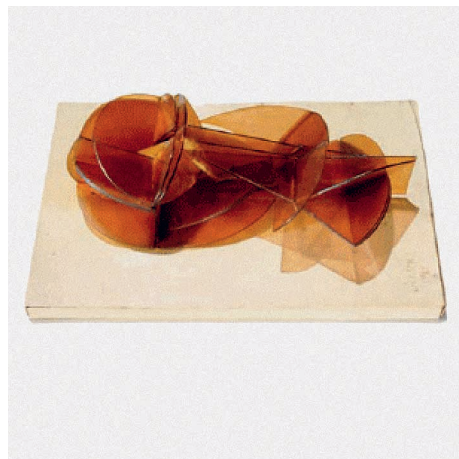


Otázky možné konzervace a restaurování polymerních materiálů

Ivana KOPECKÁ; Eva SVOBODOVÁ

ANOTACE: Článek se zabývá otázkou, zda a do jaké míry je vůbec možné konzervovat a restaurovat umělecká a designová díla ze syntetických polymerů, jež jsou dnes významně zastoupena v muzeích i galeriích. Degradáční procesy těchto materiálů se od „klasických“ materiálů liší, liší se proto i nároky na znalosti restaurátora. Etické principy restaurování při zachování autenticity těchto děl by měly být v budoucnu námětem k odborné diskusi.



1



S prvními syntetickými polymery se setkáváme už na konci 19. století. Ty nejstarší vznikaly jako levnější a dostupnější náhrada luxusních přírodních materiálů – jako například hedvábí, slonovina a želovina –, které byly stále žádanější, avšak stále méně dostupné. V průběhu doby vzniklo mnoho nových polymerních materiálů. Byly ceněny pro své užité vlastnosti a – ve srovnání s výrobky z přírodních materiálů – i pro svou nízkou cenu. Původně se vyráběly jako levné náhražky, od nichž nikdo velkou trvanlivost neočekával ani nezádal. Paradoxně právě tyto materiály se dnes snažíme uchovat pro budoucí generace. Do určité míry lze k jejich zachování přispět citlivou preventivní konzervací – úpravou parametrů prostředí, v němž jsou uchovávány, ale proces jejich degradace zastavit nelze. Čím dál častěji také stojíme před otázkou, zda je vůbec možné je restaurovat nebo konzervovat, a jestliže ano, tak jak a jaký proces ještě může být označen jako konzervace nebo restaurování.

Průběh degradace polymerů je poněkud záladný. V časném stádiu stárnutí, ještě před vznikem viditelných projevů degradace, dochází uvnitř polymeru k malým fyzikálně-chemickým změnám, které jsou nevratné a pro další

stabilitu materiálu mají zásadní význam. Materiál se zdánlivě stále jeví v dobré kondici, degradace začne být viditelná náhle až po určité („indukční“) době. Např. pro acetáty celulózy (filmové podložky) představuje indukční doba asi 40 let. (Poté acetát celulózy začíná žloutnout, měknout a jeho povrch se stává lepivým.) Cílem preventivní konzervace objektů z polymerů by mělo být indukční dobu degradace co nejvíce prodloužit.¹ Je otázkou, zda lze degradáční procesy identifikovat již během indukční periody. I když se to v některých případech jeví jako technicky možné, obvykle se situace řeší až v okamžiku, kdy už jsou projevy degradace evidentní.²

Příčiny degradace uměleckých děl ze syntetických polymerů mohou být různé, většinou zde působí více faktorů současně. Může to být už povaha samotného materiálu – příkladem je nitrocelulóza. Nitrocelulózkové trojrozměrné předměty z 30. let i fotografické podložky z nitrocelulózy časem podléhají totální destrukci; restaurovat ani konzervovat je nelze, dokonce je nelze ani bezpečně skladovat. Jedinou cestou k jejich „zachování“ je jejich dokumentace, eventuálně výroba kopie z jiného materiálu (obr. 1). Zatím se ve sbírkách nachází poško-

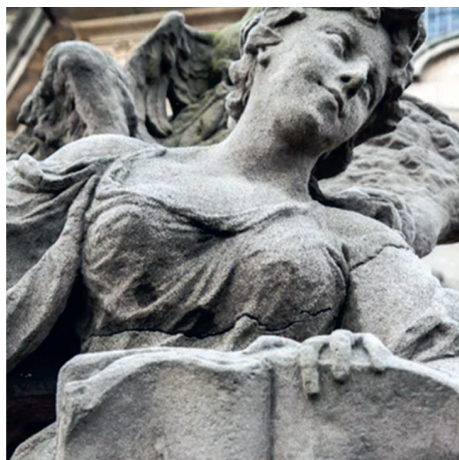
Obr. 1. Antoine Pevsner, *Hlava ženy*, 1923, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington. Postup degradace trojrozměrného uměleckého předmětu z nitrocelulózy od svého vzniku do 60. let 20. století. Převzato z: Sid Perkins, *Long Live Plastics*, *Science News*, November 8, 2008, s. 34.

zených polymerních materiálů relativně málo. Pravděpodobně i proto, že počet uměleckých děl ze syntetických polymerů ve sbírkách narůstá až poslední dobou a dosud byla tato díla restaurována poměrně zřídka. Poškození vznikají v důsledku nevhodných podmínek dlouhodobého uložení nebo expozice, v důsledku

■ Poznámky

1 Robert L. Feller, Aspects of chemical research in conservation: the deterioration process, *Journal of the American Institute for Conservation* 33, č. 2, 1994, s. 91–99.

