

Mozaiky v památkové péči z pohledu restaurátora v 21. století se zaměřením na problematiku metodologie transferů muzívních děl

Magdalena KRACÍK ŠTORKÁNOVÁ

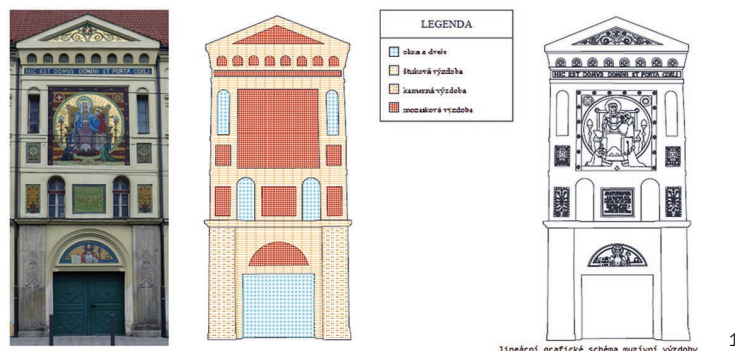
ANOTACE: Tento příspěvek shrnuje praktické zkušenosti a teoretické poznatky autorky týkající se metodologie transferování specifické techniky, a to muzívního umění.

V tomto příspěvku se věnuji restaurátorským přístupům využívaným při zachování, ochraně a s nimi spojeném transferování muzívních děl především na našem území. Během 20. století docházelo v rámci památkové péče v oboru mozaiky k mnoha experimentům, inovacím a výzkumům zejména v Itálii. Dnes můžeme restaurátorské procesy minulé hodnotit s jistým časovým odstupem a uvědomit si, zda snímání děl bylo nezbytně nutné, jestli památku zachránilo, nebo naopak poškodilo. Vnímáme, jakým způsobem bylo dílo po intervenci transformováno, do jaké míry byl jeho stav stabilizován, vylepšen, zda vyhověl požadovaným nárokům, nebo do jaké míry byly nenávratně změněny vzhled a autenticita díla. Pokusím se ve stručnosti zhodnotit přístupy restaurování a konzervování muzívních památek a nastínit problematiku transferování mozaik z pohledu restaurátora v 21. století.

Péče o muzívní dědictví v ČR optikou restaurátora

Snahy o zařazení muzívního umění jako samostatné umělecké techniky vyžadující odborný přístup v památkové péči v ČR začínají být pomalými kroky akceptovány a zohledňovány. Přesto se v praxi stále setkáváme s neodbornými zásahy prováděnými restaurátory jiných uměleckých oborů právě na mozaikách.¹ Restaurování mozaiky vyžaduje velké zkušenosti se zpracováním mnoha materiálů – skla, keramiky, kamene –, ale i podkladních materiálů mozaik a také s projevy jejich degradace. Nezbytné jsou vědomosti o historických souvislostech, výtvarné citění a řemeslná zdatnost. Tyto znalosti vycházejí z mezioborového studia a prohlubují se praxí. Specifické výtvarné technice mozaiky by se měla věnovat zasloužená pozornost a své právoplatné místo by měla mít i v ochraně kulturního dědictví.

Restaurování² mozaik předchází technická dokumentace a průzkumy (obr. 1), které by měly probíhat v mezioborové spolupráci s technologií materiálů konkrétní mozaiky (kámen,



sklo, keramika atd.), s možností přírodovědných i umělecko-historických průzkumů. Podrobnými diagnostickými metodami lze určit materiálové složení, provenienci, dobu vzniku díla, techniku, míru a důvod degradace a poškození atd.³ Na základě cílených průzkumů lze dílo důkladně poznat a vytvořit si o něm komplexní představu. Shromáždit výsledky je časově i finančně náročné a často se v praxi omezuje jen na minimum. Je proto třeba apelovat na odbornou veřejnost a investory, aby si uvědomili, že na základě vyhodnocení průzkumů se dále koncipuje restaurátorský záměr v jednotlivých krocích, volba materiálů a metody aplikace, což jsou pro budoucnost díla klíčové momenty. Zohledňuje se přitom stabilita materiálů, jejich vzájemná asimilace (spojení nových s původními), schopnost tolerance různorodých materiálů nabízejících záruku trvanlivosti.⁴

Stejně jako u jiných uměleckých technik v rámci kulturního dědictví se v posledních desetiletích vyvíjejí tendence spíše ke konzervativním zásahům vedené snahou konsolidovat materiály. Konzervativní přístupy mají své důvody a opodstatnění – experimentální technologie a materiály používané ve 20. století totiž nejrůzněji změnil charakter památky. Výměna vápenných malt za syntetické pryskyřice či cementové tmely nebo aplikace nevhodných doplňků z materiálů ve spojení s původními vyvolaly nebo urychlily degrační a korozní procesy v autentických částech mozaik. Nátěry povrchů

Obr. 1. České Budějovice, kostel Panny Marie Růžencové – průzkum fasády s muzívní výzdobou. Zákres: Magdalena Kracík Štorkánová, Giulia Bastieri.

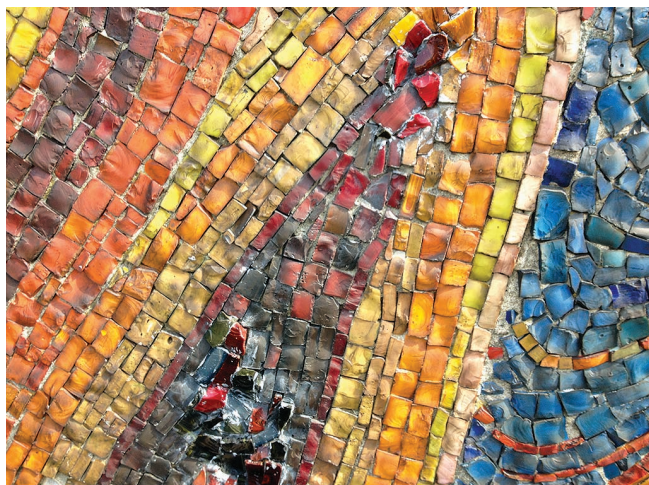
Poznámky

1 Obnovu kulturních památek určuje a předepisuje § 14 zákona č. 20/1987 Sb., o státní památkové péči. Počet restaurátorů s oprávněním MK ČR na restaurování mozaiky ke dni 31. 7. 2017 je 5. Zdroj: <http://monumnet.npu.cz/restauratori/hledani.php> – seznam restaurátorů s oprávněním MK ČR.

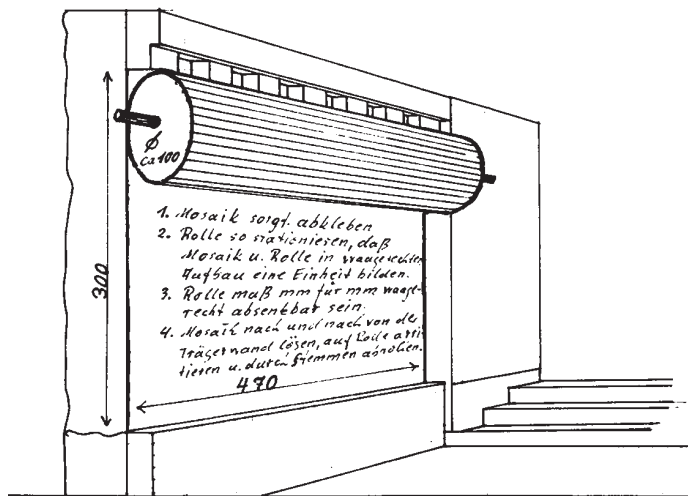
2 Restaurováním se rozumí souhrn specifických výtvarných, uměleckořemeslných a technických prací respektujících technickou a výtvarnou strukturu originálu – díla výtvarných umění nebo uměleckořemeslné práce. Zdroj: „Kulturní památky a péče o ně“, dostupné na: https://www.mkcr.cz/assets/kulturni-dedictvi/pamatky/navod-na-reseni-zivotnich-situaci/Bro_ura_-_listopad_07_II_2_.doc, vyhledáno 30. 7. 2017.

