

ZBIRKA SLIKA FR. VINKA MARIJE DRAGANJE U SPLITSKOM DOMINIKANSKOM SAMOSTANU

UDK: 27-789.33Draganja, V. M.
75-051Draganja, V. M.(091)
7.025.4:75.051

Primljeno: 22. IX. 2017.

Izvorni znanstveni rad

IVANA SVEDRUŽIĆ ŠEPAROVIĆ
Ministarstvo kulture RH
Konzervatorski odjel u Splitu
Porinova 2
21000 Split, HR

LANA KEKEZ
A. B. Šimića 32
21000 Split, HR

KRISTINA KRIVEC
Put Brda 27
21000 Split, HR

JULIJA BAČAK
Kukuljevićeva 10
21000 Split, HR

Splitski dominikanski samostan sv. Katarine Aleksandrijske čuva vrijednu zbirku trideset i sedam štafelajnih slika dominikanca i slikara fr. Vinka Marije Draganje (Split, 20. veljače 1856. – Split, 6. svibnja 1926.). Povijesnoumjetnička analiza zbirke i recentni konzervatorsko-restauratorski zahvat donijeli su neke nove spoznaje o likovnim i tehnološkim karakteristikama Draganjina slikarstva.

Ključne riječi: fr. Vinko Marija Draganja, povijesnoumjetnička revalorizacija, Smrt sv. Dominika, Gospa od Ružarija predaje krunicu sv. Dominiku, slikarska tehnologija, konzervacija-restauracija

Problem tehnološke analize likovnog djela teško je razriješiti, pogotovo kada se radi o djelima koja se nalaze u ekonomski manje bogatim, a baštinom

bremenitim sredinama kao što je naša. Na raspolaganju imamo velik broj analiza i mogućnosti kako bismo očitali i razumjeli tehnološki proces nastajanja umjetnine, te postupke i materijale koje je umjetnik primjenjivao u svom radu. Definiranjem profesije konzervatora-restauratora¹ i podizanjem opće svijesti o važnosti restauracije umjetnina, rezultati ovih analiza postaju sve dostupniji i široj stručnoj javnosti. Ovi znanstveni rezultati koji popunjavaju mozaik našeg poznavanja i povijesti i povijesti umjetnosti proteklih epoha još uvijek su nedovoljno iskorišteni pri pisanju stručnih i znanstvenih radova iz ovih područja. Razloga je tome više. Iako se u stručnim konzervatorskim i restauratorskim krugovima naglasak stavlja na interdisciplinarnost, u praksi ona često iz spleta okolnosti i razloga nedostaje. Želja mi je ovim radom ukazati na podatke koji se mogu dobiti upravo kroz restauratorski zahvat na određenom djelu te na njihovu važnost pri atribuciji i vrednovanju umjetnine. Bolje poznavanje umjetnine i načina njezina nastanka pomaže nam razumjeti prilike i vrijeme u kojima je djelo nastalo i tako nam daje mogućnost uklapanja likovne pojave u širi društveni i umjetnički kontekst. Zajednički rad na Zbirci slika Vinka Draganje u Dominikanskom samostanu u Splitu, u kojem su sudjelovali konzervatori, restauratori, kao i redovnici samostana, bio je veliko veselje i, nadam se, koristan doprinos poznavanju i zaštiti ovog dijela naše baštine.

Godine 1911., u crkvi sv. Katarine (Dominika) bila je izložena velika Draganjina kompozicija „Gospa od Ružarija“ kako bi je suvremenici razgledali prije postavljanja na vrh istočnog zida apside iznad glavnog oltara. Tekst o slici donosi časopis *Dan*.² Iscrpno opisujući sliku, autor kaže: *O ljepoti slike i prikazbe suvišno je sada da i ovdje govorimo – poznat je dobro O. Draganja i po dosadašnjem svojim slikama, a nadamo se da će koji kompetentniji sudija is umjetničkog i crkvenog pogleda prikazati sve vrline ovog novog i velikog djela...* Danas, gotovo 100 godina nakon novinskog članka, nemamo niti jedan tekst o slici koja toliko vremena krasi crkvu sv. Katarine (Dominika) na splitskom pazaru.

Popisivanje zbirke pokretnih predmeta dominikanske crkve i samostana, u okviru redovnih djelatnosti Ministarstva kulture – Konzervatorskog odjela u Splitu, bila je prilika da se cjelina Draganjina opusa koja se čuva u prostorima samostana okupi, valorizira, registrira³ kao kulturno dobro, te da se provede zahvat konzervacije-restauracije svih trideset i pet djela. Bilo je vrijeme da se upitamo što uopće znamo o tom samozatajnom slikaru-redovniku.

Vinko Draganja rodio se 25. veljače 1856. godine u Splitu, u težačkoj obitelji, u splitskom predjelu Lučac. Dominikanskom redu pristupa u trećem razredu gimnazije da bi otišao na bogosloviju u Dubrovnik. Iz dubrovačkih dana datira njegovo prijateljstvo s Celestinom Medovićem. Nakon godine novicijata, vraća se u splitski samostan gdje završava studij teologije i filozofije. Odjeci ovih studija mogu se pratiti i u njegovu likovnom, kao i duhovnom radu i pisanoj riječi. Godine 1879. biva zaređen u splitskom samostanu. Njegov likovni dar i želja za učenjem naveli su starješine samostana da ga upute na slikarsku naobrazbu kod profesora na splitskoj realci Emila Vecchiettija. Nikada nećemo točno saznati koliko je na njegov likovni razvoj utjecala splitska Obrtna škola koja upravo u to doba doživljava svoj procvat.⁴ Sama zgrada škole nalazila se točno preko puta Draganjina roditeljskog doma, a njegov kasniji dar za oblikovanje interijera (sam oblikuje svoj atelier, radi nacрте za sakristijski ormar u crkvi sv. Katarine (sv. Dominika) u Splitu) poglavlje je koje još treba istražiti. Nedugo potom, odlazi u franjevački samostan u Zadru gdje mu poduke iz slikarstva daje otac Josip Rossi, svećenik, slikar i restaurator.⁵ Nakon godinu i pol dana (1881. – 1883.) vraća se u splitski samostan. S ocem Rossijem ostat će prijatelj čitava života, prateći njegove savjete. Portret oca Rossija jedna je od rijetkih slika koje je čuvao uza sebe do smrti. Nakon povratka u Split, započinje njegova dugotrajna borba za nastavak školovanja na Umjetničkoj akademiji u Firenzi. Bezbroj pisanih molbi upućuje na sve strane, ali jedinu potporu daje mu splitska Općina. Suočavanje s materijalnim teškoćama pratit će ovog hrabrog umjetnika čitav život.

