

Restaurátorský přístup k instalaci sochařských děl v muzeích: mezioborová praxe a realizace¹

Eva Mičková

A Conservation Approach to the Installation of Sculptural Works in Museums: Interdisciplinary Practice and Implementation

The article addresses the installation and presentation of sculptural works in museum exhibitions, focusing on material-specific requirements, climatic conditions, restoration interventions, and structural solutions. Special attention is given to fragmentary objects, ethical aspects of display, including the use of replicas, and practical procedures for installing plaster, stone, and ancient artifacts. Drawing on examples from the National Museum collections, the text highlights the importance of interdisciplinary collaboration in preparing sculptures for exhibition.

Keywords: *sculptural works, museum installation, display ethics, plaster sculptures, stone sculptures, ancient artifacts, replicas, interdisciplinary collaboration*

Úvod

Odborná instalace a prezentace sochařských děl, která tvoří významnou část sbírkových předmětů muzejních institucí, je úzce spjata s jejich materiálovým složením a rozměrovými charakteristikami. Zvláštní pozornost vyžadují plastiky, které jsou často tvořeny z více částí nebo dochovány pouze ve fragmentárním stavu. Materiál, z něhož jsou tato díla zhotovena, zásadně ovlivňuje požadavky na jejich instalaci, zejména s ohledem na vhodné mikroklimatické podmínky pro vystavení. Různé materiály vykazují odlišnou citlivost vůči vlhkosti, teplotním výkyvům a světelnému zatížení. Významnou roli hraje také aktuální stav objektu, míra jeho poškození a charakter předchozích restaurátorských zásahů. V neposlední řadě je nutné zohlednit specifické požadavky na instalaci v rámci muzejní expozice, které se mohou lišit v závislosti na koncepci výstavního prostoru.

Etické aspekty

Instalace sochařských děl není pouze technickým procesem, ale zahrnuje i řadu

etických rozhodnutí, které ovlivňují způsob, jakým je dílo vnímáno odbornou i laickou veřejností. Etická rovina prezentace se dotýká především otázky autenticity, integrity a transparentnosti.

Jedním z klíčových témat je rozhodování o míře zásahu do fragmentárních či torzálních děl. Zatímco některé instituce preferují konzervativní přístup, který zachovává dílo v jeho dochovaném stavu; jiné přistupují k doplňování chybějících částí s cílem obnovit původní kompoziční celek. V obou případech je nezbytné, aby byly zásahy reverzibilní, odborně zdokumentované a vizuálně odlišitelné od originálu.

Zvláštní pozornost zasluhuje otázka zhotovování kopií. Vystavení kopie místo originálu může být oprávněné v případech, kdy je originál ohrožen klimatickými podmínkami, mechanickým poškozením nebo je zapůjčen jinému subjektu.

Dalším aspektem je zacházení s druhotnými doplňky, které byly k dílu přidány v minulosti. Tyto zásahy mohou mít historickou hodnotu, ale zároveň mohou narušovat původní výtvarný zájem. Rozhodnutí o jejich ponechání, či

¹ Práce vznikla za finanční podpory Ministerstva kultury v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Národní muzeum (DKRVO 2024-2028/8.II.b, 00023272).

Eva Mičková
MgA. Eva Mičková
Národní muzeum
eva.mickova@nm.cz



odstranění by mělo být výsledkem mezioborové diskuse, která zohlední jak umělecké, tak historické a technické hledisko.

V neposlední řadě je důležitá transparentnost vůči veřejnosti. Muzejní instituce by měly poskytovat jasné informace o původu, stavu a charakteru vystaveného díla, včetně popisu restaurátorských zásahů, použitých materiálů a případných kopií. Tím se posiluje důvěra návštěvníků a zároveň se podporuje jejich vzdělávání v oblasti kulturního dědictví.

