

Následovníci krásné tkadleny Arachné: otázky starších oprav a retuší na historických tapisériích

Followers of the beautiful weaver Arachne

Mgr. KATEŘINA CICHROVÁ

Národní památkový ústav, ÚPS v Českých Budějovicích
nám. Přemysla Otakara II. 121/34, 370 21 České Budějovice; email: katerina.cichrova@npu.cz

ABSTRAKT

První část článku přináší stručnou historii produkce tapisérií a podrobněji se zabývá technologickými aspekty výroby. Druhá část je věnována otázce oprav a restaurování tapisérií v minulosti ve srovnání se současnými trendy. Na vybraných případech jsou demonstrovány rozmanité formy historických oprav a restaurování, které jsou přijatelné i ze současného pohledu.

KLÍČOVÁ SLOVA:

tapiserie, tkaní, vlna, hedvábí, historie, technologie, poškození, oprava, restaurování, estetika, prezentace

ABSTRACT:

The first part of this article brings brief history of tapestry weaving and describes in details traditional techniques of tapestry production. The second part is concentrated to question of tapestry repairs and conservation in history in comparison with modern conservation trends. On various examples are demonstrated different ways of historic repairs and conservation, acceptable from contemporary point of view.

KEYWORDS:

tapestry, weaving, wool, silk, history, technology, damage, repair, conservation, aesthetic, presentation

VYMEZENÍ POJMU A HISTORIE

Tapiserie, nástěnný koberec, gobelin či „mobilní freska severu“ – to všechno jsou názvy, označující jeden z nejušlechtlejších a nejkrásnějších řemeslných výtvarů, který zdobil i zútulňoval lidské příbytky již před počátkem našeho letopočtu. *Tapiserie* je slovo francouzského původu, které v mírných modifikacích zdomácnělo ve většině evropských jazyků. Vedle tkaného nástěnného koberce však také ve francouzštině označuje i další typy textilních závěsů, které mohou být aplikované nebo vyšívané. Obdobným způsobem je chápána anglická varianta názvu *tapestry*. Němčina používá vlastního termínu *Wandteppich* nebo *Bildteppich*, což odpovídá českému názvu *nástěnný koberec*. V českém prostředí dosti oblíbené slovo *gobelin* je ve Francii používáno hlavně pro výrobky z Královských manufaktur Les Gobelins v Paříži. Poláci používají toto slovo pro tapiserie barokní na rozdíl od tapisérií středověkých a renesančních, které nazýva-

jí *arrasy*. Tento termín převzali také Italové ve formě *arrazzi*. Rusové převzali ze starší němčiny slovo *špalier*. Ve starých českých pramenech se můžeme setkat s názvy *koltra*, *kortýna*, *špalír* nebo *čaloun*, aniž by bylo upřesněno, o jakou textilií se jedná.¹

Umění výroby velkoplošných tkanin s figurálními i rostlinnými motivy, určených k dekoraci stěn interiérů, má kořeny v Orientu a ve starém Egyptě, především v křesťanských koptských komunitách. Prostřednictvím Arabů se tkaní nástěnných tapisérií rozšířilo na Iberský poloostrov a poté do Francie. Kolébkou rozvoje jejich evropské produkce se stala ve středověku Francie a Flandry. Sláva Bruselu, jako hlavního centra výroby nejvyšší kvality tapisérií kulminovala od 15. až do počátku 18. století.

TECHNIKA, MATERIÁLY, VÝTVARNÁ KONCEPCE

Technika tkaní tapisérií je poměrně prostá, neznamená však, že jejich tvorba je záleži-

tostí jednoduchou. Základním materiálem je ovčí vlna, mezi níž byla zvláště ceněná vlna ovčí anglických, přestože Francouzi pro svou produkci velmi dobře zpracovávali i své místní zdroje. Ve Flandrech byla obvykle používána dovážená vlna z Německa, nakupovaná pod názvem *geplotte Wolle*. Vlněná je vždy osnova tapiserie a větší část útkových nití. Od 15. století se vedle vlny začíná stále častěji využívat pro zvýšení výtvarné působivosti díla také hedvábí. Světlejší hedvábné partie se uplatnily především na inkarnátech figur nebo vzdušné perspektivě pozadí. Zvláště luxusní kusy tapisérií byly ještě v útku obohacovány o stříbrnou nebo nejnákladnější zlatou přízi. Za nejvyšší zlatou přízi byla považována kyperská.

