

Restauriranje poliptiha Vittorea Carpaccia iz zadarske katedrale nakon Drugog svjetskog rata

Sagita Mirjam Sunara

Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu
Odsjek za konzervaciju-restauraciju
Split, Fausta Vrančića 17
sagita.sunara@gmail.com

Prethodno priopćenje
Predan 12. 9. 2011.

UDK 75.025.3(497.5):7.025 Wyroubal, Z.

SAŽETAK: Zvonimir Wyroubal je od 1942. do 1948. godine bio restaurator zagrebačkog Muzeja za umjetnost i obrt, a od 1948. voditelj Restauratorskog zavoda Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Jedan od njegovih najvažnijih radova bilo je konzerviranje i restauriranje slika Vittorea Carpaccia s oltara sv. Martina iz zadarske katedrale 1947. i 1948. godine. Kako bi se zaštitile od bombardiranja, Carpacciove su slike za vrijeme Drugog svjetskog rata bile pohranjene u skloništu ispod zvonika Sv. Marije. Crkva i samostan su u ratu srušeni, dok je zvonik pretrpio manja oštećenja. Oštećenja na Carpacciovim slikama pojavila su se nakon vađenja iz skloništa, zbog nagle promjene mikroklimatskih uvjeta. Wyroubal je dio radova na slikama obavio u kolovozu 1947. godine, u improviziranoj radionici u Zadru. Uz odobrenje zadarskog nadbiskupa i Konzervatorskog odjela u Zagrebu, slike su prenesene u Zagreb, a restauratorski je zahvat izveden u kolovozu i rujnu 1948. godine. U radu se iznose novi detalji o okolnostima koje su dovele do restauriranja Carpacciovih slika, a na temelju pisanih izvora rekonstruira se metodologija Wyroubalova konzervatorsko-restauratorskog zahvata.

KLJUČNE RIJEČI: *Vittore Carpaccio, Zvonimir Wyroubal, Zadar, restauriranje slika*

ZADARSKI KANONIK Martin Mladošić naručio je potkraj xv. stoljeća poliptih za oltar sv. Martina u zadarskoj katedrali.¹ Slikarski radovi povjereni su poznatom mletačkom slikaru Vittoreu Carpacciu, a drvorezbarski majstoru Ivanu Korčulaninu.² Središnja kompozicija toga poliptiha prikazuje svetog Martina, Mladošićeva zaštitnika. U donjem lijevom kutu slike sačuvan je majstorov potpis. Lijevo i desno od Sv. Martina prikazani su zadarski sveci Stošija i Šimun. U gornjem redu, u sredini, nalazi se slika Sv. Jeronim. Uz sveca je prikazan kanonik Mladošić, naručitelj oltara. Sa strane su Sv. Petar i Sv. Pavao. Slika s prikazom Bogorodice s Djetetom nije sačuvana.

Carpacciov zadarski poliptih u literaturi je dobro obrađen i znanstveno valoriziran.³ Poznati su i podaci o njegovu restauriranju. Restauratorski zahvat koji je 1947. i

1948. godine izveo Zvonimir Wyroubal, naš istaknuti restaurator, dobro je dokumentiran. Wyroubal o zahvatu na poliptihu s oltara sv. Martina izvještava u članku *Restauracija šest slika V. Carpaccia iz zadarske katedrale*.⁴ To je ujedno prvi njegov publicirani rad s područja konzerviranja-restauriranja. Podatke o Wyroubalovu zahvatu nalazimo u arhivu Hrvatskog restauratorskog zavoda, gdje se čuva dokumentacija njegove restauratorske radionice.⁵ U Wyroubalovoj osobnoj ostavštini,⁶ pak, pronađeno je nekoliko dokumenata – dopisa, zapisnika i izvješća iz 1947. i 1948. godine – koji rasvjetljavaju okolnosti u kojima je zahvat izveden.

Na temelju arhivskih izvora i podataka iz Wyroubalova članka, u radu je rekonstruiran tijek konzervatorsko-restauratorskog zahvata koji je na slikama izveden nakon Drugog svjetskog rata. Zahvat je zanimljiv zbog složenosti

tehničke izvedbe, ali i zbog toga što je dijelom izveden u poratnom Zadru, a dijelom u Restauratorskom zavodu Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu.

Burna prošlost zadarskih slika

Povijest Carpacciiovih slika s oltara sv. Martina izuzetno je zanimljiva. Prigodom restauriranja crkve Sv. Stošije 1780. godine, slike su skinute s oltara. Drveni "okvir" je uništen, a slike pojedinačno pričvršćene na zid kapele Sv. Stošije. Godine 1906. kapela se trebala obložiti mramorom pa su slike premještene u kućnu kapelu Nadbiskupskog dvora, potom u apsidu sakristije Sv. Stošije, pa u sobu kapitula, pa ponovno u sakristiju.

Slike na drvu obično su vrlo osjetljive na okolišne uvjete. Vlažni okoliš u kojemu su se čuvale Carpacciove slike ubrzao je njihovo propadanje pa ne iznenađuje podatak da su nekoliko puta bile "popravljanje". Velik broj restauratorskih zahvata svjedoči i o tome da su slike bile jako štovane.

Wyroubal izvještava o dva dokumentirana zahvata: prvi vjerojatno datira iz 19. stoljeća (prvi put se spominje 1877. godine), a drugi iz 1924. U prvome zahvatu, slikama *Sv. Šimun*, *Sv. Pavao* i *Sv. Jeronim* dodavanjem letvica povećane su dimenzije kako bi se uskladile s dimenzijama drugih slika toga poliptiha. „Promijenjene su im i originalne forme lukom s gornje strane i naslikana su im podnožja“, zapisao je Wyroubal. Sve su slike bile obilno preslikane „grubom bojom za bojadisanje kola“.⁷

Uz velike poteškoće, tragove tih intervencija 1924. godine djelomično je uklonio talijanski slikar Giuseppe Rossi-Vargara. Stare retuše, koji su znatno nagrdili izgled Carpacciiovih slika, bilo je teško ukloniti. Na mjestima gdje se otapala nisu pokazala učinkovitima, Rossi-Vargara posegnuo je za mehaničkim metodama čišćenja, a tamo gdje se retuši nisu mogli ukloniti ni skalpelom, boju je palio. Iako stari retuši nisu bili u cijelosti uklonjeni, Wyroubal je Vargarin zahvat ocijenio dosta dobrim. Zamjerao mu je jedino to što je preslikao velike dijelove slika.⁸

Zbog opasnosti od bombardiranja Zadra, na zahtjev nadbiskupa Petra Dujma Munzانيا i pod vodstvom konzervatora Luigija Cremme, Carpacciove su slike 1943. godine pohranjene u sanduk i prenesene u posebno sklonište ispod zvonika Sv. Marije. Lice im je prethodno oblijepljeno tankim papirom. Prostorija u koju su slike prenesene bila je sagrađena u rujnu 1943. godine u temeljima zvonika benediktinske crkve Sv. Marije, četiri metra ispod poda kapitularne dvorane. Imala je otvore za ventilaciju i izolacijsku komoru uz sva četiri zida.⁹ To je bilo nužno radi reguliranja vlažnosti zraka. U sklonište su prenesene i druge zadarske umjetnine.¹⁰

U savezničkom bombardiranju Zadra, od studenoga 1943. do listopada 1944. godine, grad je gotovo u cijelosti razoren. Samostan Sv. Marije potpuno je srušen, dok su škola i crkva teško oštećene. Srećom, zvonik Sv.

