

Umění, dějepis umění a péče o památky: Nesamozřejmé partnerství

Martin Horáček

Vysoké učení technické v Brně, Fakulta stavební Brno
University of Technology, Faculty of Civil Engineering
horacek.m@fce.vutbr.cz

Abstrakt

Příspěvek shrnuje historické proměny vztahu trojice profesí a všímá si zejména momentů, kdy se jejich zájmy dostaly do rozporu. Když umělci a historikové umění opustí představu kánonu vynikajících uměleckých děl minulosti, která by měla být novým uměním více či méně napodobována, nastává nezřídka situace, kdy se nová tvorba vymezuje vůči starší negativně a historik umění ji chápe jako legitimní projev, jemuž musí staré nutně ustoupit. Situace toho druhu jsou dokumentovány příklady architektonickými a urbanistickými (puristické rekonstrukce, vztah modernistických historiků architektury k produkci z 19. století a secesi, nový fenomén péče o památky brutalismu, které vyrostly na místě starších památek atd.). Kdy a proč se umělec a historik umění spojuje proti památkáři? Kdy se umělec s památkářem spojuje proti historikovi umění? A kdy se historik s památkářem spojuje proti umělci?!

Klíčová slova: památková péče, interdisciplinarita

Keywords: monument care, interdisciplinarity

V péči o kulturní dědictví se angažují mnohé profese. Ustálilo se přesvědčení, že rozhodující – odborné – stanovisko by mělo vzejít z konsenzu zástupců tří oborů: památkové péče, dějepisu umění a umělecké tvorby. Téměř automaticky se očekává průnik jejich zájmů a cílů: historik umění se pokládá za svého druhu teoretika památkové péče a památkář za terénního historika umění; umělec za někoho, kdo má samozřejmý „cit“ pro památkové hodnoty, uchovává je a rozmnožuje vlastní prací. Ideálně se všichni počítají – řekněme – ke kulturní frontě, která vystupuje jednotně proti barbarství, nebo, jak to definoval Max Dvořák v *Katechismu památkové péče*, proti „nevědomosti, brabivosti, špatně pochopeným pokrokovým idejím a umělecké nedovzdělanosti“.¹

Příspěvek se pokusí naznačit, že toto spojení

- (a) vyplývá z geneze všech tří aktivit ze společného kořene,
- (b) není však příliš pevné a
- (c) není ani nutné jeho pevnost do budoucna vyžadovat.

Výchozí předpoklad je takový: péče o památky je výběrová aktivita. Nepečuje se o všechno, co kdy člověk vytvořil. Někdo vybere objekty (budovy, předměty) hodné zachování a údržby podle jejich památkové hodnoty. Tato hodnota bývá různě definována, avšak klíčová jsou dvě kritéria, v různém poměru u každého objektu – historické kritérium a umělecké kritérium. Historickým se rozumí, že objekt slouží jako připomínka něčeho nebo někoho z minulosti. Zachovat a udržovat objekt v pokud možno nezměněné podobě podle toho znamená pečovat o důkazy příběhu současného stavu světa: jak se přihodilo, že je současnost právě taková, jaká je. Kdo za to může, jaká rozhodnutí, jaké praktiky, jaké příhody. Uměleckým kritériem se rozumí, že objekt vypadá dobře; že umělecky obohacuje skutečnost a že jeho zmizení nebo pozměnění by skutečnost umělecky ochudilo – byla by, dejme tomu, prozaičtější nebo ošklivější. V prvním případě památková péče udržuje povědomí o historických změnách a příčinách těchto změn, včetně změn eticky problematických a negativních (třeba aby se nezapomnělo na koncentrační tábory) [obr. 1]. V druhém případě zdůrazňuje změny pozitivní a chrání je před budoucími změnami negativními [obr. 2]. V prvním případě se pečuje o časový rozměr existence, v druhém o rozměr prostorový, o tvarování, design prostředí.



Obr. 1 Primárně historická památka: koncentrační tábor Dachau, dnes pamětní místo s muzejní expozicí a vzdělávacími službami. (Foto M. Horáček, 2005)

1 DVORÁK, Max. *Katechismus památkové péče* [*Katechismus der Denkmalpflege*. Wien : Bard, 1918, překlad Jaroslav Petrů]. Praha : Národní památkový ústav, 2004, s. 17. ISBN 80-86234-55-X.

