

„Krist pada pod križem“ iz Strossmayerove galerije u Zagrebu: crtica iz povijesti restauriranja baroknog slikarstva u Hrvatskoj

Višnja Bralić,
Pavao Lerotić

Hrvatski restauratorski zavod
Odjel za štafelajno slikarstvo
Zagreb, Zmajevac 8
vbralic@h-r-z.hr; plerotic@h-r-z.hr

Izvorni znanstveni rad
Predan 16. 7. 2010.
UDK 75.025.3/.4:75.034.7(497.5)

SAŽETAK: U tekstu se na primjeru slike *Krist pada pod križem* iz Strossmayerove galerije u Zagrebu i njezine povijesti od 1942. godine do danas, analizira odnos likovne valorizacije djela i brige za njegovu zaštitu i prezentaciju. Iz arhivske dokumentacije bilo je moguće rekonstruirati pristup i metode u restauriranju slikarstva iz pedesetih godina 20. stoljeća, ali i promišljanje temeljnih konzervatorsko-restauratorskih preokupacija: odnosa prema izvornom sloju i prethodnim intervencijama te određivanja primjerene razine rekonstrukcije. Uz cjelovit pregled dosadašnjih atribucija, donose se i nova zapažanja o slici i njezinu autoru Francescu Cappelli u kontekstu odnosa Federica Benkovića, Giambattiste Piazzette i Giambattiste Tiepola u venecijanskom slikarstvu 18. stoljeća.

KLJUČNE RIJEČI: *Federico Benković, Giambattista Tiepolo, Francesco Capella, Strossmayerova galerija HAZU-a, Restauratorski zavod Instituta za likovnu umjetnost JAZU-a, konzervatorsko-restauratorski radovi, Vida Hudoklin, Zvonimir Wyrubal*

HOĆE LI BITI velik nacionalni grijeh ako našem Benkoviću oduzmemo jednu lijepu sliku?

Tim riječima Grgo Gamulin započinje propitivanje atribucije koju je za platno *Krist pada pod križem* postavio Giuseppe Fiocco 1941. godine.¹ Slika se pojavila na talijanskom antikvarnom tržištu i pobudila zanimanje Društva prijatelja Strossmayerove galerije čijom je zaslugom nekoliko godina prije kupljeno veliko Benkovićevo platno *Abraham žrtvuje Izaka*.² Mogućnost nabave još jednog djela „našeg Benkovića“ ponovno je potaknula Društvo na akciju te su Jugoslavenskoj akademiji znatnosti i umjetnosti ponudili nabavu slike posredovanjem njihova „tajnika, gospodina Benka Horvata“. Pismu prilažu ekspertizu profesora Fiocca i fotografiju, tražeći od

Akademije da potvrdi „galerijsku vrijednost“ slike, kao i to da će ako bude nabavljena, biti izložena u stalnom postavu. Na kraju požuruju odgovor: „S obzirom na opasnost da slika predje u treće ruke, kao i s obzirom na današnja nestalna vremena, molimo da nam Vašu odluku što brže, po mogućnosti najdulje do 1. ožujka ove godine saopćite.“³ Uprava Akademije zaista je bez odgađanja potvrdila zainteresiranost za Benkovićevo djelo koje bi „bude li nabavljeno, značilo za Strossmayerovu galeriju zamašnu tečevinu“⁴ te se već potkraj travnja 1941. platno nalazilo u Zagrebu.⁵

U inventar Strossmayerove galerije slika ulazi godinu dana poslije i izložena je u stalnom postavu kao Benkovićevo djelo sve do šezdesetih godina prošlog stoljeća.⁶ (sl. 1)



1. Francesco Capella, *Krist pada pod križem*, oko 1750., Zagreb, Strossmayerova galerija HAZU; stanje 1942. godine (arhiv Strossmayerove galerije)
 Francesco Capella, *Christ Falls under the Cross*, c. 1750, Zagreb, Strossmayer Gallery of the Croatian Academy of Sciences and Arts; condition in 1942
 (Archive of the Strossmayer Gallery)

Artur Schneider, voditelj Galerije, novu je akviziciju prvi put predstavio stručnoj javnosti 1943. godine opširnom natuknicom o slikaru u Hrvatskoj enciklopediji.⁷ Platno smješta u venecijansko razdoblje Federica Benkovića i datira potkraj dvadesetih godina 18. stoljeća.⁸

Novo poglavlje u likovnoj interpretaciji i prepoznavanju autora toga djela otvorili su restauratorski radovi dovršeni 1956. godine u radionici Zavoda za likovne umjetnosti JAZU-a, detaljno opisani u nastavku teksta. Radovima je postignuta bolja čitljivost forme, osobito kromatskih vrijednosti slike, a uklanjanjem preslika koji je potpuno prekrivao i preoblikovao izvorno svijetlu pozadinu, pokazali su se likovi iz Kristove pratnje na desnoj strani kompozicije. (sl. 2) „Pogled izbliza“ i značajke slikareva rukopisa naveli su restauratora Zvonimira Wyroubala da izrazi prvu sumnju u Benkovića kao autora slike *Krist pada pod križem*.⁹ On zapaža da „prikazani likovi nemaju mnogo veze s Benkovićevim likovima, a način rada ne odgovara načinu rada ni iz jednog poznatog Benkovićeva razdoblja. Tonalitet cijele slike imade zasigurno dosta zajedničkog s općim tonalitetom nekih Benkovićevih radova. Jednako je srebrnasto siv, i daje dojam noćne rasvjete na mjesecini.

No taj tonalitet ne nalazimo samo kod Benkovića, pa on sam nije dovoljan da nas uvjeri da imademo pravo sliku pripisati Benkoviću. Uza sve to mislim da slika treba i dalje ostati na mjestu na kom se sada nalazi. Nastala je zasigurno u Benkovićovo vrijeme i u istome krugu. Ni kvalitetom ona ne zaostaje za Benkovićevom *Žrtvom Abrahamovom*, uz koju je izložena.¹⁰

Suočen s uvjerljivom Wyroubalovom argumentacijom, Grgo Gamulin proširuje „potragu za autorom“ na slikare iz Benkovićeva kruga, svjestan velikog utjecaja tog *schiafonea* početkom 18. stoljeća. Dramatični kjaroskuro Federica Benkovića i hladno svjetlo noćnih prizora u kojima su protagonisti izduljenih proporcija zaleđeni u neobičnim skraćenjima, proželi su radove talentiranih slikara poput Giulie Lame i Giambattiste Piazzette. Osobito su snažno djelovali na mladog Giambattistu Tiepolu koji svoje likove izobličuje i geometrizira po uzoru na *Fedrigetta* te će upravo u Tiepolovim mladenačkim radovima realiziranim do 1725. godine Gamulin naći poveznice s kompozicijom iz Strossmayerove galerije.¹¹ Ireale prostore i snažni kajroskuro Tiepolove *Bogorodice Karmelske* iz Brere ili



2. Stanje slike prije restauratorskih radova 2008.–2009. godine (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš)
Condition of the painting before restoration in 2008–2009 (photographic archive of the HRZ, photo by N. Oštarijaš)

