

Nikola Albaneže, Denis Vokić, Domagoj Mudronja

Multidisciplinarna provjera autentičnosti slike Josipa Račića *Portret žene s kravatom*

Nikola Albaneže
HR – 10 040 Zagreb, Hrastova 38a
Denis Vokić
Sveučilište u Dubrovniku
HR – 20 000 Dubrovnik, Ćira Carića 4
Domagoj Mudronja
Hrvatski restauratorski zavod
HR – 10 000 Zagreb, Zmajevac 8

UDK: 75Račić, J.:7.061
75.025.4
Izvorni znanstveni rad/Original Scientific Paper
Primljen/Received: 8. 5. 2012.

Ključne riječi: Račić, dokazivanje autentičnosti slike, analiza slikarskog rukopisa, UV fluorescencija, IR reflektografija, RTG, XRF
Key words: Račić, proving the authenticity of a painting, analysis of the painter's handwriting, UV fluorescence, IR reflectography, RTG, XRF

Slika *Portret žene s kravatom* istraživana je i dokumentirana od 2005. do 2010. U tom je razdoblju obavljeno i pažljivo dokumentirano čišćenje slike. Sastavljeno je Izvješće o konzervatorsko-restauratorskim radovima i tehnološkom istraživanju. Zadatak je bio utvrditi postoji li s pozicije tehnologije slikanja i promjena materijala ikakav argument da je slika krivotvorina. Kako se sva tehnološka obilježja idealno podudaraju sa slikarstvom Josipa Račića i karakterističnim dobnim promjenama njegovih slika, te kako nije pronađeno ništa što bi bilo u koliziji s karakterističnom Račićevom tehnologijom slikanja ili s njegovim karakterističnim slikarskim rukopisom, zaključak je ovakav: „Sve zajedno upućuje na to da nema nijednoga tehnološkoga argumenta koji bi dovodio u sumnju autentičnost potpisa ili Račićeva autorstva ove slike.“ Pri proučavanju slike primjenjivane su ove metode: *konosersko*¹ komparativno analiziranje likovnih obi-

lježja, komparacije obilježja UV fluorescencija, UV reflektografija, IR reflektografija, RTG-a, XRF-a, FT-IR-a i TLC-a.

UVOD

Slika *Portret žene s kravatom* jest ulje na platnu kaširano na ljepenuku; dimenzije slike su 41,5 x 30,5 cm (sl. 1, 2). Slika je potpisana u gornjemu desnom kutu: J. RAČIĆ. Datacija nije zapisana na slici; ovim se člankom predlaže datacija u 1906./07. godinu.

Već na prvi pogled, prije iscrpnijeg ulaženja u problematiku, slika posjeduje očita račićevska obilježja. To su: *strogost modelacije... čija je glavna težnja... realna opservacija i realistička izvedba*², odnosno *njegovo istinito konstatiranje (...)* *nema ničega senzacionalnog, ničega uznemirenog. Potez mu jasno i točno obuima formu, nigdje nije nametljiv (...)* *Ti obični modeli, njihove glave (...)* *više i jače negoli sve formalne ulickane ilustracije tobožnjih osjećaja. Sama su stvarnost.*³ U tim se kategorijama kreću ocjene svih kritičara koji su nastojali odrediti najvažnija Račićeva obilježja, drugim riječima, iznijeti na vidjelo bit njegova stvaralaštva do kojega je Račić dolazio: *sa što manje efekta, s paletom svedenom na najuži registar*⁴, (kako bi uspio, nap. aut.) *postići bogatstvo, i zbitu realnost estetske činjenice*⁵ ili kako efektno zaključuje drugi slikarov biograf: *On (...)* *je majstor koji se odlikuje vrhunskom ekonomijom izraza; minimum dostatnoga u njega je, uvijek, i maksimum potrebnoga.*⁶

1 Hrvatski jezični portal ne navodi pojam *konosera* ili *konoserstvo* u rječniku hrvatskog jezika. *Konoserstvo* je pojam koji André Félibien 1666. definira ovako: Postoje tri tipa *connoissance*: 1) kako razlikovati dobro i loše na slici; 2) kako odrediti autora; 3) kako razlikovati original od kopije. Ta je definicija objavljena u obliku poglavlja naslovljenog *De la connoissance des tableaux* u Félibienovoj knjizi *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. Od 1666. do 1725. Félibienovi *Entretiens* doživjeli su šest izdanja, a Roger de Piles uključuje cjelovito Félibienovo poglavlje o *connoissance* u svoju knjigu 1699. Jonathan Richardson Sr., objavio je 1719. djelo *The Connoisseur: An Essay on the Whole Art of Criticism As It Relates to Painting*; nakon toga iste je godine objavio *An Argument in Behalf of the Science of a Connoisseur*. Sir Charles Eastlake je definirao pojam *konosera* u eseju *How to Observe: conosera* – onaj koji stručnije zna. Eastlake je definirao razliku između *konosera* i običnog ljubitelja umjetnosti. *Konosera* se znanjem koristi u praktične svrhe, kao pomoć u prosuđivanju, dok ljubitelj znanjem *animira imaginaciju*. Giovanni Morelli u *Kunstkritische Studien* na početku poglavlja *Načela i metoda* kategorički tvrdi da su profesori povijesti umjetnosti neprijatelji *konoserstva*. Morelli tvrdi da *konosera* razumije umjetnost, dok povjesničar umjetnosti opisuje razvoje i padove umjetnosti tijekom povijesti. Gotovo svi veliki teoretičari umjetnosti koriste se pojmovima *konosera* i *konoserstvo*. Od početka 20. st. do osamdesetih godina 20. st. izlazio je vrlo utjecajni specijalizirani časopis *Connoisseur Magazine*. Isto tako, časopis *The Burlington Magazine* – koji se smatra jednim od najutjecajnijih na području povijesti umjetnosti – dugo je imao podnaslov „for Connoisseurs“. Značenja koja su kroz povijest i teoriju umjetnosti pridodana pojmu *konoserstva* specifična su i zato je nekorektno taj pojam ikako prevoditi na hrvatski jezik.