Každá lokalita, kde se tapiserie vyráběly, měla obvykle své barvířské dílny. Ve středověku se pracovalo s poměrně omezenou barevnou škálou 20–25 barev. Během dalších století došlo k velkému rozvoji barvířských dovedností, a tak v 18. století některé z velkých

¹ Studie vznikla v rámci projektu NAKI II Řeč materiálů: Tradiční řemeslné technologie pro záchranu kulturního dědictví a současný životní styl (DG18P020VW030) realizovaného v letech 2018 až 2022 pracovníky z Ústavu etnologie Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, Národního památkového ústavu a Národního technického muzea.



Neodborná šitá oprava na barokní tapiserii, která nerespektuje barvu, strukturu ani materiál poškozené barokní tapiserie a je pohledově rušivá. © Kateřina Cichrová, archiv NPU v Českých Budějovicích.

tkalcovských dílen pracovaly až s 1800 odstíny barev. Barviva byla pouze přírodní – rostlinná i minerální.

Osnova se používala vždy nebarvená, to znamená, že se barvily pouze příze útku. Vazba tkaniny na tapiseriích je rypsová, útek je ručně provlékán za každou druhou osnovní nití, pořadí podvlékáných osnov se pravidelně střídá po dvou řádcích.

Způsob tkaní tapiserií však není tak jednoduchý jako u běžných látek, kde útek probíhá od jednoho okraje k druhému. Tkadlec tapiserie protahuje určitou barvu pouze v úseku plochy, kterou pro konkrétní barvu vymezuje výtvarný návrh zvaný karton. V místě, kde určitá barevná skvrna končí, se útek obrací zpět. K realizaci tkaného obrazu podle kartonu potřebuje tkadlec tolik cívek s navinutými různobarevnými přízemi, kolik barevných tónů obsahuje výtvarný návrh.

Kartony byly zpracovávány malíři, z nichž někteří se na tuto práci přímo specializovali, avšak nechyběli mezi nimi ani proslulí autoři obrazů či nástěnných maleb. Přestože tvorba tapiserií byla přímo ovlivněna dobovými tendencemi ve vývoji malířství, jednalo se o zcela specifický žánr s vlastními výrazovými prostředky, kterých si byli tkalci velmi dobře vědomi. Zákonitosti tkalcovské techniky sice omezovaly, neboť bylo nutné se vyjadřovat v přehledných, barevně zřetelně vymezených plochách, avšak precizní znalost všech tkalcovských řemeslných fines dávala možnost velmi svébytného a působivého výtvarného zpodobení požadovaného tématu.

Řemeslník za tkalcovským stavem musel

být schopný si ve své představivosti převést namalovaný návrh do souhrnu tisíců barevných bodů, které v dokonalém souladu utvářely navrženou kompozici. Při jistém zjednodušení můžeme dnes hovořit o tapiseriích jako o prvních digitálních obrazech. V zájmu budoucí trvanlivosti se tkadlec spíše vyhýbal míchaným barevným polotónům, které nebyly příliš stálé a potřebu plasticity modeloval prostřednictvím tzv. „hašur“ neboli „vlčích zubů“, které mají podobu do sebe pronikajících ostrých jazyků dvou kontrastních barev. „Hašury“ měly na tapiseriích podobný účel jako šrafování na grafice. Tkadlec nebyl tedy pasivním „dělníkem“, který pouze opakuje malířský návrh v textilním provedení, ale velmi iniciativně se podílel na spoluvytváření výsledného celku. Samostatně si volil barvy i kombinace materiálů, určoval způsob modelace pomocí hašur a někdy i upravoval celkovou kompozici tapiserie podle požadavků zákazníka. Tkaní tapiserie bylo vždy aktivním tvůrčím procesem, a proto každá tapiserie, zvaná replika, je osobitým originálem.

Tkaní samotné bylo prováděno na stavech dvou typů. Na tzv. „vysokých stavech“ (*haute lisse*) je osnova mezi dvěma válci napjatá svisle. Karton měl tkadlec za zády a sledoval jej pomocí zrcadla. Liché a sudé nitě od sebe odděloval levou rukou pomocí tzv. „nitěnek“, což byla soustava nití zavěšených na kroužky, jimiž procházely osnovy. Na tzv. „nízkých stavech“ (*basse lisse*) byly osnovy napjaty mezi válci vodorovně, liché a sudé nitě osnov se oddělovaly pomocí šlapadel. Karton byl položen pod osnovu. Bylo zvykem rozdělovat kartony

na pásy v šíři zhruba 80 cm, s nimiž se lépe manipulovalo a byla tak i vymezena pracovní pole, pokud se na tapiserii podílelo více řemeslníků. V obou případech si tkalci načrtávali hlavní obrysy na osnovu uhlem a tapiserii tkali z rubu. Je také důležité podotknout, že tapiserie se tkala od jednoho okraje k druhému a šířka válce s osnovními nitěmi určovala tak její budoucí výšku. Podle počtu osnov na jeden centimetr (dříve palec) se posuzovala jemnost tapiserie zvaná dostava, která také ovlivňovala její cenu.