Već za školovanja u Firenzi radi slike po narudžbi ili ih prodaje lokalnim trgovcima kako bi namirio troškove za osnovni pribor potreban za rad. Ovaj dio njegova opusa (koji brižljivo zapisuje u svojoj Autobiografiji)⁶ potpuno nam je nepoznat. Već za školovanja u Firenzi susreće se s nerazumijevanjem okoline za svoj rad, te je prisiljen čak i istupiti iz dominikanskog reda da bi dovršio započeto školovanje.⁷ Po povratku u Split ostavlja se slikarstva na godinu dana i tek nakon obnove zavjeta redu počinje ponovno slikati. Njegovim povratkom Split dobiva prvog školovanog slikara. Slike *Piazzale Michelangelo* i *Praonica samostana st. Maria Novella u Firenzi* slike su koje je naslikao za svog boravka u Italiji i spadaju među rijetke koje nam mogu pokazati njegov rani slikarski razvoj. Obje slike pokazuju utjecaj njegovih firentinskih učitelja (prof. Marubini i prof. Ceranfijo), talijanskih realista, ali s daškom impresije i osjećajem za eksterijer.

Njegov opus u rodnom gradu pratimo kroz djela sačuvana u dominikanskom samostanu. Tematski možemo ih podijeliti u četiri grupe: portrete, pejzaže, genre-scene i slike sa sakralnom tematikom. Svaka grupa unutar sebe ima određeni razvoj, ali osnovne karakteristike prikaza provlače se kroz svaku cjelinu. U portretima daje čvrstu karakterizaciju lika koji postavlja na monokromnu pozadinu. U slikama pejzaža, uz vjerno slikanje motiva upotrebom svjetla i sjene te pomno biranom kromatskom skalom, dočarava atmosferu trenutka i značenje mjesta koje slika. Male teme koje obrađuje u interijerima pokazuju nam mogućnost nalaženja smisla u oblikovanju svakodnevnog. Kada slika sakralnu tematiku, zatamljuje se i poziva na velikane slikarstva svih epoha koji su slikali prije njega.

Život i rad Vinka Draganje bio je snažno obilježen nerazumijevanjem okoline, nametanjem obavljanja raznih samostanskih dužnosti i gušenjem njegove želje i mogućnosti za slikanjem. I kada u samostan dolaze novi svećenici koji ga prihvaćaju, poštuju i potiču na slikanje, godine i bolest oduzimaju mu snagu. I sam je to najljepše sažeo u rečenicama svog autobiografskog zapisa: ... *kad sam izgubio očni vid... I kad su se većim dijelom i osobe u samostanu izmijenile, tek tada sam bio Slobodan, da mogu preko dana boraviti u svom atelieru. Ali moje najljepše godine bile su izgubljene za umjetnost.*⁸ Pa ipak, bolesti i nemoći usprkos, do zadnjeg daha slika, ostavljajući nedovršenom veliku kompoziciju Gospe od Ružarija koju slika za zagrebački dominikanski samostan i crkvu na Željezničkoj koloniji na Borongaju. U Marijinom mjesecu svibnju, 1926. godine umire Vinko Marija Draganja, a braća iz samostana i grad Split priređuju mu velik i dostojanstveni sprovod.

U tisku je praćen rad ovog školovanog slikara od njegova povratka sa školovanja u Firenzi⁹ čitav njegov vijek. U časopisima *Il Dalmata, Narod, Narodni list, Dom i sviet, Pučki list, Vienac, Jedinstvo* itd. možemo pratiti prikaze njegovih djela, njegova života i atelieru koji uređuje u obiteljskoj kući. O Draganji se piše afirmativno, ponegdje i osjećajno, ali ne možemo govoriti o nekom stručnom sudu njegova djelovanja. Tek krajem 60-tih godina prošlog stoljeća, Duško Kečkemet posvetit će mu prvi ozbiljniji znanstveni rad.¹⁰ Isti autor piše bibliografsku jedinicu o Draganji u Enciklopediji likovnih umjetnosti.¹¹ Autor i njegova djela pojavljuju se na izložbama i u katalogima još tri puta (Katalog Galerije umjetnina,¹² Izložba Split u prošlosti¹³ i Izložba portreta Muzeja grada Splita¹⁴). Godine 1975. izlazi autorova prva monografija s dijelovima njegove

autobiografije,¹⁵ 1992. godine u Muzeju grada Splita priređena je izložba Otac Vinko Draganja, autorice Vjekoslave Sokol,¹⁶ a 1995. u svom kapitalnom djelu *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*¹⁷ o Vinku Mariji Draganji piše Grgo Gamulin.

Očito je da Gamulin Draganjino slikarstvo prvotno promatra kroz tekstove D. Kečkemeta,¹⁸ ali donosi reprodukcije dvaju slikarovih autoportreta (iz 1886. i drugi iz oko 1906.(?)), sliku *Mate i Ana Protić* u sobi iz 1888. godine te reprodukciju slike *Piazzale Michelangelo* iz 1884.-86. godine. Za kasni autoportret autor kaže: ... *ono nije samo izvanredno umjetničko djelo, svedeno na bitne elemente portreta, nego i dirljiv document njegove ličnosti... nije lako naći ovako iskren i dubok pogled u sebe kao na ovom lijepom djelu hrvatskog slikarstva početka stoljeća...*¹⁹

O Draganji će pisati i Vjekoslava Sokol²⁰ koja u fotomonografiji crkve i samostana dominikanaca u Splitu, uz kratku biografiju, donosi reprodukcije nekoliko njegovih djela iz samostana. U Saurovu leksikonu umjetnika, bilješku o Draganji potpisat će Milan Ivanišević. Draganja se spominje i u katalogu Prve dalmatinske umjetničke izložbe Split 1908. Ponovljenu izložbu mogli smo vidjeti u Galeriji umjetnina u Splitu, a tekst o Draganji napisala je Iris Slade.²¹ Dalmatinska izložba 1908. godine jedan je od rijetkih umjetničkih događaja na kojem je Draganja sudjelovao, kako je sam napisao u svojoj autobiografiji,²² isključivo da pomogne obnovi zvonika sv. Duje (sredstva zaradana prodajom slika s izložbe trebala su se iskoristiti u tu svrhu). U katalogu izložbe *Dominikanci u Hrvatskoj* autor bilješke o Draganji jest Radoslav Tomić.²³

