

Retuš výtvarných děl

Několik poznámek k užívání a obsahu pojmu

Vratislav Nejedlý | NPÚ ÚP

контакт nejedly@up.npu.cz

ÚVOD

Vyjdeme z toho nejobecnějšího. Restaurování by v ideálním případě mělo zabezpečit a učinit čitelnými všechny hodnoty památky-výtvarného uměleckého díla, které jeho hmotné struktury pronášejí časem. Většinou se však restaurování pohybuje mezi dvěma póly, které vyplývají ze samé podstaty památky – výtvarného uměleckého díla. Na jedné straně stojí **historická-dokumentární hodnota**, která vyžaduje pouze to, aby výtvarné umělecké dílo bylo konzervováno jako historický dokument a pramen poznání pro historii, dějiny umění, pro společnost vůbec.

Na zdánlivém opačném pólu stojí **estetická hodnota památky jako „živého“ výtvarného uměleckého díla**, které aktem stvoření svým autorem vstoupilo do světa lidského vnímání (snad) krásna. Obě dosud připomenuté hodnoty je však možné chápat jako navzájem protikladné, vylučující jedna druhou. Naopak, v ideálním případě, který je však spíše výjimkou, se uplatňují stejně významně obě složky. Mnohem častější jsou však případy, které je možné umístit při posuzování míry dochovaných hodnot někam mezi uvedené póly.

Restaurování při tom nesmí negativně zasahovat do významů uměleckého díla, protože ty jsou mnohdy velmi složité, mnohvrstevnaté a navíc se mohou měnit, nebo nově vznikat v čase.

Estetická hodnota památky – výtvarného uměleckého díla vyžaduje většinou, pokud nejde o polohu prezentace fragmentu, úpravu jeho vzhledu. Jak se ukáže později i konzervátorské zabezpečení fragmentu představuje zásah do jeho hmotné ale i výtvarné-umělecké podoby. Při restaurování se poškozená místa většinou vyplňují rozličnými tmely, které na sobě nesou restaurátorské doplňky barevné vrstvy. Může jít například o doplňování poškozených míst malířských výtvarných uměleckých děl, nebo i doplňky plastických tvarů sochařských výtvarných uměleckých děl.

V oblasti doplňování poškozených chybějících míst v organismu malířského díla existuje stále mnoho nejasností. V následujícím textu se pokusím, bez nároku na úplnost, na základě dostupné literatury, poněkud objasnit alespoň některé z nich.

RETUŠ

Pro označení tohoto typu restaurátorské aktivity se v českých zemích a zemích okolních, když se bude považovat za střed Evropy, většinou užívá pojmu retuš. Je však možné mluvit také o reintegraci poškozených míst do celku výtvarného díla. Tento pojem pro označení ošetření poškozených míst malby používají mimo jiné restaurátoři frankofonních zón. Samo u nás užívané slovo retuš je však francouzského původu a znamená doslovně „znovu se dotýkati“.

Retuš, reintegrace je činností která se dotýká v prvé řadě estetických, výtvarných hodnot restaurovaných památek.

RETUŠE A STRUKTURY MALBY

Při analýze problematiky retuše a to jak nástěnných maleb, tak závěsných obrazů a povrchů sochařských děl je třeba brát vždy v úvahu výstavbu původního uměleckého díla. Retuš totiž má hlavní cíl opticky zapojit do struktury původního díla jeho poškozené partie. Výsledný účinek, efekt retuše se odehrává v nejsvrchnější vrstvě malby, je však, stejně jako malba sama, neoddělitelně spojen s celkovou technologickou výstavbou restaurovaného-retušovaného díla.

V případě nástěnné malby jde o několik vrstev, které ji tvoří. Jsou to: zeď, vrstvy omítky, arriccio (na to se většinou prováděla přípravná kresba sinopie), intonako-fresco (pittorico) a v některých případech také barevná vrstva – secco.

