

Tanja Vukmanić

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

Pregledni rad
Predan 26. 8. 2010.
UDK 75.025.3/.4

Problematika konzerviranja i restauriranja slike „Malampija“ Eugena Feller

SAŽETAK: Djela moderne i suvremene umjetnosti postavljaju nove zahtjeve pred restauratore. Svako ugroženo djelo suvremene umjetnosti traži potpuno nov pristup i nove tehnike u restauratorskoj praksi. Na primjeru slike *Malampija* Eugena Feller ukratko su prikazana etička načela koja se primjenjuju u zaštiti suvremene umjetnosti i detaljno su opisani izvedeni konzervatorsko-restauratorski radovi. Uz podatke prikupljene tehničkim analizama materijala, od izuzetne važnosti bile su i informacije prikupljene od samog autora. Priložen je, stoga, i razgovor sa slikarom Eugenom Fellerom koji je autorica vodila prije početka radova na slici.

KLJUČNE RIJEČI: *Eugen Feller, Malampija, suvremena umjetnost, etika, intervju, konzervatorsko-restauratorski radovi*

S TOLJEĆE PREVRATA NA SVIM POLJIMA ljudskog djelovanja je stoljeće koje je iza nas. Veliko i moćno 20. stoljeće. Umjetnost se mijenjala iz dana u dan, pa je tako dobila i sasvim nova značenja. Pravila su se promijenila. Postalo je i više nego jasno da umjetnost više ne mora nužno biti „lijepa“ i društveno prihvatljiva. Prekidaju se veze s tradicionalnim pristupom umjetničkom djelu, a tradicionalna tematika i tehnike gotovo nestaju. Umjetnici napokon imaju mogućnosti izraziti se na samo sebi svojstven način – materijom ili akcijom. Za razliku od njihova novoosvojenog područja slobode, konzervatori- ma-restauratorima isto je stoljeće zadalo mnogo muke.

Oni se u zaštiti ne mogu više osloniti na poznate postupke i tehnike restauriranja tradicionalne umjetnosti. Djela suvremene umjetnosti zahtijevaju posve nov i individualan pristup, a etička načela u pojedinim slučajevima uopće ne dopuštaju intervenciju.

Za „velik broj umjetnika dvadesetog stoljeća trajnost njihove umjetnosti potpuno je podređena snazi ekspresije“. ¹ Taj se stav uvelike razlikuje od izvornog značenja termina „umijeće“, koji označava da je umjetnik u svojem radu kadar „pobijediti“ materijal koji je trajan i koji se zbog toga teško oblikuje. Koncept trajnosti kao kriterij kvalitete, stoljećima je imao važnu ulogu u zapadnoj umjetnosti, sve do kasnog devetnaestog stoljeća. Za očuvanje umjetničkog djela ponajprije je bio odgovoran umjetnik; od njega se očekivalo da primijeni najbolje materijale i tehnike. Nakon toga odgovornost za očuvanje umjetnine bila je – i još uvijek jest – odgovornost vlasnika umjetnine ili kustosa ustanove u kojoj se čuva. Međutim, mnogim je suvremenim umjetnicima trajnost u tehničkom i u ideološkom smislu postala irelevantna. Tijekom dvadesetoga stoljeća materijali kojima su se umjetnici služili sve su više dobivali osobno ikonografsko značenje koje su im



1. Eugen Feller, *Malampija*, 1962., kombinirana tehnika, 88,5 × 129,4 cm, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti; stanje prije restauratorskih radova (snimila T. Vukmanić)

Eugen Feller, Malampija, 1962, combined technique, 88.5 × 129.4 cm, Zagreb, Museum of Contemporary Art; condition before the restoration (photo by T. Vukmanić)

pridavali sami autori. Eksplozija raznolikosti materijala kojima se služe umjetnici u drugoj polovici dvadesetog stoljeća ne može se objasniti povećanjem potrebe da se prošire sredstva za postizanje mimeze. Naprotiv, umjetnici se sve više bave samim materijalom i njegovom sposobnošću da izrazi neko iskustvo, i upravo toj razini iskustva umjetnici pripisuju potpuno nova značenja. Likovna kritika i povijest umjetnosti ne bave se, međutim, često materijalima ni procesima koji se primjenjuju u stvaranju djela moderne i suvremene umjetnosti. U inače iscrpnoj literaturi o umjetnicima i značenjima njihovih djela, taj se aspekt rijetko dotiče, a upravo je poznavanje svojstava materijala i postupaka temeljni preduvjet dobre konzervacije i restauracije. Potrebno je stoga pronaći nove pristupe i metode te istražiti sve aspekte nastanka djela, pa i u razgovoru s umjetnicima. Nužna je i bolja međunarodna i interdisciplinarna suradnja da bi se postigla primjerenija zaštita radova suvremene umjetnosti.

EUGEN FELLER, *MALAMPIJA*, 1962., KOMBINIRANA TEHNIKA, 88,5 × 129,4 CM

Eugen Feller je uz Ivu Gatina ostvario najradikalnija djela stilskog izričaja informela u Hrvatskoj. Radeći *Malampije*, slike reljefnih površina i monokromnih struktura s gustim nanosima boje, zauzeo je jedno od čelnih mjesta u

tzv. alternativnom umjetničkom sadržaju u suvremenom hrvatskom slikarstvu.²

Premda se informel „u hrvatskoj umjetnosti javlja relativno kasno u odnosu na pojave u Europi i Americi, (...) predstavlja uz geometrijsku apstrakciju najviši stupanj internacionalizacije umjetničkog jezika u nas poslije Drugog svjetskog rata“.³ Najveću koncentraciju i širenje doživljava između 1958. i 1963. godine kada se očituje u negiranju tradicionalne kompozicije i slikarskih postupaka uz radikalno razgrađivanje forme. Naglašeni su dramatični efekti na slikarskoj površini, upotreba smole, pijeska, gipsa, cementa i starih tkanina na tijelu slike.⁴ „Osloboditi sliku fizičkog izgleda bilo je jedno od načela djelovanja članova okupljenih u umjetničkoj grupi *Gorgona*. Pojedini članovi bavili su se i informelom i minimalizmom. Premda nikada nije bio član te grupe, Feller im je duhovno bio vrlo blizak, a u svom je djelovanju podupirao identična načela konceptualnog razmišljanja tog razdoblja, bez obzira na to u kojem se mediju izražavao. Slikarska aktivnost informela, kakvom se navodio, išla je za destrukcijom pojma slike. Stvarajući reljefne površine i monokromne strukture, svjedoči o vlastitom egzistencijalnom nemiru i održava mit o umjetniku-slikaru koji sam uspostavlja i propituje granice vlastita svijeta.“⁵

