

Tato kniha vychází ve spolupráci  
s Italským kulturním institutem  
a Centrem Imarmitaliani.



*Istituto Italiano di Cultura  
Praga*

**IMARMITALIANI** 

Translation © Jiří Špaček, 2000  
Prologue © Jaroslav J. Alt, 2000  
© Einaudi, Torino, 1977  
© Tichá Byzanc, 2000

ISBN 80-86359-03-4

CESARE BRANDI

## TEORIE RESTAUROVÁNÍ

---

TICHÁ BYZANC

002 (SF)

485 497

III 20871

NÁRODNÍ KNIHOVNA



1000531301



Ku F. Brandi

75. 1957-

01 / SK 123

*Tento text Cesare Brandiho, který byl poprvé vydán v Itálii v roce 1963, nepřestává být ani po téměř čtyřiceti letech od svého vzniku předmětem mimořádného zájmu všech, kdo se dnes věnují, ať teoreticky, či prakticky, problému restaurování a konzervování uměleckých děl a památek.*

*Brandi náleží k nejvýznamnějším italským znalcům dějin umění tohoto století. Jeho pedagogickou a badatelskou činnost vždy doprovázelo horlivé praktické úsilí, které vykonával nejdříve v Památkové správě a poté jako zakladatel (v roce 1939) a ředitel Ústředního restaurátorského ústavu v Římě. Tento institut se stal nepřekonatelným a v celém světě napodobovaným vzorem vyšší odborné školy restaurování uměleckých děl. Díky každodennímu a bezprostřednímu kontaktu s uměleckými díly dosáhl Brandi nedostižné kompetence, zřejmé i z jeho teoretických děl.*

*Aktuálnost Brandiho Teorie restaurování spočívá v naprosto jasné teoretické formulaci: „Restaurování představuje metodologický moment uznání uměleckého díla v jeho fyzické soudržnosti a v jeho bipolaritě estetické a historické z hlediska jeho předání do budoucna.“ V uplynulých letech dozajista došlo*

ke změnám řady restaurátorských technik, vyvolaným bouřlivým technologickým rozvojem posledních desetiletí. Brandího teorie, zakládající se na prozíravých vědeckých a estetických principech, však zůstává základem, na němž staví metodologie restaurování v Itálii a v mnoha dalších zemích světa.

Doufáme, že uvedení tohoto díla v České republice, která je Itálii tak blízká kulturními kořeny a bohatstvím uměleckých děl a památek, bude moci přispět k živé diskusi, která se otevřela zejména po roce 1989 mezi konzervativci a inovátory a mezi představiteli památkových ústavů a projektanty velmi podobným způsobem, jako tomu bylo v Itálii v poválečném období, kdy se tvůrci nového střetávali s ctiteli starého v polemikách vedených na stránkách novin, v muzeích a na stavbách.

České vydání tohoto díla, které bylo uskutečněno s pomocí a pod záštitou Italského kulturního institutu v Praze, je také novým příkladem spolupráce se soukromým subjektem, v tomto případě s Imarmitaliani. Prvotní projekt českého vydání totiž vzešel ze spolupráce s jednatelem této firmy, panem Albertem Di Stefanem. Chtěli bychom vyjádřit náš dík panu Alessandru Ruggerovi a nakladatelství Tichá Byzanc za trpělivou a důslednou překladatelskou a redakční práci. Toto dílo bychom chtěli věnovat nedávno zesnulému panu Michele Cordaroví, řediteli Ústředního restaurátorského ústavu, který je míloval.

ANGELA TREZZA CABRALES,  
ředitelka Italského kulturního institutu v Praze  
Praha, listopad 2000

## SLOVO ÚVODEM

Se snahou o zachování uměleckých děl minulosti se můžeme setkat již v dávných dobách. Nebylo to restaurování ve smyslu, jak ho chápeme dnes, ale spíše snaha zachovat tato díla pro vlastní i další generace. Toto úsilí bylo motivováno ve svých počátcích především snahou o zachování mocenské a ideologické návaznosti, úctou k životu a práci předků, ale i úsilím o zachování kontinuity ve vnímání životních i duchovních hodnot. V minulosti šlo spíše o převzetí starších významných děl a jejich začlenění do nového životního a duchovního schématu. Z tohoto důvodu bylo třeba zachovat jejich fyzickou podstatu. Samozřejmě, že v rámci sanací těchto děl docházelo často k jejich úpravám ať již z důvodů změny estetického cítění, nepochopení, změny výtvarného názoru nebo začlenění do nového kontextu. Každopádně však bylo



dané umělecké dílo jako takové uznáno a do značné míry respektováno. Dlouhou dobu však nebylo dílo chápáno jako jedinečný subjekt se soubornou hodnotou vypovídající jak o době a místě vzniku, tak i o stópách, které na něm zanechal čas, které lze zpětně číst a které je možno k hodnotám samotného díla plnohodnotně přiřadit. S restaurátorskými přístupy při opravě památek se setkáváme až v 19. století, kdy při absenci silnějšího slohového povědomí dochází při opravách artefaktů k důslednějšímu respektování jednotlivých slohových období. Jde však většinou o nahrazování destruovaných partií artefaktů nebo i větších celků, dostavbami v daném stylu, pokud se týká architektury, a relativně souvislými domalbami a přemalbami na závěsných obrazech a nástěnných malbách. Teprve v první polovině 20. století se začíná postupně vytvářet jasnější názor na restaurování uměleckých děl a vzniká samostatný obor, v rámci kterého se mění i přístup k uměleckým dílům minulosti i formulace jejich funkce a důležitosti pro život současného člověka.

Třicet sedm let po italském vydání se českému čtenáři poprvé dostává do rukou kniha italského restaurátora a teoretika restaurování profesora Cesare Brandiho. Obsahuje soubor přednášek a statí, které sepsal a přednesl během svého dvacetiletého působení na Ústředním restaurátorském ústavu v Římě.

Přestože některé texty vznikly před více než šedesáti lety, jsou dodnes aktuální. Právě z tohoto odstupu je patrné, že proces restaurování uměleckých děl je pro výkonné restaurátory i pracovníky památkových institucí stále nedořešenou a otázky přinášející záležitostí.

Cesare Brandi řeší v teoretické rovině základní úkoly restaurování jako takového nejen z hlediska výtvarného a technologického, ale i z pohledu etického, estetického a filozofického. Přestože je kniha určena především odborné veřejnosti, mohla by přinést poučení i přístupnému laikovi, neboť se dotýká mimo samotné restaurování movitých artefaktů i vztahů současné a historické architektury a jejich vzájemného působení. Cesare Brandi vnímá umělecké dílo v jeho historických souvislostech a ve vazbě k současnosti. Velmi přesně je zde pojmenováno a definováno umělecké dílo jako takové i stanoven konkrétní úhel pohledu na ně v rámci restaurátorského procesu.

Kniha je členěna do několika kapitol, z nichž každá je věnována dílčí otázce či pojmu, které se týkají procesu restaurování. Právě díky pohledu z více úhlů je tak možno dobrat se co nejpřesnější definice zkoumané problematiky.

V úvodní části se autor snaží odpovědět na otázku, co je vlastně restaurování, a současně definuje umělecké dílo jako pojem i jeho místo a smysl existence

v lidské společnosti. Zároveň ozřejmuje povahu a úroveň vztahů vznikajících v okamžiku chystaného restaurátorského zásahu. Nechybí zde samozřejmě ani zamyšlení nad pojmy restaurování, obnova, oprava, rekonstrukce, falzum a snaha co nejvýstižněji je vysvětlit.

Z obecné roviny dochází Brandi k pojmům konkrétním: materiál a jeho přesná funkce v rámci poznání vlastní existence uměleckého díla, charakteristika struktury uměleckého díla, problém obnovení jednoty destruovaného artefaktu. V neposlední řadě řeší i hledisko etické, zahrnující v sobě mimo zvážení přístupu k restaurovanému dílu i vhodné užití materiálů umožňujících další zásahy v budoucnosti.

Velmi podrobně se profesor Brandi zabývá zkoumáním pojmu jednoty uměleckého díla ve smyslu jeho celistvosti a potenciální jednoty, projevující se v každém z fragmentů v případě díla destruovaného. S tím souvisí i problematika doplňování chybějících partií destruovaného artefaktu jak z hlediska materiálu, tak i z pohledu výtvarného, estetického a etického. Všimá si vztahu vzájemného působení barevně a esteticky upravených chybějících partií v uměleckém díle a fragmentů dochovaného originálu i posouzení tohoto vztahu z hlediska etického. Důležitou roli v rozkrývání jednotlivých rovin přístupu k uměleckému dílu v rámci restaurátorského procesu hraje i fenomén

času a s ním spojený pojem historičnosti, resp. historického zhodnocení daného díla. Brandi zde zavádí pojem tzv. dvojí historičnosti, tzn. čas a místo vzniku uměleckého díla na straně jedné a současně dobu, po kterou dílo existuje a zaznamenává na sobě jak samotné působení času, tak i průběžné zásahy vedené snahou buď dílo opravit, nebo upravit, podle estetických hodnot platných v té které době. Brandi tento problém neřeší pouze v úzce vymezené oblasti restaurátorského přístupu k dílům malířským a sochařským, ale i k dílům architektonickým a výsledkům působení člověka v krajině. Velmi důležitou hodnotou je pro něho místo, pro které bylo dílo původně určeno, a s ním spojené spolupůsobení světla, v případě architektury i prostředí, do kterého byla v určité době konkrétní stavba cíleně zasazena.

Jako velmi závažné cítí Brandi téma přístupu současného restaurátora k pozdějším zásahům, v průběhu let na díle nashromážděných, tzn. od retuší přes domalby až k doplňkům ve hmotě a rozsáhlejším přemalbám. Nenabízí zde jednoznačná řešení, ale vždy se snaží o pohled z více úhlů, a tedy hledisek nejen výtvarně-estetických, ale právě, což je pro něho typické, i eticko-historických a neřídka filozofických. Často své teoretické výklady doplňuje poukazy na konkrétní situace a snaží se je v rámci svých teorií zhodnotit.

Je samozřejmé, že vzhledem k vývoji poznání dochází po letech k nutné korekci některých Brandiho tezí, neboť samotný čas sám postupně zhodnocuje konkrétní aplikace a řešení (například princip šrafované retuše, od které se po téměř jednoznačném přijetí časem začalo postupně upouštět), stejně tak jako, a toho si byl i Brandi sám vědom, nemožnost vytvoření jednotného kánonu restaurátorského přístupu, který by měl všeobecnou platnost a dal se aplikovat na jakékoliv umělecké dílo.

Brandi se zamýšlí nad jednotlivými možnostmi přístupu k restaurovanému dílu a snaží se, opět ze všech možných úhlů, zhodnotit i obhájit formy čistého konzervování, restaurování i tzv. uměleckého restaurování.

Můžeme říci, že již první teoretické práce Cesara Brandiho způsobily zlom v dosavadním pojetí restaurování uměleckých děl a staly se základem pro úplně nové chápání této činnosti jako zcela svébytného oboru, ve kterém díky rozšíření spektra pohledů na restaurování a využitím dalších exaktních disciplín dochází ke značnému zvýšení citlivosti v přístupu k poškozenému artefaktu.

Kromě kritiků měla jeho práce i řadu přívrženců, kteří stejně jako on cítili potřebu vymanit se z doposud platných názorových kliše 19. století, chápajících restaurování ve zjednodušeném schématu obnovy či

opravy narušeného artefaktu. V Čechách se k novým myšlenkám velmi brzy přihlásil Bohuslav Slánský, který po studiích v Německu dokonce inicioval vznik samostatného restaurátorského ateliéru na pražské Akademii výtvarných umění a sám se koncem čtyřicátých let stal jeho prvním profesorem. Stejně tak jako v okolních evropských zemích se postupně stávalo i v Čechách restaurování uměleckých děl činností vycházející ze souboru poznatků výtvarně-estetických, ale i čistě vědeckých.

I přes tento jasně pozitivní posun se však v praxi často setkáváme s přístupy, které k naplnění těchto teorií mají stále daleko (jak při restaurování menších artefaktů, tak zvláště při rozsáhlejších akcích, které se týkají obnovy většího souboru uměleckých děl). Především při rekonstrukcích a opravách větších objektů často dochází ke kompromisům, jejichž výsledkem pak bývá nesourodý útvar, kde se pietně restaurované dochované artefakty stávají součástí dobudované a „slohově očištěné“ a „autentické“ architektury nebo jsou „vyráběny“ z posbíraných nálezů a slouží jako ničím nepodložený a eticky a nakonec i esteticky ne-logicky užitý zdobný prvek osazený v rámci nově koncipovaného interiéru, fasády nebo exteriéru. Velmi často se používají, především při opravách a rekonstrukcích architektury, materiály a postupy, které potlačují původní charakter díla včetně umělých nánosů

způsobených činností člověka v minulosti. Prozatím stranou většinou zůstává důkladné zvážení event. přemístování uměleckého díla do jiného prostředí (transfery nástěnných maleb, budování lapidárií), změna funkce, případně náhrada za kopie.

Restaurování konkrétního artefaktu by se nemělo omezit pouze na fyzickou přítomnost a vlastní činnost restaurátora, ale mělo by se jednat o komplexní přístup, obsahující v sobě mimo důkladný průzkum i registraci situace, místa, proniknutí do jednotlivých časových vrstev, rozpoznání jejich funkce v daném prostředí a souvislostech, zvážení důrazu na jednotlivé aspekty funkce díla, jako je funkce historická, estetická atd.

Profesor Cesare Brandi spolu se svými kolegy formuloval v roce 1972 *Chartu restaurování*, která je zde v příloze uvedena jako názorný příklad využití odborných poznatků v praxi. Tato charta funguje v návaznosti na italský právní a památkový systém.

JAROSLAV J. ALT  
*Kutná Hora, listopad 2000*

## 1. POJEM RESTAUROVÁNÍ

Restaurováním se obecně rozumí jakýkoli zásah, jehož úkolem je vrátit produktu lidské činnosti jeho účinnost. V této běžné koncepci restaurování, totožné s tím, co bychom měli přesněji nazvat předpojmovým schématem,\* je už vyčleněn pojem zásahu do produktu lidské činnosti; jakýkoli jiný zásah v oblasti biologické nebo fyzikální proto nelze zahrnout pod běžný pojem restaurování. Postupujeme-li tedy od předpojmového schématu restaurování k pojmu, je třeba, aby tato konceptualizace probíhala s ohledem na rozmanitost produktů lidské činnosti, na nichž má být onen zvláštní zásah označován jako restaurování vykonán. Budeme tedy rozlišovat restaurování týkající

---

\* Ve věci předpojmového schématu viz CESARE BRANDI, *Celso o della Poesia*, Einaudi, Torino 1957, s. 37n.

se průmyslových výrobků a restaurování uměleckých děl. Jestliže v prvním případě bude restaurování konečným synonymem opravy či návratu k původnímu účelu, druhý případ bude od prvního odlišný, a to nejen typem prováděných operací. Dokud totiž jde o průmyslové výrobky, které chápeme v neširším měřítku, počínaje nejdrobnější řemeslnou prací, cílem restaurování je zcela evidentně vrátit výrobku jeho funkčnost a povaha restaurátorského zákroku bude vedena výlučně snahou po uskutečnění tohoto cíle.

Jakmile však půjde o umělecké dílo – i přesto, že se mezi nimi najdou taková, jejichž struktura má funkční účel, jako díla architektonická či vůbec předměty takzvaného užitého umění – je zřejmé, že obnovení původní funkčnosti je sice součástí restaurátorského zásahu, avšak ve výsledku představuje pouze složku druhořadou nebo souběžnou, nikdy ne primární a základní, která si všimá uměleckého díla právě jako uměleckého díla.

Hned se tedy ukáže, že onen zvláštní produkt lidské činnosti, jež nazýváme uměleckým dílem, je jím pro jedinečné uznání, které se odehrává ve vědomí; uznání dvojnásob jedinečné jednak proto, že k němu pokaždé musí dospět každý sám, jednak proto, že je nelze zdůvodnit jinak než právě jen tímto uznáním, jež jedinec dílu prokazuje. Lidský produkt, jehož se uznání týká, je zde, před našima očima, ale může být

počítán obecně mezi produkty lidské činnosti, dokud jej uznání jako uměleckého díla v našem vědomí ze společnosti ostatních produktů s konečnou platností nevyčlení. Právě toto je nepochybně osobitá vlastnost uměleckého díla, pokud nepátráme po jeho podstatě a tvůrčím procesu, který mu dal vzniknout, nýbrž po tom, jak se stává součástí světa, svébytné existence každého jedince ve světě. Taková osobitost není závislá na filozofických předpokladech, z nichž se obvykle vychází, nýbrž ať už jsou tyto předpoklady jakékoli, musí se okamžitě projevit, jakmile přijmeme umění jako produkt lidské spirituality. → ?

Nesmíme se proto ovšem domnívat, že je nutno vycházet z idealistické koncepce, neboť i když přejdeme k opačnému pólu a budeme zastávat východisko pragmatické, v případě uměleckého díla se nám rovněž ukáže podstatný význam jeho uznání jako uměleckého díla.

Nahlédneme-li do Deweyho,\* najdeme tuto vlastnost jasně vyslovenu: „Umělecké dílo je bez ohledu na své stáří či klasičnost skutečně, a ne jenom potenciálně uměleckým dílem, jestliže žije v určité individualizované zkušenosti. Jako kus pergamenu, mramoru či plátna zůstává (vystaveno ovšem ničivému

\* JOHN DEWEY, *Art as Experience*, New York 1934. Náš citát vychází z italského překladu *Arte come esperienza*, La Nuova Italia, Firenze 1951, s. 130.



běhu času) v průběhu let stále týmž. Jako umělecké dílo však je znovu vytvořeno pokaždé, kdy je esteticky prověřeno. To znamená, že dokud nenastane takové znovuvytvoření nebo uznání, umělecké dílo je uměleckým dílem jenom potenciálně neboli, jak jsme napsali, *neexistuje*, dokud *přetrvává*, tedy dokud, jak vyplývá i z Deweyova výroku, je kusem pergamenu, mramoru nebo plátna.

Když už jsme si ujasnili tento bod, nebude překvapením, dojdeme-li k následujícímu závěru: Jakékoli chování vůči uměleckému dílu včetně restaurátorského zásahu je dáno tím, zda došlo k jeho uznání jako uměleckého díla.

Jestliže však je chování vůči uměleckému dílu úzce vázáno na posouzení uměleckosti – neboť k tomu uznání dospívá – nebude na tomto soudu o nic méně závislá ani povaha zákroku. To pak znamená, že také ta fáze restaurování, jež může být společná pro umělecké dílo stejně jako pro další produkty lidské činnosti, představuje pouze fázi komplementární vůči kvalifikaci, již zákrok získává faktem, že má být proveden na uměleckém díle. Od toho se odvíjí – kvůli této nezaměnitelné jedinečnosti – i právo vyčlenit restaurování uměleckého díla z běžného chápání restaurování, jak jsme je vložili na počátku, a potřeba formulovat jeho pojetí ne už na základě praktických kroků, které ve skuteč-

nosti restaurování charakterizují, nýbrž na základě konceptu uměleckého díla, jenž zákroku uděluje kvalifikaci.

Tak jsme dospěli až k poznání vztahu, jenž k sobě neoddělitelně poutá restaurování a umělecké dílo, a to tak, že restaurování je podmíněno uměleckým dílem, a ne naopak. Vazba mezi restaurováním a uměleckým dílem se proto vytváří už v okamžiku uznávání díla a později se dále rozvíjí, avšak během uznávání vychází z určitých předpokladů a podmínek. Od tohoto uznání je posuzován nejen materiál, ve kterém umělecké dílo trvá, ale i bipolarita, v níž se umělecké dílo ukazuje našemu vědomí.

Jako produkt lidské činnosti totiž umělecké dílo klade dvojí požadavek: estetický, jenž odpovídá základnímu faktu uměleckosti, pro niž je umělecké dílo uměleckým dílem, a historický, který mu přísluší jako lidskému produktu v určitém čase a místě vytvořeném a v určitém čase a místě se nalézajícím. Jak patrně, není ani nutno dodávat požadavek užitečnosti, která je nakonec jediným nárokem navíc pro ostatní lidské produkty, poněvadž je-li tato užitečnost v uměleckém díle přítomna, jako například v architektuře, nemůže být brána v úvahu sama o sobě, nýbrž na základě fyzické soudržnosti a dvou jmenovaných základních požadavků, které umělecké dílo strukturují během recepcce v našem vědomí.

Když jsme dovedli restaurování do přímého vztahu s uznáním výtvarného díla jako takového, můžeme nyní podat jeho definici: *Restaurování představuje metodologický moment uznání uměleckého díla v jeho fyzické soudržnosti a v jeho bipolaritě estetické a historické z hlediska jeho předání do budoucna.*

Z této základní struktury uměleckého díla při jeho recepci v individuálním vědomí musí být pochopitelně odvozeny také zásady, jichž se musí restaurování držet při praktické aplikaci.

Fyzická soudržnost díla musí být nutně prvořadá, jelikož představuje samo místo, kde se obraz projevuje, zajišťuje předání díla budoucnosti, a garantuje tudíž jeho vnímání lidským vědomím. Jestliže tedy z hlediska uznání uměleckého díla jako takového má jednoznačnou přednost stránka umělecká, v okamžiku, kdy je cílem uznání uchovat možnost vyjevování díla v budoucnu, nabývá primárního významu hledisko fyzické soudržnosti.

Jestliže totiž musí k uznání dojít pokaždé v individuálním vědomí, v témže okamžiku je také součástí vědomí univerzálního a jedinec, který se těší z bezprostředního objevení díla, si neprodleně klade požadavek na jeho uchování, jenž má naléhavost morálního imperativu. Konzervování se pak odvíjí v nekonečné stupnici, jež sahá od pouhého respektování až po nejradikálnější zásahy, k nimž dochází

v případě snímání fresek či přenosu deskových maleb nebo maleb na plátně.

Ačkoli se požadavek uchování obrací obecně k uměleckému dílu v jeho komplexní struktuře, přesto je zřejmé, že se týká zejména materiální soudržnosti, v níž se obraz jeví. K materiální konzistenci se bude upínat veškeré úsilí a zkoumání, aby přetrvala po co nejdélnější dobu.

Bude však také, ať už půjde o jakýkoli zákrok, tím jediným, co je v každém případě oprávněné a povinné; tím jediným, co je třeba explicitně vyjádřit v nejširší škále vědeckých pomůcek; a tím prvním, ne-li jediným, co skutečně umělecké dílo v neměnném a neopakovatelném trvání obrazu umožňuje a vyžaduje.

Tím je objasněn první axiom: *Na uměleckém díle se restauruje pouze jeho materiál.*

Avšak fyzické prostředky, jejichž prostřednictvím se obraz přenáší, nejsou k němu přiřazeny, nýbrž šíří se s ním současně, jsou koextenzivní; nemáme látku na jedné straně a obraz na druhé. Přesto však, třebaže jsou s obrazem koextenzivní, můžeme tuto koextenzivitu považovat úplně a vždy za vnitřní. Určitý díl těchto fyzických prostředků poslouží jako podklad pro ostatní, které obstarávají přenos obrazu v užším smyslu, i když ty je zase potřebují z důvodů úzce spjatých s trváním obrazu. Platí to pro základy v případě stavby, pro desku nebo plátno u malby apod.

16 Kdykoli budou podmínky uměleckého díla v takovém stavu, že bude nutno obětovat část jeho materiální konzistence, je nutno k tomuto obětování nebo jakémukoli zásahu přistupovat v souladu s požadavky estetickými. Ty jsou vždy na prvním místě, poněvadž jedinečnost uměleckého díla ve srovnání s ostatními lidskými produkty nespočívá v jeho materiální soudržnosti ani v jeho dvojí historičnosti, nýbrž v jeho uměleckosti; takže kdybychom právě ji ztratili, zůstalo by nám pouhé torzo.

17 Na druhé straně není možno podceňovat ani požadavek historický. Už jsme řekli, že umělecké dílo se vyznačuje dvojí historičností. Ta první souvisí s okamžikem jeho formulování, okamžikem tvorby, a patří tedy určitému umělci, určité době a místu, ta druhá vychází z toho, že vyžadujeme přítomnost určitého vědomí, a je tedy historičností, jež se vztahuje k době a místu, kde se v té době vyskytuje. K otázce času v souvislosti s uměleckým dílem se vrátíme podrobněji, pro tuto chvíli je rozdíl mezi oběma rovinami dostačující.

18 Přechodné období mezi časem, kdy bylo dílo vytvořeno, a touto historickou přítomností, jež se neustále posouvá dopředu, tvoří řada stejných historických přítomností, které se staly minulostí, ale jejichž přechod mohl na díle zanechat stopy. Podobně i místo, kde dílo vzniklo nebo pro něž bylo určeno,

a místo, v němž se vyskytuje v okamžiku nové recepce ve vědomí, mohly na jeho těle zanechat citelné stopy.

Historický požadavek se tedy týká nejen první, ale i druhé historičnosti.