Raspeća iz župne crkve na Buranu,¹² autor prepoznaje i na zagrebačkoj slici.¹³

Premda je ukazala na dinamiku utjecaja i izmjena među vodećim venecijanskim slikarima u prvim desetljećima 18. stoljeća, Gamulinova atribucija nije imala dovoljno uporišta u mladenačkom opusu Giambattiste Tiepola te Ugo Ruggeri u likovnoj analizi slike *Krist pada pod križem* ponovno polazi od sličnosti s izrazom Federika Benkovića.¹⁴ Usporedbe proširuje i na radove Piazzettina sljedbenika i nasljednika njegove *scuole* Giuseppea Angelija nalazeći niz podudarnosti u tipologiji likova.¹⁵ Zaključuje da majstor koji sredinom 18. stoljeća reinterpretira Benkovićeve likovne motive, ostajući pritom vezan uz slikarski rječnik Piazzettine škole, može biti samo „venecijanski slikar Francesco Capella, zvan Daggiù, čijem mladenačkom razdoblju treba bez dvojbe pripisati ovo djelo“.¹⁶

Francesco Capella (Venecija, 1711. – Bergamo, 1784.), „slikarski najsamosvojniji“ član Piazzettine *scuole*, ostvario je vrlo velik opus, uglavnom nakon preseljenja u Bergamo 1757. godine.¹⁷ U ranom, venecijanskom razdoblju kada je još blisko povezan s Piazzettinom radionicom, Capellini samostalni radovi relativno su rijetki i obilježeni „vrača-

njem“ temama Benkovićeve napete ekspresivnosti. Pale *Bezgrešno začeće sa svecima* (1747.) i *Čudo sv. Franje Paulskog* (1750.) u Cortoni ili *Sveci u adoraciji križa* u Alzanu Maggioreu i *Martirij sv. Eurozije* u Udinama (obje datirane oko 1750.),¹⁸ duguju podjednako i Piazzetti i Benkoviću.



3. Giambattista Tiepolo, *Put na Kalvariju*, oko 1738., Venecija, crkva San Alvise, detalj (snimila V. Bralić)
Giambattista Tiepolo, *The Way to Calvary*, c. 1738, Venice, Church of San Alvise, detail (photo by V. Bralić)



4. Detalj prije restauratorskih radova 2008.–2009. godine; u donjem dijelu i uz rubove slike ističu se stari zakiti koji su odvojeni od platna i prijete otpadanjem (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš)
Detail before restoration in 2008–2009; old fillings are visible in the bottom section and along the edges, they are partially separated from the canvas (photographic archive of the HRZ, photo by N. Oštarijaš)



5. Detalj poledine nakon uklanjanja rentoalaže izvedene 1954.–1956. godine te stanjivanja sloja bijelog kita koji je ispunio otisak tkanja u preparaciji (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš)
Detail of the back of the painting, after the removal of the lining made in 1954–1956 and thinning of the white-filling layer that filled the imprint of the weave in the ground layer (photographic archive of the HRZ, photo by N. Oštarijaš)

Apstraktna prostorna organizacija likova, praćena silovitim svjetlosnim bljeskovima osobito je izražena na slici *Čudo sv. Franje Paulskog*, a reminiscencije na *Fedrighe* rješenja očituju se još neposrednije na slici *Venera i Kupidon*, kada Capella oblikujući antičkog boga ljubavi doslovno ponavlja impostaciju Išmaela u skraćanju s Benkovićeve slike *Hagara i Išmael* u Pommersfeldenu.¹⁹

Zagrebačka slika s tim, likovno najuzbudljivijim, razdobljem Capellina slikarstva dijeli sličan senzibilitet. (sl. 14) Protagonisti su prikazani do pojasa u stiješnjenom, irealnom prostoru približenog kadra u kojem tek kamen na koji se oslanja onemoćali Krist sugerira mjesto radnje. Likovi su koso postavljeni u suprotstavljenim smjerovima i slijede složenu mrežu ukrižanih dijagonala. Položaj Kristova tijela i ispružene ruke dodatno su istaknuti tamnim krakovima masivnog križa. Vojnik je pak prikazan u izrazitom skraćanju, tek naznačenih obrisa lica i u neobičnoj pozi s izbočenim laktom ruke kojom pridržava križ. Napetost prizora pojačava nebeska pozadina naslikana karakterističnim pulsirajućim, kratkim i kosim potezima guste boje, plavkastih i ružičastih tonova. Kompozicija varira Piazzettine radove poput *Žrtvovanja Izaka* s krupnim polufigurama protagonista u približenom kadru,²⁰ ali blistavo, hladno i usmjereno svjetlo priziva atmosferu Benkovićevih radova iz Pommersfeldena.

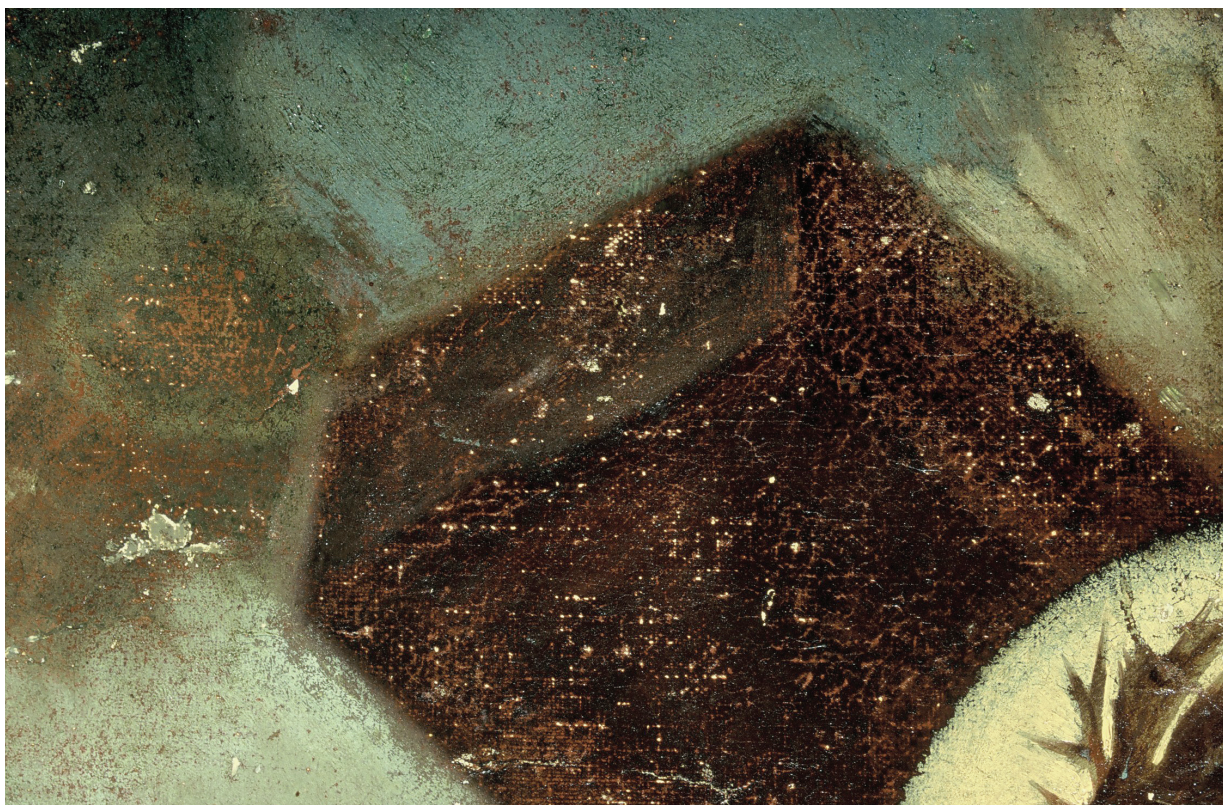
U oblikovanju zagrebačke kompozicije, Capella je u dijalogu i sa zrelim Tiepolom. Inspiriran je klonulim Kristom na slici *Uspon na Kalvariju* iz crkve San Alvise u Veneciji koja se datira oko 1738. godine.²¹ (sl. 3) Krist je na zagrebačkoj slici okrenut na suprotnu stranu u odnosu na