3 Degradace se může projevovat v každé vrstvě, ve spárách i mezi jednotlivými materiály.

4 Konsolidační prostředky ošetřující nejen povrch, ale také podkladové malty, metody ošetření hran mozaiky a lacunae se stále vyvíjí a restaurátor by měl věnovat pozornost aktuální nabídce produktů a jejich složení, informovat se o vývoji metod průzkumů, konzervace a restaurování.



2



3

mozaik, které vlivem atmosférických podmínek degradovaly, oslepovaly čitelnost výjevu, měnily barevnost, vzhled a charakter díla. Metody broušení povrchů mozaik odebíraly autentický materiál atd. Dalším negativním faktorem jsou zásahy restaurátorů s nedostatečnými odbornými zkušenostmi, znalostmi a dovednostmi, jejichž doplňky mohou být pro dílo rovněž přítěžující (obr. 2).

Tendence upřednostňovat konzervování mozaik nad restaurováním bezpochyby souvisí s celkovou evolucí přístupů k restaurování také v ostatních uměleckých technikách. Zejména v Itálii, kde se mozaika jako výtvarný druh nejvíc rozšířila a kde se kontinuálně restaurováním, konzervací a výzkumem muzivních děl intenzivně zabývají četné instituce i jednotlivci, se v současné době prosazuje silná tendence návratu k původním technologiím. Stejně jako v případě jiných historických materiálůve rozmanitých technik však není jednoduché (v mnohých případech ani možné) najít originální materiály a zpracovat je stejným technologickým postupem.

Vývoj a metody transferů mozaik

Problematiku demontáže a snímání mozaik ve velkém měřítku lze situovat do konce 19. století v souvislosti s archeologickými nálezy antických mozaik (Řecko, Itálie, Blízký východ).⁵ Tyto památky byly ve snaze zachránit je a zpřístupnit veřejnosti (dnes např. v Britském muzeu v Londýně, v Louvru v Paříži, v Pergamonském muzeu v Berlíně atd.) často vytrženy ze svého „života“ a místa. Demontáž z původní architektury se z nich stávaly mobilní objekty, čímž popíraly svou podstatu a své místo v umělecké a kulturní historii. Nežřídka navíc docházelo v podstatě k destrukci těchto antických svědků minulosti. Byl přerušen kontext, zprůhráný historické vazby, nedostatek dokumentace

způsobil nevratné ztráty. Absence vhodně zvolených postupů a systematické záchrany způsobila, že se nově osazené mozaiky ocitly v muzeích a sbírkách bez hlubšího historického a lokálního kontextu. Byly jim odebrány autentické podkladové vrstvy,⁶ které představují bohatství původních postupů a materiálů, ale jsou také svědectvím proměn, kterými mozaiky procházely v čase – z jejich průzkumu je možné provést evidenci o používání, údržbě, ničení a opouštění budov i celých měst. Vyjmutím mozaik nebo jejich částí se tato stopa většinou nenávratně vytrácí. Jedním z příkladů jsou mozaiky z Pompejí a Herculaneu, které byly v minulosti často jako předmět zájmu turistů odebrány z původního místa a odvezeny našimi předky jako suvenýr z cest. Dodnes jsou alespoň fragmentárně mozaiky z Pompejí sbírkovými exponáty např. Národního archeologického muzea v Neapoli. Z našich zemí lze jako příklad uvést mozaiku Posledního soudu z katedrály Sv. Víta na Pražském hradě, která byla roku 1890 sejmuta, aby byla nahrazena kopií. V roce 1910 se nicméně podařilo navrátit mozaiku na původní místo díky mozaikářovi V. Foersterovi.

Mozaiky se dříve snímaly rolováním na válce různých průměrů, přičemž často docházelo především k velkému úbytku podkladových vrstev. Systémem „namotání“ však může dojít i k mechanickému poničení jednotlivých tesser nebo i celých mozaikových plášťů. Jedná se tedy o velmi rizikovou variantu snímání mozaik, která ovšem může mít také pozitivní výsledek, jako v případě transferu mozaiky v Bad Schandau v bývalé NDR (obr. 3).

V druhé polovině 20. století došlo k významnému přehodnocení nevyhovujících postupů a zvýšení ochrany děl. Cesare Brandi tak v 50. letech doporučil mozaiky pokrývající

Obr. 2. Slezská Ostrava, zeď centrálního hřbitova, detail s příkladem nevhodných doplňků skleněných tesser. Foto: M???? Habernerová, 2015.

Obr. 3. Skica válce vytvořeného pro transferování mozaiky v Bad Schandau (Sasko), mozaika podle návrhu prof. Saschi Schneidera, realizace Puhl a Wagner v Berlíně, restaurování Klaus Dyroff v roce 1988. Rozměry mozaiky: 4,7 m x 3 m. Foto: archiv ateliéru Dyroff.

stovky metrů čtverečních ve Skalním domě v Jeruzalémě ponechat in situ.⁷ Od 50. let 20. století se také začaly využívat systémy mobilních i pevných panelů, po kterých je možné se nad mozaikami pohybovat, aniž by byl narušován jejich povrch. Zároveň je divákům umožněn přístup k památce a pohled na ni. Pro příklad uvádím podpurné železobetonové konstrukce – balkony s prosklenými výklenky, terasy s proskleným dnem vedoucí nad mozaikou – např. v Aquilei (obr. 4). Ve vývoji a hledání vhodných pochozích plošin nad mozaikovým povrchem se pokračuje neustále.

Nadále se především prosazuje tendence nezasahovat do autenticity díla – nejen pro estetiku mozaiky, ale také z materiálového hledis-

■ Poznámky

5 Transfery uměleckých děl byly prováděny v menším měřítku od 18. století, a to především se záměrem dílo prodat nebo získat jako sbírkový předmět.

6 V antických mozaikách se jednalo většinou o čtyři vrstvy (odspodu) – statumen, rudus, nucleus a lůžko tesser s kamennými tesserami. Často ale byly jmenované vrstvy na sobě opakovaně v dalších vrstvách (např. Morgantina – oblast římské říše).

7 Cesare Brandi, *Report on the Mosaics of the Dome of the Rock, Mosque in Jerusalem*, Instituto Centrale del restauro, Řím 1956.



4

Obr. 4. Aquileia, řešení pochozích můstek nad povrchem mozaikových ploch. Foto: Magdalena Kracík Štorkánová, 2007.

Obr. 5. Mozaika Slunce od Elišky Rožátové z hotelu Praha, který byl zdemolován v roce 2014. Mozaiku se podařilo zachránit spolku Art a Craft MOZAIKA, z. s. Foto: Magdalena Kracík Štorkánová, 2013.