Marije pretrpio je tek manja oštećenja.¹¹ Na inzistiranje predstavnika „građanskih vlasti“, koji su doznali da je sklonište vlažno,¹² Carpacciove su slike 5. rujna 1945. godine izvađene. Tom je događaju nazočio i Grga Oštrić, počasni konzervator u Zadru. Wyroubal spominje da se u skloništu prilikom otvaranja osjećao „topao zadah vlage i plijesni“.¹³ U izvješću o stanju slika, sastavljenom 1. kolovoza 1947. godine, detaljno opisuje što se sa slikama tada dogodilo: „Premda je sklonište bilo providjeno otvorima za ventilaciju i izolacionom komorom protiv vlage, ipak su slike upile mnogo vlage, što se opazilo prilikom otvaranja skloništa, na zaštitnom papiru nalijepljenom na površini slika.“¹⁴ Papir je bio naboran, a na pojedinim mjestima, pogotovo na prijašnjim pukotinama, opažali su se tragovi plijesni. Inače, po vanjskom izgledu, slike nijesu pokazivale znakove oštećenja. U doba kada su bile izvađene iz skloništa, u Zadru nije bilo ni jedne prostorije, koja bi potpuno odgovarala, tako da bi slike mogle biti zgodno smještene i postepeno sušene. Kao najpodesnije mjesto odabrana je stara sakristija crkve Sv. Šimuna, za koju se mislilo, da ima dovoljno vlage. Medjutim već nakon nekoliko dana, radi nesigurnosti pred provalom neprijatelja, slike su prenesene u sjemenište Zmajević, u II. kat (...). Još u sakristiji sv. Šime već nakon samih nekoliko dana, počeli su se opažati isponi i popuštanje veza između daske i podloge. Prema gore izloženom jasno je, da su kvarovi na slikama nastali uslijed nagle promjene ambijenta i količine vlage.“¹⁵

U dječaćkom sjemeništu Zmajević, u koje su slike bile prenesene čim su uočena oštećenja slikanoga sloja, mikroklimatski uvjeti bili su mnogo manje primjereni njihovu čuvanju pa se propadanje nastavilo. Da bi se spriječilo isušivanje i stezanje drvenog nositelja, pod slike su bile stavljene posude s vodom, no to nije imalo nikakva učinka. „Slike su zatim prekrili tankim papirom“, zapisao je Wyroubal, „da spriječe gubljenje slomljenih i smrvljenih dijelova.“¹⁶

Konzervatorski zahvat u Zadru 1947. godine

Sredstva za restauriranje Carpacciiovih slika s oltara sv. Martina iz zadarske katedrale osigurana su tek 1947. godine, odnosno dvije godine nakon što su izvađene iz skloništa pod zvonikom Sv. Marije. Za to je najzaslužniji bio dr. Ljubo Karaman, ravnatelj Konzervatorskog zavoda u Zagrebu. Planska komisija NR Hrvatske dodijelila je njegovu Zavodu dvadeset tisuća dinara za restauriranje Carpacciiovih slika. Odjel za kulturu i umjetnost Ministarstva prosvjete, pak, odredio je da će zahvat *in situ* obaviti Zvonimir Wyroubal, voditelj restauratorske radionice Muzeja za umjetnost i obrt¹⁷ i najveći stručnjak za restauriranje u zemlji. Wyroubal je već surađivao s Konzervatorskim odjelom u Zagrebu.¹⁸

U dogovoru s Ministarstvom prosvjete, Karaman je imenovao povjerenstvo koje će „pregledati stanje slika,

zapisnički utvrditi proceduru popravka i po tome na kraju odobriti izvršeni rad¹⁹. Uz konzervatora Oštrića, u povjerenstvu su bili dr. Cvito Fisković, predstavnik oblasnog Narodnog odbora Split, i Vjekoslav Parać, ravnatelj splitske Galerije umjetnina.

Wyroubal je u Zadar doputovao 27. srpnja.²⁰ Komisija za nadzor popravka Carpacciiovih slika u katedrali u Zadru sastala se 1. kolovoza. Sastanku su nazočili Wyroubal, Oštrić i Parać. Fisković nije mogao doći pa je poslao prof. Andru Vida Mihičića, kustosa splitske Galerije umjetnina, i prof. Matu Suića, referenta Odsjeka za kulturu i umjetnost oblasnog Narodnog odbora Split. U ime zadarskog nadbiskupa Munzanija, na sastanku je bio msgr. Mario Novak, kanonik i župnik zadarske katedrale. Nakon što su slike pregledane, sastavljen je zapisnik s detaljnim opisom zatečenog stanja i analizom uzroka oštećenja slika. Odlučeno je da će Wyroubal izvesti konzervatorski zahvat „po uobičajenom načinu“, nakon čega će povjerenstvo odlučiti o opsegu restauratorskog zahvata. Konzervatorski radovi trebali su se izvesti u Zadru, a procijenjeno je da će trajati dva mjeseca.²¹

Nakon pregleda i izrade zapisnika, slike su prenesene u kućnu kapelu Nadbiskupskog dvora. Wyroubal je na njima počeo raditi već 2. kolovoza. Slike je prije i nakon radova trebalo fotografirati, no to nije bilo nimalo jednostavno, jer u gradu nije bilo fotografskog stativa, a slike su bile toliko oštećene da su ljuskice slikanog sloja ispadale kada bi se slike nagnule.²²

Konzervatorske radove Wyroubal je obavljao u improviziranoj radionici, u iznimno teškim uvjetima. Nestabilni slikani sloj trebalo je ponovno povezati s drvenim nositeljem. „Taj je posao bio jako otežčan time, što je podloga, koja se sastoji iz krede i ljepila vrlo tanka, ispucana je vrlo sitnim krakelirama, pa se već kod samog dodira igle ili pincete lomila i mrvila“, čitamo u njegovu izvješću. „Uzdignuti dijelovi stajali su na mnogim mjestima i preko jedan centimetar iznad razine daske, koja se je uslijed sušenja stegla, pa je površina podloge i boje bila znatno veća nego površina daske. Pojedine čestice smrvljene boje i podloge nalazile su se daleko ispod uzdignutih dijelova, pa ih je vrlo teško bilo vaditi, pošto su ti uzdignuti dijelovi bili mozaik mrvica, koje se nisu zajedno držale i ako su ta mjesta na oko izgledala dosta cijela i povezana.“ (sl. 1)

Wyroubal u izvješću spominje korištenje igle i pincete, no ne i materijale koje je koristio za stabiliziranje slikanog sloja.²³ Pinceta mu je vjerojatno služila za „slaganje“ otkrnutih i razmrvljenih ljuskica prije lijepljenja. Iglu je mogao koristiti za bušenje slikanog sloja; postupak kojemu se pribjegavalo kada se ljepilo nije moglo uvesti između razdvojenih slojeva kroz krakelire. Iako je ta praksa danas napuštena, u Wyroubalovo vrijeme nije bila neuobičajena.²⁴

Da bi drvene nositelje učinio što manje osjetljivima na vlagu, Wyroubal je s poledine slika uklonio sloj preparacije



1. Vittore Carpaccio, Sv. Martin, prije konzervatorskih radova u Zadru 1947. godine (arhiv Restauratorske radionice HRZ-a u Zadru)
Vittore Carpaccio, St. Martin, before the conservation work in Zadar, 1947
(Croatian Conservation Institute Photo Archive, Department in Zadar)

i boje, a drvo natopio razrijeđenim firnisom.²⁵ U izvješću je naveo da su poledine slika bile „prevučene naslagom sadre i zatim okrečene“²⁶ pa se stječe dojam da su ti slojevi bili naknadno dodani i potpuno bezvrijedni. No čak i da se radilo o premazima koje je nanio umjetnik, njihovo bi uklanjanje bilo u skladu s tadašnjom praksom restauriranja slika, jer se najveća pažnja posvećivala očuvanju optičkih svojstava izvornih slojeva boje. Podložni slojevi, osobito nositelj, smatrani su manje važnima.²⁷

Samo dva tjedna nakon početka radova, Wyroubal je u Zadru primio pismo akademika dr. Andrije Štampara, predsjednika Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Štampar ga je podsjetio na to da se polovicom studenoga 1947. održava izložba „Dvanaest vjekova južnoslavenske civilizacije“ za koju je iz Dalmacije dopremljen velik broj slika starih majstora, čije je restauriranje „stvar hitna i neodgodiva“. Procijenio je da bi Wyroubalu za te radove trebala oko dva i pol mjeseca. Štampar ističe da je Wyroubal jedini stručnjak kojemu se taj posao može povjeriti pa ga poziva da se vrati u Zagreb. Kako se ne bi gubilo na vremenu, predlaže mu da u Zagrebu dovrši restauriranje Carpacciiovih slika.²⁸

Četiri dana poslije, 19. kolovoza 1947., Wyroubal se sastao s konzervatorom Oštrićem, kanonikom Novakom i



2. Vittore Carpaccio, Sv. Martin, poslije konzervatorskih radova u Zadru 1947. godine (arhiv Restauratorske radionice HRZ-a u Zadru)
Vittore Carpaccio, *St. Martin, after the conservation work in Zadar, 1947*
(Croatian Conservation Institute Photo Archive, Department in Zadar)

nadbiskupom Munzanim u Nadbiskupskoj palači. Povjerenstvo je pozitivno ocijenilo njegov rad (sl. 2). Nadbiskup Munzani nije štedio pohvale, ali nije ni propustio priliku da se kritički osvrne na restauratorski zahvat iz 1924. godine. Wyroubal je članove povjerenstva obavijestio o Štamparovu pozivu i napomenuo da u Zadru ne raspolaže materijalima i opremom koji su mu potrebni za dovršetak radova.²⁹ Nadbiskupu je predložio da se slike, jedna po jedna, prenesu u restauratorsku radionicu u Zagrebu, gdje će nastaviti s radom.³⁰

