

# České restaurování ve druhé polovině 20. a na počátku 21. století

Vratislav NEJEDLÝ

V roce 2008 uplyne padesát let od doby, kdy byl přijat první zákon, který měl zajistit ochranu památek a péči o ně na našem území. To, co se událo za minulé půl století v jedné z významných oblastí památkové péče, v oboru restaurování výtvarných děl – malířských, sochařských a uměleckořemeslných –, které se realizuje v rámci systému památkové péče, nelze v této souvislosti pominout.

Vývojem dané oblasti je možné se zabývat z několika pohledů:

– lze například sledovat vývoj vztahu mezi prováděnými restaurátorskými opatřeními a dochovanými vizuálními strukturami restaurovaného výtvarného díla – památky, tedy vývoj restaurátorských interpretací;

– můžeme také sledovat vývoj vztahu mezi prováděnými restaurátorskými opatřeními a dochovanými materiálními strukturami restaurovaného výtvarného díla – památky, tedy vývoj materiálové základny restaurování. Většinou však jde o prolínání a vzájemné ovlivňování několika oblastí. V obou uvedených oblastech je možné toto sledování označit jako analýzu v rovině restaurovaného výtvarného díla – památky. Protože však restaurování funguje v rámci památkové péče i mimo ni jako dílčí společenský systém, je nezbytné zabývat se také vývojem organizace jeho provádění jako lidské činnosti zaměřené k určitému cíli. Tyto cíle mohou představovat poměrně široké spektrum. U restaurování totiž, vedle primárního cíle, kterým je zpomalení degradace hodnot výtvarného díla – památky, existují i další cíle, jež jsou vlastně mnohým jiným lidským aktivitám.

Jedním z charakteristických rysů restaurování v českých zemích od poloviny 20. století bylo, v návaznosti na obecně přijímané a Slánským postulované propojení restaurování s aktivní výtvarnou uměleckou činností, pořádání „restaurátorských výstav“.<sup>1</sup> Šlo jednak o výstavy volné výtvarné tvorby restaurátorů, realizované především v 60. letech, na nichž tehdy představoval výsledky své volné tvorby značný počet malířů i sochařů,<sup>2</sup> a jednak o výstavy uměleckých děl po dokončení restaurátorského zásahu. Jednou z prvních, které je možné zařadit do druhé skupiny, byla Slánského poválečná výstava tří restaurovaných obrazů z pražské Národní galerie. Po jistém odmíčení v 50. letech se bohatá výstavní činnost tohoto druhu rozvinula především v 60. letech. Byly to především aktivity

skupiny restaurátorů R-64, které představovaly velký kvalitativní posun nejen v prezentaci, ale i v realizaci procesu restaurování. V odborné rovině se členové skupiny zaměřili hlavně na rozšiřování nových poznatků a ověřování různých technologických postupů. K tomu měly mimo jiné sloužit překlady zahraničních materiálů zabývajících se teorií a technologií restaurování. Členové skupiny prosazovali názor, že je to restaurátor-umělec, který má rozhodující pravomoc při určování vhodného postupu restaurování a závěrečné výtvarné prezentaci restaurovaného díla. Základní význam pro členství ve skupině mělo speciální školení ve Slánského ateliéru restaurování na pražské Akademii výtvarného umění nebo ve Wagnerově ateliéru na Vysoké škole uměleckopřmyslové. Skupina bohužel uspořádala pouze dvě rozsáhlejší specializované výstavy; jednu v roce 1965 v Kramářově galerii v Praze, druhou v roce 1969 na zámku v Kroměříži. Skupina R-64 v nepříznivém společenském prostředí postupně ukončila svoji činnost v průběhu 70. let 20. století.<sup>3</sup>

V 60. letech byly také prezentovány výsledky restaurování významných děl našeho barokního malířství. Došlo k tomu v souvislosti s monumentálními výstavami díla Petra Brandla a Karla Škréty. V samostatné části expozice obou výstav byl připomenut významný podíl restaurátorů při záchraně představovaných děl, jejich poznání a také přípravě pro vystavení.<sup>4</sup> V 90. letech 20. století měly podobný charakter výstavy věnované obrazům Mistra Theodorika z kaple sv. Kříže na hradě Karlštejně i některé další.<sup>5</sup> Mezi významné výstavy restaurovaných uměleckých děl, chápáné jako „manifestační“, je nutné zařadit i výstavu konanou v roce 1971 v Národní galerii v Praze k sedmdesátinám Bohuslava Slánského. Texty katalogu i vystavená umělecká díla představovaly průřez Slánského restaurátorskou činností a vlastně tak reflektovaly vývoj restaurování v českých zemích od 30. až do 70. let 20. století. V 80. letech 20. století se uskutečnily dvě restaurátorské výstavy, které dobře charakterizují, jak rozdílné byly tehdy odborné polohy oboru restaurování v českých zemích. V roce 1983 proběhla ve Středočeské galerii v Praze výstava *Zasloužilý umělec Raimund Ondráček. Malířské a restaurátorské dílo*. Katalog výstavy a jeho texty i vyobrazení jako by prezentovaly jeden z možných dobo-

## ■ Poznámky

1 Článek je vzhledem k limitovanému rozsahu věnován pouze některým, podle autora charakteristickým tendencím v oblasti restaurování v českých zemích v průběhu druhé poloviny 20. a počátku 21. století. Téma by však jistě vyžadovalo rozsáhlou samostatnou studii.

2 Výtvarně činní restaurátoři se sdružili v roce 1966 ve *Skupině 66*. Vystavovali v roce 1966 v Křížové chodbě Staroměstské radnice v Praze, v roce 1967 v Jeneweinově galerii v Kutné Hoře a roku 1968 v Severočeském muzeu v Liberci. V roce 1968 měla skupina čtyřicet sedm členů-restaurátorů prezentujících svoji volnou tvorbu; byli to například Jaroslav Alt st., Miloš Smrkovský, Vlastimil Berger, František Makeš, Jiří Toroň, Miloš Chlupáč, Stanislav Hanzl, Josef Němec, Vladislav Turský, Olof Zoubek, Eva Kmentová, Miloš Koiřák a další.

3 Členy skupiny R-64 byli restaurátoři-malíři Jiří Blažej, Daniela Blažková, Věra Frömllová, Mojmír Hamsík, Vladimír Vojtěch Hlava, Jan Horký, Jiří Josefík, Eva Kyšková, Oldřich Míša, Bohumíra Míšová-Čílová, Dagmar Schwarzová, Bohuslav Slánský, Ludmila Slánská, Mária Spoláčnicková, František Sysel, Marcela Šebelová-Vašků, Jiří Tesař, František Tvrď, Jan Vachuda, Karel Veselý; sochaři Josef Bártl, Helena Forstová, Karel Kučera, Jiří Laštovička, Karel Stádník, Ladislav Šobr, Bohumil Zemánek; a restaurátor textilu Jiří Fusek. O skupině uvádí základní informace Petra Fimřlová v příslušném heslu *Nové encyklopedie českého výtvarného umění. Dodatky*, Praha 2006, s. 628–629.

4 V rámci katalogu souborné výstavy děl Petra Brandla (*Petr Brandl 1668–1735, úvodní studie a katalog děl* Jaromír NEUMANN, Praha 1968) to byly stati Věry FRÖMLOVÉ: *Technika Petra Brandla*, s. 161–165; a Aleny a Vlastimila BERGEROVÝCH: *Malířská výstavba obrazu a rukopis Petra Brandla*, s. 165–170; v katalogu souborné výstavy Karla Škréty (*Karel Škréta 1610–1674, úvodní stať a katalog* J. NEUMANN, Praha 1974) to byly příspěvky A. a V. BERGEROVÝCH: *Rentgenologický průzkum Škrétovy malby*, s. 265–270, a V. FRÖMLOVÉ: *Malířská technika Karla Škréty* (s přihlédnutím k malbě v Čechách v letech 1581–1631), s. 270–277.

5 Na počátku 21. století se začala formovat a profilovat tradice „restaurátorských výstav“ významných děl moravského památkového fondu, které jsou pořádány v Olomouci.

vých přístupů k restaurování výtvarných děl u nás.<sup>6</sup> Zcela odlišnou podobu má katalog výstavy *Restaurátorský ateliér Národní galerie v Praze. Mojmir Hamsík*, která byla uspořádána v roce 1985.<sup>7</sup> Jak texty, tak vyobrazení věcně a bez obecných slov prezentují vysokou odbornou úroveň činnosti Restaurátorského ateliéru Národní galerie v Praze pod Hamsíkovým vedením.

K výročí třicet pět let od konce 2. světové války a čtyřicet let od roku 1948 byly uspořádány pod patronací tehdejšího Svazu českých výtvarných umělců výstavy nazvané *Restaurátorské umění*. Svě práce, tentokrát restaurovaná umělecká díla, na nich vystavovaly stovky českých restaurátorů. Možnost, kterou představovaly tyto výstavy pro zobecnění pohledu na vývoj restaurování v českých zemích a reflexi odborných posunů, zůstala bohužel nevyužita.

V katalogu k výstavě *Restaurátorské umění* uspořádané v pražském Mánesu v dubnu až červnu 1989 napsal Ivo Hlobil ve stati *Živá tradice české restaurátorské školy*, že v nových podmínkách, které vznikly v českých zemích po roce 1948, „nastala nová epocha nejen co do rozsahu a objemu restaurátorské práce, ale také ve smyslu jejího pojetí a důsledného postavení na vědecké základy. Vytvořila se česká restaurátorská škola, která si postupně vydobyla příkladnou prestiž i v měřítku mezinárodním“.<sup>8</sup> Obecně tak naznačil, že v českých zemích došlo v oblasti restaurování výtvarných památek v tehdy uplynulých třiceti letech k výrazným změnám. Postihl však také souvislosti s obdobím předcházejícím, tedy dobou mezi lety 1918–1948, když charakteristické znaky *české restaurátorské školy* odvodil od vědecké teorie, ale i praxe restaurování, která tehdy vznikala v českém prostředí především díky aktivitám Vincence Kramáře a Bohuslava Slánského.