Zahvaljujući svome duhovnom učitelju, Ivi Gattinu i njegovu specifičnom odnosu prema shvaćanju umjetničkog djela, „Feller je krenuo stazom neprikazivačkog“. U skladu s poetikom informela, nastala su danas nezaobilazna djela u povijesti hrvatske umjetnosti poput ciklusa poetičnog naziva *Malampija*. Među radovima iz istoimenog ciklusa slika *Malampija* iz Muzeja suvremene umjetnosti smatra se vrhuncem hrvatske umjetničke scene s kraja 50-ih i početka 60-ih godina prošlog stoljeća.⁶ (sl. 1)

Priprema za konzerviranje i restauriranje slike „Malampija“

Na slici *Malampija* zbog raznolikosti materijala i složene tehnike izrade, teško je bilo precizno odrediti od čega je građena. Kao mnogi drugi umjetnici, ni Eugen Feller u trenutku stvaranja tog umjetničkog djela nije razmišljao o njegovoj trajnosti, koja ovdje ima sekundarnu ulogu, već je cijelo njegovo biće bilo usmjereno na postizanje snage izraza. Ikonografsko značenje korištenih materijala i procesa rada proizlazi iz mogućnosti njihove ekspresije. Tu dolazimo do problema s kojim se susreću konzervatori-restauratori: metode kojima se koriste u restauraciji djela tradicionalne umjetnosti ne mogu se primijeniti na djelima suvremene umjetnosti. Svako djelo postaje problem koji još nije istražen. Isto vrijedi i za Fellerovu sliku *Malampija*. Da bismo na ispravan način pristupili restauraciji te slike, bilo je izuzetno važno prikupiti informacije od umjetnika o njegovu djelu te dobiti dopuštenje za konzervaciju i restauraciju njegova djela. U razgovoru s Eugenom Fellerom saznalo se više i o njegovoj umjetničkoj ideji, te o okolnostima nastajanja samog djela. (Ulomak razgovora s autorom je u Prilogu.)

STANJE OČUVANOSTI I OPIS OŠTEĆENJA SLIKE MALAMPIJA

Prije početka konzervatorsko-restauratorskih radova slika je detaljno pregledana. Ustanovljen je visok stupanj nestabilnosti slojeva slike, čime je bilo ograničeno rukovanje i izlaganje djela. Na slici su se nalazila veća i manja oštećenja površine. Materijali korišteni u prijašnjim restauracijama su dotrajali te ih je bilo potrebno zamijeniti.

Važna karakteristika Fellerove umjetnosti onog vremena je korištenje materijala koje je u trenutku stvaranja imao te sam čin stvaranja. Umjetniku je prije svega bila bitna akcija. Nije mogao niti želio razmišljati o tehnici kojom će se koristiti, niti je razmišljao o kompatibilnosti materijala pa danas imamo sliku u izrazito lošem stanju kojoj je prijetilo da se raspadne u stotine dijelova. Bilo joj je stoga prije svega potrebno osigurati stabilnu podlogu jer slika teži 22 kg, što je velik problem ako se uzme u obzir da se slikani sloj jedva ili nimalo nije držao za nosilac. Poseban problem je slikani sloj koji nije ravan, već reljefan i težak. Debljina mu varira od nekoliko milimetara do cca 7 cm. Nosi ga rijetko tkano i slabo juteno platno koje je neprimjereno napeto na tanki drveni podokvir. Zbog



2. Poledina slike prije radova (snimila T. Vukmanić)

Back of the painting before the interventions (photo by T. Vukmanić)

velike težine slikanog sloja, juteni se nosilac izobličio i oslabio. To je, pak, dovelo do pucanja slikanog sloja po cijeloj površini slike. Dodatni problem stvara to što se između sloja boje i nosača ne nalazi osnova ili podložni sloj. Također, s vremenom je oslabjela veza slikanog sloja i platna pa je proces odvajanja već bio počeo. Slikani je sloj na nekoliko mjesta po sredini slike otpao, a jednom je dijelu već bio rekonstruiran. Slikani sloj dopirao je do samog brida slike, na nekim mjestima i prelazeći rub. Kako slika nema ukrasni okvir, ti su rubni dijelovi oštećeni vjerojatno prilikom transporta i pohrane. Ti su dijelovi u prijašnjem restauratorskom zahvatu rekonstruirani u gipsu i retuširani temperom. Kasnijim neprikladnim pohranjivanjem slike, rekonstruirani dijelovi ponovno su oštećeni. Tijekom izrade slike, autoru je gips procurio kroz rijetko juteno platno i stvorio neravnomjerne nakupine na poledini slike. Materijal koji je prodro kroz platno zapravo je stvorio sidrišta; moguće je da bez njih slika danas ne bi ni bilo, jer se slikani sloj s prednje strane vrlo slabo držao za površinu. (sl. 2)

TEHNIČKA ISPITIVANJA

Posebna važnost u pripremi radova dana je ispitivanju materijala i tehnika, kako bi se odredila metodologija budućeg zahvata. Da bi se ispitali materijali od kojih je slika izrađena, uz rubove oštećenja slikanog sloja uzeti su uzorci, i to oni dijelovi koji su se slabo držali za platno. Uz stratigrafsku analizu poprečnih presjeka uzoraka slikanog sloja, na slici je korišteno i nekoliko instrumentnih tehnika ispitivanja: Particle induced x-ray emission–PIXE spektroskopija (za analizu pigmenata), Fourier Transform Infra Red FT-IR spektroskopija (za analizu veziva) te mikroanaliza rendgenskom fluorescencijom–X-Ray Fluorescence (za analizu prisutnih metala).⁷ Provedene analize pokazale su da je slikani sloj sastavljen od dva sloja. Crveno-narančasti pigment je željezni oksid: crveni oker. U podlozi je dokazan gips s mineralnom crnom, organskom crnom i, vjerojatno, cinkovom bijelom. Vezivo uzorka nije bilo moguće dokazati zbog smetnje anorganskog materijala.