Nadbiskup je 21. kolovoza izdao odobrenje za prijenos slika u Zagreb, no uz nekoliko uvjeta: slike se trebaju prenijeti jedna po jedna, za vrijeme putovanja i dok su u Zagrebu moraju biti osigurane, prilikom transporta ih mora pratiti osoba od povjerenja, a ovlašteni konzervator u Zadru mora biti o svemu obaviješten.³¹

Wyroubal je u Zadru ostao do 27. kolovoza. Prije povratka u Zagreb objasnio je Oštriću što treba učiniti ako se na slikama pojave nova oštećenja.³² U Zagreb se vratio potkraj kolovoza ili početkom rujna.³³ Izvješće o obavljenim radovima sastavio je 2. rujna. U njemu je dao opširnu povijesnoumjetničku bilješku, iznio kronologiju prethodnih restauratorskih zahvata na slikama i detaljno opisao kako su oštećene, napominjući da su za dovršetak restauratorskog zahvata potrebna još dva mjeseca rada.³⁴

Prijenos slika u Zagreb i restauratorski zahvat 1948. godine

Premda je na sastanku s nadbiskupom Munzanim bilo dogovoreno da će se slike jedna po jedna slati na restauriranje, početkom studenoga 1947. godine u Zagreb je dopremljeno svih šest Carpacciiovih slika.³⁵ Transportirane su avionom, u pratnji počasnog konzervatora u Zadru Grge Oštrića. Nakon dolaska ih je pregledalo stručno povjerenstvo u kojemu su bili Wyroubal, Oštrić i Karaman te Elvira Aranjoš, referentica Odsjeka za muzeje Ministarstva prosvjete, i ing. Mihovil Marošević, „sa strane doz-a Zagreb“. Zapisnik je vodila Ana Deanović, asistentica Konzervatorskog zavoda u Zagrebu.³⁶ Na slikama nisu uočena nova oštećenja.

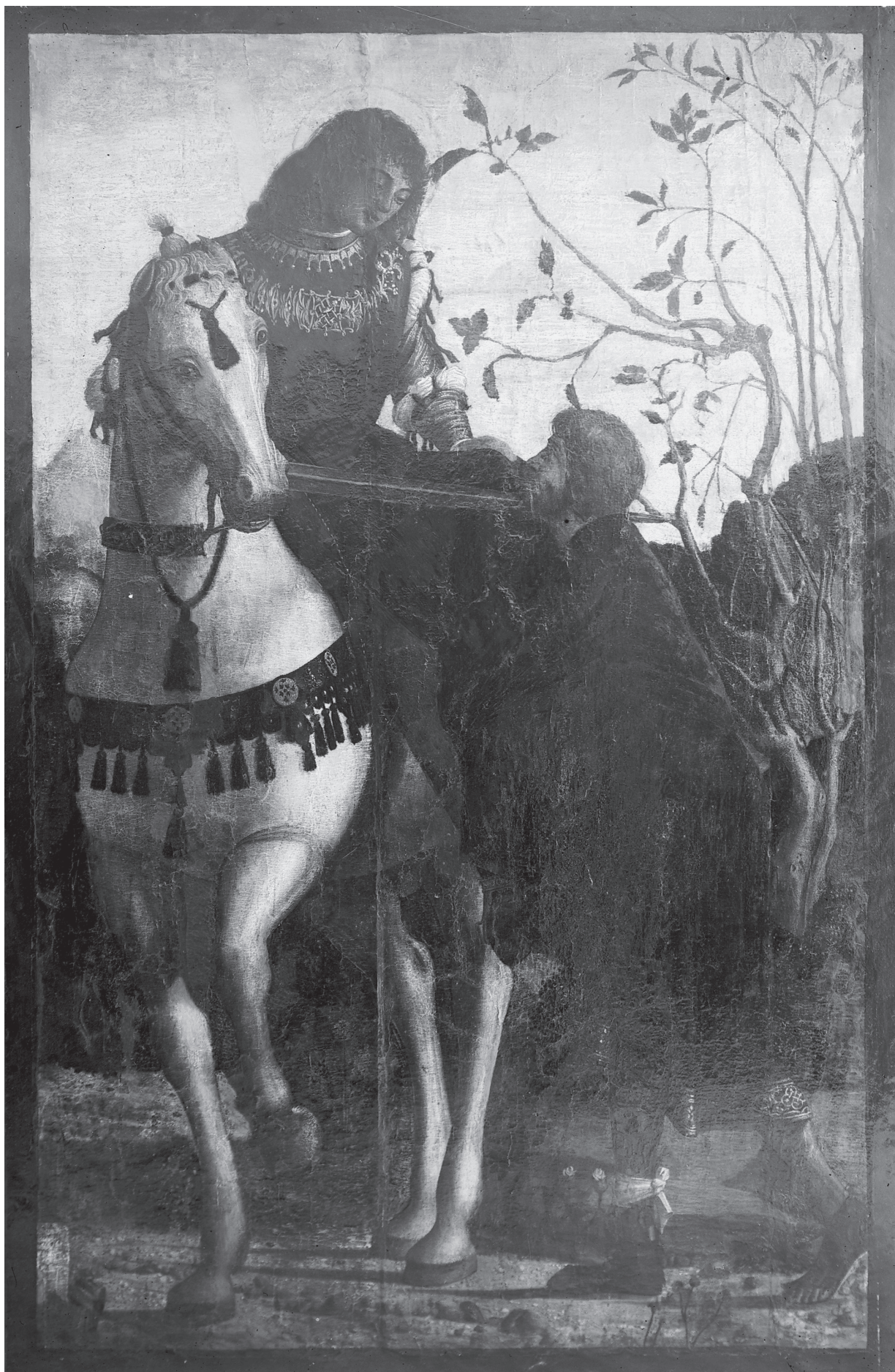
Restauriranju slika pristupilo se tek u kolovozu 1948. godine, navodno zbog neprikladnih mikroklimatskih uvjeta u restauratorskoj radionici.³⁷ Pravi je razlog vjerojatno bila Wyroubalova prezaposlenost.³⁸ Nakon povratka u Zagreb čekao ga je posao restauriranja umjetnina za izložbu „Dvanaest vjekova južnoslavenske civilizacije“, a uz to je morao raditi na slikama iz Strossmayerove galerije.³⁹

Opseg i metodologiju restauratorskog zahvata na Carpacciiovim slikama Wyroubal nije odredio samostalno: uz njega su o tome odlučivali Vanja Radauš, tajnik Odjela za likovne umjetnosti i muziku Jugoslavenske akademije, i dr. Ljubo Babić, ravnatelj Strossmayerove galerije. Tročlano je povjerenstvo u lipnju 1948. godine odlučilo „da se drvo“ na kom su slike rađene, natopi firmisom, a pukotine zakitaju. Slike da se očiste od prljavštine i ljepljivosti, kojim su lijepljene, a koje još nije sa slika odstranjeno. Zatim da se skine po mogućnosti sav preslik, na koji restaurator tokom rada naiđe, tako da ostanu samo originalne boje. Svi će se manjci zatim zakitati i retuširati temperom. Manjkajući dijelovi crteža će se također rekonstruirati i to potpuno, no da iza toga ipak bude zamjetljiv novi retuš. Površina daske izvan polja slike može se prema potrebi potpuno očistiti od starog premaza gipsa, i novi gips nanijeti, te nanovo preslikati istim tonom.⁴⁰ U skladu s etičkim i estetskim načelima toga vremena, od restauratora se tražilo da istakne razliku između originala i naknadne intervencije.⁴¹ I posljednja rečenica, u kojoj se dopušta uklanjanje slojeva „izvan polja slike“, iako su oni možda bili dio originala, također je u duhu vremena, budući da se vrijednost tada pridavala isključivo likovnom prikazu, odnosno „polju slike“.

Što je na slikama napravljeno, doznajemo iz bilješki u dokumentacijskim kartonima te iz Wyroubalova članka o restauriranju Carpacciiovih slika.

