

Ksenija Škarić

Hrvatski restauratorski zavod, Zagreb

2. 11. 2009.

Pregledni rad / *Paper review*

Repolikromiranje, restauriranje, konzerviranje. Prilog diskusiji o valorizaciji polikromije na drvenoj polikromiranoj skulpturi

Cljučne riječi: polikromirana skulptura, repolikromiranje, restauriranje, konzerviranje, autentično, izvornik, interpretacija
Key Words: polychrome sculpture, repolychroming, restoring, conservation, authentic, original, interpretation

Razumijevanje spomeničkih vrijednosti kako ih je izložio Alois Riegl 1903. godine, ne samo da nije zastarjelo već može pomoći i u razrješavanju suvremenih dilema restauratorske i konzervatorske prakse. Spoznaja vrijednosti umjetnine povezana je s načinom kako s njome postupamo, što možemo pokazati na primjeru polikromirane skulpture i, naročito, njezine polikromacije. Postupci na polikromiranoj skulpturi mijenjali su se kroz povijest ovisno o tome kakvu smo polikromiju u određeno vrijeme cijenili i očekivali. Tradicionalno se skulptura repolikromirala da bi se uljepšala i zaštitila. S porastom interesa za povijesnu vrijednost nastalo je restauriranje »izvornika«, a s nastankom ukusa za staro, nastalo je moderno poimanje i teorija konzerviranja. Danas pojam konzerviranja–restauriranja objedinjava spomenute pristupe, ali ih i proširuje zahvaljujući suvremenom nazoru po kojem su sve povijesne polikromije, kojih na jednoj skulpturi u pravilu ima više od jedne, slikarska interpretacija kiparskog oblika. Stoga je restauratorovo postupanje s polikromiranom skulpturom rezultat valorizacije i svjesnog odabira.

Povijest brige oko polikromirane skulpture možemo pratiti kroz tri razvojne faze, čiji obrisi nisu oštro odijeljeni. To su faze repolikromiranja, restauriranja i konzerviranja. Nastankom novih, raniji oblici zaštite nisu nestali, već oni koegzistiraju, različito zastupljeni ovisno o stupnju razvoja konzervatorsko-restauratorske struke i prevladavajućim očekivanjima naručitelja. Tako su paralelno djelovali tradicionalno repolikromiranje i moderno restauriranje, potom restauriranje i konzerviranje, ali istovremeno nije nestala praksa repolikromiranja, posebice kada je riječ o opremi seoskih crkava. U odnosu na restauriranje slika, a naročito u usporedbi s arhitekturom, razvitak zaštite polikromirane skulpture je u zakašnjenju, jer je dugo zanemarivana činjenica da je boja važan konstitutivni element kiparstva, pogotovo onoga koji nazivamo obojenim.¹

Repolikromiranje je tradicionalan način njegovanja polikromirane skulpture. To je ujedno bio jedini način održavanja njene oslikane površine u našim krajevima čak do sredine dvadesetog stoljeća. Tek s razvitkom restauratorske struke počeo se javljati interes za izvorno obojenje, koji dovodi do običaja uklanjanja slojeva repolikromaci-

je, a zadržavanja i prezentiranja najranije polikromacije. Konzerviranje je pristup kod kojeg se podrazumijeva čuvanje svih povijesnih slojeva polikromije, a u podlozi mu je nazor da umjetninu čine i njene mijene koje joj donose starenje i intervencije. Kod nas se ta ideja počela stidljivo javljati osamdesetih godina dvadesetog stoljeća, a danas, početkom 21. stoljeća, predstavlja još i sada manjinski, a ne dominantan pristup, dok u razvijenim zemljama Europe i Sjeverne Amerike prevladava nad repolikromiranjem i restauriranjem. Imperativ čuvanja nametnuo se kao posljedica osvježavanja velikog broja nepovratnih uništenja ili oštećivanja koje je donijela stilska purifikacija restauriranjem.²

Kako se pojedini od ova tri pristupa odnose prema oslikanim slojevima na površini skulpture? Repolikromiranje uopće ne zanimaju zatečene polikromije, pa stoga postupanje isključivo ovisi o tome čime će repolikromator postići bolju pripremu podloge za svoju kreaciju. Pokatkad će to biti struganje ili brušenje postojećih slojeva, drugi put otapanje u lužnatoj kupki, treći put zadržavanje, koje je posve uobičajeno ukoliko je postojeći oslik dobra podloga za

oslikavanje.³ Repolikromacija je slikarstvo u jednakoj mjeri kao i prva polikromacija, te predstavlja umjetnički čin. Repolikromator se potpuno usredotočuje na vlastitu intervenciju, a zatečene polikromacije mu mogu, ali i ne moraju biti likovni uzor.

