

Umijeće retuširanja u teoriji i praksi

Sandra Žustić

Hrvatski restauratorski zavod
Restauratorski odjel Split
Split, Porinova 2a
ssustic@h-r-z.hr

Izvorni znanstveni rad
Predan 12.9. 2011.
UDK 75.01:7.025.3

SAŽETAK: Predmet istraživanja u ovom radu je problematika retuširanja slika, s ciljem sintetiziranja dostupnih teorijskih spoznaja o navedenoj materiji te rasvjetljavanja nekih novijih saznanja. Analitičkom obradom pribavljene građe o metodologiji i tehnologiji, kao i etičkim i estetskim aspektima retuša, izdvojene su neke teorijske postavke te se govori o razvoju tehnike kroz povijest. U tom smislu valja spomenuti i primjere korištenih materijala i metoda retuširanja u splitskoj radionici, od njezina osnutka 1954. godine. Napokon, u praktičnom pokušaju primjene teorijskih premisa prilikom rekonstrukcija kompleksnih površina te određivanja prikladnog stupnja retuša, navedeno je i nekoliko zanimljivih slučajeva iz djelatnosti HRZ-a u Restauratorskom odjelu u Splitu.

KLJUČNE RIJEČI: *retuširanje slika, metode retuširanja, mediji u retušu, splitska radionica, rekonstrukcije kompozicijskih elemenata, lakune*

IAKO SE POSTUPAK RETUŠA UNUTAR cjelovitog konzervatorsko-restauratorskog tretmana promatra kao svojevrsan “estetski luksuz”¹ koji nema primarnu ulogu u sanaciji slike, ipak je doktrina njegova pravilnog izvođenja predmetom rasprava i tema važnih svjetskih konferencija.² Logično je da bi svako retuširanje moralo biti temeljeno na osjećaju etike i uvijek biti očitovanje filozofije određenog umjetničkog djela, međutim njegova odlika je ovisnost o individualnoj intuiciji čovjeka, a to je čimbenik koji je gotovo nemoguće analizirati ili uspoređivati. U skladu s tim, može se reći da je retuširanje ipak proces neobjektivne prirode koju je zaista teško podvrgnuti jednoznačnom vrednovanju.

U domaćoj stručnoj literaturi evidentan je manjak istraživanja spomenute problematike. Dok je načelno uobičajena praksa završiti restauraciju retušom, u većini izvještaja taj se zahvat rijetko spominje, a još rjeđe biva detaljno opisan. Problem je i u tome što se u tijeku konzervatorsko-restauratorskih studija retuširanje ne

izdvaja kao zasebna tema predavanja, vježbe ili pak nekog stručnog ili znanstvenog skupa. Moguće je dakle utvrditi da je retuširanje slika u Hrvatskoj prisutnije u praksi negoli u teoriji, pa se čini potrebnim ukazati na slijed teorijskih preokupacija u restauriranju umjetničkih djela tijekom prošlih stoljeća i pronaći njihovo polazište u praksi svjetskog, pa tako i nacionalnog rješavanja problematike retuširanja slika.

Zato je prvi dio ovog članka zasnovan upravo na povijesnim promišljanjima i teorijskim postavkama važnih svjetskih restauratora i povjesničara umjetnosti koji su utjecali na razvoj metode retuširanja. U drugom dijelu rada prikazuje se povijest razvoja prakse retuširanja splitske restauratorske radionice HRZ-a, od njezina osnutka 1954. Ukazat će se i na uobičajene materijale u retuširanju i upozoriti na glavne čimbenike koji su utjecali na promjene u tehnologiji retuširanja. Ujedno, usporedbama s praksom nekih inozemnih restauratora, intencija ovog poglavlja je ukazati na doseg tehnologije retuširanja



1. Baldasarea d' Anna, Sv. Jeronim i sveci, xvii. st., Hvar, Crkva sv. Nedjelje, poslije dovršenih restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimila S. Šustić)

Baldasare d' Anna, Saint Jerome and Saints, 17th century, Hvar, church of Holy Sunday, after restoration works (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by S. Šustić)

splitske radionice u odnosu na praksu svjetskih restauratorskih središta. Naposljetku, u posljednjem dijelu rada pristupit će se tematici na praktičan način; suočavanjem s problemima u radu i donošenjem odluka u zagonetnim situacijama retuširanja, posebna će se pozornost usmjeriti na problematiku rekonstruiranja kompleksnih oštećenja na slikama.

Teorijska načela retuširanja

Odluke konzervatora-restauratora oduvijek su određivale izgled kulturnog dobra kao umjetničke tvorevine i povijesnog dokumenta, sugerirajući pritom gledatelju određeno čitanje djela. U načelu, te su odluke sačuvale nebrojena djela umjetničke baštine, no ipak povijest struke bilježi da su one ponekad bile odviše smione te nisu imale povoljan učinak na umjetninu. Jedan od najvažnijih teoretičara umjetnosti svojega doba Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755–1849), restauriranje je opisao kao postupak “vraćanja izgubljene cjelovitosti” umjetnini.³ Međutim, prema današnjim standardima, većina restauracija iz prethodnih razdoblja smatrala bi se pretjeranima, poglavito u pogledu retuša. O takvim intervencijama svjedoči mnogo dokumentiranih slučajeva iz sredine 19. stoljeća.

Henry Merritt, stručnjakinja i članica Odabranog povjerenstva za restauraciju (Selected Committee on Restoration) u Nacionalnoj galeriji u Londonu 1853. godine opisala je ciljeve tadašnjeg pristupa retušu: “Umjetnik nastavlja skicirati i oslikavati dijelove koji se poklapaju s graničnom formom i bojom, postižući to s velikom preciznošću, kako u boji tako i u teksturi, i to tako da najoštrije oko nikada ne može otkriti gdje su se nalazila oštećenja.”⁴ Štoviše, kako bi zadovoljili senzibilitet i ukus vlastitog vremena, restauratori su nerijetko preslikavali i neoštećena područja na slikama. Moglo bi se dakle zaključiti da je njihova praksa bila usredotočena isključivo na estetsku komponentu slike, zanemarujući pritom sve vidljive tragove vremena.

Teorijska razmišljanja bečkog povjesničara umjetnosti Aloisa Riegla radikalna su reakcija na navedenu restauratorsku praksu. Svojom je doktrinom stvorio kriterije vrijednosti, među kojima se posebno ističu vrijednost starosti i povijesna vrijednost.⁵ Stoga je prva polovica 20. stoljeća njegovala upravo povijesni pristup u restauraciji, koji je jasno odredio dimenziju restauriranja i potrebu razdvajanja restauriranja od kreiranja, pri tome uvažavajući slike i kao ostarjele objekte. Zabilježena mišljenja restauratora i teoretičara umjetnosti u stručnim časopisima drastično se mijenjaju. Čin retuširanja dobio je nelegitimnu konotaciju i gotovo da je tretiran kao drsko zadiranje u originalno majstorovo djelo. Na tom tragu zasigurno su najrepresntativnije preokupacije konzervatora Victora Bauera-Boltona, svojevrsnog pionira modernih stavova u restauraciji.⁶ I mnogi povjesničari umjetnosti, poput

Heinricha Wölfflina, vjerovali su da je ono što vidimo u određenom trenutku i mjestu uvjetovano razdobljem, nacionalnošću i individualnim stilom, čime su jasno ukazivali na svoj stav prema restauriranju, naročito prema rekonstruiranju nedostajućih dijelova.⁷

Godine 1931., kada je donesena Atenska povelja kao prvi važniji međunarodni dokument koji se odnosi na zaštitu spomeničke baštine, uspostavljen je kompromis između prošlosti i sadašnjosti te su povijesni objekti prilagođeni suvremenim uvjetima života. Predloženi restauratorski projekti otada su bili podvrgnuti stručnoj kritici kako bi se spriječile moguće pogreške uzrokovane gubitkom karaktera i povijesnih vrijednosti djela.⁸ Uskoro su psihologija percepcije umjetnine, kao i važnost istraživanja autentičnih estetskih načela u vremenu nastanka pojedinog djela postali veoma važni čimbenici u određivanju stupnja intervencije retuša. Bile su to neke od osnovnih odlika moderne konzervatorsko-restauratorske struke u kojoj je, nakon Drugog svjetskog rata, zagovarana aktivna zaštita spomenika. Pobornik takvih razmišljanja svakako je bio i austrijski povjesničar umjetnosti Ernst Gombrich koji jasno ukazuje na potrebu da restauratori budu više negoli samo tehnološki osviješteni u provođenju zahvata.⁹

U drugoj polovici prošlog stoljeća, talijanski povjesničar umjetnosti i kritičar, Cesare Brandi, usmjerio je svoju karijeru na proučavanje povijesti i teorije restauracije, a njegovi stavovi oblikovali su suvremena načela retuširanja slika. Godine 1963., devetnaest godina nakon osnivanja restauratorske škole u Rimu, Istituto Centrale del Restauro, Brandi je publicirao knjigu “Teoria del Restauro”, kojom zagovara poštivanje vidljivih znakova vremena nastalih od umjetnikove izvedbe do trenutka restauratorske intervencije.¹⁰ Tu revolucionarnu zamisao proveli su u praksu studenti Paolo i Laura Moro te Paul Phillipot, primjenjujući tehniku *tratteggio*.¹¹

Tratteggio ili *rigatino* prezentiran je u obliku vertikalnih linija načinjenih od kombinacije nijansi koje integriraju oštećenje s originalom. Intervencija obnavlja sliku čineći je čitljivom, a u isto vrijeme je jasno omeđena i prepoznatljiva oku promatrača.¹² Ta je metoda reintegracije slika bila inspirirana modernom teorijom konzervacije-restauracije temeljenoj na fenomenologiji¹³ i Gestalt psihologiji¹⁴. Stvaranje je završena akcija, dakle, djelatnost konzervatora-restauratora ne može biti kreativna ili imitativna u odnosu na umjetničko djelo. Ipak, u Gestalt teoriji, priroda umjetničkog djela opisana je ne samo u svojem „netaknutom“ stanju (u kojem je ono „pušteno“ iz radionice umjetnika) nego i u svojem kasnijem „životu“ artefakta. Budući da je sadržaj umjetničkog djela primjer savršenstva, oštećenje je strano tijelo u njegovoj cjelovitosti.¹⁵ Zahvaljujući Brandijevim postulatima, proces obnove podrazumijevao je kritički čin u tumačenju potencijalnog jedinstva oštećenog djela, čime je konzervacija-restauracija pronašla svoje mjesto u postmodernističkoj kulturi,