Obr. 2 Primárně umělecká památka: zámek Dachau, 18. století. (Foto M. Horáček, 2005)



Výběr „historických památek“ je hodnotově neutrálnější: jde primárně o význam a vliv dokumentované osoby nebo události, nikoli o to, zda způsobila dobro, či zlo. Výběr „uměleckých památek“ je z povahy věci od počátku více interpretativní-manipulativní: dobré umění se chrání, o špatné se nepečuje. Aby se omezil prvek svévole a neobjektivita ve výběru památek, spoléhá se na profesionály. Odborníkem kompetentním pro výběr historických památek je podle předpokladů znalec historie – historik. Odborníkem kompetentním pro výběr uměleckých památek by podle stejné logiky měl být umělec.

Skutečně to byli především umělci, kdo stáli u počátku výběru uměleckých památek. Před poškozením měly být chráněny objekty inspirativní pro novou tvorbu. Italští renesanční umělci takto pohlíželi na pozůstatky antického umění. Jak známo, teprve v této periodě se architektům, sochařům, malířům, kreslířům a autorům originálních luxusních řemeslných výrobků podařilo dosáhnout toho, že pod výměr „umění“ v obecné rozpravě začalo být zařazováno také „umění výtvarné“, zahrnující jejich práci. Aby dosáhli tohoto úspěchu (jenž znamenal významný skok ve společenské hierarchii), museli konstruovat seriózně působící intelektuální rozpravu o předmětu, totiž o „umění“. Aby přesvědčili vzdělance ze „zavedených“ uměleckých oborů, potřebovali reference z doby všeobecně respektované, totiž z antiky. Tomuto pragmatickému účelu měl sloužit jednak historický výklad – dějiny umění, jednak soubor politických a technologických opatření pro zachování předmětů doličných – památková péče. Dějiny umění v podání takového Giorgia Vasariho (jinak malíře a architekta) měly doložit, že umění musí nutně být takové, jak ho dotyčná skupina – italští renesanční výtvarníci – právě prezentuje. Pomocí historického vývojového schématu (zrod – vrchol – úpadek – znovuzrození – nový vrchol) se dokazovalo, že alternativní chápání umění ve smyslu jiného kánonu a jiného slohového jazyka je sice možné (například gotika), ale není „správné“, tzn. ani momentálně legitimní, ani do budoucna perspektivní.

Dějepis umění a památková péče se rodí jako nástroje pro prosazení klasicizujícího vkusu. Teprve v druhém plánu se objevuje přesah od prosazování úzkého skupinového cíle k obecnějšímu a pluralitnímu chápání předmětu: když například Vasari uvažuje o dobové podmíněnosti a oprávněnosti gotického slohu anebo když se příležitostně on a jiní milovníci klasiky snaží gotizujícími návrhy dosáhnout harmonického souladu svých doplňků se starším gotickým základem.² Historické poznání přivádí renesančního umělce k tomu, aby relativní-

2 PANOFSKY, Erwin. První list z „Knihy“ Giorgia Vasariho : Studie o tom, jak italská renesance



Obr. 3 Bazilika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, Řím. Prostor uvnitř někdejších antických lázní, v 16. století adaptovaný Michelangelem na kostel a v 18. století doplněný Luigim Vanvitellim. (Foto M. Horáček, 2006)

zoval svůj výtvarný program a ustoupil z dogmat. Péče o památky se v jeho podání odehrává dvojím způsobem: buď odstraňuje nežádoucí, aby vyniklo žádoucí (například obnažuje antické fragmenty skryté ve středověkém zdivu), anebo vymýšlí slohově konformní doplňky [obr. 3].

V každém případě jde o tvořivou činnost; neexistuje představa památkové péče jako konzervace stávajícího stavu, jako něčeho, co je v principiálním protikladu ke kreativitě. Není tedy ani důvod vymezovat dějepis umění a památkovou péči jako samostatné obory oproti „tvůrčímu umění“.