Smířit oba dva požadavky představuje dialektiku restaurování, právě tak jako metodologický moment v procesu uznání uměleckého díla jako takového.

Nyní lze vyslovit druhou zásadu restaurování:

*Cílem restaurování musí být obnovení potenciální jednoty uměleckého díla, jestliže toho můžeme dosáhnout, aniž se dopustíme uměleckého nebo historického padělků a aniž setřeme veškeré stopy pohybu uměleckého díla v čase.*

## 2. MATERIÁL UMĚLECKÉHO DÍLA

První zásada týkající se materiálu uměleckého díla jako jediného předmětu restaurátorského zásahu vyžaduje objasnění pojmu materiálu ve vztahu k uměleckému dílu. Skutečnost, že fyzické prostředky, jež potřebuje obraz ke svému vyjevení, představují prostředek, a ne cíl, nesmějí odradit od zkoumání toho, co znamená materiál vzhledem k obrazu, zkoumání, které idealistická estetika obecně opomíjela, jež však analýza uměleckého díla neodvratně znovu nastoluje. Ostatně už Hegel se nemohl vyhnout tomu, aby se nevyjádřil o „vnějším a daném materiálu“, přestože nepodal konceptualizaci materiálu ve vztahu k uměleckému dílu. V tomto vztahu materiál nabývá přesné fyziognomie, a musí proto být na základě takového vztahu definován, jelikož by bylo zcela bez užitku vycházet z hlediska ontologického, gnozeologického či

epistemologického. Teprve později, až dospějeme k praktickému restaurátorskému zákroku, budeme též potřebovat vědecké poznání materiálu v jeho fyzikálním ustrojení. Avšak ještě předtím – a zvláště ve vztahu k restaurování – je nutno definovat, co je materiál, poněvadž představuje zároveň *čas* i *místo* restaurátorského zákroku. K tomu si musíme posloužit hlediskem fenomenologickým, jehož prostřednictvím se materiál ukazuje jako to, „co slouží zjevení obrazu“. Taková definice obráží analogický postup vedoucí k definování krásna, jež také nelze definovat jinak než prostřednictvím fenomenologie, jak už to činila scholastika: „Quod visum placet.“

Materiál jako zjevení obrazu tedy poskytuje klíč k rozdvojení, které jsme už naznačili a které se nyní projevuje jako *struktura* a *vzhled*.

Odlišení těchto dvou základních významů zavádí pojem materiálu rovněž pro umělecké dílo, podobně, avšak daleko úžeji, jako je tomu v případě *aversu* a *re-versu* u medaile. Je jasné, že být převážně *vzhled* nebo převážně *struktura* bude v uměleckém díle znamenat dvě funkce materiálu, z nichž normálně ani jedna nebude popírat druhou, aniž je tím ovšem možno vyloučit konflikt. Případný konflikt tohoto druhu, jako už tomu bylo v případě požadavku estetického vůči požadavku historickému, může být vyřešen, nelze-li jej smířit jinak, pouze převahou vzhledu nad strukturou.

Vezměme si názornější příklad deskové malby, kde je dřevěná deska natolik pórovitá, že už neposkytuje vhodný podklad. Malba tedy bude materiálem co do vzhledu, dřevo materiálem co do struktury, jakkoli nám může rozlišení připadat mnohem méně zřetelné, jelikož fakt, že je dílo malováno na desce, dodává malbě charakteristické prvky, které by mohly zaniknout, kdybychom desku odstranili. Proto je oddělení vzhledu a struktury daleko subtilnější, než se na první pohled zdá, a pro praktické účely ani vždy nebude plně možné. Představme si dále například případ budovy částečně pobořené zemětřesením, u které však lze přesto provést rekonstrukci či anastyulózu (sestavení zachovaných článků – pozn. překl.). V tomto případě nemůže být za vzhled považován pouze povrch kvádrů; ty musí zůstat kvádry, a to nejen na povrchu. Přesto se může změnit vnitřní stavební struktura, aby se předešlo škodám při zemětřeseních v budoucnosti. Dokonce může být nahrazena vnitřní struktura sloupů, pokud jsou součástí stavby, nesmí však dojít ke změně vzhledu materiálu. I zde je však nezbytný citlivý přístup, abychom se ujistili, že se změna struktury neodrazí ve vzhledu.

K mnoha neblahým a destruktivním omylům došlo právě proto, že materiál uměleckého díla nebyl prozkoumán ve své bipolaritě vzhledu a struktury. Zakořeněná iluze, kterou bychom pro účely umění

mohli nazvat iluzí imanence, pokládá za totéž například dosud nevytěžený mramor v lomu a mramor proměněný v sochu. Zatímco nevytěžený mramor má jenom svou fyzikální konstituci, mramor sochy podstoupil radikální proměnu v nositele obrazu, získal historickou roli tím, že se stal dílem člověka, a mezi jeho trváním coby uhličitanu vápenatého a jeho bytím jako obrazu se otevřela nepřeklenutelná propast. Kdo by se tedy domníval jen proto, že dokázal určit lom, odkud pocházel materiál staré památky, že je oprávněn vytěžit jej znovu k novému vytvoření památky – jestliže by nešlo o restaurování, nýbrž o náhradu – nemohl by svůj požadavek zaštitit faktem, že jde o *stejný materiál*. Materiál rozhodně stejný nebude; jakmile se totiž skrze současné dílo člověka stane historickým, bude patřit do této doby, nikoli do doby vzdálené, a třebaže se bude shodovat v chemickém složení, přesto bude odlišný, a tak se nakonec rovněž stane historickým i estetickým padělkem.

Další omyl, v němž ještě někteří setrvávají a jenž vyplývá z nedostatečného zjištění, co představuje látka uměleckého díla, spočívá v koncepci, již měl v oblibě Semperův a Tainův pozitivismus, že totiž materiál sám generuje či alespoň nějak určuje styl díla. Je zřejmé, že podobné sofizma je způsobeno nedostatečným odlišením struktury od vzhledu a ztotožněním materiálu, jenž je nositelem formy,

s formou samou. Následkem toho byl potom vzhled, jehož materiál v uměleckém díle nabývá, chápán pouze jako funkce struktury díla.

Jestliže se naopak přehlíží role materiálu v obraze, jak k tomu dochází v idealistické estetice, je to tím, že nebyl postižen význam materiálu jako struktury, čímž se dospívá ke stejnému výsledku, tedy k ztotožnění jeho vzhledu s formou, ale současně k jeho potlačení jako materiálu.

Základní odlišení vzhledu a struktury může někdy dosáhnout takového stupně, že paradoxně vzhled předchází strukturu, avšak pouze v případech, že umělecké dílo nepatří do takzvaného výtvarného umění, tedy tam, kde jde o poezii nebo hudbu. Při použití písma – které ostatně není vlastním fyzikálním médiem těchto umění, nýbrž jeho zprostředkovatelem – tam vzhled předbíhá, i když jen v symbolické podobě, skutečné provedení zvuku noty nebo slova.

Další mylné pojetí materiálu v uměleckém díle redukuje dílo na materiální konzistenci, v níž dílo spočívá. Zdá se obtížné tuto koncepci vyvrátit, avšak k jejímu rozptýlení ji postačí porovnat s poznatkem, že materiál může být obrazem překročen do vnějšího prostoru a že obraz ve své prostorovosti není omezen v obalu materiálu, jenž je do obrazu transformován; mezi fyzikální prostředky přenosu obrazu můžeme

počítat i další přechodné prvky mezi dílem a divákem. Na nejpřednější místo se řadí kvalita atmosféry a světla. Může sem tedy patřit i průzračné ovzduší a zářivé světlo určitého druhu, stejně jako samo místo, kde se obraz ukazuje, a to o nic méně než mramor nebo bronz či jiný materiál. Bylo by tudíž nepřesné tvrdit, že pro Parthenon byl jako fyzikální prostředek použit pouze bílý mramor, neboť o nic méně než mramor je materiálem také atmosféra a světlo, jimiž je obklopen. Proto také k odstranění uměleckého díla z jeho původního místa může dojít z jediného a hlavního důvodu, totiž pro jeho zachování.

jednotu, jež se váže k *úplnosti*, nikoli *jednotu*, již je dosaženo jako *soubrnu*. Jestliže bychom totiž umělecké dílo neměli chápat jako *úplnost*, musili bychom je pojímat jako souhrn, tedy jako cosi, co je složeno z částí. Odtud bychom dospěli k geometrickému pojetí uměleckého díla, podobnému jako je geometrické pojetí krásna, a pak by stejně jako v případě krásna platila kritika, již tento pojem podrobil už Plotinos. Bude-li se tedy umělecké dílo skládat z částí, z nichž každá bude sama o sobě uměleckým dílem, ve skutečnosti dojdeme k závěru, že buď tyto části jednotlivě nejsou tak autonomní, jak bychom si přáli, a dělení má hodnotu rytmickou, nebo v kontextu ztrácí onu individuální platnost a jsou pohlceny dílem, do něhož jsou zahrnuty. Nebo pak dílo, které je obsahuje, není jednolitým uměleckým dílem, nýbrž sbírkou, případně soubor, do něhož jsou zařazena, v jednotlivých uměleckých dílech oslabuje jejich individuální charakter, který činí každou část autonomním dílem. Tato zvláštní přitažlivost, kterou umělecké dílo působí na své části, jakmile je dílem z částí složeným, už sama znamená popření těchto částí jako samostatných děl.

Podívejme se však na umělecké dílo, jež je skutečně složeno z částí, které samy o sobě postrádají nějakou zvláštní estetickou ambici, pomineme-li obecné zalíbení, jež nacházíme v kráse materiálu, v čistotě řezu apod. Týká se to např. kamenů v mozaice nebo

### 3. POTENCIÁLNÍ JEDNOTA UMĚLECKÉHO DÍLA

Když jsme vyjasnili význam a meze, jež přisuzujeme materiálu ve vztahu k zjevování uměleckého díla, je nyní třeba prozkoumat pojem jednoty, k níž je nutno se vztahovat, chceme-li vymezit hranice restaurátorské práce.

Nejprve musíme vyloučit, aby jednota tvořená uměleckým dílem byla chápána jako organická a funkční jednota příznačná pro veškerý fyzikální svět, od jádra atomu až po člověka. V tomto smyslu by postačilo definovat i jednotu uměleckého díla jako jednotu kvalitativní, a ne kvantitativní; to však by nám nepomohlo zřetelně oddělit jednotu uměleckého díla od jednoty organicko-funkční, neboť fenomén života není kvantitativní, nýbrž kvalitativní.

Na počátku musíme prozkoumat, do jaké míry je nutné přisuzovat uměleckému dílu jednotu, přesněji

stavebních prvků, cihel a kvádrů v architektuře. I když se nebudeme věnovat otázkám, které jsou pro nás druhořadé, jako je možnost rytmu, jež může umělec hledat nebo vytěžit ve fragmentaci materiálu, který k formulování obrazu používá, faktem zůstává, že jakmile jsou kameny mozaiky nebo stavební kvádry vyňaty z formálního uspořádání, jež jim umělec vtiskl, zůstanou netečnými a neuchovávají si žádnou zřetelnou stopu jednoty, do níž je umělec přivedl. Je to jako číst slova ve slovníku, tatáž slova, jež básník posbíral do verše a která, jakmile se z verše odpoutají, se znovu stávají skupinami sémantizovaných zvuků a ničím víc.

Mozaika a stavba vybudovaná z jednotlivých kvádrů jsou tedy příklady, jež nejvýmluvněji dokazují, že umělecké dílo nemůže být chápáno jako souhrn, musí-li naopak uskutečňovat úplnost.

Když jsme tedy v případě uměleckého díla souhlasili s „jednotou úplnosti“, je třeba si položit otázku, zda tato *jednota* není projevem oné organické či funkční jednoty, o níž nás neustále přesvědčuje denní zkušenost. V ní věci tvořící přírodu neexistují jako nezávislé monády, list si žádá větev, větev strom, odřezané nohy a hlavy, které vidíme v řeznictví, nadále patří zvířatům, dokonce i oděvní součásti, jakkoli se nám ukazují v konfekčním stereotypu, neodvratně patří k člověku. U základů naší zkušenosti, a tedy naší

každodenní existence ve světě, je právě snaha postihnout vazby, jež k sobě poutají existující věci, a omezit na minimum či vyloučit věci nepotřebné, tedy ty, jejichž souvislost s naší existencí buď neznáme, nebo je potlačena. Je zřejmé, že toto existenciální sepětí věcí je vlastní funkcí poznání a základním smyslem vědy; na základě vědeckého zpracování se stanovují zákony a jsou možné předpovědi. Proto žádný člověk, který vidí na řeznickém pultě hlavu beránka, nepochybuje o tom, že jde o zvíře, které mělo zaživa čtyři nohy.

Avšak v obraze, jež vytváří umělecké dílo, je tento svět zkušenosti omezen pouze na poznávací funkci v rámci figurativnosti obrazu, jakýkoli požadavek na organickou integritu mizí. *Obraz je skutečně a jedině to, co se jeví*, fenomenologická redukce, jež slouží k pátrání po existujícím, se v estetice stává axiomem, jímž je definována podstata obrazu. Z tohoto důvodu má obraz člověka, z něhož je na určité malbě vidět jenom ruka, jenom tuto ruku, a nelze jej proto považovat za obraz zmrzačený, neboť popravdě žádnou ruku nemá, jestliže „ruka, již vidíme namalovanou“, není ruka, nýbrž pouze sémantická funkce ve vztahu k figurativnímu kontextu, který obraz rozvíjí. Předpoklad *druhé* ruky, tedy té, která namalována není, už nepatří k vnímání uměleckého díla, nýbrž je součástí úkonu opačného, než ze kterého umělecké dílo



vzniklo, to jest snížení uměleckého díla na reprodukci přírodního předmětu; proto zobrazený přírodní předmět, v našem případě živočich-člověk, musil mít i druhou ruku.

A tak jakkoli může být každý v principu přesvědčen o opaku, tedy o tom, že ten, kdo hledí na portrét člověka, z něhož je vidět jen jedna ruka, ve svém nitru instinktivně reprodukuje organickou jednotu člověka s oběma rukama, intuitivní a spontánní vnímání uměleckého díla naopak probíhá přesně tak, jak jsme popsali, tedy s omezením poznávací podstaty obrazu neboli jeho sémantické hodnoty pouze na to, co obraz poskytuje, ne na víc. Tuto úvahu můžeme doprovodit nepřímými důkazy. Představme si člověka, jenž náhodou narazí na utátou ruku, nebo dokonce na lidskou hlavu. Při zděšení, jež pocítí, ani na chvíli nezapochybuje o tom, že patří nějaké osobě. Naproti tomu sochařské zobrazení samotné ruky nebo hlavy, nepůjde-li ovšem o úmyslnou snahu simulovat lidské ostatky, nejen že vůbec nevyvolá hrůzu, ale ani nás nepřivede na myšlenku, že znázorňuje části organismu, které byly z tohoto organismu odděleny. Dokonce bude potřeba zvláštního důmyslu k tomu, abychom sochařské ztvárnění pouhé hlavy mohli jednoznačně pokládat za hlavu oddělenou od trupu. Ikonografie sv. Jana Křtitele či sv. Dionýsia o tom podává svědectví.

Přinesli jsme důkazy, že organicko-funkční jednotu existenciální skutečnosti spočívá v logických pochodech lidského rozumu, zatímco výtvarná jednotu uměleckého díla splývá s tušením obrazu jako uměleckého díla.

Jakmile jsme dospěli až sem, máme k dispozici dvě poučky, které by měly přesně vymezit, o co v restaurování jde, a tedy vytyčit zásady pro praxi.

Předně se nám podařilo stanovit, že umělecké dílo vykazuje velmi zvláštní jednotu, a nemůže být tedy považováno za složené z částí; dále že tato jednotu není souměřitelná s organicko-funkční jednotou existenciální situace. Z toho vyplývají dva závěry.

Za prvé vyvozujeme, že jelikož umělecké dílo není složeno z částí, pak musí, dojde-li k jeho fyzickému rozbití, nadále *potenciálně* přetrvávat jako celek v každém z fragmentů, a tuto *potenciálnost* je třeba uplatňovat v požadavku přímo spjatém s formální stopou zachovanou při rozdrobení materiálu v každém fragmentu.

Za druhé soudíme, že je-li „forma“ každého jednotlivého uměleckého díla nedělitelná, pak tam, kde dojde materiálně k rozdělení díla, je nutno pokusit se rozvíjet potenciální původní jednotu, jež je v každém fragmentu obsažena, a to úměrně formální zachovalosti těchto fragmentů.

Tyto dva závěry nás vedou k odmítnutí představy, že na díle zmrzačeném, z něhož zbyly fragmenty,

nelze provádět zákrok *per analogiam*, poněvadž postup vedený analogií by principiálně vyžadoval položení rovnítka mezi intuitivní jednotu uměleckého díla a jednotu logickou, v níž myslíme existenciální skutečnost. Právě to jsme zavrhlí.

Vedle toho se nabízí myšlenka, že zákrok usilující o obnovení původní jednoty tím, že rozvíjí potenciální jednotu fragmentů onoho celku, jímž je umělecké dílo, se musí projevat nabídkou toho, co je implikováno ve fragmentech samých nebo co se dá zjistit z autentických dokladů o původním stavu.

V tomto názoru, jenž se vztahuje k samému počátku restaurátorského úkonu, jsou samozřejmě přítomny i dva požadavky, historický a estetický, jejichž úkolem je spolupůsobit při stanovení hranic toho, co může být obnovou potenciální jednoty uměleckého díla, aniž by vzniklo historické falzum nebo došlo k estetické újmě.

Z toho vyplývají některé zásady, které jsou sice praktické, avšak nemohou už být považovány za empirické.

Jako první platí, že doplnění musíme vždycky a snadno rozeznat, ne ovšem tak, abychom proto poškozovali právě jednotu celku, již hodláme rekonstruovat. Doplnění proto nesmí být patrné z takové vzdálenosti, ze které se bude dílo prohlížet, avšak musíme je bez speciálních pomůcek okamžitě poznat, jakmile se podíváme zblízka. V tomto ohledu odporujeme

mnoha axiomům takzvaného archeologického restaurování, neboť nejen obhajujeme potřebu dosáhnout chromaticko-světelné jednoty fragmentů a doplňků, ale tam, kde lze rozdílu mezi původními a doplněnými díly dosáhnout speciálním a trvanlivým opracováním, není vyloučeno ani použití stejného materiálu a umělé patiny, pokud jde ovšem stále o restaurování, nikoli o nápodobu.

Druhá zásada se týká materiálu, v němž je obraz vytvořen; nelze jej nahradit pouze tam, kde je přímým spolutvůrcem obrazu ve smyslu jeho vzhledu, nikoli v těch případech, kdy je jen strukturou. Tím je také dána, stále však v souladu s instancí historickou, značná volnost postupu v případě podložek, nosných struktur apod.

Třetí princip míří do budoucnosti; požaduje totiž, aby žádný restaurátorský zásah neznemožňoval případné zásahy budoucí, naopak je musí usnadňovat.

Avšak tím, co jsme dosud uvedli, by problém nebyl vyčerpán, protože stále ještě zůstává otevřena otázka chybějících míst, právě kvůli požadavku, který zakazuje doplňování jen podle libosti. Něco jiného je rozvíjet figurativnost fragmentu, dokud se nepodaří, aby se spojil s fragmentem následujícím, třebaže ne sousedním, a něco jiného nahradit ztracený figurativní prvek analogickým doplněním. Problematika chybějících míst tudíž zůstává nadále otevřena.

Pokud jde o umělecké dílo, chybějící místo je v něm porušením figurativní tkáně. Na rozdíl od všeobecného mínění však není v případě uměleckého díla nejdůležitější ani tak to, co schází, jako spíš to, co je nutno doplnit. Tvar ani barva chybějícího místa vskutku nemají souvislost s figurativností zázorného obrazu. Vkládají se totiž jako cizí těleso.

Interpretovat smysl chybějícího místa a hledat prostředky k jeho potlačení nám mohou velmi dobře pomoci výzkumy a zkušenosti *Gestaltpsychologie*.

Chybějící místo i přes svůj nahodilý tvar působí jako obraz rýsující se na určitém *pozadí*, jímž je v tomto případě malba. Při spontánním průběhu vnímání se vedle potřeby symetrie a potřeby co nejjednoduššího tvaru, tedy požadavků, kterými se snažíme naráz postihnout komplikovanost vizuálního vnímání, projevuje podstatný vztah mezi obrazem a pozadím. Stanovit při vizuální percepci vztah obrazu a pozadí totiž představuje spontánní vzorec vnímání. Tento vztah pak je v malbě vyjádřen a rozvíjen podle předem stanovené prostorovosti; jestliže však v malířské osnově vznikne prázdné místo, tento nečekaný „obraz“ je vnímán jako obraz, jehož pozadí tvoří malba. K poškození obrazu tak přibývá jeho *znehodnocení*, kdy to, co původně vzniklo jako obraz, je degradováno na pouhé pozadí. Z prvních pokusů vytyčit metodologii restaurování, jež by zabránila doplňování

podle vlastní fantazie, proto vzešlo první empirické řešení vyžadující *neutrální odstín*. Šlo tedy o pokus toto prázdné místo, jež vystoupilo do popředí, zatlačit zpět pomocí barvy pokud možno postrádající určitý odstín. Byla to poctivá, avšak nedostatečná metoda. Kromě toho se snadno zjistilo, že neexistuje neutrální odstín a že kterýkoli odstín považovaný za neutrální měl ve skutečnosti vliv na chromatické rozvržení malby, neboť při sousedství barev a neutrálního odstínu pohasínaly barvy na obraze a svou vtíravou jedinečností se zvýrazňovala barva na chybějícím místě. Vypadalo to, že stojíme před neřešitelným rébusem. Sami jsme hned usoudili, že je nutno vyhnout se při pokrytí chybějícího místa barvám z obrazu, aby se tak místo jevílo stále v jiné rovině než vlastní malba – buď o něco víc vpředu, nebo poněkud v pozadí. Vycházeli jsme přitom z prostého zjištění, že když se objeví skvrna na skle před obrazem, brání bezmála stejně jako chybějící místo v pohledu na to, co je pod ní; jelikož je však vnímána v rovině odlišné od roviny obrazu, umožňuje vnímat pokračování malby pod skvrnou. Podaří-li se nám tedy dát chybějícímu místu barevnost, jež namísto toho, aby se shodovala nebo jen málo lišila od barev malby, se od nich naopak prudce odpoutá v tónu a světelnosti, ne-li přímo v odstínu, bude chybějící místo působit stejně jako skvrna na skle, tedy dovolí

vnímat pokračování obrazu pod chybějícím místem. Toto kritérium bylo uplatněno při obtížném zaplňování ploch na Zvěstování Antonella da Messina z paláce Acreide: chybějící místa zde vypadají jako skvrny nad obrazem. Nešlo ještě o řešení optimální, bylo však rozhodně lepší než všechna předchozí. Ke zlepšení postačilo uplatnit na chybějícím místě princip různých rovin (tam, kde to statika barvy dovoluje) tak, aby toto místo už nebylo *zobrazením*, pro něž je malba pozadím, a naopak sloužilo jako pozadí, na němž je jako zobrazení malba.

Takto ani nahodilá nepravidelnost na chybějícím místě už nezasahuje násilně do malířské osnovy a tím, že ji nezatlačuje do pozadí, jeví se jako část materiálu-struktury přijatelného vzhledu. Nejčastěji tedy postačí zviditelnit dřevo nebo plátno podložky, abychom dosáhli čistého a příjemného výsledku, zejména proto, že je odstraněna jakákoli dvojnásobnost násilného vystoupení chybějícího místa jako obrazu. V tomto smyslu také barva, která ustoupila až na úroveň pozadí, sice pokrývá pole, ale nespolupracuje, nezúčastňuje se přímo chromatického rozvržení na malířské ploše.

Třebaže toto řešení vychází z intuice, dostalo se mu potvrzení a vysvětlení v *Gestaltpsychologii*, a to právě proto, že uzítkovává spontánní mechanismus vnímání.

#### 4. ČAS VE VZTAHU K UMĚLECKÉMU DÍLU A K RESTAUROVÁNÍ

Poté, co jsme poznali svébytnou strukturu uměleckého díla jako jednoty a objasnili, jakým způsobem a do jaké míry je možno potenciální jednotu rekonstruovat, což je pro restaurování sám imperativ estetického požadavku, je na místě v souvislosti s požadavkem historickým zevrubněji prozkoumat čas a jeho roli v uměleckém díle.

Dnes panuje shoda v tom, že dělení umění v čase a v prostoru je dělením provizorním a iluzorním, jelikož čas a prostor představují formální podmínky pro kterékoli umělecké dílo a úzce splývají v rytmu, jenž navozuje formu.