Prilika da čitav opus ovog autora bude valoriziran, arhivski podaci iz samostana nanovo pročitani, a djela restaurirana bila je jedinstvena i rezultirala je izložbom radova, publikacijom i popratnim predavanjima.²⁴

Konzervatorsko-restauratorski radovi provedeni na čitavom opusu djela koja se čuvaju u samostanu pomogli su nam prvi put sagledati opus ovog umjetnika, iščišćen od premaza potamnjeloga laka i prljavštine što nas je često sprečavalo do kraja razumjeti njegov potez i nijanse boje, degradirajući doživljaj cjeline njegova djela. Brojni detalji izronili su pred našim očima i ponegdje promijenili smisao i percepciju teme ili motiva. Spoznavanje tehnološkog načina izrade slike pomoglo je atribuciji i zaokruživanju sačuvanog dijela opusa.

Slika *Smrt svetog Dominika*²⁵ (Slika 1.) najbolji je primjer kako konzervatorsko-restauratorski zahvat može osnažiti atribuciju. Ova slika maleno je ulje na drvu, dimenzija (bez ukrasnog okvira) 27,8 × 19,1 cm. Zatečeno stanje

slike bilo je loše. Pukotine na drvenom nosiocu, osipanje bojanog sloja, ispuna retušom mjesta na kojima je boja otpala te potamnjeni sloj laka ukazivali su na hitnost konzervatorsko-restauratorskog zahvata. U literaturi koja se bavi opusom Vinka Draganje ova slika nije bila spomenuta. U fotomonografiji dominikanskog samostana ²⁶ u poglavlju o slikarskim djelima u samostanu slika se navodi, a autorica Vjekoslava Sokol datira je u polovicu XIX. st. te je pripisuje nepoznatom slikaru. I doista, teško je razlučiti Draganjin rukopis kada slika sakralne teme. Slikajući najviše po narudžbi, on kopira već gotove predloške koje je upoznao na svojim putovanjima po Italiji (Gospa od Ružarija prema Sassoferatu koju varira na brojnim oltarima od otoka do Zagore, sv. Katarina Sijenska prema Tiepolu itd.). Dapače, kada slika sakralne motive, prilagođuje i svoj karakterističan rukopis i tretman plohe boje kako bi se utopio u temi te do krajnosti poništio svoju osobnost. Međutim, već na prvi pogled ova malena kompozicija bila je drugačija, osobna. Činjenica da na ovako malenom formatu radi lučnu kompoziciju jednostavno je povezivala razmišljanje o lučnoj apsidi crkve sv. Dominika za koji mi se činilo da radi skicu, razmišljajući o izvedbi teme koju će oslikati iznad oltara svoje crkve. *Gospa od Ružarija predaje krunicu sv. Dominiku* i *Smrt sv. Dominika* zaista su velike teme i velika poglavlja čitavog reda. Izgleda da je želja da se tema poveže sa stvarnim „sada i ovdje“ prevagnula te je u apsidu dominikanske crkve stavljena velika kompozicija *Gospe od Ružarija* na kojoj prikazuje i niz važnih i bliskih osoba dominikanskog reda, puk u nošnjama, a sve zajedno smješta u rodni grad.

No, vratimo se kompoziciji prve slike. Unutar crkvenog broda, popločanog matunelama (kao i na slici *Praonica samostana St. Maria Novella u Firenzi*, Slika 2.) u podnožju moćnih baza stupova oltara odvija se prizor smrti sv. Dominika koji umire na improviziranom ležaju okružen braćom dominikancima. Prizor u potpunosti odgovara opisu smrti sveca koji umire u samostanu St. Nicolo della Vigne u Bologni okružen subraćom (kasnobarokna arhitektura bolonjske crkve u potpunosti odgovara arhitekturi s prikaza, čak i svjetlost koja se spušta na glavni prizor slike odgovara svjetlosti u kupoli crkve sv. Nikole). Na središnju scenu, izmaknutu u lijevi kut slike pada zraka svjetlosti koja svojim sjajem stvara središnji motiv prizora. Dominikanci su prikazani u brižljivo naslikanim habitima gdje sva raskoš nijansiranja crne i bijele dolazi do punog izražaja i na ovako malenom formatu (*Autoportret*, I i II, *Portret oca Jordana Zaninovića*, *Portret orguljaša Tome Radića* samo su neke Draganjine sli-

ke na kojima možemo pratiti svu finoću prikaza crne i bijele tkanine). Tretman plohe dijelova arhitekture oltara (stupovi, baze) i plohe zida karakterističan je za njegov rukopis preuzet još za godina studija u Firenzi od svojih učitelja *macchiaiolo*. Svako lice na prikazu ima karakteristične portretne crte i vrlo različit emotivan izraz koji na njima čitamo. Usporedimo li lica s fizionomijama lica na kompoziciji *Gospa od Ružarija* (Slika 3.), vidjet ćemo da se ona ponavljaju te da se vjerojatno radi o subraći iz dominikanskog samostana u Splitu. Zanimljivo je da je u centru kompozicije *Gospa od Ružarija* prikaz slike u slici (Papa Pio V. upire prstom u sliku Pomorske bitke kod Lepanta), dok je na kompoziciji Smrt sv. Dominika u središtu slike oltarna slika (anđeo, sv. Dominik i Bog Otac?) koju je zbog dimenzija i načina slikanja teško ikonografski iščitati sa sigurnošću. Detalj otvorenih vrata u lijevom kutu slike čest je detalj na Draganjinim slikama, a paleta boja kojom slika suton karakteristična je za njegove prikaze pejzaža. (Krist u kući carinika I i II.)

Kroz konzervatorsko-restauratorske radove na trideset i pet djela iz dominikanskog samostana tehnologija izrade slika više nije bila nepoznanica. Komparacijom sa svim ostalim primjerima i spoznajom da slika izvorno nije bila lakirana (već da je tek naknadna intervencija nanijela lak), slika se sa sigurnošću mogla uvrstiti u Draganjin opus. Opus koji još uvijek čeka da ga se zaokruži i valorizira unutar hrvatske povijesti umjetnosti.