3. Konsolidiranje slikanog sloja koji slabo prijanja uz podlogu, prije okretanja slike na lice (snimila T. Vukmanić)
Consolidation of the painted layer that loosely adheres to the base, prior to the painting's being turned on its face (photo by T. Vukmanić)

Konzervatorsko-restauratorski postupci na umjetnini

Nakon što je na probnim uzorcima obavljeno pokusno ispitivanje, određeno je na koji će se način i s kojim materijalima slika *Malampija* restaurirati. Ispitivanja su bila izrazito složena, jer smo se s tim problemom susreli prvi put. Kompleksnost zahvata vidljiva je u svakoj njegovoj fazi. Restauriranje slike *Malampija* izvedeno je tako da se u najvećoj mogućoj mjeri poštovao integritet djela. Trebalo je osigurati čvršći nosilac te konsolidirati oslabljene dijelove slikanog sloja. (sl. 3) Sve to trebalo je učiniti uvođenjem što manje novih materijala u strukturu slike.

PRIPREMA "NEGATIVA" SLIKANOG SLOJA

Lice slike prekriveno je tankom, lako savitljivom, prozračnom i dobro prijanjajućom folijom. Višak zraka koji

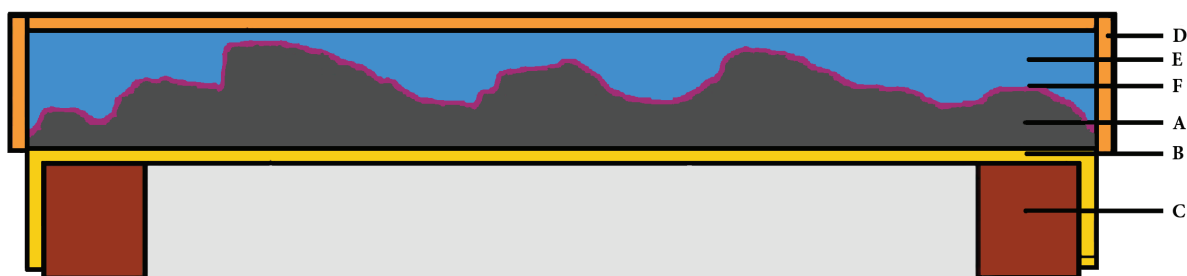
se nalazio između slike i folije uklonjen je usisavačem i gurtom. Gurta je služila da se lakše izvuče zrak te da se smanji snaga usisa usisavača. S bočnih strana slike stavljen je pomoćni okvir koji blago prijanja uz stijenke podokvira. Ispuna negativa slikanog sloja napravljena je kuglicama stiropora, koje su vrlo lagane i prilagodljive. Kuglice stiropora nanosile su se sloj po sloj; svaki se sloj prskao ljepljivom u spreju tvorničkog naziva 3M. Nakon što je ispunjena nanosena do potrebne visine, s gornje strane je slikazatvorena ravnom pločom. Na taj način dobiven je negativ. (sl. 4) Da bi se spriječilo odvajanje negativa od slike, podokvir slike je s bočnih strana pričvršćen za bočne stranice negativa malim limovima. Tako pripremljena slika okrenuta je licem prema radnoj plohi.

UČVRŠĆIVANJE I STABILIZIRANJE SLIKANOG SLOJA

Nakon što je slika okrenuta licem prema dolje, počelo se s izradom pomoćnih bočnih stranica. One imaju ulogu ravnine radnog stola. Na taj način slikani sloj nalazi se ispod razine radne plohe. Tek tada se slika mogla sigurno odvojiti od podokvira. Rubovi platna su nakon uklanjanja podokvira izravnati vlaženjem (korišteni su alkohol i destilirana voda) i optezavanjem. Poledina slike se nakon ravnjanja napokon mogla sagledati u cijelosti.

Poledina slike nije ravna: od težine nanosa slikanog sloja ona se u procesu stvaranja udubila. To se jasno vidi na lijevoj strani slike, na poledini. Meka i još svježja masa gipsa i *Drvofigksa* koja je prošla kroz platno nije formirala kuglice kao na drugim dijelovima slike, već je ravna. To nam ukazuje na to da je slikani sloj već u procesu rada zbog težine udubio platno.

Prije učvršćivanja, gips koji je prošao na stražnju stranu platna stanjen je ručnom brusilicom. Kako bi se zadržala jača povezanost slikanog sloja za platno, nije potpuno uklonjen. Nakon toga se počelo s konsolidacijom slikanog sloja. Slika je sa stražnje strane najprije natapana *Lascaux Hydro Grundom* razrijeđenim s destiliranom vodom u omjeru 1:3, kako bi bolje i dublje penetrirao. Oto-