Termínu *česká restaurátorská škola* použil i Karel Stretti, když se v roce 1993 zabýval vývojem a specifickými znaky restaurování v českých zemích. Přiklonil se tehdy k názoru, že „...estetické principy i technické a profesní požadavky...“<sup>9</sup> formulované Kramářem a Slánským ve 30. letech 20. století jsou prakticky platné do dnešní doby a představují onu zvláštnost českého restaurování. „Můžeme tedy konstatovat, že již před 2. světovou válkou byl u nás jasný teoretický i technologický názor v duchu moderního restaurování...“<sup>10</sup> Dále pokračuje v textu charakteristikou české restaurátorské školy: „...výsledky práce našich restaurátorů jsou obecně ve světě vysoce hodnoceny právě pro svůj citlivý výtvarný přístup k restaurování a k interpretaci poškozeného díla. Bývají souhrnně označovány jako Česká restaurátorská škola. Česká restaurátorská škola chápe uměle-

ké dílo jako nedílný celek, jehož hmotná podstata je pouze nositelkou duchovního uměleckého významu. Vzájemné souvislosti těchto složek nepoučený technik bez uměleckého školení nemůže plně chápat a respektovat dílo v plném rozsahu autorského záměru. Ani školený restaurátor postrádající vlastní uměleckou průpravu není plně schopen vytvořit a realizovat výtvarnou koncepci poškozeného díla. Česká restaurátorská škola zcela respektuje autentickou výtvarnou formu i hmotnou podstatu díla, které retuší sceluje pouze do té míry, aby bylo přístupné divákovi. Zcela přirozeným požadavkem je exaktní, možno říci vědecký přístup k práci a její přesné vymezení průzkumem, provedeným ve spolupráci s přírodovědcem a historikem umění, používání reverzibilních technologií a zachování rysů stář – zde máme na mysli stopy, které zanechal na malbě čas – patinu a drobné, ne zcela potlačené defekty, nebo ponechání drobných nerovností na povrchu malby při retoaláži – jedním slovem podřízení celého restaurování maximálnímu respektu k autenticitě díla. Z něj vychází i výtvarná koncepce, vytvořená na základě průzkumu, kterou je nutno respektovat ve všech fázích restaurátorského zásahu, jak už při snímání ztmavých laků nebo přemaleb, tak při retuši a interpretaci poškozeného díla.“<sup>11</sup> Česká restaurátorská škola je pak Strettim dále vymezována vůči *technickému názoru na restaurování*. „Technici uvažují o uměleckém díle pouze jako o hmotné struktuře, k jejímuž ošetření postačí ryze technické znalosti a postupy. Z jejich pohledu k rozečtení poruchy a k určení diagnózy je možno přistoupit bez umělecké schopnosti a vlastní malířské zkušenosti, které restaurátorovi pomáhají proniknout do autorského rukopisu, do autorského záměru, do výstavby díla. K výkonu restaurování vyžadují pouze zručného řemeslníka, vedeného technologem a historikem umění.“<sup>12</sup>

Jestliže předcházející odstavec v exemplárně černobíle pojetí charakterizuje českou restaurátorskou školu v protikladu ke krajně technicistním zjednodušeným přístupům k restaurátorským zásahům na starých uměleckých dílech, pak odstavec o specifických této školy uvádí obecné, evropskou i světovou restaurátorskou veřejností na konci 20. století přijímané principy restaurátorské činnosti. Snad jediným specifickým rysem je zdůraznění *vlastní umělecké průpravy, vlastní malířské zkušenosti*. Požadavek, aby byl vedle svých odborných aktivit také samostatně činným tvůrčím výtvarníkem, se však v představách o vzdělanostním profilu českého restaurátora objevuje až poměrně pozdě. Slánský na počátku svých pedagogických aktivit požadoval, aby restaurátor byl

umělcem, který chápe umělecký význam opravovaného díla.<sup>13</sup> Až později, zřejmě pod vlivem reflexe posunů, k nimž došlo v 60. letech 20. století, pozměnil svůj požadavek na profil restaurátora tak, že považoval za jednu ze složek úspěšného restaurování jeho vlastní výtvarnou tvorbu. Roku 1971 v katalogu ke své výstavě mimo jiné napsal: „Barevné hmoty se postupným zpracováním mění v strukturu, která není již jenom hmotným jevem fyzikálním, ale stává se pojmem uměleckým a výtvarným. V tvůrčím procesu obrazové výstavby vzniká tak ze skutečností smysly vnímané (viděné, hmatané a tělovými pohyby poznávané) skutečnost druhá, nová, vytvořená malířskými prostředky, skutečnost tvůrčí aktivity projevující se ve *výtvarné struktuře*. Tato výtvarnost je předpokladem umělecké působivosti a hodnoty obrazu, jeho dlouhodobé životnosti, která je nepomíjející na velkých dílech minulých epoch i tehdy, když vyprchaly nebo zanikly ideje, jež původně působily při

#### ■ Poznámky

6 Texty v katalogu Raimund ONDRÁČEK a Jiří M. BOHÁČ, vydala Středočeská galerie v Praze, 1983. Nestránkováno, 9 stran textu, 20 vyobrazení.

7 Katalog *Restaurátorský ateliér Národní galerie v Praze. Mojmir HAMSÍK, Ladislav KESNER: Úvodní studie*, s. 5–14, Mojmir HAMSÍK: *Technika kresby v české deskové malbě 14. století*, s. 54–57, 32 převážně černobílých vyobrazení. Součástí katalogu je i samostatný čtyřicetistránkový svazek restaurátorských zpráv vystavených děl.

8 Ivo HLOBIL: *Živá tradice české restaurátorské školy*, katalog výstavy *Restaurátorské umění*, Praha 1989, s. 7.

9 Karel STRETTI: *Vývoj a specifiky restaurování v českém prostředí*, in: *Techlogia artis* 3, 1993, s. 5.

10 Tamtéž, s. 6.

11 Tamtéž.

12 Tamtéž.

13 V roce 1946 odešel Slánský na pražskou Akademii výtvarných umění, kde vybudoval speciální restaurátorskou školu. Studium na ní bylo zařazeno do souboru vysokéhoškolského vzdělání uměleckého směru. Profil absolventa měl být podle materiálu *O koncepci speciální školy restaurátorských a malířských technik* následující: 1. měl důkladně znát malířský a konzervační materiál; 2. ovládat restaurační a konzervační postupy do všech detailů; 3. ovládat fyzikální a chemický průzkum malby; 4. být obeznámen s metodami vědecké fotografie; 5. znát historický vývoj malířských technik; 6. mít prohloubené znalosti z dějin umění; 7. kromě toho měl být umělcem, jenž plně chápe umělecký význam opravovaného díla (citováno z Ivo HLOBIL: *Živá tradice české restaurátorské školy, Restaurátorské umění 1948–1988*, katalog výstavy, Praha 1989, s. 7).



Obr. 1. Praha, Valdštejnský palác, Mytologická-Ovidiova chodba, nástěnné a nástropní malby z doby vzniku objektu, obraz Hermés zabíjí stookého Arga hlídajícího Ió proměněnou v krávu, celek po opravě. (Foto Tomáš Berger)



1

jejich zrodu. Restaurátor provádějící restaurátorské úkony je v přímém fyzickém styku s jednotlivými složkami hmotné výstavby obrazu a jejich prostřednictvím je zároveň v kontaktu s oněmi nehmotnými výtvarnými vztahy a duchovními významy, k jejichž hlubšímu chápání nelze dospět jen vědeckým rozbořením, nýbrž emotivním vnímáním, uměleckou citlivostí. Technologie jednotlivých restaurátorských postupů, například snímání starých laků nebo doplňování ztracených částí obrazů nebo plastiky, je dnes již bezvadně propracována. Co však nadto rozhoduje ještě kvalitativně o provedení zásahu, je vymezení jeho rozsahu z hlediska celkové působnosti obrazu jakožto uměleckého díla – nebo jinými slovy, vymezení meze, kterou restaurátor nesmí překročit. Veškeré poznatky, výzkumy a objevy týkající se udržování uměleckých děl, k nimž přispěly tak významným podílem přírodní vědy, nemohou být aplikovány izolovaně, ale musí být při provádění restaurátorských úkonů koordinovány z celkového syntetizujícího pohledu schopného obsáhnout malbu jako umělecký výtvar. Restaurátor při rozhodování pro tu či onu konzervační a restaurátorskou metodu nemůže vycházet jen ze stanoviska přírodovědeckého nebo historického ani se nemůže opírat výlučně o praktické řemeslné dovednosti. Ke své práci musí přistupovat pod zorným úhlem pochopení výtvarných funkcí jednotlivých složek v celkové obrazové výstavbě výtvarného díla. Jenom tak může být stanoveno použití nejsprávnější restaurátorské metody. Záruku takového názorového přístupu k restaurátorské práci skýtá právě aktivní výtvarník svým uměleckým nadáním a citem, svými zkušenostmi, které získal při tvořivé práci malířské.<sup>14</sup>

Kladení důrazu na esteticko-výtvarný charakter restaurátorského zásahu se stalo jedním z charakteristických rysů restaurování v českých zemích ve druhé polovině 20. století. I když Slánský v roce 1971 zdůrazňoval, že důležitým předpokladem práce restaurátora je, že „... je obeznámen s metodami vědeckého průzkumu“ a „... je schopen využít vědeckých poznatků ve spolupráci s odborníky příslušných vědních a uměnovědných oborů“, v běžné praxi restaurování v českých zemích jako by se na tuto součást jeho charakteristiky profilu restaurátora zapomínalo. „... realizace esteticko-výtvarné teorie restaurátorského zásahu v podmínkách naší péče o památky někdy vedla – viděno

v konečných důsledcích – ke kritizovanému odbornému osamocení restaurátora, k jeho odtržení od spolupráce s historikem umění a zainteresovanými specialisty z oblasti přírodních věd. Tyto nedostatky ale nevyplývají z teorie a zásad restaurování Bohuslava Slánského, jenž byl nejen programátorem umělecké odpovědnosti restaurátora, ale také – jak je obecně známo – důsledným zastáncem analytické a technologické exaktnosti oboru.“<sup>15</sup>