Sádrové plastiky

První skupinu komplikovaných sbírkových předmětů tvoří sochařská díla ze sádry. Jedná se o materiál, který je ze své podstaty velmi křehký a mimořádně náchylný k mechanickému poškození.² Tento fakt je nutné mít na paměti i při běžné manipulaci, zejména u rozměrnějších sádrových plastik. Ve sbírkách Národního muzea se nachází značné množství těchto děl, přičemž některá z nich jsou natolik poškozena, že jejich prezentace v expozici není možná bez předchozího restaurátorského zásahu. Zejména u staticky narušených velkoformátových objektů je nezbytné zohlednit budoucí transport a instalaci. V rámci těchto úvah je klíčové, už při samotném restaurování, je-li potřeba vkládat do díla novou podpůrnou konstrukci, navrhnout a realizovat ji tak, aby poskytovala dílu dostatečnou statickou oporu, nezatěžovala ho nadměrnou hmotností a zároveň umožnila bezpečnou a stabilní instalaci.

U velkoformátových děl jsou současné defekty často důsledkem neodborné manipulace z let minulých. Tato poškození

jsou často podpořena konstrukčními nedostatky, které vznikly již při samotné výrobě. Problémem je např. nerovnoměrná tloušťka střepe odlitku či nedostatečně zapuštěná původní vnitřní konstrukce díla. Zásadní komplikací je, když se jedná o poškození konstrukce v partii nohou, to má pak za důsledek celkovou destabilizaci díla. Řešení těchto problémů obvykle vyžaduje rozsáhlý restaurátorský zásah, včetně částečné demontáže a výměny původní konstrukce, je-li to možné za novou, vyrobenou z nekorodujících materiálů. Vybraným příkladem je příprava sochy boxera z patinové sádry pro expozici (obr. 1 až 3), u které bylo z důvodu rozpadlého podstavce nutné vložit novou konstrukci z nekorodující oceli. V restaurátorské praxi se pro fixaci a podporu staticky zatížených spojů používají i jiné materiály, kupříkladu kompozitní výztužné tyče ze skleněných vláken.

Další významnou komplikací je pro sádru působení relativní vlhkosti prostředí. Vlivem vystavení sádrové plastiky nevhodným klimatickým podmínkám s vyšší relativní vlhkostí prostředí dochází k výrazným objemovým změnám vnitřních dřevěných konstrukcí či korozivnímu poškození kovových konstrukcí, a tím i k poškození sádrového střepe rozpraskáním.³ Dřevěné konstrukční prvky bývají někdy i uvolněné, neplní tak svou původní funkci a to může vyústit i v závažnější statický problém. U starých kovových výztuží může dojít v důsledku koroze kovu ke vzniku výkvětů korozních produktů na povrchu plastiky. Současně za těchto klimatických podmínek často dochází ke vzniku plísní. Všechna tato poškození velmi negativně ovlivňují

Obr. 1 až 3. Socha Boxera, patinovaná sádra, Josef Franěk, začátek 20. st., Národní muzeum<?> – stav před restaurování na pomocném lůžku, vkládání nové konstrukce; stav po restaurování.

2 Více např. NOVOTNÝ, Jiří. *Sádra v památkové péči*. Praha: STOP, 2006.

3 *Ibidem*.



Obr. 4 až 6. Model reliéfu z Mánesova mostu, patinovaná sádra, František Bílek, začátek 20. st., Národní muzeum – stav před restaurováním; pohled ze zadní strany po vložení nové konstrukce.

estetický vzhled díla. U sádry se tak může i jednat o nevratné poškození.