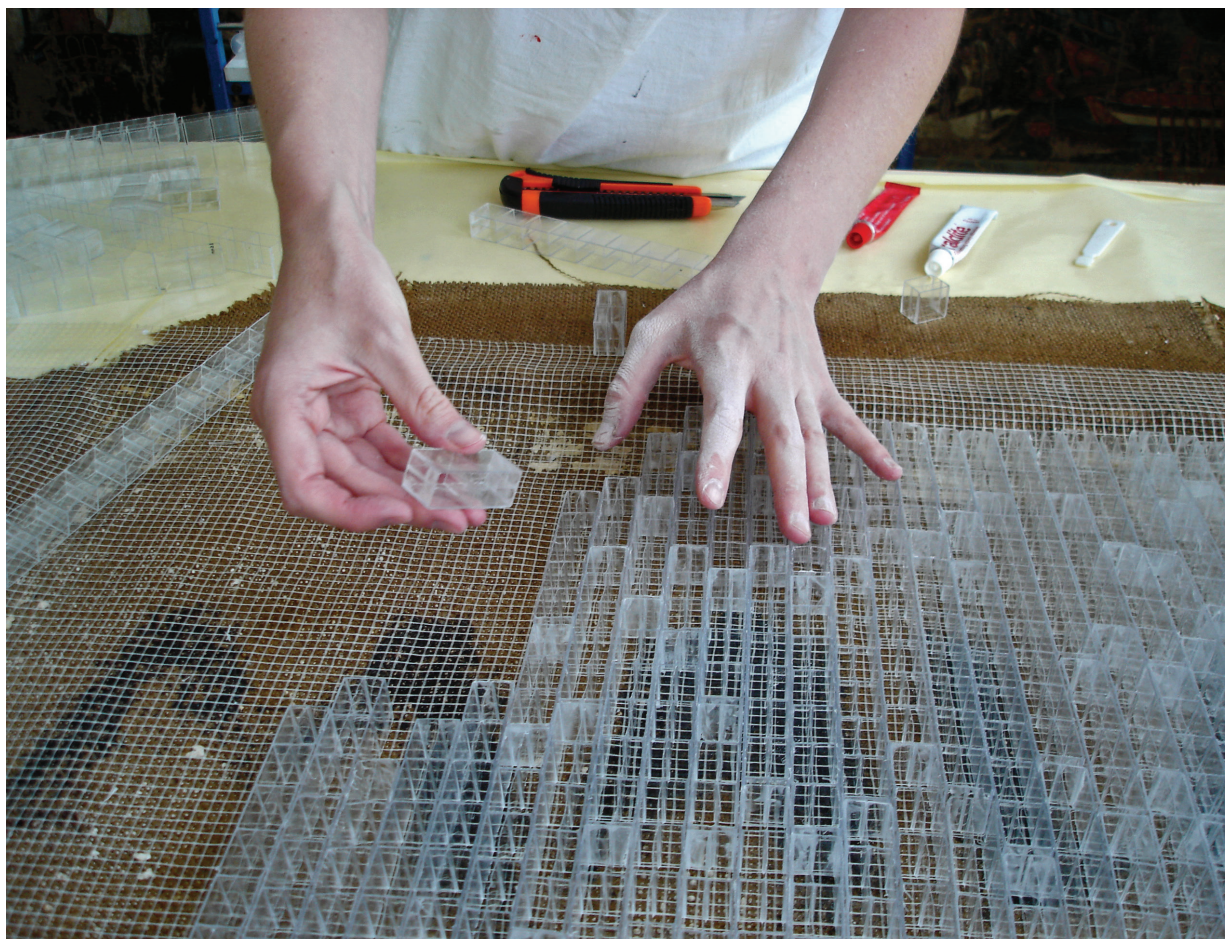


4. Shematski prikaz negativa slikanog sloja (crtež T. Vukmanić)

- A – slikani sloj
- B – originalni nosilac (juteno platno)
- C – drveni podokvir
- D – pomoćni okvir (kolijevka)
- E – ispuna za negativ od sitnih kuglica stiropora
- F – tanka folija

Schematic representation of the painted-layer negative (drawing by T. Vukmanić)

- A – painted layer
- B – original support (jute canvas)
- C – wooden stretcher
- D – working frame (crib)
- E – filling for the negative, made of small Styrofoam balls
- F – thin foil



5. Slaganje dijelova polikarbonatne ploče i njezino ljepljenje (snimila T. Vukmanić)
Fitting together the pieces of polycarbonate board and glueing it (photo by T. Vukmanić)

pina *Lascaux Hydro Grunda* postupno je "pojačavana" do omjera 1:1. Konsolidant se nanosio kistom. Nakon sušenja *Hydro Grunda*, poledina slike lagano je zagrijana toplim zrakom, da bi se dovršio proces konsolidiranja. Tako je slikani sloj učvršćen za juteno platno. Premaz je služio i kao izolacija originalnog sloja od materijala korištenih u restauratorskom zahvatu.

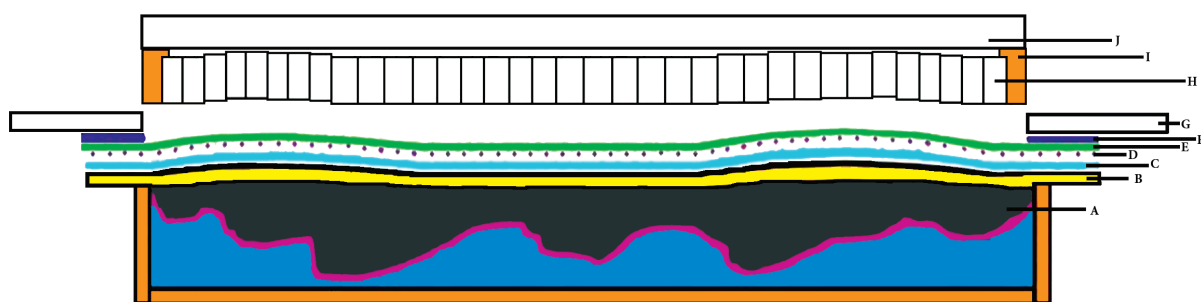
STABILIZIRANJE I PODSTAVLJANJE NOVIM PLATNOM

Konsolidiranjem slikanog sloja sa stražnje strane otopinom *Hydro Grunda* povezane su čestice gipsa, na mjestima gdje su izgubile vezivnost. *Hydro Grund* je ujedno učvrstio platno za slikani sloj te je dao elastičnost oslabljenom originalnom platnu. Da se dodatno stabilizira i učvrsti, platno je podstavljeno poliesterskom mrežom. Dimenzija mreže nešto je manja od originalnog platna. Širina između niti je 0,25 mm. Ljepilo koje je korišteno za povezivanje originalnog platna i poliesterske mreže je *Lascaux Acrylic Adhesive* HV 498. Ljepilo je nanoseno u sloju jednolike debljine preko mreže koja je bila polegnuta na silikonski papir. Tako premazana mreža uklonjena je sa silikonskog papira i ljepljivim dijelom postavljena na originalno platno. Na mrežu je stavljen silikonski papir, te je optežana utezima i ostavljena 24 sata. Ručnim glačalom

i toplinskom špahtlom reaktivirano je ljepilo koje se odmah hladilo utezima. Na taj način osiguran je minimalan ulazak ljepila u originalno platno. Ljepilo ostaje samo na površini novog platna (mreže). Porub originalnog platna premazan je također jednolikim slojem ljepila, kao i rub poliesterske mreže. Trake novog, gusto tkanog sintetskog platna, premazane su po cijeloj površini (*strip-lining*). Kao ljepilo je, u ovom slučaju, upotrijebljena *Beva 371*. Nakon što se ljepilo na trakama osušilo, one su zaglačane na toplinskom vakuumskom stolu i tako dodatno ojačane. Ojačavanje rubova *strip-liningom* izvedeno je i zbog dodatnog osiguranja rubova slike prije ponovnog napinjanja.

