

ZÁKLADNÍ POJMY

v péči o kulturní dědictví



ZÁKLADNÍ POJMY

v péči o kulturní dědictví

Pardubice 2013

Tato publikace byla spolufinancována z Evropského sociálního fondu a státního rozpočtu České republiky v rámci projektu Platforma pro památkovou péči, restaurování a obnovu (registrační číslo CZ.1.07/2.4.00/12.0036).



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Základní pojmy v péči o kulturní dědictví

Petr Horák, Vratislav Nejedlý

Vydala Univerzita Pardubice
Studentská 95, 532 10 Pardubice
www.uni-pardubice.cz

© Univerzita Pardubice, 2013

ISBN 978-80-7395-716-2 (tisk)
ISBN 978-80-7395-717-9 (PDF)

Obsah

Projekt Platforma pro památkovou péči, restaurování a obnovu	5
Úvod (P. Horák)	7
Heslář (P. Horák)	11
Možný výklad některých základních pojmů v péči o kulturní dědictví (V. Nejedlý)	19



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Projekt Platforma pro památkovou péči, restaurování a obnovu

V české péči o kulturní dědictví dosud chyběla nezávislá, interdisciplinární informační a komunikační platforma, jež by umožňovala efektivní spolupráci a další rozvoj všech oblastí a oborů, které participují na péči o kulturní dědictví. Téma mezioborové spolupráce přitom bylo diskutováno přinejmenším od 70. let 20. století. Konkrétních výstupů v podobě společných projektů týmové spolupráce je stále málo, což může být způsobeno na jedné straně přílišnou izolací oborů, na straně druhé chybějící koncepcí rozvoje oblasti péče o kulturní dědictví a malými zkušenostmi s tvorbou sítí spolupráce.

Cílem tříletého projektu Platforma pro památkovou péči, restaurování a obnovu (reg. č. 1.07/2.4.00/12.0036), financovaného z Evropského sociálního fondu a státního rozpočtu ČR prostřednictvím Operačního programu Vzdělávání pro konkurenceschopnost, bylo rozvinutí a upevnění spolupráce v oblasti české péče o kulturní dědictví a vytvoření sítě institucí a jednotlivců spolupracujících na jeho uchování. Položení základů funkčního networkingu, zlepšení vzájemných vztahů a přenosu informací napomohou ke zvýšení konkurenceschopnosti české školy ochrany kulturního dědictví v evropském kontextu.

Od ledna 2011 do prosince 2013 byly řešitelským týmem při Fakultě restaurování v Litomyšli po celé republice pravidelně organizovány akce pro odbornou veřejnost, diskusní setkání, konference, panelové diskuse a semináře věnované úspěšným příkladům památkové obnovy a restaurování. Jejich cílem bylo diskutovat aktuální otázky a problémy, ale také vytvořit společenskou platformu k navázání osobní spolupráce mezi odborníky z různých profesí. Interdisciplinární přístup však podporují také další výstupy projektu, přetrvávající i do období udržitelnosti: kontaktní Centrum pro spolupráci v památkové péči, interaktivní portál (elektronická podoba Platformy pro památkovou péči, restaurování a obnovu) nebo odborný časopis *e-Monumentica*, rozvíjející téma mezioborové spolupráce v péči o kulturní dědictví.

Prostřednictvím klíčových aktivit projektu:

- Zapojujeme účastníky z různých oblastí péče o kulturní dědictví do **diskuse o aktuálních otázkách oboru** a zkvalitňujeme tak jejich vzájemnou spolupráci.
- Připravujeme odborníky – zejména z řad mladých akademických pracovníků a studentů vyšších a vysokých škol – na spolupráci v **interdisciplinárních projektových týmech**.
- Vytváříme **komunikační a informační platformu** ve formě internetového portálu na podporu odborné komunity.
- Budujeme **kontaktní místo sítě pro péči o kulturní dědictví**, které prezentuje partnerské instituce veřejnosti.

Základní filosofií projektu je **budování sítě spolupráce** napříč celou oblastí české péče o památky a kulturní dědictví.

Úvod

Mnohé obory lidské činnosti vykazují určité lexikální nejasnosti či nejednotnosti. Hlavní příčiny takového stavu jsou dvě: globalizované mezinárodní prostředí a dějinný vývoj. Znamená to, že v odlišných jazykových prostředích může být též termín užíván k označení různých skutečností, nebo že například starší literatura nazývá určitý jev jinak, než jak je zvykem dnes. Je zřejmé, že opomenutí této skutečnosti může snadno vést k rozličným přehmatům a různě závažným omylům.

Problematika terminologické základny památkové péče je ještě komplikovanější. Může za to zejména skutečnost, že jde o obor bytostně interdisciplinární – nečelíme tudíž jen nejednotnostem vázaných na různá mezinárodní kulturní prostředí či na dějinný vývoj, nýbrž i odlišným (často diametrálně) lexikálním úzům společenskovědních, přírodovědných a uměleckých oborů, které se na péči o díla hmotné kultury minulosti podílejí. Prostor naší památkové péče co do společného jazyka totiž zatím příliš nevykazuje znaky funkční interdisciplinární syntézy, nýbrž spíše nepříliš dobře promíchaného guláše multidisciplinarity.

Jednoznačná terminologická základna je ovšem nezbytným předpokladem účinné spolupráce všech oborů podílejících se na péči o kulturní dědictví. S ohledem na závažnost následků, k nimž může neujasněnost základních pojmů vést, nelze daný stav považovat za uspokojivý. Nejde jen o např. legislativní konsekvence nejednotného odborného jazyka, ale v důsledku vlastně o ničení památek, které může být následkem nedobré, nejednoznačné komunikace. Jedním z úkolů Platformy pro památkovou péči, restaurování a obnovu bylo pokusit se na základě několika mezioborových diskusních setkání a jedné panelové diskuse nalézt rámcovou shodu na výkladu vybraných problematických výrazů a formulovat ji s ohledem na relevantní mezinárodně uznávané dokumenty, dějinný vývoj i aktuální legislativní situaci. Předkládaná publikace je výsledkem tohoto snažení.

Na následujících stranách jsou vyloženy některé vybrané termíny užívané v oboru péče o kulturní dědictví, jak se na jejich významu shodli partnerské instituce zapojené do projektu. Stručnou definici doprovází podrobnější vysvětlení jejich problematičnosti. Mnohé z níže uvedeného je jen opakováním jinde formulovaných¹

¹ Krom (zejména umělekohistorických) oborových slovníků (Oldřich J. Blažiček, *Slovník památkové péče*, Praha 1962; Roman Kubička – Jiří Zelinger, *Výkladový slovník malířství, grafiky a restaurování*, Praha 2004; Vlastimil Vinter, *Stručný slovník památkové péče*, Ústí nad Labem, 1983) máme mj. na mysli, např. normu ČSN EN 15898 (která je dokumentem mezinárodně platným, nicméně i proto nezbytně velmi širokým, obecným), Benátskou chartu (a ilustrované komentáře k ní z pera Jukky Jokilehta, dostupné on-line na <http://www.icomos.org/venice-charter2004/jokilehto.pdf>), dokument z Nara, dokument z Pavie či Dokument o profesi konzervátora-restaurátora vytvořeného pracovní skupinou Komise konzervátorů-restaurátorů Asociace muzeí a galerií České republiky.



FOTO nahoře a na protější straně:

Účastníci 5. panelové diskuse na téma „Základní pojmy v péči o kulturní dědictví“, která proběhla 29. listopadu 2013 v Galerii Středočeského kraje v Kutné Hoře.

myšlenek, tu závažných, onde méně důležitých, někdy snad v jistém ohledu docela irelevantních. Zejména stručné úvodní definice pojmů však představují shrnutí mezioborově přijatelných významů vybraných termínů, které snad aspoň v malé míře přispěje k ujasnění situace v prostředí lexikální praxe památkové péče. Je nicméně třeba mít na paměti skutečnost, že nelze překročit meze reflexe současného stavu. Máme co dělat s živou hmotou užívaného jazyka, nechápejme tedy následující řádky jako pokus o taxativní a obecně platné vypořádání se s danou problematikou. Takové snažení by navíc daleko spíše mohlo přispět k dalšímu názorovému tříštění, k další polarizaci odlišných výkladů pojmů.

Hesla nejsou řazena abecedně, nýbrž významově, od ústředních obecných pojmů k definicím konkrétnějších výrazů. Pro orientaci mezi nimi je užíváno šípek (↓ – viz heslo uvedené níže; ↑ – viz heslo uvedené výše).

Je nutné neopomíjet ani snažení zahraničních autorit o aktuální definici základních památkových pojmů. Namátkou je třeba připomenout mj. tyto recentní publikace: Wilfried Lipp, *Denkmal, Werte. Gesellschaft. Pluralität des Denkmalbegriffs*. Frankfurt – New York 1993. Salvador Muñoz Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford 2005. Barbara Appelbaum, *Conservation treatment methodology*. Lexington 2010. Michael Petzet, *International Principles of Preservation*. (naposledy vydáno r. 2013, starší vydání dostupné na http://openarchive.icomos.org/432/1/Monuments_and_Sites_1_Charters_Petzet.pdf, jde o shrnutí starších autorových studií na toto téma z let 1987-1992).



K diskusním setkáním přistupovali zástupci jednotlivých institucí podílejících se na Platformě pro památkovou péči, restaurování a obnovu různě, determinováni profesními zvyklostmi svých oborů a zažitým terminologickým územ svých pracovišť. Jako exkurs je k této publikaci připojen jeden z možných výkladů problematiky několika základních pojmů v péči o kulturní dědictví, jak jej podává dr. Vratislav Nejedlý z Národního památkového ústavu.

Heslář

Památka – předmět hmotného kulturního dědictví, součást památkového fondu, který je v širším společenském měřítku nositelem *památkové hodnoty*↓.

Axiální pojem památkové péče↓, který nelze v tomto textu pominout. Obecný význam tohoto slova je zřejmý, už Josef Jungmann jej trefně postihuje jako „... věc, znamení, čím se paměť obnovuje...“² V oblasti hmotné kultury lze hovořit o člověkem vytvořeném předmětu, který upomíná na něco minulého, a který vykazuje jisté *památkové hodnoty*↓, pro které stojí za úvahu péče o jeho zachování pro budoucnost. Budoucnost je nemyslitelná bez minulosti a minulost neexistuje jinak, než právě připomínáním, k čemuž krom jiného slouží právě památky.

Je nezbytně nutné rozlišovat mezi úzce chápanou „*kulturní památkou*“, jak ji definuje v současné době platný zákon č. 20/1987 Sb. o státní památkové péči, a památkou v obecném slova smyslu – skutečnost, že ten či onen objekt figuruje nebo nefiguruje v ústředním seznamu kulturních památek, nemá naprosto žádný vliv na *památkové hodnoty*↓ dané věci. Nesčetné příklady z praxe dokládají, že kulturní památky chráněné zákonem nemusejí nezřídka mít vůbec žádné *památkové hodnoty*↓ a památkami v obecném smyslu slova tedy nejsou. Daná věc může svých *památkových hodnot*↓ pozbyt (například neuváženým zásahem člověka), nebo – jak se bohužel děje poměrně často – je za součást kulturní památky považována apriorně nehodnotná část (za příklad může sloužit třeba rušivá novostavba garáže na pozemku chráněného měšťanského domu, která se díky nedbalosti či omylem stane evidovanou součástí zákonem chráněné kulturní památky). Oproti tomu můžeme jako o památkách hovořit o celé řadě objektů, které se netěší zákonnému statusu „kulturní památka“ ani ochraně s tím související, přeci však jde nesporně o památky, o nositele *památkových hodnot*↓. A není řeč jen o nemovitých dílech hmotné kultury, jejichž *památková hodnota*↓ nebyla rozpoznána, ale také o bezpočtu památkově hodnotných movitých předmětů, součástí sbírek a mobiliářů historických budov, drobných konstrukčních a ozdobných prvků architektury a historického prostoru vůbec, knih, archiválií a podobně. Všechny takové (a mnohé jiné) předměty lze plným právem označit pojmem *památk*a, aniž by bylo vždy možné (či potřebné), aby se zároveň těšily statusu *kulturní památky*, jak jej definuje zákon.

2 Josef Jungmann (ved. aut.), *Slownjk česko-německý Josefa Jungmanna*. Díl III (P–R). Praha 1837, s. 17. Dostupné elektronicky na <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/handle/ABA001/183419%20%20>, vyhledáno 11. 12. 2013.

Předcházející odstavec lze shrnout tvrzením, že pojem *památk*a nelze zaměňovat za pojem *kulturní památka dle zákona* a že toto (běžně praktikované) zaměňování staví samotné slovo *památk*a do nejasné situace – proto je ve výše uvedené definici upřesněno a opsáno, že *památk*a jako taková je *předmětem hmotného kulturního dědictví*, součástí *památkového fondu*, to ale vlastně jen opisuje skutečnost, že jde *nositele památkové hodnoty*↓.

Pro upřesnění je nutné doplnit, že abychom objekt považovali v obecné rovině za *památk*u, musí v něm jeho *památnost*, *pamětihodnost*, *památkovou hodnotu*↓ nacházet více lidí – hovoříme proto o nositeli *památkové hodnoty*↓ v širším společenském měřítku. Existují samozřejmě i *památky osobní*, *individuální* – a ve vnímání jednotlivce vykazují často *památkové hodnoty*↓ nezměrné: třeba válenky Jaroslava Haška vystavené v jeho památníku v Lipnici nad Sázavou můžeme za *památk*u považovat, neboť (krom toho, že jsou ukázkou řemeslné praxe počátku 20. století) jde o dokument vztahující se k obecně známému literátovi. Oproti tomu střevice po strýci, který obecně známou osobností nebyl, nelze za *památk*u v obecném měřítku považovat, přestože mají pro rodinu jakousi emocionální i dokumentární hodnotu a lze je tedy považovat za *památk*u osobní, rodinnou.

Hovoříme-li o *památkách připomínajících konkrétní osobnost*, stojí možná za úvahu problematika fetišů „celebrit“, dříve bychom mohli říci „kultu osobnosti“. Jinými slovy: odkdy lze *památk*u na konkrétní osobnost považovat za *památk*u? Přestože to není pro tento text příliš relevantní, bylo by možná vhodné vzít za příklad dosud platnou vyhlášku z r 1961, která zásadně zakazuje pojmenovat ulici či jiné veřejné prostranství „...*podle jmen vynikajících osobností veřejného života domácího nebo zahraničního, které dosud žijí*.“³

Památková hodnota – činí objekt *památkou*↑. Jde o soubor hodnot, pro které *památková péče*↓ usiluje o zachování *památek*↑. Z tohoto souboru vynikají zejména *hodnota historická*, *hodnota umělecká* a *cena stáří*.

Jednotlivé složky *památkové hodnoty* lze charakterizovat na základě dodnes aktuálních myšlenek Aloise Riegla,⁴ přestože časem přibyly další, které však původní Rieglovo dělení spíše jen upřesňují (např. *hodnota historického celku-kontextu* či *hodnota religiózního objektu*).

Historická hodnota památky je kvalitou, kterou má *památk*a jako dokument čehosi minulého, co připomíná. Může jít o *uměleckohistorickou epochu* (Vyšebrodský oltář), *konkrétní osobnost* (rodný dům Fráni Šrámka), *historickou událost* (*památník obětí katastrofy na dole Jupiter v Mostě*) a podobně.⁵

3 Odst. 4 § 4 části II vyhlášky Ústředního úřadu pro věci národních výborů ze dne 4. září 1961 o názvech obcí, označování ulic a číslování domů.

4 Alois Riegl, *Moderní památková péče*. Praha 2003.

5 V aktuálně platném *památkovém zákoně* (č. 20/1987 sb.) jsou na prvním místě uvedeny hodnoty revoluční, což krom jiného svědčí o jisté neaktuálnosti této zákonné normy.

Umělecká hodnota (lze též hovořit o hodnotě estetické či o ceně krásy) je – jako samo slovo *umění* – exaktně nedefinovatelná. K porozumění této hodnotě je nezbytný cit, a přestože jde o hodnotu časově proměnnou, lze ji bez pochybností považovat za sociální faktum.⁶ Jelikož však máme co dělat s nekvantifikovatelnou, neměřitelnou (a poměrně obtížně poměřitelnou) kvalitou, bývá na *cenu krásy*, tj. na uměleckou hodnotu památek nezřídka poněkud zapomínáno.⁷ Jde zřejmě o jeden z rysů aktuální krátkozraké utilitarizace světa, zcela pomíjející některé z pilířů, na nichž stojí naše civilizace.

Ještě snad o něco hůře lze definovat cenu stáří, která ovšem s hodnotou uměleckou těsně souvisí. V zásadě jde o doklad existence objektu v čase, o stopy a známky jeho dějinnosti – stáří, vlastně o jakousi důstojnost, kterou památka získává stárnutím. Opět máme co dělat s emocionálním působením objektu. Stranou by neměla zůstat kontextuální hodnota památky, neboť sebepečlivěji chráněný objekt (např. architektonický), obklopený nehodnotnou džunglí stavitelské svévole často zcela ztratí svou hodnotu estetickou, uměleckou. Ta, musíme ovšem zdůraznit, může nezřídka být plodem zcela mimovolným, nezamýšleným – například průmyslové areály jsou jistě dokladem technického vývoje společnosti, nicméně v nemenší míře slouží svou malebností (kvalitou na pomezí estetické hodnoty a ceny stáří) potěše ducha.

Památková péče se musí ve své praxi vždy snažit o zachování a zpřístupnění všech hodnotových vrstev *památky*↑, jak je jsme v současnosti schopni postihnout. Velkou a trvalou pozornost je nutné věnovat i – nikoli památkové – funkční hodnotě daného objektu. Vždy je třeba uvažovat o aktuálním fungování *památky*↑. Týká se to nejen budov, které musejí mít funkci a musejí žít (třeba už s ohledem na nezanedbatelný význam běžné údržby pro fyzický stav objektu), ale i sbírkových předmětů muzeí – ukazuje se, že vytržení určitého objektu z funkčního kontextu a konverze tohoto objektu v (nezbytně poněkud sterilní) izolovaný exponát není zdaleka vždy tou správnou cestou.⁸ Úkolem památkové péče↓ tak do značné míry je přispívat k vyvážení potřeb praktického fungování objektu a požadavků kladených s ohledem na jeho hodnotu památkovou.