Ve sbírkách Národního muzea se nachází také řada sádrových plastik, které sloužily jako pracovní modely pro následnou realizaci v jiném materiálu, nejčastěji v kameni. Na jejich povrchu se často dochovaly technické poznámky, křížky tužkou či značky, které sloužily jako vodítko pro přenos do finální podoby převážně v kameni či dřevě. Pro převod do kamene se využíval tečkovací strojek (v případě poměru 1:1) nebo metoda přenášení pomocných bodů pomocí kružidel.⁴ Tyto poznámky představují cenný doklad o procesu vzniku díla a zvyšují jeho dokumentační hodnotu. Tyto sádrové plastiky jsou vysoce ceněné, jako autentický otisk práce autora. Příkladem takové prezentace je např. *Model reliéfu z Mánesova mostu z patinované sádry* (obr. 4 až 6). Jedná se o dílo, které sloužilo jako pracovní model pro převedení do finálního materiálu, a to kamene. Velká trhlinka zásadně ohrožovala statiku celku, tím byla samozřejmě znemožněna jakákoliv manipulace a i jeho prezentace. Bylo proto nutné ze zadní strany vložit novou podpurnou kovovou konstrukci. Ta byla navržena tak, že není do díla jakkoli invazivně zasazeno, pro upevnění byly jednak částečně využity otvory po původní dřevěné konstrukci, ale i samotná konstrukce je zhotovena tak, že reliéf svírá a fixuje ve svém středu, kdy reliéf stojí na třech pevných packách spodní části konstrukce, které však z čelní strany nejsou vizuálně rušivé (obr. 6). Zároveň byl brán v potaz požadavek na bezpečnou prezentaci díla.⁵

⁴ ŠEDÝ, Václav. *Technika sochařské práce v kameni a ve dřevě*. Praha: SNKLU, 1962.
VOLAVKA, Vojtěch. *Jak vzniká socha*. Praha: NČVU, 1956.

⁵ Podrobně v restaurátorské zprávě Filipa Matouška, RŠ AVU, 2020–2022.

⁶ ŠEDÝ, Václav. *Sochařské řemeslo, základ sochařského umění*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1953.

⁷ TEPLÝ, Bohumil. *O sochařské reprodukci*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1973.

vrstvou zase může dojít k jejímu vyblednutí při vystavení přímému slunečnímu světlu. Z pohledu preventivní konzervace je proto vhodné menší sádrové plastiky instalovat do vitrín, které zajistí stabilní mikroklima a zároveň minimalizují riziko kontaminace prachem (obr. 7). Současně pro plastiky s barevnou povrchovou úpravou by měly být vitríny opatřeny UV-absorbujícími foliemi.

Kamenné plastiky

Pro prezentaci kamenných děl je podstatný jejich dobrý stav, aby bylo možné s nimi bezpečně manipulovat. Převážně se jedná o rozměrná a těžká díla, nakládat by s nimi proto měl pouze sochař-restaurátor. Před instalací v expozici je potřeba provést řádnou revizi díla. Ideální je prezentovat díla zrestaurovaná, kamenný materiál by měl být řádně konsolidován, aby nevykazoval známky drobení. Veškeré trhliny by měly být prověřeny a případně zajištěny tak, aby nemohlo dojít k uvolnění části modelace. Veškeré lepené spoje, provedené v rámci předešlých restaurátorských zásahů musí být rovněž prověřeny. V okolí lepených spojů je kámen mnohem náchylnější k poškození, zejména jedná-li se o subtilní části modelace. Kamenný materiál sochařských děl od doby, kdy byl opracován sochařem, podstatně změnil své vlastnosti. Nyní lze předpokládat, že je mnohem křehčí než v době, kdy se jednalo o čerstvě vytěžené kámen v lomu a bylo i mnohem jednodušší ho sochařsky opravovat.^{6,7}

Problematickým materiálem pro prezentaci mohou být díla zhotovená z opuky – jedná se o velmi jemnou sedimentární horninu.⁸ Opuky patří mezi



nejvýznamnější stavební a sochařské kameny Čech. Samotný název je u nás odvozen od jejího charakteristického zvětrávacího znaku, a to odpadávání vrstev povrchu při zvětrávání. Opuky vznikly usazením a zpevněním velmi jemnozrnných usazenin prachových a jílových částic. Obsahují tři hlavní horninotvorné minerály, a to uhličitan, křemitou hmotu a jílové minerály. Mají nižší objemovou hmotnost a vyšší pórovitost. Mechanické vlastnosti výrazně ovlivňuje mineralogické složení, rostoucí obsah jílových minerálů se projevuje negativně, naopak je příznivé, když obsahuje více křemičitých složek. Díky obsahu jílových materiálů jsou opuky velmi citlivé na změny vlhkosti, které s sebou nesou výrazné objemové změny, to může vést až k šupinkovému či lístkovému rozpadu opuk.⁹ Při instalaci opukových děl v expozicích je důležité vytvořit vhodné podmínky, ideálně ty, ve kterých byla deponována a na které byla zvyklá a byly pro ně příznivé. Problém

může nastat, dojde-li k prudkému výkyvu zejména vlhkosti. Silné vysušení může vést ke vzniku napětí v kameni a rovněž k následnému mechanickému poškození.