Již čtyři roky před zveřejněním Strettliho textu se zabýval termínem česká restaurátorská škola Milan Togner: „Dalo by se soudit, že jedním z hledaných specifik československé restaurátorské školy je zdůraznění uměleckého přístupu k restaurovanému dílu. Tedy něco jako primární preference výtvarného aspektu v restaurátorské činnosti. Nechci zde vyvolat dojem nějakého odmítání uměleckosti restaurátorské profese, restaurování je nepochybně výtvarnou činností, specifickou výtvarnou činností a podíl výtvarného, nebo chcete-li uměleckého přístupu k restaurovanému dílu je nezastupitelný. Na druhé straně jsem přesvědčen, že výtvarný aspekt této činnosti nemůže být dominantní, že výtvarný cit, invence a senzibilita, tedy vlastnosti charakterizující umělce, musejí být právě v restaurátorské činnosti výrazně korigovány intelektem. ... Celá problematika většinou nutně výtvarné interpretace nebo výtvarné prezentace restaurovaného díla je podмінěna faktem, že na výtvarné dílo minulosti aplikujeme koncepci aktuálnosti. Jestliže primární povinností restaurátora je chránit minulost, musí nutně být ona koncepce aktuálnosti aplikována jen v nezbytně nutném rozsahu. Zdůraznění dominantního postavení umělce v restaurátorské činnosti by mohlo být, podle mého soudu, opět spíše negativním specifikem československé restaurátorské školy.“<sup>16</sup> Po připomenutí několika, podle jeho názoru negativních charakteristik české re-

staurátorské školy, jako je malá exponovanost v otázkách prevence uměleckých děl, neexistence postgraduálního studia, zanedbatelná odborná a vědecká činnost v oboru, velmi nízké nároky kladené na kvalitu restaurátorských dokumentací, shrnuje Togner: „Opět se dostávám k otázce, co je specifické, samozřejmě v pozitivním smyslu, pro československou restaurátorskou školu. Při konfrontaci s praxí a výsledky v jiných zemích docházím k přesvědčení, že v současné době je to především tradice, tradice vycházející z teoretického odkazu profesora Slánského a z převážně praktických realizací většiny jeho žáků. Na tuto tradici logicky navazuje i nastupující generace restaurátorů a není bez zajímavosti, že Slánského teoretické úvahy se dnes v podstatě shodují s úsilím ICCROM, tedy dalo by se říci vrcholné restaurátorské organizace, o sjednocení základních principů restaurování. Charakteristickým rysem československé restaurátorské školy v 50.–60. letech byl nepochybně jistý předstih v teoretické koncepci restaurování a většinou i v dobrých praktických výsledcích. Za posledních třicet let ovšem restaurátorský obor zaznamenal podstatnou proměnu a pochybuji, že tento předstih zvláště v praktické organizaci restaurátorské činnosti a v jejím teoretickém základě ještě existuje.“<sup>17</sup>

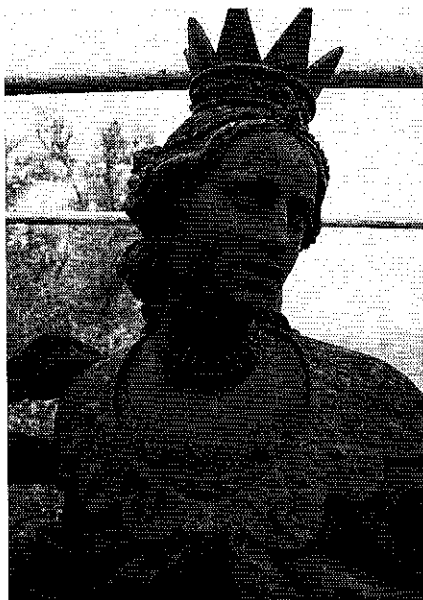
Uvedené texty dobře charakterizují situaci v oblasti restaurování v českých zemích v době, kdy

#### ■ Poznámky

<sup>14</sup> Bohuslav SLÁNSKÝ: *O restaurování malířských a sochařských děl. Výstava restaurátorských prací 1930–1970*, katalog, Národní galerie, Praha 1971, nestránkováno.

<sup>15</sup> Ivo HLOBIL, cit. v pozn. 8, s. 9.

<sup>16</sup> Milan TOGNER: *Čekoslovenská restaurátorská škola – poznámky k pojmu a současné praxi*, in: *Památky a příroda* 15, 1990, s. 276–277.



2



3

Obr. 2. Praha, Karlův most, Jan Brokoff, sousoší sv. Barbory, Markéty a Alžběty, 1707, socha sv. Barbory, detail horní části, stav po restaurování v roce 2005. (Foto Michal Tomšej)

Obr. 3. Praha, Karlův most, Jan Brokoff, sousoší sv. Barbory, Markéty a Alžběty, 1707, socha sv. Barbory, detail řádu svěťice, stav po restaurování v roce 2005. (Foto Michal Tomšej)

byly publikovány, tedy koncem 80. a na počátku 90. let 20. století. Lze plně souhlasit s Hlobilovým konstatováním, že v nových podmínkách, které vznikly v českých zemích po roce 1948, „nastala nová epocha ... restaurátorské práce“. Také se potvrdil Strettiho názor, že „...estetické principy i technické a profesní požadavky...“<sup>18</sup> formulované Kramářem a Slánským ve 30. letech 20. století jsou prakticky platné do dnešní doby a představují jeden ze základních kamenů českého restaurování. „Můžeme tedy konstatovat, že již před 2. světovou válkou byl u nás jasný teoretický i technologický názor v duchu moderního restaurování.“<sup>19</sup> K tomu je třeba pouze dodat, že slovo moderní je nutné v tomto případě vztahovat ke 30. letům 20. století. Platné jsou také Tognerovy postuláty o tom, že „celá problematika většinou nutně výtvarné interpretace nebo výtvarné prezentace restaurovaného díla je podmíněna faktem, že na výtvarné dílo minulosti aplikujeme koncepci aktuálnosti. Jestliže primární povinností restaurátora je chránit minulost, musí nutně být ona koncepce aktuálnosti aplikována jen v nezbytně nutném rozsahu“. Nezpochybnitelné se zdá být i jeho další tvrzení, že „v současné době je to především tradice, tradice vycházející z teoretického odkazu profesora Slánského a z převážně praktických realizací většiny jeho žáků. Na tuto

tradici logicky navazuje i nastupující generace restaurátorů a není bez zajímavosti, že Slánského teoretické úvahy se dnes v podstatě shodují s úsilím ICCROM, tedy dalo by se říci vrcholné restaurátorské organizace, o sjednocení základních principů restaurování“.

Všechny charakteristické znaky oboru restaurování v českých zemích, které by přesně a výstižně popsaly, proč používat označení česká restaurátorská škola, lze jen stěží postihnout. Snad jedním z nejvýznamnějších může být Tognerem uváděné zdůrazňování úlohy, kterou hraje v českém restaurování *tradice*.

Restaurování v českých zemích v období před 2. světovou válkou, vycházející z nových poznatků a jejich ověřování v letech první republiky, bylo v následujícím období jako dílčí společenský systém formováno změnami v uspořádání všech struktur společnosti, k nimž došlo po roce 1948. V oblasti památkové péče a restaurování se začaly výrazně projevit již na počátku 50. let 20. století. V rámci probíhajících změn společenského systému se zcela logicky proměňovala a byla přizpůsobována „socialistické“ teorii i praxi také oblast památkové péče. Od roku 1919 působící památkové úřady byly reorganizovány a k 1. lednu 1952 byl zřízen jako centrální státní instituce, mající dbát o zachování památek, Státní památkový ústav. Pro sledované téma vývoje restaurování v oblasti památkové péče v českých zemích v letech 1958–2008 by tato skutečnost nebyla tolik významná, kdyby nebyl do čela této nové instituce postaven malíř a restaurátor František Petr. Ten se cítil být povolán k tomu (bylo mu tehdy 68 let), aby reformoval restaurátorskou činnost v českých zemích na pozadí v umění oficiálně prosazovaného socialistického realismu a vypjatého, obecně větší-

nou společnosti sdíleného pocitu, že je konečně možné plnohodnotně a plošně ochránit poklady *národní minulosti*. Ne nepodstatná byla také skutečnost, že Petr mohl ve svém snažení navazovat na jednu ze součástí předválečného uvažování Vincenta Kramáře a Vladimíra Novotného, na myšlenky o kvalitativním posunu v oblasti restaurování uměleckých děl pomocí vytváření státních restaurátorských dílen při významných památkářských a galerijních institucích. V nich měla být nejen restaurována špičková umělecká díla na nejvyšší dobové odborné úrovni, ale měli se v nich také vychovávat a vzdělávat noví restaurátoři.<sup>20</sup> Že tyto myšlenky plně souzněly se snahami vše socializovat a postátřit, není snad ani nutné dodávat. Svou roli tu zřejmě sehrál i psychologický lidský faktor. Petr musel velmi těžce nést, že nebyl po roce 1945 povolán vést školu restaurování na pražské Akademii výtvarných umění. Za pozornost stojí i fakt, že od roku 1954 Státní památková správa plánovala a financovala většinu restaurátorských akcí, které se v republice uskutečňovaly. *Spor Slánský – Petr*, který probíhal zhruba ve druhé třetině 50. let 20. století, tedy v období těsně předcházejícím přijetí památkového zákona v roce 1958, měl několik rovin, i když publikována byla převážně jen rovina odborná.<sup>21</sup> Již v roce 1982 se zabýval hlavně výtvarnými aspekty jedné z významných rovin tohoto sporu Ivo Hlobil, který konstatoval: „Podle našeho soudu zásadní teoretický rozdíl mezi Bohuslavem Slánským a Františkem Petrem je dán odlišnou intencí ve společné snaze zachovat umělecký charakter výtvarné památky. František Petr neměl za podstatné estetické působení

#### ■ Poznámky

**17** Tamtéž, s. 277. Podrobně se Togner zabýval totožnými otázkami již na konferenci *Pamiatky a interpretácie*, kterou uspořádal v listopadu 1989 Ústav dejín umenia SAV v Bratislavě, viz M. TOGNER: *K problematike záverečnej výtvarnej prezentácie reštaurovaného diela*, ARS 1, (1991), s. 88–91.

**18** K. STRETTI: *Vývoj a specifiky restaurování v českém prostředí*, in: *Techologia artis* 3, 1993, s. 5.

**19** Tamtéž, s. 6.

**20** Tato koncepce provádění restaurování a vzdělávání restaurátorů však byla vážně narušena zřízením restaurátorské školy na Akademii výtvarných umění v Praze v roce 1946. Studium na ní bylo zařazeno do souboru vysokoškolského vzdělání uměleckého směru.

**21** Od roku 1953 zaválil Petr svými příspěvky, které se zabývaly restaurováním z různých pohledů, a to jak jeho historií, tak praktickými návody a plánováním zlepšení, stránky časopisu *Zprávy památkové péče*. V krátkém časovém sledu vyšly také jeho knihy o restaurování.