Obr. 6. Praha-Malvazinky, hrobka rodiny Peluňkovy, povrch podkladových malt – lůžka tessera po transferování technikou strappo. Foto: Magdalena Kracík Štorkánová, 2012.

ka. Dle Roberta Nardiho z Centro Conservazione v Římě můžeme rozdělit muzivní památku v celém jejím kontextu na: mozaikový plášť (obraz – estetika), tělo (konstrukční materiály), výsledek technických procesů (výrobní technologie) a stárnutí v průběhu staletí (příběh). Všechny tyto dílčí složky tvoří celek poskytující informace o památce a pro restaurátora je důležité respektovat, dokumentovat a v maximální míře dodržet historické hodnoty.⁸

Pokud to stav mozaiky a její lokalita umožňují, prvotní záměr restaurátora by měl směřovat k zachování mozaiky in situ.⁹ Nastávají ovšem situace, kdy je památka ohrožena a její sejmutí je jediným možným způsobem zachrany. Potom se tedy přistupuje k transferu mozaikové výzdoby. Transferování mozaik, podobně jako u freskové výzdoby, je velmi nesnadný a časově náročný úkol, ke kterému se přistupuje jen v krajních situacích. Také v 2. části Brandiho *Teorie restaurování* nazvané Materiál uměleckého díla najdeme větu,

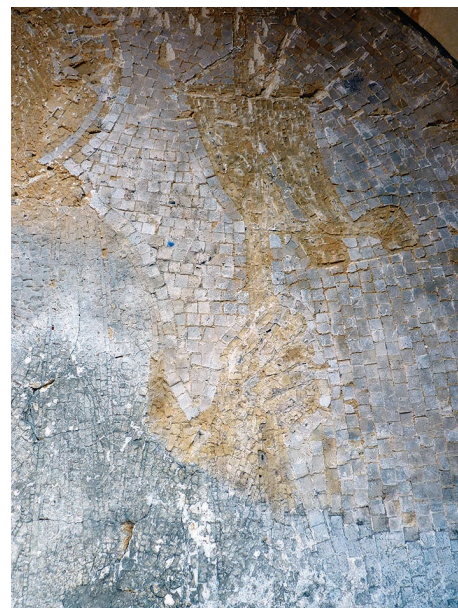


5

kde se praví, že „k odstranění uměleckého díla z jeho původního místa může dojít z jediného a hlavního důvodu, totiž pro jeho zachování“.¹⁰ Zhodnocení stavu a evaluace nutnosti transferu jsou základními předpoklady ke správnému postupu při ochraně muzivního díla. Nepochybně mohou nastat situace, kdy je deinstalace jedinou možností, jak dílo před zkázou zachránit. Jedná se o demolice (obr. 5) a přestavby budov (viz příspěvek J. Červinky v tomto čísle ZPP), jejichž je mozaika součástí, zateplování fasád, kontinuální vandalismus páchaný v okolí či přímo na památce samotné, nebo havarijní stav podkladových malt, které jsou nesoudržné a jejichž hloubková konsolidace už není možná. V každém případě je třeba brát na vědomí, že transferování uměleckých děl murálních (nástěnných) nebo pavimentálních (podlahových) nepatří mezi procesy neinvazivní a nedestruktivní. I při velmi odborném a kvalifikovaném provedení transferu je vždy dílo sejmuto ze svého původního podkladu, ztrácí integritu a část svého esteticko-funkčního rozměru. Je nutné mít stále na paměti, že převezení a úprava mozaiky pro podmínky jejího uchování jako muzejního předmětu v adekvátně upravených depozitářích nebo expozicích změní její charakter a vytrhne ji z kontextu dosavadní existence.

Techniky transferu lze rozlišit na tři základní typy:

1. Tzv. *strappo*. (obr. 7) Jedná se o transfer svrchní vrstvy pohledové části tessera se spárovacími maltami bez (nebo s velmi malým



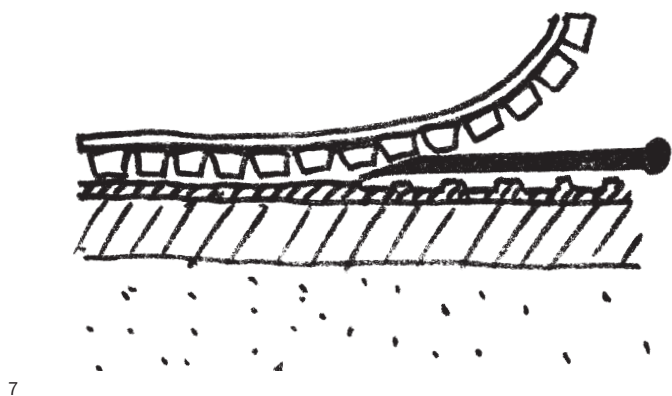
6

■ Poznámky

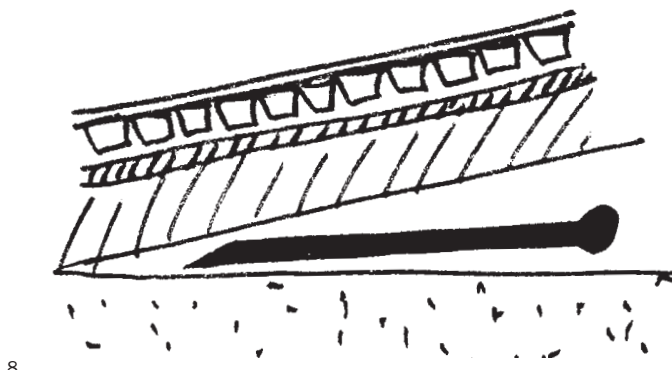
8 Roberto Nardi, *Conservazione e restauro. I mosaici*, in: *Enciclopedia Archeologica*, Roma 1998. Roberto Nardi je ředitel Mezinárodní komise pro konzervování mozaik (ICCM), zakladatel CCA – Centro di Conservazione archeologica.

9 Pojem *in situ* bychom zde měli chápat jako komplexní zachování „života místa“, nikoliv pouze fyzické místo, kde se památka nachází. Zachovat by se měla celá stratigrafie muzivní památky poskytující svědectví o životě památky a místa.

10 Cesare Brandi, *Teorie restaurování*, Kutná Hora 2000, s. 33.



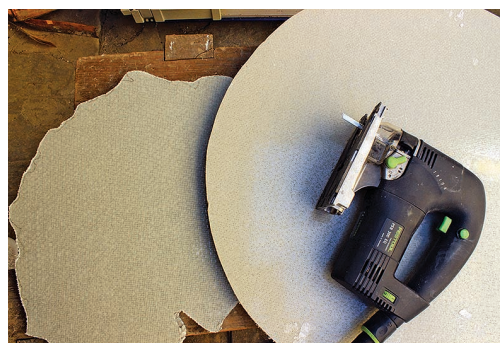
7



8



9



10

množstvím) podkladových malt. Používá se v případě, že tessery jsou již „odfouknuté“ od podkladových malt, které jsou nesoudržné, popraskané a nelze na ně mozaiku fixovat. Byť je to technika invazivní, nereverzibilní, je to jediná metoda transferu, při které lze odhalit přípravné kresby v lůžku tessera, přítomné v případě mozaik skládaných nepřímou metodou do vápenných malt. Po očištění povrchu pohledové strany mozaiky do míry nutné a možné pro provedení fixační bandáže se aplikují vrstvy gázy, tkaniny (juty) pomocí různých adheziv vhodných pro daný případ a podmínky – akrylové pryskyřice, lepidla na bázi PVAC. Adheziva na bázi křídla, škrobu atd. potřebují suché podmínky, aby došlo k jejich proschnutí. Transfer může být proveden v jednom celku (pokud to stav a prostorové možnosti umožní), či v manipulačních dílech nepravidelných nebo pravidelných. Další možností je transferovat mozaiku podobně jako tapetu formou navinutí na válec (obr. 3). Manipulační díly mohou být od sebe děleny v místech již existujících trhlin, v místech, kde jsou tessery lokálně vypadané nebo uvolněné, nebo mohou respektovat dekorativní motivy (obr. 6), viz níže popsaný postup při restaurování mozaiky z baptisteria ve Florencii.

2. *Tzv. a stacco.* Touto technikou je transferována mozaika podobně jako v předchozím případě, ovšem zachovává nejen vrchní vrstvu samotných tessera, ale také vrstvy podkladových malt za podmínky, že jsou stále soudržné. Jednou z možností je také podřezání mozaiky

pomocí speciální pily; to se týká pavimentálních mozaik, přičemž je nutné počítat s úbytkem vrstvy cca 1 cm, která je zničena během procesu (obr. 8).

3. *Tzv. stacco a massello.* Jde o transfer uměleckého díla spolu se zdívkou nebo podlahami a všemi jeho vrstvami. Je to nejstarší technika transferu a poskytuje nejlepší záruky zachování všech historických a archeologických vrstev a materiálů. Její použití je ovšem podmíněné dobrým stavem a soudržností všech vrstev, které jsou mechanicky odolné, a možností přístupu a manipulace v místě transferu. Je nutné počítat s velkou hmotností transferované části. Její použití je obvyklé zpravidla při transferech antických mozaik, u kterých se dají zachovat všechny důležité vrstvy, které jsou součástí historie mozaiky.

