

Slučaj slike Nicole Grassija: *Navještenje sa svecima iz krčke Katedralne riznice - u rukama domišljatog kritičara sa škarama i namjerom da napravi bolju sliku*¹

Pavao Lerotić

Pavao Lerotić
Hrvatski restauratorski zavod
Odjel za štafelajno slikarstvo
plerotic@h-r-z.hr

Pregledni rad/Scientific review

UDK
75 Grassi, N. 343.98:[75.025.1 (497.5 Krk)
DOI:
<http://dx.doi.org/10.17018/portal.2016.10>

SAŽETAK: U članku je prikazan slučaj slike Nicole Grassija (1682.-1748.) *Navještenje sa svecima* koja je pretrpjela radikalnu povijesnu intervenciju u fizički integritet djela. Jedinstveno platno bilo je razrezano u tri zasebne slike koje su, uokvirene jednostavnim ukrasnim okvirima, bile samostalno izložene u zbirci Katedralne riznice u Krku. Vrijeme i razlozi intervencije pali su u zaborav te su slike u povijesno-umjetničkoj literaturi percipirane kao Grassijev ciklus. U članku se postupak namjernog oštećivanja i prekrajanja formata krčke slike stavlja u povijesni kontekst brojnih sličnih devastacija europske slikarske baštine. Slikana na platnu ili drvu, ta su djela zbog gubitka izvorne namjene pretrpjela znatne, ponekad i vandalske, promjene prilagođujući se novim funkcijama. Uz pregled nastojanja da se u konzervatorskoj struci osvijeste posljedice takvih postupaka, navedeni su slični primjeri fragmentiranih i dislociranih slika te još uvijek malobrojni primjeri fizičke rekonstrukcije razrezanih ili raspiljenih slika, kao i modeli njihove prezentacije i zaštite. Donose se novi podaci o izvornom stanju i dimenzijama Grassijeva *Navještenja sa svecima* prikupljeni tijekom restauratorskih istraživanja te se detaljnije opisuju postupci pripreme i rezultat spajanja dijelova u cjelinu.

KLJUČNE RIJEČI: *Nicola Grassi, Krk, katedralna riznica, crkva sv. Kvirina, devastacija, fragmentirane umjetnine, konzervatorsko-restauratorski radovi, arhiv*

Osudna i u našim prilikama često nedostupna arhivska građa veliko je ograničenje u istraživanju umjetničkih predmeta koje želimo primjereno zaštititi. Izostanak ponekad i osnovnih obrisa društvenog i povijesnog konteksta onemogućuje cjelovito razumijevanje okolnosti njihova nastanka i kontinuiteta opstanka do današnjih dana. O manjim spomenicima pokretne baštine, posebice štafelajnim slikama, skulpturama i predmetima umjetničkog obrta, dragocjenih podataka u našim arhivima, izuzev rijetkih popisa kućnih ili crkvenih inventara, gotovo da i nema. Slika *Navještenje sa svecima* istaknutog venecijanskog slikara Nicole Grassija (Forme-

aso, 1682. - Venecija, 1748.) iz krčke Katedralne riznice, ne odstupa nažalost od takve obeshrabrujuće povijesne nepristupačnosti.²

Tragove prema kojima možemo, međutim, barem u određenoj mjeri rekonstruirati često dinamičan životopis spomenika, nalazimo na predmetima koji su pred nama. Anonimna oštećenja i promjene trajno utisnute u površinu i tkivo svake umjetnine, predmet su „restauratorske forenzike“ koja nastoji razjasniti kada, kako i zašto su one nastale. Tek odgovorima na ta pitanja moguće je odrediti na koji način i s kojim ciljem im pristupiti prilikom konzervatorsko-restauratorskih radova. Go-



1. Nicola Grassi, *Navještenje*, zatečeno stanje, Krk, Katedralna riznica (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš, 2012.)
Nicola Grassi, *Annunciation*, pre-existing condition, Krk, Cathedral Treasury (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Oštarijaš, 2012)



2. Nicola Grassi, *Sv. Augustin i sv. Ivan Nepomuk*, zatečeno stanje, Krk, Katedralna riznica (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš, 2012.)
Nicola Grassi, *St. Augustine and St. John of Nepomuk*, pre-existing condition, Krk, Cathedral Treasury (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Oštarijaš, 2012)

tovo da nije moguće sagledati svu raznolikost promjena, žive kronike otisaka ljudske aktivnosti na umjetničkim predmetima koji se oštećuju nesvjesno, iz želje da im se produlji vijek, ili planirano destruktivno. Umjetnine se često i odbacuju, najčešće zbog gubitka izvorne namjene ili zanimanja vlasnika. „Zastarjeli“ predmeti bit će zamijenjeni stilski i sadržajno „modernijim“ ili, nerijetko, zato što pripadaju naslijeđu zajednica sukobljenih zbog političkih, vjerskih i inih razloga. U novije vrijeme, znanstveni, „educirani“ vandalizam ima za posljedicu uklanjanje dijelova inventara koji su nastali u nedovoljno valoriziranom ili namjerno podcijenjenom povijesnom razdoblju i ne uklapaju se u aktualni koncept zaštite i prezentacije složenijih umjetničkih i povijesnih struktura.