DOKUMENTIRANJE STANJA PRIJE RESTAURATORSKOG ZAHVATA

Slike su najprije fotografirane, što je bila uobičajena metoda dokumentiranja.⁴² Pisana dokumentacija uključivala



3. Vittore Carpaccio, Sv. Martin, u fazi retuša 1948. godine (fototeka Hrvatskog restauratorskog zavoda u Zagrebu)
Vittore Carpaccio, St. Martin, during the retouching phase, 1948 (Croatian Conservation Institute Photo Archive in Zagreb)



4. Vittore Carpaccio, Sv. Martin, poledina slike 1958. godine (fototeka Hrvatskog restauratorskog zavoda u Zagrebu)
Vittore Carpaccio, *St. Martin, the back of the panel*, 1958 (Croatian Conservation Institute Photo Archive in Zagreb)

je unošenje podataka o zatečenom stanju i izvedenom konzervatorsko-restauratorskom zahvatu u dokumentacijske kartone. Podaci u dokumentacijskim kartonima identični su za svih šest Carpacciiovih slika, a sadrže kratki opis stanja u kojemu su slike zatečene, jednu rečenicu o radovima obavljenim u Zadru te jednu rečenicu o prijenosu slika u Zagreb.

ČIŠĆENJE

Stručno je povjerenstvo odredilo da će Wyroubal sa slika ukloniti nečistoću, ljepilo (vjerojatno ono kojim je bio zalijepljen papir za zaštitu slikanog sloja) te stare retuš i preslike. Iako se lak ne spominje, u završnom izvješću o radovima koje je obavio u Zadru, Wyroubal navodi da su slike bile prekrivene „rastvorenim lakom“. Ujedno kaže da je boje djelomično „očistio i osvežio“. Nije posve jasno na što se čišćenje odnosi, tj. je li sa slika uklanjao samo prašinu i površinsku nečistoću ili i lak.

U članku, pak, navodi da je nakon fotografiranja slika u Zagrebu pristupio „čišćenju i odstranjivanju preslika“. Pojam *čišćenje* i ovdje se može odnositi na dvije stvari: uklanjanje površinske nečistoće ili uklanjanje površinske nečistoće i laka.⁴³ Iz bilješki restauratora koji su na slika-

ma radili 1963. godine znamo da je na slikama postojao „lak od nekoliko ranijih mnogih restauriranja u slojevima požutio i prljav“.⁴⁴ Jesu li ti slojevi laka bili sačuvani na cijeloj površini slike ili samo na nekim njezinim dijelovima (tamo gdje ih Wyroubal nije uspio očistiti, ako ih je čistio), ne može se sa sigurnošću reći.

Pouzdana znamo samo to da je Wyroubal sa slika uspio ukloniti uljane retuš i preslike koje je nanio Rossi-Vargara 1924. godine, ali ne i preslike izvedene „grubom bojom za bojadisanje kola“ u 19. stoljeću.⁴⁵ Ustvrдио je da su boje nakon čišćenja postale življe i svježije te da su slike „bliže originalu, nego poslije prijašnjih restauracija“. Važno je istaknuti da su tragovi prethodnih intervencija uklonjeni jer je ocijenjeno da umanjuju estetsku vrijednost slika, a ne zato što je to tada bio standardni postupak.⁴⁶

KITIRANJE I RETUŠIRANJE OŠTEĆENJA

Nakon čišćenja, Wyroubal je zapunio pukotine u drvenome nositelju te kitirao i retuširao lakune. Iako su njegovi kitovi i retuš uklonjeni prilikom restauriranja slika 1963. godine, može se pretpostaviti da se držao onoga što je smatrao „možda najvažnijim principom restauriranja, to jest da treba poštovati autora i ne preslikavati i ne mijenjati na slikama ništa“.⁴⁷ To potvrđuje i fotografija slike *Sv. Martin* iz 1948. godine (sl. 3). Ne znamo je li slika fotografirana u fazi podslikavanja temperom ili nakon što su podslikane zone lazuruirane damar bojama, no na fotografiji se jasno vidi da je retuš nanesen isključivo unutar oštećenja te da se razlikuje od izvornika.⁴⁸

Iako je bilo predviđeno retuširanje oštećenih površina temperom, retuš je izveden temperom i lazurrom damar boje, što je u to vrijeme bila preporučena tehnika.⁴⁹ (Ne može se sa sigurnošću reći je li ta kombinacija odabrana zbog reverzibilnosti⁵⁰ ili zato što je omogućavala postizanje specifičnih optičkih efekata.)

Sastav kitova nigdje se ne spominje.⁵¹

ZAŠTITA DRVENOG NOSITELJA

Drveni nositelj impregniran je firnisom. Wyroubal ne spominje druge zahvate na poledini slika, štoviše, ističe da je „drvo na kom su slike rađene dosta dobro ušćuvano“.⁵² Iznenaduje stoga što na fotografiji iz 1958. godine na poledini slike *Sv. Martin* vidimo „podokvir“ sastavljen od širokih drvenih letvi (sl. 4). U opisu zatečenog stanja iz 1963. godine nalazimo napomenu: „Crvotočna daska, fiksirana u okvir i lošu parketažu, slika po čitavoj dužini pukla i valovito svinuta.“ I druge su slike bile u sličnom stanju. Nije poznato tko je i kada postavio parketaž na Carpacciiove slike.

DOKUMENTIRANJE STANJA NAKON ZAHVATA

Restauratorski zahvat na Carpacciiovim slikama Wyroubal je dovršio već potkraj rujna 1948. godine. Slike su fotografirane, a restaurator je u dokumentacijske kartone

unio kratak opis izvedenih radova.⁵³ Slike su nakon toga vraćene u Zadar.

Zaključak

Okolnosti koje su dovele do konzerviranja i restauriranja Carpacciiovih slika neposredno nakon Drugog svjetskog rata, rasvijetljene uglavnom na temelju dokumenata iz Wyroubalove osobne ostavštine, ukazuju na to da odlučivanje o sudbini vrijednih umjetničkih djela nije bilo prepušteno pojedincu: zaštita kulturne baštine postala je kolektivna odgovornost. Restauriranje Carpacciova poliptiha Wyroubal je izveo pod budnim okom akademikā Radauša i Babića, u dogovoru s konzervatorom i uvažavajući zahtjeve vlasnika, što pokazuje da restaurator nije sam odlučivao o zahvatu koji će izvesti. I to možemo smatrati oblikom podjele odgovornosti za očuvanje kulturne baštine.

Metodologija zahvata na Carpacciiovim slikama 1947. i 1948. godine rekonstruirana je pomnom analizom pisanih izvora, budući da su gotovo svi materijalni tragovi „izbri-

sani“ prigodom restauriranja slika 1963. godine. „Svaka je relikvija oporuka ne samo svoga stvoritelja nego i svojih nasljednika; ne samo duha prošlosti nego i sadašnjih pogleda“, zapisao je David Lowenthal,⁵⁴ potvrdivši da je istraživanje prethodnih konzervatorsko-restauratorskih zahvata na umjetninama važno za razumijevanje teorijskih pristupa restauriranju. Tehnike i materijali koje je Wyroubal u radu koristio bili su u skladu s vremenom u kojemu je djelovao. U duhu vremena bili su i ciljevi tog zahvata: povećanje estetske vrijednosti umjetnina i prezentiranje njihova izvornog izgleda, uz maksimalno poštovanje originala.

Poznavanje materijala s kojima su naši prethodnici radili i tehnika kojima su se u radu služili važno je i zato što u restauratorske radionice pristiže sve veći broj umjetnina koje su bile – jedanput ili više puta – restaurirane.⁵⁵ Da bismo mogli razumjeti stanje u kojemu se umjetnine nalaze, moramo znati što se s njima u prošlosti događalo. Naposljetku, ti nam podaci pomažu i u uklanjanju tragova prijašnjih intervencija, kada se to ocijeni potrebnim. ■

Bilješke

1 Nisu usuglašena mišljenja o tome kad je oltar nastao, potkraj xv. ili početkom xvi. stoljeća. Usp. EMIL HILJE, Vittore Carpaccio, u: *Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije. Slikarstvo*, Zadar, 2006., kat. 70, 201–206, s cjelovitim popisom literature.

2 IVO PETRICIOLI, Od ranog kršćanstva do baroka, u: *Sjaj zadarskih riznica: sakralna umjetnost na području Zadarske nadbiskupije od iv. do xviii. stoljeća (The Splendour of Zadar Treasures: religious art in the Archdiocese of Zadar, 4th-18th)*, katalog izložbe (Zagreb, Muzejski prostor, 3. svibnja – 1. srpnja 1990.), (ur.) Tugomir Lukšić, Zagreb, 1990., 15–28, 24.

