

“We Believe We Are So Good that We Are Above Debate”

Abstract

This is an extended review of two books that have extended the still limited range of contemporary literature on art conservation on offer in the Czech Republic. The first book is a new translation of *Contemporary Theory of Conservation* by Salvador Muñoz Viñas (London, 2005; Czech translation in Pardubice, 2015). The review outlines the framework proposed by Muñoz Viñas within which contemporary theories of conservation operate and rehearses some of the specific arguments being conducted. It then examines the relation of these debates to contemporary art forms. The review ends by placing the new book within the Czech context and discussing its editorial and linguistic shortcomings. The second review is of the doctoral dissertation now published in book form by Zuzana Bauerová entitled *Proti času, Konzervovanie-reštaurovanie v Československu 1918–1971* (Praha, 2015), which recounts a compelling and at times critical story of the so-called “school of Czech/Czechoslovak restoration” and its meta-narratives. Bauerová’s book is a dense historical study that elegantly exposes many of the roots of current controversies in the sphere of art conservation and restoration in the Czech Republic, e.g. how the idea of “restorer as artist” came to be so prevalent and dominant. This idea, while perhaps no longer so rigid, could be a major obstacle to the adoption of more contemporary theories (and practices) of art conservation, such as those discussed by Muñoz Viñas.

Klíčová slova

Konzervování – restaurování – teorie konzervování – Česká restaurátorská škola

Keywords

Conservation – restoration – conservation theory – Czech restoration school

Autor působí jako metodik rozvoje sbírek v Národním filmovém archivu v Praze.

matej.strnad@nfa.cz

PYŠNÍME SE TAKOVOU KVALITOU, ŽE DEBAT NÁM NETŘEBA

SALVADOR MUÑOZ VIÑAS,
SOUČASNÁ TEORIE KONZERVOVÁNÍ,
PARDUBICE: UNIVERZITA PARDUBICE 2015,
174 S.

ZUZANA BAUEROVÁ, *PROTI ČASU*.
KONZERVOVANIE-REŠTAUROVANIE
V ČESKOSLOVENSKU 1918–1971, PRAHA:
VYSOKÁ ŠKOLA UMĚLECKOPRŮMYSLOVÁ
2015, 321 S.

MATĚJ STRNAD

*A právě vyrovnanému zvládnutí i uplatnění všech těchto tří hledisek [vědeckého, řemeslného a uměleckého] můžeme děkovat za to, že se [Národní galerie] pyšní uměleckými poklady konzervovanými tak, že jejich výtvarná hodnota zůstala zachována plně v intencích jejich tvůrců a že u nás nemusí docházet k takovým debatám jako v anglickém tisku.*¹

Dvě publikace realizované v průběhu roku 2015 jistě probudily velká očekávání, snad až radostné rozechvění, v nejednom zájemci o problematiku památkové péče. Zvláště pak v těch, kteří třeba jen zprostředkovane, a nikoliv skrze přímé a jasně sankcionované zasvěcení do oboru, shledávají otázku našeho vztahu k památkám a péče o ně obzvláště zajímavou, důležitou a... poněkud nejasnou. Očekávání zcela pochopitelně plynou ze slibného charakteru každé z knih a především z jejich zdánlivé komplementarity – v prvním případě jde o překlad zásadní teoretické studie,

¹ Jan WENIG, „Čistit, nebo nečistit?“, *Výtvarná práce*, roč. 4, 1956, č. 20–21, s. 7, referuje o tzv. „kontroverzi o čištění“, cit. dle Zuzana BAUEROVÁ, *Proti času*, Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová 2015, s. 276.

64 v druhém pak o původní monografický výzkum tohoto pole v našem, to jest česko-slovenském prostředí.

Salvador Muñoz Viñas, Současná teorie konzervování

Salvador Muñoz Viñas je profesor polytechnické univerzity ve Valencii, konzervátor papíru, s výtvarným i uměleckohistorickým vzděláním. V roce 2005 vydal u londýnského Routledge přepracovanou verzi své *Teoría contemporánea de la Restauración* (Madrid: Síntesis 2004) coby *Contemporary Theory of Conservation*, a ta se velmi rychle etablovala přinejmenším v restaurátorských a konzervátorských kurikulech.² Sepětí knihy se vzděláváním v těchto oborech pak bylo i hlavní motivací, proč se Fakulta restaurování Univerzity Pardubice rozhodla v rámci grantového programu vydat český překlad anglické předlohy.³ Z dalších cílových překladových jazyků, pro ilustraci univerzálního charakteru *Současné teorie*, jmenujme ještě čínštinu či fárσί.

Využitelnost *Současné teorie* pro účely výuky pramení krom všeho dalšího i z autorovy neustálé snahy o srozumitelnost a příležitostně systematičnosti, demonstrované početnými schématy. Jedno takové nabízí už při vymezení samotného titulního pojmu. Konzervování Muñoz Viñas pojímá jako pole zahrnující dva typy činností: ochranu (*preservation*) a restaurování, přičemž ochranu dále větví na přímou (intervence do/na předmětu), environmentální (intervence do jeho okolí) a informativní (dokumentace či reprodukce předmětu). Jinými slovy, Muñoz Viñas užívá pojem konzervování v tzv. širším smyslu, pro možný užší smysl tohoto slova pak vyhraduje právě zmíněnou „ochranu“.⁴ Jako rozhodující rozdíl mezi

² Zcela prvním autorovým textem zabývajícím se uceleně tímto tématem je však časopisecká studie: Salvador MUÑOZ VIÑAS, „Contemporary Theory of Conservation“, *Reviews in Conservation*, 2002, č. 3, s. 25–34. Jde právě o *review*, tedy jakési přehledové a souborné vyhodnocení publikací z druhé poloviny devadesátých a začátku nultých let s ohledem na implicitně přítomnou současnou teorii konzervování. Většina klíčových tezí pozdější eponymní knižní publikace je v tomto nedlouhém článku již naznačena.

³ „[...] *Contemporary Theory of Conservation* představuje jeden ze základních odborných studijních materiálů používaných na fakultě ve výuce budoucích restaurátorů. Dosud však neexistoval český překlad, a studenti museli pracovat s odborným, mnohdy složitým, anglickým textem.“ Tomáš KUPKA, „Fakultu restaurování navštívil profesor Salvador Muñoz Viñas z univerzity ve španělské Valencii“, *Zpravodaj Univerzity Pardubice*, prosinec 2015, č. 83, s. 30–31.

⁴ Jak uvidíme níže u recenze druhé, domácí publikace, jde o jedno ze dvou možných řešení, kdy oním druhým je poněkud těžkopádně pomlčkový termín „konzervování-restaurování“.

ochranou a restaurováním pak vidí nikoliv účel dílčího zákroku, ale jeho rozpoznatelnost – „restaurování je činnost, která usiluje o viditelné změny“ (s. 28). Arbitrem rozpoznatelnosti změny je divák/pozorovatel, ale rozhodnutí samo leží vlastně už u samotného konzervátora, který sám uchopuje a pojmenovává zákrok, který provádí, v závislosti na míře viditelnosti plánované změny výchozího předmětu. Jde o poměrně ladnou konceptuální operaci, kterou autor řeší jinak hůře řešitelné limity obou pojmů a která zároveň svědčí o diskursivní podstatě jeho přístupu. Muñoz Viñas se často věnuje motivacím aktérů vykonávajících tu nebo onu činnost, nebo, jak je tomu u části věnované terminologii, pohnutkám jednotlivých mluvčích, používajících to nebo ono označení.