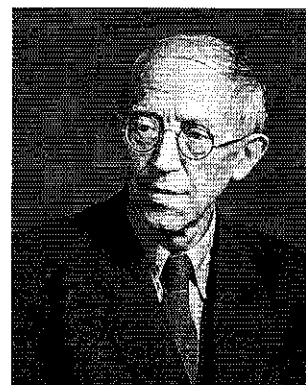


dochovaného stavu původní malby, jak k němu směřoval Slánský. Naopak zamýšlel obnovovat původní podobu díla s pomocí rekonstrukčních a stálých (nerozpusťitelných) retuší – pokud zůstávají evidentní a nepoškozují dochovanou malbu.<sup>22</sup> Polemika byla vlastně v jednom rozměru součástí širšího, obecně platného procesu projevujícího se v celé Evropě, který byl logickou reakcí na způsob restaurování, při němž docházelo k rozsáhlým doplňováním a přemalbám prováděným nereverzibilními materiály. V českých zemích a na Slovensku však také, ne-li především, odrážela dobové trendy, podle nichž mělo dojít k socializaci – zespoločenštění všech oblastí výdělečných aktivit. Situace v oblasti restaurování se začala vyhrcovat po publikování Petrova článku *O restaurátorech v minulosti a přítomnosti* v roce 1952. V něm mimo jiné napsal: „Prakticky se změna v SPÚ projeví dvojitým způsobem. Přesnou kontrolou prováděných konzervačních prací a sjednocením způsobu práce restaurátorů a konzervátorů z povolání. Z toho vyplyne zvýšení úrovně restaurátorů a přezkoušení jejich znalostí.“<sup>23</sup> V roce 1954 pak byl zveřejněn Petrův příspěvek *O výchově konservátorských a restaurátorských kádřů*,<sup>24</sup> v němž mimo jiné přímo napadl způsob restaurování středověkých nástěnných maleb v kostele sv. Apolináře v Praze, které prováděl Slánský se svojí školou, hlavně pak používání akvarelových barev při retuších. Kritika Slánským použitého způsobu retuše však byla jen dílčí, a ne hlavní součástí Petrova článku. Prvotním smyslem textu bylo stanovit způsob nové organizace restaurování výtvarných děl – památek v českých zemích. Petr navrhoval postupovat podle těchto bodů: „1. přesná odborná kontrola dozorčích orgánů; 2. vyloučení neschopných a nenapravitelných fušerů; 3. zdokonalení konzervátorů a restaurátorů starších, jejichž práci již známe a jejichž kladné a záporné stránky se již v jejich praktické činnosti projeví; 4. výchova nových mladých restaurátorů s čistou pracovní morálkou; 5. specializace vyškolených a osvědčených restaurátorů.“ Další podstatnou složkou Petrova příspěvku, která se celým jeho textem víne jako červená niť, byl názor, že restaurování, i když je zčásti prací uměleckou, je ve skutečnosti převážně, byť velice specializovanou řemeslnou činností.

Slánský reagoval na Petrův článek v roce 1955 statí, v níž objasňoval svoje názory a zdůvodnil, proč byla při restaurování nástěnných maleb u sv. Apolináře zvolena lokální retuš. Dále zde postuloval předpoklad snadné odstranitelnosti a optické stálosti retuše jako dva hlavní a zásadní technologické požadavky kladené na každou retuš. Doslova napsal: „Konzervační snaha, úsilí o to, dodat obrazu stálost, nabývá převahu nad zá-

jmem zkrášlit obrazy doplňky, jež se mnohdy blíží podvrhu. Nemohu zde podrobně vypočítávat, čeho všeho se tento velký pokrok týká, vytknu tedy alespoň rozhodující požadavky moderní konzervace. Za prvé: všechny materiály, použité při konzervaci a restauraci musí mít stálost optickou, to jest nesmí žloutnout a tmavnout. Za druhé: laky, fixáže a barvy nanesené na obraz při restauraci musí být i po dlouhé době snadno odstranitelné, aby původní barevná vrstva nebyla poškozena, smývají-li se. Nedodržování těchto základních předpokladů je nejtěžším prohřeškem, jakého se dnes restaurátor může dopustit. Nesmíme proto pro retuš nástěnných maleb použít barev olejových, nerozpusťných vodových nebo nerozpusťných temper; výběr pojivých látek je tím ovšem značně omezen. Nalézají-li se malby v prostředí naprosto suchém, je nejlepším pojivkem rozpustné pojívko vodové, které se nemění, například arabská guma.“<sup>25</sup> Slánský se ve svém příspěvku soustředil pouze na vyvrácení odborných výtek, které proti konkrétním výsledkům restaurování žáků jeho školy i jeho samotného Petr vznesl. Otázkám způsobu vzdělávání restaurátorských kádřů a dalších otázkám organizace restaurátorské činnosti v českých zemích, které tvořily podstatnou část Petrových článků, se Slánský nevěnoval.

Požadavek snadné odstranitelnosti retuší nebyl v té době ještě všeobecně přijímaným teoretickým a etickým východiskem pro restaurování nástěnné malby, jak to vyplývá mimo jiné z redakční poznámky ve Zprávách památkové péče, která byla připojena ke Slánského odpovědi. V ní se mimo jiné uvádělo, že na úseku památkové péče existuje ještě mnoho neřešených problémů. Jedním z nich je „názor na způsob restaurování nástěnných maleb, a to z hlediska jak technologického, to znamená, má-li se zásadně při retuších užívat barvy s pojivkem nerozpusťným či rozpustným, tak i z hlediska umělecko-historického, totiž do jaké míry a v kterých případech má být provedená retuš oproti originálním partiím restaurovaného uměleckého díla výtvarně odlišena“. Památková péče chtěla, jak je z textu patrné, zcela v duchu své obvyklé praxe, jež by se dala shrnout do konstatování, že tam, kde není jistota, pomůže sbor starších, vše řešit ustavením *komise pro ochranu památek malířství, sochařství a výtvarné výroby* při Ministerstvu kultury, která „bude poradním sborem ústředních státních orgánů ochrany kulturních památek a bude plánovitě přispívat k řešení odborných i organizačních otázek na tomto úseku“. Po pasáži věnované otázkám organizace restaurování v českých zemích se Petr obrátil k zásadní otázce, tedy „k případům vzájemných odlišných názorů na způsob restaurování nástěnných maleb



4

Obr. 4. Doc. František Petr v 50. letech 20. století. (Fotoarchiv NPÚ – ÚP)

u sv. Apolináře v Praze 2, na Pražském hradě a v chrámu sv. Mikuláše“. Toto místo textu jasně ukazuje, jak obrovské byly rozdíly v chápání výtvarné interpretace uměleckého díla, v tomto případě konkrétní středověké nástěnné malby, které procházelo restaurátorským zásahem, u Bohuslava Slánského (nutno připomenout, že jde o konkrétní postoj k interpretaci konkrétní malby) a u Františka Petra. Postup polemiky také ukazuje, jak takticky volil Slánský svůj postup. Vedl totiž diskusi výhradně v odborné rovině, zabýval se pouze technologickými a výtvarnými problémy. O hlavním předmětu Petrova článku, který celý spor vyvolal, tedy reformě organizace celé oblasti restaurování v českých zemích, se diskuse nevedla. Slánský na tento nový Petrův útok odpověděl v roce 1956, opět na stránkách časopisu *Zprávy památkové péče*, v příspěvku *K článku F. Petra: Sporné otázky restaurace nástěnných maleb*, kde mimo jiné zno-

#### ■ Poznámky

**22** Ivo HLOBIL: *K výtvarnému aspektu československé restaurátorské školy*, in: Zborník 2 OSPSOP Rožňava, Rožňava 1982, s. 126. Hlobilova studie byla publikována na Slovensku, kde byl vív českého restaurování po převážnou část druhé poloviny 20. století relativně silný (viz například pedagogickou činnost Karla Veselého, jednotlivá restaurování prováděná na Slovensku českými restaurátory, působení významných osobností oboru restaurování z Čech na Slovensku v 70. a 80. letech 20. století). Předkládaný článek se však pro omezený rozsah nemůže těmito vlivy zabývat.

**23** František PETR: *O restaurátorech v minulosti a přítomnosti*, in: *Zprávy památkové péče* 12, 1952, s. 250.

**24** František PETR: *O výchově konservátorských a restaurátorských kádřů*, in: *Zprávy památkové péče* 14, 1954, s. 235–239.

**25** František PETR: *O výchově restaurátorských kádřů*, in: *Zprávy památkové péče* 15, 1955, s. 156–157.



Obr. 5. Kuks (okres Trutnov), hospital, Matyáš Bernard Braun, sochy *Ctností a Neřestí*, *Štědrost*, stav v 50. letech 20. století. (Fotoarchiv NPÚ – ÚP)

Obr. 6. Kuks (okres Trutnov), hospital, Matyáš Bernard Braun, sochy *Ctností a Neřestí*, *Štědrost*, originál (detail), stav na počátku 80. let 20. století. (Fotoarchiv NPÚ – ÚP)

Obr. 7. Kuks (okres Trutnov), hospital, Matyáš Bernard Braun, sochy *Ctností a Neřestí*, *Štědrost*, kopie-vydusek, stav na počátku 80. let 20. století. (Fotoarchiv NPÚ – ÚP)



vu zdůraznil nutnost provádět retuše tak, aby byly snadno rozpustné, odstranitelné a opticky stálé. Uvedl zde i jednu z podstatných myšlenek svého teoretického přístupu k problémům restaurování, a to, že požadavek snadné snímatelnosti retuše pro něho nevyplývá pouze ze skutečnosti, že je nutné respektovat autentický stav původní malby, ale že je stejnou měrou podmíněn tím, že „názory na retuš se čas od času mění a při opravách, které se na staromistrovských malbách provádějí v určitých intervalech, se pravidelně stará retuš odstraňuje“. Jak doplnil v jiném příspěvku: „Je třeba pamatovat, že se názory na funkci retuše v organismu výtvarného díla mění, podléhajíce změnám dobového estetického cítění i celkového ideového zaměření.“<sup>26</sup> Byl si tedy vědom, a to je jeden z nejvýznamnějších přínosů Slánského pro výtvarnou teorii restaurování, omezené časové platnosti dobového vzhledu retuše, který je vždy svázán s výtvarným cítěním doby, v níž se restaurátorský zásah uskutečnil.

Redakce časopisu *Zprávy památkové péče* ukončila polemiku redakční poznámkou, která byla „oficiálním stanoviskem Státní památkové správy“ k otázkám restaurování. V pěti bodech se zde uvádělo, že v podstatě vlastně o žádný teore-

tický spor nešlo, vždyť prý jak Slánský, tak Petr požadují dochování autentického stavu uměleckého díla. Památková správa pak dále konstatovala, že v otázkách správného provedení a stálosti konzervace a restaurace přísluší rozhodování pracovníkovi, který na základě odborné kvalifikace a praktických zkušeností ovládá problematiku oboru z hlediska technologického. O výtvarně-ideovém řešení restaurace nástěnné malby jak v koncepci, tak v detailech pak přísluší rozhodovat pracovníkovi, jenž na základě vědecké kvalifikace ovládá problematiku z hlediska umělecko-historického. Opět se zde tedy projevuje snaha převádět problémy odborné, ideově-teoretické do roviny administrativně-správní. Tolik v hrubých rysech k polemice, která umožnila, hlavně zásluhou Bohuslava Slánského, aby se postupně uskutečnil výrazný kvalitativní posun v odborné problematice restaurování uměleckých děl.