3 ZVONIMIR WYROUBAL, Restauracija šest slika V. Carpaccia iz zadarske katedrale, u: *Zbornik zaštite spomenika kulture*, knjiga 1, svezak 1 (1951.), 75–81, 75–78; IVO PETRICIOLI, Oko datiranja Carpacciova poliptiha u Zadru, u: *Zbornik za likovne umjetnosti*, 21 (1985.), 287–291; IVO PETRICIOLI 1990. (bilj. 2) [Za cjelovit popis literature vidi isto djelo, 336.]

4 ZVONIMIR WYROUBAL 1951. (bilj. 3), 75 – 81.

5 Wyroubal je na zadarskim slikama počeo raditi 1947. godine, a radionica kojoj je tada bio na čelu pripadala je Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu. Radionica je 1. siječnja 1948. godine pripojena Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti, koja je naslijedila i njezinu dokumentaciju. Ta se dokumentacija danas čuva u arhivu Hrvatskog restauratorskog zavoda. O njoj je pisao Denis Vokić (usp. DENIS VOKIĆ, Ferdo Goglia i Zvonimir Wyroubal – začetnici sustavne restauratorske dokumentacije u Hrvatskoj, *Muzeologija*, 41/42, [2004./2005.], 184 – 195)

6 Dokumente mi je ustupio njegov sin Tomislav Wyroubal, na čemu mu iskreno zahvaljujem.

7 ZVONIMIR WYROUBAL 1951. (bilj. 3), 75, 76. Nakon čišćenja slika, Wyroubal je utvrdio da su podnožja na kojima stoje svetački likovi izvorna (ZVONIMIR WYROUBAL, 1951. [bilj. 3], 80)

8 ZVONIMIR WYROUBAL 1951. [bilj. 3], 75 – 78. Rossi-Vargara je za retuš koristio uljane boje.

9 ZVONIMIR WYROUBAL 1951. (bilj. 3), 78. Miljenko Domijan spominje samo da je blago zadarskih riznica bilo pohranjeno u prizemnoj prostoriji zvonika samostana Sv. Marije (MILJENKO DOMIJAN, Zaštita sakralne baštine zadarskog kraja, u: *Sjaj zadarskih riznica: sakralna umjetnost na području Zadarske nadbiskupije od iv. do xviii. stoljeća (The Splendour of Zadar Treasures: religious art in the Archdiocese of Zadar, 4th-18th)*, katalog izložbe (Zagreb, Muzejski prostor, 3. svibnja – 1. srpnja 1990.), (ur.) Tugomir Lukšić, Zagreb, 1990., 29 – 32, 29)

10 MILJENKO DOMIJAN 1990. [bilj. 10], 29.

11 JOSIP VIDAKOVIĆ, Zadar 1941. – 1945.: ratne štete, Zadar, 2002., 251 – 252.

12 ZVONIMIR WYROUBAL, 1951. (bilj. 3), 78.

13 ZVONIMIR WYROUBAL, 1951. (bilj. 3), 78, 80.

14 U članku se navodi da su slike bile oblijepljene tankim bijelim papirom. Kao ljepilo je bilo korišteno brašno ili škrob. (ZVONIMIR WYROUBAL, 1951. [bilj. 3], 80)

15 Osobna ostavština Zvonimira Wyroubala (dalje OO, Wyroubal), Zapisnik sastanka Komisije za nadzor popravka šest slika Vittorea Carpaccia iz Zadra s izvještajem o zatečenom stanju umjetnina, 1. kolovoza 1947., str. 3 [Zapisnik

su potpisali: Zvonimir Wyroubal, Vjekoslav Parać, Grga Oštrić, Andro Vid Mihičić, Mate Suić i msg. Mario Novak.]

16 ZVONIMIR WYROUBAL, 1951. (bilj. 3), 80.

17 Ta je radionica 1. siječnja 1948. godine pripojena Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti, a naziv joj je promijenjen u Restauratorski zavod (usp. bilj. 5.)

18 Konzervatorski zavod u Zagrebu redovito šalje Wyroubala na teren radi pregleda ugoženih umjetnina i izvođenja zaštitnih zahvata. Sredinom 1947. godine, primjerice, Wyroubal je boravio u Lepoglavi gdje je pregledao freske koje je trebalo restaurirati (OO, Wyroubal, Odluka Konzervatorskog zavoda u Zagrebu o službenom putovanju Zvonimira Wyroubala u Lepoglavu radi istraživanja ostataka fresko slikarija, 8. rujna 1947. [U donjem desnom kutu olovkom dopisano: „Otputovao 9. VII. 47. u 8.40 ujutro; vratio se 10. VII. 47. u 6 h popodne. Izvještaj zajedno s dr Karamanom dao 16. VII. 47.“], OO, Wyroubal, Putni nalog za Lepoglavu radi pregleda fresaka, 8. srpnja 1947. [Dokument je datiran 8. rujna 1947., no sudeći prema bilješci iz prethodnog dokumenta, datum bi trebao biti 8. srpnja 1947.]])

19 OO, Wyroubal, br. 581–1947, Komisija za nadzor popravka Carpacciiovih slika u katedrali u Zadru, 22. srpnja 1947. [Dopis Ljube Karamana o sastavljanju Komisije za nadzor popravka šest slika Vittorea Carpaccia iz zadarske katedrale upućen Prosvjetnom odjelu oblasnog Narodnog odbora za Dalmaciju u Zadru 22. srpnja 1947. Kopija je upućena Wyroubalu 24. srpnja 1947.]

20 Iako se u Karamanovu dopisu od 22. srpnja 1947. navodi da će Wyroubal biti u Zadru 29. srpnja, u zapisniku sastanka održanog u Nadbiskupskoj palači u Zadru 19. kolovoza 1947. stoji: „Narodna Hrvatska Vlada poslala je s toga na 27 srpnja 1947 u Zadar profesora Zvonimira Wyroubal Umjetnicke Galerije zagrebacke, e da popravi recene Carpacciijeve slike.“ (OO, Wyroubal, Zapisnik sastavljen u Nadbiskupskoj palači u Zadru na 19. kolovoza 1947., 19. kolovoza 1957. [Dokument su potpisali: nadbiskup Petar Dujam Munzani, kanonik-župnik crkve Sv. Stošije Mario Novak, počasni konzervator u Zadru Grgo Oštrić i restaurator Zvonimir Wyroubal.]])

21 OO, Wyroubal, Zapisnik sastanka Komisije za nadzor popravka šest slika Vittorea Carpaccia (...), 1. kolovoza 1947.

22 OO, Wyroubal, Izvještaj o izvršenom radu na popravku šest Carpacciiovih slika u katedrali u Zadru, 2. rujna 1947.

23 Ljepilo kojim je podlijepio nestabilni slikani sloj ne navodi ni u dokumentacijskim kartonima (Arhiv [dalje HRZ-A], Pisana dokumentacija, Sv. Martin, inv. br. 445; Sv. Jerolim, inv. br. 446; Sv. Petar, inv. br. 447; Sv. Pavao, inv. br. 448; Sv. Šimun, inv. br. 449; Sv. Stošija, inv. br. 450; sve rujan 1948.)

Kako bi se odredile tehnike i materijali korišteni u konzervatorsko-restauratorskom zahvatu na Carpacciiovim slikama 1947. i 1948. godine, istražena je dotadašnja metodologija restauriranja Zvonimira Wyroubala i njegovih suradnika iz

restauratorske radionice Muzeja za umjetnost i obrt, odnosno Restauratorskog zavoda Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Analizirani su dokumentacijski kartoni gotovo četrsto pedeset umjetnina restauriranih od 1942. do rujna 1948. godine (HRZ-A, Pisana dokumentacija, inv. br. 1 – inv. br. 444). Tako znamo da je Wyroubal prvih godina rada u Muzeju za umjetnost i obrt za podljepljivanje najčešće koristio emulziju damara i gumiarabike te otopinu damara u terpentinu u različitim omjerima (1 : 1, 1 : 2, 1 : 3). Emulziju je koristio za lijepljenje većih komada slikanog sloja, a otopinu damara za lijepljenje sitnih komadića. „Nabuhline“ je ponekad natapao damarom i uglavao. Od kraja 1945. godine povremeno je koristio želatinu (ponekad s dodatkom alauna), smjesu želatine i damara ili emulziju želatine i venecijanskog terpentina. Potkraj 1946. godine u sastavu ljepila za podljepljivanje povremeno se javlja vosak: koristi se smjesa damara i voska te otopina voska u venecijanskom terpentinu u omjeru 2 : 1. Najčešće korišteni materijal i dalje je bio damar.