Je-li řeč o různých typech intervence na předmětu, je třeba ovšem upozornit, že předmětem je tu nutno dle Muñoz Viñase myslet konkrétní hmotný (movitý či nemovitý) artefakt, nikoliv jakýkoliv *předmět zájmu* potenciálně podléhající konzervování. Jakkoliv by se jevila i extrapolace směrem k nehmotnému dědictví⁵ jako velmi potřebná, nespadá tato oblast podle autora mezi kompetence konzervátorů, „ale řady jiných odborníků: politiků, antropologů, jazykovědců, výzkumníků, filmařů, herců, učitelů atd.“ (s. 42). Na stejném místě Muñoz Viñas však připouští, že „je možné, že by [konzervátorovy postupy] mohly být postupně rozšířeny i na nehmotné dědictví“ (s. 42) – lze tedy prozatím alespoň doufat. Různým možnostem definice předmětů konzervování věnuje autor celou druhou kapitolu a soustředí se zejména na procesy, operace a důvody, proč a jak se vůbec z předmětů stávají předměty konzervování. Po očekávatelném selhání dílčích pokusů o využití samostatných kategorií, jako je vysoká kultura,⁶ dědictví či památky, dochází k rozpracování „komunikačního pojetí“.⁷ To nabízí možnost chápat předměty konzervace jako nositele symbolické hodnoty (univerzální, komunitní či soukromé), nebo coby zdroje poznání pro „ethnohistorické obory“.⁸ Komunikační

⁵ V institucionalizované památkové péči jde o již několik desítek let etablovaný koncept, srov. např. *Úmluva o zachování nehmotného dědictví*, <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00009-CS-PDF.pdf> (cit. 4. 6. 2016).

⁶ V českém překladu „*hi-cult*“ stejně jako v anglické předloze, z níž je pisařská chyba převzata (mělo by být „*high-cult*“).

⁷ V anglické předloze „*communicative turn*“. O problematice překladu viz níže.

⁸ Za souhrnné ethnohistorické označuje Muñoz Viñas antropologii, etnografii a historii, včetně jejich „podoborů“, jako jsou dějiny umění, dějiny vědy, archeologie ad. V případě těchto věd pak o konzervování hovoří jako o konzervování „důkazů“ (dalo by se vlastně říct pramenů). Důkazy ethnohistorických oborů odlišuje Muñoz Viñas od „důkazů používaných v přírodních vědách“. Ty totiž konzervaci běžně nepodléhají, a pokud ano, děje se tak podle něj už mimo jejich prvotní účel a stávají se například podstatnými pro dějiny vědy, a tedy nikoliv vědu jako takovou.

66 pojetí je tak z podstaty pluralitní a hodnotu památky vidí v tom, když doslova tato „má co komu říct“. Tomuto závěru předchází však ještě stručný exkurz do sémiotiky, který zkoumá mechanismy tvoření významu a rozebírá otázku možností osobní, soukromé signifikace.

Podobná zamyšlení a zběžné elaborace příbuzných témat mají značně didaktické ambice, čtenáři se dostává konkrétních příkladů, a literatura je referována jen okrajově a povšechně (v otázkách „komunikačního pojetí“ se tak mihnou Charles Sanders Peirce, Roland Barthes i Umberto Eco, ale autorova argumentace je nakonec především empirická). Někdy dojde i k přímé komunikaci se čtenářem ve snaze podnítit myšlenkový experiment:

Je nejspíše důležité poznamenat, že tato kniha je psaný text a že jako příkladu lze použít pouze významy, pro které existují slovní ekvivalenty. [...] Čtenáři budou muset využít své představivosti [...], aby našli příklady myšlenek a významů, které [...] samy nevedou ke slovnímu vyjádření (s. 47).

Takový způsob výstavby může chvílemi působit až protivně a v pozdějších fázích pak hraničí s těžko snesitelnou scholastikou, kdy se rétorickým problémům dostává rétorických odpovědí.

Je možné namítnout, že mezi archeologické předměty nepatří pouze ty, které již byly využity jako historický důkaz [...], ale i ty, které by takto teprve mohly být využity. Pravdou však je, že každý jednotlivý předmět splňuje takovou podmínku. [...] To samé bychom mohli říct i o většině předmětů denní potřeby. [...] Nicméně pokud bychom pojem „archeologický“ vyložili v jeho *potenciálním* smyslu,

stal by se příliš širokým na to,
 aby popsal předměty konzervování,
 protože pak by byl použitelný pro
 jakýkoliv člověkem vyrobený předmět
 (s. 37).

Muñoz Viñas jako by se snad zhlédl ve způsobu psaní analytické filosofie a goodmanovské estetiky, v převážně přehledové publikaci jde však možná o zbytečnou ekvilibristiku. Předestírání oponentních či nefunkčních řešení (jejich analýza, zavržení a následná syntéza do většící celku) na druhou stranu podporuje tušený étos *Současné teorie*: snahu o otevřenost i určité zdání systematickosti.

Základní tezí *Současné teorie konzervování* je, že lze něco jako současnou teorii tohoto pole (a zejména související praxe) vysledovat, odvodit, popsat a vymezit oproti teoriím takzvané klasickým. Klíčové klasické teorie jsou jednak estetická, a jednak vědecká, přičemž estetické konzervování vychází ze zájmu o zachování estetické celistvosti konzervovaného předmětu (a pak k obnově této celistvosti slouží dílčí restaurátorské zásahy), zatímco (nové) vědecké konzervování sleduje objektivizaci konzervátorských činností skrze intenzivní spolupráci s přírodními vědami. Vyspělé estetické konzervování se na přístupy a postupy přírodních věd v mnohém spoléhá, svou koncepci vyvozuje však spíše z umělecko-historických a estetických pozic. Bývá ostatně také označováno jako „humanistické“. Dějiny vzájemného potýkání se těchto dvou historických koncepcí však nejsou předmětem Muñoz Viñasovy studie, obě využívá pro předestření dílčích problémů a limitů, pro které by teorie současná měla mít řešení. Klasickou estetickou teorii představuje *Teorie restaurování* (1963) Cesare Brandiho,⁹ navzdory své nejednoznačnosti a tajuplnosti¹⁰ asi nejvlivnější text svého druhu vůbec. Pro Muñoz Viñase se hlavní Brandiho snaha týká překlenutí dualismu historicity a uměleckého výrazu památky. Jeho odkaz vnímá jako problematický zejména ve dvou ohledech – jednak pro jeho lpění na objektivnosti, respektive „honně za

⁹ Česky Cesare BRANDI, *Teorie restaurování*, Kutná Hora: Tichá Byzanc 2000.

¹⁰ Srov. Salvador MUÑOZ VIÑAS, „Who is Afraid of Cesare Brandi? Personal Reflections on the *Teoria del restauro*“, *CeROArt*, červen 2015, <http://ceroart.revues.org/4653> (cit. 5. 6. 2016).