2 Gamulin, G. (2010): *Josip Račić*, Zagreb, 76.

3 Babić, Lj. (1934.): *Umjetnost kod Hrvata u XIX. stoljeću*, Zagreb, 145.

4 Wyrubal, Z. (1956.): Tehnička analiza Račićevih ulja – tehnički nedostaci, *Bulletin JAZU*, 9-10, Zagreb. Ondje, na str. 58., stoji zaključak: „Paleta mu je jednostavna, svedena gotovo na minimum. Sastoji se od desetak boja, no ni te sve ne upotrebljava na pojedinim slikama. Na portretima ih nalazimo 7-8 (...) Gotovo sve tonove inkarnata postizava toplim zemljanim bojama.“

5 Gamulin, G., (2010.), nav. dj. 108.

6 Zidić, I. (2009.), *Josip Račić*, Zagreb, 72.



1 Zatečeno stanje slike *Portret žene s kravatom*
Portrait of a Woman with a Tie prior to restoration



2 Poledina slike
Back of the painting

Dakako, u pokušaju utvrđivanja autentičnosti predmetne slike poslužiti ćemo se provjerenom i neizbježnom komparativnom metodom. Pažljiva usporedba niza slika na kojima uočavamo karakterističnu poetiku (slikarsku morfologiju) i rukopis Josipa Račića; kako u cjelini ovoga djela, tako i u njenim brojnim pojedinostima, osnova je analize i na njoj zasnovano donošenje zaključaka. Međutim, ta specifična *konoserska* metoda koja se nužno oslanja na vizualni materijal i jedino se zornim upućivanjem na bitne odlike i specifičnosti djela može dosljedno i uvjerljivo provesti, evoluirala je od svoje, nazovimo je tako, 'tradicionalne' epohe u kojoj Max Friedlander, jedan od glavnih predstavnika, ističe kako se: „sigurnost (u prosudbi atribucije, nap. aut.) može postići jedino na temelju dojma cjeline; nikad na analizi vidljivih oblika“.⁷ Takvo oslanjanje na intuiciju kao izraz krajnje subjektivnosti, zamijenjeno je – barem u slučajevima kada je takvo istraživanje provedeno – pristupom koji nastoji biti objektivnije utemeljen „na analizi različitih slikarskih postupaka (u njihovim vrlo raznolikim formama) koji su primjenjivani da bi se stvorila uvjerljiva

predodžba“.⁸ Dakako da to pretpostavlja usku suradnju sa znanostu, odnosno s rezultatima prirodnoznanstvenih metoda istraživanja koje povijest umjetnosti mora uključiti u svoja razmatranja⁹. Doduše, i tu se krije opasnost od prevelikog oslanjanja na sofisticirane instrumente kao da će nam oni dati odgovor jer, iako ih nikako ne smijemo zanemarivati, od presudne je važnosti interpretacija, čime se ponovno vraćamo na *konoserstvo*. Osim *konoserstva* i prirodnoznanstvenih metoda, treću važnu komponentu čini povijest umjetnine, njezina provenijencija. U slučaju naše slike jedino saznajemo iz pisane izjave sina tadašnjega vlasnika¹⁰ da je slika u njihovu porodičnom vlasništvu od 1960. godine. Navodno ju je 1963. godine u obiteljskome stanu u

7 Friedlander, M. J. (1946.): *On art and connoisseurship*, Oxford, 1946., 173. O Friedlanderovoj „znanosti intuicije“, kao i o metodama drugih važnih *konosera* vidi: Kirby Talley M. Jr., Oko primjećuje: gledanje, prosuđivanje i *connoisseurstvo*, *Smjernice konzervatorsko-restauratorskog rada* (prev. i pril.) Vokić, D., Dubrovnik – Zagreb, 2007.

8 Van de Wetering, E. (2008.): *Connoisseurship and Rembrandt's paintings: new directions in the Rembrandt Research Project, part II*, *The Burlington Magazine*, February 2008., 87

9 Christopher White u svojem prikazu IV. sveska Rembrandtovih slika ističe kako je „Van de Wetering (dugogodišnji član tzv. Rembrandtove komisije, nap. aut.) u svojoj studiji Rembrandtovih slika sve više posvetio pažnju onom što se događa ispod površine, nastojeći shvatiti kako je slika postupno nastala od podloge naviše. To ga je dovelo do polaganja mnogo veće ovisnosti o informaciji prikupljenoj s pomoću prirodnoznanstvenih istraživačkih metoda kao što su infracrvena reflektografija, rentgen, dendrokronologija, istraživanje platna i kemijska analiza podloge i pigmenta. Nedvojbeno, to je podiglo znanstveni pristup *konoserstvu* umjetnikova opusa na besprimjernu razinu.“ Osvrt WHITE, C. (2006.) *A Corpus of Rembrandt Paintings, vol.IV.*, u: *The Burlington Magazine*, February 2006., 120 <http://www.rembrandtresearchproject.org/index.php?12> (17. 8. 2011.)

10 O tome je sin tadašnjega vlasnika ostavio pisano svjedočanstvo i to je jedini zasad poznati dokument koji čuva uspomenu na navodni događaj.



3 Komparacija detalja dviju slika: *Autoportret* iz 1906. i *Portret žene s kravatom*
Comparison of details from the two paintings: *Self-portrait* from 1906 and *Portrait of a Woman with a Tie*

Novom Sadu gledao dr. Antun Bauer dok je boravio kod svoje rođakinje. Ta obiteljska zbirka još i danas posjeduje djela vrhunskih majstora „južno-slavenske“ moderne.¹¹

Račićeva slika *Portret žene s kravatom* nije dosad evidentirana niti izlagana. U nedostatku „čvršćih“ arhivskih podataka o našoj slici, preostaje nam, dakle, osloniti se na provjeru autentičnosti kombinacijom promatranja, uspoređivanja i metoda kojima se služe konzervatori-restauratori u istraživanju slikarskih materijala i postupaka. Isto tako, na ovome mjestu treba istaći kako se argumentacija usporedo dotiče formalnih odlika, tehničkih specifičnosti, ali i nadasve psiholoških aspekata jer su svi zajedno veoma važni za reljefan doživljaj Račićevih obilježja.