KAKO JE SLIKAO FR. V. M. DRAGANJA

Konzervatorsko-restauratorski zahvat²⁷ na trideset pet slika fr. Vinka Draganje otkrio je neke od tajni umjetnikova kista i omogućio bolje razumijevanje njegova stvaralaštva. Slike su zatečene u relativno dobrom stanju, pa se može zaključiti da su uvjeti u samostanskim prostorijama u kojima su se čuvale bili prikladni. Manja oštećenja i promjene nastali su kao posljedica tehnologije izrade, starenja materijala ili nepažljivog rukovanja. Tehnologija izrade i izbor materijala konzistentni su kroz cijeli opus, za razliku od likovnih karakteristika koje uvelike variraju.

Platna korištena za slikanje različitih su tipova tkanja (platneni vez, panama vez, zrnčasti vez, keper vez), čime je postignuta različita tekstura površine slikanog sloja (Slika 4.). Sva su platna industrijske proizvodnje, te relativno gustog i ujednačenog tkanja, napeta čavlina na jednostavne francuske klinaste podokvire. Izdvaja se serija mrtvih priroda kod kojih je očito da je autor za sli-

kanje koristio ostatke platna (*Artičoki, Šljive, Perunika I, Perunika II, Cvijeće u vazi, Mrtva priroda s lubenicom, Cvijeće*). Ove svojevrsne studije možda i nisu bile predviđene poprimiti formu štafelajnih slika, kako su danas prezentirane. Za pretpostaviti je da su nastale spontano, u trenutku inspiracije, naslikane na odbačenim komadima platna nepravilna oblika (Slika 5.).

Kod svih je slika zamjetna istovjetna priprema platna za slikanje. Na hladno tutkaljeno platno nanesen je tanki sloj tutkalno-uljene preparacije bijele boje. Platno je potom napeto na podokvir, a umjetnik je tek onda pristupio slikanju. Navedeni redosljed postupaka iščitava se iz činjenice da je kod svih slika preparacija nanescna do rubova platna, za razliku od uljene boje koja je nanescna do rubova podokvira. Za pretpostaviti je da je Draganja kupovao već preparirana slikarska platna, moguće i već napeta na podokvire. Kao posljedica relativno stabilne veze preparacije s platnom, gubici slikanog sloja bili su minimalni.

Pripremni crtež bilo je moguće analizirati na dvjema nedovršenim slikama koje se čuvaju u zbirci. Prva slika prikazuje *Madonu s djetetom* na tronu, naslikanu uljenom bojom na sredini platna. Platno je preparirano tutkalno-uljenom preparacijom bijele boje, a preparacija je preuzela funkciju pozadine. Kroz tanki nanos boje kojom su izvedeni likovi Madone i Isusa naziru se obrisi crteža olovkom. Na Madoninoj desnoj ruci uočavaju se skicozni obrisi prstiju i pentimenti; vidljivo je da slikar nije bio siguran kako postaviti šaku (Slika 6.). Kod slike *Krist u kući carinika* na tutkalno-uljenoj preparaciji bijele boje slikar je olovkom postavio pravilne linije perspektive. Pomoćni rasteri i obrisi likova izvedeni su slobodnijim i skicoznijim potezima olovke. Iz ovih dvaju primjera daje se iščitati da je Draganja koristio olovku za izradu pripremnih crteža. Perspektivne linije, temeljem kojih je postavljao osnovnu kompoziciju, iscrtao je pravilnim i kontroliranim potezima. Mnogo slobodnijim i skicoznijim potezima olovke iscrtao je likove i druge detalje prikaza, dajući sebi slobodu kroz crtež pronalaziti zadovoljavajuća rješenja (Slika 7.).

Draganja je slikao uljenim bojama. Na nedovršenoj slici *Krist u kući carinika* (Slika 8.) slikanje je započeo zagasitom smeđecrvenom bojom, s kojom potezima šireg kista naglašava linije ranijeg crteža olovkom te postavlja sjene, dajući volumen crtežu. Boje je nanosio u tankim slojevima; pastozni potezi kista tek su ponegdje vidljivi na slikama iz zbirke. Zbog tanko nanescene preparacije i boje, kod većine njegovih slika tekstura platna je izražena na površini slikanoga sloja.

Temeljem analize restauriranih trideset i pet slika iz zbirke splitskog dominikanskog samostana, možemo zaključiti da Draganja nije imao običaj lakirati svoje slike. Naime, dvadeset i tri slike nisu lakirane, i to one koje do sada nisu bile restauratorski tretirane. Lak pripremljen od recentnih terpenskih smola zatečen je na deset slika koje su već ranije bile restaurirane. Za samo dvije među njima može se tvrditi da su izvorno bile lakirane: *Portret slikara E. Vidovića u atelieru* (Slika 9.) i *Grad noću*. No, kod tih dviju slika Draganja nije nanio lak preko cijele površine, nego samo na neke dijelove, s ciljem naglašavanja pojedinih segmenata prikaza, što se jasno iščitava promatranjem slika pod UV-svjetlom. Dakle, ni tu lak nije korišten kao uniformno nanesen završni sloj, već kao dio slikarove tehnike i estetike.

ZAHVATI NA RANIJE NERESTAURIRANIM SLIKAMA

Svi izvedeni konzervatorsko-restauratorski radovi vodili su se principom umjerene intervencije. Cilj je bio osigurati stabilnost nosioca i slikanoga sloja, uz minimalno zadiranje u zatečenu prezentaciju. Većina slika nije nikada ranije bila restaurirana.²⁸ Te je slike trebalo očistiti, sanirati oštećenja zatečena na njihovim platnima, a slikani sloj podlijepiti, sve kako bi se spriječilo daljnje oštećivanje.

Nestabilne zone slikanog sloja bile su malobrojne i uglavnom prisutne uokolo oštećenja platna ili na mjestima gdje se platno presavijalo preko podokvira. Za podljepljivanje su korišteni materijali bazirani na vodi.²⁹ Voda bi omekšala odignuti slikani sloj i omogućila njegovo bolje i lakše vraćanje u izvorni položaj. Tek kada se podljepljivanjem osigurala stabilnost slikanoga sloja, moglo se pristupiti čišćenju. Kod slika koje ranije nisu bile restaurirane, čišćenje je podrazumijevalo uklanjanje površinske nečistoće i s lica i s poledine slike. Za čišćenje poledine koristile su se različite vrste restauratorskih gumica i spužvica, ponekad uz vlaženje platna i sušenje pod opterećenjem. Za uklanjanje nečistoće deponirane na površini slikanoga sloja korišteni su sustavi bazirani na vodi, kelatima, kontroliranoj pH-vrijednosti i organskim otapalima, uz upotrebu polimernih sintetičkih materijala za ugušćivanje³⁰ (Slika 10. i Slika 11.). Kod dviju izvorno lakiranih slika (*Portret slikara E. Vidovića u atelieru* i *Grad noću*) uspješno je uklonjena površinska nečistoća, bez oštećivanja sloja izvornog laka koji je zadržao ujednačenost i sjajnost površine. Izmet mušica u formi crnih točkica bio je prisutan na površini svih slika. Kemijskim čišćenjem bilo ga je moguće ukloniti tek djelomično. Svi zaostaci uklonjeni

su mehanički, kirurškim skalpelima uz povećanje. Ravnanje platna i slikanog sloja izvedeno je kombiniranim djelovanjem vlage i topline.