Tradicionalno restauriranje pak zanima samo najstariji sloj, koji ono naziva »izvornim«. Nazivanje najstarijeg sloja izvornim često je pogrešno, i tome su tri razloga:

1. Kipar i slikar u vrijeme nastanka bili su različiti umjetnici koji su pripadali različitim radionicama.

2. Između kiparskog i slikarskog dijela posla u pravilu je prošlo neko vrijeme, a pokadšto i više godina ili čak nekoliko desetljeća.

3. Sloj koji se naziva najstarijim vrlo često to uopće nije, već je to samo najstariji vidljivo sačuvani sloj.

Zbog ograničene usmjerenosti interesa tradicionalno restauriranje malo ili nimalo ne zapaža slojeve repolikromacije, pa ih uklanja čak i kada su lijepi i dobro sačuvani. Konzerviranje striktno čuva sve zatečene slojeve, jer su svi čin nekog proteklog vremena. U praksi to znači da zapravo prezentira samo najkasniji slikani sloj.

Duhovni koncepti koji stoje iza ovih postupaka znatno se međusobno razlikuju prema tome što se pojedinom od njih na umjetnini čini važnim. Dobar putokaz može nam biti sustav vrijednosti kako ga je još 1903. godine izložio Alois Riegl u *Modernom kultu spomenika*.⁴ Suvremenost Riegl-ova koncepta zamijetili su mnogi restauratori, konzervatori i teoretičari zaštite spomenika, a Salvador Muños Viñas mu se, ne bez razloga, u svojoj suvremenoj teoriji restauriranja vraćao više puta.⁵ Stoga ne treba čuditi što je Riegl-ov tekst nadahnuo i ovaj kratki osvrt na povijest zaštite polikromije.

Repolikromiranju su korijeni u vrijednosti noviteta (*Neuheitswert*), najstarijem konceptu prema Riegl-ovoj klasifikaciji. Skulptura se repolikromira jer se spomenik mora održavati u stanju cjelovitosti i čistoće. Utemeljeno u tradiciji, repolikromiranje je nekoć bilo jedini pristup obnovi polikromirane skulpture. Danas nas, međutim, ne zadovoljava, jer je u međuvremenu porastao interes za povijesnu polikromiju. U Riegl-ovo, kao i u naše vrijeme, ovakvom pristupu obnove starina posebno su bili skloni ljudi slabijeg obrazovanja.⁶

Prema Riegl-ovu razumijevanju, povijesna vrijednost (*historische Wert*) cijeni pojedina djela iz prošlosti zbog njihove posebne povijesne važnosti. Povijesnu vrijednost spomenika osvijestilo je razdoblje renesanse, a vrhunac je dosegnut u devetnaestom stoljeću. Važnost povijesnosti je u komemoriranju određenog trenutka u kojem je umjetnina nastala. U polikromiranoj skulpturi to osjećanje se najbolje zadovoljava u restauriranju »izvornog« sloja. Stoga autentično ili izvorno postaje vrhovni zahtjev.⁷ Budući da



1. Repolikromiranje: *Bogorodica s Djetetom* iz 1680-ih godina, kipar Ivan Komersteiner, Sisak, župna crkva sv. Križa / Repolychroming: *Virgin Mary with a Child* from 1680s, sculptor Ivan Komersteiner, Sisak, parish church of St. Cross (photo: N. Oštarijaš)

zahtjev za cjelovitošću nije nikad posve nestao, uobičajeno se povijesna vrijednost uravnotežuje s vrijednošću noviteta (koja je umjetnička) tako da se razotkrije izvorni sloj polikromije, ali se on prezentira u zamišljenom nekadašnjem neokrnjenom stanju. Kada ne bi bilo tako, odnosno kada bi povijesna vrijednost posve istisnula vrijednost novoga, polikromija se ne bi ni retuširala niti bi se boja revitalizirala lakiranjem, već bi se ona prezentirala sa svojim lakunama i površinskim nedostacima. Čisti povijesni pristup vidimo pokatkad na skulpturama u muzejima. Tako restaurirane skulpture ogoljene su do najranije polikromije čak i kada je ona oštećena u velikoj mjeri. Budući da oštećenja nisu retuširana, sudržavanje od interpretacije bi trebalo jamčiti da ništa na njima nije falsificirano. Međutim, u strahu od falsificiranja svaka ljepota je u njima ubijena, a rezultat je, paradoksalno, falsifikat – predmet kakav nikad nije bio niti

smio biti. Povijesna vrijednost je kod tih umjetnina posve prevladala umjetničku, zbog čega te umjetnine često izgledaju kao ruine.⁸

