

---

## KONZERVACIJA SUVREMENE UMJETNOSTI: JE LI SUVREMENA UMJETNOST NAMIJENJENA ISKLJUČIVO SADAŠNJOSTI?

---

MIRTA PAVIĆ □ Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

---

*Već danas povijest predstavlja tanku nit zapamćenog razapetu nad oceanom zaboravljenog, ali vrijeme ide i doći će doba kada stagnirajuće pamćenje pojedinca neće više moći apsorbirati ni to: iz sjećanja će tako ispadati čitava stoljeća i mileniji, stoljeća slikarstva i glazbe, stoljeća otkrića, bitaka, knjiga, i to neće biti dobro jer će čovjek izgubiti predodžbu o samom sebi, a njegova povijest, nesvatljiva, neobubvatljiva, stisnut će se u nekoliko shematskih skraćenica lišenih smisla.*

Milan Kundera, Šala

Činjenica je da količina umjetničkih djela neprestano raste. Sve veći broj suvremenih djela i nastojanje da se ona održe u svom originalnom obliku ima svoje etičke i tehničke posljedice u konzervaciji i preventivnoj zaštiti.

Tko je zapravo odgovoran za brigu o umjetninama i za njihovo održavanje?

Muzej, kustosi, konzervatori restauratori, kolekcionari ili čak sami umjetnici?

Još ne postoje općeprihvaćeni standardi; traženje ispravne solucije još je sporadično i na razini pojedinačnih institucija (muzeja, fundacija, zbirki, arhiva...). Nijedna od spomenutih institucija, čak i ako je dobro ekipirana, ne može očuvati baš sva djela suvremene umjetnosti, ako ni zbog čega drugoga, onda zbog kombinacije najrazličitijih materijala od kojih su izrađena. Nije lako odlučiti o prioritetima, ali prije ili poslije to mora biti učinjeno unutar muzeja koji posjeduju funduse, kao što je slučaj u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu, koji u fundusu ima oko 4 000 umjetnina i ima tendenciju upotpunjavanja zbirke suvremene umjetnosti novima. Prilikom otkupa novih djela važno je dobro razmotriti njihovo stanje i vrstu materijala te, u skladu s tim, odlučiti o načinu na koji ih treba čuvati ili izlagati. Sljedeći je korak procjena ima li muzej zaista uvjete ili može li ih osigurati (Muzej suvremene umjetnosti imat će ih napokon u svojoj novoj zgradi), da bi umjetničko djelo unutar muzejskog depoa ili izložbenog prostora bilo sigurno i zaštićeno, inače takva akvizicija nema smisla. Naime, polagano propadanje umjetnine koja nema idealnu zaštitu jednako polagano gubi na vrijednosti, što nam, naravno, nikako nije u interesu.

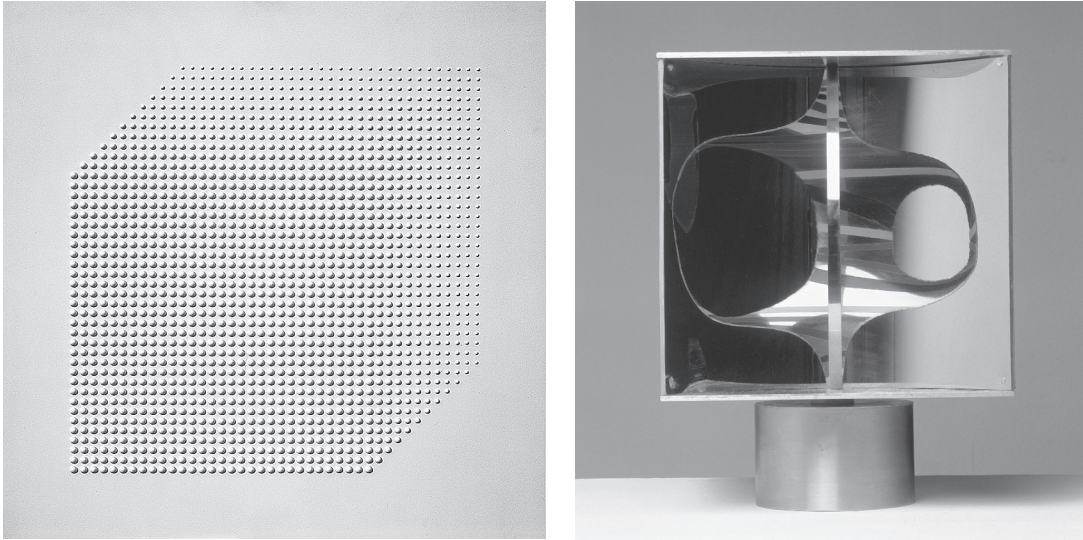
Kako očuvati osjetljive, fine površine monokroma, održati intenzitet boja suvremenih apstraktnih slika ili spasiti od propadanja instalacije načinjene od dijelova prirode (npr. od lišća, pijeska), papira, voska, hrane i drugih organskih materijala ili konceptualne radove spremite u depoe u njihovu originalnom stanju?