Vedle toho, že se *čas* vyskytuje v uměleckém díle jako struktura rytmu, jej tam nalzáme ne už z hlediska formálního, nýbrž fenomenologického, a ať jde

o jakékoli umělecké dílo, vždy ve třech různých momentech. Za prvé jako *tvůrání* při objevování uměleckého díla, když je umělec formuluje; za druhé jako časový úsek probíhající od ukončení tvůrčího procesu do té doby, než je umělecké dílo zpřítomněno v našem vědomí; za třetí jako *okamžik* tohoto záblesku uměleckého díla ve vědomí.

Tyto tři významy historického času v uměleckém díle nejsou pro toho, kdo se k uměleckému dílu obrací, zdaleka vždy přítomné a zjevné; naopak se obvykle projevuje sklon směřovat je nebo nahrazovat dočasným termínem historického času v uměleckém díle, chápaném globálně jako čas mimočasový, jež umělecké dílo jako forma realizuje.

K nejsnazšímu zmatení dochází, chceme-li ztožnit čas uměleckého díla s historickou přítomností, v níž žijí umělec, divák, nebo oba. Zdá se téměř vyloučeno, aby někdo vyslovil takové sofizma, a přesto je běžné pro takřka vrozené paralogistické chování, které jakoby vychází ze zdravého rozumu. V základech tohoto sofizmatu je kromě toho nutně obsaženo popření autonomie umění. Pak se totiž předpokládá, že například tím, že Giotto vytvořil malby, které jsou obecně uznávány jako umělecká díla a byly navíc nadšeně přijímány už v jeho době, tato díla bezesporu *představují* dobu, v níž Giotto žil, a to do té míry, že spíš doba vyjád-

řila Giotto než Giotto svou dobu. V tomto hrubém předpokladu se skrývá zmatení dvou základních momentů tvůrčího procesu: v prvním z nich, který obnáší symbolické vyčlenění předmětu,\* umělec do svého nekontrolovatelného pojetí vpustí nebo nevpustí záliby a starosti, teorie a ideologie, tužby a spojenectví, jež může se svou epochou sdílet. To je jeho právo. Jakmile však přikročí k formulování takového předmětu, takto individuálně a tajně posvěceného, vnější koagulované souvislosti ve vytvořeném předmětu buď nezanechají ani stopu, nebo se uchovají jako hmyz uvězněný v kapce jantaru. Čas, v němž umělec žije, lze v jeho díle rozeznat nebo ne, tím však platnost díla nikterak nevzroste ani se nezmenší.

V okamžiku dnešního zjevení uměleckého díla ve vědomí – ať už jde o dílo vytvořené před okamžikem, nebo před staletími – budeme-li je chtít vnímat s účastnou aktuálností, jinou než mu výhradně náleží, vnímat je tedy jako věčnou přítomnost, tedy podvolili se umělecké dílo tomu, aby fungovalo jako stimul, dospějeme k tomu, co někteří nazývají *sugestivní interpretací*. Nespokojíme se tedy s tím, že umělecké dílo

\* Pokud jde o teorii umělecké tvorby v podstatných momentech konstituování předmětu a formulování obrazu, odkazují na svou práci *Carmine o della Pittura*, Einaudi, Torino 1962.

zableskne v okamžiku vědomí, okamžiku, jenž se pojí k času historickému, avšak zároveň se také ztotožňuje s mimočasovou přítomností díla. Budeme od umění žádat, aby sestoupilo z piedestalu, aby se poddalo gravitaci času, v němž žijeme, v samé existenciální tíživosti, z níž by nás kontemplace díla měla vytrhnout. Půjde-li pak o antické dílo, budeme od něho požadovat aktuálnost, jež může být synonymem módy nebo platit jako pokus o podřízení díla cílům, které, ať budou jakékoli, budou vždycky cizí formě, již nepřísluší účelovost jakéhokoli druhu. Tak se po staletí vedle sebe střídá příznivý a nepříznivý osud Giottův nebo Raffaelův, Correggiův či Brunelleschiho a s ním absolutní zavržení s absolutním nadšením. Tyto peripetie jistě historii neznehodnocují, ba naopak jsou historií a historií kultury chápány jako okamžitý vkus, jako zaujatý výběr, tedy s určitým cílem a v souznění s určitou myšlenkou.

Tato historie je určitě legitimní a bezesporu užitečná; na jejím pozadí se mohou odehrávat cenná pozorování týkající se vlastního vnímání formy, avšak nikdy nebude historií umění. Dějiny umění jsou totiž historií, jež se i přes časovou posloupnost uměleckého vyjadřování obrací k mimočasové složce času, jenž se uzavřel v rytmu. Tato historie vkusu je naopak historií času časového, jenž do svého plynutí zahrnuje umělecké dílo završené a neměnné.

Avšak zmatení mezi časem mimočasovým čili vnitřním časem uměleckého díla a historickým časem diváka je mnohem vážnější a škodlivější, jakmile se projeví – a k tomu dojde takřka pokaždé – u děl ze současnosti, ve které sami žijeme. V jejich případě se zdá oprávněná a nepochybná ona společná podstata tužeb, cílů, morálky a sociálního cítní doby nebo jejího určitého zlomku, již musíme pokládat za legitimní, avšak nikoli nevyhnutelnou pouze tehdy, pociťuje-li ji umělec jako předem danou dříve, než přikročí k symbolickému vyčlenění předmětu. Ovšem mimo onu mezní oblast tvůrčího procesu nemůžeme od moderního umělce očekávat ani žádat více než od umělce dřívějších dob.

Viděli jsme však, že čas vstupuje do hry také v dalším okamžiku, jímž je úsek od ukončení tvůrčího procesu neboli od završené formulace po okamžik, kdy tato formulace zazní v aktuálním vědomí pozorovatele.

Přesto by se zdálo, že tento časový úsek nemůže být brán v úvahu při posuzování díla jako estetického objektu, jelikož umělecké dílo je neproměnlivé a neměnné, ledaže by se stalo jiným uměleckým dílem; proto časový úsek probíhající od dokončení díla po jeho nové aktivizování realitu díla nepostihne, nýbrž po ní jen sklouzne. Tento úsudek by mohl připadat nezvratný, a přesto není, poněvadž

nebere v úvahu *fyzikálnost*, kterou obraz potřebuje k tomu, aby dospěl do vědomí. *Fyzikálnost* může být minimální, a přece stále trvá, a to i tam, kde virtuálně zaniká. Můžete namítnout, že například báseň, čtete-li ji pouze očima, a ne nahlas, nepotřebuje fyzikální prostředky, jelikož písmo je pouze konvenční způsob označení určitých hlásek, takže by teoreticky bylo možno aktualizovat jako poezii i soubor znaků, jejichž výslovnost nám uniká a my známe jenom jejich význam. To by však bylo mylné. Neznalost hlásky, která odpovídá určitému znaku, neznamená, že *hláska* je nadbytečná pro konkretizaci poetického obrazu, jenž nebude ve své figurativnosti ošizen o nic méně, než je tomu u slavných kompozic antického malířství, které se nezachovaly a jsou známy jen z popisu.

Potřeba zvuku přetrvává, a i když zvuk není vysloven, je přítomen v obraze jazyka v úplnosti, jíž každý mluvčí potenciálně disponuje a kterou v duchu postupně uskutečňuje. Ovšem při této třebas i mlčenlivé realizaci hraje velkou roli doba, která uběhla od chvíle, kdy byla báseň napsána – a kdy se jazyk vyslovoval určitým způsobem – do okamžiku, kdy je čtena a kdy už se nebude vyslovovat tímž způsobem, neboť pouze mrtvé jazyky, uměle fixované ve výslovnosti i v lexiku, mohou být pokládány za neměnné v čase. Striktně vzato to však ani pro ně neplatí, pro-

tože i na nich se změny výslovnosti projeví, třebaže v menší míře. Tomu, kdo by tyto úvahy považoval za přehnané, stačí připomenout různé fáze výslovnosti francouzštiny, kvůli nimž nerecitujeme *Chanson de geste*, ale také Pascala už nevyslovujeme jako v Pascalově době. Nebo vezměme španělštinu, kde různé hodnoty litery *j* hluboce zasahují do četby prózy a poezie 17. století.

A tak také u těchto uměleckých děl, u nichž by se zdálo, že jsou před během času více chráněna, kterými jsou básně, čas plyne a působí stejně, jako působí na barvy maleb nebo na odstín mramoru.

Stranou nestojí ani hudba, kde došlo k takové proměně hudebních nástrojů v jejich zvuku i rozsahu, že snad nic není zvukově tak přibližného, jako když se na současných varhanách hraje Bach, nebo se dokonce na starých, avšak kovovými strunami opatřených houslích provádí Corelli či Paganini.

V tomto smyslu, třebaže k postižení uplynulého času dojde těsně po záblesku okamžiku, kterým umělecké dílo zazní ve vědomí, nebude takové uvědomění čistě historické, nýbrž bude nutně součástí soudu, který nad dílem vynášíme, a osvětlí je způsobem jistě ne povrchním nebo okrajovým, tak jako není povrchní nebo okrajové znát variace a kolísání významu, jichž v průběhu staletí doznalo slovo.

Na tomto místě by bylo možno položit otázku, jaký užitek přinese naše zkoumání teorii restaurování. Odpověď je nabíledni. Vskutku bylo potřebné stanovit momenty, které jsou charakteristické pro zařazení díla v historickém čase, abychom mohli určit, ve kterém z nich mohou nastat podmínky vyžadující onen jedinečný zásah, jenž se nazývá restaurování, v kterém okamžiku je takový zásah žádoucí.

Je zřejmé, že o restaurování nemůže být řeč v době od konstituování předmětu do chvíle, kdy je ukončeno jeho formování. Vznikne-li dojem, že jde o restaurování, jelikož operace se uskutečňuje na obraze, jenž je sám ukončen, půjde ve skutečnosti o přetavení obrazu do obrazu jiného; o syntetický a tvůrčí akt, kterým se první obraz potlačuje a pečeti obraz nový.

Přesto se najde a bezpochyby vždy našel někdo, kdo se pokoušel restaurování časově zařadit do přísně střežené, neopakovatelné fáze tvůrčího procesu.

To je právě nejtěžší hřích restaurování, je to restaurování vedené fantazií.

Ačkoli se to může zdát stejně absurdní, mohli bychom se setkat se snahou umístit restaurování do časového období mezi ukončením díla a současností. Také to už se přihodilo a je to pojmenováno – je to restaurování jako obnova, jež by chtěla smazat předchozí dobu.

Připomeňme nyní, že takzvané archeologické restaurování, jakkoli je chvályhodné pro úctu k dílu, neuskutečňuje základní snahu vědomí ve vztahu k uměleckému dílu, to je zrekonstruování jeho potenciální jednoty, nýbrž představuje nanejvýš první operaci z ní, při které se restaurátorská práce musí nuceně přerušit jedině tehdy, když zachované zbytky někdejšího uměleckého díla nelze přijatelně začlenit. Uvidíme, že při volbě dalšího postupu je třeba vyloučit váhání a pochybnosti, neboť vedle cesty naznačené a cest vyvrácených žádná další neexistuje.

Není tedy třeba zvláště naléhat, abychom souhlasili s tím, že jediným správným okamžikem, jenž se restaurátorskému činu nabízí, je okamžik současný s vědomím pozorovatele, kdy umělecké dílo spočívá v okamžiku a je historickou současností, avšak je i minulostí, a poněvadž by jinak nebylo součástí lidského vědomí, je v historii. Aby bylo restaurování legitimní operací, nemůže předpokládat, že čas je návratný, ani rušit historii. Ze stejných příčin, které vedou k uznání komplexní historičnosti patřící k uměleckému dílu, se rovněž restaurování nesmí prezentovat v tajnosti a jakoby mimo čas, nýbrž musí být zacíleno jako historická událost, jíž skutečně je, poněvadž je lidskou činností, a musí se stát součástí procesu předání uměleckého díla budoucnosti. Při praktickém uskutečňování se tento historický požadavek musí nejen



projevit v odlišení doplněných částí, o němž jsme se vyslovili už v souvislosti s obnovením potenciální jednoty, nýbrž i v respektování patiny, již lze chápat jako nános času na díle, jakož i v zachování ukázkového stavu před restaurováním i částí z jiných dob, které představují tentýž přenos díla v čase. V případě tohoto požadavku je samozřejmě možné poskytnout pouze všeobecnou směrnicí, poněvadž je nutno pečlivě zvažovat každý jednotlivý případ, nikdy však na úkor estetického požadavku, jemuž vždy náleží přednost.

Co se patiny týká, ukáže se, že v praxi je nutno vážit a navrhnout řešení případ od případu; přesto však zasluhuje teoretické uvedení, jež by ji jako ústřední bod v otázce restaurování a konzervace uměleckých děl vyňalo ze sféry vkusu a individuálních stanovisek.

## 5. RESTAUROVÁNÍ JAKO POŽADAVEK HISTORIČNOSTI

V předchozích kapitolách jsme nastínili hlavní obrysy základní teorie restaurování.

Avšak mezi vyslovením principů, na nichž má restaurování spočívat, a provedením restaurátorského zákroku je ještě nutno zaplnit mezeru, kterou bychom v právní problematice nazvali nařízením. To znamená, že i když nadále trváme na tom, že jak pro sám pojem uměleckého díla jako *unicum*, tak pro neopakovatelnou jedinečnost historického dění bude každý restaurátorský případ případem jedinečným, a ne jedním prvkem v rovnoměrné řadě, přesto bude možno vyčlenit některé rozsáhlejší skupiny uměleckých děl, a to právě na základě referenčního systému, v němž je umělecké dílo uměleckým dílem jako historická památka i jako forma.

Při přechodu od normy k aplikaci musí tyto skupiny posloužit jako orientační bod podobně, jako je dán nástroj pro vytyčení právní normy nařízením. Tyto orientační body ostatně budou zahrnovat neurčitý počet jednotlivých případů na základě vlastností co nejvíce zobecněných a budou sloužit ne už jako norma, nýbrž jako hermeneutická pomůcka pro aplikaci normy v pravém smyslu. V tomto ohledu je třeba zahájit výklad tím, že vyjdeme z historického požadavku týkajícího se uměleckého díla jako možného objektu restaurování.

Je-li totiž umělecké dílo v první řadě výslednicí lidského konání a jako takové nesmí pro své uznání záviset na změnách vkusu nebo módy, přesto se dává přednost jeho posouzení historickému před estetickým. Pokud tedy jde o historickou památku, musíme začít uvažovat právě od nejzazšího bodu, tedy od toho, kde formální pečeť vtisknutá materiálu může být téměř setřena a památka sama prakticky zredukována na zbytek materiálu, jímž je tvořena. Musíme tedy zkoumat způsoby konzervování torza.

Přesto by se mýlil ten, kdo by věřil, že ze skutečnosti torza by bylo možno odvodit zásady jeho restaurování, protože prostřednictvím torza se nedefinuje skutečnost čistě empirická, nýbrž se vyslovuje hodnocení platné pro věc, jež by byla současně uvažována z pohledu historie a konzervování, tedy

nejen a v omezené míře ve své stávající konzistenci, nýbrž ve své minulosti, z níž těží svou jedinou hodnotu jeho současná přítomnost sama o sobě nebo s nepatrnou hodnotou, a v budoucnosti, pro niž má být zajištěna: jako pozůstatek nebo svědectví lidského díla a jako východisko konzervační činnosti. Torzem lze proto nazývat pouze věc, která svědčí o lidském čase, i když nebude výlučně odkazovat na formu ztracenou nebo získanou lidskou činností. V tomto smyslu nemůže být nazváno torzem fosilní uhlí, neboť je pozůstatkem pralesa z doby před člověkem, nebo kostra předpotopního živočicha, ale bude jím suchý dub, v jehož stínu sedával Torquato Tasso, či poničený kámen, pokud by ještě existoval, jímž David zabil Goliáše. Torzem tudíž bude vše, co podává svědectví o lidských dějinách, avšak vzhledem velmi odlišné a takřka nerozeznatelné v porovnání s dřívější podobou. Přes to všechno by tato definice v minulosti a v přítomnosti pokulhávala, kdyby se zvláštní modalita existence, jež se v torzu projevuje, nepromítala skrze implicitní předpoklad konzervování a zachování takového historického svědectví. Z toho vyplývá, že je-li umělecké dílo zničeno na úroveň torza, záleží jeho zakonzervování jako torza do značné míry na historickém hodnocení, jež je mu přisuzováno, tedy v praktické rovině na zrovnoprávnění s produkty lidské činnosti, které nebyly uměním, které

si však i přes svou nynější neúčinnost zachovávají alespoň část svého historického potenciálu, jenž se v uměleckém díle při nezřetelnosti estetických stop naopak ukazuje jako výsledek určitého úpadku. Proto může být restaurování, jež se obrací k torzu, pouze konsolidací a zakonzervováním *statu quo*; v opačném případě torzo nebylo torzem, nýbrž dílem, jež si dosud uchovávalo jistou vnitřní životnost, jež by umožnila přikročit k obnově potenciální původní jednoty. Rozpoznání povahy torza tedy tvoří jednotu s oním primárním stupněm restaurování, s nímž se setkáváme při restaurování preventivním, čili s pouhým konzervováním, záchranou *statu quo*, a představuje uznání, které implicitně vylučuje možnost jiného přímého zásahu, jímž by nebyl ochranný dohled a zpevnění látky, takže už v povaze torza je vyjádřen úsudek rovnosti mezi torzem uměleckého díla a torzem čistě historickým, které jsou logicky řazeny na stejnou úroveň.

Vedle takto vymezeného přímého zásahu pak existuje zásah nepřímý, jenž se týká prostoru, prostředí torza. V architektuře je to problém urbanistický, v případě malířství a sochařství problém prezentace a začlenění do prostředí. Jelikož se ale zabývá „prostorem“ uměleckého díla, bude předmětem teprve dalšího zpracování. Toto všechno není naprosto samozřejmé, jelikož se tvrdošíjně udržuje a opakuje iluze, že lze torzu navrátit formu.

Nestačí *vědět*, jak vypadalo dílo dřív, než se stalo torzem, i když je k tomu rozsáhlá a podrobná dokumentace. Rekonstrukce, obnova či kopie ani nemohou být zahrnuty do tematiky restaurování, z níž se přirozeně vymykají; týkají se výhradně otázky, zda je, nebo není oprávněně chladnokrevné reprodukování postupů, které umělecké dílo utvářely.

Z toho, co bylo řečeno, vyplývá, že je-li snadné rozšířit uznání věnované torzu uměleckého díla rovněž na torzo historické památky, neboť takové uznání se projeví jenom v konzervování a zpevnění látky, není naopak snadné určit, kdy umělecké dílo přestává být uměleckým dílem a stává se torzem. V případě kostela svaté Kláry v Neapoli, jenž byl během poslední války bombardován a vyhořel, se zdá, že zůstalo víc než pouhé torzo, poněvadž se tím odhalily zbytky gotického kostela z doby Anjouovců. Avšak právě proto, že se jako významné ukázaly objevené pozůstatky, měla se otázka posuzovat z hlediska, jež uplatníme v následujícím stanovení konceptu torza na základě požadavku uměleckého. Při takovém pohledu se mělo zvažovat – a my to učiníme – zda představy původního stavu kostela nebude dosaženo s větší účinností konzervováním podoby historického torza spíše než jeho obnovou. Kvůli dvojímu požadavku, historickému a uměleckému, není žádoucí obnovování potenciální jednoty vyhranit natolik, aby

se zničila autentičnost, čili nadřadit novou, neautentickou historickou skutečností, jež naprosto převládá, skutečnosti starší.

Pro tuto chvíli se musíme spokojit s tím, že přijmeme torzo jako reziduum historické nebo umělecké památky, jež může zůstat jenom tím, čím je, takže restaurování musí spočívat toliko v jeho konzervování příslušnými prostředky. Oprávněnost zakonzervování torza tedy záleží na tom, jak bude historicky posouzeno jako sice zmrzačené, avšak dosud rozeznatelné svědectví lidského díla nebo události.

Torzem tedy také zahajujeme zkoumání uměleckého díla pro účely restaurování od nejnižšího stupně, za nímž se látka, jež tvořila umělecké dílo, stává znovu pouhou surovinou. V tom je proto také počáteční stupeň restaurování, které vzhledem k tomu, že umělecké dílo se už nepromítá do přechodu od vnitřní fabulace k vyjádření, nýbrž jako už projevené a ve světě, musí začít právě tam, kde umělecké dílo končí, tedy od onoho mezního momentu (je to moment v prostoru i v čase), kdy umělecké dílo zredukované na několik vlastních zbytků počíná upadat do beztvorosti.

Avšak případ torza není jediný, jenž klade do téže roviny, jako je konzervování uměleckého díla, také něco, co není uměleckým dílem a ani nepředstavuje produkt lidské práce. Jde o případ takzvaných přírod-

ních krás, které sice vzhledem k velmi bohaté kazuistice vyžadují zvláštní zkoumání, ale hned zpočátku si zaslouhují zařadit mezi ty případy, kdy restaurování jako zákrok preventivní a konzervující musí být rozšířeno i o to, co není přímým produktem lidské práce, jehož posuzování však, pokud jde o vyhodnocení, je odvozeno z připodobnění k uměleckému dílu. Respektování jisté vyhlídky, zachování panoramatu, integrita některých přírodních aspektů spjatých s určitou kulturou (les, louka, pastvina) a žádaných na obdobném principu usilování o formu, kterou v těchto přírodních aspektech uplatňuje zvláštní historické i individuální vědomí, představují stejné případy nutného rozšíření pojmu preventivního restaurování a konzervace na existenci jevu, jehož vzhled není plodem (nebo jím je jen zčásti) lidské činnosti.

Je jasné, že stejně jako se tato potřeba zakonzervování nevymyká požadavku estetickému, splňuje rovněž i požadavek historický, neboť tu není úmysl konzervovat a uchovat kus přírody sám o sobě a pro přírodu samu, nýbrž kus přírody – ať už je poznamenán zásahy člověka, nebo nikoli – tak jak ho vidíme, tedy jak se vyňat z kontextu nabízí a předkládá jako aspirace na formu v lidském vědomí. Označení tohoto druhu tedy bude vždy vázáno na zvláštní období lidské kultury. Podobně jako až do doby Madame de Staël budila horská krajina ve Švýcarsku děs, stejně

tak i římský venkov neměl ve své neutěšené rozlehlosti zastánce až do romantismu, jenž se na něm „klasicizoval“, zatímco v době pravé klasické římské krajino-malby od Poussina po Corota tvořily krásu římského venkova jedinečné skupiny stromů, hory, široširé o-vzduší, nehybná jezera, zříceniny akvaduktů a chrámů. Proto je také nutno konzervovat takové aspekty ve jménu požadavku historického spíš než na základě je-jich hodnocení dnešního. Je-li tu nějaký požadavek, nevztahuje se k současnosti, nýbrž k historické fázi vkusu; z toho vyplývá potřeba zmínky na tomto místě.

Navážeme-li nyní na zkoumání požadavku his-toričnosti a vrátíme-li se do oblasti uměleckých děl, ocitáme se před dvojitým problémem; za prvé, zda zachovat, nebo odstranit doplňky a za druhé, zda zachovat, nebo odstranit změny. Jestliže zavládne názor, že při postupu od uměleckého díla v podobě torza k uměleckému dílu, jež prošlo doplňky a opra-vami, není možné držet se striktně jen v poloze po-žadavku historického, dovolujeme si upozornit na to, že naprosto nemáme v úmyslu řešit tentýž problém dvěma způsoby, nýbrž pouze zkoumat oprávněnost nebo neoprávněnost konzervace nebo odstranění do-plňků a oprav z hlediska historického, zjistit, jak silné jsou důvody historické a důvody estetické, a hledat aspoň základní linii, podle níž bychom zaplnili pří-padnou diskrepanci.

Jakmile jsme si položili otázku po oprávněnosti uchování nebo odstranění, už jsme pochopitelně pře-dešli námitce těch, kdo by se domnívali, že oprávně-nost konzervace nelze založit na ničem jiném než na hodnotě historického svědectví. Kdyby tomu tak ne-bylo, musili bychom stejnou měrou bezpodmínečně respektovat barbarské řádění vandala i umělecké, ni-koli restaurátorské doplnění, jímž dílo prošlo v prů-běhu staletí. Není ani vyloučeno, že jedno i druhé může být respektováno. Avšak stejně jako se umě-lecké dílo projevuje v bipolaritě historičnosti a este-tičnosti, nelze ani zachování nebo odstranění prová-dět na úkor jednoho nebo bez přihlídnutí k druhému.

Tak tedy při pohledu historickém si musíme nej-prve položit otázku, zda je na místě ponechat, nebo sejmout případné doplňky, jimiž je dílo pozname-náno. Zda nezávisle na tom, bude-li estetické hodno-cení pozitivní pouze tehdy, když doplňky buď zachováme, nebo naopak sejmeme, je legitimní za-chovat nebo odstranit doplněk jen z hlediska his-torického. Na prvním místě se v této souvislosti musíme zabývat pojmem doplněk. Z pohledu his-torického je doplněk uměleckého díla jen dalším svědectvím lidského konání, a tedy historie. V tomto smyslu se doplněk neliší od původního základu a má stejné právo být zachován. Naopak odstranění, tře-

baže je také výsledkem určitého činu, a proto rovněž vstupuje do historie, ve skutečnosti ničí dokument a nepřináší doklad o sobě samém; vedlo by tedy k popření a zničení historické proměny a k zfalšování dané skutečnosti. Z toho lze vyvodit, že z historického hlediska je bezpodmínečně oprávněno jen zachování doplňku, kdežto jeho odstranění může být ospravedlněno a v každém případě provedeno tak, aby na díle po tomto odstranění zůstala stopa.