24 „Kod slika na drvu, mjehurasta odignuća u boji ili sloju preparacije premažu se voskom rastopljenim u terpentinskom ulju i pažljivo izravnavaju glačanjem. Ako to ne pomaže, [mjehuri] se pažljivo probuše te se tankom iglom ili finim kistom nanese smolni lak, nakon čega se mogu zapeglati.“ (MAX DÖRNER, *The Materials of the Artist and Their Use in Painting: With Notes on the Techniques of the Old Masters*, 1984., San Diego, 385) Dörner je nekoliko puta citiran u ovome tekstu, jer je Wyroubal poznavao njegov rad: Dörnerovu knjigu *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* iz 1921. godine uvrstio je na popis obavezne literature za polaganje stručnih ispita za zvanje restauratora i kustosa (OO, Wyroubal [Dopis Ispitne komisije kojim se Zvonimir Wyroubal obavještava da je imenovan za ispitivača kod stručnih ispita državnih službenika muzejsko-konzervatorske struke], 24. lipnja 1958.)

25 Vjerojatno je riječ o lanenom firnisu. Nedosljednost u korištenju nekih termina otežava analizu pisanih izvora. Riječ „firnis“, primjerice, ponekad označava (smolni) lak, a ponekad laneni firnis: „Firnis, kojim je bila premazana, nije se dao skinuti [...] Nakon toga je firnisovana damarom. I drvo je firnisovano“, „Očistio, no nisam skinuo lak, jer je to zapravo firnis /laneni/ pa je toliko otporan, da postoji opasnost za boje.“

26 OO, Wyroubal, Izvještaj o izvršenom radu na popravku šest Carpacciiovih slika u katedrali u Zadru, 2. rujna 1947., 2.

27 To se vidi i u *Priručniku za konzerviranje i restauriranje slika (Manual on the Conservation and Restoration of Paintings)* iz 1940. godine, knjizi koja objedinjuje praktična iskustva vodećih stručnjaka toga vremena i daje osnovne smjernice za konzerviranje i restauriranje slika (*Manual on the Conservation and Restoration of Paintings*, London, 1997. [reizdanje]; vidi: HERO BOOTHROYD BROOKS, *Manual on the Conservation of Paintings (Book Review)*, u: *Studies in Conservation*, (1998.), svezak 43, broj 3, 197 – 198, 198.

Djelo je nastalo kao plod višegodišnje internacionalne i interdisciplinarnе suradnje, a važno je jer daje uvid u metodologiju restauriranja kasnih tridesetih i ranih četrdesetih godina prošloga stoljeća. (Veliki dijelovi toga teksta i danas su aktualni.) Iza njega stoji dvanaesteročlani uređivački, tj. stručni odbor (*Committee of Experts*), sastavljen od vodećih autoriteta s područja povijesti umjetnosti, konzervacije-restauracije i kemije primijenjene u konzerviranju i restauriranju umjetničkih djela. Spomenimo samo neke: W. G. Constable, ravnatelj Courtauld instituta za umjetnost u Londonu, A. P. Laurie, profesor kemije na Kraljevskoj akademiji u Londonu, G. L. Stout, ravnatelj istraživačkog laboratorija Muzeja Fogg u Cambridgeu.

Ideja o izradi *Priručnika* nastala je nakon prve „Međunarodne konferencije za proučavanje znanstvenih metoda koje se koriste u ispitivanju i očuvanju umjetničkih djela“ (International Conference for the Study of Scientific Methods for the Examination and Preservation of Works of Art), koja je održana u Rimu od 13. do 17. listopada 1930. godine. Konferenciju je organizirao Međunarodni muzejski ured (International Museums Office), preteča današnjeg Međunarodnog muzejskog vijeća (International Council of Museums, ICOM). Uređivački odbor *Priručnika* formiran je 1933. godine. Francuska verzija knjige objavljena je 1939. godine, a godinu dana poslije pojavilo se englesko izdanje.

28 OO, Wyrubal, br. 678–1947, pismo akademika dr. Andrije Štampara Zvonimiru Wyrubalu, 15. kolovoza 1947. [Dopis akad. dr. Andrije Štampara, predsjednika Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, u kojem moli Zvonimira Wyrubala da se hitno vrati u Zagreb radi restauracije umjetnina koje su dopremljene iz Dalmacije radi izložbe „Dvanaest vjekova južnoslavenske civilizacije“. Dopis je upućen u Zadar, gdje se Wyrubal nalazio radi restauracije Carpacciiovih slika.]

29 OO, Wyrubal, Zapisnik sastavljen u Nadbiskupskoj palači u Zadru na 19. kolovoza 1947.

30 Ibidem. Vezano uz „popravak prof. Verge“, Wyrubal je u svojem članku zapisao: „Nadbiskup zadarski mi je, dok sam u Zadru te slike popravljao, rekao da je nakon restauracije slike pregledao zadranin Dalmas restaurator u Sieni, i rekao da ih nije restaurirao restaurator, nego postolar. Tom mi je prigodom nadbiskup tvrdio i da je ta restauracija mnogo kriva sadašnjem stanju slika. Izgleda da su slične priče o slabim restauracijama u najmanju ruku malo pretjerane. Čini se da vlasnici obično grde restauratora, ako se restaurirana slika nakon stanovitog broja godina kvari. I najbolje popravljena slika može se vrlo brzo iskvartiti neispravnim postupkom i boravljenjem u nepovoljnim prilikama.“ (ZVONIMIR WYROUBAL, 1951. [bilj. 3], 76)

31 OO, Wyrubal, br. 424/47 [Dopis Nadbiskupskog ordinarijata u Zadru upućen kaptolu crkve

Sv. Stošije u kojem nadbiskup Petar Dujam Munzani odobrava prijenos šest slika Vittorea Carpaccia u Zagreb radi restauriranja], 21. kolovoza 1947.

32 OO, Wyrubal, Izvještaj o izvršenom radu na popravku šest Carpacciiovih slika u katedrali u Zadru, 2. rujna 1947., str. 2. Zanimljivo je spomenuti da su Wyrubal i Oštrić zajedno pregledali još neke zadarske umjetnine. „Pronašli smo da vrijednih slika, kojim bi bio potreban skori popravak, ima dosta, no najhitniji bi bio popravak velike slike ‚Ecclesia militans–Ecclesia triumphans‘ u crkvi sv. Franje“, piše Wyrubal u svojem izvješću. „To je tempera rađena na dasci većih dimenzija /oko 2 x 3 m/ a pripisuju ju ili Carpacciu ili Palma Vecchio-u. Svakako je ta slika ljepši rad od svih ovih 6 Carpacciiovih slika, pa bi bilo šteta da propadne. Na njoj se također boja uzdiže, pravi mjehure koji pucaju, a pojedine se čestice ljušte i otpadaju. G. Oštrić mi je rekao, da će i on o tome izvijestiti Konzervatorski zavod u Zagrebu.“ (Slika na koju upozorava zapravo je rad Lazara Bastianija, *Gospa od Milosti* s kraja 15. stoljeća.)

33 Wyrubal u izvješću napominje da je na njegovu odluku o povratku u Zagreb dijelom utjecala skupoća života u poratnome Zadru.

34 Sadržaj Wyrubalova izvješća uglavnom se podudara sa sadržajem njegova članka *Restauracija šest slika V. Carpaccia iz zadarske katedrale*; razlika je samo u posljednjih nekoliko odlomaka.

35 ZVONIMIR WYROUBAL, 1951. (bilj. 3), 80. U dokumentacijskim kartonima navodi se da su slike dopremljene u Zagreb u rujnu 1947. godine.

36 OO, Wyrubal [Zapisnik o pregledu šest zadarskih slika Vittorea Carpaccia nakon prijenosa u Restauratorski zavod u Zagrebu], 5. studenoga 1947.

37 Postojala je bojazan da će boravak u zagrijanim radionicama štetno djelovati na umjetnine (ZVONIMIR WYROUBAL, 1951. [bilj. 3], 80)

38 Potvrdu za to nalazimo u dokumentacijskim kartonima Carpacciiovih slika: Wyrubal napominje da je „radi mnoštva drugih poslova“ rad nastavljen gotovo godinu dana nakon što su slike dopremljene u radionicu.