2. Detalj zatečenog stanja donjeg dijela slike (fototeka HRZ-a, snimila R. Džaja)

Lower part of the painting before restoration, detail (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by R. Džaja)

u kojoj se sva tumačenja i estetske koncepcije propituju i vrednuju.¹⁶

Brandijeve postavke bile su velikim dijelom integrirane u odredbe Drugog međunarodnog kongresa arhitekata i tehničara za povijesne spomenike 1964. godine, nakon kojega je proces restauracije postao visokospecijalizirana operacija. Naime, Venecijanska povelja uvela je sustavnu zaštitu spomenika u punoj autentičnosti, a uklapanje u suvremenu funkciju bilo je dopušteno samo u izvornim okvirima.¹⁷ Osim očuvanja, cilj je bio otkriti estetsku i povijesnu vrijednost kulturnog dobra uz poštovanje originalnog materijala i autentičnog dokumenta. Retuširanje se stoga mora prekinuti onoga časa kada počne pretpostavka, a rekonstrukcije nedostajućih dijelova moraju se harmonično integrirati s cjelinom dok ih se istovremeno treba moći razlučiti, kako restauracija ne bi falsificirala umjetnički ili povijesni dokaz.¹⁸

Na tom tragu može se promatrati osmišljavanje nove metodologije u teoriji talijanskog restauratora Umberta Baldinija, koja će u tehnici šrafiranih linija i u odabranom materijalu biti diferencirana od okolnog originala, iako sasvim ujedinjena u cjelini. Bivši direktor instituta Opificio delle Peetre Dure u Firenci postavio je nekoliko načela koje je kategorizirao kao apstrakcije ili kromatske selekcije. Naime, firentinska verzija *tratteggia*, koju je razvio u suradnji sa suprugom, restauratoricom Ornellom Casazom, tzv. je *Selezione cromatica* (ili *selezione del colore*, engl. chromatic selection). U toj metodi linije ne moraju biti vertikalne, nego usmjerene prema kompozicijskim elementima slike. Kromatska selekcija podrazumijeva pronalazak karakterističnih obilježja (elementarnih boja) željene nijanse, te njezinu gradaciju, pri čemu se stvara impresija boje koja reintegrira sliku. Boje su postavljene jedna pokraj druge u slojevima, formirajući sustav filtra

koji pri promatranju djeluje kao transparentni zaslon, dajući efekt ujedinjene boje.¹⁹

Drugi firentinski derivat *tratteggia* je *astrazione cromatica*, a spomenuti par razvio ga je nakon poplave u Firenci 1966. u svrhu tretiranja ekstenzivnih oštećenja, poput onih na raspelu Cimabuea koje je u poplavi teško oštećeno²⁰. *Astrazione* se primjenjivao kada nije bilo moguće rekonstruirati originalnu boju, a ideja je temeljena na tezi da postoji opći neutralni ton prilagodljiv svim ostalim tonovima na slici koji će omogućiti reintegraciju i čitljivost kompozicije.²¹ Želja da se restauracija što više udalji od kopiranja, falsificiranja i reintegracije, dovela je do (pre)velikog iskoraka iz cjeline slike, budući da su tako retuširana oštećenja doslovno titrala i odvlačila pažnju. Zato je Baldinijevo gledište specifično, pa i nije imalo mnogo sljedbenika izvan Firence.

Zapadnije od Italije, slučajevi retuša u Nacionalnoj galeriji u Londonu od 19. stoljeća nadalje pokazuju različite primjere integracije slikanog sloja preko "nevidljivog" i "neutralnog" retuša. Prijašnji pobornik tzv. neutralne restauracije, Helmut Ruhemann, koji je djelovao u londonskoj Nacionalnoj galeriji do 1972., mijenja svoje mišljenje o pravilnoj izvedbi retuša.²² Postizanje neutralnog tona za njega je bilo nemoguće zbog spoznaje da sačuvana okolna boja svojim kontrastom pridonosi njegovu intenziviranju.²³ Smatrao je da retuš uvijek treba svesti na minimum potreban da se povрати usklađenost kompozicije i karakter oštećene slike.²⁴ Jedan od Ruhemannovih velikih doprinosa umijeću retuširanja svakako je njegovo oslanjanje na metode izvorne slikarske tehnike pojedinog majstora. Vjerovao je da takav tip retuša može provesti isključivo restaurator koji ima temeljito znanje, ne samo o tehnici određenog slikara nego i o vizualnom iskustvu kojim slikar nastoji komunicirati svojom tehnikom. Takav pristup



3. Rekonstrukcija donjeg djela slike (fototeka HRZ-a, snimila S. Šustić)

Reconstruction of the lower part of the painting (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by S. Šustić)

Ruhemann je njegovao cijeli svoj radni vijek, usavršavajući ga i prenoseći na svoje učenike.²⁵

Sasvim razumljivo, restauratorska praksa svakim danom napreduje sve više. Znanstvene metode i instrumenti postali su sve prisutniji i u zahvatu retuširanja, pa se posljednjih godina prošlog stoljeća intenzivno istraživala pojava *metamerije*²⁶ u usporedbi rekonstruiranih zona s originalom. Suvremeni ciljevi u zahvatima retuša, koje opisuju stručnjaci iz Nacionalne galerije u Londonu i pariškog Louvrea, uključuju očuvanje prirodnih tragova vremena, dok u isto vrijeme slici vraćaju čitljivost. Da bi se taj cilj ostvario, posebno se preporučuje uvažavanje vidljivosti krakelira, neizbježnog blijedenja i promjene tonova određenih boja, a polazna točka u retuširanju svakako je odabir visokokvalitetnih i reverzibilnih materijala.²⁷

Tehnike retuširanja slika u splitskoj radionici HRZ-a od njezina osnutka do danas

Od osnutka restauratorske radionice, koja je pod okriljem Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika djelovala od 1954. godine u Splitu²⁸, prirodni mediji poput lanenog ulja, damara i mastiksa bili su veoma učestali materijali u retuširanju slika.²⁹ O tome svjedoče sačuvani dokumentacijski kartoni i kratka izvješća o pojedinačnim restauratorskim zahvatima na slikama provedeni do početka devedesetih godina prošloga stoljeća. Taj dragocjeni izvor podataka pohranjen je u Arhivu konzervatorskog ureda u Splitu. Međutim, u nekim slučajevima dokumentacija je nepotpuna, pa je teško sa sigurnošću utvrditi upotrijebljeni medij za retuširanje.³⁰

Prema zabilježkama prijašnjih restauratora i konzervatora, radionička praksa pedesetih godina pokazuje učestalu upotrebu akvarela kao medija za retuširanje slika, prije svega na drvenim nosiocima. Pristup u metodologiji

retuširanja oslanjao se na tadašnja teorijska načela važnih svjetskih teoretičara, koji su zagovarali razlučivost intervencije unutar originalnog slikanog sloja. *Šrafasta tehnika*, *šrafasti način*, *tehnika vertikalnih poteza šrafiranja*, *doslikavanje tehnikom crtkanja* neki su od termina kojima se služe splitski restauratori prilikom opisivanja metodologije rada u retušu. Sasvim razumljivo, riječ je o sinonimima za talijansku metodu retuširanja *tratteggio*. Retuš se nanosio u lokalnim tonovima na podlogu od tutkalno-kredne preparacije, da bi se naposljetku boje intenzivirale damarom ili mastiksom.³¹ Uljni i smolni medij na drvenim nosiocima počinju se upotrebljavati početkom šezdesetih godina 20. stoljeća³². Tijekom tog vremena restauratori su upotrebljavali slikarske uljane boje zbog njihove lake dostupnosti na tržištu i prikladnog rukovanja. Ubrzo, bolonjsku kredu zamijenio je vosak kao sredstvo za kitiranje oštećenja u nosiocu,³³ zbog čega je upotreba medija na vodenoj bazi znatno reducirana. Potrebne gradacije tonova restauratori su postizali efektima uljnog ili smolnog medija.³⁴

Iako su restauratori od početka primjenjivali izolacijski lak, kojim su podslik na vodenoj bazi fizički odvajali od uljanog finalnog retuša, dokumentirani slučajevi datiraju tek iz sedamdesetih godina.³⁵ Također, tih godina evidentna je upotreba tempere u podsliku, umjesto veoma učestalog akvarela. Sljedećeg desetljeća nailazimo na specifične slučajeve u kojima restauratori odolijevaju kompliciranim rekonstrukcijama kompozicijskih elemenata, pa se prilikom saniranja oštećenja odlučuju na primjenu karnauba, voska pomiješanog s adekvatnim pigmentima u lokalnom neutralnom tonu.³⁶ Tom dogovorenom strategijom rada restauratori su željeli iskazati poštovanje autentičnosti umjetničkog djela kao povijesnog dokumenta, odbacujući pritom sve neutemeljene pretpostavke pri retuširanju. U



4. Nepoznati majstor, Bogordica sa Djetetom, sv. Lovrom i sv. Nikolom, xvii. st., Crkva sv. Nikole u Šibeniku, nakon dovršenih restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimila B. Martinac)
Unknown artist, *Madonna and the Child, with St. Lawrence and St. Nicholas*, 17th century, Šibenik, church of Saint Nicholas, after restoration (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by B. Martinac)

tom razdoblju zabilježena je i nova metoda retuširanja, koja u pojedinim slučajevima zamjenjuje uobičajenu *šrafastu tehniku*.³⁷ Riječ je o točkastom retušu, gdje su oštećenja reintegrirana uz pomoć veoma sitnih točkica u okolnim tonovima originala, pri čemu je razlučivost retuširane zone i dalje jasna, no površina slike je optički inkorporiranija.³⁸