Gdje god je to bilo moguće, rupe u platnu zapunjene su komadićima novoga platna oblikovanima prema obrisima oštećenja. Kako bi se tekstilni umeci ojačali, uzduž spojeva staroga i novoga platna zalijepljene su niti lanenoga platna, čime su spojevi premošćeni i dodatno ojačani. Preko svega je potom zalijepljen komad organdina.³¹ Kod nekih su slika rubni dijelovi platna bili oštećeni ili su nedostajali, pa se one nisu mogle pričvrstiti na podokvir (*Majka i nevjesta s djetetom*, *Klaustar samostana na Lokrumu*, *Artičoki* i *Šljive*). Rubni dijelovi tih slika ojačani su trakama novoga lanenog platna.³² Podstavljanje novim platnom izvedeno je na samo tri slike.³³ U slučaju slika *Perunika II* i *Cvijeće u vazi*, odluka o podstavljanju donesena je zbog specifičnih dimenzija i oblika platna (Slika 5.). Radi se, naime, o slikama koje su izrađene na odbačenim komadima platna nepravilnog oblika. Podstavljanjem je omogućeno napinjanje slika na podokvir i poštovanje zatečenog načina prezentacije unutar ukrasnog okvira. Ipak, zahvat je izveden tako da su izvorne dimenzije i neobičan oblik platna ostali jasno vidljivi na licu (Slika 12.) i na poledini. Kod slike *Mrtva priroda s lubenicom* podstavljanje je bilo nužno zbog izrazite krtosti izvornoga platna. Ono je bilo preslabo da bi se sliku moglo napeti na podokvir. Osim toga, rubni dijelovi platna bili su djelomično odrezani. Prije napinjanja svake slike, na novoizrađeni podokvir pričvršćeno je sintetičko platno za potporu.³⁴

Nedostajući dijelovi slikanog sloja bili su malobrojni kod većine slika. Lakune su zapunjene tutkalno-krednom preparacijom kojoj je površinska tekstura prilagođena onoj okolnog slikanog sloja. Retuš³⁵ je izveden samo lokalno, na mjestima oštećenja slikanog sloja koja su rekonstruirana preparacijom. Premda retuš ne doprinosi stabilnosti umjetnine, on povećava čitljivost likovnoga prikaza. Na slike koje ranije nisu bile restaurirane nije se nanosio završni lak; poštovan je autorov izvorni koncept. Na stražnju stranu svakog podokvira fiksiran je valoviti karton. Potporna platna i poledinska zaštita osigurat će slikama dugotrajnu stabilnost; reducirat će negativan utjecaj prašine, vlage i vibracija na platno i slikani sloj.

ZAHVATI NA RANIJE RESTAURIRANIM SLIKAMA

Deset slika iz ove zbirke bilo je već ranije restaurirano.³⁶ U okviru recentnog konzervatorsko-restauratorskog zahvata, tragovi ranije intervencije poštovani su i zadržani u mjeri u kojoj nisu narušavali iščitavanje likovnoga prikaza i karakte-

ristika slikarova izričaja. Slike koje su bile zalijepljene na novo platno voštanom pastom – *Portret oca Josipa Rossija* i *Praonica samostana s. M. Novella* – nisu odvojene od platna za podstavu. Kit kojim su bile zapunjene lakune u slikanom sloju uglavnom se nije dirao; uklanjanju se pristupilo samo na onim mjestima gdje je kit slabo prianjao uz podlogu ili gdje je bio nanesen preko izvornog oslika.

Slika *Pejzaž s gradom u pozadini* (Slika 13.) primjer je pristupa restauraciji sedam slika koje u ranijem zahvatu nisu bile zalijepljene na novo platno. Platno je bilo blago opušteno i deformirano, a poledina slike jako prljava. Prodiranje laka s lica slike, kroz starosne krakelire, uzrokovalo je lokalno tamnjenje platna. Rupa u platnu bila je u ranijoj restauraciji zakrpana novim platnom. Zakrpa je bila nemarno zalijepljena, a ljepilo (voštana pasta) obilno naneseno. Poledina slike temeljito je otprašena kistom i usisivačem. Nakon toga se pristupilo ravnanju slike kombiniranim djelovanjem vlage i topline. Zaostala nečistoća uklonjena je salivom, a tragovi laka acetonom. Za uklanjanje platnenog ojačanja i voštane paste korišten je gel spravljen od dvostruko rektificiranog terpentina³⁷ (Slika 14.). Nedostajući dijelovi platna nadomješteni su komadićima novoga platna oblikovanima prema obrisima oštećenja.³⁸ Da bi se tekstilni umeci dodatno ojačali, preko njih je zalijepljen komad organdina.³⁹ Na ovaj je način izbjegnuto podstavljanje – lijepljenje cijele slike na novo platno. Kao dodatna mjera zaštite, slika je na podokvir napeta preko potpornoga platna. Ono reducira vibracije, usporava prodiranje vlage s poledine te štiti platno od deponiranja nečistoće, čime slici osigurava dulji vijek trajanja.