39 Od sto sedamdeset devet umjetnina, koliko ih se našlo u novom stalnom postavu Strossmayerove galerije, pod Wyrubalovim stručnim vodstvom restaurirano je četrdeset slika, tri su provizorno očišćene, a sto pet bilo je preuokvireno ili nanovo uokvireno (BRANIMIR GUŠIĆ, Izvještaj Uprave o dosadašnjem radu [izvješće podneseno na izvanrednoj skupštini Jugoslavenske akademije], u: *Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, knjiga 54 (1949.), 75 – 98, 90.) Nakon višemjesečnog preuređenja, Galerija je za javnost otvorena 1. siječnja 1948. godine. Tom su prilikom predstavljene i neke slike dalmatinskih majstora koje su u Zagreb dopremljene na restauriranje ili su posuđene radi izložbe „Dvanaest vjekova južnoslavenske civilizacije“.

Broj restauratorskih zahvata na slikama iz Akademijinih galerija osobito se povećao nakon pripajanja restauratorske radionice Muzeja za umjetnost i obrt Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti, 1. siječnja 1948. godine. 40 OO, Wyrubal [Zapisnik sastanka na kojem je određen daljnji tijek konzervatorsko-restauratorskog zahvata na poliptihu Vittorea Carpaccia iz Zadra], 12. lipnja 1948. [Članovi povjerenstva bili su: Vanja Radauš, Ljubo Babić i Zvonimir Wyrubal.]

41 „Nevidljivi“ retušeri bili su imperativ 19. stoljeća. Godine 1840. John Cawse piše: „(...) i ako popravljajući oštećeni dio ne budeš, vrativši mu se nakon nekoliko sati odsutnosti, mogao razlučiti svoj rad od staroga, možeš reći da znaš popravljati.“ (JOHN CAWSE, *The Art of Painting Portraits, Landscapes, Animals, Draperies, Satins etc., in Oil Colors: Practiacally explained by Coloured Palettes: with an Appendix on Cleaning and Restoring Ancient Paintings on Panel or Canvas*, London, 1840., 46; prema: HERO BOOTHROYD BROOKS, *Practical Developments in English Easel-Painting Conservation c. 1824–1968, from Written Sources* [doktorska disertacija], London, 1999., 304.

Dvadesetih godina prošloga stoljeća počelo se inzistirati na razlučivosti novog i starog. Ovako o retuširanju piše Dörner: „Prema starijem mišljenju, oštećena mjesta trebaju se doslikati tako da ih ni najiskusnije oko ne može razaznati, kako bi se slika doimala da nam je došla neoštećena iz ruke svog izvornog majstora. Na ovoj metodi gotovo uvijek inzistiraju privatni vlasnici i trgovine umjetninama.“ Nasuprot tomu, Pettenkofer je u svojem djelu *Über Ölfarbe* [1860.] zagovarao stajalište da se stara slika treba promatrati kao vrijedan dokument i da je se trebalo držati u što je bolje mogućem stanju, ali se ne bi smjela proizvoljno „poboljšavati“. Njegovo je geslo bilo – konzerviranje umjesto restauriranja. Savršeno je jasno da samo na takav način stara slika može promatraču i budućim naraštajima vjerno prenositi umjetnikovu izvornu koncepciju. Zato bismo trebali pustiti da se oštećena mjesta prepoznaju kao takva, da ostanu u jednostavnim, neutralnim tonovima ili u boji imprimature.

Ta bi se metoda osobito trebala koristiti kada su u pitanju vrijedne slike, pogotovo u galerijama. Čini mi se zapravo da je to jedini dopustivi put, ali ga se nažalost ne slijedi uvijek, iako ga se sve više prihvaća. (...) Takav je posao neusporedivo teži od popularne metode retuširanja i usklađivanja izvornika ovim retušima. Ne postoji drugi način da se budućim naraštajima da istinska i neiskvarena slika pretihodnoga slikarstva. To osobito vrijedi za fresko slikarstvo. Postoji srednji put, prema kojem se retušeri na sliku stavljaju u točnoj boji, ali se čine prepoznatljivima posebnom metodom obrade, primjerice crtkanjem, pa ih se tako može razlikovati kao dodatke. V. Bauer-Bolton učinio bi da se retušeri razaznaju tako što bi kit malo upustio u odnosu na okolnu površinu. (MAX DÖRNER 1984. [bilj. 24], 406, 407) Helmut Ruhemann upozorio je da je Dörner prvi spomenuo

metodu retuširanja crtkanjem – *tratteggio* ili *rigattino* koji je Cesare Brandi „popularizirao“ sredinom 20. stoljeća (HERO BOOTHROYD BROOKS, 1999. [bilj. 24], 307)

U *Priručniku za konzerviranje i restauriranje slika* iz 1940. godine nalazimo sljedeću napomenu: „U pravilu, retuš treba biti nešto svjetlije tona; tako će se lakše izbjeći miješanje (eng. *interference*) s umjetnikovim modeliranjem.“ (*Manual on the Conservation and Restoration of Paintings* 1940. [bilj. 29], 184)

42 O važnosti dokumentiranja restauratorskih zahvata na slikama početkom 20. stoljeća pisao je i Dörner: „Prvo što treba učiniti kada se pristupa restauraciji slike jest pripremiti precizan izvještaj, zapravo, načiniti kompletan zapis oštećenja; poželjno, kada je to moguće, u prisutnosti vlasnika. Jer nije nemoguće da se naručitelj, nakon dovršetka restauracije ne sjeća jasno prijašnjeg stanja. Fotografija snimljena prije, za vrijeme i nakon procesa restauracije, kada su u pitanju vrijedni radovi, vrlo je nužan i važan dokument. S obzirom na prirodu restauratorskog zahvata, trebalo bi čuvati i pisani izvještaj, koji [poslije] može postati koristan makar kao informacija.“ (MAX DÖRNER 1984. [bilj. 24], 377, 378)

43 Iako Wyrubal razlikuje prljavštinu od laka, postupke čišćenja ne razdvaja. (Površinsku nečistoću najčešće je skidao zajedno s lakom, odnosno: za uklanjanje nečistoće i laka koristio je ista otapala.) Postupak uklanjanja starih retuša i preslika često zasebno opisuje, vjerojatno zato što su zahtijevali druge metode čišćenja, odnosno primjenu „jačih“ otapala.

U zemljama koje su imale dugu tradiciju konzerviranja i restauriranja slika, ti su zahvati bili diferencirani već na razini terminologije. U *Priručniku za konzerviranje i restauriranje slika*, za čišćenje/uklanjanje površinske nečistoće koriste se izrazi: eng. *dabbing*, *surface-cleaning*, *wiping*, *washing*, njem. *oberflächliche Reinigung*; za čišćenje/uklanjanje laka: eng. *cleaning*, franc. *nettoyage*, njem. *Putzen*, za uklanjanje svega što ne pripada originalu (naknadno dodani lak, retušeri i preslici): eng. *stripping*, franc. *dépouillement*, njem. *Vollständige Reinigung* i *Freilegung des Originals* (*Manual on the Conservation and Restoration of Paintings* 1940. [bilj. 29], 105, 122)

44 HRZ-A, Pisana dokumentacija, tekući broj umjetnine 1352 [Sv. Stošija]. Usporedi: HRZ-A, Pisana dokumentacija, tekući broj umjetnine 1353 [Sv. Martin], 1354 [Sv. Šimun], 1357 [Sv. Jeronim], 1364 [Sv. Petar], 1365 [Sv. Pavao].