Památková péče – je obecnou společenskou snahou chránit *památky*↑ pro jejich *památkové hodnoty*↑. Klíčovou snahou památkové péče je zachování *autenticity*↓ *památek*↑. Prostředky památkové péče jsou jak neintervenci (preventivní), tak intervenční. Patří mezi ně krom jiného *konzervace*↓, *restaurování*↓ či *rekonstrukce*↓.

6 Viz mj. Jan Mukařovský, *Estetická norma, funkce a hodnota jako sociální fakty*. Praha 1936.

7 Aktuální pracovní verze nového památkového zákona např. zmiňuje v definici obecných pojmů kulturní památku jako předmět, „...který je pramenem poznání, významným dokladem uměleckým, uměleckořemeslným, řemeslným, technickým anebo krajinným nebo je významným pozůstatkem lidského osídlení na našem území v minulosti nebo se váže k významným osobnostem či událostem“. Umění je zde tedy zmíněno, vždy nicméně opět v souvislosti s dokumentem, kdy lze hovořit o hodnotě historické, nikoli umělecké. Viz <http://www.mkcr.cz/assets/kulturni-dedictvi/pamatkovy-fond/legislativa/2013-10-07-NPZstruktura-TEAM.DOC> (vyhledáno 30. 11. 2013)

8 Viz např. Jiří Bláha, *Restaurování dekorací zámeckého divadla v Českém Krumlově*. In: *Interdisciplinárta v péči o kulturní dědictví*. V tisku.

Protože jde o obecnou společenskou snahu, souvisí nezbytně s památkovou péčí také šíření odborné i obecné osvěty o *památkách*↑.

Také v případě pojmu *památková péče* se setkáváme se zkreslující zvyklostí označovat tímto slovním spojením instituce, které se na realizaci péče o hmotné kulturní dědictví podílejí. Mimo jiné právě tím dochází k nezdravému nahlížení orgánů státem zajišťované památkové péče jako represivní překážky např. svobodného stavebního rozvoje. Tato dichotomie je překážkou na cestě k ideálnímu stavu, kterého je nezbytně nutné snažit se dosáhnout – stavu, kdy institucionalizovaná památková péče funguje jako partner společenské diskuse, jako orgán odborné pomoci.

Jádro památkové péče totiž vždy spočívá největší měrou vlastnicích *památek*↑. Pokud nepřevládne alespoň do jisté míry společenská shoda na tom, že *památky*↑ tvoří důležitou část našeho životního prostoru, že jde o cosi, co je vhodné a potřebné zachovat, neuspokojivá současná situace se valně nezmění. Uvedeme drobný příklad: Krátkozraká utilitárnost průmyslových prefabrikátů převažuje nad úctou k řemeslným tradicím minulosti. Většinové společnosti je dnes obvykle lhostejno, zda z – architektonicky třeba zcela průměrného – novorenesančního činžovního domu vyhlížejí novotvarem plastového okna či technologickou *kopii*↓ okna původního, nebo opraveným původním oknem. Možná by (jen dokud ovšem nepoznají technologické svízele užití moderních materiálů v historické konstrukci) s ohledem na současnou zateplovací hysterii dokonce spíše preferovali právě materiálově nekontextuální a pohledově rušivá plastová okna.

Za těchto podmínek skutečně institucionalizovaná památková péče funguje jako represivní činitel. Tam, kde by v jiné společenské situaci měla být rada, je házení klacků pod nohy. Kde by mělo být usměrnění, tam je zákaz. Komplikace navíc způsobuje dvojkolejnost institucionalizované památkové péče, kdy odborný orgán nemá výkonnou pravomoc a výkonnému orgánu se zase často fatálně nedostává odbornosti – ani to nepřispívá ke kýženému společenskému dialogu, který by měl být cestou směřujícím ke společnému cíli – zachování *památek*↑, kulturního dědictví, památkového fondu.

Jistá potíž je i v tom, že následky tohoto neuspokojivého stavu se dostávají plíživě, povlovně, což ovšem nijak neubírá na jejich nevratnosti. Samotné počátky organizované památkové péče byly vyvolány drastickým ničením památkového fondu (konkrétně za francouzských revolucí), k obratu společenské diskursu současné nenápadné ničení povede stěží.

Nikdo snad dnes už nepodrobí puristické rekonstrukci pražskou katedrálu sv. Víta, těžiště problému je někde jinde. Ona plíživá destrukce, vycházející ze skutečnosti, že obecná společnost nepovažuje cíle památkové péče za své vlastní, se nejzásadněji projevuje v necitlivém mizení malebných zákoutí, tvořených drobnými detaily – kování oken a dveří, kusů nábytku, dlažeb atp. Špičková umělecká díla, historicky cenný mobiliář (díky muzeím) a holé zdi architektury (díky orgánům památkové péče) z valné části zůstanou zachovány, nebude-li však kladen větší důraz na osvětu

veřejnosti, budou trčet jako mrtvé kulisy z anonymní prefabrikované pustiny, zbavené drobných, zranitelných, ale o to cennějších prvků našeho kulturního prostředí.

Že před památkovou osvětou u nás zatím stojí ještě velké úkoly, dokládá krom jiného často omílaný jalový pseudoargument, který by bylo možné shrnout například takto: „*Kdyby bývalo bylo památkové péče v 18. století, nebylo by mnoha staveb vrcholného baroka*“. Nezapomínejme ale, že stejně tak bychom mohli tvrdit: „*Kdyby bývalo bylo rasové a náboženské rovnosti ve středověku, nebyli bychom měli krásy židovských ghett, například toho pražského*.“ Obě tvrzení jsou samozřejmě do jisté míry pravdivá. Jenže stejně tak, jako nelze z druhého tvrzení vyvozovat, že rovnost ras a náboženství je nesmysl a že koncentrační tábory tudíž byly docela pěkným nápadem, nemůžeme ani z tvrzení prvního usuzovat, že bychom měli ideu památkové péče jako škodlivou vůbec opustit.

Památková péče je společenskou povinností civilizovaného světa, poučeného následky ničení památek – stejně jako je trvání na rovnosti ras a náboženství společenskou povinností civilizovaného světa, poučeného následky praktikování rasové a náboženské nerovnosti.

Restaurování – jeden z intervenčních způsobů přístupu k *památkám*↑ obecně. Jeho záměrem je odhalovat, chránit a zachovávat *památkové hodnoty*↑ *degradované*↓ *památky*↑. Restaurování musí vždy respektovat autenticitu↓ *památky* a nesmí překročit hranici hypotézy. Podmínkou restaurování je provedení adekvátních průzkumů, stanovení cílů zásahu a vypracování restaurátorské dokumentace, proto tato činnost vyžaduje vysokou odbornost historickou a technologickou. Neboť jde o interpretační intervenci vědomě (ačkoli, je-li to možné, reverzibilně) měnící vzhled *památky*↑, mezi jejíž *památkové hodnoty*↑ patří i hodnota umělecká, je nezbytná i umělecká odbornost. Protože je interpretační intervenčí metodou také *konzervování*↓ (až na konzervaci preventivní), lze oba pojmy slučovat a užívat termínu restaurování-konzervování.

Je třeba opakovaně zdůrazňovat, že restaurování je intervenční metodou přístupu k památkám, jež – na rozdíl od *konzervování*↓ – neusiluje o minimalizaci interpretační změny vzhledu objektu. Je tedy specifickou tvůrčí činností, ovšem limitovanou a vedenou etickými imperativy – povinností nepřesáhnout zásahem nikdy hranici hypotézy, pracovat kontextuálně s ohledem na historickou podstatu díla, jeho stylový i technologický charakter a v neposlední řadě tak, aby byl restaurátorský zásah rozlišitelný od originálu a pokud možno odstranitelný.

I při dodržení zmíněných požadavků nesmíme zapomínat, že jde vždy o vlastně o extrémní nástroj *památkové péče*↑. Každá interpretace, byť vedena nejčistšími úmysly, podložená důsledným studiem a provázená aplikací pečlivě volených technologií, zůstává interpretací, přidávající k původní *památkě*↑ něco nového. Důraz tedy musí být kladen na důsledné praktikování preventivního *konzervování*↓, jež by

nutnost restaurování odstranilo či jeho potřebný rozsah minimalizovalo. Stanovení režimu údržby je také nedílnou součástí restaurátorských dokumentací.

Restaurování nelze v žádném případě omezovat jen na zákonem chráněné kulturní památky. Jde o obecnou metodu přístupu k objektům památkového fondu, která nemá nic do činění se zákonným statusem daného předmětu. Stejně jako vrcholný výkon uměleckého snažení minulosti lze restaurovat i průměrný řemeslný výrobek, je-li nositelem *památkových hodnot*↑.

Právě u pojmu restaurování se setkáváme s velmi značným významovým dějinným posunem. Když restaurování v 19. století plamenně odsuzoval John Ruskin⁹ nebo když Georg Dehio volal „*konzervování, nikoli restaurování!*“¹⁰, neměli na mysli fenomén, kterému se věnují tyto odstavce. Vymezovali se proti puristickým historizujícím rekonstrukcím, pro něž byl pojem *restaurování* užíván a kterými proslul např. Viollet-le-Duc ve Francii. Přestože dílům purismu dnes po právu přiznáváme nemalé historické a umělecké hodnoty, jsou to nesporně příklady *hypotéz*, před nimiž (a před odstraňováním neuznávaných stavebních fází stavební památky) varuje dodnes aktuální Benátská charta z r. 1964.¹¹ Zatímco v našem jazykovém prostředí pojem restaurování dávno pozbyl pejorativního významu, v některých jiných (zejm. anglofonním) má stále varovnou puristickou příchuť. I proto je často vhodné užívat sousloví *restaurování-konzervování*, které jasně napovídá, jaký že to druh intervence máme na mysli. Nic to samozřejmě nemění na skutečnosti, že jak restaurování, tak *konzervování*↓ (a pochopitelně i restaurování-konzervování) může být v praxi provedeno špatně, s takovými důsledky pro objekt, které překonávají nejčernější noční můry Johna Ruskina, který krom jiného prohlásil, že: „*Ze všech ničivých posedlostí je restaurování tou nejděsivější a nejbláhovější.*“¹²

Konzervování – jeden ze způsobů přístupu k *památkám*↑ obecně. Jeho záměrem je prodlužovat životnost *památky*↑, bránit její *degradaci* či ji zpomalovat. Konzervování dělíme na sanační, které intervenčně zasahuje samotný objekt *památky*↑ a preventivní, neintervenční, které mění pouze bezprostřední okolí *památky*↑. Oproti *restaurování*↑ je pro konzervování charakteristická snaha minimalizovat míru změny vzhledu *památky*↑, přesto je ale sanační konzervace interpretační intervencí a proto jsou na něj kladeny obdobné nároky jako na restaurování (historická, technologická a výtvarná odbornost). Oba pojmy lze proto slučovat a užívat termínu restaurování-konzervování.

9 Např. v *Seven Lamps of Architecture*. London 1849.

10 Georg Dehio, *Denkmalschutz und Denkmalpflege in neunzehnten Jahrhundert*. Proslav pronesený u příležitosti narození jeho veličenstva císaře 27. ledna 1905 v aule Univerzity císaře Viléma ve Štrasburku.

11 Z Benátské charty vychází a stručným slovníčkem ji doplňuje Novozélandská charta ICOMOS z r. 1993 (poslední revidovaná verze dokumentu je z r. 2010, viz např. http://www.icomos.org/nz/docs/NZ_Charter.pdf, vyhledáno 6. 12. 2013).

12 John Ruskin, *Mornings in Florence*. London 1877. Dostupné online např. na <http://www.gutenberg.org/ebooks/7227>.

I u pojmu konzervování se setkáváme se značnými odlišnostmi různých jazykových prostředí. Angličtina vlastně celý obsah českého pojmu *restaurování*↑ vnímá jako podmnožinu významu slova *conservation*,¹³ zatímco výraz *restoration* s sebou stále do jisté míry nese pejorativní podtext, který jasně cítíme např. u Ruskina (viz *restaurování*↑).

Je třeba zdůrazňovat, že i když se konzervace snaží minimalizovat míru změny památky, vždy k ní nezbytně dochází: sebešetrnější konzervátorská intervence je vždy *interpretací*, stejně jako *restaurování*↑. Tuto skutečnost je třeba neopomíjet, stejně jako potřebu nejen historického a technologického, ale také výtvarného školení restaurátora-konzervátora.

Autenticita – Původnost, hodnověrnosti *památky*↑. Nelze jej zaměňovat s pojmem originalita.

Činnost *památkové péče*↑ musí být vždy vedena obeznameností se s *památkou*↑ a snahou vyvážit její hodnoty památkové i jiné. Záměrem jakékoli intervence musí vždy být snaha dosáhnout důvěryhodnosti památky – autenticity.¹⁴ Různé kulturní okruhy vnímají pod pojmem *autenticita* jiné významy (jak konstatoval roku Dokument z Nara. V evropském prostředí převažuje *autenticita hmotné substance*, nikoli např. *autenticita řemeslného provedení*, typická mj. pro Japonsko.

Degradace – úbytek hodnoty *památky*↑ – jak duchovní (*památkové*↑), tak hmotné (materiální).

Koroze – samovolná fyzikální *degradace*↑ *památky*↑ vlivem vnějšího prostředí. V jistém ohledu je specifickým případem koroze *patina*↓.

Patina – některé stopy působení času a prostředí na hmotu *památky*↑. Přestože jde z přírodovědného hlediska v zásadě o *korozí*↑, patina *památkovou hodnotu*↑ (zejm. uměleckou) *památky*↑ zvyšuje. Může být vytvořena uměle.

13 Blízký, ovšem širší, je význam slova *preservation*.

14 Jukka Jokilehto, *Comments on the Venice Charter with illustrations*. Rome 1995. Dostupné online na <http://www.icomos.org/venicecharter2004/jokilehto.pdf>. Vyhledáno 10. 12. 2013

Rekonstrukce – 1) opětovné vytvoření zaniklé *památky*↑ v původní podobě. Je-li užito původního materiálu, je-li provedena na původním místě a je-li respektován nálezový stav *památky*↑, užívá se v oblasti stavebních památek pojmu *anastyulóza*. 2) vizuální zpodobení předpokládané podoby nedochované památky či její zaniklé části.

Replika – volná nápodoba *památky*↑ či její části, od originálu odlišná materiálem, tvarem, barvou a technologickým provedením.

Kopie – přesná napodobenina *památky*↑ či její části, s originálem shodná v tvaru a barvě (*vizuální kopie*), materiálu (*materiálová kopie*) i technologickém zpracování (*technologická kopie*).

Je nutné nezaměňovat s pojmem *volná kopie*, užívaném ve výtvarném umění pro volnou napodobeninu díla, odlišnou materiálem, měřítkem apod. V oboru památkové péče je *kopie* vždy *přesnou napodobeninou*.

Faksimile – přesná napodobenina *památky*↑ či její části, s originálem shodná v tvaru a barvě, odlišná použitou technologií a materiálem. *Faksimile* zachycuje aktuální stav díla včetně stop jeho vývoje v čase (poškození apod.)

Možný výklad některých základních pojmů v péči o kulturní dědictví

Vratislav Nejedlý

V současnosti, která je zahlcena informacemi všeho druhu, je úkol popsat a charakterizovat (vysvětlit) základní pojmy užívané v oblasti památkové péče a restaurování, úkolem, který se zdá na první pohled snadný, ve skutečnosti je však plný nečekaných úskalí a problémů.

Celá záležitost se dá odbýt formulováním několika pouček, v podstatě pravdivých a dostatečných. Jde o formulace typu *„konzervování artefaktů je činností vysoce odbornou. Vychází z vědeckého poznání příčin a dlouhodobých účinků použitých metod a materiálů na konzervované objekty Termín konzervace je vztažen spíše k udržení a zachování artefaktů a jejich ochraně pro budoucnost“*.

Restaurování bývá charakterizováno následovně: *„Restaurování zpravidla odstraňuje důsledky amortizace, materiálové degradace a jakkoli vzniklých poškození. Většinou je spojeno i se záměrem obnovit původní stav nebo vzhled díla.“*

To by však bylo příliš snadné. Restaurování a památková péče jako společenské (ekonomicko-sociální) subsystémy mají jednu charakteristickou vlastnost: jejich struktury se mění v čase. To se samozřejmě odráží také ve slovníku, který užívají, ve významu slov, kterými popisují skutečnost. Tato skutečnost však také není statická, mění se spolu se socio-ekonomickou podobou společností. Příkladů, kdy se měnil nebo posouval význam pojmů v oblasti restaurování a památkové péče, je relativně dost. Budou proto využity pouze některé vybrané.

Již samy počátky památkové péče v „moderní“ podobě jsou spojeny se změnami v obsahu slova památka. Moderní památková péče vznikla mimo jiné na základě změny ve vnímání historických (starých) uměleckých děl. K této základní a zásadní změně došlo na přelomu 18. a 19. století. Z historických uměleckých děl se staly „památky“ umění a historie. Měšťanská společnost, která začínala přebírat vedoucí roli ve vývoji společnosti, označila kulturní a jiným legitimním účelům sloužící artefakty (staré obrazy, sochy apod.) za „historické dědictví“ a zaměřila svou pozornost na jeho průzkum, výzkum a především na jeho ochranu. V následujících odstavcích je učiněn pokus objasnit náplň alespoň některých, v oblasti památkové péče a restaurování často používaných profesních termínů.