Nabrojenom treba dodati i trgovanje umjetninama, gdje se pak nerijetko poseže za neprofesionalnim i neetičnim restauriranjem te preinakama dimenzija i forme, kako bi predmeti postali podatniji za prodaju i postigli veću cijenu. No vjerojatno ipak najbrojnija, raznovrsna oštećenja koja

su nastala ljudskom rukom, a nisu posljedica selektivnih obnova i djelatnosti vlasnika ili trgovaca i „likovnih kritičara sa škarama u ruci“, nastala su uz uobičajene životne aktivnosti u interijerima, poput čišćenja, prebojenja zidova, premještanja mobilijara i grijanja.

Izostanak i nedostupnost povijesnih vrela, čak i onih koja bilježe noviju povijest Grassijeve slike *Navještenje sa svecima*, ponovno su ograničila rekonstrukciju njezina životopisa na tumačenje promjena i tragova na samom predmetu.

Tumačenje simptoma i razumne pretpostavke

Do konzervatorsko-restauratorskih radova započetih potkraj 2012. godine u Hrvatskom restauratorskom zavodu, u krčkoj Katedralnoj riznici bile su izložene tri slike Nicole Grassija: *Navještenje*, zatim *Sv. Augustin i sv. Ivan Nepomuk* te *Sv. Franjo Paulski i sv. Petar iz Alcantare*³ (sl. 1-3). Uz očekivane simptome alteracija izvornih slikarskih materijala te naknadnih intervencija i popravaka,



3. Nicola Grassi, *Sv. Franjo Paulski i sv. Petar iz Alcantare*, zatečeno stanje, Krk, Katedralna riznica (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš, 2012.)
 Nicola Grassi, *St. Francis of Paula and St. Peter of Alcantara*, pre-existing condition, Krk, Cathedral Treasury (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Oštarijaš, 2012)

nataložene nečistoće i utjecaje loših mikroklimatskih uvjeta, na površini svih triju slika bile su vidljive i pravilne deformacije platna koje su se ponavljale prema određenom obrascu. One su educiranom i usredotočenom ispitivačkom pogledu morale biti signal da se radi o neuobičajenom slučaju koji iziskuje posebnu pažnju. Izgled tih odignuća upućivao je, naime, na tipično, pravilno deformiranje platna i slikanog sloja koje odaje poziciju drvenih letvica pripadajućeg podokvira na poleđini i redovito se nalazi nekoliko centimetara od ruba platna, otkrivajući širinu letvica okvira na koji je napeto platno. Na slikama iz Krka otisak podokvira mogao se jasno pratiti, ali nije bio očekivanog izgleda. Letvice su bile pozicionirane dijagonalno (sl. 4) i uspravno, no samo s jedne strane slika. Na slici *Sv. Augustin i sv. Ivan Nepomuk* otisak je bio vidljiv uz lijevi rub, a na slici *Sv. Franjo Paulski i sv. Petar iz Alcantare* uz desni rub platna. Na platnu s prizorom *Navještenja* nalazio se pak samo u sredini. Uz to su otisci podokvira svjedočili da se radi o

podokviru neuobičajene širine u odnosu na dimenzije pojedinačnih slika.⁴

„Fantomski okvir“ ili otisak podokvira vidljiv na licu slika na platnu sveprisutan je, ali pomalo zapostavljen tehnološki fenomen koji nastaje zbog različitog ponašanja platna s poleđine, središnjim dijelom otvorenog, a rubnim dijelovima zaklonjenog letvicama podokvira. Pomalo začuđuje pomanjkanje zanimanja za tu pojavu, utoliko više što otisak podokvira može biti važno uporište u određivanju izvornih dimenzija i formata slike, što se pokazalo i u slučaju krčke slike. Jasno vidljivi otisci vrlo širokih letvica podokvira na licu slika *Sv. Augustin i sv. Ivan Nepomuk*, *Navještenje* te *Sv. Franjo Paulski i sv. Petar iz Alcantare* poredanih u nizu, pokazali su konture jedinstvenog drvenog podokvira na koji je nekad bilo napeto platno cjelovite slike. Na slici *Navještenje* koja je očito bila središnja kompozicija „triptiha“, vidljiv je obris središnje, vertikalne letvice podokvira iste širine i znatno predimenzionirane za uski, uspravni format izrezanog fragmenta (sl. 5).

Zašto je i u kojem trenutku veliko platno dimenzija 147 x 296 cm bilo razrezano na tri manja fragmenta, zasad nije moguće sa sigurnošću utvrditi. U pomanjkanju arhivskih podataka, a dopustivši našim pretpostavkama minimalnu literarnu slobodu, razloge za izrezivanje slike na manje dijelove možda možemo pronaći u praktičnoj svakodnevici i poteškoćama koje može stvoriti oslikano staro platno velikih dimenzija koje je izgubilo izvornu namjenu. Nije teško zamisliti probleme u primjerenom zbrinjavanju nekadašnjeg crkvenog inventara podrijetlom s oltara, kapela i crkava koje nisu više u funkciji ili su čak srušene. Premda o motivima naručitelja možemo samo nagađati, činjenica je da je nepoznati restaurator-slikar/kritičar platno izduženog horizontalnog formata i prikladno naslikano kao triptih odvojen stupovima, izrezao tako da je sliku rastavio u tri skladne kompozicije gotovo jednakih dimenzija. Unatoč neprikladnosti toga radikalnog postupka, očituje se vlasnikova želja da se „stara slika“ očuva, makar i u dijelovima, a ne da se uništi, otuđi ili rasproda na antikvarnom tržištu.

