

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Bc. Daniela Velgáňová

**Osobnosti II. generácie tzv. československej reštaurátorskej školy
a ich činnosť v reštaurátorskom oddelení pražskej Národnej galérie
v období 1956 až 1970**

Diplomová práca

Vedúca práce: doc. PhDr. Michaela Ottová, Ph.D.

Praha 2022

Prehlásenie

1. Prehlasujem, že som predkladanú prácu spracoval(a) samostatne a použil(a) len uvedené pramene a literatúru.
2. Prehlasujem, že práce nebola využitá k získaniu iného titulu.
3. Súhlasím s tým, aby práce bola sprístupnená pre študijné a výskumné účely.

V Prahe dne

Daniela Velgáňová

Bibliografická citácia

Osobnosti II. generácie tzv. československej reštaurátorskej školy a ich činnosť v reštaurátorskom oddelení pražskej Národnej galérie v období 1956 až 1970: Diplomová práca / Daniela Velgánová; vedúca práce: doc. PhDr. Michaela Ottová, Ph.D. – Praha, 2022. – 221 s.

Anotácia

Diplomová práca sa zameriava na reflektovanie pôsobenia a analýzu činnosti reštaurátorov: Mojzíra Hamsíka, Věry Frömlovej a Františka S. Tvrdého, tvoriacich II. generácie tzv. československej reštaurátorskej školy, ktorým doposiaľ nebola venovaná pozornosť. Uvedení reštaurátori boli absolventami Akademii výtvarných umění, kde pod vedením profesora Bohuslava Slánského získali poznatky z oblasti maliarskych a konzervačných techník a následne sa uplatnili v reštaurátorskom oddelení pražskej Národnej galérie, kde sa zameriavali primárne na reštaurovanie maľby. Pre ucelenejšie uchopenie problematiky je sledované obdobie medzi rokmi 1956 až 1970 uvedené stručne naznačenými východiskovými aspektami, ktoré mali zásadný vplyv na vývoj a formovanie odboru reštaurovania v Československu. Osobe Bohuslava Slánského je pozornosť venovaná za účelom rozboru jeho metodického postupu, ktorého vybrané aspekty, boli nasledujúcou generáciou prijaté a predovšetkým ďalej rozvíjané. Analýza archíválií, juxtapozícia odborných článkov, rozbor reštaurátorských protokolov a dokumentácie doplnený o skúmanie premeny vybraných umeleckých diel súvisiacej s reštaurátorskými zásahmi, umožňujú identifikovať a interpretovať metodické postupy reštaurátorov a zároveň poukázať v čom konkrétne spočíval ich prínos pre reštaurátorský odbor.

Obsahom práce je zhodnotenie prínosu konkrétnych osobností reštaurátorov, ktorí implementáciou nových prieskumových metód založených na vedeckých princípoch, zavádzaním využívania moderného technického vybavenia a predovšetkým formovaním metodického prístupu, nepredstavovali len pasívnych pokračovateľov predchádzajúcej tradície, ale výrazným spôsobom sa aktívne podieľali na jej ďalšom rozvíjaní.

Klíčové slová

Bohuslav Slánský, Mojmír Hamsík, Věra Frömlová, František S. Tvrdý, československá reštaurátorská škola, II. generácia, oddelenie reštaurovania maľby, reštaurátorské oddelenie pražskej Národnej galérie

Abstract

The diploma thesis focuses on the reflection and analysis of the activities of the restorers Mojmir Hamsik, Vera Fromlova and Frantisek S. Tvrdy, who formed the second generation of the so-called *Czechoslovak school of restoration*, which has not been paid attention to so far. The restorers were graduates of the Academy of Fine Arts, where, under the tutelage of Professor Bohuslav Slansky, they acquired knowledge in the field of painting and conservation techniques and subsequently worked in the Department of Conservation and Restoration of the National Gallery in Prague, where they focused primarily on the restoration of paintings.

For a more comprehensive grasp of the issue, the period between 1956 and 1970 is briefly outlined by the initial aspects that had a fundamental influence on the development and formation of the field of restoration in Czechoslovakia. The person of Bohuslav Slansky is focused on to analyze his methodological approach, selected aspects of which were adopted and, above all, further developed by the following generation. The analysis of archival materials, juxtaposition of professional articles, analysis of restoration protocols and documentation, supplemented by a researching of the transformation of selected works of art related to restoration interventions, allow to identify, and interpret the methodological procedures of the restorers and at the same time to point out where their contribution to the field of restoration lay in particular.

The content of the thesis is to evaluate the contribution of specific personalities of restorers who, by implementing new research methods based on scientific principles, introducing the use of modern technical equipment and, above all, shaping the methodological approach, did not represent only passive continuators of the previous tradition, but in a significant way actively participated in its further development.

Keywords

Bohuslav Slansky, Mojmir Hamsik, Vera Fromlova, Frantisek S. Tvrdy, Czechoslovak Restoration School, II. generation, Studio of Restoration and Conservation of Paintings, Department of Conservation and Restoration of the National Gallery in Prague

Počet znakov (s medzerami): 385 946

Pod'akovanie

Na tomto mieste by som rada vyjadrila svoju vd'ačnosť pani doc. PhDr. Michaelae Ottovej, Ph.D. za jej rady a pripomienky počas vedenia práce. Moje pod'akovanie patrí zároveň konzultantom a konzultantkám, predovšetkým pánovi doc. MgA. Adamovi Pokornému, Ph.D., pani Mgr. ak. mal. Radane Hamsíkovej, pani Mgr. ak. mal. Jane Lukešovej, pani Mgr. Petre Příkazskej a zvlášť pani Mgr. ak. mal. Zore Grohmanovej, za ich čas a podnetné rozhovory.

Pod'akovanie patrí taktiež pracovníkom archívnych fondov, ktorí boli zvlášť v tejto zložitej dobe mimoriadne ústretoví a ochotní v poskytovaní a sprístupňovaní archíválií z Archivu Národní galerie: Mgr. Tomáš Hylmar, z Archivu Akademie výtvarných umění: Mgr. Andrea Janderová, z Archivu restaurátorského oddělení Národní galerie: PhDr. Kateřina Mazáčová a z Archivu výtvarného umění pán Jiří Hůla a pán Jan Kuntoš.

Rada by som zároveň pod'akovala svojim kolegom zo zamestnania Mgr. Petrovi Skalickému, Mgr. Janovi Fírtovi, PhD., Mgr. Anežke Mikulcovej, PhD. a Mgr. Tadeášovi Kadlecovi za ich priateľské i odborné rady a podporu.

V neposlednom rade d'akujem svojej rodine, ktorá ma podporovala od začiatku štúdia, zároveň priateľom – zvlášť Peti a Michalovi. Moja najväčšie pod'akovanie však patrí manželovi Petrovi, za jeho vytrvalú trpezlivosť, lásku a podporu. Na koniec by som svoju vd'ačnosť adresovala k osobe Stephena Carrolla za jeho podnetnú odvalu vedúcu k dielu, ktoré inšpiruje mnohých.

„Vycházíme z přesvědčení, že základním požadavkem je respektování uměleckého díla jako celku, v němž má každá složka svůj význam. Proto je třeba poznat dílo v celé jeho složité struktuře a odtud odvodit syntézu, která by vedla k jeho pochopení, k poznání myšlenky, kterou autor do díla vložil. V tomto bodě se přístup restaurátora nutně blíží interpretaci díla historikem umění, ovšem z opačného konce, z technické skladby a materiální podstaty.“

Mojmír Hamsík

Obsah

Úvod.....	1
1 Vysvetlenie terminologických pojmov	3
1.1 Československá reštaurátorská škola	3
1.2 II. generácia tzv. československej reštaurátorskej školy.....	11
1.3 Konzervovanie a reštaurovanie	13
2 Prehľad literatúry, publikovaných statí a stavu bádania	20
3 Niekoľko poznámok k východiskovým aspektom a dobovému kontextu na začiatku 20. storočia.....	26
3.1 Orientačné poznámky k prvopočiatkom reštaurovania a význam osobnosti Vincence Kramáča	28
4 Zakladateľská osobnosť Bohuslava Slánskeho a jeho vplyv na oddelenie reštaurovania maľby	34
4.1 Formovanie princípov metodického prístupu k reštaurovaniu a aplikácia nových metód.....	39
4.2 Pôsobenie na akademickej pôde.....	43
4.3 K ďalšiemu vývoju metodického prístupu Bohuslava Slánskeho.....	45
5 Osobnosti a začiatok činnosti reštaurátorov II. generácie	52
5.1 Mojmír Hamsík	56
5.1.1 Zoznam reštaurovaných maliarskych diel z majetku NG 1956 – 1970 ..	61
5.1.2 Publikačná činnosť a odborné pôsobenie.....	66
5.2 Věra Frömllová	69
5.2.1 Zoznam reštaurovaných maliarskych diel z majetku NG 1956 – 1974 ..	73
5.2.2 Publikačná činnosť a odborné pôsobenie.....	77
5.3 František Salesiánský Tvrdý	79
5.3.1 Zoznam reštaurovaných maliarskych diel z majetku NG 1956 – 1972 ..	82
5.3.2 Publikačná činnosť a odborné pôsobenie.....	84
6 Reštaurátorské oddelenie v Národnej galérii medzi rokmi 1956 – 1970.....	85
6.1 Vývoj organizačnej štruktúry NG a pozícia oddelenia reštaurovania.....	86
6.2 Oddelenie reštaurovania pražskej Národnej galérie.....	92

6.2.1	Kontakty so zahraničím	99
6.2.2	Technológie a aplikácia nových metód	104
6.2.3	Interdisciplinárna spolupráca.....	111
6.2.4	Problematika retuše a výtvarných aspektov	115
6.2.5	Exkurz do metodického prístupu.....	128
	Záver a zhodnotenie	139
	Zoznam skratiek	142
	Zoznam použitej literatúry	143
	Obrazová príloha	160
	Zoznam obrazovej prílohy	206

Úvod

Reštaurátorom, žiakom Bohuslava Slánského, pozostávajúcím dlhé roky v tieni svojho učiteľa, nebola doposiaľ venovaná takmer žiadna pozornosť. Nie len ich praktický prínos v podobe konkrétnych obnovených diel, ale predovšetkým ich aktívny podiel na formovaní odboru reštaurovania v Československu, by si ju však priam vyžadoval. Na stranách nasledujúcich kapitol sa preto snažím priblížiť osobnosti reštaurátorov Mojzíra Hamsíka, Věry Frömlovej a Františka S. Tvrdého, tvoriacich II. generáciu tzv. *československej reštaurátorskej školy*. Individuálne životné cesty každého z uvedených reštaurátorov sa prepojili počas ich štúdiá na Akademii výtvarných umění v Prahe, kde si pod vedením profesora Slánského osvojovali poznatky a skúsenosti s konzervačnými a reštaurátorskými technikami. Všetci traja spomenutí reštaurátori sa po absolvovaní štúdiá uplatnili v reštaurátorskom oddelení pražskej Národnej galérie, kde sa zameriavali predovšetkým na reštaurovanie maľby.

Aby mohol byť akcentovaný konkrétny prínos uvedených reštaurátorov, je nevyhnutné zamerať pozornosť na stav odboru pred začiatkom ich pôsobenia a zároveň sledovať vývoj metodického postupu Bohuslava Slánského, ktorý predstavoval východiskový bod pre nasledujúcu generáciu reštaurátorov. Nadväznosť a následné rozvíjanie metodického prístupu reštaurátorov je možné sledovať na niekoľkých úrovniach, pričom najzásadnejšiu predstavuje vizuálna analýza nimi volených postupov počas reštaurátorských zásahov na konkrétnych umeleckých dielach a komparácia stavu diela pred, počas a po uskutočnenom zákroku. Ďalší významný zdroj poznania predstavuje rozbor reštaurátorských protokolov a dokumentácie doplnený o nepublikované archívne záznamy. Poznávanie metodiky uvedených reštaurátorov v neposlednom rade dovoľujú ich odborné články a state, ktoré prezradzujú, či už zjavne alebo niekedy naopak latentne, ich vnímanie a postoj k riešeným problematikám. Reštaurátori doposiaľ zostávali v anonymite a ich podiel na formovaní reštaurátorskej praxe po polovici 20. storočia zatienila výrazná a mnoho násobne reflektovaná postava ich učiteľa. Preto chcem vo svojej práci na vybrané osobnosti troch reštaurátorov upozorniť a prostredníctvom priblíženia ich odbornej činnosti poukázať, v čom spočíval princíp ich aktívneho podielu, ktorý dokladá, že Mojmír Hamsík, Věra Frömlová a František S. Tvrdý neboli len

pasívnymi pokračovateľmi veľkej tradície, ale sami sa na jej rozvíjaní naopak agilne podieľali. Sledovanie pôsobnosti reštaurátorov zostalo vymedzené obdobím medzi rokmi 1956 až 1970, keďže tento časový úsek najpregnantnejšie vystihuje ich samostatnú odbornú činnosť. V roku 1956 bolo do rúk Mojmíra Hamsíka zverené vedenie reštaurátorského oddelenia v pražskej Národnej galérii a v tom istom čase bola do spomenutého oddelenia prijatá Věra Frömlová. Bádanie je rámcované rokom 1970, od ktorého je možné reflektovať činnosť ďalších reštaurátorov, ktorí personálne rozšírili a obohatili zloženie reštaurátorského ateliéru Národnej galérie a zároveň je rokom v ktorom Bohuslav Slánský ukončil pedagogickú pôsobnosť na pražskej Akadémii výtvarných umění.

Prácou chcem na jednej strane prispieť k rozšíreniu povedomia o individuálnych aspektoch životnej cesty každého jedného z trojice reštaurátorov zvlášť, a na druhej strane aspirujem na vyzdvihnutie ich spoločnej reštaurátorskej činnosti prostredníctvom rozboru vyššie naznačených zdrojov. Analyzovaním názorových východísk profesora Slánskeho a následným sledovaním postupnej premeny metodického prístupu reštaurátorov, sa chcem pokúsiť vystihnúť a identifikovať ich špecifické aspekty a napokon zvýrazniť tie, ktorými sa odlišujú. Súčasne považujem za podstatné poukázať na progresívne metódy a procesy, ktorých implementácia predstavovala posun nielen v rámci technických a technologických možností, ale zároveň ilustrovala rozvoj vo vnímaní a premýšľaní na teoretickej úrovni reštaurátorského odboru.

Reštaurovanie môže byť dnes do určitej miery vnímané ako súčasť či *sine qua non* starostlivosti o umelecké diela ako svedkov minulosti, ktorých výtvarná hodnota a materiálová podstata sú do značnej miery ohrozené. Domnievam sa, že uvedeným reštaurátorom preto nielen laická, ale snáď obzvlášť odborná verejnosť, vďačí za aktuálny stav a podobu mnohých umeleckých diel, bez ktorých si dnešné expozície zrejme nevieme ani predstaviť. Nazdávam sa, že upriamanie pozornosti na opomínané osobnosti reštaurátorov, ktorých moja generácia nemala príležitosť osobne poznať a sledovať ich činnosť, môže prispieť k vzbudeniu záujmu o ich podrobnejšie poznávanie a dôkladnejšiu reflexiu vývojových premien reštaurátorského odboru v druhej polovici 20. storočia v Československu.

1 Vysvetlenie terminologických pojmov

„Podstatné je, aby princípy, jimiž se řídí konzervace a restaurování památek, byly dohodnuty a formulovány na mezinárodní úrovni. Každému národu je přitom ponecháno, aby je aplikoval v rámci své vlastní kultury a svých vlastních tradic.“¹

Z úvodu tzv. Benátské charty

V snahe vyhnúť sa úskaliam, ktoré môže spôsobiť odlišné vnímanie a nuansy v porozumení terminologického významu používaných slov a slovných spojení, považujem za nevyhnutné priblížiť a vysvetliť v akom zmysle či kontexte niektoré výrazy a termíny používam a v prípade niektorých taktiež naznačiť ich predchádzajúci vývoj.

1.1 Československá reštaurátorská škola

Za najzásadnejšie pokladám objasnenie označenia tzv. *československá reštaurátorská škola*, ktoré je použité už v samotnom názve práce. S týmto označením, alebo s jeho obmenami, pomerne hojne pracovali mnohí autori, ktorí sa približne od 80. rokov minulého storočia zaoberali retrospektívnymi i recentnými reflexiami, ktoré zhrňovali vývojové premeny reštaurátorského odboru u nás.² Juxtapozícia publikovaných článkov poukazuje na skutočnosť, že autori uvedené označenie chápali a vnímali rôzne. Používali ho v odlišných významových kontextoch, pričom zdôrazňovali buď jeho historickú, geografickú alebo hodnotovú klasifikáciu.

Iniciácia tohto, dnes už čoraz častejšie, či už v písomnom, alebo ústnom prejave používaného termínu, je prisudzovaná Ivovi Hlobilovi, ktorému je zároveň pripisované

¹ Z úvodu *Mezinárodní charty o zachování a restaurování památek a sídel*. Tzv. Benátská charta bola formulovaná 25.–31. máj 1964. Plné znenie pozri <https://www.icomos.cz/images/dokumenty/benatska-charta.pdf>, vyhľadane 1. 3. 2021

² JOSEFIK 1975, MAŠÍN 1981, HLOBIL 1982, HLOBIL 1989a, HLOBIL 1989b, TOGNER 1990, STRETTI 1993, STRETTI 2014, SURMA 2014.

klasifikačné prvenstvo.³ So sledovaným označením sa však stretávame už od 70. rokov. Zrejme prvýkrát bol termín použitý v roku 1975 Jiřím Josefíkem počas štvrtého medzinárodného stretnutia ICOM komitétu v Benátkach.⁴ Autor príspevku s označením pracoval vo význame geografickom, pričom referoval o stave školstva a podmienkach vzdelávania reštaurátorov v Československu, avšak klasifikáciou špecifických aspektov *československej reštaurátorskej školy* sa nezaoberal. Domnievam sa, že k použitiu tohto označenia mohol Jiřího Josefíka viesť text Bohuslava Slánského publikovaný v roku 1971, v ktorom sumarizoval a hodnotil vývoj a stav reštaurátorského odboru v Československu slovami: „*Československé restaurování má v této době vzestupnou tendenci. Jak metody zjišťující stav obrazu, tak vlastní postupy konzervační a restaurátorské dostávaly pozvolna vědecký základ. Vhodnost konzervačních materiálů se kriticky zkoumala nejen po stránce chemické, ale i optické.*“⁵ Bohuslav Slánský však označenie *československé restaurování* aj s vysvetľujúcou charakterizáciou použil bez dôvetku *škola*, s ktorým sa termín začal používať a uplatňovať v neskoršom období. Ďalšie uplatnenie sledovaného označenia nachádzame v článku Jiřího Mašína, ktorý ho použil v roku 1981 v súvislosti s osobou Bohuslava Slánského, označujúc ho za *zakladateľskou osobnosť československej reštaurátorskej školy*.⁶ Autor článku sa týmto slovným spojením podrobnejšie nezaoberal, avšak z významového hľadiska zreteľne vyplýva, že pisateľ označenie použil v zmysle historicko-geografickom.

V konštitučnom význame prvýkrát slovné spojenie *československá reštaurátorská škola* použil Ivo Hlobil vo svojom príspevku, ktorý bol publikovaný v zborníku Rožňavského múzea v roku 1982 pod názvom: *K výtvarnému aspektu československej reštaurátorskej školy*.⁷ Zo state je zrejmé, že pojem použil ako historickú, avšak nie hodnotovú klasifikáciu, ktorá odkazuje na časové, miestne a generačné súvislosti.

³ Podrobnejšie k vývoju, používaniu a potrebe zamerania sa na analýzu a vysvetlenie termínu *československej reštaurátorskej školy* sa vyjadrili Petr Skalický a Adam Pokorný v recenzii publikácie Proti času od Zuzany Bauerovej, pozri SKALICKÝ/POKORNÝ 2016, 223sq.

⁴ JOSEFÍK 1975, 277-280.

⁵ SLÁNSKÝ 1971, nepag.

⁶ MAŠÍN 1981, 266.

⁷ HLOBIL 1982, 119sq. Autor príspevkov neskôr editoval a publikoval: HLOBIL 1989, 7-10; HLOBIL 2008, 29-42 a podobne HLOBIL 2014, 5-11.

Hlobil termín použil v titule svojho príspevku, avšak v samotnom texte sa vo svojom plnom znení toto označenie už nevyskytuje.⁸ Opakovane publikovaná stať Iva Hlobila obsahovo približuje dejinný vývoj reštaurovania vo vtedajšom Československu, pričom začína zdôraznením významu a prínosu, ktorý predstavuje osoba Vincence Kramára, ktorý ako správca *Obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění* (SVPU) nadviazal spoluprácu s Bohuslavom Slánskym, ktorého praktické a teoretické skúsenosti získané taktiež v zahraničí, radili medzi prvých odborne vzdelaných reštaurátorov a tým zároveň predisponovali k uspokojivému zvládaniu dobových reštaurátorských úloh a zadaní. Z Hlobilovho príspevku ďalej vyplýva, že esenciálnu podstatu tzv. *československej reštaurátorskej školy* identifikuje v názorových koncepciách Bohuslava Slánskeho, ktoré boli zložené nielen z teoretických, ale aj praktických skúseností vyplývajúcich z reštaurátorských zásahov, ktoré sprevádzal dôraz na „obnovenie výtvarno-estetického účinku obrazu“ prostredníctvom využitia dostupných vedeckých metód.⁹ Bohuslav Slánský, ako profesor Akadémie výtvarných umení, odovzdával a vštepoval svojim študentom hodnotový systém, v ktorom kládol dôraz na rešpekt voči reštaurovanému dielu, potrebné odborné vzdelanie vytvárajúce predispozície pre vedecky exaktný prístup, prienik výtvarných schopností a poznatkov z oblastí chémie a fyziky, ktoré mala dopĺňať technologická erudícia reštaurátora.¹⁰ Autor v ďalšej časti článku reflektuje ostrú diskusiu, ktorá v polovici 50. rokov prebiehala medzi Bohuslavom Slánskym a Františkom Petrom.¹¹ [1, 2] Sporu je dnes spätne pripisovaný konštitutívny význam, keďže viedol k formulovaniu teoretických a metodických názorov v odbore reštaurovania, pričom niektoré z deklarováných požiadaviek nestratili na svojej aktuálnosti a zostávajú v reštaurátorskej praxi platné dodnes.¹²

⁸ HLOBIL 1982, 119.

⁹ MAŠÍN 1965, 430sq; Hlobil 1982, 119sq; HLOBIL 2008, 29-42 a podobne HLOBIL 2014, 5-11.

¹⁰ HLOBIL 1982, 119sq; HLOBIL 1989a, 2; HLOBIL 1989b, 7-10; HLOBIL 2008, 29-42 a podobne HLOBIL 2014, 5-11.

¹¹ Podrobnejšie k sporu medzi Bohuslavom Slánskym a Františkom Petrom pozri kapitola Prehľad literatúry, publikovaných statí a stavu bádania, vrátane pozn. 54.

¹² Medzi formulovanými podmienkami, ktoré nestratili na svojej platnosti, môžeme uviesť požiadavky, podľa ktorých má aplikovaná retuš spĺňať podmienky reverzibility, odlišiteľnosti a optickej stálosti. Podrobnejšie pozri podkapitola K ďalšiemu vývoju metodického prístupu Bohuslava Slánskeho, taktiež podkapitola Problematika retuše a výtvarných aspektov.

Ivo Hlobil spomínaný článok viackrát editoval, pričom zásadnejšiu zmenu môžeme sledovať v stati publikovanej v roku 1989, kde doplnil úvodné slová, v ktorých zaznieva hodnotiaci podtón pozitívneho charakteru: „*Vytvorila se česká restaurátorská škola, která si postupně vydobyla příkladnou prestiž i v měřítku mezinárodním.*“¹³ Usudzujem, že uplatnený hodnotiaci aspekt súvisel s účelom publikácie, ktorá bola vydaná ako sprievodný katalóg k výstave *Restaurátorské umění 1948-1988*, ktorá verejnosti približovala činnosť reštaurátorov pôsobiacich v Československu, medzi ktorými boli prezentované taktiež práce žiakov Bohuslava Slánskeho.¹⁴ Domnievam sa, že uvedený citát s hodnotiacim aspektom, mohol ovplyvniť autorov, ktorí v nasledujúcich rokoch s termínom pracovali vo významne výraznej hodnotovej klasifikácii.¹⁵

Ivo Hlobil spomínanú stať neskôr opätovne editoval, pričom vyššie citovaný úsek už neuvádzal a článok naopak obohatil o vysvetľujúcu poznámku, v ktorej približoval okolnosti vzniku sledovaného označenia.¹⁶ V poznámke zároveň špecifikoval svoj zámer, ktorý ho k použitiu termínu viedol a polemiku, s ktorou bol pri danej príležitosti konfrontovaný.¹⁷ Dôvody pre vznik označenia stručne uviedol ako *historické a taktické*.¹⁸

Analýzou označenia tzv. *československé restaurátorské školy* a snahou vystihnúť jej špecifiká, sa na začiatku 90. rokov zaoberal Milan Togner.¹⁹ V stati formuloval svoje znepokojenie nad aktuálnym stavom reštaurátorského odboru, ktorého predstaviteľa podľa jeho názoru nepokračovali v rozvíjaní predispozícií a kvalít reštaurovania, ktorých hodnota spočívala okrem iného vo formulovaných teoretických koncepciách a dobrých praktických výsledkoch dosahovaných v 50. a 60. rokoch. Svoje znepokojujúce

¹³ HLOBIL 1989b, 7-10.

¹⁴ Výstava trvala od apríla do júla roku 1989 a verejnosti bola prístupná vo *Výstavnej sieni Mánes* v Prahe.

¹⁵ V tejto súvislosti môžeme uviesť predovšetkým články od autorov: STRETTI 1993, 5-8 a novšie STRETTI 2014, 12-15; ďalej taktiež SURMA 2014, 15-18.

¹⁶ HLOBIL 2014, 10.

¹⁷ „*Stať vznikla za normalizačních podmínek. Jde o část mé disertace, sepsané v sedmdesátých letech minulého století. (...) Vyšla ve sborníku Muzea v Rožňavě, které ji vydalo díky přímlově Milana Tognera, působícího tehdy ve Štátních restaurátorských ateliérech v Levoči. (...) Učinil tak, byť byl zapřísáhlým odpůrcem pojmenování „československá restaurátorská škola“. Trval na tom, že restaurování je pouze dobré, nebo špatné, a to jak u nás, tak v celé Evropě. Historické a taktické důvody, proč toto označení vzniklo, nepovažoval za relevantní.*“ In: HLOBIL 2014, 10.

¹⁸ HLOBIL 2014, 10.

¹⁹ TOGNER 1990, 276sq.

zhodnotenie podložené argumentami ilustrujúcimi stagnáciu zhrnul slovami: „*Obávám se, že kdysi uznávané specifikum československé restaurátorské školy v oblasti školení a přípravy restaurátorů dnes už spíše živoří ze slavné tradice.*“²⁰

Sledovaný pojem bol neskôr mnohokrát v odborných článkoch a statiach používaný v pozmenenej podobe ako tzv. *Československá reštaurátorská škola, česká restaurátorská škola*, prípadne *Česká restaurátorská škola*, alebo skrátene ako ČSRŠ a ČRS.²¹

Termín v tejto forme vo svojich príspevkoch ďalej používal, rozvíjal a podľa svojho rozumenia definoval predovšetkým Karel Stretti.²² Špecifikum tzv. *Českej reštaurátorskej školy* vnímal v tom, že *zcela respektuje autentickou výtvarnou formu i hmotnou podstatu díla, které retuší sceluje pouze do té míry, aby bylo přístupné divákovi a zároveň poukazoval na to, že zcela přirozeným požadavkem je exaktní, možno říci vědecký přístup k práci a její přesné vymezení průzkumem, provedeným ve spolupráci s přírodovědцем a historikem umění, používání reverzibilních technologií a zachování rysů starší.*²³ Strettiho články poukazujú na to, že tzv. *Českú reštaurátorskú školu*, podobne ako Hlobil, spájal výlučne s princípmi reštaurovania, ktoré formuloval Bohuslav Slánský a ktoré odovzdával svojim žiakom v prostredí pražskej Akadémie výtvarných umění. Stretti však na rozdiel od Hlobila interpretačnú rovinu spomínaného označenia posúval ďalej od historickej klasifikácie smerom ku klasifikácii hodnotovej a to prostredníctvom výrazného akcentovania kvalitatívnych rozdielov medzi úrovňou vzdelania a odbornosti, ktoré svojim absolventom poskytovali novo vznikajúce odborné školy s reštaurátorským zameraním. Tie podľa jeho názoru nedosahovali požadovanú

²⁰ TOGNER 1990, 276.

²¹ K používaným variantám označenia pozri napríklad: STRETTI 1993, 5-8 a novšie STRETTI 2014, 12-15; ďalej taktiež SURMA 2014, 15-18. Karel Stretti vo svojich príspevkoch používal označenie *Česká reštaurátorská škola* a zároveň *česká reštaurátorská škola*.

²² STRETTI 1993, 5-8 a podobne STRETTI 2014, 12-15.

²³ Charakteristiku tzv. *českej reštaurátorskej školy*, Stretti neskôr definoval ako *výtvarně citlivou práci generace absolventů Restaurátorské školy AVU prof. Bohuslava Slánského. Je výjimečná důrazem na respektování autenticity obou složek díla: umělecké kvality, původní autorské výtvarné koncepce i jeho materiální struktury, včetně historické patiny a rysů starší.* Podrobnejšie pozri STRETTI 2014, 13.

odbornú úroveň a vo svojej podstate sa rozchádzali s princípmi ním interpretovanej tzv. *Českej reštaurátorskej školy*.²⁴

So sledovaným označením *českej reštaurátorskej školy* pracoval taktiež Radomír Surma.²⁵ V článku, ktorého obsahom bolo zhodnotenie minulého a súčasného stavu reštaurovania v českom prostredí, termín použil tak, že významovo veľmi blízko korešponduje s kvalitatívnou klasifikáciou prezentovanou Karlem Strettim.²⁶ Autor v úvode svojho príspevku naznačuje, že tradícia tzv. *českej reštaurátorskej školy* naďalej trvá, vyvíja sa a pokračuje.²⁷ V ďalšej časti state sa zreteľne prikláňa k tendencii hodnotiť prostredie pražskej Akadémie výtvarných umení ako bezkonkurenčne kvalifikovanejšie, odbornejšie a kompetentnejšie v otázke prípravy svojich absolventov na vykonávanie odbornej reštaurátorskej činnosti než ostatné školy s rovnakým zameraním.

²⁴ Karel Stretti vo svojich článkoch opakovane zdôrazňoval kvalitatívnu hodnotu tzv. *českej reštaurátorskej školy* (ČRŠ), ktorú zhrnul slovami: *Kvalita ČRŠ je založena na vysokoškolském studiu kombinujícím výtvarnou a speciální odbornost s metodou exaktních přírodovědných průzkumů*. Podrobnejšie pozri STRETTI 2014, 13. Svoj názor na iné odborné školy s reštaurátorským zameraním formuloval nasledovne: *Vedle restaurátorského vzdělání na AVU, které autenticky navazuje na odkaz ČRŠ, vznikla v tuzemsku i další učiliště. Tyto nové soukromé vyšší odborné školy (dříve i Restaurátorská škola v Lytomyšli – dnes již Fakulta restaurování při státní Univerzitě Pardubice) mají redukováné talentové nároky, a vycházejí tudíž spíše ze zvládnutí řemeslného přístupu a konzervátorského či technologického chápání díla převážně jako materiální struktury – tedy v rozporu s tradicí ČRŠ*. Podrobnejšie pozri STRETTI 2014, 13.

²⁵ SURMA 2014, 15-18.

²⁶ Surma v príspevku definoval svoj názor nasledovne: *Odkaz české restaurátorské školy se v nejpůvodnější podobě pěstuje právě na AVU v Praze, v živé tradici navazující na dílo Bohuslava Slánského. (...) Ostatní školské systémy, založené jako soukromé školy po roce 1989, původně s nejrýzejšími etickým vizemi prospěšnými české restaurátorské škole, tuto tradici příliš necítí, respektive samotný výukový systém tuto návaznost neumožňuje (Litomyšl, Brno...).* (...) *V nadsázce lze říci, že všechny restaurátorské školy v ČR mimo AVU jsou jakousi sběrnou neúspěšných kandidátů na studium na restaurátorské škole AVU, kde logicky zůstává nejvyšší procento těch nejschopnějších, vybraných ve výběrovém řízení*. Podrobnejšie pozri SURMA 2014, 16.

²⁷ Vyjadrenie Radomíra Surmy taktiež Karla Strettiho o kontinuite a trvaní tradície tzv. *českej reštaurátorskej školy*, vyrastajúcej na základoch a princípoch položených Bohuslavom Slánským, môžu spochybňovať reštaurátorské zásahy, počas ktorých došlo k odklonu od postulátov formulovaných ich „zakladateľom“. Ako príklad môžeme uviesť reštaurovanie nástenných malieb v kostole Štrnástich svätých pomocníkov v Kadani, počas ktorého boli úbytky a defekty maľby upravené napodobivšou retušou, avšak bez jasného odlíšenia ktoré by umožňovalo rozpoznať recentný reštaurátorský zásah bez použitia optických prieskumových metód. Podrobnejšie k uvedenému reštaurovaniu pozri: PAVALA 2008, 250-267 a taktiež STRETTI 2018, 193-205. Bohuslav Slánský naopak zdôrazňoval nevyhnutnosť aplikovať retuše tak, aby boli z technologického hľadiska reverzibilné a z optického hľadiska pôsobili sčelujúco pričom má byť rešpektovaný autentický stav maľby s jasným odlíšením retušovaných partii, bez toho aby dochádzalo k uplatňovaniu totálneho rekonštrukčného zámeru. Veľký dôraz na aplikáciu retuše, ktorá bude odlišiteľná od pôvodnej maľby, kládol Slánský už pri reštaurovaní obrazu tzv. *Jindřichohradecké madony* v roku 1931. Podrobnejšie k názorom Bohuslava Slánského pozri pozn.34 a predovšetkým SLÁNSKÝ 1954, 304–318, a ďalej taktiež SLÁNSKÝ 1932b, 433sq.

Domnievam sa, že objektivite a nezaujatosti týchto tvrdení nepridáva skutočnosť, že okrem argumentačnej absencie sa v texte zračí jednoznačne nekritický prístup autora, ktorý môže vysvetľovať fakt, že sám Radomír Surma je absolventom Akadémie výtvarných umení a reštaurátorské školenie mu sprostredkoval profesor Karel Stretti, ktorého názorová klasifikácia bola naznačená vyššie.²⁸

Najnovšie sa k označeniu tzv. *Československej reštaurátorskej školy* „vrátila“ Zuzana Bauerová v publikácii s názvom *Proti času. Konzervovanie – reštaurovanie v Československu 1918-1971*.²⁹ Zatiaľ čo autorka v úvodnej časti svojej knihy približuje významovú definíciu v texte často používaného výraz *konzervovanie-reštaurovanie*, to naopak označenie tzv. *Československej reštaurátorskej školy* ponecháva bez vysvetlenia či ďalšej analýzy a to napriek tomu, že v samotnom úvode avizuje svoj zámer polemizovať *s doposiaľ zaužívanými interpretáciami o hlavnom vplyve Bohuslava Slánského na vývoj tzv. Československej školy konzervovania-reštaurovania*.³⁰

S autorkinou koncepciou polemizovali recenzenti Petr Skalický a Adam Pokorným, ktorí upozornili na úmysel Zuzany Bauerovej oponovať zaužívaným interpretáciám, ktorý sa však nakoniec obrátil v polemiku so samotnou osobou reštaurátora.³¹

²⁸ Mohli by sme pripúšťať, že aj vďaka vyjadreniam tohoto druhu, získava pojem tzv. *českej reštaurátorskej školy* napriek všetkým objektívne nesporným prínosom a zásluhám, podtón určitej nadradenosti či možno elitárnosti, čo vo výsledku môže pôsobiť negatívnym dojmom, obzvlášť ak sa vyznačuje absenciou konštruktívnej reflexii.

²⁹ BAUEROVÁ 2015.

³⁰ BAUEROVÁ 2015, 22sq. Na absenciu akéhokoľvek vysvetlenia sledovaného označenia bolo poukázané už v recenzii publikácie, podrobnejšie pozri SKALICKÝ/POKORNÝ 2016, 223. K zámeru práce polemizovať zaužívané interpretácie pozri BAUEROVÁ 2015, 18sq.

³¹ SKALICKÝ/POKORNÝ 2016.

Stručný exkurz do historického vývoja narábania s vybraným termínom poukazuje na skutočnosť, že so sledovaným označením autori článkov pracovali v odlišných významových kontextoch a zvyčajne zdôrazňovali buď historickú, geografickú alebo hodnotovú klasifikáciu. Znovu „obnovené“ súšlovie je v nasledujúcich kapitolách pomerne frekventované, preto je nevyhnutné objasniť podľa akého kľúča s termínom pracujem. Používané označenie tzv. *československá reštaurátorská škola* uvádzam výlučne s úmyslom konkretizovať časové a miestne historické súvislosti prostredia bývalého Československa, v ktorom sa reštaurovanie ako odbor rozvíjalo, formovalo a premieňalo. Označenie teda používam v prvotnom význame konštituovanom Ivom Hlobilom, čiže bez hodnotovej klasifikácie.

1.2 II. generácia tzv. československej reštaurátorskej školy

„Najväčším úspechom učiteľa je umožniť svojim študentom, aby ho prekonalí.“

John George Kemeny

Termín *II. generácia tzv. československej reštaurátorskej školy* je na nasledujúcich stranách používaný len ako pojem pomocného charakteru.

Ako už bolo vyššie naznačené, Bohuslav Slánský je považovaný za zakladateľskú osobnosť moderného odboru reštaurovania v Československu, ktorý prostredníctvom pedagogickej činnosti na pražskej Akadémii výtvarných umení odovzdával svoje teoretické poznatky a praktické skúsenosti značnému množstvu študentov. Z nich sa postupne vyprofilovalo niekoľko výrazných reštaurátorských osobností, ktoré spájali určujúce aspekty, na základe ktorých snáď môžeme použiť súbornejšie označenie *generácia*.³²

Vybrané osobnosti, Mojmír Hamsík, Věra Frömllová a František S. Tvrдый, patria medzi tých, ktorí absolvovali štúdium na Akadémii výtvarných umení bezprostredne pod vedením Bohuslava Slánského.³³ Všetci traja sa neskôr ako odborní reštaurátori uplatnili v oddelení reštaurovania maľby v Národnej galérii v Prahe, kde nadviazali na pôsobenie Bohuslava Slánského. Stali sa teda v určitom slova zmysle jeho spolupracovníkmi a v konečnom dôsledku pokračovateľmi rozvíjajúcimi jeho metodické, technické

³² Sociologický slovník tento termín vysvetľuje nasledovne: „*Generace generation (řec. genos = rod) seskupení příbuzných věkových skupin nebo ročníků, které prošly socializačním procesem v podobných historických a kulturních podmínkách. (...) Seskupení lidí, kteří prodělali podobnou historickou zkušenost. (...) Označení příslušníků téhož myšlenkového, politického nebo uměleckého hnutí. Pojem generace má smysl používat v rozvinuté společnosti, kde dochází k vývoji a změně.*“ Por. JANDOUREK 2007, 91.

³³ Podľa AAVU Mojmír Hamsík spoločne s Františkom Tvrđým patrili medzi prvých študentov profesora Slánského a štúdium na pražskej Akadémii výtvarných umení ukončili v roku 1949. Věra Frömllová štúdium ukončila v roku 1953. AAVU, NAD 4, Úřední knihy K36 a osobní složky Mojmíra Hamsíka, Věry Frömllovej a Františka S. Tvrđého. Podrobnejšie k životopisným údajom a reštaurátorskej činnosti Mojmíra Hamsíka pozri podkapitola 5.1; Věry Frömllovej pozri podkapitola 5.2; Františka Tvrđého pozri podkapitola 5.3.

a vedecké postupy.³⁴ Reštaurátori pracujúci v reštaurátorskom oddelení pražskej Národnej galérie, v ktorom pred zahájením pedagogickej pôsobnosti pracoval samotný Bohuslav Slánský, predstavujú jednu zo skupín žiakov na ktorých činnosti je možné sledovať Slánskeho vplyv. Ďalšiu reflexie hodnú skupinu reprezentujú nasledujúci žiaci a asistenti profesora Slánskeho z prostredia AVU, ktorí predstavujú samostatnú a obzvlášť zložitú vývojovú etapu s charakteristicky komplexnou štruktúrou vzbudzujúcou dojem, takpovediac vývojovej explózie.

Reštaurátori Mojmir Hamsík, Věra Frömlová a František S. Tvrдый nepredstavujú skupinu pasívnych žiakov, ale prostredníctvom svojho individuálneho odborného vkladu sa stali aktívnymi pokračovateľmi myšlienok svojho učiteľa.³⁵ Domnievam sa, že ich označenie za *žiacov Bohuslava Slánskeho*, či *predstaviteľov Slánskeho školy*, by umenšovalo význam ich samostatnej činnosti a prispievalo k potencionálnemu utvrdzovaniu stereotypného vnímania skrze osobnosť ich učiteľa, v ktorého tieni by tak pozostávali i naďalej. Usudzujem, že dlhoročná odborná reštaurátorská činnosť dopĺňovaná o kontinuálny výskum, aktívny prínos a podiel na formovaní reštaurátorského odboru vo vtedajšom Československu oprávňuje k tomu, aby sme reštaurátorov Mojmira Hamsíka, Věru Frömlovou a Františka S. Tvrdeho označili za *II. generácia tzv. československej reštaurátorskej školy*.

³⁴ Vybraným aspektom metodického postupu Bohuslava Slánskeho je venovaná pozornosť v nasledujúcej kapitole Formovanie princípov metodického prístupu k reštaurovaniu a aplikácia nových metód V súvislosti s nadväznosťou na myšlienky Slánskeho je potrebné pripomenúť taktiež tú skutočnosť, že každý z vybraných osobností bol popri reštaurátorskej činnosti taktiež aktívny v samostatnej výtvarnej tvorbe na ktorú profesor Slánský kládol veľký dôraz. Rovnako všetci traja reštaurátori prináležali do skupiny R64. „Vznik "Tvůrčí skupiny restaurátorů R 64" byl oficiálně vyhlášen 13. dubna 1964 na mimořádné schůzce restaurátorů v jedné z malostranských vináren. Název pro skupinu byl zvolen velmi lapidárně. R vyjadřuje restaurování a číslice 64 pak zcela prostě zkrácenou formou rok, ve kterém byla skupina založena. Jedním z hlavních motivů vedoucích ke vzniku Skupiny R 64 byla snaha o účinnější prosazování vlastních návrhů, ale také zájem na zachování vnější celistvosti restaurátorské sekce, která doposud zaručovala vysokou úroveň prováděných prací.“ Podrobnejšie k činnosti skupiny R 64 pozri FINRLOVÁ 2000, 36.

³⁵ Mojmir Hamsík bol do zmluvného pracovného pomeru v reštaurátorskom oddelení NG ako reštaurátor prijatý v roku 1950, Věra Frömlová v roku 1956 a František S. Tvrдый v roku 1962.

1.3 Konzervovanie a reštaurovanie

K ďalším termínom, ktoré v sebe nesú potenciál sporného nazerania na ich interpretáciu sú označenia: *konzervovanie* a *reštaurovanie*. Uvedené pojmy mohli byť v minulosti mnohokrát používané zámenne, rozumené odlišne, a taktiež mohli byť spájané s rôznymi aktivitami či prístupmi, ktoré mali slúžiť k ochrane a obnove pamiatok a umeleckých diel.³⁶ Upresnenie a definovanie týchto označení je opodstatnené ich častým výskytom nielen v nasledujúcich kapitolách, ale aj v celej palete odborných textov, a taktiež v praxi pamiatkovej starostlivosti.

Keďže tematické zameranie práce je spojené s časovým obdobím medzi rokmi 1956 až 1970, reflexia nad základným vymedzením uvedených pojmov čerpá z dobových výkladových slovníkov, ktoré sa k sledovanému odboru vzťahujú. Je nutné zdôrazniť, že slovníkové heslá tohto obdobia oba termíny definujú pomerne všeobecne bez toho, aby naznačovali ich historický vývoj a odlišnú aplikáciu v rôznych prostrediach.³⁷ Vybrané termíny boli v sledovanom období predmetom niekoľkonásobného redefinovania a špecifikovania. Domnievam sa, že táto skutočnosť môže zvädzať k nechcenému polaritnému a vyhranenému rozumeniu činností, ktoré sa v praxi prekrývajú, ako tomu nejednakrát býva, keď sa konzervovanie stáva nevyhnutnou súčasťou reštaurátorského procesu. Historický exkurz do vývoja terminologického porozumenia vybraných pojmov umožňuje pozorovať ich postupnú premenu z výkladového hľadiska. Zároveň dovoľuje nahliadnuť na to, s akým porozumením a kontextom pracovala nielen odborná verejnosť, ale nepochybne aj samotní reštaurátori a v neposlednom rade poukazuje na jeden z formujúcich vplyvov uplatňovaných na poli dobových dejín umenia.

³⁶ BAUEROVÁ 2015, 22.

³⁷ BLAŽÍČEK 1962, VINTER 1971, VINTER 1983. Uvedené výkladové slovníky spracované historikmi umenia boli svojím zameraním orientované primárne na prostredie pamiatkovej starostlivosti, avšak napriek tomu umožňujú sledovať vývoj terminologického vnímania a definovania oboch pojmov *konzervovanie* a *reštaurovanie*. Blízkosť a dokonca prienik odboru reštaurovania a prostredia pamiatkovej starostlivosti dokladá napríklad polemika medzi Bohuslavom Slánskym a Františkom Petrom, ktorá pretrvávala v 50. rokoch minulého storočia. Podrobnejšie k uvedenému polemickému sporu pozri kapitola Prehľad literatúry, publikovaných statí a stavu bádania, vrátane pozn. 54.

Slovník památkové péče vydaný na začiatku 60. rokov 20. storočia, termín *konzervovanie* vysvetľuje ako ošetrojúci zásah majúci za cieľ stabilizáciu dochovaného stavu diela či pamiatky, avšak bez akýchkoľvek doplnkov. Pojem *reštaurovanie* vykladá ako zásah, ktorý nekončí stabilizáciou, ale prekračuje pomyslenú hranicu dopĺňaním a komplexnejším charakterom zákroku ingerujúcim do hmotnej podstaty diela. Slovník v závere oboch definícií uvádza informačné doplnenie o súvisiacej legislatívnej ochrane s presne vymedzenými normatívmi.³⁸ Plné znenie slovníkovej definície *konzervovania* a *reštaurovania* je v slovníku vydanom v roku 1962 vysvetlené nasledovne:

„*Konzervace* (z lat.), *technické zajištění památky k jejímu uchování*.

1. *Odborné ošetření hmotné podstaty památky, zastavením nebo zpomalením rozkladu materiálu (kamene, zdiva ap.), upevněním její povrchové úpravy (barevné vrstvy malby, barevného povrchu plastiky ap.), ustálením dochovaného stavu. K. se provádí někdy již preventivně, tj. dříve, než se projeví působení škodlivých vlivů prostředí na hmotě a na vzhledu památky. Správná k. má být účinná, trvanlivá, ale neškodná pro vzhled památky.*
2. *Obecně se pojmem k. označuje taková metoda památkové péče, která připouští pouze ty zásady, které upevňují a zajišťují dochovaný stav památky, beze všech doplňků a rekonstrukčních záměrů.*³⁹

„*Restaurování* (z lat.), *jeden ze způsobů obnovy kulturních památek, odborné ošetření poškozené památky, které se neomezuje pouze na konzervaci, nýbrž vhodnou formou též nově doplňuje chybějící drobnější a nepodstatné části. Zahrnuje řadu různých dílčích úkonů a způsobů technických (např. rentoilování, marufláž, transfer) i výtvarných (např. různé druhy retuší), někdy i velmi náročné povahy.*⁴⁰

³⁸ BLAŽÍČEK 1962, 99 a podobne BLAŽÍČEK 1962, 179. „Zákon č. 22/1958 Sb., o kulturních památkách, stanoví, že k-i / r-i památek umění malířského a sochařského a uměleckých řemesel mohou provádět pouze odborně kvalifikovaní restaurátoři, a pokud jde o památky uměleckých řemesel, též odborné podniky, družstva ap., zapsané do seznamu, který založí a vede ministerstvo školství a kultury.“

³⁹ BLAŽÍČEK 1962, 99.

⁴⁰ BLAŽÍČEK 1962, 179.

Ďalší zdroj, *Slovník základních pojmů, činností a reálií památkové péče*, vydaný takmer o dekádu neskôr, oba termíny *konzervovanie* a *reštaurovanie* definuje spôsobom, ktorý v sebe zrkadlí výraznú tendenciu akcentovať starostlivosť o nehnuteľné kultúrne pamiatky, ktoré sa na základe toho javia ako ťažisko záujmu odbornej verejnosti zastúpenej v radoch pracovníkov vtedajšieho *Státního ústavu památkové péče a ochrany přírody*.⁴¹ Vysvetlenie pojmov v slovníku vydanom v roku 1971 zostáva široké, avšak v porovnaní s prvými citovanými definíciami výrazne absentuje akákoľvek zmienka o presahu na hnutel'ne pamiatky. Uvedený slovník poznámku o legislatívnej ochrane už neuvádza a odkaz na zákon *Zákon č. 22/1958 Sb., o kulturních památkách* vynecháva úplne. Výkladový slovník, sledované pojmy definoval slovami:

„konservace památek – odborné ošetření jejich hmotné podstaty, které má učinit stálým dochovaný autentický stav kulturní památky, avšak nic nemění na jejím vzhledu /na rozdíl od různých forem obnovy památek/.

Konservace se provádí preventivně /u stavebních památek např. impregnace krovů/, nebo až při ohrožení nebo narušení objektu. V takovém případě jest nejprve nutno odstranit příčiny škodlivých vlivů a ukončit jejich působení /např. odvedení spodní vody/, dále odstranit jejich následky /např. elektroosmotické vysušení vlhkosti zdiva, zpevnění hmoty stavby injektáží apod./ a konečně učinit opatření proti event. dalším škodlivým vlivům /izolace základního zdiva/. Správně provedená konservace musí být účinná, trvanlivá a pro hmotu i vzhled památky neškodná. V přeneseném smyslu je konservace jednou z metod péče o zachování památek.“⁴²

„restaurace památky – jeden ze způsobů obnovy památek, při kterém se na poškozené kulturní památce vhodným způsobem též doplní chybějící drobnější a nepodstatné části do původního vzhledu.

⁴¹ VINTER 1971.

⁴² VINTER 1971, 168.

U stavebních památek např. detaily stavebních článků či architektonické výzdoby, oprava a doplnění poškozené střešní krytiny atd. v rámci celkového uvedení objektu do řádného stavu. Restaurování památek – viz obnova památek.⁴³

obnova památek – souhrnný pojem pro rozmanité způsoby odborného ošetření narušených či poškozených kulturních památek, při kterém se na rozdíl od konservace památek mění i jejich dochovaný vzhled. Označuje se někdy i pojmem restaurování památek. Podle stupně a intenzity provedeného zásahu v poměru k autentické hmotné podstatě a vzhledu památky rozeznáváme zejména: restituci, restauraci, rekonstrukci, renovaci a regeneraci památek.⁴⁴

V chronologickom poradí ďalší slovník, *Stručný slovník památkové péče*, definíciu sledovaných pojmov rozširuje na hnutel'né pamiatky zohľadnením potreby odbornej starostlivosti o umelecké diela sochárskeho a maliarskeho charakteru.⁴⁵

Slovník vydaný v roku 1983 zároveň doplňuje definíciu slovníkových hesiel dôvetkom o legislatívnom rámci a záväzných smerniciach vzťahujúcich sa na kvalifikáciu reštaurátora a dokumentáciu reštaurátorských zákrokov v dovedy nezvykle obsažnej a zároveň dôkladnej formulácii. V postupnej premene precizovania terminológie môžeme vidieť zrkadliacu sa odpoveď na dobovú potrebu odborných kruhov exaktnejšie pristupovať k problematike pamiatkovej starostlivosti, ktorá v sebe okrem iných činností zahrňuje práve sledované činnosti *konzervovania* a *reštaurovania*. *Stručný slovník památkové péče* sledované termíny definuje slovami:

„konzervace památek – odborné ošetření jejich hmotné podstaty, jež má učinit stálým jejich dochovaný autentický stav, avšak nic nemění na jejich vzhledu (na rozdíl od různých způsobů obnovy či restaurování památek). Konzervace se provádí buď již preventivně (např. impregnace dřevěných krovů, pokrytí olejomalby ochrannou vrstvou

⁴³ VINTER 1971, 184.

⁴⁴ VINTER 1971, 176.

⁴⁵ VINTER 1983.

laku apod.), nebo až při ohrožení či narušení památky. V takovém případě je nutno nejprve odstranit příčiny škodlivých vlivů a ukončit jejich působení (např. odvedení spodní vody, zahubení dřevokazného hmyzu v plastice), dále odstranit jejich následky (např. elektroosmotické vysušení provlhlého zdiva, petrifikace narušeného dřeva plastiky) a konečně učinit opatření proti event. dalším škodlivým účinkům (např. izolace základového zdiva, ochrana plastiky insekticidní látkou). Správně provedená konzervace musí být účinná, trvanlivá a pro hmotu i vzhled památky neškodná. V přeneseném smyslu je konzervace jednou z metod péče o zachování památek.⁴⁶

„restaurování památek – souhrnný pojem pro různé způsoby odborného ošetření narušených či poškozených kulturních památek, kdy na rozdíl od samotné konzervace památek se mění i jejich dochovaný vzhled. Označuje se též (zejména u stavebních památek) pojem obnova. Konzervaci a restaurování památek malířského a sochařského umění a uměleckých řemesel mohou podle zákona o kulturních památkách provádět jen odborně kvalifikovaní restaurátoři, u památek uměleckých řemesel též podniky a družstva, pokud byly zapsány do státního seznamu restaurátorů.“⁴⁷

Rozbor vybraných termínov poukazuje na skutočnosť, že principiálna podstata definícií *konzervovania* a *reštaurovania* je vo všetkých troch uvedených príkladoch takmer totožná, druhotné premeny a úpravy sa zväčša týkajú doplňujúcej špecifikácie jednotlivých úkonov a približujúcich príkladov, ktoré sú v majorite čerpané z prostredia praktickej starostlivosti o nehnuteľné kultúrne pamiatky. Spresňovanie a precizovanie terminológie nie je ukončeným procesom, ale naopak, naďalej trvá a to nie len na úrovni

⁴⁶ VINTER 1983, 38.

⁴⁷ VINTER 1983, 76. V pokračovaní definície sa uvádza: „Pro restaurování kulturních památek, muzejních a galerijních sbírkových předmětů byly od 1. 1. 1980 zřízeny Státní restaurátorské ateliery se sídlem v Praze. Restaurátorské dílny byly již dříve zřízeny při některých krajských střediscích. (Viz též směrnice MK ČSR o zřizování a činnosti stavebně restaurátorských hnutí a skupin, Věstník MŠ a MK ČSR, XXIX/1973, seš. 1). Provádění restaurátorské činnosti bylo nově upraveno výnosem ministerstva kultury ČSR ze dne 27. 5. 1980 č. j. 10.651/80-VI/1, jehož přílohou tvoří Zásady pro zadávání a dokumentaci restaurátorských prací. Na Slovensku viz str. 127.“

vnútroštátnej, ale predovšetkým tej celosvetovej.⁴⁸ Krátky historický exkurz do vývoja sledovanej terminológie podniknutý prostredníctvom slovníkov vydaných v druhej polovici minulého storočia môže zmysluplne doplniť aspoň jeden príklad recentného definovania uvedených pojmov:

„Konzervace je obecně odborná aktivita k záchraně památky se zastavením či stabilizací přirozených či jiných destrukčních procesů a jejich důsledků, kterým památka podléhá. Vychází z vědeckého poznání příčin a dlouhodobých účinků použitých metod a materiálů na konzervované objekty. Termín konzervace je vztažen spíše k udržení a zachování artefaktů a jejich ochraně pro budoucnost, zatímco pojem – restaurování znamená obvykle opravy a renovace uměleckých děl.“⁴⁹

„Restaurování je obnovení či oprava malířského nebo jiného uměleckého díla, památky atp. za účelem záchrany tohoto díla. Zpravidla odstraňuje důsledky amortizace, materiálové degradace a jakkoli vzniklých poškození; většinou je spojeno i se záměrem obnovit původní stav nebo vzhled díla. Oproti konzervačním zásahům je restaurování činností komplexní, rozšířenou o vysoce kvalifikované práce spojující vědecká a umělecká hlediska (technické analýzy, rentoaláže, transfery, retušerské práce, rekonstrukce částí a celků atp.).“⁵⁰

⁴⁸Posledné ciele zamerané na určitú formu znovu definície sa odohralo na 15. medzinárodnej konferencii, ktorá bola organizovaná Medzinárodnou Asociáciou Múzeí ICOM a Výborom pre ochranu resp. Komitétom pre konzervovanie a reštaurovanie ICOM-CC, ktorá sa konala v roku 2008 v New Delhi. K 15. konferencii ICOM-CC v New Delhi pozri: <http://www.icom-cc.org/243/icom-cc-triennial-conferences/15th-triennial-conference,-new-delhi,-india,-2008/>. Vyhľadané 15. 3. 2021. Na uvedenú konferenciu ICOM-CC upozorňuje taktiež BAUEROVÁ 2015, 22sq., k interpretácii a aplikácii na české prostredie pozri LEHMANNOVÁ 2014, 59sqq. Predmetom záujmu výboru bola snaha jednoznačne definovať a eliminovať potencionálne komplikácie vyplývajúce z terminologickej nejednotnosti a odlišného vnímania uvedených termínov. Výsledkom konferencie bola prijatá rezolúcia, ktorá definovala *terminológiu charakterizujúcu ochranu hmotného dedičstva*. V rámci rezolúcie zostali oficiálne stanovené vymedzenia pojmov *konzervovanie* a *reštaurovanie*. K plnému zneniu rezolúcie z 15. konferencie ICOM-CC: <http://www.icom-cc.org/242/about/terminology-for-conservation/>. Vyhľadané 15. 3. 2021.

⁴⁹ KUBIČKA/ZELINGER 2004, 118.

⁵⁰ KUBIČKA/ZELINGER 2004, 249.

Zatiaľ čo konzervovanie je považované skôr za činnosť stabilizačného charakteru, reštaurovanie si v mnohých prípadoch, obzvlášť pri zásahu do materiálovej podstaty umeleckého diela, vyžaduje vyššiu úroveň odborných znalostí a kvalifikáciu s prienikom do ďalších prírodovedných a vedeckých rovín. Vybraná recentná definícia podľa môjho názoru, pregnantne vyjadruje rozdiel medzi oboma sledovanými činnosťami, pritom však akcentované rozdielne aspekty nestavia do polaritného kontrastu a protichodných pozícií, ale predstavuje ich ako jednotlivé kroky a na seba nadväzujúce fázy komplexného reštaurátorského procesu. Za uvedeným procesom stojí osoba reštaurátora, ktorú by sme mohli síce trochu zjednodušať, ale napriek tomu výstižne, definovať slovami:

„Restaurátor je špecializovaným pracovníkom s výtvarnou a umeleckou kvalifikáciou. Musí mu byť vlastní empatie a vysoce etický vzťah k umeleckým hodnotám.“⁵¹

Uvedený charakteristický popis reštaurátorskej profesie sa v nasledujúcich kapitolách, zameraných na osobnosti II. generácie tzv. *československej reštaurátorskej školy*, ukáže ako príhodný a uplatniteľný aj na vybrané osobnosti Mojmíra Hamsíka, Věru Frömllovú a Františka S. Tvrdeho. Domnievam sa, že to boli ich individuálne osobnostné a aj profesionálne kvality, ktorými ako reštaurátori disponovali, a prostredníctvom ktorých vynikali už v dobe, kedy spomenuté aspekty neboli tak jasne špecifikované ako je tomu dnes.

⁵¹ KUBIČKA/ZELINGER 2004, 249. Hodnota a význam uvedenej stručnej definície môže byť spochybnená kvôli zjednodušenému rázu a ďalším podstatným aspektom, ktoré zostali zamlčané. S vedomím zložitosti celej sledovanej problematiky je preto vhodné doplniť definíciu slovami Vratislava Nejedlého, že reštaurátor by si mal byť vedomý, že *předmětem opravy je umělecké dílo, jehož oprava není pouze problémem technologickým, ale vždy také a někdy především otázkou estetického nazírání doby, problémem etickým a morálním*. Podrobnejšie pozri NEJEDLÝ 1987, 513.

2 Prehľad literatúry, publikovaných statí a stavu bádania

Pre lepšie porozumenie okolnostiam, ktoré boli v našom prostredí spojené s počiatkom formovania organizačnej štruktúry a teoretickej koncepcie reštaurovania na počiatku 20. storočia, a to predovšetkým v období ranného Československa, je nevyhnutné odkázať na niektoré kľúčové texty publikované **Vincencom Kramárom**⁵² a následne **Bohuslavom Slánskym**.⁵³ Nimi publikované články vykazujú značnú zhodu v názorových koncepciách, pre ktoré bol príznačný rešpekt voči autenticite diela prepojený s vnímaním jeho výtvarných a estetických štruktúr. Ako Vincenc Kramár, tak aj Bohuslav Slánský na mnohých miestach akcentoval nevyhnutnosť zavádzania vedeckejšieho prístupu k reštaurovaniu a s tým súvisiacu implementáciu moderných prieskumových metód. Realizácia naznačených aspektov a názorových koncepcií bola podľa ich názoru podmienená vzdelaním reštaurátorov, ktorí okrem rozvinutých výtvarných daností mali disponovať širokým odborným rozhľadom a presahom do prírodovedných odborov.

Neskoršie dobové reakcie, ktoré nám môžu do určitej miery ilustrovať a zároveň doložiť názorovú pluralitu na utvárané koncepcie, metodické prístupy a princípy v reštaurovaní, predstavujú navzájom na seba reagujúce články **Františka Petra** a **Bohuslava Slánskeho**.⁵⁴ Polemický spor prebiehajúci v 50. rokoch minulého storočia sa

⁵² KRAMÁŘ 1918-1921, KRAMÁŘ 1930, KRAMÁŘ 1931a, KRAMÁŘ 1931b, KRAMÁŘ 1931c, KRAMÁŘ 1932, KRAMÁŘ 1933, KRAMÁŘ 1937a, KRAMÁŘ 1937b, KRAMÁŘ 1937c, KRAMÁŘ 1937d, KRAMÁŘ 1938.

⁵³ SLÁNSKÝ 1931, SLÁNSKÝ 1932a, SLÁNSKÝ 1932b, SLÁNSKÝ 1935, SLÁNSKÝ 1936a, SLÁNSKÝ 1936b, SLÁNSKÝ 1936c, SLÁNSKÝ 1937a, SLÁNSKÝ 1937b, SLÁNSKÝ 1937c, SLÁNSKÝ 1937d, SLÁNSKÝ 1938a, SLÁNSKÝ 1938b, SLÁNSKÝ 1938c, SLÁNSKÝ 1938–1940a, SLÁNSKÝ 1938–1940b, SLÁNSKÝ 1939, SLÁNSKÝ 1939-1940, SLÁNSKÝ 1940–1941, SLÁNSKÝ 1942, SLÁNSKÝ 1946a, SLÁNSKÝ 1946b, SLÁNSKÝ 1946c, SLÁNSKÝ 1953, SLÁNSKÝ 1954, SLÁNSKÝ 1955, SLÁNSKÝ 1956a, SLÁNSKÝ 1956b, SLÁNSKÝ 1956c, SLÁNSKÝ 1965a, SLÁNSKÝ 1965b, SLÁNSKÝ 1967a, SLÁNSKÝ 1967b, SLÁNSKÝ 1967c, SLÁNSKÝ 1967d, SLÁNSKÝ 1967e, SLÁNSKÝ 1968, SLÁNSKÝ 1969, SLÁNSKÝ 1970, SLÁNSKÝ 1971, SLÁNSKÝ 1976, SLÁNSKÝ 2003a, SLÁNSKÝ 2003b.

⁵⁴ František Petr v roku 1954 publikoval na stranách *Zpráv památkové péče* (ZPP) jeden z mnohých článkov *O výchově konzervátorských a restaurátorských kádří*, podrobnejšie pozri napr. PETR 1954, 235-239; na tento príspevok reagoval Bohuslav Slánský v stati pod názvom *K článku "O výchově restaurátorských kádří"*, kde okrem iného vysvetľoval a odôvodňoval spôsob opravy nástenných malieb v kostole sv.

dotýkal viacerých úrovní reštaurátorskej problematiky. Vo svojom čase však nevedol k jednoznačne formulovaným záverom a zhodnotenie významu jeho dopadu dovoľuje až retrospektívne nahliadnutie. Ako formujúco zásadné sa ukázalo prehodnocovanie technologických otázok retuše, v rámci ktorých Bohuslav Slánský argumentačne hájil dovedy len sporadicky uplatňované požiadavky na jej reverzibilitu, odlišiteľnosť a optickú stálosť, ktoré v teoretickej rovine zdôvodňoval obmedzenou časovou platnosťou retuše.⁵⁵ Tá podľa neho vyplývala z názorovej nestability a premenlivosti výtvarného cítenia každej doby. Výčitky Františka Petra smerované proti Slánskemu a jeho žiakom, ďalej viedli k formulovaniu názorov na pozíciu a profesiu reštaurátora, ktorého špecifický charakter vnímal Petr predovšetkým v rovine remeselnej, zatiaľ čo Slánský v umelecko-výtvarnej so súčasne akcentovanou právomocou na jeho autonómne rozhodovanie. Stručne naznačené názory zastávané Bohuslavom Slánskym predstavujú kontinuitu sledovateľnú a jednoznačne identifikovateľnú v postojoch a metodických postupoch jeho žiakov. Názory Bohuslava Slánského, ktorých formuláciu podnietila približená polemika, sú recentne považované za progresívne a anticipujúce smer ďalšieho vývoja reštaurátorského odboru.⁵⁶ Na konštitutívny význam uvedeného sporu a jeho určujúci dopad na formovanie reštaurátorského odboru v našom prostredí upozornil Ivo Hlobil na začiatku 80. rokov.⁵⁷

Zrejme prvú dobovú reflexiu osoby Bohuslava Slánského a jeho pôsobenia z pozície dejín umenia spracoval **Jaroslav Pešina** na začiatku 70. rokov, pričom obsahová stránka príspevku je charakteristická výrazným akcentovaním a vyzdvihovaním kvalít a

Apolinára v Prahe čím súčasne inicioval otvorenie diskusie o reverzibilite retuší, podrobnejšie pozri SLÁNSKÝ 1955, 154-157. Pokračovaním názorovej výmeny bol Petrov článok publikovaný pod názvom *Sporné otázky restaurování nástěnných maleb*, podrobnejšie pozri PETR 1955, 185-186. Pomyslená diskusia bola ukončená príspevkom Bohuslava Slánského, ktorý v roku 1956 zverejnil stať pod názvom *K článku Františka Petra „Sporné otázky restaurace nástěnných maleb“*, podrobnejšie pozri SLÁNSKÝ 1956b. Pre úplnosť je vhodné odkázať taktiež na staršie príspevky Františka Petra, v ktorých sa zaoberal dejinnou reflexiou reštaurátorského odboru, podrobnejšie pozri: PETR 1938; PETR 1939; PETR 1951-1952. V súvislosti s uvedeným vývojom názorov na reštaurovanie pozri taktiež HLOBIL 1982 ďalej NEJEDLÝ 1987 a NEJEDLÝ 2008.