Slovo **konzervování** pochází z italského *conservare* (italské ekvivalenty *preservare, tutelare*, německy *erhalten*) a znamená uchovávat, chránit, udržovat v neporušeném stavu, neporušené uchovávat, neporušené zanechávat. Většinou se dá tento přístup užít u jednotlivých památek v muzeálních souvislostech; konzervování je vždy nezbytným výchozím bodem všech opatření kladoucích si za cíl záchranu památek.¹⁵

Nověji uvádí v českém prostředí Jiří Zelinger pod heslem konzervace mimo jiné: „*Oproti minulosti, kdy konzervace podléhala často subjektivním, pouze na empirii založeným názorům, je v dnešní době konzervování artefaktů činností vysoce odbornou. Vychází z vědeckého poznání příčin a dlouhodobých účinků použitých metod a materiálů na konzervované objekty Termín konzervace je vztažen spíše k udržení a zachování artefaktů a jejich ochraně pro budoucnost, zatímco pojem RESTAUROVÁNÍ znamená obvykle opravy a renovace uměleckých děl.*“¹⁶

Restaurování pak pochází z latinského *restaurare* (německy *restaurieren*; italské ekvivalenty *ricostruire, integrare; rifare, rinnovare, rinfresare*). Tento zásah do uměleckého díla a jeho struktur, podle západoevropské tradice, jde dále než konzervování, které si klade za cíl pouze chránit; restaurování umožňuje měnit celkové působení památky jako duchovního a uměleckého díla vnímaného vizuálně. Památky „dokončuje“, po zabezpečení a konzervování původního (dochovaného) stavu přidává nové části; při tomto charakteru zásahu se musí počítat s tím, že každé restaurování představuje nebezpečí jednostranné nebo dokonce mylné interpretace estetických a historických hodnot památky.

Jiří Zelinger mj. uvádí: „...*obnovení či oprava malířského nebo jiného uměleckého díla, památky atp. za účelem záchrany tohoto díla. Zpravidla odstraňuje důsledky amortizace, materiálové degradace a jakkoli vzniklých poškození, většinou je spojeno i se záměrem obnovit původní stav nebo vzhled díla. Oproti konzervačním zásahům je restaurování činností komplexní, rozšířenou o vysoce kvalifikované práce spojující vědecká a umělecká hlediska (technické analýzy, rentoaláže, transfery, retušerské práce, rekonstrukce částí a celků atp.) se měnily i metody této práce*

15 Podle Benátské charty: Čl. 2: Konzervace a restaurování památek představují disciplínu, jež se obrací ke všem vědám a technikám, jež mohou přispět ke studiu a k záchraně památkového dědictví. Čl. 3: Konzervace a restaurování památek směřují k záchraně jak památek umění, tak památek historie. Čl. 4: Konzervace památek ukládá především soustavnost jejich údržby. Čl. 5: Zachování památek je vždy podpořeno, jestliže se jim určí funkce užitečná pro společnost: takové určení je tedy žádoucí, ale nesmí narušit uspořádání a výzdobu budov. Právě v těchto mezích je možno pojímat i schválit úpravy, které jsou požadovány v důsledku vývoje potřeb a zvyklostí. Čl. 6: Konzervace památky v sobě zahrnuje zachování jejího prostředí a měřítka. Jestliže tradiční prostředí památky existuje, je třeba ho zachovat. Je třeba zamítnout každou novostavbu, každou destrukci a každou úpravu, které by mohly porušit vztahy objemů a barev. Čl. 7: Památka je neoddělitelná od historie, jíž je svědkem a od prostředí v němž je umístěna. V důsledku toho může být připuštěno přemístění celku nebo částí památky jen tehdy, když to vyžaduje záchrana památky, nebo z důvodů velkého zájmu národního nebo mezinárodního. Čl. 8: Prvky sochařství, malířství nebo výzdoby, které tvoří nedílnou součást památky, mohou od ní být odděleny jen když toto opatření představuje jediný prostředek, který je schopen zaručit jejich zachování. (články 4 až 8 Benátské charty podle překladu Jakuba Pavla aktualizoval Aleš Vošahlík, Praha 1993).

16 Roman Kubička, Jiří Zelinger, *Výkladový slovník, malířství, grafika, restaurátorství*, Praha 2004, s. 118, ISBN 80-247-9046-7.

..... až k plnému respektování autenticity originálu...“¹⁷ Autoři dále citují pasáže Benátské charty týkající se restaurování.¹⁸

Tricet let po přijetí Benátské charty v roce 1994 byl doporučen jako základ pro posuzování hodnot památek v nejširším, globálním měřítku text tzv. *Dokumentu z NARA*. Zabýval se především, jak také vyplývá z jeho celého názvu „Dokument z NARA o autenticitě“, otázkami obsahu a rozsahu pojmu **autenticita**.

Dokument byl formulován v duchu Benátské charty a soustředil se na autenticitu jako na základní určující faktor (činitel) vztahující se hodnotám památky. Dokument z Nara o autenticitě klade důraz na to, že v našem kulturně rozmanitém světě není nezbytné posuzovat hodnotu a autenticitu památky prostřednictvím fixních (neměnných, stálých, pevných) kritérií. Naopak, posouzení hodnot památky může být kulturou od kultury odlišné. Dokonce v jedné a téže kultuře může autenticita spočívat a být posuzována pouze v kulturních souvislostech, do kterých patří.

Pokud jde o autenticitu, Dokument z Nara mimo jiné uvádí: „*V závislosti na charakteru památky či sídla a jejich kulturního kontextu je posouzení autentičnosti vázáno na informačních zdrojů. Ty zahrnují koncepci a formu, materiály a hmoty, použití a funkci, tradici a techniku, polohu a umístění, duch a dojem, původní stav a historický vývoj. Tyto zdroje buď patří k dílu, nebo existují mimo ně. Použití těchto pramenů umožňuje popsat kulturní památku s přihlédnutím k jejím specifickým dimenzím po umělecké, technické, historické a společenské stránce.*“¹⁹

V památkové péči a jejím rámci i v oblasti restaurování neobyčejně rozšířil v poslední třetině 20. století pojem **reverzibilita**. Souvisí to s dobovými snahami o zvědečtění, zvýšení podílu exaktních věd v restaurování.

Restaurování však není a nemůže být tak exaktní jako přírodní vědy: Ovlivňuje je dalece více než exaktní vědy dobový vkus, pocity, názory uživatelů, jejich preference. I v případě reverzibility tedy jde o nejednoznačný princip. Užívá se v mnoha textech, používá ho mnoho restaurátorů a památkářů, není však snadné jej definovat.

17 Ibidem.

18 Podle Benátské charty: Čl. 9: Restaurování je operací, která má podržet výjimečný charakter. Jejím cílem je zachovat a odhalovat estetické a historické hodnoty památky a zakládá se na respektování staré podstaty a autentických dokumentů. Zastavuje se tam, kde začíná hypotéza. V oblasti požadovaných úprav má být každá práce, jež je uznána za nezbytnou z důvodů estetických nebo technických, založena na architektonické kompozici a má nést znaky naší doby. Restaurování budou vždy předcházet i doprovázet archeologické a historické průzkumy památky. Čl. 10: Jestliže se tradiční techniky ukázaly nepostačujícími, je možno zabezpečení památek provést všemi moderními technikami konzervace a konstrukce, jejichž účinnost byla prokázána údaji vědeckými a zaručena zkušeností. Čl. 11: Hodnotné přínosy všech dob, které přispěly k vybudování památky, mají být respektovány; dosažení jednoty stylu během restaurování nemá být cílem. Jestliže budova vykazuje více slohů na sobě navrstvených, pak obnažení stavu skrytého uvnitř je možno odůvodnit je výjimečně a za podmínek, že odstraňované prvky představují jen malý zájem a že kompozice nově odkrytá je svědectvím vysoké hodnoty historické, archeologické nebo estetické a že stav konzervace bude možno považovat za postačující. Úsudek o hodnotě dotyčných prvků a rozhodnutí o eliminacích, jež by bylo nutné provést, nemohou být odvislé jen od samotného autora. Čl. 12: Prvky, určené k tomu, aby nahradily chybějící části, se musí vělenit do celku harmonicky, ale zároveň se i odlišovat od původních částí tak, aby restaurování nefalsifikovalo dokument umění a historie. Čl. 13: Doplnky mohou být strpěny, jen pokud respektují všechny části týkající se budovy, její tradiční rámec, rovnováhu kompozice a vztahy s prostředím...“ (článek 9 až 13 Benátské charty podle překladu Jakuba Pavla aktualizoval Aleš Vošahlík, Praha 1993).

19 Při citaci textu Dokumentu z Nara o autenticitě bylo použito českého překladu Jaroslava Keliše.



FOTO: Záběry z 5. panelové diskuse na téma „Základní pojmy v péči o kulturní dědictví“, která v rámci projektu „Platforma pro památkovou péči, restaurování a obnovu“ proběhla 29. listopadu 2013 v Galerii Středočeského kraje v Kutné Hoře. Na snímcích děkan Fakulty restaurování Univerzity Pardubice Ing. Karol Bayer (nahore) a PhDr. Vratislav Nejedlý, CSc. z Národního památkového ústavu (na protější straně dole).

Snad je možné říci, že jde o etický princip, který by zaručil, že je možné bez problémů vrátit restaurovaný objekt zpět do stavu, v jakém byl před restaurátorským zásahem. Například lak, který restaurátor nanáší jako ochrannou vrstvu na povrch olejomalby na plátně, musí být snadno odstranitelný (rozpustný), při jeho snímání nesmí dojít k poškození malby, kterou chrání. Podobně chybějící prst doplněný na soše musí být připevněn tak (lepidlo, čep), aby byl bez poškození originálu odnímatelný. Princip reverzibility je pro restaurátory výhodný. Představuje mimo jiné teoretickou možnost ovlivnit podobu restaurovaného díla podle vlastních (dobových) představ. Snižuje také míru rizika práce restaurátora a tím i míru jeho odpovědnosti. Obecně menší míra odpovědnosti restaurátora při restaurátorském zásahu je však zároveň negativním, škodlivým důsledkem reverzibility.

U mnoha restaurátorských procesů nelze o reverzibilitě vůbec mluvit, například všechny způsoby čištění jsou nereverzibilní, většina zpevňování porézních materiálů je nereverzibilních a podobně.

Názor na užívání principu reverzibility v oblasti restaurování se měnil. Souvisí to s vývojem samotného restaurování, především pak s uplatňováním principu tzv. nového vědeckého restaurování ve druhé polovině 20. století. Názor na reverzibilitu v restaurování se měnil také v souvislosti s odborným zaměřením autora, který pojem používal nebo objasňoval.

Za „základní princip, zásadu, dogma“ restaurování považovali reverzibilitu v roce 1987 a 1995 Appelbaum²⁰ a Oddy.²¹ Podobně v létech 1994 a 1997 označili reverzibilitu za „základní princip“ restaurování Cordaro²² a Bergein. V roce 1999 pokládal Smith reverzibilitu dokonce za „svatý princip restaurování“.²³

Brzy se však objevili i odpůrci tendence považovat reverzibilitu za univerzální princip, který by vypovídal o kvalitě restaurování. Již v roce 1994 označil rever-

20 Appelbaum, B., Criteria for treatment: reversibility. *Journal of the American Institute for Conservation*, 26 (1987), s. 65-73.

21 Oddy A., Does reversibility exist in conservation?, *Conservation, Preservation and Restoration: Tradition, Trends and Techniques* (G. Kamlakar and V. V. Rao, eds.), Hyderabad: Birla Archeological and Cultural Research Institute, 1995, s. 299-306.

22 Corado, M., „Il concetto di originale nella cultura del restauro storico e artistico“, in: *Il cinema ritrovato: Teoria e metodologia del restauro cinematografico*, Bologna, Grafis Edizioni 1994.

23 Smith, R. D., Reversibility: a questionable philosophy, *Restaurator* 9 (1988), s. 199-207. Týž, Reversibility: a questionable philosophy, in *Reversibility: Does it Exist?* (A. Oddy and S. Carroll eds.) London: British Museum 1999, s. 99-103.



zibilitu za „chiméru restaurování“ Child,²⁴ v roce 1996 Melucco Vaccaro²⁵ nazval reverzibilitu „mýtem v restaurování“, v roce 1999 pak Palazzi²⁶ pojmenoval reverzibilitu „duchem vznášejícím se nad restaurováním“ a v témže roce Charteris²⁷ považoval reverzibilitu za „druh svatého Grálu v restaurování“.

Snad nejlépe vystihl problémy spojené s užíváním pojmu reverzibilita v devadesátých letech 20. století Michael Petzet, dlouholetý generální konzervátor bavorského památkového úřadu a prezident ICOMOS, když označil reverzibilitu jako „*flkový list památkové péče a restaurování*“. Toto přirovnání odráží nejednoznačnost užívání principu reverzibility při určování cílů restaurování. Jde totiž o princip sice obecně teoreticky platný, často však v konkrétním případě neuskutečnitelný. Všichni to vědí, přesto se však tento princip často bezdůvodně objevuje jako jedna z obecných podmínek úspěšného restaurování.

Uvědomění si nemožnosti všeobecného reálného uplatnění principů reverzibility v oblasti restaurování sebou přineslo rozšířené, četnější užívání pojmů a principů „*odnímatelnosti*“²⁸ a „*odrestaurovatelnosti*“ (retreatability, opětovné léčitelnosti).²⁹ To znamená, že se požaduje postupovat při současném restaurátorském zásahu tak, aby bylo možné výtvarné dílo v budoucnosti znovu restaurovat.

Historii restaurování je možné v primární rovině nazírat jako dějiny výtvarných a materiálových interpretací starých uměleckých děl. V těchto interpretacích kolísá poměr mezi složkou materiálovou a složkou výtvarnou a jejich uplatňováním se. V optimálním případě jsou obě složky rovnocenné. V jiných rovinách je možné dějiny restaurování sledovat jako dějiny myšlenek o restaurování, tedy názorů na to „*jak se má restaurovat*“, poznávání toho, jak se skutečně restaurovalo. Je možné zvolit také další úhel pohledu a pokoušet se o popis a výklad toho, jak restaurování souviselo a souvisí s poznáváním starých uměleckých děl, snahami o jejich záchranu, ve vztahu k tomu, co ta která doba poznala a považovala za umělecky významné. Restaurování se tak pohybuje v rámci rozličných diskursů, z nichž nejvýznamnější jsou diskursy, v nichž je umělecké dílo nazíráno jako pramen historie nebo jako součást nekonečného umění.

24 Child, R., Putting things in context: the ethics of working collections. In *Reversibility: Does It Exist?* (A. Oddy, ed.), London – British Museum 1994, s. 139-143.

25 Melucco Vaccaro, A., The emergence of conservation theory. In *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage* (N. Stanley Price, M. Kirby Talley, A. Melucco Vaccaro ed.) Los Angeles: The Getty Conservation Institute 1996, s. 202-211.

26 Palazzi, S., Reversibility: dealing with a ghost., in *Reversibility: Does It Exist?* (A. Oddy and S. Carroll eds.) London: British Museum 1999, s. 175-188.

27 Charteris, I., Reversibility – myth and mis-use, in *Reversibility: Does It Exist?* (A. Oddy and S. Carroll eds.) London: British Museum 1999, s. 141-145.

28 Charteris, 1999, l.c.

29 Appelbaum, 1987, l. c.

Činnost zvaná v dnešní době restaurování památek-uměleckých děl samozřejmě úzce souvisí s vývojem památkové péče jako oboru lidského konání. V této souvislosti je nutné uvědomit si, že tento obor má z pohledu dějinného vývoje teprve krátkou dobu svého dosavadního trvání. V podstatě jde o trend velice nedávný, začínající ve svých charakteristických rysech a objemu až v 19. století. Dokládá to velmi dobře skutečnost, že v převážné části historie lidstva nelze o rozvinuté činnosti, kterou by bylo možné nazvat památkovou péčí vůbec mluvit. To dobře zapadá do Le Goffovy teorie tzv. dlouhého středověku, jemuž předcházeli starověk, a který vlastně končil až v 19. století.³⁰ Do 19. století totiž bylo běžnou praxí, a ani v myšlení nepřevládaly jiné tendence, že byly zásadně budovány památky mající připomínat tehdejší aktuální skutečnosti a události. Ty často vznikaly tak, že nejdříve bylo odstraněno staré dílo, které by z dnešního pohledu bylo považováno za památku a tudíž jako takové i chráněno. Následující text se však bude zabývat případy sice méně častými, avšak také existujícími, kdy z různých důvodů byl starý artefakt – památka chráněn a také na úrovni dobového poznání opravován – restaurován.

Již dlouhou dobu se vedou v teoretické i praktické rovině spory o charakter „restaurování-konzervování“, které mohou být označeny jako „restaurování“ versus „konzervování“. V Itálii diskuse o těchto problémech dospěla na konci 19. století ke kompromisu, který spočíval v tom, že oběma stranami byla vyzdvihována nutnost důkladné dokumentace provedených zásahů. Významnou roli v tomto tříbení názorů sehrál architekt Camillo Boito. Některé z jeho kritérií, která se měla uplatňovat při restaurování památek, jsou platná dodnes. Ve středoevropských zemích nastal na počátku 20. století příklon ke konzervování.

Na první mezinárodní konferenci věnované ochraně památek, která se konala v roce 1931 v Athénách, byla moderní teorie „restaurování-konzervování“ prezentována jako taková péče o památky, která se vyhýbá restaurování a která dává přednost konzervování autenticity historické památky. Jako metoda zaručující dostatečnou ochranu byla zpravidla doporučována údržba. Když už by se muselo přistoupit k restaurování, mělo by být umělecké dílo respektováno, aniž by byla dávána přednost stylu nějakého určitého období. Použití moderních materiálů bylo možné.³¹

Ničení kulturního dědictví během druhé světové války změnilo poměr mezi odborně vědeckými a estetickými aspekty restaurování. Od konce 19. století byla pozornost věnována především historickým a dokumentárním hodnotám památek. Při obnově Evropy po druhé světové válce začal být kladen důraz i na další složky hodnoty památky. Opět se diskutovalo o „*stylovém restaurování*“, ale toto pojetí bylo zavrženo.³² V Itálii se postupně vyvinula doktrína zvaná „*restauro critico*“, ve které se uplatňovaly jak historické, tak i estetické hodnoty.

30 Jacques Le Goff, Pour un long Moyen Age, *Europe* 654/1983. str. 19-24, česky in: Jacques Le Goff, *Středověká imaginace*, Praha 1998, str. 32-38.