Platí tedy, že zachování doplňku je nutno považovat za pravidlo, jeho odstranění za výjimku. To je ovšem pravý opak toho, co empirismus 19. století při restaurování doporučoval.

Přesto by se dalo namítnout, že existují doplňky, které nejsou *nezbytně* produktem lidské činnosti, jmenovitě ona proměna nebo nános, jemuž se říká patina. Řekli jsme ne *nezbytně*, protože nepochybně také umělec mohl počítat s jistým *usazením*, jež se časem projeví na kvalitě barev, mramoru, bronzu, kamene. V tom případě je přirozené, že zachování či případné začlenění patiny je niternou součástí respektování oné potenciální jednoty uměleckého díla, již si restaurování klade za cíl.

Musíme si však umět představit i takové umělecké dílo, u něhož umělec nepředpokládal *nezbytně* stárnutí jako způsob, jímž čas doplní jeho dílo, jako dovršení na dálku. Takovou otázku tu můžeme nastolit, avšak

nedokážeme ji plně vyřešit z historického pohledu, poněvadž estetický požadavek převažuje. Z historického hlediska však musíme uznat, že existuje způsob, jak falšovat historii, pokud jsou historické doklady takřikajíc zbaveny své starobylosti, to jest pokud nutíme *materiál*, aby znovu nabyl takové svěžesti, tak čistého řezu, takové nápadnosti, že popírá starobylost, jejímž je svědectvím. Jakékoli upřednostnění materiálu před činností člověka, jež jej zformoval, nemůže historické hledisko připustit, neboť dílo má hodnotu pro lidskou činnost, která mu dala vzniknout, ne pro vnitřní hodnotu látky, takže dokonce zlato a drahé kameny nabývají nové hodnoty na základě lidského díla, kterému slouží. Z historického hlediska tedy zachování patiny, onoho zvláštního závoje, jež během času překrývá novost látky a svědčí tedy o uplynulém čase, je nejen přípustné, nýbrž všeobecně žádoucí.

Můžeme se domnívat, že problém se příliš nemění, jde-li o opravy. Také oprava je dokladem lidského zásahu, také oprava náleží určitému okamžiku dějin. Avšak oprava není totéž co doplněk. Doplněk, přídavek, může *doplňovat*, případně může mít především v architektuře jiné funkce, než byly původní; doplněk není nápodobou, znamená spíš rozvíjení či naroubování. Oprava naproti tomu usiluje dílo přetvořit, zasáhnout do tvůrčího procesu, obdobně jako

probíhal tvůrčí proces původní, přetavit staré a nové tak, aby mezi nimi nebylo rozdílu, a zrušit nebo zredukovat na minimum časový interval, který oba procesy odděluje. Rozdíl je tedy pronikavý.

Otevřenou nebo skrytou snahou oprav je vždy potlačit nějaký časový úsek, ať už zásah nejnovějšího data, v němž spočívá oprava, chce být přizpůsoben době, v níž dílo vzniklo, nebo se naopak pokouší přetavit do přítomného okamžiku opravy také dobu předešlou. Z historického hlediska máme tudíž dva zcela protichůdné případy. Zatímco první z nich, kdy poslední zásah do díla má být datován zpětně, představuje historické falzum a nelze ho nikdy připustit, druhý přístup, v němž přepracování hodlá pohlit a beze zbytku přetavit dílo již existující, *ačkoli nepatří do oblasti restaurování*, může být i historicky zcela legitimní, protože je vždy autentickým dokladem současné lidské činnosti a v tomto smyslu je i nepochybnou historickou památkou.

Vrátíme-li se tedy k opozici mezi zachováním a odstraněním v historické perspektivě, budeme považovat za správné, aby tam, kde je to možné, byla památka navrácena do onoho nedokonalého stavu, v němž ji zanechal chod dějin a již dokonaly neuvážené doplňky, zatímco budeme vždy respektovat *novou* jednotku, jíž bez ohledu na touhu po obnovení původního stavu bylo dosaženo přetavením

uměleckého díla; a o co víc bude tento zásah patřit do sféry umění, o to víc také bude historická látka a svědectví nepochybnější.

Z tohoto důvodu bude doplněk tím horší, čím víc se bude blížit opravě, a oprava bude přípustnější, o co víc se vzdálí od doplňku a bude usilovat o ustavení nové jednoty nad jednotou dřívější.

Můžeme ovšem rovněž konstatovat, že ať jsou opravy sebevíc špatné, jsou sice dokladem chybné lidské činnosti, stále však jsou součástí dějin lidstva, byť by jí byly jen jako omyly. Proto by neměly být přeneseny nebo odstraněny, natož pak izolovány. Tento požadavek by se zdál historicky nesporný, kdyby se ve skutečnosti neprosadilo přesvědčení, že je tím neautentické, tedy padělané dílo jako celek, takže je zpochybňována jeho pravdivost jako historické památky. Z pozice filologické kritiky to nelze připustit. Na druhém místě pak podobný požadavek, totiž celkové zachování všech stavů, kterými dílo prošlo, nesmí odporovat požadavku estetickému. A z tohoto pohledu povedeme naše zkoumání v následující kapitole.

Sotva jsme však tento požadavek vznesli, hned jako by byl nadbytečný, poněvadž vzato přísně logicky by se zdálo, že dokud v produktu lidské činnosti, jakkoli okleštěném, přetrvávají stopy umění, nelze hovořit o torzu, a naopak, jestliže jsou tyto stopy zcela zahlazeny, nemůže už být řeč o umění, nýbrž jen o historičnosti. Proto také otázka *torza* z estetického hlediska nemůže být položena bez vnitřního rozporu. Hned odpovíme, že tak striktní postoj by byl přehnaný, jelikož z estetického hlediska nejsme nuceni definovat *rozsah* pojmu *torzo* ve stejné míře jako z hlediska historického, neboť pro nás bude esteticky *torzem* každý pozůstatek uměleckého díla, jež nelze vrátit k potenciální jednotě, aniž by se dílo nestalo kopií nebo padělkem sebe sama. Bylo by absurdní žádat zde přesnější vymezení, protože tam, kde je každý případ jedinečný a individuální, jako je tomu u uměleckých děl, se nedá uvažovat o změně kvalitativního posouzení v kvantitativní a aspirovat tak na matematicko-empirickou přesnost pythagorejské tabulky.

Mezi nejtypičtějšími příklady torz, jež nelze doplnit, která však *musí* být zachována, jmenujme sochy z paláce Bevilacqua a z kostela P. Marie di Galliera v Bologni, Venuši z muzea v Rhodu, fresky z Ospedale del Ceppo v Pratu, fresky Sodomy, Sassetty a Sana di Pietro v Porta Romana a Porta Pispini v Sieně, fresky z lodžie del Bigallo ve Florencii atd.

## 6. RESTAUROVÁNÍ JAKO POŽADAVEK ESTETICKÝ\*

Viděli jsme, že *torzo* není libovolný zbytek materiálu, ba ani libovolný zbytek produktu lidské činnosti a že technické označení *torza* pro potřeby restaurování implikuje zjištění a potřebu akce, kterou je nutno vyvinout pro jeho zachování.

Tento technický pojem *torza* jsme objasnili v souvislosti s *historičností* a jako nejzazší bod, k němuž v akčním rádiu restaurování můžeme dospět vůči tomu, co představuje současnost lidstva. Uneseni sledováním své věci jsme nedokázali zdůraznit jako první předpoklad, že tento relikv spojovaný s lidskou aktivitou byl také uměleckým dílem. Z hlediska tohoto druhého požadavku jej teprve musíme prozkoumat.

\* Otištěno v *Bollettino dell'Istituto centrale del Restauro*, 13, 1953, s. 1-8.



Avšak pojem *torza* z uměleckého hlediska přináší komplikace, které nemůžeme pominout: zahrnuje možnost, že torzo se včlení do určitého monumentálního nebo krajinného komplexu nebo že nějaké oblasti vtiskne charakter. Může se zdát, že jde o ryze empirickou a příležitostnou výjimku, ale není tomu tak, poněvadž negativní vymezení pojmu *torzo* jako pozůstatku uměleckého díla, jemuž nelze vrátit potenciální jednotu, má svůj protějšek v pozitivním vymezení zbytku uměleckého díla, jež sice nemůže získat zpět svou potenciální jednotu, může se však spojit s jiným uměleckým dílem, od něhož přijme nebo mu naopak udělí zvláštní prostorovou kvalifikaci nebo si připodobní příslušnou část krajiny. Vymezit, jakou má v tomto smyslu *torzo* účinnost, může být mimořádně důležité; zůstává-li totiž při negativním vymezení akce na jeho záchranu stejná – to je ryze konzervativní – jako při požadavku historickém, pak v případě, že torzo už není pouhým reliktem, nýbrž se tentokrát za pozitivního hodnocení spojuje, mohla by vyvstat otázka, zda v takovém případě nemá mít jeho novější spojení přednost a v důsledku toho pak – jelikož určuje přirozený prostor – nemá mít přednost toto určení před respektováním pozůstatku jako torza.

Připomeňme Augustův oblouk v Rimini, jenž byl jako městská brána ještě vklíněn mezi dvě věže, takže je připojen k stavebnímu komplexu vybudovanému

na hradbách, nebo Trajánovo forum s přístavbou hospice rytířů ze Rhodu, trosky Clementina, Sibyllin chrám v Tivoli, Casa dei Crescenzi ve Via del Mare, chrám objevený ve Via delle Botteghe Oscure, archeologické naleziště na Largo Argentina atd.

Ovšem spojení torza s jiným komplexem, ať už je řešeno v přímé návaznosti, nebo naopak, je okolností, která nic nemění na zásadách konzervace jako první pomoci, jak a kde zůstane, bez jakéhokoli doplňování. Jde-li o umělecké dílo, do kterého bylo torzo vstřebáno, získává přednostní právo toto druhé dílo. Proto se nemělo obnovovat středověké sdružené okno uprostřed manýristického paláce na Piazza dei Cavalieri v Pise. Troska věže zvané Muda byla již součástí paláce ze 16. století a její historický význam byl už jen nepatrný; stačilo vsadit desku a čistotu podivuhodného Dantova zpěvu o hraběti Ugolinovi nepřetěžovat *falešným* pisánským oknem, které restaurátor prorazil a doplnil podle fantazie. Zdánilivě odlišný, avšak v zásadě shodný je problém konzervace takzvaného domu Coly di Rienzo neboli Casa dei Crescenzi ve Via del Mare, jehož *spojení* s jinými, pozdějšími budovami mohlo být historicky respektováno, nikoli však jeho *nábrada* zcela svévolně a náhodně postavenou novou budovou, jež zadusila trosky domu, zničila jeho svébytný prostor, aniž se jí podařilo zahrnout ho do prostoru vlastního, takže

z ní ohavně trčí jako vřed nebo jakési nemístné vyměšování. V tomto případě se mělo zachovat nejen torzo památky, ale také prostor, jenž mu tvořil rámec a jenž byl torzem *vymezen*. Podobně tomu bylo v případě trosk Clementina, jež zůstaly jako zbytečná překážka na nábřeží Lungotevere, které ho sice vylučuje, avšak nemůže ho ignorovat.

Kdybychom naopak, uznávající roli, již má torzo v možnosti k sobě přitahovat a určovat okolní prostředí, trochu jako když je tónický přízvuk oporou nepřízvučným slabikám slova, měli za to, že čím víc se toto bude dít, dílo, jež má nyní mnohem větší hodnotu proto, že je *oporou* krajinné a urbanistické syntaxe, než pro svou nynější konzistenci, by mohlo být *doplněno*, tedy vykoupeno ze svého údělu torza, pak bychom i tuto domněnku musili odmítnout a vyvrátit. Neboť jestliže umělecké dílo redukované na *torzo* modifikuje krajinu nebo městské území, pak ve vědomí toho, kdo tuto jeho vlastnost vnímá, tedy kdo uznává jeho aktivní roli v tomto smyslu, tím už vykonává tuto činnost, jež v ničem nesouvisí s jeho původní *jednotou* a úplností, nýbrž je spjata právě s jeho nynějším zmrzačením. V tomto zmrzačení dílo určuje řešení prostoru v malířské rovině, tedy nikoli v rovině strohosti uměleckého díla, nýbrž v rovině, jež vychází z určitého předpokladu předmětu, nastaveného, osvětleného a uzpůsobeného podle zvlášť-

ního formálního zaměření. Okleštěné umělecké dílo je tedy znovu konstituovaným předmětem, avšak konstituovaným v reálné danosti své současné zmrzačené konzistence a své spolupřítomnosti s jinými předměty. Takto byly chápány a využívány římské zříceniny v zahradním a krajinném umění od 17. století až na práh naší doby. Chrám Castora a Polluxe na Foru a Sibiilin chrám v Tivoli jsou dvěma typickými případy památek, jež získaly ve svém zmrzačení *tvářnost* neodmyslitelnou od krajinného prostředí, které k nim náleží. Proto je omyl domnívat se, že každý zřícený sloup je povoleno opětovně složit a postavit, přestože prostředí, kde by k tomu mělo dojít, mezitím historicky i esteticky dospělo k uspořádání, jež nelze ničit ani kvůli dějinám, ani kvůli umění. Stejně tak je jednoznačně chybné archeologické uspořádání některých částí Říma, které vrstvení epoch uspořádalo tak, že začlenilo torzo do prostorovosti určitého díla, a ne do onoho abstraktního prostoru, do *prázdna*, které se kolem památky postupně vytváří.

Po tom všem, pomíneme-li řadu dalších příkladů, musíme i nadále hájit přesvědčení, že s *torzem* i pro požadavek estetický máme zacházet jako s *torzem* a činnost, již je třeba vykonat, musí *konzervovat*, ne *integrát*. Je vidět, že také v tomto bodě zkoumání otázky, jakým způsobem přistoupit k restaurování, se požadavek historický a požadavek estetický shodují.

Nyní je na místě položit si opět otázku, zda zachovat, nebo odstranit doplňky, a zároveň s tím mít na zřeteli, že tentokrát nejde jen o torzo, nýbrž může jít, a nejčastěji vskutku půjde, o doplňky učiněné na uměleckých dílech, jež by mohla nalézt svou původní, nikoli jen potenciální jednotu, kdyby doplňky byly pokud možno odstraněny. Všimněme si tedy, že z této stránky problému, to jest z hlediska estetiky, dochází k převrácení významu vůči požadavku historickému, který kladl na první místo zachování dodatků. Při požadavku vycházejícím z umělecké povahy díla je nutno doplněk odstranit. Rodí se tak možnost konfliktu s potřebou jeho zachování, které navrhoval požadavek historický. K takovému střetu může dojít pochopitelně jen v podobě teoretického schématu, neboť by mohl nastat v případě protikladu velmi osobitého a takřka neopakovatelného. Řešení však nemůže být zdůvodněno *autoritativně*, musí je napovědět právě požadavek mající větší váhu. A jelikož je třeba vidět podstatu uměleckého díla právě v tom, že je uměleckým dílem, a teprve druhém místě je historická skutečnost, jež dílo charakterizuje, pak je zřejmé, že jestliže doplněk umělecké dílo deformuje, znetvořuje, zatemňuje nebo zčásti překáží v pohledu na ně, musí být odstraněn. Je pouze třeba postarat se pokud možno zvlášť o konzervování, zdokumentování a připomínku historického přechodu, který je tím odstraněn

a smazán z živého těla uměleckého díla. Proto je třeba bezpodmínečně odstranit koruny vložené na hlavu postav na svatých výjevech, což je snad nejnepřítivější a nejjednodušší případ odstranění doplňků.

Ne vždycky se ovšem projeví tak jednoduše a samozřejmě. Vezměme si kupříkladu případ *Svaté tváře*. Bylo by namístě uchovat, nebo odstranit sukýnku, pantoflíček či korunu? Na rozdíl od toho, co by se dalo očekávat, by se při čistě mechanické dedukci zdálo žádoucí tyto banální prvky odstranit. S tím lze souhlasit. Ať bude hodnocení *Svaté tváře* jako románské skulptury jakékoliv, je přesto nepochybné, že jde o dílo, jež bylo po staletí tradováno v této doplněné ikonografii, již si dosud uchovává a jež je reprodukována v celé řadě soch, maleb nebo rytin, od baptisteria v Parmě po Aspertiniho fresky atd. atd. Vrátit dílu jeho původní integritu by znamenalo vnést do této nepřerušené historické série náhradu *ex novo*. Domníváme se, že hodnota *Svaté tváře* jako uměleckého díla nemá takovou váhu, aby mohla setřít význam jeho aspekty *historického*, a proto jsme toho názoru, že je třeba zachovat tuto jeho dokumentární podobu, již si podrželo a jež je sama o sobě velmi významnou historickou relikvií, vedle svébytné hodnoty doplněných předmětů. Určujícím při rozhodování, zda má pro uchování, nebo odstranění větší váhu jeden nebo druhý požadavek, je tedy vždy posouzení hodnoty.

Otázku, zda zachovat doplňky, jsme tím však nevyčerpali, poněvadž musíme znovu zkoumat, zda je z estetického hlediska vhodné zachovat *patinu*. Při pohledu historickém jsme viděli, že *patina* je dokladem vlastního průběhu díla v čase, a proto si zaslouží být zachována. Je ale i z pohledu estetiky její zachování stejně žádoucí? Důležité je, abychom v tomto případě byli s to vyvodit odpověď absolutně, tedy nezávisle na tom, zda s touto téměř hmatatelnou vrstvou, jíž dílo pokryl čas, autor počítal, nebo ne. Oprávněnost konzervace v takovém případě není ukázkou konzervace patiny, nýbrž jen jakýmsi posíleným případem konzervace samé, asi jako je zesílený sylogismus proti sylogismu jednoduchému. A na tom trváme, protože jak už bylo řečeno, jestliže se má patina projevovat jako *doplněk*, z estetických příčin by doplněk měl být obecně odstraňován a jen občas bychom výsledné kompozice měli dosáhnout opačným konzervačním postupem, jež vyžaduje hledisko historické. K oprávněnosti konzervování patiny proto musíme být schopni dospět nezávisle na poměru obou hledisek v každém jednotlivém případě. Klíčem k problému tedy bude materiál, který umělecké dílo tvoří; pokud ovšem vycházíme z předpokladu, že k přenosu vytvořeného obrazu dochází fakticky prostřednictvím materiálu a že úkolem materiálu je být *přenašečem*, pak materiál nesmí nikdy převažovat nad obrazem. To

znamená, že se musí vytrátit jako materiál, aby platil jen jako obraz. Jestliže se tedy materiál bude prosazovat s takovou svěžestí a naléhavostí, že bude mít takřkajíc vyšší kurs než obraz, bude tím narušena sama čistota obrazu. Z estetického hlediska je proto patina oním tlumícím prvem na materiálu, který se musí držet na skromnějším místě uvnitř obrazu. Právě tato její úloha pak dodá praktickou míru *bodů*, k němuž míří *patina*, rovnováze, k níž se *musí* vztahovat. Takto jsme, jak je patrné, vyvodili nezbytnost uchovat patinu z pohledu estetického, ne už z předpokladu historického či na základě pouhé opatrnosti, nýbrž přímo z pojetí uměleckého díla; takže ji lze popřít jedině proměnou chápání umění, jež by prokázala, že materiál je hodnotnější než obraz. Pak by ovšem nejvyšším uměním bylo zlatnictví.\*

---

\* O zachování nebo odstranění patiny, jež někdy splývá se zachováním nebo odstraněním laků, se vedl dlouhý boj, jenž stále ještě doutná. Na tomto místě však rád přináším nečekané svědectví, založené spíše na psychologických základech než na vkusu, které se opatrně staví proti celkovému čištění. Jelikož přichází z Anglie, tradiční bašty snímání patiny jako metody čištění, je obzvláště příznačná. E. H. GOMBRICH, *Art and Illusion*, Pantheon Books, New York 1960, s. 54-55:

„National Gallery v Londýně se nyní stala centrem diskusí týkajících se míry oprav, které musíme být připraveni učinit, díváme-li se na starou malbu.

Troufám si vyslovit myšlenku, že otázka je příliš často popisována jako konflikt mezi objektivními metodami vědy a subjektiv-

Zbývá tedy už jen prozkoumat problém konzervace ve vztahu k přepracování. Také zde je jasné, že z hlediska estetického řešení problému záleží v první řadě na tom, jak bude přepracování posouzeno: Bude-li jím dosaženo nové umělecké jednoty, musíme přepracování zachovat. Avšak je možné, že přepracování – ať už spočívá v zavrženíhodné obnově, či v nové adaptaci – nemůže být odstraněno, protože s sebou přineslo částečné zničení některých aspektů památky, které by umožnily buď její zachování jako torza, nebo začlenění do potenciální jednoty. V takovém případě musí být přepracování zachováno, ačkoli památku poškozuje.

Přestavba kampanily svatého Marka v Benátkách, která je vlastně spíš *kopii*, ale plní funkci přestavby v urbanistickém rámci, jež doplňovala, znovu klade otázku oprávněnosti *kopie* postavené na místo origi-

ními dojmy umělců a kritiků. Objektivní platnost metod používaných v laboratořích naší velké galerie je stejně málo zpochybněna jako dobrá vůle těch, kdo je uplatňují. Snadno se dá vyvodit, že by se restaurátoři při své obtížné a odpovědné práci měli seznámit nejen s chemií pigmentů, ale také s psychologií vnímání – našeho i slepic. Nežádáme od nich, aby vrátili jednotlivé pigmenty jejich původní barvě, nýbrž něco nekonečně důmyslnějšího a jemnějšího – aby zachovali jejich vnitřní vztahy.

Obzvlášť dojem světla, jak víme, je dán výhradně vztahem, v němž jsou mezi sebou barvy, a ne, jak by se naopak dalo očekávat, zářivostí barev.“

nálu, který byl přemístěn kvůli lepší konzervaci nebo zanikl. Ovšem ani z hlediska historického, ani z hlediska estetického se nepodaří ospravedlnit nahrazení kopií, ledaže má nahrazené umělecké dílo pouze funkci doplňujícího prvku a není hodnotou samo o sobě. Kopie je historický i estetický padělek, a proto může být ospravedlněna pouze důvody didaktickými nebo jako připomínka, avšak nemůže zastoupit originál, aniž dojde k historické a estetické újmě. V případě kampanily svatého Marka hrál důležitou roli vertikální prvek na náměstí; přesnou reprodukci si však nevyžádalo nic jiného než sentimentální lokální patriotismus, to je na místě podotknout. Totéž platí pro most Santa Trinita ve Florencii, kde by mělo být cílem za každou cenu se pokusit o zrestaurování nebo anastylózu, nikoli však násilné nahrazení kopií. Tento případ je o to vážnější, že zatímco kampanila svatého Marka představovala jen dílo poskládané v čase, most Santa Trinita byl vrcholným uměleckým dílem, takže vytvoření *falza* je činem o to trestuhodnějším.

Nostalgický výrok „jak vypadalo, kde bylo“ je po-  
přením samého principu restaurování, je to potupení  
historie a urážka estetiky, jako by se mohl vrátit čas  
a umělecké dílo se dalo reprodukovat podle libosti.

metlacl  
?

## 7. PROSTOR UMĚLECKÉHO DÍLA

Vzhledem k tomu, že restaurování je funkcí aktualizace uměleckého díla ve vědomí toho, kdo je jako takové uznává, mohli bychom se mylně domnívat, že tato aktualizace může být zábleskem soustředěným do pouhého okamžiku. Omyl by to byl v tomto případě dvojitý, protože i když záblesk uměleckého díla nastává v čase pro určité vědomí historickém, dobu trvání tohoto záblesku nelze dělit, stejně jako historický čas, v němž se odehrává. To znamená, že k tomu, aby se plně realizovalo ve vědomí, může umělecké dílo potřebovat ne snad přímo světelné roky, ale určitě celé roky, během nichž se podaří shromáždit a vyjasnit veškeré prvky, které mohou posloužit k tomu, aby se ukázala jednak sémantická hodnota obrazu, jednak svébytná figurativnost daného obrazu. Tohoto shromáždování a zpracovávání dat se jako

aktualizace uměleckého díla zúčastňuje právě restaurování. Přirozeně pak musíme rozlišovat dvě fáze. První je obnovení autentické textury díla, druhou pak zásah do materiálu, z něhož se dílo skládá. Rozdělení těchto dvou fází však přesně neodpovídá časovému sledu, neboť na rekonstituování autentické skladby díla se musí nebo může aktivně podílet i zásah do materiálu díla; ten může vykazovat doplňky, přídavky, maskování, až po úmyslné či neúmyslné překrytí, které pak vede k nálezům archeologické povahy. Podotýkáme, že toto odhalení lze chápat jako samostatnou fázi historického zkoumání, jemuž odpovídá nezbytný postup restaurátorských operací, ale bylo by absurdní považovat je za soběstačné, jako by se mohlo bez restaurování obejít. Odkrývání nemá před restaurováním přednost, je pouze předběžnou fází postupné reaktualizace uměleckého díla ve vědomí, jemuž bylo překrytím odňato. Odkrývání je proto jenom předehrou k restaurování a nemůže v restaurování spatřovat druhotnou či příležitostnou etapu. Zahájit odkrývání s tímto vědomím není dílem historického ani estetického zkoumání, nýbrž nezodpovědnou operací, jejíž sociální a duchovní účinek je velmi vážný, neboť ty části, které jsou překryty, jsou bezpochyby lépe chráněny – trvají-li podmínky již stabilizované – než při násilném porušení podmínek způsobeném odkrýváním.