⁵⁵ SLÁNSKÝ 1954, 305sq. Por. NEJEDLÝ 1987, 514. SLÁNSKÝ 1954, 305.

⁵⁶ NEJEDLÝ 2008, 369.

⁵⁷ HLOBIL 1982, 119-132.

odborného prínosu reštaurátora pre Československé prostredie a vyvíjajúci sa reštaurátorský odbor.⁵⁸

V spätnom pohľade zásadné, a pre ďalšiu interpretáciu konštitutívne, bolo retrospektívne zhrnutie a historická klasifikácia, ktorej predmetom bolo vystihnúť začiatky a formovanie reštaurovania, transformujúceho sa postupne do samostatného odboru v Československu, ktorého sa na začiatku 80. rokov minulého storočia podujal **Ivo Hlobil**.⁵⁹ Ako už bolo stručne zhrnuté v predchádzajúcej kapitole, Ivo Hlobil prostredníctvom publikovanej stati konštituoval označenie tzv. *československej reštaurátorskej školy*, ktoré bolo neskôr mnohými autormi transformované, opakovane používané a pochopené ako miestny fenomén.⁶⁰

Autorom ďalších odborných príspevkov bol **Miloš Suchomel**, ktorý upozorňoval na skutočnosť, že reštaurovanie predstavuje zložitý proces, na ktorý majú okrem iných vplyvov zásadný dopad estetické, etické a výtvarné aspekty pôsobiace skrze osobu reštaurátora, ktorého konzervátorské a reštaurátorské zásahy vyžadujú individuálne zváženie a prehodnotenie jednotlivých krokov, ktorých by sa mal zúčastňovať prostredníctvom odbornej konzultácie a diskusie historik umenia.⁶¹

Názory Miloša Suchomela zrejme ovplyvnili **Vratislava Nejedlého**, ktorý publikoval podrobne spracované reflexie dobových názorov uplatňovaných v teórii reštaurovania a ich postupné formovanie v odborných kruhoch pôsobiacich v druhej tretine 20. storočia,

⁵⁸ Príspevok bol publikovaný v katalógu, ktorý dopĺňoval výstavu reštaurovaných diel z obdobia medzi rokmi 1930 až 1970. Výstava zhodnocovala prínos Bohuslava Slánskeho ako reštaurátora pri príležitosti jeho penzionovania. Podrobnejšie pozri PEŠINA 1971, nepag.

⁵⁹ HLOBIL 1982, 119-132. Reflexia formovania a začiatkov reštaurátorského odboru v Československu v generačnej línii predstavovanej Vincencom Kramárom, Bohuslavom Slánskym a jeho žiakmi bola ťažiskom Hlobilovho článku, ktorý bol opakovane editovaný a publikovaný, podrobnejšie pozri HLOBIL 1989a a podobne HLOBIL 2008, 29-42; najnovšie HLOBIL 2014, 5.11. Do tematicky blízkeho okruhu patria taktiež ďalšie príspevky či publikácie na ktoré je nevyhnutné upozorniť: HLOBIL 1989b, 7-10; HLOBIL 2000, 173sq; HLOBIL 2008.

⁶⁰ Pojem tzv. *českej reštaurátorskej školy* používal napríklad STRETTI 1993, 5-8; ďalej STRETTI 2014, 12-15 a podobne SURMA 2014, 15-18.

⁶¹ K aspektom pôsobiacim na proces reštaurovania pozri SUCHOMEL 1974, 227-244 a taktiež SUCHOMEL 1994, 37-41 a k odbornej účasti historika umenia na procese reštaurovania pozri SUCHOMEL 1989, 344-351. K reštaurovaní umeleckých diel na území Stredočeského kraja pozri SUCHOMEL 1968.

či neskôr na prelome storočí.⁶² Vo svojich ďalších štúdiách zameriaval pozornosť na problematiku súvisiacu s vývojom retuší a spôsobom ich aplikovania, prostredníctvom čoho otváral otázky vzťahujúce sa k vývoju a postupnej transformácii prístupu k reštaurovaniu a požiadavkám, ktoré boli v odbore definované v minulosti.⁶³

Popri umelecko-historických textoch, ktoré sa väčšinou paradoxne ako jediné citujú, je nutné upozorniť na texty písané priamo reštaurátormi a taktiež na nepublikované archívne materiály, v ktorých je obsiahnuté pôsobenie osobností sledovanej II. generácie tzv. československej reštaurátorskej školy.⁶⁴ Zásadný zdroj predstavujú články a vyjadrenia, ktoré zanechali samotní reštaurátori: **Mojmír Hamsík**,⁶⁵ **Věra Frömlová**,⁶⁶ a **František S. Tvrďý**.⁶⁷

V súvislosti s vývojom a činnosťou reštaurátorského ateliéru Národnej galérie v Prahe je potrebné poukázať na publikáciu, v ktorej **Ladislav Kesner** starší v polovici 80. rokov priblížil okolnosti jeho vzniku a postupného formovania vrátane dobovej reflexie a zmienok o ostatných osobnostiach pôsobiach v reštaurátorskom oddelení.⁶⁸

⁶² K príspevkom Vratislava Nejedlého a jeho reflexiám o formovaní názorov na vývoj reštaurovania, vrátane priblíženia vybraných problematických aspektov pozri NEJEDLÝ 1987, 513-521; NEJEDLÝ 1990, 524-530; KOPECKÁ/NEJEDLÝ 2005; NEJEDLÝ 2007a, 135-140; NEJEDLÝ 2007b, 329-330; NEJEDLÝ 2008, 365-375 a taktiež NEJEDLÝ 2010, 6-11.

⁶³ Podrobnejšie k vývoju retuší pozri NEJEDLÝ 2005, 500-516 a taktiež NEJEDLÝ 2007a, 135-140. K reflektovaniu reštaurátorských prác na konci 19. storočia pozri NEJEDLÝ 1990, 524-530 a k osobe reštaurátora Karla Veselého pozri NEJEDLÝ 2007b, 329-330.

⁶⁴ Archívne materiály v tejto diplomovej práci boli použité na základe ústretového poskytnutia nasledujúcich archívov: *Archiv Národní Galerie* (ANG), *Restaurátorské oddělení Národní Galerie* (RO NG), *Archiv výtvarného umění* (ARTA) a *Archiv Akademie výtvarných umění* (A-AVU).

⁶⁵ HAMSÍK 1953, HAMSÍK/MACEK 1954, HAMSÍK 1954a, HAMSÍK 1954b, HAMSÍK 1957, HAMSÍK 1959, HAMSÍK 1960, HAMSÍK 1962a, HAMSÍK 1962b, HAMSÍK 1963, HAMSÍK/FRÖMLOVÁ 1964, HAMSÍK 1964a, HAMSÍK 1964b, HAMSÍK/FRÖMLOVÁ 1965, HAMSÍK/ŠÍP 1965, HAMSÍK 1965, HAMSÍK 1966, HAMSÍK 1967, HAMSÍK 1968, HAMSÍK 1969a, HAMSÍK 1969b, HAMSÍK 1969c, HAMSÍK 1970, HAMSÍK 1976, HAMSÍK 1978, HAMSÍK 1982, HAMSÍK/TOMEK 1983, HAMSÍK/TOMEK 1984, HAMSÍK 1985, HAMSÍK 1986, HAMSÍK/KOŘÁN 1986, HAMSÍK 1987, HAMSÍK 1989, HAMSÍK 1990a, HAMSÍK 1990b, HAMSÍK 1990c, HAMSÍK 1990d, HAMSÍK 1991, HAMSÍK/TOMEK 1992, HAMSÍK 1992a, HAMSÍK 1992b, HAMSÍK 1992c, HAMSÍK 1993a, HAMSÍK 1993b, HAMSÍK 1996a, HAMSÍK 1996b, HAMSÍK 1997, HAMSÍK 1999, HAMSÍK/HAMSÍKOVÁ 2001.

⁶⁶ FRÖMLOVÁ/KROFTA 1963, FRÖMLOVÁ 1964, FRÖMLOVÁ/HAMSÍK 1965, FRÖMLOVÁ/ŠÍP 1966, FRÖMLOVÁ 1967, FRÖMLOVÁ 1968, FRÖMLOVÁ 1971, FRÖMLOVÁ 1974, FRÖMLOVÁ 1980, FRÖMLOVÁ 1982, FRÖMLOVÁ 1987, FRÖMLOVÁ 1990a, FRÖMLOVÁ 1990b, FRÖMLOVÁ 1990c, FRÖMLOVÁ 1992a, FRÖMLOVÁ 1992b, FRÖMLOVÁ 1997.

⁶⁷ TVRDÝ 1965, TVRDÝ 1966, TVRDÝ 1969.

⁶⁸ KESNER 1985, 5-14.

Všeobecnejšie zhrnutie historického vývoja a súvisiacich premien ovplyvňujúcich reštaurátorský odbor v českom prostredí s akcentom na jeho špecifiká poskytol článok **Karla Strettiho** publikovaný na začiatku 90. rokov.⁶⁹

Samotné osobnosti II. generácie tzv. československej reštaurátorskej školy a ich činnosť doposiaľ neboli predmetom záujmu bádateľov do takej miery, aby boli súborne spracované. Tematicky a chronologicky sa k vymedzenej téme tejto diplomovej práce svojim zameraním približovali *bakalárske, magisterské a dizertačné práce*, vznikajúce v posledných dvoch desaťročiach, v ktorých sú reflektované mnohé podnetné aspekty vývoja reštaurovania, a taktiež odkazujú na doposiaľ nespracované dejinné súvislosti.⁷⁰

V snahe zavíšiť naznačený chronologický sled, je nutné uviesť taktiež nedávne a recentné príspevky, ktoré sa sledovanou oblasťou reštaurovania zaoberajú. Tému minulosti a prítomnosti tzv. *českej reštaurátorskej školy*, bola venovaná pozornosť na stranách *Bulletinu Uměleckohistorické společnosti*.⁷¹ Autori príspevkov sa zamerali na zhodnotenie súčasného stavu odboru reštaurovania, na akcentovanie vývojových premien, s tým úzko súvisiacu diskontinuitu a problematiku reštaurovania ako odboru, vyrastajúceho z koreňov tradície tzv. *českej reštaurátorskej školy*. Úvodný príspevok Iva Hlobila, ponúkol historický exkurz do vývoja reštaurovania v Československu a s tým spojené dobové formovanie teoretických a metodických prístupov, ktoré sa stali základmi spomenutej tradície reštaurovania.⁷²

K nedávnym a pravdepodobne doposiaľ najpodrobnejšie spracovaným vybraným dejinným kapitolám počiatkov reštaurovania v Československu sa radí publikácia **Zuzany Bauerovej** z roku 2015, v ktorej kládla zreteľ priblíženiu osobností a pôsobenia reštaurátorov Bohuslava Slánskeho a Karla Veselého.⁷³

⁶⁹ STRETTI 1993, 5-8.

⁷⁰ ANTONOVIČ 1997, EHRENBERGEROVÁ 2006, SKŘIVÁNEK 2007, BAUEROVÁ 2009, UHLÍKOVÁ 2009, VÁPENKOVÁ 2009, JEBAVÁ 2010, LEJSKOVÁ 2010, BŘÍZOVÁ 2011, HOLÁ 2013, SEJKOROVÁ KAŠPAROVÁ 2015, EHRENBERGEROVÁ 2016, KOCHOVÁ 2019, KRUNTORÁD 2019.

⁷¹ BULLETIN 2014

⁷² Úvodný príspevok poskytujúci historický exkurz pozri HLOBIL 2014, 5-12. K súčasnému stavu tzv. českej reštaurátorskej školy z pohľadu praktikujúcich reštaurátorov a teoretikov odboru dejín umenia pozri STRETTI 2014, 12-15. K porovnaniu stavu súčasného a minulého pozri SURMA 2014, 15-18.

⁷³ BAUEROVÁ 2015. V súvislosti s uvedenou publikáciou je vhodné poukázať na recenzie ktoré na knihu reagovali: KRUNTORÁD 2016 a taktiež SKALICKÝ/POKORNÝ 2016.

Medzi posledné a doposiaľ najnovšie zhodnocujúce reakcie patria recenzie spomenutej publikácie, v ktorých autori reagovali na prezentované moderné dejiny reštaurovania v Československu. Recenzent **Matěj Kruntorád** poukázal na prínos spomenutej publikácie pričom zdôraznili skutočnosť, že štúdium nedávnej histórie otvára nemálo značne komplikovaných otázok, ktoré zostávajú na okraji bádateľského záujmu.⁷⁴

Druhá recenzia z pera **Petra Skalického** a **Adama Pokorného**, popri ocenení kladov poukázala na absenciu hlbšieho štúdia vybraných charakteristických aspektov sledovanej problematiky a súčasnú potrebu ich teoretického objasnenia prostredníctvom reflektovania širších kontextuálnych súvislostí.⁷⁵ K predmetom hodným budúceho bádania autori zaradili a zdôraznili nevyhnutnosť kritickej analýzy používanej terminológie a pojmoslovia vrátane historiografickej konštrukcie označenia a konceptu *československej reštaurátorskej školy*, ktorý bol Ivom Hlobilom konštituovaný na začiatku 80. rokov.

⁷⁴ KRUNTORÁD 2016.

⁷⁵ SKALICKÝ/POKORNÝ 2016.

3 Niekoľko poznámok k východiskovým aspektom a dobovému kontextu na začiatku 20. storočia

„Se snahou o zachovávaní uměleckých děl minulosti se můžeme setkat již v dávných dobách. Nebylo to restaurování ve smyslu, jak ho chápeme dnes, ale spíše snaha zachovat tato díla pro vlastní i další generace.“⁷⁶

Jaroslav J. Alt

S vedomím zložitosti problematiky zvolenej témy, ktorá v sebe zahŕňa okruh kultúrno-historického kontextu súvisiaceho so štátotvornými premenami, vrátane oblasti vývoja teoretických a metodologických systémov odboru dejín umenia z ktorého pramení prvotné formulovanie princípov a organizačnej štruktúry pamiatkovej starostlivosti a reštaurovania; je cieľom tejto kapitoly reflektovať primárne aspekt reštaurovania. Zámerom je akcentovať súdobé povedomie o potrebe systematickej ochrany pamiatok na čo plynule nadväzovala otázka voľby najvhodnejších prostriedkov a postupov počas ich vlastného konzervovania a reštaurovania. Vyzdvihnutie niekoľkých historických momentov a poukázanie na osobnosti, ktoré svojím zaangažovaním v odborných kruhoch mali rozhodujúci vplyv, má poslúžiť k naznačeniu zložitých vývojových premien sledovanej problematiky reštaurovania na začiatku 20. storočia a s tým spojené následné formovanie reštaurátorského oddelenia v súčasnej Národnej galérii v Prahe.⁷⁷ Napriek tomu, že podrobnejší a systematickejšie spracovaný prehľad vývoja by bol zaiste prínosný a zaujímavý, sám o sebe však nie je ťažiskom tejto práce a svoju pozornosť mu už v minulosti venovali iní bádatelia.⁷⁸

⁷⁶ ALT 2000, 11.

⁷⁷ Akcentované udalosti a osobnosti sú vybrané z ohľadu na ich vplyv na založenie či vývoj reštaurátorského oddelenia pražskej Národnej galérie.

⁷⁸ Podrobnejšie k dejinným súvislostiam a počiatkom reštaurovania vôbec viz PETR 1951-1952, 237-250. K vývoju, histórii a metódam reštaurovania v 18. storočí viz VÁPENKOVA 2009, 29-71 a taktiež SEJKOROVÁ KAŠPAROVÁ 2015, 18-28. Stručnejšie k reštaurátorským počínom v Čechách na konci 19. storočia viz NEJEDLÝ 1990, 524-530. Najnovšie k vybraným aspektom kultúrne historického kontextu súvisiacim so začiatkom reštaurovania na našom území v 20. storočí pozri BAUEROVÁ 2015, 13-57.

Na začiatku 20. storočia sa v spoločnosti začal prehlbovať čoraz intenzívnejší záujem o pamiatky, ich historickú a umeleckú hodnotu spoločne so snahou o ich ochranu a zachovanie.⁷⁹ Uvedomenie si naliehavej potreby ochrany pamiatok, dal impulz nielen k verejným diskusiám, ale taktiež k zakladaniu spolkov a združení, ktoré svoje názory a idey publikovali v dobovej tlači, alebo prostredníctvom vlastných periodík.⁸⁰

Odborné kruhy v našom prostredí reflektovali myšlienky a teoretické východiská tzv. *Viedenskej školy dejín umenia*, ktoré ovplyvňovali názory na ochranu pamiatok, čím vytvárali myšlienkovú základňu pre následné názorové koncepcie predstavujúce fundamenty budúceho reštaurátorského odboru v Československu.⁸¹ Metodológia a teória reštaurovania sa vyvíjala a formovala v rámci odboru dejín umenia.⁸²

V tomto kontexte mala významný prínos vedecká práca Aloise Riegla, ktorú vydal v roku 1903 pod názvom *Der moderne Denkmalkultus – sein Wesen und Entstehung*.⁸³ Pre vývoj reštaurovania ako odboru mal zásadný vplyv Rieglov názor a chápanie pamiatky ako súboru rôznorodých hodnôt, pričom zdôrazňoval význam pojmov *Der Alteswert* a *Die historische Wert*.⁸⁴ V tejto súvislosti je podstatné spomenúť Rieglovo vnímanie estetickej hodnoty pamiatky či diela, ktoré nesie známky plynúceho času a s tým spojenej degradácie, ktorá podľa jeho názoru mala byť rešpektovaná do takého stupňa, že zásah do materiálovej podstaty diela mal byť obmedzený buď úplne, alebo len

⁷⁹ Pamiatkami v tomto kontexte rozumieme a hmotné rezídua minulosti v širokom slova zmysle.

⁸⁰ UHLÍKOVÁ 2009, 47-55. Verejné diskusie a prednášky boli napríklad organizované v rámci *Zjazdov na ochranu pamiatok*, ktoré sa uskutočnili v rokoch 1908 a 1913. Ich iniciátorom bol jeden z hlavných zakladateľov pamiatkovej starostlivosti v Čechách a historik umenia Zdeněk Wirth. K vydávaným periodikám je vhodné uviesť príklad Klubu za starou Prahu. *Klub Za starou Prahu* bol založený 28. januára 1900 a združoval architektov, historikov a umelcov v snahe chrániť neopakovateľný ráz Prahy, ktorý tvorila okrem iného historická architektúra. <https://www.zastarouprahu.cz/menu-horni/historie/kategorie-6/>, vyhľadane 3. 1. 2021.

⁸¹ K reflektovaniu myšlienok a teoretických východísk našimi odbornými autoritami na tzv. Viedenskú školu dejín umenia pozri na príklad WIRTH 1910a, 1sq a taktiež WIRTH 1910b, 25sq. Reakcie sa vzťahovali napríklad na RIEGL 1903; TIETZE 1909 a taktiež DEHIO 1905.

⁸² KROUPA 1996, 187. K súbornejšiemu zhrnutiu v kontexte vývoja reštaurovania ako odboru pozri LEJSKOVÁ 2010, 11.

⁸³ Toto teoretické dielo zo zásadným dopadom na formovanie rakúskej a československej pamiatkovej starostlivosti vyšlo v českom preklade 2003 pod názvom *Moderní památková péče*.

⁸⁴ Terminologicky vhodnejší a výstižnejší preklad v češtine než v slovenčine označuje *Der Alteswert* ako Hodnotu stáří a *Die historische Wert* ako Historickou hodnotu. K tomuto terminologickému vzťahu pozri HORYNA 1996, 207-208.

na nevyhnutnú či minimálnu konzerváciu.⁸⁵ Vplyv tzv. *Viedenskej školy dejín umenia* a Aloisa Riegla sa pozoruhodným spôsobom prejavil v osobnosti Vincenca Kramára. Ďalšie zrkadlenie jej myšlienok môžeme sledovať aj u predstaviteľov tzv. *československej reštaurátorskej školy*, pre ktorých sa stala *Viedenská škola dejín umenia* teoretickým východiskovým základom, bez ktorého by jej existencia pravdepodobne nebola možná a oddelenie reštaurovania maľby v pražskej Národnej galérii by v nasledujúcom období nezískalo svoj charakter odbornej inštitúcie.⁸⁶

3.1 Orientačné poznámky k prvopočiatkom reštaurovania a význam osobnosti Vincenca Kramára

V priebehu prvých dvoch desaťročí 20. storočia zatiaľ nie je možné hovoriť o reštaurovaní ako o samostatne vyprofilovanom odbore. Vtedajšie zásahy do umeleckých diel, majúce za cieľ určitú formu obnovy či opravy, boli veľmi často zverované do rúk príslušníkom iných umeleckých a remeselných odborov, ktorí však k tomu nemali potrebné skúsenosti ani vzdelanie.⁸⁷ Neodborné zásahy a používanie nevhodných materiálov malo na mnohé diela deštruktívny dopad. V prípade závažnejších zásahov bývalo bežnou praxou prizývanie odborníkov zo zahraničia.⁸⁸ Začínajúci reštaurátori u nás nedisponovali prameňmi, z ktorých by mohli čerpať poznatky o pracovných postupoch a v bežnej praxi nebolo zaužívané generačné odovzdávanie skúseností. Týmito okolnosťami boli nútení klásť základy odboru prostredníctvom experimentovania, následného skúmania a vyvodzovania záverov na základe ktorých vykonávali prvé kroky vedúce k obnove umeleckých diel.⁸⁹ Až v medzivojnovom období 20. storočia začínali v Československu postupne pôsobiť špecializovanejší

⁸⁵ RIEGL 2003, 30-37. Konzervátorský zásah mal primárne za cieľ spomaliť degradačný proces a nie jeho celkové zamedzenie.

⁸⁶ HLOBIL 2008, 29-35 a rovnako HLOBIL 2014, 5-11. Súbornejšie zhodnotenie pozri LEJSKOVÁ 2010, 12-19.

⁸⁷ Dobový prístup k opravám a obnovám pamiatok a problematiku nevhodných zásahov retrospektívne spracovávali: NOVOTNÝ 1938, 5-7; PETR 1938, 57-59; PETR 1939, 67-68; PETR 1951-1952, 247-248; PETR 1955, 238 a taktiež SLÁNSKÝ 1971, nepag.

⁸⁸ KRAMÁŘ 1918-1921, 372sq. Neskôr to bola práve pracovníci reštaurátorskej dielne Obrazárne SVPU, ktorí regionálnym zbierkam umenia poskytovali svoju odbornejšiu pomoc. KRAMÁŘ 1938, 108.

⁸⁹ SLÁNSKÝ 1971, nepag. O negatívnych dopadoch spojených s nekompetentným prístupom k obnove umeleckých diel a návrhom na riešenie pozri NOVOTNÝ 1938, 5-7.

a kvalifikovanejší odborníci, ktorí reštaurovanie posúvali na vyššiu úroveň, kládli prvé vedecké základy tohto odboru s jasným zreteľom na to, aby zásahy do materiálovej podstaty diela mali reverzibilný charakter, čím vytvárali predpoklady pre moderný prístup k reštaurovaniu.⁹⁰

Je to práve Vincenc Kramář (1877–1960), absolvent *Viedenskej školy dejín umenia*, historik, teoretik umenia, zberateľ, znalec a riaditeľ *Obrazárne Společnosti vlastenecký přítel umění* (SVPU), ktorému vďačíme za iniciatívny postoj pri formovaní prvotín vedeckej teórie reštaurovania a prvopočiatkov štrukturálnej organizácie reštaurovania v Československu.⁹¹ [3, 4] Nevyhnutnú potrebu ochrany a starostlivosti o umelecké diela si uvedomoval predovšetkým v súvislosti so zverenou rolou riaditeľa Obrazárne SVPU, v tom čase najväčšej československej galérie výtvarného umenia, ktorú spravoval v období medzi rokmi 1919 až 1939.⁹² Hlboké a pretrvávajúce presvedčenie o nevyhnutnej potrebe aktívnej starostlivosti o diela vo zverenom fonde, Vincenc Kramář avizoval už v prvých rokoch spravovania zverených zbierok.⁹³ Na uvedomenie si tejto priority poukazuje aj jeho vyjadrenie, v ktorom reflektoval počiatky svojho pôsobenia: „A byly to hlavně dvě věci, které zabíraly během jara a léta 1920 všechnu činnost správy Obrazárny: restaurace obrazů a shledávání nového výstavního materiálu dle vytčeného plánu. (...) Obrazárna byla po stránce konzervace velmi zanedbaná, a už od let se uvažovalo ve výboru Společnosti o nutné nápravě těchto nedostatků.“⁹⁴

⁹⁰ SLÁNSKÝ 1971, nepag. Podľa slov Slánského, kvalifikovanejší reštaurátori však naďalej tvorili len menšinu čo nepostačovalo k tomu, aby bola venovaná dostatočná pozornosť všetkým umeleckým dielam v takej miere, ako by si to ich stav vyžadoval. Veľká pozornosť bola koncentrovaná na významné diela so snahou zabezpečenia im čo najkvalitnejšie ošetrovanie, zatiaľ čo iné diela boli zverované do rúk nekvalifikovaných jedincov. Perspektívny a zmysluplný rozvoj odboru reštaurovania videl Bohuslav Slánský predovšetkým v odbornom a kvalifikovanom vzdelaní reštaurátorov.

⁹¹ HLOBIL 2014, 5. Podrobnejšie k osobe Vincenca Kramáře a prvopočiatkom reštaurovania v Československu pozri HLOBIL 1982, 119-192; HLOBIL 1989b, 7-16; HLOBIL 2000, 173sq a taktiež HLOBIL 2014, 5-11. Najnovšia reflexia k tejto problematike BAUEROVÁ 2015, 61-73. K Vincencovi Kramářovi ako riaditeľovi verejnej galérie pozri VLNAS 2000, 164-168. Samostatné monografické spracovanie osobnosti a činnosti Vincenca Kramáře doposiaľ učené nebolo, najpodrobnejším dielom je katalóg výstavy *Od starých mistrů k Picassovi* LAHODA/UHROVÁ 2000.

⁹² VLNAS 2000, 164; BAUEROVÁ 2015, 61. Zbierky *Obrazárny Společnosti vlastenecký přítel umění* tvoria významnú časť fondu Národnej galérie. Obrazáreň SVPU je považovaná za predchodkyňu dnešnej Národnej galérie. K vývoju Obrazárne a SVPU pozri VLNAS 1995; VLNAS 1995-1996 a taktiež VLNAS 1996.

⁹³ KRAMÁŘ 1918-1921, 371-394.

⁹⁴ KRAMÁŘ 1983, 372.

Okamžité odhodlanie a zaangažovanie vo veci reštaurovania bolo Vincencovi Kramárovi vlastné už krátko po nástupe do čela inštitúcie. V uvedomení si zodpovednosti za zverený fond a snahe zlepšiť stav zbierky napravením nedostatkov v oblasti konzervovania môžeme vidieť jeho motiváciu, ktorá vyvrcholila založením dielne, ktorá sa stala základom budúceho oddelenia reštaurovania Národnej galérie v Prahe. Prvotne bol konzervovaním a reštaurovaním vybraných diel zo zbierky Obrazárne SVPU poverený akademický maliar Augustín Vlček, ktorého v roku 1920 nahradil s rovnakým vzdelaním akademický maliar Adolf Bělohoubek.⁹⁵ [5, 6] Adolfa Bělohoubka si Vincenc Kramář obzvlášť cenil pre jeho neobvykle citlivú a svedomitú reštaurátorskú činnosť, ktorá bola dopĺňovaná umnou snahou vďaka čomu boli úspešne realizované prvé reštaurátorské zákroky.⁹⁶ Ambíciou riaditeľa bolo povzniesť úroveň starostlivosti o zverený zbierkový fond a zabezpečiť odbornejší prístup k dielam, než tomu bolo pred jeho nástupom.

Už na konci 30. rokov Vincenc Kramář pozitívne hodnotil zmenu pomerov, ktorú pri retrospektívnom poohliadnutí sa hodnotil slovami: „*Hlavní rozdíl proti dřívějšku spočívá v tom, že se přistupuje k restauraci po mnohem delším a hlubším studiu a tudíž i s dokonalejší znalostí stavu umělecké památky, než jaká byla dříve dosažitelná, a že se v značné míře ví předem, jak se má postupovat při restauraci, jaký bude asi její výsledek a zda má po případě vůbec smysl provést tu neb onu restauraci.*“⁹⁷ Kramář si evidentne uvedomoval zodpovednosť za správu umeleckých diel v zverenej zbierke, zároveň v sebe mal hlboký zmysel pre rešpekt voči autenticite každého diela a potrebu individuálneho prístupu bez uplatňovania zjednodušených schematických princípov.⁹⁸ Podľa Hlobila spomenutá úcta k autenticite pamiatky a obhajoba vedeckého prístupu k reštaurovaniu boli Kramárovi vlastné obzvlášť vďaka školeniu získanému na *Viedenskej škole dejín umenia* a osobnostiam na nej pôsobiacim.⁹⁹

⁹⁵ KRAMÁŘ 1938, 107; VLNAS 2000, 165; BAUEROVÁ 2015, 60, 67.

⁹⁶ KRAMÁŘ 1931b, 9.

⁹⁷ KRAMÁŘ 1938, 107.

⁹⁸ Na nevyhnutnosť rešpektu voči autenticite reštaurovaného diela a potrebu individuálneho prístupu poukazoval vo svojich textoch taktiež Bohuslav Slánský, napr. SLÁNSKÝ 1954, 307 a 312. V tejto súvislosti pozostáva otvorená otázka vzájomného vplyvu medzi Vincencom Kramárom a Bohuslavom Slánskym.

⁹⁹ HLOBIL 2000, 173sq; HLOBIL 2008, 29-35 a rovnako HLOBIL 2014, 5-11.

Estetickú hodnotu diela Vincenc Kramář vnímal ako komplexný dojmový potenciál, ktorý mohol vhodne zvolený reštaurátorský zákrok umocniť, pričom druhotné zásahy v podobe retuší, premalieb a lakov hodnotil ako deformačný aspekt uplatnený na umeleckom diele.¹⁰⁰ Svoj názor k tejto problematike vyjadril a dá sa povedať, že zároveň argumentoval v článku *O galerijním tónu*, slovami: „*Poněvadž však pronikáme k podstatě staršího uměleckého díla téměř výlučně jeho tvárnou strukturou, je zřejmě nutno, abychom ji vnímali, pokud možno v její celosti. Tomu však vadívají zhusta změny, jež se staly s uměleckými památkami v pozdějších dobách. U obrazů jsou to přemalby, silné, popřípadě barevné vrstvy laků, jež tvoří mezi námi a uměleckým dílem neproniknutelnou stěnu, a konečně je někdy uchován jen zlomek památky. Je tudíž požadavkem, aby bylo tyto pozdější přídavky odstraněny, aniž se tím stane umělecké památce jakákoli újona, a kde jde o částečně uchovaný obraz, aby bylo možno vnímat tyto zlomky, pokud možno v jejich někdejší plastické a prostorové jednotě.*“¹⁰¹

V snímaní sekundárnych vrstiev videl Vincenc Kramář obnovenie tvárnych vlastností diel, ktoré sa tak podľa jeho názoru stávali oslobodené od falošných a skresľujúcich vrstiev, zažltnutých lakov a umožňovali návštevníkom galerijných priestorov prekonávať časovú bariéru pri vnímaní umenia vytvoreného v minulých dobách avšak bez toho, aby sa sklzávalo k pochabému prezentovaniu diela pôsobiaceho ako čerstvo dokončené rukami autora.¹⁰²

K ďalším aspektom, ktorými Vincenc Kramář pomohol povzniesť úroveň reštaurovania, jednoznačne patrí jeho otvorenosť na využívanie výtvarných techník vtedajšej doby, v ktorých videl potenciál exaktnejšieho prístupu k riešeniu otázok kladených samotnými dielami: „*Teprve vybavení dílny moderními studijními přístroji, roentgenem, ultrafialovým a rasantním světlem, fotografickými i zvětšovacími stroji, k němuž došlo v posledních letech, postavilo konservační a restaurační práce obrazárny na nový základ umožňující řešení daných úloh ve smyslu dnešních požadavků.*“¹⁰³

¹⁰⁰ Odlišné ponímanie estetického konceptu umeleckého diela predstavuje napr. vyššie spomenutý Alois Riegl. K odklonu Vincence Kramářa od „rieglovského“ ponímania estetiky pozri HLOBIL 2014, 6.

¹⁰¹ KRAMÁŘ 1932, 10.

¹⁰² HLOBIL 2000, 173sq; HLOBIL 2008, 29-35 a rovnako HLOBIL 2014, 5-11.

¹⁰³ KRAMÁŘ 1938, 107.

Uvedené metódy bádania a technické vybavenie dovoľovali vykonať podrobnejší prieskum umeleckých diel skôr než sa pristúpilo k akémukoľvek zásahu, vďaka čomu mohli byť volené optimálnejšie postupy samotného reštaurovania. Využitie röntgenového žiarenia v reštaurátorskej praxi predstavovalo významný míľnik, pretože umožňovalo neinvazívne skúmanie maľby a kompozičného usporiadania v jej nižších vrstvách.¹⁰⁴

Ďalší významný aspekt, na ktorý je v súvislosti s pôsobením Vincence Kramára v čele Obrazárne SVPU potrebné upozorniť, je postupné zavádzanie fotografickej dokumentácie a protokolových zápisov dokumentujúcich vykonávané zásahy do materiálovej podstaty umeleckých diel počas ich opráv, prebiehajúcich v reštaurátorskej dielni:¹⁰⁵ „V závažných prípadech, kde běželo o hlubší zasažení v obrazový organismus, byly pořizeny fotografické snímky původního stavu, po případě stavu po vyčištění obrazu, a o celém postupu práce byl sepsán podrobný protokol.“¹⁰⁶ Riaditeľ zbierky Obrazárne SVPU tak položil prvotné základy reštaurátorskej dokumentácií. Napriek tomu, že fotodokumentačná a protokolová evidencia získala systematickejší charakter až v nasledujúcom období, vidíme že povedomie o význame zverenej zodpovednosti viedlo Vincence Kramára ku krokom, ktorých ovocie môže byť dodnes zhodnocované nielen v oblasti reštaurovania, ale aj v oblasti dejín umenia. Zrejme niet pochýb o tom, že Vincenc Kramár ako kunsthistorik stojaci v čele Obrazárne SVPU a zároveň iniciátor reštaurátorskej dielne, vnímal hodnotu a potenciál vyplývajúci z medziodborovej spolupráce, ktorá predstavovala prepojenie reštaurovania, dejín umenia a základných foriem dokumentaristiky ako o tom svedčí i jeho vyjadrenie: „Není pochyby, že těmito konservacemi a restauracemi nabyla dílna množství nových poznatků jinak těžko dosažitelných, a že se tak netušeně rozrostl i archiv fotografií a podrobných zápisů, materiál to zvláště pro historiky neocenitelný.“¹⁰⁷

¹⁰⁴ KRAMÁŘ 1931b, 9. Prvé využitie röntgenového prístroja spomína Vincenc Kramár pri reštaurovaní obrazu s vyobrazením legendy o sv. Dorote od Baldunga Griena. Röntgenový prístroj bol použitý vďaka spolupráci MUDr. Jaroslava Novotného.

¹⁰⁵ KRAMÁŘ 1918-1921, 376.

¹⁰⁶ KRAMÁŘ 1918-1921, 376.

¹⁰⁷ KRAMÁŘ 1938, 108.

Na požiadavky na čo najpodrobnejšiu dokumentáciu reštaurátorských zákrokov, ktorá mala slúžiť ako podklad pre účely umelecko-historického štúdia, podobne ako Vincenc Kramář, v rovnakom období apeloval taktiež Vladimír Novotný v článku *K organizaci restaurace a konservace památek umění malířského a sochařského*, publikovanom v januári 1938, kde na význam súbornej evidencie poukázal slovami: „*Tím způsobem vznikl by o každém díle soubor zápisů rázu technického a popisného, doprovázený dokonalými fotografiemi. Získali bychom tak během času neocenitelný materiál ke studiu, z něhož by se mohl vyvinouti veřejně přístupný archiv památek (doplňný eventuálně i zprávami o dílech ze sbírek soukromých), z něhož by mohl čerpati historik umění i sběratelé a přátelé umění.*“¹⁰⁸ Uvedené aspekty predstavujú predpoklady a nároky na reštaurátorov, ktoré o niekoľko rokov skôr Vincenc Kramář špecifikoval a formuloval slovami: „*Restaurace uměleckých děl vyžaduje uměleckého školení a především citění, rozsáhlé znalosti staršího umění, zvláště po stránce technické, a především mnoho vědění z oboru chemie a částečně fyziky. Z toho všeho je patrnó, že jen ze zvláště vnitřně organizovaných jedinců mohou vyrůsti dobří restaurátoři.*“¹⁰⁹

Takto formulované postuláty začali byť postupne napĺňané vo formujúcej sa štruktúre reštaurátorskej dielne Obrazárne SVPU, ktorá sa neskôr prerodila v oddelenie reštaurovania pražskej Národnej galérie. Nároky na odborné reštaurátorské vzdelanie začali byť v skutočnosti napĺňané až Bohuslavom Slánskym, ktorý je odbornou verejnosťou považovaný za zakladateľa tzv. československej reštaurátorskej školy.¹¹⁰

¹⁰⁸ NOVOTNÝ 1938, 5-7.

¹⁰⁹ KRAMÁŘ 1931a, 1-2.

¹¹⁰ MAŠÍN 1981, 266 a podobne napríklad BAUEROVÁ 2015, 60.

4 Zakladateľská osobnosť Bohuslava Slánského a jeho vplyv na oddelenie reštaurovania maľby

„Malíř a vědec, který věnoval své schopnosti a nadání jiným umělcům, aby jejich díla přežila čas, umělec, který dobrovolně omezil své vlastní výtvarní dílo ve prospěch vědeckého poznání uměleckých děl minulých dob – to je představa životní cesty Bohuslava Slánského.“¹¹¹

Mojmír Hamsík

Bohuslav Slánský je dnes interpretačne vnímaný ako zakladateľská osobnosť tzv. československej školy.¹¹² Už počas svojho života bol mnohými súčasníkmi vnímaný ako človek, ktorý v sebe snúbil tvorivé schopnosti, teoretické poznatky a praktické skúsenosti v oblasti maliarskych, konzervátorských a reštaurátorských techník, prostredníctvom čoho položil základy odborného štúdia a vedeckého prístupu k reštaurovaníu.¹¹³ [7]

Ako taký, navyiac neskôr tiež v roli pedagóga na Akademii výtvarných umění, formoval minimálne v základných východiskách taktiež spomínané osobnosti tzv. II. generácie československej reštaurátorskej školy.

Bohuslav Slánský sa narodil 26. januára 1900 v Prahe, do rodiny magistrátneho úradníka Antonína Slánského a jeho manželky Anny (rodenej Haužvicovej).¹¹⁴ Po úspešnom zložení maturitnej skúšky 4. júla 1918, začal študovať na Akademii výtvarných umění v Prahe (AVU), kde v priebehu desiatich semestrov získal dve školské ceny a bolo mu priznané talianske štipendium, čo poukazuje na jeho výnimočné nadanie pre zvolený odbor a taktiež snahu prehľbovať získané znalosti.¹¹⁵ Štúdium na AVU, ktoré zahrňovalo jeden rok prípravky, jeden rok všeobecnej školy, tri roky špeciálnej školy u profesora Maximiliána Pirnera a jeden rok špeciálnej školy u Maxa Švabinského,

¹¹¹ HAMSÍK 1970, 90.

¹¹² MAŠÍN 1981, 266.

¹¹³ MAŠÍN 1965, 430, taktiež HAMSÍK 1970, 90sq a podobne MAŠÍN 1981, 266.

¹¹⁴ BAUEROVÁ 2015, 81.

¹¹⁵ ANG, Osobní složka Bohuslav Slánský – 1934-1947 – Osobní spis 1/28 – Osobní služební výkaz.

zakončil absolútoriom v roku 1924.¹¹⁶ Okrem toho, v priebehu štúdia na Akadémii, navštevoval prednášky matematiky a deskriptívnej geometrie na Českom vysokom učení technickom v Prahe a na Pedagogickej fakulte Karlovej univerzity absolvoval šesť semestrov pedagogiky. Štátnu záverečnú skúšku spôsobilosti k výuke kreslenia, modelovania, matematiky a geometrického kreslenia, zložil v januári 1923.¹¹⁷ Pri celom výpočte Slánskeho úspešne zavŕšených študijných snáh a ambícii, je vhodné pripomenúť, že mu medzi rokmi 1926 až 1929 bola zverená starostlivosť o zbierkový fond súkromných zberateľov W. Körnera, K. Domína, E. Stutza, ktorá sa stala cennou príležitosťou obohatiť a zverifikovať v praxi nadobudnuté teoretické vedomosti získané počas študijného obdobia. V druhej polovici 20. rokov zároveň využil každú naskytajúca sa príležitosť k tomu, aby si rozšíril svoje obzory prostredníctvom zahraničných ciest, ktoré podnikol po Taliansku, Francúzsku, Belgicku a Holandsku.¹¹⁸ Môžeme sa domnievať, že nadviazané kontakty v zahraničí následne ďalej utužoval a práve vďaka nim nadobudol cenné skúsenosti v európskych inštitútoch špecializovaných na konzervovanie a reštaurovanie, ktoré disponovali technickým zázemím. Ich vybavenie zodpovedalo vysokému dobovému štandardu, ktorý bol založený na využívaní vtedajších pokrokových prieskumových a analytických metódach, vyplývajúcich z blízkej interdisciplinárnej spolupráce s prírodnými vedami.¹¹⁹

K hlbšiemu preniknutiu do problematiky reštaurovania sa Bohuslav Slánský dostal počas letného semestra v roku 1930, ktorý absolvoval na Akadémii umení v Mníchove (*Akademie der Bildenden Künste München*), kde spoznával maliarske materiály, techniky

¹¹⁶ AAVU, Osobní složka Bohuslav Slánský – Curriculum vitae. Zuzana Bauerová v kapitole venovanej Bohuslavovi Slánskému poukazuje na to, že Slánský nebol v dokumentácii AVU evidovaný medzi absolventami školy Maxa Švabinského, ale že sa táto informácia objavuje obzvlášť v mladších archívnych materiáloch. Podrobnejšie pozri BAUEROVÁ 2015, 81sq. V tejto súvislosti je vhodné upozorniť na list rektora Maxa Švabinského datovaného 25. januárom 1926 v ktorom uvádza svoj zástup za zosnulého M. Pirnera a vyjadruje svoju spokojnosť s výsledkami práce Bohuslava Slánskeho, poukazuje na jeho potenciál a vrele ho odporúča. List je archivovaný v AAVU, Osobní složka Bohuslav Slánský.

¹¹⁷ ANG, Osobní složka Bohuslav Slánský – 1934-1947 – Osobní spis 1/28 – Osobní služební výkaz.

¹¹⁸ AAVU, Osobní složka Bohuslav Slánský – Curriculum vitae.

¹¹⁹ Uvedený zahraničný štandard nebol vlastný odboru reštaurovania v Československu, ale naopak predstavoval súbor nových impulzov.

starých majstrov a vtedajšie postupy v oblasti reštaurovania.¹²⁰ Podľa vlastných slov tam navštevoval kurz nástennej maľby a jej konzervovania, a pod odborným vedením prof. Maxa Doernera ďalej kurz kopírovania obrazov z rôznych vývojových období zo zbierok Alte Pinakothek, pričom využíval techniky maľby temperou, olejom, olejo-živičnými zmesami a zmiešanou technikou.¹²¹ V získavaní študijných skúseností a poznatkov pokračoval na Akadémii vo Viedni (*Akademie der Bildenden Künste Wien*), kde v roku 1931 profesor Serafín Maurer svojim študentom odovzdával poznatky spojené s reštaurovaním v priebehu ktorého boli využívané prírodovedecké metódy, medzi ktoré patrilo neinvazívny prieskum umeleckých diel röntgenom a ultrafialovými svetelnými lúčmi.¹²² Praktické využitie nadobudnutých poznatkov a ich aplikáciu v reštaurátorskej praxi mohol Slánský ešte v tom istom roku pozorovať a snáď taktiež aspoň v rámci participácie aplikovať, počas pracovného pobytu v drážďanskej galérii a Franz-Hals múzeu v Haarlemu.¹²³

Absolvované štúdium doplnené o zahraničné skúsenosti sa stalo pre Slánského silným impulzom k tomu, aby metódy používané v reštaurátorskej praxi za hranicami Československa dôsledne reflektoval a následne začínal s ich postupným uplatňovaním v našom prostredí. To sa prejavilo v implementácii dostupných moderných technológií najskôr do reštaurátorského prieskumu, a následne aj do samotného zásahu.¹²⁴

¹²⁰ ANG, Osobní složka Bohuslav Slánský – 1934-1947 – Osobní spis 1/28 – Osobní služební výkaz, AAVU, Osobní složka Bohuslav Slánský – Curriculum vitae.

¹²¹ AAVU, Osobní složka Bohuslav Slánský. K technikám Maxa Doernera pozri DOERNER 1984.

¹²² AAVU, Osobní složka Bohuslav Slánský – Curriculum vitae, ANG, Osobní složka Bohuslav Slánský – 1934-1947 – Osobní spis 1/28 – Osobní služební výkaz. Mašín vo svojom článku publikovanom v roku 1965, uvádza prof. Maurera ako lektora drážďanskej Akadémie, zatiaľ čo Slánský vo svojom životopise vypracovanom po roku 1941 pôsobnosť spomínaného profesora situuje do prostredia viedenskej Akadémie. Rovnaká informácia je uvedená v Slánskeho osobnom služobnom výkaze archivovanom v ANG. Por. MAŠÍN 1965, 430sq.

¹²³ AAVU, Osobní složka Bohuslav Slánský – Curriculum vitae. V drážďanskej galérii Slánský poznával metódy profesora Krausa a v holandskom múzeu metódy konzervátora a reštaurátora A.M. de Wilde. Podrobnejšie k zahraničným pobytom Bohuslava Slánského pozri BAUEROVÁ 2015, 81-91.

¹²⁴ V súvislosti so Slánskeho povedomím a reflexiou zahraničných reštaurátorských metód, na ktoré poukazoval taktiež spätne môžeme pripomenúť jeho slová: „Význační technologové malby působící v období mezi oběma válkami, Laurie, Eibner, Doerner, Dinet a jiní prozkoumali vlastnosti malířského a konservačního materiálu a položili pevné základy pro vědecké restaurátorské metody. Také vědecký průzkum obrazů, který se od konference v Římě r. 1930 tak úspěšně prohloubil, přinesl řadu změn k lepšímu.“ Podrobnejšie pozri SLÁNSKÝ 1955, 156sq.

Zavádzanie a presadzovanie vedeckých metód do reštaurátorského procesu bolo spojené so snahou povzniesť prístup k zvereným dielam na vyššiu úroveň a urobiť odbor exaktnejším.¹²⁵ Nepochybne tieto Slánské tendencie vyplývajúce zo súboru spomenutých vedomostí a skúseností mohli zabezpečiť, aby bol pozdvihnutý štandard starostlivosti o umelecké diela v Československu, a tým dať prísľub naplnenia ideí Vincenca Kramáre o vytvorení odborného pracoviska zameraného na konzervovanie a reštaurovanie, čo bolo úzko spojené s položením základov pre formuláciu metodických prístupov k reštaurovaniu. Bohuslav Slánský sa stal vhodným adeptom, ktorý sa mohol lepšie než ktokoľvek pred ním, vyrovnáť s požiadavkami ilustrovanými vo vyššie už uvedených citátoch Vincence Kramára, v ktorých apeloval na to, aby reštaurátori disponovali rozsiahlymi vedomosťami nielen z výtvarnej a umeleckej oblasti, ale taktiež nutným odborným vzdelaním zahrňujúcim poznatky historických technológií a s tým súvisiacou orientáciou v odbore chémie a fyziky.¹²⁶

Obdobie 30. rokov 20. storočia bolo obdobím významných vývojových zmien, ktoré vplývali na premenu reštaurátorského odboru v Československu, pričom jeden z impulzov predstavoval kontakt so zahraničím, ktorý Bohuslav Slánský s odstupom času reflektoval slovami: *„Významným mezníkom pro naše restaurování byl rok 1930, kdy se konala v Římě mezinárodní konference na téma ‚Studium vědeckých metod, průzkumu a udržování uměleckých děl‘. Od té doby se i u nás začaly při zjišťování stavu obrazů a plastik důsledněji prosazovat přírodovědecké postupy průzkumu. V restaurátorském oddělení obrazárny Vlasteneckých přátel umění, později Národní galerii, se pod vedením jejího ředitele dr. Vincence Kramáře teoreticky i prakticky řešili otázky týkající se*

¹²⁵ Bohuslav Slánský v mnohých článkoch a statiach pri spätnom hodnotení vývoja odboru reštaurovania, poukazoval a pripomínal významný prínos interdisciplinárnej spolupráce spojenej nie len s aplikáciou nových metód, ale predovšetkým s aktívnym zaangažovaním odborných prírodovedných profesií. V jednom z vyjadrení to formuloval nasledovne: *„K zdokonalení restaurátorských způsobů v posledních letech podstatně přispěl rozvoj přírodních věd a moderní techniky. Neobyčejně zintenzívněla přímá účast přírodovědců na řešení některých restaurátorských problémů. (...) Přírodovědci, kteří se specializovali na tento druh práce, včetně chemiků, fyziků a biologů, získávají významnou pozici v okruhu pracovníků restaurátorského oboru.“* Podrobnejšie pozri SLÁNSKÝ 1969, nepag.

¹²⁶ KRAMÁŘ 1931a, 1-2.

*původnosti díla ve vztahu k retuši a k rekonstrukčním doplňkům.*¹²⁷ Podľa Bohuslava Slánského teda mala uvedená konferencia významný dopad na vývoj a formovanie organizačnej štruktúry reštaurovania v Československu. V tejto súvislosti sa môžeme domnievať, že spomenutá konferencia mala taktiež zásadný vplyv na samotného Vincence Kramáře, ktorý sa okrem iného, prejavil v článkoch, ktoré začal publikovať od roku 1931 a zameriaval sa v nich intenzívnejšie než kedykoľvek pred tým priamo na otázky spojené s konzervovaním, reštaurovaním a novými metodickými postupmi.¹²⁸

Aspekt spolupráce medzi Vincencom Kramářom a Bohuslavom Slánskym je fenoménom, ktorý bol reflektovaný primárne ako vplyv historika umenia na reštaurátora.¹²⁹ Jaroslav Pešina neskôr túto obdobu vzájomného vzťahu charakterizoval slovami: *„Po niekoľik let se pak rozvíjela těsná spolupráce historika umění a restaurátora, která třebaže nebyla pro Kramářovu autoritativní povahu vždy zcela harmonická, byla oběma stranám prospěšná a znamenala především významné vědecké zisky pro sbírku samu.*“¹³⁰ Tento zažitý koncept by si zrejme v budúcnosti zaslúžil taktiež revíziu v podobe prehodnotenia možného recipročného vplyvu.

¹²⁷ SLÁNSKÝ 1971, nepag. Na inom mieste Bohuslav Slánský rozvoj reštaurovania zhodnotil slovami: *„Také vědecký průzkum obrazů, který se od konference v Římě r. 1930 tak úspěšně prohloubil, přinesl řadu změn k lepšímu. (...) A tak, ohlédneme-li se nazpět do nedávné minulosti, můžeme bez přehánění konstatovat, že jsme v posledních dvou až třech desetiletích zaznamenali rychlý rozvoj.*“ Podrobnejšie pozri SLÁNSKÝ 1955, 156sq.

¹²⁸ KRAMÁŘ 1931a, 1-2; KRAMÁŘ 1931b, 9; KRAMÁŘ 1931c, 9; KRAMÁŘ 1932, 10; KRAMÁŘ 1933, 5-6. Kompletný zoznam bibliografie a článkov Vincenca Kramáře pozri v LAHODA/UHROVÁ 2000, 268-273. Napriek opakovanému poukazovaniu na vplyv Vincenca Kramáře na Bohuslava Slánského je možno vhodné otvoriť otázku vplyvu opačného, resp. aspoň pripustiť, že odborná spolupráca v sebe nesie potenciál vzájomného dialógu, ktorý prináša ovocie v podobe názorovej premeny či dokonca evolúcie na oboch stranách.

¹²⁹ HLOBIL 1982, 119-132; HLOBIL 1989a; HLOBIL 2008, 29-42; HLOBIL 2014, 5-11.

¹³⁰ PEŠINA 1971, nepag.

4.1 Formovanie princípov metodického prístupu k reštaurovaniu a aplikácia nových metód

Reštaurátorské zákroky na významných umeleckých dielach začal Bohuslav Slánský realizovať na počiatku 30. rokov minulého storočia.¹³¹ Za jeho prvý významný reštaurátorský počin je považované odkrytie repliky tzv. *Vyšebrodské madony*, ktorá bola ukrytá pod mladšou barokovou premaľbou, ktorú sňal v roku 1930.¹³²

O rok neskôr mu bola zverená oprava závažne poškodeného obrazu tzv. *Jindřichohradecké madony* z počiatku 15. storočia.¹³³ [8] Reštaurátorský výkon Slánského spojený s týmto dielom je pokladaný za zásadný, keďže prostredníctvom neho mal možnosť preukázať svoje odborné znalosti pri neinvazívnom prieskume diela prostredníctvom röntgenového žiarenia a mikrochemickej analýzy.¹³⁴ K pozoruhodným a svojim spôsobom progresívnym krokom, ktoré neboli vo vtedajšej reštaurátorskej praxi bežné a ktoré Slánský pri zásahu aplikoval, bola uplatnená lokálna retuš, ktorá už v tom čase spĺňala podmienku odlišiteľnosti a reverzibility.¹³⁵ Bohuslavovi Slánskému je zároveň pripisované prvenstvo vo formulovaní požiadavku na šetrný charakter zásahu,

¹³¹ Pre úplnosť je vhodné doplniť, že medzi rokmi 1924-1934 Bohuslav Slánský reštauroval: diela zo zbierok Obrazárne SVPU, súkromných zbierok, Múzea hlavného mesta Prahy, Mestského múzea v Českých Budějovicih, hradu Karlštejna, Obrazárne Pražského hradu, ministerstva školstva, Obrazárne vo Vyššim Brodě a iných. Por. AAVU, Bohuslav Slánský, malíř a restaurátor. Spis č.j. 213.717.

¹³² WITLICHOVÁ 1971, 5. Replika bola datovaná k roku 1489.

¹³³ RO NG, inventář restaurátorských protokolov. V reštaurátorskej zákazke, ktorú Bohuslavovi Slánskému zveril Vincenc Kramář ako riaditeľ zbierky *Obrazárne Společnosti vlastenecký přátel umění*, Hlobil vidí určitú formu skúšky a verifikácie reštaurátorských schopností, ktorá stála na začiatku ich vzájomnej spolupráce. Ivo Hlobil svoju tézu formuloval zrejme na základe textu Jaroslava Pešiny. Podrobnejšie pozri PEŠINA 1971, nepag.; podobne KESNER 1985, 7; HLOBIL 1982 a podobne HLOBIL 1989a, ďalej taktiež HLOBIL 2000, a najnovšie HLOBIL 2014. Či tomu tak bolo naozaj, nevieme. Spomenutá téza nie je podložená konkrétnymi archívnymi materiálmi ani inými záznamami, ktoré by vyjadrenú domnienku mohli potvrdiť a navyše nástup Bohuslava Slánského do Obrazárne SVPU nenasledoval v blízkom časovom slede ani bezprostredne po reštaurovaní obrazu tzv. *Jindřichohradecké madony*. Bohuslav Slánský ako "reštaurátor-pomocník" do Obrazárne SVPU nastúpil 3. februára 1934 a od roku 1937 pôsobil v *Státní sbírce starého umění*. Podrobnejšie pozri ANG, Osobní složka Bohuslav Slánský – 1934-1947 – Osobní spis 1/28 – Osobní služební výkaz.

¹³⁴ SLÁNSKÝ 1932b, 433sq. Por. AAVU, Bohuslav Slánský, malíř a restaurátor.

¹³⁵ Správu o reštaurátorskom zásahu formuloval slovami: „*Bílé skvrny tmelu tříštily však přílišně celistvost barevných ploch a byly proto zabarveny lokálními tóny tak, aby z blízka obrys i rozloha retuší byly zřetelné, z odstupu aby nerušily, tedy barevnými tóny lišícími se spíše odstínem barvy než valem. Pojítoko retuše, stejně jako fermež na konec na obraz nanesená, vyhovují požadavku snadně odstranitelnosti.*“ Podrobnejšie pozri SLÁNSKÝ 1932b, 433sq.

ktorý mal zohľadňovať význam originálu, ktorý mal zostať neporušený.¹³⁶ V prípade reštaurovania obrazu tzv. *Jindřichohradecké madony* však môžeme vidieť, že uvedená zásada nebola naplnená v postulovanom rozsahu, keďže v rámci zásahu boli odstránené všetky nepôvodné doplnky a poškodená drevená podložka stenčená zrezaním bola so zachovalou vrstvou maľby stabilizovaná na novej podložke.¹³⁷ [9, 10, 11, 12]

Poukázanie na túto skutočnosť nie je za účelom spochybňovania či kritizovania Slánskeho postupu reštaurovania, ale naopak, má pomôcť v sledovaní a naznačení premeny jeho metodologického vývoja. Slánský si bol evidentne vedomý radikálneho kroku, ktorým transfer nepochybne bol, avšak stále nie do tej miery, aby pristúpil k alternatívnej možnosti zaistenia a konzervácie gotickej dosky.¹³⁸ Retrospektívna analýza reštaurátorského prístupu Bohuslava Slánskeho založená na rozbere reštaurátorskej dokumentácie a dostupných materiálov dokladá, že reštaurátor v nasledujúcich rokoch už nikdy nepristúpil k tak radikálnemu kroku, aby znovu odstránil zadnú stranu stredovekého obrazu a to aj napriek veľkej technickej a časovej náročnosti spojenej s konzervovaním a zabezpečením výrazne deštruovanej drevenej podložky.¹³⁹ S explicitnou formuláciou, ktorá dokladá snahu *zachovať technologickou celistvosť* originálneho diela, sa u Slánskeho stretávame na začiatku 40. rokov v stati podávajúcej správu o reštaurovaní tzv. *Votivní desky Jana Očka z Vlašimi*, kde avizoval upúšťanie od

¹³⁶ PEŠINA 1971, nepag.

¹³⁷ RO NG, inventár restaurátorských protokolov; SLÁNSKÝ 1932b, 433sq.

¹³⁸ V stati referujúcej reštaurovanie tzv. *Jindřichohradecké madony*, uvádza: „*Technicky nebylo možno zachovati celistvosti (...) podložky s nátěrem, (...) zmíněný nátěr byl odstraněn po částech a jeho fragmenty spolu s dřevěnými částěčkami uschovány. Theodor Frimmel na uměleckohistorickém kongrese 1896 přednesl návrh, aby části starých obrazů při konservaci získané byly uchovávány k účelům studijním. Je škoda, že tento návrh zůstal celkem bez odezvy, neboť tím bylo ztraceno množství cenných poznatků o starých technikách.*“ Podrobnejšie pozri SLÁNSKÝ 1932b, 433-435. Citované vyjadrenie poukazuje na značnú mieru Slánskeho citlivosti voči jednotlivým materiálным zložkám, ktoré tvoria celistvú podobu stredovekého diela. Uvedená citlivosť sa pri nasledujúcich reštaurátorských zákrokoch rozvíjala a do značnej miery ovplyvnila jeho ďalší metodický prístup.

¹³⁹ O výrazne šetrnejšom reštaurátorskom prístupe svedčia diela (súbor obrazov z kaplnky sv. Kríža na Karlštejne, súbor obrazov tzv. Kapucínskeho cyklu, obraz Zoslania Ducha Svätého z tzv. Vyšebrodského cyklu, obraz Madony medzi sv. Katarínou a Markétou, obraz Krista na Olivovej hore a Ukrižovania z tzv. Rajhradského oltárneho cyklu) ktoré Bohuslav Slánský reštauroval už v 30. rokoch a teda relatívne krátko po spomínanom radikálnom zákroku na obraze tzv. *Jindřichohradecké madony*. Stav drevenej podložky niektorých obrazov bol označený za kritický, avšak napriek tomu k transferu maľby prístupné nebolo. K stabilizácii a konzervovaniu dezolátneho stavu drevenej podložky pozri napr.: SLÁNSKÝ 1939–1940, 285 alebo taktiež SLÁNSKÝ 1940–1941, 401sq.

nešetrných a invazívnych metód a opätovne zdôrazňoval požiadavky reverzibility a odlišiteľnosti retušovaných partii, ktoré nemali zasahovať do plochy pôvodnej maľby.¹⁴⁰

Stručné poukázanie na metodický prístup Slánskeho k reštaurovaniu obrazu tzv. *Jindřichohradecké madony* dokladá, že proces formovania názorov a základných princípov reštaurovania prebiehal ešte pred tým, než zostal zamestnaný v reštaurátorskej dielni Obrazárne SVPU v roku 1934.¹⁴¹ [13] Pri všetkých nasledujúcich realizáciách, ktoré prebiehali počas jeho trinásťročného pôsobenia v *Státní sbírce starého umění* (neskoršej Národnej galérii v Prahe), uplatňoval všetky vyššie uvedené podmienky reštaurátorského prístupu na štandardnej úrovni.

Ďalším prínosom Bohuslava Slánskeho, ktorý zostal už naznačený a ktorý významnou mierou ovplyvnil formovanie reštaurovania ako odboru, bola implementácia vedeckých metód a postupov do reštaurátorských zásahov, ktoré však mali byť aplikované do takej miery, aby bol prieskum a následný reštaurátorský zákrok v najväčšej možnej miere šetrný nielen voči dochovanej výtvarnej podobe umeleckého diela, ale taktiež k jeho materiálnej podstate.¹⁴² Slánský videl v prírodovedeckých metódach a fyzikálnych analýzach cenné doplnenie umelecko-historického posudku.¹⁴³ V tomto názore môžeme identifikovať jeho uvedomovanie si významného potenciálu, ktorý pre odbor predstavuje interdisciplinárna spolupráca.¹⁴⁴ Svoje úsilie o zavedenie nových a vedeckejších metód do reštaurátorskej praxe prvý krát formuloval v odbornej stati *Zkoumání obrazů přírodovědeckými metodami*, ktorá zostala publikovaná v roku 1932.¹⁴⁵ V článku

¹⁴⁰ „Povšechně špatný stav dřeva a tím způsobená jeho otřesná soudržnost s podkladem malby nabádal k úplnému odstranění staré podložky a k nahrazení podložkou novou. Ale snaha, uchováti technologickou celistvost originálu tak vzácného, vedla k tomu, že deska byla – byť za cenu velmi pracné metody – zachována a konservována.“ Podrobnejšie pozri SLÁNSKÝ 1940–1941, 402sq. V súvislosti s uvedeným obdobím je vhodné pripomenúť, že od roku 1940 Bohuslav Slánský zastával v NG funkciu *šéfrestaurátora*. Por. AAVU, Bohuslav Slánský, malíř a restaurátor.

¹⁴¹ ANG, Osobní složka Bohuslav Slánský – 1934-1947 – Osobní spis 1/28 – Osobní služební výkaz.

¹⁴² Podrobnejšie k zhodnoteniu prínosu Bohuslava Slánskeho pre vyvíjajúci sa odbor reštaurovania pozri NEJEDLÝ 1987, 513.

¹⁴³ SLÁNSKÝ 1932a, 371.

¹⁴⁴ Na zásadný prínos vyplývajúci z veľmi blízkej spolupráce medzi historikom umenia a reštaurátorom poukazoval taktiež Jaroslav Pešina. Podrobnejšie pozri PEŠINA 1971, nepag.

¹⁴⁵ SLÁNSKÝ 1932a.

systematicky uvádza a prehľadne vysvetľuje princípy postupov, ktoré boli v tom čase čoraz hojnejšie využívané v zahraničí, avšak u nás sa s ich aplikovaním len začínalo. Využívanie prírodovedeckých metód v priebehu reštaurátorského prieskumu sa v našom prostredí pomerne rýchlo etablovalo a neskôr sa stalo integrálnou súčasťou bežnej reštaurátorskej praxe.¹⁴⁶ Medzi zavádzané metódy a analýzy patrili:¹⁴⁷

- *Optický prieskum so širokým spektrom zväčšovania* – umožňuje skúmanie štruktúrnych vlastností jednotlivých zložiek diela (drevo, plátno, podklad, farba, fermež, krakelúry) a analýzu stratigrafických vrstiev.
- *Mikrofotografické snímanie* – umožňuje komparáciu špecifik diferencovaných povrchových vrstiev.
- *Mikro-chemická analýza* – umožňuje typologické určovanie farebných látok, pigmentov a spojív prítomných v obraze na základe stratigrafických vrstiev.
- *Prieskum röntgenovým žiarením* – umožňuje skúmanie spodných vrstiev, narušené fragmenty podkladu, farebné súvrstvia, tmele a retuše bez toho aby došlo k sňatiu mladších a povrchových vrstiev (laky, retuše, premaľby).
- *Prieskum ultrafialovým žiarením* – umožňuje analyzovať rozsah retušovanej plochy v obraze.

Aplikovanie uvedených prírodovedeckých postupov malo a má za cieľ vykonať čo najpodrobnejší prieskum stavu diela a na základe výsledných zistení, stanoviť ten najoptimálnejšie reštaurátorský zásah.

Závažný význam prieskumu stavu diela pred samotným reštaurovaním odôvodňoval a zdôrazňoval Bohuslav Slánský slovami: „*Aby obraz byl dobře opraven, t.j. aby byly*

¹⁴⁶ Konkrétne príklady využívania prírodovedeckých metód počas reštaurátorského prieskumu budú ukázané na vybraných príkladoch v nasledujúcej kapitole. Uvedené metódy Bohuslav Slánský zahrnul aj v normatívoch *školy pro konservaci a technologii* na AVU, či neskôr v *osnovách a učeních pánech speciální školy malířských a conservačních technik* z roku 1957. Podrobnejšie pozri AAVU, Bohuslav Slánský, malíř a restaurátor.

¹⁴⁷ Uvedené metódy a ich charakteristika je čerpaná zo spomenutého odborného článku. K zavádzaniu týchto metód a ich rozvoju v reštaurátorskej praxi výraznou mierou prispel práve Bohuslav Slánský. Podrobnejšie pozri: SLÁNSKÝ 1932a, 371-374. K vedeckým prístupom aplikovaným v reštaurovaní sa vyjadroval taktiež vo svojom prvom článku odborného charakteru: SLÁNSKÝ 1931, 173-174.