V případě vědeckého konzervování Muñoz Viñas konstatuje, že „postrádá písemně formulovaný základ“, a je proto založeno na „skrytých principech“. Tyto principy identifikuje ve víře v objektivně kvalitnější výsledky vědeckých metod, v potlačení osobních dojmů a vkusu ve prospěch vědeckých zákonů a v přesvědčení o tom, že „skutečná (pravá) podstata předmětu spočívá hlavně v jeho hmotných složkách“ (s. 73). Muñoz Viñas věnuje nemálo prostoru rozporování všeobecně přijímaného statusu vědy a opakovaně připomíná rozhodující roli „víry“ ve vědeckém pohledu na svět – ať již skrze Feyerabendovo označení vědy za „univerzální náboženství“, anebo provázáním vědecké víry v důležitost hmotné podstaty s vírou spirituálního charakteru, jak se snaží ilustrovat na příkladech z Carcaixentu a Assisi. Pomocí těchto příkladů dochází k tomu, že: „pozorovatel je [v Carcaixentu a Assisi] pouze ujištěn, že tam [původní úločky] skutečně jsou, a je to právě tato *víra*, co činí tuto snahu hodnotnou. Z toho plyne ponaučení, že přisuzování hodnoty hmotným částem předmětu není ani moderní, ani vědecky založený přístup. Je tomu spíše naopak: víra, kterou Petzet výstižně označil jako ‚materiální fetišismus‘, je tím, co představuje oporu pro moderní vědecké postoje konzervování“ (s. 70). Podstatné je rovněž rozlišení mezi vědeckým konzervováním (vykonávaným konzervátory) a konzervátorskou vědou (tedy přírodovědeckým odvětvím, naukou o materiálech a podobně) – v druhém případě si Muñoz Viñas stěžuje na omezenou uplatnitelnost konzervátorské vědy v praxi, zejména kvůli její přílišné obecnosti. Taková obecnost je v konkrétních situacích, povětšinou tvořených do velké míry neznámými okolnostmi (v idealizovaném světě vědy by bylo třeba znát všechny použité materiály, dosavadní environmentální podmínky, předchozí restaurátorské zásahy), jen pramálo použitelná – máme totiž co dočinění s „nekonečnou rozmanitostí předmětů“. Konzervování spíše než vědce podle něj potřebuje technology, „odborníky, kteří

11 Závěrem knihy (s. 135) je Brandiho *Teorie* citována jako příklad přehliživého přístupu k ne-uměleckým hodnotám památek, jako je funkčnost: „[...] jakmile však půjde o umělecké dílo [...], 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 všímá uměleckého díla právě jako uměleckého díla.“ Srov. BRANDI, *Teorie restaurování*, s. 20.

by byli schopni přeměnit čisté vědomosti na účinná řešení a tato řešení dát k dispozici konzervátorům“ (s. 111).

Co podle autora estetické a vědecké konzervování spojuje, a je zároveň jejich nejdůležitějším rysem, je právě snaha o „zachování či obnovení *pravé podstaty* předmětu“ (ať už tato podstata souvisí více s esteticko-uměleckými kvalitami, nebo s materiální integritou). Problematice pojetí konzervování jako „vymáhání pravdy“, tedy operace odkrývající pravdu (o) předmětu a k této pravdě předmět navracející, se Muňoz Viñas věnuje velmi zevrubně a kriticky. Potíž s *pravou podstatou* je samozřejmě v tom, že „současný stav [památky] je [...] jediný skutečně autentický“, jinými slovy, „předměty se nemohou nacházet ve falešném (ne-pravdivém) stavu, ani nemohou mít nepravdivou podstatu“ (s. 77). V zájmu zachování „tichých výpovědí o dosavadním vývoji díla“ bychom měli podle autora rezignovat na pojem pravdivosti/autenticity, a hovořit při restaurátorských zásazích spíše o „upřednostňovaném stavu předmětu“. Nejde tu však jen o samozřejmou kritiku dosavadního slovníku a snad ani o samoúčelnou relativizaci, Muňoz Viñasovi slouží tato argumentace k přesunu pozornosti na rozhodovací proces, který je pro konzervátorskou praxi podle něj klíčový. Podobně jako v jiných oddílech, i zde se nabízí několik ilustrativních příkladů z praxe. Významnou revizionistickou roli pro zkoumání vztahu současnosti k minulosti zde hrají texty Davida Lowenthala (zejména jeho nejslavnější *Minulost je cizí země*).¹² Vedle „pravdivosti“ se Muňoz Viñas pak vymezuje vůči pojmu poškození, který podle obdobné logiky postrádá svou univerzální platnost a je vždy závislý na situaci konkrétního předmětu a našem pohledu na něj.

Ačkoliv je podstata přislíbené *současné teorie konzervování* patrná již z výše nastíněných revizí teorií klasických, k jejímu plnému rozvinutí a vysledování jednotlivých tezí (distribuoovaných mezi různými autory, jinak nenáležejícími do žádné jasně jednotlící školy) dochází až v kapitole nazvané „Od objektů k subjektům“. V ní je nejprve vylíčena – aby byla opět, poněkud mechanicky, záhy zavržena – pozice radikálního subjektivismu v konzervování,

¹² David LOWENTHAL, *The Past Is a Foreign Country*, Cambridge: Cambridge University Press 1985.

který dává přednost „ryzí tvořivosti“, respektive kreativnímu restaurování, před chimérou „pravdivého znovuvytvoření“.

Na místo radikálního subjektivismu pak vstupuje intersubjektivismus, v rámci něhož má jít více o pocit sdílené zodpovědnosti („památky patří nám všem“), než o přisvojování si nároku a práva na konzervování dílčími subjekty či úzkými skupinami (například odborníků). Zacílení na intersubjektivitu nás vrací k úvodem zmíněnému komunikačnímu pojetí, které dovoluje chápat jako památku rozličné (a na komunikovaných hodnotách založené) spektrum věcí, a zároveň „nahrazuje pojem pravdy pojmem komunikace“ (s. 117). Pravda se pak stává sekundární kategorií, možnou hodnotou, případnou ve chvílích, kdy upřednostňujeme konzervovaný předmět jako historický pramen. Možní „podílníci“, tedy v památce zainteresované subjekty, přitom mohou mít protichůdné zájmy (Muñoz Viñas elaboruje i možné druhy vztahů, které si ke svému majetku mohou pěstovat soukromí vlastníci, sběratelé, rodinní příslušníci). Bohužel se nám však nedostává bližšího ozřejmení toho, jak přesně by určování preferovaných hodnot a upřednostňovaných stavů památky mělo probíhat, naopak formulace „právo lidí prosazovat své názory je úměrné jejich zájmu o předmět“ (s. 122) je možná až poněkud zavádějící (lze si představit i zájmy sebevíc intenzivní, ale přesto nelegitimní, sledující třeba destrukci předmětu). Jisté však je, že tím, kdo tyto faktory musí vzít do úvahy, je právě konzervátor – doslova „komunikující konzervátor“, vyjednávací. Neopomenutelným faktorem je i vyjednávání interkulturní, ilustrované na antropologických a etnografických sbírkách a ve velmi stručném exkurzu do dilemat postkoloniálního muzejnictví.¹³ Svůdnou představou úniku ze spletnosti podílníků a hodnot může být někdy tolik oblíbený objektivismus (projevující se i v jazyce: „naslouchání předmětu“, „předmět potřebuje ošetření“) – současná teorie však takovému pohledu pochopitelně příliš nepřeje („společnost [ve skutečnosti] chrání [...] předměty ne pro ně samotné, ale kvůli nehmotným, symbolickým účinkům“, s. 121).