Příkladem je instalace gotického opukového okna z kostela Panny Marie před Týnem do stálé expozice NM „Dějiny“ (obr. 8 a 9). Jednotlivé fragmentární části zde nejsou lepeny, ale byly nainstalovány na pomocnou kovovou konstrukci. Během expozice došlo k uvolnění fragmentu modelace v místě, kde byla vlasová trhlina. Vzhledem k tomu, že dílo bylo od svého vzniku v různých klimatických podmínkách, vyústilo to k vzniku drobných vlasových trhlin, to mělo za následek postupem času i uvolnění fragmentu modelace. Vzhledem k tomu, že se jedná o opuku s vyšším podílem jílových částí, hůře reaguje na výkyvy klimatu a je i problematické ji lepit. Zpět připevněný fragment modelace byl proto po lepení ještě pojištěn fixačním táhlem, které bylo přišroubováno k žebro konstrukce.

Obr. 7. Instalace drobných patinovaných sádrových plastik ve vitrině v expozici „Dějiny 20. století“ v Národním muzeu.



Obr. 8 a 9. Gotická okenní kružba z kostela Panny Marie před Týnem, opuka, konec 14. století. Národní muzeum – stav po instalaci do expozice.

8 KOTLÍK, Petr, ŠRÁMEK, Jan a KAŠE, Jiří. Opuka. Praha: STOP, 2000.

9 RYBAŘÍK, Václav. Ušlechtilé stavební a sochařské kameny České republiky. Hořice v Podkrkonoší: Nadace Střední průmyslové školy kamenické a sochařské, 1994.

Obr. 10 a 11. Socha *Fortuny*, středně zrnitý pískovec. 1. pol. 18. století. Národní muzeum – stav v průběhu instalace a po instalaci do expozice.



Důležitým momentem před instalací je převoz díla a manipulace s ním, mnohdy je potřeba pro dílo zhotovit podpurnou konstrukci, která zajistí jeho bezpečnou manipulaci. Při instalaci v expozici je důležité, aby byla zajištěna statika díla, pokud není dílo stabilní, je potřeba navrhnout taková opatření a způsob instalace tak, aby bylo bezpečné. Pro instalaci je často rozhodující váha, to může být pro expozici limitující. Příkladem takové náročné instalace ve výšce dvou metrů byla např. instalace pískovcové sochy *Fortuny* pro výstavu „Peníze“. Kamenná socha měla nestabilní základnu, odlomenou pravou ruku a chyběla jí část sochařské modelace rohu hojnosti. Původně byla zjevně součástí většího celku a byla osazena na základnu s trnem a kotvena do zdiva za pomoci oka, které měla v zádech. Způsob tohoto původního osazení nebylo možné v expozici plně realizovat. V rámci instalace byla proto socha osazena do vany s pískem a bylo využito dochovaného otvoru pro oko v zádech. Do otvoru byl vsazen čep, který drží tři kovová táhla, ta jsou fixována ke kovové vaně s pískem. Tento způsob instalace se osvědčil. Pro osazení díla do požadované výšky bylo nutné postavit podpurné lešení se stavební kladkou a řetězovým zvedákem, to umožnilo zvednutí sochy i s paletou do požadované výšky. Následně bylo na podestě, kde byla socha instalována, nutné postavit další menší lešení, které umožnilo postavení

sochy a její umístění do vany s pískem a fixaci. Před osazováním bylo potřeba sochu také zvážit, podle zjištěné váhy byla zhotovená optimální konstrukce podesty, na které byla socha v expozici osazena.