31 Jukka Jokilehto, Conservations principles and their theoretical background. In *Proc. Air pollution and conservation-safeguarding our architectural heritage*, Rome, (1986). Ed. by J. Rosvall, Elsevier, Amsterdam (1988), s. 83. B. Feilden, A short introduction to conservation of cultural property in Europe. In *Proc. Air pollution and conservation-safeguarding our architectural heritage*, Rome, (1986). Ed. by J. Rosvall, Elsevier, Amsterdam (1988), s. 55.

32 Jukka Jokilehto (1988), I. c., B. Feilden (1988), I. c.

Založení IIC (International Institute for Conservation of Museum Objects) v roce 1950 a zřízení ICCROM (International Center for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property) v roce 1959 při UNESCO, znamenalo počátek tak zvaného „vědeckého konzervování“ (restaurování), nové fáze v přístupech k „restaurování-konzervování“.³³

Požadavky kritického vědeckého posuzování historických a estetických aspektů památky se odráží v textu Benátské charty z roku 1964. V tomto dokumentu jsou historické památky považovány za pozůstatky zpráv z minulosti, živé svědky minulosti. Je proto povinností lidstva předat je do rukou budoucích generací s neztenčenou měrou autenticity („...v plné bohatosti jejich původnosti“). Základním principem je autenticita, ale tento pojem není v Benátské chartě jasně určen. Restaurování je v ní definováno jako vysoce specializovaná činnost, jejímž cílem je chránit a odhalovat estetické a historické hodnoty památky, „...zakládá se na respektování staré podstaty a autentických dokumentů. Zastavuje se tam, kde začíná hypotéza“. „...dosažení jednoty stylu během restaurování nemá být cílem.“ „Prvky, určené k tomu, aby nahradily chybějící části, se musí včlenit do celku harmonicky, ale zároveň se i odlišovat od původních částí tak, aby restaurování nefalsifikovalo dokument umění a historie.“³⁴ Důraz je v Benátské chartě kladen na dokumentaci stavu památky před, v průběhu a po restaurování. Vliv Benátské charty se uplatňoval v následujících desetiletích po celém světě.³⁵

V roce 1994 byl na konferenci, která se uskutečnila na podzim tohoto roku pod patronací UNESCO v japonském městě Nara, projednán a přijat tak zvaný Dokument z Nara o autenticitě.³⁶ Pro restaurování v Evropě a to i pro určení obsahu

33 „Vědecké konzervování“ se zabývalo především příčinami chýtrání památky. Bernard Feilden je v letech 1988 a 1991 popisuje jako medicínu, umění pomoci památce prostřednictvím vědeckých postupů vycházejících z důkladné diagnózy příčin poškození. Poškození, jejichž příčinou jsou přirozené procesy nelze podle něho úplně vyloučit, lze je však zpomalit. B. Feilden (1988), l. c.

34 V citacích textu Benátské charty použito překladu Jakuba Pavla, který aktualizoval Aleš Vošahlík.

35 Jukka Jokilehto (1988), l. c., B. Feilden (1988), l. c.

36 Viz výše k pojmu autenticita. R. Lemarie, H. Stovel 1995 R. Lemarie, H. Stovel (Eds.) Nara document on authenticity. In *Proc. Nara Conference on Authenticity*. Nara, Japan, November, 1994, Ed. by K. Larsen, UNESCO, Paris, Agency for Cultural Affairs, Tokyo (1995).

9. Konzervace kulturního dědictví ve všech jeho formách a historických podobách je založena na hodnotách tomuto dědictví přisuzovaných. Naše schopnost porozumět těmto hodnotám závisí zčásti na míře, se kterou mohou být informační zdroje považovány za věrohodné a pravdivé. Znalost a porozumění těmto zdrojům informací, ve vztahu k původnosti a následným charakteristikám kulturního dědictví a jejich smyslu je potřebným základem pro hodnocení všech aspektů autenticity.

10. Autenticita chápána tímto způsobem a potvrzená v Benátské chartě se jeví jako základní faktor pro určování hodnot památek. Porozumění autenticitě hraje základní úlohu ve všech vědeckých oborech zabývajících se kulturním dědictvím, při přípravě jeho konzervace a restaurování, stejně tak jako při postupech používaných při výběru kulturních statků podle Světové konvence o kulturním dědictví a ostatních soupisech kulturního dědictví.

11. Všechny názory na hodnoty, které jsou kulturnímu dědictví připisovány stejně jako věrohodnost souvisejících informačních zdrojů se může lišit v různých kulturách nebo dokonce v rámci jedné kultury. Není tedy možné posuzování hodnot a autenticity zakládat na pevných kritériích. Naopak, ohled ke všem kulturám vyžaduje, aby kulturní statky byly zvažovány a posuzovány vždy v rámci kultury, ke které patří.

12. Proto je nanejvýš nutné a naléhavé provádět v rámci každé kultury posuzování specifické povahy hodnot kulturního dědictví, věrohodnosti a pravdivosti příslušných zdrojů informací.

13. V závislosti na povaze kulturního dědictví, jeho kulturních souvislostí a jeho vývoji v čase, může být posu-

základních pojmů má velký význam tzv. Dokument z Pavie z roku 1997. Zástupci restaurátorů z celé Evropy formulovali v tomto materiálu požadavky evropského regionu na restaurování.³⁷

zování autenticity spojeno s významným množstvím zdrojů informací. Hlediska těchto zdrojů mohou zahrnovat tvar a vzhled, materiály a substance, způsob užívání a funkci, tradice a techniky, umístění a uspořádání, ducha a pocity a další vnitřní a vnější faktory. Využívání těchto zdrojů umožňuje, aby byly rozpracovány všechny specifické umělecké, historické, společenské a vědecké rozměry zkoumaného kulturního dědictví.

Dokument z NARA; Dodatek I. Náměty k rozpracování (navržené H. Stovelem)

1. Respekt k rozmanitosti kultur a kulturního dědictví vyžaduje uvědomělé úsilí s cílem vyvarovat se uplatňování mechanistických formulací nebo standardizovaných postupů při snaze definovat nebo určovat autenticitu určitých památek nebo lokalit.

2. Úsilí o určení autenticity způsobem, který respektuje kulturní rozmanitosti a rozdílnosti kulturního dědictví vyžaduje uplatňování takových pohledů, které podněcují rozvíjení analytických postupů a nástrojů specifických pro povahu a potřeby daných kultur. Takové přístupy mohou mít několik společných aspektů:

- snažit se zajistit ocenění autenticity pomocí multidisciplinární spolupráce a vhodného využití všech dostupných expertíz a znalostí;
- snažit se zajistit, aby přiznané hodnoty opravdu věrně reprezentovaly příslušnou kulturu a rozmanitost jejich zájmů, zejména památek a památkových lokalit;
- snažit se jasně dokumentovat zvláštnosti podstaty autenticity u památek a lokalit jako praktický návod pro budoucí využití a sledování;
- snažit se aktualizovat hodnocení autenticity ve vztahu k měnícím se hodnotám a okolnostem.

3. Zvláště významné jsou snahy zajistit, aby byly poznané hodnoty respektovány a aby jejich stanovení v co největší míře zahrnovalo úsilí vytvářet multidisciplinární a společenskou shodu názorů, týkajících se těchto hodnot.

4. pokoušet se také zakládat a usnadňovat mezinárodní spolupráci mezi těmi, kteří se zabývají konzervací kulturního dědictví, s cílem zlepšit celosvětovou úctu a chápání rozmanitých vyjádření a hodnot každé kultury.

5. pokračování a rozšiřování tohoto dialogu mezi různými oblastmi světa a kulturami je nezbytnou podmínkou pro rozšiřování praktického významu zvažování autenticity při konzervování společného kulturního dědictví lidstva.

6. Rostoucí povědomí veřejnosti o tomto základním rozměru dědictví je naprostou nezbytností pro to, aby bylo možno přistoupit ke konkrétním opatřením pro zabezpečení pozůstatků minulosti. Znamená to rozvoj lepšího pochopení hodnot, které kulturní statky samy představují, stejně tak jako uznání úlohy, kterou památky a lokality (památková sídla) mají pro současnou společnost.

Dokument z NARA. Dodatek II.

Definice: Konzervace: veškeré snahy zaměřené na porozumění kulturnímu dědictví, poznání jeho historie a významu, zajišťování jeho materiální podstaty a pokud je to potřebné, jeho prezentaci, restaurování a zhodnocení. Pod pojmem kulturní dědictví jsou míněny památky, soubory staveb a lokality s kulturní hodnotou, tak jak jsou definovány v článku jedna Konvence o světovém dědictví.

Informační zdroje: všechny materiální, psané, ústní a figurální (obrazové-vizuální) zdroje (prameny), které umožňují poznat podstatu, zvláštnosti, smysl a historii kulturního dědictví.

Dokument z Nara o autenticitě byl vypracován 45 účastníky konference „Autenticita ve vztahu ke Konvenci o světovému kulturním a přírodním dědictví“, která se konala v Nara v Japonsku ve dnech 1. – 6. listopadu 1994 na pozvání japonské vlády a prefektury v Nara. Na organizaci se podílely UNESCO, ICCROM a ICOMOS. Závěrečná verze dokumentu byla redigována pány Raymondem Lamairem a Herbem Stovelem.

37 Dokument z Pavie.

Vzhledem k tomu, že movité i nemovité kulturní dědictví tvoří základ evropské kulturní identity a vzhledem k nezbytnosti respektování národních a regionálních rozdílů;

- vzhledem k zvláštní povaze tohoto dědictví, jeho neopakovatelnému (neobnovitelnému) charakteru,
- vzhledem k morální povinnosti umožnit současným i budoucím generacím přístup k tomuto dědictví, a že je třeba dosáhnout toho, aby si odborníci, veřejnost i vlastníci uvědomovali jeho vznik, jeho dějiny, jeho pomíjivost a nezbytnost jeho zachování;
- vzhledem k nezbytnosti zajistit co nejvyšší úroveň konzervování-restaurování, která bude schopna zabezpečit kulturnímu dědictví jeho autenticitu a prodloužit jeho trvání;
- vzhledem k tomu, že toto konzervování-restaurování musí být realizováno na co nejvyšší úrovni, a že je nezbytné dosáhnout ochrany statutu povolání konzervátora-restaurátora na evropské úrovni;

Problematika uchování míry autenticity „výtvarného díla-památky“ v souvislosti s realizovaným „restaurátorským-konzervátorským“ zásahem však není a nebyla jedinou, kterou bylo třeba v posledních desetiletích 20. století znovu řešit.

Již v roce 1963 zdůrazňoval Cesare Brandi (1906–1988; v letech 1939 až 1961 ředitel Istituto Centrale del Restauro v Římě)³⁸ v tehdy vydaném spise *Teoria del Restauro*, že tzv. „vědecké restaurování“ často opomíjí uměleckou hodnotu restaurovaného „uměleckého díla-památky“. Požadoval proto, aby estetické hodnoty byly brány v úvahu při každém rozhodování o charakteru restaurátorského zásahu.³⁹

- vzhledem k tomu, že se konzervátor-restaurátor musí již od počátku projektování koncepce konzervování-restaurování podílet na rozhodování o ní a na to, že ve spolupráci s ostatními partnery přebírá zodpovědnost za realizaci konzervování-restaurování, a že souvisí s kompetencí jeho odbornosti především diagnóza, stanovování koncepce konzervování-restaurování, jeho provádění a dokumentování;

se shodli experti, účastníci se ve dnech 18. – 22. října 1997 konference v Pavii, na tom, že na základě profesionální odpovědnosti a ve spolupráci se všemi odborníky působícími v této oblasti, je třeba v rámci “E.C.C.O. Professional Guidelines” (dodatek č. 1) doporučit Evropské unii přijetí těchto opatření :

1. uznání a podpora konzervování-restaurování jako jednotné disciplíny, vyučované pro všechny druhy kulturního dědictví na univerzitní nebo jiné jí odpovídající úrovni, s cílem dosažení promoce (doktorátu);

2. ve výuce i ve výzkumu dosáhnout interdisciplinarity mezi konzervátory-restaurátory a zástupci humanitních a přírodních věd;

3. vytvoření profilu povolání konzervátor-restaurátor v rámci E.C.C.O. Professional Guidelines (z 11. července 1993, dodatek 1), určení jeho role v procesu konzervování-restaurování od rozhodování o počátečním projektování koncepce a jeho zodpovědnosti při komunikaci s ostatními odborníky, veřejností a odpovědnými orgány;

4. definovat všechny specifické kompetence povolání konzervátora-restaurátora v rámci ochrany evropského kulturního dědictví;

5. s velkou pozorností vystupovat proti zavádění nekvalifikovaných vzdělávacích programů;

6. ve výuce konzervátorů-restaurátorů zabezpečit odpovídající podíl teoretické a praktické složky, stejně tak jako strategie vysvětlování (komunikativních dovedností);

7. nejrychleji jak to bude možné zřídít v oblasti konzervování-restaurování programy pro spolupráci a výměnu v rámci evropské sítě vzdělávacích a výzkumných institucí;

8. zpracovat studii porovnávající rozdílné systémy vzdělávání konzervátorů-restaurátorů (cíle, obsah, úroveň studia);

9. zlepšit rozšiřování informací pomocí publikací o konzervátorských-restaurátorských projektech;

10. podporovat výzkum v oblasti konzervování-restaurování;

11. zřídít regulační systém (směrnice, soubor pravidel) jehož pomocí by byla zabezpečena kvalita provádění konzervátorských-restaurátorských zásahů na kulturních statcích nebo v jejich okolí, s cílem odstranit negativní vliv divokého působení volného trhu; regulační systém (směrnice, soubor pravidel) by měl obsahovat především tato ustanovení:

-povinnosti podniků nebo profesionálních týmů podílejících se na konzervátorském-restaurátorském projektu (kvalifikace, odpovědné osoby atd.),

-povinná specifikace (podrobné rozepsání položek) konzervátorských-restaurátorských projektů;

12. na základě definování pojmů v odborné literatuře zabývající se oborem konzervování-restaurování publikovat vícejazyčný glosář;

13. zabezpečit uvolnění odpovídajících (přiměřených) prostředků pro zlepšení komunikace mezi odborníky, veřejností a nositeli zodpovědnosti za konzervování-restaurování.

Odborníci shromáždění v Pavii vyzývají instituce Evropské unie prosazovat tato doporučení pomocí konkrétních a koordinovaných opatření se zvláštním přihlédnutím k jejich naléhavosti.

Usnesení přijato v Pavii dne 21. října 1997.

38 Pod Brandiho dozorem a vedením jako ředitele Institutu se restaurovaly mimo jiné:

- Padova, Andrea Mantegna, fresky v Capella Ovetari, které byly zničeny za války,

- Siena, Duccio Buonisegna, Maestá v muzeum při Sienském dómu,

- Assisi, Giotto, fresky v Basilica di San Francesco.

39 Úlohou a reflexí Brandiho myšlenek se zabývala v letech 2006 až 2007 na svých zasedáních rozsáhlá

Mnohé z Brandiho myšlenek převzala Italská Carta del restauro z roku 1972.

V posledních letech dvacátého století vedle tohoto pohledu, který vnímal „estetický“ rozměr „restaurovaného-konzervovaného“ artefaktu jako významnou hodnotu, existoval další proud, který by bylo možné označit jako „*nové vědecké restaurování - konzervování*“. Tento proud se soustřeďoval především na techniky a materiály „restaurování-konzervování“. Rozhodující roli v něm hrály přírodní vědy. V rámci tohoto proudu však nevznikla nějaká nová teorie „restaurování-konzervování“.

Výše nastíněné rozdílné přístupy k „restaurování-konzervování“, z nichž jeden vyzdvihuje především techniky a materiály, druhý se snaží neopomíjet uměleckou a estetickou hodnotu restaurovaného „uměleckého díla-památky“ mnohde existovaly a existují v jedné zemi nebo na jednom území vedle sebe. Při tom lze říci, že „nové vědecké restaurování-konzervování“ mírně převažuje v anglosaských zemích, zatímco v románských zemích jsou upřednostňovány estetické hodnoty. Také v České republice se na počátku 21. století objevují tyto dvě tendence.

Při analýze současného stavu obecných aspektů „restaurování-konzervování“ je nezbytné uvědomovat si skutečnost, že tento obor lidské činnosti vykazuje znaky holistické disciplíny, kdy celek jako souhrn jednotlivých částí nabývá nových vlastností nezávislých na jeho částech.

Obor „restaurování-konzervování“ existuje jako součást celospolečenských struktur a procesů. Na této úrovni se rozhoduje o tom, jakou pozici bude „restaurování-konzervování“ zaujímat v obecném systému hodnot uznávaných společností, v žebříčku společenské prestiže, jaký bude jeho význam v rámci soudobé kultury, jakou bude mít pozici v rámci ekonomiky systému, a o mnohém jiném.

Další rovinou je úroveň, na které jsou analyzovány a řešeny vzniklé odborné problémy oboru „restaurování-konzervování“. Může jít například o aplikaci soudobých poznatků přírodních i humanitních disciplín, nebo o postižení převládajícího „vkusu“ společnosti. Tyto poznatky se mohou mimo jiné týkat analýz a objasňování příčin poškození, možných metod „restaurátorských-konzervátorských“ zásahů a používaných materiálů. Na této úrovni dochází k určování úrovně jednotlivých složek „restaurátorského-konzervátorského“ procesu.

Z vyhodnocení informací, které je možné získat na této úrovni, se potom vychází při formulování postupů a výběru materiálů pro konkrétní „restaurátorské-konzervátorské“ zásahy.

Jak již bylo uvedeno výše, v oblasti restaurování a památkové péče není totiž vždy na první ohled jasné, co označit jako „poškození“ a co je pouze „změnou“ podoby nebo materiálu. Ne všechny změny jsou totiž škodlivé.