Zatímco v Čechách probíhaly spory Slánský kontra Petr, které měly vedle své odborné stránky zcela zásadní rozměry společensko-ekonomické, a dalo by se říci také mocensko-politické, protože v nich šlo mimo jiné o to, do jaké sféry bude obor restaurování v rámci „socializace“ všech činností zařazen, vedla se mezi restaurátory zemí západní Evropy zvláště živá diskuse o problematice čištění obrazů, pro kterou se vžil název *Cleaning Controversy*.<sup>27</sup> Restaurování v této části Evropy také velmi silně ovlivňovala takzvaná *archeologická metoda* restaurování středověkých nástěnných maleb.

V českých zemích se po období sporů Slánský – Petr zdála být situace v oblasti formulování odborných koncepcí a praktického provádění restaurování na konci 50. let 20. století, tedy v době, kdy byl v roce 1958 přijat zákon o kulturních památkách, relativně klidná. Byl to zřejmě mimo jiné důsledek

skutečnosti, že zásadní diskuse proběhly již v první polovině 50. let. I když se v roce 1958 a letech následujících v českých zemích neobjevovaly základní rozpory, pokud jde o teorii<sup>28</sup> nebo praxi restaurování, bylo by konstatování, že nedocházelo ke změnám, zásadním omylům. Právě v této době se totiž například začínalo uplatňovat užívání nových, dosud neaplikovaných syntetických materiálů a nových metod nebo postupů založených na aktuálních poznatcích přírodních věd v restaurátorské praxi. To představuje podstatnou změnu v dosavadním vývoji oboru. Po dobu téměř dvou tisíc let se používalo pro restaurování výtvarných památek, tedy pro práce, které si kladly za cíl zpomalit nebo zastavit degradační procesy působící na jejich hmotu, dlouho známých přírodních materiálů. Šlo většinou o materiály a postupy, jimiž byla originální výtvarná díla vytvořena. V době po 2. světové válce a vlastně i v celém období 1958–2008 se začaly v restaurátorské praxi užívat, a v průběhu tohoto období v některých oblastech nakonec převládly, nové syntetické materiály, u nichž bylo možné v da-

#### ■ Poznámky

26 B. SLÁNSKÝ: *Příspěvek k řešení otázky retuše a rekonstrukce nástěnných maleb*, in: *Umění II*, 1954, s. 305.

27 Helmut RUHEMANN: *Max Liebermann als Mentor*, in: *Maltechnik* 4, 1959, s. 113n.

28 Za okrajové, vnímané pouze částí odborné veřejnosti, lze přitom považovat požadavky některých historiků umění, ovlivněné zřejmě situací v restaurování středověkých nástěnných maleb v Itálii, aby při restaurování byla i v Čechách více užívána konzervační metoda charakterizovaná neutrální retuší poškozených partií malby. Viz Josef KRÁSA: *K výsledkům některých významných restaurátorských akcí v r. 1961*, in: *Umění X*, 1962, s. 503–507.



8



9



10

Obr. 8. Karlštejn (okres Beroun), hrad, kaple sv. Kříže, presbytář, východní okenní nika, Mistr Teodorik, scéna Klanění tří králů, detail hlavy Madony, stav před restaurováním v roce 1945. (Fotoarchiv NPÚ – ÚP, J. Tuháček)

Obr. 9. Karlštejn (okres Beroun), hrad, kaple sv. Kříže, presbytář, východní okenní nika, Mistr Teodorik, scéna Klanění tří králů, detail hlavy Madony, stav před restaurováním v roce 1985. (Fotoarchiv NPÚ – ÚP, Jan Pasálek, reprofoto Vojtěch Obereigner)

Obr. 10. Karlštejn (okres Beroun), hrad, kaple sv. Kříže, presbytář, východní okenní nika, Mistr Teodorik, scéna Klanění tří králů, detail hlavy Madony, stav po restaurování v roce 1985. (Fotoarchiv NPÚ – ÚP, Jan Pasálek, reprofoto Vojtěch Obereigner)

leko větším rozsahu než dosud upravovat potřebné vlastnosti. K pokusům o širší uplatnění nových materiálů v restaurátorské praxi docházelo v českých zemích již ve druhé polovině 50. let. Jednalo se například o použití organokřemičitanů při restaurování kamenosochařských památek, polymerních pryskyřic při restaurování dřevěných soch a dalších předmětů ze dřeva a také při restaurování a transferech nástěnných maleb.<sup>29</sup>

Zaujetí novými syntetickými hmotami a možnostmi jejich využívání pro potřeby restaurátorské praxe bylo, jak je patrné, vedle řešení problémů souvisejících s celkovým profilem oboru a dílčích teoretických otázek (například o podobách retuše), dalším z charakteristických znaků restaurování v českých zemích v 50. letech. V roce 1957 se například uvádělo: „Materiály ke konzervaci nástěnných maleb, kterých se u nás až dosud užívalo, kasein, vápenná a barytová voda, vyhovují jen za určitých předpokladů. Mají některé nedostatky, jež se projevují zejména na restaurovaných nástěnných malbách venkovních. Vzhledem k tomu bylo v oboru konzervace

nástěnných maleb přikročeno k aplikaci umělých makromolekulárních hmot, takzvaných umělých pryskyřic, které svou velkou stálostí předstihují všechny až dosud užívané tradiční materiály.“<sup>30</sup> Text článku potom informoval o aplikaci emulzně polymerovaných metakrylátů při restaurování a transferu nástěnné malby Václava Vavřínce Reibera v kupoli špitálního kostela v Duchcově.<sup>31</sup>

Oproti nadšenému tónu, jímž bylo referováno o možnostech využití umělých pryskyřic při restaurování v některých dobových publikacích, zaujímal Slánský obezřetnější stanovisko. „Nelze sice pochybovat o tom, že časem umělé pryskyřice zcela nahradí všechny tradiční konzervační prostředky; nicméně zatím nemůžeme tyto přirozené látky přehlížet, poněvadž vývoj ještě nepokročil natolik, abychom mohli k opravám důležitých maleb používat bezvýhradně umělých makromolekulárních hmot. Jejich výroba není dosud zaměřena k účelům konzervace a mimo to nejsou ještě dostatečně vyzkoušeny.“ Slánský se mýlil v tom, že umělé hmoty „zcela nahradí všechny tradiční konzervační prostředky“, v této myšlence byl zcela evidentně poplatný názorům a nadšení své doby. Nicméně úvahy, že tyto nové prostředky nebyly dosud dostatečně vyzkoušeny, a je tedy nutné k nim postupovat s velkou obezřetností, platí v plné míře, po více než čtyřiceti letech i na počátku 21. století. O použití vodné disperze metylmetakrylátu

#### ■ Poznámky

<sup>29</sup> Václav ČUPR, Jiří Boris PELIKÁN: *Atmosférická koroze želez a jejich restaurování*, in: *Zprávy památkové péče* 16, 1956, s. 292–303; Ludvík P. LOSOS: *Problémy konzervace dřeva*, in: *Zprávy památkové péče* XV, 1955, s. 241–242; Oliva PECHOVÁ, L. LOSOS: *Pohřební praporek Petra Voka z Rožmberka a jejich konzervace*, in: *Zprávy pa-*

mátkové péče 17, 1957, s. 79–87; L. LOSOS: *Petrifikace dřeva umělými pryskyřicemi*, in: *Zprávy památkové péče* 18, 1958, s. 12–21; B. SLÁNSKÝ, František SYSEL: *Nové postupy konzervace nástěnných maleb*, in: *Zprávy památkové péče* 17, 1957, s. 185.

<sup>30</sup> B. SLÁNSKÝ, F. SYSEL: *Nové postupy konzervace nástěnných maleb*, in: *Zprávy památkové péče* 17, 1957, s. 185. Jak z textu článku vyplývá, zkoušel B. Slánský při restaurování Theodorikových nástěnných maleb v kapli sv. Kříže na Karlštejně v roce 1949 metodu „fixáže pomocí vodního roztoku kombinovaného s organickými rozpouštědly... při zpevňování práškovatělé barevné vrstvy.“ (viz s. 184). Šlo o vodní roztok kaseinu. Obdobná metoda se uplatnila při restaurování Navrátilových nástěnných maleb v jirenském zámku, maleb na Pražském hradě a v roce 1956 při restaurování nástěnných maleb v kapli sv. Kateřiny na hradě Karlštejně.

<sup>31</sup> Tamtéž: „Aby fixáž nezůstávala na povrchu a neporušila průdušnou strukturu malby a omítky, byl k emulzní pryskyřici přimíšen alkohol. Fixáž tvořil kopolymer butylmethylmetakrylátu a kopolymer butylmetakrylátu s dvacetiprocentním butylakrylátem ve vodní emulzní disperzi, zředěný směsí vody s alkoholem v poměru 1 : 1 na dvou až pětiprocentní roztok. Použitím malého množství Synthopanu-emulgátoru, látky chemicky stálé, bylo dosaženo jemné a stálé emulze.“ Až na to, že není blíže popsán Synthopan, jsou v článku přesně specifikovány použité materiály a jejich ředění, jev, který byl běžný v podobných písemných zprávách v Čechách ve druhé polovině 50. let. Postupně se však zveřejňování exaktních informací o použitých materiálech a technologiích z písemných restaurátorských zpráv vytrácelo (což byl jeden z jevů charakterizujících vývoj restaurování v českých zemích od 60. do 90. let 20. století). Podobně informoval F. Sysel o použití epoxidové pryskyřice a sklolaminátové textilie při snímání nástěnných maleb v kostele v Hustopečích u Brna, které prováděl spolu s J. Josefíkem. Viz J. JOSEFÍK, F. SYSEL: *Transfer nástěnné malby*, in: *Umění* X, 1962, s. 604–608.