OJAČANJE SLIKE S POLEDINE POLIKARBONATNOM PLOČOM

S obzirom na to da je najveći problem Fellerove *Malampije* visok stupanj nestabilnosti, s posebnom se pozornošću pristupilo izboru novog nosioca koji će ojačati sliku sa stražnje strane. Odabrana je polikarbonatna ploča tipa *Lexan* koja je izuzetno lagana, što joj daje znatnu prednost u rukovanju, a minimalno povećava težinu slike. Prije napinjanja na novi podokvir, slika je podložena sa stražnje strane polikarbonatnom pločom. Ploča je izrezana na tanke trake različitih dimenzija. Trake su bočno okrenute i međusobno spajane dvokomponentnim epoksidnim



6. Shematski prikaz učvršćivanja i stabiliziranja slikanog

sloja (crtež T. Vukmanić)

A – slikani sloj

B – originalno platno

C – Lascaux Hydro Grund

D – Lascaux Acrylic Adhesive HV 498

E – novi nosilac od polieterske mreže

F – sloj Beve 371

G – strip-lining, sintetsko platno

H – lagana polikarbonatna ploča (Leksan)

I – tanki drveni okvir

J – aluminijski podokvir

Schematic representation of strengthening and

stabilizing the painted layer (drawing by T. Vukmanić)

A – painted layer

B – original canvas

C – Lascaux Hydro Grund

D – Lascaux Acrylic Adhesive HV 498

E – new base made of polyester net

F – layer of Beva 371

G – strip-lining, synthetic canvas

H – light polycarbonate board (Leksan)

I – thin wooden frame

J – aluminium stretcher



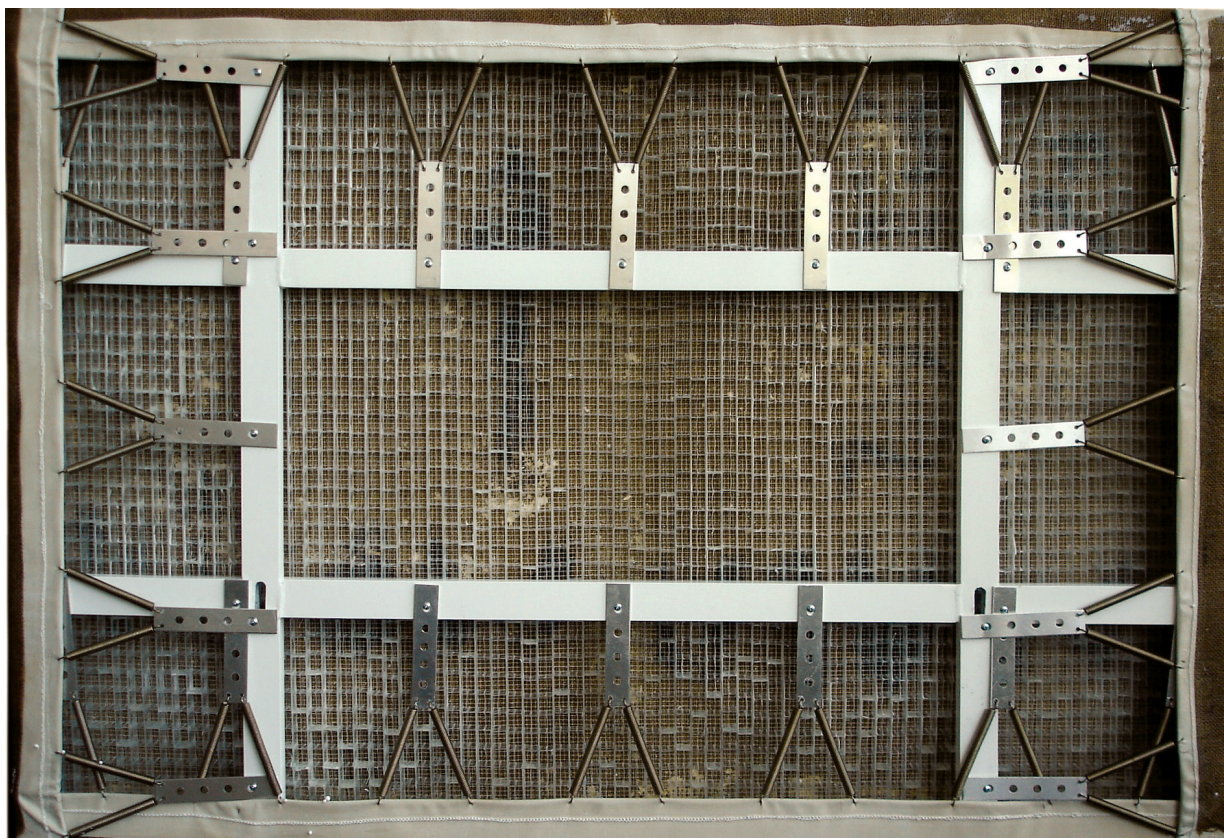
7. Prikazan je sistem pričvršćivanja opruga na trake podstavljenog platna kojim su ojačani rubovi originala (snimila T. Vukmanić)
System for attaching springs to the edges of the original painting reinforced with strip-lining (photo by T. Vukmanić)

ljepilom *Aralditom* tako da prate neravnine platna. (sl. 5) Ploča koja je tako konstruirana nije neposredno povezana s platnom i lako se može ukloniti, a podloga koju daje čvrsta je, prozračna i transparentna (originalno platno može se vidjeti sa stražnje strane). Ojačanje od polikarbonatne ploče prati neravnine i formu poledine slike. Neravnine nastale spajanjem dijelova polikarbonatne ploče, s gornje strane su izravnate tračnom brusilicom te, koliko je to bilo moguće, poravnate s rubovima slike. Dio ploče koji se nije mogao izbrusiti izravnao se dodavanjem tankog drvenog profila. Na taj su način rubovi polikarbonatne ploče, koji su još uvijek bili niži od središnjeg dijela slike, dovedeni u istu razinu. Tako složena lagana sačasta ploča dobila je tanki drveni okvir, koji je obrubljuje i dodatno učvršćuje. Drveni okvir pričvršćen je za aluminijski po-



8. Napinjanje novog poruba na aluminijski podokvir pomoću metalne pločice i opruge (snimila T. Vukmanić)
Stretching the new canvas edge on the aluminium stretcher using a metal plate and a spring (photo by T. Vukmanić)

dokvir dvokomponentnim ljepilom da bi se spriječilo njegovo klizanje pri napinjanju slike. Uz minimalan unos novog materijala, slika je učvršćena i stabilizirana. Tako je spriječeno uvijanje slike, a time i nova oštećenja. (sl. 6)

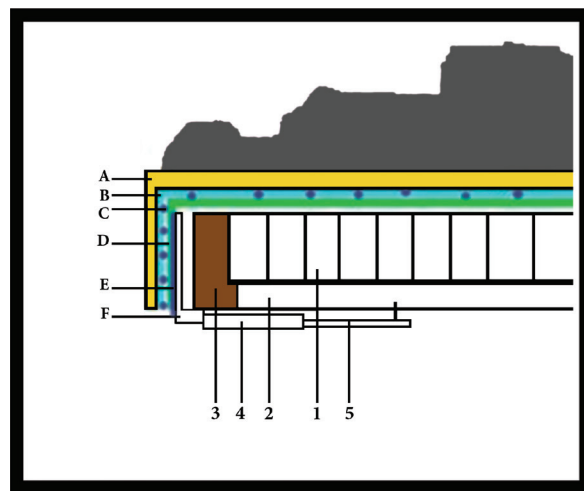


9. Poledina slike s novim aluminijskim podokvirom. Slika je napeta pomoću opruga i metalnih pločica. Ispod podokvira vidljiv je čvrsti oslonac od polikarbonatne ploče (snimila T. Vukmanić)