Prema Rieglovoj klasifikaciji od početka dvadesetog stoljeća pojavljuje se starosna vrijednost (*Alterswert*). Predodžba o tome da vrijeme donosi mijene i da su one poželjne ukoliko ne dolaze naprasno i nepažnjom potpuno se zadovoljava u konzerviranju postojećeg stanja. Kod polikromirane skulpture to znači čuvanje svih slojeva polikromije nastalih u različitim povijesnim trenucima. U isto vrijeme starosna vrijednost neće dopustiti nestanak spomenika zbog nebrige i namjernog razaranja, zbog čega ju uz manje zahvate interventnog konzerviranja obilježava prvenstveno suvremeno preventivno konzerviranje, to jest briga oko postizanja zdravog okoliša umjetnine uz malo ili u idealnom slučaju nikakvo mijenjanje same umjetnine. Teorija konzerviranja daje priliku za očuvanje svim povijesnim slojevima polikromije, jer vjeruje u vrijednost svih i važnost njihova očuvanja. U praksi i tu, kao i kod čistog povijesnog (ili arheološkog) restauriranja, umjetničko posve odstupa pred »istinitim«. Vidljiva razlika se većinom svodi na to predstavlja li se restauriranjem najstariji ili konzerviranjem najmlađi sloj polikromije. Još jedna izrazita osobina ovog pristupa je i zadovoljstvo izgledom staroga, pa se naglašava zahtjev za čuvanjem patine. Nije samo patina lijepa i dobrodošla, već i oštećenja poput krakelira mogu biti proglašena lijepima. Kao da je riječ o prehistorijskim arheološkim nalazima a ne o novovjekim umjetninama, skulpture su u velikom broju slučajeva konzervirane u zatečenom stanju slabe sačuvanosti polikromije, i to ne zbog neimaštine i racionalnog upravljanja proračunom za zaštitu kulturne baštine, već poradi uvjerenja da je staro po sebi lijepo i iz zbog ranije spomenutog straha od falsificiranja retušem.

Noviji nazori o opreci restauriranja i konzerviranja izgubili su svoj početni borbeni naboj i prešli u fazu ispitivanja pretpostavki jednoga prema drugome. Cesare Brandi vidi restauriranje kao pomirenje povijesnoga i estetskoga. Povijesan pri tome nije jedan određen trenutak prošlosti umjetnine, već ukupnost promjena koje vrijeme prouzrokuje na umjetnini. Tako se njegovo poimanje povijesnoga približava onom što Riegl naziva starosnim. Jedan određen trenutak umjetnine je iluzija, jer o njemu ne možemo znati – umjetninu možemo spoznati samo iz vlastitog vremena. »Da bi bilo opravdano, restauriranje ne smije pretpostaviti mogućnost povratka u vremenu, baš kao ni dokinuće povijesti.«⁹ Muños Viñas u suvremenoj restauratorskoj praksi, a to je prema njegovu shvaćanju ona od 1980-ih godina, vidi dva pravca, proistekla iz dviju restauratorskih tradicija koje su se oblikovale sredinom stoljeća: znanstveno restauriranje koje preteže u anglo-saksonskom svijetu i pristup temeljen na vrijednosti umjetničkog, koji je omiljen na mediteranskim i latinoameričkim prostori-

ma.¹⁰ Pokušamo li potražiti korijene tim očiglednim razlikama u pristupu, morat ćemo zapaziti da je sakralna umjetnost protestantskog dijela svijeta dolaskom protestantskog ikonoklazma pretrpjela svojevrsan prekid, koji je umjetninama nužno oduzeo dio vrijednosti i predao ih iz »životnog« umjetničkog okruženja u muzejsko. Kako ćemo kasnije vidjeti, s prelaskom u muzej prekida se razvoj umjetnine, čime dio umjetničke vrijednosti zamjenjuje povijesna. To se samo djelomično poklapa s anglo-saksonskim područjem, jer je isti pristup vidljiv u Skandinaviji i Njemačkoj. S druge strane, u katoličkim je zemljama sakralna umjetnost ostala dobrim dijelom u crkvama i kao takva morala biti obnovljena u cjelovitosti, a to znači s velikim stupnjem umjetničke interpretacije.