Tiepolovu impostaciju, a isti likovni motiv varirat će i već spomenuti slikar iz Piazzettine *scuole*, Giuseppe Angeli, u djelu *Put na Kalvariju* iz crkve Sv. Marije Magdalene u Zambratiji, nedaleko od Umaga.²²

Ruggerijeva ocjena da je riječ ne samo o jednom od najboljih Capellinih radova nego i o slici koja na dojmljiv način predstavlja venecijansko slikarstvo *settecenta*, potvrdila se nakon nedavnih restauratorskih radova. Ponovno je vraćena u stalni postav Galerije i „izložena na istom mjestu, uz Benkovićevu *Žrtvu Abrahamovu*“, kao i kada je prvi put uvrštena u postav.

Pregled stanja očuvanosti slike i opis oštećenja

Od 1982. do 2009. godine sliku *Krist pada pod križem* ne nalazimo, međutim, među izloženim djelima Strossmayrove galerije, za što je već početkom osamdesetih godina odlučujuće moralo biti loše stanje slikane površine.²³ U to je vrijeme slika bila izložena u atriju Akademije, u hodniku na prvom katu, slabo osvijetljena i zanemarena. Na njezin su izgled utjecali nataložena nečistoća, zamućen i potamnjeni lak te brojni alterirani retuši. Originalna boja je bila raspucana, površina nagužvana, a u središnjem dijelu i uz rubove slike isticali su se stari zakiti koji su se počeli odvajati od platna i prijetili otpadanjem. Prvi dojam koji se mogao steći je da se radi o slici na krutom i deformiranom platnenom nosiocu koja je dulje vrijeme boravila u prostoru s velikim oscilacijama relativne vlažnosti zraka i temperature. (sl. 2, 4) Zapušten izgled umjetnine uokvirene dotrajanim paspartuom s konkavno deformiranim i nestabilnim ljuskama zakita, bio je u ne-



6. Detalj nakon uklanjanja laka i starih retuša; vidljive su točkice bijelog kita koji je kroz oštećenja prošao na slikani sloj kao i stanjena boja na tamnocrvenoj preparaciji (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš)

Detail after the removal of varnish and old retouches; white filling dots are visible, as the filling passed through the damages to the painted layer, and so is the thinned colour over the dark red ground layer (photographic archive of the HRZ, photo by N. Oštarijaš)

razmjeru s ushitom likovne kritike i publike iskazanom pri nabavi slike kao i s laskavim ocjenama njezine vrijednosti u slikarstvu venecijanskog *settecenta*. Restauriranje su potaknuli voditelj i kustosi Strossmayerove galerije, no prije izbora restauratorskih postupaka i materijala trebalo je obaviti detaljnije istraživanje stanja njezine očuvanosti i povijesti intervencija.

Paspartu od ljepenke presvučene platnom nadomjestio je razliku u formatu između slike i polikromiranog ukrasnog okvira s rezbarenim i pozlaćenim ukrasima.²⁴ Pregled poledine potvrdio je da je riječ o slici na platnu koja je dublirana uz pomoć voštano-smolnog ljepila i napeta na drveni klinasti podokvir novijeg datuma.

Ispitivanja koja su uslijedila nakon demontiranja ukrasnog okvira i paspartua te proba topivosti starih retuša i nečistoća, pružila su detaljniji uvid u prethodne, višestruke restauratorske intervencije. Pokazalo se da izvorni nosilac, platno, u cijelosti nedostaje, odnosno da je tijekom prijašnjih restauratorskih radova izveden postupak transfera na novi tkani nositelj.²⁵ Ustanovljen je slijed ranijih postupaka kojima je, nažalost, učinjeno više nepovratnih oštećenja. Slika je s poledine obrušena do sloja tamne crveno-smeđe preparacije. Budući da je bila nanescena na platno vrlo rijetkog tkanja, tijekom njegova mehaničkog uklanjanja struganjem i brušenjem zdrobljeni su djelići preparacije kojima je bio ispunjen prostor među nitima

tkanja. Na taj su način zajedno s preparacijom smrvljeni i brojni fragmenti slikanog sloja. Oštećenja su popunjena bijelim kitom²⁶ koji je u tankom sloju nanesen na poledinu i uz pomoć kojeg je zalijepljeno tanko svileni tkanje, čime je ojačan sloj krhke izvorne preparacije. (sl. 5) Na mjestima opisanih oštećenja kit je kao kroz sito prošao na lice slike, stvarajući neujednačen raster sitnih bijelih točkica na slikanoj površini. (sl. 6–7) Nakon sušenja sve je još jedanput bilo podstavljeno novim lanenim platnom zalijepljenim voštano-smolnom masom.

Postupci koji su bili uslijedili nakon uklanjanja izvornog platna, nanošenje tutkalno-krednog kita na poledinu i podstavljanje svilenim tkanjem, uzrokovali su stezanje i deformiranje stanjene preparacije. Sušenjem su nastala udubljenja na licu slike, širine 2 do 3 milimetra, koja su poput mreže plitkih kanala bila prisutna na cijeloj površini. Ta su udubljenja stoga bila još jedanput s lica ispunjena tutkalno-krednim kitom da bi se naborana površina izravnala. Zakiti su potom retuširani, nepotrebno prekrivajući znatne dijelove originalne boje. (sl. 4, 7–8)

Probe uklanjanja potamnijelog laka i nečistoće pokazale su pak da je slikani sloj bio dodatno oštećen neprimjerenom uporabom otapala tijekom prijašnjih, višestrukih čišćenja. Nedostaju završne lazure, izvorna boja je stanjena i erodirana, a na mnogim mjestima čak u cijelosti nedostaje. (sl. 6–7) Kako bi se ublažio vizualni učinak



7. Detalj nakon uklanjanja laka i starih retuša (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš)
Detail after the removal of varnish and old retouches (photographic archive of the HRZ, photo by N. Oštarijaš)



8. Stanje tijekom restauratorskih radova 1954.–1956. godine (fototeka HRZ-a)
Condition during the restoration of 1954–1956 (photographic archive of the HRZ)

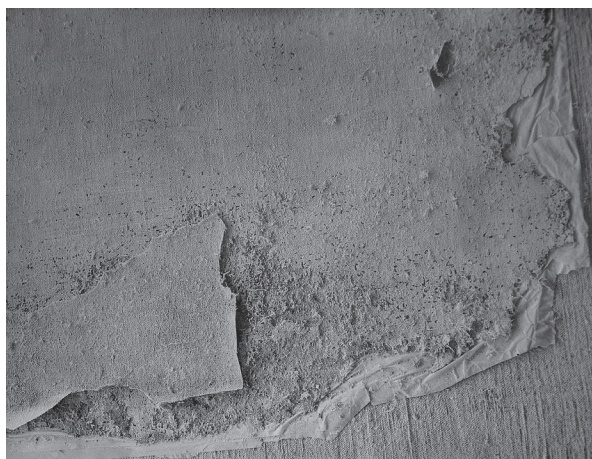
oštećenog slikanog sloja, na velikim su površinama bili nanесени pokrivni retuši u smolnom mediju koji su često prekrivali i neoštećene ostatke boje.