Tehnologija restauracije mijenja se 1994., kada je današnji voditelj Restauratorskog odjela u Splitu, restaurator

Branko Pavazza, nakon stručnog usavršavanja u Italiji implementirao nova saznanja u radu na umjetninama.³⁹ Od trenutka kada je prva umjetnina u splitskoj radionici dublirana *rimskom*, a zatim i *firentinskom pastom*, uvedene su i izmjene u odabiru proizvoda za izradu osnove, pa tako i onih za retuširanje. Osobito se to odrazilo na fazu podslika gdje je materijal na vodenoj bazi prevladao, dok se retuširanje uljanim bojama potpuno napušta. U radionici se tada prvi put koriste anorganski mediji u retuširanju slika. Riječ je o laku na bazi akrilne i ketonske smole pod nazivom *J. G. Vibert Retouching Varnish*, koju proizvodi francuska tvrtka *Lefranc & Bourgeois*. Također, u upotrebu ulaze i industrijski izrađene boje na bazi mastiksa *Colore a vernice per restauro* te pigmenti u prahu talijanskog proizvođača *Maimeri* i njemačkog *Kremer*.⁴⁰

Stručna suradnja Hrvatskog restauratorskog zavoda s talijanskim stručnjacima unosi novosti u praksu retuša splitske radionice potkraj prošlog stoljeća. Predstavljen je *Canada balzam* kao novi kvalitetni materijal, koji je davao izvrsne rezultate u imitiranju tonova originalnog slikanog sloja, poglavito u vidu završnih lazura na podsliku od akvarela. Da bi se postigla što bolja kvaliteta zrna, pigmenti su se pažljivo usitnjavali tradicionalnim načinima obrade, da bi se naposljetku pomiješali sa spomenutim balzomom.⁴¹ Osim jajčane tempere, koja se upotrebljavala na samom početku 21. stoljeća⁴², ne nailazimo na nove materijale u retuširanju slika.

Može se zaključiti da je većina organskih medija korištenih u splitskoj radionici do kraja osamdesetih godina bila uobičajena, jer su ih upotrebljavali i mnogi restauratori u drugim dijelovima Hrvatske pa i u inozemstvu⁴³. Splitski restauratori vodili su se uglavnom rezultatima spomenutih slikarskih medija kojima je postizanje zadanih tonova u retušu bilo veoma učinkovito. Također, metodologija podstavljanja slika voskom, koja je u radioničkoj praksi bila uobičajena sve do ranih devedesetih, uvjetovala je upotrebu isključivo spomenutih materijala prilikom retuširanja nedostajućih zona.⁴⁴

Međutim, prema empirijskim saznanjima, ti mediji pokazuju manje ili veće znakove diskoloracije već deset do petnaest godina nakon izvođenja.⁴⁵ Neki restauratori su već 1960-ih uočili promjene na izvedenim retušima, poglavito u vidu izmijenjenog tona boje.⁴⁶ Osim manje stabilnosti korištenih materijala pri retuširanju, uzrok tamnjenja pojedinih retuša može biti i odabir tamnije osnove, poput voska žućkasto-smeđeg tonaliteta, često korištenog u nekadašnjoj praksi splitske radionice. Zbog preskakanja faze podslika u tijeku retuširanja te rastuće providnosti uljanih boja, tamna osnova tijekom vremena pokazuje utjecaj na izgled površine,⁴⁷ a ubrzanim alteracijama retuširanih dijelova svakako pridonosi i neadekvatna pohrana slika u nekontroliranim klimatskim uvjetima.

Naposljetku, može se utvrditi da su ubrzane degradacije prethodnih intervencija nesumnjivo dodatni poticaj u



5. Detalj donjeg dijela slike u fazi podslika (fototeka HRZ-a, snimila S. Šustić)

Detail of the lower part of the painting during the first phase of the retouching (photographic archive of the HRZ, photo by S. Šustić)



6. Rekonstrukcija oštećenja u donjem dijelu slike (fototeka HRZ-a, snimila S. Šustić)

Reconstruction of the lower part of the painting (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by S. Šustić)

iznalaženju prihvatljivijih rješenja restauriranja. Među ostalom problematikom, tretmani poput navedenih jasno ističu nužnost korištenja stabilnijih anorganskih medija u retuširanju slika, da bi se produljio rok trajanja restauracija i reducirala potreba za ponavljanjem zahvata.⁴⁸ S metodološkog aspekta, uočava se potreba za detaljnijim vođenjem bilježaka o korištenim materijalima, odlukama i pristupima u praksi retuširanja, jer su one esencijalan čimbenik za utvrđivanje povijesti intervencija.⁴⁹

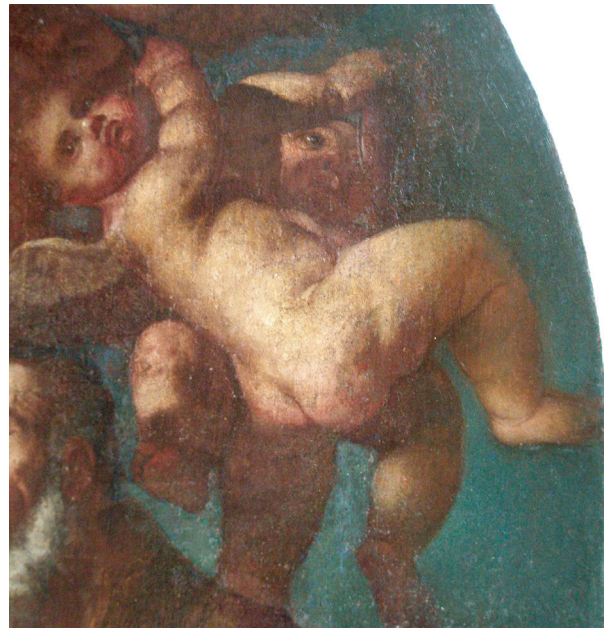
Recentni primjeri reintegriranja kompleksnih oštećenja na slikama u restauratorskoj radionici u Splitu

Reintegriranje lakune dugo je bilo temeljni problem u restauraciji slika. Međutim, današnji restauratori znaju da

je gotovo nemoguće raspravljati o problematici retuširanja ako nije definirano mjesto pohrane umjetničkog djela. Slike o kojima će biti riječi od velike su važnosti Katoličkoj crkvi i vjernicima, a cjelovitost unutar kompozicijskih elemenata bila je vrlo poželjna. Naime, uznemirujući efekt koji oštećenje odašilje prilikom promatranja inhibira potpunu interakciju djela s promatračem, zbog čega uloga umjetnine u kultu postaje pasivna. Stoga je koncept restauracija imao za cilj potpuno eliminirati prepreku u percepciji sadržaja tih djela a da se pritom oko promatrača usmjeri na cjelinu slike, a ne na rezultat zahvata.⁵⁰ Uz korištenje Brandijevih teorijskih postavki u retuširanju slika, odluka da se pristupi ovom izazovu utemeljena je na uvjerenju da će oživljeno jedinstvo kompozicije



7. Detalj prije retuša (fototeka HRZ-a, snimila S. Šustić)
Detail of the painting before the retouching (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by S. Šustić)



8. Rekonstrukcija oštećene zone (fototeka HRZ-a, snimila S. Šustić)
Reconstruction of the damaged area (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by S. Šustić)

nadići sve potencijalne pogreške u dobro promišljenoj rekonstrukciji.⁵¹

Proučavanjem umjetnikove tehnike i opažanjem slikarskog senzibiliteta kojim slike odišu, te proučavanjem srodnih djela poznatih autora, nastojao se povećati stupanj uspješnosti rekonstrukcija. Također, istraživanje sličnih predložaka unutar razdoblja u kojem su djela nastala pomoglo je u definiranju tipiziranih kolorističkih rješenja i ustaljenih ikonografskih sadržaja. Tijekom odabira metode i tehnike retuširanja, razmotreni su elementi poput teksture, interakcije svjetla s materijom, stabilnost pigmenta te indeks loma veziva. Zbog izrazito zagonetnih rekonstrukcija nedostajućih dijelova tijela, korišten je živi model kao pomoćni alat u postizanju veće preciznosti i uvjerljivosti konačnog rezultata. Međutim, kako povijest restauratorske struke pokazuje, svaka intervencija, bez obzira na racionalnost postupka, u budućnosti može postati estetski i tehnološki neprihvatljiva. Stoga je sav korišteni materijal⁵² u tim zahvatima reverzibilan i detaljno dokumentiran tijekom rada.⁵³

PRVI PRIMJER REINTEGRACIJE: BALDASSARE D' ANNA, SV.
JERONIM I SVECI, XVII. ST., ULJE NA PLATNU, 152 × 258 CM

Konzervatorsko-restauratorski zahvat na D' Anninoj slici s prikazom sv. Jeronima i svetaca, (sl. 1) u vlasništvu crkve Sv. Nedjelje na Hvaru, trajao je od 2007. do 2008. godine. Najveći stupanj oštećenja bio je u donjoj zoni prikaza (sl. 2), gdje uz popločeni pod na kojem stoje likovi svetaca, nedostaju i dijelovi atributa sv. Jeronima—desna polovica crvenog šešira te donji dio lubanje. Izgubljeni dijelovi kompozicije zahvaćali su dijelove tijela dvoje sve-

taca: desno stopalo sv. Andrije i lijevu nogu sv. Katarine, prekrivenu dominikanskim ruhom.

Dok su pojedini dijelovi idejne rekonstrukcije bili veoma jasni, poput spajanja kontinuiranih formi nabora draperije i popločenog uzorka poda, druga oštećenja bila su mnogo problematičnija i zahtijevala su ipak više "invencije".⁵⁴ Međutim, "invencija" u restauratorskom kontekstu mora biti čvrsto utemeljena na proučavanju originalne tehnike slikara i njegova stila,⁵⁵ stoga je odabir tehnike i izbor boje bio povezan s općom i kromatskom studijom umjetničkog djela. To je podrazumijevalo analizu uznemiravajućeg efekta uzrokovanog gubitkom slikanog sloja, analizu boje originala te općeg stanja slike. Razmatrali su se i elementi poput teksture, interakcija svjetla s materijom, stabilnost pigmenta te indeks loma izvornog slikanog sloja.