Starověké fragmentární artefakty

Další instalačně problematickou skupinou bývají starověká sochařská díla, která se dochovala pouze ve fragmentárním či torzálním stavu.¹⁰ Kamenné plastiky bývají zhotoveny ku příkladu z mramoru nebo vápence, přičemž se u nich často vyskytují druhotné vysprávkky různé kvality. Staré mramorové doplňky bývají často provedeny z materiálu odlišného odstínu nebo sochařské kvality, což může narušovat celkový vizuální dojem. Bohužel před jejich osazením býval originální povrch upravován – často srovnáván kamenosochařským nářadím – za účelem snadnějšího připevnění doplňku. Tím však docházelo ke ztrátě původní modelace, což představuje zásadní zásah do autenticity díla. V takových případech je třeba pečlivě zvážit, zda mají tyto doplňky historickou hodnotu, která ospravedlňuje jejich ponechání, nebo zda je vhodnější jejich odstranění. Vybraným příkladem vhodné prezentace mramorového torzálního díla je instalace torza mladíka z římského období za pomoci teleskopické konstrukce, která zajistí jeho stabilizaci ve vzpřímené poloze. Separace mezi kovem a mramorem zajišťují filcové podložky.

Podrobněji ke zkušenostech z restaurování a instalací artefaktů výstavy „Afgánistán: zachráněné poklady buddhismu“ v OHLÍDALOVÁ, Martina a kol. Příprava výstavy „Afgánistán: zachráněné poklady buddhismu“ z pohledu restaurátorů. Fórum pro konzervátory a restaurátory, 2016, s. 1–96; a výstavy „Obnovená tvář – restaurování artefaktů Národního muzea v Damašku“ v OHLÍDALOVÁ, Martina a kol. Obnovená tvář – restaurování artefaktů Národního muzea v Damašku. Fórum pro konzervátory a restaurátory, 2024, roč. 14, č. 2, s. 88–94.



Obr. 12 a 13. Mramorové torzo mladíka, římské období, Národní muzeum – pro toto drobné torzo byla navržena konstrukce na míru.

Drobné keramické plastiky, často terakotové, bývají někdy opatřeny polychromní povrchovou úpravou. Nerovnosti povrchu byly zpravidla vyrovnány minerální vrstvou, na kterou byla následně nanášena výmalba hlinkami v přírodních odstínech. Tyto objekty se často dochovaly ve fragmentárním stavu nebo byly druhotně lepeny. Chybějící části modelace výrazně limitují možnosti jejich prezentace. Můžeme se setkat i s chybějící částí modelace, to značně limituje jejich prezentaci. Při restaurování je třeba volit spíše cestu konzervační, případně s reverzibilními zásahy. I chybějící modelaci je ideální doplnit tak, aby byla šetrně odstranitelná.

Příkladem může být např. instalace terakotové drobné plastiky (obr. 14), která díky absenci části modelace soklu byla nestabilní. Plastice byl na míru vytvořen sokl, který je rovněž i modelačním doplňkem (obr. 15). Pro dílo je jednak statickou oporou, ale i jednak kompozičně uceluje modelaci. Je vyroben ze sádky, následně je patinován, aby nepůsobil rušivě. Na ploše kontaktu originálu ze sádkou je jako separační vrstva filcu.

Zhotovování kopií

V případech, kdy není možné vystavit originální dílo z důvodu jeho špatného fyzického stavu nebo pokud má být



Obr. 14a, 14b a 15. Sedící dívka, polychromovaná terakota, 3. st. př. nl., Řecko Tanagra, NM – stav před restaurováním; stav po instalaci na vyrobený podstavec.



Obr. 16. Voskovec a Werich, Otakar Švec, polychromovaná dřevorezba, NM – originál a kopie.

Obr. 17. Silikonová forma na výrobu kopie.



dlouhodobě prezentováno v podmínkách, které nejsou pro jeho zachování ideální, nabízí se jako vhodné řešení zhotovení kopie. Tento přístup umožňuje prezentaci díla při současném zachování originálu v bezpečném prostředí.