2 Zaznamenat chemické změny materiálu je možné různými analytickými technikami. Stav polyuretanů lze například stanovením jejich hydroxylového indexu (titračně nebo spektrálně FTNIR). Analýzy však vždy vyžadují odběr vzorku a takový zásah do uměleckého díla lze jen těžko odůvodnit preventivní kontrolou jeho stavu.



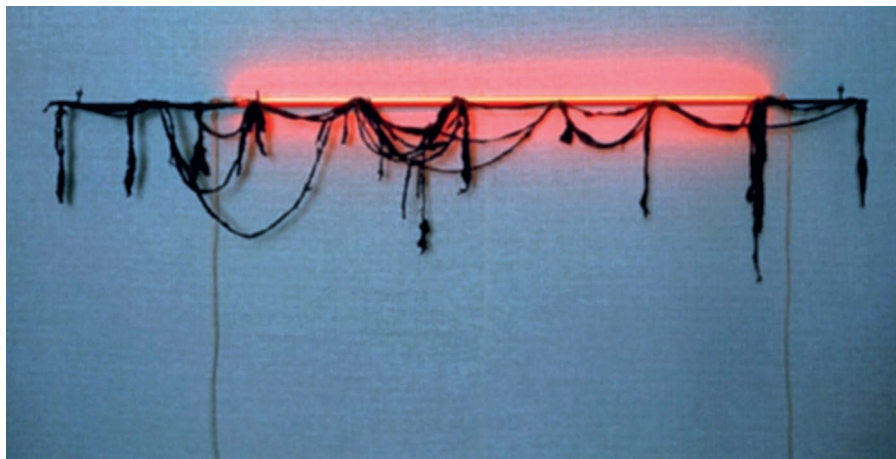
2a



2b



3



4a



4b

Obr. 2a, b. Kuks, hospital, výdusky alegorických soch Náboženství a Lenosti, detaily. Na snímcích jsou patrné horizontální praskliny vzniklé nedostatečným propojením postupně dusaných částí kopie (vyskytují se na řadě výdusků). Foto: Jiří Novotný, 2018.

Obr. 3. Kateřina Vincourová, Neděle, 1992. Příklad uměleckého díla z polyuretanu (uvnitř polyuretanová pěna, vně kaučuk smíchaný s akrylovou barvou). Nábytek má údajně „kamenný“ vzhled, ale současně je měkký. Kaučuk na povrchu znehodnocený příměsí nekompatibilního akrylátu se rozpádá, molitan uvnitř se již rozpádl. Foto: Galerie hlavního města Prahy, 1992.

Obr. 4a, b. Richard Serra, Bez názvu, 1967, Stedelijk Museum, Amsterdam. Jedná se o asambláž z kaučuku (kovový rám, za ním červená zářivka a na rámu naaranžované cary z kaučuku smíchaného s barevným polyvinylalkoholem). 4a) Původně byl kaučuk červený a zelený. Kaučuk vyrobil Serra sám tak, že kapal latex přírodního kaučuku smíchaný s PVOH na podlahu, zaschlý ho pak navěšil na zářivku. Stav asambláže na začátku 90. let. 4b) Detail stavu kaučuku v roce 2012. Následně byla vytvořena autorská kopie. Izopren byl nahrazen černým silikonovým kaučukem, probarveným pouze sazemí, zářivka byla nahrazena světelným zdrojem LED. Převzato z: Sandra Weerdenburg et al., The conservation of an early assemblage by Richard Serra: A rubber issue, in: ICOM-CC 17th Triennial Conference Preprints, Melbourne, 15 – 19 September 2014, ed. J. Bridgland, Paris 2014, fig. 3, 4.

neopatrné manipulace anebo jako následky nekvalifikovaných konzervačních zásahů. Naprosto nejčastější příčinou degradace díla však bývá autorova volba nevhodného materiálu a/nebo amatérský způsob jeho zpracování už při umělecké tvorbě. Jedná se hlavně o nedodržení základních technických pokynů výrobce při aplikaci (např. u dvousložkových polymerů špatné dávkování jednotlivých složek, jejich nedostatečné promísení, nevhodné příměsi, respektive pokusy o mísení nemísitelných materiálů, vrstvení nekompatibilních materiálů apod.; obr. 2–4). Autorově neinformovanosti lze přičíst i poškození díla, ke kterému dojde během provozu instalací, v nichž je polymer z bezprostřední blízkosti vystaven působení právě těch faktorů, které se v preventivní konzervaci snažíme vyloučit. Přitom se jedná o výtvarný záměr autora, jak dokládá například instalace Richarda Serry (obr. 4), kdy byl izoprenový kaučuk, do něhož byl přimíchán akrylový polymer, ve stálém přímém styku se svítící výbojkou.³ Příčinami degradace tak byl jednak samotný materiál (izopren znehodnocený přidáním PVOH nemohl dobře zvulkanizovat), jednak intenzivní světlo zářivky (současně působilo na materiál světlo, teplo i ozón). V tomto případě se jednalo doslova o „urychlené stárnutí“ díla v expozici.

