

Koncepce restaurování – více otázek či odpovědí?

Zdeněk Vácha

Koncepce je pojem, který se objevuje v řadě souvislostí a významů. Teorie koncepcí jako myšlenkových modelů (abstraktních objektů atd.) se opakovaně objevuje v dějinách filosofie; zde se však pochopitelně budeme zabývat tímto pojmem pouze v souvislosti s restaurátorským zákrokem, ve fázi jeho základní formulace, v počátcích procesu. A pokusíme se tedy alespoň náznakem nastínit možného osvětlení jeho obsahu či smyslu v oblasti restaurování v nejširším slova smyslu. Koncepce (latinsky *conceptum*) znamená potom zejména vytvoření určité představy či formulaci konkrétní myšlenky, a údajně se v tomto smyslu pojem objevuje někdy v 16. století. *Koncepce restaurování* je pojem z praxe a původ lze hledat v tezi, že na počátku každého restaurování by měla být představa o cíli a potažmo i cestě k němu. Encyclopædia Britannica spojuje pojem koncept (concept) jednoduše s pojmem myšlenky (thought), zároveň používá i slovo notion, jež se do češtiny dle kontextu překládá různě. Jako pojem, představa, názor, dokonce nápad, tušení či dojem. Který překlad/výklad je nejbližší smyslu sousloví *koncepce restaurování*? Hned na počátku si musíme položit otázku: jde o určení, tj. předjímání výsledku restaurátorského procesu a zároveň definování cesty, jak k němu dospějeme? A do jaké míry? Stejně legitimně se též musíme ptát: lze započít s intervencí do díla bez jasné představy, co je smyslem a cílem? A je *koncepce* prostě a jednoduše *zadáním*?

Otevřenou otázkou také potom zůstává, jak na samotném počátku procesu – předtím, než máme možnost patřičným poznáním díla definitivně a hlavně zodpovědně stanovit to, co má být výsledkem našeho snažení? Proto též poněkud polemický název tohoto úvodního příspěvku.

Stanovení cíle závisí na mnoha faktorech, jež často nemusejí být předem zcela zřejmé. V roce 1994 publikoval Alfons Huber v časopise *Restaurator* stať *Je možné „objektivně správně“ restaurovat?*, v níž se zamýšlí nad otázkou možné míry objektivnosti v rámci procesu restaurování. Do tohoto procesu totiž musejí dle Hubera vstupovat aspekty umělecké (dané dílem jako výtvarnou entitou), aspekty umě-

novědné i technologické. Nepochybuje zároveň o tom, že nazírání na dílo může mít povahu subjektivní, dokonce emocionální. Jako „objektivní“ stránku procesu považuje maximální možné soustředění informací o díle (jeho hmotné povaze), „subjektivní“ je potom suma vědomostí a znalostí restaurátora, získaná jeho zkušenostmi a v neposlední řadě daná jeho schopnostmi výtvarného uchopení zadání. Pokud budeme proces restaurování považovat za objektivně-subjektivní, jaký pohled je možné mít na „objektivitu“ výchozího zadání, jež samo o sobě vychází z prvotních, bez přímého (praktického) kontaktu s dílem získaných poznatků? Je známo, že památková péče – a neméně restaurování – osciluje mezi preferencí ideje autora (často domnělé, jelikož prakticky málo poznatelné, či již zcela zastřené) a stavem zachování. Stálým tématem restaurování jsou proto kupříkladu i otázky spojené s pojmem tzv. patiny, jež je, v převažující míře (ovšem nikoliv automaticky), považována právem za předmět ochrany a součást kvality díla. Jedním z východisek restaurování proto musí vždy být i úvaha o hodnotách změn díla a jejich hodnocení co do „nutnosti“ či „vhodnosti“ zachování. Jde zde ovšem skutečně o „objektivní“ nazírání, když zároveň víme, že tyto soudy jsou podmíněny nejen hodnotovou orientací posuzovatele, jeho naturelem, ale zároveň též danými dobou – převládající doktrínou, ať již filosofickou a související umělecko-historickou, resp. památkářskou a restaurátorskou?