KONOSERSKO ANALIZIRANJE SLIKE

Lice žene prikazano je strogo frontalno sa svjetlom koje pada izravno sprijeda potpuno ga iznoseći na vidjelo, dok je tijelo, u laganom pokretu, prikazano do ispod ramena, te figura zauzima dvije trećine površine platna na kojemu

11 U zbirci se vrijednošću ističu djela Save Šumanovića, Jovana Bijelića, Peđe Milosavljevića i Milenka Šerbana, ali treba spomenuti i bogato uokvirene slike stranih, mahom nepoznatih slikara, kao i nekoliko vrlo atraktivnih slika iz poslijeratnog perioda među kojima se ističe slika svestranog Miće Popovića. Vlasnik slike se 1970. preselio u obiteljsku kuću u Rovinju, kamo je prenio sliku „Portret žene s kravatom“ i gdje je poživio nešto više od 30 godina. Nasljednik (sin koji je živio u Novom Sadu) godine 2007. prodao je kuću u Rovinju i nastavio živjeti u Novom Sadu.

je, pokraj prikaza modela, sasvim neutralna, smeđasto-siva pozadina (samim slikarskim tretmanom zanemaruje sve ostale partije). U neveliku Račićevu opusu, u kojemu prevladavaju portreti, tri su portreta potpuno frontalna: *Portret Ciganke*, oko 1906., *Glava starice*, 1906./07., i *Portret sestre Pepice*, 1907. kojima bi se mogao pridodati i *Autoportret* iz 1906.¹² (koji je ipak blago, jedva primjetno, pokrenut). Svi ostali Račićevi portreti u određenom su, većem ili manjem, pomaku glave. To, dakako, ne znači da i oni nisu pogodan materijal za usporedbu. Tako je vrijedno zapaziti da *Portret gospođe sa šeširom*, 1907., također zahvaća upravo toliko tijela modela koliko i naša slika.

U pokušaju da diferenciramo Račićeve portrete valja zapaziti kako određeni radovi (pogotovo iz 1906.) pokazuju izrazitu volju za uporabom svjetlosne modelacije; u tu svrhu svjetlo dopire sa strane i reljefno oblikuje motiv – pojavljuju se izraziti kontrasti svjetla i sjene. Drugi su pak jednolično osvijetljeni (gore navedenim radovima pridodajmo i *Damu u bijelom* iz 1907.) i takvom nizu pripada i ovaj portret. Zajedničke su im jednostavnost i sažetost – to su kvalitetne odlike kojima slikar uspijeva ostvariti dojam težine prisutnosti modela, odnosno njegovu snažnu

12 U Gamulinovoj je monografiji datiran u 1904. – 1905.; u knjizi Igora Zidića u 1906., a u katalogu autora Zdenka Rusa u 1906. – 1907.



4 Detalj slike *Majka i dijete* iz Moderne galerije
Detail from the painting *Mother and Child* from the Modern Gallery



5 IR reflektografija na 720 nm detalja slike *Majka i dijete*
IR reflectography at 720 nm of a detail of the painting *Mother and Child*

fizičku i psihičku nazočnost (kako je već izvrsno zapaženo: *ni u jednom se njegovu portretu ne događa ništa osim teške samoće bića*¹³). Sve je u toj funkciji; impostacija, raspored svjetla, šturo modeliranje, vrlo bliska linija pogleda između promatrača i portreta, a ponajviše oči portretirane. Njezina samosvijest, vidljiva u izravnom pogledu, istaknuta i nošenjem kravate, tek je vanjska manifestacija sjete i rezignacije, ali s mnogo unutarnje napetosti (ponovno: *Vrhunac je izražajnosti njegovih lica u odsutnosti svake ekspresije. Nema izražene emocije, (...). Likovi gledaju u stranu ili, pak, izravno kroz nas*¹⁴), koja je apsolutno glavna karakterizacija modela.

Prijedimo i na druge pojedinosti: usnice su, kao i na drugim Račićevim portretima – kako ženskim, tako i muškim, jedini koloristički akcent, dok su svjetlosne mrlje poredane u vertikalni niz od čela, preko nosnoga hrpta i iznad gornje usnice do brade. Zapravo, sličnost je fragmenta predmetne slike i Račićeva *Autoportreta* iz 1906. neoboriva (sl. 3). Na vertikalama koje izdvajamo iz sredine obaju lica, u širini usnica, nalazimo toliko izrazitih podudarnosti, od rasporeda svjetla, rukopisa do oblikovanja mikroformi kao što su

nosnice ili linija razdvajanja kose i čela (napose pak partija ispod donje usnice s kratkom lučnom sjenom koja odozgo obujmljuje osvijetljenu bradu) da bi ih gotovo bilo moguće zamijeniti.

Iznimno sličan slikarski rukopis – imamo u vidu smjer, duljinu i zakrivljenja slikarskih poteza, debljine rabljenih kistova – nalazimo i na licu koje je izabrano za naslovnicu kataloga Račićeve retrospektive u Modernoj galeriji 2009. godine. To je lice djeteta sa slike *Majka i dijete* (sl. 4). Neke razlike, nažalost, treba pripisati ranijim restauratorskim zahvatima i na *Autoportretu* iz 1906. i slici *Majka i dijete*. Asfalt iz boje se pri čišćenju očito lako otapao, a taj je proces rezultirao prečišćenjem slike *Majka i dijete*. Tamni tragovi na čelu djeteta su tamna podložena boja koja je prečišćavanjem postala vidljiva. IR reflektografija pokazuje da granica prečišćenja zahvaća lice od vrha čela gotovo do dna donje usnice, ukoso preko sredine dlanova (sl. 5). I restaurator koji je nekad čistio *Autoportret* iz 1906. također je uklonio asfaltni ton i primijetio da mu se boja otapa. Zato, iako je otopio i uklonio asfalt, nije uspio ukloniti dobar dio nečistoće i diskoloriranog laka u udubinama hrapave strukture slike, što je napose vidljivo na čelu lika *autoportreta*. Veći je dio portreta retuširao, što je donekle

13 Zidić, I. (2009.), nav. dj., 94.

14 Zidić, I. (2009.), nav. dj., 96-97.



6 UV fluorescencija detalja Račićeva autoportreta iz 1906.
UV fluorescence of a detail from Račić's self-portrait from 1906.