Konkrétnější dopady současné teorie Muñoz Viñas předestírá v předposlední kapitole, která se věnuje „udržitelnému

¹³ Srov. Miriam CLAVIR, *Preserving What Is Valued. Museums, Conservation, and First Nations*, Vancouver: UBC Press 2002.

konzervování“. Úvodem shrnuje postupné opouštění dogmatu reverzibility konzervátorského zásahu, k němuž docházelo v průběhu osmdesátých a devadesátých let minulého století ve prospěch pojmů, jako je odstranitelnost (*removability*) nebo ustupitelnost (*retreatability*). Praktická nemožnost návratu předmětu do předchozího stavu vyplývá jednak z podstaty operací, jako je čištění (které je z principu nevratné, protože jednou odstraněné nečistoty lze leda opětovně uměle simulovat, nikoliv ale obnovit v jejich specifické původnosti), jednak pak z fyzikálních zákonů, ať už jde o vlastnosti poréznicích materiálů, materiálové změny mající vliv na rozpustnost, nebo o dlouhodobě nejistý dopad aplikovaných ochranných vrstev. Reverzibilitě je tedy třeba rozumět jako ideálu, nikoliv nezbytné nutnosti. Téměř neustále přítomná skepse vůči diskursivní dominanci přírodních věd se ukazuje i u kritiky závěrů plynoucích z tzv. urychleného stárnutí,¹⁴ zcela v souladu s označením současné teorie konzervování za „revoluci zdravého rozumu“. Jelikož jde v případě urychleného stárnutí pouze o hypotézu, dochází Muňoz Viñas k tomu, že „pokud materiál neprošel zkouškou přirozeného stárnutí, není pro vědce možné předpovědět, jakým způsobem bude předmět stárnout“ (s. 138).

Commonsensimus hraje v *Současné teorii* především antagonistickou roli vůči nadvládě konzervátorské vědy a vědeckého konzervování, které ve svých rigidnějších podobách berou jen pramalý ohled na měkkí parametry památkové péče. Výše zmíněné prohlášení současné teorie za revoluci zdravého rozumu může však oprávněně budit jisté rozpaky, třeba s ohledem na populistické rysy dnešní institucionalizované správy věcí veřejných (nevelí snad například zdravý rozum, že „pokrok nezastavíš“?). S možnými zájmy možných podílníků Muňoz Viñas pracuje velmi pluralitně a rovnostářsky, ne-elitářsky. Podobně jako muzejnictví je v knize věnována ale jen okrajová pozornost celé institucionální dimenzi památkové péče. Ta jinak sahá od zneužitelných regulačních pólů (vzdělávání, certifikace, oprávnění) až po úlohu historiků umění, konzervátorů a dalších sankcionovaných odborníků jakožto lidí konajících s veřejným

¹⁴ Urychlené stárnutí je experimentální metoda pro predikci působení času (resp. vnějších podmínek v čase) na daný materiál. Je při něm využíváno intenzivního působení tepla, UV záření, zvýšení relativní vlhkosti vzduchu apod.

mandátem a ve veřejném zájmu. Podle Muñoz Viñase je však „autorita [odborníků] odvozena od jejich schopnosti přesvědčovat lidi“ (s. 156), úlohu dějepisu umění vidí zejména v určování některých preferovaných předmětů a způsobů jejich konzervace (a v přesvědčování o tomtéž). Přesvědčování a vyjednávání se odehrává uvnitř „obchodní oblasti“, **15** která dovoluje cokoliv, co je přijatelné: „[d]okud zainteresovaní lidé na [libovolné] praktiky pohlížejí jako na hodnotné a přiměřené, budou hodnotné a přiměřené“. V rámci takového poněkud marketingového pojetí (autorita má být odvozena od persvazivních dovedností a přijatelnost daných praktik definována autoritami) je pak možné si představit i památkovou péči pracující a priori proti – ve francouzském a německém prostředí silně etablovanému a elaborovanému – samotnému pojmu paměti. **16** Tedy zcela spadající pod jurisdikci toho výmluvnějšího, silnějšího, či prostě většiny, a pracující spíše proti paměti, než pro ni. Ucelenější rozpracování metod poučených – ať již implicitní, nebo explicitní – současnou teorií konzervování přímo u Muñoz Viñase nenalezneme, jde však jistě o solidní základ, na němž je možné vystavět operativnější uvažování. Snad nejlepším příkladem – a snad i vhodným kandidátem pro další překladovou publikaci určenou domácí čtenářské obci – by v tomto směru byla systematická metodologická příručka Barbary Appelbaum. **17**

Zvláštní pozornost lze při čtení *Současné teorie* upřít na referenční rámec, v němž operuje, když hovoří o výtvarném umění. Nejprve je však radno opět zdůraznit, že se Muñoz Viñas z principu na výtvarné umění nesoustředí exkluzivně, památkovou péči pojednává, jak již bylo řečeno, velmi pluralitně – snad i díky svému profesnímu zaměření na médium papíru, které může být součástí různorodých fondů od archivů přes osobní sbírky či církevní a náboženské předměty až po muzejní instituce. Nejsoučasnějším umělcem, který je v *Současné teorii* zmiňován v souvislosti s konzervováním, je Kazimir Malevič, na jehož

15 V orig. *trading zone*, přičemž se tímto označením zřejmě myslí tranzitorní, abstraktní prostředí určené ke sdílení a směně znalostí, potřebné při interdisciplinární spolupráci. Srov. Michael E. GORMAN, *Trading Zones and Interactional Expertise*, Cambridge, MA: MIT Press 2010.

16 Výraz „*memory*“ se ostatně v anglické předloze vyskytuje jedinkrát, pochopitelně převážně ve prospěch výrazu „*heritage*“, který však postrádá bezprostřední politicko-společenskou konotaci, respektive propojení s otázkami vzpomínání a zapominání a konstrukcí společenské paměti.

17 Barbara APPELBAUM, *Conservation Treatment Methodology*, Oxford: Routledge 2012.

příkladu je ilustrována relativní hodnota pojmu poškození: „[...] stejná vrstva nečistot, která je na barokní malbě v kapli téměř nepostřehnutelná, by pro Malevičův obraz ‚Bílá na bílé‘ znamenala jednoznačné poškození“ (s. 83). Paradoxního postavení se dostává Alexandru Calderovi, který je poněkud absurdně využit pro zdůraznění hodnoty předmětů denní potřeby: „I kdyby jiné, mnohem působivější předměty zůstaly zachovány, [běžná plechovka piva] by pravděpodobně přinesl[a] mnohem více informací o našem současném životě, než například Calderova plastika“ (s. 37). Je to dvojnásob škoda, protože zrovna charakter Calderových prací přináší současným konzervátorům nejednu výzvu, ať už jde o jejich materiální integritu, nebo třeba o otázky atribuce.¹⁸ Muñoz Viñas si je očividně vědom problematiky „nových materiálů“ (plasty, syntetika), které jsou však obvykle pojednávány z pohledu materiálních věd a konzervátorské vědy, ne tolik konzervátory samotnými a jen výjimečně z pohledu teoretického. Argumentaci předkládané teorie by tak pomohla větší obeznámenost s proměnou uměleckého dispozitivu během minulého století,¹⁹ stejně jako obeznámenost s literaturou či případovými studiemi věnovanými konzervování současnějších artefaktů.²⁰ Samozřejmě, že pro práci s instalacemi, performance, konceptuálním uměním či novými médii lze vycházet kupříkladu z některých Muñoz Viñasem načrtnutých etnografických rámců (soustřeďujících se více na dokumentaci než na hmotnou podstatu artefaktů).

Jak jsme zmínili výše, je české vydání *Současné teorie konzervování* řízeno primárně pedagogickou ambicí, nicméně v žádném z parametrů takového překladového a vydavatelského počínu bohužel nedostojí ani minimálnímu standardu. Úvodní slovo Jaroslava Alta z Fakulty restaurování Univerzity Pardubice je

¹⁸ Srov. Whitney Museum of American Art, *Conserving Calder's Circus*, video 13'22", nedat., http://whitney.org/WatchAndListen/Tag?context=conservation&play_id=856 (cit. 4. 6. 2016), nebo Kelly Devine THOMAS, „Steering the Calder Estate“, *Artnews*, 2003, č. 5, s. 142.