Degradaci sbírkových objektů ze syntetických polymerů se v poslední době věnuje velká pozornost a na toto téma proběhly i rozsáhlé mezinárodní vědecké projekty (za nejznámější lze považovat projekt POPART).⁴ Jejich výsledkem jsou převážně doporučení pro podmínky

■ Poznámky

3 Sandra Weerdenburg et al., The conservation of an early assemblage by Richard Serra: A rubber issue, in: J. Bridgland (ed.), ICOM-CC 17th Triennial Conference Preprints, Melbourne, 15 – 19 September 2014, Paris 2014.

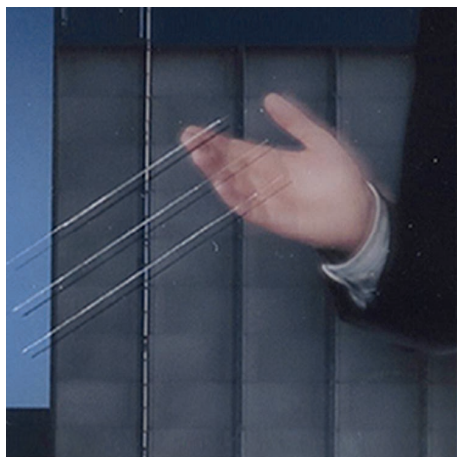
4 Mezinárodní projekt POPART (Preservation Of Plastic Artefacts in museum collections) probíhal v rámci 7. rámcového programu EU a zúčastnila se jej řada výzkumných organizací a muzeí z Francie, Getty Conservation Institute, instituce z Itálie, Japonska, Velké Británie, Holandska, Dánska, Slovinska a Portugalska. Více viz: <http://popart-highlights.mnhn.fr/introduction/the-popart-project/index.html>, vyhledáno 15. 12. 2019. Z projektů odehrávajících se na domácí půdě lze zmínit v rámci programu NAKI II projekt Syntetické materiály v knihovních fondech, realizovaný ve spolupráci Národní knihovny a Vysoké školy chemicko-technologické. Tématem dosavadních výstupů tohoto projektu byly popisy degradačních procesů směřující k doporučením v oblasti preventivní konzervace.



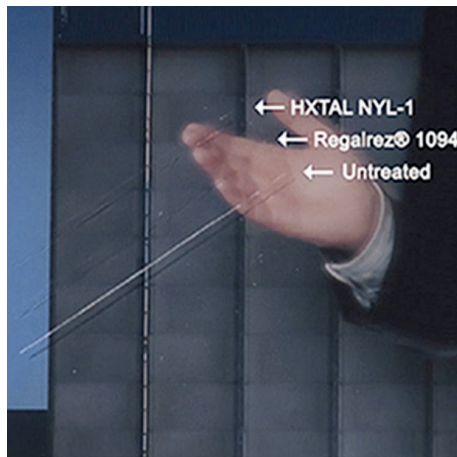
5



6



7



dlouhodobého uchování předmětů z plastů (ne vždy je v reálných možnostech muzeí a galerií dodržet je).⁵ Dále byla publikována řada studií popisujících možnosti a limity různých analytických metod vhodných pro identifikaci syntetických materiálů nebo pro stanovení míry jejich degradace.⁶ Ty možná přinášejí nové informace pro umělecké a restaurátorské kruhy, ale v oblasti makromolekulární chemie se většinou o žádné novinky nejedná, stejně jako v případě studií degradačních procesů konkrétních plastů. Pro konzervátory je nesporně přínosné porovnání různých postupů čištění uměleckých děl z polymerů,⁷ stejně jako informace, jež přinášejí tzv. *case studies* z oblasti restaurování a konzervace plastů (obr. 5–7).⁸ Bohužel, je třeba poznamenat, že také mnohé z těchto studií odrážejí nízkou úroveň znalostí autorů (a pravděpodobně i recenzentů) z oblasti chemie. Kromě toho, že objevují známé skutečnosti, pro volbu optimálních konsolidantů používají irelevantní kritéria a výše zmíněné chyby umělců de facto opakují.⁹

■ Poznámky

5 Yvonne Shashoua, *Conservation of Plastics: Materials Science, Degradation and Preservation*, Amsterdam 2008. – Bertrand Lavédrine – Alban Fournier – Graham Martin (edd.), *Preservation of plastic artefacts in museum collections*, Paris 2012.

6 Lavédrine – Fournier – Martin (pozn. 5).

7 Bronwyn Ormsby – Tom Learner – Michael Schilling – Jim Druzik – Herant Khanjian – Dave Carson – Gary Foster – Mike Sloan, *The Effects of Surface Cleaning on Acrylic Emulsion Paintings: A Preliminary Investigation*, *Tate Papers* 6, Autumn 2006, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/effects-of-surface-cleaning-on-acrylic-emulsion-painting-preliminary-investigation>, vyhledáno 5. 6. 2018.