11

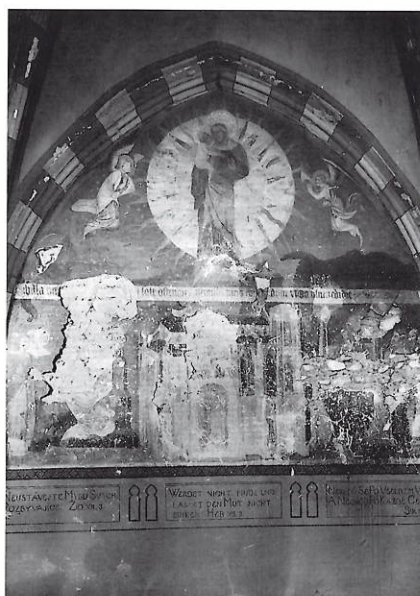
Obr. 11. Praha 2, Nové Město, klášter Emauzy, ambit, jižní část, pole č. 6, nástěnná malba Tiburtinská Sibyla ukazuje císaři Oktaviánovi Augustovi Pannu Marii s dítětem v náručí na nebesích, kolem roku 1360, celek, stav po náletu 1945. (Fotoarchiv NPÚ – ÚP, J. Tuháček, Fischerová, Pavlová)

Obr. 12. Praha 2, Nové Město, klášter Emauzy, ambit, jižní část, pole č. 6, nástěnná malba Tiburtinská Sibyla ukazuje císaři Oktaviánovi Augustovi Pannu Marii s dítětem v náručí na nebesích, kolem roku 1360, celek, stav před restaurováním v roce 1957. (Fotoarchiv NPÚ – ÚP, Vojtěch Obereigner)

Obr. 13. Praha, Valdštejnský palác, Příjmací-audienční síň (Audienzstube), nástěnné a nástropní malby z doby vzniku objektu, obraz Zlatý věk, detail, stav malby po očištění, je dobře patrná rytá kresba. (Foto Tomáš Berger)

s butylmetakrylátem při restaurování nástěnných maleb bylo obsáhle, s patřičnými přírodovědnými analýzami referováno v roce 1958. Uplatnila se při opravě Krackerových maleb na klenbě kostela sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze.<sup>32</sup>

Pro sledování vývoje restaurování v českých zemích v období po 2. světové válce má zásadní význam příspěvek Jiřího Blažeje, Jiřího Doubravy a Jiřího Rathauského, v němž referovali o v roce 1958 provedené konzervaci a restaurování části pískovcového zábradlí letohrádku Belveder v Královské zahradě v Praze. Význam příspěvku však nelze hledat pouze ve skutečnosti, že informoval o použití moderní, progresivní technologie při konzervování a restaurování kamene. Daleko významnější je totiž celkový přístup k řešené problematice. Metoda i materiály byly do detailu popsány, a co je hlavní, byly konstatovány nejen klady doporučované metody, ale zároveň se otevřeně upozorňovalo i na možná rizika. Například, že pokud při nesprávné

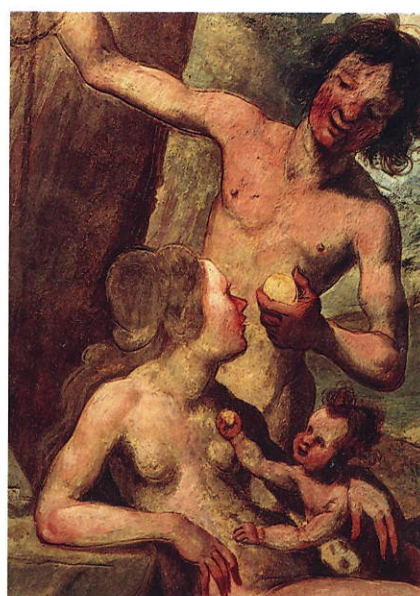


12

aplikaci dojde ke vzniku lesklého filmu na povrchu kamene, je nutné jej ihned odstranit, protože po jeho zatvrdnutí by se musel kámen přebroušovat. S toutéž otevřeností bylo konstatováno, že při odstraňování cementového nátěru z povrchu pískovce se používalo kyseliny solné neutralizované čpavkem. Význam příspěvku tedy spočívá také v morálním přístupu k celé akci, ve způsobu publikování průběhu a výsledků restaurování. Obdobný trend však bohužel v české odborné publicistice dále nepokračoval.<sup>33</sup>

Nebylo to však pouze užívání nových materiálů, které měnilo charakter restaurování v průběhu 50. a 60. let 20. století, do praxe byly zaváděny také nové technologické postupy. Například užití infračervených lamp značně zlepšilo možnosti aplikace vosku při restaurování polychromovaných sochařských děl vytvořených ze dřeva. Obdobně by bylo možné charakterizovat užívání podtlakových nažehlovacích stolů.

Šedesátá léta byla obdobím, kdy došlo v západní Evropě i ve světovém měřítku k značným posunům v teoretických i praktických přístupech k problematice restaurování. Stále charakterističtějšími se stávaly trendy, které byly pro tamní vývoj typické později, v 70. letech. Jedním ze znaků tohoto vývoje bylo zvyšování podílu přírodních věd. Síliло však také vědomí nebezpečí, která mohou tyto přístupy pro restaurování znamenat. Na počátku 60. let je shrnul Cesare Brandi. V západoevropském civilizačním okruhu vycházelo množství publikací, jež se věnovaly rozborům a záchraně uměleckých děl z pohledu přírodních věd. Objevovaly se dokonce názory, že do dvaceti let bude celý obor restaurování výhradně doménou přírodovědně vzdělaných odborníků. Na to odpovídaly společenské vědy tvrzením, že je vzhledem k předmětu ochrany nezbyt-



13

né naopak posílit umělecko-historickou složku, která musí daleko výrazněji ovlivňovat restaurátorský proces.

České prostředí na tyto diskuse téměř nereagovalo. Otázky podílu jednotlivých účastníků na procesu restaurování se zdály být u nás vyřešeny a ustáleny již v polemikách Slánský kontra Petr vedených v první polovině 50. let. Také otázky „odrestaurování“,<sup>34</sup> v 60. letech jinde v Evropě tak živé, nebyly v českých zemích v odborné publicistice nijak výrazněji reflektovány. Restaurování výtvarných děl – památek ve druhé polovině 20. století v českých zemích však mělo vedle toho, co již bylo uvedeno, několik dalších specifických rysů.

Při restaurování sgrafitové výzdoby fasád se ve sledovaném období 60.–80. let u nás rozšířila synteticky zaměřená takzvaná rekorozní metoda.<sup>35</sup> Šlo o metodu ve své podstatě užívanou v restaurátorské praxi velmi dlouho, i když se tak vždy nenazývala. Již na počátku 20. století restaurátor Jindřich Ča-

#### ■ Poznámky

**32** Jiří ZELINGER, Raimund ONDRÁČEK, Oliva PECHOVÁ, Jiří BLAŽEJ, Antonín SLÁDEK: *Příspěvek k otázce konzervace maleb a omítek dispersemi syntetických pryskyřic*, in: Zprávy památkové péče XVII, 1958, s. 147–163.

**33** O tom viz sborník z konference *Padesát let používání organokřemičitanů na území České republiky*, kterou uspořádal Český národní komitét ICOMOS v Praze dne 16. dubna 2008.

**34** Šlo o problémy spojené se změnami nebo odstraňováním starých restaurátorských zásahů.

**35** Milada MATYÁŠOVÁ-LEJSKOVÁ: *K ikonografii a restituci sgrafitového reliéfu tří renesančních domů ve Slavonicích*, in: Umění 18, 1970, s. 383–394; též: *Figurální sgrafito ve Slavonicích a jeho restaurování*, in: Památková péče 31, 1971, s. 144–160.



pek mladší (1876–1927) ve svém popisu, jak restaurovat sgrafita, mimo jiné uváděl: „Vývolání sgrafitové kresby začíná se jemným omýváním nebo ještě lépe postříkáním ruční stříkačkou, ... ještě za mokrého stavu upevňují se zřetelně tyto kontrasty, ploška za ploškou natíráním vápennou směsí...“<sup>36</sup> Avšak až v 60. a 70. letech 20. století došlo k teoretickému zdůvodnění této metody. Sgrafita v důsledku toho, že tvoří jakýsi velmi mělký reliéf, byla označena jako plastický trojrozměrný artefakt. Restaurování sgrafit proto měli provádět sochaři. Jednostranné, nepoučené uplatňování zmíněné rekorozní metody při restaurování sgrafit vedlo v českých zemích v některých případech ke změnám a zkeslení hodnot sgrafitových výzdob fasád.

V období 60.–80. let 20. století se v českých zemích rozšířila metoda pořizování takzvaných výdusků při záchraně kamenosochařských výtvarných děl. Šlo o metodu náhrady sochařské památky vytvořené z kamene a umístěné v exteriéru její kopíí (faksimile) z umělého kamene, jehož pojítko bylo buď minerálně krystalické, nebo je tvořily umělé pryskyřice. Originální socha byla v případě uplatnění této metody umístěna na novém místě v interiéru, aby byla ochráněna před působením negativních vlivů povětrnosti. Došlo však zároveň k její „muzealizaci“. Nadále představovala zdroj poznání například pro dějiny umění, byla však ochuzena o památkové hodnoty spojené s místem původního umístění, pro něž byla vytvořena svým autorem, většinou ve vztahu se záměry pořizovatele a podobně.

V poslední čtvrtině 20. století se používání špičkové techniky rozšířilo i do oblastí vzdálených takzvanému *strategickému výzkumu*, tedy i do oblastí restaurování a konzervování výtvarných děl – památek. Mimo jiné se tak mnohonásobily možnosti exaktních průzkumů.<sup>37</sup> Podobně se rozšířila i škála materiálů a technik, které je možné na základě vyhodnocení informací získaných průzkumy restaurovaného výtvarného díla – památky cíleně využívat. V oblasti restaurování kamenosochařských památek to byly nové metody, například mikropískování, využívání páry, laserových paprsků a podobně, u malířských děl šlo například o využívání enzymů. Výtvarným cílem restaurování kamenosochařských děl bylo dominantní působení ničím nenatřeného povrchu kamene, nyní včetně některých vybraných dokladů existence kamenosochařského výtvarného díla v čase. Tento cíl se při restaurování uvedených děl běžně uplatňoval ještě v 90. letech 20. století. Restaurování kamenosochařských výtvarných děl v českých zemích bylo ve druhé polovině 20. století vnímáno především jako činnost odkrývající a zabezpečující jejich plastické výtvarné složky. To představovalo jistý rozdíl ve srovnání se situací například

v Německu, kde byl v první řadě kladen důraz na ochranu kamene jako materiálu. V 90. letech 20. století se v českých zemích začaly projevat dvě obecné tendence modifikující především výtvarné cíle restaurování kamenosochařských výtvarných děl. Jde o lazurní barevné úpravy povrchu kamene většinou celé skulptury. Průsvitná barevná vrstva má v tomto případě „barevně osvěžit“ její povrch a zároveň mu dodat vzhled „časem prošlé kvality“.