¹⁹ Za nejpodstatnější lze v kontextu konzervování považovat tendence k dematerializaci uměleckého díla, které by snad bylo možné pojmout v souladu s konceptem nehmotného dědictví (viz pozn. pod čarou č. 5). Tímto směrem se ostatně ubírá i Muñoz Viñasova kritika vědeckého konzervování pro jeho „materiální fetišismus“.

²⁰ Z textů publikovaných před vydáním anglické verze *Současné teorie* zmiňme například: M. A. CORZO (ed.), *Mortality, Immortality? The Legacy of 20th Century Art*, Los Angeles: Getty Conservation Institute 1999; Ijsbrand HUMMELEN (ed.), *Modern Art. Who Cares?*, Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art – Netherlands Institute for Cultural Heritage 1999. Alain DEPOCAS – Jon IPPOLITO – Caitlin JONES (eds.), *Permanence through Change. The Variable Media Approach*, New York: Guggenheim Foundation 2003.

pozoruhodné náznaky jen dílčího souznění s předkládanou teorií: nalezneme v něm například „nezorientovanost [veřejnosti] ve specifické oblasti“ coby jeden z důvodů negativního vnímání *současných* konzervátorských zásahů. (Nebyl by to ale podle Muňoz Viñase spíše dluh na straně komunikujících konzervátorů?) Stejně tak snad není *Současná teorie* postavena na „objektivním posuzování [konzervování]“, ale přitom by podle Alta měla právě k tomuto přispět. Obdobně jako u odstavce věnovaného tomu, že se Muňoz Viñas zmiňuje o Aloisi Rieglovi „s velkou úctou“ a že tento vytyčil základy památkové péče na našem území („i toto byl jeden z důvodů, proč kniha v českém překladě vychází“), jde však tady ještě spíš o projevy určitých místních oborových specifík, mezi něž ledabylá redakční a editorská práce jinak naštěstí nepatří, alespoň ne zpravidla.²¹ Malíř, restaurátor a pedagog Jaroslav Alt nicméně v recenzované publikaci figuruje jako spolupřekladatel („odborná spolupráce na překladu“) a vzhledem ke své erudici jistě mohl a měl rozpoznat komplexitu úkolu, který stál před hlavní překladatelkou Martinou Polákovou, toho času studentkou Fakulty restaurování. Potažmo snad vůbec neměl souhlasit s realizací projektu, v němž zřejmě nefigurovala – soudě dle tiráže i samotného výsledku – žádná redakce ani jazyková korektura.

Citáty uváděné na předchozích řádkách byly citovány v původním znění a mohla z nich být patrná jistá jazyková strnulost. Co se terminologie týče, za problematické lze považovat kupříkladu již zmíněné „komunikační pojetí“ jako překlad „*communicative turn*“, v němž zcela zaniká očividná návaznost na předchozí „obraty“ ve společenských vědách (obrazový, obrat k jazyku...). Vyložená chyba je pak převod Rieglova *Denkmal* do anglicizovaného „monument“. Na druhou stranu přinejmenším klíčové pojmy (*conservation, restoration, preservation*) jsou překládány jednotně a správně, stejně jako odborná terminologie výtvarná. Dílčímu ujasnění překladačských řešení by mohly napomoci poznámky k překladu uvedené na závěr knihy, jen by musely mít alespoň

²¹ Kladně lze v tomto ohledu hodnotit například ediční řadu „teorie památkové péče“ spravovanou Národním památkovým ústavem. V té došlo k publikaci dvou klíčových Rieglových textů (*Der moderne Denkmalkultus a Neue Strömungen in der Denkmalpflege*) v českém překladu společně s německým originálem (Alois RIEGL, *Moderní památková péče*, Praha: Národní památkový ústav 2003) nebo k rozšířenému vydání podstatného českého spisu, o kterém bude ještě řeč níže v druhé části tohoto textu (Václav WAGNER, *Umělecké dílo minulosti a jeho ochrana*, Praha: Národní památkový ústav 2005).

nějakou strukturu a koncepci. Poznámky však mají zčásti spíše charakter vysvětlivek, posouvajících překlad do kategorie učebních skript. Stejně jako opravdové překladatelské poznámky (spíše spočívající v citátu originálu či objasnění použitého překladu) jsou distribuovány nahodile, formulovány často s chybami a někdy až úsměvně amatérsky. Například při pokusu o vysvětlení rozdílu mezi *antiquities* a *antiques* je nám mimo jiné sděleno, že „[tyto pojmy] ani v angličtině nemají příliš pevně stanovený význam (viz například článek na wikipedia.com)“ (s. 170). Wikipedia je pak ještě přímo, pomocí adresných odkazů, referována dvakrát, při vlastně docela nadbytečných vysvětlivkách hesel „Alexandr [sic] Calder“ a „Piltdownský člověk“. Jindy se u poznámky k výrazu „idiomatický“ dozvíme, že „[p]odle slovníku cizích slov: předložka ‚idio-‘ znamená vlastní, zvláštní, osobitý“. Často nalistuje čtenář poznámku, jen aby se setkal s uvedením původního anglického znění – při zcela nadbytečných frázích jako „*universal religion*“, „*act of taste*“ nebo „*disturbing trend*“. Bylo by nespravedlivé směřovat kritiku toliko k hlavní překladatelce – jde spíše o systémové selhání vydavatele, který v rámci realizovaného grantového projektu rezignoval na mnohé ze svých zodpovědností. Překlad totiž pochybení v rovině čistě jazykové nevykazuje mnoho (jde například o záměnu *kvůli za díky*, klasické potíže s pády při ji/jí) a přes jistou neplynulost se lze při určité snaze přenést.²²

Status, perspektivu a přínos českého vydání však vedle nefunkčních poznámek bohužel snižuje neúnosné množství překlepů, šotků a chyb, jako jsou chybějící či nadbytečná interpunkce, omyly v citovaných jménech (Ramón y Cajal, nikoliv Cayal, Feyerabend a nikoliv Feyeraband) či faktech. Podobné nešvary opět jdou částečně na vrub nezralosti překladatelky, ale především chybějící redakce: dozvídáme se o „Beethovenovu Heiligenstadt [sic] testament“, „Skalním dómu v Al-Asq Mosque“, „koncentračním táboru v Auschwitz“, „sbírkových kabinetech“ (když se hovoří o kunstkomorách), korunovaci „v Aachenu“, „Elizabeth I“ a „Elizabeth II“ nebo konečně „Ottovi IV. z Brunwicku“ (tedy ani Brunswicku, Braunschweigu nebo

²² Například: „V druhé polovině dvacátého století existovaly tyto ‚estetické‘ názory spolu s dalšími významnými teoriemi, které lze shrnout pod pojem ‚nové vědecké konzervování‘, který byl spíše pojmem vztahujícím se ke konzervačním technikám, než ucelenou teorií“ (s. 18).

76 Brunšviku). Zatímco citace občas chybějící v seznamu literatury jsou snad nechtěným omylem, rozhodnutí vypustit jak jmenný, tak předmětný i názvový rejstřík (v anglickém vydání jsou všechny přítomné) bylo asi rozhodnutím vědomým a vzhledem k zaměření publikace politováníhodným. Možná by to sice odpovídalo převládajícímu domácímu kurzu a kultu velkých osobností konzervování, ale *Současná teorie* vlastně není tolik „teorií Muñoz Viñase“, jako spíše shrnujícím souborem tendencí, které se v zahraničním myšlení o konzervování během posledních třech desítek let více či méně zřetelně projeví. I proto se hodí korektní atribuce, kompletní bibliografie a pečlivá redakční práce – konzervování si říká o svou teorii zpracovanou méně zaumným způsobem, než jak ji sepsal před půlstoletím Césare Brandi.