8 Anna Lagana et al., *Looking through plastics: Investigating options for the treatment of scratches, abrasions, and losses in cast unsaturated polyester works of art*, in: J. Bridgland (ed.), *ICOM-CC 17th Triennial Conference Preprints*, Melbourne, 15 – 19 September 2014, Paris 2014. – Diana C. Rambaldi et al., *Effect of the application of a sol-gel coating on the deterioration of cellulose diacetate*, in: ibidem. – Joyce H. Townsend et al., *Kurt Schwitters' British sculptures: Materials analysis and assessment of stability*, in: ibidem. – Luisa Sampaio et al., *Effectiveness and durability of conservation treatments for photooxidized acrylonitrile-butadienestyrene (ABS)*, in:

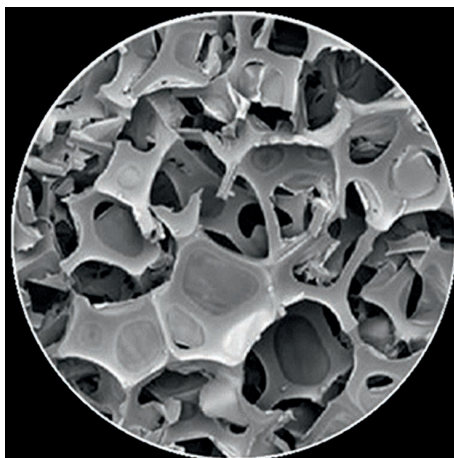
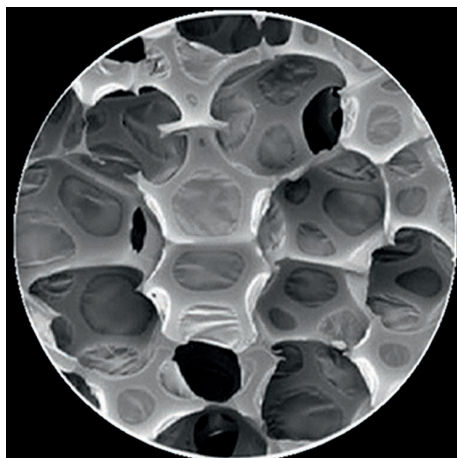
Obr. 5. Ovladač herní konzole z ABS polymeru po ošetření (vlevo) a bez ošetření (vpravo). Konzervace fotooxidovaného akrylonitrilbutadienestyrenu (ABS) spočívá v odstranění zažloutnutí (H_2O_2 ve směsi „Retrobright“ a následně nanesení ochranného nátěru směsí nano TiO_2 v tetraethylortosilikátu). Po urychleném stárnutí povrch opět žloutne a na ochranném filmu vznikají skvrny a praskliny. Tato konzervace má pouze dočasný efekt. Převzato z: <https://www.mountainouswords.com/mountain-air/retrObright-restoration-project/>, vyhledáno 22. 11. 2019.

Obr. 6. László Moholy-Nagy, *Papmac*, 1943, olej, plexisklo, soukromá sbírka. Konsolidace olejomalby odlupující se od podložky z plexiskla (MMA). Byla zkoušena různá fixativa: akryláty – Paraloid B67 a F10, alkyd: Regalrez s přídavkem UV absorbéru Tinuvin, metylcelulóza o různé molekulové váze. Převzato z: Julie Barten et al., *Seen from behind: Consolidation of painted works on poly(methyl methacrylate) by László Moholy-Nagy*, in: *ICOM-CC 18th Triennial Conference Preprints Copenhagen*, 4–8 September 2017, ed. J. Bridgland, Paris, fig. 1.

Obr. 7. Restaurování plexiskla, které je zde součástí adjutace fotografie. Převzato z: Anna Lagana et al., *The future of looking younger: A new face for PMMA. Research into fill materials to repair poly(methyl methacrylate) in contemporary objects and photographs*, in: *ICOM-CC 18th Triennial Conference Preprints Copenhagen*, 4–8 September 2017, ed. J. Bridgland, Paris, fig. 4.

J. Bridgland (ed.), *ICOM-CC 18th Triennial Conference Preprints Copenhagen*, 4–8 September 2017, Paris 2017.

9 Viz Julie Barten et al., *Seen from behind: Consolidation of painted works on poly(methyl methacrylate) by László Moholy-Nagy*, in: J. Bridgland (ed.), *ICOM-CC 18th Triennial Conference Preprints Copenhagen*, 4–8 September 2017, Paris 2017. – Anna Lagana et al., *The future of looking younger: A new face for PMMA. Research into fill materials to repair poly(methyl methacrylate) in contemporary objects and photographs*, in: ibidem.



Obr. 8. Pěnový polyuretan (PUR, molitan), detail: vlevo – v dobré kondici (konsolidovaný), vpravo – degradovaný (nekonsolidovaný). Převzato z: Eleonora Pelizzi et al., *Degradation on polyurethane ester foam artifacts: Chemical properties, mechanical properties and comparison between accelerated and natural degradation*, *Polymer Degradation and Stability* 107, 2014, s. 258.

Obr. 9. V 60. letech 20. století Loris Cecchini a řada dalších umělců pro svá umělecká díla často používali pěnový polyuretan, který si sami připravovali. Převzato z: Marco Bazzini – Stefano Pezzato, *Cecchini Loris Dotsandloops*, Milano 2009.