*voleny vhodné prostředky conservační, je nutné znáti jeho látkové složení, technickou stavbu, povahu a příčiny poškození ve všech jeho vrstvách*¹⁴⁸

4.2 Pôsobenie na akademickej pôde

Na prelome rokov 1946 a 1947 sa ťažisko profesijného zamerania Bohuslava Slánského začalo presúvať z prostredia Národnej galérie na nové pole pôsobnosti, ktorým sa stala Akademia výtvarných umění s novovznikajúcou špeciálnou školou zameranou na maliarske techniky a reštaurovanie obrazov.¹⁴⁹ [14] Slánský bol už v tom čase cenený pre svoju odbornú erudíciu a skúsenosti, ktoré dosahovali mimoriadne vysokú úroveň.¹⁵⁰ V roku 1947 mu bola na AVU udelená profesúra, začal viesť školu reštaurovania a prednášať o maliarskych a konzervačných technikách, pričom odbornú teóriu doplňoval praktickými cvičeniami.¹⁵¹ Už predtým formulované metodické podmienky reštaurátorského prístupu zostávali naďalej platné a neustále sa zdokonaľujúce prieskumové vedecké metódy začali byť chápané ako štandardná súčasť reštaurátorského zásahu.¹⁵²

¹⁴⁸ SLÁNSKÝ 1932a, 372sq. Podobný akcent na význam aplikovania prírodovedeckých metód pri prieskume diela a ich zásadný dopad na následnú voľbu krokov tvoriacich reštaurátorských zásah môžeme sledovať aj vo vyjadreniach Vincenca Kramáča, napríklad KRAMÁŘ 1938, 107.

¹⁴⁹ Dokumentáciu osobnej zložky Bohuslava Slánského, uloženú v ANG uzatvára spis potvrdzujúci uvoľnenie *smluvního restaurátora Bohuslava Slánského pro službu na Akademii výtvarných umění po dobu potřebnou pro odborné zařízení spec. Školy pro restaurování a technologii*. Dokument je datovaný 18. december 1946. Podrobnejšie v ANG, Osobní složka Bohuslav Slánský – 1934-1947 – Osobní spis 1/28.

¹⁵⁰ Dokument vydaný *Ministerstvom školství a osvěty* okrem informácie o ukončení pôsobnosti Bohuslava Slánského v NG po jeho menovaní riadnym profesorom na AVU, zaznamenáva na jednej strane vyslovenú vďačnosť reštaurátorovi za jeho pracovný vklad pre galériu a na druhej strane prosbu, aby v prípade obzvlášť komplikovaných reštaurátorských zákrokov pomohol svojim nevšednými znalosťami a schopnosťami. Dokument je datovaný 6. aprílom 1948. Podrobnejšie pozri AAVU, Bohuslav Slánský, malíř a restaurátor, č.j. B-25 859/45-V/3.

¹⁵¹ „*Jeho pedagogická činnost na AVU má tedy dvojí povahu: vede vlastní restaurátorskou školu a nad to ještě vyučuje v ostatních školách malířskou technologii, při čemž se snaží o to, aby přednášky, dříve vysloveně teoretického rázu, byly doplněny praktickou dílenskou prací žáků, neboť na AVU nově zavedl jak Technologické praktikum, tak i kurs technického kopírování.*“ Por. AAVU, Bohuslav Slánský, malíř a restaurátor. Dokument je nedatovaný a nepodpísaný.

¹⁵² V plánovaných učebných osnovách pripravených v roku 1946, Slánský vyhradil jeden zo štyroch výukových blokov na oboznámenie študentov s pomocnými metódami prírodovedeckými medzi ktoré patrilo poučenie o funkčnosti a zaobchádzaní s röntgenovým, ultrafialovým a infračerveným žiarením, spektroskopiou, mikroskopiou a mikroanalýzou, špeciálnou fotografiou, vedeckými expertízami určenými na zisťovanie stavu a pravosti obrazu. Podrobnejšie por. AAVU, Bohuslav Slánský, malíř a restaurátor.

Osnovy a učebné plány vypracované profesorom Slánskym, poukazujú na jeho zreteľné predsavzatie pripraviť študentov na zodpovedné vykonávanie profesie hneď po ukončení štúdia, ako to formuloval slovami: „*Cílem školení ve speciální škole konservačních technik na AVU je naučit posluchače konservovat a restaurovat výtvarná díla minulosti (...), aby ihned po absolvování mohli přistoupit k praktickému restaurování a plnit tak úkoly péče o památky. K tomu je však třeba, aby už během studia získali praxi v takovém rozsahu, aby jim po odchodu ze školy mohly být svěřeny opravy závažných uměleckých děl.*“¹⁵³

Pedagogická činnosť Bohuslava Slánského vytvorila vhodnú príležitosť a ideálne podmienky k tomu, aby svoje dlhoročné reštaurátorské skúsenosti odovzdal študentom, ktorí jeho metodický prístup k reštaurovaniu prevzali, aplikovali a neskôr ďalej rozvíjali ako nová generácia.¹⁵⁴ Okrem toho svoje reštaurátorské skúsenosti založené na výskume a výsledkoch bádania publikoval v diele *Technika malby*, čo predstavovalo mimoriadny počin keďže na jednej strane zhrnul a sprístupnil informácie o reštaurátorských postupoch a používaných technológiách, ku ktorým sa samotní reštaurátori dostávali len veľmi obťažným spôsobom, a na druhej strane prispel k ukončeniu nežiadúceho tajnostkárstva, o ktorom sa zmieňoval vo svojich spomienkach: „*V devatenáctém století a ještě mezi oběma světovými válkami byl celkový rozmach restaurátorských metod značně brzděn vzájemnou konkurenční revnivostí a tajnostkárstvím. Tento neudržitelný stav definitivně odstranilo teprve založení restaurátorské školy na Akademii výtvarných umění v Praze v prvých letech po druhé světové válce.*“¹⁵⁵

¹⁵³ Osnova a učební plány speciální školy malířských a konservačních technik prof. B. Slánského na Akademii výtvarných umění. AAVU, Bohuslav Slánský, malíř a restaurátor. Datované 25. júna 1957.

¹⁵⁴ Rozvíjanie metodického prístupu bude v nasledujúcej kapitole sledované na reštaurátorskej činnosti vybranej trojice absolventov AVU, ktorí boli školení bezprostredne profesorom Slánským. V rokoch 1946 až 1949 to bol Mojmir Hamsík a František S. Tvrдый a ďalej Věra Frömllová, ktorá štúdium absolvovala medzi rokmi 1950 až 1953.

¹⁵⁵ Por. SLÁNSKÝ 1965b, nepag. Na inom mieste, kde poukazoval na neblahý dopad spomenutého fenoménu na reštaurátorský odbor: „*Jednou z hlavních příčin jeho relativně nízkého průměru byla konkurenční revnivost, která vedla restaurátory k utajování jejich „metod“, receptur a použitých materiálů. Začínající restaurátoři neměli k dispozici téměř žádné prameny, z nichž by mohli získat konkrétní poučení o pracovních postupech. Nezbylo jim tedy nic jiného, než experimentovat a teprve z takto získaných zkušeností dedukovat vlastní závěry. Začínalo se stále znova, neexistovala tradice, předávání zkušenosti mezi*

Okrem pedagogického pôsobenia na akademickej pôde sa profesor Slánský významnou mierou uplatnil práve na poli teórie reštaurovania. Výrazným impulzom vedúcim k intenzívnejšej názorovej formulácii bola vyššie spomenutá polemika s Františkom Petrom, ktorá prebiehala v 50. rokoch minulého storočia.¹⁵⁶ Niekoľko rokov trvajúci spor je odbornej verejnosti dobre známy, preto v kontexte sledovania vývoja a formovania metodického prístupu k reštaurovaniu, zamerajme našu pozornosť na tie aspekty, ktoré boli v tejto súvislosti pre Bohuslava Slánského signifikantné.¹⁵⁷ Spomenutá polemika sa stala podnetom k tomu, aby Slánský niektoré otázky reštaurátorského prístupu opätovne otvoril a nepochybne vďaka dlhšej odbornej praxi nanovo precizoval, špecifikoval a argumentoval.

4.3 K ďalšiemu vývoju metodického prístupu Bohuslava Slánského

Analýza textov profesora a reštaurátora Bohuslava Slánského umožňuje aspoň stručne naznačiť vývoj jeho metodického prístupu a prostredníctvom vybraných hľadísk poukázať akým spôsobom o reštaurovaní, ako o odbore predstavujúcom komplikovanú a mnoho vrstevnatú problematiku, uvažoval.

Pomerovo najviac svojej pozornosti v publikovaných článkoch venoval otázke retuše. Zaoberal sa ňou ešte pred nástupom do reštaurátorskej dielne Obrazárne SVPU a zameral na ňu svoju pozornosť v priebehu celého svojho odborného pôsobenia.¹⁵⁸

generacemi, nebyli možnosti soustavného rozvoje a zdokonalování restaurátorských technik.“ Por. SLÁNSKÝ 1971, nepag. Prvý diel pod názvom *Maliřský a conservační materiál* bol prvý krát publikovaný v roku 1953 a druhý diel s názvom *Průzkum a restaurování obrazů* vyšlo knižne v roku 1956. Rukopis tretieho dielu zameraný na techniku maľby, reštaurátor už dokončiť nestihol. Oba zväzky boli opakovane znovu vydávané, pričom k poslednému vydaniu došlo v roku 2003.

¹⁵⁶ K sporu Bohuslava Slánského a Františka Petra pozri PEŠINA 1971, nepag.; HLOBIL 1982; NEJEDLÝ 1987, 514sq; HLOBIL 1989a; HLOBIL 2000; NEJEDLÝ 2005, 507sq; NEJEDLÝ 2007, 135; JEBAVÁ 2010, 49sq; HLOBIL 2014, 9sq; BAUEROVÁ 2015, 96-103; EHRENBERGEROVÁ 2016, 126sq; KOCHOVÁ 2019, 15sq.

¹⁵⁷ Polemika medzi Bohuslavom Slánským a Františkom Petrom sa do značnej miery dotýkala problematiky reštaurovania hlavne nástenných malieb. Z ohľadu na tematické zameranie tejto diplomovej práce, budú vedome reflektované primárne tie aspekty, ktoré sa vzťahujú predovšetkým k maľbe či už na drevenej podložke, alebo na plátne, i keď je nutné podotknúť, že v skutočnosti môže dochádzať k prieniku týchto oblastí.

¹⁵⁸ Pri reštaurovaní tzv. *Jindřichohradecké madony* v roku 1931, Slánský zdôrazňoval potrebu aplikovať retuš tak, aby bola odlišiteľná od pôvodnej maľby a predovšetkým aby spĺňala podmienky reverzibility. Podrobnejšie pozri pozn. 114. K Slánského názorom na problematiku retuší pozri SLÁNSKÝ 1954; SLÁNSKÝ 1955; SLÁNSKÝ 1956b; SLÁNSKÝ 1967d.

Retuš mala podľa neho spĺňať dve fundamentálne podmienky, ktoré opakovane akcentoval:

1. *plocha miesta doplněného barvou retuše musí být alespoň z bezprostřední blízkosti zřetelně viditelná*
2. *barva všech doplňků musí být snadno rozpustitelná*¹⁵⁹

Zo statí, ktoré Slánský publikoval, jasne vyplýva, že si bol vedomý zložitosti celej problematiky, ktorá sa nelimituje len na výtvarné a formálne aspekty, ale nesie v sebe nevyhnutnú potrebu nahliadnúť na dielo komplexnejšie v jeho funkčných a technologických súvislostiach. Formulované podmienky sa nevzťahovali len k rešpektovaniu autentického stavu pôvodnej maľby, ale ich stanovenie reagovalo na uvedomenú skutočnosť časovo obmedzenej platnosti reštaurátorského zásahu, počas ktorého je retuš aplikovaná, čo podmieňovalo zabezpečenie reverzibility.¹⁶⁰ Tento názor Slánský formuloval slovami: „*Je třeba pamatovat, že se názory na funkci retuše v organismu výtvarného díla mění, podléhající změnám dobového estetického citění i celkového ideového zaměření.*“¹⁶¹ Obmedzená časová platnosť reštaurátorského zákroku úzko súvisiaca s premenou vnímania a nazerania na estetické a ideové princípy spoločnosti, v sebe zrkadlí voľbu aplikovania technologických a materiálnych štruktúr. Táto zdanlivo nie príliš závažná skutočnosť nemá v sebe potenciál poskytnúť univerzálne uplatniteľnú metódu, ktorá by predstavovala odpoveď na sledovanú problematiku, už len z toho dôvodu, že každé dielo ako živý organizmus existuje, alebo aspoň v minulosti existovalo v konkrétnych funkčných, estetických a významových súvislostiach, preto si vyžaduje individuálny reštaurátorský prístup zahrňujúci osobitné zvažovanie jednotlivých krokov, ktorého si bol Slánský na základe svojej akribie, ako skúsený reštaurátor vedomý čo dosvedčujú aj jeho slová: „*Technologické problémy retuše bylo možno vyřešit jednoznačně. Avšak otázky vztahu retuše k umělecké hodnotě a funkci výtvarného díla jsou mnohem komplikovanější, neboť nelze stanovit všeobecně platné*

¹⁵⁹ SLÁNSKÝ 1954, 305sq.

¹⁶⁰ NEJEDLÝ 1987, 514.

¹⁶¹ SLÁNSKÝ 1954, 305. Vratislav Nejedlý tento Slánského názor už v roku 1987, hodnotil ako jeho jeden z najvýznamnejších prínosov pre teóriu reštaurovania. Podrobnejšie pozri NEJEDLÝ 1987, 514.

*směrnice, podle kterých by se retuš paušálně prováděla. Restaurátor je nucen přizpůsobovat její metodu případ od případu, adaptovat ji podle potřeb díla, na kterém právě pracuje, a přihlížet při určování postupu doplňků k rozsahu i povaze poruchy dané malby.*¹⁶² Profesor Slánský vývoj vnímání retuše reflektoval a s časovým odstupom dvoch rokov svoje predchádzajúce vyjadrenie doplnil nasledujúcou argumentáciou vyplývajúcou a založenou na každodennej reštaurátorskej praxi: „*Názory na retuš se čas od času mění a při opravách, které se na staromistrovských malbách provádějí v určitých intervalech, se pravidelně stará retuš odstraňuje. A nemá-li při jejím snímání nastat nebezpečí poškození barevné vrstvy, nesmí retušová barva ani po velmi dlouhé době pozbyť své rozpustnosti.*“¹⁶³

Skutočnosť, že každodenná reštaurátorská činnosť vytvára podmienky pre nepredvídateľnú konfrontáciu s tým, že problematika retušovania preniká do mnohých podružných oblastí, pre neho ako reštaurátora, predstavovala výzvy, aby hľadal nové metodické prístupy a spôsoby vedúce k rešpektovaniu nielen slohovej podstaty malby, ale aj hodnoty historického dokumentu v aktuálnych kontextuálnych súvzťahnostiach.¹⁶⁴ Odpoveď na uvedené nároky vyplynula na jednej strane z reštaurátorskej praxe, ktorú na druhej strane dopĺňovalo uvažovanie v teoretickej rovine, čo sa prejavilo napríklad v iniciatívnej aplikácii šrafovej retuše či neskôr vo vytvorení inovatívnej metódy retuše na snímateľnej podložke.¹⁶⁵ [15, 16, 17]

Komplexná problematika retuše v sebe taktiež zahŕňa závažnú otázku o prípustnom rozsahu jej uplatnenia v degradovaných plochách malby. Slánský upozorňoval a jasne zdôrazňoval, že sa má retuš uplatňovať výhradne na porušené miesta malby a za žiadnych okolností nemá zasahovať do pôvodného autorského podielu, v opačnom prípade začína

¹⁶² SLÁNSKÝ 1954, 307.

¹⁶³ SLÁNSKÝ 1956b, 94.

¹⁶⁴ SLÁNSKÝ 1967d, 230.

¹⁶⁵ K šrafovej retuši pozri napr. SLÁNSKÝ 1954, 317sq a k rekonštrukčnej retuši na snímateľnej podložke pozri SLÁNSKÝ 1967d, 230sq. Zatiaľ čo šrafovaná retuš je v reštaurátorskej praxi dodnes hojne využívaná, retuš na snímateľnej podložke sa neuplatňuje.

hraničit' s premal'bou, ktorá v konečnom dôsledku dielo výrazne degraduje.¹⁶⁶ V tejto súvislosti postačí uviesť otázku, ktorú položil sám profesor Slánský: „*Mohl by být obraz po doplnění velkých ztracených partií považován ještě za originál?*“¹⁶⁷ Jednoznačne vyhranený názor Slánského na túto polemiku snáď ešte pregnantnejšie ilustruje jeho vyjadrenie: „*Máme-li za padělky považovat i obrazy velmi silně poškozené, téměř zničené, které jsou z větší části domalovány. Jedná se o retuš či přímo o podvrh?*“¹⁶⁸

Analýza Slánského textov poukazuje na skutočnosť, že dôležitú rolu reflektovanú v metodickom prístupe zohrával na jednej strane aspekt pôvodnej resp. autentickej hodnoty diela a na druhej strane estetické pôsobenie výtvarnej kvality. Mnohí autori článkov, zhrňujúci pôsobenie Bohuslava Slánského, zdôrazňujú predovšetkým jeho akcentovanie umeleckej povahy reštaurátorskej práce, ktorá je neoddeliteľne prepojená s vycibreným citom a zmyslom pre hodnotu výtvarnej a estetickej kvality umeleckých diel.¹⁶⁹ Okolo polovice 50. rokov môžeme sledovať v jeho názorovej koncepcii tendenciu vyzdvihovať viac tzv. autentickú hodnotu pôvodnej podoby diela, ktorú vystihuje napríklad výrok: „*Nebylo by proto správné, aby vrcholný umělecký výtvar byl zastřen rekonstrukčními doplňky jen proto, aby celkový dojem (...) byl úhledný. (...) Vysoká umělecká kvalita (...) vyžaduje, aby její původní charakter byl zachován i za cenu újmy na celistvosti.*“¹⁷⁰ Svoje vyjadrenie odôvodňuje dôležitosťou zachovania rýdzo čistej podoby originálu. Na inom mieste ďalej dodal: „*I historický dokument, zejména je-li to*

¹⁶⁶ SLÁNSKÝ 1954, 312. Reštaurátor explicitne varuje pred neuvážene a neopodstatnene aplikovanou retuší, ktorá sa pri nevhodnom rozsahu stáva čiastočnou premal'bou. Podrobnejšie pozri SLÁNSKÝ 1955, 155; SLÁNSKÝ 1956b, 94, 149.

¹⁶⁷ SLÁNSKÝ 1967d, 231.

¹⁶⁸ SLÁNSKÝ 1956b, 149. V tomto kontexte sa opäť pripomínajú prípady reštaurátorských zásahov prebiehajúcich v uplynulých rokoch, ktoré boli realizované reštaurátormi hlásiacimi sa k tradícii tzv. československej reštaurátorskej školy uplatňujúcej metodické zásady profesora Slánského, avšak v principiálnych bodoch sa s jeho tézami rozchádzajú. Podrobnejšie pozri pozn. 27.

¹⁶⁹ MAŠÍN 1965, 430; HAMSÍK 1970, 90; MAŠÍN 1981, 266; Hlobil 1982, 119sq; STRETTI 1993, 5sq, Hlobil 2008, 29sq; HLOBIL 2014, 9sq a podobne BAUEROVÁ 2015. Bohuslav Slánský, sám činný výtvarník si výtvarný um cenil a bol podľa neho určitou profesijnou podmienkou, ako to sám mnoho krát vyjadril: „*Kvalita restaurátorského výkonu nezávisí pouze na znalostech přírodovědeckých, umělecko-historických a na manuální dovednosti, nýbrž také, ba dokonce především, na výtvarném názoru restaurátorovu.*“ Por. SLÁNSKÝ 1965b, nepag.

¹⁷⁰ SLÁNSKÝ 1954, 312sq. V niektorých prípadoch Slánský vyjadroval názor o zaujatí stanoviska *upustiť od veškerých rekonstrukčních doplňků a malby toliko konservovat, nikoli restaurovat*. Por. SLÁNSKÝ 1954,315.

dokument cenný, musí být oproštěn všech pozdějších přídavků, které snižují jeho dokumentární hodnotu. (...) K jedinečnosti historické se však pojí jedinečnost umělecká.“¹⁷¹ Uvedená argumentácia použitá v kontexte vyzdvihnutia a poukázania na nenapodobiteľne jedinečný prejav autora umeleckého diela poukazuje na spomínanú tendenciu vyzdvihovať hodnotu autenticity, avšak napriek tomu neopomína hodnotu výtvarnej kvality a nekladie ich proti sebe.¹⁷² Neskorší Slánskeho text ponúka vysvetlenie, ktoré umožňuje porozumieť jeho motivácii akcentovať význam a hodnotu pôvodnej podoby diela, kde vysvetľuje: „K restaurátorským methodám 19. a začátku 20.století zaujímáme kritické stanovisko především proto, že tehdejší restaurátoři nerespektovali dostatečně původnost opravovaného díla.“¹⁷³ V zdôrazňovaní hodnoty autenticity diela vidíme reakciu, ktorá v sebe pokrýva potrebu vymedzenia sa voči minulým a nešetrným konzervátorským či reštaurátorským prístupom.

Metodický prístup k reštaurovaniu bol u Bohuslava Slánskeho hlboko zakorenený v úcte a rešpekte voči umeleckému dielu pred ktorým stál a vo svojom počínaní pristupoval k jednotlivým krokom s uvažovaním a vedomým ich nezvratných dôsledkov.¹⁷⁴ Povedomie o výnimočnosti a neopakovateľnosti každého diela, ktoré bolo do jeho rúk

¹⁷¹ SLÁNSKÝ 1954,315.

¹⁷² Slánskeho vyjadrenia dokladajú, že vo svojom prístupe k reštaurovaniu bol vzdialený kategoricky vyhranenému postoju, ktorý by preferoval jednu z krajných polarít. Syntetické vnímanie zahrňujúce oba uvedené aspekty dokladajú napríklad jeho slová: „Restaurátor provádějící jednotlivé restaurátorské úkony je v přímém fyzickém styku s jednotlivými složkami hmotného těla obrazu a jejich prostřednictvím je zároveň v kontaktu oněmi nehmotnými výtvarnými vztahy, k jejichž hlubšímu chápaní nelze dospět jen vědeckým rozбором, nýbrž emotivním vnímáním, uměleckou citlivostí.“ Por. SLÁNSKÝ 1969, nepag.

¹⁷³ SLÁNSKÝ 1955,156sq. Text pokračuje slovami formulujúcimi základné požiadavky reštaurátorského prístupu: „Za prvé: všechny materiály, použité při konservaci a restauraci maleb, musí mít stálost optickou, t.j. nesmí žloutnout a tmavnout. Za druhé: laky, fixáže a barvy nanesené na obraz při restauraci musí být i po dlouhé době snadno odstranitelné, aby původní barevná vrstva nebyla poškozena, smývají-li se. Nedodržování těchto základních předpokladů je nejtěžším prohřeškem, jakého se dnes restaurátor může dopustit.“

¹⁷⁴ Povedomie o nezvratnosti jednotlivých krokov reštaurátorského zásahu sa v Slánskeho článkoch objavuje opakovane. „Každému, i laikovi, je jasné, jak složitým a problematickým výkonem je na příklad snímání laků z povrchu malby, kdy jediná chyba může celé dílo velmi vážně ohrozit a připravit o finesy, kterými je malíř dovršil. Odborník si nadto uvědomuje, jak hluboká a komplikovaná je tato problematika, theoreticky i prakticky, a jak těžké je stanovit jednoznačné řešení, o jehož správnosti by nebylo pochyb. (...) neboť odstraněním ztmavlého, zakaleného a zbarveného laku se mnohdy markantně změní celý obraz.“ Por. SLÁNSKÝ 1954, 304. Alebo na inom mieste uvádza: „Snaha nezacházet při čištění maleb příliš daleko je chvályhodná i tehdy, není-li dosaženo výsledků zcela stoprocentních. Stále zbývá možnost sejmout laky úplně, zatímco v opačném případě odstraněnou vrstvu už nahradit nelze.“ Podrobnejšie pozri SLÁNSKÝ 1967a, 8.

zverené za účelom reštaurovania, značne ovplyvňovalo jeho názorovú koncepciu utvárajúcu metodický prístup, ktorý sa nevyznačoval nemennými normatívmi a pravidlami, ale citlivosťou na impulzy a postupným sa vyvíjaním a formovaním, ako to dokladajú jeho slová: „*Theoreticky kladené stanovisko (...) nemá ovšem platnost obecnou: Jeho oprávněnost musí být zkoumána před každým novým úkolem a měřena individuálními potřebami daného díla, jež jediné rozhoduje o volbě opravných prostředků.*“¹⁷⁵ Neskôr taktiež dodal: „*Neexistují obecně platné směrnice či normy restaurátorských úkonu, aplikované ve všech případech bez výjimky.*“¹⁷⁶

Najexplicitnejšie sa k metodickému prístupu Bohuslav Slánský vyjadroval až v neskorších rokoch svojho pôsobenia, kedy napríklad v roku 1965 zhodnotil vývoj reštaurovania v Československu slovami: „*Třebaže je restaurátorství pracovní obor doposud mladý, dokázalo si už vybudovat svoji samostatnou metodiku, zahrnující jak hlediska přírodovědecká a technicko-výtvarná, tak uměleckohistorická. Učinilo tak první kroky na cestě k vytvoření autonomní teoretické základny.*“¹⁷⁷

V ďalšom pokračovaní textu realisticky podotkol že reštaurátorská profesia nie je bez problémov a nedostatkov, pričom poukázal na to, že práve ony v sebe nesú potenciál a príležitosť ďalšieho rozvoja tejto disciplíny.¹⁷⁸ V neskoršom texte z polovice 60. rokov sformuloval podstatnú sumarizáciu, v ktorej zdôraznil význam syntetického prístupu a komplexného vnímania jednotlivých metodických krokov, ku ktorému dospel počas svojej dlhoročnej reštaurátorskej praxe: „*Veškeré poznatky, výzkumy a objevy týkající se*

¹⁷⁵ SLÁNSKÝ 1954, 312 a podobne SLÁNSKÝ 1954, 307.

¹⁷⁶ SLÁNSKÝ 1971, nepag.

¹⁷⁷ SLÁNSKÝ 1965, nepag.

¹⁷⁸ Oblasti reštaurovania navrhnuté Bohuslavom Slánským k rozvinutiu: „*V oblasti teoretické nebyl doposud jednoznačně vytyčen rozsah a přípustné meze některých restaurátorských zásahů. Zejména chybí zevšeobecnující zásady při používání jednotlivých druhů retuše a rekonstrukčních doplňků poškozených obrazů závěsných, nástěnných maleb a polychromií na plastikách.*“ Por. SLÁNSKÝ 1965, nepag. V texte publikovanom rok po svojom penzionovaní hodnotil stav reštaurátorského odboru nasledovne: „*Z celého souboru problémů, s nimiž se musí dříve nebo později vypořádat v oblasti teoretické, metodické a organizační, upozorňujeme především na ty, jejichž řešení bylo k prospěchu naší památkové péče a které projevují specifické rysy soudobého rozvoje v našem oboru. Týká se to především organizace restaurátorské činnosti a s ní související odborné přípravy restaurátorů. V těchto otázkách neexistuje v mezinárodním měřítku jednotné stanovisko. Tuto názorovou roztržitost způsobuje především rozdílná intenzita jak kvalitativního, tak kvantitativního rozvoje restaurátorství daného odlišnými podmínkami v jednotlivých zemích.*“ Por. SLÁNSKÝ 1971, nepag.

udržování uměleckých děl, k nimž přispěly tak významným podílem přírodní vědy, nemohou být aplikovány izolovaně, ale musí být při provádění restaurátorských úkonů koordinovány s celkového syntetizujícího pohledu schopného obsáhnout malbu jako umělecký výtvar.¹⁷⁹ Uvedené citáty čerpané z textov, ktoré patria medzi posledné publikované state Bohuslava Slánského, zreteľne poukazujú na jeho snahu o objektívnu reflexiu a tendenciu kriticky zhodnocovať vývoj a stav reštaurovania v Československu a zároveň porovnávať s dianím v zahraničí.¹⁸⁰

Zrejme najvýraznejším a jedným z posledných sledovateľných aspektov, na ktorý profesor a reštaurátor Bohuslav Slánský kládol veľký dôraz, bolo odborné vzdelávanie reštaurátorov, ktoré malo byť prepojené s aktívnou výtvarnou tvorbou. Autentická skúsenosť s výtvarnou tvorbou a schopnosť porozumenia výtvarnej funkcii jednotlivých zložiek obrazovej výstavby, umožňovala reštaurátorom skrze hmotnú štruktúru matérie preniknúť hlbšie k porozumeniu výtvarnej štruktúry.¹⁸¹ Kombinácia odbornej erudície a výtvarných schopností tvorila podľa Slánského dva piliere najoptimálnejšej predispozície k tomu, aby nová generácia reštaurátorov mohla zaručiť určitú formu estetickéj úrovne konzervačných a reštaurátorských zákrokov, ktoré nemali zostávať na úrovni mechanicko-technického zásahu do hmotnej podstaty diela.¹⁸²

¹⁷⁹ SLÁNSKÝ 1969, nepag.

¹⁸⁰ V stati publikovanej tri roky pred svojím penzionovaním zhodnotil stav reštaurovania v zahraničí slovami: „V poslední době se na různých místech v Evropě setkáváme s tendencemi silně poškozený obraz jenom konservovat, nerestaurovat, ponechat ho v jeho fragmentárním stavu bez jakýchkoli doplňků. Tyto krajní tendence jsou výrazem bezvýchodnosti při řešení dilemat, vyplývajících z požadavků nejrůznějších názorových přístupů k restauraci obrazu.“ Zhodnotenie doplnil vyjadrením, odporúčajúcim aspoň čiastočne navracat' výtvarnú jednotu poškodenému dielu, čo môže poukazovať na metodický prístup ku ktorému dospel dlhými rokmi praktických skúseností, v ktorom akcentuje význam estetického pôsobenia a výtvarnú hodnotu reštaurovaného diela. Por. SLÁNSKÝ 1967d, 233.

¹⁸¹ „Barevné hmoty se postupným zpracováním mění v strukturu, která není již jenom hmotným jevem fyzikálním, ale stává se pojmem uměleckým a výtvarným. V tvůrčím procesu obrazové výstavby vzniká tak ze skutečnosti smysly vnímané (viděné, hmatané a tělovými pohyby poznávané) skutečnost druhá, nová, vytvořená malířskými prostředky, skutečnost tvůrčí aktivity projevující se ve výtvarné struktuře. Tato výtvarnost je předpokladem umělecké působivosti a hodnoty obrazu, jeho dlouhodobé životnosti, která je nepomíjející na velkých dílech minulých epoch i tehdy, když vyprchaly nebo zanikly ideje, jež původně působily při jejich zrodu.“ Por. SLÁNSKÝ 1971, nepag.

¹⁸² „Záruku takového názorového přístupu k restaurátorské práci skýtá právě aktivní výtvarník svým uměleckým nadáním a citem, svými zkušenostmi, které získal při tvořivé práci malířské.“ Por. SLÁNSKÝ 1971, nepag.

5 Osobnosti a začiatok činnosti reštaurátorov II. generácie

„Potřebná svědomitost, láska k starým dílům, trpělivost a zručnost nejsou ničím, nejsou-li také opatřeny důkladným věděním o povaze, účincích a vlastnostech restauračního materiálu, malířského materiálu a technikách malířských různých škol a dob. Názor hodně rozšířený, jako by mohl restaurovati, kdo jen zná trochu malovati, je osudným omylem, proto, že nauka o restaurování podle dnešního je rozsáhlým oborem vědním, jaký nedá se získati bez systematického studia.“¹⁸³

Bohuslav Slánský

Ako už bolo naznačené, pomenovanie II. generácia tzv. *československej reštaurátorskej školy* označuje reštaurátorov, ktorí absolvovali školenie bezprostredne pod vedením Bohuslava Slánského na pražskej Akademii výtvarných umění a následne sa uplatnili v oddelení reštaurovania maľby v pražskej Národnej galérii, v ktorom ich profesor pôsobil pred tým, než sa začal naplno venovať pedagogickej činnosti na AVU.¹⁸⁴ Po odchode Slánského zostal v Národnej galérii pôsobiť reštaurátor Rudolf Houžva, ktorého následne nahradil Mojmír Hamsík, ku ktorému sa pripojili ďalší reštaurátori tvoriaci zmienenú II. generáciu.¹⁸⁵ [18]

Za nesporne najvýraznejšiu osobnosť tejto generácie je považovaný práve Mojmír Hamsík, ktorému bola vlastná systematická a odborná činnosť doplnená o

¹⁸³ SLÁNSKÝ 1931, 174.

¹⁸⁴ Bohuslav Slánský pôsobil ako reštaurátor v Obrazárne SVPU od roku 1934. V inštitúcii, ktorá sa postupne pretransformovala do podoby Národnej galérie, zotrval do konca roku 1946, kedy sa jeho pôsobiskom stala pražská AVU. ANG, Osobní složka Bohuslav Slánský – 1934-1947 – Osobní spis 1/28 – Osobní služební výkaz.

¹⁸⁵ Rudolf Houžva pracovný pomer ako reštaurátor štátnej zbierke starého umenia v Národnej galérii uzavrel v roku 1939. V pozícii prednostu reštaurátorského oddelenia bol medzi rokmi 1949 až 1956, kedy pracovný pomer ukončil. ANG, Osobní složka Rudolf Houžva 1939 – 1956.

akríbiu, o ktorej svedčia nielen ním spracované reštaurátorské protokoly, ale taktiež značné množstvo odborných statí a článkov, ktoré publikoval.¹⁸⁶ [19]

Ďalšia pozoruhodnou osobnosťou II. generácie bola reštaurátorka Věra Frömlová. [20] Ako prvá žena – odborná reštaurátorka pôsobiaca v reštaurátorskom oddelení, sa svojou prácou zaslúžila nielen o záchranu umeleckých diel vo všeobecnosti, ale predovšetkým bádáním, na ktorom spolupracovala s Mojzírom Hamsíkom. Výraznou mierou prispela k preskúmaniu historických maliarskych techník.¹⁸⁷

Pravdepodobne menej známym členom reštaurátorského ateliéru je reštaurátor František S. Tvrдый. [21] Do povedomia širšej verejnosti a odborných kruhov sa nedostal zrejme v dôsledku absencie publikačnej činnosti, napriek tomu zdokumentované reštaurátorské správy a protokoly svedčia o tom, že do jeho rúk boli zverené mnohé významné umelecké diela, čo nám umožňuje domnievať sa, že jeho odborné reštaurátorské schopnosti a skúsenosti boli nezanedbateľné, avšak doposiaľ neboli predmetom súbornejšej reflexie.¹⁸⁸

Napriek tomu, že sledovaná problematika je vymedzená časovým horizontom rokov 1956 až 1970, je nutné upozorniť na fakt, že činnosť reštaurátorov, ktorých označujeme za tzv. II. generáciu môžeme reflektovať už v predchádzajúcich rokoch.¹⁸⁹ Počiatok sledovania činnosti reštaurátorov II. generácie bol stanovený rok 1956 primárne z toho dôvodu, že v tomto roku bol Mojmír Hamsík poverený vedením oddelenia reštaurovania pražskej Národnej galérie.¹⁹⁰ Navyše v tom istom roku do pracovného pomeru v reštaurátorskom oddelení nastúpila taktiež Věra Frömlová.¹⁹¹ Tieto dve udalosti môžu podprieť názor, že plne samostatná a sledovateľná činnosť reštaurátorov tzv. II. generácie začína práve rokom 1956.¹⁹²

¹⁸⁶ Podrobnejšie k životopisným údajom a reštaurátorskej činnosti Mojmíra Hamsíka pozri podkapitola 5.1

¹⁸⁷ Podrobnejšie k životopisným údajom a reštaurátorskej činnosti Věry Frömlovej pozri podkapitola 5.2.

¹⁸⁸ Podrobnejšie k životopisným údajom a reštaurátorskej činnosti Františka Tvrdého pozri podkapitola 5.3.

¹⁸⁹ Mojmír Hamsík bol do zmluvného pracovného pomeru v reštaurátorskom oddelení prijatý od 1. mája 1950. Jeho aktívnu pracovnú činnosť dokladajú nie len archívne materiály, ale predovšetkým početná reštaurátorská dokumentácia.

¹⁹⁰ K vedeniu reštaurátorského ateliéru Mojzírom Hamsíkom pozri ROYT 2008, 159.

¹⁹¹ HOMOLKA 1980, nepag. Podrobnejšie v podkapitole 6.2.

¹⁹² Uvedený rok zároveň umožnil časovo vymedziť a ukotviť sledovanú problematiku diplomovej práce.

Okrem troch vyššie spomenutých reštaurátorov, na konzervačných a reštaurátorských prácach participoval Ladislav Svoboda a krátkodobejšie Jiří Stříbrský.¹⁹³ Ladislav Svoboda dlhodobo pracoval ako reštaurátor-asistent, ktorého Mojmir Hamsík ako vedúci oddelenia, charakterizoval ako zodpovedného, spoľahlivého a iniciatívneho člena podieľajúceho sa na odborných reštaurátorských prácach.¹⁹⁴ V inventárnej evidencii reštaurátorských správ sa v sledovanom období 1956 až 1970 osoba Ladislava Svobody uvádza takmer štyridsaťkrát, v majorite sa však jednalo o spoluprácu a nie o jeho samostatnú reštaurátorskú činnosť.¹⁹⁵ [22, 23] Značne menší podiel participácie na reštaurátorských zákrokoch je spojený s Jiřím Stříbrským, ktorý je v spomínanom období uvedený ako spoluautor výslednej dokumentácie s Věrou Frömlovou len dvakrát.¹⁹⁶ Hoci by sa mohlo zdať, že podiel Ladislava Svobody a Jiřího Stříbrského na odbornej reštaurátorskej činnosti bol takmer nepatrný, pre komplexné a čo najvyčerpávajúcejšie spracovanie vyznačenej problematiky bolo ich uvedenie nevyhnutné.

Ako už bolo naznačené v samotnom úvode práce, či taktiež v úvode kapitoly, bádateľská pozornosť je zameraná na reštaurátorov, ktorí sa v rámci svojej odbornej činnosti zaoberali reštaurovaním diel primárne maliarskeho charakteru. Je však potrebné zdôrazniť, že vyššie spomenutí reštaurátori predstavujú selektívny výber podmienený predmetom ich odbornej činnosti a nie sú zohľadnení reštaurátori zaoberajúci sa inými druhmi umenia. Pre utvorenie komplexnejšej orientácie je nevyhnutné dodať, že v rámci reštaurátorského oddelenia pražskej Národnej galérie bolo ďalšími reštaurátormi zabezpečovaná odborná starostlivosť taktiež o sochárske umelecké diela, ďalej grafiku a diela vytvorené na papieri či gobelíny v takom rozsahu, že pokrývali potreby všetkých

¹⁹³ Tvrdenie o krátkodobejšej spolupráci vychádza z analýzy inventárnej evidencie reštaurátorských správ v RO NG.

¹⁹⁴ ANG, Zaměstnanci NG 1958-1964, Osobní hodnocení 02/02/03. Osobné ohodnotenie nadriadeného Mojmira Hamsíka z roku 1962, uvádza, že Ladislav Svoboda mal za sebou už dlhoročnú prax v odbore, konkrétne 25 rokov práce v Národnej galérii v Prahe. Reštaurátorské správy uložené v RO NG jeho aktívnu činnosť dokladajú od roku 1949 a posledné sú datované rokom 1971.

¹⁹⁵ RO NG, inventár reštaurátorských protokolov, 1-22.

¹⁹⁶ Spoluautorstvo na reštaurovaní Jiřího Stříbrského s Věrou Frömlovou je datované rokom 1960. Reštaurované boli dva obrazy: *Seslání Ducha sv.* a *Nesení kříže* pripísané Hansovi Raphonovi. Reštaurátorské správy sú uložené v RO NG a evidované sú pod inventárnymi číslami 388 a 389. Bližšie informácie o osobe a činnosti Jiřího Stříbrského ako zamestnanca oddelenia reštaurovania maľby, archív ANG neeviduje.

zbierok galerijnej inštitúcie, avšak obmedzené meritum práce nedovoľuje podrobiť bližšej analýze pôsobnosť všetkých reštaurátorov.¹⁹⁷

Predmetom podrobnejšieho rozboru je vybraná trojica reštaurátorov, Mojmir Hamsík, Věra Frömlová a František S. Tvrđý, ktorých činnosť, ako už bolo uvedené, sa v majorite orientovala na reštaurovanie maľby. Biografické spracovanie každej z troch vybraných osobností je výsledkom kritického spracovania archíválií vrátane doposiaľ nepublikovaného materiálu, ktorý pomohol doplniť, rozšíriť a korigovať stručné informácie uvádzané v slovníkových medailónoch. Nadväzujúcu časť tvorí novovytvorený kompletný zoznam reštaurovaných diel z oblasti maliarstva vlastnených Národnou galériou, na ktorých reštaurátori pracovali či participovali počas svojho pôsobenia v reštaurátorskom oddelení.¹⁹⁸ Súpis umožňuje prehľadnú orientáciu predovšetkým vďaka chronologickému usporiadaniu a ponúka prehľad o tom, ktoré diela boli reštaurované, komu bolo v danom čase pripísané ich autorstvo, či taktiež to, kto sa na reštaurovaní podieľal. Takto spracovaný prehľad má prispieť nielen k zhodnoteniu prínosu práce samotných reštaurátorov, ale zároveň predstavuje praktickú pomôcku pre ďalších bádateľov a bádatelky v prehľadnejšej a dostupnejšej orientácii v archívnych zdrojoch a dokumentácii, ktorá zaznamenáva zásahy do materiálovej či výtvarnej podstaty badaných umeleckých diel.

¹⁹⁷ Paralelne s troma vybranými reštaurátormi je vo vyznačenom období možné sledovať v oddelení reštaurovania sochárskych diel pôsobenie Jiřího Tesaře, Václava Šedého, Václava Jetmara či Ivana Medka, ďalej v oddelení reštaurovania grafiky sa zverenými dielami zaoberala Daniela Blažková, Jaroslava Koprnická a O. Pinkas. V gobelínových reštaurátorských dielňach pracovali reštaurátori: Jiří Fusek, J. Kouřimská, Bartáková, Hausdorfová, Himlová, Kalkušová, Kejhlová, Matějovská, Pánková, Peroutková, Pexová, Protivová, Šilhánková, Škeříková, Tomčiová, Tremlová a Vaňková. Archívne záznamy neuvádzajú plné mená vyššie uvedených osôb. ANG, složka Restaurátorské dílny NG, spis Restaurátorské oddělení; ANG, složka Zprávy o činnosti – komplexní 1959 – 1964. ANG, složka Restaurátoři NG UPM 1965-1970, spis Restaurátoři.

¹⁹⁸ Zoznamy reštaurovaných diel sú spracované na základe údajov z inventárnej evidencie Archívu reštaurátorského oddelenia Národnej Galérie v Prahe a evidujú len diela maliarskeho charakteru z majetku tejto inštitúcie. Pri vytváraní týchto zoznamov zostal zachovaný autentický prepis z češtiny, všetky formy skratiek, autorské pripísania aj názvy diel. Vzhľadom na to, že téma tejto diplomovej práce má stanovený cieľ sledovať činnosť reštaurátorov v oddelení reštaurovania maľby, pokladám za opodstatnené kompletný zoznam reštaurátorských zákrokov uviesť a to obzvlášť z toho dôvodu, že spomenutý súpis tohto druhu nebol doposiaľ spracovaný. Je nevyhnutné upozorniť na skutočnosť, že do rúk reštaurátorov boli zverované taktiež diela z iných pracovísk a galerijných či múzejných zbierok, ktoré v uvedenom zozname nie sú obsiahnuté z dôvodu tematického vymedzenia oblasti badania.

5.1 Mojmír Hamsík

„Mojmír Hamsík pracoval vždy velmi soustředěně a nacházel vnitřní uspokojení a možná i smysl životního putování a jeho přesahu ve zvláštním předivě smyslové a duchovní krásy uměleckého díla.“¹⁹⁹

Jan Royt

Reštaurátor a akademický maliar Mojmír Hamsík sa svojím systematickým a kvalifikovaným prístupom k reštaurovaniu hlboko vryl do povedomia nielen odbornej, ale aj širšej verejnosti.²⁰⁰ Stal sa zrejme najvýraznejšou osobnosťou II. generácie tzv. československej reštaurátorskej školy. [24] Sám taktiež významne prispel k etablovaniu oddelenia reštaurovania maľby pražskej Národnej galérie na medzinárodnú úroveň.

Narodil sa 26. novembra 1921 v Brne do rodiny profesora a chemika Antonína Hamsíka, pôsobiaceho na lekárskej fakulte Masarykovej univerzity a Milady (rodenej Hoškovej).²⁰¹ Sklony k exaktne vedeckému a analytickému zmýšľaniu, ktorým sa vyznačoval počas svojho dlhoročného reštaurátorského pôsobenia, majú zrejme svoje korene a prvopočiatky v rodinnom zázemí, ktoré mu umožnilo prvé kontakty s laboratórnym prostredím a položilo vedomostné a metodologické základy, na ktorých mohol neskôr rozvíjať praktické zručnosti a teoretické schopnosti, ktoré sa naplno prejavili pri jednotlivých reštaurátorských zákrokoch.²⁰² Výtvarné nadanie so zvláštnym zameraním na kresbu začal Mojmír Hamsík rozvíjať v októbri 1940 kedy nastúpil do

¹⁹⁹ ROYT 2008, 160.

²⁰⁰ K životopisným údajom spracovaným formou slovníkového hesla pozri TOMAN 1993, 291; TOMEŠ 1999,410; podrobnejšie FINRLOVÁ 2000, 121-127 taktiež *Biografický slovník*: http://biography.hiu.cas.cz/Personal/index.php/HAMS%C3%84DK_Mojm%C3%ADr_26.11.192120.12.2007, vyhľadane 1. 4. 2021; ďalej *ABART*: <https://cs.i.sabart.org/person/452>, vyhľadane 1. 4. 2021; životopisný medailón pozri MAŠÍN 1983, 345-348 a podobne ROYT 2008, 159-160. Doposiaľ však osobnosť Mojmíra Hamsíka nebola zdokumentovaná obsiahlejším monografickým dielom.

²⁰¹ MAŠÍN 1983, 345; a podobne ROYT 2008, 159. Miesto pôsobenia Antonína Hamsíka Mašín aj Royt uvádzajú lekársku fakultu Karlovej univerzity, avšak v matrikovom výpise Mojmíra Hamsíka je uvedená Masarykova univerzita v Brne. Výpis z občianske rodnej matriky je uložený v A-AVU, NAD 4, Osobní složka Mojmíra Hamsíka 1950 – 1990.

²⁰² MAŠÍN 1983, 345; KESNER 1985, 9; ROYT 2008, 159.

maliarskej školy Emanuela Frinty v Prahe, kde zotrval po dobu piatich rokov.²⁰³ Okrem vlastného študijného zaangažovania sa v tomto období venoval samostatnej výtvarnej činnosti a zároveň pomáhal v pedagogickej práci Emanuelovi Frintovi v jeho maliarskej škole.²⁰⁴ Po zmene spoločenských pomerov a ukončení II. svetovej vojny sa v roku 1945 prihlásil na Akadémiu výtvarných umení v Prahe, kde študoval pod vedením Vratislava Nechleby a následne v rokoch 1948 až 1949 pokračoval v štúdiu so zameraním na maliarske a konzervačné techniky pod vedením profesora Bohuslava Slánského, ktorý mal signifikantný vplyv na ďalšie odborné smerovanie Mojmíra Hamsíka ako reštaurátora.²⁰⁵ Ešte počas študijného obdobia mal možnosť obohatiť svoje nadobudnuté vedomosti na početných zahraničných cestách, na ktorých navštívil napríklad *Instituto centrale del restauro* v Ríme a *Institut royal du patrimoine artistique* v Bruseli.²⁰⁶ Školu maliarskych a konzervačných techník na Akademii výtvarných umení zakončil absolútoriom v júni 1949.²⁰⁷ Do oddelenia reštaurovania maľby v pražskej Národnej galérie nastúpil už v marci toho istého roku, avšak zatiaľ len ako *volontér*.²⁰⁸ Plnohodnotný a zmluvne podložený pracovný pomer ako odborný reštaurátor uzavrel Mojmír Hamsík od 1. mája 1950.²⁰⁹ Do pozície vedúceho oddelenia reštaurovania sa

²⁰³ V maliarskej škole Emanuela Frinty mal Mojmír Hamsík navštevovať súkromné hodiny kresby, pozri ROYT 2008, 159.

²⁰⁴ ANG, Osobní složka Mojmír Hamsík 1950 – 1990 – odborné studium a praxe.

²⁰⁵ MAŠÍN 1983, 345; KESNER 1985, 9; FINFRLOVÁ 2000, 121; ROYT 2008, 159.

²⁰⁶ MAŠÍN 1983, 345 a podobne FINFRLOVÁ 2000, 121.

²⁰⁷ ANG, Osobní složka Mojmír Hamsík 1950 – 1990 – Podklady pro prověření vědecké kvalifikace. V rovnakom roku štúdium na AVU ukončil František S. Tvrдый, podrobnejšie v kapitole 5.3. Téma absolventskej práce a výsledné hodnotenie Mojmíra Hamsíka nebolo v archívnych prameňoch A-AVU dohľadane, nakoľko Evidencia zápisov o štátnych záverečných skúškach začína akademickým rokom 1957-1958.

²⁰⁸ Pojem ponechaný bez prekladu. ANG, Osobní složka Mojmír Hamsík 1950 – 1990 – odborné studium a praxe.

²⁰⁹ Žiadosť o prijatie do zmluvného pomeru v oddelení reštaurovania maľby, Mojmír Hamsík podával ešte v priebehu roku 1949. Vzniknuté časové rozpätie bolo spôsobené uznesením vlády Československej republiky zo 14. decembra 1948, ktoré v článku VII., odstavci 3., O znížení počtu veřejných zaměstnancov a o uvoľnení veřejných zaměstnancov do výrobných odborov zakazovalo prijímanie nových pracovných síl. Vtedajší riaditeľ NG Vladimír Novotný kladný postoj k prijatiu Mojmíra Hamsíka vyjadril 22. novembra 1949 a argumentačne ho podložil tým, že Hamsík mal nastúpiť na uvoľnené miesto po Karlovi Veselém, ktorý odišiel plniť pedagogickú činnosť na Vysokú školu výtvarných umení do Bratislavy. Úrad predsedníctva vlády výnimku z vyššie spomenutého uznesenia prejednal až 25. apríla 1950, na základe ktorej bolo dovolené, aby Mojmír Hamsík mohol byť prijatý do zmluvného služobného pomeru ako reštaurátor v službách NG v Prahe. ANG, Osobní složka Mojmír Hamsík 1950 – 1990.

dostal ako tridsaťpäť ročný v roku 1956 a túto funkciu plnil až do svojho penzionovania roku 1990.²¹⁰

V priebehu svojho dlhoročného pôsobenia na pôde Národnej galérie Mojmir Hamsík popri reštaurovaní zverených diel, prehlboval prieskum historických maliarskych techník, ktorého výsledky značnou mierou pomohli poznávať nielen stredoveké, ale taktiež i mladšie umenie, vďaka čomu mohli byť ozrejmené mnohé otázky týkajúce sa umeleckej produkcie a s tým súvisiace kontextuálne a funkčné súvislosti.²¹¹ Reštaurátorská činnosť dopĺňovaná dlhotrvajúcim bádáním bola neoddeliteľne prepojená so zavádzaním nových optických a fyzikálno-chemických prieskumových metód, bez ktorých by bolo nemysliteľné dospieť k vyššie uvedeným výsledkom a zisteniam.²¹² Nové znalosti vyplývajúce z praktickej reštaurátorskej činnosti a názory prezentujúce vývoj a formovanie teoretických aspektov reštaurovania, poskytoval odbornej verejnosti v podobe článkov a statí, ktoré publikoval v domácich a zahraničných odborných periodikách.²¹³ Okrem publikačnej činnosti, ktorá býva z pravidla reflektovaná recentne aktívnou obcou zainteresovaných odborníkov, Mojmir Hamsík svoje poznatky, aj keď popravde len krátkodobo, odovzdával študentom a poslucháčom katedry dejín umenia Filozofickej fakulty Karlovej univerzity.²¹⁴

Už počas svojho pôsobenia v reštaurátorskom oddelení pražskej Národnej galérie bola osoba reštaurátora Mojmira Hamsíka reflektovaná a hodnotená pozitívne, pričom bol

²¹⁰ MAŠÍN 1983, 345; KESNER 1985, 9; FINFRLOVÁ 2000, 121; ROYT 2008, 159. Mojmir Hamsík v roku 1956 vo vedúcej pozícii nahradil Rudolfa Houžvu, ktorý pracovný pomer ukončil ku 30. aprílu 1956, zo zdravotných dôvodov. ANG, Osobní složka Rudolf Houžva 1939 – 1956.

²¹¹ Bádáním historických techník sa Mojmir Hamsík spoločne s ostatnými reštaurátormi pôsobiacimi v oddelení reštaurovania intenzívne zaoberal v priebehu celého sledovaného obdobia medzi rokmi 1956 až 1970. Konkrétne podoba jeho prínosu je priblížená v nasledujúcej kapitole.

²¹² Nevyhnutnosť a potreba implementácie nových prieskumových metód založených na vedeckej báze bola mnoho krát zdôrazňovaná profesorom Slánskym, ako zostalo naznačené na predchádzajúcich stranách. Podrobnejšie špecifikovanie uplatnených prieskumových metód sa nachádza v ďalšej kapitole.

²¹³ Bohatá publikačná činnosť reštaurátora je samostatne spracovaná a uvedená v jednej z nasledujúcich podkapitol.

²¹⁴ MAŠÍN 1983, 347; FINFRLOVÁ 2000, 121; ROYT 2008, 159. Výuku Mojmira Hamsíka na FF UK dokladajú dva archívne záznamy. Jeden z roku 1961 uvádza prednáškovú činnosť reštaurátora a druhý odkazuje na žiadosť katedry o uskutočnenie seminára *o maliarskej technike českej gotickej malby*. Dokument je datovaný k 4. aprílu 1977. Por. ANG, složka Zprávy o činnosti - komplexní, spis Restaurátorské oddělení 1961 a ANG, Osobní složka Mojmir Hamsík 1950–1990. Najnovšie k okolnostiam výuky na FF UK v období 1950 až 1970, pozri: JOHANIDESOVÁ 2020, 443, 495, 512.

zároveň uznávaný jeho priaznivý vplyv na progresívny vývoj a smerovanie oddelenia ktoré viedol. V roku 1966, túto skutočnosť zhodnotil Jaromír Šíp slovami: „*Restaurátorské oddělení Národní galerie se v posledních letech za vedení M. Hamsíka dostalo na neobyčejně vysokou úroveň.*“²¹⁵ Neskôr sa na jeho adresu vyjadril Jiří Mašín: „*Se jménem Mojžíra Hamsíka (...) jsou spjaty nejlepší výsledky našeho restaurátorského umění a úroveň práce restaurátorských dílen pražské Národní galérie.*“²¹⁶ Na inom mieste stručne zhodnotil: „*Mojmír Hamsík patří nesporně k našim nej přednějším současným restaurátorům.*“²¹⁷

V tomto kontexte je vhodné pripomenúť, že spomínaný reštaurátor v domácom prostredí získal v roku 1963 verejné uznanie a ocenenie od prezidenta republiky Antonína Novotného, v podobe udelenej štátnej ceny a vyznamenania *Za vynikající práci za restaurování českých deskových gotických maleb a průzkum techniky malby.*²¹⁸ [25, 26]

Dosahované výsledky v oblasti reštaurovania a vytrvalé bádateľské úsilie priniesli v živote Hamsíka svoje ovocie okrem iného aj v podobe prijatia do Medzinárodného inštitútu pre konzerváciu historických a umeleckých diel – *The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* – čím bolo určitým spôsobom jeho počinom prejavené uznanie aj na medzinárodnej úrovni.²¹⁹

O reštaurátorskej činnosti Hamsíka sa píše či hovorí v súvislosti s úspešnými zásahmi na najznámejších, a mohli by sme povedať dokonca ikonických, umeleckých dielach.²²⁰

²¹⁵ FRÖMLOVÁ/ŠÍP 1966, 421–427.

²¹⁶ MAŠÍN 1983, 345.

²¹⁷ MAŠÍN 1983, 345sqq.

²¹⁸ K udelenému vyznamenaniu pozri HOMOLKA 1980, nepag.; ďalej FRÖMLOVÁ 1980, nepag.; najnovšie FINRLOVÁ 2000, 133. Štátnu cenu Klementa Gottwalda získal Mojmír Hamsík spoločne s Věrou Frömlovou za vynikajúci výsledok spoločne reštaurovaného cyklu troch obrazov *Mistra Třeboňského oltáře a Emmauzského Ukřižování*, počas ktorého vykonli základný prieskum techník českej stredovekej doskovej maľby. Návrh na udelenie ceny bol podaný vtedajším riaditeľom Národnej galérie v Prahe, Jánom Kroftom 17. decembra 1962. ANG, NG 1965-1970 Restaurátoři NG + UPM (všetchna pracoviště), Restaurátoři 1967.

²¹⁹ MAŠÍN 1983, 345sq; FINRLOVÁ 2000, 121; ROYT 2008, 159. Záznam potvrdzujúci členstvo Mojžíra Hamsíka v medzinárodnej mimovládnej organizácii *The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* z júna 1989 je uložený v ANG, Osobní složka Mojmír Hamsík 1950–1990.

²²⁰ Jiří Mašín uviedol: „*V Národní galerii mu byly od počátku svěřovány ty nejzávažnější úkoly.*“ MAŠÍN 1983, 346. Na nasledujúcich stranách uvedený súpis diel, na ktorých reštaurovaní pracoval Mojmír Hamsík potvrdzuje pravdivosť uvedených slov.

[27] Meno reštaurátora býva veľmi často skloňované v súvislosti s konzervačno-reštaurátorskými zákrokmi a záchranou diel medzi ktorými je napríklad: obrazy tzv. *Vyšebrodského a Třeboňského cyklu*, ďalej *Mostecká*, *Vyšehradská*, *Zlatokorunská* či *Svojšinská madona*, a taktiež fragment *Epitafu Jana z Jeřeně* či tzv. *Deska z Dubečka*.²²¹

Stručný exkurz do vybraného reštaurátorského zákroku, ktorý umožňuje priblížiť metodický prístup reštaurátora a zároveň tým poukázať na jeho konkrétny odborný prínos, je spracovaný v kapitole 6.2.5.

²²¹ K najčastejšie uvádzaným príkladom reštaurovaných diel Mojmírom Hamsíkom pozri: MAŠIN 1983, 345-348; KESNER 1985; FINEFLOVÁ 2000, 121sq; ROYT 2008, 159sq.

Mojmír Hamsík reštauroval veľké množstvo obrazov a v menšom rozsahu taktiež polychrómovanú plastiku. Z ohľadu na to, že pre stručný exkurz do metodického prístupu Mojmíra Hamsíka boli vybrané diela primárne stredovekého časového zaradenia, vymenovala som diela s touto oblasťou súvisiace. Kompletný zoznam reštaurovaných diel uvádzam v nasledujúcej podkapitole. Zoznam obsahuje prehľadný súpis, ktorý mapuje obdobie vymedzené rokmi 1956 až 1970 bol vytvorený na základe archívnej inventárnej evidencie RO NG. Ako už bolo uvedené vyššie, aktívna činnosť reštaurátora pokračovala až do roku 1990, avšak tieto diela z tohto obdobia zámerne vynechávam a neuvádzam, keďže prekračujú meritum diplomovej práce. Nasledujúce obdobie, ktoré už nie je na stranách tejto práce obsiahnuté sa vyznačovalo blízkou reštaurátorskou spoluprácou Mojmíra Hamsíka a jeho manželky Radany Hamsíkovej (rodenej Podzemnej).