Izvorni bojani sloj bio je dobro vezan uz preparaciju. Nestabilne zone bile su ograničene na površine uokolo oštećenja, te na dijelove prikaza neba koji su bili jače raspucali. Na licu slike nalazilo se više difuzno raspoređenih oštećenja koja su u prethodnome zahvatu bila zapunjena kitom. Kit je imao sivu boju i homogenu strukturu. Nije ga bilo teško raspoznati, jer mu tekstura nije odgovala onoj izvornog slikanog sloja, a i raspucao je na drugačiji način. Prije retuširanja zakita, slika je bila premazana lakom od prirodne smole. Lak je bio nanesen u tankom, jednoličnom sloju, a prilikom nanošenja prodro je kroz starosne krakelire na poledinu platna. Uslijed starenja jako je požutio. Na njemu su se nataložili nečistoća i izmet mušica. Prilikom ranijega restauriranja, veća oštećenja bojanoga sloja bila su retuširana uljenim bojama. Neka oštećenja slikanoga sloja bila su prije retuširanja zakitana, dok je na drugim mjestima retuš bio izveden izravno na platnu. Retuš su dijelom prekrivali i okolni

slikani sloj. Zbog diskoloracije uljene boje, retuši i preslici bili su lako uočljivi. Pod UV-svjetlom vidjeli su se kao tamne mrlje, dok je lak fluorescirao žutozeleno (Slika 15.). Nestabilni slikani sloj učvršćen je disperzijom akrilne smole u vodi.⁴⁰ Nakon podljepljivanja, pristupilo se čišćenju. Za uklanjanje laka primijenjena je emulzija na bazi Pemulena TR2.⁴¹ Rad s emulzijom nanošenom kistom omogućio je potpuno i ujednačeno uklanjanje laka iz zona pastoznih nanosa boje. Za odstranjivanje starih retuša i zakita korišten je gel spravljen od acetona.⁴² Oštećenja slikanoga sloja zapunjena su preparacijom na bazi otopine sintetičke smole i smjese triju različitih punila.⁴³ Preparacija s vezivom na bazi vode nije se koristila kako ne bi došlo do deformacije i raspucavanja na mjestima gdje se nalaze tekstilni umeci. Retuš se ograničio samo na oštećenja slikanoga sloja zapunjena novom preparacijom. Podsluk je izveden akvarelnim bojama. Kao izolacijski lak korišten je damar;⁴⁴ na njemu je izveden završni retuš⁴⁵ (Slika 16.). Na kraju je na stražnju stranu podokvira pričvršćen valoviti karton (poledinska zaštita).

Slika *Smrt sv. Dominika* (Slika 17.) jedina je Draganjina slika u zbirci splitskog samostana koja nije naslikana na platnu. Ova slika malih dimenzija, svega 27,8 cm široka i 19,1 cm visoka, naslikana je na dasci bjelogoričnog drva stanjenih rubova i debljine koja ne prelazi pola centimetra. Horizontalno položena pukotina prolazila je cijelom debljinom daske, a pružala se od lijevog vertikalnog ruba i gotovo cijelom širinom. Moguće je da je nastala kao posljedica djelovanja crvotočine – jedan izlazni otvor nalazio se na gornjoj bočnoj strani slike, dok se kanal pružao uz pukotinu. Poledina nosioca temeljito je otprašena kistom i usisivačem, te potom očišćena vatenim tamponima sa salivom. Nakon lijepljenja,⁴⁶ na poledini daske je, uzduž čitave pukotine, dljetima izdubljen kanal V-presjeka koji je pratio smjer pružanja pukotine. Kanal je ispunjen komadima drva balza koji su prethodno obrađeni tako da u potpunosti prate formu kanala⁴⁷ (Slika 18.). Manje oštećenje drvenog nosioca na samom početku pukotine rekonstruirano je štapićima balze (Slika 19.). U zatečenu izlaznu rupicu crvotočine injektirana je otopina Paraloida B72 u toluenu.⁴⁸ Nakon potpunog isparavanja konsolidanta, rupica je ispunjena balzom. Sve su površine balze nakon sušenja i obrade tonirane u boju okolnog drva akvarelnim bojama.

Tanki uljeni bojani sloj nanesen je izravno na površinu drvenog nosioca, bez prethodnog nanošenja preparacije, te je bio dobro vezan za podlogu. Središnji prikaz u formi lunete sačuvan je u potpunosti, uz nekoliko manjih

oštećenja oslika. Na oker žutom osliku pozadine bila su prisutna oštećenja, naročito u gornjem lijevom kutu. Ova su oštećenja u ranijem zahvatu lazurno preslikana. Manja oštećenja bojanog sloja bila su prisutna i uz rubove drvenog nosioca. Na površini bojanog sloja zatečen je sloj laka. Blago požutjeli lak od recentnih terpenskih smola bio je nanesen preko oštećenja bojanog sloja što, uz zatečene preslike, svjedoči o nekoj ranijoj intervenciji na slici. Na njegovoj površini nataložila se nečistoća. Uklanjanje nečistoće izvedeno je Pemulenom TR2.⁴⁹ Potom je lak uklonjen vatenim tamponima s acetonom, ponavljanim valjanjem, uz ispiranje površine Shellsolom T. Kako slikani sloj izvorno nije sadržavao preparaciju, odlučeno je da se retuš izvede izravno na drveni nosilac, uz prethodno nanošenje izolacijskog sloja laka.⁵⁰ Samo na površinama rekonstruiranima preparacijom izveden je podslik akvarelnim bojama. Kao izolacijski lak korišten je damar,⁵¹ na njemu je izveden završni retuš⁵² (Slika 1.).

Umjerena intervencija, odabrana kao osnovna smjernica ovog zahvata, omogućila je poštovanje izvorne slikarske tehnike i likovnog izričaja, kao i prethodnog konzervatorsko-restauratorskog zahvata – živog traga kontinuirane brige dominikanaca o slikarskoj ostavštini fr. Vinka Marije Draganje. Izložbom⁵³ svih trideset i sedam slika iz zbirke splitskog dominikanskog samostana sv. Katarine Aleksandrijske primjereno je obilježena osamstota obljetnica osnivanja Reda propovjednika. Slike, koje se inače čuvaju u prostorijama samostana, prvi su put predstavljene javnosti kao cjelina koja je konzervacijom-restauracijom približena svom izvornom sjaju i sačuvana na uživanje budućim generacijama.

BILJEŠKE

- ¹ The conservator-restorer: Definition of the profession, Icom Committee for conservation, pregledano 13. veljače 2017. na http://www.encore-edu.org/ICOMI_1984.html.
- ² Dan, br. 38, 21. IX. 1911.
- ³ Zbirka je uvedena u Registar kulturnih dobara RH pod brojem Z-6759, pod nazivom Pokretni inventar crkve i samostana sv. Katarine (sv. Dominika), a može se naći na stranici Ministarstva kulture RH <http://www.min.-kulture.hr>.
- ⁴ Ivana Šverko: *Splitska škola za dizajn*. Split 2003.
- ⁵ Mate Pijo Pejić: *Slikar fra Josip Rossi*. Radovi zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru, sv. 46, 2004.
- ⁶ Svoje školovanje Vinko Marija Draganja detaljno opisuje u autobiografskom rukopisu od 92 stranice koji se čuva u Samostanu dominikanaca u Splitu; dijelove autobiografije objavljuje Duško Kečkemet u knjizi *Vinko Draganja*: Split 1975. Izdanje Muzeja grada Splita, svezak 20, 50-75.