8

9

Příkladem může být studie o restaurování plexiskla jako součásti adjustace fotografie (obr. 7). Metodicky precizní práce usiluje o nalezení optimálního materiálu pro vyplnění škrábanců na plexiskle. Z různých hledisek byly posuzovány akryláty, epoxidy a akryluretany s přísadami UV absorbérů i bez nich. K analýzám byla použita řada moderních analytických metod. „Selským rozumem“ je zřejmé, že škrábance by nejlépe vyplnil identický materiál, který bude mít stejné fyzikální i chemické vlastnosti, a tedy i stejné optické vlastnosti jako původní materiál, jeho vlastnosti by měly podléhat v čase stejným změnám jako vlastnosti původního materiálu, takže přechod mezi nimi se nezvýrazní. Autoři však hledají materiál s optimální optickou stálostí. Ta však bude u nejlépe hodnoceného materiálu vyšší než stálost opravovaného plexiskla (PMMA), takže časem se přechod mezi nimi naopak zvýrazní. Dalším kritériem výběru byla reverzibilita (tomuto zbytečnému požadavku nevyhověl žádný materiál) a nesmyslný požadavek na minimální exotermicitu polymerizační reakce (v posuzovaných objemech by se mohlo jednat jen o neměřitelně malé lokální zvýšení teploty). Problematickou otázku plexi-

skla, tentokrát jako podložky malby, jejímž autorem je László Moholy-Nagy, řešila i Julie Barten. Byla zkoušena různá fixativa: akryláty – Paraloid B67 a F10, alkyd: Regalrez s přísadami UV absorbérů Tinuvin, metylcelulóza o různé molekulové váze. Autorka chválí údajnou reverzibilitu Paraloidu. Ta je však v tomto případě nereálná. Fakt, že akrylová pryskyřice zůstává i po delším čase rozpustná, ještě neznamená, že může být odstraněna. A v tomto případě, kdy je aplikována rovněž na akrylový polymer (MMA), by jakýkoli pokus o odstranění Paraloidu významně poškodil i samotné dílo (obr. 6).

Často prezentovaný výsledek výzkumu – zastavení degradace polyuretanové (PUR) pěny¹⁰ – vypadá na fotografiích při zvětšení pod mikroskopem spektakulárně (obr. 8). Nemá však bohužel mnoho reálných dopadů, i když obecně představuje restaurování uměleckých děl z PUR pěny (z molitanu) velký problém (obr. 9). Tento možný konzervační postup se týká pouze esterického typu PUR. Musel by být aplikován preventivně – dříve, než nastanou první viditelné projevy degradace PUR pěny. Realita je ovšem taková, že muzea a galerie netuší, ja-

ký typ PUR ve sbírkách mají. Otázky konzervace řeší až v okamžiku, kdy je k ní evidentní důvod, ale tehdy je již na záchranu pozdě i v případě, že by se jednalo o esterický typ PUR.

V muzejních sbírkách užitého umění a techniky jsou polymerní materiály zastoupeny v podobě průmyslově vyráběných předmětů denní potřeby (nádobí, galanterie, brýlové obruby, sportovní náčiní, hračky; obr. 11) nebo jako součásti větších sbírkových předmětů (např. dopravních prostředků a různých drobných technických přístrojů; obr. 10). Podle § 14 odst. 8 zákona č. 20/1987 Sb., o památkové péči, je povolení k restaurování Ministerstvem kultury ČR vyžadováno pouze „pro obnovu kulturních památek nebo jejich částí, které jsou díly výtvarných umění nebo uměleckořemeslnými pracemi...“. Na průmyslově vyrobené objekty se tento požadavek tedy (naštěstí) nevztahuje. Je rozumné, že v současné době, kdy lze dokonalé kopie plastových součástek poměrně jednoduše vyrobit na 3D tiskárně, nebude historický automobil kvůli degradaci pěti ovládacích páček na přístrojové desce navěky uložen do tmy a chladu.

Problémy s restaurováním však nastávají u uměleckých děl. Výtvarná díla z různých syntetických materiálů vznikala už ve 30. letech minulého století. Byly to skulptury, nebo přesněji trojrozměrné předměty z nitrocelulózy (lze jmenovat díla autorů, jako byli Antoine Pevsner či Naum Gabo; obr. 1), později díla z polyamidu (obr. 12), z polyesteru a z dalších materiálů (obr. 14). Již od 60. let 20. století tradiční olejomalbu postupně nahrazuje malba akrylem a také většina děl moderního designu je zhotovena ze syntetických materiálů. Řada těchto „moderních“ uměleckých děl má již své místo

■ Poznámky

¹⁰ Eleonora Pellizzi et al., Consolidation of artificially degraded polyurethane ester foam with aminoalkylalkoxysilanes, *Polymer Degradation and Stability* 129, 2016, s. 106–113.



10a



11



10b

Obr. 10a, b. Pancéřová limuzína Zil, 50. léta 20. století – degradace galalitu (kaseinformaldehydu) na volantu a přístrojové desce. Expozice Národního technického muzea. Foto: Eva Svobodová, 2020.

Obr. 11. Degradace nitrocelulózového rámu a uzávěru kabelky z krokodýlí kůže ze sbírky University of Rhode Island. Převzato z: Ezio Martuscelli, *The Chemistry of Degradation and Conservation of Plastic Artefacts*, Firenze 2010.

v galeriích a muzeích, u nás mají některé z nich dokonce i statut památky (např. epoxidové výdusky – nynější kopie barokních soch v Kuksu – byly spolu s budovou hospitalu prohlášeny národní kulturní památkou; obr. 2).