Trima čistim konceptima zajedničko je to da u svojoj perspektivi imaju samo jedno rješenje, dok su im druga izvan horizonta. Repolikromiranje vidi samo vlastitu intervenciju, restauriranje kronološki najstariju polikromiju, a konzerviranje misaono »vidi« sve slojeve, očima pak samo kronološki najmlađi sloj. Za svaki od ovih triju pristupa sve su umjetnine jednake, a njihova posebnost pobijedena je općenitošću doktrine. Međutim, danas polikromiju sve više vidimo kao slikarstvo na trodimenzionalnoj površini i svojevrsnu interpretaciju kiparskog oblika. U tom viđenju svaka slikarska intervencija, a na skulpturi je to u pravilu cjelovito oslikavanje površine, može se smatrati umjetninom, dakako integriranom sa svojom kiparskom podlogom. Poteškoća se sastoji u tome što se istovremeno može vidjeti samo jedna slikana umjetnina, a da bi se ona prikazala, ostale moraju biti žrtvovane. Ako, primjerice, želimo prikazati barokni oslik na gotičkoj skulpturi, da bismo to ostvarili, prethodno ćemo morati ukloniti oslik devetnaestog stoljeća, a gotički će ispod baroknoga ostati nevidljiv. U ovakvom razmišljanju nastaje četvrti pristup, drugačiji od prethodno navedenih po tome što ne nudi jasan i jednoznačan recept za postupanje s polikromiranom skulpturom, već se temelji na restauratorovom odabiru polikromije koju će predstaviti, najčešće vođenom osobnim viđenjem lijepoga. Četvrti koncept kojem zasad nedostaje samosvijesti i samorazumijevanja mogao bi se nazvati konzerviranje-restauriranje. U konzerviranju-restauriranju restaurator donosi odluku o prezentaciji određenog sloja temeljem svoje osobne ocjene. U praksi doduše često nije u prilici donositi odluku, jer ga okolnosti na koje ne može utjecati, poput ograničenog vremena, materijalnih sredstava, slabe sačuvanosti ili dostupnosti nekog sloja, kolorističke zadanosti konteksta itd., oslobađaju odgovornosti odlučivanja. Okolnosti koje utječu na to da se jedna polikromija vrijednosno pretpostavlja drugima mogu biti razne. Poznavanje autora, vremena ili okolnosti nastanka u pravilu će afirmirati neku polikromaciju i pobuditi dodatni povijesni interes za nju. Pojavljivanje rijetkih slikarskih osobina i detalja također će povećati zanimanje za



3. Konzerviranje: Propovjedaonica iz 1742. godine, crkva Blažene Djevice Marije u Taborskom (foto: M. Pavličić) / Conservation: Pulpit, church of the Blessed Virgin Mary in Taborsko, 1742 (photo: M. Pavličić)

neki slikani sloj. Kao objektivnu zadanost možemo navesti pripadanje nekoj umjetničkoj cjelini. U našim je crkvama čest primjer da su oltari sastavljeni od heterogenih dijelova iz različitog vremena, ali ih povezuje ista polikromacija iz vremena komponiranja heterogene cjeline. U takvim slučajevima zanimanje za vizualni izgled cjeline (oltara ili crkve) može prevladati nad interesom za predstavljanje pojedinačnoga. Ipak, kada razgrnemo slojeve zadanoga od kojih se neki zaista mogu kvantificirati, ostaje činjenica da restaurator odabire povijesni sloj polikromije koji najviše odgovara njegovu viđenju lijepoga ili, kako bi to Riegl rekao, njegovu umjetničkom htijenju (*Kunstwollen*). Taj pristup najbliži je Rieglovu konceptu relativne umjetničke vrijednosti (*relativen Kunstwert*), koja se tumači kao prepoznatljivost umjetničkoga u starim spomenicima za suvremenog promatrača. Polazeći od utemeljene pretpostavke da spomenike ne možemo ocjenjivati »autentično«, onako kako su ih vidjeli su-

vremenici, mi ipak u njima prepoznajemo ljepotu, premda ne u jednakoj mjeri u umjetninama svih razdoblja povijesti umjetnosti. »Subjektivnost« se odnosi na viđenje restauratora, ali postoji i prepoznatljiva sklonost doba polikromijama pojedinih razdoblja kao i odbojnost prema drugima.

Zamka u kojoj su se našli restauriranje i konzerviranje jest u njihovom angažiranom uznastojanju na jednom i jedinom ispravnom rješenju, ne bi li tako isključili slučajnost osobe restauratora, koji je potencijalna opasnost po umjetninu. Prema našem se mišljenju ne možemo, ali niti ne smijemo ograđivati od vlastite recepcije, već ju uključiti, ali nastojati kao restaurator pripremiti se za kompleksnu zadaću istraživanjem i razumijevanjem posebnosti svake umjetnine.