Zdivo

V případě zdiva nebo jiných nosných konstrukcí, na nichž byla nástěnná malba provedena je souvislost s retuší dána tím, že všechna poškození nosných konstrukcí se přímo nebo nepřímo projevují ve výtvarné se uplatňujících částech malby. Může jít o statické poruchy, zavlhčení, zasolení a další. Všechny tyto poruchy však musí být odstraněny před vlastním retušováním.

Vrstvy omítky (vyrovnávací podkladové omítky)

V podobném vztahu k retuši jako nosné zdivo jsou i podkladové, vyrovnávací omítky. Jejich poškození vede k poškození následujících vrstev. A tak i když nenesou tyto vrstvy přímo výtvarné nebo jiné sdělení, jejich stabilizace je nezbytnou podmínkou pro provádění retuše.

Jakékoli poškození tří možných-obvyklých vrstev – komponentů nástěnné malby **Arriccio, Intonako-fresco, Barevná vrstva – secco**, již musí být řešeno pomocí retuše.

V první řadě však musí být před zahájením výtvarné činnosti zvané „retuš“, provedeno odstranění všech stavebních a jiných závad.

Podobně je potřeba při retuši nezapomínat na strukturu výstavby závěsných obrazů na plátěné podložce nebo na dřevěné desce. Obecně a ve zkratce řečeno u obrazů se musí počítat s vlivem jednotlivých vrstev tvořících výtvarné dílo. (Závěsné obrazy – podklad, + úprava podkladu + barevná vrstva + lak + nečistoty + patina.)

Poněkud složitější je situace v případech „retuše“ poškozených míst sochařských děl. Vyplývá to již ze samé podstaty tohoto druhu výtvarné činnosti. Malba je ve své podstatě dvojrozměrná, socha trojrozměrná. S tím musí počítat i retuš těchto děl. Na obraz může dopadat světlo z jednoho zdroje v různých úhlech, které se pohybují mezi 0 a 180 stupni. Na jednotlivá místa povrchu sochy mohou mít různý tvar a světlo na ně může dopadat z jednoho zdroje pod více úhly.

MOŽNÉ METODY RETUŠE (dokončování chybějících míst)

O tom zda vůbec a jakým způsobem dokončovat a doplňovat chybějící, poškozená místa „maleb“ se vedou mezi restaurátory dlouhodobé spory a závisí to na rozličných faktorech.

Každá retuš, i ta nejdrobnější může ovlivnit vzhled a tím i uměleckou a materiální hodnotu malby (uměleckého díla). I takové teoretické modely doplňování, jakými jsou neutrální retuš nebo tratteggio retuš, které si kladou za cíl restaurovaný objekt co nejméně změnit a uchovat především jeho dokumentární hodnoty, mění v realizační praxi vzhled uměleckého díla.

V praxi moderního restaurování se podle Heinze Althöfera uplatňují při retuši poškozených míst malby základní metody neutrální retuše, tratteggio (Rigatino) retuše, normální retuše a totální (úplné) retuše.

Mezi těmito základními technikami, způsoby retuše existuje množství přechodných a smíšených forem. Velmi často dochází k tomu, že při restaurování jedné poničené malby je použito několika způsobů retuše. Závisí to většinou na charakteru poškození a posouzení účinnosti předpokládaného restaurátorského zásahu.

Podle v Čechách užívané terminologie založené na odkazech na Bohuslava Slánského (Technika malby, první část: Malířský a konzervační materiál, Praha 1956, s. 233–243) se užívají pojmy retuš „nápodobivá“, „neutrální“ a „lokální“.

To jaká technika nebo kombinace technik bude použita při konkrétním restaurátorském zásahu závisí na mnoha okolnostech. Patří mezi ně například požadavky toho, kdo opravu hradí, rozsah poškozeného místa – míst, význam, hodnota, funkce a místo kam bude restaurované umělecké dílo dáno. Významnou složku – podíl představují také znalosti provádějícího restaurátora; a možnost využití historické dokumentace (kopie, fotografie, rytiny, staré popisy).