Tradicija vandalizma u europskoj slikarskoj baštini

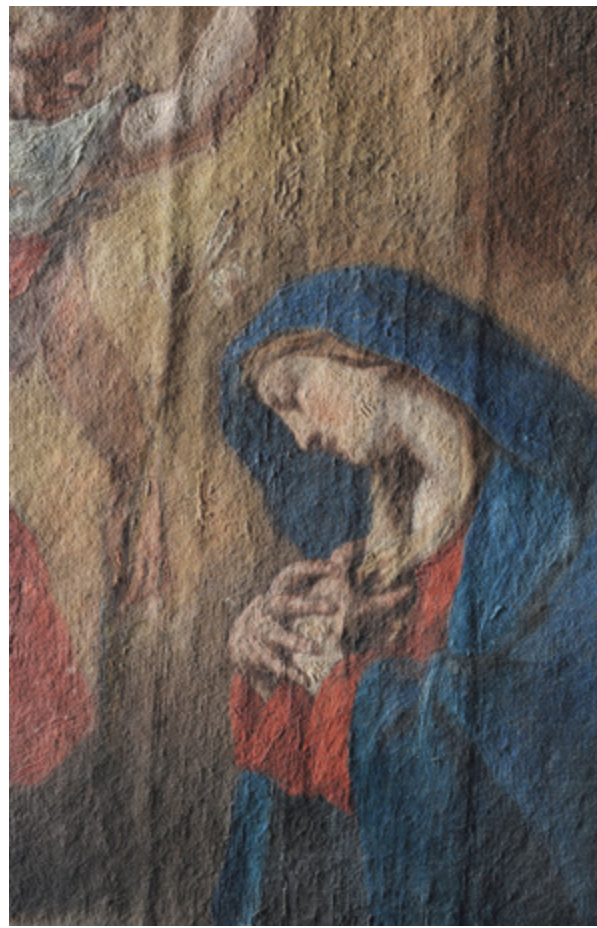
Krčki primjer postupanja s djelima starih majstora nipošto nije osamljen. Europsko slikarstvo prepuno je slikarskih djela koja dijele sličnu ili mnogo goru sudbinu u sumornom naličju tržišta umjetnina. U drugoj polovici 20. stoljeća, u ozračju poslijeratne sanacije devastiranog kulturnog krajolika Europe te rekonstrukcije njegova umjetničkog blaga, pokušalo se iznaći rješenje za problem dislociranih fragmenata nekoć jedinstvenih spomeničkih cjelina. No budući da ta tema povijesno nadilazi okvire Drugog svjetskog rata i da ratni, kolonijalni ili antikvarni plijen čini velik dio najvažnijih europskih javnih i privatnih umjetničkih zbirki, konkretni koraci koji bi doveli do



4. Snimka detalja pod kosim svjetlom s vidljivim otiskom dijagonalno postavljene letvice izvornog podokvira (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš, 2012.)

Detail, phot taken under raking light with a visible impression of a diagonally set slat of the original stretcher frame (Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Oštarijaš, 2012)

povratka raznesenih i nerijetko grubo razrezanih komada te rekonstrukcije izvorne cjeline, dosad su ostali iznimka. Upravo se zato ističe UNESCO-va inicijativa iz šezdesetih godina prošlog stoljeća, formalno definirana Rezolucijom broj 3346 usvojenom na četrnaestoj Općoj konferenciji UNESCO-a održanoj 1966. godine. Tom se inicijativom preporučuje da se „(...) poduzmu potrebni koraci za podizanje svijesti o potrebi rekonstrukcije raznesenih djela radi obnove njihove estetske vrijednosti i važnosti“.⁵ Uslijedila je i prateća izložba u UNESCO-vim dvoranama u Parizu na kojoj su u lipnju 1968. godine predstavljena tri primjera objedinjenih umjetničkih cjelina. Poliptih Paola Veneziana s pojedinačnim tablama u vlasništvu više muzejskih zbirki u Francuskoj (Muzej lijepih umjetnosti u Ajacciu na Korzici, Muzej u Toulouseu) sastavljen je i od tada trajno izložen u Louvreu. Crtež *Pomorska bitka kod Bergena*, Willema van de Veldea starijeg iz 1667. godine također je restauriran spajanjem izrezanih dijelova. Velikodušnom gestom uprave Greenwich Museuma u Londonu, lijevi dio crteža poklonjen je nizozemskom



5. Snimka detalja pod kosim svjetlom s vidljivim otiskom okomito postavljene letvice izvornog podokvira (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš, 2012.)