5.1.1 Zoznam reštaurovaných maliarskych diel z majetku NG 1956 – 1970

Datácia reštaurovania	Autor diela	Názov diela	Odborná spolupráca	Poradové číslo inventára
1938-1960	Mistr Vyšebrod. Cyklu	Sesláni Ducha svätého	Slánský	312
1952-1963	Pieter Breughel ml.	Posvícení	Svoboda	48
1952-1964	Mistr Třeboň. oltáře – okruh	Ukřižování z Vyššího Brodu	Svoboda	303
1954-1959	Paolo Veronese	frag: Nanebevstoupení		473
1955-1956	Český mistr kolem 1500	Sv. Agáta a Anežka	Svoboda	106
1955-1956	Český mistr před pol. 18. st.	Pieta	Svoboda	112
1955-1956	Flámský m. zač. 17. st.	Alegirie ctností a neřestí		131
1956	Adam Elsheimer	Krajina s tivolským chrámem Vesty		129
1956	J. Wyuants	Lesnatá krajina		490
1956	Jakob Ruisdeal - napod.	Vodopád		423
1956	Jan Kupecký	Podobizna muže		245
1956	Jan van Goyen	Krajina s rybáři na řece (průzkum)		152
1956	Jan van Goyen	Město na břehu kanálu		153
1956	Mistr Litoměřic. oltáře – kopie	Votivní obraz Jana z Wartemberku (průzkum)		279
1956	Paul Troger	Světec u nemocného		468
1956	Pieter Potter	Tanec vesničanů		372
1956-1957	G. Dubois	Cesta dubovým lesem		123
1956-1960	Mistr I. W.	Stětí sv. Barbory	Svoboda	273
1957	Abraham Mignon (?)	Kytice (průzkum)		262
1957	Cornelis van Poelenburg	Koupající se ženy		368
1957	Český mistr kolem 1350	Madona zv. Strahovská	Svoboda	72
1957	Český mistr kolem 1470	Bolestný Kristus z Týna		97
1957	Francesco de Guardi	Nádvoří paláce (průzkum)		164
1957	Frans de Hulst	Město na břehu kanálu		210
1957	Mistr Theodorik	Sv. Marek		288
1957	Mistr Theodorik	Sv. Ondřej (upevňování)		289
1957	Mistr Theodorik	Sv. Jiří (upevňování)		290
1957	Mistr Theodorik	Sv. Anna (upevňování)		291
1957	Mistr Theodorik	Sv. Benedikt (upevňování)		292
1957	Mistr Theodorik	Sv. Řehoř (Církevní otec), (upevňování)		293
1957	Mistr Theodorik	Sv. rytíř (upevňování)		294
1958	Correggio – kopie ze 16. st.	Odpočinek na útěku do Egypta		61
1958	Český mistr ko 1400	Madona zv. Zlatokorunská		85
1958	Český mistr kolem 1420	Sv. Barbora strahovská		90

Datácia reštaurovania	Autor diela	Názov diela	Odborná spolupráca	Poradové číslo inventára
1958	Český mistr po 1450	Madona zv. Krumlovská		95
1958	Český mistr kolem 1510	Oltární křídla zo Strahova	Frömlová	108
1958	Český mistr BD z r. 1513	Madona s děckem	Svoboda	109
1958	J. Olis	Podobizna muže		250
1958	Karel Škréta	Podobizna M. Maximiliany ze Šternb.	Frömlová	451
1958	Karel Škréta	Ukřižování		461
1958	Lorenzo Costa	Triumf vévody Gonzagy	Frömlová	62
1958	Simon Lutichuis	Zátiší		256
1958	Středoevrop. m. pol. 18. st.	Kristus se dvěma učedníky		450
1958	Quirizio da Murano	Madona		379
1958-1960	Český mistr kolem 1460	Ukřižování ze Strahova		96
1959	B. Luini (směr)	Sv. Máří Magdalena		254
1960	Český mistr 1. třet. 15. stol.	Madona zv. doudlebská s obrazem Adorace na zad. str.		91
1960	Český mistr z konce 15. st.	Korunovaná P. Marie	Svoboda	103
1960	Frans Hals st.	Pod. haarlem. Starosty J. Schade		165
1960	Hans Raphon	Nesení kříže	Stříbrský	388
1960	Italský mistr 17. st. (?)	Kristus na hoře (průzkum)		221
1960	J. Claeuw	Zátiší s knihami		59
1960	Mistr Winklerova epitafu	Stětí sv. Barbory		313
1960	Petr Jan Brandl	Simeon s Ježíškem	Svoboda	40
1960	Sebastiano del Piombo	Madona s rouškou		367
1960	(Willem de Heusch (?)) Jan Both – napodobitel	Arkadická krajina		186
1960-1961	Český mistr kolem 1410	Madona zo Svojšína		84
1960-1961	Sassetta (Stefano di Giovanni)	Sv. Bartoloměj		436
1960-1961	Francesco da Faenza	Kristus mezi světci		130
1961	Augsburský m. kol. 1570	Snímaní z kříže	Svoboda	14
1961	Český mistr kolem 1390	Cibulkův triptych		78
1961	Český mistr kolem 1410	Svatovítský Veraikon	Bělohoubek	83
1961	Český mistr ze zač. 16. st.	Nástavec s okřídleným býkem a nástavec s okřídleným lvem	Svoboda	107
1961	Český mistr z konce 18. st.	1, Dílna Vulkánova 2, Sochař ve své dílně 3, Pradlena 4, Pasačka		118
1961	Dirck van Baburen	Pištec	Svoboda	15
1961	Francesco di Antonio	Sv. Pavel, Sv. Petr		142
1961	Michael Willmann	Sv. Maří Magdalena		486

Datačia reštaurovania	Autor diela	Názov diela	Odborná spolupráca	Poradové číslo inventára
1961	Mistr slavětín. oltáře	Sv. Ludmila, Sv. Alžbeta (křídla)	Svoboda	283
1961	P.C. Lilienburgh	Zátiší s holuby a zajícem		249
1961	Simon de Vlieger	Marina		476
1961-1962	Mistr Třeboň. oltáře	Tři svěťice (vnější strana)		296
1962	F.F. Hamilton	Zátiší se zabitým ptactvem I.		167
1962	Jacopo Tintoretto	David s hlavou Goliáše		467
1962	Mistr Třeboň. oltáře	Kristus na hoře		295
1962	Nicolas Neufchatel	Podobizna pána		346
1962	Petrus Kempener	Ukřižování		231
1962	Rudolfín. m. 17.st.	Mars a Chronos		420
1962-1963	Mistr Třeboň. oltáře	Zmrtvýchvstání		297
1962-1964	Mistr Třeboň. oltáře	Tři svěťci: Sv. Jakub, Bartol., Filip (vnější strana Zmrtvýchvstání)		298
1963	Český mistr před 1350	Madona zv. Mostecká		70
1963	Frederick v. Valckenborgh	Hořící město		470
1963	Giulio Carpioni	Mrtvý Adonis a nymfy	Svoboda	54
1963	Hugo van der Goes – kopie	Smrt P. Marie (průzkum)		496
1963	Jacopo Tintoretto	Podobizna dožete P.Gradonica		466
1963	Jacques d'Arthois	Lesní krajina	Svoboda	12
1963	J. Christian Brandt	Planina s řekou	Svoboda	43
1963	Mistr Litoměřic. oltáře	Navštívení		274
1963	Mistr Litoměřic. oltáře	Útěk do Egypta		276
1963	Mistr Třeboň. Oltáře – dílna	Ukřižování ze sv. Barbory		302
1963	Salomon Ruysdael	Sílnice s brodem		423
1964	Andrea del Sarto	Madona s děckem a sv. Janem		434
1964	Andrea Meldolla zv. Schiarone	Mrtvý Kristus		438
1964	Anton Kern	Sv. Alžbeta		236
1964	Antonio Canal	Canal Grande v Benátkách		53
1964	Bart. Spranger	Alegorie triumfu věrnosti		443
1964	Český mistr 2. pol. 18. st.	Sv. Jeronym	Svoboda	115
1964	Giov.Bat. Tiepolo, okruh	Madona s děckem		465
1964	Hans Raphon	Ukřižování		387
1964	J.J. Hartmann	Kristus žehná rybolovu		173
1964	Joh. Heinrich Schönfeldt	Josuova bitva	Frömlová	439
1964	Maestro di Cremona	Klanění králů		257

Datácia reštaurovania	Autor diela	Názov diela	Odborná spolupráca	Poradové číslo inventára
1964	Mistr Litoměřic. oltáře	Triptych s obrazem Sv. Trojice uprostřed		277
1964	Mistr ženských polopostav	Lukrecia		314
1964	Pieter Breughel ml.	Příchod sv. tří králů		47
1964	Rembrandt van Rijn	Zlomek Zvěstování P.M.		401
1964	Rembrandt van Rijn	Rabín		402
1964	Sebastiano Ricci	Pokušení Krista		405
1964	Václav Vavřínek Reiner	Orfeus		400
1964-1965	A. Dürer	Růžencová slávnost (průzkum)	Frömlová	126
1964-1965	Jacopo Vignali	Job a jeho přátelé		474
1965	A. J. Croos	Došková chalupa		66
1965	Český mistr před 1500	Nástavec archy z Jílové: sv. Václav	Svoboda	104
1965	Hans Holbein ml.	Oltářní křídla	Frömlová	498
1965	Jihoněm. Mistr 2.p. 15.st.	Korunování trním		223
1965	Jihoněm. Mistr 2.p. 15.st.	Ukřižování		225
1965	Karel Škréta	Podobizna malíře		460
1965	Německý m. 2.čtvrt. 16.st.	Svatá rodiny v krajině	Svoboda	337
1965	Norbert Grund	Vlastní podobizna		497
1965	Rakouský mistr z konce 15. st.	Smrt P. Marie		382
1965-1990	Český mistr 2. pol. 15. st.	Assumpta		979
1965	Rakouský mistr z konce 15. st.	Nesení kříže		383
1966	Abraham Godyn	Jaěl a Sissera		494
1966	B.E. Murillo – směr	Tři světci		511
1966	Český mistr kolem 1360	Madona zv. Zbraslavská		74
1966	Frans Floris	Žena v bílém		507
1966	Francesco Guardi – falsum	Capriccio		163
1966	Gerard Ter Borgh	Podobizna G. Marienburgové, podobizna V. Marienburga		505
1966	Italský mistr 14. st. (?)	Svatá konverzace (průzkum)		499
1966	Jan Kryštof Liška	Hrabě Gottfried zakládá klášter		500
1966	Joos de Momper	Krajina s poustevníky		504
1966	Josef Šíma	Krajina		506
1966	P.P. Rubens – dílna	Studie hlavy muže		419
1967	B. (Gilis) Peeters	Pobřeží se zříceninami		508
1967	David Teniers	Žně		510
1967	David Teniers ml.	Před krčmou		509

Datacia reštaurovania	Autor diela	Názov diela	Odborná spolupráca	Poradové číslo inventára
1967	Mistr I.W.	Křídla oseckého oltáře sv. Barbory	Tvrký	535
1967	N. Grund - L. Kohl	Zříceniny s fontánou a stafáží		512
1967	Paolo Farinati	Sv. Maří Magdalena		534
1967	Pasqualius Venetus	Sv. konversace		513
1968	Český mistr po 1350	Vyšehradská Madona		532
1968	Český mistr před 1400	Madona mezi sv. Bartolomějem a Markétou		533
1968	D. Teniers ml.	Dva pijáci		536
1968	Ulrich Creutz	Ukřižovaní z Kadaně		866
1968	Vlámský mistr kol. 1620	Podobizna muže		537
1969	Bartoloměj Spranger	Oplakávání		552
1969	Český mistr z r. 1395	Epitaf Jana z Jeřeně – světci		553
1969	Hugo Ullik	Zvíkov		551
1969	Josef Mánes	Orlí hnízdo		554
1969	Josef Navrátil	Alpská krajina	Svoboda	595
1969	Karel Škréta	Podobizna muže		545
1969	Petr Brandl	Uzdravení slepého Tobiáše		541
1970	Achille Perilli	La réponse au désir erotique		603
1970	Altichiero – směr	Ukřižování		564
1970	Defendente Ferrari	Kojící madona		565
1970	Florentský mistr 14.st. - okruh Pietra Lorenzettiho	Mučedník		563
1970	Florentský mistr 14.st. - okruh Pietra Lorenzettiho	Sv. Antonín Poustevník		563
1970	Hans Holbein ml.	Podobizna Lady Vaux		557
1970	(sz. Čína, Šan-si)	5 fragmentů čínských nást. maleb		574
1970	Jan Rudolf Bys	Zátiší s květinami I., II.		573
1970	Josef Mánes	Travenské jezero		569
1970	Lucio Fontana	Concetto spaziale		604
1970	Mathias Gundelach	Klanění pastýřů		571
1970	Mistr Eggenburského oltáře	Přenesení mrtvoly sv. Václava		570
1971	Georges Seurat	Přístav v Honfleuru	Svoboda	575
1971	Josef Mánes	Měsíční noc II.		605
1971	Lucas Cranach st.	První hřích a vykoupení		596
1971	Řeckoegypt. m.	Pod. ml. Ženy – enkaustika		577

5.1.2 Publikační činnost' a odborné působení

- Kraky. In: Umění I, 1953, 286–298.
- Triptych Monogramisty I. V. M. Příspěvek ke studiu problematiky českého malířství 15. století (s J. Pešina). In: Umění II, 1954, 40–46.
- Papírová chromatografie – nová metoda určování pojidel (s K. Macek) In: Umění II, 1954, 58–63.
- Z restaurátorských dílen Sovětského svazu. In: ZPP XIV, 1954, 150–151.
- Některé otázky restaurování a vědeckého průzkumu obrazů. Sympozium Současná ochrana památek, Praha 1956. Nепublikované.
- Některé otázky restaurování a vědeckého průzkumu obrazů. In: ZPP XVII, 1957, 107–111.
- Strahovská sv. Barbora. Restaurace a průzkum techniky malby. In: Umění VII, 1959, 147–151.
- Malířská technika Zlatokorunské madony. In: Umění VIII, 1960, 515–519.
- Malířská technika Vyšebrodského cyklu. In: Umění X, 1962, 388–400.
- Malířská technika a restaurace Madony ze Svojšína. In: Umění X, 1962, 450–455.
- Kontroverze o restaurování obrazů. In: Umění XI, 1963, 396–398.
- Restaurace Madony Sebastiana del Piombo. In: Umění XII, 1964, 37–45.
- Malířská technika restaurace Veronésova obrazu apoštolů. In: Umění XII, 1964, 416–427.
- ICOM v Leningradě. In: ZPP XXI, 1964, 25–26.
- Malířská technika a restaurace Veronésova obrazu apoštolů. In: Umění XII, 1964, 416–427.
- Mistr třeboňského oltáře, restaurace a technika malby (s V. Frömlová) In: Umění XIII, 1965, 139–175.
- Rembrandtův zlomek Zvěstování P. Marie po restauraci (s J. Šíp). In: Umění XIII, 1965, 290–300.
- Technika benátské pozdní renesanční malby. In: R 64 (kat. výst.). Praha 1965, nepag.
- Výstava skupiny restaurátorů R 64. In: Umění XIV, 1966, 312–314.

- Die Technik der böhmischen Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts. In: Kunst des Mittelalters in Sachsen, Festschrift Wolf Schubert. Weimar 1967, 321–332.
- Un capolavora di Paolo Veronese alla Galleria nazionale di Praga. La tecnica pittorica ed il restauro. In: Saggi e memorie di storia dell'Arte. Firenze 1968, 582–591.
- Český mistr po roce 1350. Vyšehradská Madona In: R 64 (kat. výst.). 1969, nepag.
- Vyšehradská madona. In: Umění XVII, 1969, 50–58.
- Protivínská deska a počátky techniky krásného slohu. In: Umění XVII, 1969, 582–592.
- Sedmdesát let Bohuslava Slánského. In: Umění XVIII, 1970, 90–92.
- Technika české malby po Třeboňském mistru: epitaf Jana z Jeřeně a deska z Dubečka. In: Umění XXIV, 1976, 436–452.
- Die Technik der böhmischen Madonnenbilder um 1350 bis 60. In: Umění XXVI, 1978, 529–534.
- The Flattening and Stabilisation of soft wood panel Paintings. In: ICC Oxford Congress 1978.
- Barokní principy v technice benátské pozdně renesanční malby. In: Umění XXX, 1982, 531–533.
- Technické paralely deskové a nástěnné malby 14. století (s J. Tomek). In: Umění XXXI, 1983, 308–316.
- Malířská technika Mistra Theodorika (s J. Tomek) In: Umění XXXII, 1984, 377–387.
- Restaurátorský ateliér Národní galerie v Praze (kat. výst.). Praha 1985, nepag.
- Theodorik a dílna – addenda k technice malby. In: Umění XXXIV, 1986, 64–68.
- Opavský Ukřižovaný z kostela sv. Jana Křtitele (s. I. Kořán). In: Umění XXXIV, 410–415.
- K technice italské deskové malby. In: Italské gotické a renesanční obrazy v československých sbírkách (kat. výst.). Praha 1987, 30–34.
- Strahovská madona, restaurace a technika. In: Restaurátorské umění 1948–88. Praha 1989, nepag.

- Restaurátorský ateliér Národní galerie. In: TA I, 1990, 8–9.
- Historická technologie a znalectví. In: TA I, 1990, 10–12.
- Význam pojidel pro srovnávací studium historické technologie. In: TA I, 1990, 19–22.
- K technice české deskové malby 14. století. Malba inkarnátu jako vývojové kritérium. In: TA I, 1990, 39–43.
- Madona Aracoeli K 349. Restaurace a malířská technika. Umění XXXIX, 1991, 316–323.
- The relief decoration of medieval painting – pastiglia. Origin and technique. In: Umění XL, 1992, 100–107.
- Dürerova Růžencová slavnost – stav a malířská technika (lab. průzkum J. Tomek). In: Bulletin Národní galerie v Praze II, 1992, 128–131.
- Pastiglia – původ a technika. In: TA II, 1992, 45–49.
- Malířská technika Mistra Theodorika a její původ. In: TA II, 1992, 50–52.
- K technice italské malby 17. a 18. století. Systém podkladových vrstev. In: TA III, 1993, 103–107.
- Magister Theodoricus – restaurované deskové obrazy z kaple sv. Kříže na Karlštejně (kat. výst.). Praha 1993, nepag.
- Theodorikova technika v evropském kontextu. In: TA IV, 1996, 41–42.
- Mistr Theodorik. Technologie malby a její historické souvislosti. In: Magister Theodoricus, dvorní malíř císaře Karla IV. (kat. výst.). Praha 1997, 578–579.
- Malířská technika mistra Rajhradského oltáře. In: Od gotiky k renesanci 1400–1550. Brno 1999, 301–305.
- Restaurované barokní obrazy a polychromované plastiky (s R. Hamsíková), (kat. výst.). Praha 2001.

5.2 Věra Frömlová

„Věra Frömlová se stala jednou z výrazných osobností restaurátorské školy profesora Bohuslava Slánského, která u nás položila základy moderního rozvoje oboru a vytvořila celou jednu velkou epochu restaurování a péče o malířské a sochařské památky minulosti.“²²²

Jaromír Homolka

Reštaurátorka a akademická maliarka Věra Frömlová, rodená Zezuláková, nie je možno širokej verejnosti príliš známa, avšak v odborných kruhoch patrí medzi uznávané a cenené osobnosti, predovšetkým vďaka svojej reštaurátorskej práci, ktorou prispela k zachovaniu značného množstva umeleckých diel.²²³ [28]

Narodila sa 3. augusta 1924 v Novém Městě na Moravě do rodiny pekára Adolfa Zezuláka.²²⁴ Vo svojom rodnom meste navštevovala *reálnu školu* v rokoch 1935 až 1942, ktorú ukončila maturitou.²²⁵ Ako dvadsaťjeden ročná sa po znovuo tvorení vysokých škôl v roku 1945 prihlásila na Akademii výtvarných umění v Prahe, kde sa do roku 1950 vzdelávala v ateliéri figurálnej maľby pod vedením profesora Vladimíra Sychry.²²⁶ Nasledujúce tri roky pokračovala v štúdiu so zameraním na maliarske a konzervačné techniky, ktoré vyučoval profesor Bohuslav Slánský, ktorý zásadným spôsobom vplýval na jej neskoršiu samostatnú reštaurátorskú činnosť.²²⁷

²²² HOMOLKA 1980, nepag.

²²³ K životopisným údajom spracovaným formou slovníkového hesla pozri TOMEŠ 1999, 347; taktiež *Biografický slovník*: http://biography.hiu.cas.cz/Personal/index.php/FR%C3%96MLOV%C3%81-ZEZUL%C3%81KOV%C3%81_V%C4%9Bra_3.8.1924-26.12.1998, vyhľadane 1. 4. 2021 ďalej

ABART: <https://cs.isabart.org/person/5498>, vyhľadane 1. 4. 2021; a podobne *Horácká Galerie v Novém Městě na Moravě*: <http://www.horackagalerie.cz/vera-fromlova-zezulakova>, vyhľadane 1. 4. 2021. Dopolial' však osobnosť Věry Frömlovej nebola zdokumentovaná obsiahlejším monografickým dielom. Doteraz najpodrobnejšie pojaté spracovanie pozri FINFRLOVÁ 2000, 132-137 a taktiež ŠTOURAČ/LUKEŠ/CHALUPA/ZACHAŘ 2009.

²²⁴ ŠTOURAČ/LUKEŠ/CHALUPA/ZACHAŘ 2009, nepag.

²²⁵ FRÖMLOVÁ 1980, nepag. K pojmu *reálna škola* – druh strednej školy, ktorá bola zameraná predovšetkým na prírodovedné odbory. Podrobnejšie k vzniku a vývoju stredného školstva v Čechách pozri VESELÁ 1972, 269-288.

²²⁶ HOMOLKA 1980, nepag.

²²⁷ FRÖMLOVÁ 1980, nepag. Zahraničné cesty Věry Frömlovej počas študijného obdobia nie sú v archívnych dokumentoch evidované.

Jaromír Homolka na začiatku 80. rokov tento pedagogický vplyv profesora Bohuslava Slánskeho na Věru Frömllovú, charakterizoval nasledovne: „*Organické spojenie vedeckých metod průzkumu malířského či sochařského díla s důrazem na výtvarné hledisko, na výtvarnou specifičnost restaurovaného díla a požadující od restaurátora, aby zachoval výtvarný charakter a působivost originálu, patřily k hlavním zásadám této školy a hluboce určili také restaurátorskou činnost Věry Frömllové.*“²²⁸

Po úspešnom zložení štátnych záverečných skúšok jej bol v roku 1953 udelený diplom.²²⁹ Vo svojom odbore zameranom na reštaurovanie malieb sa uplatnila od roku 1956, kedy začala pracovať v oddelení reštaurovania Národnej galérie, kde zotrvala až do roku 1974.²³⁰ Intenzívna reštaurátorská činnosť Věry Frömllovej bola od začiatku jej pôsobenia v pražskej inštitúcii prepojená s výskumom historických techník maľby a ich vrstiev, ktorý dopĺňovala analýza štruktúry plátna.²³¹ Z výsledných zistení jednotlivých prieskumov reštaurátorka vytvorila súborný materiál, ktorého komparačný potenciál využila na to, aby prispela k objasneniu otázok o technických a vzťahových súvislostiach, ktoré so sebou niesli a kládli diela zverené do jej odbornej starostlivosti.²³²

²²⁸ HOMOLKA 1980, nepag.

²²⁹ Téma absolventskej práce a výsledné hodnotenie Věry Frömllovej nebolo v archívnych prameňoch A-AVU dohľadane, nakoľko Evidencia zápisov o štátnych záverečných skúškach začína akademickým rokom 1957-1958.

²³⁰ HOMOLKA 1980, nepag. Petra Finfrlová zmieňuje skutočnosť, že reštaurátorka Věra Frömllová bola v roku 1971 poverená samostatným vedením reštaurátorského oddelenia, ktoré toho času sídlilo v Šternberskom paláci na pražských Hradčanoch. Por. FINFRLOVÁ 2000, 132. Túto informáciu nebolo možné v archívnej evidencii Národnej galérie overiť, keďže osobná zložka reštaurátorky chýba. Absencia osobnej evidencie stanovila značnú komplikáciu v snahe systematicky sledovať a následne rekonštruovať rozsah jej pôsobnosti v rámci Národnej galérie. Majoritná časť informácii je preto získaná a spracovaná z iných archívnych dokumentov, ktoré sa o reštaurátorku zmieňujú ale taktiež prostredníctvom orálnej histórie sprostredkovanej rodinou reštaurátorky. Pre doplnenie je uviesť, že po roku 1974 sa reštaurátorka venovala samostatnej činnosti, ktorá zahŕňovala pokračovanie v reštaurátorskej práci a voľnej výtvarnej tvorbe.

²³¹ Bádanie a prieskum historických maliarskych techník bolo predmetom záujmu už reštaurátorkinho pedagóga Bohuslava Slánskeho. Na analýze historických techník maľby následne kontinuálne spolupracovala s Mojmirom Hamsíkom. V rámci prieskumu štruktúry plátna reštaurátorka bádala typológiu vlákien, hustotu nití a spôsob tkania. Výsledkom skúmania bola súborná evidencia a komparačný materiál, ktorý mapoval štruktúru plátna používaného v českej gotickej maľbe a v období od baroka až do prvej polovice 18. storočia. Prezentácia výsledkov prebehla v roku 1957 na konferencii komisie pre starostlivosť o maľbu pri ICOM v Amsterdame. ANG, složka Restaurátorské dílny NG, spis Restaurátorské oddělení.

²³² Prínos Věry Frömllovej je bližšie špecifikovaný v nasledujúcej kapitole.

Poznatky, ku ktorým sa Věra Frömlová dostala počas reštaurátorskej činnosti a prieskumov, publikovala v nemalom množstve odborných článkov a štúdií.²³³ O ocenení a pozitívnom hodnotení výsledkov jej odbornej práce svedčí taktiež výstava s názvom *Věra Frömlová: reštaurátorské dílo*, ktorá bola usporiadaná v roku 1980.²³⁴ Výstava prezentovala na jednej strane vrcholné umelecké diela, na ktorých záchrane sa reštaurátorka aktívne podieľala, a na druhej strane približovala výsledky a spôsoby jej prieskumových metód vrátane ukážok technologických rekonštrukcii, ktoré Frömlová vytvorila. Otvorenie výstavy sprevádzali slová vyzdvihujúce reštaurátorkinu obetavú a vynikajúcu prácu, ktorá sa vyznačovala odbornou profesionalitou, umeleckým citom a zodpovednosťou.²³⁵ Počas vernisáže zaznelo, predovšetkým z ohľadu na tematické zameranie tejto práce, pozoruhodné vyjadrenie: „*Hodnotíme-li práci Věry Frömlové v celém jejím průběhu třiceti let, musíme nutně dojít k závěru, že Věra Frömlová je z těch, kdož tvoří pojem české reštaurátorské školy a její vysoké úrovně.*“²³⁶

V súvislosti s pozitívnym ohlasom, ktorý vyvolala reštaurátorská činnosť Věry Frömlovej, je namieste pripomenúť vyznamenanie, ktoré jej udelil prezident republiky Antonínom Novotným a to *státní ceny Klementa Gottwalda za rok 1963*.²³⁷ Udelené vyznamenanie bolo *Za vynikající práci za restaurování českých deskových gotických maleb a průzkum techniky malby*.²³⁸ [25, 26]

²³³ Publikačná činnosť reštaurátorky je spracovaná samostatne a uvedená v jednej z nasledujúcich podkapitol.

²³⁴ K uvedenej výstave bol pripravený stručný sprievodný katalóg s rovnakým označením. Pozri FRÖMLOVÁ 1980, nepag. K reakciám na výstavu pozri ČAPKA 1980, 8; NOVÁKOVÁ 1981 a taktiež PECHOVÁ 1983, 223-234.

²³⁵ Z príhovoru vernisáže výstavy *Věra Frömlová: reštaurátorské dílo*, dokument datovaný 12. marec 1980 je uložený v ANG.

²³⁶ Text príhovoru je archivovaný bez uvedenia autorstva. Na základe juxtaopozície sa však domnievam že bol namiesto vtedajšieho riaditeľa Jiřího Kotalíka pripravený Jaromírom Homolkom, ktorý je autorom taktiež úvodných slov v spomenutom sprievodnom katalógu.

²³⁷ ANG, NG 1965-1970 Restaurátoři NG + UPM (všetchna pracoviště), Restaurátoři 1967. Štátnu cenu Klementa Gottwalda získala spoločne s Mojmirom Hamsíkom za vynikajúci výsledok spoločne reštaurovaného cyklu troch obrazov *Mistra Třeboňského oltáře a Emauzského Ukřížování*, počas ktorého vykonali základný prieskum technik českej stredovekej tabuľovej maľby. Návrh na udelenie ceny bol podaný vtedajším riaditeľom Národnej galérie v Prahe Jánom Kroftom 17. decembra 1962.

²³⁸ K udelenému vyznaniu pozri HOMOLKA 1980, nepag.; ďalej FRÖMLOVÁ 1980, nepag.; najnovšie FINFRLOVÁ 2000, 133.

O verejnom uznaní jej odborných a kvalifikačných schopností svedčí taktiež jej menovanie na členku výtvarnej komisie *Svazu českých výtvarných umělců* (SČVU).²³⁹ Okrem toho v rokoch 1972 až 1979 plnila funkciu komisárky *Českého fondu výtvarných umělců* (ČFVU) pre odbor reštaurovania malieb.²⁴⁰

Reštaurátorská práca Věry Frömlovej býva spájaná predovšetkým so zdarenými zákrokmi a reštaurovaním tých najvýznamnejších umeleckých diel. Meno reštaurátorky býva najčastejšie uvádzané v súvislosti s konzervačno-reštaurátorskými zásahmi na dielach, medzi ktoré napríklad patria obrazy tzv. *Vyšebrodského a Třeboňského cyklu*, ďalej *Vyšebrodská*, či *Svatovítská madona*, *Adorace Dítěte z Hluboké*, tzv. *Emauzské Ukřižovanie* a predovšetkým *Deska Církvická*.²⁴¹ [29]

Priblíženie metodického prístupu reštaurátorky, vrátane stručného exkurzu vybraného reštaurátorského zákroku, dokladajúceho konkrétny odborný prínos reštaurátorky, je spracované v kapitole 6.2.5.

²³⁹ Reštaurátorka bola menovaná *Ministerstvom kultúry Československej republiky* v roku 1973. Toho istého roku bola v rámci SČVU začlenená do novo sformovanej sekcie *Maliřů, sochařů, grafiků – restaurátorů* (MSGR). Od roku 1977 sa Věry Frömlová sama stala členkou SČVU, pozri FRÖMLOVÁ 1980, nepag.

²⁴⁰ FINRLOVÁ 2000, 132sq.

²⁴¹ K najčastejšie uvádzaným príkladom reštaurovaných diel Věrou Frömlovou pozri HOMOLKA 1980, nepag.; ďalej FRÖMLOVÁ 1980, nepag.; ŠTOURAČ/LUKEŠ/CHALUPA/ZACHAŘ 2009, nepag.; a najnovšie FINRLOVÁ 2000, 133. Věra Frömlová reštaurovala veľké množstvo obrazov avšak v menšom rozsahu taktiež polychrómovanú plastiku. Z ohľadu na to, že pre stručný exkurz do metodického prístupu Věry Frömlovej boli vybrané diela primárne stredovekého časového zaradenia, vymenovala som diela s touto oblasťou súvisiace. Kompletný zoznam reštaurovaných diel uvádzam v nasledujúcej podkapitole. Zoznam obsahuje prehľadný súpis, ktorý mapuje obdobie vymedzené rokmi 1956 až 1974 bol vytvorený na základe archívnej inventárnej evidencie RO NG. Ako už bolo uvedené vyššie, aktívna činnosť reštaurátorky trvala až do roku 1974. Napriek tomu, že zoznam zreštaurovaných diel presahujúci sledované obdobie a nepredstavuje zaťažujúci rozsah, rozhodla som sa ho uviesť keďže vnímam pridanú hodnotu v jeho komplexnosti.

5.2.1 Zoznam reštaurovaných maliarskych diel z majetku NG 1956 – 1974

Datácia reštaurovania	Autor diela	Názov diela	Odborná spolupráca	Poradové číslo inventára
1932-1962	Český mistr po 1370	Votivní obraz arcib. Očka	Bělohoubek, Slánský	77
1956	J. Hickel	Podobizna císaře Leopolda II.	x	187
1956	Pieter de Bloot	Společnost hráčů a kuřáků	x	31
1956	Rakouský mistr po pol. 18. st.	Judita a Holofernes	x	384
1956-1957	Cornelius Dusart	Dudák	x	127
1956-1958	Jan van Goyen	Za humny	x	495
1957	Český mistr kolem 1400	Svatovítská Madona	x	82
1957	G. Dughet	Krajina s pastýři	x	124
1957	Mistr Litoměřic. oltáře	Nesení kříže, Narození na zad. straně	x	278
1957-1958	Český mistr kolem 1470	Madona s děckem z Týna	x	98
1958	Český mistr kolem 1510	Oltářní křídla ze Strahova	Hamsík	108
1958	Český mistr 2.pol. 18. stor.	Vidění sv. Terezie	x	117
1958	Jean B. Santerre	Podobizna mladého sochaře	x	433
1958	Karel Škréta	Podobizna M. Maximiliány ze Šternb.	Hamsík	451
1958	Petr J. Brandl	Hlava starca	x	41
1958	Lorenzo Costa	Triumf vévody Gonzagy	Hamsík	62
1958-1959	Český mistr kolem 1420	Madona zv. vyšebrodská	x	89
1959	Abraham Beyeren	Mořské pobřeží s rybami	x	28
1959	Český majster před 1410	Kapucínský cyklus: hlava apoštola	x	87
1959	Frans Francken ml.	Sedm skutků milosrdenství	x	143
1959	Italský mistr 17. st.	Obléhání pevnosti	X	220
1960	A. Dürer	Vlastní podobizna (?)	X	125
1960	Český mistr po 1430	Zvěstování P. Marie, zv. vyšebrodské	X	94
1960	Hans Raphon	Sesláni Ducha sv.	Stříbrský	388
1960	Niccolo di Tommaso	Madona s děckem	X	347
1960	Salomon Ruysdael	Rybolov	X	427
1960	(Fabricius ?) Holandský m. po 1650	Visící slepica	X	200
1960-1963	Crist. Roncalli – Pomarancio	Sv. Šimon Stock	X	409

Datacia reštaurovania	Autor diela	Názov diela	Odborná spolupráca	Poradové číslo inventára
1961	Adriaen van der Werff	Samson a Dalila	X	483
1961	Český mistr kolem 1390	Cibulkův triptych	Hamsík	78
1961	F. X. Procházka	Fantastická krajina	X	375
1961	Georg Flegel	Zátiší s velkým obědem	X	137
1961	Hans de Jode	Horská krajina s mostem	X	229
1961	Hendrick Cornelisz van Vliet	Vnitřek kostela	X	477
1961	Jacob Ruisdael (?)	Pohled na Haarlem	X	425
1961	Karel Škréta	Zvěstování P. Marie	X	459
1961	Lucas Cranach st.	Madona mezi sv. Kat. a Barborou	X	64
1961	P. Potter	Šlechtic u krbu	X	369
1961	Rembrandt van Rijn	Muž v kožešinové čapce (?)	X	403
1961-1962	Český mistr po 1360	Ukřižování zv. Emauzské	X	76
1962	Český mistr 1.pol. 18. stor.	Narození P. Marie	X	111
1962	Pieter Claesz	Zátiší s džbánem	x	58
1962	Sassetta (Stefano di Giovanni)	Sv. Jan Křtitel	X	435
1962-1964	Mistr Třeboň. oltáře	Kladaní do hrobu	x	299
1963	Andrea Bedoli	Madona s dítětem a sv. Janem	x	20
1963	Agnolo Bronzino	Podobizna Eleonory z Toleda	x	45
1963	Mistr Třeboň. oltáře	Tři světci: Sv. Jiljí, Řehoř, Jeronym (vnější strana Kladení)	x	300
1963-1964	Český mistr kol. 1450 (?)	Assumpta z Bílé Hory	x	493
1964	Dirck Dalens I. (Holandský m. ze zač.17. st.)	Krajina se stafáži	x	191
1964	Francesco Fontebasso	Hostina	x	141
1964	Holandský m. z 1. pol. 17. st.	Námořní bitva	x	192
1964	J.J. Hartmann	Kristus uzdravuje slepého	x	172
1964	Jan David de Heem	Zátiší s ovocem	x	179
1964	Jan de Both	Krajina s pastýři I., II.	x	36
1964	Joh. Heinrich Schönfeldt	Josuova bitva	Hamsík	439
1964	P.P. Rubens	Sv. Augustin	x	417

Datácia reštaurovania	Autor diela	Názov diela	Odborná spolupráca	Poradové číslo inventára
1964	Nizozem. m. ze zač. 16. st.	Mystický lis	x	352
1964-1965	A. Dürer	Růžencová slavnost (průzkum)	Hamsík	126
1964-1965	Český mistr kolem 1400	Madona Aracoeli	x	492
1965	Hans Holbein ml.	Oltární křídla	Hamsík	498
1965	J. v. Ossenbeeck	Dobytčí trh	x	360
1965	Jihoněm. mistr 2.p. 15. st.	Bičování	X	226
1965	Jihoněm. mistr 2.p. 15. st.	Nesení kříže	X	224
1966	Karel Škréta	Sv. Augustín, Madona s děckem	X	503
1966	Jan Jiří Heinsch	Sv. František Xaverský	X	502
1966	Mistr chudenic. oltáře	Votivní deska, Kristus a světci	X	528
1966	Norbert Grund	Jonáš na břehu mořském	X	524
1966	Rudolf Bys	Sv. Jan z Boha s andělem...	X	501
1967	Domenico Tintoretto	Podobizna Malipiera	X	525
1967	Jan van Huysum	Kytice	X	526
1967	Pablo Picasso	Klarinet	X	530
1967-1968	Bartol. Spranger	Zmrtvýchvstání	X	527
1968	Marc Chagal	Cirkus	X	529
1968	Petr Brandl	Uzdravení slepého Tobiáše	X	543
1968-1969	Český mistr z roku 1395	Sedící Mad. s Ježíškem, leví část Epitafu z Ježeně	X	539
1969	Mistr Třeboňského oltáře	Adorace děcka z Hluboké	X	544
1969	Petr Brandl	Poslední večera	Tvrký	542
1970	Antonio Vivarini	Kristus v tumbě	X	561
1970	Jaroslav Vožniak	Beatles (střed polyptichu)	X	562
1970	Rudolfínský mistr	Poprsí ženy	X	560
1971	Florentský mistr z konce 14. stol.	Tři světci	X	600
1971	Florentský mistr z konce 14. stol.	Tři světice	x	601
1971	Jindřich Průcha	Z Ronovu	x	597
1971	Josef Mánes	Krajina	x	598
1971	Paul Gauguin	Útěk	x	599
1972	Český mistr kolem první čtvrtiny 15. st.	Křídlo so sv. Magdal.	x	634
1972	J. Mánes	prapor Národní gardy	x	617

Datácia reštaurovania	Autor diela	Názov diela	Odborná spolupráca	Poradové číslo inventára
1972	J.R. Bys	Ptáci v prírodě	x	639
1972	Mistr Třeb. olt. – dílna	Ukřižování so sv. Barb.	x	636
1972	Petr Brandl – okruh	Boháč	x	638
1972	Středoevropský mistr z 18. stol.	Lovecká scéna	x	637
1972-1974	L. Cranach st. - dílna	Madona s děckem	x	692
1973	Angl. mistr z 18. stol.	Podobizna dámy	x	674
1973	Čes. mistr ze zač. 15. stol.	Kristus na Hoře Olivetské (zad. str.)	Černá	675
1973	Halbax I.	Simeon s Ježíškem	x	693
1973	Hol. mistr ze 17. stol.	Podobizna starce	x	671
1973	K. Hirschely	Zátiší s květinami	x	657
1973	Karel Škréta	Bramberg z Brambergu	x	689
1973	Nizoz. mistr z 15. stol.	Portrét hudebníka	Řádková	670
1973	R. Kremlička	Žena s nohou na kresle	x	658
1973-1974	Jan van Aachen	Zvěstování P. Marie	x	691
1974	Karel Škréta	Dido a Aeneas	x	676
1974	Karel Škréta	Matematik s chotí	x	690
1974	Lucas Cranach ml.	Madona	X	719
x	Český mistr před 1400	Votivná deska z Dubečka	X	81

5.2.2 Publikačná činnosť a odborné pôsobenie

- Průzkum plátna českých gotických maleb. Prednáška pre ICOM. Amsterdam 1957. (predniesol dr. V. Novotný), nepublikované.
- Emauzské Ukřižování a jeho restaurace (s J. Krofta). In: Umění XI, 1963, 109–111.
- Restaurace a průzkum malby Madony vyšebrodské. In: Umění XII, 1964, 305–312.
- Mistr treboňského oltáře, restaurace a technika malby (s M. Hamsík). In: Umění XIII, 1965, 145–152.
- Několik poznámek k otázce nepravých obrazů a falzifikátů v pražské Národní galerii (s J. Šíp). In: Umění XVI, 1966, 425–427.
- Restaurace a průzkum techniky malby církevní desky. In: Umění XV, 1967, 109–134.
- Příspěvek ke studiu techniky malby Petra Brandla. In: Petr Brandl 1668–1735 (kat. výst.). Praha 1968, 161–164, příloha 169–172.
- Adorace děcka z Hluboké. In: Umění XIX, 1971, 576–588.
- Technika malby Karla Škréty s přihlédnutím k malbě v Čechách v druhé polovině 16. století. In: Karel Škréta (kat. výst.) 1974, 270–276, příloha 268–279.
- Restaurátorské dílo (kat. výst.). Praha 1980.
- Restaurování Třeboňské madony. In: Věda a lidstvo (medzinárodná ročenka Socialistickéj akademie). Praha, Moskva, Berlín 1982, 69–80.
- Příspěvek ke studiu techniky malby Mistra Theodorika. In: Sborník symposia věnovaného hradu Karlštejn. Praha 1987.
- Klimatické podmínky vhodné pro exponáty, výstavní sály a historické budovy. Seminář regionálních galerií v Chebu; Symposium Výtvarné aspekty restaurování v Praze, 1989.
- Bibliografie publikací restaurátorů. In: TA I, 1990, 130–134.
- Malířská technika Petra Brandla a její zařazení do technologického vývoje malby v Čechách. TA I, 1990, 67–70.
- Polychromie kamenné plastiky v období krásného stylu. In: TA I, 1990, 85–88.
- Předběžné poznatky o historických opravách Theodorikových obrazů. In: TA II, 1992, 53–57.

- Důsledky změny mikroklimatu v kapli sv. Kříže po Mockerově opravě na stav deskových obrazů. In: TA II, 1992, 110–111.
- Poznámky k výzdobě kaple sv. Kříže. In: Magister Theodoricus. Praha 1997, 580–587.

5.3 František Salesiánský Tvrdý

„Z obrazů k nám promlouvá umělec, který má své povolání rád, který si našel zcela vlastní způsob malby, adekvátní tématům, jimiž vnitřně žije. Nesnaží se nijak nápadně zdůraznit svoji osobnost, ale naopak osobitost je u něho přirozeným produktem jeho sklonů, zálib a zaujetí.“²⁴²

Karel Dvořák

František S. Tvrdý je verejnosti pravdepodobne známejší svojou voľnou výtvarnou tvorbou zmeranou na námety zo zahraničných ciest, než svojou odbornou reštaurátorskou činnosťou. Avšak spoločne s Mojmirom Hamsíkom a Věrou Frömlovou patril medzi žiakov profesora Slánského, ktorý sa stal aktívnym členom reštaurátorského oddelenia v pražskej Národnej galérii.²⁴³ [30]

Maliar a reštaurátor František S. Tvrdý sa narodil 6. januára 1912 v Sedlici u Blatné.²⁴⁴ Už ako trojročný sa stal sirotou. Aj napriek životným ťažkostiam a nepriazni osudu ukončil základné vzdelanie a úspešne pokračoval v ďalšom štúdiu.²⁴⁵ [31] Svoje prvotné umelecké znalosti zamerané na krajinomalbu, figurálnu kresbu a maľbu zátiší, začal získavať v roku 1931 v maliarskej škole profesora Jaroslava Kutmana v Prahe, kde zotrval až do roku 1939.²⁴⁶ [32] V tomto období, konkrétne v roku 1936, podnikol František S. Tvrdý výpravu do severnej Afriky, kde mal možnosť spoznávať alžírsku

²⁴² DVOŘÁK 1979, nepag. O tvorbe Františka S. Tvrdeho.

²⁴³ K životopisným údajom spracovaným formou slovníkového hesla pozri TOMAN 1994, 615; MALÝ/MALÁ 2007, 266-267 taktiež ABART: <https://cs.isabart.org/person/16511>, vyhľadane 1. 4. 2021; a podobne <https://www.auctions-art.cz/aukce.php?lang=cz&history=&aukce=1&autor=5335>, vyhľadane 1. 4. 2021. Doposiaľ však osobnosť Františka Tvrdeho nebola zdokumentovaná obsiahlejším monografickým dielom. Doteraz najpodrobnejšie pojaté spracovanie pozri FINFRLOVÁ 2000, 127-129.

²⁴⁴ MALÝ/MALÁ 2007, 266.

²⁴⁵ O ťažkostiach spojených so získavaním vzdelania František S. Tvrdý písal v žiadosti o udelenie štipendia zo 14. októbra 1947. Vysvetlenie dôvodov k žiadosti o štipendium je v plnom rozsahu uvedené v prílohe. A-AVU, NAD 4, Osobní složka Františka Tvrdeho.

²⁴⁶ Podľa osobného výpisu reštaurátora sa jednalo o stredoškolské odborné vzdelanie trvajúce 5 rokov. ANG, Osobní složka Františka S. Tvrdeho. K životopisným údajom pozri: JEŽ 1961, nepag.; PROCHÁZKA 1966, nepag.; KULÍŘ 1967, nepag.; DVOŘÁK 1979, nepag. K štúdiu a vzdelaniu Františka S. Tvrdeho pozri taktiež: FINFRLOVÁ 2000, 127 a najnovšie MALÝ/MALÁ 2007, 266.

a tuniskú kultúru, ktorá na neho vplývala obzvlášť silným a trvalým dojmom, ktorý sa zreteľne zrkadlí v jeho voľnej umeleckej tvorbe.²⁴⁷ V stredoškolskom vzdelávaní následne pokračoval na tzv. Ukrajinskej Akademii výtvarných umění v Prahe pod vedením profesora Ivana Kulca.²⁴⁸

Skôr než sa rozhodol pokračovať v ďalšom štúdiu, pracoval v roku 1945 ako ošetrovateľ bývalých politických väzňov a aktívne sa podieľal na boji s epidémiou týfusu v terezínskej nemocnici. [33] Na Akademii výtvarných umění v Prahe, sa prihlásil až nasledujúci rok a stal sa tak poslucháčom prednášok Bohuslava Slánského, kde získaval poznatky v odbore reštaurovania a popritom sa školil u profesora Karla Minára v odbore figurálnej kresby.²⁴⁹ Ako sa ukázalo neskôr, zásadný vplyv na jeho ďalšie smerovanie, odborné zameranie a uplatnenie ako reštaurátora pôsobiaceho v reštaurátorskom oddelení, mal práve profesor Slánský, ktorý svojim študentom odovzdal skúsenosti spojené s maliarskymi a konzervátorskými technikami.

Predtým než sa František S. Tvrdý stal členom reštaurátorského oddelenia pražskej Národnej galérie, obohacoval svoje nadobudnuté poznatky z oblasti umenia o ďalšie impulzy a skúsenosti na zahraničných cestách a realizoval sa vo výtvarnej tvorbe, s ktorou súviselo jeho členstvo v *Svazu československých výtvarných umělců*.²⁵⁰

Žiadosť o získanie pracovného miesta odborného reštaurátora v Národnej galérii v Prahe František S. Tvrdý podával 20. septembra 1961.²⁵¹ V žiadosti okrem dosiahnutého vzdelania a školenia u profesora Slánského, uvádzal 12 ročnú prax v odbore, ktorú nadobudol pracovaním pre *Národní kulturní komisi v Státní památkové*

²⁴⁷ K vplyvu afrických ciest na umeleckú tvorbu Františka S. Tvrdeho pozri: JEŽ 1961, nepag.; PROCHÁZKA 1966, nepag.; KULÍŘ 1967, nepag.; DVOŘÁK 1979, nepag. a taktiež záznam v ANG, osobní složka Františka S. Tvrdeho.

²⁴⁸ Medzi rokmi 1939 až 1944 absolvoval stredoškolské odborné vzdelanie trvajúce 10 semestrov. ANG, Osobní složka Františka S. Tvrdeho. K životopisným údajom pozri: JEŽ 1961, nepag.; PROCHÁZKA 1966, nepag.; KULÍŘ 1967, nepag.; DVOŘÁK 1979, nepag.; FINFRLOVÁ 2000, 127 a najnovšie MALÝ/MALÁ 2007, 266.

²⁴⁹ ANG, Osobní složka Františka S. Tvrdeho. K životopisným údajom pozri: JEŽ 1961, nepag.; PROCHÁZKA 1966, nepag.; KULÍŘ 1967, nepag.; DVOŘÁK 1979, nepag.; FINFRLOVÁ 2000, 127 a najnovšie MALÝ/MALÁ 2007, 266.

²⁵⁰ Medzi rokmi 1947 až 1958 precestoval západnú, južnú a juhovýchodnú Európu. JEŽ 1961, nepag.; PROCHÁZKA 1966, nepag.; KULÍŘ 1967, nepag.; DVOŘÁK 1979, nepag. a taktiež záznam v ANG, osobní složka Františka S. Tvrdeho. Členstvo Františka S. Tvrdeho v SČVU bolo evidované od roku 1950.

²⁵¹ ANG, Osobní složka František S. Tvrdý.

správě.²⁵² Do pracovného pomeru v reštaurátorskom oddelení pražskej Národnej galérie, nastúpil František S. Tvrký 2. februára 1962 a zotrval tam až do svojho penzionovania po dobu nasledujúcich desať rokov.²⁵³ Krátko nato ako bol Tvrký prijatý do oddelenia reštaurovania maľby, bola mu zverená odborná starostlivosť o významné umelecké diela a začal sa spoločne s Mojmírom Hamsíkom a Věrou Frömlovou podieľať na prieskume historických maliarskych techník a ich súvrství.²⁵⁴

Obraz o jeho prístupe k reštaurátorskej činnosti približujú slová Mojmíra Hamsíka: „Přistupuje ke svěřeným úkolům s největší možnou zodpovědností a péčí. Je třeba hodnotit i jeho úsilí, s nímž zvládl metody vědeckého průzkumu malířské techniky, jak prokázal rozbořem.“²⁵⁵ Na inom mieste vedúci reštaurátorského oddelenia kvalifikovaný a odborný prínos Františka S. Tvrkého charakterizoval nasledovne: „V Národní galerii restauroval s velmi dobrým výsledkem mimo jiné řadu gotických deskových obrazů, které patří k nejcennějším fondům NG.“²⁵⁶

Reštaurátorská činnosť Františka S. Tvrkého nebola v minulosti vôbec reflektovaná. Odborná verejnoscť na jeho reštaurátorské zákroky taktiež nereagovala, čo však nepochybne súviselo so značnou absenciou jeho publikačnej činnosti. Priblíženie metodického prístupu poukazujúceho na konkrétny odborný prínos reštaurátora je spracované v kapitole 6.2.5.

²⁵² Pracovné skúsenosti získané počas tohto obdobia zahrňovali podľa jeho slov, opravy obrazov mnohých významných autorov. Žiadosť pôvodne obsahovala prílohu so zoznamom diel a ich autorov, ktoré František S. Tvrký opravoval. Táto príloha sa nedochovala. Zoznam zámockých galerijných zbierok do ktorých patrili obrazy, ktoré reštaurátor Tvrký obnovoval sú uvedené v žiadosti o preradenie do vyššej kategórie reštaurátora, ktoré jeho nadriadený Mojmír Hamsík podával 4. januára 1966. Ním reštaurované diela patrili napriek do zbierok zámkov v Častolovicích, Jaroměřicích nad Rokytnou, Opočně, Rychnově, Slavkově u Brna či Veltrusech. ANG, Osobní složka František S. Tvrký.

²⁵³ Pracovný pomer v reštaurátorskom ateliéri Národnej galérie František S. Tvrký ukončil odchodom do dôchodku 15. apríla 1972. ANG, Osobní složka František S. Tvrký.

²⁵⁴ František S. Tvrký na rozdiel od pozostalých dvoch reštaurátorov výsledky analýz a prieskumov nepublikoval.

²⁵⁵ Hodnotenie práce Františka S. Tvrkého nadriadeným a vedúcim oddelenia reštaurovania maľby je čerpané zo žiadosti o preradenie do vyššej kategórie reštaurátora zo 4. januára 1966. ANG, Osobní složka František S. Tvrký.

²⁵⁶ ANG, Osobní složka František S. Tvrký.

5.3.1 Zoznam reštaurovaných maliarskych diel z majetku NG 1956 – 1972

Datacia reštaurovania	Autor diela	Názov diela	Odborná spolupráca	Poradové číslo inventára
1961	J. J. Heinsch	Sv. Jan Ev.		181
1962	Claude Joseph Vernet	Přímořská krajina		472
1962	Český mistr z r. 1482	Křídlo Pucherer. olt.: Bl. Anežka odevzdává Puchererovi model kostela		99
1962	Francesco Bassano	Zvěstování pastýřům		18
1962	Mistr Litoměřic. oltáře	Narození		275
1962-1963	Francesco Melzi	Sv. rodina		264
1963	Aelbert Cuyp	Skot na pastvě		67
1963	Český mistr před 1350	Zlomek polyptychu z Roudnice		71
1963	Český mistr z r. 1482	Křídlo Pucherer. olt.: Ukřižování		100
1963	David Vickeboons	Sycení hladových		475
1963	Giorgio Vasari (?)	Zuzana v lázni		471
1963	J. Christian Brandt	Planina s potokem	Svoboda	42
1963	Jan Kryštof Liška	Sv. Voršila		251
1963	Mistr budňan. oltáře	Oltář křižovnického kostela	Svoboda	269
1963	Mistr časlavské desky	Zajetí Krista		514
1964	Anton Kern	Sv. Norbert		233
1964	Antonio Canal	Capriccio		52
1964	Český mistr z r. 1482	Křídlo Pucherer. olt.: Smrt P. Marie		101
1964	Franz Anton Maulbertsch	Studie stropu strahovské knihovny		261
1964	Pieter de Molyn	Za humny	Hamsík	322
1964	Petr Brandl	Poslední večere	Frömlová	542
1965	Český mistr z r. 1482	Sv. Ludmila a sv. Voršila		515
1965	Holandský m. 17. st.	Pobřežní krajina		193
1965	Jacques d'Arthois	Na pokraji lesa		11

Datácia reštaurovania	Autor diela	Názov diela	Odborná spolupráca	Poradové číslo inventára
1965	Jan Jiří Heinsch	Sv. František Borgia u Sedláka		517
1965	Jihoněm. m. kolem 1520	1, Klanění králů/prorok Daniela 2, 12 letý Ježíš v chrámě/prorok Ezechiel		228
1965	Neznámý mistr	Madona s děckem		516
1966	A. Chittussi	Krajina při západu slunce		520
1966	Flámský mistr 17. stol.	Krajina		521
1966	Frederick van Valckenborch	Bitva u přístavného města		519
1966				
1966	Paris Bordone ?	Podobizna hudebníka		518
1967	Civitali	Poprsí bolestného Krista		522
1967	Karel Škréta	Sv. Václav mezi dvěma anděli		523
1967	Mistr I. W.	Křídla oseckého oltáře sv. Barbory	Hamsík	535
1968	Holand. mistr 17. stol.	Veselá společnost		548
1969	Alois Wachsmann	Nemocná		546
1969	D. Ryckaert ml.	Ranhojič		547
1969	Holand. monogramista B.D.	Stará přadlena		549
1969	Petr Brandl	Anděl - P. Maria		550
1970	Český mistr pol. 17. stol.	Madona s Ježíškem		591
1970	Honoré Daumier	Rodina na barikádě		590
1970	Jindřich Průcha	Laokon		592
1970	Lucas Cranach st.	Madona s děckem		593
1970	Okruh M. Willmanna	Návrat ztraceného syna		568
1970-1972	Lucas Cranach ml.	Podobizna ženy		702
1971-1972	Vincenzo Catena	Madona s Ježíškem		703

5.3.2 Publikační činnost a odborné působení

- Český mistr před r. 1350. In: R 64, Praha 1965, nepag.
- Fragment roudnického polyptychu (Roudnická predela) – restaurace a malířská technika. In: Umění XIX, 1966, 146–150.
- Český mistr z roku 1482 – Ukřižování. In: Umění restaurátorské, Kroměříž 1969, nepag.

6 Reštaurátorské oddelenie v Národnej galérii medzi rokmi 1956 – 1970

„Reštaurátorské oddělení Národní galerie se v posledních letech za vedení M. Hamsíka dostalo na neobyčejně vysokou úroveň.“²⁵⁷

Jaromír Šíp

Premeny reštaurátorských prístupov predstavujú komplexný proces, ktorý je vždy podmienený rozhodnutiami a krokmi určitých osôb, na ktoré vplýva mnoho, častokrát navzájom sa prelínajúcich faktorov. Poznávanie a analýza činností a aktivít prebiehajúcich v reštaurátorskom oddelení pražskej Národnej galérie je prakticky nemožné bez priznania hybných impulzov vyplývajúcich z pôsobnosti jej jednotlivých členov. Pre porozumenie zložitého a premieňajúceho sa procesu reštaurátorského oddelenia je teda nevyhnutné prizrieť sa vybraným aspektom činnosti reštaurátorov Mojmirá Hamsíka, Věry Frömlovej a Františka S. Tvrdeho, prostredníctvom ktorých sa aktívne podieľali na vývoji a smerovaní nielen oddelenia, v ktorom pôsobili, ale v konečnom dôsledku celého reštaurátorského odboru. Zo širokého spektra problémov a faktorov, ktoré sa na spomínaných premenách podieľali a mohli by sme povedať, že ich aj formovali, som sa rozhodla zamerať na vybrané, ktoré pokladám za zásadné:

- Vývoj organizačnej štruktúry NG a pozícia oddelenia reštaurovania
- Kontakty so zahraničím
- Technológie a aplikácia nových metód
- Interdisciplinárna spolupráca
- Problematika retuše a výtvarných aspektov
- Exkurz do metodického prístupu

S vedomím toho, že uvedené oblasti nie je správne zjednodušeným spôsobom kategorizovať a rovnako nie je možné pripustiť ich vzájomnú separáciu, keďže sa mnohé z nich nielen v tematických, ale hlavne časových aspektoch prelínajú a veľmi úzko so

²⁵⁷ FRÖMLOVÁ/ŠÍP 1966, 421–427.

sebou súvisia, chcem ich predstaviť ako mozaiku, ktorá môže aspoň z časti priblížiť podobu reštaurátorského oddelenia Národnej galérie.

6.1 Vývoj organizačnej štruktúry NG a pozícia oddelenia reštaurovania

Pre činnosť reštaurátorského oddelenia bola určujúca organizačná štruktúra Národnej galérie v rámci ktorej oddelenie fungovalo. Nasledujúce priblíženie postupného vývoja inštitucionálnej štruktúry dovoľuje sledovať rozširujúci sa záber činností reštaurátorov, ktorému bola vlastná gradujúca tendencia.

Rekonštrukcia inštitucionálnej štruktúry a jej fungovania je postavená na informáciách, ktoré poskytujú primárne archívne zdroje, ktoré na jednej strane tvoria *Statuta Národní galerie v Praze a Organizační řády*, a na druhej dopĺňujú súvisiace fragmentárne zmienky objavujúce sa v iných archívnych zložkách.²⁵⁸

Mojmír Hamsík začal pracovať v reštaurátorskom oddelení, ktorého organizačnú štruktúru stanovili štatúty z roku 1949, na základe ktorých bola sekcia reštaurovania zaradená na jednu úroveň spoločne s vedeckými a správnyimi oddeleniami (*oddělení pro staré umění, oddělení pro umění 19. století, oddělení pro současné umění, oddělení pro plastiku a oddělení pro grafiku*).²⁵⁹ Všetky uvedené sekcie prostredníctvom svojich prednostov, bezprostredne spadali pod riaditeľské vedenie galérie.²⁶⁰ Štatúty vydané o

²⁵⁸ ANG, Statuty Národní galerie v Praze, vydané v roku 1949, 1951, 1961 a 1964; Organizační řády, vydané v roku 1965, 1967 a 1969. Uvedené dokumenty poskytnuté Archívom Národnej galérie nepokrývajú celé sledované obdobie, preto má nasledujúca rekonštrukcia skôr orientačný charakter.

²⁵⁹ ANG, Statut Národní galerie v Praze z roku 1949, III. Oddíl, článek XXI.

²⁶⁰ „*Přednosty všech oddělení jmenuje po návrhu ředitele ministerství školství, věd a umění.*“ Por. ANG, Statut Národní galerie v Praze z roku 1949, III. Oddíl, článek XXIII.

V súvislosti s ustanoveniami, ktoré štatúty zahrňovali boli taktiež normatívy vzťahujúce sa k prevádzkovaniu dielni na pôde NG a boli formulované nasledovne: „*Národní galerie má pro své účely tyto dílny: knihařskou, fotografickou, truhlářskou, rámařskou a odlévačskou. Další dílny může si podle potřeby zřídit jen se souhlasem ministerstva školství, věd a umění v dohodě s ministerstvem financí.*“ Por. III. Oddíl, článek XXV. Táto skutočnosť je pozoruhodná keďže neuvádza reštaurátorskú dielňu, napriek tomu že v iných dobových zložkách archívnej evidencie, sa spomína.

dva roky neskôr neprinesli zmenu, ktorá by ovplyvnila či zmenila pozíciu reštaurátorského oddelenia v rámci celej galerijnej organizačnej štruktúry.²⁶¹

Absentujúce archívne dokumentujúce stav štatút a organizačného zriadenia z nasledujúceho obdobia medzi rokmi 1951 až 1961, doplňujú informácie z iných archívnych spisových zložiek, ktoré vypovedajú o tom, že najneskôr od roku 1958, pod oddelenie reštaurovania spadala taktiež činnosť gobelínovej a sochárskej dielne a grafická zbierka.²⁶² Na uvedené zmeny v usporiadaní a reštrukturalizáciu, ku ktorej v rámci inštitúcie došlo, poukazuje taktiež schematický náčrt z roku 1960.²⁶³ [34] *Odbor restaurace uměleckých děl* sa rozrástol na personálnej úrovni a zároveň rozšíril svoju odbornú pôsobnosť. [35] Z náčrtu je možné vyčítať rozčlenenie odboru na menšie oddelenia podľa zamerania: reštaurovanie maľby s pomocnou reštaurátorskou dielňou, reštaurovanie plastiky s pomocnou sochárskou dielňou a odlievarňou, reštaurovanie textilu s gobelínovou dielňou, reštaurovanie úžitkového umenia, reštaurovanie papiera, chemické laboratórium a administratívna sekcia.²⁶⁴ Odbor reštaurovania umeleckých diel podľa schematického znázornenia podliehal bezprostredne pod vedenie riaditeľa Národnej galérie, podobne ako ostatné odborné sekcie.²⁶⁵

Štatúty z roku 1961 stanovovali spoločnú organizačnú štruktúru Národnej galérie a Umeleckopriemyslového múzea, ktorá sa delila na dva úseky podľa povahy zbierok

²⁶¹ ANG, Statut Národní galerie v Praze z roku 1951, III. Oddíl, článek XIX. K vyššie uvedeným oddeleniam, medzi ktoré patrila sekcia reštaurovania, boli pridané *oddělení pro krajské a jiné veřejné galerie a oddělení správní*. K spomenutým dielňam, bola pridaná dielňa rezbárska. Por. Statut Národní galerie v Praze z roku 1951, III. Oddíl, článek XXIII.

²⁶² Archívne spisy dokumentujúce činnosť reštaurátorského oddelenia od roku 1958 obsahujú prehľad pracovných činností a výkaz práce gobelínových a sochárskych dielní a zbierky grafickej. ANG, Zprávy o činnosti – komplexní 1959-1964.

²⁶³ Organizačná štruktúra NG v období medzi rokmi 1951 až 1961 nemohla byť spracovaná podrobnejšie z dôvodu torzovitému stavu archívnej agendy a nedostupnosti dokumentácie obsahujúcej organizačný poriadok inštitúcie. Podrobnejšie ANG, Zprávy o činnosti – komplexní 1959-1964. V tejto súvislosti je však vhodné poukázať na nájdený schematický náčrt z iných archívnych zložiek, ktorý dokumentuje zoskupujúce prepojenie Národnej galérie a Umeleckopriemyslového múzea.

²⁶⁴ Podrobnejšie ANG, Zprávy o činnosti – komplexní 1959-1964.

²⁶⁵ Odbor maľby, odbor plastiky, odbor grafiky, odbor orientálneho umenia odbor metodiky a propagácie, ekonomická sekcie a odbor knihovane a dokumentácie. Podrobnejšie ANG, Zprávy o činnosti – komplexní 1959-1964.

a pracovného zamerania.²⁶⁶ Pre potreby oboch ústavov boli k dispozícii útvary, ku ktorým bol priradený aj *odbor restaurovaní a konzervácie uměleckých děl*.²⁶⁷

Výkaz o činnosti jednotlivých útvarov a odborov za rok 1962 dokumentuje novo vzniknutý odbor reštaurovania grafiky, ktorý spoločne s gobelínovými dielňami a dielňou sochárskou, podliehal odboru reštaurátorskému.²⁶⁸

O dva roky neskôr archíválne dokladajúce činnosť reštaurátorskej dielne Národnej galérie evidujú okrem vyššie uvedených dielní, taktiež pôsobnosť v reštaurátorskej dielni textilu, dielni nábytku a reštaurátorskej dielni skla a porcelánu.²⁶⁹

Organizačné smernice z roku 1965 poukazujú na vyčlenenie reštaurátorského odboru spomedzi vedeckých a výskumných útvarov a podriadenie priamo riaditeľovi Národnej galérie.²⁷⁰ Účel a poslanie reštaurátorského odboru bolo formulované nasledovne: *„Zajišťuje konservaci a restaurování uměleckých předmětů ze sbírek Národní galerie; výjimečně podle příkazu ředitele též ostatních veřejných sbírek v ČSSR.*²⁷¹ *Za činnost celého odboru odpovídá řediteli jeho vedoucí; skupinu, zajišťující konservaci a restauraci materiálu užitého umění, řídí prostřednictvím vedoucího této skupiny. Odbor zajišťuje konservaci a restauraci uměleckých děl vědeckými metodami,*

²⁶⁶ Štruktúru Národnej galérie tvorili odbory: maliarstva, sochárstva, kresby a grafiky a odbor orientálneho umenia, ktoré boli ďalej delené na oddelenie starého a súčasného umenia. ANG, Statut Národní galerie v Praze z roku 1961, článok 11.

²⁶⁷ K útvarom, ktoré boli pre NG a UPM spoločné, okrem odboru reštaurovania ďalej patrili: odbor propagácie; odbor knižnice, archívu a dokumentácie; útvary hospodársko-správny; útvary ústavnej kontroly; sekretariát a oddelenie kádrovej evidencie a zvláštnych úloh. Por. Statut Národní galerie v Praze z roku 1961, článok 11. Stanovy sa otázkou špecializovaných dielní a ich činnosťou v rámci NG nezaoberali.

²⁶⁸ Vznik nového odboru reštaurovania grafiky bolo spojené s potrebou vypracovania metodiky práce, ktorá bola stanovovaná práve v danom roku. ANG, složka Zprávy o činnosti - komplexní, spis Rozbor činnosti NG 1962.

²⁶⁹ ANG, složka Zprávy o činnosti - komplexní, spis Rozbor činnosti 1964.

²⁷⁰ ANG, Statut Národní galerie v Praze z roku 1965, článok 9. Štatúty reflektovali organizačnú štruktúru len NG, avšak bez bližšej špecifikácie jednotlivých oddelení. Charakteristika jednotlivých odborov bola spracovaná v organizačných smerniciach. Por. ANG, Organizační řád Národní galerie v Praze z roku 1965, článok 2. Spomínané vyčlenenie z vedecko-výskumných odborov sa týkalo taktiež: oddelenia metodickej pomoci regionálnym galériám, sekretariátu zabezpečujúceho kádrovú evidenciu a zvláštne zadania, oddelenia pre tlač a propagáciu a študijného útvaru. K vedeckovýskumným útvarom patrili odbory: starého umenia; maliarstva 19. storočia; moderného maliarstva; sochárstva 19 a 20. storočia; užitého umenia; grafickej zbierky; umenia mimoeurópskych národov a správa a ochrana zbierok.

²⁷¹ V tomto mieste je dôležité upozorniť na skutočnosť, že archíválne dokladajú pomerne častú prácu reštaurátorov na ošetrovaní umeleckých diel, ktoré neboli v majetku Národnej galérie, ale pochádzali zo zbierok iných inštitúcií medzi ktorými boli múzea, galérie a hradné či zámocké obrazárne, medzi bol napr. Duchcov, Jemniště, Konopiště, Koloděj, Kost, Kroměříž a iné.

*opírajícími se o nejnovější poznatky vědeckého výzkumu. Bez újmy odpovědností příslušných odborů a správy a ochrany sbírek spoluzodpovídá za stav uměleckého materiálu ústavu.*²⁷²

V roku 1967, a teda dva roky po vyčlenení reštaurátorského odboru spomedzi odbornovo-vedeckej sekcie, bol do nej znova zaradený.²⁷³ V súvislosti s touto štrukturálnou zmenou bol doplnený komentár ku kompetenciám jeho predstaviteľov: „*Tento odbor, mimo činnosť uvedenou v organizačnom rádu, spoluzodpovedá za stav uměleckých sbírek a jejich ochranu a zároveň stanoví podmínky, za nichž může být tímto materiálem disponováno. Z tohoto důvodu spolupodpisuje návrhy na výpůjčky.*“²⁷⁴

Značný rozdiel v organizačnej štruktúre predstavoval nový post zástupcu pre odborné otázky, ktorý mal zaisťovať účelnú a operatívnu spoluprácu všetkých odborov a útvarov, za ktoré zodpovedal riaditeľovi Národnej galérie. Do tejto funkcie bol menovaný Ladislav Kesner st.²⁷⁵

V tom istom roku sa reštaurátorské oddelenie zmáhalo s veľkým pracovným vyťažením svojich členov, čo malo následný dopad na predlžovanie času potrebného na jednotlivé zákroky a súčasne dochádzalo k znižovaniu celkového počtu ošetrovaných diel.

²⁷² ANG, Organizační řád Národní galerie v Praze z roku 1965, článek 3 Funkční náplně organizačních složek.

²⁷³ ANG, Organizační řád Národní galerie v Praze z roku 1967, II. Činnost odborných a vědeckých odborov, v tomto prípade už opäť vrátane odboru reštaurátorského, bola koordinovaná vo vzťahu k inštaláciám, výstavám, akvizíciám a ochrane zbierok. Štruktúru Národnej galérie tvorili novo zriadené odbory: starého umenia, moderného umenia, grafická zbierka, zbierky Umeleckopriemyslového múzea a reštaurátorský odbor.

²⁷⁴ ANG, Organizační řád Národní galerie v Praze z roku 1967, II.

²⁷⁵ Organizačné smernice na rozdiel od predchádzajúcich rokov obsahovali menšie určenie zastúpenia jednotlivých pozícií. Vedúcim reštaurátorského odboru bol v rámci organizačných smerníc menovaný Mojmir Hamsík a jeho zástupkyňou bola Věra Frömlová.

Riešením neľahkej situácie malo byť systematické rozplánovanie a hierarchizácia budúcich činností, ktoré boli rozvrhnuté nasledovne:²⁷⁶

1. plánovaná a systematická reštaurátorská starostlivosť o významné umelecké diela určené na výstavy;
2. priebežná reštaurátorská činnosť spojená s plánovanými výstavami a zapožičanými dielami;
3. kontrolná reštaurátorská činnosť inštalovaných a deponovaných diel;
4. vedecko výskumná činnosť v oblasti techniky maľby a metodologických postupov;
5. teoretická a praktická činnosť súvisiaca s vybudovaním centrálnych reštaurátorských dielní v areáli tzv. Anežského kláštora.

Systemizačné plány zohľadňovali zároveň aj potrebu, aby okrem vlastných reštaurátorských postupov bola vypracovaná unifikovaná metóda reštaurátorskej dokumentácie.²⁷⁷

²⁷⁶ Systematické rozplánovanie nepochybne úzko súviselo s realokáciou, v rámci ktorej mali v priestoroch Šternberského paláca zostať reštaurátorské dielne maľby, plastiky a grafiky; reštaurovanie textilu, skla, nábytku a kovu malo prebiehať v priestoroch Umeleckopriemyslového múzea a chemické laboratórium spoločne s gobelínovými dielňami malo využívať priestory Valdštejnského paláca. ANG, spis Restaurátori, 1967.