Back of the painting with the new aluminium stretcher. The painting was stretched with springs and metal plates. The solid support made of polycarbonate board can be seen under the stretcher (photo by T. Vukmanić)

NAPINJANJE NA NOVI ALUMINIJSKI PODOKVIR

Napinjanje slike *Malampija* na novi aluminijski podokvir razlikuje se od tradicionalnog napinjanja na drveni podokvir. Priprema poruba za *strip-lining* (podstavljanje rubova slike) nešto je drugačija, kao i način napinjanja. U ovom slučaju platno se napinjalo na novi aluminijski podokvir uz pomoć opruga. Porub novog sintetskog platna premazan je *Bevom 371*, i tako dodatno učvršćen. Porub se pričvršćuje za originalno platno i rub poliesterske mreže koja učvršćuje i stabilizira originalni nosilac (juteno platno). Ljepilo se reaktivira ručnim glačalom i hladi pod utezima. Nakon što su trake za novi porub premazane *Bevom 371*, izračunata je širina poruba. Ona se mjerila od ruba originalnog platna (gdje prestaje slikani sloj) do opruge; ta se udaljenost zatim udvostručila. Točno po sredini trake, porub je presavijen i ponovno zaglačen. Traka se dodatno učvrstila šivanjem poruba. (sl. 7). Na taj se način dobio dvostruko jači porub kroz koji se može provući metalna sajla. Ona u ovom slučaju služi kao sidrište za opruge i sprječava kidanje trake zbog djelovanja sila koje se stvaraju napinjanjem slike na podokvir. (sl. 8) Na aluminijskom podokviru u pravilnim razmacima izbušene su rupe za vijke. Na tim su mjestima uz pomoć metalnih pločica pričvršćene opruge. Slika je na taj način napeta na novi podokvir. (sl. 9 i 10)



10. Shematski prikaz napinjanja slike na novi podokvir (crtež T. Vukmanić)
Schematic representation of the stretching of the painting over the new stretcher (drawing by T. Vukmanić)

A – originalno platno
B – Lascaux Hydro Grund
C – Lascaux Acrylic Adhesive HV 498
D – novi nosilac od poliesterske mreže
E – sloj Beve 371
F – strip-lining, sintetsko platno
1 – lagana polikarbonatna ploča (Leksan)
2 – aluminijski podokvir
3 – drveni podokvir
4 – elastična opruga
5 – aluminijska pločica

A – original canvas
B – Lascaux Hydro Grund
C – Lascaux Acrylic Adhesive HV 498
D – new support made of polyester net
E – layer of Beva 371
F – strip-lining, synthetic canvas
1 – light polycarbonate board (Leksan)
2 – aluminium stretcher
3 – wooden stretcher
4 – elastic spring
5 – aluminium plate



11. Uklanjanje kuglica stiropora s negativa slike *Malampija* (snimila T. Vukmanić)

Removal of Styrofoam balls from the Malampija painting negative (photo by T. Vukmanić)

UKLANJANJE NEGATIVA SLIKANOG SLOJA

Nakon što je napeta na novi podokvir, slika je izvađena iz negativa s ispunom od kuglica stiropora. Slika je, zajedno s negativom, okrenuta licem prema gore te je uklonjen ravni poklopac. Nakon toga su uklonjene kuglice stiropora pa bočne stranice negativa i, naposljetku, zaštitna folija. **(sl. 11)** Slika je ponovno detaljno pregledana. Nisu uočena nova oštećenja. Može se zaključiti da je ova metoda zaštite lica slike bila primjereno rješenje.

REKONSTRUKCIJA DIJELOVA SLIKANOG SLOJA KOJI NEDOSTAJU

Kao što je već rečeno, bridovi slike *Malampija* oštećeni su i u većem dijelu nedostaju. U prethodnoj restauraciji bili su rekonstruirani, no nakon toga ponovno su oštećeni. Na nekoliko mjesta bio je oštećen i slikani sloj u središtu slike. Ispucani dijelovi slikanog sloja konsolidirani su injektiranjem razrijeđene mase gipsa i *Lascaux Acrylic Adhesive* hv 498 otopljenog u destiliranoj vodi. Konsolidant je injektiran u raspućine. Nakon učvršćivanja slikanog sloja pristupilo se rekonstrukciji dijelova koji nedostaju. Oštećenja bridova slikanog sloja rekonstruirana su smjesom gipsa, kudjelje i otopine *Lascaux Hydro Grunda* u destiliranoj vodi u omjeru 1:1. Rekonstruirani dio tako se vizualno približio teksturi originalnog slikanog sloja. Velike pukotine zapunjene su i iznivelirane s originalnim reljefom. Rekonstruirani dijelovi slikanog sloja retuširani su crnim i smeđim pigmentima vezanim lakom. Korišteni su *Schmincke* crni i *Sienna Natur* pigment te *Golden Polymer Varnish Matt*.

Za retuš površina na kojima je prisutan narančasto-crveni pigment korišteno je *Lascauxovo* hv 498 ljepilo razrijeđeno s malo destilirane vode. Ljepilo je polusuhim kistom nanoseno na površinu, ondje gdje je nedostajao



12. Retuš oštećenja slikanog sloja suhim pigmentom (snimila T. Vukmanić)

Retouching damage to the painted layer with dry pigment (photo by T. Vukmanić)



13. Slika nakon dovršenih konzervatorsko-restauratorskih radova (snimila T. Vukmanić)
The painting after the completion of the conservation-restoration interventions (photo by T. Vukmanić)

pigment (sl. 12). Kada se djelomično osušilo, kistom je nanesen pigment u prahu. Sliku nije bilo potrebno zaštititi slojem završnog laka. Iako slika izvorno nije imala ukrasni okvir, preporučeno je da se uokviri tankim drvenim okvirom neutralne boje, kako bi se spriječilo ponovno oštećivanje rekonstruiranih bridova. (sl. 13)