7 UV fluorescencija slike *Portret žene s kravatom* na 365 nm
UV fluorescence of the painting *Woman with a Tie* prior at 365 nm

vidljivo i golim okom¹⁵, a napose je vidljivo s pomoću UV fluorescencije¹⁶ (sl. 6, 7).

Usporedba s odabranim poredbenim materijalom: slikama *Sestra Pepica* (portreti ugljenom i uljem), *Mali autoportret*, *Veliki autoportret*, *Dama sa šešikom*, *Glava starice*, *Ciganka*, *Mati i dijete* pa i šire, potvrđuje spektar podudarnosti. Riječ je o koloritu i njegovim tonskim vrijednostima (valerima), o debljini poteza i rukopisu koji pokazuje sumarnost namaza ('lavlja šapa'), o rasporedu masa kada ga promatramo neovisno o iluziji koju treba izazvati kod gledatelja. Riječ je također o daljnjem nizu detalja: o očnim šarenicama, o vjeđama i trepavicama, o obrvama i kosi, o suzdržanom toplom inkarnatu sa svjetlosnim akcentima; napokon i o pozadini.

Napokon, osvrnimo se posebno na signaturu, materijalnu činjenicu koja to svakako zaslužuje. Napisana je tiskanim slovima i podcrtana crtom koja se proteže samo ispod prezimena (početno slovo imena i točka iza njega - „J.“ - nisu podcrtani). Upravo takav potpis nalazimo na

15 Nešto žuća ili ružičastija boja na sredini nosa ili na obrazima – retuš se lako uočava jer prekriva vizualno hrapavu strukturu (tj. ne vidi se ta vizualno hrapava struktura kako oko percipira nečistoću zaostalu u udubinama strukture površine slike).

16 S pomoću UV fluorescencije može se indicirati je li slika ikad bila lakirana i može se usmjeriti identifikaciju veziva, lakova i pigmentata. UV fluorescencija je nezamjenjiva metoda za detekciju naknadnih intervencija na slici.

crtežu kredom *Studije akta djevojčice*,¹⁷ datiranom oko 1906.

STANJE SLIKE I TEHNOLOŠKE KOMPARACIJE

Slika je rađena uljanim bojama na platnu. Platno je kaširano na ljepenku. Način na koji je platno kaširano odgovara Račićevu načinu rada, kako možemo vidjeti na više slika u fundusu Moderne galerije. Proučavanjem Račićevih slika uočeno je da je slikar radio na najrazličitijim vrstama platna. Istu opservaciju bilježi i katalog *Tajnovite slike Josipa Račića i Miroslava Kraljevića*.¹⁸ Starosna obilježja platna i izgled ljepenke odgovaraju onima koje smo proučavali na retrospektivnoj izložbi Josipa Račića u Modernoj Galeriji u prosincu 2008. i početkom 2009. godine.

Radi provjere autentičnosti, slika je podvrgnuta raznim prirodoznanstvenim istraživanjima. Uz mikroskopiranje i istraživanje pod kosom i spekularnom rasvjetom, dvaput

17 Upravo taj potpis poslužio je za izbor slikarevih signatura reproduciranih u monografiji *Josip Račić* autora Igora Zidića.

18 *Tajnovite slike Josipa Račića i Miroslava Kraljevića*, katalog izložbe, Moderna galerija Zagreb, 1986., 52. Zavod za restauriranje umjetnina i Institut „Ruđer Bošković“ tada su obavili istražne radove na Račićevim slikama u opsegu i na razini koji su bili izniman iskorak u nas. Taj je katalog i danas izvrstan referentni izvor podataka.



8 IR reflektografija slike *Portret žene s kravatom* na 720 nm
IR reflectography of the painting *Woman with a Tie* at 720 nm



9 IR reflektografija slike *Portret žene s kravatom* na 1 000 nm
IR reflectography of the painting *Woman with a Tie* at 1000 nm

su to bile strukturne metode istraživanja (IRR, UVR, UVF i RTG)¹⁹ i jednom analitičke metode (XRF, FT-IR i TLC)²⁰.

Snimljene su IR reflektografije na 720, 800, 880 i na 1 000 nm, UV fluorescencija na 365 i 395 nm, UV

19 Infracrvene reflektografije (IRR) snimane su fotoaparatom Canon EOS D20 koji je modificiran uklanjanjem IR blokirajućeg filtra na senzoru. Objektiv je Canon EF 28 mm f/2.8 uz dodatak filtera Hoya RM-72 (za reflektografije na 720 nm) ili Schott RG 1000 (za reflektografije na 1 000 nm) pri svjetlosti studijskih bljeskalica temp. 5 600 °K.

Ultraljubičaste reflektografije (UVR) snimane su fotoaparatom Nikon D70S koji je modificiran uklanjanjem IR blokirajućeg filtra na senzoru. Objektiv je Universe Kogaku UV lens 105mm f/4.5 uz dodatak filtera Shott DUG 11 X pri svjetlosti UV lampe Philips PL-S BLB (zračenje 360-380 nm, vrhunac zračenja 365 nm) ili pri svjetlosti UV lampe Philips TL-01 (zračenje 300-320 nm, vrhunac zračenja 311 nm).