Osobno se zalažem za ovako opisano konzerviranje-restauriranje, koje daje prilike različitim slikarskim intervencijama na polikromiranoj skulpturi da budu prepoznate i



2. Povijesno (arheološko) restauriranje: Kip sv. Luke Evanđelista iz 18. stoljeća, Gradski muzej Sisak (foto: N. Oštarijaš) / Historical (archeological) restoration: Statue of St. Luke the Evangelist, 18th century, City Museum Sisak (photo: N. Oštarijaš)

prikazane kao umjetnost. Ono uvažava argumente restauriranja i konzerviranja i traži ravnotežu između njih, ali otvara i nove, do tada nepoznate mogućnosti. Strah od proizvoljnosti ukusa koji odabire poziva konzerviranje za nadzornika, superego koji bi trebao obuzdati kreativnost restauratora. Ipak, ostaje značajna činjenica da je i konzerviranje-restauriranje, kao i repolikromiranje, kreativni čin i interpretacija, što restauriranje i konzerviranje u svojim idejno čistim oblicima nisu.

Mnoge polikromirane skulpture imaju i uporabnu vrijednost (*Gebrauchwert*). Kada je riječ o drvenoj skulpturi, manji je broj takvih spomenika na otvorenom, a kudikamo veći u zatvorenome, prvenstveno u crkvama. Održavanje spomenika u uporabi iziskuje njihovo »zdravo« stanje. Koliko god bili svjesni činjenice da održavanje dobrog stanja zahtijeva postupke koji su u proturječju s povijesnim i starosnim vrijednostima spomenika, uporabnu vrijednost

moramo ozbiljno uzimati u obzir, budući da je ona povezana s održavanjem umjetnosti »na životu«. Smještanje gradskih spomenika i crkvene skulpture u muzeje tužna je sudbina koju želimo odgoditi koliko je god moguće. Kombinacije pristupa mogu rezultirati više ili manje sretnim kompromisima za koje možemo reći da su nastali zbog sukoba različitih vrijednosti. Kada govorimo o polikromiranim skulpturama sačuvanim u crkvama ti su odnosi iznimno složeni, jer uz starosnu, povijesnu i umjetničku, one imaju i uporabnu vrijednost. Često se povijesna vrijednost kombinira s vrijednošću novoga tako da se predmet restaurira do izvornika, a potom oštećenja retuširaju. Takve umjetnine imaju izgled novoga nadahnutog starim. Pohvale ovom vrlo čestom načinu restauriranja idu upravo prema uravnoteženju i mirenju povijesnoga i novoga. Povijesnome se pomaže da bude shvaćeno i prihvaćeno kao umjetnost. Mana je ovoga što novo vrlo brzo stari i prestaje biti novo. To se jednako odnosi na materijal retuša kao i na njegov izgled, proistekao iz čitanja i interpretacije staroga, koji su u stalnoj mijeni.¹¹ Nešto što nam se do prije nekoliko godina činilo dobrim i uvjerljivim retušem danas izgleda neuvjerljivo i u slabom suglasju s izvornikom. Krivotvorine starijeg datuma u pravilu nam se čine posve neuvjerljive, dok nas one nastale nedavno mnogo lakše mogu zavarati. Retuš, kao i krivotvorina, svjedoče o tome kako je neko vrijeme vidjelo original. Gledani s vremenskim odmakom, oni nam u pravilu izgledaju promašeno, a često jedva možemo vjerovati da su ih njihovi suvremenici vidjeli imalo sličnima izvorniku.

Upotrebnu vrijednost umjetnine ne ističu svi teoretičari. Kod nas je Ivo Maroević upravo na sakralnoj polikromiranoj skulpturi demonstrirao kako interpretaciju, odnosno prezentaciju, određuje buduća, prvenstveno kulturna ili izložbena namjena umjetnine.¹² Odnose između održavanja u uporabi, restauriranja i konzerviranja izvrsno analizira Robert Barclay na primjeru povijesnih muzičkih instrumenata. Upotrebna vrijednost muzičkih instrumenata čini se sama po sebi razumljivom; međutim, sam Barclay smatra svoj sustav šire primjenjivim.¹³

Rieglov *Moderni kult spomenika* je iznimno važan za našu temu, jer se ne zaustavlja na prepoznavanju spomeničkih vrijednosti, već nam pravilno pročitano daje i svojevrstnu uputu za postupanje s kulturnim spomenicima: svi su pristupi legitimni, ali ne na svakom spomeniku. Pristup se odabire, a odabir nameće sam spomenik, odnosno prepoznavanje posebnih vrijednosti u pojedinačnom spomeniku.