U kopiranju slikarske tehnike Baldassara D' Anne bilo je potrebno već u podsliku gvašom oponašati karakteristični gusti nanos boje radi postizanja što vjernije teksture površine. Prilikom nanošenja pazilo se da rekonstrukcija slijedi izvorni majstorov potez kista. Upotreba finalnih lazura na slici bila je usmjerena ponajprije na definiranje željenih tonova draperije, dok je manjim dijelom pridonijela isticanju volumena u tonovima inkarnata. Nakon relativno jednostavnih retuša, poput rekonstrukcije oštećenog dijela popločenog poda i atributa sv. Jeronima, na red su došli kompleksni zahvati rekonstrukcija oštećenih dijelova tijela.

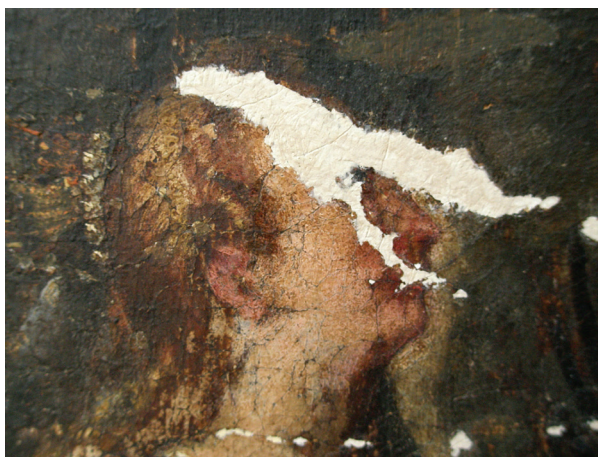
Slijedeći referentne točke unutar sačuvanog slikanog sloja, rekonstrukcija stopala potpomognuta je simuliranjem položaja stopala kod živog modela. Postavljanjem živog modela u identičan položaj lika, zamijećeno je da postoji isključivo jedan položaj stopala koji će tijelu osigurati ravnotežu pri sjedenju. U tu svrhu su izrađene



9. Nepoznati majstor iz kruga Paola Veronesea, Bogorodica sa Djetetom i sveticama, xvi. st., Split, Nadbiskupsko sjemenište, nakon dovršenih restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimila S. Šustić)

Unknown artist from Veronese's circle, Madonna and the Child with Saints, 16th century, Split, Archbishop's Seminary, after restoration works (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by S. Šustić)

pomoćne skice olovkom te računalne fotomontaže⁵⁶ kojima se ispitala uvjerljivost simuliranog položaja unutar Baldassarine kompozicije. Nakon intenzivnih rasprava restauratora o vjerodostojnosti položaja, odlučeno je da se rekonstrukcija izradi prema predlošku. Modeliranje forme i volumena izvedeno je tako da u stilu i fakturi slijedi umjetnikovu tehniku slikanja. Naposljetku, cjelokupnoj ravnoteži kompozicije pridonijelo je umetanje sjene na logičnu poziciju pod stopalom u tonu lokalnih sačuvanih fragmenata slikanog sloja. (sl. 3)



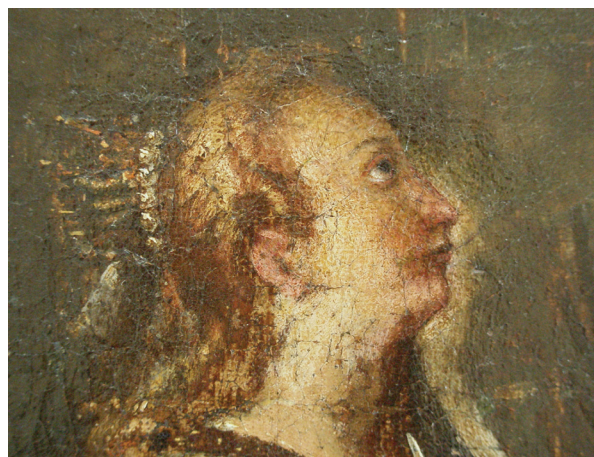
10. Detalj prije retuša oštećenja (fototeka HRZ-a, snimila S. Šustić)
Detail of the painting before the retouching (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by S. Šustić)

DRUGI PRIMJER REINTEGRACIJE: NEPOZNATI MAJSTOR, BOGORODICA S DJETETOM, SV. LOVROM I SV. NIKOLOM, XVII. ST., ULJE NA PLATNU, 120 × 270 CM

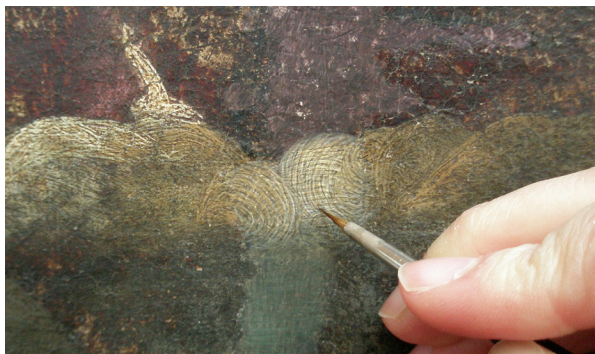
Konzervatorski radovi na slici *Bogorodica s Djetetom, sv. Lovrom i sv. Nikolom* (sl. 4) iz crkve Sv. Nikole u Šibeniku, trajali su od 2009. do 2010. godine. Sustavno izvedenim intervencijama, od kojih se posebno ističe veoma kompleksan zahvat uklanjanja preslika⁵⁷ iz 19. stoljeća, slici je vraćena izvorna forma i čitljivost.

Izgubljeni dijelovi kompozicije bili su smješteni u donjoj zoni slike, gdje je uz oštećenja figura dvaju bočnih anđela, nedostajalo i postolje naslikane kamene kartuše s dvjema volutama i segmentom natpisa. (sl. 5) Proučavanjem sačuvanog slikanog sloja unutar nedostajućeg dijela baze, uočeno je postojanje nekoliko ključnih kompozicijskih fragmenata potrebnih za rekonstrukciju donjih voluta. Sačuvani fragmenti boje ukazali su na njihov položaj i oblik. Uz pojedine smjernice unutar izvornog slikanog sloja, vjerodostojan arhivski podatak korišten je za rekonstrukciju godine sadržanu na natpisu slike.⁵⁸ (sl. 6) Pri modeliranju donjih dijelova nogu dvaju anđela u podnožju baze, blago je nagoviješten postojeći volumen površine te su produžene konture savijenih nožica. Ta metoda retuširanja temeljena je na ideji da se uspostavi optička ravnoteža između neoštećene i oštećene površine slike, pri čemu se linije i oblici ne smiju strogo definirati.

Izrazito veći problem bila je rekonstrukcija u gornjem dijelu kompozicije. Naime, veće oštećenje slikanog sloja nalazilo se uz sam rub gornjeg desnog dijela slike gdje se nalazi skupina razigranih krilatih anđela. Uz dio površine neba u pozadini, nedostajale su i nožice jednog od anđela (sl. 7), a unutar fragmenata sačuvanog slikanog sloja bila je vidljiva samo donja kontura lijevog stopala. Kako je riječ o nepoznatom autoru, jedina anatomska i koloristička rješenja koja je bilo moguće uzeti u obzir su ona primijenjena na ovoj slici. Uz pretpostavku da je savijenost desne nedostajuće noge morala biti uvjetovana



11. Isti detalj poslije dovršenog retuša (fototeka HRZ-a, snimila S. Šustić)
The same detail after the reconstruction of the damaged area (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by S. Šustić)



12. Detalj središnjeg dijela slike u fazi podslika s vidljivom teksturom rekonstruirane osnove (fototeka HRZ-a, snimila S. Šustić)
Detail of the central part of the painting during inpainting, showing the texture of the reconstructed ground (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by S. Šustić)

marginom slike, položaj stopala bio je vrlo diskutabilan. Stoga je odlučeno da rekonstrukcija stopala ne bude kompletna, već samo naznačena neznatnom modelacijom volumena i blago definiranih kontura. Da bi se postigla što veća uvjerljivost prikaza, i u ovom slučaju je korišten živi model kao pomoćni alat pri izradi preliminarne skice za rekonstrukciju.

Rekonstrukciji oštećenja prethodila je analiza površine slikanog sloja na području tonova puti. Prosijavanje plave pozadine iz donjih slojeva pod inkarnatom ukazalo je na izvornu metodologiju slikanja. Naime, evidentno je da su anđeli naslikani preko neba u pozadini, a izvorni potezi kista u modelaciji inkarnata dali su naslutiti da je pri postavljanju boje u podsliku slikar koristio tehniku postavljanja tonova “mokro na mokro”, pri čemu se boja oblikuje prije sušenja premaza. U retuširanju tog segmenta korištena je upravo navedena tehnika slikanja. Prema tome, već je u podsliku postavljen točan intenzitet neba odgovarajućim pigmentima⁵⁹, dok je njegov dotrajali zagasiti ton postignut završnim lazurama.