- ⁷ Vidi bilješku 5; u svojoj autobiografiji detaljno piše o razlozima izlaska iz reda te o svojoj borbi i prkosu da dovrši započet slikarski nauk i dokaže neosnovanost uvreda koje su mu bile upućene.
- ⁸ Vidi bilj. 5.
- ⁹ Vidi bilj. 5.
- ¹⁰ Duško Kečkemet: *Splitski slikar Vinko Draganja*. Radovi Instituta JAZU u Zadru, sv. IV-V, Zagreb 1959., 375-408.
- ¹¹ Duško Kečkemet, *Vinko Draganja*: Enciklopedija likovnih umjetnosti 3, Zagreb 1962., 84-85.
- ¹² Marija Tripković: *Galerija umjetnina u Splitu*. Katalog, Izdanje Galerije umjetnina br. 21, Split 1968.
- ¹³ Duško Kečkemet: *Izgleđ Splita u prošlosti, Slike, crteži, grafike XVI-XIX st.* Katalog izložbe Muzeja grada Splita, Split 1969.
- ¹⁴ Deša Diana: *Izložba portreta*. Katalog Muzeja grada Splita, Split 1972.
- ¹⁵ Vidi bilj. 4.
- ¹⁶ Vjekoslava Sokol: *Otac Vinko Draganja*. Split 1992.
- ¹⁷ Grgo Gamulin: *Hrvatsko slikarstvo XIX. st., svezak prvi*. Ur. Adela Pavičić. Zagreb 1995., 312-316.
- ¹⁸ Vidi bilj. 4, 6, 8.
- ¹⁹ Vidi bilj. 11, str. 316.
- ²⁰ *Fotomonografija Crkva i samostan dominikanaca u Splitu*. Ur. Deša Dijana. Split 1999.
- ²¹ Iris Slade: *Prva dalmatinska umjetnička izložba*. Split 1908., Split 2010., 45.
- ²² Vidi bilj. 6.
- ²³ Radoslav Tomić: *Vinko Draganja*. S-46-47, str. 372-373, u: Dominikanci u Hrvatskoj, Galerija Klovićevi dvori, autor Igor Fisković, Zagreb 2007.-2008.
- ²⁴ Mateljan, Ivan, Iko op i Ivana Svedružić Šeparović, Fra Vinko Marija Draganja, Split, 2016. Izložba u dominikanskom samostanu održana je od 24. XI. 2016. do 6. I. 2017. u sklopu proslave 800. godišnjice reda u Hrvatskoj.
- ²⁵ Arhiv Konzervatorskog odjela u Splitu, Izvješća zaštitnih radova za 2014. godinu. Autorica dokumentacije Lana Kekez.
- ²⁶ Vidi bilj. 15, str. 42.
- ²⁷ Četverogodišnji projekt konzervacije-restauracije trideset i pet slika fr. V. M. Draganje iz dominikanskog samostana sv. Katarine u Splitu započet je 2013. godine kao dio cjelovitog programa popisivanja i zaštite pokretnih predmeta i umjetnina crkve sv. Katarine i samostana dominikanaca, Konzervatorskog odjela Ministarstva kulture u Splitu. U cijelosti je financiran u sklopu programa zaštitnih radova i očuvanja pokretnih kulturnih dobara Ministarstva kulture RH. Konzervatorski nadzor nad tijekom projekta je, u ime Konzervatorskog odjela u Splitu, vršila viša savjetnica Ivana Svedružić Šeparović. Zahvat su vodile konzervatorice-restauratorice Lana Kekez, Julija Baćak i Kristina Krivec, a suradnik u zahvatu bila je Ivana Babić, konzervator-restaurator. Konzervatorsko-restauratorski zahvat obuhvatio je i zatečene ukrasne okvire industrijske proizvodnje.
- ²⁸ Od trideset i pet slika obuhvaćenih ovim zahvatom, dvadeset i pet nije ranije bilo restau-