Změny totiž mohou být vzhledem k hodnotám restaurovaného artefaktu rozděleny do tří základních skupin. Jde o „*patinu*“, „*restaurování*“ a „*degradaci-chátrání*“.

pracovní skupina odborníků z evropských zemí v rámci projektu EU „Cesare Brandi (1906-1988) His thought and the European debate in the 20th century.“

Patina je druh změny artefaktu, který je nechtěný a dodává mu však na hodnotě. **Restaurování** má také dodávat ošetřovanému artefaktu hodnoty, ale je to změna záměrná (chtěná). Naproti tomu takové změny, které aktuálně snižují hodnoty artefaktu, jsou obvykle považovány za „poškození“, „**degradaci-chátrání**“.

Při tom je třeba připomenout, že ani zmiňované hodnoty nejsou pouze materiálními, vědecky měřitelnými veličinami. „Změny“ hodnot artefaktu jsou mnohdy výsledkem jeho osobního, subjektivního posouzení.⁴⁰

V památkové péči existuje několik čas od času nadmíru frekventovaných pojmů. V současné době mezi ně mimo jiné patří také odborné termíny „autenticita“, „reverzibilita“ a „patina“. Klíčový pojem autenticity (z řeckého *authéntes* ve smyslu pravý, vlastní rukou zhotovený) je zde přitom používán jako výraz zahrnující v sobě pravost uměleckého díla, ale také jeho originalitu a původnost, pokud jde o časové, autorské a místní určení, materiálovou strukturu.⁴¹

Pokud je totiž výtvarné dílo-památko považováno za hmotný, materiální, objekt, který existuje v čase, pak díky tomu, že jeho hmota byla záměrným tvůrčím aktem určitým způsobem strukturována, může přenášet a uchovávat umělecká i jiná duchovní sdělení. Přitom i památka-staré umělecké dílo-prodělává řadu změn.⁴²

40 Pojem „patina“ při restaurování kamenosochařských památek. (Příspěvek k diskusi o zachování památek), Zprávy památkové péče LVIV (1999), ISSN 1210-5538, s. 1-10.

41 Pro lepší pochopení toho, co vlastně znamená, by se snad slovo autenticita dalo nahradit starším českým výrazem „hodnověrnost“. Složitou problematikou autentičnosti památek se mimo jiné v české odborné literatuře rozsáhle zabýval V. Vinter, *Úvod do dějin a teorie památkové péče*, Praha 1982, str. 57-100, V. Novotný, O autentičnosti památek, *Památková péče* 1969, str. 114-118. Vinter se však otázky autenticity věnoval pouze na obecných modelech. Z cizojazyčné literatury je možné připomenout základní studii D. Linstrum, *Authenticität. Auffassungswandel in Vergangenheit und Gegenwart*, in: W. Lipp (Hg.), *Denkmal-Werte-Gesellschaft. Zur Pluralität des Denkmalbegriffs*, Frankfurt/Main, New York 1993, str. 247-260 a příslušné pasáže v knize M. Petzet, G. Mader, *Praktische Denkmalpflege*, Stuttgart, Berlin, Köln 1993 a příslušná hesla ve slovníkové literatuře.

V Čechách se otázky spojené s posuzováním autenticity naposledy objevily v diskuzích o opravách a úpravách areálu poutního místa Zelená hora u Žďáru nad Sázavou. J. Oppeltová v příspěvku *Těžké hledání jediné autenticity*, in: *Zelená hora u Žďáru nad Sázavou. Příspěvky k dějinám a obnově poutního místa*, Praha 1997, str. 67, 73 uvažovala, zřejmě bez dostatečného seznámení se s odbornou literaturou zabývající se pojmem „autenticita“ a jeho strukturou, o tom, zda „*Existuje však jen jediná pevně vymezená a ukotvená autenticita? Každá památka přece prochází svým vývojem v čase, kdy se proměňuje nejen její fyzická podoba, ale v jistém-přeneseném-smyslu i podoba duchovní, totiž její funkce, význam i oceňování současníky.*“ (str. 67; Z. Dočkal za Památkářskou obec českokrumlovskou při charakteristice tohoto příspěvku napsal, že „... památkářům zároveň nabízí-dominám se že bezchybný-výklad stěžejního pojmu oboru, tj. autentičnosti památek.“ str. 12). Při tom valnou část Oppeltovou popsaných změn je možné v souladu s dosavadní běžně užívanou památkářskou terminologií označit v odborné teorii i praxi užívaným termínem „míra autenticity“ a porovnáním jednotlivých kvalit tvořících jednotnou strukturu „autenticity“. Pokud jde o „oceňování“ památky „současníky“, bylo by nutné teprve přesně specifikovat vztah této kvality k tradičně definovanému a strukturovanému pojmu „autenticita“.

42 Zásadní otázkou při tom je, zda u památek objektivně existuje a je potřeba vytvářet nějakou hierarchii jejich duchovních a materiálních hodnot. Od prodiskutování tohoto problému je pak možné odvodit vhodnost jednotlivých metod ochrany a péče o tento specifický soubor lidských výtvorů. Při propracovávání tohoto tématu je možné operovat s hypotézou, že kromě speciálních případů, které by bylo vhodné rozebrat zvlášť jako výjimky potvrzující pravidlo, není vhodné stanovovat priority duchovních nebo materiálních hodnot památky, upřednostňovat některou z nich. Takový postup totiž vede a v minulosti vedl opakovaně k popírání některé ze součástí památky. Pokud se kladl důraz na „duchovní“ složku památky, soustřeďovala se při opravách pozornost na řešení otázek stylové jednoty a čistoty, materiální složka byla odsouvána do pozadí. Příklady takového postupu by se dal od minulého století až do současnosti uvést bezpočet. Protí tomu, jak opět dokládá pohled do historie ochrany památek, jednostranné vyzdvihování materiální složky památky vedlo k jinému extrému, kdy se ochrany dostávalo i takovým domnělým součastem památky, které s ní měly jen zdánlivou a náhodnou souvislost a dovedeno do důsledku mohly způsobovat nebo způsobovaly poškození nejen její duchovní složky, často reprezentované formou, ale i materiálu samého.

Umělecké dílo se až do současnosti mohlo dochovat v podstatě v nedotčeném, autentickém stavu, kdy jeho hmota i jeho vzhled nejsou narušeny žádnými škodlivými vlivy a nedošlo k žádnému, nebo jen k minimálnímu přirozenému stárnutí použitých materiálů a ke změnám s tím spojeným. Protikladem tohoto optimálního stavu je neexistence autentické památky a dochování informací o ní třeba na dobových rytinách nebo v písemných pramenech. Obecně lze konstatovat, že jestliže případy zániku památek jsou v podstatě běžnou záležitostí, jejich dochování v autentickém stavu (podobě) je spíše vzácností.⁴³

Restaurování je takový způsob ošetření památky, kdy dochází, vedle zabezpečení její hmoty (konzervace) i ke změnám dochovaného vzhledu. Památka dochovaná v neporušené podobě, nebo ta, jejíž autenticita je narušována jen přirozeným stárnutím použitých materiálů, vlastně žádný restaurátorský zásah nevyžaduje. Pro zachování dosavadní míry autentičnosti zcela postačí konzervace, zpomalení degradace hmoty, z níž je vytvořena.

Ve většině případů však nastává zcela jiná situace. Umělecké dílo je buď silně narušeno, nebo poškozeno a dochovaná míra jeho autenticity se značně liší od té původní. V tomto případě se památka restauruje. Její hmota je zabezpečována, někdy doplňována a mění se také vzhled, to vše vedeno snahou pokusit se touto činností proces úbytku autenticity zastavit a ve většině případů i snahou pomyslné množství autenticity jako by zvýšit. Většinou je restaurováním v návaznosti na zabezpečení hmoty, měněn vzhled uměleckého díla tak, aby došlo, pokud je to vůbec možné, k afinitě (podobnosti) mezi jeho stavem a představami o něm, danými dobovým vědeckým poznáním a estetickým vnímáním.

Pro praxi restaurování je nutné si neustále, u každého ošetřovaného předmětu, klást otázky: co je právě v tomto konkrétním případě míněno dochovanou mírou autenticity, jak je významný vzhled, materiál, dějinné souvislosti atd. Protože restaurování je zásahem do hmotné struktury památky, musí být také jednoznačně určeno, co a jakým způsobem z její materie přenáší dochovanou míru autenticity, protože nemůže být zachovááno něco, co „neexistuje“, co není přesně definováno.

V souvislosti s kategorií autentičnosti je také často používáno termínu **patina**. Podle obecné definice, uváděné v českých slovnících, jde o „*jeden ze znaků stáří předmětu, nejde-li o patinu uměloú*“. V terminologii oboru dějin umění je „*patina (ital.), v původním smyslu zelený, až tmavohnědý povlak tzv. ušlechtilé rzi (aerugo nobilis), zásaditý uhličitán měďnatý, vznikající na povrchu bronzu nebo mědi (měděnka, plísta) chemickými vlivy prostředí, zvláště oxidací. V širším významu se však jako p. označují také stopy dlouhého užívání předmětu (lesk, zbarvení apod.)*“.

43 Jako příklad v podstatě v autentické podobě dochovaného malířského díla by mohly sloužit partie nástěnných maleb, které byly zazděny nebo jinak zakryty nedlouho po svém vzniku. Jde třeba o části pozdně středověkých nástěnných maleb v kapli Panny Marie na zámku v Jindřichově Hradci, malby v nice stěny kostela dominikánů v Českých Budějovicích. V sousedním Rakousku jsou takovým případem malby na fasádách zámku v Parzu u Grieskirchenu (Horní Rakousko), které byly zakryty omítkou nedlouho po svém vzniku v roce 1580 a odkryty až koncem osmdesátých let 20. století.

*a proto bývá p. znakem stáří a pravosti předmětu, zejména uměleckého díla, pokud jí nebylo dosaženo uměle.*⁴⁴

V případě bronzu a mědi je tedy definováno, co je patinou. Obdobně je nutné určit ve všech ostatních případech, kdy se označení patina používá a je snaha ji zachovat, co se vlastně tímto označením míní. I když patina zprostředkovává především umělecká sdělení, je to nutné udělat v každém konkrétním případě zvlášť, i když zobecnění, jako v případě bronzu, je samozřejmě žádoucí. Toto definování musí být vzhledem k tomu, že památka je hmotný předmět, provedeno tak, aby bylo zcela jednoznačně zřejmé, jaká hmotná složka památky je za patinu považována a má být eventuálně chráněna.⁴⁵

Každý materiál, který byl použit ke zhotovení uměleckého díla-památky, měl v době jejího vzniku charakteristické opracování a také povrchovou úpravu. Úpravy povrchu mohly být provedeny těmi nejrozličnějšími způsoby, to platí také pro výzdobu těchto povrchů. Vše sloužilo jako nedílná součást výtvarného působení uměleckého díla a ve většině případů také jako ochranná vrstva. V současnosti již mnohdy z těchto bývalých povrchových úprav nezbylo nic, nebo téměř nic. U památek umístěných v exteriéru je to dáno jednak vlivy povětrnosti, jednak dosud na nich uskutečněnými restaurátorskými zásahy. Největší podíl na tomto ničení a odstraňování původních historických povrchových úprav měla u kamenosochařských památek ve střední Evropě, zhruba od poloviny 19. století, móda odkrývání kamene, estetika čistého povrchu kamene. Proto je nutné všechny zbytky původní úpravy povrchů, které jsou jedním z nejdůležitějších projevů patiny, bezpodmínečně zachovat.⁴⁶

Z toho, co bylo zatím uvedeno, se zdá být zřejmé, že pokud se bude hledat nějaká materie, která by se dala označit názvem „patina“ u kamenosochařských děl, bude nutné hledat ji někde na povrchu, nebo blízko povrchu památky. Tato zóna hmoty a původních i historických povrchových úprav kamenosochařské památky však byla v průběhu její existence nejvíce atakována jak přirozenými degradačními a dalšími vlivy, tak také restaurátorskými zásahy.⁴⁷

44 Oldřich J. Blažíček, Jiří Kropáček, *Slovník pojmů z dějin umění*, Praha 1991, str. 155. Všeobecné slovníky uvádějí: patina /-ty-/ ž (it.) zelenavý povlak na měděných a bronzových předmětech; přen. starobylý vzhled; patinovat /-ty-/ tech. uměle vytvářet patinu na předmětech, které se mají zdát starými, L. Rejman, *Slovník cizích slov*, Praha 1966, str. 276.

45 O umělecké ceně stop stáří a jevu označovaném jako „patina“ se polemizovalo již od v 17. stol. (např. William Hogarth, rytina z r. 1761 „Čas očišťuje malbu“). T. Brachert, Patina, Vom Nutzen und Nachteil der Restaurierung, München 1986. M. Koller, Das Denkmal „im neuen Glanz“, Denkmalpflege heute, Kongressakten Bern 1993, v tisku.

46 M. Koller, J. Nimmrichter, Die Reinigung von Steinoberflächen als Restaurierungsproblem, Restauratorenblätter (17) 1997, str. 117-125.

47 Pro ilustraci je možné připomenout několik konkrétních případů.

Mariánský sloup stojící na náměstí v Poličce byl zřízen na paměť velkého moru z roku 1713 mezi léty 1727 až 1732. Jeho autorem byl sochař Jiří František Pacák (kolem 1670-11. 8. 1742). Již po deseti letech v roce 1741 a 1742 však musel být opravován. Z dochovaných písemných pramenů nelze přesně určit, jaké vlastně byly důvody této rozsáhlé opravy. Jasně však je, že sloup byl až po spodní římsu rozebrán a potom znovu sestaven. V obecních účtech se dochovalo několik údajů informujících o „technologické“ stránce tehdejší opravy. Sochaři Jiříkovi Pacákovi z Litomyšle bylo zapláceno 401 a ještě 149 zl za „... reparování neb zlepšení statue zdejší ...“, a za „přestavení

Povrch kamenosochařských děl byl čištěn těmi nejrůznějšími chemickými prostředky, nebo mechanicky.⁴⁸ Podobné metody a materiály jako v Čechách se v 18. století používaly i v jiných zemích tehdejšího rakouského soustátí a vlastně po celé Evropě.⁴⁹

Z mylného pojetí péče o kamenosochařské památky a zcela odlišného estetického vnímání jejich výtvarné hodnoty, než bylo to v době jejich vzniku, vznikl ve druhé polovině 19. století v restaurátorské praxi dojem, že je možné pouhým očištěním vrátit originálu zpět jeho původní svěžest, neporušenost z doby jeho vzniku. Na konci 19. století však působil i trend opačný. Umělecké dílo s výraznými stopami stáří a tedy i patinou budilo dojem, že je hodnotnější, cennější. Odtud byl již jen krůček k umělému patinování památek, které začalo být zneužíváno na počátku 20. století.

V 19. století došlo k vyhocení dvou protikladných tendencí ve vztahu k uměleckým dílům minulosti a možnostem jejich záchrany a restaurování. Jak vyhraněné byly postoje jejich zastánců lze nejlépe doložit srovnáním myšlenek Johna Ruskina s přístupy Eugène Viollet-le-Duca.⁵⁰

*statue zdejší až pod gesimbs...*⁴⁸ Kameníkovi Jakubovi Wyllerovi 897 zl. 51 kr. 3 p. a ještě 117 zl. 2 kr 3 p. za „... dokonale dílo kamenické při opravení a až po dolejší gesimbs přestavení statue zdejší, pak od odsekání barvy, aby ostatní dolejší corpus tím lépe vysychati mohlo ...“⁴⁹. Menší částky byly zaplacený tesařům, zedníkům a kováři.

V průběhu deseti let od postavení došlo tedy pravděpodobně k silnému zavlhání spodní části poličské statue a v závislosti na tom snad i k jejímu statickému narušení. Pomocí mělo kromě přestavby horní části sloupu i odvlhčení základny. K tomu sloužilo i odstranění původního barevného, zřejmě olejového nátěru.

Po opravě však bylo sousoší opět natíráno olejovou barvou a části pozlacovány. V účtech jsou uváděny tyto položky.

„Item Vác. Janelovi od přebarvení statue	12. 0
za barvy k tomu potřebné	3. 14
za 1 cent. 22 lib. pleyweysu ku potřebě	
týž statue a rathauze	22. 22
za 5 knížek zlata po 4 zl. 15 kr.	21. 15..
za 131 žejdl lněného oleje	13. 56
p. Josefovi Radovi, kupci zdejš. za vybrané od něho na staphírování statue	
a žlábků při novým rathauze rozlič. barvy	4. 43“

Za opravy bylo v letech 1741 až 1743 zaplaceno celkem 1842 zl. 58 kr. 3 pen., což je vzhledem k tomu, že vlastní pořizovací náklady nového sloupu činily něco mezi třemi a čtyřmi tisíci zlatých suma vskutku značná. Realizované opravné práce však byly zřejmě velmi kvalitní. Pokud se alespoň podařilo zjistit, další oprava se prováděla až po téměř stu letech (mezi léty 1838 až 1839). Povrchová vrstva poličského monumentu tedy byla odstraněna a nahrazena novým nátěrem

48 Např. vyjádření vídeňské akademie k čištění vídeňského morového sloupu 1776. M. Koller et kol. Die Wiener Pestsäule, *Restauratorenblätter* 3, Wien 1979, str. 41.

49 O nátěrech a dalších povrchových úpravách kamene mimo jiné jako ochranného prostředku sloužícího k prodloužení trvání kamenosochařských děl nejen v období baroka viz. M. Koller, Zur historischen Steinpolychromie, *Restauratorenblätter* 3 (1979), str. 120-138, kde i přehled dosavadní literatury k tomuto tematu.

50 Ruskin v roce 1849 ve spise *Seven Lamps of architecture* (Seven Lamps of architecture) napsal: „Raději než znetvořit památku studenými a falešnými, ano, nemožnými doplňky, až k nepoznání, je lepší smířit se s konečností její hmoty. Restaurování je pro památky stejně tak špatné, jako kdyby se propadly do hromady prachu nebo zapadly do bažiny.“

Naproti tomu Viollet-le-Duc v Dictionnaire-raisonné de l'architecture Francaise v roce 1856, tedy o sedm let později, konstatoval, že: „Restaurovat památku, to neznamená ji udržovat, opravovat, nebo obnovovat, znamená to více méně navracet ji do stavu úplnosti, který možná nikdy před tím neexistoval.“

Ve srovnání s přecházejícími stoletími také jasně vyvstane posun, ke kterému ve vztahu k uměleckým dílům minulosti v 19. století došlo. Jestliže dříve byla průběžně stará výtvarná kvalita nahrazována novou, vyvolalo ničení ve jménu myšlenek pokroku za francouzské revoluce zásadní reakci. Ta vlastně působila po celé 19. století a stála také při zrodu ochrany památek.