Budući da je tekstura površine na slici raznolika, prilikom izrade donjeg dijela slike gdje prevladavaju istaknuti potezi kista, gvašom je u podsliku modelirana željena pastozna forma koja je naposljetku zasićena pigmentiranim lazurama damar laka. Međutim, u gornjem dijelu slike, debljina izvornog slikanog sloja je veoma tanka s nezamjetnim impastom, pa su prilikom izrade rekonstrukcije korišteni pripremljeni pigmenti pomiješani Canada balzomom, što je pokazalo poželjne rezultate u oponašanju izvornog lazurnog slikanog sloja.⁶⁰ (sl. 8)

TREĆI PRIMJER REINTEGRACIJE: NEPOZNATI MAJSTOR IZ KRUGA VERONESE, BOGORODICA S DJETETOM I SVETICAMA, XVI. ST., ULJE NA PLATNU, 55 × 64 CM

Slika *Bogorodica s Djetetom i sveticama* (sl. 9) iz Nadbiskupskog sjemeništa u Splitu, restaurirana je od 2008. do

2009. godine. Negativni utjecaji kojima je bila izložena u prošlosti odrazili su se na izvorni kolorit monumentalnih arhitektonskih dekoracija u pozadini, učinivši ga nepovratno tamnijim i gotovo nečitljivim dijelom slike. Znatnije oštećenje slikanog sloja zahvatilo je gornji dio svetičine glave na lijevoj strani (sl. 10) te središnje elemente kompozicije s krajolikom. Kako je riječ o slici malih dimenzija, s izrazito malim proporcijama likova i elemenata unutar kompozicije, idealan “nevidljivi retuš”⁶¹ morao se podudarati s građom bojenog sloja koji ga okružuje. Da bi se to postiglo, retuširana zona trebala je imati gotovo identične optičke karakteristike, posebice u spektralnoj (boja i transparentnost) i geometrijskoj podudarnosti (sjaj, tekstura i impasto). Prema tome, tutkalno-kredna preparacija obrađena je tako da slijedi okolnu teksturu poteza kista i krakelira.⁶² (sl. 12)

Usprkos detaljnoj studiji, prilikom ovog zahvata pojavila su se dva klasična problema u retuširanju renesansnih slika izrazito tamnog kolorita: metamerija i različit indeks refrakcije. Iako su se u frontalnom promatranju retuši doimali integriranim, metamerija se pojavljivala pri promatranju slike iz određenih kutova, i to isključivo na zatamnjenim dijelovima pozadine. Naime, retuši su izgledali mnogo hladniji od originalnog slikanog sloja. U rješavanju toga problema pomogli su pigmenti s niskim stupnjem pokrivenosti poput alizarina, pruske plave i indijske žute. Lazurama načinjenim od spomenutih pigmenata uspješno se modificirala temeljna maslinastozelena boja retuša, prema potrebnom stupnju zasićenja okolnih izvornih tonova. Međutim, upravo zbog primijenjene izrazito lazurne tehnike retuširanja, pojavio se sljedeći problem – razlika u indeksu refrakcije retuša i izvornog slikanog sloja. Retuširana površina bila je mnogo sjajnija od izvorne, pa je ta razlika umanjena tapkanjem suhog kista na zone retuša prije nego što se površina sasvim osušila.

Prilikom rekonstrukcije, pozicija desnog nedostajućeg oka definirana je odnosima drugih sačuvanih dijelova lica. Modeliranje oka potpomognuto je kolorističkim rješenjima unutar slike, kao i promatranjem oka živog modela postavljenog u položaj figure. Odnosi svjetla i sjene podudaraju se sa sačuvanim tonovima na licu druge svete. (sl. 11) Retuširanje s pigmentima u Canada balzamu izvedeno je uz upotrebu veoma finih slikarskih alata, pri čemu je korištena svjetiljka s povećalom da bi se postigla što preciznija izvedba. Takav pristup omogućio je kontrolu nanošenja slojeva, te je pospješio postavljanje tonova u smjeru kretnji izvornih poteza kista. Budući da prilikom retuširanja slika malih dimenzija, krakelire dobivaju velik efekt u postizanju izvorne teksture⁶³, umjetne krakelire urezane su već u preparaciji. Taj je postupak površinu učinio življom, približivši je obilježjima izvorne teksture. ■

Zaključak

Oduvijek je bio izazov za restauratora na koji način retuširati sliku. Pokazalo se da to ovisi o mnoštvu različitih čimbenika. Među ključnim utjecajima svakako se nameću teorijske preokupacije važnih svjetskih povjesničara umjetnosti i restauratora koji su svojim doktrinama ponudili svojevrstna rješenja i ukazali na pravila izvođenja. Splitska radionica je od početka svojega rada pokušavala slijediti suvremene metode retuširanja. Međutim, usporeni razvoj tehnike nameće se kao znatan problem koji se treba usmjeriti prema praksi svjetskih restauratorskih središta, osobito u primjeni stabilnijih anorganskih materijala u retuširanju slika.

Svaki retuš može imati važan efekt na cjelokupan izgled slike, pa tako i na njezinu umjetničku vrijednost. Odluka o načinu retuširanja u pravilu se temelji na vrijednosti, funkciji i pohrani umjetničkog djela, kao i vještini restauratora te pouzdanim izvorima dokumentacije djela. Kada je riječ o ekstenzivnim oštećenjima na slikama u službi kulta, koje zahtijevaju kompletnu interakciju s promatračem, restaurator se suočava s izazovom oživ-

ljavanja slikarove intencije i uspostavljanjem jedinstva forme. Sasvim razumljivo, riječ je o veoma zahtjevnom pristupu retuširanju, u kojem su sve odluke utemeljene na uvjerenju da oživljeno jedinstvo kompozicije nadilazi sve potencijalne pogreške u dobro promišljenoj rekonstrukciji.

Odabir metode i tehnike retuširanja na razmotrenim slučajevima, rezultat je pomno pripremljene povijesno-umjetničke, tehnološke i kromatske studije umjetničkog djela. Međutim, uspješnost izvedenih rekonstrukcija može se prosuđivati prema mnogim kriterijima, od kojih je likovna uvjerljivost jedan od ključnih. Glavno pitanje koje se postavlja pri reintegraciji tako kompleksnih oštećenja jest: postoji li i dalje prilikom promatranja slika uznemiravajući efekt unutar uspostavljene kompozicije? Uz poštovanje autentičnosti umjetničkih djela i odabir isključivo reverzibilnih materijala, eliminacija tog neugodnog osjećaja u oku promatrača bila je osnovni cilj ovih restauracija. Ukoliko je krajnji rezultat ugodan oku i ne izaziva osjećaj sumnje u harmoniju cjeline, utoliko je zahvat retuširanja bio uspješan.

Bilješke

1 Pojam "estetski luksuz" (eng. *aesthetic luxury*) preuzet iz: KNUT NICOLAUS, *The Restoration of Paintings*, Cologne, 1999., 260.

2 Među mnogima, izdvajam konferenciju "Retouching and Filling" u organizaciji *British Association of Painting Conservators-Restorers* (BAPCR) održanu u Nacionalnoj galeriji u Londonu 2000. te trodnevni simpozij u organizaciji *Paintings Group of the Institute of Conservation* (ICON) i *British Association of Painting Conservators-Restorers* (BAPCR) održan u Courtauld Institutu u Londonu 2007. godine, gdje se kao glavna okosnica okupljanja razmatrala problematika retuširanja slika.

3 Citat preuzet iz: MARKO ŠPIKIĆ, *Anatomija povijesnog spomenika*, Zagreb, 2006., str. 23.

4 Citat preuzet iz: PAUL ACKROYD, LARRY KEITH, DILLIAN GORDON, *The restoration of Lorenzo Monaco's Coronation of the Virgin: Retouching and Display*, u: *National Gallery Technical Bulletin*, 21 (2000.), 43–57, 49.

5 Prethodne generacije povjesničara umjetnosti u svojim su razmišljanjima o spomenicima isticale umjetničku vrijednost, koju je bilo moguće prepoznati samo pasivnim i pomnim promatranjem spomenika. Prihvaćena vrijednost starosti nužno je označila poštovanje svih prisutnih tragova koje su protekla razdoblja ostavila na spomeniku. Više u: ALOIS RIEGL, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung* (Vienna, 1903). Tr. K. W. Forster and D. Ghirardo, "The modern cult of monuments: its character and origin", *Oppositions* 25, 1982., 20–51; ZLATKO JURIĆ,

Zaštita spomenika u teorijama gradogradnje u Srednjoj Europi 1870.–1918., u: *Prostor* 1, 27, 2004., 10.

6 DAVID BOMFORD, MARK LEONARD: Victor Bauer-Bolton's treatise from 1914, "Sollen fehlende Stellen bei Gemalden ergänzt werden?" (Should Missing Areas of Paintings Be Made Good?), *Issues in the Conservation of Paintings*, Getty Publications, Getty Conservation Institute, 2005.

7 Wölfflin se bavio problematikom objektivnog doživljaja umjetničkog djela i analiziranjem njegovih formi. Više vidi u: HENRICH WÖLFFLIN, *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Later Art*, prijevod sedmog njemačkog izdanja (1929.) na engleski M. D. Hottinger (Dover publications, New York, 1932.; HENRICH WÖLFFLIN, *Classic art, An introduction to the Italian Renaissance*. Prijevod osmog njemačkog izdanja (Benno Schwabe & Co, Basel, 1948) Petera i Linde Murray (Phaidon Press), London, 1953.

8 http://www.icomos.org/athens_charter.html (srpanj 2011.)

9 ERNST GOMBRICH, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London, 1960; ERNST GOMBRICH, *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford, 1982.

10 CESARE BRANDI, *Il fondamento teoretico del restauro*, u: *Bollettino dell' istituto Centrale del Restauro*, 1, 1950., 5–12.

11 Ta metoda retuširanja otkrivena je između 1945. i 1950. godine u "Istituto Centrale del Restauro", a bila je predodređena za restauraciju slika. Usp. EVA ORTNER, *Die*

Retusche von Tafel – und Leinwandgemalden, Diskussion zur Methodik, Siegl, Munchen, 2003., 19. Detaljnije o korištenim materijalima u konstrukciji *rigatina* vidi: LOUISE RAMSAY, An evaluation of Italian retouching techniques, Retouching Filling, Association of British Picture Restorers, APBR Conference, At the National Gallery, London, 2000., 10–11.

12 Detaljan opis metode *tratteggio* i njezinih derivata može se pronaći u ORNELLA CASAZZA, Il restauro pittorico nell'unita di metodologia, Firenca, 1981.; Usp. MAGDALENA GREND, Tratteggio retouch and its derivatives as an image reintegration solution in the process of restoration; Case study: restoration of a 20th century lithograph film poster by Stefan Norblin; CeROArt, 2010. <http://ceroart.revues.org/1700> (srpanj 2011.)

13 ROBERT SOKOLOWSKI, Introduction to Phenomenology, Cambridge University Press, 2000., 159–160.

14 Izraz „cjelina je veća od zbroja dijelova“ često se koristi u objašnjavanju Gestalt teorije. Više u: DAVID HOTHERSALL: *History of Psychology*, Ohio State University, 2004.