Nelze předstírat, že restaurování je inertní vůči dobovým myšlenkovým, či dokonce estetickým proudům, do značné míry diktujícím náhled na dílo samotné, též ovšem na poslání profese restaurátora a jeho konkrétní úkol. Zároveň nelze popřít, že zdokonalování technologicko-analytických metod a postupů vede k přesnějšímu vymezení „manti- nelů“ restaurátorského zákroku, jenž se postupně stává méně intuitivní. Na podporu tohoto tvrzení lze nahlédnout do restaurátorských zpráv, řekněme desetiletí starých, a porovnat je se současnými standardy.

Určitou analogii pro stanovení koncepce restaurování lze najít v projektování staveb. Zatímco u novostaveb „na zelené louce“ může být původní koncepce – projekt – většinou realizována bez zásadních změn (pomineme-li důvody dané objektivními novými zjištěními technické povahy či změnou zadání ze strany investora), v případě památkových staveb dochází k celé řadě změn konceptu v průběhu realizace – na základě nepředpokládaných zjištění při provádění prací. S tím ostatně v určité míře počítají i stávající zákonné normy ze sféry památkové péče. O to ošidnější by byla představa, že stanovení koncepce restaurování musí být definitivním a detailním určením – predikcí výsledku. Koncepce by asi spíše měla stanovit charakter a posloupnost kroků a zároveň a priori připustit změny v případě vyššího stupně poznání předmětu zájmu v průběhu úzkého kontaktu s ním v procesu vlastních prací.

Restaurování se v našem prostředí, dle tradičního nazírání, váže více méně na umělecká či tzv. umělecko-řemeslná díla, a takto je restaurování chápáno a dokonce zakotveno i v památkovém zákoně¹. Slovo restaurování se však od počátků moderní památkové péče váže i na stavby; v německém i francouzském jazykovém prostředí alternativně s pojmem konzervování (konzervace). Ve francouzském a anglickém jazykovém prostředí u výtvarných děl opět alternuje pojem restaurování s pojmem konzervování, jenž je dokonce frekventovanější, v italštině převládá pojem *restauro*.

Jelikož diskurs o „správném restaurování“ začal dříve a ve větší intenzitě v oblasti stavebních památek, obrátíme pozornost nejprve k němu, do Německa. Již na přelomu 19. a 20. století významný umělecký historik a památkář Georg Dehio vyslovil zásadu „konzervování, ne restaurování“. Koncepce restaurování architektury tedy byla, v reakci na *vandalismus* rozsáhlých romantických intervencí do gotických staveb, stanovena na principu minimalizace (viditelných) zásahů. Další významná a vlivná osobnost restaurování památek středověké architektury Paul Tornow, dómský stavitel v Metách, ve stejné době představuje na I. Dnu památkové péče v Drážďanech svá *Základní pravidla a zásady při restaurování stavebních památek*, v nichž zásadně odmítá u nových doplňků i ten nejmenší osobní umělecký vklad „restauroujícího architekta“. Koncepce Tornowa obecně tedy vždy počítá s diskretním doplňkem, neodlišitelným od originálu. Proti takovému de facto „padělání“ se na stejném fóru postavil Cornelius Gurlitt, historik umění, pedagog a zakladatel památkové péče v Sasku (Dehioův vrstevník), žádající zachování jedinečnosti památky a v případě nutné přístavby/přestavby sakrálního objektu a památky obecně (z důvodů praktických, funkčních) přistupovat k řešení prostřednictvím individuálních uměleckých/architektonických prostředků. Gurlittova koncepce restaurování tedy počítá s „moderním“

vkladem, s aktuálními a odlišitelnými prvky. Z výše uvedeného je zřejmé, že tito památkáři svými vyhraněnými názory vlastně stanovovali apriorní *koncepci* intervence a předjímalí tedy do značné míry i výsledek. Pokračováním této tendence jsou i všechny tradiční metody památkové péče (metoda puristická, restaurační, konzervační, analytická, syntetická, rekonstrukční atd.), které známe i z naší památkové péče (včetně restaurování) a mezi jejichž reprezentanty nastávaly nejednou zásadní ideové spory. Pro období po roce 1900 (s dozvuky ještě dlouho po druhé světové válce) lze pro Evropu tedy říci, byť zjednodušeně, že metoda = koncepce, alespoň v obecné rovině.