Proti puristickým přístupům vystoupili na počátku 20. století významní představitelé dějin umění působící v oblasti památkové péče, která se právě v době kolem roku 1900 snažila znovu jasně formulovat východiska své metody. Šlo především o definici historické ceny (hodnoty). V rámci ní byla pod pojmem tzv. hodnoty stáří zahrnuta suma všech na povrchu díla vzniklých stop dějin (jeho trvání v čase), at' přirozených, nebo vzniklých lidskou rukou.⁵¹

Kritéria hodnocení památek, v Rieglově pojetí vztahy „hodnot památky“, vystupují často současně a v zásadě jsou si protikladná. Nejčastěji se to projevuje v protikladu, který sebou přináší požadavek zachování „hodnoty stáří“ v opozici k požadavkům na zachování ostatních dvou základních hodnot „hodnoty historické“ a „hodnoty umělecké“.

Riegla jeho analýza přivedla k vyjádření zásadních a základních momentů, které určují náš vztah k památkám. Jsou to hodnoty historické, estetické a užitkové a také to, co se nazývá „hodnota stáří“. Protože právě tato „hodnota stáří“ byla podle něho

Ruskin tedy uznával, v duchu romantických principů, možnost zániku památky v její hmotné podobě. Šlo vlastně o romantiky tak silně pocítovaný princip zmaru, který v ochraně památek, ale i ve výtvarném umění, literatuře charakterizuje obdiv k ruině, fragmentu starého díla.

Le-Duc naproti tomu dospěl k závěrům zcela odlišným. Jeho věta snad nejlépe vyjadřuje prapůvodní myšlenkový základ všech puristických tendencí (se všemi jejich variacemi z druhé poloviny 19. století). Názor, že je možné vrátit starému uměleckému dílu jeho původní výtvarnou kvalitu.

51 V roce 1903 shrnul nové požadavky na ochranu památek jeden z představitelů tzv. vídeňské školy dějin umění, profesor vídeňské univerzity Alois Riegl (1858-1905) ve spise *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*. Doplnil je pak dva roky na to v roce 1905 v článku *Neue Strömungen in der Denkmalpflege*.

Riegl rozdělil památky na „chtěné“ (pomníky, památníky atd.) a na památky „umělecké a historické“. Památky mají podle něho v podstatě vždy cenu historickou a v případech, že jde o umělecké dílo, i cenu uměleckou. Rieglovo vývojové hledisko v přístupu k hodnocení památek pak přisuzovalo každému historickému jevu nebo události neopakovatelnost a nenahraditelnost. U uměleckých památek hledal Riegl relativní uměleckou cenu (hodnotu), která podle něho nemá cenu (hodnotu) vzpomínkovou (Erinnerungswert), ale cenu (hodnotu) přítomnostní (Gegenwartswert). Památku jako umělecké dílo totiž lze vykládat jen ve vztahu k současnosti, k tomu, co přináší pro současné umění. Vzpomínková cena (hodnota) sama se projevuje na památce stopami stáří, které vyvolávají nálady, pocity (Stimmungswert). Tuto vzpomínkovou cenu (hodnotu) památky nazýval Riegl cenou (hodnotou) stáří (Alterswert).

Pro moderní život a tvorbu získává památka cenu (hodnotu) přítomnostní. Historická cena (hodnota) památky (Historischerwert) je vlastnost poznatelná, hodnotitelná, cena stáří je naproti tomu založena na subjektivním působení památky na jedince, na jeho pocitech. (Jakub Pavel, *Dějiny památkové péče v českých zemích v 19. století, Archivní sborník XXV* (1975), str. 280-281. Při této příležitosti nelze nepřipomenout souvislosti a podobnosti se současným moderním uměním, v malířství například impresionismem, který také vycházel ze snahy o zachycení prchavých dojmů a pocitů.)

Z pohledu historických kritérií řadil Riegl památky mezi doklady lidské kultury, jimiž je vždy dokumentován nějaký stupeň lidské tvořivosti. Památka musí být proto zachována jako nezfalšovaný dokument (je proto možné při tomto pohledu jako pomocný materiál zhotovit kopii). Z hlediska vnímání „stáří“ se památka jeví jako citově vnímaný doklad procesu vznikání a zanikání. Pro naplnění požadavků této hodnotové kategorie nemusí být památka nějak zvlášť zabezpečována, konzervována nebo renovována. Existující kritéria umělecké ceny jsou, jak již bylo řečeno současnostní, lze mluvit pouze o relativní umělecké ceně-založené na momentálním uměleckém vidění a hodnocení památky (Kunstwollen). Tato kategorie charakterizující památku jako umělecké dílo vede k požadavkům na její zabezpečení a někdy na daleko jdoucí restaurování a rekonstruování. E. Bacher, *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegl, Schriften zur Denkmalpflege*, Wien 1995.

jednou z nejdůležitějších hodnot památky lze říci, že se tak vlastně v obecné rovině přiblížil k Ruskinovým názorům, uvažujícím o zániku památky.⁵²

Sumárně a přehledně lze říci, že Riegl se pokusil pojem “památka” vyložit z pohledu následujících hodnotových kategorií:

- vzpomínkové hodnoty (Erinnerungswerte), které v sobě zahrnují hodnotu stáří (Alterswert), historickou hodnotu (historischer Wert) a chtěnou upomínkovou hodnotu (gewollter Erinnerungswert)
- hodnoty přítomnostní (Gegenwartswerte), které v sobě zahrnují hodnotu užitkovou (Gebrauchswert) a uměleckou hodnotu (Kunstwert). Umělecká hodnota se skládá z hodnoty novosti (Neuheitswert) a relativní umělecké hodnoty (relativer Kunstwert).⁵³

Všechny tyto teoretické, myšlenkové střety a třibení názorů měly zásadní význam pro praxi oprav památek, uměleckých děl, i když je třeba připomenout, že teoretické požadavky nebylo dosti často možné při konkrétní opravě splnit. Vše co bylo uvedeno v obecné teoretické rovině se týkalo také „patiny“. S konkrétním určením toho, co je to patina, například u kamenosochařských památek, byly vždy velké problémy. Když v roce 1906 posuzoval jako zástupce Centrální komise ve Vídni historik umění Hans Tietze dosud provedené restaurátorské zásahy na sochařské výzdobě barokního hřbitova ve Střílkách na Moravě, napsal ve svém posudku, že plánované a v podstatě již započaté restaurování ohrožuje další zachování kouzla hřbitova. Sochy jsou totiž pokryty *ušlechtilou černavou patinou*, její odstranění ocelovými kartáči na plotnách by se ještě dalo tolerovat, je však naprosto nepřijatelné u soch a váz, jejichž povrch je tak zvětralý, že by při čištění byly zcela zničeny všechny jejich detaily. Platí to zvláště pro drobné reliéfy na vázách, při jejichž čištění již zmizely celé obličejové a končetinové figury. Vedle čištění se mají provádět i četná doplňování chybějících částí, jako například prstů a rukou u puttů nebo ramene u jednoho z andělů. Realizace těchto doplňků nebyla podle Tietzova mínění nezbytná. Kdyby restaurování probíhalo dále podle sochařova programu, měly by sochy po očištění žlutou barvu místo černošedé a zvětrávání kamene by znovu započalo.

Tietze dále uvedl, že při plánovaném způsobu provádění oprav by hřbitov ztratil svoje jednotné náladové zabarvení, jehož význam daleko převyšuje hodnotu každé

52 „Se stanoviska ceny stáří nemusí býti právě pečováno lidskou činností o věcné udržení památek někdejšího vzniku, nýbrž o věcné divadlo koloběhu vzniku a zániku a to zůstane i pak zaručeno, nastoupí-li na místo dnes existujících památek příště jiné. Cena stáří pak, jak bylo již dříve naznačeno má přede všemi ideálními cenami tu přednost, že podle mého mínění smí se obrátiti ke všem, platiti pro všechny bez výjimek. ... Tato výhoda ceny stáří vystupuje zřetelně zejména proti ceně historické, jež spočívá na vědeckém základě a může býti získána teprve oklikou rozumového přemýšlení, kdežto cena stáří se pozorovateli zjevuje bezprostředně na základě nejpovrchnějšího smyslového (optického) pozorování a proto dovede bezprostředně mluvit k citu. ... Moderní péče o památky bude proto museti s ní (Alterswert), a to v nejprvnější řadě počítati, což jí ovšem nemůže ani nesmí zabrániti, aby také ostatní ceny památky-ceny vzpomínky jako ceny přítomnosti, a kde takovou zastane, uvážila dotýčnou cenu proti ceně stáří a kde poslední bude shledána menší, zachovala první.“ (K citaci bylo použito, pro dokreslení dobové situace, historického překladu části Rieglovy práce publikovaného v *Styl* II, 1908-1909, str. 64.)

jednotlivé sochy. Nepodařilo se mu však přesně určit, a ani se o to zřejmě nesnažil, co míní onou ušlechtilou patinou.⁵⁴

Zatím snad nejdůkladněji se pokusil pojem „patina“ analyzovat v roce 1985 Thomas Brachert.⁵⁵ Jak napovídá již podtitul jeho knihy, uvažovalo se o ní ve vztahu k možnostem restaurátorského zásahu zabezpečit pokud možno všechny kvality výtvarného díla.

Nejstarší doklady jevu označovaného jako „patina“ hledal v projevech uvědomování si „malířských kvalit“ starých tvůrčích materiálů.⁵⁶ Jako patina se tedy uplatňují všechny projevy stárnutí materiálů.⁵⁷ Obecně je podle něho „patina“ jevem, který podmiňuje vědomí jedinečnosti růstu originálního stavu uměleckého díla, pocit nenapodobitelného stáří; jevem, který je, opět zcela obecně řečeno, integrální součástí uměleckého díla, ať už je schopen stimulovat nostalgické nebo malířsko-estetické pocity rozkoše, nebo jde pouze, v úzce přírodovědném smyslu, o korozivní produkt.⁵⁸

Pro restaurátorskou i památkářskou praxi je významné, že Brachert důkladně a systematicky popsal „patinu“ podle jednotlivých výtvarných technik a při tvorbě užívaných materiálů. Postupně se tedy zabýval patinou, jejím významem a možnostmi jejího zachování u maleb a polychromovaných soch, patinami kovů, keramiky, terakoty, fajánse a porcelánu, skla a kamene, patinami organických materiálů, jakými jsou slonovina, jantar, textil a papír a patinami nábytku a dřevěných hudebních nástrojů.

V rámci stanovení si cílů a metod rozboru pojmu „patina“ Brachert vyloučil jako předmět svých úvah snadno odstranitelné „špinou tvořené patiny“. Někdy je totiž

54 Tietzův posudek vyvolal ve Střílkách lavinu událostí. Územně příslušný konzervátor památkové péče Wilhelm Dwofak se cítil se dotčen jeho zněním. Dokazoval, že při restaurování, zahájeném v polovině dubna 1906, se podle jeho názoru postupuje přesně podle programu. Kámen byl očištěn od mechů měkkými drátěnými kartáči, očištěná místa mají tmavošedou barvu. ... Snad má dost odborných zkušeností, aby rozeznal patinu od vrstvy mechů a pletiva, která udržuje kámen vlhký a způsobuje jeho rozpadávání za mrazů. I když tedy tvrdil, že patinu rozpozná, nevěděl, co tímto slovem označuje.

Mezi tím se do věci vložilo moravské místodržitelství a ministerstvo kultu a vyučování. Obě instituce shodně zastávaly názor, že je nutné aby Centrální komise ... urychleně jednala s moravským místodržitelstvím o dalším pokračování prací a podala konkrétní návrhy regulující způsob oprav. „Nelze totiž pouze pro zachování starobylého kouzla hřbitova nechat sochy bez ochrany pozvolna zaniknout. To by nebylo v souladu s povinnostmi státní správy zachovat do budoucna památky pokud možno neporušené a ochráněné od vlivů času.“

Situaci nakonec řešil přímo na místě ve Střílkách na jednání, které se konalo 19. července 1907 místo původně delegovaného Hanse Tietzeho generální konzervátor Max Dvořák. Ten podal výklad k novému programu oprav. Nejdůležitější prací bylo podle něho stavební zajištění a důkladná oprava zdí, které nesou plošinu hřbitova. Zdi byly značně poškozeny vodou a sedáním zeminy a vyskytovaly se v nich nebezpečné trhliny. Dvořák požadoval, aby se při opravách zachovávala patina kamene, materiál ve spárách měl být zatlačován zhruba jeden a půl centimetru za líc zdiva. Na ohradních zídkách, které nesou sochy, doporučil výměnu zcela rozpadlých kamenných bloků za nové, ostatní části zidek se neměly opravovat. Štokovat a opravovat se neměly ani figurální skulptury. S Dvořákovým stanoviskem souhlasili všichni účastníci jednání. Co je to patina tedy neobjasnil ani Max Dvořák.

55 T. Brachert, *Patina: von Nutzen und Nachteil der Restaurierung*, München 1995, 220 stran, vyobrazení v textu.

56 Svě pojednání o patině uvedl citací z Leonarda da Vinciho „*Bronz je tmavý a drsný, pokrývá se ale v nekonečné mnohosti bohatými a půvabnými barvami*“. Tamtéž, str. 9.

57 Tamtéž, str. 10.

58 Tamtéž, str. 13.

podle něho za patinu považována již samotná nečistota na povrchu uměleckého díla. O té však soudí, že právě proto, že je ji možné snadno odstranit, nemůže mít žádný „vřelý“ (innige) vztah k uměleckému dílu a nemůže proto také nijak významně a trvale omezovat jeho vzhled.⁵⁹

Stranou Brachertova zájmu nezůstala ani analýza historie uvědomování si jevu označovaného později jako „patina“ a vzniku pojmu „patina“ a jeho užívání při popisování změn výtvarných kvalit uměleckých děl v závislosti na optických změnách jejich povrchů v čase. Tyto změny na renesančních medailích si zřejmě v Itálii uvědomovali již v 15. století. Jevy, které se dnes označují souhrnně jako „patina“, však byly poprvé zkoumány a popsány ve vztahu ke kvalitě uměleckého díla nikoli u změn barevnosti povrchu bronzů a jiných kovů, ale v oblasti malby. Filippo Baldinucci v uměleckém lexikonu z roku 1681 se jím zabýval při popisu tmavých tónů, které v té době vznikaly na povrchu obrazů. Není však zcela jasné, do jaké míry si současníci uvědomovali umělecký význam patiny. Jisté ale je, že se ve druhé polovině 17. století vedly diskuse na toto téma a Giovanni Bellori použil pojmu „*verde di bronzo*“ pro označení tak zvaného „bronzového iluzionismu“ na malbách Annibale Caracciho. Nešlo však zatím o slovo patina.

Z oblasti malířství se v průběhu 18. století jev později označovaný jako patina rozšířil také na kovy. Z roku 1738 je doložen pojem „vernís“ v numismatice a v roce 1769 přirovnal Algarotti patinu maleb v našem slova smyslu k té, která se vyskytuje na mincích. Patinu přitom považoval za znak stáří předmětu.

Samo slovo patina má snad nějakou souvislost se jménem významného francouzského lékaře a numismatika Caroluse Patina (1633-1693), který byl autorem mnoha numismatických pojednání. V roce 1808 totiž Johann Georg Krünitzze ve své encyklopedii napsal, že patina kovu je zelenavý povlak na starých měděných mincích a sochách a že Francouzi mají pro tento jev název „paténe“.⁶⁰

Pojem patina je pak běžně užíván ve sběratelské a muzejní praxi v 19. století pro označení optických jevů souvisejících se stářím a původností předmětu. Zároveň se však v 19. století začíná tohoto slova užívat pro označení „umělé patiny“ na nově vyráběných uměleckořemeslných předmětech.

V českém prostředí se mimo jiné zabýval otázkami spojenými s určením toho, co je to vlastně patina a jaký je její význam na malířských dílech v padesátých letech 20. století Bohuslav Slánský ve druhém dílu knihy *Technika malby*.⁶¹ Snažil se charakterizovat vlastnosti patiny a její význam ve struktuře starého malířského díla.

59 Tamtéž, str. 11.

60 Tamtéž, str. 9-10.

61 „Prohlídka barevné vrstvy bývá znesnadňována patinou na jejím povrchu, prachem, zežloutlým nebo zakaleným lakem. Intaktní povrch nerozpukané malby můžeme očistit od patiny a lak osvěžit podle návodu ... Není-li dovoleno pozměnit obraz tímto způsobem ... Musíme však i za cenu méně dokonalé prohlídky upustit od jakéhokoli vnějšího zásahu u těch obrazů, jejichž podkladová vrstva je uvolněna nebo jejichž barevná vrstva odstává v jemných šupinkách.“ B. Slánský, *Technika malby II. - Průzkum a restaurování obrazů*, Praha 1956, str. 26; kapitola Prohlídka obrazu.

Když se zabýval pojmem „patina“, mimo jiné připomenul, že „Všechny tyto změny, které se během desetiletí odehrávají na povrchu obrazu, zašpinění, zežloutnutí, zakalování a tmavění laku, označujeme souhrnně jako patinu, která více méně mění původní podobu obrazu. Zasahuje do obou hlavních výtvarných prostředků malířského výrazu, do barvy a valeuru. Zežloutlé laky monochromatizují celkový kolorit obrazu, zmenšují jeho barevný kontrast a studeným barvám, zejména jejich jemným odstínům, ubírají na svěžesti a intenzitě. Tmavá patina zmenšuje kontrast partií světlých a tmavých. Celkově lze říci, že patina značnou měrou ovlivňuje estetickou působnost obrazu. Máme zájem na tom, abychom obraz viděli a esteticky vnímali v takové podobě, jak jej namaloval umělec. Úkolem restaurátorovým je odstranit změny vzniklé stářím, navrátit malbě stálost, a pokud je to možné, i původní podobu.