**Zuzana Bauerová,
*Proti času. Konzervovanie-reštaurovanie
v Československu 1918–1971***

Tak jako byla na předchozích stranách řeč o konzervování „v širším smyslu“, je vhodné v souladu s druhou recenzovanou publikací nahradit tento termín méně plynulým, ale v současných oficiálních dokumentech lépe zakotveným označením „konzervování-restaurování“.²³ Spojovník naznačuje jistou umělost a konstruovanost, na druhou stranu je však – obzvláště v historicky zaměřené studii, jakou *Proti času* je – dokladem toho, že odborná diskuse je minimálně na terminologické rovině stále živá. Jádrem knihy Bauerové je disertace,²⁴ kterou ukončila v roce 2009 na Masarykově univerzitě svá doktorská studia, jimž předcházelo vzdělání uměleckohistorické a restaurátorské.

23 Jak Bauerová rekapituluje (s. 22–23), toto sousoví se nejprve výrazněji uplatňovalo při označování profese konzervátora-restaurátora, v roce 2008 však bylo Mezinárodní radou muzeí ICOM přijato jako doporučené označení „pro pojmenování všech opatření a aktivit, jejichž cílem je záchrana hmotného kulturního dědictví (včetně preventivního konzervování a restaurování) a zabezpečení jeho přístupu pro současnou a budoucí generace“. Toto se pak odráží v *Dokumentu o profesi konzervátora-restaurátora Asociace muzeí a galerií České republiky ze září 2011* (<http://www.cz-museums.cz/UserFiles/file/Dokument%20schvalena%20verze%202011.pdf>, cit. 31. 12. 2017).

24 Zuzana BAUEROVÁ, *Konzervovanie - reštaurovanie umeleckých diel v Československu 1918–1971* (disertace), Brno: Masarykova univerzita 2009, http://is.muni.cz/th/162685/ff_d/ (cit. 4. 7. 2016). Vedoucí práce byla Milena Bartlová, která *Proti času* vypravila stručnou, ale osobitou předmluvou. V ní pojímá *Proti času* jako text předestírající „zdroje dnešního stavu tohoto důležitého oboru“, přičemž k „dnešnímu stavu“ zaujímá značně kritickou pozici. Bartlová charakterizuje dnešní konzervování-restaurování v Česku a na Slovensku mimo jiné pojetím „školení [...] restaurátorů dodnes jednostranně [...] jako originální uměleck[é] práce“, hovoří o „[restaurátorově] mystickém setkávání s uměleckou individualitou staletí mrtvého umělce“ a podobně (Milena BARTLOVÁ, „Historické vrstvy československého restaurátorství“, in: BAUEROVÁ, *Proti času*, s. 8–9).

Soudě dle letmého srovnání, autorka svou disertaci spíše jen drobně upravila a doplnila, nijak zvlášť nepřepočítala – například celá struktura včetně všech kapitol i podkapitol je totožná. Často to bývá na škodu věci, když akademické žánry sledují jiné cíle než samostatné knižní publikace, ale už samotná Bauerová disertace právě svou strukturou a alternujícími způsoby psaní, respektive měřítky, jakými je látka zpracovávána, měla poměrně výrazné literární ambice. Devět kapitol knihy není provázáno striktně chronologicky, jednak je brána v potaz vzájemnost česko-slovenského vývoje (kdy byl vývoj profese a institucí na Slovensku determinován do značné míry odlišně, než tomu bylo v Česku), jednak se i jednotlivé kapitoly metodologicky proměňují od detailnějších historiografických ponorů, často majících až charakter případových studií, přes standardnější přehledové části až po spíše interpretativní či názorové úseky. Sama autorka při snaze objasnit svůj způsob práce cituje z oponentského posudku Víta Vlnase: „střídání optiky mikroskopu a dalekohledu“ (s. 18).

Samotný záměr zpracovat dějiny oboru se již v úvodu ukazuje být motivován i potřebou kriticky zhodnotit „zažitě interpretačné stereotypy [konzervování-restaurování]“ (s. 19), přímou související mimo jiné s „nadhodnotením významu Bohuslava Slánskeho“ (s. 19) a obecně celou legendou takzvané české restaurátorské školy. Snaha o její demytizaci má rovněž širší implikace, protože podle autorky je „nekritická glorifikácia [zakladatelských osobností československého konzervování-restaurování] výsledkom politického a spoločenského vývoja v našich krajinách po roku 1945“ (s. 18).

Ačkoliv podtitul knihy rámuje pojednáváné dějiny lety 1918 a 1971, Bauerová logicky začíná o něco dříve. Podstatné pro budování diskursu „moderní“ památkové péče je především založení Klubu za Starou Prahu (1900), který pak krom dalšího prostřednictvím *Věstníku* (od roku 1910) spoluvytváří teoretické základy, na nichž budou po říjnu 1918 vystavěny památkářské instituce. Hlavním aktérem těchto let byl Zdeněk Wirth, a Bauerová v několika bodech (např. autorita historiků umění, moralizující přístup, působení Vojtěcha Birnbauma, Rieglova žáka) ilustruje propojení rané památkové péče v Československu s východisky Vídeňské školy dějin umění. Konečně i sama centralizace památkové péče byla

podle Bauerové původní Rieglovou myšlenkou. Význam památek pro novou republiku, její kulturní sebevědomí a legitimitu, byl samozřejmě nesmírný. Bauerová výběrem některých citátů tuto ranou, národní dynamiku vhodně ilustruje – v dobových definicích Zdeňka Wirtha tak například čteme o tom, kterak „na Slovensku je organizační práce nejvíce třeba, má-li se časem jeho kulturní úroveň i po této stránce vyrovnati zemím bývalé koruny české a mají-li se vyhladiti stopy maďarské lžikultury. [...] Stát sám může vytvářeti a reprezentovati jen jedinou kulturu [...]“. Z metodologického hlediska se pak ochrana památek právě pod vlivem historiků umění vycházejících z Riegla a Maxe Dvořáka vydala „cestou pluralistickej konzervačnej doktríny založenej na pozitivistickej viere v objektívnu pravdu“ (s. 45). Podkapitola věnovaná „přitažlivosti objektivismu“ i další zmínky o postupném vzestupu vědeckého (přírodovědného) konzervování-restaurování ve světovém kontextu využívají podobných kritických argumentů, jako jsme viděli výše u *Současné teorie konzervování* – Bauerová k ní například odkazuje, když hovoří o tom, že „[vědecký] přístup k pamiatke a zvolená forma zásahu na nej už nevyžadovali ďalšie zdôvodňovanie“ (s. 50). Nesetkáme se tu však s takovým antiscentismem feyerabendovského typu jako u Muñoz Viñase. Bauerová píše především historicky a aplikaci svých interpretací na současnost ponechává většinou na čtenáři. Současně se vypořádává i s opačným pólem debaty, tedy s čistě estetickým přístupem, který nakonec československému diskursu spíše dominoval.