Restauratorski radovi izvedeni u Restauratorskom zavodu Instituta za likovne umjetnosti JAZU-a od 1953. do 1956. godine

Tijekom priprema pronađena je u arhivu Hrvatskog restauratorskog zavoda opsežna dokumentacija o restauriranju slike *Krist pada pod teretom križa* izvedenom od 1953. do 1956. godine u tadašnjem Restauratorskom zavodu Instituta za likovne umjetnosti JAZU-a. Dokumentacija sadrži i cjelovitu korespondenciju Instituta i Restauratorskog zavoda koja omogućava neuobičajeno detaljan uvid u izvedene postupke te pojašnjava sadašnje stanje očuvanosti slike, upotpunjujući zapažanja prikupljena početnim istraživanjima. Svjedoči također o složenoj proceduri u donošenja odluka o restauratorskim radovima koja je uz restauratore uključivala niz stručnjaka s područja likovnih umjetnosti.

Radovi počinju pozivom Instituta za likovne umjetnosti JAZU-a upućenim Komisiji za pregled umjetnina za restauriranje, od koje se traži da utvrdi stanje slike i „potrebne restauratorske radnje“. Pregled su proveli Jerolim Miše u ime Odjela za likovne umjetnosti, Ivy Kugli kao opunomoćenik vlasnika, Zvonimir Wyroubal, upravitelj Restauratorskog zavoda i akademik Ljubo Babić, predsjednik Instituta za likovne umjetnosti. Tada je zabilježeno da se „veliki dijelovi slike, po prilici desetak centimetara uokolo, uz okvir, nadižu i pucaju pa im prijeti opasnost da otpadnu. Pošto su, čini se, svi ti dijelovi naknadno dodani, komisija je zaključila da se slika prenese u Restauratorski zavod na proučavanje, pa će nakon posebnog referata rukovodioca Rest. zavoda, Komisija konačno odrediti što će se na slici poduzeti u ime konzerviranja ili eventualnog restauriranja.“²⁷ Fotografija iz arhiva Strossmayerove galerije dokumentira opisana oštećenja. (sl. 1) Uočljivi su konkavno deformirani zakiti uz rubove slike, a prema nespretnostima u oblikovanju lijeve ruke vojnika koji drži križ, kao i Kristove desne šake oslonjene na stijenu, može se pretpostaviti da su ti dijelovi kompozicije bili preslikani ili doslikani. Tamna boja pozadine jednoliko je nanесена i postupno se tonski rasvjetljava oko Krista, a likovi iz Kristove pratnje na desnoj strani kompozicije nisu bili vidljivi. Opis intervencija i preslika nastalih prije dolaska slike u Strossmayerovu galeriju sažeo je Wyroubal u članku objavljenom nekoliko godina poslije: „Ustanovilo se tom prigodom da je cijela pozadina naknadno preslikana tamnom sivoplavom bojom. Kad su ti premazi boje odstranjeni, pojavili su se u desnom dijelu slike likovi apostola, tako da je slika nakon restauriranja znatno izmijenjena.“²⁸

Plan restauratorskih radova metodološki je razrađen u Restauratorskom zavodu te je na temelju njihova prijedlo-



9. Dotrajalost stare rentoalaže izvedene škrobno-tutkalnim vezivom zabilježena je na fotografiji poledine tijekom njezina uklanjanja 1954. godine (fototeka HRZ-a)
Deterioration of the old lining, made with starch lining paste, recorded during its removal in 1954 (photographic archive of the HRZ)

ga komisija zaključila „da se stara platna odstrane te slika rentaulira na novo. Stara ispucana kitana mjesta odstrane i nanese novi kit. Retuš [treba] provesti prema starome, samo označiti novi retuš za nijansu svjetlije. Preslik sa crvene Kristove haljine imade se po mogućnosti odstraniti. Zaštitni lak sa slike neće se skidati.“²⁹ Wyroubalov prijedlog radova nije se sačuvao, ali se iz zapisnika komisije može zaključiti da je slika već bila ojačana i podstavljena novim platnom te da je preslikom bila preoblikovana i Kristova odjeća. Dotrajalost te rentolaže izvedene škrobno-tutkalnim vezivom zabilježena je i na fotografiji poledine tijekom njezina uklanjanja 1954. godine. (sl. 9)

U ožujku 1953. odobren je početak restauratorskih radova,³⁰ no nove podatke o restauriranju donosi tek zapisnik komisije iz 1954. godine: „Prof. Babić predlaže da se odjeća Krista očisti jer se očito vidi da je preslikana, zatim čistiti pozadinu. Probu čišćenja provesti s desne strane glave Krista te uz rame.“³¹ (sl. 7) U zapisnicima komisije koja je pratila i usmjeravala radove restauratora na čišćenju i uklanjanju preslika zaključeno je da restauratori trebaju „čistiti dio križa desno od Krista uključivo ruku vojnika, zatim ostali dio križa lijevo. Pokusna mjesta čišćenja na području glave vojnika.“³² (sl. 10) Tjedan dana kasnije komisija je ponovno pregledala radove i dala uputu da je potrebno „završiti čišćenje do kraja i sliku prilagoditi starom formatu. Kitati, no za odluku retuša ponovni sastanak.“³³

Navedene faze radova dovršene su do lipnja iste godine kada komisija zaključuje da je: „Dosadašnji rad na slici pregledan i odobren.“ Za retuš koji će uslijediti treba „provesti rješenje lokalnim tonovima“ uz donji rub slike, a „unutar slike potpuni retuš kao i uz gornji rub.“³⁴

Restauratorski radovi su dovršeni u srpnju 1954. godine, no čini se da Institut za likovne umjetnosti JAZU nije bio zadovoljan rezultatima jer je zatražio očitovanje o izvedenim radovima na temelju primjedbi sa sjednice Vijeća



10. Detalj nakon uklanjanja laka i retuša iz 1954. godine (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš)

Detail after removal of varnish and retouches of 1954 (photographic archive of the HRZ, photo by N. Oštarijaš)

Odjela za likovne umjetnosti. Traži se također dostava dokumentacije koja se odnosi „na restauriranje umjetnine Benković: Krist pada pod križem, povjerene u radu restauratora pripravnika Vide Hudoklin“. ³⁵ U odgovoru Zvonimir Wyroubal potvrđuje da su radovi provedeni dobro i u skladu s komisijskim zaključcima, te da je „tehnički postupak popravka slike ispravan i dobar“. Njegov je prijedlog da se „kitana mjesta koja su na slici navorana izravnaju“, a retuš eventualno izvede „čišće i slobodnim šrafom, ukoliko akademik prof. Babić na to pristane.“ ³⁶ Odgovoru je priloženo izvješće restauratorice Vide Hudoklin u kojem je detaljno opisano zatečeno stanje slike kao i izvedeni restauratorski radovi uz objašnjenje razloga

uklanjanja originalnog platna i preslika. ³⁷ S poledine su odstranjene „platnene trake, dva dubliranja i originalno platno“ mehaničkim postupcima, „djelomice na suho, djelomice na vlažno“. Prethodno je lice slike zaštićeno s dva sloja „povoštanog“ papira, jednim slojem „omotnog“ papira i jednim slojem „debelog platna (ljepilo za dva posljednja škrob)“. ³⁸ Podaci iz izvješća restauratorice potvrdili su i opisano dvostruko dubliranje slike kojima je tijekom prijašnjih postupaka bilo ojačano izvorno platno. ³⁹ (sl. 9)