Tkaní tapiserií bylo skutečně složitým výrobním procesem, vyžadujícím dobrou organizaci, neboť ve většině případů se jednalo o spolupráci více osob. Při vytváření větších kusů (o rozměrech mezi 350 cm na výšku a 300–450 cm na šířku) se na tapiserii většinou podíleli dva až tři tkalci, z nichž každý utkal zhruba 70 cm za jeden měsíc. Výroba středně velkých sérií se tak průměrně pohybovala mezi 12–24 měsíci práce.

Dílny uzavíraly s kartonáři smlouvy na návrhy a zakoupené kartony byly poté v jejich vlastnictví užívány často po několik generací. Nově se realizovaly i starší návrhy, k nimž se pak adaptovaly bordury podle trendů měnící se módy. Bordury, čili dekorativní pásy, které hlavní výjev tapiserie rámuji, navrhovali kartonáři jen zřídka. Jejich podoba závisela na rozhodnutí tkalců a někteří z nich se na výrobu bordur přímo specializovali. Bordury jsou u všech tapiserií jedné série většinou stejné, pouze v případě odlišných rozměrů jednotlivých kusů byly do bordury vkládány či ubírány drobné motivy. Bordura je pro dnes nás důležitým ukazatelem data a často i vzniku tapiserie. Nezřídka lze na borduře nalézt i značku tkalce, manufaktury nebo místa. Od 17. století se na bordurách kvalitních tapiserií objevuje vedle jména tkalce rovněž i jméno autora návrhu – kartonáře. Současnou přesnější identifikaci mnohých tapiserií znesnadňuje skutečnost, že během staletí byly poškozené bordury někdy odstraněny nebo nahrazeny novějšími, zjednodušenými lemy. Při variabilní práci s kartony i bordurami se uplatňovala invence a výtvarný názor jednotlivých tkalců.

HISTORIE OPRAV A SNAHY O VÝTVARNOU REHABILITACI

Během 18. století ztrácely tapiserie postupně své nezastupitelné místo ve výzdobě interiérů. Oživení zájmu o tapiserie se objevuje až v průběhu 19. století v souvislosti se zvýšeným důrazem na rodovou historii a kvalitu výjimečné řemeslné práce. Valná část tapiserií však nebyla v 19. století v takovém stavu, aby mohly interiéry paláců opět důstojně zdobit. Četné přesuny během 17. i 18. století, někdy dlouholeté skladování částí kolekcí v bednách

ohrožených vlhkem, plísňemi a hlodavci rozhodně nepřidaly tapiseriím na kráse. Na mnohých kusech se objevily trhliny i prokousané otvory, bordury byly často poničené nevhodnou manipulací. Svůj díl zkázy zapříčinilo i přirozené stárnutí materiálu. Nesmíme rovněž zapomenout, že přes veškerou svou monumentalitu jsou tapiserie z části tvořené velmi křehkým materiálem, jako je hedvábí, a některé z vlněných útků byly obarvené pomocí mořidel, způsobujících postupné rozrušování vláken.

První kroky k záchraně vybraných kusů tapiserií a snahy o jejich alespoň částečnou estetickou rehabilitaci, prováděné během druhé poloviny 19. století, byly víceméně amatérské. Trhliny a místa s oslabenými nebo částečně chybějícími útky byly velmi neodborně zalátány přízemi, které kvalitou ani barvou neodpovídaly poničenému materiálu. Způsob šití i užití šicí techniky velmi výmluvně vypovídají o řemeslných schopnostech osob, které opravy prováděly. V řadě případů byly trhliny skutečně jen zalátány neumělými stehy přízí, které se velmi lišila svou barvou i kvalitou od materiálu vazby originálu. Na jiných opravách se projevila celkem zručná švadlena či vyšivačka, která však nepochopila podstatu struktury tkané tapiserie. Někdy byla místa nejhorších poškození vystřižena, podlepena plátnem za pomoci klihu a neuměle malířsky barevně zaretušována (v těchto případech se do oprav tapiserií možná zapojil místní malíř či dokonce truhlář?). Byla to dobře míněná snaha zajistit ošetření a základní zajištění poškozených tapiserií, avšak části zásahů se ukázaly do budoucna značně komplikované, neboť byly nejenom esteticky diskutabilní, ale také jen těžce odstranitelné. Přestože většina takovýchto zákroků byla dosti problematická, znamenala ve své době významný posun ve zvýšeném zájmu o stav tapiserií, jejich prezentaci a určitě také prodloužení jejich životnosti.