Detail, phot taken under raking light with a visible impression of a vertically set slat of the original stretcher frame (Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Oštarijaš, 2012)

Rijksmuseumu gdje je spojen s desnim dijelom i izložen u stalnom postavu od 1971. godine. Treći je primjer bio slučaj perzijskog tzv. Krakow-Paris tepiha, datiranog u drugu polovicu 16. stoljeća. Tepih je bio dar iz obiteljske ostavštine poljskoga grofa Eliasza Wodzickog 1785. godine krakovskoj katedrali. Nije poznato u kojem trenutku je perzijski tepih razrezan, no jedan dio se još nalazi u Krakowu, dok je drugi tijekom 19. stoljeća kupljen u Italiji i poklonjen Musée des Arts Décoratifs u Parizu. Perzijski tepih nije restauriran, nego su na pariškoj izložbi dijelovi privremeno predstavljani jedan do drugoga, a nakon zatvaranja vraćeni sadašnjim vlasnicima.⁶

Zaključci tematskih stručnih skupova koji su uslijedili nakon izložbe zadržali su se na razini preporuka i prijedloga da se razjedinjeni spomenici izlažu kao cjeline u muzejsko-galerijskim ustanovama kako bi barem na taj način bili privremeno objedinjeni i predstavljani javnosti. Razumljiv je umjeren ton predlagачa u vezi s tim delikatnim pitanjem, jer se njime dotiču međunarodni imovinsko-pravni i diplomatski odnosi. Utopijski karak-



6. Henri de Toulouse-Lautrec, *La Goulue i Valentin le Désossé u Moulin Rougeu*, jedna od mnogobrojnih slika francuskog umjetnika koje su nakon njegove smrti raskomadane radi uspješnije prodaje fragmenata. Razrezani dijelovi platna su u prvoj polovici 20. st. prikupljeni i spojeni u cjelinu (RMN-Grand Palais, Musée d'Orsay, Hervé Lewandowski)

Henri de Toulouse-Lautrec, La Goulue and Valentin le Désossé at the Moulin Rouge, one in a series of paintings by the French artist that were dismantled to facilitate the sale of fragments. The severed parts were collected and brought into a whole in the first half of the 20th c. (RMN-Grand Palais, Musée d'Orsay, Hervé Lewandowski)



7. Francesco Pesellino, fra Filippo Lippi i radionica, *Oltar sv. Trojstva*. Razrezani dijelovi pale su tijekom 19. i 20. stoljeća otkupljeni i spojeni u cjelinu. Izgubljeni donji desni dio je rekonstruiran 1929. godine (National Gallery, London and the Royal Collection)

Francesco Pesellino, Fra Filippo Lippi and workshop, The Pistoia Santa Trinità Altarpiece. The severed parts of the altarpiece were collected and brought into a whole during the 19th and 20th century. The lost bottom right portion was reconstructed in 1929 (The National Gallery, London and The Royal Collection)

ter UNESCO-ve inicijative još se više ističe u svjetlu rezultata istraživanja i višegodišnjeg prikupljanja podataka u tridesetak zemalja, koje je na njihov poticaj provela međunarodna skupina stručnjaka; rezultati su objavljeni 1974. godine. Radi se, naime, o opsežnom inventaru

od nekoliko stotina raznesenih remek-djela europskog štafelajnog slikarstva, među ostalima o djelima Giotta, Masaccija, A. Mantegna, P. Bruegela, A. Dürera, El Greca, F. de Zurbarana, P. P. Rubensa, H. de Toulouse-Lautreca, podijeljenog u sekcije prema državama u kojima



8. Poledina slika s obrisom izvornog podokvira, nakon uklanjanja stare rentoalaže (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš, 2012.)
Back side of the paintings with the trace of the diagonally set slot of the original stretcher frame, after the relining was removed (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Oštarijaš, 2012)

su umjetnine izvorno nastale⁷ (sl. 6). Uzimajući u obzir brojnost razjedinjenih umjetnina i umjetničkih cjelina te institucija u kojima se fragmenti nalaze, malo je vjerojatno da će većina ikad biti ponovno objedinjena u izvornu cjelinu, premda su fragmenti postali predmetom mnogih znanstvenih istraživanja i studija.

Među novijim galerijskim projektima ističu se dva primjera koja potvrđuju da je do danas, gotovo pola stoljeća od UNESCO-ve inicijative, privremena rekonstrukcija spomenika ostala najčešći izbor, premda je riječ o remek-djelima slikara Paola Veronesea i Giambattiste Tiepola. Izložba *I colori della seduzione. Giambattista Tiepolo e Paolo Veronese*, održana u Udinama 2012./2013. godine, bila je primjerice rijetka prilika da se uživa u Tiepolovu *Pronalasku Mojsija*, slici izduženog, vodoravnog formata, razrezanoj na dva dijela.⁸ Veći, lijevi dio s prikazom glavne skupine likova (faraonove kćeri s dvorskom pratnjom i pronadenim djetetom u krilu žene zdesna) nalazi se u National Gallery of Scotland, Edinburgh. Manji, desni dio kompozicije s prikazom muškarca u vojničkoj odori s helebardom, u vlasništvu je privatne galerije Agnelli iz Torina. Još je zanimljiviji primjer pala Petrobelli koju je Paolo Veronese naslikao za kapelu imućne mletačke obitelji u franjevačkoj crkvi u Lendinari oko 1560. godine. Godine 1789., desetljeće nakon zatvaranja crkve i samostana, sliku je otkupio venecijanski trgovac umjetninama, stanoviti Pietro Concollo te je razrezao radi lakše prodaje fragmenata. Dijelovi pale Petrobelli su nakon višestoljetne promjene vlasnika i lokacija danas u posjedu nekoliko institucija: National Gallery of Canada, Ottawa, National Gallery of Scotland, Edinburgh, Dulwich Picture Gallery, London i Blanton Museum of Art, Austin. Opse-

žan istraživački i restauratorski projekt na pojedinačnim dijelovima okrunjen je 2009. i 2010. godine privremenim okupljanjem i izlaganjem Veroneseove pale kao cjelina u državama i galerijskim ustanovama koje su vlasnici pojedinih dijelova.⁹ Unatoč tome što je istražen povijesni put fragmenata i dokazano njihovo zajedničko porijeklo, nije postignut dogovor o trajnom spajanju dijelova i rekonstrukciji izgubljenih cjelina. Ne iznenađuje nevoljnost muzejsko-galerijskih ustanova da se odluče na taj korak jer je svaki dio velika umjetnička i financijska vrijednost u pojedinoj zbirci te održava posjećenost i ugled muzejske ustanove.