Jako příklad lze uvést např. výrobu kopie busty *Voskovce a Wericha* od Otakara Švece pro zapůjčení do stálé expozice ve Werichově vile (obr. 16). Originál, zhotovený ze dřeva s polychromní povrchovou úpravou, vykazoval drobná poškození – trhlinu v oblasti soklu a lokální odlupování barevné vrstvy na vlasech. Dále bylo přihlédnuto k místu jeho expozice, kdy se v tomto případě jednalo o vitrínu u okna. Z těchto důvodů bylo pro vystavení

rozhodnuto o zhotovení kopie ze sádry opatřené polychromní úpravou metodou formování za pomoci silikonové formy.

Před samotným formováním byl originál restaurován. V místech poškozené polychromie byla povrchová vrstva preventivně zajištěna pomocí japonského papíru. Pro výrobu kopie byla použita silikonová forma (obr. 17), z níž byl následně odlit sádrový model. Po vyschnutí byl odlitek opatřen nátěrem běleného šelaku, který upravil savost podkladu a umožnil následnou aplikaci olejových barev. Po jejich zaschnutí byl povrch ještě patinován tak, aby se výsledná kopie co nejvíce přiblížila vzhledu originálu, včetně vizuálního dojmu stáří.

11 Podrobně v restaurátorské zprávě Šmidová Michaela, AVU, 2020–2022.

12 Tato zajímavá realizace vznikla v rámci diplomové práce Františky Černochové Hausdorfové ve spolupráci s odborným asistentem Tomášem Otoupalem na Akademii výtvarných umění v ateliéru restaurování sochy v roce 2024



Obr. 18. Sedící dívka, polychromovaná terakota, 5. st. př. nl., Řecko Tanagra, NM – stav po restaurování; stav po instalaci na vyrobený podstavec 3D tiskem.

Nové pomocné technologie

V dnešní době se nabízí možnost při prezentaci sochařských děl využít i techniky 3D skenu a následného zhotovení 3D modelu. Na příklad v případě prezentace terakotové sošky z 5. st. před Kristem (obr. 18)¹¹ byl vytvořen 3D model soklu (obr. 19), který zajistí bezpečnou prezentaci této drobné plastiky. Bylo zhotoveno několik tvarových a barevných variant, na základě konzultací byla vybrána ta nejpříjemnější. V místě kontaktu s dílem byl sokl obalen filcem a netkanou textilií. Dalším zajímavým příkladem je využití 3D technologie při zhotovování chybějící pískovcové kartuše jednoho ze dvou mramorových reliéfů náhrobku rodiny Weidlichových od italského sochaře T. Solariho ze Starého hřbitova při kostele Narození sv. Jana Křtitele v Kamenickém Šenově. Z náhrobku se dochovaly, kromě základové desky, pouze tyto dva reliéfy. V rámci restaurátorského zásahu bylo potřeba zhotovit chybějící kartuši reliéfu ženy (obr. 20). Druhá dochovaná kartuše u portrétu muže byla po plastickém doplnění naskenována, cílem bylo zhotovení formy, do které byl nadusán materiál umělého kamene (obr. 21), který svou frakcí a barevností odpovídá originálnímu materiálu dochované kartuše (obr. 22). Po vyjmutí z formy byl výdusek dále sochařsky opracován.¹² Jedná se o zajímavý příklad využití 3D technologií jako pomocné disciplíny v rámci restaurátorského zásahu a i následné instalace.

Závěr

Instalace sochařských děl v muzeích vyžaduje komplexní přístup, který musí zohlednit řadu faktorů, od klimatických podmínek interiéru až po možnosti bezpečné manipulace. Rozdílný přístup je vyžadován pro jednotlivé typy sochařských děl dle jejich materiálové podstaty. Sádrové plastiky vyžadují zvláštní péči kvůli své křehkosti, zatímco kamenná díla musí být zejména staticky zajištěna. Starověká a fragmentární díla vyžadují citlivý přístup k restaurování a následné prezentaci.



V opodstatněných případech je vhodné zhotovit kopii pro expozici. Vždy je velkou výhodou, když odborná příprava sochařského díla pro jeho vystavení je uskutečněna na základě mezioborové spolupráce restaurátorů, kurátorů a technologů.