Vědecké konzervování-restaurování se nejprve pozvolna etablovalo v oblasti péče o architektonické dědictví. Docházelo k tomu i v souvislosti se zmíněnou *konzervační doktrínou*, které lze rozumět jako opozici vůči interpretujícímu restaurování devatenáctého století. Jelikož *Proti času* vypráví z podstatné části institucionální dějiny, je vědecký obrat podstatný i v návaznosti na profesionalizaci celého pole. Bauerová se detailněji věnuje těm specializovaným zahraničním pracovištím, na nichž nějakou dobu pobýval hlavní protagonista celého narativu, Bohuslav Slánský. Jde především o ateliér Maxe Doernera na Akademii v Mnichově²⁵ a Frans Hals Museum. Do rodokmenu české restaurátorské školy se významně

²⁵ V textu dochází k drobné nepřesnosti, když je jako jeden z cílů Slánského studijních cest mezi lety 1929 a 1931 opakovaně (s. 51, 83) uváděn Doernerův institut, který byl však založen až roku 1937 (srov. *Doerner Institut – Geschichte*, http://www.doernerinstitut.de/de/geschichte/geschichte_1.html (cit. 4. 7. 2016).

zapsal zejména Doernerův důraz na historické malířské techniky a jeho legitimizace konzervátora-restaurátora, osvojujícího si tyto techniky, coby potentního umělce, který pro dobro věci potlačuje své kreativní ego. Bohuslav Slánský je hlavním protagonistou zkoumání Bauerové po právu: jeho jméno dodnes frekventuje na čelném místě genealogie české restaurátorské tradice.²⁶ Autorka tedy sleduje jeho aktivity ještě před klíčovým angažmá v Obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění (SVPU) v polovině třicátých let i před jeho poválečným jmenováním prvním profesorem oboru restaurování na pražské Akademii výtvarných umění (AVU). Ostatně i ohraničení sledovaného období rokem 1971 má zřejmě²⁷ korespondovat s jeho odchodem do penze. Velká pozornost je ale věnována i Vincentu Kramářovi jakožto osobě, která vůbec v SVPU vytyčila základy galerijní konzervátorsko-restaurátorské praxe a umožnila Slánskému vstup.

Samotná Slánského historie je však již existující literaturou²⁸ zpracována poměrně dobře, jakkoliv s mnohem zářivější aureolou, v duchu odpovídajícím zmíněné „glorifikaci“ a „zveličování úlohy“. Nepopíratelná hodnota studie Bauerové, co se týče Slánského odkazu, tkví především v kritickém průzkumu jeho východisek a zasazení figury otce-zakladatele do zahraničního kontextu i domácího milieu včetně jeho disentních proudů. *Proti času* se tak věnuje i Karlu Veselému, Františku Petrovi, posléze i Václavu Wagnerovi. Plnohodnotného prostoru se dostává situaci na Slovensku, která ne vždy zcela korespondovala se situací v Česku, třeba i pro roli, již Slovensku přisuzovala centrální kulturní politika (v meziválečném období slovakizace/demaďarizace,

²⁶ Srov.: „Výuka malířských uměleckých děl na Akademii výtvarných umění vychází z koncepce profesora Slánského, která předpokládá, že dobrý restaurátor uměleckých děl musí být zároveň dobrým umělcem a přistupuje k uměleckému dílu nejenom jako k materiální struktuře, ale chápe umělecké dílo komplexně jako duševní dílo, jehož nosičem je ta materiální podstata.“ Karel Stretti v Ivan SVOBODA – Jan VIDLIČKA, „škola restaurování uměleckých děl malířských Karla Strettiho“ (reportáž), *Artyčok.tv*, 9. 12. 2007, <http://artycok.tv/lang/cs-cz/169/ateliery-avuskola-restaurovani-umeleckych-del-malirskych-karla-strettiho> (cit. 8. 7. 2016).

„Vážení účastníci, také si uvědomujete, že nikdy nebudete znát všechno, a přesto nadále máte dost odvahy hledat a ptát se, jak to činil nestor českého restaurátorského oboru prof. Slánský?“ David HRADIL – Janka HRADILOVÁ, „Ve službě poznání“, in: *Eidem* (eds.), *ACTA ARTIS ACADEMIA*, Praha: Akademie výtvarných umění 2012, s. 6.

„[Bohuslava Slánského *Techniky malby* je] v mnoha ohledech nadčasově syntetizující dílo[jež] tvořilo pro předešlé generace malířů a restaurátorů základní teoretický zdroj, který má aktuální přesah nejen do současnosti. Je to bezesporu dáno tím, že autorem byl aktivní výtvarný umělec a restaurátor, který zásadně formuloval základní teze pro vznik české restaurátorské školy a její tradice jako uměleckého oborou multidisciplinární povahy.“ Radomil KLOUZA, *Pohled do obrazu*, Boskovice: Albert 2014, s. 26.

²⁷ Jediné ozřejmení roku 1971 jako konce jistého období je v publikaci explicitně zmíněno v anglickém resumé.

²⁸ Srov. „Předmluva“, in: WAGNER, *Umělecké dílo minulosti*.

Zmíněné střídání perspektiv umožňuje pokrýt pojednávaná témata z více úhlů, i pomocí kazuistik věnovaných komplexnějším počinům a kauzám (československá účast na EXPO 37, dostavba chrámu Sv. Víta v Praze). Takovýto způsob výstavby má však své limity, na něž autorka bohužel občas naráží. Lineární narativ je tříštěn současně přeastřováním na česko-slovenské geografické ose a různou úrovní ponoru, což má za následek krom jiného zbytečné opakování již řečeného, respektive zbytečné dávkování informací. Například již zmíněnému Maxu Doernerovi se věnuje jak podkapitola uvnitř celku pojednávajícího obecně objektivismus v konzervování-restaurování, tak podkapitola zpracovávající průběh Slánského studijních stáží. Obě přitom citují z téže literatury a Doernera pojednávají nikoliv komplementárně, ale zbytečně nadvakrát. Podobně i jistou konstantou je třeba opakované uvádění faktu, že restaurátorské pracoviště sbírky starého umění (SSU) za působení Karla Veselého oplývalo rentgenem a křemíkovou lampou. Kde opakování působí opravdu rušivě a kde by redakční zásah mohl velmi pomoci, je repetitivně superlativní charakteristika Vincenta Kramáře. Uvedme „mimoriadnu odbornosť a erudovanosť V. K.“ (s. 60), „V. K. zohral významnú úlohu“ (s. 63), „obdivuhodná orientácia V. K.“ (s. 69), „dokonalá znalosť V. K.“ (s. 71), „vysokú odbornosť V. K.“ (s. 74), „húževnatú snahu V. K.“ (s. 80) a konečně V. K. coby „jedna z najvýznamnejších osobností čs. umenovedy“ (s. 105). V jinak kriticky a povětšinou rezervovaně vystavěném textu jsou takové obraty poněkud nepatřičné. Druhou vadou na kráse jinak vzorně vyvedené, rejstříkem i bohatým obrazovým a dokumentačním materiálem doprovozené publikace jsou chyby v citacích české literatury: „účiny maj nicméně velký význam“ (s. 65), „v souvislosti s celou komposicí“ (s. 72), „pochopení jejích organismu“ (s. 136), „oprávněovalo k podrobné analýze“ (s. 150) a další. Vzhledem k tomu, že v tiráži je uvedena pouze „jazyková korektura a redakce slovenských textů“, lze tento fenomén připsat na vrub redakční historii původního textu.²⁹

Kritika věnovaná negativům pramenícím ze zvolené skladebné

²⁹ V původní disertaci uváděla Bauerová citace z české literatury ve vlastním slovenském překladu, což jí jedna z oponentů vytkla. Je tudíž možné, že před vydáním publikace neměla prostor k opětovné konzultaci citované literatury, a české znění rekonstruovala z vlastního překladu.

struktury by však neměla převážít její pozitiva spočívající v tom, že takovéto pojetí textu (podpořené pečlivou prací s prameny) umožňuje autorce vyvarovat se mnohých existujících stereotypů a dějiny svého tématu pojmout osobitě a v širokém záběru.