4. Transferování formou *demontáže panelů mozaiky* je postup principiálně odlišný od popsaných typů. Jedná se o demontování jednotlivých částí mozaiky tak, jak byla původně instalována – tedy v částech různé velikosti – převážně však do 1 m². Většinou není nutné provádět bandáž a fixovat jednotlivé tessery nebo komponenty. Podklady těchto mozaik jsou zpravidla kovové – hliník, dural atd. Tímto způsobem byla demontována např. mozaika Slunce z demolovaného hotelu Praha na začátku roku 2014 (obr. 5 a 18).

Příprava transferu je odvislá od zvolené a vhodné techniky z výše jmenovaných, popřípadě obohacené o kombinaci metod a materi-

Obr. 7. *Nákres stratigrafie při transferu technikou strappo.* Kresba: Magdalena Kracík Štorkánová, 2016.

Obr. 8. *Nákres stratigrafie při transferu technikou stacco.* Kresba: Magdalena Kracík Štorkánová, 2016.

Obr. 9. *Nástroje používané pro transferování mozaiky.* Foto: Magdalena Kracík Štorkánová, 2014.

Obr. 10. *Aerolamové desky vyřezané do tvarů manipulačních dílů mozaiky.* Foto: Magdalena Kracík Štorkánová, 2014.

álů určených pro daný případ. Obecně platí, že již před započítím transferu by měla být jasná koncepce včetně finálního osazení a instalace mozaiky. Samotnému aktu většinou předchází čištění povrchu mozaiky do maximální možné míry dle stavu díla, aby ulpěl následně aplikovaný fixační nosný systém. Zpravidla je tvořen ochranným přelepem z gázy, hedvábného papíru či juty, případně s vytvořením armování a konstrukcí – dřevěných nebo kovových, které by nesly váhu transferů.¹¹ Je možné využít také silikon nebo různé kaučuky, které by dobře zachytily tvar a strukturu juty a fixovaly objemnější části mozaiky.

■ Poznámky

¹¹ Magdalena Kracík Štorkánová – Jana Fořtová Torňošová, *Restaurování mozaik*, in: Magdalena Kracík Štorkánová et al., *Opus musivum: mozaika ve výtvarném umění*, Roztoky 2015, s. 55.

Příklad transferování v kombinaci technik typu strappo a stacco – antická kamenná mozaika z baptisteria sv. Jana ve Florencii

V listopadu 2012 bylo zahájeno v suterénu¹² baptisteria ve Florencii restaurování římské kamenné podlahové mozaiky datované do poloviny 1. století našeho letopočtu. Na jednotlivých etapách restaurování jsem se podílela v rámci pobytu a přípravy stáže (2012), semestrální stáže (2014) a následně spolupráce (2015) v ateliéru restaurování mozaiky a techniky Comesso in pietre dure na Opificio delle Pietre Dure (OPD) ve Florencii. Archeologické práce na Piazza San Giovanni ve Florencii, uvnitř i vně baptisteria, prováděné v rozmezí let 1895–1925, odhalily mozaikové dlažby časněho císařského věku odkazující na velký domus s atriem s impluvium, peristylem a tricliniem s bohatou dochovanou mozaikovou výzdobou podlah.¹³

Použitým materiálem byly kamenné tessery černých a bílých odstínů. Jedná se o mozaikový dekor linií meandru se čtyřmi výjevy zobrazující klasické antické ornamenty: dva Šalomounovy uzly a dva panely s medailony, v nichž jsou stylizované florální motivy.

Mozaika byla po odhalení v havarijním stavu, byly zde zjevné výluhy solí, lokálně byla mozaika „odfouknutá“ od podkladu zcela, jinde se od podkladu oddělovala při pouhém poklepání. Černé tessery byly nesoudržné, často byly již rozlomené, změnily svou barevnost – byly zbarvené do šedých odstínů.

Nedochovaly se žádné archivní zdroje, které by mohly jasně dosvědčit, kdy došlo k destrukčním procesům. Na základě několika málo fotografií z doby objevu této konkrétní části mozaikových dlažeb v roce 1912 a poté ve 30. letech bratry Alinari můžeme usuzovat, že mozaika nevykazovala žádné očividné stopy úpadku a projevy chátrání, alespoň co se týče povrchu díla. Máme také přímé svědectví Giancarla Raddi delle Ruote, bývalého hlavního technologa v oblasti mozaiky techniky comesso in pietre dure na OPD, který provedl kontrolu po povodni v 60. letech 20. století, potvrzující, že mozaika měla na povrchu oddělené části, nicméně zde nebyly žádné „hřebovité“ vzedmuté tessery.¹⁴ Během pozorování v letech 1994–1995, které proběhlo ve spolupráci s fakultou architektury ve Florencii, byl stav vzednutí mozaiky již pokročilý a byly provedeny zákroky spočívající v konsolidaci okrajů a statických trhlin v mozaikové dekoraci cementovou maltou. Během tohoto zásahu byly mozaiky opatřeny ochrannými plastovými fóliemi, které měly zabraňovat průniku prachu a nečistot pronikajících do hypogea otvory roštů v pochozí podlaze baptisteria. Fólie, kterou byla mozaika zakryta, však pravděpodobně

způsobila kondenzaci vody a urychlila destrukční proces.

Mezi další možné příčiny degradace patří vztlínající vlhkost podzemních vod, které se nacházejí přímo pod touto mozaikou a jejichž hladina se zvyšuje v důsledku četných povodní v této lokalitě nedaleko řeky Arno. V neposlední řadě mohla degradaci způsobit hustá automobilová doprava soustředěná kolem památky ještě před nedávnem (do roku 2008).¹⁵

Proces obnovy byl započat, jak bylo zmíněno, v roce 2012. Nejprve byly in situ odstraněny pozdější cementové vysprávký na okrajích mozaiky a ve spárách. Byla provedena prekonsolidace tesser, které již nedržely na podkladu ani neulpěly u tesser přilehlých. Okraje byly fixovány vápennou maltovou směsí.¹⁶ Malá velikost vstupního poklopu a točitého schodiště neumožňovala manipulaci s většími díly. Proto byla mozaiková výzdoba rozdělena do třinácti manipulačních částí. Bandáž měla podobu dvou vrstev textilní tkaniny a gázy, které byly fixovány pomocí adheziva na kličkové bázi. Na povrch byl aplikován silikonový kaučuk, který svou viskózní konzistencí pronikl do hloubek a vytvořil tak přesnou formu kopírující tvarosloví struktury povrchu textilní bandáže a zároveň nepřilnul k dalším vrstvám, je odolný vůči roztržení.

Oddělování tesser od podkladu bylo prováděno kombinací transferovacích technik *strappo* a *stacco*. Užití této techniky vycházelo ze stavu mozaiky – vysokého stupně odfouknutí tesser od podkladových vrstev a jejich nesoudržného stavu. Přímo pod vrstvu tesser byly zavedeny dlouhé subtilní kovové nástroje – ručně kovaná dlouhá plochá dláta (obr. 9), jimiž se podařilo uvolnit tessery, které přilnuly k podkladu. Lokálně přilnuly k tesserám vrstvy podkladových malt. Na místě se podařilo zachovat původní podkladovou maltu v celém rozsahu stratigrafických vrstev. Po sejmutí byla mozaika převezena do ateliéru restaurování mozaiky při OPD fixovaná v silikonové formě.

Původním záměrem bylo vytvoření sbírkového předmětu pro Museo dell'Opera del Duomo ve Florencii jako součást nově zpřístupněných prostor muzea (v roce 2015) a osadit mozaiku na podpůrnou odlehčenou desku z aerolamu.¹⁷ V únoru 2014 byla ovšem památkovým dozorem a majitelem koncepce změněna a bylo rozhodnuto o zpětné montáži mozaiky do hypogea baptisteria. Veškeré záměry musely být přehodnoceny a přizpůsobeny zpětné instalaci na původní místo. Studován a vyhodnocován byl také systém izolace proti vlhkosti podkladu.