Dlužno podotknout, že jedna z prvních snah o odborně koncipované opravy tapiserií vznikla ve druhé polovině 19. století ve Švédsku díky Johanu Bottingerovi, kurátorovi sbírek Královského paláce ve Stockholmu. Bottinger spolu s dalšími kolegy jako jeden z prvních zdůrazňoval důležitost kvalitního historického i technologického průzkumu textilních artefaktů a spolupráci historiků, technologů a řemeslníků – potenciálních restaurátorů, jak uvádějí Brunskog & Nilsson (2013: 169–180). Tehdejší způsoby oprav tapiserií se však svými technickými postupy opíraly především o krejčovské a vyšivačské dovednosti, které splnily účel základního fyzického zajištění poškozených tkanin a byly rovněž pokusem o estetickou integraci. Znalosti „ženských“ ručních prací byly ostatně jednou z hlavních deviz adeptů umění restaurování textilu ještě hluboko do 20. století.

V českém prostředí směřovaly snahy restaurátorů v prvních dvou třetinách 20. století hlavně k estetické rehabilitaci poškozených artefaktů. Tehdejší metody a technologie se opíraly především o dlouhou tradici a vynikající řemeslnou úroveň tkalcovských dílen ve Valašském Meziříčí (dílna založena roku 1898) a v Jindřichově Hradci (dílna založena roku 1911). Obě tyto dílny fungovaly a dodnes fungují paralelně jako tvůrci tapiserií nových, ale také jako restaurátorské ateliéry.

Ve zmiňované době byly však jejich zásahy na tapiseriích především rekonstrukční se snahou o maximální výtvarné zhodnocení poškozených kusů za pomoci vytkávání chybějících partií jehlou. Tento druh zákroků, nesmírně pracný a časově náročný, přináší pod rukama profesionálů bezprostředně po zákroku velmi efektní výsledky, avšak nese také řadu rizik.

Pokud na tapiseriích chybí osnovy, protahují se nové příze do vazby paralelně mezi části osnov starých do původních útků, které neúměrně napínají. Takto implantované nové zóny jsou velmi těžce odstranitelné. I v případě, že je rekonstruované místo výtvarně i řemeslně dokonale vypracováno, může postupem doby dojít ke změně jeho barev v jiném časovém sledu než u originálu.

Osmdesátá léta 20. století přinesla do českého prostředí restaurování textilií technologické inovace v podobě polymerových materiálů. Státní restaurátorské ateliéry Praha učinily několik pokusů o stabilizaci silně



Amatérská oprava tapiserie Lancade s chybějící částí vazby pomocí plátěné plomby s neumělou malířskou retuší. Zárok nerespektuje původní materiál ani techniku. © Jan Fidler, archiv NPÚ v Českých Budějovicích.



Tkaná rekonstrukce chybějící střední vertikály na pozdně renezanční tapiserii Kolos Rhodský. Výtvarně i řemeslně zdařilý zásah změnil v průběhu několika desetiletí barevný odstín. © Renata Mikešová, archiv NPÚ v Českých Budějovicích.

poškozených artefaktů formou termoplastické skeletáže. Její princip spočívá v „nažehlení“ tkaniny, opatřené na povrchu pravidelnou soustavou drobných, hustě rozmístěných bodů polymeru, na rub ošetřované tapiserie, která je tímto zákrokem zpevněna. Tyto zásahy, přestože časově i ekonomicky méně náročné, jsou však pouze „krizovým“ a dočasným řešením, neboť jejich životnost je také poměrně krátká (v době prvních



Tkaná rekonstrukce chybějící střední vertikály na pozdně renesanční tapiserii Kolos Rhodský. © Kateřina Cichrová, archiv NPÚ v Českých Budějovicích.

experimentů se doporučovalo odstranit skelet s polymerem zhruba po deseti letech. Zmiňované tři tapiserie mají toto zpevnění s ohledem na ekonomická omezení vlastníka doposud, avšak na mnoha místech začíná být patrná degradace polymerů. Výrazný rozvoj technologií nabízí již sice v současné době celkem bezpečné, avšak finančně velmi náročné, odstranění polymerů, obecně se ale většina odborníků v oboru restaurování textilu přiklání k zákrokům, které se opírají o tradiční materiály i technologie.

SOUDOBÁ KONCEPCE KONZERVACE A RESTAUROVÁNÍ TAPISERIÍ

Restaurování není však pouhé dokonalé napodobení původní technologie a její vynikající výtvarné zhodnocení. Tyto dva aspekty jsou sice neoddelitelnou součástí úspěšného restaurátorského zásahu, který ale v sobě musí nutně obsahovat také prvek stabilizace autentického materiálu.