Zvážení různých fází zákroku při aktualizaci uměleckého díla a opětné zasazení těchto fází nikoli mimo umělecké dílo, nýbrž uvnitř času, kdy se umělecké dílo ukazuje ve vědomí, vytváří mnohem komplexnější strukturu, v jejíž syntéze vědomí objektivizuje samo sebe poznáním uměleckého díla v daném předmětu.

Nemůžeme se nyní pochopitelně zabývat zkoumáním této jedinečné struktury *vědomí, jež samo sobě odhaluje umělecké dílo*. Poté, co jsme prozkoumali čas ve výtvarném díle, přejdeme spíše ke zkoumání *prostoru* ve výtvarném díle, abychom zjistili, jaký je prostor, jenž má být restaurováním chráněn. Podtrhuji, nejen *při* restaurování, ale jeho *prostřednictvím*.

Jelikož je umělecké dílo *figurativní*, vymezuje se v autonomní prostorovosti, která je jen dodatkem čisté reality. Tato prostorovost se tedy včleňuje do fyzického prostoru, jímž je náš prostor, ve kterém žijeme, a v tomto prostoru se stává *naléhavou*, aniž však je na něm účastna, ne nepodobně tomu, co se děje s absolutní časovostí, která realizuje dílo a která se i přesto, že představuje mimočasovou přítomnost, včleňuje do času žitého naším vědomím, do času historického, datovaného, dokonce odměřovaného hodinami.

Avšak tento úděl díla, totiž včlenit se svou vlastní prostorovostí do prostoru, jenž je vymezen naší ži-

votní přítomností ve světě, je pro umělecké dílo nekonečným zdrojem problémů, které se nevztahují k jeho prostorovosti, jež je dána jednou provždy, nýbrž právě ke *švu* mezi touto prostorovostí a fyzickým prostorem. Je-li ovšem restaurování fakticky restaurováním, protože rekonstruuje kritický text díla, a ne praktickým zákrokem samým, musíme je nyní začít posuzovat obdobně jako právní normu, jejíž platnost nemůže záviset na tom, jaký hrozí trest, nýbrž na skutečné vůli, s níž se prosazuje jako imperativ svědomí. Tudíž praktická restaurátorská operace vystupuje vůči restaurování jako trest vůči normě, tedy potřebná ve své účinnosti, ale nikoli nezbytná pro univerzální platnost normy samé.

Z toho důvodu první krok, který musíme zvážit, nebude směřovat k vlastnímu materiálu díla, nýbrž bude muset zajistit podmínky nutné k tomu, aby prostorovost díla neměla překážky pro své uplatnění ve fyzickém prostoru své existence. Z tohoto požadavku vyplývá, že i sám akt, při němž zavěšujeme obraz na stěnu, nepoukazuje už na určitou fázi *zařizování*, nýbrž v první řadě znamená *ozřejmení* prostorovosti díla, její rozpoznání, a tedy i přijetí opatření k tomu, aby bylo dílo chráněno před fyzickým prostorem. Pověsit obraz na zeď, sejmut nebo přidat rám; umístit sochu na piedestal, sundat ji z něho nebo piedestal nahradit jiným; otevřít prostor či prostranství u určité

stavby, případně část rozebrat a sestavit jinde – to jsou rovnocenné operace působící jako rovnocenné restaurátorské činy, pochopitelně ovšem ne vždy jako činy pozitivní, ba naopak ve většině případů jednoznačně negativní, jako například postup spočívající v rozebrání stavby a jejím sestavení na jiném místě.

## 8. PREVENTIVNÍ RESTAUROVÁNÍ

Preventivní restaurování je nezvyklé slovní spojení, které by v nás také mohlo vyvolat mylný dojem, že existuje jakási profylaxe, již lze použít na způsob vakcíny a zajistit tak uměleckému dílu imunitu po celou dobu jeho trvání. Hned dodejme, že tato profylaxe neexistuje a ani existovat nemůže, neboť umělecké dílo, od monumentální památky až po miniaturu, není možno pojímat jako živý organismus, nýbrž pouze v jeho skutečnosti estetické a materiální, v níž existuje a jež slouží jako prostředník projevu díla jako čisté reality.

Umělecké dílo od monumentu až po miniaturu je totiž složeno z určitého množství materiálu, na němž se ve spojení prvků a kvůli neurčité a nepředvídatelné hře okolností a specifických činitelů mohou projevit změny různého druhu. Ty pak podle toho, zda jsou



škodlivé pro obraz, pro látku nebo pro obojí, určují povahu restaurátorských zásahů. Možnost *prevence* těchto změn záleží právě na fyzikálních a chemických vlastnostech látek, z nichž se umělecké dílo skládá, přičemž nepopíráme, že preventivní postupy proti některým eventuálním změnám mohou celkově nebo zčásti odporovat nárokům, jež se na umělecké dílo jako takové kladou. Jelikož totiž umělecké dílo tvoří určitá látka nebo souhrn látek, mohou potřeby jeho konzervování popírat nebo omezovat požadavky, které jsou předpokladem pro jeho uznání uměleckým dílem. Jak vzápětí uvidíme, možnost podobného konfliktu není jen hypotetická. Nyní je důležité vymezit oblast toho, co lze považovat za preventivní restaurování, a vysvětlit, proč jsme začali mluvit právě o preventivním restaurování, a ne prostě jen o prevenci.

Výraz preventivní restaurování se nevyhnutelně pojí s pojmem restaurování, jak jsme jej vymezili. Vskutku jsme restaurování definovali jako „metodologický moment uznání uměleckého díla v jeho dvojí polaritě, estetické a historické“. Co tedy znamená *metodologický moment*? Ve vědomí jednotlivce se intuitivně odehrává poznání uměleckého díla jako uměleckého díla a vědomí tohoto poznání pak určuje každé budoucí chování vůči uměleckému dílu jako takovému. Z toho vyplývá, že chování jedinice, který uznává umělecké dílo jako takové, ztělesňuje na oka-

mžik vědomí univerzální, od něhož se žádá, aby umělecké dílo uchovalo a předalo budoucnosti.

Tento úkol, jenž z uznání uměleckého díla vyplývá pro toho, kdo je jako takové uznal, se ukládá jako kategorický imperativ rovnající se morálnímu příkazu a už jen touto svou povahou imperativu vymezuje oblast preventivního restaurování jako ochranu, odstranění nebezpečí a zajištění příznivých podmínek. Avšak k tomu, aby byly tyto podmínky účinné a nezůstávaly abstraktními požadavky, je třeba, aby umělecké dílo bylo zkoumáno v první řadě podle účinnosti obrazu, který se v něm konkretizuje, a na druhém místě podle toho, jak je zachován materiál, z něhož se dílo skládá. A vidíme, jak se toto zkoumání jeví jako filologická a vědecká metodologie, na jejímž základě teprve bude možno objasnit míru autenticity, s níž dílo dospělo až k nám, a v jakém stavu se zachovala jeho látka. Bez tohoto přesného filologického a vědeckého zkoumání nemůžeme pokládat za potvrzenou autentičnost díla a ani zajistit jeho soudržnost do budoucna.

Cokoli podnikneme s cílem restituovat ze zachovaných prvků, co z původního obrazu zbývá, nebo zajistit konzervování materiálu, jemuž je zjevení obrazu jako obrazu svěřeno, to vše bude podmíněno dokončením tohoto dvojího počátečního zkoumání. A právě proto jsou následující praktické kroky, v nichž může nebo má spočívat restaurování v běžném smyslu

slova, pouze praktickým aspektem restaurování, stejně jako je materiál uměleckého díla, k němuž se praktické restaurování obrací, podřízen formě uměleckého díla.

Proto definujeme-li restaurování jako metodologický moment uznání uměleckého díla jako takového, dospíváme k jeho uznání v onom okamžiku kritického procesu, na němž jedině může zakládat svou legitimitu a mimo nějž je jakýkoli zásah do uměleckého díla svévolný a neospravedlnitelný. Vedle toho restaurování navždy vyjímáme z empirismu procesů a začleňujeme je do historie jako kritické a vědecké vědomí okamžiku, v němž se restaurátorský zásah uskutečňuje.

Avšak tím, že restaurování definujeme teoretickými principy, a ne empirickou praxí, se dopouštíme stejného postupu, jako když definujeme právo a nepřihlížíme k sankci, neboť legitimnost práva musí zakládat legitimnost sankce a naopak ze sankce nelze vyvozovat legitimnost jejího uložení. Tím bychom se zcela zřetelně dopouštěli *petitio principii*.

Tím nijak nesnižujeme praxi, ba naopak ji pozvedáme na roveň teorii, poněvadž je jasné, že teorie by neměla smysl, kdyby nemusila nutně být ověřena uskutečněním, takže provedení úkonů, jež jsou považovány za nezbytné v rámci předběžného zkoumání, je zahrnuto do poznání jejich nezbytnosti.

Z toho lze vyvodit, že stejně jako restaurování nespočívá jenom v praktických zásazích uskutečněných

přímo na materiálu uměleckého díla, tak se ani na tyto zásahy nebude omezovat, a jakékoli opatření vedoucí k budoucímu uchování uměleckého díla jako obrazu a jako materiálu, z něhož tento obraz vyplývá, je rovněž opatřením, jež se dá zařadit pod pojem restaurování. Proto se restaurování preventivní a vlastní restaurování u malby rozlišuje jen z praktických důvodů, neboť pro obojí platí jediný nedělitelný imperativ, jež si vědomí klade ve chvíli poznání uměleckého díla v jeho estetické a historické bipolaritě a jenž vede k jeho záchraně jako obrazu i jako materiálu.

Považovali jsme za důležité s veškerou nezbytnou rozhodností vyložit svébytnou hodnotu pojmu restaurování také v tomto výjimečném případě restaurování preventivního, kde bychom mohli být v pokušení, budeme-li je považovat jednoduše za *humanistickou extenzi* pojmu restaurování, dopouštět se nežádoucí shovívavosti v případech, v nichž se projevuje střet mezi nároky danými estetickým potěšením z díla, a nároky, jež vyžaduje uchování materiálu díla. Kromě toho jsou předběžná opatření zahrnutá pod pojem preventivního restaurování leckdy nemenšího rozsahu a často vyžadují vyšší náklady než opatření nutná při vlastním restaurování uměleckého díla. To je další důvod, proč trvat na neodkladnosti těchto opatření a výdajů v opozici k běžnému uvažování, které by se omezilo na zásahy nejvyšší naléhavosti, kde je záchrana neodkladná.

Preventivní restaurování je také větší povinností, ne-li nutností, ve srovnání s restaurováním záchraným, neboť právě tomuto restaurování, kterým se těžko dosáhne úplné záchrany uměleckého díla, má zabránit.

Jestliže jsme tedy zajedno v tomto pohledu na restaurování, je zřejmé, že největší úsilí osoby nebo instituce, jimž je umělecké dílo svěřeno, se musí v první řadě soustředit na preventivní restaurování. Chceme však odpovědět případnému oponentovi, který by mohl nesouhlasit s pojetím restaurování, jež jsme vytvořili. Je jisté, že se může vyskytnout jediná platná námitka, totiž názor, který by uměleckému dílu nepřiznal právo – rozumějme ne díla, nýbrž všeobecného vědomí, jehož je součástí – na přežití. Je však stejně jisté, že podobné popření současně popírá univerzální hodnotu, již uměleckému dílu přiznáváme, a ruší problém restaurování v samém základu. Není-li tu umělecké dílo, pak nemůže existovat – nemá totiž smysl – restaurování chápané v dvojím vzájemném působení filologickém a vědeckém, jak jsme je vysvětlili. Právě proto jsme se nechtěli spokojit se zkoumáním restaurování při přechodu na praktickou úroveň uskutečňovaných zákroků, nýbrž je uchopit už v okamžiku, kdy se umělecké dílo konstituuje jako umělecké dílo ve vědomí každého člověka. V úvaze, která vychází z tohoto náhlého vyjevení, ukáže restauro-

vání svůj původ, ospravedlnění i nezbytnost. Nyní můžeme preventivní restaurování krátce prozkoumat v jednotlivých odvětvích, na která bývá členěno.

Přesto však by nebylo namístě věnovat se různým zvláštnostem stavebních památek, fresek, soch či malby na různých podložkách; jde jen o to, stanovit směry pátrání, jež budou společné všem uměleckým dílům a pomohou nám určit, jaké preventivní kroky učinit, stejně jako čeho se případně vyvarovat.

Při určování těchto směrů pátrání musíme opět vycházet z povahy uměleckého díla v jeho specifickém, vnějším postavení vůči vědomí, které ho jako umělecké dílo uznává.

Jelikož umělecké dílo je prvořadě definováno ve své estetické a historické bipolaritě, první směr zkoumání se bude týkat určení nezbytných podmínek pro zážitek z díla jako obrazu a jako historického faktu.

Na dalším místě je dílo vymezeno látkou nebo látkami, z nichž se skládá. V tomto případě musí pátrání zkoumat stupeň zachování látky a posléze podmínky prostředí: v jaké míře umožňují, ztěžují nebo přímo ohrožují uchování díla.

Tím jsme v hlavních liniích vytyčili tři směry, jimiž se může ubírat pátrání týkající se praktické aplikace preventivních, zabezpečovacích či prohibitivních opatření.

Pochopitelně každá z velkých oblastí děl výtvar-

ného umění povede k řadě zkoumání, opatření či zákazů, které navzdory své typičnosti nebudou vždycky shodné. Je sice užitečné probírat je v širších celcích, přesto však nezapomeňme, že každé umělecké dílo je *unikátní*, jako takové je musíme posuzovat, a tudíž jeho špatná konzervace, jeho poškození nebo ztráta nikdy nemohou být kompenzovány dobrou konzervací jiného díla považovaného za podobné dílu původnímu. Proto ani druh zkoumání, zjišťování či záchranných opatření nebude nikdy stejný, ani v případě těžce památky. Zdá se to samozřejmé, bohužel tomu tak zdaleka není, jak ukazují poznatky ze zkušenosti i zcela nedávné.

Vraťme se proto k našemu základnímu rozdělení, jmenovitě k jeho první části. Tím je zkoumání, které má určit podmínky potřebné k tomu, abychom mohli užívat díla jako obrazu i jako historického faktu. Jelikož se zabýváme restaurováním preventivním, je zřejmé, že zkoumání v našem případě také nepovede k odstraňování případných překážek bránících těšit se z díla. Pro naši potřebu předpokládejme, že dílo poskytuje dokonalé potěšení jako obraz i jako historická památka. A poněvadž všechno nelze předpokládat a ani se nesmíme nechat unést marnou hrou hypotéz, bylo by možné věřit, že toto první zkoumání je samozřejmé, že je můžeme opominout. K tomu je namísto uvést příklad.

Vezmeme například průčelí kostela Sant'Andrea della Valle tak, jak vypadalo předtím, než se otevřelo prostranství, kterým začíná Corso del Rinascimento. Jak mu rozšíření prostranství a ulice uškodilo? Materiálně nijak, výtvarně velmi mnoho.

Hlavní zvláštností průčelí z hlediska architektonického prostoru jsou sloupy zapuštěné do stěny. Tento dost vzácný rys je odvozen z Michelangelova atria ve florentské Biblioteca Laurenziana a v ploše průčelí má úplně jinou funkci než pozadí. Plasticky pojaté pozadí v jistém smyslu jakoby vystupuje a přibližuje se směrem k divákovi; sloup se naproti tomu zdánlivě noří do stěny a zároveň si zachovává válcový tvar, jako by nebyl redukován na polosloup a byl dokonce chráněn úzkou štěrbinou (mezi sloupem a níkou, v níž je zapuštěn). Pomineme-li nyní základní myšlenku, že se tímto postupem dosahuje vlastní prostorovosti průčelí jako prolnutí exteriéru a interiéru,\* je zřejmé, že předpokladem pro pozorovatele je omezená vzdálenost od objektu, ba dokonce pevná, neměnná vzdálenost, za níž už se předpokládáný efekt nedostavuje, protože sloup se vtlačí do vystupující stěny a tenká štěrbinka se promění jenom v tmavý pruh po stranách sloupu. Místo aby podtrhávala neporu-

\* Co se týče analýzy architektonické prostorovosti, odkazují na svoji stať *Dialogo sull'Architettura*, in *Elicona*, sv. III-IV, Einaudi, Torino 1956, s. 188-214.

šený válcový objem sloupu v prostoru, dotváří jeho lineární podobu, redukuje tak sloup na lizénu. Však také Michelangelo v Laurenzianě tento postup použil v uzavřeném atriu takřkajíc „s pevnou ohniskovou vzdáleností“. V případě průčelí kostela Sant'Andrea della Valle bylo zase „pevné ohnisko“ dáno a udržováno šířkou ulice. Po úpravách prostoru ulice se však místo pohledu nevyhnutelně vzdálilo a dnešnímu pozorovateli připadá fasáda spíše jako narýsovaná než vytesaná, jak měla vypadat původně.

Jak bylo možno preventivní restaurování vyřešit? Prostřednictvím zákonného opatření, jež by se neomezovalo na zákaz jakýchkoli úprav fasády samé, nýbrž by zaručilo nedotknutelnost přilehlého prostoru. První nařízení je ještě odrazem právní platnosti vyhlášek, jež je dosud možno číst na nárožích ulic (týkajících se odpadků apod.). Jde o zákonná opatření, která nešvar neodstraňují, pouze jej oddalují: špína nebude zde, nýbrž o kus dál. Nařízení týkající se jenom průčelí by mohlo ochránit fasádu pouze v její hmotné existenci, ne v prostorovém rámci, jenž k ní nerozlučně patří.

Podívejme se tedy při našem prvním zkoumání, co se rozumí preventivním restaurováním díla, které je historickou památkou. I v tomto případě se najde nemálo lidí, kteří si budou stěžovat na zbytečnost podobného zkoumání, jež by mělo vést k prevenci

bůhví čeho. Jako příklad poslouží via Giulia v Římě; předpokládejme, že se zachovala ve stejném stavu jako před dvaceti lety. Bylo možno sepsat nařízení, které by chránilo *en bloc* celý komplex jako jedinou památku? Určitě to bylo možné, avšak subtilní a zistná *distinguo*, která jsou v takových případech vyslovena, vycházela nepochybně ze skutečnosti, že ne vše v té nádherné ulici je palác, ať už velký, či malý. Byl tu také dům, chatrný domek. V takovém případě by se jednota perspektivy ulice dala udržet náhradou domu či domku stavbou, jež by *hmotou, barvou a výškou* brala v úvahu nepřiliš hodnotné budovy, které patřily na určitá místa, a třebaže byly nevalné ceny, dá se říci, že zachovávaly *úroveň* v perspektivní struktuře ulice. Podobné úvahy musily vést v lepším případě k postavení *Virgilia*, který určitě v Římě nepatří mezi nejhorší nové budovy, avšak bezpochyby narušuje historickou strukturu Bramantovy ulice špatně pochopeným modernismem, nabourává skladbu, jež vydržela až do našich časů a již bylo naší povinností, při našem historicko-kritickém vědomí, zachovat beze změny.

A přece úvaha, z níž vychází návrh nahradit nehodnotnou stavbu, která je začleněna do monumentálního prostředí, moderní stavbou o stejné hmotě, výšce a barvě, je jen zdánlivě logická a ve skutečnosti vyúsťuje v sofizma. Náhrada totiž může být stavbou, jež má právo nazývat se architekturou, nebo nikoli.

Jestliže stavba nesplňuje nároky na architekturu, je jasné, že nemůže ospravedlnit zničení *statu quo*; ten pak musí být z historického hlediska zachován, neboť historický požadavek nemůže ustoupit ničemu jinému než požadavku estetickému. Nebo máme za to, že stavba může být architekturou, to jest uměním, a pak vzhledem ke kontrastní prostorovosti, již zosobňuje moderní architektura, je začlenění *skutečné* moderní architektury do historického kontextu nepřijatelné. V žádném případě tedy, ať jde o architekturu, nebo ne, není možné připustit změnu starobylého architektonického prostředí nahrazením částí, jež spoluvytvářejí jeho společnou tkáň, která i v případě, že je amorfní, je vždy soudobá a historicky hodnotná (samozřejmě jsme mezi svými hypotézami ani nenažnačili možnost „stylistického padělku“).

Jestliže nám mohlo připadat obtížnější dokázat, jak je potřebné zajistit možnost budoucího potěšení z uměleckého díla výhradně tím, že je ponecháme ve stavu, v němž se nachází, nepotřebují zbývající dvě oblasti zkoumání, týkající se stupně zachování materiálu a podmínek, jež je nutno zajistit pro dobrou konzervaci, předběžné vysvětlení, neboť už nepodléhají hodnocení vyžadujícímu zvláštní výtvarnou a historickou citlivost, nýbrž praktickému úsudku a vědeckým dedukcím, jež se už svou povahou řadí do objektivnější, a tedy méně napadnutelné oblasti.

## DODATKY

### FALŠOVÁNÍ

Bylo by nedorozuměním chápat falšování jako něco, s čím můžeme zacházet z pragmatického hlediska jako s historií výroby padělků, místo abychom vycházeli z posuzování falza. Zřetelně se to ukáže, jakmile si uvědomíme, že falzum není falzem, dokud za ně nebude uznáno, neboť falešnost nelze považovat za vlastnost předmětu příslušející v krajním případě, kdy falešnost spočívá zejména v odlišné materiální konzistenci, jako například u mincí, vyplývá falešnost ze srovnání se slitinou, ze které jsou zhotoveny mince pravé. Avšak odlišná slitina sama o sobě není falzem, nýbrž je pravá. Proto byl nanejvýš správný rozsudek, jenž označil jako trestnou výrobu liber, které sice obsahovaly stejné procento zlata jako libry skutečné a byly absolutně přesné v ražbě, jejichž falešnost však spočívala v tom, že nepocházely

z anglické mincovny. Proto náhražka z rukou falzifikátorů nemohla v tomto případě zůstat nepostižena zákonem, třebaže podvod se netýkal váhy zlata. Z toho tedy vyplývá, že o falešnosti musí rozhodovat posouzení. Posouzení falza se vlastně projevuje jako posouzení, při kterém k určitému subjektu přiřadíme predikát, jehož obsah je dán vztahem mezi subjektem a jeho představou. Zjišťujeme tak, že posuzování falza je problematické, jelikož se vztahuje k základním vlastnostem, jež by měl subjekt mít a nemá, jež bychom však na něm vyžadovali; při posuzování falza se pak projeví neshoda mezi subjektem a představou a předmět sám je prohlášen za padělek.

Předeslat úvodem, že falešnost nespočívá v předmětu, nýbrž v jeho posouzení, je nezbytné z toho důvodu, že jinak by šlo těžko obhájit, že tentýž předmět může být bez jakékoli změny považován za imitaci či padělek jen podle toho, s jakým záměrem byl vyroben a dán do oběhu. Základem pro rozlišení mezi kopií, nápodobou a padělkem tedy není specifický výrobní postup, nýbrž odlišný záměr. Můžeme uvést tři základní případy:

1, zhotovení předmětu jako nápodoby či reprodukce jiného předmětu nebo ve způsobech a ve stylu určitého historického období či určité umělecké osobnosti, které nemá jinou příčinu než dokumentaci předmětu či potěšení, jež z něho má vyplynout;

- 2, zhotovení stejného předmětu, avšak se zvláštním záměrem oklamat druhé ohledně doby, materiální konzistence nebo autora;
- 3, obchodování nebo jakékoli šíření předmětu, i když nebyl vyroben s cílem oklamat, jako autentického díla, které se uvedenou dobou vzniku, materiálem, továrnou nebo autory neshoduje s náležitými údaji o předmětu.

Prvnímu z těchto případů odpovídá kopie a nápodoba, které sice spolu konceptuálně nesouvisí, přesto však představují dva odlišné stupně v procesu reprodukce určitého díla nebo v převzetí způsobu či stylu příznačného pro určitou dobu či určitého autora. Druhý a třetí případ jsou vymezením dvou základních pojetí falza.

Falzum historické se tedy může jenom druhově lišit od falza uměleckého, které je koneckonců jeho podskupinou, jelikož každé historické dílo je současně historickou památkou a úmysl oklamat je v obou případech stejný.