Među rijetkim primjerima i fizički ostvarene rekonstrukcije cjeline vandaliziranih slika nalazi se oltar Sv. Trojstva za koji je ugovor 1455. godine potpisan s Francescom Pesellinom, a nakon njegove smrti dovršili su ga Filippo Lippi i radionica (1460.) za istoimenu bratovštinu iz Pistoie kod Firence (sl. 7). Tu važnu narudžbu prati cjelovito očuvana arhivska građa koja rasvjetljuje okolnosti dovršetka oltara nakon Pesellinove smrti. Dokumenti opisuju pojedinosti odabira prikazanih svetaca te ih je bilo moguće nedvojbeno identificirati. Oltar je u 18. stoljeću, nakon ukinuća bratovštine, rastavljen. Pojedinačne table s predele su rasprodane, a središnja pala hladnokrvno raspiljena na dijelove i manje likovne cjeline koje su lakše pronašle put do novih vlasnika. Fragmenti: dva anđela (s desne i lijeve strane), Sveto Trojstvo, zatim sveti Jakov i sveti Mamas te sveti Zeno iz Verone i Jeronim postaju tako pet zasebnih slika. National Gallery u Londonu 1863. godine otkupom prvog, središnjeg dijela (Sveto Trojstvo) počinje dugotrajan proces prikupljanja fragmenata. Tek 1937. trajnom posudbom lijevog fragmenta, koji pripada



9. Detalj poledine s obrisom izvornog podokvira na spoju fragmenata (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš, 2013.)
Detail of the back side with the original stretcher frame at the fragments' joint (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Oštarijaš, 2013)



10. Isti detalj slike, s velikim gubicima boje (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš, 2013.)
The same detail with visible loss of paint (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Oštarijaš, 2013)



11. Detalj nakon spajanja i tijekom retuša (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš, 2013.)
Detail after assembling and during the retouch (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Oštarijaš, 2013)



12. Isti detalj nakon radova (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš, 2014.)
The same detail after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Oštarijaš, 2014)

britanskoj Kraljevskoj kolekciji, ta renesansna pala je spojena i izložena kao cjelina. Peti dio (Sveti Zeno iz Verone i sv. Jeronim) otkupljen je 1929. godine, ali okrnjen. Očuvana je samo gornja polovica prikaza svetačkog para te je nedostajući dio iste godine nadomješten vrlo uspjelom slikarskom interpolacijom i rekonstrukcijom.¹⁰

Prethodne intervencije i zatečeno stanje Grassijeve slike

Površina svih triju slika-fragmenata u vrijeme početka restauratorskih radova na Odjelu za štafelajno slikarstvo HRZ-a 2012. godine, bila je prekrivena slojevima nečistoće i ostataka neprozirnih starih lakova i uljnih premaza koji su slikama davali mrljast i zamućen izgled. Neujednačenom izgledu slika pridonijela su i prethodna čišćenja slikane površine, kad je uklonjen dio završnih

izvornih lazura sa svetačkih likova, dok su istodobno na pozadinama i rubnim dijelovima slika zaostale naslage potamnjenih lakova i nečistoća. Ustanovljene su barem dvije intervencije na slikama. O prvoj, nakon što je velika slika razrezana na tri manja fragmenta, možemo tek nagađati iz opisa stanja slika prije druge restauratorske intervencije te podataka dobivenih tijekom recentnih restauratorskih radova. Ona je bila ograničena na sanaciju mehaničkih oštećenja i poderotina platnenim zakrpama s poledine platna te retušima i djelomičnim preslicima na licu slike.¹¹

U drugoj, novijoj intervenciji izvedeni su konzervatorsko-restauratorski radovi na sve tri slike u Restauratorskom zavodu Instituta za likovnu umjetnost JAZU-a u Zagrebu. Radovi su izvođeni između 1959. i 1961. godine i popraćeni standardnom dokumentacijom tog vremena.



13. - 14. Nicola Grassi, *Navještenje sa svecima*, stanje nakon kitanja i prve faze retuša, Krk, Katedralna riznica (fototeka HRZ-a, snimio Lj. Gamulin, 2013.)