Ačkoli výtvarná díla ze syntetických materiálů vznikají stále častěji, třídník MK ČR je dosud nezná. Přitom mnohá z výše zmíněných děl v současné době již restaurování či aktivní konzervaci nutně potřebují. Nejedná se však o běžné restaurování, jak tuto profesi dosud chápeme a jak je na uměleckých školách vyučována. Na restaurování syntetických polymerů nelze uplatňovat stejná kritéria jako na restaurování klasických materiálů, zejména požadavek zachování původní materie nebo reverzibility je v řadě případů nesplnitelný. Ani kvalifikační požadavky na restaurátora nemohou být stejné. Umělecké schopnosti restaurátora nebo konzervátora jsou v tomto případě nanejvýš stejně důležité jako teoretické znalosti z oblasti chemie polymerů. Protože umělci v minulosti s materiály velmi experimentovali (a činí tak dodnes!), každý objekt je originálem nejen po stránce výtvarné, ale často, bohužel, i po stránce materiální. Pro restaurování je zásadní předběžný materiálový průzkum díla. Až na jeho základě je možné kvalifikovaně navrhnout čističí, konsolidační, eventuálně další konzervační prostředky. Pro průzkum a restaurování polymerních materiálů je tedy v první řadě třeba znalostí specializovaného chemika (někdy je nutná i rešerše, někdy také chemický experiment).

Je tedy zřejmé, že na restaurování a konzervaci děl ze syntetických polymerů není možné automaticky aplikovat stejné etické požadavky jako na restaurování děl z klasických materiálů. Ačkoli se nejedná o nový problém, teoretici

na něj začínají reagovat až v posledních letech. Připomeňme vývoj vnímání autenticity díla a jeho zachování při restaurování a konzervaci nebo při tvorbě kopií uměleckých děl.

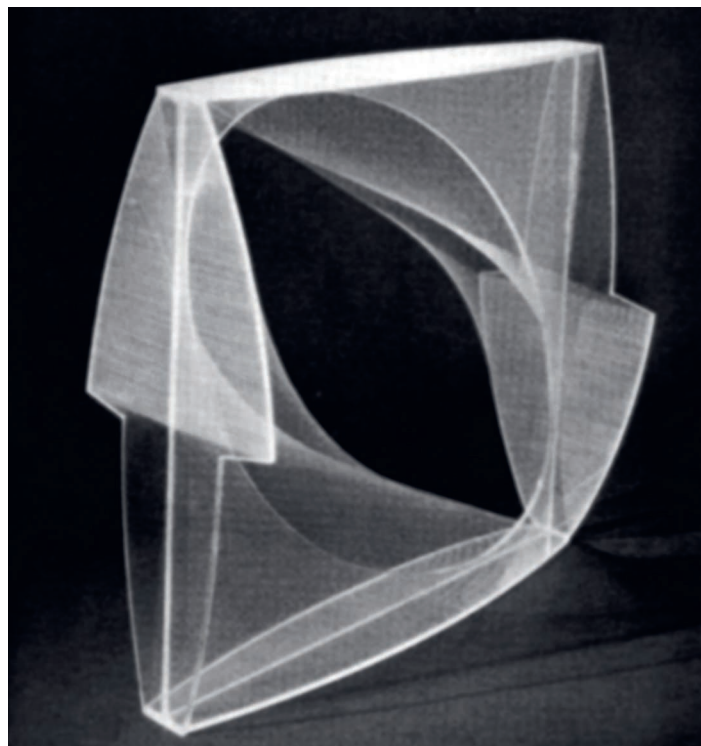
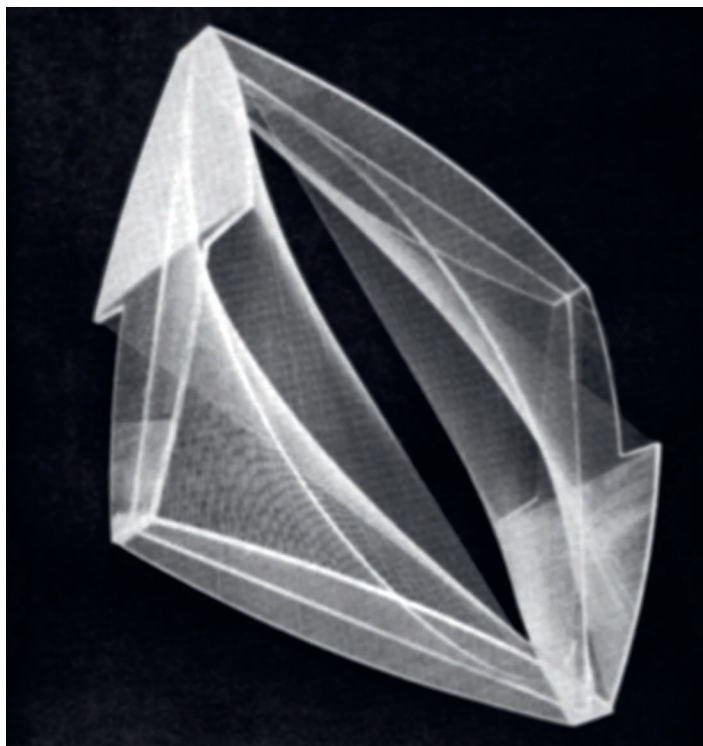
Různé filozofické proudy definují autenticitu díla odlišně:

- Kontextualismus vnímá umělecké dílo jako určitý estetický objekt zakotvený v kontextu, spjatý s autorem, atd. Za autentický považuje originál v okamžiku, kdy opouští umělce.
- Konstruktivismus vnímá umělecké dílo jako určitý útvar, jehož významy se definují v průběhu doby a nemusí přitom souviset ani s dobou vzniku, ani se záměrem autora.