V současné době je pro restaurování tapiserií obvykle volen postup, celosvětově užívaný a aplikovaný na artefaktech rozdílných dostav i výtvarných kvalit. Jedná se o celoplošné naštíť tapisérie na plátnový podklad, v české terminologii nazývaný šitá skeletáž (v zahraničí je rozšířený termín stitching). Poškozená tapiserie je podložena celoplošně podpurnou textilií, většinou se jedná o plátno. Šitá fixace na tento podklad je prováděna v místech poškození drobnými stehy, vedenými kolmo přes osnovy ve směru útku, v hustém pravidelném rastru, s rozestupy úměrnými rozestupu osnovních nití a ve vzhledu pravidelné plátnové vazby. Šití je prováděno textilním materiálem shod-



Tapiserie Abigail a David v interiéru zámku Vimperk. © Ladislav Tejml, archiv NPÚ v Českých Budějovicích.

ným s materiálem původním, ve vybarvení odpovídajícím barvě útku v místě poškození.

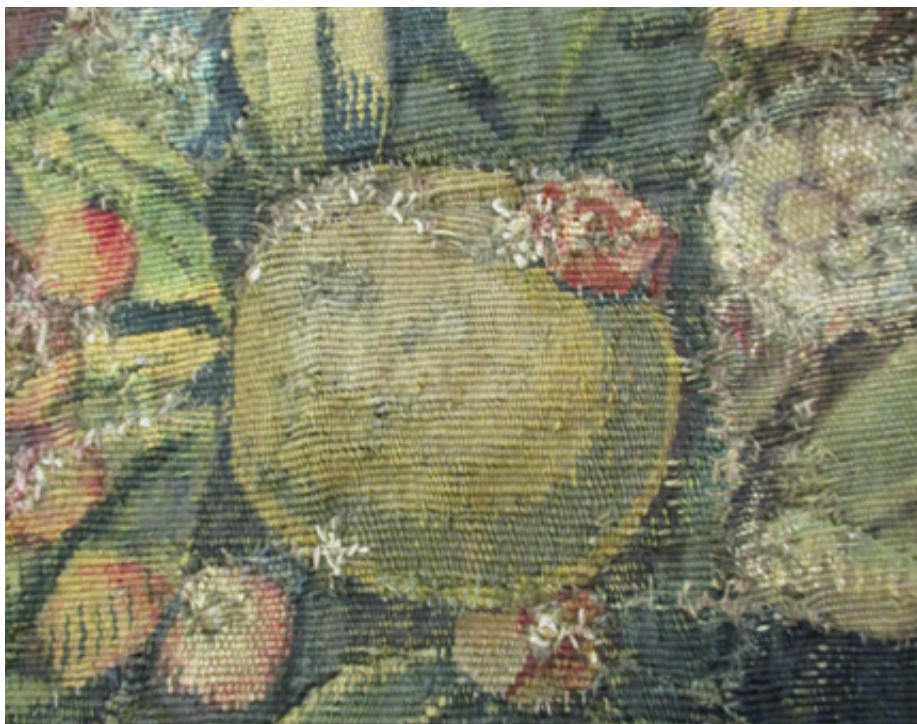
Restaurování tapiserií formou tzv. šité skeletáže, během níž se celá poškozená plocha tapiserie speciálními stehy fixuje na odlehčený, většinou plátněný podklad, aby došlo k jejímu celkovému zpevnění, nebylo na přelomu tisíciletí v zahraničí žádnou, jak přehledně popisují Lennard & Hayward (2009: 1–28, 89–185) a Flury-Lemberg (1988: 75–90). Čeští textilní restaurátoři ale tuto velmi šetrnou, reverzibilní i variabilní metodu dlouhodobě odmítali využít v praxi s poukazem na nedostatečné možnosti výtvarné integrace ošetřovaných ploch. Bylo to patrně způsobeno pouhou nedostatečnou informovaností, kterou nepochybně do značné míry zapříčinila i léta dlouholeté totalitní izolace, kdy nebyla možná otevřená výměna zkušeností se zahraničím (Cichrová, Lipská & Kalabisová, 2000–2002).

Při dobré znalosti je technika šité skeletáže naopak metodou s velice širokou škálou využití, od elementárního konzervačního zajištění po komplexní stabilizaci s plnou výtvarnou integrací restaurovaných artefaktů. Zkušenosti získané v řadě evropských zemí s vyspělými metodami restaurování tapiserií byly již průběhu výzkumu intenzivně uváděné do praxe a během několika let se metoda restaurování tapiserií pomocí šité skeletáže stala díky své variabilitě a reverzibilitě tou neoptimálnější cestou rehabilitace poškozených artefaktů. Praktické využití této metody v rukách zkušených restaurátorek ve spolupráci s kurátory sbírek potvrdily vysokou úroveň jejich řemeslných dovedností ve spojení s výtvarnou kreativitou a respektem