Přesto se dá předpokládat, že rozdíl mezi kopií a nápodobou na jedné a padělkem na druhé straně může být stanoven nejen na základě záměru, nýbrž že jej lze vyvodit také ze zvláštních vlastností, vezmeme-li v úvahu odlišnost záměru, s nímž se tvoří kopie nebo se zhotovuje padělek. I tak se ovšem tato odlišnost jeví jako natolik iluzorní a takové povahy,

že z ní nemůžeme vyvozovat žádný bezpečný úsudek, nanejvýš v některých případech může působit jako symptom pro opětné posouzení záměru, dřív než se započne s výrobou předmětu. I když se totiž může lišit cíl toho, kdo tvoří kopii pro dokumentaci, a toho, kdo ji vyrábí, aby ji zpeněžil jako originál, v obou případech se výrobce pohybuje na poli současné kultury, tedy kultury historicky vymezené i ve svých módách a zálibách. A ať už vytváří kopii jako dokument, nebo jako padělek, bude vždy nucen dokumentovat nebo padělat to, co momentální záliby či móda nejvíce oceňují nebo vyhledávají v díle, které nikdy nebude dílem ve své úplné fenomenologii, nýbrž jen v tom či onom aspektu. Kopista nebo padělatel bude tedy chtít ve svém produktu zachovat onen obzvlášť ceněný svébytný aspekt a nevyhnutelně opomine vše ostatní. Z toho vyplývá, že také kopie mají svou dataci, že prozrazují příslušnost k historickému období, není-li jich ovšem dosaženo mechanickými prostředky; i v takovém případě bude obtížné, avšak ne vždycky nemožné rozlišit je od originálu. Totéž lze říci i o falzech, mezi nimiž budou – při falšování v jakékoli oblasti – rozdíly v závislosti na době vzniku, ať už půjde o mince, sochy nebo malby.

Kopie, nápodoba a padělek proto odrážejí kulturní klima okamžiku, v němž byly vytvořeny, a v tomto smyslu se vyznačují historičností, kterou bychom

mohli označit za dvojnásobnou; jednak proto, že vznikly v určité době, jednak proto, že v sobě nepozorovaně nesou svědectví o zálibách, vkusu a módě této doby. Historie falšování tedy právem náleží do historie vkusu, ale tam, kde jde o umění, také do historie umělecké kritiky. Padělek totiž může zrcadlit zvláštní způsob, jak umělecké dílo *čist* a jak díky tomu postihnout styl, jenž byl vlastní určitému historickému období. Proto také falza, jež po padesát let má tla největší znalce, jsou dnes mnohem snáze demaskována, neboť umělecké dílo je vnímáno a hodnoceno pomocí odlišných kritérií, než jaká platila na začátku století. Zvláště pak si zde zaslouží zmínku dílo Dossenovo, založené na prohnáném mísení stylů, které má naznačovat totožnost s přechodnými detaily určitých mistrů nebo s přechodnými fázemi dobře známých mistrů, čili využívá praxi filologické kritiky, jež tehdy byla na vrcholu zájmu a jejíž snahou bylo zmrazit styl určitého mistra do svébytných, ustálených a poznatelných stylémů.

Z toho plyne závěr, že historie falšování musí mít na zřeteli nejen bezpečné padělinky, nýbrž i kopie a nápodoby, a to nejen kvůli zásadní shodě použitých postupů v obou případech, ale také z dalších dvou důvodů: pro obtížnost odhalit nastraženou léčku, což je pro posouzení falza věc zásadní; pro nemožnost vyloučit i v nejvzdálenějších obdobích civilizace úmysl-



nou produkci padělků vzhledem k tomu, že civilizace je rovněž synonymem obchodu, a tedy i stupnice hodnot – jakkoli rudimentární – na nichž se vzápětí uplatní lidská zlomyslnost.

Právě pro obtížnost prokázat lstivý záměr neboli *animus*, jenž předchází výrobě předmětu nebo jeho odbytu, je třeba stejně jako v právu uplatňovat presumpci nevin, dokud nebude podán důkaz o opaku. A je tedy o důvod víc, proč z historie falšování nelze vyloučit používání i výrobu kopií, replik a nápodob.

Jelikož posouzení falza určuje pouze *animus*, je třeba zbavit se jednoho předsudku, který zvláště v životě moderního umělce nabyl na významu. Jde o to, zda má umělec jako tvůrce určitého díla právo toto dílo po čase reprodukovat a zároveň je antedatovat nebo vydávat za starší, než je datum zhotovení reprodukce. Je-li tato poslední možnost jednoznačně vyloučena uvedením skutečného data, pak dílo nelze prohlásit za padělek, avšak tam, kde je datace záměrně pozměněna či vynechána, *animus* pokusu o podvod bude těžké zpochybnit a umělec, jenž zfalšoval sám sebe, si vyslouží z morálního i právního hlediska stejnou nálepku jako kterýkoli jiný padělatel.

Nakonec zbývá zjistit, zda i bez ohledu na podvodný čin, jež s sebou výroba a šíření padělku nese, můžeme falšovanému uměleckému dílu přisoudit určitou hodnotu jako takovou. Z hlediska technického

provedení, tedy z hlediska řemeslného, mu nepochybně může být přiznána hodnota historického dokumentu. Je však otázka, zda lze padělků přiznat platnost uměleckého díla, zvláště nejde-li už o kopii, jež je náhražkou originálu, nýbrž o domněle autonomní interpretaci stylu daného mistra. Je třeba rozlišit, že bez ohledu na virtuozitu provedení je ospravedlnitelnost kopie pro estetiku omezena na pouhý ohlas, jež předává z originálu, a že originál oslabuje tou měrou, kolikrát jej reprodukuje nebo rozšiřuje.

Zdálo by se, že převzetí stylu určitého mistra není ničím jiným než jevem, k němuž obvykle dochází ve všech kulturních epochách, kdy velká osobnost vyvolává přebírání, přepracovávání a adaptace ze strany dalších umělců, aniž to kdy zavdalo podnět k obviňování z morálních nebo estetických důvodů. Přitom šlo o takové případy, jako byly dvojice Giotto – Maso di Banco, Giorgione – Tizian, Masolino – Masaccio, u nichž je rozlišení leckdy obtížné, ba velmi často sporné. Nedávno dokonce došlo k pokusu uplatňovat podobný postoj v případě jednoho z nejproslulejších padělků poslední doby, *Večere v Emauzích* Van Meegerena, padělatele Vermeerova (srov. Raghianti, in „Sele-Arte“, č. 17, březen-duben 1955).

Odpověď na to musí být jednoznačně záporná. V tomto specifickém případě se při kopírování Vermeerova stylu postupuje stejně jako u Dosseny. Dílo

předstírá Vermeerovo přechodné a nejméně zdokumentované období, a právě v postupu zvoleném pro podvod spočívá skutečná sugestivní síla této malby. K tomu, aby nápodoba získala autonomní hodnotu, by bylo nutné, aby nevyvolávala nejasnosti ohledně skutečného data vzniku a aby výchozí tvar vytvářel skutečně základ pro novou subjektivitu. To by bylo možné – jednoznačné datum by vyloučilo podezření, že jde o padělek a dílo může být zařazeno mezi pravá umělecká díla, pro něž je posudek, jež je takto kvalifikuje, posudkem potvrzujícím. Posouzení padělku je naopak problematické, neboť rozdíl mezi uměním a falzem se také logicky projevuje v podobě posudku, která takto díla vymezuje.

*TEORETICKÝ DOVĚTEK  
K ZPRACOVÁNÍ CHYBĚJÍCÍCH MÍST\**

Otázka, jak nakládat s chybějícími místy na poškozeném uměleckém díle, vedla dosud k protichůdným řešením, a to z prostého důvodu: byla položena empiricky, zatímco její řešení je v první řadě teoretické. Dalo by se ovšem namítnout, že rozmanitost uplatněných řešení je dána mimo jiné rozmanitou strukturou uměleckých děl, ať už architektonických, sochařských, malířských nebo dalších, a že tudíž jednotnému přístupu brání niterná předmětovost příslušných uměleckých děl.

Avšak právě tato námitka náš počáteční úsudek potvrzuje, místo aby ho popírala, neboť řešení, jež by vycházelo ze specifické předmětovosti uměleckého díla, zdůrazňuje empirismus, s nímž případ od případu

\* Předneseno na XX. kongresu dějin umění, New York, září 1961.

řešíme problém, jenž je problémem spjatým se samou podstatou uměleckého díla. Jisté – abychom tak řekli – ustálení, jímž musí teoretické zásady při aplikaci na jednotlivé případy projít, neznamená, že je možné se bez teoretických směrnic obejít.

Jde tedy o to explicitně postihnout, v čem spočívají tyto teoretické zásady, jež jsou podle našeho mínění při zpracování chybějících míst nezbytné k zajištění racionálního postupu.

K tomu je třeba vymezit předmět našeho výzkumu, tedy umělecké dílo. Patrně každý má ovšem za to, že je to věc zcela zřejmá, avšak právě tuto samozřejmost musíme podrobit zkoumání. Je umělecké dílo, jak se nám jeví v muzeu, tímž dílem, které umělec vytvořil, nebo jakmile bylo dokončeno, a tedy zbaveno tvůrčího – a tudíž i faktického – vztahu mezi dílem a umělcem, jakmile vstoupilo do světa jako možný objekt univerzální zkušenosti, se stalo něčím odlišným? A jak je možno určit, v čem spočívá tato odlišnost?

Je-li otázka postavena takto, je jasné, že i na umělecké dílo hodláme aplikovat fenomenologické pojetí, a tedy ho vystavit zvláštní *epoché*. Omezíme se na to, že budeme pokládat umělecké dílo pouze za předmět zkušenosti *světa našeho života*, jestliže se přidržíme Husserlova termínu. Tím umělecké dílo nevrátíme obecně pojaté předmětovosti, a aniž budeme pátrat po

jeho podstatě, přijmeme je tak, jak vstoupilo do zorného pole našeho vnímání, a tedy naší zkušenosti. Když jsme umělecké dílo takto vymezili, jsme s to zvažovat všechny jeho aspekty, jež nám unikají, jestliže pátráme po uměleckém díle v jeho podstatě; aspekty, které sahají od jeho materiální konzistence, a tedy stavu jeho uchování, k jeho muzejní prezentaci.

Uvažujeme-li o uměleckém díle v jeho podstatě, je zřejmé, že všechno to, co se týká *vnějšího a daného materiálu*, jak říká Hegel, jímž je umělecké dílo tvořeno, termohygotrické podmínky, v nichž dílo je nebo by mělo být, opatření, jež musí muzeum při jeho vystavení na veřejnosti přijmout, to vše jsou otázky irelevantní. Avšak umělecké dílo právě proto, že je ve své podstatě uměleckým dílem, tím nezůstává mimo naši zkušenost. Naopak, jakmile je jako takové uznáno, a právě proto, že jím je, má právo být vyjmutu z jevového světa a skrze toto zvláštní vymezení uskutečněné ve světě našeho života být pojímáno v úzkém vztahu k dosaženému uznání. Toto uznání nás však učí – skrze zvláštní *epoché*, kterou jsme vykonali – že umělecké dílo k nám dospívá jako cosi uzavřeného, jako něco, do čeho můžeme zasáhnout jen při splnění dvou podmínek: abychom je zachovali v podobě co možná nejcelistvější a abychom v případě nutnosti posílili jeho ohroženou materiální strukturu. Zachovat je celistvé se tudíž jeví jako před-

stava, jež je v protikladu k jeho obnovení, ačkoli se může zdát, že v určitých případech operace potřebné ke konzervaci i k obnově jsou stejné. Obnova ale předpokládá, že vstoupíme do onoho uzavřeného procesu, jímž je tvorba, že zastoupíme nebo nahradíme umělce. Naopak zachování celistvosti díla znamená zasáhnout do něho pouze tehdy, bylo-li kvůli nežádoucím zásahům nebo působením času dílo deformováno dodatky či úpravami, jež nevedly k nové syntéze. A tak zatímco obnova je empirickým zavedením historické a tvůrčí náhrady, a pokouší se vstoupit do okamžiku opakování uměleckého díla, jenž byl autorem uzavřen a je nezvratný, při zásahu konzervačním nepřekračujeme moment, kdy umělecké dílo vstoupilo do *světa našeho života* a získalo tím svou druhou *historičnost* vzhledem ke svému prvnímu vstupu do *světa našeho života*, uskutečněnému skrze dlouhé či krátké vypracování, jež si od svého autora vyžádalo.

Jakmile jsme objasnili tento bod, vymezili jsme tím také teoretické zásady pro zacházení s chybějícími místy. Když jsme totiž stanovili, že umělecké dílo, jímž se máme zabývat, je dílem zasahujícím do naší zkušenosti, do naší přítomné historičnosti, je zřejmé, že se musíme opřít o zkoumání uměleckého díla v jeho aktuální přítomnosti v našem vědomí. A tím, že ho takto zkoumáme, nemáme v úmyslu uvádět

v pochybnost jeho podstatu, již považujeme za zřejmou, nýbrž nakládáme s ním jako s předmětem naší přítomné zkušenosti.

V zorném poli našeho zkoumání se tedy ocitnou všechny aspekty, které se týkají konzistence uměleckého díla v jeho materiální konzistenci, právě tak jako aspekty vztahující se k termohygrometrickým podmínkám, v nichž se dílo nachází, k způsobu jeho prezentace od osvětlení až po pozadí nebo prostředí, v němž je vystaveno, jestliže dílo patří mezi ta, která ze zkušenosti označujeme jako mobilní. V takto vymezeném pozorování uměleckého díla jako jevu, a to jevu svébytné povahy, se můžeme začít zabývat otázkou, jak s chybějícími místy zacházet. Okamžitě zjistíme, že jakýkoli zásah směřující k zacelení chybějících míst v obrazu doplněním nebo připodobněním je zásahem, jenž vybočuje z chápání uměleckého díla, jež pozorujeme, jelikož my nejsme umělec-tvůrce, a nemůžeme proto obrátit běh času a legitimně vstoupit do onoho okamžiku, v němž umělec tvořil část, která nyní schází. Jediným naším postojem, ježž můžeme zaujmout vůči uměleckému dílu, které vstoupilo do světa života, je přijmout dílo v aktuální přítomnosti, s níž působí v našem vědomí, a omezit svůj postoj k uměleckému dílu na respekt k němu, což implikuje jeho zachování a uznání jeho celistvosti, v níž dospělo až k nám, aniž budeme předjímat jeho budoucnost.

Při tomto postoji nám musí postačit, že zprostředkujeme potěšení z toho, co z uměleckého díla zbývá a předkládá se nám, bez doplňování na základě analogie, takže nemůže vzniknout pochybnost o autentičnosti kterékoli části uměleckého díla. V této chvíli, avšak teprve v této chvíli, můžeme posoudit otázku, zda to, co z uměleckého díla zbývá, je ve skutečnosti něco víc než to, co přebývá materiálně, tedy zda jednota obrazu uměleckého díla neumožňuje obnovit některé ztracené články právě ve smyslu obnovy oné potenciální jednoty, již je dílo obdařeno jako *úplnost*, a ne jako *souhrn*. Domníváme se, že s určitými omezeními je to přípustné a dokonce žádoucí, musíme však zdůraznit, že takovou úvahou překračujeme *epoché*, k níž jsme se uchýlili, a že zkoumáme umělecké dílo v jeho podstatě, abychom zjistili, do jaké míry obnova některých ztracených článků může být skutečně považována za legitimní výraz obrazu samého, a ne spíše za analogické nebo nahodilé doplnění. A poněvadž posouzení musí být vždy individuální, navrhované doplnění se musí vejít do takových hranic a takového provedení, aby bylo patrné na první pohled, bez zvláštní dokumentace, právě jako *návrh*, který je předkládán kritickému soudu druhých. Každé případné, byť minimální doplnění tedy musí být snadno rozeznatelné. Právě proto jsme v Ústředním restaurátorském ústavu vypracovali pro malbu tech-

niku *šrafování* akvarelem, která se v technice i materiálu liší od techniky a materiálu celé malby. Takovým postupem nepřekračujeme hranice *epoché*, jež jsme si vytyčili, neboť naše doplnění je jevem uvnitř jiného jevu a jako takové se neskrývá, nýbrž se viditelně ukazuje, spíš než abychom předkládali zkušenosti druhých.

Avšak z předchozího je zřejmé, že hypotetická možnost doplnění určitých prázdných míst představuje jen částečné řešení pro některé, řekli bychom okrajové případy, protože, máme-li uvést praktický příklad, nepřipadá v úvahu jako hypotetické doplnění například nahradit chybějící hlavu apod. Hypotetické doplnění, tedy ta, která oddělíme závorkami, jak to v případě chybějících textů navrhuji filologové, jsou přípustná pro spojovací články, jež lze rekonstruovat na základě zvláštní *metalogiky*, kterou obraz obsahuje, a kontext obrazu dovoluje bez možnosti alternativy. Teprve pak je možno posuzovat zvlášť *případ za případem*. Ve většině z nich ovšem tato hypotetická doplnění nebudou možná. A tady se vnucuje otázka chybějícího místa jako takového. Právě v tomto bodě se rádi uchýlíme (jako k nepřímému potvrzení metody, již jsme během dvacetileté zkušenosti razili v Ústředním restaurátorském ústavu) ke *Gestaltpsychologii*. Co je ono chybějící místo, jež se objevuje v kontextu malířského, sochařského nebo i architektonického



obrazu? Jestliže budeme zpětně pátrat po díle v jeho podstatě, brzy pocítíme, že chybějící místo je nežádoucí porušení tvaru, které můžeme vnímat jako bolestné. Avšak omezíme-li se na hranice *epoché*, a tedy zůstaneme v oblasti bezprostředního vnímání, budeme si skrze spontánní vzorce vnímání prázdný prostor vykládat jako schéma obrazu na pozadí; budeme totiž chybějící místo pocíťovat jako *figuru*, jíž malířský, sochařský nebo architektonický obraz slouží jako *pozadí*, kdežto ona sama je obrazem v popředí. Tento ústup figury do pozadí, toto násilné prosazení mezery jako obrazu v kontextu, jenž se jí usiluje vyloučit, vyvolává rušivý dojem, který chybějící místo způsobuje, a to daleko ve větší míře než porušení tvaru v rámci obrazu.

Otázka tedy nabývá jasných obrysů. Je třeba potlačit vystupující povahu figury, kterou se stává chybějící místo na úkor skutečné figury, jíž je umělecké dílo. Je-li problém postaven takto, je zřejmé, že řešení *případ od případu*, jež chybějící místo vyžaduje, se nebudou rozcházet v principu potlačit výraznost chybějícího místa, jestliže je vnímáme jako figuru. Také při tomto hledání specifického řešení nám vypomůže *Gestaltpsychologie*. Musíme odstranit jakoukoli nejednoznačnost chybějícího místa, tedy nedopustit, aby bylo pohlceno obrazem, což by vedlo pouze k oslabení obrazu. Je proto žádoucí, aby chybějící místo

bylo v rovině odlišné od plochy obrazu, a tam, kde to není uskutečnitelné, je potřeba odstupňovat barevný tón chybějícího místa tak, abychom jím vytvořili prostorovou situaci odlišnou od tónů vyjádřených v neúplném obrazu. V této souvislosti je patrné, jak empirické a pokaždé mylné bylo kritérium *neutrální zóny*; není-li totiž doplněno zkoumáním výraznosti prázdného místa jako figury, představuje zásah stejně arbitrární jako doplnění nahodilé.

Můžeme však pozorovat, že spontánní vzorce vnímání, o něž se opíráme, nejsou pokaždé zcela spontánní, nýbrž zčásti také získané. Získaný je například způsob čtení zleva doprava, s nímž počítalo byzantské malířství a jež nebral v potaz klasický starověk. Avšak tato námitka, kterou jsme vyslovili úmyslně, nic nemění na podstatě problému a jeho řešení. Chtěli jsme, aby otázka přístupu k chybějícím místům nevedla k postupům, které by předjímalý budoucnost uměleckého díla nebo by zasahovaly do jeho podstaty. Pevné body, jež jsme vytyčili – jasně a snadno rozeznat doplňky, které přispívají k potenciální jednotě obrazu, oslabit vystupování prázdného místa jako figury – jsou pevnými požadavky, které ponechávají značnou variabilitu specifickým řešením; ta zas budou jednoznačná v principu, z něhož vycházejí. Je samozřejmé, že pokud by se spontánní vzorce vnímání dále vyvíjely, je v budoucnu kdykoli možné

použít pro chybějící místa postup, který by tyto proměny vnímání měl na zřeteli. Z tohoto důvodu jsme nepředkládali a ani nehodláme předkládat recepty. Princip se však nemění a dva momenty dějin umění se budou i nadále lišit, tak jako se stále liší historičnost uměleckého díla jako výtvoru umělce od historičnosti, která je dílu vlastní, jakmile vstoupí do světa našeho života. Rovněž nelze popřít, že při recepci uměleckého díla trváme na této druhé historičnosti a z ní vychází naše chování vůči uměleckému dílu, a to i v případě, že se nám může nabízet dílo neúplné nebo mezerovité.

### ZÁSADY RESTAUROVÁNÍ STAVEBNÍCH PAMÁTEK

Pro restaurování stavebních památek platí tytéž zásady, které jsme vytyčili pro restaurování uměleckých děl, to jest děl malířských, ať pevně umístěných, nebo přenosných, uměleckých a historických předmětů a podobně, podle empirického pojetí, které rozlišuje mezi uměleckým dílem a architekturou ve vlastním smyslu slova. I architektura totiž bývá uměleckým dílem a jako umělecké dílo se těší dvojí a nedílné povaze historické památky a uměleckého díla a restaurování architektury se týká jak historického, tak estetického rozměru. Aplikujeme-li však na restaurování stavebních památek normy pro restaurování uměleckých děl, je třeba mít v první řadě na zřeteli tvarovou strukturu architektury, jež se liší od struktury uměleckých děl chápaných v uvedeném empirickém významu. I když určitá malba, socha, umělecký předmět nebo kus nábytku mohou

být vytvořeny pro určitý prostor, je nanejvýš vzácné – snad jen v případě jeskynních památek – aby jistá skulptura nebo malba byly neoddělitelně spjaty s tímto prostorem, teoreticky vybudovaným na určitém místě, a aby v případě vyjmutí z tohoto prostoru nemohly nalézt obdobné nebo dokonce lepší prostorové podmínky než ty, které mají v místě svého původního určení. Je tomu tak proto, že prostorovost, jež se realizuje v určité dané figurativnosti, nepřichází k dílu zvnějšku, nýbrž je funkcí struktury samé. Odlišnost od situace v architektuře tedy nepochybně nezáleží v odlišné podstatě architektury a uměleckého díla, nýbrž je tomu tak proto, že v architektuře prostorovost památky koexistuje s prostorem prostředí, v němž památka vznikla. Jestliže je tedy v případě architektury jako interiéru ochrana dimenze exteriér-interiér zajištěna pouze konzervací interiéru, u architektury jako exteriéru vyžaduje dimenze interiéru-exteriér konzervování prostoru prostředí, v němž je památka vybudována. Takže platí, že zatímco bude možné v případě nutnosti rekonstruovat – třebaže ne v absolutní míře – interiér památky (síň hrobky, s malbami nebo bez nich, oddělením stěn a jejich opětovným sestavením), v případě památky jako exteriéru bude rekonstrukce podoby prostředí možná pouze prostřednictvím opětovného sestavení památky – tam, kde ji lze rozebrat kámen po kameni – avšak na témže místě, a nikoli jinde.

Z tohoto hlediska však otázka nabývá dvojí podoby. Ať už je nazírána z hlediska památky, nebo prostředí, v němž památka stojí, které vedle toho, že je z prostorového hlediska neoddělitelně spjato s památkou samou, může být také samo památkou, jejíž součástí je památka v doslovném smyslu.

Tím jsme načrtli osobitou problematiku architektury jako exteriéru v rámci obecné problematiky uměleckého díla v souvislosti s případnými restaurátorskými pracemi.

Na prvním místě se ukazuje neoddělitelnost památky jako exteriéru od historického místa, v němž byla postavena. Na druhém místě je třeba zabývat se problematikou, jež vzniká z proměny historického místa, dané úpravami nebo částečným či celkovým odstraněním památky, která byla jeho součástí.

Z prvního zjištění týkajícího se neoddělitelnosti památky jako exteriéru z jejího místa vyplývá několik závěrů:

- 1, Je naprosto nepřijatelné rozebrání a opětové sestavení památky na jiném místě, než kde byla postavena; ještě spíše než z historické existence vyplývá tato nepřijatelnost z estetického požadavku, neboť změnami prostorových parametrů se oslabuje památka jako umělecké dílo.
- 2, Památka rozebraná a rekonstruovaná jinde je degradována na vlastní, z téhož materiálu složené *falzum*, takže je ještě méně než mumie ve vztahu k člověku, jímž byla za svého života.