Mezi prvními se pojmy autenticita a hodnota díla zabýval historik umění a reprezentant vídeňské školy dějin umění Alois Riegl (1903).¹¹ Podle jeho teorie může fungovat jednotná koncepce autenticity jen v případě, že z hlediska cílů restaurování jsou jasně vymezeny hodnoty díla. Přitom rozlišuje dva typy hodnoty kulturního dědictví – památkovou (historickou) a aktuální (nebo i užitnou) hodnotu. Jedná se o pragmatický způsob posouzení způsobu restaurování s ohledem na autenticitu – restaurování by mělo tuto hodnotu zachovávat (ale kterou?). Obvykle se jedná o kompromis. Z minulosti víme, že použití pevných kritérií pro hodnocení památek nebo uměleckých děl v souvislosti s jejich ochranou a konzervací bývá problematické, že některé hodnoty (např. ocenění tradice, spojení s historickou etapou) mohou být

■ Poznámky

¹¹ Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung*, Vienna 1903. V českém překladu Iva a Tomáše Hlobilových viz Idem, *Moderní památková péče*, Praha 2003.



12

Obr. 12. Naum Gabo, *Lineární konstrukce – variace, nylon (polyamid), 1942–1943*. Převzato z: Naum Gabo [and] Antoine Pevsner (kat. výstavy), *Museum of Modern Art, New York 1948*, s. 48.

konfliktní, některé mohou být diskutabilní (funkce, materiálová autenticita, reverzibilita).

Americký historik David Lowenthal považuje autenticitu za spornou kategorii, kterou lze posuzovat ze tří různých hledisek – z hlediska zachování původní formy a materiálu, z hlediska zachování kontextu a z hlediska zachování záměru autora.¹² Přitom ale chápání pojmu „zachování“ (nebo „věrnosti“) a toho, zda či do jaké míry tento pojem závisí na kontextu, může být sporné. Jinak k problematice autenticity přistupuje Herb Stovel, který rozlišuje mezi autenticitou a integritou. Podle jeho definice je autenticita schopnost díla tlumočit určitý význam, zatímco integrita díla je jeho schopnost uchovat a udržovat onen význam v průběhu času.¹³

Etický kodex Amerického institutu pro ochranu historických a uměleckých děl (AIC, *American Institute of Conservation*) z roku 2012 říká, že restaurování může při zachování autenticity kompenzovat ztráty, je-li každý zásah dokumentován, každá kompenzace materiálu reverzibilní a není-li žádný originální materiál poškozen.¹⁴

David A. Scott posuzuje autenticitu díla ze tří hledisek: obdobně jako David Lowenthal rozeznává autenticitu materiálu a jeho možných změn v čase, estetickou autenticitu celistvého

díla a konceptuální autenticitu, tj. schopnost díla existovat nezávisle, bez vazby na fyzickou formu a na konkrétní materiál jako v etnografickém a postmoderním kontextu.¹⁵

Pro záchranu některých děl ze syntetických materiálů se jako jediné řešení jeví zhotovení kopie. V oblasti moderního umění je nahrazení originálu autorskou kopií nebo se souhlasem autora celkem běžné, přináší však řadu obav a pochyb ohledně materiální nebo koncepční autenticity kopie a otázku, zda vůbec, případně jaké kopie je ještě v rámci tzv. „konzervace“ legitimní vytvářet.

Podle Cesara Brandiho je degradace materiálu v průběhu doby nedílnou součástí povahy díla. Všechny kopie jsou s originálem identické, ale autentický je jen jeden originál. Kopie má význam pro studijní účely, neměla by však být vystavována.¹⁶ Tate Gallery v Londýně například ale vystavuje kopie děl Nauma Gaba, neboť ta původní z nitrocelulózy se totálně rozpadla (podobně jako viz obr. 1), a kromě historických fotografií není jiná možnost, jak je prezentovat. Některá díla se rozpadají, aniž by to bylo záměrem autora – jako v případě díla Nauma Gaba. Autoři totiž netušili, že údajně stabilní moderní materiály, které používali, tak rychle dožijí. Mohou být rozpadem materiálu zaskočení a souhlasit s jejich obnovou, v některých případech je i sami obnovují.¹⁷

Někdy je ovšem rozpad díla autorským záměrem. Z řad umělců nalezneme i takové, kteří pro svá díla z různých důvodů nechtěli použít trvan-

livé materiály (autodestruktivní umění – Jean Tinguely, Dieter Roth). Výslovně si nepřejí uchovávat svá díla, někdy dokonce ani dokumentaci své původní práce. Díla se časem rozpadají proto, že autorským záměrem bylo, mimo jiné, poukázat na neudržitelnost konzumní společnosti (Tinguelyho kinetická díla složená z vyhozených i poškozených starých předmětů a součástí; obr. 13),¹⁸ nebo je proces rozpadu součástí uměleckého projevu – například díla z čokolády, jogurtu, která se kazí, žerou je červi apod. (například díla Dietera Rotha – *Der Lauf der*

■ Poznámky

¹² David Lowenthal, *Counterfeit Art: Authentic Fakes?*, *International Journal of Cultural Property* 1, č. 1, 1992, s. 79–104.