Nicola Grassi, *Annunciation with Saints, after the filling and the first phase of retouching*, Krk, Cathedral Treasury (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by Lj. Gamulin, 2013)

Upravo su fotografije stanja Grassijevih slika prije radova snimljene pod kosim svjetlom iz dokumentacije Zavoda JAZU-a potpuno potvrdile prethodno pretpostavku Višnje Bralić iznesenu na temelju analize kompozicije da su tri Grassijeva platna izvorno bila jedna slika. U istom tekstu pretpostavku je potkrijepila i opisom arhivskih fotografija. „Vrlo su jasno vidljivi otisci širokih i koso položenih letvica podokvira na licu slika *Sv. Augustin i sv. Ivan Nepomuk* te *Sv. Franjo Paulski i sv. Petar iz Alcantare*. Ove su letvice učvršćivale jedinstveni drveni podokvir na koji je nekad bilo napeto platno jedinstvene slike.⁴¹²

Prema očuvanoj dokumentaciji, radovi su trajali nešto više od dvije godine i provedeni su na sve tri slike isto-

vremeno. Izvodili su ih restauratori Zavoda Bruno Bulić, Ivica Lončarić i Zvonimir Wyroubal.¹³ Nije poznato je li restauratorima tada promaknulo da je riječ o dijelovima jedinstvene cjeline ili je odluka o zadržavanju postojećeg stanja triju pojedinačnih slika bila želja vlasnika, odnosno komisije JAZU-a koja je nadgledala radove, a čiji su članovi bili Ljubo Babić, Ana Deanović i Zvonimir Wyroubal (četvrti potpis je nečitak).

Primijenjeni materijali, pedesetak godina od dovršetka navedenih restauratorskih radova, bili su posve dotrajali s izraženim znakovima alteracija. Na slikanom sloju počeo je proces odizanja i odvajanja od platna, a na nekim su mjestima u donjim dijelovima slika bili vidljivi i gubici



15. - 16. Detalji nakon radova (fototeka HRZ-a, snimio Lj. Gamulin, 2015.)
 Details after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by Lj. Gamulin, 2015)

boje. Stari zakiti su se raspucali, retuši i damar-lak kojim su slike bile lakirane, potamnili i izgubili prozornost, a vezivna snaga voštano-smolne mase za dubliranje popustila. Rastopljena veća količina voštano-smolne mase koja je tijekom dubliranja prošla kroz pukotine s poledine na lice slike, gotovo da i nije bila uklonjena, već je bila prekrivena lakom. Retuš je prekrivao veće, neoštećene zone izvornog slikanog sloja, kao i ostatke voska od dubliranja na licu. Sve tri slike u cjelini su izgledale trošno, ugasla kolorita i umrtvljene slikarske geste čija se živost nazirala pod slojevima lakova, retuša i nečistoće.

Povezivanje fragmenata i rekonstrukcija izvornog formata

Unatoč tome što je nakon dovršenih istraživanja bilo jasno da se radi o razrezanom platnu, zbog manjih odstupanja u dimenzijama i preslicima uz rubove pojedinačnih slika još nije bilo dovoljno preciznih podataka na temelju kojih bi bilo moguće donijeti odluku o rekompoziciji fragmenata. Prvi dio konzervatorsko-restauratorskih radova obuhvatio je stoga konzerviranje i fiksiranje nestabilnog slikanog sloja uz podlogu i platno, a zatim su ostaci vo-

štane mase, retuša i lakova uklonjeni s lica i poledine svih triju fragmenata.

Nakon uklanjanja platna za dubliranje i voštano-smolne mase, postala je vidljiva poledina izvornog platna. Na poledini je bio jasno uočljiv oblik starog, jedinstvenog podokvira čiji se obrisi dotad mogao pratiti samo na licu slike, a osobito su se isticale konture letvica koje su služile kao dijagonalna ojačanja rubova okvira, kao i konture okomite središnje letvice (sl. 8). Kad je slika bila još u cjelini, napeta na originalni podokvir, na poledinu platna nanosena je svjetlosmeđa uljana boja, vjerojatno zato da se slika zaštiti od štetnog utjecaja vlage iz zida. Nanos te boje točno prati obrise starog podokvira, prekrivajući sve dostupne dijelove poledine, a izostavlja zone prekrivene letvicama. Obrisi izvornog podokvira, „zamrznuti“ na taj način nanosom zaštitne boje na poledini, bio je iznimno važan tijekom restauratorskih radova jer je omogućio precizno pozicioniranje izrezanih dijelova i donošenje odluke o rekonstrukciji izvornog formata slike spajanjem razrezanih dijelova.

Svijetlosmeđi premaz na poledini doista je i ispunio zadaću koja mu je prvotno bila namijenjena. Znatniji

gubici i izraženije pucanje i žličasto deformiranje boje s preparacijom bilo je uočljivo samo uz letvice podokvira, odnosno na dijelovima slike koji nisu bili poledinski zaštićeni bojom, dok su na zaštićenim zonama gubici boje s lica slike bili minimalni.

Izrezani dijelovi slike spojeni su u cjelinu, nakon čega je provedeno dubliranje novim lanenim platnom.¹⁴ Minimalni nedostajući dijelovi izvornog platna nadomješteni su umecima lanenog platna slične teksture izvornom tkanju i izrezani su točno prema obrisu dijelova koji nedostaju. (sl. 9-10) Izrađen je novi drveni podokvir potrebnih dimenzija na koji je slika nakon dubliranja napeta i pripremljena za retuš oštećenja. Nanesen je zaštitni lak,¹⁵ a retuš svih oštećenja, uključujući i ona nastala izrezivanjem cjeline u dijelove od kojih su poslije načinjene slike manjeg formata, izveden je kombiniranom tehnikom gvaša i boja u smolnom mediju.¹⁶ (sl. 11-12) Mimetičkim retušem, koji na oštećenjima potpuno sugerira okolni slikani sloj, nadomještena je izgubljena izvorna slikarska forma te je djelo povezano u jedinstvenu likovnu cjelinu, pri čemu su s velikom preciznošću rekonstruirane i izvorne dimenzije. (sl. 13-14) Većina oštećenja na slici, osim onih nastalih izrezivanjem, su lakune - uobičajeni gubici većih čestica boje s preparacijom u prosjeku površine od nekoliko kvadratnih milimetara do jednog centimetra, ravnih i jasnih rubova s dobro sačuvanom okolnom originalnom bojom. Izuzev donjeg dijela slike gdje uzduž cijele stranice u ši-