Odstranjivanje preslika na slici se odvijalo: „postepeno, u suglasnosti s Upravom Restauratorskog zavoda i prema zaključcima komisije koja se povremeno sastaje. Preslici su skinuti djelomice mehanički, djelomice kemijskim



11. Isti detalj nakon dovršenih restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš)
The same detail after the restoration (photographic archive of the HRZ, photo by N. Oštarijaš)

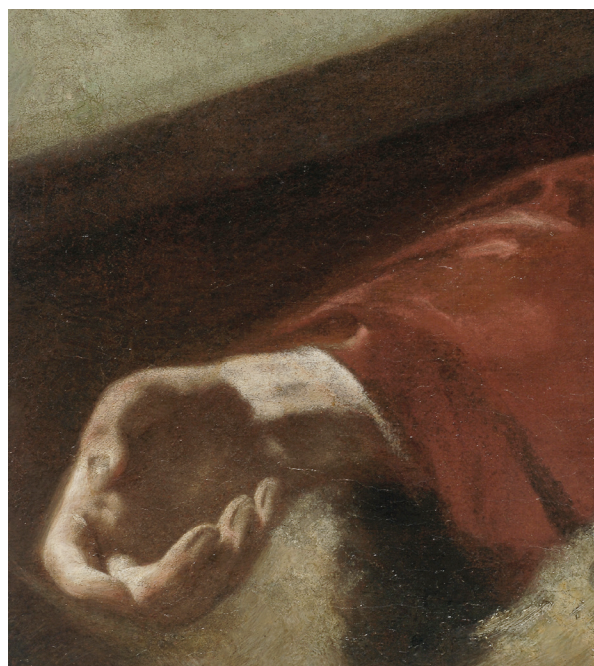
putem već prema njihovoj prirodi“. Restauratorica je ustanovila da nije bilo preslika na Kristovom licu i lijevoj ruci, na vojniku je ustanovila jedan sloj preslika, na Kristovoj haljini i dijelu pozadine dva sloja, a na preostaloj pozadini čak tri sloja preslika. Rezultati uklanjanja preslika su nabrojani kao „promjene u izgledu“: „Potezi kista sada su vidljivi, pozadina i križ mnogo svjetliji i koloristički bogatiji, desno iza Krista pojavljuju se dvije figure, treća

posve na rubu ostaje parcijalna, kontura Kristove desne ruke kod prstiju nešto drugačija, donekle promijenjena modelacija Kristove haljine i pećine, šaka vojnika otpada kao naknadno doslikana.“⁴⁰

Iz izvješća Vide Hudoklin može se zaključiti da su radovi u Restauratorskom zavodu JAZU bilo potaknuti ugroženim i nestabilnim stanjem slike *Krist pada pod križem*. Prethodila su mu barem dva radikalna popravka s ojačavanjem platnenog nositelja podstavljanjima novim platnom, višestrukim rekonstrukcijama oštećenja različitim vrstama teško topivih zakita te s radikalnim intervencijama u slikanu formu, čišćenjem, preslikavanjem i doslikavanjem izvorne kompozicije. Dodatna ojačanja lanenim trakama na poledini i voštani zakiti na licu upućuju i na intervencije manjeg opsega. Restauratorica je uspjela izbrojati da je „slika bila dosada restaurirana šest do sedam puta“.⁴¹

U nastojanju da se očuva oštećen i iznimno osjetljiv materijal slike, primijenjen je, međutim, niz postupaka koji nisu bili dovoljno tehnički pripremljeni ni primjereni izvedeni. Unatoč tome što nedostaje snimak nakon dovršenih radova Vide Hudoklin, možemo pretpostaviti da je površina slike ostala zgrčena i neravna od posljedica neuspjelog transfera, te da su dijelovi stanjene, erodirane boje kao i brojna oštećenja morala biti rekonstruirana izdašnjim retušima. Slikani sloj shvaćen tijekom sondiranja kao preslik gotovo je uklonjen na dijelu lakta i nadlaktice vojnika uz Kristovu aureolu te na većim dijelovima križa zbog nerazumijevanja *pentimenata* i podslika, karakterističnih za slikarski postupak Francesca Capelle. (sl. 7, 9, 12)

Čini se da je Vijeću Odjela za likovne umjetnosti izgled slike postao posve neprihvatljiv te je u listopadu 1954.



12.–13. Detalj tijekom i nakon restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš)
Details during the restoration works and afterwards (photographic archive of the HRZ, photo by N. Oštarijaš)



14. Slika nakon dovršenih konzervatorsko-restauratorskih radova 2009. godine (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš)
Painting after the completion of the conservation-restoration works in 2009 (photographic archive of the HRZ, photo by N. Oštarijaš)

sazvana nova komisija koja je trebala odlučiti o „ponovnom restauriranju“. Donesen je jednoglasan zaključak da „se sav retuš potpuno skine“. Trebalo je „provesti novu rentoalažu, novo kitanje, novi retuš“ te je odlučeno da ga treba „provesti šrafom“.42 Iako je Ivan Lončarić prihvatio odluku da „popravi restauriranje“ slike,43 komisija je na sljedećem sastanku ublažila zahtjeve i odlučila „da tu sliku svi preuzmu u postupak na kolektivnu odgovornost“. Pronađeno je kompromisno rješenje: platna uz pomoć kojih je izveden tranfer ipak nisu uklonjena, a neravnine na licu slike poravnane su kitom i retuširane. Načinjena je tek korekcija retuša, a veliki manjkajući dijelovi uz rubove slike, unatoč preporuci komisije, nisu retuširani lokalnim tonom već samo zaklonjeni paspartuom.44 Restaurator koji je na kraju izveo te radove i koji je uspio postići da ta umjetnina ne samo izgleda prihvatljivo nego da bude izložena u stalnom postavu Strossmayerove galerije, nije imenovan. Je li to bio Ivan Lončarić, Stanislava Dekleva, Zvonimir Wyroubal ili se pak radilo o „kolektivnom popravku“, ostalo je nepoznato.

Korespondencija završava kratkim dopisom Primo-predajne komisije od 1. studenoga 1956.: „Na prijedlog akademika Lj. Babića, Komisija izražava zahvalnost restauratorima koji su radili na restauraciji Krist pod Križem od F. Benkovića i smatra da je rad uspio.“45

Konzervatorsko-restauratorski radovi izvedeni u Hrvatskom restauratorskom zavodu 2008. i 2009. godine

Cilj restauratorskih radova provedenih na Odjelu za štafelajno slikarstvo Hrvatskog restauratorskog zavoda u Zagrebu 2008. i 2009. godine, bio je ponovno konsolidiranje nestabilnih slojeva stanjene boje i preparacije koja je slabo prianjala uz platno nalijepljeno tijekom transfera iz pedesetih godina. Drugi dio radova odnosio se na kvalitetniju prezentaciju slike zamjenom dotrajalih retuša, ravnanjem uleknuća na licu te uklanjanjem površinske nečistoće i potamnijelog laka. Prema rezultatima istraživanja očuvanosti slike, preduvjet za provođenje planiranih radova bilo je uklanjanje prije upotrijebljenih i dotrajalih materijala. Drugim riječima, bilo je nužno ponoviti transfer primjerenijim postupcima i materijalima, a zatim retušem oštećenja povezati očuvane dijelove slike u likovno zaokruženu cjelinu.