Retuš „fragmentální“ malby

Závisí to především aktuálním stavu malby nebo jejího fragmentu zda se bude rezignovat na rekonstrukci původního stavu. Fragmenty originálu jsou v tomto případě zakonzervovány, aby nedocházelo k jejich dalšímu zbytečnému chátrání. Malířské dílo zůstává v „torzálním“ stavu. V místech poškození s viditelnou světlou podložkou obrazu nebo jeho podkladové vrstvy, kde světlá barevnost působí rušivě, se provádí retuš opticky zmírňující rozdíl mezi dochovanou malbou a jejími podkladovými vrstvami, nebo se zmírňuje ostrost přechodu mezi odhalenými podklady a dochovanou malbou.

Torzální malby s rozsáhlými poškozeními barevné vrstvy bývají ohrožovány klimatickými vlivy silněji než obrazy s „uzavřenou“ barevnou vrstvou. Na nechráněné plochy a především na hrany poškození barevné vrstvy mají klimatické podmínky větší vliv. Aby se toto nebezpečí zmírnilo uchycují se okraje chybějících ploch tmely (křídlovými nebo voskovo křídlovými).

Malá chybějící místa se při tom i v tomto případě rekonstruují pomocí „normální“ nebo „totální“ (úplné, nápodobivé) retuše, která formou (tvarem, reliéfem) i barvou vychází z podoby svého okolí. Neretušovaná zůstávají velká poškozená místa, i ta jsou ale barevně tónována (například mořidla, barevné vosky). Znamená to, že vzhled fragmentárního díla je tímto zásahy ovlivňován a stává se novou samostatnou výtvarnou kvalitou, vznikají nové formální podoby.

Neutrální retuš

Při neutrální retuši se poškozená místa zapojují do svého okolí, které je původní, pomocí „NEUTRÁLNÍHO BAREVNÉHO TÓNU“.

Přítom pojem „neutrální retuš“ je vlastně mylný. Při retuši se totiž neuzívá nějaké „neutrální barvy“, která by se hodila k originální malbě v okolí poškození, aniž by nebyl tento originál ovlivněn. Každá takzvaná neutrální retuš logicky mění barevné a další aspekty působení obrazu.

Existují v podstatě dvě základní obecné možnosti retuše malířského díla pomocí neutrální retuše. První – pro všechna poškozená místa obrazu bude k barevné retuši použit vyhovující barevný tón. Druhá – pro všechna světlá místa i pro všechna tmavá místa bude použit vyhovující jednotný barevný tón.

Dalším problémem při práci s poškozenými místy malby představuje jejich tmelení před neutrální retuší. Musí se totiž rozhodnout, zda bude tmel proveden pod úroveň okolní původní dochované malby nebo zda bude sahat přesně do výšky dochované původní malby. Při tmelení pod úroveň okolní původní malby jsou retušovaná místa snadněji rozpoznatelná.

O tom zda bude při restaurování použita neutrální retuš rozhoduje mnoho okolností. Závísí to mimo jiné třeba i na tom, jakým způsobem je restaurátor zvyklý retušovat (tato danost souvisí mimo jiné s interpretační složkou restaurování, která bývá silně ovlivněna dobovými výtvarnými snahami), ale především na rozsahu poškození. Je možné tvrdit, že neutrální retuše užívají častěji restaurátoři, kteří mají problémy s dokončením normální, nápodobivé, rekonstrukční retuše.

Zpravidla se formy neutrální retuše podobně jako *trattegio* retuše užívá při ošetření silně poškozených, fragmentárních výtvarných děl, děl kterým chybí významné části. Málokdy se neutrální retuš užívá v absolutně čisté formě podobě. Ve skutečnosti při restaurování většinou dochází ke kombinaci užití různých způsobů doplnění chybějících míst. Například kombinaci metody neutrální a nápodobivé, normální retuše, kdy malá poškození jsou retušována nápodobivou, normální retuší, velká poškození retuší neutrální. Také pomyslná hranice mezi užitím neutrální a nápodobivé retuše není nikde ostře vymezena.

Nalezení toho správného barevného tónu pro neutrální retuš poškozených míst obrazu je těžké a někdy vede k negativním změnám celkového působení výtvarného díla, a to jak barevnosti tak formy.

Podle Althöfera působí šedé tóny retuše vedle originálních zelených ploch na diváka červeně, modré vedle zelených modrofialově.