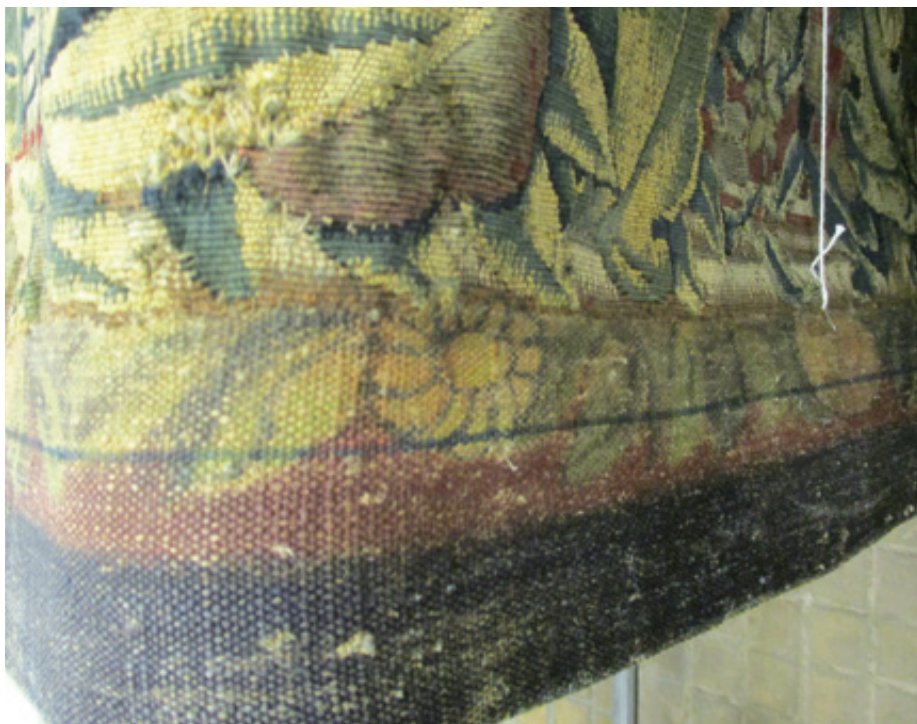
k autentickému materiálu. Mezi průkopnicemi této metody jmenujme R. Kalabisovou, V. Lipskou, D. Hodkovou, J. Hartlovou a J. Fertálovou – Ateliéry tapiserií Jindřichův Hradec. Metoda šité skeletáže v českém prostředí dosáhla během první dekády 21. století špičkové evropské úrovně, oceňované i zahraničními odborníky. Česká kreativita obohatila ještě škálu restaurátorských technik o jednu specialitu. Již v devadesátých letech 20. století se pokoušeli restaurátoři Ateliérů tapiserií (původně Ústředí uměleckých řemesel) v Jindřichově Hradci pod vedením akademického malíře Josefa Mullera o využití výborné znalosti tkalcovských dovedností k využití tzv. přídavného stávku pro rekonstrukci silně poškozených částí vazby tapiserií. Metoda v podstatě rekonstrukční je vhodná k obnově chybějících ploch tam, kde jsou k dispozici dostatečně vypovídající analogie (např. opakující se motivy v bordurách, repliky tapiserií z jiných sbírek). Pro optimální estetický výsledek v souladu s požadavky na stabilizaci a reverzibilitu bylo však nutné tuto metodu vhodně propojit se šitou skeletáží (Cichrová & Fidler, 1997–1999).

OTÁZKA PŘÍSTUPU KE STARŠÍM OPRAVÁM A RETUŠÍM

Valná část současných restaurátorských projektů na záchraně historických tapiserií je již během vstupního průzkumu postavena před otázkou, jak naložit s předchozími opravami i pokusy o výtvarné retuše. V českém prostředí se tímto problémem velmi exemplárně zabýval projekt *Umění restaurovat* Uměleckého muzea v Praze, jak uvádějí Lehmannová a kol. (2016).



Tapiserie Abigail a David. Chybějící detail květu byl nahrazen záplatou z plátna velmi hrubí vazby s domalovanými konturami květu.
© Kateřina Cichrová, archiv NPÚ v Českých Budějovicích.



Tapiserie Abigail a David. Chybějící část bordury byla dotvořena z plátna velmi hrubé vazby s domalovaným dekorem.
© Kateřina Cichrová, archiv NPÚ v Českých Budějovicích.