Sve su polikromirane skulpture umjetnine i stoga umjetnička vrijednost nikad ne bi smjela biti posve zanemarena. Neke skulpture mogu imati pretežno povijesnu vrijednost, pa se kod njih nastoji u najvećoj mjeri sačuvati čitljivost izvornika. Povijesnu polikromiju valja obnoviti tako da se



4. Konzerviranje-restauriranje: Raspelo iz 13. stoljeća, Pula, Katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije / Conservation-restoration: Crucifix, Cathedral of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Pula, 13th ct.

njena ljepota istakne, a ne izmišlja i nameće nova. Ukoliko je polikromija stara i starošću potamnijela, uvažiti će se i istaknuti ljepota njene starosti. Moderne skulpture treba održavati. Nove skulpture trebaju izgledati nove, a ne stare i oštećene. Ukoliko je umjetnina po svom karakteru i zamisli njezinih autora integrirana u umjetnički kontekst, u istraživanje osim nje same ulazi i njen likovni i vizualni okoliš, a valorizira se polikromirana cjelina, a ne detalj. Umjetninu u svjetovnoj i crkvenoj upotrebi nije dobro otrgnuti iz njenog okoliša, već joj u zatečenom okolišu stvoriti uvjete za opstanak. Istrgnuta iz upotrebe, ona gubi važan dio svoje vrijednosti, pa se moramo potruditi da se to ne dogodi čak i kad nije moguće ostvariti dobre, već samo prihvatljive uvjete za njeno očuvanje.

Prema našem shvaćanju polikromija je slikarstvo na trodimenzionalnoj podlozi. To su u namjeri svi kronološki slojevi polikromije; stoga ih možemo predmnijevati kao diskretne umjetnine, koje zaslužuju da budu istražene i valorizirane. Valorizacija svih slojeva polikromije je preduvjet za donošenje odluke o prezentaciji bilo koje od njih. Iznimka može biti samo najnovija polikromija, čija prezentacija može odgoditi istraživanja i valorizaciju.

DODATAK UZ REPRODUKCIJE

1. Repolikromiranje: *Bogorodica s Djetetom* iz 1680-ih godina, kipar Ivan Komersteiner, Sisak, župna crkva sv. Križa

Repolikromija na fotografiji izvedena je vjerojatno početkom 20. stoljeća na način tzv. »Kagerove« polikromije koja je bila moderna u prvoj polovini 17. stoljeća. »Kagerova« polikromija dobila je ime prema augsburškom slikaru Mathiasu Kageru (1596–1634.) za kojeg se pretpostavljalo da je prvi izveo tu vrstu imitacije damastne tkanine na reljefima pasionskih oltara (1509–1516.) Nicolausa Weckmanna iz Zwiefaltena. Zapravo je njegov učenik Caspar Strauß (rođen 1695.) izveo slavnu repolikromaciju reljefa.¹⁴ Godine 2008. u Hrvatskom restauratorskom zavodu izvedeni su konzervatorsko-restauratorski radovi koje je izvela Ksenija Škarić. Repolikromija je sačuvana, a oštećenja retuširana.¹⁵ (Fritz Buchenrieder, *Gefasste Bildwerke: Untersuchung und Beschreibung von Skulpturenfassungen mit Beispielen aus der praktischen Arbeit der Restaurierungswerkstätten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, München, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, 1990, 75.*)

2. Povijesno (arheološko) restauriranje: Kip sv. Luke Evanđelista iz 18. stoljeća, Gradski muzej Sisak (Foto: N. Oštarijaš, 2009.)

Kip je 1950. u izvornu polikromiju restaurirao Josip Restek. Uklonjene su kasnije intervencije, ali lakune nisu popunjavane niti oštećenja retuširana. Godine 2009. u Hrvatskom restauratorskom zavodu Vanesa Gjini je na skulpturi izvela radove konzerviranja. (Vanesa Gjini, *Izvjешće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na skulpturama Sv. Luke i Sv. Ivana Evanđeliste iz Gradskog muzeja Sisak*, Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda, Zagreb, 2009.)

3. Konzerviranje: Propovjedaonica iz 1742. godine, crkva Blažene Djevice Marije u Taborskom (Foto: M. Pavličić, 2009.)

Na propovjedaonici su 2009. godine izvedeni radovi konzerviranja. Drvo i polikromija su učvršćeni i zalijepljeni, ali lakune nisu popunjavane. Radove je izveo Hrvatski restauratorski zavod, a voditeljica radova bila je Marijana Galović.

4. Konzerviranje-restauriranje: Raspelo iz 13. stoljeća, Pula, Katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije

Raspelo je 1984–1992. restaurirala Emina Kranjčec, a potom 1999. Sonja Črešnjek iz Hrvatskog restauratorskog zavoda za izložbu *Hrvati – kršćanstvo, kultura, umjetnost* u Vatikanu. Raspelo je restaurirano u izvornu polikromiju, a oštećenja retuširana. (Podaci iz arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda).