Nakon demontiranja slike s podokvira i višeslojne zaštite lica japan papirom, s poledine su postupno uklonjeni svi prije upotrijebljeni vezivni materijali: ljepila i tutkalno-kredni kit, zatim slojevi voska i platna, koji su uzrokovali stezanje i deformiranje slikane površine. Slojevi preparacije i boje su, oslobođeni materijala s poledine, izravnati

lokalnim optezavanjem, vlaženjem destiliranom vodom i sušenjem između slojeva upijajućeg bezkiselinskog papira. Ponovljenim postupcima slojevi zgrčene preparacije i boje potpuno su se izravnali.

Pripremljeno je novo laneno platno koje je po gustoći i tipu tkanja najslbličnije izvornom, čiji je otisak očuvan u izvornoj preparaciji, te je tranfer ponovljen vezivom BEVA 371 u 20%-tnoj otopini medicinskog benzina. Beva, nanescena na poledinu preparacije i na novo platno, aktivirana je na toplinskom vakuumskom stolu. S lica slike su kombinacijom otapala: izo-propanola, acetona, test benzina i destilirane vode, uklonjeni slojevi nečistoće, alterirani lakovi i dotrajali retuš i te kredno-tutkalni zakiti koji su zaklanjali očuvane ostatke originala. Uklanjanje požutjelog damar laka i retuša u smolnom mediju bilo je znatno olakšano zbog razlike u topivosti u odnosu na originalnu boju.

Restauratori se u svakodnevnoj praksi susreću s problemima vezanim uz posljedice prethodnih restauratorskih postupaka, bilo da je riječ o (pre)čišćenim polikromiranim površinama, preslicima, doslicima, promjenama formata i sl. Ova je slika ilustrativan primjer višestruke erozije slikanog sloja nastale tijekom opisanih intervencija. (sl. 10) Posljedice je bilo potrebno ublažiti različitim tehnikama pokrivnog i transparentnog retuša odabranim za pojedine tipove oštećenja kako bi se zadržala čitljivost i postigla cjelovitost likovne forme. Za veća oštećenja i manjkajuća područja boje poput lakune u sredini kompozicije, na ramenu vojnika koji drži križ ili Kristove desne šake u donjem lijevom kutu, odabrana je mimetička rekonstrukcija forme koja se crtežom i tonom boje nastavlja na okolni original. Rekonstrukcije su izvedene tankim, superponiranim potezima sitnog *trateggia* kojim su povezivani sačuvani otočići originalne boje. (sl. 12–13) Retuš je izveden u dva sloja: podlaganjem u tehnici gvaša i završnim lazurama s pigmentima u mastiks laku. Premda su rubovi slike bili neravni te se pretpostavljalo da je bila dio veće kompozicije, prema istegnućima niti tkanja vidljivim na poledini obrušene preparacije moglo se zaključiti da je izvorno slika bila tek centimetar do dva veća od današnjeg formata. Proširenja platna uz rubove iz prethodnih restauratorskih postupaka bila su prilagođena ležištu i dimenzijama ukrasnog okvira. Sada je postupak obrnut, te su dimenzije ukrasnog okvira tijekom restauriranja prilagođene ustanovljenoj veličini slike.

Drugi tip oštećenja bile su brojne bijele točke na slici, odnosno sitne površine opisanog tutkalno-krednog kita koji je, zapunivši rupice s poledine, prošao na lice. Retuš je izveden pojedinačnim prekrivanjem bijelih točaka pokrivnom bojom u skladu s okolnim tonom, najčešće tonom tamne crveno-smeđe preparacije, uz pomoć pigmenta u smolnom mediju.

Treću skupinu oštećenja koja su zahtijevala primjerenu tehniku retuša, činile su stanjene i erodirane površine boje uzrokovane uporabom prejakih otapala u postupcima čišćenja. Na mjestima gdje je bilo moguće prema očuvanim ostacima ustanoviti ton nedostajućih završnih lazura i boje, one su rekonstruirane transparentnim, lazurnim retušem: na krakovima drvenog križa, nadlaktici vojnika oslonjenog na Kristovo rame i aureoli Krista. I u ovom slučaju su korišteni pigmenti u mastiks laku. Na razmjerno velikim površinama pozadine, lica vojnika koji se nagine nad Kristom i likova iz Kristove pratnje u pozadini, stanjena ili manjkajuća boja nije nadomještена retušem te je ostao vidljiv ton donjih slikanih slojeva (podsluka) ili tamne crveno-smeđe preparacije. (sl. 11, 14)

U pristupu retušu na slikarskim djelima koja su pretpijela opisanu razinu oštećenja likovne forme ne postoji stoga „jedno“ i „najbolje“ rješenje primjenjivo na cijeloj površini, već se radi o kontinuiranom traženju i uspostavljanju ravnoteže unutar cjeline na osnovi postojećih likovnih značajki—od debljine slikareva poteza i efekta superponiranih boja, do ostataka patine u impastima i mreže krakelira. Premda nema oštre granice u primijenjenim postupcima, krajnji cilj i smisao im je isti: ublažavanje ometajućeg vizualnog učinka oštećenja u čitanju likovne cjeline. U izboru metode i načinu izvedbe retuša također je nemoguće izbjeći određenu razinu subjektivne interpretacije koju pak prema restauratorskim doktrinama valja izbjegavati ili svesti na najmanju moguću mjeru. No bi li slika Francesca Capelle bila „istinitija“ i autentičnija bez retuša ili primjenom „lokalnog tona“ kako je predlagala komisija JAZU-a pedesetih godina dvadesetog stoljeća? I u kojoj mjeri bi takav pristup poništio primarnu vrijednost slike izložene u stalnom postavu Strossmayerove galerije? Rekonstrukcija manjkajućih dijelova, nedostajućih lazura i stanjene boje izvedena je u mjeri koja je bila nužna da se u doživljaju, makar i tako oštećene slike, vizualno nametne sugestivan Capellin slikarski rukopis nastao na zalasku raskošnog venecijanskog rokoka. ■