Obecně lze říci, že při použití neutrální retuše restaurátor vědomě upřednostňuje u restaurovaného výtvarného díla jeho hodnoty jako dokumentu. To se však může stát jen výjimečně.

Neutrální retuš mění výtvarné hodnoty restaurovaného díla mnohem silněji než dobře provedená normální, nápodobivá retuš.

Trattegio (Rigatino)

Při *trattegio* – *rigatino* retuši restaurátor pomocí barevných čárek vyplňuje poškozené plochy obrazu. Čárky – šrafy mohou být podle užití varianty různých barev, různě dlouhé a mít různý směr. Jako u neutrální retuše se tímto postupem restaurátor snaží respektovat dokumentární hodnotu výtvarného díla jako historického pramene. Na rozdíl od neutrální retuše není však retušovaná plocha malby tak tupá, plochá, čárky ji oživují, vnášejí do ní barevnou vibraci.

Čárkovou-šrafovou retuš lze rozdělit na *trattegio* retuš, na *rigatino* retuš a metody retuše barevná abstrakce, barevná selekce a zlatá selekce.

Metodu *trattegio* retuše vyvinul mezi léty 1945 až 1950 Istituto Centrale del Restauro v Římě, který tehdy vedl Cesare Brandi. Metoda byla užitá poprvé a teoreticky Brandim zdůvodněna při restaurování válkou poškozených nástěnných maleb.

Metody barevné abstrakce, barevné selekce a zlaté selekce formuloval Umberto Baldini, který v době kdy vznikaly vedl restaurátorské dílny Fortezza da Basso ve Florencii.

Rigatino retuš reagovala na dobové neo pointilistické neo impresionistické tendence ve výtvarném umění. Čisté barevné tony byly nanášeny na vytmelená poškozená místa v podobě svislých vedle sebe jdoucích čárek. Ty vytvářely dojem barvy a hmoty originálu. Barevná vrstva retuše přecházela ze světlé do tmavé, ze studené do teplé.

U Baldiniho metody tzv. barevné abstrakce (*astrazione cromatica*) byly jemné zkřížené čárky prováděné různými čistými barevnými tony. Vybrány byly čtyři kombinace barev:

žlutá, červená, zelená, černá

žlutá, červená, modrá, černá

žlutá, červená, oranžová, zelená/modrá, černá

Jaká skupina – kombinace barev se vybere pro *trattegio* retuš dané poškozené plochy malby se určuje optickými filtry, aby se barevnost retuše přizpůsobila barevnosti svého okolí, t.j. do barevnosti okolního originálu.

Retušovat se začíná jemnými svislými žlutým čárkami, potom následuje červená, zelená a černá. Tahy následující barvy jsou vždy vedeny křížem přes k barvě předcházející. Při tomto postupu kladení barev-čárek vždy zůstává část čárek-liní ve viditelném čistém barevném tonu, část je překryta (lazurně) barvou následující. Pro oko diváka tak vzniká jakási „barevná vibrace, chvění, neklid“ které oživuje retušovanou plochu a může také vytvářet odlišnosti v jejím „plastickém“ vnímání.

Malou změnou hustoty čárek-křížků a jejich směru se může dosáhnout mnoha variant. Baldiniho **barevná abstrakce** se snaží o interpretační dokončení originální barevnosti poškozeného místa. Zatímco **rigatino retuš** se snaží být více méně vůči originálu „neutrální“ a chce optimálně propojovat dochované originální fragmenty.

Barevná selekce (**Selezione cromatica**) se může užívat pro dokončení malých poškozených míst malby ve formě a barvě co nejbližší originálu. Také u barevné selekce se užívá jemných křížem se překrývajících čar v čisté barvě, která zůstává díky jemnosti čar rozeznatelná. Užívá se při tom stejných barev, jejich kladení, které by se užívaly u barevné abstrakce. Koncept restaurování tedy vypadá podobně. Barevná selekce se odlišuje od *rigatino* retuše tím, že čárky nemusí probíhat svisle, ale mohou se řídit podle původních forem originálu. Omezená barevná paleta barevné selekce by neumožňovala retuš zlacených ploch.