Ultraljubičaste fluorescencije (UVF) snimane su fotoaparatom Canon EOS 1Ds MK3 s objektivom Canon EF 50 mm f/2.5 Compact Macro pri svjetlosti UV lampe Philips PL-S BLB (zračenje 360-380 nm, vrhunac zračenja 365 nm).

RTG fotografija je snimana na RTG aparatu Hrvatskoga restauratorskog zavoda.

20 Na slici je rađena analiza pigmenta nedestruktivnom metodom prijenosnim spektrometrom za rentgensku fluorescentnu analizu „Bruker AXS Arttag μXRF spectrometer“. XRF fluorescentna spektroskopija temelji se na ozračivanju uzorka X (RTG) zrakama, čime dolazi do tzv. fotoelektričnog efekta, pri čemu nastaju karakteristične rentgenske zrake za svaki element uzorka. Te novonastale rentgenske zrake nazivaju se rentgenskom fluorescencijom ili XRF (X-ray fluorescence), a njihovom detekcijom i analizom moguće je ustanoviti prisutnost elemenata između kalija i urana. Prednost je spomenute metode u tome što se radi prijenosnim uređajem izravno na umjetnini tako da uzorkovanje nije potrebno, a mana joj je u tome što služi uglavnom samo za nedestruktivnu analizu površinskog anorganskog sloja umjetnine, pri čemu se detektiraju i elementi slojeva ispod ovisno o dubini prodora X-zraka. Rodij vidljiv u spektrima potječe od rentgenske cijevi uređaja te nije prisutan u uzorku.

Analiza veziva rađena je FT-IR (Fourier transform – infrared) spektroskopijom te tankoslojnom kromatografijom (TLC – thin layer chromatography). FT-IR spektroskopija koja se temelji na detekciji vibracija molekula pobuđenih IR svjetlom, rađena je s pomoću Shimadzu IR Affinity-1 spektrometra metodom KBr pastile. Tankoslojna kromatografija (TLC) kromatografska je tehnika koja se primjenjuje za izdvajanje mješavina prisutnih u malim količinama u uzorku.

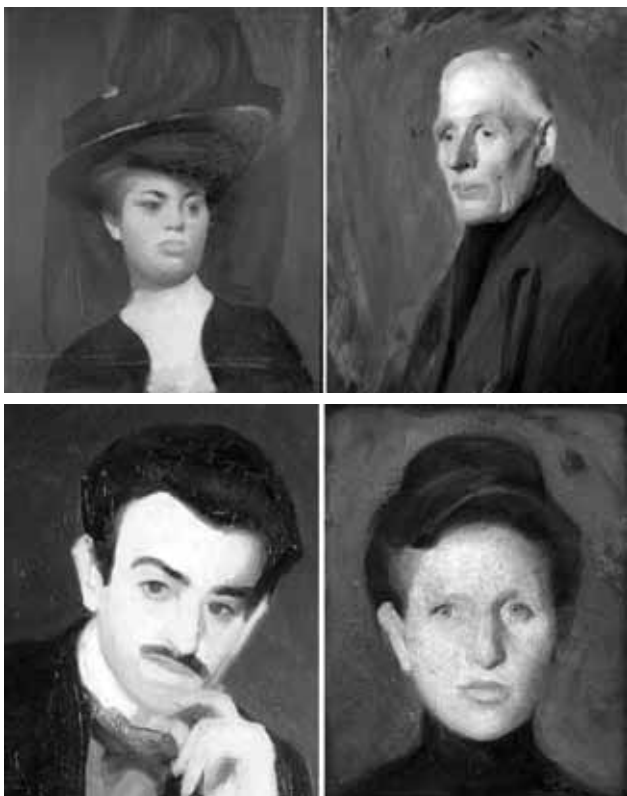
reflektografija na 311 i 365 nm, IR fluorescencija i karakteristične mikrofotografije pri normalnoj svjetlosti. Snimljeno je i više RTG fotografija raznih ekspozicija. Za usporedbu slikarskog rukopisa snimljene su IR reflektografije Račićevih slika na izložbi 100 vrhunskih djela hrvatske umjetnosti iz fundusa Narodnog muzeja u Beogradu u Umjetničkom paviljonu 2007./08.²¹ i odabranih slika na retrospektivnoj izložbi Josip Račić u Modernoj galeriji u Zagrebu 2008./09 (sl. 8-10).²²

Sloj boje je pokriven slojem nečistoće koja se akumulira iz zraka i prekriven je s više slojeva terpenkih lakova.²³ (Da je riječ o terpenkim lakovima, na to upućuje karakteristična svijetla zelenkasta UV fluorescencija lakova, te FT-IR koji utvrđuje da je najvjerojatnije posrijedi damar lak.) Nešto različitu UV fluorescenciju ima onaj dio slike koji je bio izložen djelovanju svjetlosti unutar otvora ukrasnog okvira. Slika je zaprimljena u ukrasnom okviru koji je pokrivaio donji dio slike oko 3,5 cm. Fluorescencija onih dijelova slike koje je ukrasni okvir sakrivaio također

21 Izložba „100 vrhunskih djela hrvatske umjetnosti iz fundusa Narodnog muzeja u Beogradu“ održala je u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu 18. 12. 2007. – 10. 2. 2008.

22 Retrospektiva Josipa Račića u povodu stote obljetnice smrti održala se u Modernoj galeriji u Zagrebu od 16. 12. 2008. do 15. 3. 2009.

23 Onečišćeni sloj starog laka još je najmanje jednom lakiran. I taj, noviji sloj laka treba se datirati prije više desetljeća sudeći prema karakterističnoj UV fluorescenciji i sloju nečistoća koje su se akumulirale na njemu.