- 3, Rozebrání a opětné sestavení je legitimní, souvisí-li výhradně se záchranou památky, jestliže není možno dosáhnout jejího zachování jiným způsobem, avšak pokaždé pouze v souvislosti s historickým místem, kde byla postavena.

Když jsme dospěli k těmto závěrům, je zřejmé, že výtvarné problémy týkající se odstranění nebo přestavby jednoho z prvků – které samy o sobě nemusí nutně mít charakter památky – v určitém historickém místě otázku zachování památky *in situ* jakoby převrací naruby. Připomeňme ještě, že jsme měli na mysli *historické místo*, nikoli jen památkové prostředí, poněvadž z hlediska památky také přirozené prostředí, v němž se může památka vyskytovat, funguje jako prostředí památkové; je ovšem jen těžko možné, aby to platilo opačně, totiž že by přirozenému prostředí bylo možno přiznat stejné nároky jako prostředí památkovému. Za příklad může posloužit vrch San Miniato al Tedesco s věží postavenou Bedřichem II., již zbourali Němci, pevnost patřící Ghinovi di Tacco na kopci v Radicofani či pohřební věže, které zdobí nehostinná návrší v poušti kolem syrské Palmiry. Jakmile jsme zformulovali problematiku uchování historického místa vztahujícího se k památce a památky jako součásti tohoto místa-prostředí, vyvstávají dvě základní otázky:

- 1, Jestliže určitá památka představuje součást přirozeného nebo památkového prostředí a do tohoto prostředí byl proveden hluboký zásah, takže už postrádá prostorové parametry přirozeně odpovídající památce samé, platí i nadále požadavek neoddělitelnosti památky, jež jsme vytyčili výše?
- 2, Jestliže přirozené nebo památkové prostředí ve svých prostorových parametrech není zasaženo hluboce, nýbrž v něm schází pouze jeden či několik prvků, lze připustit nahrazení těchto prvků kopiemi – což je samo o sobě také falzum – na základě prostorového zrekonstruování prostředí, když už není možné oživení památky?

Řešení těchto otázek je pochopitelně možné jenom v rámci obecných zásad restaurování, odvozených přímo z podstaty uměleckého díla.

Vycházejíce z těchto zásad, můžeme odpovědět na první otázku: vždy je třeba pokoušet se uvést prostorové parametry místa co nejblíže původní dispozici, avšak s památkou nelze hýbat, i kdyby prostorové změny byly nezvratné. Autentický dojem, jež vyvolává památka na původním místě, musí být pokaždé nadřazen pouhému požitku z památky jako takové.

Při odpovědi na druhou otázku je důležité nejprve rozlišit, zda chybějící prvky, jejichž odstraněním se proměnila prostorovost původního prostředí, jsou samy památkami, nebo ne. Jestliže památkami nejsou, je v zásadě možno povolit jejich rekonstrukci, poněvadž i když nejsou uměleckými díly a jde o falza,

přesto jsou rekonstrukcí prostorových dimenzí. A právě proto, že nejsou uměleckými díly, nesnižují uměleckou úroveň prostředí, do něhož se začleňují pouze jako obecně vymezené prostorové hranice. Nejlepším příkladem toho jsou rekonstruované domy na Piazza Navona v Římě. Pochopitelně se tím nevyplácuje, že by zde nemohly být postaveny domy nové, ovšem to už není problém restaurování, nýbrž tvorby, kterou nelze řešit podle těchto zásad, ale vypracováním nového, svébytného obrazu.

Jestliže naopak zmizelé články byly samy o sobě uměleckými díly, pak je zcela vyloučeno, že by mohly být nahrazeny kopiemi. Při rekonstrukci prostředí se musí vycházet z prostorových, nikoli formálních parametrů zmizelé památky. Proto měla být znovu postavena kampanila sv. Marka v Benátkách, avšak *ne* obnovena kampanila zřícená. Podobně se měl obnovit florentský most Santa Trinita, *nikoli* však rekonstruovat most Ammannatiho.

Principy a otázky, jež jsme zde předestřeli, obsahují celou problematiku restaurování památek, která se vztahuje ke specifické struktuře prostoru v architektuře. Veškeré další otázky týkající se architektury jsou společné s problematikou ostatních uměleckých děl; od rozlišení vzhledu a struktury po zachování patiny či historických fází, jimiž památka prošla.

## CHARTA RESTAUROVÁNÍ 1972

Čl. 1 *Veškerá umělecká díla všech dob a v nejširším smyslu, od památek stavebních po památky malířské a sochařské, i v případě, že jsou fragmentární, a od archeologických nálezů po výtvarné projevy lidové kultury a současného umění, ať jsou vlastnictvím kterékoli osoby nebo organizace, podléhají pro účely své zachrany a restaurování instrukcím, jež jsou nazvány „Charta restaurování 1972“.*

Čl. 2 *K dílům vyjmenovaným v předchozím článku se dále řadí za účelem zaručení jejich ochrany a restaurování stavební soubory památkového, historického nebo ambientálního významu, zejména historická centra; umělecké sbírky a vnitřní zařízení zachovaná ve své původní dispozici; zahrady a parky pokládávané za zvláště významné.*

Čl. 3 *Do působnosti těchto instrukcí jsou kromě děl definovaných v člancích 1 a 2 zařazeny rovněž činnosti vedoucí k zajištění zachrany a restaurování historických nálezů objevených při výzkumech pod zemí a pod vodou.*

Čl. 4 Záchranou se rozumí jakékoli konzervační opatření, jehož součástí není přímý zásah do díla. Restaurováním se rozumí jakýkoli zásah s cílem zachovat účinnost, umožnit vnímání a v celistvé podobě předat do budoucna díla a předměty vymezené v předchozích člancích.

Čl. 5 Každý úřad nebo ústav odpovědný za uchování historicko-uměleckého a kulturního dědictví sestaví jmenovitý roční program záchranných a restaurátorských prací, jakož i podzemních a podmořských výzkumů, které je třeba na náklady státu nebo jiných organizací či osob uskutečnit; tento program bude schvalovat ministerstvo školství po konzultaci s Nejvyšší radou pro starožitnosti a výtvarná umění.

V rámci tohoto programu – a také po jeho předložení – musí být jakýkoli zásah provedený na dílech vyjmenovaných v článku 1 doložen a zdůvodněn technickou zprávou, z níž bude vedle přehledu o dosavadní konzervaci díla patrný jeho současný stav, povaha navrhouvaných zákroků a plánované výdaje.

Také tuto zprávu bude schvalovat ministerstvo školství – v případech výjimečných, nejednoznačných nebo daných zákonem na základě vyžádání souhlasu Nejvyšší rady pro starožitnosti a výtvarná umění.

Čl. 6 V souvislosti s požadavky, jimž podle čl. 4 mají odpovídat záchranné a restaurátorské práce, je pro všechna díla vyjmenovaná v čl. 1, 2 a 3 bez rozdílu zakázáno:

1, doplňování ve stylu díla nebo obdobně, i ve zjednodušené podobě, a to i v případě, že existují grafické nebo plastické dokumenty, jež mohou prokázat, jaký byl nebo jaký měl být vzhled dokončeného díla;

2, odstraňování částí nebo demolice, jimiž by se zhladila stopa pohybu díla v čase, jestliže nejde o znehodnocující či nepatřičné změny omezeného rozsahu týkající se historické hodnoty díla nebo o stylové doplňky, které jsou falšováním díla;

3, odstraňování, rekonstruování nebo instalování díla na jiném než původním místě, pakliže to není diktováno vyššími konzervačními zájmy;

4, úprava místních nebo ambientálních podmínek, za kterých se umělecké dílo, památkový nebo ambientální celek, soubor zařízení, zahrada, park atd. dochovaly do naší doby;

5, úprava nebo odstraňování patiny.

Čl. 7 V souvislosti s požadavky uvedenými v čl. 6 a pro všechna díla z čl. 1, 2 a 3 bez rozdílu jsou přípustné tyto úkony a tato doplnění:

1, přidání vedlejších částí plnicích statickou funkcí a doplnění drobných, historicky doložených částí, provedených podle okolností buď se zřetelným vyznačením okolí doplňků, nebo při použití odlišného, i když sladěného materiálu, jež lze rozlišit pouhým okem, zejména v místech připojení k původním částem; tam, kde je to možné, jsou kromě toho tyto části označeny a datovány;

2, vyčištění, které v případě polychromovaných maleb a soch nesmí nikdy zasáhnout povrch barvy a respektuje patinu i případně staré laky; u všech ostatních druhů děl nesmí proniknout k holému povrchu materiálu, jímž jsou díla tvořena;

3, bezpečně dokumentované anastylózy, složení děl rozbitých a uspořádání děl neúplných tak, že méně důležitá chybějící místa jsou rekonstruována technikou viditelně odlišnou od

okolí nebo jsou zpracována jako neutrální plochy tak, aby působila v jiné rovině než původní části, popřípadě tak, že zůstane viditelný původní podklad. Nikdy nelze ex novo doplňovat obrazové části a ukládat prvky mající vliv na figurativnost díla;

4, úpravy a ukládání nových částí s cílem statickým a konzervačním do vnitřní struktury díla, do podkladu nebo podložky, jestliže se pak na vzhledu díla neprojeví změny v chromaticite nebo v materiálu, které jsou patrné na povrchu;

5, nové umístění nebo uspořádání díla, jestliže už neexistuje nebo bylo zničeno jeho původní prostředí nebo uspořádání, případně je-li přemístění nezbytné kvůli uchování díla.

Čl. 8 Každý zásah do díla nebo i v jeho blízkosti v souvislosti s požadavky čl. 4 musí být proveden takovým způsobem, technikami a materiálem, aby byla poskytnuta záruka, že v budoucnu jimi nebude znemožněn případný další záchranný nebo restaurátorský zásah. Vedle toho musí být každý zásah předem písemně posouzen a zdůvodněn (poslední odstavec čl. 5) a o jeho průběhu musí být veden pracovní deník, k němuž bude připojena závěrečná zpráva s fotografickou dokumentací stavu před započatím prací, v jejich průběhu a po jejich skončení. Kromě toho podléhají dokumentaci veškeré případné výzkumy a rozborů provedené za přispění fyziky, chemie, mikrobiologie a dalších vědních odvětví. Od všech dokumentů bude jedna kopie uložena v archivu Památkové správy a další kopie odeslána do Ústředního restaurátorského ústavu.

V případě čištění musí být pokud možno v bezprostřední blízkosti ošetřené plochy zachován vzorek stavu před provedením zásahu, zatímco v případě doplňků je nutno sejmuté části podle možnosti uložit a zdokumentovat ve zvláštním archivu příslušných Památkových správ.

Čl. 9 Použití nových restaurátorských postupů a nových materiálů namísto postupů a materiálů, jejichž používání je povoleno nebo všeobecně přijímáno, musí být schváleno ministerstvem školství po dohodě a zdůvodněném posouzení Ústředního restaurátorského ústavu. Jemu také přísluší jednat s ministerstvem ohledně odmítání zastaralých, škodlivých nebo jinak neschválených materiálů a metod, navrhnout nové metody a používání nového materiálu a určovat výzkumy, k jejichž uskutečnění je potřeba vybavení a odborníků, které Ústav sám nemá k dispozici.

Čl. 10 Opatření, která mají sloužit k ochraně děl uvedených v čl. 1, 2 a 3 před vlivy způsobenými zamořením, atmosférickými, tepelnými a hygrometrickými změnami, musejí být takové povahy, aby citelně nezměnila vzhled materiálu a barvu povrchu a aby nevyžadovala podstatné a trvalé úpravy prostředí, do něhož byla díla v historii umístěna. Pokud by takové úpravy byly nezbytné z vyššího zájmu dílo zachovat, musejí být provedeny tak, aby vylučovaly jakékoli pochybnosti o době, kdy k nim došlo, a aby byly co nejméně nápadné.

Čl. 11 Specifické metody, které je nutno použít pro restaurování stavebních, malířských a sochařských památek či celých historických center, jakož i při provádění archeologických výzkumů, jsou vyloženy v přílohách a, b, c, d těchto směrnic.

Čl. 12 V případě, že dojde k nejasnostem ve vymezení technických kompetencí nebo vzniknou jakékoli spory, rozhoduje ministr s přihlédnutím k vyjádření památkářů a vedoucích příslušných institucí a po konzultaci s Nejvyšší radou pro starožitnosti a výtvarná umění.

## PŘÍLOHA A

## POKYNY PRO ZÁCHRANU A RESTAUROVÁNÍ STAROŽITNOSTÍ

Kromě obecných norem obsažených v člancích Charty restaurování je nutno mít v oblasti starožitností na zřeteli zvláštní požadavky týkající se uchování archeologického terénu a konzervace a restaurování nálezů při výzkumech pod zemí a pod vodou podle čl. 3.

Primární otázka při zachování archeologického podzemí nutně souvisí s řadou nařízení a zákonů týkajících se vyvlastnění, aplikace zvláštních omezení, vytváření archeologických rezervací a parků. Souběžně s různými opatřeními, jež je potřeba v jednotlivých případech přijmout, musí nejprve dojít k důkladnému ohledání terénu s cílem shromáždit všechny údaje dosažitelné na povrchu, jakož i roztroušený keramický materiál, vypracovat dokumentaci případných viditelných prvků, a to s pomocí letecké fotografie a průzkumů (elektrických, elektromagnetických apod.) terénu tak, aby co nejúplněji znalost archeologické povahy terénu umožnila přesnější pokyny při aplikaci záchranných norem a znalost druhu a rozsahu omezení pro vypracování regulačních plánů i pro dohled nad prováděním zemědělských nebo stavebních prací.

Při záchrane podmořského archeologického dědictví, k němuž se pojí zákony a směrnice závazné pro archeologické výzkumy pod vodou, jejichž úkolem je zabránit nekontrolované a neodborné manipulaci s vraky starých lodí a jejich nákladem, se zaplavenými torzy a potopenými sochami, je nutno postupovat velmi obezřetně, počínaje systematickým průzkumem italského pobřeží, prováděným skolenými odborníky, jehož cílem je sestavení podrobné *Forma Maris* s vyznačením všech vraků a potopených památek, a to jak pro jejich ochranu, tak kvůli plánování podmořských vědeckých výzkumů. Vyzdvižení vraku historického plavidla se může uskutečnit teprve poté, kdy budou zajištěny prostory a zvláštní vybavení potřebné k uložení materiálu vyzdviženého z mořského dna, všechna specifická ošetření, potřebná zvláště pro dřevěné části, spočívající v dlouhém a opakovaném omývání, máčení ve zvláštních zpevňujících roztocích, v regulaci vzduchu

a teploty. Způsob vyzdvižení a záchrany potopených lodí je nutno posuzovat vždy jednotlivě, v závislosti na stavu vraku, a rovněž s přihlédnutím k mezinárodním zkušenostem, získaným v této oblasti zejména během posledních desetiletí. Při těchto zvláštních okolnostech nálezu – stejně jako při běžných pozemních archeologických výzkumech – je třeba zvažovat zvláštní požadavky na konzervování a restaurování předmětů podle jejich druhu a materiálu. V případě keramického materiálu a amfor je například nutno přijmout veškerá opatření k tomu, aby bylo možno identifikovat případné zbytky nebo stopy jejich obsahu, neboť poskytují cenné poznatky z dějin obchodu a života v dřívějších dobách. Vedle toho je potřeba věnovat mimořádnou pozornost nalezení a konsolidaci eventálních malovaných nápisů, především na povrchu amfor.

Při pozemních archeologických výzkumech jsou pravidla pro vyzvednutí a dokumentaci nálezů vymezena spíše v rámci norem týkajících se metodologie výzkumu. Pokud jde o restaurování, musejí se dodržovat ustanovení, jež by při výkopových pracích zaručila neprodlenou konzervaci nálezů, zvláště mohou-li se snadno poškodit, a později jejich konečné uchování a restaurování. V případě nalezení rozptýlených zlomků štukové, malířské nebo mozaikové dekorace či *opus sectile* je nutno před jejich vyzdvižením nebo při něm zachovat je vcelku zalitím do sádry, pomocí přelepů gázou a vhodných lepidel tak, aby se usnadnilo jejich opětné složení a laboratorní restaurování. Nálezy skla se nedoporučuje při výkopech jakýmkoli způsobem čistit, protože se mohou snadno odlupovat. Pokud jde o keramiku a terakotu, je nezbytné, abychom ukvapeným mytím a čištěním nepoškodili eventální malby, laky či nápisy. Zvlášť opatrně je třeba zacházet s kovovými předměty nebo fragmenty, především jsou-li zoxidované, a použít k tomu kromě zpevňujících postupů popřípadě i vhodné podložky. Výjimečnou pozornost si zaslouhují pravděpodobně zbytky nebo otisky tkanin. Především do repertoáru výzkumů v Pompejích patří dnes už bohaté a důkladně vyzkoušené metody získávání odlitků z negativu rostlin a organického materiálu, podléhajícího zkáze litím sádry do dutin v zemi.

K tomu, aby mohly být tyto směrnice dodržovány, je nezbytné, aby během archeologických výzkumů byli vždy k dispozici restaurátoři připraveni v případě nutnosti provést první záchranný a zajišťující zásah.

Zvlášť pečlivě je třeba posuzovat otázku restaurování těch uměleckých děl, jež mají zůstat na svém původním místě nebo se na ně po sejmutí vrátit, zejména maleb a mozaik. S úspěchem byly vyzkoušeny různé druhy podložek, rámu a pojidel podle klimatických, atmosférických a hygrometrických podmínek. V případě maleb umožňují opětovné umístění v náležitě chráněném prostředí staré budovy tak, aby se zabránilo přímému dotyku se stěnou a naopak umožnila jeho snadná montáž a bezpečné uchování. V každém případě však musíme vyloučit doplňování a chybějící místa pokrytí barevným odstínem blížícím barvě hrubé omítky, podobně jako je třeba vyhnout se použití laků a vosků k oživení barev, neboť podléhají častým změnám, a omezit se na důkladné očištění původního povrchu.

U mozaiek je, pokud je to možné, žádoucí jejich navrácení do budovy, odkud pocházejí a kde patřily k celkové výzdobě. V takovém případě se po jejich sejmutí – jež může být při použití moderních metod provedeno i u velkých ploch, aniž je rozdělíme na menší části – dosud jeví způsob jejich upevnění do antikorového ocelového základu jako nejvhodnější a nejdolnější proti atmosférickým vlivům. Naopak pro mozaiky určené k umístění v muzeu se dnes běžně používá podklad „sendvičového“ typu z lehkých materiálů, který je odolný a lze s ním snadno manipulovat.

Zvláštní požadavky na ochranu před nebezpečím vyplývajícím z klimatických změn kladou interiéry s nástěnnými malbami pevně umístěnými (prehistorické jeskyně, hrobky, menší prostory). V těchto případech je potřeba udržovat konstantní hodnoty dvou faktorů podstatných pro optimální uchování maleb – vlhkosti a teploty prostředí. Změny těchto faktorů mohou být způsobeny příčinami, které s prostředím nesouvisí, především velkou koncentrací návštěvníků, přílišným osvětlením nebo výraznými výkyvy vnějších atmosférických podmínek. Je proto třeba zvažovat i opatření týkající se vpuštění

návštěvníků, např. umístění klimatizačních komor mezi chráněné prostředí a vnější prostor. Tento způsob už byl zaveden pro přístup k pravekým malbám ve Francii a ve Španělsku a byl by žádoucí i u mnoha našich památek (hrobky v Tarquinii).

Při restaurování archeologických památek je třeba vedle obecných norem obsažených v Chartě restaurování a v Pokynech pro postup při restaurování architektury mít na zřeteli některé požadavky týkající se zvláštních historických technik. Zejména tehdy, když při celkovém restaurování památky, které s sebou nutně nese i historické zkoumání, je třeba provést hloubkové sondy či odkrytí základy, se musí postupovat stratigrafickou metodou, jež může poskytnout cenné údaje o postupu a o jednotlivých fázích stavby.

Při restaurování fasád s povrchovou úpravou typu *opus incertum*, *quasi reticulatum*, *reticulatum* a *vittatum*, pokud užíváme tuf stejné kvality a stejný typ tufovcích kvádrů, musíme ponechat restaurované části poněkud v pozadí, kdežto u cihlového obkladu je vhodné povrch moderních cihel poněkud opracovat sochařským dlátem nebo opatřit rýhami. Při restaurování povrchu z kvádrů se osvědčily pokusy s vytvořením kamenných bloků v původní velikosti, navíc za použití odštěpků ze stejného materiálu upevněných maltou, do níž je na povrchu přidán prach ze stejného materiálu, aby bylo dosaženo vyrovnané barevnosti.

Jako alternativu k zapuštěnému povrchu míst doplněných při restaurování je možno s užitkem uplatnit rýhu ohraničující restaurovanou část nebo přidat úzký proužek z jiného materiálu. V mnoha případech je možno rovněž doporučit odlišné zpracování povrchu nového materiálu vhodným přitesáním sochařským dlátem.

Konečně je také namístě umístit na každou restaurovanou část tabulku s datem nebo tam vyřít značku či zvláštní parafu.

Použití cementu pokrytého prachem z téhož materiálu, jako je restaurovaná památka, může být užitečné také při doplňování dílů antických sloupů z mramoru, tufu nebo vápence, pro něž volíme podle typu památky více nebo méně hrubý povrch. Bílý mramor římských památek

může být doplňován travertinem nebo vápencem; toto jeho použití už bylo úspěšně vyzkoušeno (Valadierovo restaurování Titova oblouku). V případě antických památek – zejména archaického a klasického období – je lépe vyloučit na restaurovaných místech odlišný a anachronistický materiál, jenž působí i z hlediska barevnosti křiklavě a agresivně, zatímco je možno nenápadně odlišit užití stejného materiálu, z něhož je památka a jenž je k restaurování vhodnější.

Svrázným problémem týkajícím se archeologických památek je uzavření povrchu pobořených zdí, u nichž je nutno především zachovat nerovnou linii zříceniny. Osvědčilo se pokrytí vrstvou malty s příměsí drcených keramických střepů, s níž se dosahuje nejlepších výsledků jak po stránce estetické, tak v odolnosti proti atmosférickým vlivům. V otázce zpevňování stavebních materiálů a soch umístěných pod širým nebem platí obecně, že je nutno vyloučit experimentování s nedostatečně vyzkoušenými metodami, které by mohly přivodit nenahraditelné škody.

Opatření pro restaurování a konzervaci archeologických památek je potřeba dále studovat i v souvislosti s odlišnými klimatickými podmínkami různých prostředí, která jsou v Itálii obzvláště silně diferencována.

## PŘÍLOHA B

## POKYNY PRO POSTUP PŘI RESTAUROVÁNÍ ARCHITEKTURY

Vzhledem k tomu, že včasné práce na údržbě, které zabraňují šíření škod, prodlužují památkám životnost, doporučujeme věnovat nejvyšší možnou péči neustálému doзору nad stavbami. Jsou tak umožněna případná opatření preventivního rázu, užitečná mimo jiné i proto, aby chom se vyhnuli zásahům většího rozsahu.

Kromě toho připomínáme nutnost zvažovat všechny restaurátorské práce z hlediska jejich konzervačního významu, tedy potřebu respektovat přidané prvky a vyhýbat se zásahům znamenajícím inovaci nebo obnovu původního stavu.

V rámci úsilí o přežití památek je mimo jiné vhodné uvažovat o možnostech nového využití starých památkových objektů – pokud ovšem není neslučitelné s historicko-uměleckými zájmy. Adaptace musejí být omezeny na minimum, přičemž je nutno úzkostlivě zachovávat vnější podobu a nedopustit citlivější zásahy do typologické jedinečnosti, stavební celistvosti a dispozice vnitřních prostor.

Vypracování plánu restaurování architektonického díla musí předcházet důkladné studium památky z různých hledisek (která posoudí její postavení v územních souvislostech či v osnově města, typologické aspekty, jedinečné rysy a formální kvality, strukturální systémy a hodnoty atd.), jež se týkají jak původního díla, tak eventuelních doplňků a úprav. Nedílnou součástí tohoto studia je pátrání v literatuře, v obrazových dokumentech, v archivech apod., abychom si tak opatřili všechny dostupné historické údaje. Projekt musí být založen na úplné grafické a fotografické dokumentaci, ze které lze vyčíst i situaci z hlediska metrologie, regulačních tras a doporučených systémů a která musí obsahovat zvláštní podrobnou studii, jež ověřuje statické podmínky objektu.

Jelikož práce na restaurování stavebních památek spočívají v náročných, často velmi choulostivých operacích vyžadujících vždy velkou odpovědnost, je potřeba svěřovat je specializovaným firmám a provádět je pokud možno „dohodou o provedení práce“ místo účtování „časového“ nebo „úkolového“.