*Zakalený a rozložený lak se buď regeneruje, nebo snímá a nahrazuje lakem novým. Ani povrchové očištění obrazu od prachu a sazí není problém. Potíže nastávají, má-li být snát zbarvený lak, který sice zežloutl, avšak zůstal nepoškozený a dobře plní svou ochrannou funkci. Má být v takovém případě ponechán nebo odstraněn?*⁶²

O něco dále pak Slánský k řešení tohoto problému uvedl:

“Patina (hnědé laky) tento nepřírozený kontrast mírní, ztmavujíc světlé partie. Poměr světla a stínu stává se přirozenějším a relativně bližším původní podobě obrazu. Čím více se malba vyčistí, tím více se zdůrazní nepřírozený kontrast, který nebyl záměrem umělce. Protesty veřejnosti proti snímání laků se starých obrazů se týkaly především barokních maleb velkých mistrů, Velasqueze, Rembranta, Lorraina, Halse. Docela jinak je tomu u obrazů středověkých, raně renesančních, na nichž patina, která i zde snižuje kontrast mezi partiemi světlými a tmavými, působí opačně. Tyto obrazy jsou malovány na bílých nebo světlých podkladech, a proto se jejich valeury stářím o mnoho nemění. I zde se olejová barva stává průhlednější, protože však zároveň o něco tmavne, vyrovnává zvýšené prozařování bílého podkladu tento nedostatek a změny obojího druhu se navzájem ruší. Patina oslabuje rozdíl mezi světlem a stínem, čímž zmenšuje plastické hodnoty obrazu a velmi nepříznivě působí i na jeho kolorit. Základním výtvarným prvkem těchto maleb jsou barevné plochy, které po sejmutí zhnědlého laku opět vyniknou v původní svěží, pestré barevnosti.

*Vidíme tedy, že snětí zhnědlého laku přiblíží malbu v některých případech původnímu vzhledu, v jiných však způsobí pravý opak.*⁶³

Slánský tedy patinu obecně definoval jako „změny, které se odehrávají během desetiletí na povrchu obrazu“, nečistoty, žloutnutí, zakalování a tmavnutí laku. O nějakém jednoznačném zachovávání patiny jako jednom z cílů restaurátorského zásahu neuvážoval. Hlavním požadavkem kladeným na restaurátorský zásah pro

62 Tamtéž, str. 208, Slánský potom uvádí různé druhy laků, orientačně popisuje, jak rychle se zakalují, např. u mastixového laku lze zežloutnutí pozorovat již po dvou letech jeho expozice, popisuje zkoušku na vodové laky, které se používaly v gotické malbě.

63 Tamtéž, str. 209-210; „Patina, která byla umělcem na obraz záměrně nanese, nesmí být pochopitelně při čištění sejmuta.“; Tamtéž, str. 212.

něho bylo vrátit obrazu tu jeho podobu, kterou měl v době svého vzniku. Toho se mělo mimo jiné docílit odstraněním nebo potlačením změn vzniklých stářím na povrchu obrazu, implicitně tedy i patiny, někdy však jejím zachováním.

Koncem osmdesátých let 20. století se pokusil definovat pojem patiny především u sochařských děl vytvořených z kamene M. Suchomel. Pro patinu zvolil v tomto případě výraz „patina stáří“. *„Pod pojmem patiny stáří si ovšem nepředstavujeme pouze různé druhy a vrstvy povrchových nečistot usazených na kamenosochařských blocích za léta jejich pobytu v plenéru. Patina stáří vzniká také přírodní cestou a u kamenných skulptur ji reprezentují nepravidelná, výtvarně nenapodobitelná /pouze metodou odlitků reprodukovatelná/ povrchová i hloubková zvrásnění, kterými atmosférické vlivy poznamenaly barokní, rokokové, klasicistní i empírové pomníky. Děšť, sníh, led, mráz, vedro, vítr, vichřice, náhlé změny teplot tu vykonaly své.“*⁶⁴

Na jiném místě své práce pak uvedl jinou definici patiny jako souboru: „... všech defektů, které zahrnujeme pod pojem patiny stáří ...“⁶⁵

Dále pak uvedl: *„K patině stáří na kamenných skulpturách musíme počítat, ať už chceme nebo nechceme také /někdy pohledově se značně nepříznivě uplatňující/ bizarní nárůsty a nádory povrchových krustových novotvarů, které vznikají do jisté míry též přírodní cestou za vydatného přispění nečistot a různých zplodin obsažených v ovzduší. Tyto povrchové krusty mohou ... vyrůst do zrudných, někdejší povrchovou modelaci zcela zastírajících a zatemňujících surrealistických útvarů. V takových případech nezbyvá obvykle jiné řešení, než souhlasit s odborným odstraněním podobných opticky zkreslujících ztvrdlých nánosů.“*⁶⁶

Míru zachování takto definované „patiny stáří“ Suchomel pokládá za jedno z osmi konstantních kritérií, podle kterých se posuzuje zdařilost restaurátorského zásahu.

*„Uskutečněnou restauraci (i konservaci) sochařské (konec konců i malířské) umělecké památky posuzujeme podle toho: .../za druhé/ do jaké míry zůstala někdejší umělecké sochařské práci zachována /v rozsáhlém časovém období vnikající/ patina stáří.“*⁶⁷

Vzhledem k poměrně málo přesnému definování toho, co to je patina stáří, je obtížné přesně posoudit, jaký je její vztah ke kvalitě restaurátorského zásahu. Pokud by se však od restaurování mimo jiné striktně požadovalo, jako kritérium kvality restaurátorského zásahu, zachování různých druhů defektů a vrstev povrchových nečistot usazených na kamenosochařských blocích (zvláště těch, které nevznikly v rozsáhlém časovém období), budou pravděpodobně těžko splnitelná alespoň některá z dalších kritérií, podle nichž se má posuzovat správnost, památková ohleduplnost a prospěšnost restaurování kamenosochařského díla.

64 M. Suchomel, *Záchrana kamenných soch*, Praha 1988, str. 88.

65 Tamtéž, str. 89.

66 Tamtéž, str. 89.

67 Tamtéž, str. 91.



FOTO: Záběry z 5. panelové diskuse na téma „Základní pojmy v péči o kulturní dědictví“, která proběhla 29. listopadu 2013 v Galerii Středočeského kraje v Kutné Hoře. Na snímcích Doc. Jiří Novotný, ak. soch. z Fakulty restaurování Univerzity Pardubice (nahore) a Ing. arch. Miloš Solarš z Národního památkového ústavu (na protější straně dole).

Hodnoty starého kamenosochařského uměleckého díla jsou zprostředkovávány rozličnými hmotnými projevy, které může člověk vnímat (otázka uvědomování byla při tom ponechána stranou, stejně jako individuální rozdílnosti v lidském vnímání).⁶⁸ Historickou patinu, ať už za ni bude považována jakákoli hmota na povrchu uměleckého díla vzniklá v průběhu dlouhodobé existence díla, je možné považovat nikoli za hodnotu památky samu o sobě, ale za viditelný znak jedné z jejích hodnot. To poznal již na počátku století Riegl, když jasně popsal protikladnost, ale zároveň téměř nemožnost samostatné existence jednotlivých hodnot památek, a tedy i protikladnost požadavků na metody jejich zachování.

Stejně jako v případě autenticity je tedy nezbytné v každém konkrétním případě přesně určit, co je v existující hmotné struktuře každého jednotlivého konkrétního

⁶⁸ Uvažován je také primární svět hmotných památek a jejich interakci s člověkem. Nikoli svět obrazů památek v lidském vědomí a v duchovním životě společnosti.

sochařského výtvarného díla míněno onou *patinou*, která se má zachovávat. A stejně tu, jako v jiných případech ochrany a zachování památek, platí, že hodnota každé jednotlivé památky je souborem celé řady, někdy ještě ani nepoznaných hodnot, které se spolu prolínají a mají různé dominance. Každé přecenění hodnoty jedné vede nutně k potlačování hodnot druhých, v teoretických modelech pak někdy k zavádějícím řešením. Tedy například hodnota různých druhů a vrstev povrchových nečistot usazených na kamenosochařských blocích musí být zvažována ve vztahu k jiným hodnotám té které konkrétní památky, možnostem a potřebám jejich zachování.

Pro určení toho, co je onou konkrétní patinou u konkrétního uměleckého díla, a co je třeba jako patinu chránit a ctít, je také nutné vnímat faktor času, protože památka je v těchto úvahách považována především za hmotný předmět procházející časem. Pokud by se tedy uvažovalo o konkrétním případě barokní sochy ve střední Evropě, asi jen stěží bude onou charakteristickou připomínkou skutečného stáří, onou převážně emotivně rozpoznávanou hodnotou stáří a jednou z jejích součástí, v rozsáhlém časovém období vznikající „patinou“, prach a nečistoty, jež na jejím povrchu ulpěly v průběhu někdy relativně krátkého časového úseku, který uplynul od posledního očištění a restaurování. Také asi bude jen těžko možné označit jako patinu, součást hodnoty stáří, většinou tmavé disperzemi pojené scelující retuše, které vznikly činností restaurátorů při některých opravách, z pohledu historie sochy teprve nedávných. Takové povrchové úpravy mohou být jen a pouze onou falešnou patinou, kterou rozpoznala památková péče již na počátku 20. století a proti které



vystoupil teoreticky Alois Riegl.⁶⁹ Půjde proto především o to, stále preciznějšími metodami rozpoznat a zachovat ony historické změny povrchu kamene včetně zbytků někdejších povrchových úprav.

„Patina“ byla zatím v případě kamenosochařské památky hledána někde na jejím povrchu a zařazena mezi vizuální znaky, které jsou součástí hodnoty stáří. Právě současný (dobový) význam hodnoty stáří a její momentální nositelé se musí ve vztahu k ostatním hodnotám památky vždy individuálně určovat. Proto je zapotřebí důkladně poznat dějiny památky, analyzovat změny její výtvarné podoby v čase. V rámci tohoto posuzování je také třeba zjišťovat, jaké negativní a jaké pozitivní možnosti (ve vztahu k jednotlivým hodnotám historického uměleckého díla) jsou zakódovány v momentálním (historickém) stavu povrchu kamenosochařské památky. Pokud nebude jako priorita brána teze o tom, že „*Se stanoviska ceny stáří nemusí být právě pečováno lidskou činností o věcné udržení památek někdejšího vzniku, nýbrž o věcné divadlo koloběhu vzniku a zániku a to zůstane i pak zaručeno, nastoupí-li na místo dnes existujících památek příště jiné.*“ je třeba uvažovat vlastně v částečné opozici k hodnotě stáří o zachování dalších hodnot památky.

S velkou rozmanitostí uměleckých děl, která jsou vždy spojena s konkrétními historickými, v konkrétním čase existujícími vztahy a vazbami, souvisí také konfliktnost poznávání a určování jejich hodnot. Nejsou při tom vyloučeny omyly. Při pohledu zpět na dějiny ochrany památek a jejich restaurování by se chtělo spíše říci, že omyly jsou pravidlem potvrzujícím malou četnost úspěšných – z pohledu následujících generací a množství zachovaných informací nesených památkou – zásahů. Mnoho případů přitom také musí být kompromisem mezi chtěným a možným. Jako základní pravidlo ve vztahu k posuzování a ochraně povrchů kamenosochařských památek proto platí, že je vždy nutné čistit co nejšetrněji a že je lépe čistit povrch méně než více. Každý čistící proces, který se dostává do kontaktu s originálním materiálem památky, je totiž nevratný. K opatrnému postupu nabádají zkušenosti nashromážděné v uplynulých zhruba sto padesáti letech, kdy používání mnohých metod čištění vedlo ke vzniku rozsáhlých a nenapravitelných poškození.⁷⁰

Čištění je však v naprosté většině případů nutnou podmínkou záchrany a restaurování starého kamenosochařského díla. Při čištění povrchu kamene je proto třeba vyřešit dva velké okruhy problémů. První se týká čištění jako kontinuálního procesu

69 V poslední době se vyrábění takové „falešné“ patiny mající navozovat dojem staroby rozmáhá hlavně při opravách a úpravách povrchů některých architektonických památek

70 K těmto metodám čištění povrchu kamene patří například:

- mechanické opracování štokovacím kladivem (až na zdravé jádro), které nejen poškozovalo povrch kamene, ale navíc urychlovalo jeho mechanického i chemického poškozování

- všechny tradiční metody chemického čištění kyselinami (např. kyselinou solnou, a to i ve formě past), louhy (louhem sodným, například ve formě tzv. Kieslingerovy pasty) nebo velmi rozšířenými tzv. komplexonovými pastami - všechny tyto metody způsobují nebezpečí dalších reakcí, vznik solí a představují tak vlastně jakousi časovanou bombou ukrytou v kameni.

- také intenzivní provlhčení pouhou čistou vodou při čištění vede k provlhnutí celého objektu např. podstavce, zdíva a základů, vzniká tak nebezpečí transportu solí, zvyšuje se možnost poškození mrazem.

Viz M. Koller – J. Nimmrichter, *Die Reinigung von Steinoberflächen als Restaurierungsproblem, Restauratorenblätter* (17) 1997, str. 120.

péče o povrch sochařských děl, která jsou v dobrém stavu.⁷¹ Druhy čištění jako součásti konzervátorského a restaurátorského ošetření při zabezpečování poškozených kamenosochařských památek.

V každém případě se musí především provést důkladný průzkum, který by měl dát mimo jiné odpověď na otázky o mechanismech vzniku a druhu znečištění. V zásadě (obecně formulováno) je možné najít dva druhy nečistot. Jde jednak o znečištění, které vzniklo ukládáním cizorodého materiálu, který zvenku atakoval památku (např. polétavý prach, rostliny, při dřívějších opravách použité materiály, např. disperzní nátěry⁷² atd.); tento druh znečištění tvoří většinou vnější vrstvy překryvů povrchu. Mnoho zdánlivých vrstev nečistot však tvoří chemicky přeměněná hmota (substance) kamenné památky (např. vápenité pojítka kamene změněné na sádro, výkvěty vznikající v důsledku velkého obsahu solí v kameni, změny barevnosti kamene vzniklé jako důsledek dřívějšího napouštění olejem a jinými impregnačními prostředky atd.).⁷³

71 Zde je třeba preferovat preventivní péči a důslednou pravidelně se opakující drobnou údržbu. Tyto skutečnosti byly nakonec známy již před mnoha stoletími. Viz např. zakrývání textiliemi a pravidelné čištění od prachu náhrobků v kostele sv. Štěpána ve Vídni na konci 15. století.

72 I když je nutné v tomto případě připomenout, že i disperzní nátěry uchované na povrchu kamenosochařských památek z teprve nedávné minulosti, na které dnes památková péče pohlíží jako na neadekvátní historicky vzniklé patině a nevhodné proto zachování, mohou být někdy pokládány a směrem do budoucnosti bude takových případů doajista přibývat, za známky určité dobové výtvarné kvality, historickou informací nebo také za jeden z projevů hodnoty stáří.

73 Metody čištění kamene je možné rozdělit na:

Mechanické suché a mokré čištění.

1. Tradiční metody čištění jako jsou pouze kartáčování, odsávání, odstraňování nečistoty a poškozených vrstev z povrchu kamene pomocí malých nástrojů a vhodných materiálů jako jsou například štětce, kartáče, špachtle, skalpely, gumovací guma, suchá houba. Různé brusné papíry, hoblíky na kámen, drátěné kartáče, kamenické nástroje atd. v minulosti zničily mnoho historických povrchů a je nutné se jich zásadně vyvarovat.

2. Jemné elektromechanické a pneumatické nástroje jako mikrofrézy, mikrodlátka atd., které se používají i při restaurování nástěnných maleb, je možné využívat také při čištění kamene. Jsou to například pneumatická mikrodlátka, která se používají při odstraňování starých tmelů.

3. Různé otrýskávací systémy, které dodávají a průmyslově vyrábějí firmy pro kameníky a restaurátory. Jejich používání již způsobilo při čištění kamene mnoho škod. Záleží především na druhu a rozměrech trysky. Dále tlaku při čištění, druhu a kvalitě abraziva, použití vody, vzdálenosti mezi tryskou a čištěným objektem, úhlem, který je mezi povrchem čištěného objektu a tryskou, možností regulace, možnosti optické kontroly, vzdělání a senzitivnost obsluhy aparátu atd.

4. Mikrotryskácí přístroje.

5. Systém JOS–vířivé tryskání (včetně tzv. Piccolo).

6. Mlžné tryskání - abrazivo se před tryskou mísí s vodou, cca 5-10 l vody za hodinu. Podobné účinky jako vířivé tryskání.

Čištění za přítomnosti vody.

7. Polévání vodou.

8. Vodní mlžení

9. Čištění vodní parou.

10. Čištění tlakovou vodou (až 100 barr). Různé druhy trysek-přímé, vířivé etc.

11. Vodní obklady.

Metody chemického čištění.

Nekontrolované nasazení louhů, kyselin a komplexonových past způsobilo v minulosti na kameni mnoho poškození. Důležité proto je, aby při těchto metodách čištění byla vždy prováděna důsledná kontrola působení, byly známy reakce, které při čištění probíhají. Nutné je při tom zázemí laboratoře a hlavně vzdělaný restaurátor, který takový zásah provádí.

Škodlivé pro památku jsou většinou kombinace zjevných „nečistot“, které jsou spojeny s působením fyzikálních, chemických a biologických procesů poškozujících kámen.

Zásadně je nutné při veškerém čištění zachovat staré barevné povrchové úpravy a historické monochromní nebo polychromní nátěry kamene, které mají nejen dokumentární, ale především výtvarnou hodnotu a představují nedílnou součást jeho patiny.

Ve vztahu k zachování různých projevů „hodnoty stáří“ – a jedním z nich může být i případ od případu přesně definovaná „patina“ – je tedy čištění faktorem, který tyto hmotné připomínky existence památky v čase může vážně ohrozit.