Následně byly provedeny restaurátorské procesy nezbytné ke zpětnému osazení mozaiky do prostor baptisteria. Procesy zahrnovaly

čištění rubové strany jednotlivých sekcí mozaiky, odstranění nesoudržných a sypkých materiálů a materiálů pozdějších vysprávek a doplňků.

Jednotlivé desky aerolamu byly vyřezány do velikosti a tvaru manipulačních dílů mozaiky (obr. 10). Aerolamové desky byly opatřeny mramorovou drťí tří různých frakcí (adhezivum na bázi epoxidové pryskyřice). Proběhla nivelace pomocí dřevěných klínek tak, aby desky aerolamu byly přiloženy na vrstvy malty a tvořily rovnou plochu. Na aerolamové panely i na rubovou stranu mozaiky byla nanášena malta na bázi vápna s příměsemi dle požadavků památkové péče. Jednotlivé díly byly od sebe odděleny měděnými dělicími rovinami. Mozaika z rubové strany a panel aerolamu byly k sobě přiloženy, stlačeny a následně zatíženy. Pravidelně byla prováděna revize stavu a průběhu karbonatce malty. Jakmile byla malta „zavaldá“, došlo k oddělení a otočení dílů mozaiky. Mozaika byla čistěna z pohledové strany che-

■ Poznámky

12 Do hypogea se vstupuje úzkým průlezem, nachází se na levé straně apsidy baptisteria, není běžně přístupné veřejnosti.

13 Podle dokumentace na OPD došlo bezprostředně po objevení pavimentálních mozaik k transferu částí mozaikového pláště formou narolování na válce. Mozaiky byly částečně přepraveny a osazeny na zeď vnitřního nádvoří Národního archeologického muzea ve Florencii, kde je možné je vidět dodnes. Během nešetrného transferování došlo k téměř polovičnímu úbytku mozaikové výzdoby.

14 Srov. Elisabetta Antonelli – Giancarlo Raddi delle Ruote, I mosaici Battisterio di San Giovanni: Restauro di un coretto, *OPD Restauro*, 1994, č. 6, s. 134–144, 166–167.

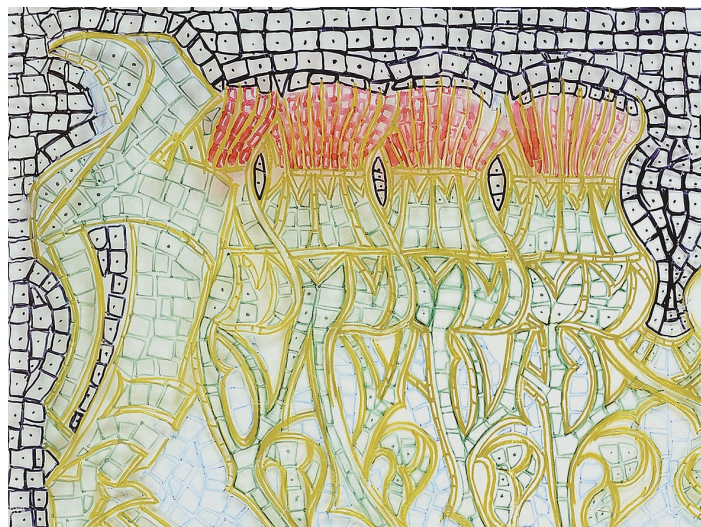
15 Francesca Toso, *Mosaico romano in tessere bianche e nere, meta' del I secolo d.c., dall'ipogeo del battistero di San Giovanni, Firenze: stato di avanzamento dell'intervento di restauro*, prezentováno na konferenci AISCOR, Řím 2014.

16 BIO 200 OMÍTKA Organic Aedilitia, Bondeno (Ferrara), která je připravenou maltovou směsí na bázi „starověké hydraulické malty oříškové barvy“, přírodního pucolánu římského jemnozrnného, přírodních barviv zemin, písků, neobsahující rozpustné soli.

17 Aerolam je pevná, lehká deska, používaná v leteckém průmyslu pro své mechanické vlastnosti. Je složená ze dvou subtilních povrchových desek ze skelných vláken vytužených epoxidovou pryskyřicí, mezi nimiž jsou hliníkové voštiny. V restaurování muzivních děl se používá jako sendvičová vrstva nesoucí transferované části nebo celky muzivních děl; většinou na díla plochá, ale použití je možné také do kupolí a zaklenutých prostor. Původní koncepce stratigrafických sendvičových vrstev měla zahrnovat: A – tessery, B – maltu, do které jsou ložené tessery, C – mramorovou drť různé frakce, D – desku, kterou prochází závitový šroub, E – panel aerolamu, F – rám, G – matice.



11



12

Obr. 11. *Jablonec nad Nisou, hrobka rodiny Pfeiffer a Král, zhruba čtvrtina mozaiky, stav před transferem. Foto: Magdalena Kracík Štorkánová, 2012.*

Obr. 12. *Detail mozaikové výzdoby, schéma tessera s barevným rozvržením mozaiky hrobky Pfeiffer a Král v Jablonci nad Nisou. Foto: Magdalena Kracík Štorkánová, 2016.*

micky i mechanicky. Následně byly díly sesazeny. Po konsolidaci došlo ke zpětné montáži mozaiky do prostor hypogea v baptisteriu sv. Jana. V současné době je stav mozaiky monitorován. Sejmutím vrchní vrstvy mozaiky a jejím přenesením na nový podklad lze sledovat stav památky. V případě, že by docházelo k destrukčním procesům, jsou panely demontovatelné a transportovatelné k dalším nutným krokům.

Příklad kombinace transferu typu strappo a stacco u skleněné mozaiky z přelomu 19. a 20. století včetně přehledu souvisejících aplikovaných restaurátorských postupů – muzivní výzdoba hrobky rodiny Pfeifferů a Králů na hřbitově v Jablonci nad Nisou

V tomto případě se jednalo o obavu majitele (statutární město Jablonec nad Nisou) z další újmy na mozaice vlivem vandalizmu. Na stav muzivní výzdoby hrobky upozorňovala také odborná veřejnost a byla iniciována prvotní opatření – tedy transfer, který vedl P. Hampl.

Rozlehlá rohová hrobka rodin Pfeiffer a Král obsahuje kamenné, kovové a muzivní prvky a vznikla na přelomu 19. a 20. století v secesním stylu. Předmětem restaurování byla skleněná mozaika, která byla původně instalována jako výzdoba části konchy venkovní hrobky. Jde o rohový objekt s půlkruhovou zaklenutou nikou o poloměru 1,5 m a výšce 3,2 m. Její centrální část zdobí kruhový bronzový reliéf

zhotovený ve Vídni roku 1902. Mozaika je rozdělena do osmi pravidelně se opakujících segmentů rostlinného dekorativního pásu s motivem zelených proplétajících se bodlákových květů, stonků a listů se zlatou obvodovou linkou na modrém pozadí. Jednotlivé segmenty jsou osově souměrné.

Mozaika je realizována pravděpodobně z italských skleněných mozaikových tessera, které jsou sesazovány těsně k sobě takřka bez přiznané spáry. Mozaika je tvořena pěti barvami: modrou, zelenou, fialovou, růžovou a zlatou. Modrá a zelená barva je uplatněna v několika odstínech. Všechny barvy kromě zlaté jsou probarvené ve hmotě. Zlaté kostky jsou tvořeny vrstveným sendvičem na čirém nebo cihlově zbarveném podkladovém skle. Jádrová sklovina je z pohledové strany pokryta zlatou fólií, která je schována pod vrchní tenkou vrstvou čirého skla.