Zaznamenat je však třeba i další výraznou změnu výtvarných cílů, k níž došlo v českých zemích při restaurování kamenosochařských výtvarných děl ve druhé polovině 90. let 20. a na počátku 21. století. Souběžně s požadavkem zachovávat zbytky starých povrchových úprav kamene se objevily případy, kdy byl povrch kamenné skulptury opatřován novými krycími nátěry světlé barevnosti. V průběhu 70. let bylo možné pozorovat určitý kvalitativní posun v oblasti památkářských metodických přístupů k restaurování. Stále sice chybělo tolik potřebné kompletní popsání a zhodnocení vývoje, ale v pracích Miloše Suchomela byly naznačeny možnosti dalšího systematického propracování možných variant záchrany tohoto druhu památek. Jednalo se především o problematiku výtvarných zásahů na kamenosochařských památkách, otázky spojené s rozpoznáváním původních polychromií sochařských děl z kamene a tak dále. Všechny tyto příspěvky byly vedeny snahou položit základ pro posuzování celého restaurátorského procesu z hlediska dějin umění i památkové péče, přičemž byla zdůrazňována skutečnost, že při restaurování jde především o prodloužení neporušeného stavu trvání uměleckého díla a tomuto požadavku musí být podřízeny všechny restaurátorské úkony. Nejvýznamnějším přínosem Suchomelových statí, které byly publikovány v průběhu 70. a 80. let, většinou na stránkách časopisu *Zprávy památkové péče*, bylo přijetí principu zachování co největší míry autenticity restaurovaného uměleckého díla jako základního požadavku kladeného na restaurátorské práce a nutnost respektování výtvarné celistvosti a umělecké autonomie restaurované památky.

V letech 1988–1990 sumarizoval Suchomel výsledky svého dosavadního bádání i teoretických úvah o restaurování v dvoudílné práci *Záchrana kamenných soch*,<sup>38</sup> která shrnuje jeho dosud pouze časopisecky publikované studie<sup>39</sup> v ucelený materiál, jenž se snaží postihnout proces restaurování sochařských výtvarných děl – památek vytvořených z kamene. Od doby syntetizujících prací Bohuslava Slánského na počátku 50. let jde v českých zemích o jediný rozsáhlejší pokus objasnit obecně metody a cíle restaurování, tentokrát kamenosochařských děl. Protože druhý díl se zabývá sochař-

skými reprodukčními pracemi a transfery sochařských děl, dospěl Suchomel ke shrnující definici toho, jak hodnotit úspěšnost restaurátorského záslahu na sochařském díle, již v závěru dílu prvního. V kapitole *Konstantní kritérium uplatňované památkovou péčí v procesu restaurace /konzervace/ kamenných soch* napsal: „Odpověď vzhledem k relativnosti řady faktorů /například estetické povahy/ nemůže být detailně vyčerpávající, nicméně lze aspoň nastínit, naskicovat a vytipovat několik elementárních hodnotících hledisek.“ Tato hodnotící hlediska pak podrobně popsal v následujících pasážích.<sup>40</sup> Svá kritéria Miloš Suchomel formuloval v roce 1988, tedy před dvaceti lety a třicet let po přijetí zákona č. 22 o kulturních památkách z roku 1958.

V předkládaném textu jsem se zatím pokoušel, alespoň v hrubých obrysech, na vybraných příkladech a bez nároku na vyčerpávající úplnost připo-

#### ■ Poznámky

**36** J. ČAPEK: *Druhý sjezd Na ochranu památek v Praze 1913. Konzervace štukových prací a sgrafit*, Praha 1915, s. 47–52.

**37** Ivana KOPECKÁ, Vratislav NEJEDLÝ: *Průzkum historických materiálů. Analytické metody pro restaurování a památkovou péči*, Praha 2005.

**38** První díl vydal Státní ústav památkové péče a ochrany přírody v Praze v roce 1988, 14 stran textu, 71 černobílých vyobrazení; druhý díl vyšel péčí téže instituce v roce 1990, 108 stran textu, 61 černobílých vyobrazení.

**39** Miloš SUCHOMEL: *Problematika výtvarných zásahů v malířských a sochařských restaurátorských pracích*, in: *Památková péče* 34, 1974, s. 227–244; též: *Praktické poznámky k restauraci kamenných skulptur*, in: *Památková péče* 35, 1975, s. 143–162; též: *Rozpoznávání původních sochařských polychromií*, in: *Památky a příroda* 36, 1976, s. 593–602; též: *Funkce odlištěk při pořizování sochařských odlištěk*, in: *Památky a příroda* 37, 1977, s. 535–545; též: *Konfrontace koncepcí a metod restaurátorských prací*, in: *Památky a příroda* 39, 1979, s. 193–201; též: *O kamenosochařských kopiích*, in: *Památky a příroda* 41, 1981, s. 258–270; též: *Původní malířské povrchové adjustace českých barokních kamenných soch*, in: *Památky a příroda* 43, 1983, s. 65–75; též: *Sochařské transfery z hlediska památkové péče*, in: *Památky a příroda* 44, 1984, s. 11–18; též: *O pracovních fázích kamenosochařských transferů*, in: *Památky a příroda* 45, 1985, s. 6–14; též: *Praktické využití památkové dokumentace při modelaci sochařských rekonstrukčních doplnků*, in: *Památky a příroda* 46, 1986, s. 270–276, a další příspěvky v následujících letech.

**40** „... zájem památkové péče na zabránění jakémukoli dalšímu poškozování a znehodnocování uměleckých originálů se soustřeďuje hlavně na plnění rozhodujícího principálního

menout některé z „událostí“, k nimž došlo v oblasti restaurování v českých zemích v období druhé poloviny 20. století, tedy zhruba v době padesáti let po přijetí zákona č. 22 o kulturních památkách z roku 1958. Pozornost byla zcela logicky věnována také vývoji v oblasti restaurování v době těsně před přijetím zákona a dosavadním popisům možného obsahu na konci 20. a na počátku 21. století hojně používaného pojmu „česká restaurátorská škola“. Šlo především o připomenutí některých charakteristik odborné složky procesu restaurování zabývající se převážně „vztahem mezi prováděnými restaurátorskými opatřeními a dochovanými vizuálními strukturami restaurovaného výtvarného díla – památky, tedy vývojem restaurátorských interpretací“<sup>41</sup> nebo „vztahem mezi prováděnými restaurátorskými opatřeními a dochovanými materiálními strukturami restaurovaného výtvarného díla – památky, tedy vývojem materiálové základny restaurování“.

Vedle těchto možných způsobů popisu vývoje restaurování v českých zemích ve sledovaném období, které se věnují postizení, eventuálně zobecnění změn, jimiž procházejí podoby restaurátorských zásahů na jednotlivých památkách – výtvarných dílech, je rovněž možné pokusit se o popis vývoje restaurování jako jedné z lidských činností.

V době přijetí zákona o kulturních památkách v roce 1958 u nás existovala určitá společensko-ekonomická situace, která ovlivňovala také organizaci restaurování jako dílčího společenského systému. Jeho podoba se ve 20. století v souvislosti se změnami společensko-ekonomického uspořádání společnosti nutně proměňovala. Tehdy již dávno nebyla aktuální koncepce organizace restaurování, kterou v období první Československé republiky ve 30. letech 20. století prosazovali Vincenc Kramář a Vladimír Novotný. Šlo o to, že oba považovali pro památkovou péči, muzea a galerie za nejhodnější model organizace restaurátorské činnosti soustředit vědecký potenciál restaurování, špičkovou praxi a výuku nových odborníků u velkých státních muzejních a památkářských institucí. Je historickou skutečností, že se tento model nepodařilo v českých zemích prosadit ani v době pro podobné tendence relativně příznivé, tedy právě v době po roce 1948, přestože již v lednu roku 1905 označil Georg Gottfried Dehio ve své slavné přednášce o památkové péči, v níž mimo jiné uvedl i slavný požadavek „pouze konzervovat, nikoli restaurovat“, tento druh lidské činnosti za „socialistickou-sociální tendenci“, což zdůvodnil slovy: „Od okamžiku, kdy se objevuje rozhodná vůle k ochraně památek, budí i v tom jasno: ochranu nelze provést bez obmezení majetku obecního i soukromého, bez obmezení obchodu, práce, bez obmeze-

ní pohnutek jednotlivcových. To je důvod, proč jsem ji (ochranu památek – poznámka autora) nazval sociální – socialistickou.“<sup>42</sup>

Při sporech o podobu restaurování v českých zemích, které probíhaly v 50. letech 20. století, usiloval o změnu organizace restaurování stát reprezentovaný institucemi státní památkové péče, muzeí a galerií.<sup>43</sup> Slánskému se podařilo debatě na toto téma ve svých publikovaných pracích vyhnout a diskutovat pouze o odborných otázkách spojených s restaurováním konkrétních výtvarných děl. Posunul tedy debatu z roviny restaurování jako dílčího společenského systému a problémů jeho organizace do roviny výtvarného díla – památky, problematiky jeho interpretace, materiálních a technologických problémů opravy. V rámci různých výjimek, vztahujících se v období působení společensko-ekonomického modelu „reálného socialismu“ v českých zemích na mnohá umělecká odvětví, se podařilo získat jisté výjimky také pro oblast restaurování. To bylo deklarováno jako samostatná výtvarná činnost, zařazená mezi tvůrčí umělecké aktivity, která vyžaduje zvláštní způsob organizace a v níž se uplatňují zvláštní pravidla odměňování. Stalo se tak v existujícím společenském modelu jedním z takzvaných „svobodných povolání“.

Vylučnost restaurování v rámci činností spojených s ochranou památek a péčí o ně potvrdil i zákon č. 22 z roku 1958 o kulturních památkách. Ten v § 25 uváděl: „Konzervaci a restaurování památek umění malířského a sochařského a uměleckých řemesel mohou provádět pouze odborně kvalifikovaní restaurátoři, a pokud jde o památky uměleckých řemesel, též odborné podniky, družstva a podobně, zapsané na základě vyjádření Svazu československých výtvarných umělců a ústavů do seznamu, který založí a vede ministerstvo školství a kultury“. Zákon tak de facto vyjádřil skutečnost, že restaurování je výtvarnou uměleckou činností. Rozhodování o tom, kdo je, či není kvalifikovaný restaurátor a ve svých důsledcích vlastně i co je, a co není restaurování, spadalo totiž do gesce institutu nazývaného Svaz československých výtvarných umělců, jenž měl prosazovat kulturní politiku socialistického státu v oblasti výtvarného umění. K zápisu restaurátora do seznamu se mohl vyjádřit i Státní ústav památkové péče a ochrany přírody v Praze. Další odstavec zákona mluvil o tom, že „ministerstvo může zřídit speciální podniky pro konzervaci a restaurování památek“. Tato část se však naplňovala jen velmi pomalu. Svou relativní vylučnost, opírající se mimo jiné i o ustanovení zákona č. 22 z roku 1958 o kulturních památkách, si uhájila organizace oboru restaurování v českých zemích i v 80. letech 20. století, kdy se státní památková péče po-

koušela o razantní změny a centralizaci svých organizačních struktur. V rámci těchto snah mělo dojít i k základní změně organizace restaurování v souvislosti se vznikem státních restaurátorských ateliérů.