Konzervatorsko-restauratorska obveza jest poštovati umjetnikove namjere bez obzira na to što je on svojom tehnologijom otežao zahtjeve konzervacije.

Svaka razmjena iskustava koja uključuje sve zainteresirane (konzervatora restauratora, umjetnika, voditelja zbirke) može pomoći pri odluci o načinu zaštite i mogućoj potrebnoj restauratorskoj intervenciji. Da bismo u što većem broju primjera uopće izbjegli potrebu za restauriranjem, što znači da bismo izbjegli oštećivanje umjetnina, bilo mehaničko ili kemijsko, presudna je preventivna zaštita. Preventivna zaštita podrazumijeva adekvatno čuvanje umjetnina u depoiima muzeja, njihovo izlaganje u optimalnim mikroklimatskim uvjetima, prilagođivanje vrste osvjetljenja materijalu od kojega je umjetnina načinjena, a prije svega toga, pravilno rukovanje umjetninama pri njihovu transportu, prenošenju i odlaganju.

Kao primjer promotrimo radove hrvatskog umjetnika Juraja Dobrovića i njegove karakteristične bijele površine koje su više ili manje reljefne. Iako njegovi radovi nisu izrađeni slabom tehnologijom, suptilnost Dobrovićeva izraza uzrokuje i krhkost izvedbe. Neke njegove monokromatske plohe izrađene su od drveta i obojene lak-bojom, neke su jednostavno izrezivane i slagane od plastificiranog papira, a neke egzistiraju kao objekti ili, uvjetno rečeno, skulpture u prostoru. Bijeli slikani sloj takve bijele slike tijekom vremena postaje sve manje bijel i zapravo se pretvara u novu sliku na slici. Očistiti ili izbjeliti djelo znači promijeniti njegov sadržaj. Katkad je potrebno i retuširati poneke dijelove koji nedostaju, a to je na monokromu i te kako zahtjevno. Dok je umjetnik živ, postoji mogućnost da sam popravi svoj rad, ali katkad umjetnici to smatraju suvišnim jer su promjene prirodan dio života umjetničkoga djela. Odluči li konzervator restaurator (u dogovoru s umjetnikom ako je živ) intervenirati u takvom slučaju, kako će dugo trajati ti upitni rezultati? I koliko će često trebati ponavljati čišćenje i izbjeljivanje?

Drugačiji, ali jednako zanimljiv primjer jesu luminoplastike Dobrovićeva kolege i suvremenika Aleksandra Srneca koje sadržavaju elektromotore. Kada su dijelovi umjetničkoga djela mehanički, električni ili drugi materijali proizvedeni industrijski, u određenom vremenu i s napretkom tehnologije oni zastarjevaju. Kada tijekom vremena moraju biti zamijenjeni zbog nepopravljivoga kvara, postaje nemoguće takve dijelove nadomjestiti istima jer se već odavno ne proizvode. I kako dugo trebamo nastavljati zamjenjivati te dijelove novima? Teško je donijeti ispravnu odluku. Poduzimajući takve intervencije, prenosimo odluku i odgovornost na sljedeće naraštaje konzervatora i restauratora.



sl. 1. Dobrović Juraj, Varijacije na temu "Polja", 1963., No.29, 1976., drvo plastika, 750 X 750 X 20 mm, MSU, Zagreb

sl. 2. Srnec Aleksandar, Object 221173, 1973., aluminium, plexi, electromotor, 420 X 310 X 310 mm, MSU, Zagreb