¹³ Herb Stovel, *Origins and Influence of the Nara Document on Authenticity*, *APT Bulletin* 39, 2008, č. 2–3, s. 9–17.

¹⁴ American Institute for Conservation. *Codes of Ethics and Guidelines for Practice*, dostupné online: <https://www.culturalheritage.org/about-conservation/code-of-et-hics>, vyhledáno 14. 12. 2019.

¹⁵ David A. Scott, *Conservation and authenticity: Interactions and enquiries*, *Studies in Conservation* 60, 2015, č. 5, s. 291–305.

¹⁶ Cesare Brandi, *Theory of Restoration*, Roma – Firenze 2005.

¹⁷ Weerdenburg (pozn. 3).

¹⁸ O možných přístupech i etických otázkách restaurování kinetického umění viz Rachel Rivenc – Reinhard Bek



13



14

Obr. 13. Jean Tinguely, *Socha – lustr*, 1987. Jeden z pohyblivých objektů, vytvořených převážně ze šrotu. Převzato z: Micaela Dal Corso, *Jean Tinguely non lontano da Venezia*, in: *Arte Documento* 28, Venezia 2012, s. 209.

Obr. 14. Jiří Novák, *Rychlost, laminát, Praha-Strašnice*. Nedávno restaurovaná socha před Základní školou V Rybníčkách. Lamináty, kompozitní materiály většinou na bázi sklotextilu a epoxidové nebo polyesterové pryskyřice, patří k nepočítaným moderním materiálům, které je možné restaurovat při zachování, respektive obnovení původních materiálů. Foto: Městská část Praha 10.

Welt a Kleine Landschaft z roku 1969, nebo *Scheisschase*, 1972). Lze v takovém případě vytvářet kopie?

Historičky umění Rebecca Gordon a Erma Hermens se domnívají, že u umění různých kultur, stejně jako v případě moderního umění, máme v první řadě respektovat záměr umělce.¹⁹ K tomuto závěru došli na základě osobního dotazování řady současných umělců a jejich názory na osud vlastních děl také dokumentovaly. Doslovné uvedení této teorie do praxe by ovšem pro některé galerie byla velká rána. Je potom i etickou otázkou, zda má v takovém případě konzervátor respektovat přání vlastníka, galeristy a „restaurovat“ dílo bez ohledu na přání autora. Velkým problémem pro konzervátory a kurátory sbírek jsou také rozpadající se moderní díla současných umělců, kteří se o jejich osud přestali zajímat okamžikem, kdy je prodali.

V době vzniku prvních uměleckých děl ze syntetických materiálů panovalo obecně nadšení z nových materiálů a také (neodůvodněná) víra v jejich neomezenou trvanlivost. S rychlostí stárnutí polymerů nepočítali (a dosud nepočítají) ani umělci, autoři děl, ani legislativa v oblasti

restaurování, ani instituce, které restaurátory a konzervátory vychovávají; restaurování děl ze syntetických materiálů dosud nemá svůj právní ani etický rámec. Na většinu z těchto problémů upozorňovaly již v roce 1997 závěry sympozia „Modern Art: Who Cares?“. Pro konzervaci a restaurování moderního a současného umění často neexistují žádné publikované precedenty. Uchování moderního a současného umění je možné pouze tehdy, jsou-li k dispozici podrobné informace o použitých materiálech a technikách a také o tom, co pro umělce znamenají.²⁰ Skutečnost, že tyto informace jsou z velké části nedostupné, zachování moderního a současného umění ohrožuje. Galerie a muzea budou muset při nákupu uměleckých děl brát v úvahu i možnosti a cenu jejich zachování do budoucna a od začátku s nimi počítat.

Dříve či později, jak se domníváme, bude nutné smířit se s faktem, že restaurování výtvarných děl vytvořených z některých syntetických polymerů je možné jen za cenu, která reálně převyšuje cenu děl samotných, a že díla z některých syntetických polymerů (např. z nitrocelulózy nebo z pryže) při zachování základních požadavků na proces restaurování bohužel restaurovat nelze.

Článek vznikl za finanční podpory Ministerstva kultury ČR v rámci institucionálního financování na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace Národní technické muzeum (DKRVO, MK000023299).

■ Poznámky

(edd.), *Keep It Moving?: Conserving Kinetic Art*, in: *Proceedings from the Meeting Organized by the Getty Conservation Institute, the ICOM-CC Modern Materials and Contemporary Art Working Group, and Museo del Novecento Palazzo Reale, Milan, Italy, June 30 – July 2, 2016*, Los Angeles 2017.

¹⁹ Rebeca Gordon – Erma Hermens, *The Artist's Intent in Flux*, CeROArt [Online], Hors Série – Conservation: Cultures and Connexions, 2013, <http://journals.openedition.org/ceroart/3527>, vyhledáno 14. 12. 2019. – Aga Wielocha, *Artist Interview as a Platform for Negotiating an Artworks's possible future*, *Sztuka i Dokumentacja = Art and Documentation* 17, http://www.journal.doc.art.pl/pdf17/Art_and_Documentation_17_wielocha.pdf, vyhledáno 15. 12. 2019. – Lydia Beerens et al., *The Artist Interview. For conservation and presentation of contemporary art. Guidelines and practice*, Heijningen 2012.

²⁰ IJsbrand Hummelen – Dionne Sille (edd.), *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, Amsterdam 1999.