10 Nove IR reflektografije Račićevih slika, detalji (*Portret gospođe sa šeširom*, 1907., Moderna galerija Zagreb; *Starac*, 1906./1907., Narodni muzej Beograd; *Portret Schüleina*, 1908., Narodni muzej Beograd; *Portret Pepice*, 1907., Moderna galerija Zagreb)

New IR reflectographs of Račić's painting, details (*Portrait of Woman with Hat*, 1907, Modern Gallery Zagreb; *Old Man*, 1906/1907, National Museum, Belgrade; *Portrait of Schülein*, 1908, National Museum Belgrade; *Portrait of Pepica*, 1907, Modern Gallery Zagreb)



11 RTG slike *Portret žene s kravatom* (snimio M. Braun)
X-ray of the painting *Woman with a Tie* (taken by M. Braun)

je karakteristična za ostarjele terpenske lakove koji su bili zaštićeni od djelovanja svjetlosti.

S obzirom na to da je fluorescencija laka bitno različita između dijelova koji su bili pokriveni ukrasnim okvirom i onih dijelova koji su bili izloženi danjoj svjetlosti – treba se zaključiti da taj ukrasni okvir nije postavljen na sliku nedavno već prije više desetljeća. Na slici se uočava trag izgubljenoga izvornog okvira koji je donji rub slike skrivao samo 5 mm. Inače, na slici nema labilnih dijelova, ništa se ne ljušti i nije potrebno nikakvo podljepljivanje.

Promatranjem slike pod kosim svjetlom uočavaju se potezi kista koji nemaju nikakve veze s vidljivim slikanim prikazom. Ti se potezi kista nalaze ispod vidljivoga sloja boje. Metode koje mogu pokazati što se nalazi ispod vidljivoga sloja boje jesu IR reflektografija i RTG fotografija. (sl. 11).

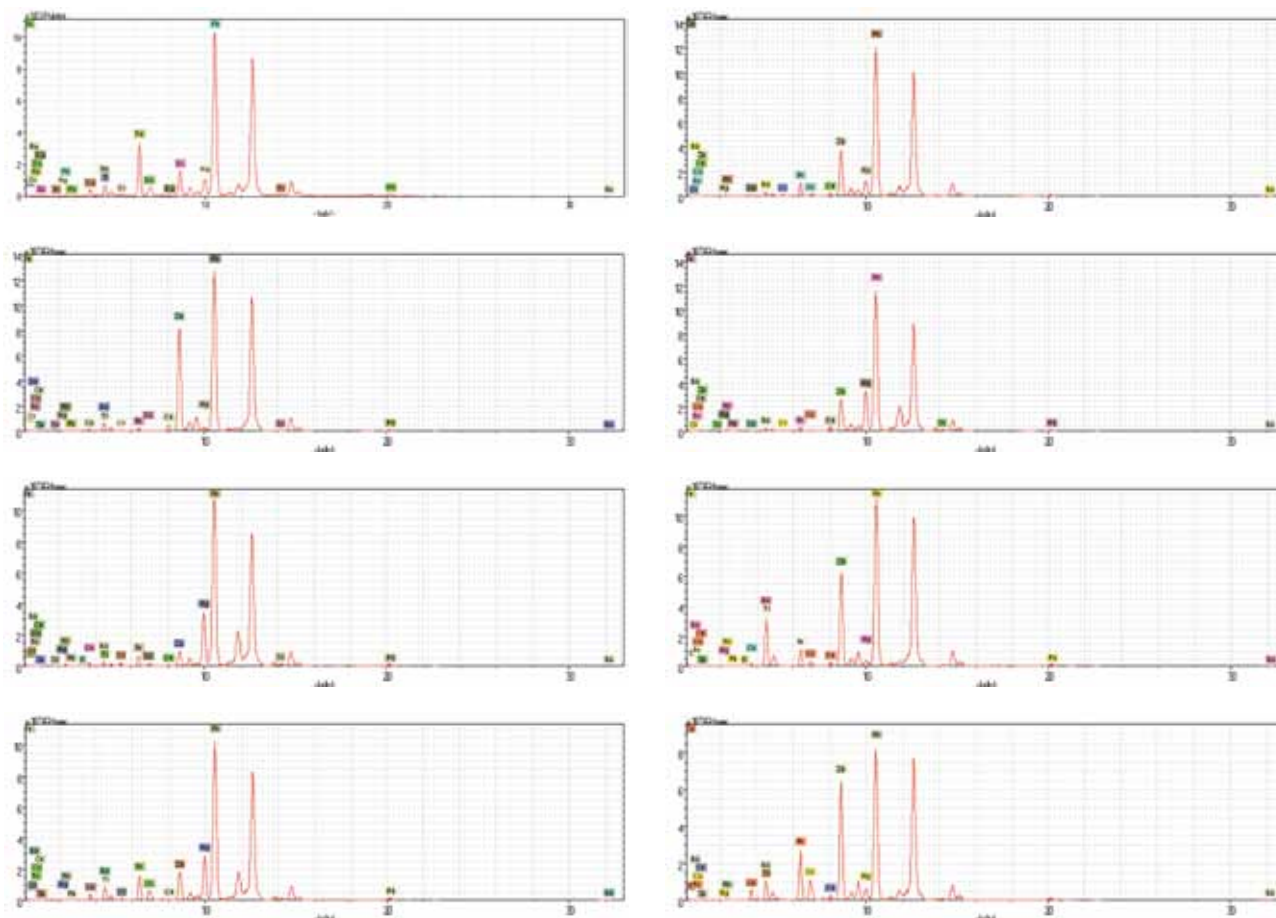
IR reflektografija prodire nešto dublje od vidljive svjetlosti tako da, u slučaju da nanos boje nije predebeo, mogu postati vidljivi podslici i podcrtavanje. Kad je sloj boje predebeo za IR reflektografiju, RTG je standardna metoda za promatranje i istraživanje slojeva slike. Najviše podataka o slikarskom rukopisu (potezima kista) daju IR reflektografije, a RTG gotovo redovito vrlo ilustrativno otkriva i

sva predomišljanja slikara, kao i naznake što je naslikano ispod preslika.