Na několika dalších příkladech tapiserií ze sbírek Národního památkového ústavu lze ilustrovat rozličnou podobu starých oprav – retuší a jejich další přijatelnou prezentaci. Tkaná rekonstrukce se uplatnila na dotvoření kompozice chybějící střední vertikály na pozdně renezanční tapiserii Kolos Rhodský ze sbírek SZ Jindřichův Hradec. Výtvarně i řemeslně zdařilý zásah, provedený v době mezi dvěma světovými válkami, změnil v průběhu

několika desetiletí barevný odstín. Tapiserie je prezentovaná v současné stálé expozici objektu a je návštěvníky přes viditelný restaurátorský zásah přijímána pozitivně. Na rekonstruované partii musíme ocenit velmi kvalitní řemeslné provedení a porozumění struktuře i výtvarnému pojetí originálu. V takovém případě bude starší oprava nebo přesněji rekonstrukce ponechána, neboť její případná výměna by znamenala kromě vysokých finančních

nákladů také další ztráty původní hmoty tapiserie, které by nutně vznikly při demontáži této opravy. Připomeňme, že obdobně byly ponechány výtvarně kvalitní, avšak vybledlé rekonstrukce dolních partií na proslulé sérii *Dáma s jednorožcem* v pařížském Musée national du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny, jak uvádí Joubert (2002: 85–92).

Zcela odlišného charakteru je amatérská oprava tapiserie s chybějící částí vazby pomocí plátěné plomby s neumělou malířskou retuší. Tato oprava byla provedena na tapiserii *Lancade* ze známé barokní série *Jezdecká škola*, nyní ve sbírkách SZ Hluboká. Jak víme z historických záznamů, byly tyto tapiserie ve 2. polovině 18. a 1. polovině 19. století nevhodně uskladněny a poškozeny hlodavci, jak zmiňuje Cichrová (2014: 139–164). Vzniklé, často velké ztráty původní vazby na přední noze, šíji, pleci, břiše i zádi koně byly nahrazeny záplatami ze silného plátna, přilepenými kličem (!) a opticky sjednoceny s okolní původní vazbou malířskými retušemi. Z technického pohledu velmi nouzové řešení bylo zvoleno možná z důvodu nesporně nižších finančních nákladů, než by vyžadoval zásah tkalcovskými nebo šicími technikami. Svou roli sehrál možná také aspekt plánované prezentace. Celá série byla totiž ve druhé polovině 19. století určena k výzdobě nové zámecké jízdárny na zámku Hluboká, kde byly tapiserie vystaveny vysoko nad hlavami návštěvníků, jak zmiňují Cichrová & Slabová (2015: 7–8). Tento historický zákrok nerespektuje sice původní materiál ani techniku, avšak jeho odstraňování by bylo vzhledem k použitému adhesivu i nestálobarevným retuším značně riskantní. Tapiserii lze v daném stavu prezentovat.

Velmi zajímavý příklad historické retuše představuje tapiserie *Abigail a David* ze sbírek ZS Náměšť nad Oslavou, která pochází z původních fondů zámku Ždánice, viz Cichrová, Gregor & Samohýlová (2020: 50–53, 123). Horní část tapiserie po celé délce je původní, její dolní část je potom složena z mnoha plomb tkaných a dvou plomb malovaných na plátně.

Bordury tapiserie jsou také vesměs nové, vertikální jsou strojově tkané, ty horizontální jsou malované. Přestože jsou tkané plomby ve spodní části tapiserie (datovatelné zhruba do stejného období jako hlavní plocha artefaktu), přenesené zřejmě z jiných tapiserií a dvě velké plomby byly domalované, působí celek sjednoceně a výtvarně přesvědčivě. Z důvodu nežádoucí celkové demontáže artefaktu i obavy z nestálobarevnosti novějších doplňků byla tapiserie vyčištěna pouze opakovaným oboustranným vysáváním. I tento omezený způsob čištění však přinesl viditelné oživení barevnosti a výrazné zlepšení čitelnosti detailů. Během nového restaurátorského zákroku

byla vazba tapiserie celoplošně stabilizována šitou skeletáží s estetickou integrací zvláště v obličejových partiích figur. V místech lokálně chybějící vazby byly části osnov nově nahrazeny protažením přes rubové podkladové plátno a chybějící útek doplněn v odpovídajícím materiálu i barvách šitou skeletáží. Po dokončení restaurování působí tapiserie velice sjednoceně a přirozeně, jednotlivé starší konzervační a restaurové zásahy, často zajímavě kombinované a provedené, jsou nepochybně cenným svědectvím své doby a tehdejšího přístupu ke

konzervaci a restaurování těchto artefaktů. Vedle svých historických a výtvarných kvalit je tapiserie ojedinělým dokladem sofistikovaného a esteticky kultivovaného historického konzervátorského zákroku. Nyní je prezentovaná v tzv. „tabulnici“ na SZ Vimperk, kde vytvořila po délce celé stěny působivé pozadí k náznaku stolu, prostřeného ke slavnostní hostině.