Stav mozaiky byl havarijní. Vlivem klimatických podmínek, teplotních výkyvů, zatékání vody a vandalizmu došlo ke značné destrukci všech dotčených materiálů výzdoby hrobky. Skleněné mozaikové tessery byly uvolněné od podkladu, vypadávaly a na některých místech již zcela chyběly. Podklad, do kterého byla mozaika osazena, byl tvořený z maltové směsi s příměsí terakoty ve stylu pucolánů. Podkladové vrstvy byly degradované a uvolňovaly se od zdiva. Degradace podkladové vrstvy byla způsobena vlivem zvýšené vlhkosti zdiva v důsledku zatékání narušením zastřešení.

Mozaika byla před transferem fotograficky zdokumentována (obr. 11); na průhlednou fólii byl zakreslen opakující se segment ornamentu s naznačením jednotlivých mozaikových tessera podle velikostí, tvaru a andamenta (obr. 12). Jednotlivé části mozaiky byly fotograficky zdokumentovány a zaměřeny. Při zaměření byly vy-

robeny šablony pro následnou rekonstrukci kulové plochy konchy a šablony pro vytvoření chybějících segmentů mozaiky. Povrch skleněné mozaiky byl na místě očištěn do míry možné vzhledem k jejímu stavu – za sucha štětci a kartáčky. Následně byla mozaika opatřena dvěma vrstvami ochranného gázového přelepu v kombinaci s hedvábným papírem. Ochranná bandáž byla fixována pomocí disperzního lepidla Dispercoll D2. Na ochranném gázovém přelepu byly číselně označeny segmenty v pořadí, jak byly snímány, aby byly jednotlivé části při sesazování transferovaných dílů umístěny ve správné poloze.

Omítková vrstva, do které byla osazena původní mozaiková výzdoba, byla armována měděnými dráty, které byly fixovány do cihlového zdiva konchy pomocí mosazných hřebů. Podkladové malty byly místy nesoudržné, jinde naopak takřka intaktní, což znesnadňovalo transferování s původním záměrem využití techniky strappo. Lokálně byly části mozaiky snímány s vrstvami podkladových malt, které byly následně redukovány broušením a postupným odsekáváním z povrchu rubové strany jednotlivých dílů transferů.

Mozaika byla rozdělena na jednotlivé manipulační díly v počtu 25 větších částí a několika doplňkových menších částí. Systém dělení se odvíjel od stavu podkladové omítky a armování, díly byly nepravidelné. Během mechanického snímání mozaikové výzdoby došlo k uvolnění některých mozaikových tessera z gázového přelepu. Veškeré uvolněné tessery byly zachovány a byly použity při doplnění a rekonstrukci.

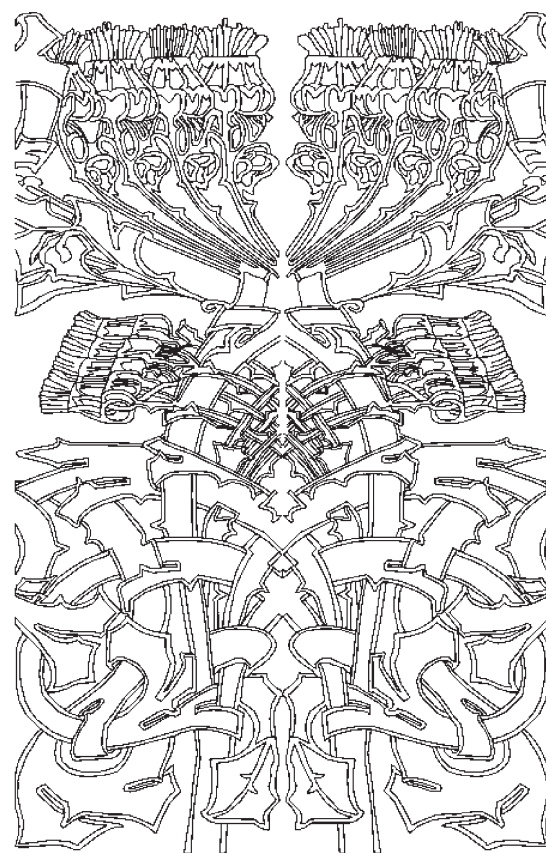
Mozaika byla převezena do restaurátorského ateliéru Art a Craft MOZAIKA, kde restaurování pokračovalo pod vedením M. K. Štorkánové. Jednotlivé manipulační díly byly ošetřeny z rubové strany jednotlivých transferů – mechanic-



13a



14



13b

Obr. 13. Podkladová kresba sloužící jako vodítko pro rekonstrukci chybějících částí mozaiky jablonecké hrobky rodiny Pfeiffer a Král. 13a – ukázka kresby, Magdalena Kracík Štorkánová. 13b – schéma opakujícího se ornamentu provedené v Auto CAD, Alexa Ciardi, 2014.

Obr. 14. Aplikace bílé plastelíny na rubové straně mozaiky z jablonecké hrobky rodiny Pfeiffer a Král v místech chybějících tesser. Foto: Magdalena Kracík Štorkánová, 2015.

ky byly redukovány vrstvy podkladových malt. Veškeré materiály mozaiky byly podrobeny přírodovědným analýzám.

Vypadané tessery, které se podařilo dohledat v blízkosti mozaiky nebo se uvolnily během procesu transferu, byly omyty vlažnou destilovanou vodou a rozděleny podle barev. Díly mozaiky byly mechanicky očištěny skalpely, vaty, tamponky a kartáčky. Takto čistěna byla rubová strana, která byla v kontaktu s podkladovými maltami. Mechanicky byly čistěny i spáry, do míry potřebné k tomu, aby vznikla dostatečně očištěná styčná plocha při aplikaci malt a instalaci.

Pro doplnění větších manipulačních dílů byly použity samostatně transferované tessery zajištěné a dohledané in situ nebo uvolněné během procesu transferu – tedy byly sekundárně využity. Skla byla připravena pro lepení disperzním lepidlem na podkladní provizorní tkaninu technikou vysazování nepřímou metodou. Doplnění vypadaných míst na transferovaných dílech s použitím dochovaných původních mozaikových tesser probíhalo pomocí lepidla Dispercoll D2.

S pomocí původních schematických zákresů byla vytvořena přípravná kresba, následně kolorovaná (obr. 13a, 13b). Byl vytvořen vzorník barevnosti sklosmaltů a zlatých tesser nutných pro rekonstrukční práce. Tyto speciální sklosmalty a zlaté tessery jsou v současnosti vyráběny v Itálii, kde bylo nutné je poptat a pořídit ve firmě Orsoni, Benátky. Sekáním, řezáním a broušením do potřebných tvarů a velikostí (cca 1 cm³) byly připraveny tessery ze zaslaných sklosmaltových kotoučů a obdélníkových forem tesser. Zlaté tessery byly řezány nejprve vodním paprskem do formy hřebenu.

Vzhledem k tomu, že při tomto procesu došlo k velkému úbytku zlatého materiálu, bylo přistoupeno k řezání a štipání úzkých prutů manuálně. Následně byl vytvořen vyklenutý korpus pro rekonstrukci tvaru konchy – 1/4 původní konvexní kontraformy ze sádry, dřevěných hranolů a překližky. Sádrový povrch byl broušen. Rozměry korpusu měly přesah cca 10 cm oproti reálné velikosti čtvrtiny mozaiky (120 × 110 cm).