Bilješke

- 1 GRGO GAMULIN, G. B. Tiepolo u Strossmayerovoj galeriji?, u: *Telegram*, Zagreb, 8. svibnja 1964., 4. Usp. i GRGO GAMULIN, Qualche aggiunta al Settecento: 1. Per Giambattista Tiepolo, u: *Arte Veneta*, 18 (1964.), 186–189.
- 2 Slika je kupljena 1936. godine u Londonu. Rodolfo Pallucchini je iste godine pripisuje Federicu Benkoviću, prepoznajući majstorovo djelo iz dvorca Schönborn u Pommersfeldenu. Usp. RODOLFO PALLUCCHINI, Profilo di Federico Bencovich, u: *La critica d'arte*, V (1936.), 207–209, il. 5; IVAN ESIH, Friderik Benković. Umjetnina slavnog hrvatskog slikara u Strossmayerovoj galeriji, u: *Jutarnji list*, 6. rujna 1936., 20.
- 3 Dopis od 22. veljače 1941. iz arhiva Strossmayerove galerije HAZU, Zagreb, ur. br. 166–1941. Citirana Fiocova ekspertiza nije pronađena među priložima te nije poznata autorova argumentacija. Na podacima iz arhiva Strossmayerove galerije zahvaljujem dr. Ljerki Dulibić, kustosici zbirke talijanskih majstora.
- 4 Dopis od 27. veljače 1941., rukom pisani odgovor Društvu prijatelja Strossmayerove galerije u arhivu Strossmayerove galerije potpisali su predsjednik Akademije i Ljubo Babić, ravnatelj Strossmayerove galerije.
- 5 Dopis od 25. travnja 1941. (br. 269) kojim se potvrđuje da se slika namijenjena Galeriji nalazi na carini u Zagrebu kako bi se ostvario bescarinski uvoz. Arhiv Strossmayerove galerije HAZU-a.
- 6 Katalog Galerije slika Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1947., 63, kat. 107; Katalog Galerije slika Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1950., 62, kat. 136.
- 7 Fiocova atribucija slike Federicu Benkoviću datira iz vremena „ponovnog otkrivanja“ i revalorizacije ovog slikara venecijanskog *settecenta* prije svega zahvaljujući sustavnim istraživanjima njegova tada mladog suradnika Rodolfa Pallucchinija. No ne treba zanemariti ni motiviranost ekspertize mogućnošću prodaje slike u tek osnovanu Nezavisnu Državu Hrvatsku čije se nastojanje za potvrđivanjem nacionalnog kulturnog identiteta iskazivalo posebnim interesom prema radovima znamenitih umjetnika hrvatskog podrijetla. Vidi Zapisnik sjednice Galerijskog odbora od 2. ožujka 1943. u kojem Artur Schneider izvješćuje Odbor o dopisu „Društva prijatelja Strossmayerove galerije, kojim dariva galeriji, a kao spomen na prvu godišnjicu osnutka Nezavisne Hrvatske Države, sliku F. Benkovića: Krist pada pod križem.“ Arhiv Strossmayerove galerije HAZU-a, Zagreb.
- 8 ARTUR SCHNEIDER, *ad vocem* Federiko Benković, u: *Hrvatska enciklopedija* II, Zagreb, 1943., 393.
- 9 ZVONIMIR WYROUBAL, Benkovićeve slike Stare galerije, u: *Bulletin Zavoda za likovne umjetnosti* JAZU, IX, 1–2 (1961.), 74–80.
- 10 ZVONIMIR WYROUBAL 1961., (bilj. 9), 74.
- 11 „Radi se u svakom slučaju o prvoj polovini 3. decenija, a kako je to mladenačko Tiepolovo doba najslabije istraženo, moglo se to lakše dogoditi da naučna kritika previdi ovo djelo.“ Usp. GAMULIN 1964.a, (bilj. 1), 4. U katalogu Galerije iz 1967. Vinko Zlamalik je sliku uvrstio u stalni postav kao djelo Giambattiste Tiepola. Usp. VINKO ZLAMALIK, Strossmayerova galerija Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1967., 212.
- 12 Usp. RODOLFO PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, I, Milano, 1995., 330, 333, il. 538–539.
- 13 „Si tratta del soldato che è occupato intorno al brigante di destra. La sua faccia è identica a quella del soldato sul dipinto di Zagabria.“ Usp. GAMULIN 1964.b, (bilj. 1), 188.
- 14 UGO RUGGERI, Nuove opere del Piazzetta e della sua scuola, u: *Arte Veneta* 33 (1979.), 79–86.
- 15 Studija glave u skraćenju na crtežu iz Biblioteke Ambrosiane vrlo je bliska rješenju vojnika koji se naginje nad Kristom na zagrebačkoj slici. Za Angelijeve crteže u Biblioteci Ambrosiani usp. RUGGERI 1979. (bilj. 14), 80.
- 16 „E questi non può essere che il veneziano, e quindi bergamasco, Francesco Capella detto Daggiù, al cui periodo giovanile, infatti, il dipinto deve essere riferito senza incertezze.“ UGO RUGGERI 1979., (bilj. 14), 80.
- 17 Usp. UGO RUGGERI, Francesco Capella. Dipinti e disegni, Bergamo 1977.
- 18 Usp. CHIARA PELLINI TELLINI, Francesco Capella, u: *Pittori Bergamaschi dal XII al XIX secolo. Il Settecento*, III, Bergamo 1990., 562–564; UGO RUGGERI, Francesco Capella, u: *Giambattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola*, katalog izložbe (Venecija, Ca' Vendramin Calergi, 1983.), Venezia, 1983., 136–145.
- 19 Usp. UGO RUGGERI 1977., (bilj. 17), il. 204; UGO RUGGERI 1983., (bilj. 18), 136.
- 20 GEORGE KNOX, Giambattista Piazzetta, 1682.–1754., New Jersey, 1992., il. 46 i 47.
- 21 Usp. RODOLFO PALLUCCHINI 1995., (bilj. 12), 404, il. 651.
- 22 VIŠNJA BRALIĆ, NINA KUDIŠ BURIĆ, Slikarska baština Istre, Zagreb, 2007., 616–617, kat. 556 [Bralić].
- 23 Slika nije navedena u tadašnjem katalogu stalnoga postava, usp. VINKO ZLAMALIK, Strossmayerova galerija starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1982. Atribuciju Giambattisti Tiepolu Vinko Zlamalik stavio je pod upitnik 1984. godine na izložbi kojom je obilježena stota godišnjica Galerije. Usp. VINKO ZLAMALIK, Manje donacije i otkupi, u: *Sto godina Strossmayerove galerije*, katalog izložbe (Muzejski prostor, 17. svibnja–17. kolovoza 1984.), Zagreb, 1984., 98, kat. 214.
- 24 Ukrasni okvir restaurirale su vanjske suradnice Hrvatskog restauratorskog zavoda Ana Božičević i Elena Perković 2009. godine.
- 25 Postupci transfera postali su uobičajeni potkraj 18. stoljeća za slike na drvenim nositeljima koje su prenošene na platna. Za povijesne trasfere usp. ULISSE FORNI, The Transfer of an Oil Painting from a Panel onto Canvas, u: *Issues in the Conservation of Paintings*, Los Angeles, 2004.,

245–248; GILBERTE ÈMILE-MÂLE, *The First Transfer in the Louvre in 1750*, u: *Issues in the Conservation of Paintings*, Los Angeles, 2004., 275–289, s pregledom bibliografije na str. 554–556.

26 Prema izvedenim probama topivosti, radi se o emulzijskom tutkalno-krednom kitu s dodatkom lanenog ulja (?).

27 Zapisnik komisije od 10. siječnja 1953. Arhiv HRZ-a, Inv. br. dosjea 1/290.

28 ZVONIMIR WYROUBAL 1961., (bilj. 9), 74–80.

29 Zapisnik komisije od 10. siječnja 1953. Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda, Zagreb, Inv. br. dosjea 1/290.

30 Zapisnik od 21. ožujka 1953. Restauratorski zavod je preuzeo sliku 20. veljače 1953. godine. Arhiv HRZ-a, Inv. br. dosjea 1/290 i Evidencija popravljenih umjetnina 1, 18, br. 290.

31 Zapisnik komisije za nastavak radova od 16. veljače 1954.; članovi Ljubo Babić i Zvonimir Wyroubal. Arhiv HRZ-a, Inv. br. dosjea 1/290.

32 Zapisnik komisije od 5. ožujka 1954.; članovi Ljubo Babić, Zvonimir Wyroubal i Zdenka Munk.. Arhiv HRZ-a, Inv. br. dosjea 1/290.