K tomuto druhu navrhoval Baldini užívat metodu tzv. zlaté selekce (**Selezione dell' oro**). Jde o variantu barevné selekce, při níž se užívá žluté, červené a zelené. Tato metoda odpovídá důrazu kladenému na estetickou jednotu restaurovaného výtvarného díla při ctění dokumentární hodnoty jeho dochovaných částí. Pozoruje-li se malba z dostatečné vzdálenosti vytvářejí barevné čárky zdání estetické jednoty díla. Při bližším pohledu jsou patrné jemné čárky v omezené barevné paletě, které odlišují originál od retuše.

Trattegio retuše se dá jen ztěžít použít u obrazů malých rozměrů, ty jsou téměř vždy pozorovány z blízka, nikoli z odstupů jako velké formáty. U malých formátů by totiž nebylo z dálky vidět co představují. U těchto obrazů musí být rastr křížků tak jemný, že se stírá rozdíl mezi *trattegio* retuší a nápodobivou retuší.

Normální retuš

U normální retuše jsou poškozená místa po vytmelení pomocí jemných modelujících čárek a bodů ve formě a barvě doplněna tak, že z normální vzdálenosti vypadá barevná vrstva opět jako jeden celek. Při důkladném pozorování z blízka je tento druh retuše rozeznatelný.

Užití normální retuše představuje většinou to nejlepší řešení v těch případech kdy je možné jí použít.

Totální, úplná, nápodobivá retuš

Hranice mezi normální retuší a retuší totální, úplnou, nápodobivou retuší není zcela zřetelná. Perfektní normální retuš, která dosáhla souznění se svým originálním okolím je možné také označit jako retuš totální, úplnou, nápodobivou.

Pro obyčejného pozorovatele není rozeznatelná. Také odborník musí k jejímu určení použít optických přístrojů, vybraných metod průzkumu, nebo restaurátorské dokumentace z předcházejících oprav.

Přemalba

Do kategorie – skupiny vizuálních úprav a doplňování poškozených míst především obrazů bývá v odborné literatuře často zařazována i činnost, kterou lze označit jako přemalbu. Ta si neklade za cíl pracovat se starým výtvarným dílem tak, aby odpovídalo odborným požadavkům novodobé památkové péče a oboru restaurování.

Přemalba je originálním malířským dílem jiného autora provedeném na části nebo celém historickém výtvarném díle jiného autora. Přemalba může mít i několik barevných vrstev.

Tolik v hrubých rysech k retuši, jako pojmu, na základě slovníkové i speciální odborné literatury. Snad z předcházejícího textu dostatečně vyplývá, že se musí tento termín používat obezřetně s vědomím si toho, že chybná formulace při stanovování koncepce a cílů restaurování může ohrozit památku.

Retuš v Čechách ve druhé polovině 20. století.

Obecným otázkám úprav poškozených míst malby, metodám jejich začleňování do celku dochovaného uměleckého díla byla samozřejmě věnována pozornost i v čechách. Toto dění je spjato s osobou restaurátora a profesora pražské AVU Bohuslava Slánského. Byla to především jeho aktivita, která umožnila, aby se postupně uskutečnil výrazný kvalitativní posun v přístupech k problematice restaurování uměleckých děl v Čechách. Bylo také Slánského zásluhou, že právě v této oblasti památkové péče v českých zemích zůstala nepřerována ona linie vývoje – jak v teorii, tak v praxi – která vycházela z odkazu Aloise Riegla, Maxe Dvořáka, rozšiřována se úvahami Vincence Kramáře a doplněna a ožívována myšlenkami Václava Wagnera.

Slánský však objasňoval své teoretické přístupy k otázkám restaurování, především retuše nástěnných maleb nejen v polemice s Františkem Petrem na počátku padesátých let 20. století. Věnoval se jim také na stránkách časopisu Umění a především komplexně v knize Technika malby.