rini od oko deset centimetara nedostaje gotovo sav slikani sloj i gdje je uz pomoć sačuvanih tragova i komparativnog materijala trebalo načiniti znatnije rekonstrukcije forme, retuš većine oštećenja dovršen je uz minimalnu likovnu interpretaciju izgubljene slikarske materije (sl. 15-16).¹⁷

Iznimno je bila rijetka i sretna okolnost što su dijelovi Grassijeve slike *Navještenje sa svecima* iz Krka ostali sačuvani u istoj zbirci nakon razrezivanja u tri manja platna te da je nesvakidašnji restauratorski projekt povezivanja i obnove cjelovite slikarske kompozicije naišao na razumijevanje vlasnika, Krčke biskupije i drugih mjerodavnih institucija. Nepovratna šteta načinjena neprimjerenim tretmanom slikarskog djela prikrivena je tako iluzijom povijesnog „koraka unatrag“, spajanjem rastavljenih fragmenata i prezentacijom toga važnog djela venecijanskog rokoko slikarstva u izvornom formatu i cjelovitoj kompoziciji. Ipak, nije se lako oduprijeti zaključku da je komadanje platna i destruktivna banalnost rješenja praktičnog problema („što učiniti s velikom, starom slikom za koju nemamo odgovarajući prostor“) jednako degradirajuća kao anonimnost i muk koji okružuju ne samo epizodu s „domišljatim kućnim ekonomom sa škarama u ruci“ nego i cijelu povijest krčke slike. Pokazalo se i ovim primjerom da se identitet i vrijednost umjetničkog predmeta oplemenjuje ulaganjem u njegovu materijalnu očuvanost, ali i ulaganjem u očuvanje znanja o kulturnom i povijesnom prostoru koji ih okružuje. ■

Bilješke

- 1 „A practical critic with a saw, out to make a better picture (...).“ SVETLANA ALPERS, MICHAEL BAXANDALL, 1996., 1.
- 2 Više podataka o povijesnim okolnostima i mogućim crkvenim naručiteljima Grassijeve slike, kao i pregled bibliografije, donosi članak Višnje Bralić u ovom broju *Portala*.
- 3 Sv. Petar iz Alcantare bio je tada još ikonografski određen kao sv. Josip Kopertinski. Za novo ikonografsko tumačenje usp. VIŠNJA BRALIĆ, 2015., 197.
- 4 Dimenzije slike *Sv. Augustin i sv. Ivan Nepomuk* bile su 144 x 95 cm, *Navještenja* 145 x 107 cm te *Sv. Franje Paulskog sa sv. Petrom Alcantarskim* 145 x 95 cm.
- 5 SELIM ABDUL HAK (ur.), 1974., 15.
- 6 SELIM ABDUL HAK, 1974., 26-31; KURT ERDMANN, 1970., 177.
- 7 SELIM ABDUL HAK (ur.), 1974.; HELLER REINHOLD, 1986., 114-135.
- 8 LINDA BOREAN, WILLIAM L. BARCHAM (ur.), 2012., 109-114.
- 9 „Così fu venduta a quarti come si fa della carne da macello, povero Paolo, povera Pittura“ („Raščetvorena i rasprodana kao meso u klaonici, siroti Paolo, sirota slika“), slikovit je opis žalosne sudbine Veroneseove pale Petrobelli iz pisma koje 1788. godine šalje škotski trgovac umjetni-

na Gavin Hamilton, prijatelju i venecijanskom posredniku Giovanniju M. Sassu. Hamilton je bio svjedok događaja, ali je uspio otkupiti samo jedan fragment slike od stanovitog Pietra Concolla, venecijanskog antikvara koji je platno razrezao radi lakše prodaje. Sasso nekoliko godina poslije piše da je pala razrezana jer je bila *assai macchinosa* („vrlo masivna“) te da ju je zbog toga bilo nemoguće prodati u jednom komadu.

XAVIER F. SALOMON (ur.), 2009.

URL = http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/enthusiast/veronese/history/index_e.jsp

10 THOMAS BODKIN, 1945., 16-17, tabla 7.; XAVIER F. SALOMON (ur.), 2009., 16-18.

11 Dosjei popravljenih umjetnina Restauratorskog zavoda Instituta za likovnu umjetnost JAZU-a u Zagrebu br. I/750, I/751 i I/754. Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda u Zagrebu.

12 VIŠNJA BRALIĆ, 2012., 150.

13 Bruno Bulić izveo je radove na slici *Sv. Augustin i sv. Ivan Nepomuk* 1960.-1961. godine (inv. br. I/754), Zvonimir Wyroubal restaurirao je sliku *Navještenje* između 1959. i 1960. godine (inv. br. I/750), a Ivica Lončarić sliku *Sv. Fra-*

njo Paulski i sv. Petar Alcantarski, također između 1959. i 1960. godine (inv. br. I/751).