Dijelovi slike koji su vidljivi i koji su u prvome planu, napose glavni dijelovi slike (npr. lice portreta ili ruke) – mogu biti doradjeni do mjere kad se oku vidljivi slikarski rukopis gubi, a nadjača ga zanatska doradenost. Svi slikari i krivotvoritelji usmjereni su na ono što je oku vidljivo. S obzirom na to da IR reflektografija i RTG prodiru dublje od vidljivog – te metode otkrivaju poteze koji se ne vide golim okom, tj. pokazuju poteze oko kojih se slikar (ili krivotvoritelj) nije svjesno previše trudio jer ih ni sam nije mogao vidjeti golim okom. Takvi potezi vrlo vjerodostojno upućuju na karakterističan slikarski rukopis koji se među slikarima razlikuje kao što se razlikuju rukopisi u pisanju slova.

Rentgenska snimka slike *Portret žene s kravatom* pokazuje da se ispod vidljivog oslika nalazi još jedan portret sa šeširom. Račićovo preslikavanje vlastitih slika također je jedna od izrazitih obilježja toga slikara, o čemu, među ostalima, piše Wyrubal i čemu su bili posvećeni izložba i katalog *Tajnovite slike Josipa Račića i Miroslava Kraljevića*.

Pri čišćenju slike *Portret žene s kravatom* primijećene su iznimna mekoća i laka topljivost slikanoga sloja. Kemijska



12 Izbor XRF grafova slike *Portret žene s kravatom*: 1 – kosa (smeđa), 2 – čelo (oker), 3 – pozadina lijevo gore (crvenkasta podloga), 4 – pozadina lijevo po sredini (zeleno), 5 – rame lijevo (crvena podloga), 6 – gornja usnica (crvena), 7 – ovratnik desno po sredini (bijela), 8 – rame desno (tamno plavo-crna)

A number of XRF graphs from the painting in question: 1 – hair (brown), 2 – forehead (ochre), 3 – background top left (reddish foundation), 4 – background left centre (green), 5 – left shoulder, (red foundation), 6 – upper lip (red), 7 – collar, right central part white, 8 – right shoulder (dark blue-black)

analiza metodom FT-IR i metodom TLC pokazala je da se u sloju boje nalaze asfalt i masne kiseline koje mogu potjecati od klinčićeva ulja. Istodobna uporaba lanenog ulja, asfalta i klinčićeva ulja neuobičajena je i nepoželjna praksa. No, upravo to je karakteristična praksa u slikarstvu Josipa Račića u periodu 1906. – 08. Kritizirajući Račićevu tehnologiju slikanja, Wyrubal je prvi opazio da se Račić koristio i asfaltom u slikanju te je uporabi asfalta pripisao karakteristične krakelire Račićevih slika.²⁴ Ljubo Babić je potvrdio to Wyrubalovo opažanje o Račićevoj uporabi asfalta i dopunio ga opažanjem o uporabi klinčićeva ulja. Klinčićevo je ulje je bilo poznati usporivač sušenja boje kojim su se koristili oni slikari koji su željeli dugo slikati u mokroj boji slike. Babić svjedoči²⁵ da je u ateljeu Račićeva učitelja Habermanna uvijek mirisalo po klinčićevu ulju.²⁶

24 Wyrubal, Z. (1956.): nav. dj.

25 Babić, Lj. (1955.): Becić, Račić i Kraljević u knjizi Maxa Unolda „O slikarstvu“, osvrt na knjigu Unolda, M. u časopisu *Globus*.

26 Peić, M. (1985.): *Josip Račić*, Spektar, Zagreb, 104-105. Matko Peić skupio je u monografiji Josip Račić interesantna svjedočanstva minhenskih đaka o uputama profesora i tehnologijama rada na minhenskoj akademiji.

Uporaba tog ulja omogućuje i do dva tjedna raditi „mokro u mokro“ – zato su neke Račićeve slike desetljećima ostale polusuhe, a deblje kvržice boje i danas su relativno mekane.

Slikarska je osnova crvene boje, što je još jedno od obilježja Račićeve slikarske tehnike koju je usvojio od svoga profesora Habermanna. U sloju boje prisutne su jake krakelire (tzv. rane krakelire). Negdje su duboke i vizualno oštre, a negdje (kao npr. na ovratniku desno) plitke su i oštre. Dosta remete prikaz slike jer se bitno svjetlijim tonom nameću u prvi plan. Iako su te krakelire izrazito obilježje Račićevih slika o kojima opširno piše još Zvonimir Wyrubal²⁷, ipak bi ih trebalo retušem vizualno „gurnuti“ u drugi plan i tako donekle integrirati u slikani prikaz kako se svojim pretjerano dominantnim apstraktnim formama ne bi nametale slikanom prikazu.

Obavljena je i analiza pigmenata slike *Ženski portret s kravatom*. XRF analiza pigmenata rađena je na svim prisutnim bojama na slici (sl. 12). Kao bijeli pigment dokazana je

27 Wyrubal, Z. (1956.): nav. dj.



13 *Portret žene s kravatom* nakon konzervatorsko-restauratorskih radova
Portrait of Woman with Tie after treatment.

olovna bijela ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$) s cinkovom bijelom (ZnO). U tamno plavom dokazana je kobaltna plava (CoAl_2O_4), cinober (HgS) te možda i prusko plava ($\text{Fe}_4(\text{Fe}[\text{CN}]_6)_3$). Dokazano željezo možda potječe i od željeznog oksida u slojevima ispod. Kao crveni pigment dokazan je cinober. Za tamno zeleni pigment teško je na osnovi ove analize reći o čemu je riječ. Tu je detektirano malo kroma, možda od kromne zelene, ili cinober zelene (engleska zelena) ($(\text{Fe}_4(\text{Fe}[\text{CN}]_6)_3 + \text{PbCrO}_4)$). U crvenome sloju podloge uz olovnu i cinkovu bijelu prisutan je cinober i željezni oksid. U ljubičastome sloju dokazan je cinober s nešto bakra najvjerojatnije od azurita ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu(OH)}_2$).