BILJEŠKE

1 Koncepti konzerviranja i restauriranja brusili su se u međusobnim ogleđima i glasnim polemikama tijekom 19. stoljeća pretežno na području arhitekture, kao što nam je poznato iz klasičnih tekstova zaštite spomenika Victora Hugoa, Prospera Mériméa, Eugène-Emanuela Viollet-le-Duca, Johna Ruskina, Camilla Boita i drugih, koji su često pisani u angažiranom tonu poput kakvih manifesta. Kad je skulptura u pitanju, restauriranje i konzerviranje podjednako se odguruju od tradicije repolikromiranja koliko god je to moguće. Max Dvořák u poglavlju o skulpturama *Katekizma zaštite spomenika iznosi sljedeće: Djela se plastičke umjetnosti pri pregrađivanju, premazivanju ili novom polikromiranju obzvređuju i poružnjuju ... Za drvene figure vrijedi ... napola su uništene otme li im se stara polikromija i pozlata. Max Dvořák, Katekizam zaštite spomenika*, u: *Pogledi, časopis za kritičku teoriju društva i kulture*, vol. 18, 3–4, Split, 1988, 793–820; prevela Jasenka Mirenić-Bačić (Max Dvořák, *Katechismus der Denkmalpflege, Kunsthistorisches Institut der K. K. Zentral-Kommission für Denkmalpflege*, Beč: Verlag von Julius Bard, 1916.)

2 Manfred Koller je još 1975. godine na sjednici Odbora ICOM-a za restauriranje iznio stajalište da bi polikromiranu skulpturu trebalo konzervirati, a sve slojeve polikromije čuvati. Manfred Koller, *Baroque Altar – Furniture and Sculpture in Austria: Technique, Polychromy and Conservation*, u: *ICOM Committee for Conservation 4th Triennial Meeting, Venecija, 1975.*

3 Dosta često se u restauratorskim krugovima postavlja pitanje: zašto je skulptura preslikana kad je original dobro sačuvan? Skulpture su uvijek preslikavane zato da bi ih se uljepšalo. Više je razloga zašto se one suvremenici više nisu činile lijepima. Starenje i oštećenost površine bili su među razlozima, ali je češći ipak promjena ukusa. Zato je vrlo čest slučaj da se ispod repolikromacije nalazi odlično sačuvan raniji sloj oslika. Dapače, upravo zato što je dobro sačuvan, bez većih lakuna i ljuštenja, nije bilo potrebe za obrađivanjem površine struganjem i topljenjem, pa je repolikromator za slikanje iskoristio već dobro pripremljenu površinu.

Također se često ističe da repolikromija fizički štiti izvornu polikromiju, iako je jasno da to nije bila namjera umjetnika repolikromatora. Na sličan način Camillo Boito govori o barokizaciji srednjovjekovnih građevina, koja ih bezočno nagrđuje, ali su ispod tih nagrda, ljepote romanike i gotike sačuvane, dok ih restauriranje tobože prezentira, a zapravo iskrivljuje. Boito o tom piše ovako: Po mom mišljenju spomenik gubi, ponavljam, svu ili gotovo svu važnost ako naučnik može opravdano posumnjati da mu je restauriranje više ili manje izmijenilo oblik ili mu pridodalo naizgled izvorne oblike, što je zapravo još jedan način preinake staroga. E sad, između restauratora koji mi tako nepopravljivo ošteti spomenik i restauratora koji ga, doduše, sakrije, ali očuva netaknutog da ga otkriju potomci ja sam na strani ovog drugoga. Camillo Boito, *Restauriranja u arhitekturi*, u: *Anatomija povijesnog spomenika*, ur. Marko Špikić, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2006, 315–348; prevela Ana Vukadin (Camillo Boito, *I restauri in architettura. Dialogo primo preuzeto iz Restaurare e conservare*, u: *Questioni pratiche di Belle Arti*, Hoepli, Milano, 1893, 3–32)

4 Alois Riegl, *Moderni kult spomenika, njegova bit, njegov postanak*, u: *Anatomija povijesnog spomenika*, ur. Marko Špikić, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2006, 349–411; prevela Libuše Jirsak (Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung*, u: *Gesammelte Aufsätze*, Berlin 1955./1903./, 44–193)

5 Salvador Muños Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*, Elsevier Butterworth-Heinemann, 2005.

6 Repolikromiranje se i danas prihvaća kao legitiman način održavanja spomenika, ali samo onih novog datuma. Moderna polikromirana skulptura jest umjetnina, ali nije starina stoga ju treba održavati u potpunom i neoštećenom stanju, a njena boja ne smije primiti patinu. To može pokatkad iziskivati repolikromiranje, u kojem će odlukom ili djelom sudjelovati sam autor. Od trenutka kada autor skulpture i njene polikromije prestane stvarati ili umre, odnos prema modernoj skulpturi se mijenja na način koji proistječe iz nove povijesne vrijednosti koju je dobila unutar autorova zaokruženog opusa.