33 Zapisnik komisije od 12. ožujka 1954.; članovi Ljubo Babić i Zvonimir Wyroubal. Arhiv HRZ-a, Inv. br. dosjea 1/290.

34 Zapisnik komisije od 9. lipnja 1954.; članovi Ljubo Babić, Zvonimir Wyroubal i Zdenka Munk.. Arhiv HRZ-a, Inv. br. dosjea 1/290.

35 Dopis br. 1862 i 1864 Instituta za Likovne umjetnosti JAZU-a upravi Restauratorskog zavoda od 31. srpnja 1954. Od upravitelja Zavoda traži se „mišljenje o načinu restauriranja umjetnine Benković: Krist pada pod križem, sa potpuno određenom obavijesti, kako je tehnički postupljeno pri restauriranju, odnosno kako je tehnički trebalo postupiti i da li je tako postupljeno. Da li je povodom do sada izvršenog rada održan sastanak službenika–stručnjaka Restauratorskog zavoda, te ukoliko takav nije održan ima se isti odmah održati, a zapisnik sa mišljenjem pojedinačnim, dostaviti ovom Institutu.“ Arhiv HRZ-a, Inv. br. dosjea 1/290.

36 „Ja sam radove na slici redovito pregledavao i uvijek nalazio da su dobro izvedeni. Tek tokom srpnja, kad su na slici izvedeni završni radovi kitanja, te retuš, nisam mogao vršiti nadzor, jer sam bio na godišnjem odmoru. Kad sam 2. VIII nastupio na dužnost našao sam sliku završenu, no retuš nije bio dobro izveden.“ Dopis od 3. kolovoza 1954., Arhiv HRZ-a, Inv. br. dosjea 1/290.

37 „Zamaz (kit), koji prelazi preko dijelova slike, gdje još postoji originalna podloga, nemoguće je skidati prije nego se odstrani originalno platno. Razlog: originalno platno toliko izjedeno, da se naročito uz rubove pretvorilo u „brašno“ i sitno iscjepkana vlakanca. Pošto je i staro dubliranje vrlo crvotočno, a sloj ljepila dosta debeo i jednoličan, nastale

su praznine, duboke i do 2 mm, na kojima ljuške podloge upravo lebde, te se pri najblažem pritisku mrve i upadaju u ta udubljenja. Zamaz na tim površinama još je uvijek dosta debeo i jednolično popunjava česte stepenaste neravnosti bojinih namaza. Zaključak: Najprije treba odstraniti sva platna, namaze provizorno nalijepiti na neki nosilac i zatim do kraja skinuti kit s lica, odstraniti provizorni nosilac, izravnati namaze i nalijepiti novi temeljnik.“ VIDA HUDOKLIN, Izvještaj o metodama rada na slici F. Benković: Krist pada pod križem, tiskopis, 3. kolovoza 1954., 2. Arhiv HRZ-a, Inv. br. dosjea 1/290.

38 Postupak prate zabilježeni nalazi i primjedbe poput „uvjeti za rad loši, tehnička pomagala slaba“ ili „dokumentacija nedovoljna, razlog: a) štednja fotografskog materijala; b) nemogućnost da Fotoslužba J.A. izradi snimak koji bi zaista bio dokumentaran“; VIDA HUDOKLIN 1954., (bilj. 37), 2, 4.

39 „Primjedba restauratora: rad otežava pomanjkanje preše, odnosno prikladnog opterećenja. Jedina raspoloživa sredstva s obzirom na format bila su ploča od stola i jedna kamena ploča donekle odgovarajućeg formata. Pošto ni jedno ni drugo nije bilo posve ravno, bilo je nemoguće izvesti na čitavu površinu slike jednoličan pritisak, koji bi bio poželjan.“ HUDOKLIN 1954., (bilj. 37), 3.

40 VIDA HUDOKLIN 1954., (bilj. 37), 3–4.

41 VIDA HUDOKLIN 1954., (bilj. 37), 3.

42 Zapisnik komisije za nastavak radova na slici F. Benković: Krist pada pod križem od 21. listopada 1954., članovi akad. Ljubo Babić, akad. Jerolim Miše, Zvonimir Wyroubal, Sigo Sumerecker i Marjan Montani. Arhiv HRZ-a, Inv. br. dosjea 1/290.

43 Zapisnik komisije za nastavak radova na slici F. Benković: Krist pada pod križem od 17. VI 1955. Arhiv HRZ-a, Inv. br. dosjea 1/290.

44 Zapisnik komisije za nastavak radova od 25. I 1956., članovi akad. Ljubo Babić, akad. Krsto Hegedušić, Zvonimir Wyroubal, Marijan Detoni, Sigo Sumerecker i Tihomir Stahuljak. „Komisija se nije složila da se meće ikakav paspartu ili mijenja format slike, naprotiv da se retuš provede neutralno u vezi sa čitavom kompozicijom. Jednoglasno se apelira na sve suradnike Restauratorskog zavoda da se taj postupak što prije provede i da se slika što prije dovede u ispravno stanje i da se u toku postupka, kad se stavi kit i retuš komisiju pozove na očevid.“ Arhiv HRZ-a, Inv. br. dosjea 1/290.

45 Zapisnik primopredajne komisije Restauratorskog zavoda od 1. studenog 1956.; članovi: Ljubo Babić, Krsto Hegedušić, Sigo Sumerecker i Tihomir Stahuljak. Arhiv HRZ-a, Inv. br. dosjea 1/290.

Summary

Višnja Bralić, Pavao Lerotić

“CHRIST FALLS UNDER THE CROSS” FROM THE ZAGREB STROSSMAYER GALLERY: A GLIMPSE INTO THE HISTORY OF RESTORATION OF BAROQUE PAINTING IN CROATIA

The archival documents recording the history of the painting *Christ Falls under the Cross* in the Zagreb Strossmayer Gallery since 1942 gave us an opportunity to analyse the relation between the artistic valorisation of the work and the attention paid to its protection and presentation. It was possible to reconstruct not only the approach and methods employed in the restoration of paintings from the 1950s, but also the consideration of some fundamental conservation preoccupations: the treatment of the original layer and prior interventions, and the selection of an adequate level of reconstruction. In addition to a comprehensive overview of the previous attributions, the paper offers some new insights into the painting and its painter, Francesco Cappella (Venice, 1711 – Bergamo, 1784), in the context of the relationship with Federico Benković, Giambattista Piazzetta and Giambattista Tiepolo in 18th-c. Venetian painting.

The paper contains a detailed presentation of the procedures used and results achieved by restoration inter-

ventions on this painting between 1954 and 1956 in the workshop of the Institute of Visual Arts of the Croatian Academy of Sciences and Arts (former Yugoslav Academy of Sciences and Arts). The detailed records of those interventions have not yet been published and they have allowed us to partially reconstruct the prior extensive interventions on Capella's painting and to explain the present state of preservation. The conservation carried out in 2008–2009 in the Department of Easel Painting of the Croatian Conservation Institute in Zagreb (by restorer Pavao Lerotić) are briefly presented, with special emphasis placed on the problem of reconstructions and damage retouching.

KEYWORDS: *Federico Benković, Giambattista Tiepolo, Francesco Capella, Strossmayer Gallery, Institute of Visual Arts of the Croatian Academy of Sciences and Arts, conservation, Vida Hudoklin, Zvonimir Wyrubal*