²⁷⁷ Archiválie evidujúceprehodnocovanie reštaurátorskej dokumentácie sú datované až rokom 1970. Prejedávanie úprav reštaurátorskej dokumentácie, prebiehalo medzi vedením oddelenia, zastúpenom Mojmirom Hamsíkom a riaditeľom Národnej galérie Jiřím Kotalíkom až v roku 1970. ANG, spis Restaurátori 1970. Prehodnocovanie dokumentácie vyústilo k prijatému rozhodnutiu, vynechať dovtedy záväznú časť protokolu obsahujúcu návrh a popis plánovaných krokov reštaurátorského zásahu. Položka mala podľa Mojmíra Hamsíka zaťažujúci a formálny charakter keďže nepredstavovala a neposkytovala potrebnú odbornú autonómiu odboru. Relevantným argumentom bola nemožnosť predvídať potencionálne komplikácie, ktoré v priebehu procesu neraz nastávali a viedli k odchýleniam od pôvodne navrhovaného zámeru. Reštaurátor zároveň odporúčal pokračovať v konzultáciách s odbornou komisiou, ktorá bola pri reštaurovaní významných diel zvolávaná, slovami: „*V některých zvláště závažných případech, které si může příslušný odbor určit, navrhujeme projednat otázku způsobu restaurace komisionálním řízením za účasti všech odborníků, i externích, jako tomu bylo dosud, před zahájením práce.*“ Por. ANG, spis Restaurátori 1970. Zároveň bolo prijaté ustanovenie, aby reštaurátorský protokol bol evidovaný zbierkou, ktorá dielo spravuje a vedenie zbierky môže v závažných prípadoch po dohode s reštaurátorským odborom pred samotným reštaurovaním navrhnuť konzultáciu zainteresovaných odborníkov ako z Národnej galérie, tak i mimo nej, o spôsobu reštaurovania. Por. ANG, spis Restaurátori 1970. Otvorenosť na konzultovanie nie len sporných a závažných otázok reštaurátorského procesu malo nepochybne pozitívny dopad na vzájomné formovanie a objektivizáciu všetkých zúčastnených strán.

Zložitá situácia sa na personálnej úrovni začala riešiť až o dva roky neskôr, kedy do oddelenia nastúpili nové reštaurátorky, absolventky pražskej AVU Magdalena Černá a Radana Salmonová.²⁷⁸

K ďalším štrukturálnym zmenám v rámci organizácie Národnej galérie došlo v roku 1969 kedy, sa hlavnými pracoviskami namiesto odborov, stali zbierky. V ich čele stáli vedúci, avšak ich priame riadenie bolo v kompetencií riaditeľa inštitúcie.²⁷⁹ Vedúcim reštaurátorského odboru pozostával Mojmir Hamsík. Odbor spadal pod vedenie riaditeľa Národnej galérie, ktorého počas jeho neprítomnosti zastupoval Ladislav Kesner st.²⁸⁰ V organizačných smerniciach bola charakteristika reštaurátorského odboru a kompetencie jeho členov určené nasledovne: „*Jeho součástmi jsou pracoviště pro restaurování malby, plastiky, papíru (t.j. kresby a grafiky), gobelínové dílny a chemická laboratoř. Pracovníci odboru mají s pracovníky jednotlivých sbírek nedílnou spoluodpovědnost za stav uměleckých předmětu spravovaných ústavem. Mají proto povinnost a právo provádět systematickou kontrolu stavu uměleckých předmětu v instalacích, na výstavách a v depositářiích, jakož i při jakémkoliv manipulování s nimi a ve spolupráci s pracovníky sbírek i ostatně věcně příslušných útvaru a oddělení navrhopat zajišťovat a kontrolovat veškerá opatření směřující k ochraně jejich stavu.*“²⁸¹

Táto podoba štrukturálneho zriadenia zotrvala nasledujúce obdobie, takmer až do polovice 70. rokov. Stručné priblíženie vývoja organizačnej štruktúry galerijnej inštitúcie a jej sledovanie umožňuje identifikovať a sledovať momenty, v ktorých dochádzalo k postupnému rozširovaniu pracovného záberu reštaurátorov pôsobiacich v reštaurátorskom oddelení pražskej Národnej galérie.

²⁷⁸ ANG, složka Restaurátorské dílny NG, spis Restaurátorské oddělení. Výkaz činnosti reštaurátorského oddelenia za rok 1969 vypracovaný Mojmir Hamsíkom uvádza len vyššie spomenuté reštaurátorky, ktoré boli absolventkami AVU kde študovali pod vedením profesora Bohuslava Slánskeho. Rozbor evidencie reštaurátorských protokolov však poukazuje na skutočnosť, že už v roku 1968 sa na reštaurovaní podieľali nie len Magdalena Černá, Radana Salmonová, ale aj Václav Jetmar, ktorý však nie je medzi žiakmi Slánskeho evidovaný a archívna dokumentácia reštaurátorského oddelenia nie len že jeho pôsobnosť bližšie nešpecifikuje, ale v sledovanom období ani neeviduje.

²⁷⁹ ANG, Organizace Národní galerie v Praze z roku 1969, I. Odbory nahradili nasledujúce zbierky: starého umenia, moderného umenia, grafická a mimoeurópskeho umenia.

²⁸⁰ Ladislav Kesner st. v tom čase riadil okrem reštaurátorského odboru, taktiež odbor metodický a útvar knihovne a dokumentácie.

²⁸¹ ANG, Organizace Národní galerie v Praze z roku 1969, I.

6.2 Oddelenie reštaurovania pražskej Národnej galérie

Vedením oddelenia reštaurovania bol v roku 1956 poverený Mojmír Hamsík, ktorého vyvíjajúci sa metodický prístup v značnej miere pôsobil nielen na formovanie teoretických východísk reštaurovania, ale predovšetkým vplýval na určovanie ďalšieho smerovania oddelenia. Rozsah reštaurátorskej činnosti a zameranie pracovnej náplne jednotlivých členov oscillovalo na jednej strane okolo vybraných diel, ktoré mali byť v súlade s výstavnou stratégiou pražskej galérie určené k prezentácii v domacom i zahraničnom prostredí, a na druhej strane bola ich činnosť sústredená okolo umeleckých predmetov vyžadujúcich odbornú starostlivosť zo zbierok nielen pražskej Národnej galérie, ale taktiež iných zbierkových inštitúcií, galérií a múzeí.²⁸² Zvláštnu pozornosť si vyžaduje majoritná časť aktivít členov reštaurátorského oddelenia, ktorá každoročne súvisela s plánovanými expozíciami, na ktorých reštaurátori aktívne participovali.²⁸³ Boli to práve potreby výstav, ktoré určovali na akých dielach sa pracovalo a čo bolo predmetom ich pozornosti. Reštaurátori spoločne s pomocnými silami oddelenia pracovali na príprave diel, ktorá spočívala nielen v ich vlastnom reštaurovaní, ale prihotovanie zahrňovalo taktiež zabezpečenie exponátov pred a počas transportu a ich následnú inštaláciu a dohľad nad demontážou. Pracovná náplň reštaurátorov zahŕňala, na

²⁸² Je dôležité podotknúť, že na reštaurátorskom oddelení spočívala starostlivosť o celý zbierkový konvolut galérie, bez ohľadu na jeho technologické, časové alebo organizačné zaradenie. Čelnom oddelenia bolo napríklad zverené konzervovanie a reštaurovanie súboru keramických, hlinených a sklenených predmetov, ďalej obnova diel Vojenského historického múzea, obrazy z hradov a zámkov medzi ktorými bol napr. Duchcov, Jemniště, Konopiště, Koloděj, Kost, Kroměříž a z galérií vo Vyšším Brodě, Mělníku či Hluboké iných. ANG, složka Restaurátorské dílny NG, spis Restaurátorské oddělení a taktiež ANG, složka Zprávy o činnosti - komplexní, spis Rozbor činnosti NG 1962. Oblasť financovania reštaurátorských zákrokov, ktoré sa týkali diel mimo majetok Národnej galérie nie je predmetom bádania, zároveň však predstavuje ďalšiu rozširujúcu oblasť s bádateľským potenciálom.

²⁸³ Archívne záznamy dokumentujúce činnosť reštaurátorského oddelenia, ktoré v majorite dokladajú pôsobenie Mojmíra Hamsíka, Věry Frömlovej a pomocné reštaurátorské práce Ladislava Svobodu. Od roku 1962 sa k uvedeným reštaurátorom pripojil František S. Tvrďý. Enormné množstvo zverených zadaní, obmedzené časové možnosti jednotlivých reštaurátorov a pracovné vyťaženie celého oddelenia v druhej polovici 60. rokov minulého storočia boli príčiny, ktoré spôsobili predĺžené trvanie reštaurátorských zásahov a celkovo nižší počet ošetrených diel. Kolektív reštaurátorského oddelenia preto v roku 1969 rozšírili absolventky Akadémie výtvarných umení, Magdalena Černá a Radana Salmonová. Okrem spomenutých reštaurátorov zameraných primárne na obnovu maliarskych umeleckých diel, sa v závislosti od aktuálneho organizačného usporiadania Národnej galérie, v oddelení evidovala činnosť reštaurátorov plastiky a grafiky. ANG, složka Restaurátorské dílny NG, spis Restaurátorské oddělení.

svoju dobu nezvykle časté zahraničné cesty, ktoré predstavovali vzácnu príležitosť získavania cenných poznatkov a skúseností, ktoré pramenili z návštev iných reštaurátorských oddelení a špecializovaných pracovísk. Akcentovanie tejto skutočnosti je o to podstatnejšie, že dobové politické usporiadanie nebolo priaznivo naklonené medzinárodným kontaktom, zvlášť ak sa jednalo o západný blok Európy. Archiválie dokladajú, že reštaurátori si boli vedomí potenciálu, ktorý zahraničné pracovné výjazdy poskytovali, a preto sa ich snažili efektívne využívať.²⁸⁴ Už v 50. rokoch reštaurátori pražskej Národnej galérie, pri príležitosti prípravy výstavy *L'Art ancien en Tchécoslovaquie*, prezentujúcej naše staré umenie, navštívili reštaurátorské ateliéri vrátane príslušných laboratórií v parížskom Louvre a práve túto skúsenosť hodnotil Mojmir Hamsík ako mimoriadne prínosnú pre rozvoj reštaurátorského odboru v Československu.²⁸⁵ Uvedený príklad predstavuje len jednu z mnohých skúseností, ktoré nasledovali v ďalších rokoch.²⁸⁶ Každoročné zahraničné cesty reštaurátorov vyvracajú potencionálnu tézu o charaktere reštaurovania v Československu, ktoré by mohlo byť vnímané ako názorovo uzavretá enkláva, nereflektujúca paralelný vývoj v zahraničí napriek zrejmej neprajnosti politického zriadenia.

Predstavu o činnosti reštaurátorov a ich širokom zábere môže priblížiť stručný výber závažnejších výstav, na ktorých sa členovia reštaurátorského oddelenia preukázateľne podieľali či už ošetrovaním diel, alebo bezprostredne aktívnym podielom. Vo výbere sú uvedené príklady niektorých významných diel maliarskeho charakteru, ktoré reštaurátori pripravovali na uvedené výstavy, alebo do stálych expozícií.²⁸⁷

²⁸⁴ ANG, složka Restaurátorské dílny NG, spis Restaurátorské oddělení.

²⁸⁵ ANG, složka Restaurátorské dílny NG, spis Restaurátorské oddělení.

²⁸⁶ Podrobnejší rozbor zahraničných kontaktov a pracovných ciest do zahraničia jednotlivých členov reštaurátorského oddelenia je predmetom záujmu v nasledujúcej podkapitole 6.2.1 a dopad týchto kontaktov na vývoj reštaurátorského odboru vrátane dobových reakcií Mojmíra Hamsíka je priblížené v podkapitole zaoberajúcej sa polemickými stretmi (6.2.4).

²⁸⁷ Vytvorený zoznam má informatívny charakter a neobsahuje všetky diela na ktorých reštaurátori pracovali, keďže podrobný súpis ošetrovaných diel, ktoré boli do rúk vybraných reštaurátorov zverené je uvedený vyššie. Diela boli vybrané selektívnym spôsobom z archíválií, ktoré obsahujú výkazy o pracovnej činnosti reštaurátorského oddelenia, ktoré každoročne evidoval vedúci oddelenia Mojmir Hamsík. Po obsahovej a formálnej stránke nie sú každoročné výkazy činnosti zhodné preto bol súpis výstav na ktorých sa reštaurátori preukázateľne podieľali korigovaný komparáciou so súpisom výstav Národnej galérie

Stručný exkurz činnosti reštaurátorov vyplývajúci z výstavnej stratégie NG

Rok	Výstavy	Reštaurované diela
1957	<i>Grafické dílo Giovanni Battisty Piranesiho (Praha), L'Art ancien en Tchécoslovaquie (Paríž)</i>	<i>Assumpta z Deštné, Emauzské ukřižování, karlštejské obrazy Mistra Theodorika, obrazy zo Spišskej Kapituly, Strahovská madona, Svatovítská madona, Ukřižování ze sv. Barbory a iné</i>
1958	<i>České a slovenské sochařství 19. a 20. století (Budapešť), Gotické umění, František Kupka (Paríž), Oskar Kokoschka (Mnichov), příprava expozície československého pavilónu a reprezentačných miestností výstavy moderného umenia (Brusel)</i>	<i>Assumpta z Bílé Hory, Krumlovská madona, Madona z Mostu, Madona z Týna, Stěti sv. Barbory od Mistra IW., Sv. Barbora ze Strahova, Zlatokorunská madona a iné</i>
1959	<i>České umění (Edinburgu a Leeds), Jiří z Poděbrad a jeho doba, Polské malířství Canaletta k Wyspiańskému, Umění bojující</i>	<i>Kapucínský cyklus, Mořské pobřeží (Abraham Beyeren), Nanebevzetí P. Marie (Veronese), Ukřižování ze Strahova, Vyšebrodská madona, Zlatokorunská madona a iné</i>
1961	<i>Barokní zátiší, obraz a skutečnost (Praha), České moderní umění (Brno), Špálova výstava (Amsterdam), Výstava přírůstků holandského malířství 17. století (Praha)</i>	<i>Cibulkovo Ukřižování, Emauzské Ukřižování, Kající Magdalena (Michael Willmann), Madona z Hradce Králové, Starý muž v kožešinové čapce (Rembrandt?), Svatá rodina (Sebastiano del Piombo), Třeboňský cyklus a iné</i>
1962	<i>Souborná výstava Karla Purkyně (Praha), Vybrané přírůstky Národní galerie v Praze 1957-1962. Výstava nově získaných obrazů 16.-19. století (Praha), příprava výstav v Sofii a Bukurešti</i>	<i>Emauzské Ukřižování, David s hlavou Goliáše (Tintoretto), Sv. rodina (Francesco Melzi), Třeboňský oltář a iné</i>

Výstavní činnost Národní galerie v Praze od r. 1945-1985. Ako už bolo uvedené, reštaurátori pracovali na dielach primárne z oblasti maľby z rôznych časových období. Túto skutočnosť súpis zohľadňuje. Zároveň je potrebné podotknúť, že v súpise sú uvedené aj výstavy, ktoré sa realizácie nakoniec nedočkali, avšak reštaurátori diela na ne určené pripravili. ANG, složka Zprávy o činnosti – komplexní 1959 - 1964, spis Restaurátorské oddělení 1961; spis 1963; spis Rozbor činnosti 1964; spis Restaurátoři, 1965; 1967; 1968; 1969.

Rok	Výstavy	Reštaurované diela
1963	<i>Český barokní portrét (Praha), Jan Zrzavý (Praha), Flámské malířství, přírůstky (Praha),</i> reinštalácia talianskej maľby (Praha)	<i>Assumpta z Bílé Hory (kopia), Mostecká madona, Podobizna Eleonory z Toleda (A. Bronzino), Roudnický polyptych, Sv. Voršila (J.K.Liška), Třeboňského cyklu a jiné</i>
1964	<i>Česká barokní krajina (Praha), Jan Preisler (Praha), Naivní umění v Československu (Praha), Picasso, Braque, Derian, Filla, Kubišta ze sbírky dr. Vincence Kramáře (Praha), Výstava přírůstku sbírky moderního umění (Praha)</i>	<i>Čáslavská deska se zjetím Krista, Roudnický polyptych, Smrt P. Marie a Ukřižování z Archy Puchnerovy a jiné</i>
1965	<i>Benátské malířství 18. století (Praha), Francouzské malířství od Delacroixe k Picassovi (Budapešť, Berlín, Praha), Holandská krajinářství 17. století, Jihočeská pozdní gotika, Obraz Andrea sel Sarto "Madona s děckem" (Praha), Mistři vrcholního baroku. M.L. Willmann a J. Kr. Liška (Praha)</i>	<i>Kristologický cyklus juho-nemeckého majstra, Madona Aracoeli, Ukřižování z Třeboně, prieskum stavu a techniky Ružencovej slávnosti (Albrecht Dürer) a jiné</i>
1966	<i>Albrecht Dürer – grafické dílo (Praha), Český barok (Miláno), Česká gotika (Brusel-Rotterdam), Česká krajina 20. století (Jerevan, Moskva), Ikony (Berlín), Tři století nizozemské kresby 1400-1700 (Praha, Brusel, Rotterdam)</i>	Medzi reštaurovanými dielami boli obrazy pripisované napr. K. Škrétovi, J.J. Heinschovi, M. Willmannovi, N. Grundovi, P. Brandlovi a iným
1967	<i>České moderní umění (Londýn), Devět desek karlštejnského cyklu Mistra Theodorika (Montreál), Flámské a holandské zátiší 17. století (Praha), Flámské krajinářství 16. a 17. století (Praha), Norbert Grund (Viedeň, Praha), Revoluční umění (Varšava)</i>	<i>Křídla oseekého oltáře sv. Barbory, Zmrtvýchvstání (B. Spranger) a jiné</i>

Rok	Výstavy	Reštaurované diela
1968	<p><i>Benátské malířství 15.-18. století</i> (Praha), <i>Česká gotika 1350-1420</i>, <i>České malířství XIX. Století</i> (Praha), <i>Devět desek karlíštejnského cyklu Mistra Theodorika</i> (Praha), <i>Flámské figurální malířství 17. století</i> (Praha), <i>František Kupka 1871-1957</i> (Praha), <i>Holandská figurální malba, L'Europe gotique</i> (Paríž), <i>Má vlast, Petr Brandl (1668-1735)</i> (Praha), <i>Princip slasti</i> (Bratislava, Brno, Praha), <i>50 let ČSSR</i></p>	<p><i>Adorace z Hluboké</i>, <i>Fragment s Madonou z Epitafu Jana z Jeřeně</i>, <i>Madona mezi sv. Batolomějem a Markétou</i>, <i>Poslední večere a uzdravení slepého Tobiáše</i> (Petr Brandl), <i>Vyšehradská madona</i>, a jiné</p>
1969	<p><i>Baroque art in Bohemia</i> (Londýn, Birmingham), <i>Česká krajina, Československé současné umění</i> (Norimberg), <i>František Kupka</i> (Belehrad), <i>Holandské figurální malířství 17. století</i> (Praha), <i>Holandské krajinářství 17. století</i> (Praha), <i>Paul Klee, obrazy, kresby, akvarely</i> (Dusseldorf, Praha, Bukurešť), <i>Petr Brandl (1668-1735)</i> (Praha) a jiné</p>	<p><i>Adorace z Hluboké</i>, obe části <i>Epitafu Jana z Jeřeně</i>, <i>Třeboňský cyklus</i> a jiné</p>
1970	<p><i>Albrecht Dürer (1471-1528). K 500. výročí narození. Díla z majetku Národní galerie v Praze</i> (Praha), <i>Ikona, výběr z fondu Národní galerie a Československé akademie věd</i> (Praha), <i>Oskar Kokoschka, obrazy a grafika, k 85. narozeninám</i> (Viedeň, Drážďany, Praha), <i>Umění českého baroku</i>. (Londýn, Birmingham, Praha)</p>	<p>Medzi reštaurovanými obrazmi boli napr. diela: Hansa Holbeina ml., Jana Rudolfa Bysa, Lucasa Cranacha st., Mathiasa Gundelacha, obrazy z okruhu Pietra Lorenzettiho, či Vivariniho a jiné</p>

Podstata práce reštaurátorov pozostávala v primárnej službe zvereným dielam a expozíciám, pričom oni sami, zhodne s etickými mantinelmi reštaurátorskej profesie vybudovanými na základoch vyplývajúcich z princípov získanej edukácie, pozostávali v anonymite a v ich tieni. Značný zlom predstavovala *Výstavy skupiny reštaurátorů R 64*, ktorá ako prvá svojho druhu, bola zameraná na prezentáciu charakteristických rysov reštaurátorského odboru.²⁸⁸ Zhodnotenie výstavy sa stalo pre Mojžíra Hamsíka vhodnou príležitosťou k zbilancovaniu pôsobenia odboru reštaurovania a súčasnej generácie, ktorej sám bol príslušníkom:

„Výstava je podnětem k zamyšlení nad otázkami reštaurátorského oboru u nás. Lze říct, že charakteristickým znakem, který je zdůrazňován v našem pojetí, je výtvarná povaha této činnosti, vyjádřená, již způsobem školení. Osnovy školy prof. B. Slánského, zdokonalované po dvacet let jeho trvání, nabyly formy, pro niž bychom těžko hledali jinde souměřitelnou. Tato škola měla rozhodující význam pro vytvoření generace reštaurátorů, jejichž hlavní výhodou, jak se domníváme, je schopnost řešení daných úkolů nikoli z úzce specializovaného hlediska, nýbrž z širšího pohledu reštaurátora-výtvarníka, který má na mysli obraz nebo plastiku především jako umělecké dílo, vyžadující vždy nové vcítění a nové, individuální řešení.“²⁸⁹

Podstata výstavy nespočívala len v predstavení určitých reštaurátorských káz a priblížení ich špecifik, problematiky a aplikovaných metód, ale vo svojej podstate ukrývala zásadné posolstvo, ktoré bolo predstavené verejnosti. Zrejme až s časovým odstupom môžeme porozumieť hlbšiemu zmyslu vyššie citovaných slov Mojžíra Hamsíka. Esenciálna podstata *Výstavy skupiny reštaurátorů R 64* latentným spôsobom poukazuje na obdivuhodný vývoj reštaurátorského odboru, ktorý sa zásluhou

²⁸⁸ Výstava bola otvorená v októbri 1965 v pražskej galérii Vincence Kramáři a mala za cieľ verejnosti priblížiť reštaurátorské procesy, využívanie prieskumových metód, vrátane modernej metodiky tzv. prieskumu a štúdia techniky. Por. HAMSÍK 1966, 312sq. V súvislosti s označením, že sa jednalo o výstavu prvú svojho druhu je potrebné podotknúť že určité predznamenania tzv. reštaurátorských výstav sa uskutočnilo ešte v roku 1937 pričinením Vincence Kramáři, ktorý sa zaslúžil o usporiadanie „*Výstavy posledních výzkumů vědecké laboratoře Muzea v Louvru*“ ktorá však mala predovšetkým dokumentárny charakter. Ďalšou výstavou dotýkajúcou sa problematiky reštaurovania, bola „*Výstava tří obrazů*“ ktorá sa uskutočnila v roku 1946 a počas jej trvania boli prezentované zreštaurované diela a priblížený proces zásahu, za ktorý bol zodpovedný Bohuslav Slánský.

²⁸⁹ HAMSÍK 1966, 314.

konkrétnych osobností, vyvinul zo skromných remeselných pomerov platných v prvých desaťročiach 20. storočia, do profesie založenej na akademickom vzdelaní, ktoré vyžadovalo súčasný presah a orientáciu v odborných disciplínach a bolo doplnené o výtvarno-estetické schopnosti a kvality adepta.²⁹⁰ Uvedený proces premien bol výsledkom dlhoročného aktívneho vkladu reštaurátorov, ktorých prvé odborné kroky učil profesor Slánský, avšak dospeli a stali sa osobnosťami, ktoré samostatne pokračovali v aktívnom formovaní reštaurátorského odboru čoho pregnantným dôkazom bola práve uvedená výstava.

²⁹⁰ K nevhodným a neodborným zásahom na začiatku 20. storočia pozri: NOVOTNÝ 1938, 5-7; PETR 1938, 57-59; SLÁNSKÝ 1971, nepag. Bohuslav Slánský začiatky reštaurátorského odboru hodnotil slovami: „V devatenáctém století a ještě mezi oběma světovými válkami byl celkový rozmach restaurátorských metod značně brzděn vzájemnou konkurenční řevnivostí a tajnůstkářstvím. Tento neudržitelný stav definitivně odstranilo teprve založení restaurátorské školy na Akademii výtvarných umění v Praze v prvých letech po druhé světové válce.“ Por. SLÁNSKÝ 1965b, nepag. Všeobecnejšie k vývoju profesie konzervátora – reštaurátora pozri SCHIESSL 2000.

6.2.1 Kontakty so zahraničím

„Tendence, zapojiť do restaurátorského oboru všetky vedecké disciplíny, ktoré môžu prispieť k riešeniu složitých otázok konzervácie a průzkum techniky uměleckých děl, je příznačná pro vývoj na celém světě.“²⁹¹

Mojmír Hamsík

Na predchádzajúcich stranách zostal jemne naznačený význam zahraničných ciest, ktoré pre reštaurátorov vytvárali vzácne príležitosti k reflexii diania na poli reštaurovania, ktoré prebiehalo za našimi hranicami. Napriek obmedzeným možnostiam vyplývajúcim z dobového politického zriadenia sa darilo každému z troch sledovaných reštaurátorských osobností podnikat' nielen pracovné, ale taktiež pobyty študijného charakteru. Význam a prínos zahraničných ciest dokumentujú archívne záznamy, ktoré umožňujú lepšie porozumieť ich dôležitosť v kontexte rozvoja odboru reštaurovania v Československu.

Na konci 50. a na začiatku 60. rokov boli zahraničné výjazdy spájané primárne s organizovanými výstavami.²⁹² Avšak najvýraznejší zlom, ktorý nepochybne vplýval na intenzitu zahraničných kontaktov, predstavovala účasť Mojmíra Hamsíka na medzinárodnom stretnutí pri príležitosti zasadania komisie ICOM v roku 1963.²⁹³ Okrem

²⁹¹ HAMSÍK 1964c, 26.

²⁹² V roku 1957 to bol napríklad niekoľko mesačný pobyt Věry Frömlovej v Paríži pri príležitosti parížskej *Výstavy Starého Československého umenia*, ktorá trvala od 12. júna do 4. novembra 1957. HOMOLKA 1980, nepag. K dokumentácii tejto výstavy ANG: Dokumentace Výstav NG (1945-1958), dílčí inventář, NG, NAD: 135,32. Niektoré zdroje do zoznamu zahraničných ciest reštaurátorky zaraďujú taktiež návštevu Maďarska a Sovietskeho zväzu. Finfrlová 2000, 132; taktiež napríklad: http://biography.hiu.cas.cz/Personal/index.php/FR%C3%96MLOV%C3%81-ZEZUL%C3%81KOV%C3%81_V%C4%9Bra_3.8.192426.1.2.1998, vyhľadane 1. 5. 2021; a podobne *ABART*: <https://cs.isabart.org/person/5498>, vyhľadane 1. 5. 2021. Podklady k týmto zahraničným cestám v navštívených archívoch: ANG, RO NG, ARTA, A-AVU chýbajú. Zároveň rodina reštaurátorky spravujúca jej pozostalosť, vyslovila pochybnosť o tom, že by tieto krajiny mala Věra Frömlová v rámci študijných či pracovných záležitostí v minulosti navštíviť. Samozrejmosťou však pozostáva fakt, že reštaurátori do zahraničia skutočne cestovali čo im umožňovalo navštevovať miestne odborné pracoviská a laboratória, ktoré boli súčasťou niektorých galerijných a múzejných inštitúcií a nadväzovať kontakty, ktoré dovoľovali reflektovať vývoj odboru v zahraničí.

²⁹³ Stretnutie ICOM komisie pre laboratória a podkomisie pre starostlivosť o maľbu prebehlo na pôde Sovietskeho zväzu v septembri 1963.

oboznámenia sa s novými prieskumovými metódami a podmienkami v tamojších zahraničných pracoviskách, reštaurátor reflektoval charakter celého stretnutia predovšetkým v spektre intenzívneho apelu na medzinárodnú spoluprácu zúčastnených predstaviteľov členských štátov.²⁹⁴ Konferenciu spätne hodnotil vo svetle spomenutého aspektu spolupráce a ďalšieho plánovaného zamerania, v ktorom vnímal značný potenciál, pričom ho zhrnul slovami: *„Tendance, zapojit do restaurátorského oboru všechny vědecké disciplíny, které mohou přispět k řešení složitých otázek konservace a průzkum techniky uměleckých děl, je příznačná pro vývoj na celém světě a také u nás bude nutno věnovat větší pozornost možnostem rozvinutí laboratorní a výzkumné práce. Jen tak bude možno zapojit se do spolupráce na naléhavých úkolech, které mají jmenované komise ICOM řešit a pro něž jsou hledaní specialisté ve všech členských zemích.“*²⁹⁵ Možnosť odbornej kooperácie na spoločnom prieskume historického vývoja maliarskych techník, ktorá sa mala realizovať na medzinárodnej úrovni, mala byť podľa reštaurátora nadviazaná a opodstatnená skutočnosťou, že sa oddelenie reštaurovania pražskej Národnej galérie touto problematikou detailne zaoberalo už niekoľko rokov. Prítomnosť vedúceho reštaurátorského oddelenia na medzinárodnej konferencii, kde sa jedna z tém prelínala s predmetom záujmu oddelenia reštaurovania maľby, ktorým bol práve prieskum a analýza historických maliarskych techník, nepochybne zapôsobilo na jeho ďalšie smerovanie, ktoré naznačil vo vyjadrení: *„Pro další vývoj oboru je důležité zřejmé soustředění práce na výzkum a laboratorní metody, jež přinášejí cenné výsledky nejen vlastnímu oboru konservace a techniky malby, ale i obecně historii umění.“*²⁹⁶

V nasledujúcom období, počínajúc rokom 1964, zaznamenávame enormný nárast zahraničných kontaktov predovšetkým u Mojmirá Hamsíka, ktorý sa prejavil nielen

²⁹⁴ Medzi novými prieskumovými metódami o ktorých reštaurátor referoval bola napr. elektro-dialýza nástennej maľby, luminiscencia v pásme infračervených lúčov ako spôsob na rozlišovanie niektorých pigmentov v premalbách a iné. Počas stretnutia Mojmir Hamsík absolvoval návštevu dielni a laboratórií leningradskej, dnes petrohradskej Ermitáže, reštaurátorských ateliérov špecializovaných na reštaurovanie textilu, papieru a kovov a Centrálnu reštaurátorskú dielne. HAMSÍK 1964c, 25.

Spomenutý aspekt medzinárodnej kooperácie a partnerstva, vzbudilo v Mojmirovi Hamsíkovi, podľa jeho slov, nasledujúci dojem prezradzujúci značné sklamanie: *„... že jsme měli již dříve využít příležitosti k přímé spolupráci se zahraničními specialisty, kteří jsou zapojeni do práce komise.“*

²⁹⁵ HAMSÍK 1964c, 26.

²⁹⁶ HAMSÍK 1964c, 26.

cestovaním a navštevovaním reštaurátorských ateliérov a laboratórií disponujúcimi vtedajším špičkovým technickým vybavením, ale taktiež intenzívnou korešpondenciou, ktorá by bola len veľmi ťažko vysvetliteľná bez jeho účasti na vyššie uvedenej konferencii, ktorú v tomto smere sám hodnotil ako obzvlášť prínosnú.²⁹⁷

V súvislosti so sledovaním zahraničných kontaktov môžeme ďalej poukázať napríklad na pobyt Mojmir Hamsíka v Nemeckej spolkovej republike v roku 1965, kedy navštívil odborné reštaurátorské pracoviská a inštitúty v Mníchove, Stuttgarte, Frankfurt nad Mohanom, Bonn, Kolíne a Norimbergu.²⁹⁸ Počas tejto zahraničnej študijnej cesty mal možnosť navštíviť *Doerner Institut* v Mníchove, kde sa oboznamoval s tamojšími reštaurátorskými metódami a postupmi, prieskumom techniky maľby stredovekých obrazov na drevenej podložke a ich vzťahmi k tuzemskému umeniu. Chemik Hermann Kühn oboznamoval reštaurátora s prieskumovými a analytickými metódami (spektrografia spoločne s rozsiahlym korpusom bádaných pigmentov európskej maľby), ďalej s infračervenou absorpčnou spektrografiou, automatizáciou odčítavania spektrogramov a chemickou analýzou pigmentov.²⁹⁹ V prostredí *Doerner Institut* bol Mojmir Hamsík oboznamovaný s opodstatnením monitorovania teploty obrazu počas infračerveného ožarovania a významom rešpektovania prirodzeného prehnutia dosky pri

²⁹⁷ Až prekvapivý rozsah zachovaného korešpondenčného materiálu začínajúci rokom 1964, bol nepochybne výsledkom nadviazaných kontaktov na medzinárodnej konferencii ICOM, ktorej sa Mojmir Hamsík zúčastnil. ANG, spis Restaurátori, 1965.

ANG, Osobní složka Mojmir Hamsík 1950 – 1990 eviduje nasledujúce zahraničné cesty: 1956 Holandsko; 1957 Francúzsko (Paríž - výstava *Staré umění v Československu* s V. Frömlovou); 1959 Rakúsko (Viedeň); 1963 NDR (s F.S. Tvrđým); 1965 SRN (Mníchov) a Taliansko (F.S. Tvrđým); 1967 Anglicko (Londýn); 1968 Francúzsko (Paríž - výstava *L'Europe Gothique* s M. Vaňkom) a Kuba (F.S. Tvrđým); 1969 Francúzsko (Paríž - výstava *L'Europe Gothique* s V. Frömlovou), Rumunsko (Bukurešť), Taliansko, Anglicko (Londýn - výstava *Baroque art in Bohemia* s F.S. Tvrđým a V. Frömlovou) a Juhoslávia a Maďarsko (F.S. Tvrđým); 1970 Bulharsko (F.S. Tvrđým); 1972 Taliansko (Florence - výstava *Firenze restaura* s prof. B. Slánským); 1975 Grécko; 1980 Francúzsko (Paríž). K zahraničným cestám Františka S. Tvrđého pozri: JEŽ 1961, nepag.; PROCHÁZKA 1966, nepag.; DVOŘÁK 1979, nepag. a najnovšie FINFRLOVÁ 2000, 127. ANG, Osobní složka Františka S. Tvrđého.

²⁹⁸ Cesta do NSR sa uskutočnila na základe pozvania Bavorského zemského ústavu pamiatkovej starostlivosti a trvala od 18. mája do 6. júla 1965. ANG, Restaurátori NG UPM 1965–1970, Zpráva o studijním pobytu.

²⁹⁹ Vtedajší riaditeľ mníchovského inštitútu Christian Wolters počas návštevy mal navrhnúť Mojmirovi Hamsíkovi spoluprácu v otázkach analýzy pigmentov. V archívnych prameňoch sa však nepodarilo dohľadať či k nadviazaniu spolupráce skutočne došlo.

konzervovaní drevenej masy.³⁰⁰ Popri získavaní poznatkov zo spomenutých oblastí, využil Mojmir Hamsík príležitosť na štúdium výsledkov tamojších reštaurátorských zásahov, ktoré sa podľa jeho slov, stali cenným komparačným materiálom, vďaka čomu bolo možné rozvíjať metodické prístupy v Československu na základe reflektovania úrovne reštaurovania v zahraničí.³⁰¹

Okrem uvedených príkladov bezprostredného osobného kontaktu so zahraničnými kolegami, bol Mojmir Hamsík v priebehu celého svojho pôsobenia v čele oddelenia reštaurovania maľby, v intenzívnom korešpondenčnom kontakte so zastupiteľmi odborných inštitúcií a stredísk zameriavajúcich svoju pozornosť na kultivovanie umeleckého hmotného dedičstva, medzi ktorými boli napríklad predstavitelia organizácie *The British Council* v Londýne, riaditeľ reštaurátorského a výskumného laboratória *Doerner Institut* v Mníchove Christian Wolters, riaditeľ kráľovských zbierok *Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis* v Bruselu René V. Sneyers, reštaurátor Konrad Riemann z Hallskeho pamiatkového úradu a mnohí ďalší.³⁰²

Všetky tieto spomenuté skutočnosti poukazujú na konkrétnu realizáciu postulátov, ktoré Mojmir Hamsík formuloval po návrate z vyššie spomenutej medzinárodnej konferencie ICOM. V odborných kruhoch uvedené súvislosti neboli doposiaľ reflektované a naopak zvyčajne rezonuje opakovane vyzdvihovaný podiel niektorých reštaurátorov na záchranných konzervačno-reštaurátorských prácach po tom, ako Florenciu v roku 1966 zasiahli ničivé povodne.³⁰³ Medzi reštaurátormi, ktorí boli do

³⁰⁰ Toto povedomie a jeho význam pre domácu reštaurátorskú prax bude priblížené v ďalšej podkapitole.

³⁰¹ ANG, *Restaurátoři NG UPM 1965–1970, Zpráva o studijním pobytu*.

³⁰² Spomenutí predstavitelia sú vybraní zo zachovanej korešpondencie. ANG, *Restaurátoři NG UPM 1965-1970*.

³⁰³ K povodňam, ktoré Florenciu postihli pozri KRACZYNA 2007 a novšie CONWAY/CONWAY 2018. Opakovane býva účasť reštaurátorov na záchranných prácach pripisovaný veľký význam, ktorý však nie je presnejšie konkretizovaný. Okolnosti spojené s vyslaním a pôsobením reštaurátorov sledovaného oddelenia by vyžadovali samostatné spracovanie. Archívne zdroje, orálna história a opakované tvrdenia indikujú potrebu kritického preskúmania a zhodnotenia. K účasti Věry Frömlovej na záchranných konzervačno-reštaurátorských prácach pozri HOMOLKA 1980, nepag., ďalej FINFRLOVÁ 2000, 132; taktiež napríklad: http://biography.hiu.cas.cz/Personal/index.php/FR%C3%96MLOV%C3%81-ZEZUL%C3%81KOV%C3%81_V%C4%99Bra_3.8.192426.12.1998, vyhľadane 1. 4. 2021; a podobne ABART: <https://cs.isabart.org/person/5498>, vyhľadane 1. 4. 2021. K pôsobeniu československých reštaurátorov vo Florencii pozri PUPPI 1967, BURSOVÁ 1968, BURSZE/LIPKOWA 1968, EHRENBERGEROVÁ 2006 a taktiež EHRENBERGEROVÁ 2016, 5, 92.

Florencie v roku 1967 vyslaní, bola aj Věra Frömlová.³⁰⁴ Napriek tomu, že je táto participácia dnes chápaná ako pomerne zásadná, obzvlášť v aspekte ponímania vtedajšej medzinárodnej spolupráce reštaurátorov, podrobnejšia archívna dokumentácia či iná reflexia chýba.³⁰⁵ Medzi striednymi archívnymi záznamami, ktoré evidujú zvažovanie a dilemu týkajúcu sa vyslania reštaurátorov, sa vyníma dochovaná korešpondencia odoslaná Věrou Frömlovou vedúcemu reštaurátorského oddelenia, Mojmirovi Hamsíkovi.³⁰⁶ [36, 37, 38] Obsahom korešpondencie je stručný popis pracovných skúseností a dojmy z medzinárodnej spolupráce, menej priestoru bolo venovaného reflexii aplikovaných metodických postupov iných zahraničných kolegov. Korešpondencia sa skôr vyznačuje znakmi svedčiacimi o bezprostredných a kolegiálnych vzťahoch medzi reštaurátormi pôsobiacimi v oddelení reštaurovania, čím je nám zároveň priblížená ich naskrz ľudská tvár.

Niekoľko vyššie naznačených súvislostí poukazuje a zároveň potvrdzuje skutočnosť, že medzi reštaurátormi pracujúcimi v pražskej Národnej galérii a ich kolegami pôsobiacimi v zahraničnými inštitúciách bolo na dobové pomery pomerne aktívne prepojenie. Dopad medzinárodných kontaktov a reflektovanie stavu reštaurátorskej praxe za hranicami Československa, sa prejavil nielen v rámci obohacovania už nadobudnutého vzdelania či komparácie metodických postupov, ale odzrkadlil sa v implementácii nových prieskumových metód, nadviazaniu interdisciplinárnej spolupráce či v schopnosti zaujatia stanoviska voči polemickým stretom hýbucim reštaurátorským svetom v zahraničí, ktorému je venovaná pozornosť na nasledujúcich stranách.

³⁰⁴ FINFRLOVÁ 2000, 132.

³⁰⁵ FINFRLOVÁ 2000, EHRENBGEROVÁ 2006 a podobne EHRENBGEROVÁ 2016. Podklady a dokumentácia relevantnejšieho charakteru, ktorá by umožnila aspoň čiastočne rekonštruovať obsah a priebeh pôsobenie reštaurátorov a reštaurátoriek vo Florencii v navštívených archívoch: ANG, RO NG, ARTA, A-AVU chýbajú.

³⁰⁶ Zachovaná korešpondencia obsahuje list zo 17. októbra a pohľadnicu z 11. novembra 1967. ANG, NG 1965-1970 Restaurátoři NG + UPM (všetchna pracoviště), Restaurátoři 1967.

6.2.2 Technológie a aplikácia nových metód

„Aby obraz byl dobře opraven, tj. aby byly voleny vhodné prostředky conservační, je nutné znáti jeho látkové složení, technickou stavbu, povahu a příčiny poškození ve všech jeho vrstvách.“³⁰⁷

Bohuslav Slánský

Snaha uchopiť špecifiká technológii a aplikáciu nových metód je konfrontovaná so skutočnosťou ich vzájomného mnoho úrovňového prieniku s ostatnými aspektami, ktorých sledovanie bolo vytýčené v úvode kapitoly. S uvedomvaním týchto limitov, spočívajúcich v nemožnosti obsiahnuť celý ich rozsah a včerpať bohatý potenciál, ktorý v sebe majú, chcem priblížiť aspoň niektoré z nich.

V reštaurátorskom oddelení pražskej Národnej galérii bolo bežným štandardom, že ku každému zákroku reštaurátori pristupovali až po dôkladnom preskúmaní stavu diela, v rámci ktorého boli v maximálnom možnom rozsahu aplikované optické a fyzikálno-chemické prieskumové metódy a až na základe zistení a rozborov, boli stanované následné kroky vlastného reštaurátorského postupu.³⁰⁸

V prvých rokoch svojho pôsobenia v čele reštaurátorského oddelenia, Mojmir Hamsík neoznačoval praktickú reštaurátorskú prácu za problematickú, ale naopak najpálčivejšie potreby a problémy vnímal predovšetkým v nevyhnutnom zlepšení organizácie vedeckej a výskumnej činnosti, ktoré sa stali cieľom systematickej práce celého oddelenia.³⁰⁹ Počas svojho dlhoročného pôsobenia sa reštaurátori venovali kontinuálnemu prieskumu

³⁰⁷ SLÁNSKÝ 1932a, 372sq.

³⁰⁸ Tu je nutné pripomenúť, že vstupný návrh postupu bol následne prispôbovaný podmienkam, stavu diela a jeho individuálnym potrebám, ktoré mohli viesť k odchýleniu od stanoveného zámeru. Podrobnejšie pozri pozn. 277.

³⁰⁹ Konkrétne slovami Mojmira Hamsíka: „Největší organizační nedostatky jsou pocítovány právě v práci vědeckého a výzkumného charakteru, nikoliv v praktické restaurátorské činnosti.“ HAMSÍK 1957, 111.

historických techník maľby a jej jednotlivých vrstiev, ktorý prebiehal na základe podrobnej analýzy prierezov mikroskopických vzoriek z vybraných vrstiev maľby.³¹⁰

³¹⁰ Prieskum techniky maľby nie len českej gotickej maľby spočíval v analýze vrstvenia farebných pigmentov v aplikovaných emulziách a ich modelácie, ktorej princíp spočíval v zintenzívnení sily vrstvy a zmene jej zloženia. Prieskumu a analýze reštaurátori podrobili diela, ktoré im boli zverené do odbornej starostlivosti. Členovia reštaurátorského oddelenia vytvorili vzorník, ktorý sa skladal z mikroskopických vzoriek pigmentov a ktorý tvorili nepatrné fragmenty starej maľby, vrstvy starých premalieb a moderné štandardy. Vzorník mal slúžiť ako komparačný materiál, aby bola možná identifikácia pigmentov optickými metódami.

Stratigrafický prieskum uplatňovaný na čoraz väčšom množstve reštaurovaných diel a komparácia jeho výsledkov umožnila verifikovať konkrétne diela vývojovej rady zostavenej na základe znaleckých schopností historikov umenia. V roku 1959 bolo napr. ukončené reštaurovanie obrazu tzv. *Sv. Barbora ze Strahova* na ktorom bol učený stratigrafický prieskum, rovnaká analýza prebiehala na obraze tzv. *Vyšebrodскеj madone, Zlatokorunskej madone a Kapucínskom cykle*. K verifikácii vývojovej rady a komparácii výsledkov prieskumu z jednotlivých gotických obrazov pozri HAMSÍK 1959, 147-151. Veľká pozornosť bola venovaná prieskumu maľby inkarnátu, ktorý Mojmir Hamsík považoval za relevantný ukazovateľ vývoja techniky gotickej maľby. Rozširujúci sa súbor komparačného materiálu slúžil reštaurátorom k ďalšiemu sledovaniu historických súvislostí a hľadaniu analógií medzi konkrétnymi dielami. Napríklad v prípade reštaurovania tzv. *Svojsínskej madony*, Mojmir Hamsík dielo komparoval s technikou systému maľby a materiálnou skladbou tzv. *Svatovítské madony, Svatotomášské madony, Vyšebrodské madony* či *Zlatokorunské madony*. Por. HAMSÍK 1962a, 450. V prípade reštaurovania tzv. *Vyšebrodského cyklu* výsledky skúmaní odkazovali na blízku koreláciu s talianskou a byzantskou maľbou východnej a juhovýchodnej Európy, ktorá bola indikovaná na základe technických postupov popisovaných v historických traktátoch a receptároch. Mojmir Hamsík upozorňoval na súvislosti s technickými postupmi gréckeho maliara *Panselina*, ktoré sa zachovali v opise *Hermeneii* z 19. storočia a postupmi *Theophila Presbytery* uvedenými v *Schedula diversarum artium*. Vrstevný systém ďalej porovnával s odporúčaniami podávanými *Cenninom Cenninim* v *Il libro del arte* a zmienkami v rukopisoch z Luccy či *Mappea clavicula*. Z komparácie zhodných a rozdielných krokov však vyplynulo, že maliarska technika tzv. *Vyšebrodského cyklu* nemá ako celok priamu obdobu v európskej maľbe 14. storočia a je výsledkom unikátnej domácej umeleckej produkcie, ktorá v sebe spája vplyvy rôznych výtvarných oblastí. Reštaurátor ako súčasť odborného článku publikoval taktiež prehľadnú tabuľku pre komparáciu vrstvených systémov maľby vybraných diel. Por. HAMSÍK 1962b, 392sq. Snaha reštaurátorov dosadiť získané výsledky do širšieho európskeho kontextu narazila na nedostatok komparačného materiálu. Naopak samozrejým bolo publikovanie výsledných zistení a zhodnocovanie ich v súvislosti s ostatnými preskúmanými dielami. V prípade rozboru častí tzv. *Třeboňského oltáře*, Mojmir Hamsík a Věra Frömllová poukazovali na blízkosť k tzv. *Kapucínskemu cyklu* či *Vyšebrodскеj madone*, zároveň upozorňovali na neukončený rozbor vyžadujúci nové poznatky a pokračujúce bádanie diel datovaných okolo roku 1400 Por. HAMSÍK/FRÖMLLOVÁ 1965, 162-172. Prieskum historických maliarskych techník Mojmir Hamsík rozširoval o ďalšie mladšie diela medzi ktorými bol napr. obraz s námetom *Zvestovania P. Márii*, pripisovaný Rembrandtovi, *Madona* pripisovaná Sebastianovi del Piombo a výjav apoštolov od Veronéseho. Por. HAMSÍK 1964a, 416-427; HAMSÍK 1964b, 37-45; HAMSÍK/ŠÍP 1965, 290-300; HAMSÍK 1965, nepag. Ďalej napríklad v prípade tzv. *Protivínskej desky*, prieskum potvrdil predpokladanú súvislosť s tvorbou tzv. *Třeboňského mistra* a prispel k presnejšiemu začleneniu diela do vývoja sledovanej techniky českej maľby na drevenej podložke z konca 14. storočia, pričom dielo podľa reštaurátora tvorí premostujúci článok medzi tzv. *Třeboňským oltářem* a krásnym slohom. Por. HAMSÍK 1969b, 582-590. Prieskum techniky maľby tzv. *Vyšehradскеj madony* potvrdil jej datovanie do polovice 14. storočia a blízky vzťah k technike tzv. *vyšebrodského okruhu*. *Vyšehradskou madonu* reštaurátor označil za dôležitý spojovací článok so slohovou vrstvou 60. rokov a za doklad nepretržitej domácej vývojovej línie. Por. HAMSÍK 1969c, 55-57

Vo výskume sa reštaurátori ďalej zameriavali na analýzu štruktúry plátna, bádanie rytej a kreslenej podkresby, rozbor systému krakeláže pomocou stereoskopického mikroskopu a posudkom pravosti diel a signatúr.³¹¹ Snaha získať exaktnejšie výsledky, ktoré mohli byť ďalej spracovávané, komparované a interpretované, viedla reštaurátorov k implementácii nových vedeckých prieskumových metód, ktoré posúvali na vyššiu úroveň zaužívané technologické postupy.³¹² K štandardne využívaným prieskumovým metódam, medzi ktorými bola analýza pomocou röntgenového žiarenia, ďalej prieskum pomocou ultrafialových a infračervených svetelných lúčov a ultrafialová luminiscencia (fluorescencia) sa na konci 50. rokov pridružila analýza maľby pomocou fotografie v ultrafialovom svetle s tmnými filtermi a prostredníctvom sodíkového svetla a neskôr taktiež metóda papierovej chromatografie.³¹³ Fotografovanie maľby odrážajúcej lúče ultrafialového svetla umožňovalo a dodnes umožňuje reštaurátorom skúmať vrchné

³¹¹ HAMSÍK 1959, 148-150. Na potrebu systematického analyzovania krakelúry poukazyval Bohuslav Slánský už na začiatku 30. rokov a neskôr sa k tejto problematike vyjadroval ešte dôraznejšie, keď podotýkal, že ich bádanie môže byť nápomocné pri analýze premalieb a určovaní ich rozsahu. Por. SLÁNSKÝ 1954, 305. Prieskumom štruktúry plátna sa zaoberala Věra Frömllová v rámci čoho bádala typológiu vlákien, hustotu nití a spôsob tkania. Výsledkom skúmania bola súborná evidencia a komparačný materiál, ktorý mapoval štruktúru plátna používaného v českej gotickej maľbe a v období od baroka až do prvej polovice 18. storočia. Prezentácia výsledkov prebehla v roku 1957 na konferencii komisie pre starostlivosť o maľbu pri ICOM v Amsterdame. ANG, složka Zprávy o činnosti - komplexní, spis Restaurátorské oddělení 1961.

³¹² V tejto súvislosti, reštaurátori pôsobiaci v oddelení reštaurovania maľby, pristúpili k systematickej evidencii vytvoreného komparačného materiálu, ktorý bol podľa archíválií, následne využívaný pri ďalších reštaurátorských zárokoch. Komparačný materiál tvoril súbory fotografií štandardných pigmentov, ktoré boli vykonané v ultrafialovom svetle s aplikáciami rôznych filtrov; vzorky výbrusov mikroskopických prierezov maľby z reštaurovaných diel, čo umožňovalo orientáciu v jednotlivých vrstvách maľby a zároveň vytvorilo trvalú evidenčnú dokumentáciu technickej skladby sňatých vrstiev. Komparačný materiál v prvých rokoch svojej pôsobnosti reštaurátori doplnili o súbor mikroskopických vzoriek pigmentov a rezov vzoriek v odlišných žiareníach a kartotéka posudkov signatúr. Ďalší komparačný súbor vznikol z prieskumu podložiek českej gotickej maľby, ktorý pozostával z preparátov mikroskopických rezov dreva. K postupnému vývoju reštaurátorského procesu, ktorý umožňuje retrospektívne tento proces bádania, patrila podrobná farebná fotodokumentácia jednotlivých fáz reštaurovania a pokračovanie v dopĺňovaní komparačných súborov. V roku 1959 bol vytvorený komparačný súbor pozostávajúci z 200 farebných diapozitívov ktorý tvorili prvé série mikroskopických a makroskopických luminiscenčných snímok. ANG, složka Restaurátorské dílny NG, spis Restaurátorské oddělení.

Uvedený komparačný materiál nemá v súčasnosti podobu systematicky spracovanej evidencie a netvorí ucelený ani rozsiahly súbor, ako o ňom vypovedá archívna dokumentácia. Potencionálne využívanie spomínaného materiálu, je podľa slov reštaurátorov pôsobiacich v Národnej galérii, podmienené nevyhnutnou revíziou dochovaných častí materiálu.

³¹³ ANG, složka Zprávy o činnosti - komplexní, spis Restaurátorské oddělení 1959 a ANG, složka Restaurátorské dílny NG, spis Restaurátorské oddělení.

obrazové vrstvy, zvlášť vrstvy laku, retuší, premalieb a lazúr.³¹⁴ Skúmanie maľby pomocou sodíkového svetla nepatrí medzi metódy, ktoré by sa dodnes uplatňovali v reštaurátorskej praxi a keďže sa táto metóda prieskum pomocou sodíkových lúčov zrejme neosvedčila a bola nahradená modernejšou svetelnou technológiou, chýbajú nosné informácie o jej princípoch a využití.³¹⁵ Analytická metóda papierovej chromatografie zameraná na určovanie spojív v aplikovaných emulziách, bola uplatňovaná predovšetkým v spolupráci s chemickými laboratóriami a neskôr sa od jej používania postupne upúšťalo, avšak dodnes patrí medzi metódy, ktoré sa sporadicky využívajú.³¹⁶ Doposiaľ pozostáva otázne, kde sa Mojmir Hamsík s uvedenými metódami zoznámil a čo bolo hybným impulzom k ich implementácii v rámci reštaurátorského oddelenia. Domnievam sa, že sa so spomenutými prieskumovými metódami mohol stretnúť a bližšie oboznámiť počas návštevy reštaurátorského oddelenia a laboratórií v parížskom Louvre na konci 50. rokov. Analytickú metódu papierovej chromatografie, Mojmir Hamsík poznával zrejme postupne vďaka sledovaniu odborných článkov a príspevkov, ktoré publikovali reštaurátori v zahraničí, a na ktoré explicitne odkazoval vo svojom príspevku pojednávajúcom o význame a výhodách tejto metódy.³¹⁷

Aplikácia nových metód, bola v reštaurátorskej praxi nejdennokrát podmienená stavom diela, ktorého forma porušenia vyžadovala prispôbenie používaných metód, alebo ich vyvinutie. Ako príklad môžeme uviesť reštaurátorský zásah na tzv. *Cirkvickej desce*, ktorej dezolátny stav a fragmentárnosť maľby vyžadovali, aby sa k dielu pristúpilo individualizovaným spôsobom, ktorý na jednej strane nedovoľoval zjednodušené riešenie spočívajúce vo využívaní bežných postupov, a na druhej strane indikoval prehodnotenie a aplikáciu nového spôsobu ošetrovania. [39] Reštaurátorka Věra Frömllová v procese

³¹⁴ KUBIČKA/ZELINGER 2006, 274; Materiálový prúzkum a dokumentace středověkých děl 2017, 29sqq.

³¹⁵ Domnievam sa, že reštaurátori pracovali s nízko tlakovými sodíkovými lampami s úzkym monochromatickým spektrom. Mgr. ak. mal. Zora Grohmanová počas konzultácie uviedla, že sodíkové lampy slúžili k základnému optickému prieskumu diela.

³¹⁶ K analytickej metóde papierovej chromatografie pozri HAMSÍK/MACEK 1954, 58-63. Reštaurátori sa k nezávislejšiemu využívaniu tejto metódy dostali až v roku 1968 a to vďaka podmienkam vytvoreným v chemickom laboratóriu NG. Pozri pozn. 342.

Od roku 1968 bola v laboratóriu využívaná nová analytická metóda - chromatografie uplatňujúca sa pri výskume a identifikácii spojív lakov a iných organických látok. ANG, spis Restaurátori 1968.

³¹⁷ HAMSÍK/MACEK 1954, 58-63.

upevňovania maľby postupovala inovatívnym spôsobom, keď porušenú adhéziu vrstvy maľby obnovila novou metódou, v rámci ktorej upevňovala úlomky maľby na ich pôvodné miesta prostredníctvom klinovitého zbrúsenie hrán kriedového podkladu na každej čiastočke tak, aby to umožnilo ich opätovné upevnenie na pôvodné miesto. Týmto spôsobom zároveň zabránila vytváraniu vzduchových pľuzgierov a súčasnému vytláčaniu pružného tmelu v mieste vedľajších zlomov vďaka čomu povrch opravenej plochy zostal rovný.³¹⁸ [40, 41, 42]

V rámci aplikácie nových metód je potrebné taktiež poukázať na tie, ktoré mali zásadný dopad na neskoršie formovanie metodického prístupu reštaurátorov. K takýmto metódam patrilo napríklad nový konzervátorský postup, nadväzujúci na uplatňované postupy Bohuslava Slánskeho, počas ktorého boli silno deštruované drevené podlahy ošetrené a stabilizované impregnačnou zmesou, avšak bez toho, aby sa drevená podložka čo i len stenčovala a zároveň sa upúšťalo od aplikácie parketážového roštu.³¹⁹ Táto závažná zmena, na ktorú je nutné upozorniť, indikuje narastajúci rešpekt voči hmotnej štruktúre diela a postupné upúšťanie od invazívnych zásahov. Ako ukazuje rozbor jednotlivých reštaurátorských zákrokov, táto premena mala v sebe formujúci účinok so siahodhlým dopadom. O pätnásť rokov neskôr, počas reštaurovania obrazov tzv. *Vyšebrodského cyklu*, môžeme sledovať postup reštaurátorov a ich úsilnú snahu o šetrný prístup k dielu, o čom svedčia slová: „*Bylo upuštěno od přenesení na novou podložku v zájmu zachování původní technické jednoty díla, přestože hmota dřeva byla značně*

³¹⁸ FRÖMLOVÁ 1967, 110.

³¹⁹ Upúšťanie od starších metód invazívneho a nešetrného charakteru, môžu poukazovať na prebranie základných princípov reštaurátorského prístupu od profesora Slánskeho, ktorý už na začiatku 40. rokov formuloval snahu zachovať technologickú celistvosť reštaurovaného diela. Reštaurátorské správy však poukazujú na to, že aplikácia parketážového roštu bola bežnou praktikou ešte v roku 1954, napr. pri reštaurovaní tzv. *Triptychu Monogramisty I.V.M.* Naopak v roku 1957 sa vyrovnávanie sprehybaných drevených podlahiek realizovalo inak, a to za súčasného napúšťania voskovo-živičnou zmesou za tepla infračervených lúčov. ANG, složka Restaurátorské dílny NG, spis Restaurátorské oddělení.

O úsilí reštaurátorov šetrne zaobchádzať svedčí aj skutočnosť, že z niektorých prieskumov bolo upustené, keďže nebolo možné obmedziť či dostatočne znížiť rozsah deštruktívneho zásahu, ktorý bol s nimi spojený, ako to tiež dokladá vyjadrenie: „*Temperové pojídlo malby nebylo podrobněji analyzováno, neboť nebylo možno odebrat takové množství vzorku, které by dostačovalo i pro nejcitlivější známé analytické metody.*“ Por. HAMSÍK/FRÖMLOVÁ 1965, 166.

rozrušena.“³²⁰ Slová Mojžíra Hamsíka sú akousi ozvenou formulácie Bohuslava Slánského zo začiatku 40. rokov, ktorá súvisela s reštaurovaním tzv. *Votivní desky Jan Očka z Vlašimi* a ktorá znela: „*Snaha, uchovati technologickou celistvosť originálu tak vzácného, vedľa k tomu, že deska byla – byť za cenu velmi pracné metody – zachována a konservována.*“³²¹ Rovnaká tendencia prikláňania sa k šetrnému zaobchádzaniu s dielom a jeho jednotlivými zložkami je identifikovateľná taktiež u reštaurátorky Věry Frömlovej, ktorá svoj prístup stručne zhrnula slovami: „*Vlastní restauraci předcházelo pečlivé zabezpečení a vyspravení dřevěné podložky.*“³²² Sledovaná zmena vo vnímaní reštaurátorov sa postupne odzrkadľovala taktiež v následnom prehodnocovaní nevyhnutnej aplikácií niektorých prieskumových metód. Domnievam sa, že naznačenú tendenciu dokladá zároveň zvýšená citlivosť voči potencionálnym rizikám deštruktívnych dôsledkov spojených s odberom vzoriek, na ktoré poukázal Mojžíra Hamsík počas reštaurovania obrazov tzv. *Vyšebrodského cyklu*: „*Protože pro získání vzorku bylo vhodných jen několik málo míst, nebyly vzorky odebírány ze všech obrazů.*“³²³

Snaha zachovávať technologickú celistvosť diela predstavovala teda v polovici 60. rokov štandardný prístup k reštaurovaniu diel, ktorých podložka vykazovala značné narušenie kohézie materiálnej štruktúry, alebo bola iným spôsobom deformovaná či poškodená. Na ďalší vývoj tohto prístupu a posun hraníc citlivosti poukazuje formulácia Mojžíra Hamsíka: „*Deska není sice úplně rovná, ale byla ponechána v původním stavu, aby byla zachována technická jednota díla.*“³²⁴ Vybrané citáty poukazujú na vyvíjajúce sa vnímanie diela ako komplexnej entity, ktorá mala byť v priebehu reštaurovania

³²⁰ HAMSÍK 1962b, 388. O zhodnom metodickom postupe oboch reštaurátorov svedčí pokračovanie v dodržiavaní rovnakých zásad týkajúcich sa typológie retuše a jej odlišiteľného a reverzibilného charakteru. Por. HAMSÍK 1962a, 454 a HAMSÍK 1962b, 388. Ako už bolo uvedené vyššie, konzervácia drevenej podložky, jej vyrovnávanie prebiehalo impregnáciou bez použitia parketážového roštu. Por. HAMSÍK 1962a, 450-455; HAMSÍK 1962b, 388-400. Stav diela po ukončení zásahu bol následne monitorovaný.

³²¹ SLÁNSKÝ 1940, 401.

³²² Reštaurovanie tzv. *Církvické desky* bolo podmienené konzerváciou a stabilizáciou drevenej podložky, ktorej hmota bola vo veľkej miere deštruovaná drevokazným hmyzom, ktorého aktivita zasahovala v niektorých miestach cez vrstvy podkladu až do samotnej maľby. Por. FRÖMLOVÁ 1967, 109sq.

³²³ Šetrný prístup reštaurátora sa prejavil aj v premyslenom prieskume a analýze, ktoré programovo mali byť čo najmenej invazívne a deštruktívne. HAMSÍK 1962b, 390.

³²⁴ HAMSÍK 1964b, 43. O význame rešpektovania prirodzenej deformácie drevenej podložky sa Mojžíra Hamsík dozvedal aj počas svojej cesty do špecializovaných inštitúcií v NDR v roku 1965.

zachovaná a počas zásahu boli rešpektované jednotlivé zložky, ktoré mali svoje opodstatnenie v integrálnom vnímaní obrazu. Výrazný posun v metodologickom prístupe indikuje absencia pripustenia si myšlienky o variantnom riešení v transferovaní zbytkov maľby na novú podložku.³²⁵

Úsilie o šetrný prístup k nosnej podložke a vnímanie celkovej komplexnosti diela, reštaurátori neuplatňovali len voči stredovekej maľbe na dreve, ale tento ich prístup je sledovateľný pri reštaurovaní obrazov, ktorých maľba bola vytvorená na plátne. Snahu o zachovanie technologickej celistvosti diela dokladá popis spôsobu, akým bolo naložené s fragmentami plátna: „Zbývajúci drobné, úplne černé útržky plátna byly definitívne umístěny na základě průřezu jejich mikroskopických vzorků.“³²⁶

Analýza ďalších reštaurátorských zásahov poukazuje na skutočnosť, že príklon k šetrnejšiemu zaobchádzaniu so zvereným dielom úzko súviselo so spomenutým vnímaním jeho celistvosti v tom zmysle, že pozornosť nebola upriamená výlučne len na plochou maľby, ale reflektovala taktiež zadnú stranu drevenej podložky a bola jej venovaná značná pozornosť.³²⁷ Hranice vnímania technologickej celistvosti reštaurovaných diel boli okolo polovice 60. rokov posunuté Věrou Frömlovou ešte ďalej, keďže okrem zadnej strany diela upozorňovala dokonca i na jeho bočné hrany.³²⁸ Táto skutočnosť je hodná úvahy a našej pozornosti, keďže predstavuje nadväznosť na reštaurátorskú prax a myšlienky Bohuslava Slánskeho, ktoré signalizovali odklon od minulých deštruktívnych zákrokov a dokladá ich ďalšie rozvíjanie nasledujúcou generáciou reštaurátorov.³²⁹ Praktický prístup reštaurátorov poukazuje na značný časový

³²⁵ N príklade tzv. *Církvickej desky* môžeme poukázať, že konzervovaní podložky reštaurátorka pristúpila k stabilizácii fragmentov maľby a až potom začala s postupným odstraňovaním povrchových nečistôt, po ktorom mohol byť vykonaný podrobný prieskum zameraný na rozsah premalieb a rozbor stavu pôvodnej maľby. Por. FRÖMLOVÁ 1967, 111.

³²⁶ HAMSÍK 1964a, 423.

³²⁷ Pri reštaurovaní tzv. *Svojšinskej madony*, reštaurátor upozornil na iluzívne mramorovanie na zadnej strane drevenej podložky a v prípade tzv. *Vyšebrodského cyklu* po detailnom prieskume v ktorom neboli preukázané stopy maľby na zadnej strane, konštatoval neprítomnosť polychromie. Por. HAMSÍK 1962a, 451 a HAMSÍK 1962b, 389.

³²⁸ FRÖMLOVÁ 1964, 307. „Obraz vyšebrodské Madony patří k několika málo gotickým deskám, které mají zachovalou polychromii nanesenou na křídovém podkladu nejen na zadní straně desky a rámu, ale také na jeho bočních hranách.“

³²⁹ K vnímaniu technologickej celistvosti diela Bohuslavom Slánskym pozri podkapitola Formovanie princípov metodického prístupu k reštaurovaní a aplikácia nových metód a taktiež pozn. 138 a 170.

predstih v percepcii obrazu ako celistvej entity, ktorý sa uplatňoval o niekoľko desaťročí predtým, než bolo toto vnímanie sformulované teoretikmi z oblasti dejín umenia, ktorí až v 80. rokoch začali upozorňovať na význam a funkciu zadných strán stredovekých obrazov.³³⁰

6.2.3 Interdisciplinárna spolupráca

„Restaurátor je obeznámen s metodami vedeckého prúzkumu a je schopý využiť vedeckých poznatku ve spolupráci s odborníky příslušných vědních a uměnovědných odboru.“³³¹

Bohuslav Slánský

Nadväzovanie a rozvíjanie interdisciplinárnej spolupráce s inými odbornými pracoviskami zameranými na špecializovaný vedecký výskum znamenalo pre reštaurátorské oddelenie Národnej galérie veľký prínos pre zvýšenie vedeckého štandardu a umožňovala vykonávať exaktnejšie rozbor a prieskumy.³³² Medziodborová kooperácia zároveň predstavovala napĺňanie idey Bohuslava Slánskeho o spolupráci reštaurátorov s inými prírodovedeckými odbormi.³³³ Nadviazanie interdisciplinárnej spolupráce vyplývalo podľa slov Mojmíra Hamsíka, z potreby účinenia vedeckých analýz, ku ktorým však oddelenie reštaurovania maľby nemalo vytvorené potrebné podmienky: *„Málo dostupné jsou pro nás, bohužel, některé metody prúzkumu, jako spektrografie, difrakční spektografie, polarografie, nebo papírová chromatografie, které mohou provádět jen speciálně školení odborníci v dobře vybavených laboratořích. V těchto metodách jsme odkázani na spolupráci s vědeckými ústavu.“³³⁴*

³³⁰ V tejto súvislosti bola v prostredí historikov umenia významným počinom publikácia BELTING 1990, na ktorú nadväzovali články a príspevky HLAVÁČKOVÁ 1993, HLAVÁČKOVÁ 1993a, HLAVÁČKOVÁ 1994 a najnovšie HLAVÁČKOVÁ 2019 a taktiež publikácia BARTLOVÁ 2001.