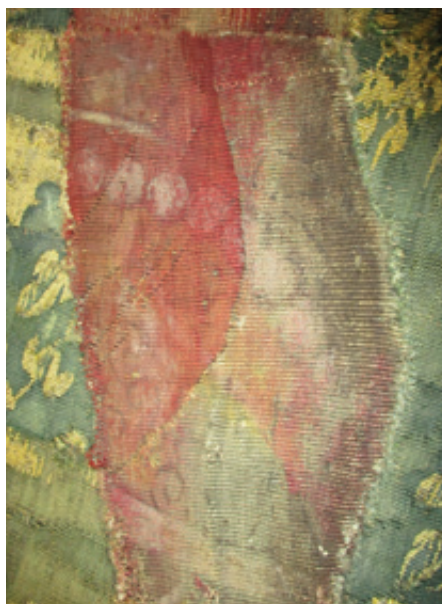
ZÁVĚR

Historické opravy na tapisériích jsou důležitým svědectvím o vztahu společnosti k těmto

artefaktům v průběhu času, odrážejí úroveň dobových znalostí i řemeslných dovedností. Jejich uchování v originální struktuře tapiserie je vždy otázkou individuálního případu. Stará oprava by nikdy neměla být příčinou další destrukce okolní původní vazby a její podoba by měla být zapojena do celkového vzhledu originálu.



Tapiserie Abigail a David. Plátěná záplata s malovanou retuší v sukničce postavy na pozdní renezanční tapiserii Abigail a David zásadně neruší v celkovém pohledu. © Kateřina Cichrová, archiv NPÚ v Českých Budějovicích.



Tapiserie Abigail a David. Chybějící část nohy pod kolenem byla dotvořena záplatou, vystříženou z jiné tapiserie obdobné postavy a malířsky doretošována. © Kateřina Cichrová, archiv NPÚ v Českých Budějovicích.



Tapiserie Abigail a David. Chybějící lýtko bylo dotvořeno záplatou, vystříženou z jiné tapiserie obdobné postavy, která byla malířsky doretošována. © Kateřina Cichrová, archiv NPÚ v Českých Budějovicích.

LITERATURA

- Brunskog, M. & Nilsson, J. (2013). Restoration of flat textiles: ideological framework, ideas and treatment methods in Sweden before 1900. In Brajer, I. (Ed.), *Conservation in the Nineteenth Century*. London: Archetype Publications (Copenhagen), National-museet, Centre for Art Technological Studies and Conservation, 169–180.
- Cichrová, K. (2014). Vlámské tapiserie na zámcích Hluboká a Český Krumlov. České Budějovice: Národní památkový ústav.
- Cichrová, K. & Slabová, M. (2015). *Mobilita nobility: Schwarzenberská sbírka historických dopravních prostředků*. České Budějovice: Národní památkový ústav.
- Cichrová, K., Gregor, L. & Samohýlová, A. (2020). *Tapiserie na zámku Náměšť nad Oslavou: Anatomie tapiserie*. České Budějovice: Národní památkový ústav.
- Delmarcel, G. & Duverger, E. (1987). *Bruges et la tapisserie*. Bruges: Mouscron.
- Amundson, A. (2016). *Hook and Loop Fasteners: An Examination of Their Use in Textile Conservation and Degradation of Their Component Materials*. MPhil diss. School of Culture and Creative Arts, University of Glasgow.
- Collingwood, P. (1987). *The Makers Hand: A Close Look at Textile Structures*. Asheville: Lark Books.
- Brosens, K. & Maes de Witt, Y. (2019). *Tapestry Production and Conservation*. Turnhout, London: Harvey Miller Publishers.
- Flury-Lemberg, M. (1988). *Textil-Konservierung*. Bern: Abegg-Stiftung, 75–90.
- Hofen de Graaf, J. H. & Boersma, F. (1997). *Tapestry Conservation: Support Methods and Fabrics for Tapestries*. Amsterdam: The Netherlands Institute for Cultural Heritage.
- Joubert, F. (2002). *La Tapisserie médiévale*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 85–92.
- Kubička, R. & Zelinger, J. (2004). *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada.
- Larochette, J. P. & Larochette, Y. (2020). *Anatomy of a Tapestry, Techniques, Materials, Care*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- Lehmannová, M. a kol. (2016). *Umění restaurovat: Tapiserie a liturgické textilie ze sbírky Uměleckoprůmyslového muzea v Praze*. Praha: UPM.
- Lennard, F. & Hayward, M. (2009). *Tapestry Conservation: Principles and Practice*. London: Routledge.
- Quye, A. a kol. (2009). *Wrought in Gold and Silk: Preserving of Historic Tapestries*. Edinburgh: NMS.