Seznam použité literatury

ANGELOVA, Lora V., ORMSBY, Bronwyn, TOWNSEND, Joyce H. a WOLBERS, Richard. *Gels in the Conservation of Art*. London: Archetype Publications, 2017.
HEROUT, Jaroslav. *Slabikář návštěvníků památek*. Praha: [vydavatel neuveden], 1994.
KALDEN-ROSENFELD, Iris. *Tilman Riemenschneider und sein Werkstatt*. Königstein im Taunus: Die blauen Bücher, 2006.
KOPECKÁ, Ivana a SVOBODOVÁ, Eva. *Metody průzkumu historických materiálů*. Praha: Grada Publishing, 2019.
KOTLÍK, Petr, ŠRÁMEK, Jan a KAŠE, Jiří. *Opuka*. Praha: STOP, 2000.
KUBIČKA, Roman a ZELINGER, Jiří. *Výkladový slovník*. Praha: Grada Publishing, 2004.

.Obr. 19. Sokl pod plastikou vyrobený 3D tiskem
Obr. 20. Mramorový reliéf ženy bez pískovcové kartuše z náhrobku rodiny Weidlichovi od italského sochaře T. Solariho ze Starého hřbitova při kostele Narození sv. Jana Křtitele v Kamenickém Šenově.
Obr. 21. Nově zhotovená chybějící kartuš. Ta byla vytvořena nadusáním umělého kamene do formy, která vznikla 3D tiskem z naskenované dochované kartuše druhého portrétu.
Obr. 22. Oba náhrobní reliéfy rodiny Weidlichovi po restaurování

- LOSOS, Ludvík. *Pozlacování a polychromie*. Praha: Grada Publishing, 2005.
- MARINCOLA, Michele D. a KARGÈRE, Lucretia. *The Conservation of Medieval Polychrome Wood Sculpture: History, Theory, Practice*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 2020.
- NOVOTNÝ, Jiří. *Sádra v památkové péči*. Praha: STOP, 2006.
- OHLÍDALOVÁ, Martina a kol. Obnovená tvář – restaurování artefaktů Národního muzea v Damašku. *Fórum pro konzervátory a restaurátory*, 2024, roč. 14, č. 2, s. 88–94.
- OHLÍDALOVÁ, Martina a kol. Příprava výstavy „Afgánistán: zachráněné poklady buddhismu“ z pohledu restaurátorů. *Fórum pro konzervátory a restaurátory*, 2016, s. 1–96.
- RYBAŘÍK, Václav. *Ušlechtilé stavební a sochařské kameny České republiky*. Hořice v Podkrkonoší: Nadace Střední průmyslové školy kamenické a sochařské, 1994.
- SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika malby I., II.* Praha: Paseka, 2003.
- SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě*. Praha: SNTL, 1973.
- ŠEDÝ, Václav. *Technika sochařské práce v kameni a ve dřevě*. Praha: SNKLU, 1962.
- TEPLÝ, Bohumil. *O sochařské reprodukci*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1973.
- VOLAVKA, Vojtěch. *Jak vzniká socha*. Praha: NČVU, 1956.
- VOLAVKA, Vojtěch. *O soše I.* Praha: KLHU, 1959.

Zdroje

- HAUSDORFOVÁ ČERNOCHOVÁ, Františka. *Restaurování mramorových reliéfů – busta muže, busta ženy a vyhotovení kopie rámu*. Restaurátorská zpráva, AVU, 2024. Uloženo v archivu AVU.
- MATOUŠEK, Filip. *Figurální reliéf s drakem*. Sádrový model pro reliéf z Mánesova mostu. Restaurátorská zpráva, RSŠ AVU, 2024. Uloženo v archivu AVU.
- ŠMÍDOVÁ, Michaela. *Antická plastika*. Restaurátorská zpráva, AVU, 2020–2022. Uloženo v archivu AVU.
- ŠTALZER, Petr. *Sádrová socha Boxera*. Restaurátorská zpráva, RSŠ AVU, 2020–21. Uloženo v archivu AVU.