Po očištění a částečné rekonstrukci chybějící mozaikové výzdoby byly jednotlivé transferované části sesazeny, spoje byly podlepeny gázou disperzním lepidlem a dočasně zatíženy. V další etapě byly doplňovány tessery nově pořízené do míst spojů z rubové strany. Rekonstrukce manipulačních dílů nepřímou metodou vysazování proběhla do potřebné formy a míry – byly zaplněny lokálně chybějící tessery individuální nebo v menších celcích. Velké lacunae (chybějící/obnažená místa, mezery, dutiny...) byly ponechány pro rekonstrukci přímou metodou vysazování na pevných panelech. Pro vznik čtyř panelů byly provedeny zkoušky



15

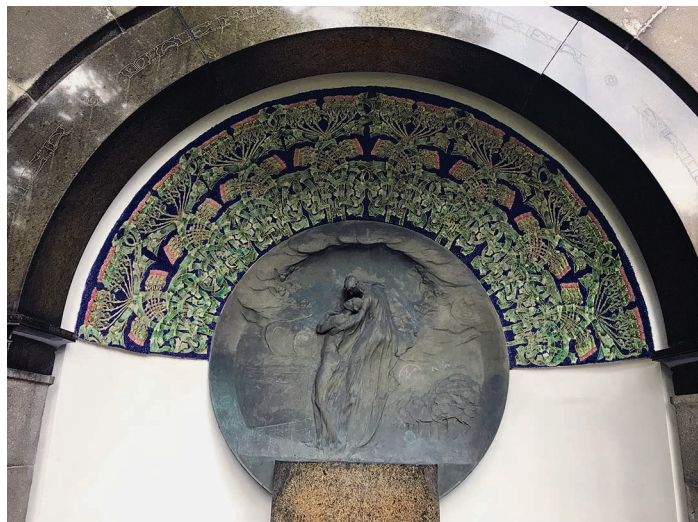
Obr. 15. Grafické schéma dochované původní výzdoby – červená místa byla určena rekonstrukci mozaiky podle originálu. Zpracovala: Federica Barilla, 2015.

Obr. 16. Jeden ze čtyř panelů vytvořených pro instalaci původní a rekonstruované muzivní výzdoby hrobky rodiny Pfeiffer a Král v Jablonci nad Nisou. Foto: Magdalena Kracík Štorkánová, 2015.

Obr. 17. Jablonec nad Nisou, hrobka rodiny Pfeiffer a Král, kompletní mozaika po osazení. Foto: Magdalena Kracík Štorkánová, 2017.



16



17

a vzorky materiálů – vápenných, cementových a kombinace, s různými typy armování. Nejlepších výsledků dosáhl materiál Planitop HMD vzhledem ke svým vlastnostem a obsahu skleněných vláken. Na zadní straně panelů byla vytvořena žebra vertikálně i horizontálně. Tímto způsobem mohly být panely částečně odlehčeny. Hmotnost jednoho panelu je cca 35 kg. Každý panel byl na čtyřech místech opatřen otvory pro šrouby určenými ke kotvení do hrobky.

Pro instalaci na panely byly připraveny čtyři totožné díly mozaiky. Nejprve byla do míst s chybějícími tesserami aplikována modelářská hlína tak, aby se po otočení z pohledové strany dala místa doplnit tesserami. Vzhledem ke stopám, které hlína zanechávala, byl nakonec materiál nahrazen bílou plastelínou (obr. 14). Tímto způsobem byla ošetřena lokálně obnažená místa s chybějící muzivní dekorací. Zároveň byly opatřeny plastelínou také okraje jednotlivých dílů, které se těsně nestýkaly s dalšími segmenty.

V softwaru AutoCAD byl poté vytvořen technický výkres – syntéza muzivního díla –, který

byl následně přenášěn jako přípravná podkresba na panely. Tato kresba sloužila k orientaci při fixaci původních částí a rekonstrukci chybějících částí.

Skleněná mozaika pak byla z rubové strany zaprášena mastkem ve spárách, aby se malta nedostala pod tessery a nemohla přilnout z pohledové strany. Jako materiál pro fixování původních dílů mozaiky byl zvolen produkt Adesilex P9 šedého odstínu. Na celý povrch mozaiky z rubové strany byla aplikována tato malta potěrem – se snahou o vetření mezi jednotlivé tessery. Panel byl natřen nejprve Primalem a poté potřen stejnou vrstvou adheziva Adesilex P9 a přiložen k mozaice (obr. 16).

Každý panel byl kontrolován v průběhu „zavadání“ podkladových malt a otočen z pohledové strany; lokálně byla mozaika zatížena, aby lépe přilnula k panelu. Jakmile byla malta konzistentní a bylo bezpečné s mozaikou manipulovat, přistoupilo se ke snímání gázových přelepů. Tento postup byl prováděn pomocí zábalu vlhkými tkaninami zahříváním horkým vzduchem. Použitím PVAC lepidel bylo zamezeno vzniku biologického napadení, kterému by

se při použití kličkových lepidel a pětiletém rozložení restaurátorských etap dalo složitě zabránit. Veškeré vrstvy bandáže byly citlivě sejmuty.

Zkoušky čištění mozaiky z pohledové strany v ploše byly provedeny suchou a mokrou cestou. Nejprve bylo odzkoušeno mechanické čištění tvrdší houbou, štětčinovým štětečkem, štětcem a skalpelem. Zkouška čištění mokrou cestou byla provedena vatovými tamponky s vlažnou vodou. Zkoušky čištění povrchu mozaiky byly provedeny suchou cestou pomocí měkké a tvrdé houby, jemnými vlasovými štětci, malými štětčinovými štětečky a zubními kartáčky. Zkoušky čištění povrchu mozaiky byly provedeny mimo oblast zlatých tesser, které bylo nutno před čištěním zajistit tak, aby jednotlivé uvolněné ochranné vrstvy – cartelliny a zlaté fólie – neodpadávaly. Byly proto konsolidovány a následně doplněny o zlatou fólii.

Rekonstrukční práce probíhaly formou vysazování tesser přímou metodou pomocí vodítek přípravné podkresby na panelech a šablon andamenta tesser. Jako podkladová malta byl zvolen Adesilex P10 bílé barvy, pro rozlišení



18



19

od fixační malty původních dílů mozaiky šedé barvy. Důležité bylo respektovat andamento (skladbu a tok) tessera, jejich barevnost, stínování na mozaice, velikost a tvar a hloubku jejich zasazování, tak aby byl povrch co nejméně strukturovaný, jako tomu bylo na originále (obr. 15).

Mozaikové panely se dočkaly svého osazení na původní místo po pěti letech restaurátorských procesů v roce 2017. Každý panel je kotven do zdiva hrobky na čtyřech závitových šroubech délky cca 12 cm, které jsou fixovány chemickými kotvami. Místa po jednotlivých šroubech a mezi panely byla vyplněna mužívní výzdobou, není tedy možné bez bližšího ohledání či nahlédnutí do dokumentace určit jejich polohu a mozaiky demontovat nebo odcizit. Lokálně byla mozaika barevně sjednocena lazurními vrstvami vodových barev s Acronalem 500 D. Především se jednalo o sjednocení modrého pozadí a místy o zelené odstíny ve florálním motivu, výjimečně také o růžové odstíny květů.

Obava z vandalizmu nebo odcizení byla jedním z motivů, proč měla být mozaika demontována a dle jednoho z prvních záměrů uložena v expozici nebo depozitáři muzea. Vlivem vandalizmu a snětí měděného pláště zastřešujícího hrobku, a tím také prostor mozaiky a většiny kovových prvků na hrobce (což není výjimkou v celém areálu jabloneckého hřbitova) došlo k jejímu poškození. V nadcházejícím období bude stav monitorován a v případě nouze bude mozaika deinstalována a deponována na bezpečném místě.

Příklad demontáže panelu mozaiky – záchrana mozaikové výzdoby z hotelu Praha

Jedná se o monumentální kruhovou skleněnou mozaiku o průměru 9 m, na ploše 63,5 m². Celá mozaika je vytvořena z tisíců prefabri-

kovaného mačkaného československého skla z Železného Brodu a desítek atypických oblanů, které si autorka sama zpracovávala do požadovaných tvarů a velikostí transformací skleněných tyčí. Návrh akademické malířky Elišky Rožátové byl předložen v roce 1978 tehdejší komisi spolu s dalšími, které neuspěly. Mozaika byla instalována v roce 1981 v zimní zahradě hotelu ve výšce 10,5 m nad kruhovým bazénkem (fontánou). Jednotlivé díly mozaiky v počtu 45 kusů byly přišroubovány ke kovové konstrukci, která byla zavěšena ke střeše zimní zahrady.