S použitím těchto stručně vyjmenovaných příkladů památkové teorie kolem 1900 a později zde chceme upozornit na ideovou podmíněnost přístupů, jež byla dlouhou dobu (a dodnes okrajově je) přítomna i při stanovení koncepce restaurování. V případě památkové péče („restaurování“ architektury) je dnes oficiálně k dispozici pomůcka pro základní metodickou orientaci – mezinárodně do značné míry závazná a v zásadě stále aktuální Benátská charta (1964, ICOMOS), pro restaurování výtvarných artefaktů přímá, obdobně kodifikující paralela neexistuje.

Jsem přesvědčen, že polarita konzervování – restaurování je dnes vnímána jako něco přirozeného, a až na výjimky není předmětem ideových bojů. Předmětem diskusí jsou dnes spíše „koncepce“ – tedy v konečném důsledku přístupy k restaurování v jednotlivých, konkrétních případech – z pohledu převážně etického. Spíše tedy je reflektováno, zda restaurátor dostal svým závazkům daným „etickým kodexem restaurátora“. Etických kodexů z oblasti restaurování je celá řada; pro sféru muzejní i galerijní mezinárodně především ICOM Code of Ethics for Museums, 2007; v našich podmínkách je tato problematika rozpracována v textu *Dokument o profesi konzervátora-restaurátora AMG – část 3, Etický kodex (Asociace muzeí a galerií ČR, 2007) a Etický kodex a zásady pro praxi restaurování výtvarných uměleckých děl (Asociace restaurátorů Praha)*.² I zde nacházíme více styčných bodů s otázkami koncepce restaurátorského zásahu. Formulace AR tvrdí, že restaurátor musí *neustále prosazovat rovnováhu mezi společenskou potřebou prezentace a užití kulturních statků a jejich ochranou* lze chápat též jako realistickou reflexi skutečnosti, že neexistuje „jedno“ restaurování, tedy ani jediná, předem daná obecná koncepce (stejně jako neexistuje autentická jako taková, ale existuje celá řada jejích typů). Z praxe víme, že koncepce restaurování artefaktů pro muzea se nutně liší od koncepce v případě jejich liturgického užívání, nemluvě o restaurování pro soukromé osoby. Jiný je (po stránce výrazové, výtvarně – estetické) přístup v případě sochy, jež po restaurování již nebude ve veřejném prostoru,

na veřejném prostranství, ale bude umístěna v kostelním interiéru či depozitáři. Jiná je (po stránce technologické) konsolidace hmoty díla, jež zůstává v plenéru a tou, jež je již trvale přemístěna do interiéru. Etický kodex AR, jenž se zabývá i procedurálními a praktickými aspekty procesu restaurování, pojem koncepce restaurátorského záměru nezná, v části *Výkon restaurování* používá pojem *Návrh pracovního postupu* (tedy postupu bez konkrétního stavení cíle) a zároveň počítá s *významnými změnami* oproti návrhu při vlastní realizaci. To již citovaný památkový zákon, resp. jeho prováděcí vyhláška (66/88 Sb.) je rigidnější. V § 10, odst. 3, stojí, že orgán státní památkové péče stanoví mimo vypracování návrhu technického a technologického postupu i *návrh konečného výtvarného řešení*. Tedy, jinými slovy, koncepci *interpretace estetické hodnoty*, o níž hovoří etický kodex AR.

Zcela odlišný a pochopitelně méně technokratický postup (což je mj. dáno tím, že nemusí pracovat způsobem a pojmy právního předpisu) při popisu kroků v rámci přípravy (tedy stanovení koncepce!) a vlastní realizace restaurátorských prací přinesl inovativní a dnes již téměř legendární soubor metodicky – koncepčně relevantních otázek *Victoria & Albert Museum Conservation Department Ethics Checklist*. Celková koncepce zásahu je potom pro danou věc výslednicí dílčích koncepcí, jež vznikají jako odpovědi na 16 otázek, z nichž první v podstatě obsahuje lakonický dotaz, zda je vůbec restaurování nutné. Otázky jsou z hlediska určení cíle zcela neutrální, jsou zároveň prosty veškerých doktrinárních či ideových premis. Soubor těchto otázek byl převzat prakticky doslovně do Dokumentu o profesi AMG (*Jak vést zásah?*; body a-q); viz příloha.