³³¹ SLÁNSKÝ 1971, nepag.

³³² V tejto súvislosti ďalej Mojmír Hamsík poukazoval na zahraničné inštitúcie pri ktorých organicky vznikali laboratória a výskumné zázemia, ktoré vykazovali príkladné výsledky zo spolupráce medzi chemikmi, reštaurátormi, prírodovedcami a historikmi umenia. Por. HAMSÍK 1957, 110sq.

³³³ SLÁNSKÝ 1932a, 372sq.

³³⁴ HAMSÍK 1957, 110sq.

Na konci 50. rokov reštaurátori spolupracovali medzi inými napríklad s Vysokou školou chemickou, Výskumným ústavom liečiv, sektorom chémie z Vývojového ústavu ústredných družstiev a Štátnym geologickým ústavom. Neskôr sa medzi spolupracujúce špecializované pracoviská zaradil Výskumný ústav farmácie a biochémie a Chemický ústav Československej Akadémie Vied.³³⁵ Napriek súčinnosti uvedených odborných inštitúcií, môžeme vidieť v pretrvávajúcom apeli Mojmíra Hamsíka, volajúcom po interdisciplinárnej spolupráci, pokračovanie neuspokojivého stavu výskumných možností samotného reštaurátorského oddelenia a obťažný prístup k náležitým prieskumovým metódam. Okrem uvedenej kooperácie založenej na vedeckej báze, je vhodné poukázať na inú formu spolupráce, ktorá bola založená na konzultovaní reštaurátorských zásahov, obzvlášť ak sa jednalo o zákrok na významnom diele, s odborníkmi špecializovanými na vybrané obdobie či okruh, z radov historikov umenia.³³⁶ Na túto spoluprácu odkazoval aj Mojmír Hamsík slovami: „*V některých zvláště závažných případech, které si může příslušný odbor určit, navrhuje projednat otázku způsobu restaurace komisionálním řízením za účasti všech odborníků, i externích, jako tomu bylo dosud, před zahájením práce.*“³³⁷

Konzultovanie jednotlivých krokov reštaurátorského postupu vrátane odstraňovania premalieb, retuší a mladších doplnkov s prizvanými špecialistami, tvoriacimi odbornú komisiu prebiehalo napríklad pri reštaurovaní tzv. *Vyšehradské madony*, *Emauzského ukřižování*, *Desky Církvické*, *Třeboňského oltáře*, obidvoch fragmentov *Epitafu Jana z Jeřeně* či *Ružencovej slávnosti* od Albrechta Dürera. Táto forma spolupráce by si vyžadovala zvláštnu pozornosť a podrobnejšie bádanie, keďže skutočnosť konzultovania reštaurátorského procesu s odbornou komisiou malo nepochybne dopad nielen na vývoj

³³⁵ ANG, složka Restaurátorské dílny NG, spis Restaurátorské oddělení. V roku 1963 sa podľa archiválií začalo čoraz intenzívnejšie otváranie otázky vedeckých prieskumových metód na základe čoho prebehla porada s Vysokou školou chemicko-technologickou v záležitosti získania spektrografa pre účely Národnej galérie. Prístroj mal slúžiť na spektrálnu analýzu a identifikáciu pigmentov použitých v maľbe a interferometer pre detailný rozbor povrchových nerovností bádanych diel. ANG, složka Zprávy o činnosti – komplexní 1959 - 1964, spis 1963.

³³⁶ Spoluprácu reštaurátora a historika umenia je možné analyzovať už na príklade Bohuslava Slánskeho a Vincenca Kramáča.

³³⁷ ANG, spis Restaurátoři 1970.

samotného zásahu, ale taktiež na formovanie metodických názorov reštaurátorov. Zároveň to vypovedá o fakte, že reštaurátorský zásah a výsledná podoba obnoveného diela nie je len výsledkom individuálneho prístupu či výtvarného prejavu reštaurátora, ale dokladá, že sa jedná o zložitý proces, ktorý však môže byť spätne rekonštruovaný len veľmi obtiažne, keďže mnohé vplyvné faktory, ktorými názory odborníkov nepochybne boli, sú dnes len problematicky doložiteľné.³³⁸

V súvislosti so snahou naznačiť a charakterizovať interdisciplinárnu spoluprácu je potrebné taktiež upozorniť na kooperáciu prebiehajúcu medzi školou profesora Slánskeho a reštaurátorským oddelením NG. Rozbor archíválií neumožnil bližšie identifikovať špecifiká či rozsah uvedenej spolupráce, ktorá nepochybne súvisela a vyplývala zo skutočnosti, že Bohuslav Slánský pred pôsobením na AVU, reštaurátorské oddelenie pražskej Národnej galérie viedol a generáciu reštaurátorov pôsobiacich v oddelení reštaurovania maľby na spomínanej Akadémii vyškolil.³³⁹ Pomerne lakonickou zmienkou Mojmir Hamsík vo výkaze činnosti reštaurátorského oddelenia za rok 1969 odkazuje na pretrvávajúcu spoluprácu slovami: „*Spolupráce se školou prof. Slánského pokračovala v tom smyslu, že posluchači školy provedli restauraci deseti obrazů a plastik z majetku NG, restaurátorské odd. NG poskytlo pomoc po stránce malířské techniky při provádění kopii.*“³⁴⁰ Keďže nevieme v akom rozsahu uvedená kooperácia prebiehala a rovnako nie je v archívnej dokumentácii priebežne zaznamenávaná, tak môžeme konštatovať, že táto oblasť indikuje potenciál pre ďalší bádateľský prieskum, ktorého zámerom by bolo priblíženie a objasnenie podstaty a formy naznačenej spolupráce.

³³⁸ Značnou komplikáciou v analyzovaní uvedeného fenoménu predstavuje skutočnosť, že uvádzanie konkrétnych osôb tvoriacich odbornú komisiu a informovanie o ich názoroch či vyjadreniach nebolo zvykom, resp. sú v archíváliách doložené skôr výnimočne.

³³⁹ V súvislosti s uvedenou spolupracou medzi školou Bohuslava Slánskeho a reštaurátormi pôsobiacimi v Národnej galérii je nevyhnutné pripomenúť dokument vydaný *Ministerstvom školství a osvěty* z 6. apríla 1948, v ktorom je evidované ukončenie pracovného pomeru Slánskeho v NG, vyjadrená vďačnosť za jeho pracovný vklad pre galériu a prosba, aby v prípade obzvlášť komplikovaných reštaurátorských zákrokov pomohol svojim nevšednými znalosťami a schopnosťami. Podrobnejšie pozri AAVU, Bohuslav Slánský, malíř a restaurátor, č.j. B-25 859/45-V/3. Domnievam sa, že uvedený dokument mohol mať zásadný význam pre nadviazanie, respektíve pokračovanie spolupráce medzi Bohuslavom Slánskym pôsobiacim na Akadémii výtvarných umení a reštaurátorským oddelením Národnej galérie.

³⁴⁰ ANG, spis Restaurátoři 1969, Zpráva o činnosti restaurátorského odboru za rok 1969, 2.

Chemické laboratórium Národnej galérie

Prísľubom priaznivejších výskumných podmienok pre členov reštaurátorského oddelenia bolo zriadenie chemického laboratória, ktorého činnosť bola zahájená 1. januára 1964.³⁴¹ Laboratórium zrejme kvôli svojmu umiestneniu v priestoroch Valdštejnského paláca, slúžilo hlavne pre potreby a výskumné účely tamojšej gobelínovej dielne a oddelenie reštaurovania maľby nové pracovisko využívalo v menšom rozsahu, najprv k analýze tzv. *šedej vrstvy* nachádzajúcej sa v podkladových vrstvách primárne českej gotickej maľby a neskôr sa prieskum rozšíril aj na diela z mladšej časovej vrstvy a obohatil sa o nové analytické metódy.³⁴² V roku 1970 bolo chemické laboratórium realokované do novoupravených priestorov v areáli tzv. Anežského kláštora, kde ďalej napĺňalo svoj účel vedeckého výskumu, ktorý bol orientovaný na oblasť identifikácie a analýzy rozšírenej na všetky zložky obrazu od podložky, cez podkladovú vrstvu, pigmenty, spojivá, emulzie až po laky.³⁴³

³⁴¹ Chemické laboratórium bolo využívané hlavne gobelínovou dielňou, keďže obe pracoviská boli situované v priestoroch Valdštejnského paláca. Dočasné laboratórium malo byť nahradené novým, ktoré bolo plánované v areáli tzv. Anežského kláštora po dobu, kým nebude adaptovaný priestor Salmovského paláca k čomu malo dôjsť v horizonte 10 až 15 rokov. Parametre a podmienky kladené pri zriaďovaní laboratória boli podľa archíválií nastavované podľa štandardu ktorý bol v Švajčiarskom národnom múzeu v Zürichu, Britskom múzeu v Londýne, Národnom múzeu v Dillí, Štátnom múzeu v Sydney, Freer Gallery Laboratory v New Yorku, Gallerie di Capodimonto v Neapole. ANG, složka Zprávy o činnosti - komplexní, spis Rozbor činnosti 1964.

Značná pozornosť bola venovaná doplneniu potrebného vybavenia, ktoré zahrňovalo optické a fyzikálno-chemických prístroje určené k analýze stálosti farebnosti pod vplyvom svetla a vplyvu žiarenia na pigmenty, spojiva, laky, živice, fólie a prístroj na meranie vlhkosti.

³⁴² ANG, složka Zprávy o činnosti - komplexní, spis Rozbor činnosti 1964. Chemické laboratórium okrem toho skúmalo možné spôsoby reštaurovania textilu a skla. K zmenám technického charakteru, ktoré mali dopad na dlhodobé zlepšenie úrovne konzervovania a reštaurovania, mala inštalácie ôsmich termohydrografov slúžiacich na meranie a monitorovanie relatívnej vlhkosti v priestoroch oddelenia reštaurovania maľby. Skúmanie historických maliarskych techník sa sústavne rozširovalo najmä vďaka širokému spektru diel, ktoré prechádzalo rukami reštaurátorov a už dávno nebolo orientované len na českú gotickú maľbu, ale prekračovalo hranice ako regionálne tak i časové. Pripravovaná výstava diel *Petra Brandla*, sa taktiež stala príležitosťou pre rozšírenie portfólia výsledkov prostredníctvom analýzy techniky maľby tohto autora. Výsledky prieskumov publikovala v roku 1968 reštaurátorka Věra Frömlová v sprievodnom katalógu výstavy. Por. FRÖMLOVÁ 1968, 161–16.

Od roku 1968 bola v laboratóriu využívaná nová analytická metóda - chromatografie uplatňujúca sa pri výskume a identifikácii spojív lakov a iných organických látok. ANG, spis Restaurátoři 1968.

³⁴³ Laboratórium sa vo svojom bádani v roku 1970, zameriavalo predovšetkým na identifikáciu a separáciu spojív a s tým spojenú analýzu makromolekulárnych látok. K novo zavedeným metódam patrilo využívanie ultrafialového spektrografu a analýza pigmentov tzv. Weiszovou metódou. ANG, spis Restaurátoři 1970.

V rámci aplikácie nových metód, ktoré skutočne významne ovplyvnili funkčný chod odboru na každodennej báze, bolo zásadné získanie povolenia a súhlas s využívaním röntgenu v rámci reštaurátorského oddelenia čo zároveň poskytlo reštaurátorom väčšiu nezávislosť a flexibilitu v bádani.³⁴⁴ Prieskum diel a analýza ich stavu pomocou röntgenového žiarenia sa od roku 1966 stal neoddeliteľnou súčasťou reštaurátorskej praxe v oddelení reštaurovania maľby, ako to dokladá rozbor reštaurátorských protokolov z nasledujúceho obdobia.

6.2.4 Problematika retuše a výtvarných aspektov

„Je třeba pamatovat, že se názory na funkci retuše v organismu výtvarného díla mění, podléhajíce změnám dobového estetického citění i celkového ideového zaměření.“³⁴⁵

Bohuslav Slánský

Retuš

Skôr než sa bližšie prizrieme na problematiku retuší a zvlášť jej vyvíjajúcemu sa procesu premien od 50. rokov, je nevyhnutné uviesť, že táto oblasť predstavuje jeden z nosných pilierov reštaurátorského odboru. Zároveň je nutné podotknúť, že na komplikovaný charakter tejto témy vplyvajú nielen vyššie naznačené výtvarné a estetické aspekty, ale významnou mierou taktiež technologická a materiálna štruktúra a technická úroveň prevedenia, ktoré sa odvíjajú od podmienok stanovených nosným médiom, na ktorých retušovaná maľba spočíva a to naprieč mnohými druhmi umeleckých diel počínajúc nástennou maľbou, cez závesné obrazy po polychrómované povrchy sôch. Pioniersky počin v tejto oblasti predstavuje súhrnný historický prehľad vývoja retuší

³⁴⁴ Reštaurátorské oddelenie pražskej Národnej galérie, povolenie získalo 15. januára 1966.

³⁴⁵ SLÁNSKÝ 1954, 305.

maliarskych diel, spracovaný Vratislavom Nejedlým, ktorý zároveň vyzýva k hlbšej analýze jej jednotlivých aspektov.³⁴⁶

Problematike retuší bola v našom prostredí venovaná pozornosť ešte pred tým než došlo k niekoľkokrát spomínanému sporu medzi Bohuslavom Slánskym a Františkom Petrom.³⁴⁷ Polemický stret prebiehajúci v 50. rokoch, v otázke retuší zahrňoval okrem výtvarného aspektu taktiež hľadisko technologické, ktoré predstavovalo jeden z neuralgických bodov sporu.³⁴⁸ Až po odznení názorovej výmeny sa na základe Slánskeho argumentov začali postupne uplatňovať požiadavky, podľa ktorých mala retuš spĺňať podmienky reverzibility, odlišiteľnosti a optickej stálosti, ktoré boli neskôr považované za samozrejmy štandard reštaurátorských zásahov.³⁴⁹ Komplexná problematika retuše, ktorá ďalej zahrňovala otázky týkajúce sa jej typológie, prípustnej miery a rozsahu aplikácie a reflexia jej charakteru voči okolitej ploche maľby, boli s veľkým záujmom prehodnocované Bohuslavom Slánskym a dostali do hľadáča pozornosti taktiež reštaurátorov nasledujúcej generácie.³⁵⁰

Analýza metodického prístupu Mojmíra Hamsíka poukazuje na jeho uvažovanie a prehodnocovanie sledovanej problematiky retuší, ktoré malo na konci 50. rokov, podobne ako u Slánskeho, komplexný charakter, keďže na jednej strane reflektoval technické hľadisko súvisiace s významom pôvodnej kvality diela, a na druhej strane hľadisko výtvarné, pričom jasne poukazoval na potrebu zachovania výtvarnej pôsobnosti

³⁴⁶ Podrobnejšie k prehľadu o vývoji retuší v rámci reštaurátorského odboru pozri NEJEDLÝ 1987, 513-521; NEJEDLÝ 1990, 524-530; NEJEDLÝ 2005, 500-516; NEJEDLÝ 2007a, 135-140; NEJEDLÝ 2008, 365-375; NEJEDLÝ 2010, 6-11. Rozsah naznačenej problematiky ďaleko presahuje meritum tejto práce zároveň však predstavuje ďalšie potencionálne oblasti ďalšieho prieskumu v budúcnosti.

³⁴⁷ K problematikým aspektom druhotných doplnkov sa vyjadroval Vincenc Kramář už v medzivojnovom období. Pozri KRAMÁŘ 1932, 10. Podrobnejšie k sporu medzi Bohuslavom Slánskym a Františkom Petrom pozri kapitola Prehľad literatúry, publikovaných statí a stavu bádania, vrátane pozn. 54.

³⁴⁸ Vratislav Nejedlý poukázal na skutočnosť, že polemický spor medzi Bohuslavom Slánskym a Františkom Petrom bol súčasťou širších dobových súvislostí a kontextov prejavujúcich sa taktiež v zahraničí, pričom sa podľa jeho slov jednalo o logickú reakciu na reštaurátorské praktiky v rámci ktorých dochádzalo k dopĺňovaniu rozsiahlych chýbajúcich fragmentov retušovaním a dokonca premaľovaním nereverzibilnými materiálmi. Por. NEJEDLÝ 1987, 514 a NEJEDLÝ 2008, 369.

³⁴⁹ Uvedené podmienky Slánský formuloval ako postuláty ktoré predstavovali konklúziu jeho úvah o technických predpokladoch retuše a rekonštrukcie predovšetkým nástenných malieb. Por. SLÁNSKÝ 1954, 305sq a HAMSÍK 1957, 108.

³⁵⁰ K názorom Bohuslava Slánskeho a jeho metodického prístupu pozri kapitola Formovanie princípov metodického prístupu k reštaurovaniu a aplikácia nových metód.

diela a súčasne snahu vyhnúť sa torzovitému vzhľadu diela. Výrazným aspektom, ktorý tento komplexný prístup charakterizoval, bola snaha o individualizovaný prístup ku každému dielu ako to jednoznačne vyznieva z jeho formulácie: „*Nelze však stanovit ani při jednotnosti tohoto názoru na funkci uměleckého díla nějaká jednotná pravidla pro retuš, neboť způsob porušení je velmi různý.*“³⁵¹ Zároveň zastával názor, ktorý by sme mohli označiť za prikláňajúci sa k syntetickému ponímaniu, keďže zohľadňuje retušované úseky a ich sekundárny charakter reflektuje na významovej úrovni, ako to vyjadril i slovami: „*Mělo by však být obecně přijatou zásadou, aby velká porušená místa na obrazech nebyla vůbec nově retušována. (...) I když stará retuš těchto míst nedosahuje obvykle kvality původní malby, je nejlépe jí pokud možno ponechat.*“³⁵² V tomto momente je dôležité upozorniť, že v prvej časti citátu môžeme identifikovať názorovú zhodu s Bohuslavom Slánskym a druhá časť poukazuje na jeho metodický prístup, ktorý sa v reštaurátorskej praxi blíži k uvedenej syntetickej metóde rešpektujúcej a zohľadňujúcej mladšie doplnky, na rozdiel od analytického smerovania k tzv. autenticky čistej pôvodnej podobe diela.³⁵³

Zrejme najpregnantnejšie sa Mojmir Hamsík o uplatňovaných zásadách reštaurátorskej praxe a metodickom prístupe zahrňujúcom syntetizujúcu metódu, vyjadril slovami v ktorých zhrnul smerovanie celého oddelenia reštaurovania: „*Naši snahou je uvést dílo do stavu, který odpovídá slohu, v němž bylo vytvořeno, avšak nikoliv za cenu puristického odstranění všech stop, které dodal dílu čas. Znamená to odstranění rušivých*

³⁵¹ HAMSÍK 1957, 108. Na tomto mieste môžeme vidieť názorovú zhodu medzi metodickým prístupom Mojmíra Hamsíka a Bohuslava Slánského, ktorý svoj názor formuloval tri roky pred tým nasledovne: „*Technologické problémy retuše bylo možno vyřešit jednoznačně. Avšak otázky vztahu retuše k umělecké hodnotě a funkci výtvarného díla jsou mnohem komplikovanější, neboť nelze stanovit všeobecně platné směrnice, podle kterých by se retuš paušálně prováděla. Restaurátor je nucen přizpůsobovat její metodu případ od případu, adaptovat ji podle potřeb díla, na kterém právě pracuje, a přihlížet při určování postupu doplňků k rozsahu i povaze poruchy dané malby.*“ Por. SLÁNSKÝ 1954, 307 a 312; podobne taktiež SLÁNSKÝ 1971, nepag.

³⁵² HAMSÍK 1957, 108.

³⁵³ Citovaná stať Mojmíra Hamsíka poukazuje na úsudkovú súhru s uvažovaním a metodickým prístupom Bohuslava Slánského, ktorý vyjadril slovami: „*Máme-li za padělky považovat i obrazy velmi silně poškozené, téměř zničené, které jsou z větší části domalovány. Jedná se o retuš či přímo o podvrh?*“ Por. SLÁNSKÝ 1956b, 149. Druhá časť citovaného textu svedčí o príklone k syntetickému ponímaniu, ktoré bolo reštaurátorom prakticky uplatnené pri reštaurovaní tzv. *Vyšebrodského cyklu*, ktoré prebiehalo medzi rokmi 1938 až 1960

cizorodých prvků, skreslujících slohovou jednotu díla, retuší a přemaleb, které by snižovaly jeho uměleckou kvalitu. V otázce odstraňování pozdějších laků, které často zcela skreslují nejen barevné a plastické kvality, ale i celou technickou strukturu vrstvené malby, je volen takový postup, aby se co nejlépe uplatnil původní slohový charakter díla, aniž by byly přítom setřeny znaky jeho staletého trvání. Problém retuše byl vždy řešen s ohledem na výtvarné působení celku, tj. tak, aby porušené dílo se nestalo torsem, nýbrž aby si zachovalo živou uměleckou sdílnost. Přitom ovšem je retuš volena individuálně podle rozsahu porušení tak, aby bylo možno při podrobnější prohlídce zvláště gotických desek rozlišit původní malbu, aby nevzniklo klamné domnění o stavu zachování.“³⁵⁴

Reštaurátorské protokoly dokumentujúce zásahy učinené na prelome 50. a 60. rokov poukazujú na pretrvávajúcu tendenciu snímania takmer všetkých premalieb a nepôvodných vrstiev maľby v snahe navrátiť dielu výtvarnú kvalitu, ktorá pozostávala ukrytá pod mladšími vrstvami.³⁵⁵ K postupnému odstraňovaniu lakov, retuší a premalieb reštaurátori pristupovali v prípade, ak zhodnotili ich skresľujúce či deformačné pôsobenie voči pôvodnej maľbe, ktorá zostala dochovaná v nižších súvrstviach diela.³⁵⁶ Premena uvedenej tendencie, ktorá zároveň dokladá vývoj názorov a formovanie vnímania reštaurátorov, je sledovateľná v nasledujúcom období, kedy k výrazným zmenám, ktoré môžeme na našom území v reštaurátorskej praxi na začiatku 60. rokov sledovať, patrilo čoraz častejšie využívanie tzv. šrafovej retuše, ktorej aplikačné prvenstvo je pripisované Bohuslavovi Slánskemu.³⁵⁷

³⁵⁴ HAMSÍK 1957, 108.

³⁵⁵ HAMSÍK 1959, 147. Naďalej boli uplatňované princípy odlíšiteľnosti a reverzibility retuše pričom niektoré miesta v ploche maľby boli ponechávané bez retušovania. Taktiež sa pokračovalo vo vyrovnávaní deformovaných drevených podložiek obrazov prostredníctvom impregnácie a bez aplikácie parketážového roštu. Uvedené kroky boli podniknuté pri reštaurovaní tzv. *Strahovské sv. Barbory*.

³⁵⁶ HAMSÍK 1962a, 453; HAMSÍK 1962b, 388.

³⁵⁷ Bohuslav Slánský odporúčal na rekonštruovanie chýbajúcich fragmentov v ploche maľby aplikovať tzv. šrafovanú retuš, ktorú sám prvý krát použil pri reštaurovaní erbov v priestoroch *kanceláre úředníků zemských desek* na Pražskom hrade. Por. SLÁNSKÝ 1954, 318. Podrobnejšie pozri podkapitola K ďalšiemu vývoju metodického prístupu Bohuslava Slánskeho a pozn 165. K teórii retuše a variante šrafovej pozri SLÁNSKÝ 2003, 239. Medzi prvými dielami na ktorých bola šrafovaná retuš aplikovaná reštaurátormi pôsobiacimi v oddelení reštaurovania pražskej Národnej galérie, bola tzv. *Svojšinská madona* a obrazy *Vyšebrodského cyklu*. Por. HAMSÍK 1962a, 454; HAMSÍK 1962b, 388. Podrobnejšie k typológii pozri NEJEDLÝ 2010.

Polemické strety

Za hranicami Československa sa reštaurátorský svet v období 50. a 60. rokov zmielal v búrlivých názorových výmenách a polemických stretoch, ktoré rozpútala tzv. *Cleaning controversy* londýnskej Národnej galérie.³⁵⁸ Rozpor názorov vyprovokoval na medzinárodnej scéne pomerne intenzívne argumentačné reakcie na strane teoretikov, technológov a reštaurátorov.³⁵⁹

Sporné reštaurátorské zásahy a následné reakcie ktoré vyvolali, neunikli ani pozornosti Mojmíra Hamsíka, ktorého zhodnotenie sporu poukazuje na jeho snahu situáciu konštruktívne kriticky objektivizovať a identifikovať potenciálny prínos pre ďalší rozvoj, pričom zároveň s pozitívnym vyznením akcentoval významný podielový prínos odborníkov usilujúcich sa o exaktný prístup, ako o tom svedčia jeho slová: „*Kontroverze, která nebyla vždy vedena nestranně, přinesla jako určitý klad ujasnění možností dalšího vývoje v oblasti technologie i v restaurátorském oboru. (...) zdá se, přestože polemika není pravděpodobně uzavřena, že získali i před veřejností zaslouženou převahu odborníci, kteří zakládají své názory na pečlivém studiu, spjatém s praxí, jaké je možné jen ve specializované laboratoři nebo ateliéru galerie.*“³⁶⁰

Reakcia vedúceho reštaurátorského oddelenia pražskej Národnej galérie taktiež poukazuje na niekoľko dôležitých aspektov a dovoľuje sledovať vývoj a formovanie jeho názorov. Mojmír Hamsík v súvislosti s uvedenou polemikou zdôrazňoval na jednej strane potrebu individualizovaného prístupu ku každému dielu, a na druhej strane nevyhnutnosť plnej kompetencie reštaurátora v rozhodovaní sa v otázkach týkajúcich sa procesu reštaurovania a súčasne s opatrnosťou voči tendenciám zovšeobecňovania. Tieto postoje

³⁵⁸ Rozruch vyvolalo reštaurovanie Tizianových diel, ktoré prebiehalo od druhej polovice 50. rokov v londýnskej galérii, ktorému sa dostalo kontroverzného označovania predovšetkým od teoretikov a historikov umenia E.H. Gombricha, O. Kurze a technológa S. Rees Jonesom. Vznesené argumenty boli vyvrátené faktickými dôkazmi dokladajúcimi neznalosť nie len technológii a reštaurátorských postupov, ale aj nedostatočnú orientáciu v zdrojovej literatúre, na ktorú sa oponenti odvolávali. Por. HAMSÍK 1963, 397sq.

³⁵⁹ Podrobnejšie k tzv. *Cleaning Controversy* pozri: BRANDI 1949, 183-188; HUYGHE 1950, 190; GRAAF 1962, 461-469; KURZ 1962, 56-59; GOMBRICH 1963, 90-93; RUHEMANN 1969. Všeobecne k problematike pozri WERNER/PLENDERLEITH 1956 a z nášho prostredia WENIG 1956.

³⁶⁰ Por. HAMSÍK 1963, 397sq.

formuloval slovami: „*Restaurátorská praxe se opírá právě o poznatky, shromážděné vědeckým průzkumem malířských materiálů a technik konkrétních obrazů. (...) Restaurátorský postup se mění při každém obraze a je to především restaurátor sám, kdo rozhoduje o tom, do jaké míry je odstranění laku nebo jiných nepůvodních vrstev proveditelné.*“³⁶¹ Uvedené dva aspekty je možné zreteľne rozpoznať aj v nasledujúcich vyjadreniach, v ktorých rezonujú s ešte väčším dôrazom: „*(...) je však nutno posuzovat každý obraz individuálně. (...) restaurátor skutečně musí mít možnost vlastního rozhodování.*“³⁶² Citované reakcie reštaurátora na tzv. *Cleaning controversy*, dovoľujú identifikovať spôsob, akým vnímal zverené diela a súčasne poukazujú na charakteristický rys jeho prístupu k nim, ktorý bol vzdialený zjednodušenému aplikovaniu univerzálnych metód a šablónovitých postupov, a naopak, opätovne akcentoval nutnosť vnímania neopakovateľnosti a svojrázu každého diela zvlášť, s opakovaným pripomínaním zodpovednosti reštaurátora a potrebnej kompetenčnej slobody.

Reakcia Mojmíra Hamsíka na spor vyvolaný reštaurovaním v Londýnskej galérii, nám umožňuje poukázať na ďalší aspekt jeho metodického prístupu, ktorý je zároveň preukázateľný na ním reštaurovaných dielach v nasledujúcom období a svedčí o snahe nepodliehať polaritnému vyhraneniu, ktoré by sa prejavovalo príklonom k extrémnym tendenciám a metódam uplatňovaným v minulej reštaurátorskej praxi: „*Nalezení určité harmonie mezi oběma krajními stanovisky, které v minulosti představovalo příliš radikální čištění na jedné a obava z jakéhokoli zásahu na druhé straně, bude pravděpodobně pro každé umělecké dílo žádoucí.*“³⁶³ Opatrnosť voči krajne radikálnym krokom a snaha o harmonizovanie jednotlivých etáp reštaurátorského zásahu, či hľadanie požadovanej rovnováhy vo voľbe procesných krokov, Mojmír Hamsík opodstatnil a domnievam sa, že logickou argumentáciou vyvrátil chybné porozumenie: „*Spor konzervace proti směru modernizace, ve skutečnosti neexistuje, neboť tyto pojmy nejsou antitezí. Tak zvaná modernizace obrazu znamená totiž, je-li správně chápána, pouze*

³⁶¹ HAMSÍK 1963, 396sq. Reštaurátorovu opatrnosť voči zjednodušenému zovšeobecňovaniu dokladajú slová: „*Je velmi obtížné stanovit zásady a cíle restaurátorské práce obecně.*“

³⁶² HAMSÍK 1963, 398. Zároveň reflektoval potrebu vzájomnej a interdisciplinárnej spolupráce a spoločného postupu reštaurátorov a historikov umenia. Por. str. 397.

³⁶³ HAMSÍK 1963, 398.

odstranění dodatečných změn, ať už úmyslných, nebo náhodných. Naproti tomu zastánci tzv. konzervace, dávají přednost tomu, uchovat umělecké dílo v dosavadním stavu, neboť nemáme podle nich jistotu, že odstraňované vrstvy jsou skutečně dodatečné. Pak dochází k absurdnímu závěru, že je lépe znázornit předpokládaný původní vzhled pomocí moderních přemalob.“³⁶⁴ S naznačenou tendenciou nepodliehať ani jednému z vyhranených a opačných prístupov, môžeme poukázat na koncepčnú súvislosť s odmietavým postojom voči akýmkoľvek snahám, ktorých zámerom bolo prostredníctvom reštaurovania navracat' dielo do podoby zhodnej s autorským zámerom. Podľa Hamsíka nebolo možné dosiahnuť stav obrazu, aký predpokladáme, že mal v zámere autor, keďže náš predpoklad nemusí byť správny a z praktického hľadiska je tento cieľ nedosiahnuteľný a nemožný.³⁶⁵ Tento názor stručne zhrnul slovami: „Není možno odstranit zřejmé znaky času, který nás dělí od podoby vzniku uměleckého díla.“³⁶⁶ Pod vplyvom plyúceho času, naopak vnímal prirodzenú a snád' by sme mohli povedať, že i pridatú hodnotu, ktorú však jasne odlišoval od druhotných doplnkov nevalnej kvality, ako o tom svedčí ďalšie jeho vyjadrenie: „Není cílem restaurátorské práce zastírat stopy času, jehož zásluhou často vzniklo nenapodobitelné odhmotnění barvy, dodávající i průměrnému starému obrazu výtvarné kouzlo, nýbrž zajistit uměleckému dílu další trvání a zbavit je všech nepůvodních, zkreslujících přídavků.“³⁶⁷

V spôsobe, akým Mojmir Hamsík reagoval na tzv. *Cleaning Controversy* zreteľne vidíme, že sa o dianie v zahraničí zaujímal, sledoval ho a v neposlednom rade bolo pre neho, ako pre vedúceho reštaurátorského oddelenia NG, v mnohých aspektoch, z ktorých som však vyzdvihla len niektoré, mimoriadne podnetné. Spomínaná polemika sa zároveň stala impulzom, na základe ktorého môžeme v jeho vyvíjajúcom sa metodickom prístupe identifikovať čoraz výraznejšie sa prejavujúci akcent vnímania výsledného estetického hľadiska zreštaurovaného diela, ktorého naplnenie bolo založené a súčasne podmienené

³⁶⁴ Por. HAMSÍK 1963, 397.

³⁶⁵ HAMSÍK 1963, 398.

³⁶⁶ HAMSÍK 1963, 398.

³⁶⁷ HAMSÍK 1963, 398.

výtvarným cítením reštaurátora.³⁶⁸ Objektívne vedecké a prírodovedecké metódy pokladal za podstatnú súčasť reštaurátorského procesu, avšak nehodnotil ich ako najdôležitejšiu zložku zásahu, ktorou naopak podľa neho bolo spomínané výtvarné chápanie diela a požiadavka vytvoriť estetický dojem, ktorý bude pôsobiť z obrazu, ktorý prešiel procesom reštaurovania.³⁶⁹

K ďalšiemu vývoju vnímania výtvarného a estetického aspektu

Naznačené tendencie podmienené vyššie uvedeným polemickým stretom tzv. *Cleaning Controversy*, značne zapôsobili a vplývali taktiež na nasledujúce reštaurátorské zásahy, ktoré realizoval Mojmir Hamsík, avšak ich dopad je rovnako identifikovateľný pri analýze reštaurátorských zákrokov ostatných členov oddelenia.

Rozbor reštaurátorských zásahov z nasledujúceho obdobia, dokladá postupné upúšťanie od celkového a plošného snímania lakov, premalieb a retuší, a namiesto toho sa v reštaurátorskej praxi objavuje výraznejší príklon k ich opatrnému stenčovaniu. Tieto tendencie charakteristické zvýšenou mierou opatrnosti dovoľujú jednoznačne identifikovať vyjadrenia reštaurátorov, v ktorých približujú zvolené metódy a postupy. Slová Věry Frömlovej dokladajú a indikujú snahu o šetrné zasahovanie do jednotlivých vrstiev olejového náteru a maľby počas reštaurovania obrazu tzv. *Madony Vyšebrodskéj*, ktoré formulovala slovami: „*Ve stínech byl ponechán ve vyšší vrstvě, neboť nebylo možné přesně určit hranici mezi původní malbou stínů a ztmavým nátěrem.*“³⁷⁰ Komplikácia pri stanovovaní hraníc medzi jednotlivými vrstvami bola reštaurátorkou riešená šetrnejšími a menej invazívnymi krokmi, ktoré podobným spôsobom aplikovala pri ošetrovaní

³⁶⁸ Výtvarné cítenie bolo nepochybne rozvíjané pôsobením Bohuslava Slánského, avšak explicitnejšie formulácie vzťahujúce sa k tomuto aspektu sa u Mojmira Hamsíka objavujú v súvislosti s londýnskou kontroverziou.

³⁶⁹ HAMSÍK 1963, 398. Na dôležitosť estetického aspektu vo vnímaní reštaurátora poukazuje aj jeho zhodnotenie spomínanej londýnskej polemiky: „*Obrazy, které podnítily kontroverzi, byly restaurovány dokonale a jejich celkový vzhled je po estetické stránce, jak se domnívám, i pro naši restaurátorskou školu, která respektuje patinu na obraze, přijatelný bez námitek.*“ K podstate vnímania výtvarného pôsobenia diela, ktoré je v súlade s estetickými a technickými požiadavkami doplňoval nutnosť laboratórneho overovania teoretických výsledkov, kritické štúdium písomných prameňov a význam v pokračovaní výskumu techniky maľby, ktorý vnímal ako vlastný vedecký odbor. Por. HAMSÍK 1963, 396-398.

³⁷⁰ FRÖMLOVÁ 1964, 308.

plochy pozadia, pričom to zdôvodnila nasledovne: „*Na zladeném pozadí nebyl zeslabován lak, který zde vytváří přirozenou patinu.*“³⁷¹

O vývoji metodického prístupu, ktorý bol založený na vstupnom detailnom overovanom prieskume, a následnom čo možno najšetrnejšom zásahu majúcom na zreteli výslednú prezentáciu výtvarno-estetických kvalít diela, môžeme sledovať kroky Mojmirá Hamsíka, ktoré opísal slovami: „*Žlutý lakový filtr úplně zkresloval studený kolorit obrazu. (...) Sondami byl proveden průzkum přemalovaných částí rozpouštědly, průřezy mikroskopických vzorků a rtg snímky. Vzhledem k tomu, že byla všude pod přemalbami zjištěna původní malba, bylo navrženo všechny přemalby odstranit.*“³⁷² Podobná situácia s nežiadúcim deformačným účinkom premalieb, nastala taktiež napríklad pri reštaurovaní Veronésovho obrazu, ktorá viedla reštaurátora k rozhodnutiu ich odstránenia: „*Přemalbami byla úplně zkreslena původní barevná skladba, neboť jejich několikanásobné ztmavlé vrstvy vytvořily špinavě šedou až černou plochu. (...) Po stránce tvarové byly přemalbami zakryty některé detaily, které mají význam pro celkovou kompozici obrazu.*“³⁷³ Postupné snímanie druhotných vrstiev podmieňoval už ich spomenutý deformačný charakter a zároveň potvrdený dobrý stav pôvodných súvrství maľby, ako to dokladá popis reštaurátorského postupu Věry Frömlovej: „*Přemalby a kontury byly tvrdého kresebného charakteru a podstatně zkreslovaly původní malbu. Sejmutím hrubých kontur přemalby byla obrazu navracena původní měkkost a hloubka modelace.*“³⁷⁴ Mohli by sme povedať že porovnateľný metodický postup ovplyvnený zhodnými motiváciami sa objavoval v reštaurátorskom prístupe Mojmirá Hamsíka: „*Vzhled obrazu silně zkreslovaly vrstvy žlutého laku, ztmavých retuší a přemalby. Přemalby, i když značného rozsahu, zejména v inkarnátu a pozadí, respektovaly vcelku*

³⁷¹ FRÖMLOVÁ 1964, 308. Absolútne bežným a všeobecne uplatňovaným princípom, bola reverzibilná a odlišiteľná retuš. Taktiež súčasťou reštaurátorského procesu bola analýza systému a typológie krakelúry.

³⁷² HAMSÍK 1964b, 43.

³⁷³ HAMSÍK 1964a, 421. K rovnakému reštaurátorskému postupu a snímaniu mladších doplnkov pozri Por. HAMSÍK 1969b, 584; HAMSÍK 1969c, 53.

³⁷⁴ FRÖMLOVÁ 1967, 109-115.

*původní tvarovou i barevnou kompozici obrazu. (...) Celkový materiální stav byl natolik dobrý, že umožňoval odstranění všech pozdějších zásahů bez rizika, že vznikne torzo.*³⁷⁵

Spomínané esteticko-výtvarné kritérium výslednej podoby diela zjavne zohrávalo v prístupe reštaurátorov Mojmíra Hamsíka, Věry Frömlovej a Františka S. Tvrdeho významnú a mohli by sme povedať, že dokonca zásadnú rolu. Analýza uplatňovaného reštaurátorského postupu zároveň dokladá, že esteticko-výtvarný aspekt predstavoval do určitej miery nadradenejší princíp voči čisto autentickej a historicko-dokumentárnej podobe, ktorá v sebe niesla riziko výslednej fragmentárnej podoby diela. Je potrebné zdôrazniť, že uvedené kritéria, reštaurátori nekládli do vzájomnej kontra-pozície, pretože mohli fungovať v recipročnom harmonickom pomere, ktorý reagoval na špecifické potreby diela vyplývajúce z jeho stavu.

Podstata reštaurátorských zásahov, v druhej polovici 60. rokov už nespočívala v radikálne analytickom odstraňovaní všetkých sekundárnych retuší, premalieb a doplnkov, ale naopak v zložitom procese rozlišovania a prehodnocovania každého kroku, kdeže stav dochovania diela a kvalita maľby samotnej sa v jednotlivých partiách značne líšila. Onen zložitý proces zahrňujúci prehodnocovanie nasledujúceho postupu môže ilustrovať príklad reštaurovania tzv. *Církvickej dosky*, v rámci ktorého musela reštaurátorka Věra Frömlová pri ošetrovaní jednotlivých úsekov obrazu voliť odlišný postup, ktorý prispôbovala danému stavu maľby, na ktorý jej kroky reagovali, a ktoré v určitom slova zmysle samotný postup definovali: „*Na temeni hlavy byla odkryta vrchní přemalba, spodní však musela být ponechána, neboť původní malba je zde porušena.*“³⁷⁶ Na inom mieste zvolila reštaurátorka postup odlišný: „*Některé nepůvodní prameny byly pouze zeslabeny, neboť nebylo možné přemalbu odstranit bez rizika protržení původní lazury.*“³⁷⁷ A k ďalším sekundárnym zmenám a doplnkom pristúpila znova inak zvolenou metodikou: „*Později přimalované erby a tělo mrtvého Krista byly na obraze ponechány*

³⁷⁵ HAMSÍK 1969c, 51-53. Počas reštaurovania boli odstránené retuše a premalby z roku 1911 a taktiež premalby barokové, ktoré presahovali poškodené miesta a značne zasahovali do pôvodnej maľby.

³⁷⁶ FRÖMLOVÁ 1967, 115. Podľa slov reštaurátorky: „*Snímání přemalieb ztěžovaly veliké rozdíly v síle barevné vrstvy.*“ Vysoké nánosy boli preto odstraňované postupne za ich súčasne prebiehajúcej analýzy. Por. FRÖMLOVÁ 1967, 111-124.

³⁷⁷ FRÖMLOVÁ 1967, 115.

beze změny, neboť jsou to doplňky jen o málo mladší než malba sama.“³⁷⁸ Uvedené citáty len čiastočne reflektujú metodické ponímanie reštaurátorky, ktorá v priebehu reštaurovania niektoré fragmenty maľby zbavila retuší a premalieb úplne, aby sa mohla odhaliť maľba vo svojej pôvodnej podobe. Na iných miestach druhotné vrstvy len stenčila, kdeže sa pod nimi vrstva maľby nedochovala, a iné porušené miesta naopak ponechala s priznanými defektnými plochami a nepôvodnými, sekundárnymi doplnkami.³⁷⁹

Zhrňujúc môžeme konštatovať, že voľba čo možno najšetrnejšieho reštaurátorského prístupu bola u sledovaných osobností integrálne prepojená s ich súčasnou snahou o dosiahnutie optimálneho výsledného pôsobenia, ktorému mali byť vlastné estetické kvality reflektujúce individuálne potreby konkrétneho diela. Uvedený odklon a upúšťanie od radikálneho odstraňovania mladších doplnkov bolo postupne doplňované o nový aspekt vyznačujúci sa narastajúcou tendenciou a úsilím uplatňovať čoraz väčšiu šetrnosť v podobe neodhaľovania povrchu samotnej maľby, ako to približujú a dokladajú nasledujúce vyjadrenia reštaurátorov: „Bylo navrženo odstranit všechny přemalby a zeslabit staré lakové vrstvy natolik, aby tvořily souvislý ochranný film, který by nezkrasoval původní barevnou harmonii obrazu, aby však nikdy v souvislé ploše nebyla obnažena původní malbu.“³⁸⁰ Počas iného reštaurátorského zásahu bol zvolený odlišnejší postup, avšak so sledovaním podobného zámeru: „Po stanovení rozsahu přemaleb, (...), byl předložen návrh restaurace široké komisi odborníků. V diskusi byla kladena mimo jiné otázka, jak bude působit malba, zbavená hnědých laků, které je možno považovat za

³⁷⁸ FRÖMLOVÁ 1967, 123.

³⁷⁹ Věra Frömlová pre lepší prehľad rozsahu vykonaných zásahov počas reštaurovania, vytvorila tabuľku s podrobným prehľadom premalieb a jej zásahov. Por. FRÖMLOVÁ 1967,123. Reštaurátorka k dielu pristupovala s potrebným náležitým rešpektom vyplývajúcim z povedomia o hodnote diela a vyvarovala sa krokom, ktoré by mali negatívny či deštruktívny dopad na pôvodnú maľbu: „Plocha zachované malby je dosud kryta původním, pravděpodobně bílkovým lakem, patří tedy obraz sv. Kryštofa k několika málo gotickým deskám, které mají zachovány lazury. Při této restauraci nebylo třeba zeslabovat vrstvu laku.“ Por. FRÖMLOVÁ 1967,115. Zároveň učinila zásahy vedúce k tomu, aby mohol obraz odhaliť svoj umelecký potenciál prostredníctvom výtvarnej kvality, ktorá bola ukrytá pod mladšími premaľbami. „Odstraněním všech pozdějších zásahů v inkarnátu i v plášti byla malbě navracena původní měkkost i výraz.“ A na inom mieste: „Všechny tyto tvrdé, kresebné doplňky spolu s přemalovaným pozadím a neumělými svatozářemi podstatně měnily a znehodnocovaly původní malbu.“ Por. FRÖMLOVÁ 1967,124 a FRÖMLOVÁ 1967,117.

³⁸⁰ FRÖMLOVÁ/KROFTA 1963, 111.

cennou patinu, nebo zda je žádoucí odstranění přemaleb, pod nimiž je porušena původní modelace lazurami. Podepsaný restaurátor podal několik důkazů o nepůvodnosti hnědé lakové vrstvy, která byla dříve často považována za původní lazuru. (...) Restaurátor navrhl ponechat slabou vrstvu nejstaršího laku, aby povrch malby nebyl zcela obnažen. (...) Důkazy přemaleb byly tak přesvědčivé, že nebylo možno přijmout jiné rozhodnutí než odstranit všechny zkreslující, cizorodé vrstvy. (...) Nejzávažnější změny způsobila silná, neprůhledná vrstva zhnědlého olejového laku.“³⁸¹ Šetrnou snahu prejavujúcu sa v úsilí reštaurátorov neodhaľovať povrchovú vrstvu maľby, zrejme najpregnantnejšie vystihuje zhrnutie ošetrojúceho zásahu slovami: „Pri restaurátorskej práci bola uplatňovaná zásada zbaviť obrazy všetkých cizorodých, zkreslujúcich vrstiev, avšak neodkrývať úplne povrch maľby. Proto také byla ponechána nejstarší vrstva laku, zachovaná ve zbytcích, i když není původní. Tón tohoto laku působí příznivě (...) a pomáhá barevně zcelovat obrazy, vytržené dnes z celkové barevné kompozice oltáře.“³⁸²

K odstraňovaniu retuší a premalieb reštaurátori spravidla pristupovali v tých prípadoch, kedy prieskum potvrdil ich neúčelný presah a neopodstatnenú deformáciu či prekrytie pôvodnej maľby, pričom bežnou praxou bolo aplikovanie niekoľkých druhov retuší v rámci jedného diela a konkrétny charakter retuše bol vždy volený individuálne podľa rozsahu poškodených miest.³⁸³ Všetky tieto aspekty reštaurátori korigovali spomínaným kritériom výsledného estetického pôsobenia, ktoré malo byť z reštaurovaného diela zrejmé.

Aplikovanie retuší ďalej charakterizovalo v praxi reštaurátorov niekoľko zásad, medzi ktorými bola požiadavka na ich odlišiteľnosť od autorskej maľby, ktorá zároveň veľmi úzko súvisela s rešpektovaním stavu jej dochovania, pričom určujúce kritérium bolo opäť zohľadňovanie výsledného estetického pôsobenia diela. O týchto princípoch sa

³⁸¹ HAMSÍK/FRÖMLOVÁ 1965, 139sqq.

³⁸² HAMSÍK/FRÖMLOVÁ 1965, 159. Pri reštaurovaní obrazu zobrazujúcom zrejme scénu zvestovania P. Márii, ktorý bol v minulosti pripisovaný Rembrandtovi, Mojmir Hamsík pri snímaní lakov, kontroloval stav maľby pomocou ultrafialovej luminiscencie, aby tak zabránil príliš razantnému snímaniu vrstiev a predišiel obnaženiu povrchu maľby. Por. HAMSÍK/ŠÍP 1965, 297.

³⁸³ Charakter retuší bol vždy aplikovaný podľa veľkosti narušených miest, zároveň prispôbovaný tak, aby spĺňal podmienky odlišiteľnosti a reverzibility. Por. HAMSÍK 1964a, 424 a HAMSÍK 1964b, 44.

reštaurátori vyjadrili slovami: „Zásadou retuše bylo odlišit poškozená místa od původní malby, avšak tak, aby nerušila vnímání celku.“³⁸⁴ A na inom mieste uvedenú zásadu Mojmir Hamsík stručne zhrnul: „Cílem retuše bylo obnovit výtvarný účín obrazu jako celku při plném respektování jeho stavu.“³⁸⁵

Ďalším aspektom reštaurátorskej praxe v 60. rokoch bolo prehodnocovanie nielen snímania jednotlivých sekundárnych vrstiev, ale predovšetkým zvažovanie a konzultovanie možných variant a podôb retuší, ktoré boli opäť normované výsledným esteticko-výtvarným pôsobením zreštaurovaného diela. Uplatňovanie tohto postupu dokladajú slová reštaurátorky Věry Frömlovej, ktorá pomerne detailne priblížila dilemu hľadania typologicky najpriaznivejšej retuše, počas reštaurovania tzv. *Církvické desky*, ktorej sa zúčastnila prizvaná odborná komisia: „Byly provedeny zkoušky různých druhů retuší. Oprava odpadlých ploch neutrálním tónem nebyla dobrá. Byl proto zvolen jiný způsob a na celém obraze byla provedena předpokládaná rekonstrukce původní malby šrafovanou retuší. Tento způsob konečné retuše defektů se neosvědčil. Ukázalo se, že není možné něčím doplňovat obraz tak vysoké hodnoty, aniž to ohrozí jeho kvalitu. Také způsobu příliš dotažených retuší nemohlo být použito, neboť obrazy retušované tímto názorem ztrácejí nejen krásu, kterou jim dává stáří, ale vyvolávají podezření, že restaurátor mohl také zasáhnout víc, než bylo nutné, do míst původní malby. Po ukončení zkoušek nejvhodnějšího způsobu retuše byly získané zkušenosti konzultovány s předními odborníky, teoretiky i praktiky, a restaurátorka ponechala na odpadlých plochách v citlivých místech malby odkryté původní plátno. Toto řešení sice odpovídá našemu citění, ale není ideální.“³⁸⁶

Stručne priblížená problematika retuše pomerne zreteľne poukazuje na metodický prístup reštaurátorov, ktorého výrazným znakom bolo individualizované vnímanie každého diela zvlášť a prehodnocovanie voľby jednotlivých krokov reštaurátorského procesu podľa analyzovaných potrieb konkrétneho diela. Jednoznačné zhrnutie tejto

³⁸⁴ HAMSÍK/FRÖMLOVÁ 1965, 160sq.

³⁸⁵ HAMSÍK 1969b, 584.

³⁸⁶ FRÖMLOVÁ 1967, 116. O iniciatívno-kritickom spôsobe uvažovania reštaurátorky svedčia jej ďalšie alternatívne varianty, ktoré navrhovala a odôvodňovala. Členovia komisie v spracovávanej dokumentácii neboli explicitne uvedení.

charakteristickej stránky metodického prístupu jasne rezonuje v konštatovaní Mojmirá Hamsíka: „*Způsob retuše bylo třeba volit podle charakteru poškození.*“³⁸⁷

Všetky vyššie uvedené vybrané aspekty podporené citátmi reštaurátorov poskytujú stále len čiastočné nahliadnutie na veľmi zložitú a viacúrovňovú problematiku retuší a je nutné podotknúť, že len v náznakoch poukazujú akým spôsobom sa s jej jednotlivými aspektami vyrovnávali samotní reštaurátori na konci 50. a v priebehu 60. rokov. Určitá sumarizácia či zhrnutie metodických prístupov členov reštaurátorského oddelenia je možné len za predpokladu rozoznania charakteristického rysu, ktorý je výrazne prítomný v jednotlivých reštaurátorských zákrokoch a ktoré zároveň spája. Za symptomatický považujem, individualizovaný prístup reštaurátorov, ktorý predstavuje východiskový bod ich metodického postupovania, ktorý bol integrálne prepojený s úsilím o citlivé vnímanie potrieb každého zvereného diela zvlášť so súčasnou tendenciou postupovať tak, aby výsledná podoba reštaurovaného diela pôsobila priaznivým estetickým dojemom, ktorý zároveň bytostne rešpektuje jeho historickú a dokumentárnu hodnotu.

6.2.5 Exkurz do metodického prístupu

*„Vycházíme z přesvědčení, že základním požadavkem je respektování uměleckého díla jako celku, v němž má každá složka svůj význam. Proto je třeba poznat dílo v celé jeho složité struktuře a odtud odvodit syntézu, která by vedla k jeho pochopení, k poznání myšlenky, kterou autor do díla vložil.“*³⁸⁸

Mojmír Hamsík

³⁸⁷ HAMSÍK 1969b, 584. Podmienky reverzibility a odlišiteľnosti bola uplatňovaná všeobecne pri každom druhu retuše, bez ohľadu na to či sa jednalo o retuš tzv. *imitatívnu (napodobivšiu)*, *neutrálnu*, *šrafovanú* alebo inú.

³⁸⁸ HAMSÍK 1990a, 9.

Mojmír Hamsík a reštaurovanie tzv. Vyšehradskej madony

Reštaurovaním gotického obrazu tzv. Vyšehradskej madony sa Mojmír Hamsík zaoberal na začiatku roku 1968 v rámci jeho prípravy na plánovanú výstavu *České gotické umění 1350–1420*.³⁸⁹ [43]

Dielo bolo pred samotným reštaurovaním podrobené dôkladnému prieskumu pomocou optických a fyzikálnych metód, ktoré umožnili spoznať techniku a stav diela, ktorý kvôli v minulosti absolvovaným reštaurátorským zásahom, vzbudzoval mnohé otázky týkajúce sa jeho autentickej podoby.³⁹⁰ [44] Prekvapivým boli podľa slov reštaurátora zistenia vyplývajúce z prieskumu drevenej podložky, ktorá sa dochovala v ucelenej podobe, avšak zároveň sa ukázalo značné poškodenie maľby prednej strany obrazu po celom obvode v šírke okolo 5cm.³⁹¹ Na základe vykonanej analýzy reštaurátor indikoval stav obrazu slovami: „*Celkový materiální stav byl natolik dobrý, že umožňoval odstranění všech pozdějších zásahů bez rizika, že vznikne torzo.*“³⁹² Citované vyjadrenie Mojmíra Hamsíka poukazuje na zrejmu snahu navrátiť dielu jeho pôvodnú a autentickú podobu, ktorá však bola korigovaná a nepochybne i podmienená myšlienkou reflektujúcou výsledné pôsobenie zreštaurovaného obrazu, ktorá sa vyznačovala úsilím vyhnúť sa potencionálnemu torzovitému dojmu. Stav diela vykazoval známky výrazných sekundárnych doplnkov v podobe retuší a miestami až premalieb.³⁹³ Výraznejšie poškodenie maľby samotnej spôsobilo nešetrné upevnenie plastickej kovovej apliky s

³⁸⁹ *Vyšehradská madona, Český mistr po roce 1350*, tempera na jedľovom dreve, 68,5 x 54 cm. Národná galéria v Prahe. Z majetku *Královské kolegiální kapituly sv. Petra a Pavla na Vyšehradě*. Reštaurátorský protokol č. 532 uložený v RO NG.

Správa k reštaurovaniu pozri HAMSÍK 1969, 50-58. Plánovaná výstava napokon nebola realizovaná, avšak knižne vyšiel pripravovaný sprievodný katalóg PEŠINA 1970.

³⁹⁰ HAMSÍK 1969, 50. Prieskum diela bol vykonaný použitím röntgenového, ultrafialového a infračerveného žiarenia, ktoré bolo doplnené prieskumovými sondami a spektrálnou analýzou prierezov mikroskopických vzoriek vybraných vrstiev maľby.

³⁹¹ Reštaurátor sa domnieval, že poškodenie spôsobili nešetrné úpravy z minulosti v priebehu ktorých bol na plochu maľby naglejený rám, ktorý bol neskôr odstránený aj s vrstvou maľby a podkladovej kriedy nanesej na plátne. Por. HAMSÍK 1969, 51-54. Počas reštaurovania bola masa drevenej podložky konzervovaná impregnáciou a povrchové nerovnosti upravené tmelením.

³⁹² HAMSÍK 1969, 53.

³⁹³ HAMSÍK 1969, 53. „*Vzhled obrazu silně zkreslovaly vrstvy žlutého laku, ztmavých retuší a přemalby. Přemalby, i když značného rozsahu, zejména v inkarnátu a pozadí, respektovaly vcelku původní tvarovou i barevnou kompozici obrazu.*“ Na inom mieste reštaurátor konštatoval: „*Malba je sice poseta drobnými, ohraničenými defekty, všude je však zachována původní vrstva.*“ Por. HAMSÍK 1969, 51.

korunkami nad hlavami postáv, zrejme z obdobia baroka, ktorá prekryvala celú plochu pozadia obrazu.³⁹⁴ [45] V rámci reštaurátorského zásahu Mojmír Hamsík pristúpil k sňatiu mladšieho reliéfneho doplnku a pozlátený plech vrátane prekryvajúceho rámu, po prenesení na novú repliku obrazu, reštaurátor vrátil majiteľovi.³⁹⁵ V ďalších krokoch postupne odstránil laky, retuše, premaľby a tmele, odkryté úbytky následne retušoval, tak aby boli splnené podmienky reverzibility, odlišiteľnosti a optickej stálosti, ako o tom svedčia i jeho slová: „Byla zvolena snadno odstranitelná retuš kvašovými barvami na voskovopryskyřičných tmelech. Retuš větších defektů je zblízka rozeznatelná podle jemně šrafované struktury. Porušené zlacení bylo zceleno pouze barvou, napodobující tón zlata nebo polimentu.“³⁹⁶

V súvislosti s vyššie spomenutým zohľadňovaním aspektu torzovitosti, je potrebné poukázať na jednu z polemických otázok, ktorá bola počas reštaurátorského zásahu prehodnocovaná spoločne s poradnou odbornou komisiou. Polemické uvažovanie vyvolali poničené pruhy maľby, ktoré pozostali po nešetrnom odstraňovaní rámovania obrazu, pričom sa zvažovala možnosť rekonštrukčnej retuše, alebo variant ponechania priznaného poškodenia po obvode maľby. Konečné rozhodnutie o neretušovaní chýbajúcich fragmentov reštaurátor uvítal a argumentoval slovami: „Pruhy dřeva podél okrajů, kde je malba ztracena, byly ponechány bez retuše. Bylo by sice možné pozadí poměrně snadno rekonstruovat, autor však považoval ve shodě s většinou komise, sledující opravu, za nutné respektovat v maximální míře původnost obrazu i za cenu jisté fragmentárnosti jeho vzhledu.“³⁹⁷ Toto vyjadrenie môže pôsobiť rozporuplným dojmom v kontexte s vyššie spomínanou snahou vyvarovania sa torzovitého pôsobenia

³⁹⁴ HAMSÍK 1969, 52.

³⁹⁵ Obraz je majetkom *Královské kolegiální kapituly sv. Petra a Pavla na Vyšehradě*. Dostupná dokumentácia však neumožnila dohľadať bližšie informácie, ktoré by dovoľovali spoznať okolnosti za akých bolo k uvedenému rozhodnutiu pristúpené a kto do reštaurátorského procesu zasahoval napriek tomu, že reštaurátor dohliadajúcu komisiu zmieňuje. HAMSÍK 1969, 54. Ďalším fenoménom hodným analýzy a bližšieho skúmania, by bolo nie len vynímanie diela kultu z jeho významových a funkčných súvislostí a presun do galerijného prostredia, ale taktiež zásah do tzv. druhého života obrazu či odstraňovanie druhotných doplnkov súvisiacich s kontinuálnym vývojom prejavu úcty veriacich. Oba uvedené aspekty nepochybne úzko súvisia s dobovými kultúrno-politickými podmienkami v prostredí ktorých k daným krokom dochádzalo.

³⁹⁶ HAMSÍK 1969, 54.

³⁹⁷ HAMSÍK 1969, 54.

zreštaurovaného diela. Vyjadrenie reštaurátora poukazuje na jeho evidentné povedomie o výslednom pôsobení, ktorého fragmentárny charakter mohol evokovať negatívne vnímanie a následné nepriaznivé hodnotenie celého reštaurátorského zásahu. V tejto súvislosti je nutné brať do úvahy skutočnosť, že ponechanie priznaného poškodenia obrazu v jeho okrajových partiách po jeho obvode nemalo konkrétny negatívny dopad na výtvarno-estetické pôsobenie maľby ako takej. [46]

Domnievam sa, že opatrnosť Mojmíra Hamsíka voči rekonštrukčnému dopĺňovaniu chýbajúcich fragmentov väčšieho rozsahu, mohla byť podmienená vyjadreniami Bohuslava Slánského, ktorý pomerne ostro polemizoval o ich prípustnom rozsahu a opodstatnení v článku publikovanom rok pred sledovaným reštaurátorským zákrokom.³⁹⁸ Pokladám za podstatné podotknúť, že pripustenie fragmentárneho vzhľadu mohlo byť do určitej miery ovplyvnené taktiež zámerom obraz po zreštaurovaní vystaviť v stálej expozícii starého umenia v priestoroch pražskej Národnej galérie, kde napokon zostal až dodnes. Uvedené pripustenia by si však vyžadovali hlbšie a predovšetkým kritické bádanie naznačených súvislostí.

Výslednú podobu zreštaurovaného diela Mojmír Hamsík hodnotil pozitívne pričom vyzdvihoval predovšetkým odhalenie pôvodnej maľby. Rozbor reštaurátorského zásahu dovoľuje identifikovať aspekt reštaurátorovho vnímania a zdôrazňovania výtvarnej kvality diela, ktorú predstavovali nižšie súvrstvia maľby ukryté pod nánosmi mladších vrstiev, ktorých odkrytie išlo v službách výsledného pôsobenia tzv. autentickej kvality diela. Výsledok reštaurovania Mojmír Hamsík zhrnul slovami: „*Hlavním ziskem restaurace je, jak se domníváme, odkrytí malby v její autentické podobě. Změny, k nimž došlo, týkají se odstínu a intenzity barev, jemnosti přechodů a kvality modelace, nikoliv základní tvarové skladby, jež zůstala zachována.*“³⁹⁹

Reštaurátorský proces nebol koncipovaný len na obnovu diela ako takého, ale v počas celého jeho trvania sa Mojmír Hamsík zaoberal prieskumom historických maliarskych

³⁹⁸ SLÁNSKÝ 1967d, 231 a pred tým taktiež SLÁNSKÝ 1956b, 149. Slánský v spomínanom článku okrem iného formuloval otázku: „*Mohl by být obraz po doplnění velkých ztracených partií považován ještě za originál?*“ Por. SLÁNSKÝ 1967d, 231.

³⁹⁹ HAMSÍK 1969, 54.

technik, ktorého výsledky následne komparoval so zisteniami nadobudnutými z iných diel, ktoré boli za rovnakým účelom podrobené analýze.⁴⁰⁰ Priblížený rozbor reštaurátorského zásahu dovolil prizrieť sa postupu reštaurátora a niektorým jeho krokom, ktoré boli spojené s pomerne razantným odstraňovaním mladších doplnkov v snahe prezentovať kvalitu pôvodnej maľby. Nakoniec je nutné podotknúť, že exkurz do jedného reštaurátorského zákroku neposkytuje dostatočne komplexný obraz o metodickom prístupe Mojmíra Hamsíka, naopak z dôvodu komplikovanosti tejto problematiky je nevyhnutné dôkladnejšie oboznámenie sa s ďalšími aspektami, a preto by bolo vhodné venovať pozornosť ďalším dielam, ktoré prešli reštaurátorovými rukami.

⁴⁰⁰ HAMSÍK 1969, 55sq. Spracované poznatky podľa reštaurátora poukazovali na základe špecifických technických aspektov maľby na súvzt'ážnosti k tzv. *Zbraslavskej madone* či *Vyšebrodskému cyklu*, ako to aj sám zhrnul následne slovami: „*Vyšehradská madona je výjimečným dílom s vlastnými, špecifickými znaky, i když souvisí jak s Vyšebrodským cyklem, tak s deskami z následujícího přechodného období. Tvoří tak důležitý spojovací článek s novou slohovou vrstvou šedesátých let a je dokladem nepřetržité domácí vývojové linie.*“

Věra Frömlová a reštaurovanie fragmentu Epitafu Jana z Jeřeně

Reštaurovanie ľavej časti Epitafu Jana z Jeřeně s námetom sediacej madony bolo zverené do rúk Věry Frömlovej, krátko po tom ako bol fragment repatriovaný do Čech z viedenskej galérie St. Lucas v roku 1968.⁴⁰¹ [47] Pomerne špecifická situácia vyplývajúca z okolností získania obrazu, mala v určitej miere dopad na samotný reštaurátorský proces. Dôkladný prieskum a analýza materiálneho stavu diela bola vykonaná ešte pred tým než sa definitívne stalo súčasťou majetku Národnej galérie.⁴⁰² Prieskum potvrdil predchádzajúce zmienky o tom, že fragment znázorňujúci sediacu madonu bol rezom oddelený od pôvodného celku a transferovaný na mladšiu podložku, pričom na novom podklade bolo rekonštruované zlaté pozadie vrátane trónu.⁴⁰³ [48] Postavy Panny Márie aj dieťaťa sa dochovala takmer v intaktnej podobe s úbytkami menšieho rozsahu, väčšie poškodenie predstavovali zaretušované vodorovné trhliny v spodnej časti plášťa madony. Skôr než reštaurátorka pristúpila k ošetrovaniu diela, vykonala jeho dôkladný prieskum a formulovala návrh zákroku, v rámci ktorého odporúčala aplikovať kroky, v ktorých je zrejme jej úsilie o šetrné zachádzanie so zvereným fragmentom. Domnievam sa, že výrazný príklon k opatrnosti najlepšie vystihujú slová samotnej reštaurátorky: „*Po očištění povrchové nečistoty doporučuji lokální odstranění ztmavých retuší a novou opravu defektů. Obvodová linie je příliš*

⁴⁰¹ *Epitaf Jana z Jeřeně – Sedící Madona* (ľavá časť tabule), Český mistr kolem roku 1395, semitransfer, tempera na dreve, 62 x 36 cm. Národní galerie v Prahe, inv. č. O 11676. Reštaurátorský protokol č. 539 uložený v RO NG.