V praxi to bude znamenat, že musí být při restaurování eliminovány takové škodlivé změny povrchu památky, které brání, nebo by eventuálně bránily tomu, aby mohlo být dosaženo jednoho z cílů restaurování: zabezpečení hmoty kamenosochařského díla. Je proto často třeba odstranit usazené, povrch památky uzavírající, neprodyšné vrstvy, chemicky nestabilní krusty, novodobé různorodé překryvy, biologické napadení povrchu kamene atd.

Povětrností degradované, ale stabilizované povrchy, neškodící nánosy, změny zabarvení v povrchové vrstvě kamene vzniklé v dlouhé době existence památky – známky stáří kamenného materiálu, které nejsou příčinou vzniku dalšího poškozování nebo nebrání zabezpečení hmoty památky, je samozřejmě nutné ponechat. Tímto způsobem utvářené povrchy také mohou být součástí dobových interpretací výtvarných kvalit kamenosochařského díla. Soubor takto vymezených poškození, nezpůsobujících další poškozování starého uměleckého díla, ale svědčících o stáří památky, bude snad možné považovat u kamenosochařského artefaktu za hmotný projev „patiny“. „Patinu“ u kamenné sochy tedy zřejmě nepůjde definovat nějak jednoduše jako málo složitý, stále existující, neměnný hmotný prvek. Hmotné projevy „patiny“ se budou měnit případ od případu a samozřejmě také v čase. Jejich množství u povrchů kamene bude mnohdy minimální, protože v relativně nedávné minulosti bylo při opravách a restaurování mnoho starých povrchových vrstev

-
12. Čištění pomocí rozpouštědel.
 13. Čištění pomocí mýdel.
 14. Čištění pomocí uhličitanu amonného $(\text{NH}_2)\text{CO}_3$
 15. Čištění pomocí iontové výměny.

Metoda čištění pomocí laseru.

Při použití této nekontaktní metody nevzniká při optimálním sladěním pro problematické čištěné místo žádné mechanické, ani vlhkostní, ani chemické zatížení, nezůstávají žádné zbytky použitých prostředků. V mnoha případech je to možná jediná metoda čištění, která nezpůsobí ztráty. Metoda, se kterou lze zachovat také historickou patinu.

Nevýhody: jedná se o metodu pracnou a drahou, která vyžaduje specialisty, problémy mohou nastat se zabarvením olovnaté běloby, oxidů železa.

Metoda čištění UV zářením.

Používá se k odstraňování mikroorganismů.

Viz M. Koller, J. Nimmrichter, *Die Reinigung von Steinoberflächen als Restaurierungsproblem, Restauratorenblätter* (17), 1997, l. c., str. 120-125.

a úprav povrchu kamene, těch, které představovaly výsledek dlouhodobého stárnutí, nenávratně zničeno.

Situace s uchováním „patiny“ je o to složitější, jak opět předpokládal již Riegl při formulování hodnoty stáří, že u některých památek, starých uměleckých děl jsou dalece významnější než hodnota stáří a její hmotné projevy hodnoty jiné, například aktuální umělecká hodnota (Kunstwert).⁷⁴ I zde se však musí uvažovat o tom, které z hmotných součástí povrchu kamenosochařské památky tuto hodnotu zprostředkovávají a podporují.

Hmotné projevy patiny a její význam v struktuře hodnot kamenosochařského díla, stejně jako metody jejího zachování, bude tedy nutné určovat po důkladném průzkumu vždy na konkrétních případech. Je však možné pokusit se alespoň rámcově shrnout charakteristické znaky jevu zvaného „patina“ u tohoto druhu památek.

V případě patiny nejde zřejmě o nějakou samozřejmou součást uměleckého díla, ale o hmotný projev jedné z hodnot památky, jev, který má především svůj kvalitativní význam a rozměr. Patina se přitom významně uplatňuje v systému ostatních hodnot památky a většinou podporuje tyto hodnoty.

Zásadním požadavkem je, aby hmotné projevy patiny neohrožovaly materiál památky. Charakteristickým znakem patiny, jako jevu svědčícího o stáří památky, musí být dlouhodobost jejího vzniku a trvání. Mezi projevy patiny kamenosochařských děl je nutné zahrnout zbytky historických povrchových úprav památky. Při opravě-restaurování památky jde především o rozpoznání jejich jednotlivých hodnot, jejich zachování a eventuální úpravu poměru míry jejich působení v celkové struktuře restaurovaného výtvarného díla.⁷⁵

V návaznosti na předchozí text bude učiněn pokus o charakteristiku aktuálního stavu oboru „restaurování-konzervování“ na počátku 21. století. Podle Slavadora Muñoz Viñase, který se nejnověji na počátku nového tisíciletí, zabýval obecnými otázkami restaurování a pokoušel se také formulovat okruhy problémů, na které by měla přinést odpověď teorie oboru.⁷⁶

V současnosti je podle jeho názoru odborná úroveň „restaurování-konzervování“ zásadně ovlivňována poznatky a zkušenosti z nedávné minulosti. Obor zahrnul do svých standardů pozitivní změny, ke kterým došlo v posledních několika desetiletích. Obecně jsou přijímány principy „vědeckého restaurování-konzervování“, které vycházejí z přesvědčení o tom, že vědecké postupy by se měly uplatňovat ve všech fázích procesu „restaurování-konzervování“.

74 Podobný způsob uvažování se projevuje také v již citovaných myšlenkách B. Slánského.

75 Podrobnější analýzu (viz také náznak v poznámce první) by si zasloužil problém patiny a jejího respektování u malířských děl, půjde zde pravděpodobně o poněkud odlišné přístupy než u sochařských děl umístěných v exteriéru.

76 Salvador Muñoz Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*. Amsterdam - Tokyo, 2005, ISBN 0-7506-6224-7.

Součástí tohoto přesvědčení je, že:

- „restaurování-konzervování“ se pokouší zachránit „pravdivost“ „restaurovaného-konzervovaného“ artefaktu;
- „pravdivost“ „restaurovaného-konzervovaného“ artefaktu spočívá převážně v jeho materiálních součástech (materiálový fetišismus);
- techniky a cíle procesu „restaurování-konzervování“ by měly být určovány v souladu s vědeckými principy a metodami;
- rozhodování by mělo být založeno na objektivních poznatcích a údajích;
- vědecké metody a techniky „restaurování-konzervování“ v současnosti přinášejí objektivně lepší než výsledky, které dávaly staré, tradiční, nevědecké techniky;
- „restaurování-konzervování“ vyhnout by se mělo subjektivním pocitům.

FOTO: Záběry z 5. panelové diskuse na téma „Základní pojmy v péči o kulturní dědictví“, která proběhla 29. listopadu 2013 v Galerii Středočeského kraje v Kutné Hoře. Na snímcích prof. Petr Siegl, ak. soch. z Akademie výtvarných umění (dole) a Ing. Martina Hucková, Ph.D. z Fakulty restaurování Univerzity Pardubice (na protější straně).





Uvedené principy vycházejí z přesvědčení o tom, že „pravdivost“ „restaurovaného-konzervovaného“ artefaktu spočívá převážně v jeho materiálních součástech, a že techniky a cíle procesu „restaurování-konzervování“ by měly být určovány v souladu s vědeckými principy a metodami, zejména s těmi vycházejícími z přírodních věd, tedy že by měly být objektivizovány. To jsou principy vycházející z činnosti, to je ze způsobu provádění „restaurátorského-konzervátorského“ zásahu. O tom, že vědecký pokrok druhé poloviny 20. století má zásadní podíl na pokroku v oblasti „restaurování-konzervování“ není pochyb.

Existují však i jiné důvody, které zdánlivě vedou k přesvědčení, že jediné „vědecké restaurování-konzervování“ je tou správnou cestou k záchraně památkových hodnot „restaurovaného-konzervovaného“ artefaktu. Tyto důvody jsou spojeny s předmětem „restaurování-konzervování“. Je jimi přesvědčení o tom, že „pravdivá“ podoba „restaurovaného-konzervovaného“ „uměleckého díla-památky“, artefaktu, je současníkům skrytá a jediné „vědecké restaurování-konzervování“ jí může odkrýt.

V tomto přesvědčení však spočívá zásadní omyl těchto teoretických přístupů, pokud se aplikují jednostranně a nevyváženě. „Restaurované-konzervované“ „umělecké dílo-památka“ totiž není předmětem pouhého objektivního poznávání a hodnocení, není pouhým nositelem objektivně poznatelných informací. O „restaurovaném-konzervovaném“ „uměleckém díle-památce“ není možné získávat pouze „exaktní vědecká data“. Již ze samé podstaty „uměleckého díla-památky“ totiž vyplývá, že se zde objevují i informace, data, která nelze přesně změřit, lze je nanejvýš poměřovat, porovnávat, vymezovat jejich hranice, limity.

Ve společnosti na počátku 21. století, v níž se stírají hranice mezi virtuálním a konkrétním, plní památková péče a v rámci ní i obor „restaurování-konzervování“ nezastupitelnou roli *prostředníka, komunikátora* mezi „výtvarnými díly-památkami“ a společností. Předmětem komunikace jsou estetická a výtvarná sdělení, jiné duchovní významy a informace o hmotných strukturách.

Každý restaurátor a památkář by si při tom měl uvědomovat, jaký význam má pluralita restaurátorských konceptů. Neexistují totiž univerzální koncepty restaurátorského zásahu, které by byly bez výjimek přijatelné pro všechny typy uměleckých děl a všechny druhy poškození. Naopak, na umělecké dílo je potřeba nahlížet jako na individuální, jedinečnou entitu, která vyžaduje individuální péči.

Jedině uvědomění si diversity předmětu restaurování i metod restaurování může totiž napomoci zachování památkových hodnot. Ty mohou mít nejrůznější podobu a povahu. Poznat, pochopit a zachovat je, je možné pouze na základě důkladného „přečtení“ restaurovaného uměleckého artefaktu. K dosažení tohoto cíle je nezbytné využívat všech dostupných metod a poznatků společenských i přírodních věd. To klade vysoké nároky jak na pracovníky památkové péče, tak na restaurátory.

Co většinou při diskusích o koncepcích restaurování jednotlivých artefaktů chybí je to, že není dostatečně jasně vyjádřeno, co je, co představuje **poškození** jejich struktur, z čeho se toto „poškození“ skládá.

Vlastní poškození výtvarného díla – památky může být několikerého druhu. To podle toho z jaké pozice toto „poškození“ posuzujeme. Tak je možné, že poškození výtvarného díla-památky znamená z jistého hlediska pouze okrajovou, drobnou ztrátu hodnot, pro pohled z jiného úhlu to však bude poškození téměř fatální.

Jako příklad je možné uvést poškození kamenosochařského díla, které se odehrálo v obličejových partiích figury, takže byl velmi vážně narušen autorský záměr, poslání sochy, které se uplatňovalo především v její tváři. Rány útočnicka, který sochu poškodil, nebyly nikterak těžké, ale poškodily oči, ústa a částečně nos. Bylo znehodnoceno pouze několik málo procent z celkového objemu kalcitického materiálu, který sloužil ke zhotovení sochy. Takže kvantitativně malé ztráty.

Ztráty kvalitativní, výtvarné, historické, estetické atp. však byly zcela zásadní. Umělecké dílo ztratilo mnoho tvarových hodnot, které vlastně vytvářely jeho existenci a které byly součástí hodnoty umělecké. Malá ztráta materie tak znamená velkou ztrátu hodnot pro které je vlastně chráněna. U téhož kamenosochařského monumentu může být zaznamenána také zcela opačná situace.

V současné rychle se měnící podobě společenských struktur v Evropě, kdy se ve všech oblastech stírají lokální specifika a rozmanitost, jsou památky a jejich restaurování - konzervování jedinečnou možností jak zachovat pestrost a identitu jednotlivých míst, regionů i celé Evropy. Restaurování a památkovou péči je možné dobře využívat pro posilování sociálního potenciálu Evropy a uvědomování si evropanství, pokud je ještě čas.

V oblasti restaurování a památkové péče bude mít zřejmě stále větší význam potřeba komunikace mezi těmito dvěma obory a celkem společností. Jen pokud bude restaurátor a památkář vystupovat roli „advokáta“ památek a přesvědčí o své pravdě většinu společnosti, je možné doufat v to, že se jich – památek, větší množství zachová.

Jak snad z dosud uvedeného dostatečně jasně vyplývá, je každý restaurátorský zásah svým způsobem jedinečný. Je však třeba hledat společné tendence, které pomohou lépe vyhodnotit zdánlivě nekonečnou tříšť možností toho, jakou metodu, materiály, postupy zvolit při restaurátorském zásahu.

Jen tímto způsobem je možné vyvarovat se při restaurování památky nebezpečným řešením, která představují zdánlivě jednoduché, ve skutečnosti však šablonovité a škodlivé přístupy.

Těch již bylo v historii památkové péče a restaurování, která mimochodem není nikterak dlouhá, víc než dost. Opakují se ve vlnách zřejmě souvisejících s generačními posuny jak ve společnosti, tak v obou sledovaných oborech. Jde o jevy vyplývající z charakteru činností označovaných jako památková péče a restaurování.

Je třeba si uvědomovat, že restaurováním se umělecký artefakt nestává autentičtějším – pravdivějším, než byl před restaurováním, ale pouze jeho vzhled více odpovídá našim očekáváním a představám o tom, co je to autentické – pravdivé. Základním cílem restaurování by proto mělo být zachování co největšího množství hodnot a informací, které umělecké dílo pronáší časem, aby i další generace mohly odhalovat jeho další „autentické – pravdivé“ aktuální podoby.

Jak je z předcházejícího textu snad dostatečně patrné, přístupy k zachování památkových hodnot v procesu restaurování-konzervování mají sice velmi podobná celková kritéria určující cíle zásahu, ale také se většinou liší v detailech, které nakonec dokládají, že restaurování jedinečného artefaktu musí mít a také většinou má jedinečnou koncepci, v jejímž rámci se restaurátorský zásah pokouší zachránit co nejvíce hodnot památky.

V předchozím textu bylo mimo jiné uvedeno, že v současné době představuje restaurování-konzervování jednu z možností jak zachovat pestrost a identitu jednotlivých míst, regionů i celé Evropy. Tento evropský koncept však vážně ohrozilo myšlení postmodernismu. V rámci něj je vlastně možné všechno a všechno je dostatečně vědecké. To se odrazilo i v dokumentu z NARA o autenticitě, který byl formulován a přijat kulturní veřejností jako jeden z pilířů uvažování o hodnotách památek, v roce 1994 v Japonském městě NARA. Tento dokument již nechápe autenticitu jako jednoznačný jev a uvažuje o tom, že autenticit může být vlastně několik, a to podle kulturních okruhů, v nichž se momentálně vztah k autenticitě konkrétního předmětu – památky diskutuje a určuje.

Diskuse a výzkumy odhalují dosud nepoznané hodnoty, ale zároveň vyvolávají nové otázky a tedy další výzkum a bádání. Postmodernismus v oblasti památkové péče a restaurování relativizuje dosud poznané, empirií a vědeckými poznatky ověřené jistoty, hodnoty a způsoby jejich zachování.

Narušuje tak koncept obou těchto lidských snažení, který se zhruba od poloviny 20. století opíral o jistoty získané bádáním přírodních věd, které uváděly do oblasti restaurování a památkové péče exaktní přírodovědecké metody s jejich měřitelnými vstupy a jejich deduktivními syntetizujícími postupy jdoucími od detailu, jednotlivosti k obecné pravdě.

V době digitálních technologií či virtuální reality existuje takové množství jednotlivostí, že veřejnost není schopna vytvořit si reálný obraz, zdravým selským rozumem ověřenou představu o tom, jak by se vlastně měly památky restaurovat, opravovat.

Památka souvisí s časem, potřebuje čas ke svému vzniku čas, po který existuje, než se stane památkou, čas než se rozpoznají její hodnoty, čas na restaurování. S postupujícím časem se blíží konec materiální existence památky. Vznik oborů památkové péče a restaurování – konzervování souvisel již od počátku s uplatňováním modernistických principů ve všech oblastech lidského života a konání. V konkrétním případě vzniku památkové péče v našem regionu, tedy v zemích bývalé habsburské monarchie kolem poloviny 19. století, je tato souvislost mimo jiné zvýrazněna tím, že ke vzniku památkářských struktur dochází v době a souběžně s budováním státních administrativních struktur ve všech oblastech života tehdejší společnosti. Ta totiž přecházela od feudálního modelu správy území a životů jeho obyvatelstva k centralizované státní správě.

Teorie a praxe restaurování-konzervování a památkové péče z pohledu historického zařazení v čase i v konceptu dobových podob společenských struktur tedy není výsledkem konzervativních přístupů a modelů, jak by se snad na první pohled mohlo zdát, ale právě naopak, je výsledkem dění modernistického. Je dítětem modernismu. Podobně jako v Evropě poloviny 19. století souvisel vývoj památkové péče a restaurování s modernistickými tendencemi, tak zhruba od poloviny století následujícího je památková péče a především restaurování opět spojeno modernismem, tentokrát v podobě globalizující se společnosti, která vyznává globální neoliberalismus, a to i v takových případech jako je určování památkových hodnot, ale především v názorech na modely záchrany těchto hodnot. Ty nemají být nějak ekonomicky, společensky sociálně odlišné od metod uplatňovaných u jiných movitostí nebo nemovitostí. Rozhodující není kvalita a kvalifikace dodavatele prací, ale cena, za kterou je dodavatel ochoten práci provést, tedy tvorba zisku z pohledu vlastníka památky.

Základní pojmy v péči o kulturní dědictví

Petr Horák, Vratislav Nejedlý

Vydala Univerzita Pardubice
Studentská 95, 532 10 Pardubice
www.uni-pardubice.cz

Počet stran: 52
Vydání 1., 2013

Vytisklo Tiskařské středisko Univerzity Pardubice

ISBN 978-80-7395-716-2 (tisk)
ISBN 978-80-7395-717-9 (PDF)

ISBN 978-80-7395-716-2 (tisk)
ISBN 978-80-7395-717-9 (PDF)

Tato publikace byla spolufinancována z Evropského sociálního fondu a státního rozpočtu České republiky v rámci projektu Platforma pro památkovou péči, restaurování a obnovu (reg. číslo CZ.1.07/2.4.00/12.0036).



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