Pro restaurování uměleckých děl a zvláště maleb v 2. polovině 20. století byl potom významným, zejména ve sféře metodiky, přínos teoretika restaurování, univerzitního profesora Cesare Brandiho, jenž vydal v roce 1963 knihu *Teorie restaurování* (česky 2000), jejíž teze jsou dodnes předmětem živých diskusí. Výtvarné metody retuší *tratteggio* a následná Baldiniho florentská modifikace *selezione cromatica*, se staly módou, ba normou; na jejich limity však bylo již v minulosti kriticky poukázáno³. Není možné se touto knihou zde blíže zabývat, na tomto fóru je však vhodné citovat z úvodu českého vydání, pod nímž je podepsán Jaroslav J. Alt (Kutná Hora, listopad 2000). Alt konstatuje, že *si byl i Brandi sám vědom, nemožnost/i/ vytvoření kánonu restaurátorského přístupu, který by měl všeobecnou platnost a dal se aplikovat na jakékoliv umělecké dílo*.⁴ „Sjednocená teorie“, na níž stále (zatím marně) čekají astrofyzici, se tedy v oblasti restaurování též nekoná. Tím se opět dostáváme k otázkám restaurátorské koncepce: je při její formulaci více otázek či odpovědí?

Lze jen doufat, že dnešní setkání taje tohoto letošního tématu odhalí.

POZNÁMKY

- 1 | Zákon o státní památkové péči 20/87 ve znění pozdějších předpisů; v muzeích a galeriích de jure restaurování neprobíhá
- 2 | Závaznost textu AR je však sporná, též z důvodu absence organizace typu komory, jež by dodržování jako podmínku výkonu profese stanovila a též kontrolovala
- 3 | SCHÄDLER-SAUB, Ursula: Restaurierästhetik in Italien in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts. *Restauro* 1999, s. 336–343
- 4 | BRANDI, Cesare: Teorie restaurování. *Kutná Hora* 2000, s. 16

PŘÍLOHA

4. Jak vést zásah?

4.1 *Konzervátor-restaurátor* musí být na základě nabytého vzdělání a zkušeností schopen kvalifikovaně zodpovědět následující otázky a postupovat dle shromážděných informací:

- a) Proč je třeba provést zásah?
- b) Získal jsem a vyhodnotil všechny použitelné informace?
- c) Konzultoval jsem zásah s kolegy?
- d) Vzal jsem v úvahu a vyhodnotil všechny faktory přispívající k identitě a komplexní hodnotě předmětu kulturního dědictví?
- e) Jaké mám možnosti zásahu pro dosažení uspokojivého výsledku při minimální intervenci do předmětu kulturního dědictví?
- f) Jaký dopad bude mít můj zásah na zachování faktoru přispívající k identitě a komplexní hodnotě předmětu kulturního dědictví?
- g) Mám dostatek informací a schopností k navržení zásahu a jeho realizaci?
- h) Jaké výhody a nevýhody skýtají jednotlivé kroky zásahu a jak je budu vyhodnocovat v jeho průběhu?
- i) Je možné namísto intervence do předmětu kulturního dědictví upravit režim užívání či okolní prostředí?
- j) Je zamýšlený zásah tím nejlepším využitím zdrojů (čas, lidé, vybavení, peníze a materiály) a je obhajitelný?
- k) Je třeba přizpůsobit zavedené postupy zásahu nebo je nutné vyvinout nové?
- l) Jak můj zásah ovlivní všechny případné budoucí zásahy?
- m) Zohlednil jsem budoucí užití a umístění předmětu kulturního dědictví a učinil jsem podle toho příslušná doporučení?
- n) Budou všechny mé zásahy plně dokumentovány v souladu s akceptovanými standardy?
- o) Budou informace vyplývající z dokumentace dostupné a srozumitelné ostatním?
- q) Jak posoudím úspěšnost zásahu a jak získám zpětnou vazbu od zainteresovaných osob?