Získanie ľavej časti epitafu bolo predmetom niekoľko mesačných snažení súvisiacich s akvizičným programom Národnej galérie a definitívny súhlas so získaním fragmentu prostredníctvom výmeny, vyjadřili okrem iných napr.: Oldřich J. Blažíček, Mojmir Hamsík, Jaromír Homolka, Ladislav Kesner st., Jiří Kotlík, Jaromír Neumann, Jaroslav Pešina, Jaromír Šíp a Václav Vilém Štech. Reštaurovaním druhej časti epitafu znázorňujúcej *sv. Bartolomeja a Tomáša*, O 1268, sa od roku 1969 zaoberal Mojmir Hamsík. K reštaurovaniu oboch fragmentov sa pristúpilo z dôvodu plánovanej výstavy *České umění gotické* (1970) pričom sa pracovalo s variantov rekonštrukčného spojenia obidvoch častí do jedného celku. ANG, Restaurátoři NG UPM 1965-1970. Zpráva o činnosti restaurátorského odboru za rok 1969.

⁴⁰² Podrobný prieskum, niekoľko mesiacov pred samotným reštaurovaním vykonal v roku 1967 Mojmir Hamsík, ktorým dopľňoval a zrejme overoval protokol viedenského reštaurátora Wolfganga Ch. Kneisela. Mojmir Hamsík dielo skúmal použitím röntgenového žiarenia (RTG /2x/ 30 kV, 10 mA), infračervenej reflektografie a ultrafialovou luminiscenciou, ďalšie analýzy doplnila v priebehu reštaurovania Věra Frömlová prieskumovými sondami a spektrálnou analýzou prierezoz mikroskopických vzoriek vybraných vrstiev maľby.

⁴⁰³ RO NG, reštaurátorský protokol 539 (Dokumentace z Vídně, fotografická dokumentace), I.,II.

*nápadná, navrhuji jinou retuši.*⁴⁰⁴ [49, 50] Poznanie dnešnej, výslednej podoby zreštaurovaného diela, dovoľuje konštatovať, že reštaurátorkin návrh na postup práce sa skutočne vyznačoval pomerne šetrným charakterom a súčasnou snahou nezasahovať do materiálnej podstaty invazívnym spôsobom.⁴⁰⁵ Uvedený postup bol neskôr na základe výsledkov rozsiahlejšieho prieskumu stavu maľby, podložky a podkladu, prehodnotený a predefinovaný. Po dohode s odborom starého umenia a členmi odbornej komisie, medzi ktorými bol napríklad Jaroslav Pešina, Jaromír Homolka a Bohuslav Slánský, bolo prijaté rozhodnutie, aby reštaurátorka pristúpila k odstráneniu všetkých premalieb a neskorších doplnkov vrátane trónu, terénu, koruny a nimbov. Toto z nášho pohľadu radikálnejšie riešenie bolo podľa slov reštaurátorky podmienené tým, že sekundárne doplnené stmavnuté nánosy v pozadí pôsobili rušivým dojmom v kontexte pôvodnej farebnej kompozícii sediacej madony. Prieskumové sondy zároveň preukázali prítomnosť starších vrstiev maľby pôvodného pozadia, ktorého fragmenty pozostávali ukryté pod mladšou premalbou. Tento proces Věra Frömlová priblížila vyjadrením: *„Teprve po bezpečném zjištění, že pod přemalbou jsou původní vlasy dobře zachovány, bylo přikročeno k velmi opatrnému snímání přemalby. Závěrečná práce spočívala v sejmutí vrchních vrstev podkladů v pozadí, které jsou v celé síle nánosu nepůvodní, včetně trůnu.*⁴⁰⁶ [51]

Ďalej boli v rámci reštaurátorského zásahu odstránené druhotné podkladové vrstvy až do tej miery, že došlo k odhaleniu najstaršieho dochovaného podkladového nánosu, ktorý bol následne opticky scelený lazúrovou farbou tak, aby evokoval starý podklad. Výsledné pôsobenie zreštaurovaného diela môže vzbudzovať torzovitý dojem, ktorý umocňuje kontrastné pôsobenie pozadia, na ktorom sa vyníma sediaca madona, ktorej lokálne porušené miesta boli prekryté napodobivšou retušou. Zvolené kroky sledovaného reštaurátorského postupu v konečnom dôsledku vyvolávajú viac otázok než prinášajú

⁴⁰⁴ Uvedený návrh reštaurovania bol v roku 1968 schválený za reštaurátorský odbor Mojmírom Hamsíkom, za odbor starého umenia Oldřichom J. Blažičkom, námestníkom riaditeľa NG Ladislavom Kesnerom st. RO NG, reštaurátorský protokol 539.

⁴⁰⁵ V rámci prvej etapy reštaurátorského zásahu môžeme vidieť, že zvolený zámer bol realizovaný a jeho postup reštaurátorka zaznamenala slovami: *„Z prací uvedených v návrhu restaurace bylo provedeno zeslabení laků v ploše malby, lokální sejmutí ztmavělých retuší, opravení červené spáry procházející kolem celé malby.*“ RO NG, reštaurátorský protokol 539 I.,II.

⁴⁰⁶ RO NG, reštaurátorský protokol 539 I.,II.

odpovedí. Priznanie dielu jeho fragmentárny charakter, sa môže do určitej miery javiť ako rozporuplné voči výtvarno-estetickým aspektom, ktoré nepochybne boli reflektované, súdiac podľa zvoleného postupu pri reštaurovaní postavy madony. [52] Prosté komparovanie diela pred, počas a po reštaurátorskom zákroku dovoľuje snád' len stručne zhodnotiť počiny komisie, ako výsledok snahy odstrániť všetky mladšie doplnky tak, aby mohla byť prezentovaná tzv. autentická podoba výtvarných kvalít pôvodnej maľby. [53]

V priebehu reštaurátorského zásahu Věra Frömlová v spolupráci s laboratóriom Národnej galérie pracovala na prieskume maliarskej techniky, ktorý bol okrem analýzy pigmentov, zameraný na identifikáciu spojív v jednotlivých vrstvách maľby.⁴⁰⁷

Exkurz do vybraného reštaurátorského zákroku, poukazuje na skutočnosť, že výsledná podoba zreštaurovaného diela nie je plodom samostatnej práce reštaurátora či reštaurátorky, v ktorej by sa prejavovali ich subjektívne názory, preferencie či dokonca voľná výtvarná invencia, ale jednotlivé kroky podliehali odbornému názoru prítomnej dohliadajúcej komisie či prizvaným odborníkom, ktorí bývali prizývaní v prípade reštaurovania významných umeleckých diel.⁴⁰⁸ Z tohto dôvodu, by bolo prisudzovanie zodpovednosti reštaurátorovi za výsledné pôsobenie obnoveného diela, viac než mylné.⁴⁰⁹ Podobne je vo svojej podstate záľudne položená otázka týkajúca sa špecifických aspektov metodického prístupu daného reštaurátora či reštaurátorky, ktorý nemôže byť hodnotený na základe jedného stručného exkurzu. Nepochybne je možné identifikovať zjavnú podobu či spoločné rysy v jednotlivých krokoch pri porovnávaní reštaurátorských postupov, avšak opäť sa potvrdzuje, že táto snaha by mala byť realizovaná počas dôkladnej analýzy väčšieho množstva príkladových štúdií.

⁴⁰⁷ HAMSÍK 1976, 436-443. Výsledné zistenia ďalej komparoval Mojmir Hamsík s poznatkami, ktoré priniesla analýza tzv. *Desky z Dubečka*, vďaka čomu overil predpokladanú súvislosť nie len uvedených diel, ale taktiež vzťah k technike tzv. *mistra Třeboňského oltáře*. V tejto súvislosti reštaurátor uviedol: „Celkový charakter je shodný, zdá se však, že provádění kresby epitafu je dokonalejší a vedení štětce lehčí, téměř virtuózní.“

⁴⁰⁸ Podrobnejšie k interdisciplinárnej spolupráci pozri podkapitola 6.2.3 Interdisciplinárna spolupráca a zároveň pozn. 336.

⁴⁰⁹ Na tomto mieste je pochopiteľne nutné upozorniť, že uvedený názor sa vzťahuje k reštaurátorom pôsobiacim v oddelení reštaurovania maľby pražskej Národnej galérie.

František S. Tvrďý a reštaurovanie fragmentu tzv. Roudnického polyptychu

Reštaurátorský zásah na jednom z najstarších gotických diel tzv. *české deskové malby*, prebiehal v rokoch 1963 až 1964.⁴¹⁰ [54, 55] Reštaurovaníu predchádzal podrobný prieskum stavu diela prostredníctvom prieskumových metód založených na vedeckých princípoch, vďaka ktorým reštaurátor lokalizoval porušené, retušované a premalované úseky maľby a indikoval dobrý stav dochovania inkarnátu postáv, ktorého poškodenie malo charakter nevelkých lokálnych úbytkov.⁴¹¹

Reštaurátor identifikoval retuše a premaľby, ktoré podľa jeho slov mali deformačné a nepriaznivé účinky na výtvarné pôsobenie maľby, ktorú pokrývali: „*Původní malba byla pokryta dosti rozsáhlými retušemi, některé plochy souvislými přemalbami.*“⁴¹² „*Staré retuše jsou nestejně kvality a v inkarnátu působí místy rušivě.*“⁴¹³ Najvýraznejší druhotný zásah predstavovala plošná bronzová premaľba pozadia, pod ktorou sa podľa prieskumu nachádzal pôvodný kriedový podklad s rytou podkresbou a puncovaním, avšak už bez zlatenia, ktoré sa zachovalo len v nepatrnom rozsahu.⁴¹⁴ Uvedené zistenia viedli reštaurátora k zaujatiu stanoviska, podľa ktorého môžeme identifikovať jeho príklon k postupnému odstraňovaniu sekundárnych vrstiev, ktorý bol motivovaný snahou prezentovať výtvarnú kvalitu autorskej maľby, ako to dokladajú aj jeho slová: „*Bylo zřejmé, že odstraněním doplňků a přemaleb může dílo jen ziskat, i kdyby některá*

⁴¹⁰ *Fragment Roudnického polyptychu (Zlomek predely se sv. Ondřejem, Janem a Petrem), Český mistr před 1350*, tempera na javorovom dreve, 90,5 x 40 cm. Národná galéria v Prahe, inv. č. O 2715. Reštaurátorský protokol č. 71 uložený v RO NG. K správe z reštaurátorského zásahu pozri TVRDÝ 1966, 146-150.

⁴¹¹ Prieskum diela bol vykonaný použitím röntgenového, ultrafialového a infračerveného žiarenia, ktoré bolo doplnené prieskumovými sondami a spektrálnou analýzou prierezov mikroskopických vzoriek vybraných vrstiev maľby. Keďže stav drevenej podložky fragmentu bol uspokojivý, nebolo do jej materiálnej podstaty zasahované, pretože k jej konzervovaniu došlo relatívne nedávno pred samotným zásahom. Podľa slov F. S. Tvrďého bola drevená podložka obrazu konzervovaná v roku 1957, kedy bola napustená zmesou vosku a živice a trhliny boli zabezpečené vložkami. Por. TVRDÝ 1966, 147sq. a RO NG, 71. V tejto súvislosti je podstatné doplniť slová reštaurátora: „*Odkryté, červotočem rozrušené dřevo, které bylo zpevněno již v roce 1957, kdy byla celá deska napuštěna voskovopryskyřičnou směsí, bylo podobnou směsí vytmeleno a jeho povrch vyrovnán.*“ Táto zmienka poukazuje na skutočnosť pretrvávajúcej tendencie vyrovnávať deformované drevené podložky na začiatku 60. rokov, od ktorej reštaurátori v nasledujúcich rokoch postupne upúšťali.

⁴¹² TVRDÝ 1966, 146.

⁴¹³ RO NG, 71.

⁴¹⁴ Por. TVRDÝ 1966, 146-150 a RO NG, 71.

poškozená místa byla ponechána bez retuše.“⁴¹⁵ [56, 57] Domnievam sa, že vyjadrenie reštaurátora poukazuje na tendenciu pomerne razantného snímania takmer všetkých mladších vrstiev so snahou odhalit' pôvodnú, tzv. autentickú výtvarnú hodnotu maľby, identifikovateľnú v našom prostredí na začiatku 60. rokov. O tejto tendencii svedčí taktiež navrhovaný zámer reštaurátorského postupu, formulovaný Františkom S. Tvrdým: „Navrhujeme odstrániť premalbu pozadí bronzem, neboť zakrývá původní puncování, dále očistit malbu a omýt rušivé retuše. Dále navrhujeme odstranit nepůvodní dolní lištu, jež zkresluje celkový vzhled fragmentu. Vzhledem k tomu, že původní zlacení pozadí postav není pravděpodobně zachováno, bude třeba upravit povrch původního rámování podle výsledků restaurace, to jest odstranit přezlacení, i za cenu toho, že bude odkryt pouze původní křídový podklad.“⁴¹⁶ Usudzujem, že citovaný návrh reštaurátorského zásahu vykazuje znaky relatívne radikálneho prístupu, približujúceho sa k analytickej metóde a teda poukazuje na výraznú tendenciu odstraňovania všetkých mladších doplnkov. Bez ohľadu na to, ako uvedený návrh pôsobí, sa taktiež domnievam, že by bolo chybné, metodiku reštaurátora Františka S. Tvrdeho generalizovať a jednoznačne označovať za radikálnu či analytickú a to z nasledujúcich dôvodov: nemáme k dispozícii informácie o tom, či a ak áno, tak akým spôsobom sa k reštaurovaniu diela vyjadrovala odborná komisia, alebo či bola forma zásahu nejakým spôsobom ovplyvnená umiestnením diela v galerijnej expozícii.⁴¹⁷ Výsledná podoba reštaurovaného diela, poukazuje na to, že navrhované kroky boli prijaté a reštaurátor postupoval podľa vyznačeného plánu, ktorý neskôr pozitívne zhodnotil najmä preto, že umožnil vyniknúť výtvarným kvalitám autorskej maľby: „Výsledek přinesl příznivé změny v jemnosti a hloubce barevných odstínů i plastičnosti modelace.“⁴¹⁸ [58] Priaznivé hodnotenie vykonaného zákroku dopĺňujú slová reštaurátora, ktorými zrejme vysvetľoval a opodstatňoval neretušované fragmenty ich zreteľne identifikovateľným tvarom

⁴¹⁵ TVRDÝ 1966, 147sqq.

⁴¹⁶ RO NG, 71. Protokol s návrhom reštaurovania bol 12. septembra 1963 podpísaný za odbor starej maľby, Ladislavom Kesnerom st., avšak podpis riaditeľa Národnej galérie Jana Kroftu chýba.

⁴¹⁷ Rovnako je koniec koncov dôležité podotknúť, že reštaurovanie prebiehalo v roku 1964 a napriek tomu, že bol článok publikovaný 2 roky neskôr, názor reštaurátora na optimálny reštaurátorský zásah, mohol nepochybne prejsť ďalšou premenou a vývojom.

⁴¹⁸ TVRDÝ 1966, 147sqq.

naznačeným rukou autora: „*Některé části malby, jako atributy světců, byly ponechány bez retuše, neboť jejich forma je dána rytou kresbou.*“⁴¹⁹ S otázkou prevedenia aplikovaných retuší sa František S. Tvrdý vysporiadal spôsobom, ktorý bol zhodný s dobovým štandardom, postaveným na podmienkach reverzibility a odlišiteľnosti, ktoré formuloval reštaurátorov niekdajší pedagóg, Bohuslav Slánský. „*Všechny retuše byly provedeny akvarelem. Menší defekty byly vykryty imitativní retuší, větší plochy byly retušovány šrafovací technikou, aby byla poškozená místa rozeznatelná.*“⁴²⁰ [59, 60] Počas reštaurovania sa František S. Tvrdý venoval kontinuálnemu rozboru historických maliarskych techník, ktorého výsledky a zistenia následne dával do súvislosti s poznatkami získanými z iných analyzovaných diel.⁴²¹

Stručný exkurz do reštaurátorského zásahu poukazuje na zhodu s názorovou kontinuitou s ostatnými dvoma sledovanými osobnosťami pôsobiacimi v reštaurátorskom oddelení, pričom môžeme poukázať na súhlasný postoj napríklad k problematike retuší v období ranných 60. rokov.

Nezodpovedanou otázkou však v sledovanom reštaurátorskom zákroku zostáva reflexia výtvarno-estetického aspektu výsledného pôsobenia diela. Vysvetľujúcim kľúčom môže byť kontextuálny pohľad, ktorý nám dovoľí na základe časového zaradenia konštatovať, že absentujúca reflexia výtvarno-estetického aspektu je spôsobená tým, že reštaurovanie diela sa odohralo o niekoľko mesiacov skôr než členovia reštaurátorského oddelenia začali ono výtvarno-estetické pôsobenie vnímať a zohľadňovať.

Uvedený rozbor, poukázal na postup reštaurátora, v priebehu ktorého prijal kroky vedúce k odstráneniu všetkých druhotných a mladších doplnkov, ktoré zavíril odkrytím najstarších dochovaných súvrství. Pre komplexnejšie a predovšetkým objektívnejšie zhodnotenie metodického prístupu Františka S. Tvrdeho, by bolo nevyhnuté podrobiť bližšej analýze, reštaurátorské zákroky, ktorými sa zaoberal v neskoršom období, teda na prelome 60. a 70. rokov.

⁴¹⁹ TVRDÝ 1966, 147.

⁴²⁰ TVRDÝ 1966, 147sqq.

⁴²¹ Na základe spracovaných výsledkov, reštaurátor upozorňoval na podobnosti a rozdiely techniky uplatnenej na obrazoch tzv. *Veverskej, Mosteckej* či *Zbraslavskej madony*; avšak s tým záverom, že technika fragmentu *Roudnického polyptychu* je vskutku ojedinelá. Por. TVRDÝ 1966, 148.

Záver a zhodnotenie

Reštaurátori Mojmir Hamsík, Věra Frömlová a František S. Tvrđý sú vybrané osobnosti, pre ktoré som použila pomocné označenie II. generácia tzv. československej reštaurátorskej školy, keďže patrili medzi prvých vysokoškolsky vzdelaných reštaurátorov, ktorým poznatky a vedomosti odovzdal profesor Bohuslav Slánský. On je považovaný za zakladateľskú osobnosť stojacu pri zrode tradície moderného reštaurovania, ktorého vplyv mal nesporne výrazný dopad na formovanie jeho žiakov.

Činnosť uvedených troch reštaurátorov sme sledovali v období medzi rokmi 1956 až 1970. Počiatkový rok zodpovedá povereniu Mojmira Hamsíka vedením reštaurátorského oddelenia v Národnej galérii a v tom istom čase do oddelenia nastúpila taktiež Věra Frömlová. Bádanie uzatvára rok 1970, od ktorého je možné sledovať činnosť nových reštaurátorov v oddelení, a v ktorom mimochodom ukončil svoju pedagogickú činnosť ich učiteľ Bohuslav Slánský.

Predmetom podrobnejšieho rozboru je činnosť reštaurátorov, ktorí sa v majorite orientovali na reštaurovanie maľby z majetku Národnej galérie. Pôsobenie vybraných reštaurátorov však malo širší charakter, zahrňovalo aj ostatné druhy umenia z iných inštitúcií a zbierok, čo predstavuje príležitosť pre potencionálne rozšírenie bádania v budúcnosti.

Úvodnú časť práce predstavuje priblíženie a vysvetlenie používaných termínov, ktoré majú potenciál sporného nazerania, na čo nadväzuje prehľad statí vzťahujúcich sa k sledovanému predmetu bádania. Problematiku reštaurovania otvára stručne naznačený dobový ráz a východiskové aspekty vrátane iniciačného vplyvu Vincence Kramára na základy moderného reštaurovania položené Bohuslavom Slánskym. Jeho premieňajúci sa metodický prístup stanovil fundamentálnu podstatu reštaurátorských princípov prijímaných jeho žiakmi. Vybrané tri osobnosti reštaurátorov však nepredstavujú len pasívnych pokračovateľov uvedenej reštaurátorskej tradície, ale aktívnych tvorcov podieľajúcich sa na jej rozvíjaní, ktorých prínos a iniciatívne zaangažovanie sa zrkadlí na úrovni praktickej v odbornej reštaurátorskej činnosti na konkrétnych ošetrovaných dielach, a zásadným spôsobom taktiež v rovine teoretickej a to formulovaním myšlienok, ktoré

dovoľujú sledovať postupne sa premieňajúci vývoj ich vnímania aspektov reštaurátorského odboru.

Pôsobenie vybraných reštaurátorov umožňuje sledovať nimi zreštaurované diela, reštaurátorské správy a protokoly, archíválie dokladajúce ich odbornú činnosť v rámci reštaurátorského oddelenia pražskej Národnej galérie a v neposlednom rade taktiež nimi publikované odborné články. Kritické spracovanie uvedených zdrojov umožnilo doplniť, rozšíriť a korigovať doposiaľ stručne spracované biografické údaje o každom z trojice reštaurátorov. V tejto súvislosti je vhodné zmieniť aj prvotnú snahu o čisto monografické pojmávanie bádania, ktoré sa však v priebehu písania práce neukázalo ako schodná cesta a vyžadovalo prehodnotenie, keďže sa pôsobenie reštaurátorov na mnohých úrovniach prelínalo a v početných aspektoch vyvíjalo paralelne a simultánne. Solitérne biografické spracovanie je u každého reštaurátora doplnené o novo vytvorený zoznam zreštaurovaných diel maliarskeho charakteru z majetku Národnej galérie, ktorými sa reštaurátori v sledovanom období zaoberali. Vytvorený súpis umožňuje prehľadnejšiu orientáciu v archívnej reštaurátorskej dokumentácii a predstavuje praktické uľahčenie práce pre budúcich bádateľov, ktorých predmetom záujmu je sledovaná problematika. Uvedený zoznam však neobsahuje diela iného než maliarskeho charakteru a nezohľadňuje reštaurované diela z iných pracovísk či inštitúcií čo zároveň predstavuje príležitosť pre ďalšie bádanie. Zvláštnu pozornosť som zamerala na analýzu pôsobenia vybraných troch osobností v reštaurátorskom oddelení Národnej galérie prostredníctvom selektívne zvolených fenoménov, charakteristických a príznačných, avšak zďaleka nie jediných. Vybrala som tie, ktoré som po oboznámení sa s problematikou identifikovala ako signifikantné pre sledovanie premien reštaurátorského oddelenia za pôsobenia spomínaných reštaurátorov.

Vybrané fenomény zároveň dovoľujú charakterizovať reštaurátorov Mojmíra Hamsíka, Věru Frömllovú a Františka S. Tvrdeho, ako osobnosti hlásiace sa k reštaurátorskej tradícii a základom, ktoré položil ich pedagóg, profesor Bohuslav Slánský. Voči jeho metodickým postupom a teoretickým úvahám sa nevymedzovali, a dané fenomény poukazujú na skutočnosť, že na svojho učiteľa nadväzovali a jeho myšlienky ďalej aktívne rozvíjali. Reštaurátori plynule nadviazali na Slánskeho vnímanie autentickej materiálnej hodnoty diela, ktorú nechápali ako kontrastne antitéznu polaritu k

140

výtvarne-estetickým kvalitám reštaurovaného diela, ale podobne ako ich učiteľ sa usilovali o jeho komplexné uchopenie so súčasným reflektovaním individuálnych potrieb konkrétneho diela.

Bližšiemu rozboru som podrobila zahraničné kontakty predstavujúce pre reštaurátorov cenné impulzy, na ktoré reagovali, čím zároveň preukázali, že reštaurátorský odbor v Československu nepredstavoval názorovo a myšlienkovú uzavretú enklávu. Spracované zdroje poukazujú na snahu reštaurátorov aktívne implementovať nové technológie a aplikovať exaktnejšie prieskumové metódy, úzko súvisiace s rozvíjaním interdisciplinárnej spolupráce s inými odbornými pracoviskami. Nimi prehodenú problematiku retuše a výtvarných aspektov som priblížila prostredníctvom stručného exkurzu do metodického prístupu reštaurátorov. Uvedený exkurz predstavuje len selektívny náhľad a nedostatočnú referenčnú vzorku, ktorá by dovoľila charakterizovať jednotlivé metodické prístupy vybraných reštaurátorov a tak predstavuje možnosť ďalšieho bádateľského zámeru v budúcnosti. Uvedené fenomény predstavujú len niektoré z parciálne rozvíjaných postulátov, ktoré formuloval už Slánský. Usudzujem, že vybrané fenomény nemali vplyv len na chod reštaurátorského oddelenia v pražskej Národnej galérii, ale taktiež na reštaurátorský odbor ako taký. To však už musí byť cieľom niektorej ďalšej nadväzujúcej práce či výskumu v budúcnosti.

Zvolená téma sa vyznačuje zložitým a mnohoúrovňovým presahom, ktorý nebolo možné vyčerpať pričom zároveň poukazuje na široké pole ďalších oblastí, ktoré si vyžadujú podrobnejší bádateľský prieskum a zhodnotenie. Za také oblasti považujem potrebu reflexie činnosti ostatných reštaurátorov pôsobiacich v reštaurátorskom oddelení Národnej galérie, ktorým bola zverená starostlivosť o iné druhy umeleckých diel vrátane diel patriacich do majetku iných inštitúcií, na ktorých obnove sa podieľali. Ďalší potenciál rozširujúceho bádania vidím v analýze spolupráce reštaurátorov s externými odborníkmi či pracovníkmi Národnej galérie, zvlášť však s kurátormi. Zvláštnu pozornosť vyžaduje rozbor spolupráce a vplyvu jednotlivých participantov na reštaurátorských zásahoch.

Táto práca poskytuje vstupný náhľad, niektoré otázky skôr len nastoľuj a necháva otvorené v snahe vyvarovať sa polaritného vnímania a následne interpretácii, ktorá by mohla sklzávať k mylnej kategorizácii založenej na subjektívne zjednodušenom hodnotení.

Zoznam skratiek

ANG – Archiv Národní Galerie

ARTA – Archiv výtvarného umění

AVČR – Akademie věd České republiky

AVU – Akademie výtvarných umění

A-AVU – Archiv Akademie výtvarných umění

ČFVU – Český fond výtvarných umělců

FF UK – Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

ICOM – International Council of Museums

ICOM-CC – International Council of Museums, Committee for Conservation

MŠaNO – Ministerstvo školství a národní osvěty

NG – Národní Galerie Praha

PaP – Památky a příroda

Por. – porovnaj

Pozn. – poznámka

RO NG – Restaurátorské oddělení Národní Galerie

SČSVU – Svaz československých výtvarných umělců

SVPU – Společnost vlasteneckých přátel umění

TA – Technologia artis

UPM – Uměleckoprůmyslové muzeum

ZPP – Zprávy památkové péče

Zoznam použitej literatúry

- ALT 2000—Jaroslav J. ALT: Slovo úvodem. In: BRANDI 2000 — Cesare BRANDI: Teória reštaurovania. Kutná Hora 2000
- ANTONOVÍČ 1997—Vladan ANTONOVÍČ: První učitelé na AVU v Praze. (Postupová práce – oborová písenná práce závěru 2. bloku studia na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci). Olomouc 1997
- BELTING 1990—Hans BELTING: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990
- BARTLOVÁ 2001—Milena BARTLOVÁ: Poctivé obrazy – Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460. Praha 2001
- BAUEROVÁ 2009—Zuzana BAUEROVÁ: Konzervovanie-reštaurovanie umeleckých diel v Československu 1918–1971. (Dizertačná práca na Filozofickej fakulte Masarykovej Univerzity v Brne). Brno 2009
- BAUEROVÁ 2015—Zuzana BAUEROVÁ: Proti času. Konzervovanie – reštaurovanie v Československu 1918–1971. Praha 2015
- BLAŽÍČEK 1962—Oldřich J. BLAŽÍČEK (ed.): Slovník památkové péče. Praha 1962
- BRANDI 1949—Cesare BRANDI: The Cleaning of Pictures in Relation to Patina, Varnish, and Glazes. In: Burlington magazine, VII, 1949, 183–188
- BRANDI 2000—Cesare BRANDI: Teória reštaurovania. Kutná Hora 2000
- BŘÍZOVÁ 2011—Daniela BŘÍZOVÁ: Vincenc Kramář a studium středověkého umění. (Bakalárska práca na Katolíckej teologickej fakulte Univerzity Karlovy v Prahe). Praha 2011
- BURSOVÁ 1968—Růžena BURSOVÁ: Zachránci krásy. In: Co vás zajímá. 1968, XI, 48–49
- BURSZE/LIPKOWA 1968—Juliusz BURSZE / Gabriela LIPKOWA: Udział polskich konserwatorów w ratowaniu zabytków Florencji. In: Ochrona zabytków, 1968, XXI, 77–87
- CONWAY/CONWAY 2018—Martha O. CONWAY/CONWAY: Flood in Florence, 1966: A Fifty-Year Retrospective. Michigan 2018

- ČAPKA 1980—Bohuslav ČAPKA: Věra Frömlová, restaurátorské dílo. In: Československý architekt XXV, 1980, XIII, 8
- DEHIO 1905—Georg DEHIO: Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert. Strassburg 1905
- DOERNER 1984—Max DOERNER: The Materials of the Artist and Their use in Painting with notes on the techniques of the old masters. London 1984
- DVOŘÁK 1979—František DVOŘÁK: F.S. Tvrдый – Africké a kubánské motivy (kat. výst.). Praha 1979
- EHRENBERGEROVÁ 2006—Iva EHRENBERGEROVÁ: České restaurátorské školství. (Diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci). Olomouc 2006
- EHRENBERGEROVÁ 2016—Iva EHRENBERGEROVÁ: Vzdělávání restaurátorů a vývoj restaurátorské profese v České republice a v Itálii (Dizertační práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci). Olomouc 2016
- FINFRLOVÁ 2000—Petra FINFRLOVÁ: Teorie restaurování a činnost skupiny R64 (1964-1970). (Diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci). Olomouc 2000
- FRÖMLOVÁ/KROFTA 1963—Věra FRÖMLOVÁ/ Jan KROFTA: Emauzské Ukřižování a jeho restaurace. In: Umění XI, 1963, 109–111
- FRÖMLOVÁ 1964—Věra FRÖMLOVÁ: Restaurace a průzkum malby Madony vyšebrodské. In: Umění XII, 1964, 305–312
- FRÖMLOVÁ/HAMSÍK 1965—Věra FRÖMLOVÁ/ Mojmír HAMSÍK: Mistr třeboňského oltáře, restaurace a technika malby. In: Umění XIII, 1965, 139–175
- FRÖMLOVÁ/ŠÍP 1966—Věra FRÖMLOVÁ/ Jaromír ŠÍP: Několik poznámek k otázce nepravých obrazů a falzifikátů v pražské Národní galerii. In: Umění XVI, 1966, 425–427
- FRÖMLOVÁ 1967—Věra FRÖMLOVÁ: Restaurace a průzkum techniky malby církvické desky. In: Umění XV, 1967, 109–134
- FRÖMLOVÁ 1968—Věra FRÖMLOVÁ: Příspěvek ke studiu techniky malby Petra Brandla. In: Petr Brandl 1668–1735 (kat. výst.). Praha 1968, 161–164

- FRÖMLOVÁ 1971—Věra FRÖMLOVÁ: Adorace děcka z Hluboké. In: Umění XIX, 1971, 576–588
- FRÖMLOVÁ 1974—Věra FRÖMLOVÁ: Technika malby Karla Škréty s přihlédnutím k malbě v Čechách v druhé polovině 16. století. In: Karel Škréta (kat. výst.) 1974, 270–276, příloha 268–279
- FRÖMLOVÁ 1980—Věra FRÖMLOVÁ: Restaurátorské dílo (kat. výst.). Praha 1980
- FRÖMLOVÁ 1982—Věra FRÖMLOVÁ: Restaurování Třeboňské madony. In: Věda a lidstvo (medzinárodná ročenka Socialistickej akademie). Praha, Moskva, Berlín 1982, 69–80
- FRÖMLOVÁ 1987—Věra FRÖMLOVÁ: Příspěvek ke studiu techniky malby Mistra Theodorika. In: Sborník symposia věnovaného hradu Karlštejn. Praha 1987
- FRÖMLOVÁ 1990a—Věra FRÖMLOVÁ: Bibliografie publikací restaurátorů. In: TA I, 1990, 130–134
- FRÖMLOVÁ 1990b—Věra FRÖMLOVÁ: Malířská technika Petra Brandla a její zařazení do technologického vývoje malby v Čechách. TA I, 1990, 67–70
- FRÖMLOVÁ 1990c—Věra FRÖMLOVÁ: Polychromie kamenné plastiky v období krásného stylu. In: TA I, 1990, 85–88
- FRÖMLOVÁ 1992a—Věra FRÖMLOVÁ: Předběžné poznatky o historických opravách Theodorikových obrazů. In: TA II, 1992, 53–57
- FRÖMLOVÁ 1992b—Věra FRÖMLOVÁ: Důsledky změny mikroklimatu v kapli sv. Kříže po Mockerově opravě na stav deskových obrazů. In: TA II, 1992, 110–111
- FRÖMLOVÁ 1997—Věra FRÖMLOVÁ: Poznámky k výzdobě kaple sv. Kříže. In: Magister Theodoricus. Praha 1997, 580–587
- GOMBRICH 1963—Ernst GOMBRICH: Controversial Methods and Methods of Controversy. In: Burlington magazine CV, 702, III, 1963, 90–93
- GRAAF 1962—J. A. van De GRAAF: The Interpretation of old paintings recepies. In: Burlington Magazine CV, 1962, 461–469
- HAMSÍK 1953—Mojmír HAMSÍK: Kraky. In: Umění I, 1953, 286–298
- HAMSÍK/MACEK 1954—Mojmír HAMSÍK/Karel MACEK: Papírová chromatografie – nová metoda určování pojidel. In: Umění II, 1954, 58–63

- HAMSÍK 1954a—Mojmír HAMSÍK: Triptych Monogramisty I. V. M. Příspěvek ke studiu problematiky českého malířství 15. století. In: Umění II, 1954, 40–45
- HAMSÍK 1954b—Mojmír HAMSÍK: Z restaurátorských dílen Sovětského svazu. In: Zprávy památkové péče XIV, 1954, 150–151
- HAMSÍK 1957—Mojmír HAMSÍK: Některé otázky restaurování a vědeckého průzkumu obrazů. In: ZPP XVII, 1957, 107–111
- HAMSÍK 1959—Mojmír HAMSÍK: Strahovská sv. Barbora. Restaurace a průzkum techniky malby. In: Umění VII, 1959, 147–151
- HAMSÍK 1960—Mojmír HAMSÍK: Malířská technika Zlatokorunské madony. In: Umění VIII, 1960, 515–519
- HAMSÍK 1962a—Mojmír HAMSÍK: Malířská technika a restaurace Madony ze Svojšína. In: Umění X, 1962, 450–455
- HAMSÍK 1962b—Mojmír HAMSÍK: Malířská technika Vyšebrodského cyklu. In: Umění X, 1962, 388–400
- HAMSÍK 1963—Mojmír HAMSÍK: Kontroverze o restaurování obrazů. In: Umění XI, 1963, 396–398
- HAMSÍK 1964a—Mojmír HAMSÍK: Malířská technika restaurace Veronésova obrazu apoštolů. In: Umění XII, 1964, 416–427
- HAMSÍK 1964b—Mojmír HAMSÍK: Restaurace Madony Sebastiana del Piombo. In: Umění XII, 1964, 37–45
- HAMSÍK 1964c—Mojmír HAMSÍK: ICOM v Leningradě. In: ZPP XXI, 1964, 25–26
- HAMSÍK/FRÖMLOVÁ 1965—Mojmír HAMSÍK/ Věra FRÖMLOVÁ: Mistr třeboňského oltáře, restaurace a technika malby. In: Umění XIII, 1965, 139–175
- HAMSÍK/ŠÍP 1965—Mojmír HAMSÍK/ Jaromír ŠÍP: Rembrandtův zlomek Zvěstování P. Marie po restauraci. In: Umění XIII, 1965, 290–300
- HAMSÍK 1965—Mojmír HAMSÍK: Technika benátské pozdní renesanční malby. In: R 64 (kat. výst.). Praha 1965, nepag.
- HAMSÍK 1966—Mojmír HAMSÍK: Výstava skupiny restaurátorů R 64. In: Umění XIV, 1966, 312–314

- HAMSÍK 1967—Mojmír HAMSÍK: Die Technik der böhmischen Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts. In: Kunst des Mittelalters in Sachsen, Festschrift Wolf Schubert. Weimar 1967, 321–332
- HAMSÍK 1968—Mojmír HAMSÍK: Un capolavora di Paolo Veronese alla Galleria nazionale di Praga. La tecnica pittorica ed il restauro. In: Saggi e memorie di storia dell'Arte. Firenze 1968, 582–591
- HAMSÍK 1969a—Mojmír HAMSÍK: Český mistr po roce 1350. Vyšehradská Madona In: R 64 (kat. výst.). 1969, nepag
- HAMSÍK 1969b—Mojmír HAMSÍK: Protivínská deska a počátky techniky krásného slohu. In: Umění XVII, 1969, 582–592
- HAMSÍK 1969c—Mojmír HAMSÍK: Vyšehradská madona. In: Umění XVII, 1969, 50–58
- HAMSÍK 1970—Mojmír HAMSÍK: Sedmdesát let Bohuslava Slánského. In: Umění XVIII, 1970, 90–92
- HAMSÍK 1976—Mojmír HAMSÍK: Technika české malby po Třeboňském mistru: epitaf Jana z Jeřeně a deska z Dubečka. In: Umění XXIV, 1976, 436–452
- HAMSÍK 1978—Mojmír HAMSÍK: Die Technik der böhmischen Madonnenbilder um 1350 bis 60. In: Umění XXVI, 1978, 529–534
- HAMSÍK 1982—Mojmír HAMSÍK: Barokní principy v technice benátské pozdně renesanční malby. In: Umění XXX, 1982, 531–533
- HAMSÍK/TOMEK 1983—Mojmír HAMSÍK/ Jindřich TOMEK: Technické paralely deskové a nástěnné malby 14. století. In: Umění XXXI, 1983, 308–316
- HAMSÍK/ TOMEK 1984—Mojmír HAMSÍK/ Jindřich TOMEK: Malířská technika Mistra Theodorika. In: Umění XXXII, 1984, 377–387
- HAMSÍK 1985—Mojmír HAMSÍK: Restaurátorský ateliér Národní galerie v Praze (kat. výst.). Praha 1985, nepag
- HAMSÍK 1986—Mojmír HAMSÍK: Theodorik a dílna – addenda k technice malby. In: Umění XXXIV, 1986, 64–68
- HAMSÍK/KOŘÁN 1986—Mojmír HAMSÍK/ Ivo KOŘÁN: Opavský Ukřižovaný z kostela sv. Jana Křtitele. In: Umění XXXIV, 410–415

HAMSÍK 1987—Mojmír HAMSÍK: K technice italské deskové malby. In: Italské gotické a renesanční obrazy v československých sbírkách (kat. výst.). Praha 1987, 30–34

HAMSÍK 1989—Mojmír HAMSÍK: Strahovská madona, restaurace a technika. In: Restaurátorské umění 1948–88. Praha 1989, nepag

HAMSÍK 1990a—Mojmír HAMSÍK: Restaurátorský ateliér Národní galerie. In: TA I, 1990, 8–9

HAMSÍK 1990b—Mojmír HAMSÍK: Historická technologie a znalectví. In: TA I, 1990, 10–12

HAMSÍK 1990c—Mojmír HAMSÍK: Význam pojidel pro srovnávací studium historické technologie. In: TA I, 1990, 19–22

HAMSÍK 1990d—Mojmír HAMSÍK: K technice české deskové malby 14. století. Malba inkarnátu jako vývojové kritérium. In: TA I, 1990, 39–43

HAMSÍK 1991—Mojmír HAMSÍK: Madona Aracoeli K 349. Restaurace a malířská technika. Umění XXXIX, 1991, 316–323

HAMSÍK/TOMEK 1992—Mojmír HAMSÍK/ Jindřich TOMEK: Dürerova Růžencová slavnost - stav a malířská technika (lab. průzkum J. Tomek). In: Bulletin NG v Praze II, 1992, 128–131

HAMSÍK 1992a—Mojmír HAMSÍK: The relief decoration of medieval painting – pastiglia. Origin and technique. In: Umění XL, 1992, 100–107

HAMSÍK 1992b—Mojmír HAMSÍK: Pastiglia - původ a technika. In: TA II, 1992, 45–49

HAMSÍK 1992c—Mojmír HAMSÍK: Malířská technika Mistra Theodorika a její původ. In: TA II, 1992, 50–52

HAMSÍK 1993a—Mojmír HAMSÍK: K technice italské malby 17. a 18. století. Systém podkladových vrstev. In: TA III, 1993, 103–107

HAMSÍK 1993b—Mojmír HAMSÍK: Magister Theodoricus – restaurované deskové obrazy z kaple sv. Kříže na Karlštejně (kat. výst.). Praha 1993, nepag

HAMSÍK 1996a—Mojmír HAMSÍK: Tři úvahy o restaurování. In: Technologia artis IV, 1996, 16

HAMSÍK 1996b—Mojmír HAMSÍK: Theodorikova technika v evropském kontextu. In: TA IV, 1996, 41–42

- HAMSÍK 1997—Mojmír HAMSÍK: Mistr Theodorik. Technologie malby a její historické souvislosti. In: Magister Theodoricus, dvorní malíř císaře Karla IV. (kat. výst.). Praha 1997, 578–579
- HAMSÍK 1999—Mojmír HAMSÍK: Malířská technika mistra Rajhradského oltáře. In: Od gotiky k renesanci 1400–1550. Brno 1999, 301–305
- HAMSÍK/HAMSÍKOVÁ 2001—Mojmír HAMSÍK/ Radana HAMSÍKOVÁ: Restaurované barokní obrazy a polychromované plastiky, (kat. výst.). Praha 2001
- HLAVÁČKOVÁ 1993—Hana HLAVÁČKOVÁ: Středověký obraz jako objekt. In: TA III, 1993, 59–60
- HLAVÁČKOVÁ 1993a—Hana HLAVÁČKOVÁ: Středověký obraz jako posvátný objekt. In: Sborníky České křesťanské akademie. I, 1993, 114–118
- HLAVÁČKOVÁ 1994—Hana HLAVÁČKOVÁ: Středověký obraz v muzeu: Madona Svatotomášská. In: Bulletin Moravské galerie v Brně. L, 1994, 19–21
- HLAVÁČKOVÁ 2019—Hana HLAVÁČKOVÁ: Počátky české deskové malby a její podoby a funkce. In: Imago, imagines. výtvarné dílo a proměny jeho funkcí v českých zemích od 10. do první třetiny 16. století. I., Kateřina Kubínová, Klára Benešová (edd.). Praha 2019, 364–387
- HLOBIL 1982—Ivo HLOBIL: K výtvarnému aspektu československé restaurátorské školy. In: Zborník OSPS OP Rožňava II, 1982, 119–132
- HLOBIL 1989a—Ivo HLOBIL: Užitečné sympóziu “Výtvarné aspekty restaurování – teorie a tvorba české/československé rest. Školy 1918–1988”: podnětná výměna názorů. In: Ateliér II, 1989, XIX, 2
- HLOBIL 1989b—Ivo HLOBIL: Živá tradice české restaurátorské školy. In: Restaurátorské umění 1948-1988 (kat. výst.). Praha 1989, 7–10
- HLOBIL 1990—Ivo HLOBIL: Připomenutí hodnoty stáří. In: Technologia artis I, 1990, 5–6
- HLOBIL 2000—Ivo HLOBIL: Vincenc Kramář a výtvarná teorie restaurování. In: LAHODA/UHROVÁ (ed.): Vincenc Kramář. Od starých mistrů k Picassovi (kat. výst.). Praha 2000

- HLOBIL 2006—Ivo HLOBIL: Vincenc Kramář – organizátor a teoretik moderního restaurování uměleckých děl v Československu (2002), in: Ivo Hlobil, Na základech konzervativní české památkové péče. Praha 2006, 128–133
- HLOBIL 2008—Ivo HLOBIL: Na základech konzervativní teorie české památkové péče. Praha 2008
- HLOBIL 2014—Ivo HLOBIL: K výtvarnému aspektu československé restaurátorské školy (1982). In: Bulletin UHS II, 2014, 5–11
- HOLÁ 2013—Michaela HOLÁ: Doc. František Petr (1884-1964). (Diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci). Olomouc 2013
- HOMOLKA 1980—Jaromír HOMOLKA: Úvod. In: Věra FRÖMLOVÁ: Restaurátorské dílo (kat. výst.). Praha 1980
- HUYGHE 1950—René HUYGHE: The Louvre Museum and the Problem of the Cleaning of Old Pictures. In: Museum III, 3, 1950, 191
- JANDOUREK 2007—Jan JANDOUREK: Sociologický slovník. Praha 2007
- JAQUINTA/CARAVACA 2007—M.T. JAQUINTA / M. CARAVACA: Remembering for Florence flood, ICCROM Newsletter, XXX, 2007, 8
- JEBAVÁ 2010—Jana JEBAVÁ: Restaurování malířských děl v Čechách a v Itálii 1930–1970. Srovnání metodologických východisek české restaurátorské školy s italskou teorií restaurování. (Diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2010
- JEŽ 1961—Štěpán JEŽ: O malíři F. S. Tvrdém. In: TVRDÝ 1961 — František TVRDÝ: Afrika. (kat. výst.). Havlíčkův Brod, 1961
- JOHANIDESOVÁ 2020—Tereza JOHANIDESOVÁ: Pod tlakem politiky; Katedra Dějin umění na FF UK mezi nástupem stalinistů a Pražským jarem, 1950–1970. In: Richard BIEGEL / Roman PRAHL / Jakub BACHTÍK (ed.): Století Ústavu pro dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Praha 2020, 443, 495, 512
- JOSEFÍK 1975—Jiří JOSEFÍK: The development of the Czechoslovak restoration school in the years 1945–1965 In: Preprints: Icom Committee for Conservation 4th Triennial Meeting; Venice 13-16 October 1975. Rotterdam 2018, 277–280

- KESNER 1985—Ladislav KESNER: Restaurátorský ateliér Národní galerie v Praze (kat. výst.). Praha 1985
- KOCHOVÁ 2019—Kristina KOCHOVÁ: Role a postavení restaurátora v České republice. (Diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2019
- KOPECKÁ/NEJEDLÝ 2005—Ivana KOPECKÁ/ Vratislav NEJEDLÝ: Průzkum historických materiálů. Analytické metody pro restaurování a památkovou péči. Praha 2005
- KRACZYNA 2007—Swietlana Nicholas KRACZYNA: Great Flood of Florence. Florence 2007
- KRAMÁŘ 1918-1921—Vincenc KRAMÁŘ: Budoucnost Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách. In: Štencovo Umění I, 1918–1921, 371–394
- KRAMÁŘ 1930—Vincenc KRAMÁŘ: České středověké malby z majetku čs. státní obrazárny. In: Národní osvobození 23. 2., 2. 3., 5. 3., 9. 3., 29. 3., 1930
- KRAMÁŘ 1931a—Vincenc KRAMÁŘ: Konservace a restaurace uměleckých památek v obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění. In: Národní osvobození, 27. říjen 1931, 1–2
- KRAMÁŘ 1931b—Vincenc KRAMÁŘ: Významné objevy v obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění. In: Národní listy, 29. listopad 1931, příloha k č. 327, 9
- KRAMÁŘ 1931c—Vincenc KRAMÁŘ: Nová metoda restaurátorská. K činnosti společnosti vlasteneckých přátel umění. In: Národní listy, 6. prosince 1931, příloha k č. 334, 9
- KRAMÁŘ 1932—Vincenc KRAMÁŘ: V poslední hodině. In: Národní listy, 14. únor 1932, 10
- KRAMÁŘ 1933—Vincenc KRAMÁŘ: Neue Methoden der Bildrestaurierung. In: Prager Presse, 16. duben 1933, 5–6
- KRAMÁŘ 1937a—Vincenc KRAMÁŘ: Vincenc Kramář, Práce restaurátorské dílny Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění pro Městské museum v Českých Budějovicích. In: ZPP, 1937, VI, 15–16
- KRAMÁŘ 1937b—Vincenc KRAMÁŘ: Výstava posledních výzkumů vědecké laboratoře musea Louvru (kat. výst.). Praha 1937
- KRAMÁŘ 1937c—Vincenc KRAMÁŘ: O objektivitě. In: O obrazech a galeriích. Praha 1989

- KRAMÁŘ 1937d—Vincenc KRAMÁŘ: Madona se sv. Kateřinou a Markétou Městského musea v Českých Budějovicích. Praha 1937. 5–38
- KRAMÁŘ 1938—Vincenc KRAMÁŘ: Ze života a potřeb Státní sbírky starého umění (Restaurování, vědecké zpracování a publikace památek. Přednášky a výstavy). In: ZPP II, 1938, 107–110
- KROUPA 1996—Jiří KROUPA: Školy dějin umění. Metodologie dějin umění I. Brno 1996
- KRUNTORÁD 2016—Matěj KRUNTORÁD (rec.): Zuzana Bauerová, Proti času. Konzervovanie-reštaurovanie v Československu 1918–1971. In: ZPP LXXVI, 2016, 450–451
- KRUNTORÁD 2019—Matěj KRUNTORÁD: Řezbářská a restaurátorská dílna bratří Kotrbů v Brně. (Dizertačná práca na Filozofickej fakulte Masarykovej Univerzity v Brne). Brno 2019
- KUBIČKA/ZELINGER 2004—Roman KUBIČKA /Jiří ZELINGER: Výkladový slovník malířství, grafiky a restaurátorství. Praha 2004
- KULÍŘ 1967—Vratislav KULÍŘ: F.S. Tvrdý – Africké motivy. Mariánské Lázně 1967
- KURZ 1962—Otto KURZ: Varnishes, Tinted Varnished, and Patina. In: Burlington magazine, II, 1962, 56–59
- LEHMANNOVÁ 2014—Martina LEHMANNOVÁ (ed.): Etické kodexy. Český výbor ICOM. Praha 2014
- LEJSKOVÁ 2010—Markéta LEJSKOVÁ: Vývoj názorů na retuše při restaurování malířských památek. (Bakalárska práca na Katolíckej teologickej fakulte Univerzity Karlovy v Prahe). Praha 2010
- MALÝ/MALÁ 2007—Zbyšek MALÝ/ Alena MALÁ: Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950-2007, XVIII, 266–267
- Materiálový průzkum a dokumentace středověkých děl— Materiálový průzkum a dokumentace středověkých děl. Deskové malířství a sochařství 1300-1530. Památkový postup. Štěpánka CHLUMSKÁ (ed.), Václava ANTUŠKOVÁ, Helena DÁŇOVÁ, Adam POKORNÝ, Radka ŠEFCŮ. Praha 2017
- MAŠÍN 1965—Jiří MAŠÍN: 65 let Bohuslava Slánského. In: Umění XIII, 1965, 430–432

- MAŠÍN 1981—Jiří MAŠÍN: In memoriam Bohuslava Slánského. In: Umění XXIX, 1981, 266–269
- MAŠÍN 1983—Jiří MAŠÍN: Mojmir Hamsík. In: Umění XXXI, 1983, 345–348
- MATĚJČEK 1950—Antonín MATĚJČEK: Česká malba gotická, deskové malířství 1350-1450. Praha 1950
- NEJEDLÝ 1987—Vratislav NEJEDLÝ: Reflexe názorů na restaurování uměleckých památek v odborné literatuře v období 50./70. let 20. století. In: Památky a příroda XII, 1987, 513–521
- NEJEDLÝ 1990 —Vratislav NEJEDLÝ: Některé restaurátorské práce v Čechách a na Moravě před sto lety. In: Památky a příroda XV, 1990, 524–530
- NEJEDLÝ 2005—Vratislav Nejedlý: K vývoj retuše malířských děl v českých zemích ve druhé polovině 20. století. In: ZPP LXV, 2005, VI, 500–516
- NEJEDLÝ 2007a—Vratislav NEJEDLÝ: Diskuse o způsobech retuše poškozených míst nástěnných maleb. (Padesát let od formulování základních požadavků v oblasti restaurování v českých zemích). In: ZPP LXVII, 2007, IV, 135–140
- NEJEDLÝ 2007b—Vratislav NEJEDLÝ: Malíř a restaurátor prof. Karel Veselý. In: ZPP LXVII, 2007, IV, 329–330
- NEJEDLÝ 2008—Vratislav NEJEDLÝ: České restaurování ve druhé polovině 20. a na počátku 21. století. In: ZPP LXVIII, 2008, V, 365–375
- NEJEDLÝ 2010—Vratislav NEJEDLÝ: Retuš výtvarných děl In: Restaurování a ochrana uměleckých děl – Retuše uměleckých děl. 2010, 6–11
- NOVÁKOVÁ 1981—Alžbeta NOVÁKOVÁ: Tajemství krásy. In: Vlasta X, 2. 3. 1981, 16–17
- NOVOTNÝ 1938—Vladimír NOVOTNÝ: K organizaci restaurace a konseravce památek umění malířského a sochářského. In: ZPP I, 1938, 5–7
- PECHOVÁ 1983—Oliva PECHOVÁ: Umění restaurátorské Věry Frömlové. In: Památky a Příroda VIII, 1983, 223–234
- PEŠINA 1970—Jaroslav PEŠINA (ed.): České umění gotické 1350-1420 (kat. výst.). Praha 1970

- PEŠINA 1971—Jaroslav PEŠINA: Bohuslav Slánský. Výstava restaurátorských prací 1930–1970 (kat. výst.). Praha 1971
- PEŠINA 1976—Jaroslav PEŠINA: Česká gotická desková malba. Praha 1976
- PETR 1938—František PETR: O restaurátorech a restaurování malířských památek. In: Za starou Prahu XXI, 1938, 57–59
- PETR 1939—František PETR: O restaurátorech a restaurování malířských památek. In: Za starou Prahu XXI, 1939, 67–68
- PETR 1951-1952—František PETR: O restaurátorech v minulosti a přítomnosti. In: ZPP XI-XII, 1951-1952, 247–248
- PETR 1954—František PETR: O výchově konservátorských a restaurátorských kádřů. In: ZPP XIV, 1954, 235–239
- PETR 1955—František PETR: Sporné otázky restaurování nástěnných maleb. In: ZPP XV, 1955, 185–186
- PROCHÁZKA 1966—Václav PROCHÁZKA: F. S. Tvrdý – africké motivy (kat. výst.). Hluboká nad Vltavou 1966
- PUPPI 1967—Lionello PUPPI: Florencie, Benátky a povodeň. In: Výtvarná práce XV, 1967, 23.3., 1, 12
- RIEGL 1903—Alois RIEGL: Moderne Denkmalkultus: Seine Wesen und seine Entstehung. Wien 1903
- RIEGL 2003a—Alois RIEGL: Nové směry v památkové péči. In: Alois Riegl, Moderní památková péče. Praha 2003
- RIEGL 2003b—Alois RIEGL: Moderní památková péče. Praha 2003
- ROYT 2008—Jan ROYT: Mojmir Hamsík (26.11.1921-20.12.2007). In: Průzkum památek XV, 2008, 159–160
- RUHEMANN 1969—Helmut RUHEMANN: The Cleaning of Paintings. Problems and Potentialities. London, 1969
- SEJKOROVÁ KAŠPAROVÁ 2015—Věra SEJKOROVÁ KAŠPAROVÁ: Počátky restaurování a péče o obrazové sbírky v Čechách a dílo Václava Bernarda Ambrože (Ambrozi). (Diplomová práce na fakulte reštaurovania na Univerzite v Pardubiciach). Pardubice 2015

- SCHIESSL 2000—Ulrich SCHIESSL: The conservator - restorer. A short history of this profession and the development of professional education. In: Gimondi 2000, 37–105
- SKALICKÝ/POKORNÝ 2016—Petr SKALICKÝ/ Adam POKORNÝ (rec.): Recenze knihy Zuzany Bauerové “Proti času. Konzervovanie – reštaurovanie v Československu 1918–1971“. In: Bulletin Národní galerie v Praze XXVI, 2016, 221–229
- SKŘIVÁNEK 2007—Jan SKŘIVÁNEK: Ministerstvo kultury a Národní galerie v období první republiky (diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2007
- SLÁNSKÝ 1931—Bohuslav SLÁNSKÝ: O restaurování obrazů In: Štencovo Umění, 1931, 173–174
- SLÁNSKÝ 1932a—Bohuslav SLÁNSKÝ: Zkoumání obrazů přírodovědeckými metodami. In: Štencovo Umění V, 1932, 371–374
- SLÁNSKÝ 1932b—Bohuslav SLÁNSKÝ: Konservace tabulového obrazu „Madona na trůně“ z počátku XV. století. In: Štencovo Umění V, 1932, 433–435
- SLÁNSKÝ 1935—Bohuslav SLÁNSKÝ: Oprava obrazů z hradu Karlštejna. In: Volné směry, 1935, XXXI, 205–210
- SLÁNSKÝ 1936a—Bohuslav SLÁNSKÝ: Podklad obrazů. In: Volné směry XXXII, 1936, 75–79
- SLÁNSKÝ 1936b—Bohuslav SLÁNSKÝ: Marogenův pokus o znovuobjevení Van Eyckovy olejomalby. In: Volné směry XXXII, 1936, 162–164
- SLÁNSKÝ 1936a—Bohuslav SLÁNSKÝ: Jak se restaurují obrazy. In: Věda a život. Praha 1936
- SLÁNSKÝ 1937a—Bohuslav SLÁNSKÝ: Udržování dřevěných polychromovaných soch a obrazů. In: ZPP VI, 1937, 8
- SLÁNSKÝ 1937b—Bohuslav SLÁNSKÝ: Škodí rentgen obrazům? In: ZPP V, 1937, 3
- SLÁNSKÝ 1937c—Bohuslav SLÁNSKÝ: Metody a pracovní výsledky restaurátorských dílen. In: ZPP IX, 1937, 16–18
- SLÁNSKÝ 1937d—Bohuslav SLÁNSKÝ: Oprava obrazů z hradu Karlštejna. In: ZPP IX, 1937, 26–28

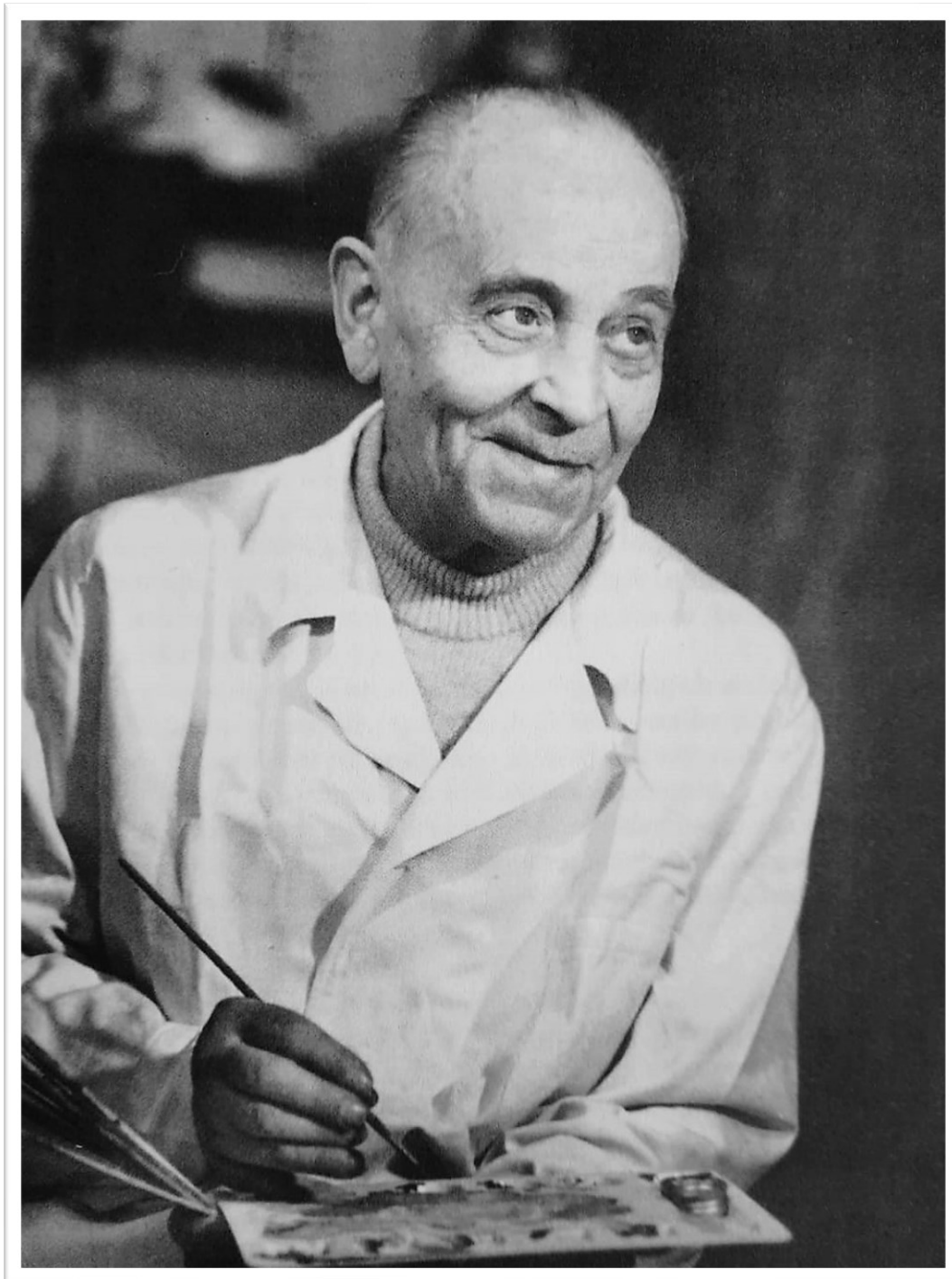
- SLÁNSKÝ 1938a—Bohuslav SLÁNSKÝ: Oprava tabulových obrazů v kapli sv. Kříže na hradě Karlštejně. In: ZPP II, 1938, 24–27
- SLÁNSKÝ 1938b—Bohuslav SLÁNSKÝ: Optické předpoklady české tabulové malby I. pol. XIV. stol. In: Štencovo Umění XI, 1938, 495–496
- SLÁNSKÝ 1938–1940a—Bohuslav SLÁNSKÝ: Technika nástěnné malby. In: Volné směry XXXV, 1938–1940, 64–66
- SLÁNSKÝ 1938–1940b—Bohuslav SLÁNSKÝ: Profesor Doerner zomrel. In: Volné směry XXXV, 1938–1940, 183
- SLÁNSKÝ 1939—Bohuslav SLÁNSKÝ: Oprava kapucínského cyklu. In: ZPP III, 1939, 30–31
- SLÁNSKÝ 1939–1940—Bohuslav SLÁNSKÝ: Konservace středověkých obrazů z kláštera kapucínského v Praze. In: Štencovo Umění XII, 1939–1940, 285–290
- SLÁNSKÝ 1940–1941—Bohuslav SLÁNSKÝ: Oprava votivní desky arcibiskupa Jana Očka z Vlašimě. In: Štencovo Umění XIII, 1940–1941, 401–414
- SLÁNSKÝ 1942—Bohuslav SLÁNSKÝ: Konservace obrazu Madony ve svatozáři. In: ZPP VI, 1942, 32
- SLÁNSKÝ 1946a—Bohuslav SLÁNSKÝ: Výstava tří obrazů. In: Katalog Národní galerie. Praha 1946, 15–40
- SLÁNSKÝ 1946b—Bohuslav SLÁNSKÝ: Fotografie ve službách umění. In: Fotografie II, 1946
- SLÁNSKÝ 1946c—Bohuslav SLÁNSKÝ: Malíř Theodorik. In: Volné směry XI, 1946, 183
- SLÁNSKÝ 1953—Bohuslav SLÁNSKÝ: Malířský a conservační materiál, I. Praha 1953
- SLÁNSKÝ 1954—Bohuslav SLÁNSKÝ: Příspěvek k řešení otázky retuše a rekonstrukce nástěnných maleb. In: Umění II, 1954, 304–318
- SLÁNSKÝ 1955—Bohuslav SLÁNSKÝ: K článku Františka Petra „O výchově konservátorských a restaurátorských kádrů“. In: ZPP IV, 1955, 154–157
- SLÁNSKÝ 1956—Bohuslav SLÁNSKÝ: Průzkum a restaurování obrazů, II. Praha 1956
- SLÁNSKÝ 1956a—Bohuslav SLÁNSKÝ: Josef Navrátil – obnovitel tradice české nástěnné malby. In: Výtvarné umění I, 1956, 19–26

- SLÁNSKÝ 1956b—Bohuslav SLÁNSKÝ: K článku Františka Petra „Sporné otázky restaurace nástěnných maleb“. In: ZPP, 1956, 94–96
- SLÁNSKÝ 1956c—Bohuslav SLÁNSKÝ: O kopiích, falsifikátech a expertisách. In: ZPP, 1956, 144–152
- SLÁNSKÝ 1965a—Bohuslav SLÁNSKÝ: Zpráva o opravě Netolické archy. In: Umění XIII, 1965, 78–80
- SLÁNSKÝ 1965b—Bohuslav SLÁNSKÝ: Úvod k výstavě skupiny restaurátorů R 64 (kat. výst.). Praha 1965
- SLÁNSKÝ 1967a—Bohuslav SLÁNSKÝ: Pařížské reflexe. Obrazárna Louvru. In: Výtvarná práce XV, III, 1967, 8
- SLÁNSKÝ 1967b—Bohuslav SLÁNSKÝ: Na francouzském jihu (jeskynní malba, Dordogne). In: Výtvarná práce XV, V, 1967, 8–9
- SLÁNSKÝ 1967c — Bohuslav SLÁNSKÝ: Na francouzském jihu. In: Výtvarná práce XV, VI, 1967, 8–9
- SLÁNSKÝ 1967d—Bohuslav SLÁNSKÝ: Rekonstrukční retuš na snímatelné podložce. In: Památková péče, 1967, 230–236
- SLÁNSKÝ 1967e—Bohuslav SLÁNSKÝ: Restaurátorské práce ve Florencii. In: Výtvarná práce XV, VII, 1967, 8
- SLÁNSKÝ 1968—Bohuslav SLÁNSKÝ: Naše pomoc Florencii. In: Květy XVIII, 1968, XXXVII, 21. 9., 31–35
- SLÁNSKÝ 1969—Bohuslav SLÁNSKÝ: Úvod k výstavě Umění restaurátorské (Skupina R 64). Kroměříž, 1969
- SLÁNSKÝ 1970—Bohuslav SLÁNSKÝ: Výstava prof. Slánského (kat. výst.). Litoměřice, 1970
- SLÁNSKÝ 1971—Bohuslav SLÁNSKÝ: Bohuslav Slánský. Výstava restaurátorských prací 1930-1970. Praha 1971
- SLÁNSKÝ 1976—Bohuslav SLÁNSKÝ: Technika v malířské tvorbě. Malířský a restaurátorský materiál. Praha 1976
- SLÁNSKÝ 2003a—Bohuslav SLÁNSKÝ: Technika malby. Díl 1., Malířský a konzervační materiál. Praha 2003