15 Brandi je smatrao da lakune nasilno projiciraju sačuvani dio objekta u pozadinu, čime se osporava percepcija potencijalnog jedinstva: “Bilo koja intervencija kojoj je cilj potisnuti učinak lakune, mora iznijeti preživjeli originalni materijal u prvi plan naše percepcije kako bi se povratila cjelovitost djela.” CESARE BRANDI, Il Trattamento delle lacune e la gestalt psychologie, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art: Problems of the 19th & 20th Centuries. Vol. 4. (Princeton, Princeton University Press, 1963), 71–76.

16 U raspravama inspiriranim Brandijevim postavkama na temu integriranja lakune, belgijski povjesničar umjetnosti Paul Philippot i njegov otac, restaurator Albert Philippot, uvažavaju primjenu nevidljivog retuša. Takvo gotovo iluzionističko retuširanje bilo je osuđivano jer se doživljavalo kao krivotvorina, ali spomenuti teoretičari ipak su te osude nazivali pretjeranima. Više u: ALBERT PHILIPPOT, PAUL PHILIPPOT, Le probleme de l' integration des lacunes dans la restauration des peintures, u: *Bulletin de l' Institut Royal du Patrimoine Artistique* 2, 1959., 5–9.

17 Svi kasniji dokumenti poput talijanskih povelja o restauraciji (1972. i 1985.), Amsterdamske povelje (1975.), Nara povelje (1994.) i Krakovske povelje (2000.) oslanjaju se na Venecijansku povelju, tek proširujući njezinu problematiku. Usp. (ur.) BRIAN GRAHAM, PETER HOWARD, The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity, Burlington, 2008., 252.

18 http://www.icomos.org/venice_charter.html#restoration (srpanj 2011.)

19 Detaljnije vidi u: UMBERTO BALDINI, Teoria del restauro e unita di metodologia, 1, Firenca, 1978; UMBERTO BALDINI, Teoria del restauro e unita di metodologia, 2, Firenca, 1981; UMBERTO BALDINI, Dieci anni: e ancora questioni di metodo, u: Marco Ciatti [Hrsg.]. Problemi di

restauro. Riflessioni e ricerche. I sessanta anni di attività del laboratorio di restauro dei dipinti 1932–1992, Firenca, 1992., 9–11; Esencijalni ulomci tekstova mogu se također pronaći u: ALESSANDRA MELUCCO VACCARO, Reintegration of Losses. Prijevod iz knjige Nicolasa Stanleyja Pricea, M. Kirbyja Talleyja Jr. i Alessandre Melucco Vaccaro: Historical Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage. The Getty Conservation Institute, 1996., 325–331 te u DENIS VOKIĆ, Smjernice konzervatorsko-restauratorskog rada, Dubrovnik-Zagreb, 2007., 122.

20 Tom se tehnikom restaurirao velik broj slika, posebno onih na drvu iz XIII. i XIV. stoljeća koje su bile oštećene za velikih poplava u Firenci 1970-ih, kada je rijeka Arno poplavila mnoge stambene prostore i crkve. Tada je stradalo i Cimabueovo raspelo. Više u: The Florentine Flood Disaster Source: The Burlington Magazine, Vol. 109, No. 769 (Apr. 1967), pp. 192–194 Published by: The Burlington Magazine Publications, Ltd., Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/875238> (srpanj 2011.); UMBERTO BALDINI, ORNELLA CASAZZA, Das Kruzifix von Cimabue, Munchen, 1983.

21 Broj boja korišten za realizaciju *astrazione* ograničen je na primarne boje i crnu. U toj metodi retuširanja linije se isprepliću i formiraju gotovo vibrirajući zaslon na pozadini. Usp: UMBERTO BALDINI, 1992. (bilj.19), 9–11; LOUISE RAMSAY, 2000. (bilj. 11) 10–11.; MAGDALENA GREND, 2010. (bilj. 12)

22 S druge strane, u pariškom Louvreu zabilježena je specifična metoda rješavanja problematike retuširanja blagih površinskih oštećenja na talijanskim slikama iz kolekcija Giovannija Pietra Campana upotrebom tzv. lazurnog retuša (njem. farblasur). EVA ORTNER, 2003. (bilj.11), 42.; SÉGLÈONE BERGEON, 'Science et patience' ou la restauration des peintures, Editions de la Réunion des musées nationaux, Pariz, 1990.

23 To mišljenje dijelili su i njemački restauratori poput Heinza Althöfera: “Ako se koristi sivi ton, izvorni zeleni tonovi doimat će se crvenijima. S druge strane, plavi tonovi pokraj izvornih zelenih, učinit će plavu nijansu ljubičastijom, jer kontrast producira crvenu nijansu.” Više o neutralnom i drugim metodama retuširanja slika vidi u: Heinz Althöfer, Zur Frage der Retuschen in der Gemälderestaurierung, u: *Berichte der Bau- und Kunstdenkmalpflege in Baden-Württemberg*, 4, 1974., 47.

24 HELMUT RUHEMANN, Technique and Ethics of Retouching, u: The cleaning of paintings: problems and potentialities, London, 1968., 241–257.

25 Ruhemann je smatrao da je “restaurator sluga slikara. On mora težiti stjecanju tehničke vještine i sposobnosti da koristi najbolju dostupnu metodu, kako bi slika ponovno dobila ekspresiju vizije slikara.” Više u: BETTINA JESSELL, Helmut Ruhemann's Inpainting Techniques, u: *Journal of the American Institute for Conservation*, 17, 1, 1977., 1–8 <http://www.jstor.org/stable/3179357> (srpanj 2011.)

26 Fenomen *metamerije* predstavlja različitu percepciju tona boje u ovisnosti o rasvjeti. Prema tome, različitosti u selekciji pigmenata i indeksu refrakcije kod originalnog slikanog sloja i retuširane zone mogu rezultirati većom ili manjom metamerijom. Restauratori su osmislili razne metode eliminiranja te pojave uz pomoć instrumentalnih tehnika. Usp: SARAH STANFORTH, Retouching and Colour Matching: The Restorer and Metamerism, u: *Studies in Conservation*, 30, 3, 1985., 101–111.

<http://www.jstor.org/stable/1505925>, (srpanj 2011.); ROY S. BERNIS, JAY KRUEGER, MICHAEL SWICKLIK, Multiple pigment selection for inpainting using visible reflectance spectrophotometry, u: *Studies in Conservation*, 47, 2002., 46–61. R. S. BERNIS, M. MOHAMMADI, M. NEZAMABADI, L. A. TAPLIN, A retouching palette that minimizes metamerism, Proc. Of The 14th Triennial ICOM-CC meeting, 2005.

27 Osobna korespondencija s restauratorom Paulom Ackroydom u restauratorskoj radionici Nacionalne galerije u Londonu (srpanj 2010.); kustosom Vincentom Delieuvinom, voditeljem Odsjeka za restauraciju C2RMF-a Pierreom Curieom te restauratoricom Cinziom Pasquali u radionici C2RMF-a u Louvreu (siječanj 2011.)

28 Tekstove o doprinosu splitske restauratorske radionice do kraja sedamdesetih godina 20. stoljeća vidi u: CVITO FIŠKOVIĆ, Riječ pri otvaranju izložbe restauriranih umjetnina u Splitu, u: *Mogućnosti*, 1 (1968.), 98–102; IGOR FIŠKOVIĆ, Izložba starih umjetnina popravljenih u Splitu, u: *Mogućnosti* 15 (1968.), 102–108; IGOR FIŠKOVIĆ, Druga izložba starih umjetnina popravljenih u Splitu, u: *Mogućnosti* 6 (1968.), 703–706. IGOR FIŠKOVIĆ, Izložba starih umjetnina Dalmacije popravljenih u Splitu 1976.–1977. godine, u: *Mogućnosti* 1 (1978.), 113–118. DAVOR DOMANČIĆ, Izložbe kipova i predmeta ukrasne umjetnosti u Dalmaciji XIII–XVI stoljeća (katalog izložbe), Split, 1977.

29 Te je materijale u radioničku praksu uveo gospodin Filip Dobrošević, tadašnji voditelj radionice i prvi školovani restaurator na splitskom području. Naime, gospodin Dobrošević je osnovna znanja o restauriranju umjetnina stekao na praksi u Restauratorskom zavodu Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti (JAZU – budući HAZU) kod tadašnjih majstora restauratora: Ivica Lončarića, Leonarda Čermaka i Stanislave Dekleve. Osim zagrebačke obuke, bio je i sedam mjeseci na praksi u beogradskom Narodnom muzeju kod poznatog restauratora Milorada Medića i Ase Tomaševića, te je radio na sanaciji fresaka u srednjovjekovnom manastiru u Kaleniću kod restauratora Brane Živkovića. Stečena znanja o materijalima i njihovoj primjeni Dobrošević je naposljetku prenio na svoje prve učenike: Tomislava Tomaša, Špiru Katića, Slavka Alača, Stanka Alajbega i Gordana Gazdu. Materijale, poput prirodnih smola i pigmenata, Dobrošević je osobno nabavljao u Firenci i u Trstu. Podaci iz osobne korespondencije s gospodinom Filipom Dobroševićem (kolovoz 2011.)

30 Od 2001. dokumentacija se vodi računalno, no vijesti o upotrijebljenim medijima u retušu i metodologiji i dalje su u većini slučajeva vrlo oskudne. Osobna korespondencija s Mirjanom Kesić, konzervatoricom-tehničarkom dokumentaristicom Restauratorskog odsjeka u Splitu.

31 Dokumentacijski karton, koji je ispunio restaurator Filip Dobrošević nakon završetka restauracije ikone Marije s Djetetom iz župnog ureda na Lopudu (inv. br. 5) 1955. Potvrđuje upotrebu akvarela u fazi retuša. Retuš je izveden na podlozi od bolonjske krede u "šrafastoj tehnici". Među ostalima, takav pristup zabilježen je i na kartonima iz 1956. o restauraciji ikone Madone s Djetetom u vlasništvu Bratovštine Gospe na Špinutu (inv. br. 33) te na kartonu iz 1958. o restauraciji slike Gospe s Franom i sv. Katarinom (inv. br. 43) iz trogirskog benediktinskog samostana. Arhiv konzervatorskog ureda u Splitu (dalje AKU), svibanj 2011.