Tato mozaika je příkladem demontáže díla za účelem jediné možné záchrany před demolicí. Hotel Praha byl i přes veškeré protesty odborné i laické veřejnosti celý určen ke stržení, přičemž se s demoličními pracemi začalo na sklonku roku 2013.

Spolek Art a Craft MOZAIKA a jeho členové již v momentě, kdy se začalo o možné demolici hotelu mluvit, začali jednat s majiteli o zachování mozaiky a upozorňovali na její hodnotu střídající se majitele.

V lednu 2014 byl konečně povolen vstup a následná demontáž mozaiky již v procesu demoličních prací. Na celou akci bylo majitelem poskytnuto 14 dní; neprodleně bylo postaveno lešení. Autorka byla přítomna několika z přípravných a realizačních etap. Mezi střešou a mozaikou bylo cca 80 cm volného místa, práci ale ztěžovala rozměrná vzduchotechnika, která se vinula po obvodu celé konstrukce, a tedy nebyl takřka žádný manévrovací prostor pro demontování závitového systému z vrchní části mozaiky. Demontáž se nakonec podařilo uskutečnit v daném termínu a dílo převést do depozitáře spolku pro uložení a restaurování.

Příklad demontování celého rámu mozaiky – mužívní výzdoba segmentového štítu pomníku Karla Sladkovského na Olšanských hřbitovech

Obr. 18. Praha, hotel Praha, detail snímání – demontáže jednotlivých dílů mozaiky Slunce podle návrhu Elišky Rožátové během demoličních prací. Foto: Magdalena Kracík Štorkánová, 2014.

Obr. 19 Mozaika nalezená ve Vile de Benifaió (Valencia), doplnění chybějících částí je vytvořeno pomocí barevných písků různé frakce. Foto: Archiv Museo de Prehistoria de Valencia.

v Praze 3

Původní mozaika prakticky zmizela, v archívech byly dohledány tři dobové, tedy černobílé fotografie. Vzhledem k tomu, že se dochovaly tessery při okrajích rámu, několik málo dalších lokálně soudržných tessera v počtu do 10 kusů a další tessery byly dohledány v okolí, mohla být provedena barevná varianta evokace původní mozaiky dle výchozích materiálů. Znatelná a dobře čitelná lůžka s viditelným andamentem – skladbou a velikostí tessera, která obvykle slouží jako vodítko pro další rekonstrukce –, byla (pravděpodobně během rekonstrukce pomníku v roce 1991)¹⁸ zatřena lepidlem na bázi cementu. Ze zachovalého obrazu a fotodokumentace bylo možné vydedukovat představu o původní podobě mozaiky – jednalo se o centrální kruhový námět se zlatým řeckým křížem, okolo něhož se vinuly vavříňové ratolesti ovázané růžovou stuhou (obr. 20a). Mozaikové tessery se vlivem přímého působení vody, klimatických podmínek a výkyvů teplot zcela odseparovaly od podkladu a došlo k jejich nenávratnému vypadnutí a ztracení (obr. 20b).

Poslední tessery, které vytvářely jakýsi kompakt beze spár v levé straně mozaiky z pohledu

■ Poznámky

18 Srov. Libuše Neckářová – Alois Vanoušek, *Olšany: pozapomenuté i současné*, Praha 1998.



20b



20c



20a

Obr. 20. Praha, Olšanské hřbitovy, pomník Karla Sladkovského. 20a – původní podoba mozaiky zachycená na historické fotografii; 20b – stav mozaiky před demontáží v roce 2016; 20c – segmentový štít s nově vysázenou mozaikou po obnově v roce 2017. Foto: Magdalena Kracík Štorkánová, 2017.

diváka, byly stěžejní evidencí vedoucí k určení a upřesnění barevnosti tessery při rekonstrukci mozaiky (dochované byly modré tessery z pozadí a zelené z florálního motivu). Několik dalších tessery se podařilo dohledat v okolí pomníku. Nalezené sklosmalty mozaiky byly v dobrém stavu; zlaté tessery byly degradované typickým jevem u mozaik starších sta let, které byly exponovány exteriérovým podmínkám na území Prahy; cartellina – svrchní protektivní vrstva – chyběla částečně nebo zcela.

Mozaika spočívala v kovovém rámu, který byl citlivě vyjmut z kamenného profilovaného prostoru poskytujícího mozaice mírné zastřešení v architektuře hrobky. Kovový rám byl vytvořen kombinací několika k sobě nepříslušících kovů. Obruba určující tvar a respektující tvarosloví segmentového štítu byla z mosazné pásoviny, plech, kterým byla mozaika podbita, byl ze slitiny kovů – pravděpodobně zinku, olova a hliníku. Podlehl silným korozím projevujícím

se bílým povlakem na povrchu a lokálním úbytkem kovových částí. Tyto koroze jsou způsobeny nejen vlivem klimatických podmínek a teplotních výkyvů, ale také nesourodostí dalších kovových komponentů způsobujících urychlení degradačních jevů.

Mozaika byla dohotovena dle záměru formou jakési evokace s využitím nalezených sekundárně použitých tessery, doplněných o nový materiál a materiál z původních zásob firem Neuhauser Innsbruck a Tiroler Glasmalerei. Opětovně byly použity také části rámu, které byly očištěny a ošetřeny pro zachování původních částí. Mozaika byla osazena na původní místo v roce 2017 a bude nadále monitorována (obr. 20c).

Závěr

Výše jsou popsány historické i současné přístupy k transferování a restaurování mozaik. Přestože je možné využít některou z popsaných metod k transferování muzivních děl, zásadní je individuální přístup ke každé muzivní památce a záměr vytvořený přímo pro danou mozaiku. Rutinní programy údržby nelze aplikovat na tak širokou škálu a rozmanitost materiálovou a technologickou, jakou mozaika nabízí. Způsob, jakým by se mělo přistupovat k antickým mozaikám situovaným v komplexech archeologických nálezů, není totožný s přístupem při opravách pavimentálních mozaik z 20. století, které stále slouží svým původním účelům – tedy jsou denně využívány jako pochozí plochy. Těžko si můžeme dovolit konzervátorský zásah s požadavkem reverzibility při rekonstrukcích podlahových mozaik, po kterých budou denně proudit davy lidí. Nopak by bylo kontraproduktivní provádět doplňky dle originálu na sbírkovém předmětu v expozici muzea, kde by divák měl mít možnost

pozorovat, jakým způsobem se čas, okolí a lidský přístup podepsaly a proměňovaly a jaké otisky zanechaly na muzivním díle (obr. 19).¹⁹ Je to tedy otázka zkušeností a dovedností, filozofie přístupů a etiky restaurátora, který by měl být schopen posoudit vhodnost a míru zákroku a procesů nezbytně nutných pro zachování památky, vždy však s respektem a s individuálním přístupem při zachování kulturního, sociálního i funkčního významu památky.

Jednorázovým restaurováním proces ochrany nekončí. Pravidelná revize stavu mozaiky, kontinuita údržby a preventivní péče poskytují cenné informace o stavu materiálu a památky samotné. Máme tak jedinečnou možnost dokumentovat průběh různých procesů, které v materiálech probíhají, a vyvozovat z toho závěry, které nám mohou pomoci při záchraně podobně ohrožených památek.

■ Poznámky

19 V archeologickém muzeu ve Valencii proběhlo také konzervování mozaikové mramorové podlahy z Villy Cornelius ve Valencii (která byla zachráněna transferováním při stavbě místní komunikace). Konzervátorka Trinidad Pasíes Oviedo zde uplatnila požadavek reverzibility a názor, že by divák měl mít možnost rozeznat originál od zákroku a restaurování. Doplnění je provedeno různě barevným písmem odlišných frakcí. Tato metoda, která je reverzibilní a snadno aplikovatelná, byla použita v roce 2013 na výstavě „Villa Cornelius, Život na venkově v době starověkého Říma“.