7 Zanimljivo je pojam autentičnoga usporediti s istim u reprodukciji stare glazbe. Takozvano »autentično« izvođenje stare glazbe podrazumijeva povijesno rekonstruiranje načina na koji se glazba izvodila u određenom periodu u smislu »povijesno ispravnog« tona i agogike, a naročito korištenja instrumenata i sastava orkestra ili zbora nalik onome iz rečenog razdoblja. Rezultat takvog povijesnog, radije nego umjetničkog interesa su izvedbe koje imaju slabu umjetničku uvjerljivost. Kao i kod restauriranja »autentične skulpture«, tako je i restauriranje »autentične glazbe« meta-umjetničko i ne proizvodi umjetnička djela, već povijesna.

8 Stupanj ruiniranosti koji je za polikromiranu skulpturu u stručnoj zajednici prihvaćen, u slučaju štafelajnog slikarstva bio bi posve neprihvatljiv. Restauriranje slika izborilo je obavezu uspostave cjelovitosti koja se kod skulpture nije dogodila. Skulptura se još i danas lako prihvaća okrnjena. Tu retardaciju dugujemo romantičkom kultu ruševina, ali se ne smije previdjeti da on u obzoru nema drvenu polikromiranu skulpturu, već kamenu skulpturu na građevinama, i to gotičku i antičku, ali nikako baroknu, što je, dakle, još jedan primjer nekritičkog prenošenja koncepta između bitno različitih konteksta. Uz oštećenja kiparske forme, prihvaća se i napola rasuta polikromija koja evocira prolaznost na način koji bi kod štafelajnog slikarstva bio nedopustiv. Ta razlika u pristupu uvjerljivo ukazuje na to da se polikromija na skulpturi još u dovoljnoj mjeri ne shvaća kao slikarstvo, već više kao dekoracija, poput one na namještaju i arhitekturi.

9 CESARE BRANDI, *Teoria del restauro*, 1977., Torino, Giulio Einaudi Editore, 26; tekst za potrebe nastave pri Odsjeku za povijest umjetnosti prevela s talijanskog Ana Vukadin.

10 Salvador Muños Viñas (bilj. 5)

11 Otuda proistječe zahtjev za reverzibilnošću postupka retuša.

12 Ivo Maroević, *Sadašnjost baštine*, poglavlje *Rekonstruiranje drvene plastike – proces interpretacije*, Zagreb, Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske; Društvo konzervatora Hrvatske; Sveučilište u Zagrebu, 1986, 98–111.

13 Robert Barclay, *The Preservation and Use of Historic Musical Instruments: Display Case and Concert Hall*, London, Earthscan, 2005.

14 Manfred Koller, *Damastfassungen, Quellenge und Beispiele von Skulpturen des 17. Jahrhunderts*, u: *Restauro, Zeitschrift für Kunsttechniken, Restaurierung und Museumsfragen* 2, 2001, München, Callwey-Verlag, 2001, 114–122.

15 Ksenija Škarić, *Izvjeste o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na Bogorodici s Djetetom Ivana Komersteina iz župne crkve Sv. Križa u Sisku*, Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda, Zagreb, 2008.

Summary

Ksenija Škarić

Repolychroming, restoration, conservation – contribution to the discussion of polychrome valorization on wooden polychrome sculpture

Contemporary restoration methods are closely related to the art historic valorization and to the theory of monument conservation. The main problem of polychrome sculpture are layers of sculpture's polychromes. In most cases, sculpture has several layers of paint all painted in different times by different painters. Since only one layer can be seen at a time, and all the others are subordinated, a question has been raised whether we have the criterion for choosing the right one. For ages, the sculpture has been repolychromed in order to make it more beautiful. Old was never considered beautiful and polychrome needed to appear new and modern. The increased interest in old and historic generated the profession of restoration and conservation, but it also led to clashes of principles of restoration. Restoration tends to show the oldest polychromes and conservation practice is inclined to physically preserve all available polychromes. Present-day conservation and restoration profession was built on the principles of both schools of thought thus combining conscious valorization of artwork and certain treatment in handling it. The history of treating polychrome sculpture is related to Alois Riegl's system of values stated in Modern Monument Cult.