Zaključak

Želimo li sačuvati umjetničku baštinu 20. stoljeća za buduće generacije, važno je razumjeti kako stare i propadaju materijali od kojih su načinjena. Uz podatke prikupljene tehničkim analizama materijala, od izuzetne važnosti u definiranju konzervatorsko-restauratorskog pristupa pokazale su se informacije koje je dao sam autor. U kontaktu s Eugenom Fellerom dopunjena su naša saznanja o

umjetnikovu konceptu stvaranja slike *Malampija*, kao i o njegovu stavu prema starenju vlastitog djela. U razgovoru su prikupljeni podaci o materijalima i tehnici slikanja, što je, pak, uz rezultate tehničkih analiza pomoglo i pri odabiru konzervatorsko-restauratorskih postupaka. U pristupu smo se vodili načelima minimalne intervencije, a rekonstrukcije oštećenih i manjkajućih dijelova slike provedene su u skladu sa zahtjevima suvremene konzervatorske etike. Temeljem dostupnih podataka o načinu rada Eugena Felleri i prikupljenih informacija tijekom istražnih radova, procijenjeno je da rekonstrukcije na slici moraju biti parcijalne, odnosno da će se provesti samo ondje gdje oštećenja ugrožavaju stabilnost predmeta, a da se neće zapunjavati pukotine koje su sastavni dio nastajanja i života slike. ■

Tekst je dio stručnog magistarskog rada na temu:

PROBLEMATIKA KONSERVIRANJA I RESTAVRIRANJA SLIK SODOBNE UMETNOSTI NA PRIMERU SLIKE „MALAMPIJA“ SLIKARJA EUGENA FELLERJA.

Rad je obranjen 2008. godine na Univerzitetnom podiplomskom studiju iz restavratorstva na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje, u Ljubljani u Sloveniji.

Ovom prigodom zahvaljujem se mentorici doc.mag. Tamar Trček Pečak na svesrdnoj pomoći i strpljivosti pri izradi rada.

Prilog

IZVADAK IZ INTERVJUA S EUGENOM FELLEROM

Kako su nastajala djela u fazi materičnog slikarstva i informela?

To su bili eksperimenti onoga što sam čuo, pročitao.

Kako odlučujete kada je takvo djelo gotovo?

Instinkt.

Je li vam materijal koji rabite jednako važan kao i tehnika?

Tehnike tu nema, ali materijal je, fascinacija pigmentom, baš on stvara izazov. Danas imaš boja u tubi kakvih hoćeš, ali nije to to.

Zašto ste odabrali baš tu vrstu materijala, kod skupine slika *Malampija*?

To sam uspio pronaći u svojoj kući, bilo mi je pod rukom.

Koliko je važno značenje materijala u odnosu na značenje vašeg rada? Je li važnije značenje materijala ili vizualni doživljaj ili postoje i neke druge značajke kao što su mogućnost upotrebe različitih materijala, njihova kompatibilnost ili različitost, originalnost materije, simboličko značenje, postojanost ili nestajanje?

Fasciniralo me je to što staviš vezivo u pigment koji je u suhom stanju jedno, u mokrom stanju drugo. Panika te uhvati, a kada se osuši, onda je nešto sasvim treće.

Materijal nema nikakvo simboličko značenje, on je samo sredstvo. Može se raditi od bilo čega.

Radite li svoja djela isključivo u studiju ili katkad izlazite i izvan njega? Koja je razlika u tim različitim tretmanima?

Ja nemam ateljea. Informel sam radio u prirodi, u dvorištu, jer bi me mama zadavila da sam palio u sobi. Ostale slike su sve napravljene na kuhinjskom stolu.

U slučaju da se materijal na slici zbog starenja i/ili propadanja mora ponoviti (nadoknaditi), može li se zamijeniti nekim sličnim materijalom?

Može. Možete pokušati s pijeskom, ljepljom. A onaj pigment koji sam koristio bio je običan pigment za zidove.

Kako biste opisali gubitak značenja djela koji se dogodi starenjem ili propadanjem? (Primjer: Žuta slika, naknadno lakirana sjajnim lakom.)

Odlično. Umjetnost treba isto imati jedan vijek. Ne postoji tu nikakav sakralni odnos prema materijalu. Ja tada nisam mogao znati da će to jednom postati važno.

To je jednostavno njen život.

Je li to promijenilo ekspresivnost i značenje vašeg rada?

Ne. Ono što predstavlja, to je. Jednostavno agresija na materijal.

Smatrate li da se u slučaju znatnog propadanja, vaše djelo treba pustiti da propadne do kraja? Kada biste vi svoje djelo potpuno otpisali?

Da. Jednostavno kanta za smeće. Bolje da postoji mit.

Smatrate li da je promjena površine–propadanje?

Ne.

Sada bih se voljela usredotočiti na sliku *Malampija*, pa bih vam željela postaviti nekoliko pitanja o procesu nastajanja te slike. Na koji način ste gradili spomenutu sliku, koje materijale i koju tehniku ste upotrijebili? Kojim redoslijedom ste stvarali to umjetničko djelo?

Prvo sam kudjelju umiješao u Vinavil i gips i zatim izmodelirao površinu na napetom platnu, pustio sam da se malo osuši, ali ne do kraja. Površina je morala ostati lagano ljepljiva. Na takvu površinu sam ribao pigment. Poslije sam sve to lijepo premazao firnisom i crnim pigmentom i palio.

Upotrebljavao sam jeftinije materijale: gips, kudjelju, pigmente, Vinavil (danas se to zove Drvofiks), a kako sam se u to vrijeme družio i s Kožarićem, vidio sam da on upotrebljava gips. Odlučio sam se za gips jer je bio dostupan i lagan za manipuliranje, pa je akcija brzo bila gotova, jer strast je bila jaka. Onda sam nakon nekog vremena počeo upotrebljavati samo Vinavil, dok sam u neke stavljao ipak i malo gipsa. Naravno u to sam miješao pigmente. Na kraju bih sve premazao firnisom i palio letlampom. To je baš postalo majmuniranje Gattina. On je tada radio slobodne formate poliestrom, i da sam ga pitao: Ivo, hoćete li mi dati kantu poliestera, on bi mi dao, ali intima je bila duhovna maksimalna, ali nije bila ta vrsta intime. Sramio sam se pitati ga to. On je radio slike za vječnost, a meni se živo fućkalo koliko će trajati, ali mi je bio važan njegov sud, to je značilo napraviti sliku u jedno popodne i pokazati mu. Ali ja nisam imitirao Gattina, iako je to vizualno vrlo slično. On je u meni stvorio taj senzibilitet, on mi je pričao o svom iskustvu, o Italiji, međutim, kad sam došao tamo i vidio da je sve to zakašnjelo, jer Rauschemberg je radio informel 40-ih godina. Ali važno je da nisu bile rađene u kontekstu lijepo rađenih „građanskih“ slika. Mislim da je ovo što danas radim ostalo dosta koherentno s onim, jer ni ovo danas nisu lijepe slike.