45 Stari retušeri i preslici uspješno su uklonjeni tek u restauratorskom zahvatu iz 1963. godine. Taj su zahvat izveli Ivica (Ivo) Lončarić, Stanislava (Slavka) Dekleva i Lela (Leonarda) Čermak, Wyrubalovi kolege iz Restauratorskog zavoda. Zahvaljujem kolegici Irini Šaduri koja me upozorila na to da su slike nakon zahvata 1948. godine ponovno dopremljene u radionicu Restauratorskog zavoda u svibnju 1956. godine. Restauratorski radovi počeli su u siječnju 1963. Restauratori u dokumentacijskim kartonima

napominju da su ih obavili užurbanim tempom, jer su slike morale biti otpremljene na izložbu u Veneciju. (Za opis tog zahvata vidi: VENO ZLAMALIK, Vittore Carpaccio [Venecija 15. VI.–15. X. 1965.], u: *Bulletin Zavoda za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, god. IX, broj 3 [1963.]: 64 – 75, 68 – 69)

Otapala kojima je Wyroubal čistio Carpacciove slike nigdje se ne spominju, no iz starijih pisanih dokumentacija znamo da je za uklanjanje površinske nečistoće obično upotrebljavao terpentini, žestu/špirit, alkohol i benzin. (Ne može se uvijek sa sigurnošću reći je li otapala koristio sukcesivno ili u smjesi. Neka je zasigurno kombinirao, primjerice alkohol i terpentini.) Za uklanjanje lakova najčešće je upotrebljavao alkohol i terpentini, alkohol i benzin, žestu i terpentini ili gorivu žestu, ponekad uz prethodno omekšavanje laka izlaganjem alkoholnim parama, što je modifikacija tzv. Pettenkoferove metode regeneriranja laka. (U *Priručniku za konzerviranje i restauriranje slika* ta se metoda omekšavanja laka i retuša ne odobrava, jednako tako ni korištenje nerazrijeđenih otapala poput alkohola, vidi: *Manual on the Conservation and Restoration of Paintings* 1940. [bilj. 29], 178.) Za uklanjanje preslika Wyroubal je koristio smjese žeste i terpentina, žeste i octene kiseline (ponekad uz dodatak lanenog ulja) ili alkohola i octene kiseline. U dokumentacijskim kartonima često nalazimo slučaj da su lakovi i retuši uklonjeni zajedno. Kao sredstva za čišćenje spominju se terpentini, žesta ili smjesa terpentina i žeste, potom goriva žesta, alkohol, benzin, petrolej i različite smjese s octenom kiselinom: alkohol s dodatkom octene kiseline, alkohol i žesta s dodatkom octene kiseline, žesta i terpentini s octenom kiselinom... Ponekad je prije čišćenja nepoželjne slojeve trebalo omekšati natapanjem lanenim uljem ili smjesom terpentina i kopaiva-balzama (3 : 1). Sredstva za čišćenje birala su se metodom pokušaja i pogrešaka.

46 U dokumentacijama njegovih prethodnih restauratorskih zahvata nalazimo da je više puta na slikama ostavljao stare retuše ili stare lakove.

47 ZVONIMIR WYROUBAL, 1951. (bilj. 3), 78.

48 Sačuvana je fotografija te slike iz 1958. godine, no ne može nam pomoći da preciznije opišemo Wyroubalov retuš, jer su veliki dijelovi slike prekriveni japanskim papirom. (Problematična područja uglavnom odgovaraju onima koja je Wyroubal tretirao 1947. i 1948. godine.)

49 „Uvijek treba koristiti temperu, bez obzira na tehniku kojom je rađen original, čak i ako je on rađen uljem, jer će uljana boja starenjem postati tamnija i prozirnija, dok se sloj tempere, lakirane i lazurirane, bolje usklađuje sa starom, transparentnom (staklastom) uljanom bojom nego sama uljana boja. Osnovno pravilo kojega se treba pridržavati u retuširanju je da se nikad ne prelazi zona oštećenja, zadiranjem u izvornu boju.“ (*Manual on the Conservation and Restoration of Paintings* 1940. [bilj. 29], 184)

50 Iako je temperu nakon nekog vremena bilo teško ukloniti, smatralo se da to neće biti problem ako se nanese samo unutar zone oštećenja. Problem se mogao riješiti dodavanjem voska ili smole u temperu ili izoliranjem podloge slojem damar laka.

51 Pritom valja razlikovati kit kojim su zapunjena strukturna oštećenja drvenoga nositelja i kit kojim su zapunjena oštećenja slikanoga sloja prije retuširanja. Wyroubal je za kitiranje drva upotrebljavao nekoliko smjesa: tutkalo, damar i piljevinu; bolonjsku kedu, tutkalo, venecijanski terpentini i piljevinu; kedu, tutkalo, damar, venecijanski terpentini i piljevinu; kedu, damar, cinkovo bjelilo, venecijanski terpentini, malo voska i piljevinu. Kit je tonirao bolusom i/ili bojama. Za rekonstrukciju preparacije u prethodnim se dokumentacijama spominje smjesa krede, cinkove bijele, tutkala i damara. Slične smjese spominje Dörner: „Polukredna preparacija, sastavljena od tutkala i krede, cinkove bijele i prokuhanog lanenog ulja, daje izvrstan kit (...) Za trula je platna, koja se iz ovog ili onog razloga ne mogu podložiti, polukrednoj preparaciji bolje dodati mastiks ili damar lak umjesto prokuhanog lanenog ulja, jer takav kit neće postati pretvrd.“ (MAX DÖRNER 1984. [bilj. 24], 386, 387)

52 ZVONIMIR WYROUBAL, 1951. (bilj. 3), 81.

53 Bilješke u dokumentacijskim kartonima Carpacciovih slika vrlo su štute, no Wyroubal spominje da je Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti za svaku sliku predao opširno izvješće o popravku.

(Prvih nekoliko godina djelovanja restauratorske radionice Muzeja za umjetnosti i obrt opisi zatečenog stanja umjetnina i izvedenih konzervatorsko-restauratorskih zahvata bili su opširniji. Wyroubal je navodio sve materijale kojima se služio, iako nije uvijek precizno objašnjavao za što su pojedini materijali korišteni. [To se uglavnom odnosi na opise čišćenja, gdje često nije jasno kojim je otapalom uklanjao površinsku nečistoću, a kojim stare lakove te jesu li otapala bila korištena u smjesi ili sukcesivno.] Od druge polovice 1945. godine, vjerojatno zbog većeg broja umjetnina koje su dolazile na restauriranje, ali i zbog većeg broja suradnika, bilješke u dokumentacijskim kartonima postale su kraće, iako su se i tada navodili neki materijali, a kod važnijih umjetnina zahvati detaljnije opisivali.)

54 DAVID LOWENTHAL, *The Past is a Foreign Country*, 1985.; prema: SALVADOR MUÑOZ VIÑAS, *Contemporary Theory of Conservation*, Butterworth-Heinemann, 2005., 111

55 Carpacciove slike ponovno su došle na red za restauriranje, a konzervatorsko-restauratorske zahvate na njima već nekoliko godina (iz)vodi Jadranka Baković iz Hrvatskog restauratorskog zavoda – Restauratorskog odjela u Zadru. Vjerujemo da će njezini stručni i znanstveni radovi o restauriranju toga vrijednog poliptiha donijeti nove spoznaje o Carpacciovoj slikarskoj tehnici, ali i o prošlosti toga umjetničkog djela.

Summary

Sagita Miriam Sunara

RESTORATION OF THE POLYPTYCH BY VITTORE CARPACCIO FROM THE ZADAR CATHEDRAL AFTER THE SECOND WORLD WAR

In the late fifteenth century, the Zadar clergyman Martin Mladošić commissioned a polyptych for St. Martin's altar at the city's cathedral. Paintings were entrusted to the famous Venetian painter Vittore Carpaccio. Of the seven paintings that this polyptych contains, six survived. They were restored several times in the past.

During the Second World War Carpaccio's paintings were stored in the shelter beneath the tower of St. Mary, in order to protect them from Allied bombing. The church and monastery were destroyed in the war, while the tower suffered only minor damage. The damage to the paintings appeared when they were taken out of the shelters in 1945, due to the sudden changes in microclimatic conditions. The restoration of paintings was entrusted to the prominent Croatian restorer Zvonimir Wyroubal, who worked for the Museum of Arts and Crafts in Zagreb from the year 1942 to the year 1948, and from 1948 to 1965 he was head of the Conservation Institute at the Yugoslav Academy of Arts and Sciences. His intervention on Carpaccio's paintings in 1947 and 1948 is interesting due to the complexity of technical execution, but also because it was partly done in the war-torn area of Zadar, and partly at the Conservation Institute in Zagreb. The

paper presents new details about the circumstances that led to the restoration of Carpaccio's paintings and factors that determined the scope and course of Wyroubal's work. Conservation work on the paintings was initiated in August 1947 in a makeshift workshop in Zadar. With the approval of the archbishop of Zadar and the Zagreb Conservation Department, the paintings were transferred to Zagreb, and the restoration continued there, in August and September 1948. Wyroubal reported on the restoration of Carpaccio's polyptych in the article *The Restoration of V. Carpaccio's Paintings from the Zadar Cathedral*. More information about the procedure can be found in the archives of the Croatian Conservation Institute, where records from Wyroubal's restoration workshop are kept. After Zvonimir Wyroubal's death, several documents were found among his personal belongings—memos, minutes and reports from the years 1947 and 1948—which shed light on the circumstances in which Carpaccio's polyptych was restored. The methodology of its conservation and restoration was reconstructed on the basis of written sources

KEYWORDS: *Zvonimir Wyroubal, Vittore Carpaccio, Zadar, polyptych, painting restoration*