Na restaurátorské práce je nutno průběžně dohlížet a řídit je, aby byla záruka správného provedení a aby bylo možno neprodleně zasáhnout, kdykoli by se vyskytly nové skutečnosti, potíže nebo stavební škody; konečně také proto, aby se nestávalo, zvláště pracuje-li se s krumpáčem a s kladivem, že budou zničeny prvky, o nichž se dříve nevědělo nebo unikly předběžnému průzkumu, avšak nepochybně mají význam pro poznání stavby a pro další průběh restaurování. Zvláště pak je stavbyvedoucí povinen ujistit se, dříve než obrousí malbu nebo odstraní omítku, zda nejde o jakoukoli stopu po dekoraci. Musí proto vědět, jak vypadala zrnitost a barevnost původních stěn a kleneb.

Základním požadavkem restaurování je respektovat a uchovat autentičnost stavebních prvků. Tímto principem musí být vedeno a podmíněno každé operativní rozhodnutí. Kupříkladu v případě nakloněného zdiva, kde by okamžitá nutnost diktovala jeho demolici a nové postavení, je potřeba nejprve posoudit, zda není možné jeho narovnání, aniž původní zdivo nahradíme novým.

Podobně může dojít k výměně zvětralých kamenů pouze v případě velmi vážných důvodů.

Jestliže nahrazujeme či doplňujeme místa na povrchu stěn – pouze je-li to nutné a vždy v co nejužším rozsahu – musíme je vždy rozeznat od původních částí. Dosáhneme toho odlišením nově použitého materiálu nebo povrchu; obvykle však je vhodnější ohraničit doplněnou část zřetelným a trvanlivým nepřerušovaným značením po jejím obvodu, které dokládá rozsah zákroku. Podle okolností k tomu lze v jednotlivých případech použít úzký proužek z vhodného kovu, řadu drobných cihlových úlomků či viditelně širších a hlubších spár.

O zpevnění kamenů nebo jiného materiálu je potřeba se experimentálně pokusit; metody dlouho ověřované v Ústředním restaurátorském ústavu mohou poskytnout skutečnou záruku. Je-li potřeba zabránit prohlubování škod, musí se v takovém případě přijmout jakékoli opatření; podobně je nutno uskutečnit jakýkoli krok k odstranění příčin škod. Jakmile například objevíme v kamenech pukliny způsobené železnými skobami nebo kolíky, které se vlhkostí roztahují, je lépe postiženou část odmontovat a železo nahradit bronzem, mědí či nejlépe nerezavějící ocelí, jejíž výhodou je, že na kamenech nezanechává skvrny.

Na kamenné sochy umístěné mimo budovy nebo na náměstích je třeba dohlížet a zasáhnout, jakmile je možné použít – způsobem popsáním výše – ověřenou metodu ke zpevnění a ochraně třebas i jen na přechodnou dobu. Není-li to možné, je vhodnější přestěhovat sochu do interiéru.

K dobrému uchování kamenných nebo bronzových fontán je třeba odvápnit vodu, a tím zabránit tvoření vápenatých vrstev a následkem toho i pravidelnému škodlivému čištění.

Patina na kamenech má být zachována zjevně z důvodů historických, estetických i technických, jelikož působí jako ochrana, jak dokládají případy zvětrání, které začalo v místech, kde patina chyběla. Je možno odstranit látky, které se na kamenech usadily – napadanou suť, prach, saze, holubí trus apod. – a to rostlinnými kartáči nebo mírnějším proudem vody. Nepřípustné jsou tedy kovové kartáče a škrabky, stejně jako jsou obecně nežádoucí prudké proudy pisku, vody a páry; nedoporučuje se ani omývání jakéhokoli druhu.

#### PŘÍLOHA C POKYNY PRO RESTAUROVÁNÍ MALEB A SOCH

##### PŘEDBĚŽNÉ ÚKONY

Prvním nezbytným úkonem před započítím každého restaurátorského zákroku na jakémkoli malířském nebo sochařském díle je důkladné zjištění stavu konzervace. Při tomto ohledání je nutno prozkoumat veškeré vrstvy materiálu, z nichž může být dílo složeno – zjistit, zda jsou původní, nebo přidané – a přibližně určit různá období, v nichž vrstvy, úpravy a doplňky vznikaly. Poté o tom musí být sepsán záznam, jenž bude pevnou součástí plánu i úvodem deníku restaurátorských prací. Dále je třeba pořídit fotografie díla jako nezbytnou dokumentaci stavu před začátkem restaurování; kromě přirozeného světla bude podle okolností použito i světla monochromatického, jednoduchých nebo filtrovaných ultrafialových paprsků, infračerveného záření. Pokaždé je možno doporučit, i tam, kde nejsou na pohled patrné vrstvy, také rentgenování měkkým zářením. U přenosných maleb se fotografuje i zadní strana.

Vyplynou-li z fotografické dokumentace, která bude popsána v restaurátorském deníku, jakékoli problematické prvky, bude o nich podána zpráva.

Po fotografování budou odebrány minimální vzorky ze všech vrstev až po podložku v místech jež mají pro dílo menší význam, aby se provedly stratigrafické řezy v případě, že existuje více vrstev nebo je potřeba zjistit stav podkladu malby.



Pokud jde o nástěnné malby nebo malby na kameni, terakotě či jiné (nepřenosné) podložce, je nutno přesvědčit se o stavu podložky ohledně vlhkosti, určit, zda jde o vlhkost nasáklou, kondenzovanou nebo vzliňavou; odebrat vzorky malty a zdíva a změřit stupeň jejich vlhkosti.

Kdykoli zjistíme nebo předpokládáme tvoření plísní, musíme ji rovněž podrobit mikrobiologickému rozboru.

Hlavním problémem u sochařských děl, nejde-li o sochy malované nebo lakované, je zjistit stav konzervace materiálu, z něhož jsou provedeny, případně pořídit fotografie rentgenovým zářením.

#### ZÁSADY PROVÁDĚNÍ RESTAURÁTORSKÝCH ZÁKROKŮ

Předběžný průzkum umožní zaměřit restaurátorský zákrok správným směrem, ať jde o pouhé čištění, zpevnění, odstranění přemalby, transfer díla či poskládání fragmentů. Přesto však na otázku, která by měla být v případě malby nejdůležitější, to jest určení použité techniky, nedokáže věda pokaždé odpovědět; při obecném určení malířské techniky příslušného díla, založeném na zkušenosti, a ne na vědeckých poznatcích, se proto nesmíme domnívat, že veškerá opatrnost a vyzkoušení látek, které hodláme při restaurování použít, jsou zbytečné.

Pokud jde o čištění, může být provedeno v zásadě dvojím způsobem: buď mechanicky, nebo chemicky. Rozhodně musíme vyloučit použití jakéhokoli prostředku, který by bránil viditelnosti nebo neumožňoval přímý zásah a kontrolu na malbě (jako tomu bylo u kazety Pethena Kofflera apod.).

Mechanické prostředky (skalpel) je možno používat vždycky jen při kontrole mikroskopem, i když práce nebude probíhat nepřetržitě přímo pod jeho čoučkou.

Chemické prostředky (rozpouštědla) mají mít takové složení, aby mohly být okamžitě neutralizovány; kromě toho by to měly být látky těkavé nebo prostě takové, aby na vrstvách malby trvale neulpívaly. Nežli je použijeme, musíme vyzkoušet, zda nemohou narušit původní lak malby, pokud lze podle stratigrafických řezů vrstvu laku třeba jen předpokládat.

Ať už budeme čištění provádět jakýmkoli prostředkem, dříve než s ním začneme, musíme ještě podrobně zkontrolovat, bez ohledu na druh podložky, zda malba dobře drží, a případně upevnit vyduté nebo ohrožené části. Podle okolností můžeme upevnění provádět buď lokálně, nebo roztokem rovnoměrně naneseným na celou plochu, k jehož penetraci lze použít tepelný zdroj o konstantní teplotě, který nepředstavuje nebezpečí pro uchování malby. Při použití kteréhokoli způsobu fixáže však vždy platí zásada, že je potom nutno z povrchu malby odstranit všechny zbytky fixační látky. Po skončení práce tedy povrch důkladně zkontrolujeme pod mikroskopem.

V případě, že kvůli pracím, které mají být provedeny na podložce, se musí celá malba přelepit, je přesně stanoveno, že přelepení lze provést až po upevnění vydutých nebo ohrožených míst, a to velmi snadno rozpustným lepidlem, které je odlišné od pojiva použitého k upevnění vydutých a ohrožených míst.

Jestliže je podložka malby dřevěná a je napadena červotočem, termity apod., je třeba dílo ošetřit vhodným plynem, který zahubí hmyz a nepoškodí malbu. Napouštění roztoky je nepřijatelné.

Vyžaduje-li u přenosných maleb stav podložky nebo imprimitury, případně obou současně, zničení nebo prostě odstranění podložky a náhradu imprimitury, je třeba tam, kde by nestačilo starou imprimituru zeslabit, odstranit ji ručně pomocí skalpelu celou, ledaže by byla zchátralá jenom podložka a imprimitura byla v dobrém stavu. Umožňuje-li to její stav, je žádoucí imprimituru zachovat, aby si povrch malby udržel původní tvar.

Tam, kde je nezbytná výměna dřevěné podložky, je třeba vyloučit novou podložku z kompaktní dřevěné desky; celkově lze použití pevné podložky doporučit pouze tehdy, když jsme si naprosto jisti, že index roztažnosti nové podložky bude stejný jako u podložky odstraněné. Lepidlo pojící podložku a přenesené plátno musí být dobře rozpustné a nepůsobit přitom škody na malbě ani na lepidlu, které drží malířské vrstvy na přeneseném plátně.

Jestliže je původní dřevěná podložka v dobrém stavu, avšak vyža-

duje vyrovnání, vyztužení nebo parketáž, musíme mít na paměti, že není-li to výslovně nevyhnutelné pro estetický požitek z malby, je vždycky lepší nemanipulovat se dřevem starým a vyzrálým. Případný zákrok je nutno vést podle přesných technologických zásad, které budou respektovat směr dřevních vláken. Ze dřeva se musí odebrat vzorek, určit botanický druh a zjistit index roztažnosti. Pro každou novou část je třeba použít vyzrálé dřevo, a to po malých dílech, aby tak co nejméně reagovala s původní podložkou, do níž bude zabudována.

Parketáž z jakéhokoli materiálu musí plně umožňovat přirozený pohyb dřeva, na němž je upevněna.

Při přenosu maleb na plátně je nutno postupně a za stálého kontrolování zničit zteřelé plátno, zatímco v případě imprimitury (nebo přípravy podkladu) postupujeme podle stejných kritérií jako u maleb deskových. Kdykoli jde o malbu bez přípravy podkladu, u nichž byla velmi řídká malba aplikována přímo na podložku (jako u studií Rubensových), není přenos malby možný.

V případě výměny plátna nesmíme při použití jakéhokoli postupu vystavit vrstvu malby přílišnému tlaku a vysokým teplotám. Vždy a bezpodmínečně je nutno vyloučit upevňování malby provedené na plátně na pevnou podložku (tzv. marufláž).

Spodní rámy je třeba konstruovat tak, aby nejen udržovaly správný tlak, ale pokud možno ho i automaticky vyrovnávaly, jestliže následkem změn tepla a vlhkosti tlak povolí.

#### ZÁSADY, KTERÝMI SE ŘÍDIT PŘI RESTAUROVÁNÍ NÁSTĚNNÝCH MALEB

U přenosných maleb může občas snaha o určení techniky vyústit v nedořešené a v dnešní situaci neřešitelné otázky, a to i pokud jde o základní kategorie malby, jako je tempera, olej, enkaustika, akvarel nebo pastel. V případě maleb nástěnných, to jest provedených na zdivu nebo přímo na mramoru, kameni apod., je zjištění použitého média leckdy stejně problematické (jako u nástěnných maleb klasického období), avšak na druhé straně ještě potřebnější k tomu, abychom mohli uskutečnit jakoukoli operaci – čištění, zpevňování, strappo nebo se-

jmutí. Zejména je-li potřeba provést strappo, pak dříve než na malbu pomocí rozpustných pojiv připevníme přelep, musíme se ujistit, že připevňovací prostředek nerozpustí nebo nezasáhne médium restaurované malby.

Jde-li navíc o temperu či vůbec o úseky fresek provedené temperou, protože některé barvy nebylo možno aplikovat do vlhké omítky, pak je nutno malbu preventivně fixovat.

Občas je na barvách nástěnné malby více nebo méně silná vrstva prachu; je proto nutno věnovat zvláštní péči sejmutí prachu tak, aby se spolu s ním odebralo jen minimální množství původní barvy.

Ke zpevnění barvy je třeba zvolit fixační látku, jež nebude organického původu, bude mít nejmenší vliv na odstíny barev a zůstane i po delším čase reverzibilní.

Musíme zjistit, zda se ve vrstvě prachu netvoří plíseň, případně jaké jsou příčiny jejího tvoření. Jestliže je dokážeme objasnit a máme k dispozici vhodný fungicidní prostředek, nejprve se přesvědčíme, že nepoškozuje malbu a že jej lze snadno odstranit.

Jestliže se musíme v nevyhnutelném případě rozhodnout pro sejmutí malby z podložky, pak mezi metodami, které mají srovnatelné vyhlídky na úspěch, dáme přednost strappu. Tato metoda totiž v případě fresek poskytuje možnost odhalit přípravné sinopie, nehledě na to, že vrstvu malby zbavuje zvětralé a nezdravé omítky.

Co se týká podložky, na níž chceme přemístit vrstvu malby, musí poskytovat maximální záruku stálosti, netečnosti a neutrálnosti prostředí (nulové ph). Měla by také být vyrobena ve stejných rozměrech jako malba a bez vnitřních spojů, které by postupem času nevyhnutelně vystoupily na povrchu malby. Také lepidlo, jímž bude plátno nesoucí vrstvu malby připevněno na novou podložku, musí být lehce rozpustné pomocí látky, která nepoškozuje malbu.

Máme-li v úmyslu ponechat přenesenou malbu na plátně, pochopitelně náležitě vyztuženém, je nutno sestřít spodní rám takovým způsobem a z takového materiálu, aby byl maximálně stabilní, pružný a aby samočinně vyrovnával tlak, který by z klimatických nebo jakýchkoli jiných příčin začal kolísat.

Jestliže se nejedná o sejmuté maleb, ale mozaiky, je třeba zajistit, aby ty kameny, které nevytvářejí dokonale rovný povrch, byly zpevněny a mohly pak být opět umístěny ve stejné poloze. Dříve než přiložíme přelepy a podpůrnou konstrukci, musíme prověřit stav jednotlivých kamenů a v případě potřeby je upevnit. Velkou pozornost je nutno věnovat tomu, aby zůstaly zachovány tektonické vlastnosti povrchu.

#### ZÁSADY PŘI RESTAUROVÁNÍ SOCHAŘSKÝCH DĚL

Nejprve jsme se přesvědčili o materiálu sochy, případně o technice, kterou je provedena (je-li z mramoru, kamene, štuky, papíroviny, terakoty, glazované terakoty, nepálené hlíny, nepálené a malované hlíny atd.). Jestliže jsme nezaznamenali malované části a je nutné vyčištění, není přípustné takové omývání, které by sice neporušilo materiál, ale zasáhlo by patinu.

Proto tedy v případě, že jde o soškultury nalezené v zemi nebo ve vodě (v moři, v řece apod.) a na jejich povrchu jsou usazeniny, je vhodnější inkrustace odstraňovat prostředky mechanickými, a pokud použijeme rozpouštědla, nesmějí působit na materiál sochy, natožpak se na něm usazovat.

Jde-li o sochy ze dřeva, tam, kde je dřevo zteřelé, musí být volba prostředků k jeho zpevnění podřízena uchování původního vzhledu dřeva.

Pokud je dřevo napadeno červotočem, termity apod., je třeba je ošetřit vhodným plynem, avšak pokud možno se nepokoušet o napuštění roztoky; i když sochy nejsou malovány, je nebezpečí, že by došlo ke změně vzhledu dřeva.

U soch rozbitých na fragmenty by mělo být použití svorek, podpěr apod. vázáno na výběr nerezavějící oceli. U předmětů z bronzu se doporučuje věnovat zvláštní péči zachování ušlechtilé patiny (tj. atakamitu, malachitu apod.), jestliže ovšem se pod ní neskrývá postupující koroze.

#### VŠEOBECNÉ POKYNY PRO UMÍSTOVÁNÍ DĚL PO PRAVEDENÉM RESTAUROVÁNÍ

Hlavním všeobecným požadavkem je nevracet restaurované dílo

na původní místo tehdy, byla-li důvodem k restaurování nevyhovující teplota a vlhkost místa celkově nebo zejména stěny, pokud místo nebo stěna neprošly takovými úpravami (asanace, klimatizace apod.), které by uměleckému dílu zaručovaly konzervaci a ochranu.

#### PŘÍLOHA D

#### POKYNY PRO OCHRANU „HISTORICKÝCH CENTER“

Pokoušíme-li se vymezit pojem historická centra, musíme vzít v úvahu nejen stará, tradičně chápaná městská „centra“, ale obecněji všechna lidská osídlení, jejichž struktury – jednotné nebo fragmentární – sice mohly v průběhu doby doznat částečných změn, avšak mají původ v minulosti, nebo – u případů pozdějších – jsou jedinečným historickým svědectvím případně mají výjimečnou hodnotu urbanistickou či architektonickou.

Historický ráz se vztahuje k významu, jež tato osídlení mají jako svědectví minulých civilizací a jako doklady městské kultury, a to i bez ohledu na vnitřní uměleckou nebo formální cenu či na zvláštní roli ambientální, kterými se může jejich hodnota dále obohacovat a zvyšovat, jelikož svůj význam a svou cenu má nejen architektura, nýbrž také urbanistická struktura sama o sobě.

Cílem restaurátorských zásahů v historických centrech je prostředky a nástroji obyčejnými i zvláštními zaručit hodnotám, jimiž se tyto komplexy vyznačují, trvání v čase. Restaurování se proto neomezuje pouze na úkony, které usilují jen o zachování formálních prvků určitých staveb nebo určitých prostředí. Míří také k podstatnému uchování společných vlastností celého urbanistického organismu a všech prvků, jež k vymezení těchto vlastností přispívají.

K tomu, aby mohl být urbanistický soubor odpovídajícím způsobem chráněn při zachování časové kontinuity a při rozvíjení moderního občanského života, je především žádoucí, aby historická centra byla reorganizována ve svých nejširších městských a územních souvislostech a se zřetelem a v návaznosti na budoucí vývoj. Cílem je mimo jiné koordinovat jednotlivé urbanistické kroky tak, aby se dosáhlo

ochrany a obnovy historického centra působením okolního města za odpovídajícího plánování územních zásahů. Je tudíž možno těmito opatřeními (uskutečňovanými prostřednictvím urbanistických nástrojů) vybudovat nový městský organismus, jenž by historickému centru odebral funkce, které nevyhovují jeho potřebě obnovy v podobě konzervační sanace.

Koordinování těchto kroků je třeba zvažovat i v souvislosti s potřebou ochrany stále širšího kontextu územního prostředí, zvláště když tento kontext nabyl hodnot zvláštního významu, úzce vázaných na historické struktury v podobě, v níž přetrvaly do naší doby (jako např. věnec kopců okolo Florencie, benátská laguna, římské centurieace v Pádské nížině, oblast staveb zvaných trulli v Puglii atd.).

Pokud jde o jednotlivé prvky, na nichž se uskutečňuje ochrana organismu jako celku, musíme mezi ně počítat jak budovy, tak další součásti, jež utvářejí prostory vnější (ulice, náměstí apod.) i vnitřní (nádvoří, zahrady, volná prostranství apod.), a další významné objekty (hradby, brány, skály apod.), jakož i případné přírodní útvary, jež doplňují celek a více nebo méně mu vtiskují určitý ráz (okolní scenerie, vodní toky, geomorfologické zvláštnosti apod.).

U příslušných stavebních součástí je nutno zachovat nejen jejich vzhled, jenž určuje architektonický a ambientální výraz stavby, nýbrž také jejich typologickou jedinečnost, která je vyjádřením funkcí, jež v průběhu doby poznamenaly užívání těchto staveb.

Každému restaurátorskému zásahu musí předcházet důkladný historicko-kritický průzkum, aby se ověřily všechny urbanistické, architektonické, ambientální, typologické, stavební aj. hodnoty. Výsledky průzkumu neslouží ani tak k stanovení různého postupu – na celý komplex definovaný jako historické centrum je totiž nutno aplikovat stejná měřítka – jako spíše k určení různých stupňů zákroku jak po urbanistické, tak po stavební stránce, z nichž vzejde potřebná „konzervační sanace“.

Při této příležitosti je namístě připomenout, že konzervační sanací se míní v první řadě celkové zachování struktury ulic a budov

(zachování dopravních tras, uliční sítě, obvodu bloků apod.), dále pak zachování hlavních rysů prostředí, což obnáší celkovou konzervaci nejvýznamnějších stavebních a ambientálních dominant a přizpůsobení ostatních komponent či jednotlivých architektonických celků požadavkům moderního života. Pouze výjimečně lze přikročit k celkové nebo jen částečné výměně některých prvků, a to jen do té míry, dokud je zákrok slučitelný se zachováním celkového charakteru historického centra.

Hlavními typy zákroků v urbanistické rovině jsou:

- A. Urbanistická restrukturační. Jejím úkolem je prošetřit vztahy k územní nebo městské struktuře, s níž tvoří jeden celek, případně je napravit, jestliže jsou nedostatečné. Nejdůležitější je analyzovat územní a funkční úlohu, již historické centrum sehrává v průběhu času a v přítomnosti. V této souvislosti je třeba věnovat zvláštní pozornost rozboru a restrukturační vztahů mezi historickým centrem a současným urbanistickým a stavebním rozvojem především z hlediska funkčního a se zvláštním zřetelem k slučitelnosti řídicích funkcí s prostředím.  
Urbanistická restrukturační musí usilovat o uvolnění historických center od funkčního, technologického nebo obecně užitkového zaměření, která na ně mají chaotické a degradující účinky.
- B. Nové uspořádání uliční sítě. Spočívá v rozboru a přehodnocení uličních spojů a dopravních směrů, které postihují strukturu centra, zejména proto, aby se omezily jejich patologické projevy a aby se využívání historického centra vrátilo funkce slučitelné s jeho historickou strukturou.  
Lze uvažovat o možnosti umístit sem zařízení a veřejné služby, které jsou úzce spjaty s potřebami života v centru.
- C. Revize městského vybavení. Týká se ulic, náměstí a všech existujících volných prostorů (dvorů, vnitřních prostorů, zahrad atd.) a jejím cílem je ústrojně propojení budov a okolního prostoru.

Hlavními typy zákroků ve stavební rovině jsou:

1. Statická a hygienická sanace budov. Její náplní je uchování struktury budov a její vyvážené užívání. Postupuje se podle technik, způsobů i doporučení, které jsou vyloženy v pokynech pro restaurování architektury. Při tomto druhu operací je obzvlášť důležité respektovat typologické, konstrukční a funkční vlastnosti objektu a vyhnout se úpravám, kterými by utrpěl jejich charakter.
2. Funkční obnova. Týká se vnitřního organismu budov a lze ji povolit jenom tam, kde je nezbytná pro udržení stavby v provozu. Při těchto zákrocích má prvořadý význam úcta k typologickým a konstrukčním vlastnostem budov. Nejsou proto povoleny zásahy, které by vedly ke změnám charakteru objektů, stejně jako vyprázdnění stavební struktury, popřípadě zavádění funkcí, které nadměrně porušují typologicko-konstrukční rovnováhu celku.

Operativní nástroje vyjmenovaných typů zákroků jsou zejména tyto:

- celkové regulační plány zavádějící novou strukturu do vztahů mezi historickým centrem a územním centrem a mezi historickým centrem a městem jako celkem;
- podrobné plány týkající se restrukturalce historického centra v jeho nejvýznamnějších prvcích;
- prováděcí plány jedné části rozšířené na blok budov nebo na soubor prvků, které je možno organicky propojit.

## OBSAH

<i>Slovo úvodem</i>	11
Teorie restaurování	
1. Pojem restaurování	19
2. Materiál uměleckého díla	28
3. Potenciální jednota uměleckého díla	34
4. Čas ve vztahu k uměleckému dílu a restaurování	45
5. Restaurování jako požadavek historičnosti	55
6. Restaurování jako požadavek estetický	68
7. Prostor uměleckého díla	80
8. Preventivní restaurování	85
Dodatky	
<i>Falšování</i>	97
<i>Teoretický dovětek k zpracování chybějících míst</i>	105
<i>Zásady restaurování stavebních památek</i>	115
<i>Charta restaurování 1972</i>	121

Cesare Brandi  
Teorie restaurování

Z italského originálu *Teoria del restauro* přeložil Jiří Špaček.

Slovo úvodem napsal Jaroslav J. Alt.

Obálku s použitím reprodukce díla  
Antonella da Messina navrhla Lucie Vlachová.

Jazyková spolupráce PhDr. Jindra Šídlová.

Odpovědný redaktor Alessandro Ruggera.

Vytiskly Tiskárny Havlíčkův Brod.

Vydalo nakladatelství Tichá Byzanc,  
Husova 141, 284 01 Kutná Hora.

Vydání první.

Kutná Hora 2000.