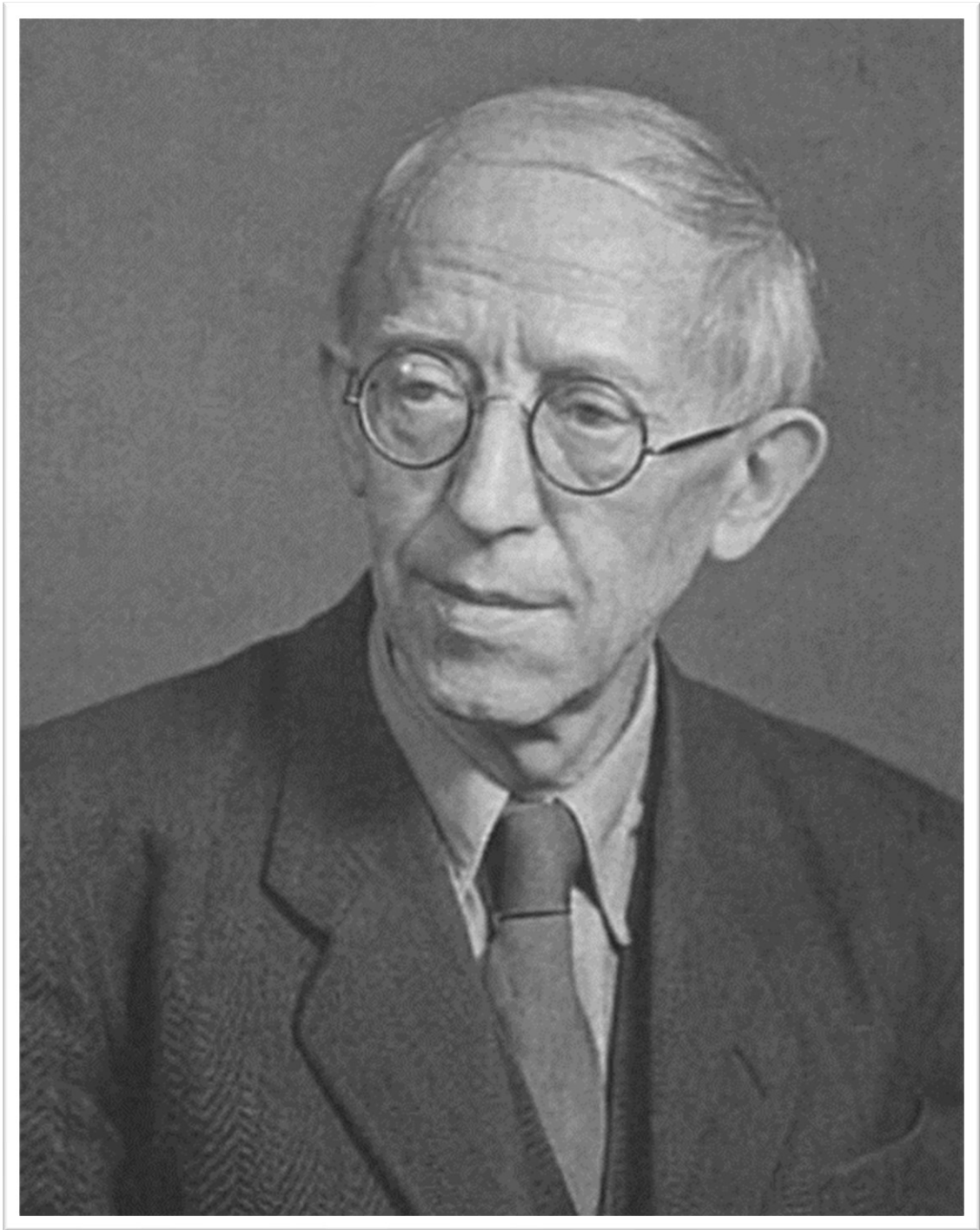
- SLÁNSKÝ 2003b—Bohuslav SLÁNSKÝ: Technika malby. Díl 2., Průzkum a restaurování obrazů. Praha 2003
- ŠÁMAL 1957—Jindřich ŠÁMAL: Neznámé memorandum o restaurování pražských kostelních obrazů. In: ZPP XVII, 1957, 205–206
- ŠTOURACĚ/LUKEŠ/CHALUPA/ZACHAŘ 2009—Jiří ŠTOURACĚ/ Zdeněk LUKEŠ/ Josef CHALUPA/ Michael ZACHAŘ: Věra Frömllová (autorský kat.). Nové Město na Moravě 2009
- TIETZE 1909—Hans TIETZE: Moderne Kunst und Denkmalpflege. Wien 1909
- TOGNER 1990—Milan TOGNER: Československá restaurátorská škola – poznámky k pojmu a současné praxi. In: Památky a příroda XV, 1990, 276–277
- TOMAN 1950—Prokop TOMAN: Nový slovník československých výtvarných umělců – dodatky. Praha, 1950
- TOMAN 1993—Prokop TOMAN: Nový slovník československých výtvarných umělců, III. Praha, 1993, 291
- TOMAN 1994—Prokop TOMAN: Nový slovník československých výtvarných umělců – dodatky XIII. Praha, 1994, 615
- TOMEŠ 1999—Josef TOMEŠ: Český biografický slovník XX. století. Praha 1999, 347, 410
- TVRDÝ 1961—František S. TVRDÝ: Afrika. (kat. výst.). Havlíčkův Brod, 1961
- TVRDÝ 1965—František S. TVRDÝ: Český mistr před r. 1350. In: R 64, Praha 1965, nepag.
- TVRDÝ 1966—František S. TVRDÝ: Fragment roudnického polyptychu (Roudnická predela) – restaurace a malířská technika. In: Umění XIX, 1966, 146–150
- TVRDÝ 1969—František S. TVRDÝ: Český mistr z roku 1482 – Ukřižování. In: Umění restaurátorské, Kroměříž 1969, nepag
- UHLÍKOVÁ 2009—Kristina UHLÍKOVÁ: Zdeněk Wirth, první dvě etapy života. (Dizertační práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2009
- VÁPENKOVÁ 2009—Eva VÁPENKOVÁ: Vývoj a metody restaurování v Čechách. Od konce 18. století po první polovinu 20. století. (Diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2009

- VESELÁ 1972—Zdena VESELÁ: Vznik a vývoj českého středního školství v 19. století. Brno 1972, 269–288
- VINTER 1971—Vlastimil VINTER: Slovník základních pojmů, činností a reálií památkové péče. Praha 1971
- VINTER 1983—Vlastimil VINTER: Stručný slovník památkové péče. Ústí nad Labem 1983
- VLNAS 1995—Vít VLNAS: 200 let Národní galerie v Praze. Praha 1995
- VLNAS 1995–1996—Vít VLNAS: Galerie Vincence Kramáře, její předchůdci a pokračovatelé. In: Bulletin NG Praha V-VI, 177–181
- VLNAS 1996—Vít VLNAS (ed.): Obrazárna v Čechách 1796-1918. (kat. výst.). Praha 1996
- VLNAS 2000—Vít VLNAS: Vincenc Kramář jako ředitel veřejné galerie. In: LAHODA/UHROVÁ (ed.): Vincenc Kramář. Od starých mistrů k Picassovi (kat. výst.). Praha 2000, 164–168
- WENIG 1956—Jan WENIG: Čistit, nebo nečistit? In: Výtvarná práce IV, 1956, 20–21
- WERNER/PLENDERLEITH 1956—Alfred Emil Anthony WERNER/Harold James PLENDERLEITH: The Conservation of Antiquities and Works of Art. Treatment, Repair and Restoration, London, 1956
- WIRTH 1910a—Zdeněk WIRTH: Úvodem k vlastnímu časopisu. In: Věstník Klubu Za Starou Prahu I, 1910, 1–2
- WIRTH 1910b—Zdeněk WIRTH: Zásady ochrany památek a veřejné estetiky. I. Obnova a udržování. (Restaurace a konzervace). In: Věstník Klubu Za Starou Prahu I, 1910, IV,25
- WITTLICHOVÁ 1971—Jana WITTLICHOVÁ: Objavitel a zachránce hodnot. In: Lidová demokracie, CCXCIX, 18. 12. 1971, 5

Obrazová príloha



1. Bohuslav Slánský, 70. roky 20. storočia



2. František Petr, 50. roky 20. stoletia



3. Vincenc Kramář (piaty zprava) so zamestnancami Obrazárne SVPU,
november 1931



4. Vincenc Kramář (druhý zprava) so zamestnancami Obrazárne SVPU,
november 1931



5. Adolf Bělohoubek, 4. apríl 1933



6. Adolf Bělohoubek, 4. apríl 1933



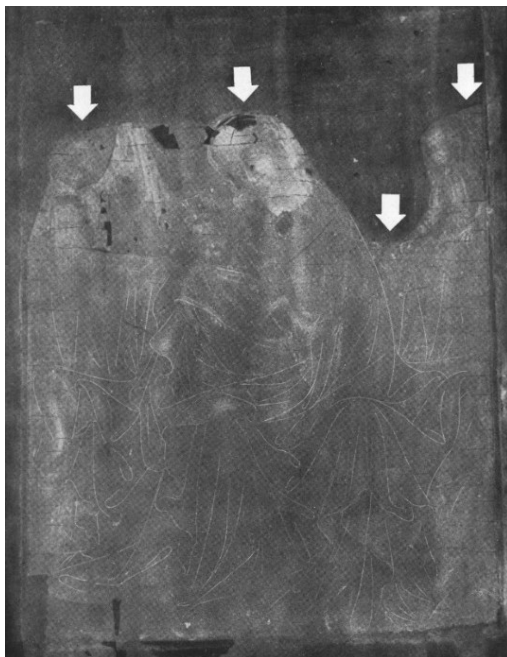
7. Bohuslav Slánský v ateliéri v Loretánskej ulici, 1940



8. *Jindřichohradecká madona*, okolo roku 1400,
stav pred reštaurovaním v roku 1931



9. *Jindřichohradecká madona*, okolo roku 1400, stav podložky rubu obrazu, před reštaurovaním v roku 1931



10. *Jindřichohradecká madona*, okolo roku 1400, röntgenová snímka stavu obrazu po reštaurovaní v roku 1931



11. *Jindřichohradecká madona*, okolo roku 1400, po reštaurovaní v roku 1931



12. *Jindřichohradecká madona*, okolo roku 1400, po reštaurovaní v roku 1944

MINISTERSTVO
ŠKOLSTVÍ A NÁRODNÍ OSVĚTY

V Praze dne 3. února 1934.

64057/33-V/1.

č. j.

opis

Příl. 13

Panu

Bohuslavu Slánskému,
akademickému malíři a odbornému restaurátoru

v Praze - Bubeneč,
Náměstí Národní obrany 559.

Ustanovuji Vás smluvním úředníkem ve státní službě
s účinností od 1. března 1934.

Váš smluvní poměr zakládá se smlouvou služební, vy-
hotovenou ve dvou stejnopisech, z nichž jeden se Vám záro-
veň vydává, kdežto druhý se ukládá v ministerstvu školství
a národní osvěty.

Službou přiděluji Vás Obrazárně Společnosti vlaste-
neckých přátel umění v Čechách jako pomocného restaurátora.

Zároveň Vám vracím 13 dokladů, předložených sem
při jednání o vašem ustanovení.

M i n i s t r :

./.

13. Dokument o uzatvení zmluvného pomeru reštaurátora
Bohuslava Slánského v Obrazárni SVPU, 3. február 1934

MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ A OSVĚTY

Čís. B-25 859/45-V/3.

V Praze dne 26. dubna 1948.

Panu
Bohuslavu Slánskému,
profesoru Akademie výtvarných umění

v P r a z e .

Vaším jmenováním řádným profesorem Akademie výtvarných umění v Praze končí se Vaše působení u Národní galerie v Praze. Při této příležitosti vyslovuji Vám srdečný dík za velmi úspěšnou práci, kterou jste v galerii vykonal a prosím, abyste -pokud galerie při obzvláště nesnadných případech restaurace to bude potřebovat- svými nevšedními znalostmi a schopnostmi pomohl jí při řešení nesnadných úkolů.

Přeji Vám, abyste se i na svém novém působišti dočkal znamenitých výsledků své neúnavné činnosti.

Za ministra:

Došlo dne: 7. V. 1948

./.

Vyřizeno dne:

Čís. B-25 859/45-V/3.

Příl.: 1 + 260 g.

Rektorátu Akademie výtvarných umění

v P r a z e X I X . .

U Akademie čís. 4.,

na vědomí se žádostí o doručení připojeného dekretu a vrácení dokladů proti potvrzení.

Za správnost vyhotovení:

Beránek
přednostu výpravny.

Za ministra:

Dr. Morávek v.r.

Viděl:

K. P. Morávek

589 t. č. rektor

R. Klauzky

14. Dokument Ministerstva školství a osvěty k ukončení působnosti Bohuslava Slánského v Národní galerii a začátku působení na Akademii výtvarných umění z 26. apríla 1948



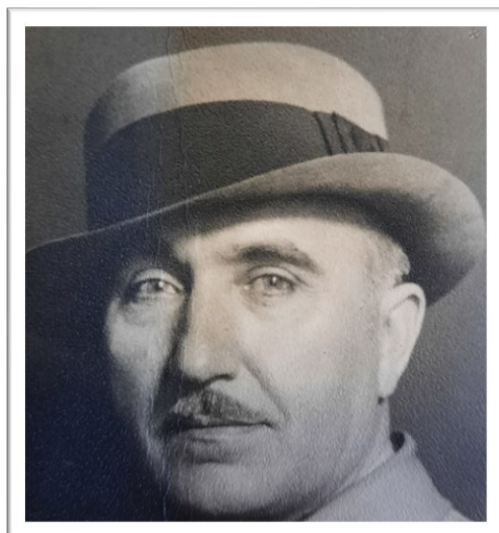
15. Pred aplikáciou šrafovej retuše, Pražský hrad, priestory *kanceláře úředníků zemských desek*, okolo 1660, po upevnení farebných vrstiev a vytmelení, počas reštaurovania v roku 1953



16. Po aplikácii šrafovej retuše, Pražský hrad, priestory *kanceláře úředníků zemských desek*, okolo 1660, po upevnení farebných vrstiev a vytmelení, počas reštaurovania v roku 1953



17. Aplikovaná retuš na snímateľnej podložke, fragment obrazu s námetom Desiat' tisíc mučeníkov na krídle oltárnej archy Panny Márie Ochrankyne, Kašperské Hory, 15. storočie, počas reštaurovania v 60. rokoch.



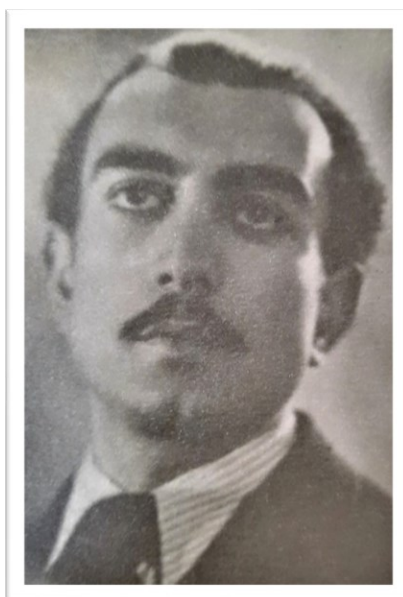
18. Rudolf Houžva, okolo roku 1950



19. Mojmír Hamsík, okolo roku 1950



20. Věra Frömllová rodená Zezuláková,
okolo roku 1945



21. František Tvrдый, okolo roku 1939



22. Ladislav Svoboda, 1950



23. Ladislav Svoboda, 1950



24. Mojmír Hamsík skúma pomocou stereoskopického mikroskopu obraz jedného z napodobiteľov Lucasa Cranacha, 9. december 1971

Original kolekce oltáře
let.
17. prosince 1962.
a/a 9.2.63 K1. Slav. Mlýn

6410 /62 - DrMaš/Kr

Výbor pro státní ceny Klementa Gottwalda
Nábřeží kapitána Jaroše 3
Praha 1

Ředitelství Národní galerie v Praze navrhuje k ocenění státní cenou Klementa Gottwalda za rok 1963

s. Mojmíra H a m s í k a , akademického malíře, vedoucího restaurátorského odb. Národní galerie a

s. Věru F r ō m l o v o u , akademickou malířku, odbornou restaurátorku Národní galerie

za restauraci cyklu tří obrazů Mistra třeboňského oltáře a desky tak zv. Emauzského ukřižování a za provedení základního průzkumu technik české středověké deskové malby, uskutečněného v souvislosti s touto restaurací, s přihlédnutím k jejich dosavadním výsledkům při restauraci dalších gotických deskových obrazů ze sbírek Národní galerie v Praze.

Tři oltářní oboustranně malované křídla Mistra třeboňského oltáře, která jsou majetkem Národní galerie v Praze, patří k nejvzácnějším pokladům nejen české, nýbrž i světové středověké malby. Vznikla v době kolem 1380-90 a jejich anonymní autor je nejvýznamnějším zjevem českého malířství 14. století. Kromě jmenovaných křídel, která byla předmětem restaurace, lze mu připisat ještě desku z Hluboké, která podle plánu má být též restaurována jmenovaným restaurátorským kolektivem v dílnách Národní galerie v Praze. Stejně tak zv. Emauzské ukřižování z doby před rokem 1380 patří ke klíčovým deskám českého gotického umění.

S. Mojmír Hamsík restauroval dvě z uvedených křídel, s. V. Frömlová jedno a desku s Emauzským ukřižováním. Restaurace probíhala na základě důkladného průzkumu za komisionální účasti znalců a byla provedena způsobem, který lze označit za vzorný a příkladný. S desek byly snát zmařé laky a pozdější přemalby, pod nimiž byla

25. Návrh na udelenie štátnej ceny pre Mojmíra Hamsíka a Věru Frömlovú za reštaurátorské počiny, riaditeľom Národnej galerie Jánom Kroftom,

17. decembra 1962, str. 1

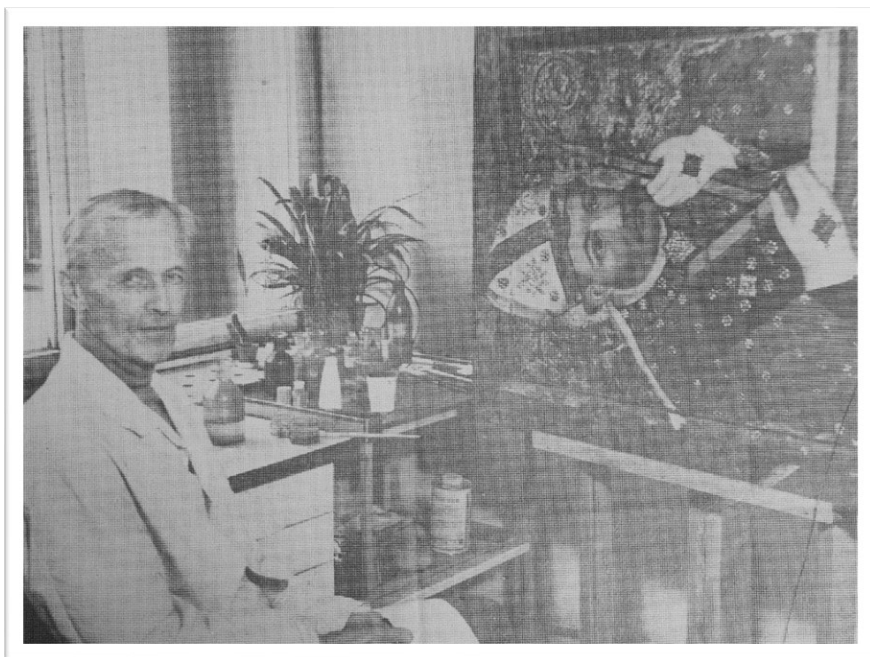
odkryta původní malba. Restaurace byla nadmíru obtížná a odpovědná, zato však její dosah pro nové hodnocení maleb po stránce uměleckohistorické je zcela zásadního významu. Restaurace odkryla nejen původní barevnost obrazů, ale i současně i nové kompoziční, barevné a kresebné prvky obrazů. Vzhledem ke skutečnosti, že lze označit průzkum a restauraci těchto desek za jedn z nejvýznamnějších, které dosud byly provedeny v Národní galerii, že se týká cyklu našich nejvýznamnějších památek českého a současně i světového umění, že průzkum byl proveden vzorně za použití nejmodernějších metod a že jej lze označiti za základní pro poznání našeho gotického malířství, a že restaurace byla provedena dokonale jak po stránce technické tak umělecké, doporučuje Národní galerie v Praze udělení státní ceny Klementa Gottwalda autorům této restaurace. O obtížnosti průzkumu a restaurace svědčí i ta skutečnost, že třeba že jmenovaná díla se nacházejí ve sbírkách Národní galerie již několik desetiletí (dvě křídla třeboňského oltáře dokonce již od minulého století), nebylo až do dneška k jejich průzkumu a restauraci přistoupeno. Odborný protokol o restauraci, její dokumentace a výsledky průzkumu budou předloženy na vyzvání.

Závěrem je ještě třeba připomenout, že s. M. Hamsík mimo ostatní restaurátorské práce restauroval stejně tak jako s. V. Frömlová celou řadu dalších děl českého gotického umění ze sbírek Národní galerie v Praze (M. Hamsík: pět desek tak zv. Vyšebrodského cyklu, Zlatokorunskou madonu, Sv. Barboru ze Strahova, Ukřižování z Vyššího Brodu, Svojsínskou madonu, dvě desky Mistra I.V.M., desku Mistra I.W., Bolestného Krista z Týna; V. Frömlová: Vyšebrodská madona, Madona z Týna, řezby a polychromie rámu Svatovítské madony). Oba jmenovaní restaurátoři nadto spolupracovali na výstavě "Staré umění v Československu", která byla uspořádána v r. 1957 v Paříži, při čemž jejich účast jako restaurátorů byla přímo zásadního významu.



Ján Kroft
ředitel Národní galerie v Praze

26. Návrh na udelenie štátnej ceny pre Mojmíra Hamsíka a Věru Frömlovú za reštaurátorské počiny, riaditeľom Národnej galerie Jánom Kroftom, 17. decembra 1962, str. 2



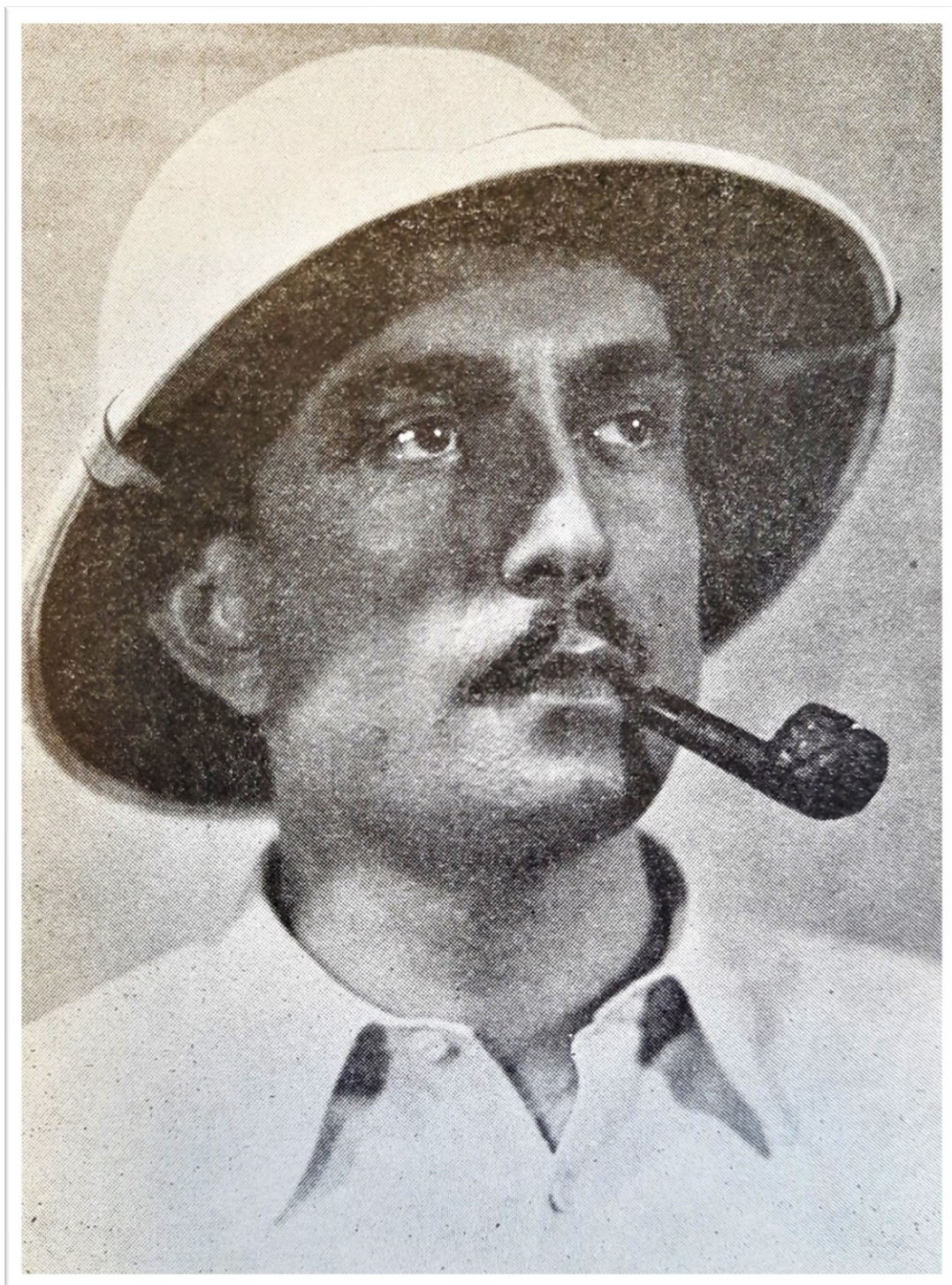
27. Mojmir Hamsík, pri práci na obraze tzv. Majstra Theodorika,
okolo roku 1986, reštaurátorský ateliér NG



28. Věra Frömlová rodená Zezuláková,
okolo roku 1950



29. Věra Frömlová rodená Zezuláková pri práci na tzv. Emauzskom ukrižovaní,
približne polovica 60. rokov 20. storočia



30. František Tvrdý, okolo roku 1936

Vypovězení důvodů k žádosti o stipendium

Jak je vidět z vyplněných blanketů, ztratil jsem rodiče ve 2 a 3 letech svého věku. Po vyhození matky, která byla jen odhovělá ženou sám na sebe a také sám bez cizí nebo příbuzných pomoci jen nastěroval matčinou školou prof. Krumana v Praze po 5 roků a později pak dlouhým chadění v tv. umění v Praze. Ovšem jak jsem byl nucen říci, to by mohl vyřešit jen opět eloněk, který byl v podobné situaci a n. se se musel rozhodnout buď opouštět dříve jist — nebo škola. Ze jsem se rozhodl pro školu je jasně z dohledu, třebaže jsem často únavou a hladem nemohl ani pracovat — a byl jsem nucen to vzdát a nikde jsem nepočítal o podporu. (Vím, že tato práva mnoho mých kolegů a ještě později) Ted jsem žil — a studujeme oba. Oba nemáme žádný příjem a je nutno žít a ještě „elektricky“ (oba nemáme sluchu) Starší student je na tom vždy lépe — třebaže by byl rád, kdyby byl mohl studovat když byl mladší.) Ted bych se mohl oba něčím nerušeně studovat a nastěrovat nás finanční otáčka a z toho důvodu si podávám žádost, buď-li mám dostal stipendium. Samotného nože žádost nedá se nic dělat, vytrval jsem na, vydržím i tato — ovšem opět na úkor studia — neboť žádný z nás by musel přestat studovat. Myslím, že si lidé situace dostávají stipendium doufám, že si mě bude nože žádost přiměřeně uvážena.

S úctou

F. S. Tvrdoš.

31. Odôvodnenie žiadosti o štipendium Františkom S. Tvrdom, 14. oktôbra 1947



32. Potvrdenie o absolvovaní maliarskej školy Františkom S. Tvrdým pod vedením profesora Jaroslava Kutmana v Prahe

ČESKOSLOVENSKÁ
STÁTNÍ POMOČNÁ NEMOCNICE V TEREZÍNĚ
ŘEDITELSTVÍ

C. I. 0-547/45

Ředitelství čsl. stát. pomocné nemocnice v Terezíně
potvrzuje, že paní (st.)

....., narozená v Třebíči, III., Šafaříkova 16,

konal(a) v době

ode dne 11. srpna 1945, do dne 10. srpna 1945

službu u České pomocné akce,

pokud se týče u Československé státní pomocné nemocnice v Terezíně

jako

.....

Ředitelství nemocnice vyslovuje jmenované-mu zároveň

DÍK A PLNÉ UZNÁNÍ

za cenné služby, konané s láskou a obětavě v zájmu bývalých českých
politických vězňů v prostředí ohroženém infekčními chorobami,
jakož i za spolupráci při zdolávání tyfové epidemie.

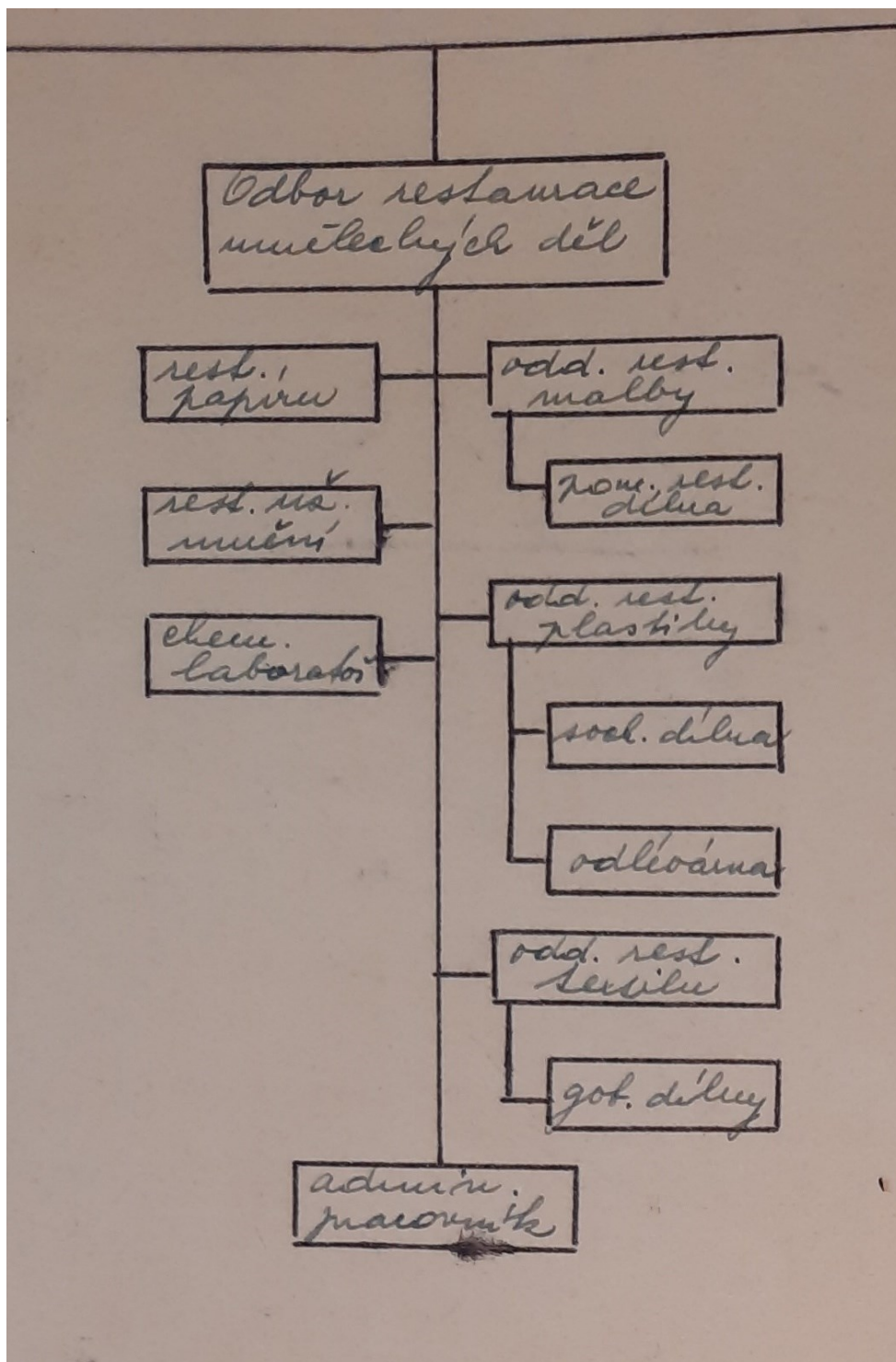
V Terezíně, dne 10. srpna 1945.

.....
Věcný správce.



.....
Primář nemocnice.

33. Poďakovanie a uznanie Františkovi S. Tvrďému
za pôsobnosť v nemocnici v Terezíne v roku 1945



35. Schematický nákres organizačního štruktúry
 Odboru reštaurovania umeleckých diel
 Národnej galéria v Prahe z roku 1960

Florence, 17. 10. 1967

Milý Mejmure,

maš pravě maš epistolární sač jst to u mñ
stýpěně býti. Dnes má vñclerá to, u jnu saču pracovat
křesťe + pondělí. Myšim si ale, u Ti nebuda řiřat
nie nořelo, když si dopovídám, jst to tady tojpadě.
To už mñ, u tětěři a kře i my, máme ečla jst postavěni,
nieš restaurátři, šleři nejnu pracu Hely. Máš pracu
dřta u šleři přelupj máš 1/2 štud - 15 štud, repredce
u 1/2 4-6-7 štud. Věra jnu tu býli de 1917 a máš
nejkřešti veděl jst sačonu šleři, jnu to Věra, máš uče
přičelovat puelupj. Taz jnu u i mñ šleři dřeča.
Věra a rozermá tu máš itelšmñ, ale věš, amā
jnu si sačaloti „moralí dčti“. U u u sač sačmāřj,
ale to lěču poměla. Věra dčti dčti býli dčti šleři,
ečlěš jno študenty.
Inu jnu + jnušti, + býřelj šleři, ečlě jnu dřeča
jnušti upravně + mřavně, u šleři u u jnušti
rydmi jnušti. Kancěři šleři (ečlě má an j uči) jnu
upravně šleři u máš křešti sačlěni.
Věra to nie jnušti, ečlěš ečlě jnu u šleři šleři
u u křešti šleři. U u šleři šleři jnušti
šleři. Ečlěš u u šleři šleři, a upravně u jnušti

36. Prvá strana listu Věry Frömlovej
vedúcemu reštaurátorského oddelenia NG,
odoslaný z Florencie 17. oktobra 1967

keď, aby u to malo vydržet. Bydlište asi 25 min. od prístavu
 a o prídeu u maieinu na ošed. Myšliu, či budú skvôlit púťy
 keď jučo my a tak vol uráženi, obav. Dieťa jučo dostali
 1000£ denné s vyhranctm, čo obas má u vyhradu, či si nemôžu
 doimot klam a mašepky. Každé u opavde púť týdeu včeri, u
 mivni i uceť u včeri vaxt. Jinač u ani tavy uceť u včeri,
 pateseí salunčelto eštrady jučo ide moe dnuh' a pteľeť u včeri, eš
 ovi na u včeri. Čaděj u včeri včelno sa kaš.

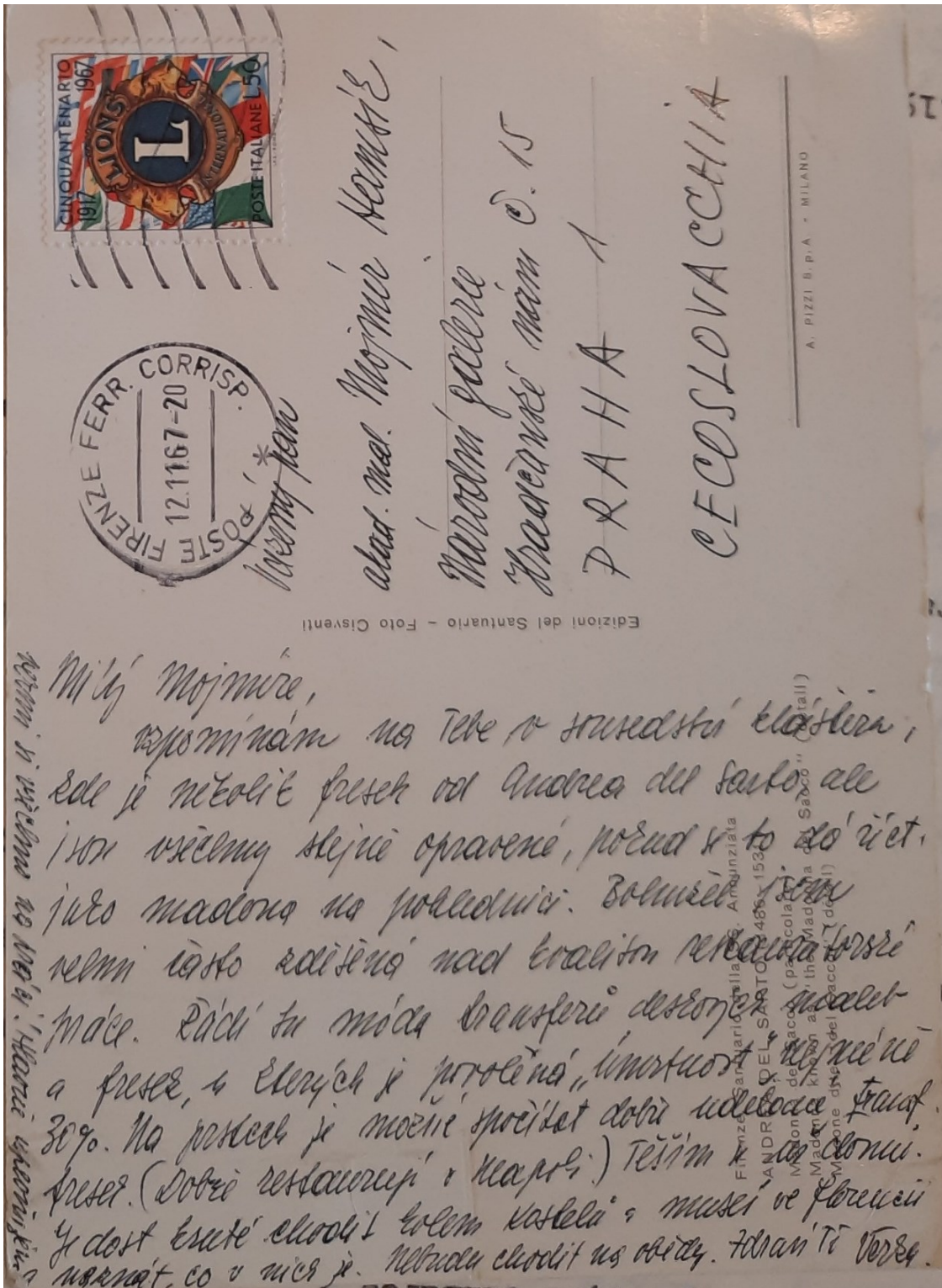
Maieinu u jučo u pteľeť u včeri pteľeť u včeri pteľeť u včeri,
 u včeri u včeri u včeri pteľeť u včeri pteľeť u včeri.
 Maieinu dnuh' včeri jučo včeri u včeri dnuh', a včeri včeri,
 jučo u včeri, u včeri včeri. včeri u včeri včeri, u včeri u včeri
 včeri včeri, u včeri včeri včeri u včeri jučo včeri. Maieinu
 u včeri včeri včeri, u včeri včeri u včeri včeri.

Maieinu, včeri, včeri včeri, včeri (u včeri včeri) včeri,
 včeri, včeri + včeri, u včeri včeri, včeri, včeri, včeri,
 včeri, včeri, u včeri včeri (u včeri včeri u včeri včeri
 včeri).

Maieinu u včeri u včeri u včeri u včeri. včeri
 u včeri u včeri včeri. včeri včeri včeri včeri včeri včeri.
 Maieinu u včeri včeri včeri včeri včeri u včeri
 včeri u včeri, včeri včeri u včeri včeri včeri u včeri
 včeri včeri včeri. u včeri včeri u včeri včeri včeri
 u včeri u včeri u včeri u včeri u včeri u včeri u včeri.
 včeri včeri včeri u včeri včeri. u včeri včeri včeri -
 včeri

včeri.

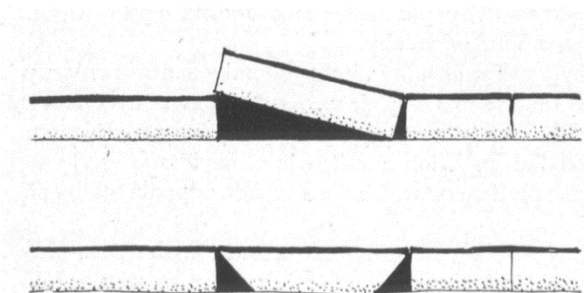
37. Druhá strana listu Věry Frömlovej vedúcuemu reštaurátorského oddelenia NG, odoslaný z Florencie 17. októbra 1967



38. Pohľadnica Věry Frömlovej vedúcemu reštaurátorského oddelenia NG,
 odoslaná z Florencie 12. novembra 1967



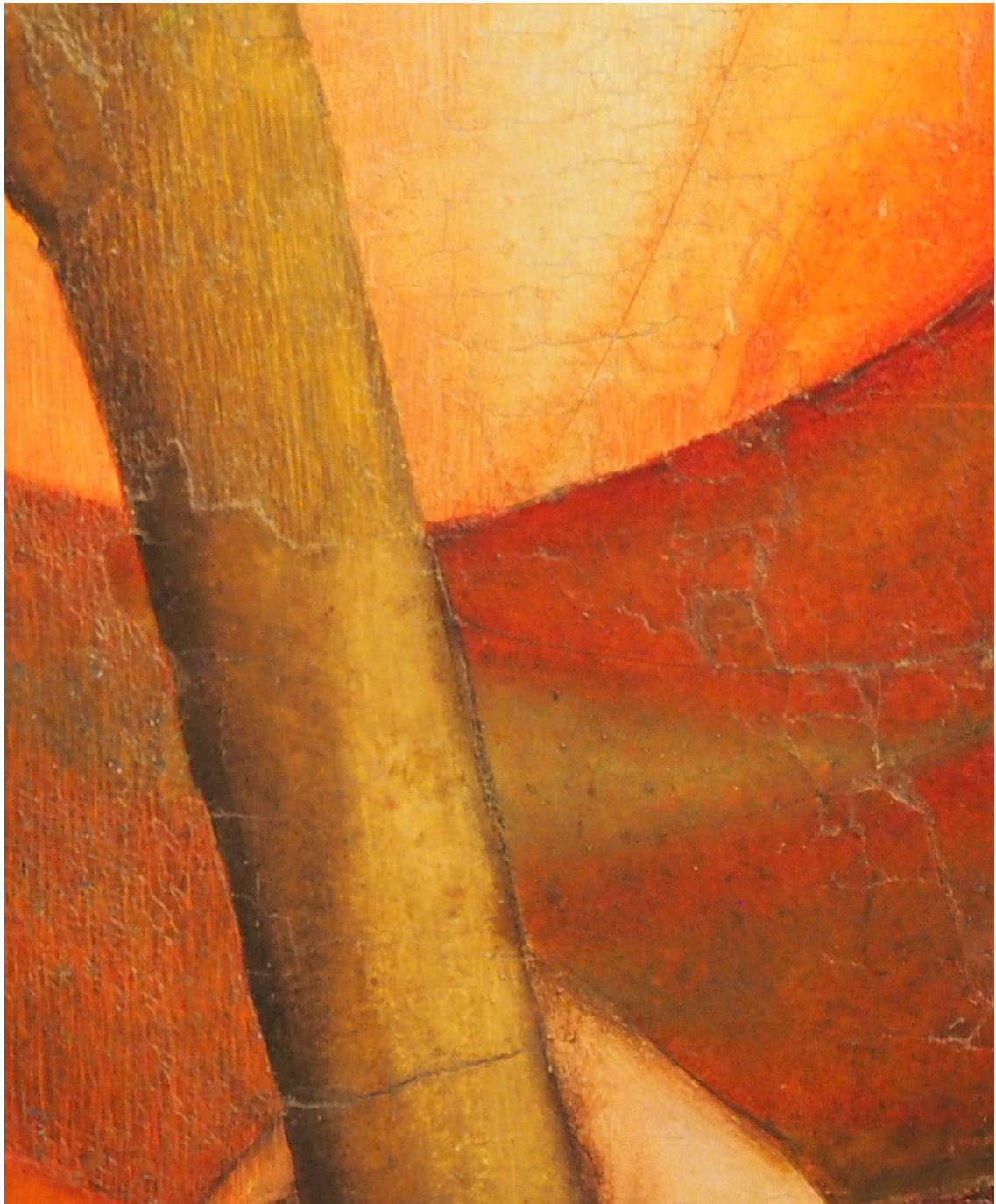
39. *Deska Církvická*, zadná strana zobrazujúca sv. Kryštofa,
po roku 1380, pred reštaurovaním v roku 1965



40. Nákres spôsobu úpravy kriedového podkladu pri zosadzovaní fragmentov maľby
zadnej strany *Desky Církvické* zobrazujúcej sv. Kryštofa.
Počas reštaurovania v roku 1965



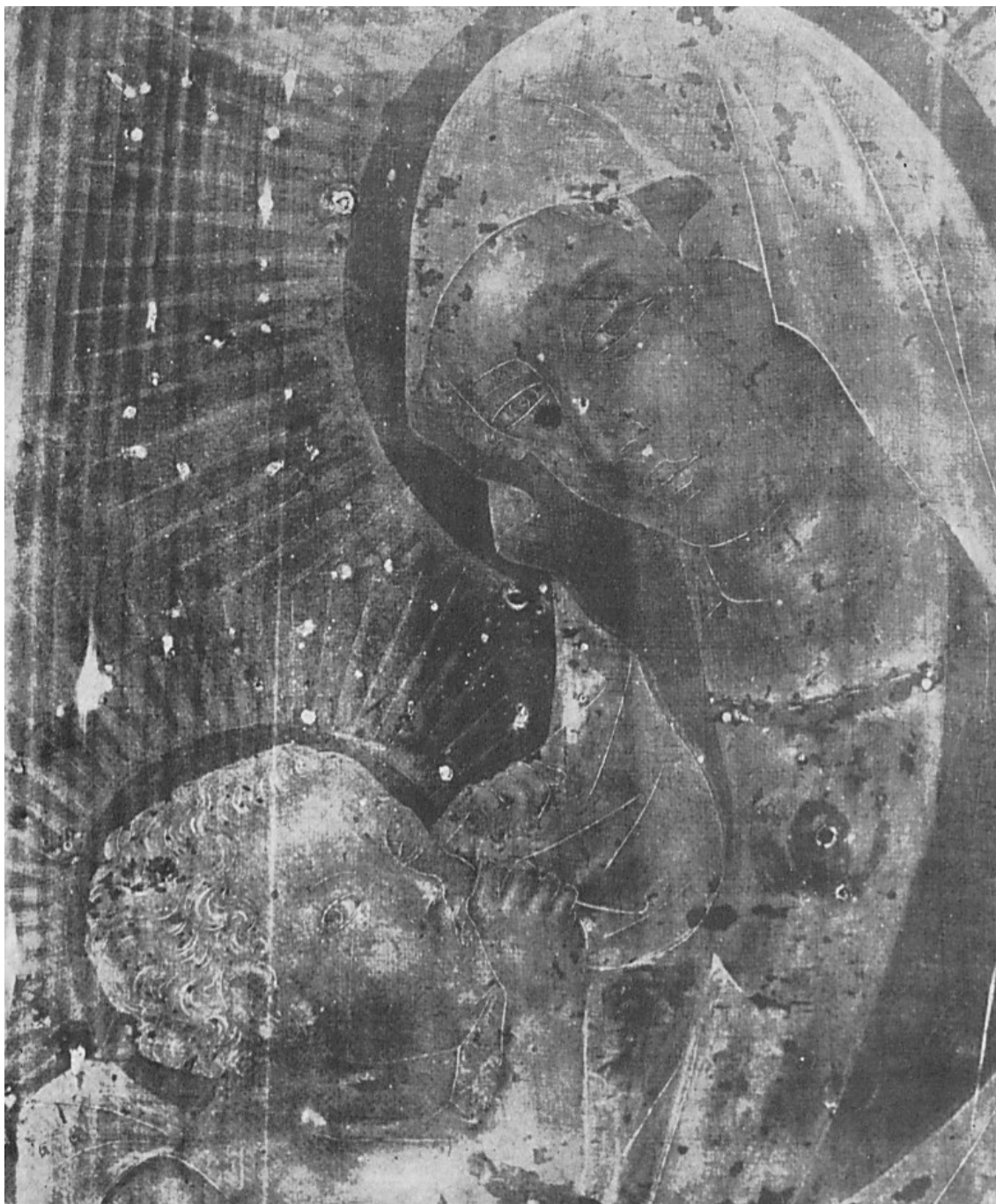
41. *Deska Církvická*, zadná strana zobrazujúca sv. Kryštofa,
po roku 1380, súčasná podoba



42. *Deska Církvická*, zadná strana zobrazujúca sv. Kryštofa, po roku 1380, súčasná podoba, detail aplikovanej šrafovej retuše



43. *Vyšehradská madona*, po roku 1355, před reštaurovaním v roku 1968,
snímka v svetle infračervených lúčov.



44. *Vyšehradská madona*, po roku 1355, před reštaurovaním v roku 1968,
fotokópie röntgenového snímku detailu



45. Vyšehradská madona, po roku 1355, pred reštaurovaním v roku 1968,
s kovovou aplikou pokrývajúcou pozadie obrazu



46. *Vyšehradská madona*, po roku 1355, po reštaurování v roku 1968,
súčasná podoba



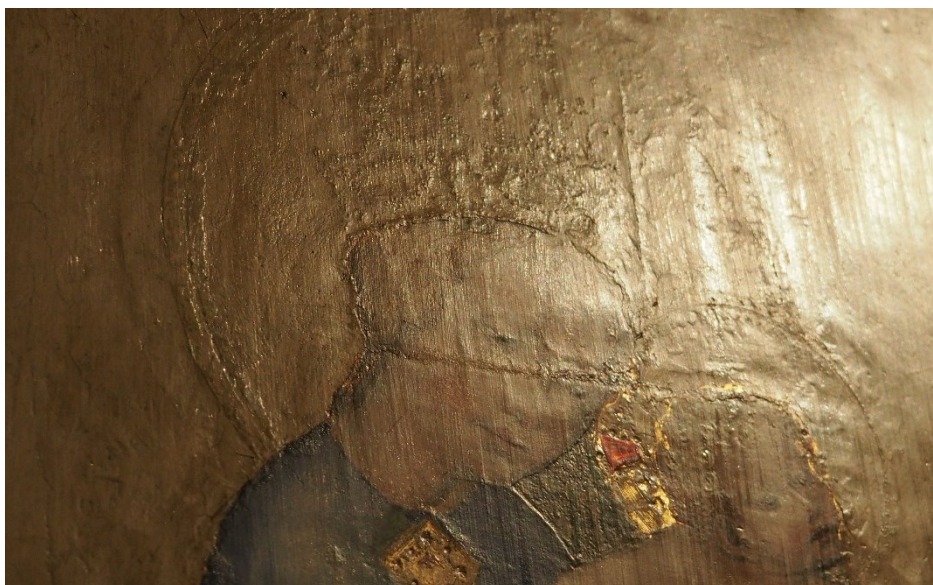
47. Epitaf Jana z Jeřeně – *Sediaca Madona*, okolo roku 1395,
pred reštaurovaním v roku 1968



48. *Epitaf Jana z Jeřeně – Sediaca Madona*, okolo roku 1395, pred reštaurovaním v roku 1968, fotokópia röntgenového snímku dokumentujúca transfer fragmentu



49. *Epitaf Jana z Jeřeně – Sediaca Madona*, okolo roku 1395,
pred reštaurovaním v roku 1968, detail znázorňujúci obvodovú líniu rezu
spôsobenú transferovaním fragmentu



50. *Epitaf Jana z Jeřeně – Sediaca Madona*, okolo roku 1395,
súčasný stav, detail znázorňujúci obvodovú líniu rezu
spôsobenú transferovaním fragmentu



51. *Epitaf Jana z Jeřeně – Sediaca Madona*, okolo roku 1395,
počas reštaurovania v roku 1968, snímame premalieb pozadia



52. *Epitaf Jana z Jeřeně – Sediaca Madona*, okolo roku 1395,
po reštaurování v roku 1968, *súčasná podoba*



53. *Epitaf Jana z Jeřeně – Sediaca Madona*, okolo roku 1395, po reštaurovaní v roku 1968, *súčasná podoba odhaleného fragmentu pôvodnej maľby*



54. *Predela roudnická (zlomek roudnického polyptychu)*, okolo roku 1340,
pred reštaurovaním v roku 1964



55. *Predela roudnická (zlomek roudnického polyptychu)*,
okolo roku 1340, pred reštaurovaním v roku 1964,
detail apoštola Jána



56. *Predela roudnická (zlomek roudnického polyptychu)*, okolo roku 1340, počas reštaurovania v roku 1964, detail apoštola Jána po sňatí premalieb, zlata a bronzu



57. *Predela roudnická (zlomek roudnického polyptychu)*, okolo roku 1340, počas reštaurovania v roku 1964, detail apoštola Jána po sňatí premalieb, zlata a bronzu.

Snímka v svetle infračervených lúčov



58. *Predela roudnická (zlomek roudnického polyptychu)*, okolo roku 1340, po reštaurovaní v roku 1964, detail hlavy apoštola Jána



59. *Predela roudnická (zlomek roudnického polyptychu)*, okolo roku 1340, po reštaurovaní v roku 1964, súčasná podoba, detail aplikovanej šrafovej retuše



60. Predela roudnická (zlomek roudnického polyptychu), okolo roku 1340, po reštaurovaní v roku 1964, súčasná podoba

Zoznam obrazovej prílohy

1. Bohuslav Slánský, 70. roky 20. storočia. Reprofoto: SLÁNSKÝ 2003a, XXI
2. František Petr, 50. roky 20. storočia. Foto: Archív NPÚ - ÚP
3. Vincenc Kramář (piaty zprava) so zamestnancami Obrazárne SVPU, november 1931. Foto: ANG, Zaměstnanci NG, SFDNG, AA3177/37
4. Vincenc Kramář (druhý zprava) so zamestnancami Obrazárne SVPU, november 1931. Foto: ANG, Zaměstnanci NG, SFDNG, AA3177/26
5. Adolf Bělohoubek, 4. apríl 1933. Foto: ANG, Zaměstnanci NG, SFDNG, AA3166/1
6. Adolf Bělohoubek, 4. apríl 1933. Foto: ANG, Zaměstnanci NG, SFDNG, AA3166/2
7. Bohuslav Slánský v ateliéri v Loretánskej ulici, 1940. Reprofoto: SLÁNSKÝ 2003a, II., XVIII.
8. *Jindřichohradecká madona*, okolo roku 1400, stav pred reštaurovaním v roku 1931. Reprofoto: SLÁNSKÝ 2003a, II., Tab. 108
9. *Jindřichohradecká madona*, okolo roku 1400, stav podložky rubu obrazu, pred reštaurovaním v roku 1931. Reprofoto: SLÁNSKÝ 1932b, 435
10. *Jindřichohradecká madona*, okolo roku 1400, röntgenová snímka stavu obrazu po reštaurovaní v roku 1931. Reprofoto: SLÁNSKÝ 2003a, II., Tab. 109
11. *Jindřichohradecká madona*, okolo roku 1400, po reštaurovaní v roku 1931. Reprofoto: MATĚJČEK 1950, 146.
12. *Jindřichohradecká madona*, okolo roku 1400, po reštaurovaní v roku 1944. Reprofoto: <https://www.rodon.cz/umeni/Ceske-sakralni-umeni/madona-z-jindrichova-hradce-kolem-roku-1400--519>, vyhľadane 1. 4. 2021
13. Dokument o uzatvorení zmluvného pomeru reštaurátora Bohuslava Slánského v Obrazárni SVPU, 3. február 1934. Foto: ANG, Zaměstnanci NG, Osobní složka Bohuslava Slánského, nesig.
14. Dokument *Ministerstva školství a osvěty* k ukončeniu pôsobnosti Bohuslava Slánského v Národnej galérii a začiatku pôsobenia na Akadémií výtvarných

umení z 26. apríla 1948. A-AVU, NAD 4, Osobná zložka Bohuslava Slánského, CXIII

15. Pred aplikáciou šrafovej retuše, Pražský hrad, priestory *kanceláře úředníků zemských desek*, okolo 1660, po upevnení farebných vrstiev a vytmelení, počas reštaurovania v roku 1953. Reprofoto: SLÁNSKÝ 1954, 316
16. Po aplikácii šrafovej retuše, Pražský hrad, priestory *kanceláře úředníků zemských desek*, okolo 1660, po upevnení farebných vrstiev a vytmelení, počas reštaurovania v roku 1953. Reprofoto: SLÁNSKÝ 1954, 317
17. Aplikovaná retuš na snímateľnej podložke, fragment obrazu s námetom Desat' tisíc mučeníkov na krídle oltárnej archy Panny Márie Ochrankyne, Kašperské Hory, 15. storočie, počas reštaurovania v 60. rokoch. Reprofoto: SLÁNSKÝ 1967d, 235. Autorka: Dagmar Schwarzová
18. Rudolf Houžva, okolo roku 1950. Foto: ANG, osobní složka Houžva Rudolf 1939 – 1956
19. Mojmír Hamsík, okolo roku 1950. Foto: ANG, NG Zpráva restaurátorského oddělení za rok 1963
20. Věra Frömllová rodená Zezuláková, okolo roku 1945. Foto: archív rodiny
21. František Tvrdý, okolo roku 1939. A-AVU, NAD 4, Osobná zložka Františka Tvrdeho
22. Ladislav Svoboda, člen reštaurátorskej dielne, 1950. Foto: ANG, Zaměstnanci NG, SFDNG, AA3137/2
23. Ladislav Svoboda, člen reštaurátorskej dielne, 1950. Foto: ANG, Zaměstnanci NG, SFDNG, AA3137/4
24. Mojmír Hamsík skúma pomocou stereoskopického mikroskopu obraz jedného z napodobiteľou Lucasa Cranacha, 9. december 1971. Foto: ČTK, autor: Jindřich Šároch
25. Návrh na udelenie štátnej ceny pre Mojmíra Hamsíka a Věru Frömllovú za reštaurátorské počiny, riaditeľom Národnej galérie Jánom Kroftom, 17. decembra 1962, str. 1. Foto: ANG, NG 1965-1970 Restaurátoři NG + UPM (všetchna pracoviště), Restaurátoři 1967

26. Návrh na udelenie štátnej ceny pre Mojzíra Hamsíka a Věru Frömlovú za reštaurátorské počiny, riaditeľom Národnej galérie Jánom Kroftom, 17. decembra 1962, str. 2. Foto: ANG, NG 1965-1970 Restaurátori NG + UPM (všetchna pracoviště), Restaurátori 1967
27. Mojzír Hamsík, pri práci na obraze tzv. Majstra Theodorika, okolo roku 1986, reštaurátorský ateliér NG. Reprofoto: Denník Pravda, 12. apríl 1986
28. Věra Frömlová rodená Zezuláková, okolo roku 1950. Foto: archív rodiny
29. Věra Frömlová rodená Zezuláková pri práci na tzv. Emauzskom ukrižovaní, približne polovica 60. rokov 20. storočia, reštaurátorský ateliér NG. Foto: archív rodiny
30. František Tvrдый, okolo roku 1936. Reprofoto: ANG, JEŽ 1961, nepag.
31. Odôvodnenie žiadosti o štipendium Františkom S. Tvrдыйm, 14. októbra 1947. A-AVU, NAD 4, Osobná zložka Františka Tvrdeho
32. Potvrdenie o absolvovaní maliarskej školy Františkom S. Tvrдыйm pod vedením profesora Jaroslava Kutmana v Prahe. A-AVU, NAD 4, Osobná zložka Františka Tvrdeho
33. Poďakovanie a uznanie Františkovi S. Tvrdeému za pôsobnosť v nemocnici v Terezíne v roku 1945. A-AVU, NAD 4, Osobná zložka Františka Tvrdeho
34. Schematický nákras organizačného štruktúry Národnej galérie a Umeleckopriemyslového múzea v Prahe z roku 1960. ANG, Zprávy o činnosti – komplexní 1959-1964, Zpráva o NG (1960)
35. Schematický nákras organizačného štruktúry Odboru reštaurovania umeleckých diel Národnej galéria v Prahe z roku 1960. ANG, Zprávy o činnosti – komplexní 1959-1964, Zpráva o NG (1960)
36. Prvá strana listu Věry Frömlovej vedúcemu reštaurátorského oddelenia NG, odoslaný z Florencie 17. októbra 1967. Foto: ANG, NG 1965-1970 Restaurátori NG + UPM (všetchna pracoviště), Restaurátori 1967
37. Druhá strana listu Věry Frömlovej vedúcemu reštaurátorského oddelenia NG, odoslaný z Florencie 17. októbra 1967. Foto: ANG, NG 1965-1970 Restaurátori NG + UPM (všetchna pracoviště), Restaurátori 1967

38. Pohľadnica Věry Frömlovej vedúcemu reštaurátorského oddelenia NG, odoslaná z Florencie 12. novembra 1967. Foto: ANG, NG 1965-1970
Restaurátori NG + UPM (všetchna pracoviště), Restaurátori 1967
39. *Deska Církvická*, zadná strana zobrazujúca sv. Kryštofa, po roku 1380, pred reštaurovaním v roku 1965. Reprofoto: FRÖMLOVÁ 1967, 110. Autor: Vladimír Fyman
40. Nákres spôsobu úpravy kriedového podkladu pri zosadzovaní fragmentov maľby zadnej strany *Desky Církvické* zobrazujúcej sv. Kryštofa. Počas reštaurovania v roku 1965. Reprofoto: FRÖMLOVÁ 1967, 112
41. *Deska Církvická*, zadná strana zobrazujúca sv. Kryštofa, po roku 1380, súčasná podoba. Foto: archív autorky
42. *Deska Církvická*, zadná strana zobrazujúca sv. Kryštofa, po roku 1380, súčasná podoba, detail aplikovanej šrafovej retuše. Foto: archív autorky
43. *Vyšehradská madona*, po roku 1355, pred reštaurovaním v roku 1968, snímka v svetle infračervených lúčov. Reprofoto: HAMSÍK 1969, 50. Autor: Vladimír Fyman
44. *Vyšehradská madona*, po roku 1355, pred reštaurovaním v roku 1968, fotokópia röntgenového snímku detailu. Reprofoto: HAMSÍK 1969, 52
45. *Vyšehradská madona*, po roku 1355, pred reštaurovaním v roku 1968, s kovovou aplikou prekrývajúcou pozadie obrazu. Foto: archív Náprstkovo múzeum
46. *Vyšehradská madona*, po roku 1355, po reštaurovaní v roku 1968, súčasná podoba. Reprofoto:
<http://www.atelierlesov.cz/cs/V%C3%BDrobky/Madony/Slovo%20autor%C5%AF/>, vyhľadane 1. 7. 2021
47. *Epitaf Jana z Jeřeně – Sediaca Madona*, okolo roku 1395, pred reštaurovaním v roku 1968. Reprofoto: PEŠINA 1970, 143
48. *Epitaf Jana z Jeřeně – Sediaca Madona*, okolo roku 1395, pred reštaurovaním v roku 1968, fotokópia röntgenového snímku dokumentujúca transfer fragmentu. RO NG, fotografická dokumentace k protokolu č. 539, č. 689, príloha 53

49. *Epitaf Jana z Jeřeně – Sediaca Madona*, okolo roku 1395, pred reštaurovaním v roku 1968, detail znázorňujúci obvodovú líniu rezu spôsobenú transferovaním fragmentu. RO NG, fotografická dokumentace k protokolu č. 539, č. 3, príloha 1
50. *Epitaf Jana z Jeřeně – Sediaca Madona*, okolo roku 1395, súčasný stav, detail znázorňujúci obvodovú líniu rezu spôsobenú transferovaním fragmentu. Foto: archív autorky
51. *Epitaf Jana z Jeřeně – Sediaca Madona*, okolo roku 1395, počas reštaurovania v roku 1968, snímání premalieb pozadia. RO NG, fotografická dokumentace k protokolu č. 539, č. 2, príloha 2
52. *Epitaf Jana z Jeřeně – Sediaca Madona*, okolo roku 1395, po reštaurovaní v roku 1968, súčasná podoba. Reprofoto:
https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_11676, vyhl'adané 1. 5. 2021
53. *Epitaf Jana z Jeřeně – Sediaca Madona*, okolo roku 1395, po reštaurovaní v roku 1968, súčasná podoba odhaleného fragmentu pôvodnej maľby. RO NG, fotografická dokumentace k protokolu č. 539, príloha 7
54. *Predela roudnická (zlomek roudnického polyptychu)*, okolo roku 1340, pred reštaurovaním v roku 1964. Reprofoto: MATĚJČEK 1950, 1
55. *Predela roudnická (zlomek roudnického polyptychu)*, okolo roku 1340, pred reštaurovaním v roku 1964. Reprofoto: MATĚJČEK 1950, 2
56. *Predela roudnická (zlomek roudnického polyptychu)*, okolo roku 1340, počas reštaurovania v roku 1964, detail apoštola Jána po sňatí premalieb, zlata a bronz. RO NG, fotografická dokumentace k protokolu č. 71, č. fotografie 12, č. negatívu 40.346
57. *Predela roudnická (zlomek roudnického polyptychu)*, okolo roku 1340, počas reštaurovania v roku 1964, detail apoštola Jána po sňatí premalieb, zlata a bronz. Snímka v svetle infračervených lúčov. RO NG, fotografická dokumentace k protokolu č. 71, č. fotografie 15
58. *Predela roudnická (zlomek roudnického polyptychu)*, okolo roku 1340, po reštaurovaní v roku 1964, detail hlavy apoštola Jána. RO NG, fotografická dokumentace k protokolu č. 71, č. fotografie 22, č. negatívu 40.973

59. *Predela roudnická (zlomek roudnického polyptychu)*, okolo roku 1340, po reštaurovaní v roku 1964, súčasná podoba, detail aplikovanej šrafovej retuše.
Reprofoto: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_2715/zoom, vyhľadané 1. 5. 2021
60. *Predela roudnická (zlomek roudnického polyptychu)*, okolo roku 1340, po reštaurovaní v roku 1964, súčasná podoba.
Reprofoto: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_2715, vyhľadané 1. 5. 2021