Do diskuse postupně vstoupili vzdělanci z řad neumělců, (řekněme) profesionální intelektuálové jako byl Johann Joachim Winckelmann. To však neznamenovalo, že by se organické propojení živého umění, památkové péče a dějepisu umění uvolnilo. Winckelmann v 18. století psal své *Dějiny umění starověku* jako nepokrytý paján ve prospěch (opět) klasického vkusu, jenž se tentokrát vymezoval negativně oproti baroku a rokoku. Na druhou stranu, v 18. století se rozprava o umění profesionalizovala, v tom smyslu, že se začaly definovat její samostatné poddruhy: estetika (Alexander Gottlieb Baumgarten), kritika (Denis Diderot), historiografie (Winckelmann), později památková péče (Prosper Mérimée). Ne každý už řešil všechno. Podobně jako v jiných oborech se tendence k partikularismu prohlubovala dále v 19. a 20. století. Lze však říci, že jakási vůle k univerzalizmu zůstává v rozpravě o umění latentně dodnes přítomna. Umělec má svoje preferované historické slohy, historik umění si rád kreslí a památkář okrášluje. Zároveň ale visí ve vzduchu nespokojenost s tímto prolínáním a nejasnými hranicemi. Věří se, že vědecká prestiž oboru je dána specifickým předmětem, metodologií a institucionálním zázemím a že „umělecký“ pohled oslabuje sílu „vědeckého“ argumentu. Ideální představa a realita se v různých situacích rozdílně střetávají a právě z obtížné uchopitelnosti a nejasného vymezení pozic protagonistů konkrétních kauz vzniká napětí, nepochopení nebo nedorozumění.

posuzovala gotický sloh. S exkursem o dvou návrzích průčelí od Domenica Beccafumiho. In PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění* [Meaning in the Visual Arts. New York : Doubleday, 1955, překlad Lubomír Konečný]. Praha : Odeon, 1981, s. 141–188. ISBN 978-80-200-2236-3.

Jmenujme dva problematické momenty. Předně, není jasně definován předmět – umění – a není tedy jasné, co má být „uměleckou památkou“. Vasari definoval umění více méně jako výtvar určitého typu ve správném slohu; osvícenci a pozitivisté jako množinu typů tvořivosti omezenou podle západní tradice (architektura, malířství, sochařství, umělecké řemeslo). Modernisté začali za umění prohlašovat cokoli: „moderním uměleckým dílem“ může být i hromádka tuku nebo demolice jiného uměleckého díla, „*toliko prostá negativně tvůrčí tužba co nejsnazším, tj. ničivým způsobem dosáči změny*“ – jak to roztomile pojmenoval architekt Jiří Štursa.³ Modernisté neudělali nic jiného, než svého času Vasari: to, co pokládali za umění, prohlásili za „umění“. Korektní historik potom sepisuje dějiny umění jako příběh artefaktů a aktivit, různými zájmovými skupinami prohlašovanými za „umění“. Tento příběh může být zajímavý, avšak pro památkáře není vlastně příliš cenný. Neposkytuje mu objektivní argument pro výběr. Estetickou nestrannost musí vyvážit silnější argument historický. V situaci, kdy všechno může a nemusí být uměním, lze památku seriózně obhájit pouze jako památku historickou, jako dokument individuálního či skupinového a epizodického smýšlení. Pluralismus uměleckých hodnot vede v památkové péči k nesystémovému rozhodování ad hoc, které je snadno zpochybnitelné [obr. 4, 5].

Dále, památková péče je méně samostatným oborem oproti poznávací disciplíně (dějepis umění) nebo tvoření „bez péče“. Představuje aktivitu s jasnou metodikou a jasným obecným cílem, avšak není a ani nemůže být uzavřená do sebe. Nemá vlastní motivy, očekává zdůvodnění odjinud. „Památkářství“ se nestuduje na škole a pokusy zavést toto studium jsou diskutabilní. Vystupuje-li někdo jako památkář, je zároveň i někým jiným – nejčastěji architektem nebo historikem umění. To činí z památkové péče permanentní pole diskusí až střetů a podstatně limituje její prezentaci jako jednotné síly – profesionální nátlakové skupiny. Umělci-architekti chtěli v 19. století památky dostavovat a zkrášlovat, kdežto intelektuálové typu Johna Ruskina pokládali takovou péči za destruktivní. Kdo tenkrát platil za reprezentanta „památkářské obce“ navenek – kritik a estetik Ruskin, nebo architekt a historik architektury Viollet-le-Duc? Činovníci památkové péče na počátku 20. století z řad historiků umění (Max Dvořák, Zdeněk Wirth)

3 ŠTURSA, Jiří. Budova bývalého nádraží Praha-Těšnov. In PODZEMSKÝ, Oldřich (ed.) et al. *Staletá Praha 13/1983. Sborník Pražského střediska státní památkové péče a ochrany přírody. Technika a památky*. Vyd. 1. Praha : Panoramio, 1983. s. 125–132, cit. s. 125. ISSN 0231-6056.