Technické a technologické problémy retuše na nástěnných malbách jsou tedy podle Slánského relativně snadno řešitelné. „Avšak otázky vztahu retuše k umělecké hodnotě a funkci výtvarného díla jsou mnohem komplikovanější, neboť nelze stanovit všeobecně platné směrnice, podle kterých by se retuš paušálně prováděla.“ Otázka retuše má totiž těsný vztah k funkci a hodnotě výtvarného díla, k jeho estetickému a historickému významu. Retuš je třeba řešit vždy diferencovaně, individuálně, podle povahy malby, jejího poškození a všech dalších okolností. U nástěnné malby také nelze vždy a bezvýhradně uplatňovat postulát přísné muzeální konzervace, protože nástěnná malba vázaná na zeď architektury je součástí celkového účinku vnitřního prostoru stavby, pro kterou byla vytvořena. Existuje proto také reálná a někdy i nezbytná možnost realizace rekonstrukce. Rekonstrukční retuš doporučoval Slánský provádět šrafurou, tak, jak to bylo v českých zemích poprvé aplikováno na erbech úředníků kanceláře zemských desek pocházejících z doby kolem roku 1660 na Pražském hradě. šrafy mají být výrazně geometrizovány. Tento způsob rekonstrukční retuše podle Slánského „znamená podstatné zlepšení restaurátorských metod všude tam, kde může nahradit u nás dosud běžný způsob volného domalování a přemalování nástěnných maleb.“ Popsány byly i další možné způsoby retuše nástěnné malby. Retuš nápodobivá a lokální, a to jak teoreticky, tak na praktických příkladech.

Ve druhém dílu své knihy Technika malby se Slánský zabýval také teoretickými otázkami restaurování. Jednou z nich byla teorie retuše malířských děl. „Retuš není jen výkonem technickokonservačním, jako například konzervace podložky a podkladových vrstev, nýbrž je spojena s celou řadou otázek estetického a theoretickorekonstrukčního rázu.“ Popsal jednotlivé techniky retušování pomocí pryskyřičných, vodových, voskových a olejových barev, včetně barev smíšených. Co je však daleko podstatnější, pokusil se vysvětlit rozdíly mezi základními druhy retuší – retuší nápodobivou, neutrální a lokální.

Nápodobivá retuš vychází podle jeho názoru z praxe 19. století, kdy bývala poškozená místa obrazu „... doplňována retuší k nerozeznání od původní malby.“ Protože však v moderní době je umělecké dílo vnímáno především ve své původnosti, činily se pokusy používat retuše jiného typu. „Snaha o zachování původnosti díla vedla k myšlence nenapodobit malbu na porušené ploše se všemi podrobnostmi, nýbrž jen zatónovat toto místo neutrálním tónem. Metoda neutrální retuše je výlučně konservační, nikoliv rekonstrukční.“ „Retuš lokální je kompromisním řešením mezi retuší nápodobivou a neutrální. Tmelené plochy se retušují lokálním tónem té barvy, která je obklopuje. Lokální tóny se nanášejí beze všech detailů a bez modelace, ...“ U nápodobivé retuše upozornil Slánský na retuš pomocí šrafury. Domníval se však, že především je nutné řešit ne otázky výtvarné teorie retuše, ale problémy spojené se snadnou odstranitelností a optickou stálostí „retušových doplňků“.

Všechny výše uvedené Slánského teoretické a metodologické požadavky představují specifický, přínos k tehdy řešeným otázkám teorie a praxe restaurování. A to jak závěsných obrazů na dřevěné nebo plátěné podložce, polychromované dřevěné plastiky, tak nástěnných maleb.

Ve srovnání například s názory „archeologického restaurování“ uplatňovanými v té době v Itálii se teoretická a metodologická doporučení pro oblast retuše malířských děl publikovaná Bohuslavem Slánským již v první polovině let padesátých, jeví jako relativně pokročilá. Bylo to dáno tím, že Slánský ve svých úvahách nikdy nepřipustil, aby došlo k převládnutí historicko-dokumentární složky, hodnoty uměleckého díla na úkor jeho hodnot výtvarných a estetických.

Otázkám retuše poškozených míst výtvarných děl byla v čechách v teoretické rovině věnována pozornost i ve druhé polovině šedesátých let 20. století.