32 Dokumentacijski karton, koji je ispunio restaurator Filip Dobrošević nakon završetka restauracije ikone Madone s Djetetom iz župne crkve u Vrgorcu (inv. br. 91) 1961., spominje upotrebu ulja i akvarela u fazi retuša. AKU, svibanj 2011.

33 Dokumentacijski karton Filipa Dobroševića iz 1962., ispunjen nakon završetka restauracije Madone s Djetetom iz franjevačkog samostana na Poljudu (inv. br. 129), navodi upotrebu voska u fazi kitiranja oštećenja, dok se retuš proveo uljanim bojama pomiješanim sa smolnim medijem. AKU, svibanj 2011. Primjena voska u radionici, koja je od šezdesetih do sredine devedesetih bila uobičajena pri dubljanju slika, rezultat je suradnje s restauratorom Miloradom Medićem, koji je tu metodu upoznao tijekom školovanja u Kraljevskom institutu za kulturno naslijeđe u Bruxellesu.

34 Dokumentacijski karton koji je ispunio Filip Dobrošević nakon završetka restauracije Bogorodice s Djetetom iz Uprave župne crkve u Trogiru (inv. br. 38) 1962., spominje upotrebu akvarela u podsliku, te ulja u finalnim slojevima. AKU, svibanj 2011.

35 Dokumentacijski karton restauratora Tomislava Tomaša, ispunjen nakon završetka restauracije oltarne pale sv. Antuna na Lastovu 1973., spominje sloj laka nakon izrađenog podslika u temperi. Finalni retuš proveo se uljanim bojama. AKU, svibanj 2011.

36 U izvještaju restauratora Tomislava Tomaša iz 1981. o restauraciji slike sv. Grgura iz župne crkve (inv. br. 688) u Prčnju spominje se nemogućnost izrade pouzdane rekonstrukcije kompozicijskih elemenata, te odluka o zapunjavanju oštećenja voskom s pigmentima u neutralnom tonu okolnog slikanog sloja. AKU, svibanj 2011.

37 Metoda "šrafiranja" bila je uobičajena u radionici do kasnih sedamdesetih godina, kako je i zabilježeno na dokumentacijskom kartonu o provedenoj restauraciji slike "Silazak Duha Svetoga" autora Santija di Tita iz dominikanske crkve u Dubrovniku: "Retušu su izvedeni tehnikom šrafiranja, što je uobičajeni rad u našoj radionici, radi lakšeg raspoznavanja novog od starog." Taj zapis restau-

ratora Filipa Dobroševića, u kojemu se zamjećuje jedno od osnovnih načela Venecijanske povelje, potječe iz 1973. godine. AKU, svibanj 2011.

38 Među ostalim dosjeima, tehnika točkastog retuširanja zabilježena je u opširnom izvješću o restauraciji barokne slike "Krunjenje Bogorodice" iz crkve Sv. Mateja u Dobroti (ev. br. 815/85). Voditeljica dosjea bila je gospođa Zoraida Demori Staničić, a kompletni zahvat sanacije proveo je restaurator Stanko Alajbeg. AKU, svibanj 2011. Tzv. "pointilističku" metodu retuširanja opisuje restaurator Séglaone Bergeon u katalogu izložbe iz Louvrea *Restauration des peintures* publiciranom u Parizu 1980. godine.

39 Naime, 1992. godine gospodin Branko Pavazza je, kao zaposlenik Regionalnog zavoda u Splitu, stekao stipendiju talijanske vlade koja mu je omogućila stručno usavršavanje u venecijanskoj Upravi za umjetnička i povijesna dobra (tal. *Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia*). Pod mentorskim vodstvom restauratora Gigia Sante Savioa u Galeriji Akademije (tal. *Gallerie dell'Accademia*), te restauratora Ferruccia Volpina u privatnom laboratoriju sv. Gregorija (tal. *Laboratorio di san Gregorio*) usvojio je znanja i vještine tadašnje talijanske restauratorske prakse.

40 Podaci iz osobne korespondencije s voditeljem Restauratorskog odsjeka u Splitu, gospodinom Brankom Pavazzom (kolovoz 2011.)

41 Riječ je o suradnji s talijanskim restauratorom Stefanom Scarpellijem, koja je počela u travnju 1994. godine u Dubrovniku. Gospodin Scarpelli upotrebljavao je materijale poput gvaša ili akvarela u podsluku te izrazito fine pigmente visoke kvalitete (Winsor & Newton), povezane Canada balsamom, za finalne slojeve retuša. Njegovu postojanost ispitivao je na primjerima retuša starih i do pedeset godina, koji još uvijek ne pokazuju znakove alteracija. Ova tradicionalna talijanska tehnika retuširanja slika primjenjuje se gotovo cijelo stoljeće, a potječe od uvaženog restauratora, Firentinca Augusta Vermereena. Gospodin Scarpelli je, pak, tehniku naslijedio od Vermereenova učenika, Eda Masinija, tehničkog direktora instituta Opificio delle Pietre Dure u Firenci. Među ostalim slučajevima, tu tehniku retuširanja primijenio je 2002. u restauraciji kasetiranog svoda sa slikama baroknog slikara Marka Capogrossa ponad Morlaiterova oltara sv. Dujma u splitskoj katedrali, čiju je obnovu predvodila restauratorica Žana Matulić Bilač. Osobna korespondencija sa Stefanom Scarpellijem (kolovoz 2011.)

42 Godine 2002./2003. restauratorica Žana Matulić Bilač koristila je jajčanu temperu pri retuširanju romaničkog slikanog raspela iz crkve Sv. Andrije na Čiovu, danas smještenog u Muzeju sakralne umjetnosti u Trogiru. Restauratorica je primijenila uobičajenu recepturu jajčane tempere uz tradicionalno pripremljenu paletu izvornih pigmenata kojima se koristio sam majstor. Osobna korespondencija s restauratoricom Žanom Matulić Bilač (kolovoz 2011.) U Njemačkoj je u 19. stoljeću nekoliko autora dokumentiralo jajčanu temperu kao medij za retuš; među njima i Christi-

an Philipp Koster i Jakob Schlesinger. H. Ruhemann kao voditelj restauratorske radionice u Kaiser Friedrich Museum u Berlinu bio je veoma vješt u korištenju tog medija. Dolaskom u Nacionalnu galeriju u Londonu 1934., nastavio je s razvijanjem te tehnike retuširanja u podsluku, s naknadnim lazurama damara. Poslije je takve lazure zamijenio lazurama MS2A i Paraloid B 72. Jajčana tempera korištena je i u Bruxellesu, poglavito u radu Alberta Philippota. Više u: MARY KEMPSKI, Tempera retouching—case notes, Association of British Picture Restorers, APBR Conference, At the National Gallery, London, 2000., 10/11.; ANN MASSING, The history of egg tempera as a retouching medium; ALAN PHENIX, The composition and chemistry of eggs and egg tempera; MARY KEMPSKI, The art of tempera retouching, (ur.) Rebecca Ellison, Patricia Smithen, Eachel Turnbull), Mixing and Matching Approaches to Retouching Paintings, London, 2010., 3–36.

43 Neki restauratori poput Arthura Lucasa (1916–1996) nastavili su s upotrebom uljanih boja sve do kasnih 1970-ih godina. Znanstvene analize retuša talijanskog restauratora Giuseppea Moltenija (1800–1867) iz Milana izvedene na slikama zbirke Nacionalne galerije ukazuju na upotrebu emulzije jajčane tempere i mastiksa, pri čemu je svaki novi sloj iznova izolirao lakom mastiksa. PAUL ACKROYD: Retouching media used at the National Gallery, London, since the nineteenth century, (ur.) Rebecca Ellison, Patricia Smithen, Rachel Turnbull), Mixing and Matching Approaches to Retouching Paintings, London, 2010., 51–61.

44 Naime, zbog hidrofobne površine voska u obzir su dolazile samo boje na bazi smole ili ulja. Osobna korespondencija s gospodinom Brankom Pavazzom (srpanj 2011.)

45 Mjere opreza u odabiru materijala za retuširanje u Nacionalnoj galeriji u Londonu uočavaju se već 1950-ih godina. Prvi znakovi degradacije u retušima prijašnjih intervencija natjerali su restauratore na odabir stabilnijih umjetnih materijala za retuširanje koji će uskoro steći znatnu prednost u odnosu na prirodne. Zato već od ranih 1960-ih godina Paraloid B72 otopljen u ksilenu postaje uobičajen medij korišten u retuširanju slika. PAUL ACKROYD, 2010. (bilj. 43) 51/61.

46 Filip Dobrošević uočavao je promjene na uljanim retušima već nekoliko godina nakon izvođenja (podatak iz osobne korespondencije—kolovoz 2011.), dok je njegov mentor, restaurator Ivica Lončarić u svojem izvješću "Restauration slike Paola Veronesea—Krist i Žena Zebedejeva" iz Stare galerije u Zagrebu, objavljenom u *Buletinu* 1960. godine, izvijestio kako su 1959. na slici uočene promjene na uljanom retušu koji "djeluje kao prljave mrlje". Sa slike je uklonio spomenuti dotrajali retuš te izradio novi akvarelom u *šrafastoj tehnici*, nakon čega je intenzivirao tonove damarom.

47 Prilikom zahvata provedenog 2009. i 2010. godine na dvjema baroknim slikama Pietra Ferrarija iz kora splitske katedrale pod nazivom *Sv. Petar šalje sv. Dujma u Dal-*

maciju i *Sv. Dujam ozdravlja bolesnike pred očima prefekta Maurilija*, uočena je diskoloracija retuša koji je izradio 1962. Filip Dobrošević u uljanom mediju na podlozi od karnaube. Retuši su bili tamniji od okolnog sloja. (Recentne zahvate na spomenutim umjetninama predvodili su voditelj Restauratorskog odjela Split Branko Pavazza i konzervator-restaurator savjetnik Stanko Alajbeg, sa suradnicama konzervatoricama-restauratoricama: Julijom Baćak, Brankom Martinac, Ratkom Alač i Sandrom Žustić.)