Površina slike nalikuje na lavu. Htjeli ste to postići?

Ne, ali bio sam poslije na Etni i vidio je uživo. Doista slično, zar ne? Fascinantno!

Jeste li tim djelom željeli izraziti samo ekspresiju i mogućnosti materijala kojim ste radili ili ti materijali i način izrade djela imaju neku poruku, neko dublje značenje?

Bitna je bila akcija. Kako je to bila moja inicijacija, bilo mi je jako važno. I samo je taj trenutak stvaranja bio važan, ne poslije.

Kako nisam imao edukaciju, materijal kao simbol nije za mene imao nikakvo značenje. Edukacija je vlastita stvar, koju stvaraš iz vlastite potrebe i otkrivaš vlastiti svijet.

Edukacija je dobra, ali sloboda je još bolja. Sloboda je malo i košmar, jer radiš po intuiciji. Danas bih volio da sam završio Akademiju, jednostavno zato što ti je potrebno to jedno poniženje i praksa.

Walter Gropius kaže da ako želiš biti umjetnik, trebaš graditi sebe. Treba imati puno različitih iskustava, dakako kulturnih.

Dobio sam monografiju nekog Amerikanca koji je radio kose površine kao i ja. Nisam imao pojma i ne želim o njemu znati ništa. Znam o minimalistima u Americi koji su pisali tih godina sve, ispunjavali su me. Netko slika, ali ne zanima me njegovo iskustvo. Ovo je preblizu, da ne osjetiš i ne želim njegovo iskustvo dok radim, nakon rada da.

Vjerujem da postoje paralelni svjetovi.

Važna Vam je robusnost materije, taktilnost... Zašto, što ona znači?

Važno mi je bilo da to ne budu lijepe slike.

Slika *Malampija* je prilično velikih dimenzija i radena je na platnu. Kako ste se odlučili na taj nosilac s obzirom na to da je slikani sloj vrlo težak? Jeste ste razmišljali o drvenoj ploči kao nosiocu?

Tada sam to imao pri ruci i nisam razmišljao što će se dogoditi poslije s njom.

Što mislite o restauraciji koja je potrebna vašem djelu *Malampija*? Imate li neki prijedlog ili uputu?

Mislim da bi nju trebalo odlijepiti i jednostavno prema zati nekim jakim ljepilom da se zalijepi za neku drugu podlogu i bez kompleksa prijeći mat bojom. Jer stvar je bila u procesu, vizualno to nije ništa značilo. Bitna je bila akcija. Kako je to bila moja inicijacija, bilo mi je jako važno. I samo je taj trenutak stvaranja bio važan.

Što mislite, koji bi se materijali trebali upotrijebiti u konzervaciji i restauraciji slike *Malampija*?

Gips, pijesak.

Jeste li ikad bili uključeni izravno u restauraciju svojih djela? Želite li u budućnosti da Vas se obavijesti kada će se Vaše djelo restaurirati i želite li biti uključeni u taj proces? Želite li da Vas se konzultira u budućim restauracijama? Nije potrebno.

Bilješke

- 1** YSBRAND HUMMELEN, The Conservation of Contemporary Art: New Methods and Strategies?, u: *Mortality Immortality? The Legacy of 20th Century Art*, (ur.) Miguel Angel Corzo, The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 1999., 171–173.
- 2** Eugen Feller rođen je 1942. godine u Splitu. Samouk je. Umjetnošću se počeo baviti 1957. Izlaže od 1959. Po lišenosti predmetnog sadržaja i uporabi neslikarskih materijala i tehnika blizak je Nenadu Gattinu. U novijem razdoblju blizak je minimalizmu i apstrakciji. Od 1969. živi u Italiji, a 2001. godine vraća se u Zagreb. Bavi se crtežom i grafikom. Dobitnik je brojnih nagrada, među kojima i nagrade Zagrebačkog salona 1968. godine i Sedam sekretara SKOJ-a 1973. Usp. <http://vjesnik.hr>, ROMINA PERIĆ, Retrospektiva Eugena Feller u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu

- (veljača 2005.); <http://vjesnik.com>, MARINA TENŽERA, Čudesna djela hrvatskog enformela (11. ožujka 2001.)
- 3** Usp. ZDENKO RUS., Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj 1, u: *Slikarstvo, egzistencija, apstrakcija*, Split, 1985.
- 4** MARINA TENŽERA, Informel iz milenijske vizure, u: *Vjesnik*, 8. 3. 2001., 15.
- 5** <http://zarec.com>, NIKICA KLOBUČAR, Usputno pitanje stila, broj 150 (10. 3. 2005.)
- 6** Vlasnik slike je Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, inv. broj: 1934.; datum zaprimanja umjetnine na restauraciju: 15. 3. 2005.
- 7** Analize i tehnička ispitivanja obavljena su u Prirodoslovnom laboratoriju u Hrvatskom restauratorskom zavodu. Istraživanje obavio Domagoj Mudronja.

Summary

Tanja Vukmanić

PROBLEMS RELATING TO THE CONSERVATION OF THE PAINTING “MALAMPIJA” BY EUGEN FELLER

Works of modern and contemporary art put new demands before restorers and restoration practice. Every piece of contemporary art that has been jeopardized calls for a new approach and new restoration techniques. The paper uses the painting *Malampija* by Eugen Feller as an example and briefly presents the ethical principles applied in the protection of contemporary art, and describes in detail the conservation-restoration interventions the painting was subjected to.

It has been shown that information collected from authors and their collaborators plays a very significant role in the protection of works of contemporary art. For this reason, attached to the paper is an interview that the author conducted with the painter before the restoration. The contact with Feller provided additional knowledge of the artist's concept of the creation of *Malampija*, as well

as his thoughts about the ageing of his work. During the interview, the author provided information on materials used and the painting technique applied, which was useful from the point of view of selection of technical analyses for material identification. The conservation-restoration works respected the principle of minimal intervention, while the reconstructions of damaged and missing parts of the painting were made in line with the requirements of contemporary conservation ethics. Partial reconstructions were made only in those places in which the damage jeopardized the painting's stability. Damage and cracks that were integral parts of the painting's creation and life cycle were not reconstructed.

KEYWORDS: *Eugen Feller, Malampija, contemporary art, ethics, informel, interview, conservation, restoration*