Bauerová sice nečlení látku do umělých generačních etap, ale tolik obvyklé personifikaci dějin konzervování-restaurování v Československu se – i vzhledem k důležitosti jednotlivých úředních a muzejních postů – vyhnout nemůže.³⁰ Krom konkrétně pojednaného příběhu a pozadí Bohuslava Slánského se však čistý biografismus uplatňuje spíše sporadicky, a to i u výsostně osobních sporů. Peripetie nešťastného osudu Václava Wagnera jsou tak líčeny jen ve vztahu ke Zdeňku Wirthovi během jejich takzvaného „sporu o metodu“. Wirth odvozoval od Rieglovy klasické koncepce analytický, disektivní přístup k památce, ústící – třeba v případě horlivých diskusí nad dostavbou svatovítské katedrály a zachováním gotické stěny oddělující starou a novou část stavby – podle Bauerové do „dogmatizmu nedotknutelnosti pamiatky“ (s. 133). Wagner naopak proponoval přístup syntetický, Bauerovou stručně zasazený do kontextu strukturalistické estetiky a lingvistiky třicátých let – ideál slohové jednoty překonává jednota estetická, větší důraz je kladen na sociální funkci umění, ochrana památek by „neměla být služkou dějin umění a prohlašovat samoučelnou analýzu za největší ze svých předností“. Díky strukturalistickým inspiracím naopak při interpretaci památky získávají „vztahy, závislosti a celky [...] novou kvalitu oproti součtu jednotlivostí“ (s. 147). Tím, že se Bauerová snaží vyzdvihnout Wagnerovy myšlenky nad úroveň zpolitizovaného, jen zdánlivě věcného sporu o analytické a syntetické metodě, přispívá vlastně k jeho druhé, odborné rehabilitaci. Wirthovým difamacím a Wagnerově úpadku po roce 1948 se věnuje jen okrajově a o smyšleném udání ze strany jeho kolegy Cyrila Merhouta a souvisejícím procesu „s ilegální skupinou Václava Wagnera“ dokonce taktně mlčí.

³⁰ Možno soudit, že pro problematiku konzervování-restaurování typický přehnaný důraz na osobnosti svědčí o určitém diskursivním zpoždění, které upřednostňuje personifikovaný narativ oproti jinému (institucionálnímu, sociologickému, umělecko-historickému...) způsobu vyprávění. Vypovídající je v této souvislosti klasifikace památkářské bibliografie, operující se samostatnou podkapitolou nazvanou „Teorie a dějiny památkové péče. Osobnosti“ (*Bibliografie památkové péče za rok 2007*, Praha: Národní památkový ústav 2015, obsah, nestr.). Diskusní příspěvky a polemiky se tak vyskytují mezi laudatíi k významným životním jubileím, případně vzpomínkami na odešedší kolegy a osobnosti.

Za podobně formativní poválečnou epizodu lze považovat období „politického zápasu“ (s. 186) mezi AVU a Vysokou školou uměleckoprůmyslovou (UMPRUM) ve věci restaurátorského oboru. Necelé dva roky snah obou institucí o otevření oboru dokumentuje Bauerová detailně pomocí archivních pramenů a naznačuje klíčovou roli Slánského jako toho, kdo ve vlastním zájmu podpořil nakonec vznik „speciální školy“ na AVU. Umístění oboru právě tam totiž podle Bauerové lépe odpovídalo „[Slánského] predstave konzervovania-reštaurovania ako umelekej disciplíny“ (s. 186) a v širším měřítku pak byl tedy „[z]aložením *Speciální školy* na AVU [...] konzervovaniu-reštaurovaniu (aj) v Československu priznaný štatút umelekej profesie“ (s. 201). Tím, že na UMPRUM nakonec nebylo zřízeno ani uvažované konzervátorské pracoviště, jež mělo být k restaurátorské škole na AVU paralelní, získalo podle Bauerové „reštaurovanie [...] určité elitné postavenie v rámci výchovy umelcov-odborníkov, a konzervovanie bolo ponížené na úroveň remeselnú, ne-umeleckú“ (s. 192), Slánský povýšil z de facto úřednické pozice na nejvyšší stupeň řádných vysokoškolských profesorů, a konečně „[o] profile výuky konzervovania-reštaurovania sa na univerzitách [...] od tohto času už nevedla ďalšia diskusia“ (s. 201). Posledním uváděným pokusem o revizi směřování celého oboru je disputace Slánského s Františkem Petrem, zastáncem řemeslnějšího přístupu (postaveného spíše na poznání materiální podstaty díla, než na estetickém náhledu). Spor měl velmi hmatatelnou podobu, když Petr svým materiálním výzkumem vyvrátil Slánského závěry týkající se Tulkových lunet v Národním divadle a „malby zachránil pred ich sňatím“ (s. 225). Bauerová u Petra vyzdvihuje jeho volání po interdisciplinárních komisích odborníků, kteří by vstupovali do rozhodovacího procesu, nicméně tato vize se u Slánského nesetkala s pochopením. Nestor české restaurátorské školy podle Bauerové „zodpovednosť za výtvarno-estetickú stránku zásahu jednoznačne preniesol iba na konzervátora-reštaurátora“ (s. 226) a podobně odmítal i návrhy na odstranění rozdílů mezi přístupem k dílům vysokého umění a umění řemeslného. Po skončení této polemiky, která se v polovině padesátých let odehrávala především na stránkách *Zpráv památkové péče*, pak „[v] ďalšom vývoji [...] už nebola výtvarná stránka konzervovania-reštaurovania [...] spochybnená a ani žiadnym spôsobom revidovaná“ (s. 227).

Stejná slova čteme i v samotném závěru knihy, kde je výjimečné postavení Slánského uváděno jako ten důvod, proč „sa [...] takmer do konca 20. storočia udržala viera v jedinečné postavenie konzervátora-reštaurátora – vedca – technologa – umelca“ a proč „[č]eskoslovenské konzervovanie-reštaurovanie nereflektovalo nové princípy [...].³¹ ktoré sa postupne uplatňovali v európskom teritóriu od osemdesiatych rokov 20. storočia“ (s. 280).

Bauerová pojednává i všechny další myslitelné aspekty konzervování-restaurování, jako jsou proměňující se úloha historiků umění, respektive kustodů a správců sbírek v jednotlivých institucích, rozdílný akcent na restaurátorskou dokumentaci nebo klíčové české a slovenské publikace, ale hlavní linku jejího textu tvoří právě implicitní kontroverze spojená s postavou Slánského. Kontroverze spočívající v prosazení, udržení a šíření určitého dominantního diskursu, který si jistě může činit plnohodnotný nárok na pravdu, ale ve svobodném, interdisciplinárně pojatém a kolegiálním prostředí by nikdy nemohl být tím jediným možným. Symptomy plynoucí z této historie, jako je celková zaostalost teoretické reflexe nebo exkluzivnost a profesní pýcha „odborníků“ propisující se do úrovně veřejných debat na toto téma, jsou jistě stále patrné. Ale postupná liberalizace vzdělávání v oborech souvisejících s konzervováním-restaurováním, vzrůstající zájem o problematiku z řad jiných, třeba i ne-uměleckých profesí, a konečně i samotné předměty doličné – obě recenzované publikace, překladová i původní – dávají doufat ve střízlivé vyhodnocení tohoto specifického, „našeho“ dědictví a v jeho vědomé zapracování do současných způsobů péče o budoucí podobu věcí minulých.

³¹ Srov. výše pojednanou „současnou teorii konzervování“.