Ovdje su spomenuta dvojica umjetnika, pripadnika Exata i Novih tendencija, smjerova koji su zapravo uvod u informel u Hrvatskoj, koji je počeo u kasnim pedesetima. Od pedesetih godina nadalje umjetnici pokazuju sve više zanimanja za drukčije obrade površine slike. U umjetničkom jeziku dolazi do prave eksplozije kombiniranja najrazličitijih materijala čije interakcije treba poznavati, kako međusobne, tako i one s njihovom okolinom. Slike dobivaju različite teksture, i to zbog sve češćeg kombiniranja supstancija koje nisu uvijek kompatibilne. Nema dvojbe da su mnogi suvremeni autori stvorili vrlo vrijedna umjetnička djela, no čini se da ih preživljavanje tih djela dugoročno nije previše zanimalo, a velik dio fundusa muzeja moderne i suvremene umjetnosti čine baš takvi predmeti.

Poznata je problematika vezana za kombiniranje materijala kao što su papir, fotografija, tekstil i razne vrste ljepila koja ih vežu. Posljedica izlaganja takvih materijala jest da gube boju i nastavljaју je gubiti u budućnosti. Ljepila starenjem postaju i vizualna smetnja, osim što gube svojstva i više nisu djelotvorna.

Ako restauriranjem mijenjamo originalne elemente slike, gdje su granice takvih intervencija?

Možemo li ih zvati jednostavno restauriranjem ili u nekim primjerima to postaju kopije ili rekonstrukcije nečega što više ne postoji?

Svako doba nosi svoju problematiku.

Za stare slike bar smo prihvatili tradicionalne i iskustvom prihvaćene načine zaštite, a za suvremene slike nema pravila jer pravilo ne postoji ni pri njihovu nastajanju. Koncept suvremene umjetnosti mijenja tradicionalni restauratorski odnos prema slobodnijemu i, nasuprot tradicionalnim idejama i iskustvu, pomiče ga i prilagođava novoj etici. Budući da je problematika suvremenih slika i objekata kompleksna i različita, njihova konzervacija postaje ozbiljna i primarna restauratorska briga i zadaća. Shvaćanja samih suvremenih umjetnika bitno se razlikuju od shvaćanja umjetnika prijašnjih generacija.

Kako suvremena umjetnost postavlja neke nove zahtjeve pred sve nas koji smo uključeni u rad muzejskih institucija, odgovornost je ravnopravno podijeljena na svih, počevši od umjetnika do muzejskih tehničara, konzervatora, restauratora, kustosa.

### Primjer monokroma - mogućnosti i ograničenja

Monokromatske su slike ekstremno krhke. Za razliku od drugih slika, i najmanje oštećenje na površini monokroma narušava promatračev doživljaj. Kako su mogućnosti restauracije ograničene, na njihovu primjeru možemo vidjeti koliko je važno unaprijed razmišljati o posljedicama njihova oštećivanja i naglasiti važnost preventivnih postupaka. Pri odlučivanju je granica koja dijeli prihvatljiva i neprihvatljiva oštećenja tanka.

Zašto je potrebno posebno razmatrati monokromatske slike i kako ih definirati?

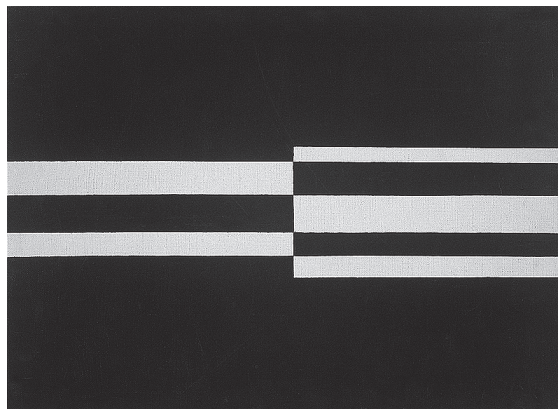
Precizno govoreći, monokrom čini apstraktna ploha u jednoj boji, pri čemu struktura i materijal imaju važnu ulogu. Ako odemo nekoliko koraka dalje, dolazimo do mogućnosti nizanja jedne plohe pokraj druge, što možemo vidjeti kako u Malevica i Mondriana, tako i u Rhotka, Knifera, Jevšovara itd. Proučavajući te slike krivudamo umjetnošću 20. stoljeća. Specifičan problem konzervacije monokroma povezan je s njihovom estetskom perfekcijom koja daje tu izuzetnu snagu što je gledatelj percipira.