S prosazením nového společensko-ekonomického systému po roce 1989 se situace radikálně změnila. Diskuse zabývající se odbornými problémy restaurování výtvarných děl, tak jak je na nejvyšší dobové odborné úrovni vedl na počátku 50. let Bohuslav Slánský, se nyní staly něčím nadbytečným. „Vždyť se přeci ví, že praktické výsledky českého restaurování jsou dobré a jsou vysoce hodnoceny i v zahraničí. Není tedy zdánlivě o čem diskutovat.“ Jako by se priority oboru restaurování po padesáti letech od přijetí zákona č. 22 a od sporů Slánský – Petr obrátily. Na konci 20. a na počátku 21. století obor restaurování jako dílčí společenský systém v českých zemích,

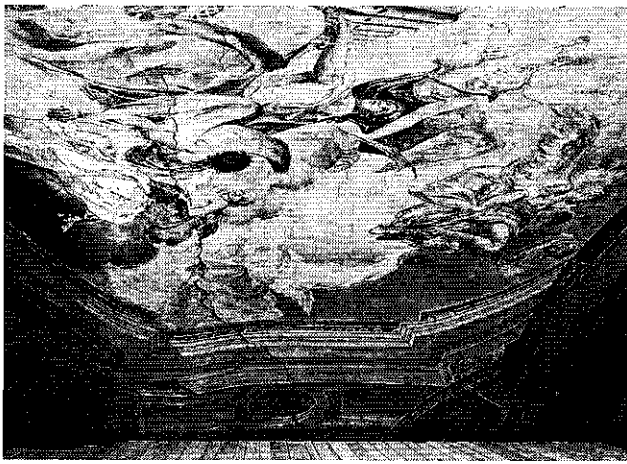
#### ■ Poznámky

památkové potřeby maximálně možné, reálně dosažitelné nedotknutelností dochovaného stupně autentičnosti kulturní památky během restaurace a konzervace, potřeby nedotknutelnosti dochované hmotné podstaty starého uměleckého díla, respektování dochované podoby, patiny stáří a co možná nejsvědomitější podřizování všech zabezpečovacích, záchranných zákroků i výtvarných zásahů restaurátorů těmto daným památkovým požadavkům, neboť jedině ze sochařské památky ochráněné před přílišným zasahováním do její dochované původnosti je možné ještě leccos vyčíst o někdejší podobě autorské výtvarné práce, o dřívějším vzhledu kamenné statue.“ Miloš SUCHOMEL: *Záchrana kamenných soch*, Praha 1988, s. 91–93.

<sup>41</sup> Více o této problematice ve sledovaném období viz Vratislav NEJEDLÝ: *K vývoji retuše malířských děl v českých zemích ve druhé polovině 20. století*, in: *Zprávy památkové péče* 65, 2005, s. 500–517.

<sup>42</sup> Český překlad této přednášky, který je pro dokreslení dobových pocitů v textu použit, pořídil F. Zuman. Viz Georg Gottfried DEHIO: *Ochrana a zachování památek*, in: *Časopis společnosti přátel starožitností českých v Praze* XIV, Praha 1907, s. 9.

<sup>43</sup> Problematika spojená se způsoby organizace restaurování v českých zemích ve druhé polovině 20. století je samozřejmě mnohem rozsáhlejší než prostor, který poskytuje časopisecký příspěvek. Ten proto odkazuje pouze na publikované informace, které neanalyzuje a nevykládá (včetně možných variant postupu), pouze pomocí jejich prostého textu vytváří „rekonstrukci vývoje“ tak řečeno v prvním plánu. Nezabývá se tedy analýzami těchto publikovaných materiálů a dedukcemi, co se může skrývat za jejich formulacemi, jaké mohly být interpersonální vztahy a ovlivňování jednotlivých postav děje.



14



15

Obr. 14. Praha 1, Malá Strana, kostel sv. Mikuláše, klenba nad varhanní kruchtou, František Xaver Palko, sv. Cecilie v kruhu hrajeících andělů, 1760, stav před restaurováním v roce 1954. (Fotoarchiv NPÚ – ÚP, Vladimír Fyman)

Obr. 15. Praha 1, Malá Strana, kostel sv. Mikuláše, klenba nad varhanní kruchtou, František Xaver Palko, sv. Cecilie v kruhu hrajeících andělů, 1760, stav po restaurování v letech 1954–1955. (Fotoarchiv NPÚ – ÚP, Čestmír Štla)

alespoň jak to vyplývá ze zveřejněných materiálů, prezentuje jako svou prioritu otázku změny své organizace.<sup>44</sup> Tento stav v oblasti restaurování zřejmě souvisel s celkovou situací, která se postupně vyvinula v 90. letech 20. století a v letech následujících v české společnosti. Neexistují totiž srozumitelná, všeobecně sdílená kritéria a hierarchie hodnot, v rámci nichž by se v hodnotové stupnici společenských zájmů vymezovalo postavení památkové péče, ochrany památek a jako jedné z jejích součástí i oboru restaurování. Chybí jasné a všeobecně vnímané formulování *veřejného zájmu*. Obor restaurování proto dále postupuje podle schémat, která byla vypracována v minulosti ve zcela jiných společensko-ekonomických podmínkách. Situace je svízelná i z toho důvodu, že v silných komerčních tlacích získávají dominantní postavení subjekty, které restaurování chápou jako každou jinou, ale především výdělečnou činnost, u níž je rozhodující hlavně míra zisku. Svůj podíl na těchto „nejjistotách“ oboru mají zřejmě i další posuny, k nimž došlo v 90. letech po zhroutilí bipolární podoby světa. Je otázkou, jak je reflektována památková péče v českých zemích a v rámci ní i obor restaurování. Ten u nás zatím není v profesní struktuře společnosti přesně vymezen a zařazen. Není totiž zcela jasně rozlišováno a vnímáno, zda jej přiřadit k umění, nebo do jiné odborné oblasti, poznávající a interpretující skutečnost.

V průběhu 90. let 20. století a na počátku 21. století se dominantním trendem v oblasti re-

staurování v památkové péči nestala snaha doplňovat chybějící odborné informace a poznatky, ověřovat je například pomocí pilotních projektů, a pokoušet se tak výrazně zlepšit úroveň oboru jako interdisciplinární, vysoce odborné činnosti.<sup>45</sup> Dominantními se naopak staly, jak již bylo uvedeno, snahy zaměřující se na změny způsobu organizace restaurování. Kvalita péče o malířská a sochařská díla je v těchto záměrech jednostranně a evidentně mylně spojována se systémem organizace restaurátorské činnosti.<sup>46</sup>

Odborná publikační činnost oboru restaurování je u nás relativně nízká. Přitom existuje množství jak teoretických, tak praktických problémů, o nichž by bylo třeba vést fundovanou diskusi, která by umožnila formulovat praktické i teoretické interdisciplinární závěry, jež by mohly zlepšit péči o kulturní dědictví a vyjasnit význam a nepostradatelnost tohoto druhu lidské činnosti v životě společnosti. Obor restaurování existuje jako součást celospolečenských struktur a procesů. Na této úrovni se rozhoduje o tom, jakou pozici bude 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 dalším.

Pro tento obor, a to nejen v rámci památkové péče, je proto na počátku 21. století nanejvýš důležité umět společností vysvětlit, proč se mají výtvarná díla – památky zachovávat, jaké jsou jejich hodnoty a proč je nezbytné je restaurovat právě navrhovanými metodami. Při argumentaci musí být uplatňována kritéria srozumitelnosti. Je nutné, aby určitá omezení práv a hodnot, která jsou ve veřejném zájmu při ochraně památek a jejich restaurování, byla pochopitelná všem a byla kladně vnímána majoritní částí společnosti. Jednou z možností, jak tohoto cíle dosáhnout, je změna diskurzu restaurování ve smyslu zvýšení jeho čitelnosti pro společnost. Pomocí by tomu mohlo větší zapojení českého restaurování například do celo-

evropských informačních systémů. To však není úkol pouze pro naše restaurování.

#### ■ Poznámky

**44** Ve zveřejněných materiálech lze nalézt jen minimum informací o tom, jak se obor restaurování v českých zemích staví k některým významným teoretickým a praktickým problémům souvisejícím s uplatňováním rozličných restaurátorských konceptů při záchraně jednotlivých památkových hodnot restaurovaného výtvarného díla. Jde například o citlivou problematiku úprav povrchů figurálních kamenosochařských výtvarných děl, která si vyžaduje fundovanou odbornou diskusi restaurátorů, technologů a historiků umění – památkářů v českých zemích již od poloviny 90. let 20. století. Podobně je třeba hledat nová, aktuální zobecnění pro řešení otázek spojených s možnými způsoby retušů a doplňování poškozených částí výtvarných děl – památek.

**45** K určitým zlepšením v 90. letech 20. a na počátku 21. století samozřejmě došlo. Jednalo se například o rozšíření možností studia oboru restaurování v České republice, zlepšila se vypovídací hodnota restaurátorských zpráv a dokumentací, také jsou více využívány možnosti komplexních průzkumů díla před zahájením jeho restaurování a podobně. Bohužel pokud jde o publikační činnost, nepodařilo se uskutečnit projekt periodického vydávání sborníku zabývajícího se problematikou restaurování (vyšly pouze čtyři ročenky *Technologia Artis*).

**46** Viz stanovisko restaurátorských škol AVU k návrhu věcného záměru zákona o památkovém fondu ve znění ke dni 21. 7. 2008 ([http://www.Restauro.cz/archiv/uz08\\_s\\_t\\_a\\_n](http://www.Restauro.cz/archiv/uz08_s_t_a_n) - AVU), kde se mimo jiné uvádí: „Zřízení Komory restaurátorů by bylo v každém případě výrazným kvalitativním přínosem jak pro celou oblast památkové péče, tak i pro péči o umělecká a uměleckořemeslná díla a předměty kulturní hodnoty v celém jejich širokém spektru, bez ohledu na jejich současnou právní kvalifikaci.“