Uspoređujući kemijske elemente detektirane na ovoj slici s elementima detektiranim na Račićevim slikama navedenima u katalogu *Tajnovite slike Josipa Račića i Miroslava Kraljevića* vidljivo je da su ovdje detektirani jednaki elementi.

KONZERVATORSKO-RESTAURATORSKI RADOVI

Nakon provedenih istražnih i dokumentacijskih radova sa slike je uklonjen sloj nečistoće nataložene iz zraka. Stanjeni su diskolorirani lakovi gotovo do potpuna uklanjanja (potpuno bi uklanjanje bilo vrlo riskantno jer je sloj boje vrlo lako topljiv te se lako može oštetiti).

Krakelire su retuširane kako se ne bi vizualno nametale u prvi plan. Slika je zaštićena polumat lakom (sl. 13). Pronađen je odgovarajući crni politirani ukrasni okvir „iz vremena” koji je dimenzijama idealno prilagođen ovoj slici. Tim je okvirom zamijenjen premali okvir koji je zatečen na slici.

ZAKLJUČAK

Potpis na slici gore desno (J. Račić) nalazi se na boji ispod dvaju slojeva ostarjelih terpenskih lakova. O njihovoj starosti nedvojbeno svjedoči zabilježena fluorescencija čija su svojstva karakteristična za ostarjele terpenske lakove. Dakle, tehnološki je nemoguće da je netko naknadno ili nedavno dodao potpis na staru sliku, a starost same slike nikada nikomu nije bila ni najmanje dvojbena.

Skriveni slikarski rukopis koji otkrivaju IR reflektografije i RTG snimke upućuju na Račića isto kao i vrlo karakteristične tzv. rane krakelire slike. Platno je kaširano na ljepenuku, karakterističnu za veliki broj Račićevih slika. Crvena slikarska osnova, preslikana starija vlastita slika, prisutnost asfalta i klinčićeva ulja u boji, dokazan karakterističan izbor pigmenata – sve zajedno upućuje na to da nema nijednoga tehnološkoga argumenta koji bi dovodio u sumnju autentičnost potpisa ili Račićeva autorstva ove slike.

Svjjesni smo kako rezultati prirodnoznanstvenih metoda istraživanja zahtijevaju veoma pažljivu interpretaciju. Naime, ti nam rezultati mogu pomoći da suzujemo mogućnosti; primjerice, utvrđivanje pigmenata karakterističnih za određenoga slikara dopušta mogućnost da je on autor, no ne potvrđuje ju automatski (drukčije je ako se utvrdi prisutnost nečega što nije karakteristično za njegov rad, ili

što nije moglo biti u njegovo vrijeme i ako uz to utvrdimo da to nešto nije dodatak kasnijeg restauratora). Što više specifičnosti pojedini umjetnik upotrebljava, to će lakša biti detekcija prirodnoznanstvenim metodama²⁸. Kod Račića postoje takve specifičnosti; i dok je *alla prima* slikanje pa i uporaba vrlo suženog registra pigmenata donekle specifična (premda bi se, vjerojatno, mogli naći i drugi slikari s istom paletom), to je u još većoj mjeri uporaba klinčićeva ulja i asfalta, a svakako je pak najveća specifičnost kada to sve povežemo zajedno (pigmenti, ulje, uz dataciju i likovno-rukopisne odlike).

Gamulinovo retoričko pitanje „prema kojem bi kriteriju trebalo sumnjati u njezinu autentičnost?”²⁹ – postavljeno u povodu atribucije određene Račićeve slike – u potpunosti je primjenjivo i ovom prilikom i opravdano se može postaviti u slučaju bilo kakve dvojbe u ispravnost potvrđivanja slike *Portret žene s kravatom* ruci Josipa Račića. Nisu utvrđeni nikakvi argumenti ni indicije koji bi pobudili sumnju u autentičnost *Portreta žene s kravatom*.

Predmetna je slika tipičan Račićev rad koji možemo ocijeniti kao nadasve solidno ostvarenje unutar autorova opusa. Nakon kvalitetnoga restauratorskog zahvata na *Autoportretu* iz 1906. moći će se razmatrati je li u razini s njim, ali svakako jest iznad *Portreta Schuleina* (iz iste godine).

ZAHVALA

Zahvaljujemo vlasnicima i institucijama koje su dopustile pozornije proučavanje i snimanje komparativnog materijala za ovu studiju. Osobitu zahvalnost za susretljivost upućujemo Narodnom muzeju u Beogradu, Umjetničkom paviljonu u Zagrebu i Modernoj galeriji u Zagrebu.

Summary

MULTIDISCIPLINARY VERIFICATION OF THE AUTHENTICITY OF JOSIP RAČIĆ'S PAINTING: *PORTRAIT OF WOMAN WITH A TIE*

The authors of the paper researched in detail and documented their work on the painting from 2005 to 2010. In that period the cleaning and thorough documentation of the process was carried out. A documented entitled the Report on the conservation-restoration works and technological research of Josip Račić's painting *Woman with a Tie* was compiled. The task was to "establish, in regard to the painting technology and change of material, whether any possibility existed that the painting could be a forgery." Given that all the technological characteristics precisely coincide with the Josip Račić's painting and characteristic aging

changes on his paintings and as nothing was found that would be in collision with Račić's characteristic painting technique or his characteristic painting style, the conclusion would be: "everything indicates that there is no technological arguments which would question the authenticity of Račić's signature or his authorship of this painting." During the investigation of the painting the following methods were used: connoisseur comparative analysis of the visual characteristics, comparison of characteristics of UV fluorescence, UV reflectography, IR reflectography, X-ray, XRF, FTIR and TLC.

.....
28 Tako je otkriće kako su Rembrandt i njegova radionica primjenjivali kvarcnu podlogu, sastojak kojim se nije koristio nijedan suvremeni umjetnik, bilo odlučujuće za pojedine atribucije. Vidi u WHITE, C., (2006): nav dj, 121.

29 Gamulin, G. (1985): *Za Josipa Račića, Život umjetnosti*, Zagreb.