Obr. 4 Památka světového kulturního dědictví. (Foto M. Horáček, 2012)





Obr. 5 *Ne-pamáatka
světového kulturního
dědictví.*
(Foto M. Horáček, 2005)

a architekti zapojení v Klubu Za starou Prahu (Pavel Janák, Josef Gočár) volali po neelitářském, nedogmatickém výběru památek a citlivé starosti o jejich podobu a autentický výraz – a přitom ignorovali výtvarné dědictví 19. století a odstraňovali je stejně horlivě jako předtím puristé dědictví barokní. Jiný konflikt se objevil nedávno: v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století nahradily brutalistické obchodní domy a kancelářské budovy malebné historické domy v centrech starých měst. Novostavby rychle zestárly, nyní nevyhovují funkčně a jejich provoz není energeticky úsporný. Trh vyvíjí tlak na jejich odstranění – a „památkář“ zvažuje svůj postoj. Bojovat za jejich záchranu coby dokumentů dobového vkusu [obr. 6]? Tlačit na jejich odstranění a doufat v rehabilitaci předešlého stavu? Nelitovat jejich zmizení a věřit, že novotvar bude stejně autentickým „výrazem doby“? Má k dispozici nějakou závaznou metodiku, která by mu zdůvodnila správnou volbu?



Obr. 6 *Jan Melichar,
obchodní dům Prior,
Olomouc, 1972–1983,
v roce 2012 přeplášťován.*
(Foto před přestavbou
M. Horáček, 2012)



Obr. 7 (vlevo) Klasicistní budova v popředí: Quinlan Terry, 264–267 Tottenham Court Road, Londýn, 2004–2009. V řadu: Richard Seifert, Centre Point Tower, Londýn, 1963–1966, od roku 1995 kulturní památka druhého stupně. (Foto M. Horáček, 2012)

Obr. 8 (dole) Jean Nouvel, One New Change, Londýn, 2003–2010. Ve skleněném průčelí se zrcadlí katedrála sv. Pavla. (Foto M. Horáček, 2012)



Nelze doufat, že mu poradí umělec se svým vyhraněným estetickým programem. Dekonstruktivista, minimalista, postmodernista nebo tradicionalista – každý poskytne jiný návod na to, jak naložit s uvolněnou parcelou nebo jak doplnit chybějící fragment [obr. 7, 8]. Nelze ani doufat, že památkáře poučí historik umění. Silné angažmá historiků umění v památkové péči je dáno především vzpomínanými historickými souvislostmi a odtud vyplývajícím zvykem. Pro srovnání: nakolik potřebují ochránci přírody historiky přírody, například paleontology? Jak může například dnešní péči o národní park České Švýcarsko prospět znalec třetihorní geologie pohorí? Může poukázat na pozoruhodná naleziště hornin nebo zkamenělin a doporučit jejich ochranu – ale to je ve skutečnosti velmi speciální a rozhodně ne stěžejní důvod pro ochránářskou aktivitu a vynaloženou energii [obr. 9]. Jak může k boji proti pytlákům usilujícím o život posledních nosorožců přispět efektivním argumentem znalec třetihorní geneze tohoto druhu savců?



Obr. 9 Národní park České Švýcarsko – chráněný na základě argumentů historiků přírodních dějů? (Foto M. Horáček, 2006)

Tato úvaha může působit podvrtně: vnímá založení památkové péče na akademicky přestované historii a profesionálním umění jako účelové, kulturně podmíněné a vratké. Její závěr však nebudiž pesimistický. Ve skutečnosti bylo pouze konstatováno, že v dnešní situaci ztratily určité konvenční profesní definice a vazby na přesvědčivost [obr. 10]. Okolnost, že si jejich relativitu uvědomíme, dovolí – snad – hledat nové, produktivnější, přesvědčivější, univerzálnější a udržitelnější základy památkářské politiky.



Obr. 10 Zabradní říše Wörlitz – chráněná na základě argumentů ... koho? (Foto M. Horáček, 2008)