Upravo zato ujednačena površina monokromatske slike čini svaku, i najsitniju anomaliju na sebi neprihvatljivom jer razne mrlje i ogrebotine počinju voditi svojeglav i neovisan život na savršenoj površini i time ometaju doživljaj promatrača.

sl. 3. Jevšovar Marijan, Tri sloja, 1986.  
akrilik/platno, 65,6 x 80,2 cm  
MSU inv. br. 2740  
fotografirao: Jasenko Rasol, 2004.



sl. 4. Knifer Julije, Kompozicija III, 1962.  
ulje/platno, 37 x 50,5 cm  
MSU inv. br. 878  
fotografirala: Ana Opalić, 2004.



Zbog toga nije pretjerano reći da je restauracija monokroma jedan od najvećih izazova umjetnosti restauriranja. Osnovni je činitelj u tome senzibilitet i osjetljivost oka na određenu boju i fenomen metamerizma koji se pritom pojavljuje. Metamerna boja znači da je neka boja ili materijal pod jednim svjetlom određenoga spektralnog sastava jednaka drugoj boji ili materijalu, a pod drugom vrstom svjetla drugačijega spektralnog sastava različita.

Najčešća oštećenja na monokromima jesu:

- krakelire (rezultat prirodnog starenja i sušenja veziva)
- nejednak sjaj (sjajna i mat površina s kojom se na monokromu mnogo teže boriti nego na pastozno slikanim, lakiranim slikama)
- nejednaki gubici boje slikanog sloja

Konzervatori, restauratori i kustosi u radu na monokromima suočeni su s određenim ograničenjima svojih vještina i sposobnosti. U prošlosti su česte metode bile retuširanje krakelira ili, nerijetko, ponovno bojenje cijele površine uz dozvolu živućeg umjetnika ako mu osobni rukopis nije bio presudan za značaj djela, što se iz današnje perspektive ne čini sasvim pravilnom odlukom. To je razlog zašto je potrebno uspostaviti poseban etički odnos prema konzerviranju i restauriranju suvremene umjetnosti.

Činjenica koja otežava rad s monokromima jest da su oni najčešće velikih formata, rijetko uokvireni i rijetko lakirani, što znači da prašina, otisci prstiju i ogrebotine lako ostaju na nezaštićenoj površini.

Ako ih izlazimo u malom prostoru i dopustimo publici mogućnost približavanja, to je prevelik i nepotreban rizik od dodirivanja jer je prirodna masnoća prstiju velik neprijatelj monokroma.

Često je nemoguće potpuno ukloniti otiske prstiju bez oštećivanja površine boje, tj. bez promjene njezina sjaja. Gubitak boje i ogrebotine malo kad mogu biti uspješno retuširane. Stoga je potrebno donijeti odluku gdje je granica do koje možemo prihvatiti zatečeno stanje umjetnine, a kada potreba za restauriranjem postaje nužnost. Jednako tako treba prihvatiti činjenicu da je starenje prirodan proces koji nije moguće potpuno isključiti i nije razumno očekivati da se simptomi starenja uopće i apsolutno ne vide. Katkad mala patina daje poseban šarm slikama koje gledamo u velikim svjetskim muzejima. Profesionalna i dobra rasvjeta također može mnogo pomoći pri izlaganju.

### Važnost preventivne zaštite

Iz navedenih primjera vidimo da je konzervacija, a osobito restauriranje djela suvremene umjetnosti nerijetko specifičan i katkad gotovo nemoguć posao jer su ta djela osobito osjetljiva i podložna bržem propadanju. Potrebno je istaknuti da je osnovna teza restauratorskog pristupa suvremenom umjetničkom djelu najmanja moguća intervencija. Restauratorska je zadaća minimalno promijeniti originalni sastav umjetnine i zadržati autentičnost djela. To prije svega zbog više razloga ističe važnost preventivne zaštite.

Prvo, ako je djelo zaštićeno od propadanja, maksimalno ćemo odgoditi potrebu za restauriranjem i interveniranjem na originalnom materijalu od kojega je načinjeno. Drugo, mnogi suvremeni umjetnici koriste se materijalima koji su prirodno skloni propadanju pa samim time umjetnici predviđaju proces propadanja, što znači da je to dio umjetničkog koncepta. Stoga postoji dvojba o ispravnom restauratorskom odnosu.