14 Ljepilo koje je upotrijebljeno za dubliranje slike je BEVA-371, razrijeđeno u testnom benzinu.

15 Otopina mastiks-smole u rektificiranom terpentinu.

16 Winsor & Newton designers gouache i Maimeri colori per restauro.

17 Za fotografije totala i detalja slike nakon radova vidjeti prethodni članak V. Bralić.

Literatura

XAVIER F. SALOMON (ur.), *Paolo Veronese, The Petrobelli Altarpiece*, katalog izložbe, (London, Dulwich Picture Gallery, 10. veljače - 3. svibnja 2009., Ottawa, National Gallery of Canada, 29. svibnja - 6. rujna 2009., Austin, Blanton Museum of Art, 4. listopada 2009. - 7. veljače 2010.) Milano, 2009.

SVETLANA ALPERS, MICHAEL BAXANDALL, *Tiepolo and Pictorial intelligence*, New Haven and London, 1996.

VIŠNJA BRALIĆ, Barokno slikarstvo u sjevernojadranskoj Hrvatskoj - slikari, radionice i utjecaji - doktorski rad (Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu), Zagreb, 2012.

VIŠNJA BRALIĆ, Nicola Grassi, *Sveto i profano. Slikarstvo talijanskog baroka u Hrvatskoj*, katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 16. 4. - 2. 8. 2015.), Zagreb, 2015., 197-199.

GRGO GAMULIN, Nicola Grassi a Veglia, *Arte Veneta*, 31., Venecija, 1977.

THOMAS BODKIN, *Dismembered Masterpieces. A Plea for their Reconstruction by International Action*, London, 1945.

SELIM ABDUL HAK, Dismembered Works of Art, *The Unesco Courier*, September 1974.

KURT ERDMANN, *Seven Hundred Years of Oriental Carpets*, Los Angeles, 1970.

SELIM ABDUL HAK (ur.), *An illustrated inventory of famous dismembered works of art – European painting*, Unesco, Pariz, 1974.

HELLER REINHOLD, *Rediscovering Henri de Toulouse-Lautrec's At the Moulin Rouge*, *Museum Studies*, Volume 12, No. 2, Chicago, 1986.

LINDA BOREAN, WILLIAM L. BARCHAM (ur.), *I colori della seduzione*, katalog izložbe (Castello, Salone del Parlamento, 17. 11. 2012. - 1. 4. 2013.), Udine, 2012.

URL = http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/enthusiast/veronese/history/index_e.jsp

Abstract

Pavao Lerotić

THE CASE OF NICOLA GRASSI'S PAINTING THE ANNUNCIATION WITH SAINTS FROM THE KRK CATHEDRAL TREASURY

The article gives an account of a painting by Nicola Grassi (1682–1748), *The Annunciation with Saints* that underwent a radical historical intervention into its physical integrity. Once a single canvas, it was cut into three separate paintings that were mounted on simple decorative frames and displayed in the collection of the Cathedral Treasury in Krk. The fragments were cut so as to trace the contours of the original composition and then presented as individual pieces. The exact date and reasons for the intervention fell into oblivion, and the paintings had from then on been perceived in the art-historical literature as a Grassi cycle.

The article places the deliberate damaging of the Krk painting and the retailoring of its format within the context of numerous such examples in Europe. Whether painted on canvas or wood, these works have, owing to the loss of their original designation, suffered considerable and sometimes even vandalic alterations, either to be sold off or adapted to new functions. An outline is given of the efforts to raise awareness among conservators of the scale and consequences of such actions, in addition to the accounts given of similar examples of fragmented

and dislocated paintings, with the still rare cases of physical recomposition of cut- or sawn-off pieces, together with models for their presentation and protection. Highlighted are the examples of paintings by Paolo Veronese and Giambattista Tiepolo, where only temporary reconstitutions of fragments were made for the duration of the exhibitions. The one held in Udine in 2012–2013 was an opportunity to enjoy Tiepolo's *The Finding of Moses*, a horizontal-format painting that was cut in two pieces. The other example is the *Petrobelli Altarpiece* that Veronese painted for a chapel in the Franciscan church in Lendinara around 1560. The painting was cut off in the late-18th century to facilitate the sale of fragments. Parts of the altarpiece are now kept by several museums, having switched between owners and locations for centuries. A project that focuses on conservation and research of individual parts was presented in 2009 and 2010 when Veronese's altarpiece was temporarily assembled and exhibited as an ensemble in countries and galleries that owned individual pieces. The text makes a mention of a rare example of a physical reconstitution of an artwork that was cut off: the 1455 altar of

the Holy Trinity by Francesco Pesellino (National Gallery, London) was sawn into pieces sometime in the 18th century, and during the 19th and 20th century the pieces were one by one bought off and joint into an ensemble in 1937.

The text brings forth new insights into the original condition and size of Grassi's *Annunciation with Saints* that were gathered in the course of conservation research. Along with a detailed argumentation, the preparation pro-

cedures and results of the reassembly are described. The restored painting is now displayed at the Krk Cathedral collection in its original format.

KEYWORDS: *Nicola Grassi, Krk, Cathedral Treasury, St. Quirinus' Church, devastation, fragmented paintings, conservation work, archive*