V roce 1967 byla na stránkách časopisu Památková péče zveřejněna série článků zabývajících se problematikou retuše v jejích specifických podobách podle jednotlivých druhů výtvarných artefaktů.

Již na počátku padesátých let 20. století došlo tedy v českých zemích, i když jen v hrubých rysech, k formulování určitých základních představ o metodologii oboru restaurování, tehdy na relativně vysoké evropské úrovni. Slánského vstup byl tak silný, že se nenašel nikdo, kdo by v započatém díle pokračoval a zpracoval

na základě toho co Slánský naznačil, ucelenou metodologii. Po mnoho dalších desetiletí v českých zemích zdánlivě neexistovaly objektivní důvody, ani potřeba, vytvářet nějakou novou ucelenou sumarizaci restaurátorských metod a postupů. To se samozřejmě týkalo i retuše.

Z uvedeného kaleidoskopického nástinu toho co může být retuší výtvarného díla snad dostatečně vyplynulo, že většinou jde o zásah jak do hmotných tak estetických funkcí díla. Důležitou roli při určování charakteru retuše hraje poznání hodnot restaurovaného díla (historická, umělecká-estetická). Ovšem již to, že se obor restaurování těmito problémy vážně zabývá, promýšlí a ověřuje možné koncepce představuje pozitivní faktor. To je známkou kvality odbornosti oboru.

V české památkové péči se v poslední době objevují tendence snažící se o to aby vysoká odborná praktická úroveň restaurování jako vysokoškolského magisterského oboru byla zpochybněna. Dochází k tomu pod zástěrkou snah o kvalitnější, ale především rozsáhlejší a tudíž lacinější péči o památky, v tomto případě o umělecká díla. Tyto tendence se zaměřují především na sochařské kamenné prvky, které jsou součástí architektury, ale také na celé figurální kamenosochařské monumenty. Argumentuje se tím, že v minulosti také byl povrch kamene z výtvarných nebo ochranných důvodů natírán. Proč tedy naše doba neprovádí, neopakuje tato historická opatření. Dostali bychom se tak blíže historickému stavu.

Tyto tendence je potřeba odmítnout jako odborně přinejmenším pochybné. Jako je individuální entitou výtvarné dílo, tak musí být individuální, opřený o vyhodnocení individuálního průzkumu, také restaurátorský zásah.

Natírání není retuš. Jedna z interpretačních odborných činností restaurátora, ta o které byl předcházející text, se pokouší pomocí retuše zapojit do výtvarného celku poškozená místa uměleckého díla. Restaurátor restauruje, natírá natěrač.

Výběr z použité literatury

- Knut Nicolaus, *The restoration of paintings. Edited by Christine Westphal.* Cologne : Könemann, 1999. 422 s. ISBN 3-89508-922-2.
Knut Nicolaus, *DuMonts Handbuch der Gemäldekunde : Gemälde erkennen und bestimmen.* Originalausg. Köln : DuMont, 2003. 336 s. ISBN 3-8321-7288-2.
Theodor von Frimmel, *Handbuch der Gemaeldekunde.* Leipzig 1894.
Bohuslav Slánský, *Technika malby 1–2.* Praha 1953, 1954.
Ludvík Losos, *Techniky malby.* Vyd. 1. Praha : Aventinum, 1994. 192 s. ISBN 80-85277-03-4.
Vojtěch Volavka, *Malba a malířský rukopis : úvod do studia malířského rukopisu.* V Praze : Státní grafická škola, 1939
Vratislav Nejedlý, *Diskuse o způsobech retuše poškozených míst nástěnných maleb. (Padesát let od formulování základních požadavků v oblasti restaurování v českých zemích),* Zprávy památkové péče 67 (2007), s. 135–140. ISSN 1210-5538.
Vratislav Nejedlý, *K vývoji retuše malířských děl v českých zemích ve druhé polovině 20. století,* Zprávy památkové péče 65 (2005), s. 500–517.
Paul Mora, Laura Mora, Paul Philippot, *Conservation of Wall Paintings.* ICROM 1984