Treba li dopustiti da djelo nestane i tako uskratiti budućim naraštajima mogućnost da ga vide u muzeju i na taj način budu informirani o umjetničkim zbivanjima određenog vremena, ali poštovati autentičnu umjetnikovu namjeru? Ili pak treba intervenirati da bi to umjetničko djelo nadživjelo svog stvaraoca i njegove suvremenike i što duže svjedočilo o svom nastajanju i postojanju u svojim kulturološkim okolnostima i uvjetima, zanemarujući umjetnikovu želju i ideju zbog tzv. viših ciljeva?

Koliko god današnji koncept trajnosti u umjetnosti bio promijenjen, ako je umjetničko djelo pažljivo čuvano u adekvatnim uvjetima, bilo u muzejskom depou ili u izložbenom prostoru, izbjeći ćemo težinu odlučivanja između navedena dva pitanja. Svaka umjetnost pokazuje svojevršno iskustvo, čak i ako je gledamo kroz materijal od kojega se umjetnine sastoje jer i kroza nj govori o vremenu u kojemu živimo. Katkad smo suočeni s manjkom informacija



sl. 3. Knifer Julije, Meandar u kut,  
1961.-1965.  
akrilik/platno, 144,5 x 200 cm i 144,5 x  
311 cm  
MSU inv. br. 1933/2

o korištenim materijalima jednostavno zato što nema autora. Takve su informacije osnova za čuvanje umjetnina, a nemoguće je poznavati baš sve materijale kojima se umjetnici koriste. Današnji se umjetnici koriste mnogim umjetnim materijalima (poput plastike, pleksistakla, fiberglasa i sl.) koje nakon oštećivanja nije jednostavno vratiti u prvobitno stanje.

Suvremenim umjetnicima nije važno postići trajnost djela solidnom tehnologijom i promišljenom tehničkom izvedbom, oni su okrenuti snazi izraza i značenju koje njihovo djelo ima u trenutku nastanka. Kada shvatimo njihovu "nebrigu" za dugotrajnost i budućnost njihovih djela, logična je pomisao o nestanku potrebe za restauratorom i njegovim radom. Ipak, muzeji ne bi opstali kada bi se takvo shvaćanje prihvaćalo i slijedilo i njihova bi edukativna zadaća u suvremenom svijetu bila potpuno neodgovorno zanemarena. Logičan je zaključak jedinstvena prilika da suvremenoj umjetnosti pridemo s velikom sviješću o potrebi njezina konzerviranja i što dužeg očuvanja u autentičnom stanju. Pritom shvaćamo važnost primarne i preventivne zaštite koja će nam omogućiti manju brigu u budućnosti i dugoročnu korist u čuvanju umjetnina i izbjegavanju situacije u kojoj je restauracija nužan korak ili će barem maksimalno odgoditi taj korak.

Zato su vrlo važni razmjena iskustava, bilježenje promjena stanja i suradnja među muzejima.

Pohrana, rukovanje i način izlaganja mogu spasiti ili barem znatno produžiti život umjetničkog djela, a i informaciju o povijesno-kulturnom razdoblju u kojemu je nastalo.

Primljeno: 15. ožujka 2006.

#### THE CONSERVATION OF CONTEMPORARY ART OR IS CONTEMPORARY ART AIMED EXCLUSIVELY AT THE PRESENT?

**It is a fact that the overall quantity of artworks is incessantly on the rise. The increasingly large number of contemporary works and the endeavour to keep them in their original form have their own ethical and technical consequences for conservation and preventative protection. In this account the author starts from the many questions that arise (such as who is actually responsible for the care of the artworks and their maintenance, the museum, or the curators, the conservator-restorers, the collectors, the artists; how to preserve fine and subtle surfaces of monochromes; how to retain the intense colours of contemporary abstract paintings; how to prevent the decay of installations that are made of bits and pieces of nature such as leaves, sand, paper, wax, food and other organic materials; how to put conceptual works in the stores in their original conditions) and to attempt to find possible answers from examples of contemporary Croatian practice.**

**Opining that there are as yet no generally accepted standards and seeing the search for a proper solution in sporadic and at the level of a few individual institutions (museums) the author stresses the importance of preventive protection, exchange of experience, the recording of changes of condition, and inter-museum collaboration.**