48 Posljednjih nekoliko godina na tržištu se javljaju novi materijali poput "Gamblin Conservation Colors". Te se boje temelje na veoma postojanoj aldehidnoj smoli *Laropal A 81*, koju je predložio konzervator znanstvenik René de la Rie. Zbog fotokemijske stabilnosti, izvrsne apsorpcije medija, te obilježja sličnih prirodnim smolama, restauratori pri Nacionalnoj galeriji u Londonu upotrebljavaju ih kao medij za retuš od kasnih 1990-ih. MARK LEONARD, JILL WHITTEN, ROBERT GAMBLIN, E. RENÉ DE LA RIE, Gamblin Conservation Colors – development of a new material for retouching, <http://www.conservationcolors.com/retouch.html> (srpanj 2011.)

49 Restauratorica Ana Bailão u svojem istraživanju o portugalskoj praksi retuširanja slika također iznosi ovu problematiku po pitanju dokumentacije postupaka. Ona zaključuje da su podaci o metodi i tehnici retuširanja esencijalni za buduće generacije restauratora, kao i za generalne restauratorske zahvate. Osobna korendencija s restauratoricom Anom Bailao u Museu Nacional Soares dos Reis, Porto (studeni, 2011.) Usp. ANA BAILÃO: Application of a methodology for retouching—A case study of a contemporary painting; CeROArt, 2010. <http://ceroart.revues.org/1700> (srpanj, 2011.)

50 U svojim promišljanjima o retuširanju kompleksnih površina, restaurator Pavao Lerotić navodi kao krajnji cilj i smisao retuša poništavanje ili bitno ublažavanje ometajućeg vizualnog učinka koji stvaraju oštećenja i nedostajući dijelovi forme. Prema tome, zadaća svakog restauratora je stvaranje neoštećene i prirodno ostarjele umjetnine. Primarni uvjet za ostvarivanje te zadaće je razumijevanje vizualnog identiteta slike, odnosno slikarskog rječnika kojim se promatraču prenose likovna i u širem smislu estetska obilježja djela. PAVAO LEROTIĆ, Restauratorski radovi, Restauriranje Tizianove slike iz crkve Sv. Dominika u Dubrovniku, Zagreb, 2008., 98.

51 Termin *rekonstrukcija* u području zaštite kulturne baštine definirao je Michael Petzet kao "oporavak izgubljenog originala". MICHAEL PETZET, GERT MADER: *Praktische Denkmalpflege*. Stuttgart, Berlin i Köln, 1993. Rekonstrukcija oštećenja na slici počinje pretpostavkom da će intervencija bitno povećati vrednovanje i razumijevanje slike. Više u: LAURENT SOZZANI (bilj. 43), 136.

52 Iako su u finalnim slojevima retuša korištene prirodne smole kao mediji (osim trećeg slučaja), stabilnije sintetičke

smole bile bi svakako bolji izbor da se produlji trajanje opsežnih rekonstrukcija.

53 Zahvati su potpomognuti intenzivnim konzultacijama i stručnim vodstvom Branka Pavazze, voditelja Restauratorskog odjela u Splitu te vrijednim sugestijama Zoraide Demori Staničić, pročelnice Službe za odjele izvan Zagreba. Konzervatorsko-restauratorske radove na spomenutim slikama izvodili su: 1. slika *Sv. Jeronim i sveci*, autora Baldassara D' Anne; voditeljica zahvata Renata Džaja i Sandra Žustić (od faze retuša); 2. slika nepoznatog majstora *Bogorodica s Djetetom, sv. Lovrom i sv. Nikolom*; voditelj zahvata Branko Pavazza, Julija Baćak, Branka Martinac, Sandra Žustić (od faze rekonstrukcije platnenog nosioca); 3. slika nepoznatog majstora iz kruga Veronesea *Bogorodica s Djetetom i sveticama*; voditeljica zahvata Zrinka Lujčić i Sandra Žustić (od faze rekonstrukcije platnenog nosioca). Drvodjelske poslove obavio je Alen Škomrlj.

54 Detaljnim proučavanjem sačuvanih ostataka slikanog sloja na području oštećenja, pronađeni su važni kompozicijski fragmenti koji su omogućili rekonstrukciju popločenja poda. Naime, u području baze likova uočeno je postojanje kockastog uzorka u pravilnim nizovima. Sačuvani ostaci boje ukazali su na to da je D'Anna koristio dva naizmjenično postavljena tona u oslikavanju pločica. Također, uočena je granična linija prsta u predjelu stopala sv. Andrije, dajući referentnu točku za rekonstrukciju, dok je važan fragment s formom nabora draperije zamijećen u predjelu savijenog koljena sv. Katarine.

55 Evidentno je da slikarsku tehniku Baldassara D' Anne odlikuje svojevrsna tvrdoća i statičnost u modelaciji prika. Posebno je očita u oblikovanju tijela, čije zaustavljene kretnje nalikuju na kamenu ili mramornu skulpturu toga vremena. Usp.: RADOSLAV TOMIĆ, Dopune slikarstvu u Dalmaciji (Baldassare D' Anna, Antonio Belluci, Antonio Grapinelli, Giovanni Battista, Augusti Pitteri, Giovanni Carlo Bevilacqua), u: *Radovi Instituta povijesti umjetnosti*, 29, 2005., 171–186, 171.

56 Kompjutorska montaža izvedena je u Adobe Photoshopu.

57 Taj zahvat, koji je izveden pod stručnim vodstvom Branka Pavazze–voditelja Restauratorskog odjela Split, zasluga je restauratorica Julije Baćak i Branke Martinac.

58 Rekonstrukciju sam izradila prema arhivskom podatku iz prve polovice 20. stoljeća, sadržanom u spisima don Krste Stošića. Tekst iz šibenskog arhiva pribavio je, za potrebe ove restauracije, akademik Radoslav Tomić.

59 Iako su stari majstori za dobivanje plavih tonova pretežito koristili azurit i smalt, ti se pigmenti rijetko koriste u retušu zbog manje finih čestica i niske pokrivne moći. Vidi više u: Nikolaus Knut (bilj. 1), 268. Za podslik sam koristila umjetni ultramarin, kobalt plavu, prusku plavu i cerulean plavu. Zasićenost boje povećana je dodatkom tragova pigmenata poput indijske žute, narančastog ali-

zarina, krimson alizarina i koštane crne, kako bi potpuno nalikovala na originalni slikani sloj.

60 Naime, kako se indeks refrakcije ulja, $\eta = 1.47$, starenjem poveća na vrijednost $\eta = 1.51$, indeks refrakcije Canada balzama $\eta = 1.55$ omogućio je postizanje potrebnih tonских vrijednosti unutar modelacija formi.

61 Pojam "invisible retouch" preuzet iz PAUL ACKROYD, LARRY KEITH, DILLIAN GORDON, 2000. (bilj. 4), 49.

62 Sačuvani slikani sloj u području oštećene zone oblaka u gornjem dijelu i planina u donjem dijelu, ukazao je na postojanje blagoga impasta. Modelacija impasta započeta

je prilikom obrade teksture preparacije i nastavljena u podsluku.

63 U svojim razmatranjima o pravilnoj izvedbi retuša, Albert i Paul Philippot podupirali su izradu umjetnih krakelira u osnovi, kako zbog optičkih podudarnosti slikanog sloja tako i zbog izjednačavanja mehaničkih svojstava površine prilikom gibanja platnenog nosioca. ALBERT PHILIPPOT, PAUL PHILIPPOT, 1959. (bilj. 16) 5–9. Usp.: SPIKE BUCKLOW, The description of craquelure patterns, in: *Studies in Conservation*, 42, 1997., 129–140.

Summary

Sandra Šustić

THE ART OF RETOUCHING IN THEORY AND PRACTICE

How to retouch a painting has always been a challenge for restorers as it depends on so many different factors. Every retouch can have an important effect on the overall appearance of the painting, as well as on its artistic value. What retouch techniques or what combination of different techniques will be used depends on the judgment of the restorer and the damaged areas that must be integrated. This decision is generally based on the value, function and storage of artworks, as well as the restorer's skill and reliable sources of documentation related to the work of art. There is an evident lack of the studies of this issue in national professional literature. Even though it is common to finish the restoration by retouching, the procedure at best gets mentioned in most reports, and not described in detail. The problem is that conservation and restoration studies rarely mention retouching as a separate topic. One can therefore conclude that retouching is more present in practice than in theory, so it seems necessary to indicate theoretical preoccupations in the restoration of artworks during the past century and connect them with the practices in the world and at home. The aim of this paper is to synthesize the available theoretical knowledge on the above matter and to illuminate some recent findings. Analytical processing of acquired materials about the methodology and technology, as well as ethical and aesthetic aspects of retouching are emphasized together with its technical developments throughout history. The paper contains the opinions of art historians and restorers such as Cesare Brandi, Paul Philippot, Umberto Baldini and

Helmut Ruhemann. Materials and methods of retouching in the Split restoration workshop, since its establishment in 1954 until today, are elaborated in order to compare similarities and differences with the practices of foreign restorers. As a practical attempt to apply the theoretical premise in the reconstruction of complex surfaces, and determine the appropriate level of retouch, the paper also examines some interesting case studies from the Croatian Restoration Institute–Restoration Department in Split. The two treated paintings from the 17th century, one of which is the work of Baldassare D'Anna, and the other of an unknown artist, are very large and require significant retouching in connecting the compositional elements of the lower part of the painting. However, the third painting, which dates from the 16th century, also by an unknown author from Veronese's circle, is extremely small and calls for a completely different approach to the integration of the painted layer. Solutions were found through intensive discussions among restorers, conservators and art historians, with the aim of coming up with the best approach to restoration. The goal of this restoration was to restore the former impression that the original work had on the viewer and at the same time not disturb the integrity of the image.

KEYWORDS: *retouching, paintings, methods of retouching, Split restoration workshop, reconstruction, reintegration, lacune*