- ratorski tretirano, od čega su samo dvije bile izvorno lakirane (*Portret slikara E. Vidovića u atelieru* i *Grad noću*). Deset slika iz zbirke bilo je podvrgnuto zahvatu koji je, analizom primijenjenih materijala i metoda, bilo moguće datirati u drugu polovinu XX. stoljeća. U dominikanskom samostanu u Splitu čuvaju se još dvije Draganjine slike na platnu (recentno restauriran *Portret slikara Ante Katunarića* i *Apoteoza ružarija*, impresivnih dimenzija, smještena u apside dominikanske crkve sv. Katarine u Splitu).
- ²⁹ Za podljepljivanje nestabilnih zona slikanog sloja korišteno je zečje tutkalo i Plextol B500 – disperzija akrilne smole u vodi. Omekšani slikani sloj je, uz blagi pritisak, po potrebi i zagrijavan toplom špahtlom.
- ³⁰ Odabir pogodnog materijala i metode čišćenja za svaku pojedinu sliku temeljio se na nizu provedenih probi. Među korištenim materijalima moguće je izdvojiti: salivu; triamonij-citrat po potrebi ugušćivan celuloznim eterima; Pemulen TR2 gelove pri pH 6 i pH 8, kojima je po potrebi dodavana limunska kiselina koncentracije 0,5 % i odgovarajuće pH vrijednosti, u količinama od 5 % do 20 %; otopine limunske kiseline koncentracije 0,5 % i 1 %, pri pH 6 i 8, po potrebi ugušćivane celuloznim eterima; emulzije spravljene dodatkom benzil alkohola Pemulen TR2 gelovima pri pH 6 i pH 8, u količinama od 5 do 20 %.
- ³¹ Za lijepljenje tekstilnih umetaka korišten je Polyamid Textil Schweisspulver, dok je za lijepljene niti lanenog platna i organdina korištena Beva 371 razrijeđena otapalima.
- ³² Podstavljanje rubova slike uobičajen je postupak u slučajevima kada su rubni dijelovi platna oštećeni, dok je središnji dio u dobrom stanju. Trake lanenog platna pripremljene su uzdužnim izvlačenjem niti i njihovim selektivnim skraćivanjem na pola. Ovom metodom nastojala se izbjeći mogućnost da se traka novog platna zalijepljena na poledinu s vremenom projicira na lice slike. Za lijepljenje traka novog platna korištena je Beva 371 razrijeđena otapalima.
- ³³ Slike su podstavljene lanenim platnom, uz lijepljenje Bevom 371 razrijeđenom otapalima.
- ³⁴ Slike su za podokvir fiksirane metalnim klamericama zabijenima preko podložaka od lanenog platna impregniranog Bevom 371.
- ³⁵ Retuš je izveden bojama za retuš Maimeri restauro, dok je sjajnost površine regulirana izborom otapala korištenih za aktivaciju i nanošenje boja.
- ³⁶ Među ranije restaurirane Draganjine slike iz zbirke dominikanskog samostana u Splitu spadaju: *Kupalište Bačvice*, *Marina sa svjetionikom*, *Pejzaž s gradom u pozadini*, *Poišan*, *Pojas sv. Tome Akvinskog*, *Portret Jordana Zaninovića*, *Portret oca Josipa Rossija*, *Portret oca Tome Radića*, *Praonica samostana S. M. Novella* i *Smrt sv. Dominika*. Materijali i postupci korišteni u tome zahvatu datiraju ga u drugu polovinu XX. stoljeća.
- ³⁷ Pasta na bazi voska kojom je bilo zalijepljeno platneno ojačanje uklonjena je gelom od dvostruko rektificiranog terpentina, pripremljenim dodatkom Carbopola 934 NF i Ethomeena C25. Tijekom čišćenja uklonjeno je i ojačanje.
- ³⁸ Za lijepljenje tekstilnih umetaka korišten je Polyamid Textil Schweisspulver.
- ³⁹ Za lijepljenje organdina korištena je Beva 371 razrijeđena otapalima.
- ⁴⁰ Izvedene su tri probe podljepljivanja Plextolom B500 razrijeđenim vodom u omjeru 1:1, 1:2 i 1:3. Najbolje rezultate dala je prva proba, uz prethodno nanošenje izoprilnog alkohola u svrhu smanjenja površinske napetosti i boljeg prodiranja ljepljiva.

- ⁴¹ Izvedene su probe uklanjanja laka acetonom, Pemulenom TR2/pH 6 uz dodatak 5 i 10 % benzil alkohola, te Pemulenom TR2/pH 8 uz dodatak 5, 10 i 15 % benzil alkohola. Uklanjanje laka izvedeno je emulzijom s Pemulenom TR 2/pH 8, uz dodatak 15 % benzil alkohola. Emulzija je na površinu nanošena finim kistom, lagano protrljana i uklonjena suhim vatenim tamponima. Postupak je po potrebi ponavljan, a lak je uspješno uklonjen s cijele površine.
- ⁴² Proba odstranjivanja starih retuša i zakita pokazala je da ih aceton uspješno uklanja. Pripremljen je gel od acetona s dodatkom Carbopola 934 NF i Ethomeena C25. Gel je na površinu nanošen kistom, a zajedno s otopljenim retušem i kistom uklanjan vatenim tamponima s mješavinom acetona i white spirita u omjeru 1:1. Postupak je po potrebi ponavljan, a ostaci kita dočišćavani skalpelom. Po dovršetku čišćenja, sve su površine dodatno isprane Shellsolom T.
- ⁴³ Pripremljena je otopina akrilne smole Plexigum PQ611 u white spiritu, u volumnom omjeru 1:2. Tako pripremljenoj otopini dodani su jednaki količinski udjeli triju vrsta punila – šampanjska kreda, bolonjska kreda i kaolin, do postizanja željene konzistencije.
- ⁴⁴ Kao izolacijski lak korištena je otopina damara koncentracije 20 % (m/V) u dvostruko rektificiranom terpentinu, uz dodatak 2 % (m/V) Tinuvina 292.
- ⁴⁵ Završni retuš izveden je bojama za retuš Maimeri restauro, nakon čega je nanesen završni sloj akrilnog laka u spreju.
- ⁴⁶ Kako su stranice pukotine savršeno nalijegale jedna na drugu, u pukotinu je injektirana razrijeđena disperzija polivinilacetatne smole u vodi (Drvofix), te je zalijepljeni spoj ostavljen da se suši fiksiran stegama.
- ⁴⁷ Za lijepljenje svih rekonstrukcija u drvu balze korišten je Plextol B500.
- ⁴⁸ Prvo je injektirana otopina Paraloida B72 u toluenu koncentracije 10 % (m/V), a potom koncentracije 20 % (m/V).
- ⁴⁹ Izvedene su četiri probe uklanjanja površinske nečistoće: salivom, Pemulenom TR2/pH 6, Pemulenom TR2/pH8 i Pemulenom TR2/pH 6 uz dodatak 10 % limunske kiseline koncentracije 0,5 % / pH 6. Čišćenje je izvedeno Pemulenom TR2/pH 6. Gel je nanošen finim kistom, lagano protrljan i uklonjen suhim vatenim tamponima.
- ⁵⁰ Preparacija je nanosena isključivo u saniranu pukotinu drvenog nosioca, u onim dijelovima gdje nije bilo moguće zapunjavanje balzom ili kistom. Korištena je preparacija pripremljena od Plextola B500, Tylose MH300 i šampanjske krede, tonirana bojama akvarel i tempera. Preparacija je nakon sušenja mehanički obrađena da se teksturom uklopi u okolni slikani sloj, te premazana 5-postotnom otopinom orange šelaka u etanolu.
- ⁵¹ Kao izolacijski lak korištena je otopina damara koncentracije 20 % (m/V) u dvostruko rektificiranom terpentinu, uz dodatak 2 % (m/V) Tinuvina 292.
- ⁵² Završni retuš izveden je bojama za retuš Maimeri restauro, nakon čega je nanesen završni sloj akrilnog laka u spreju.
- ⁵³ Vidi bilj. 21. Prateće postere o Draganjinoj slikarskoj tehnologiji i konzervatorsko-restauratorskom zahvatu priredile su Lana Kekez, Kristina Krivec i Julija Baćak, konzervatorice-restauratorice koje su vodile zahvate na slikama.

FR. VINKO MARIJA DRAGANJA'S COLLECTION OF PAINTINGS
AT THE SPLIT DOMINICAN MONASTERY

Summary

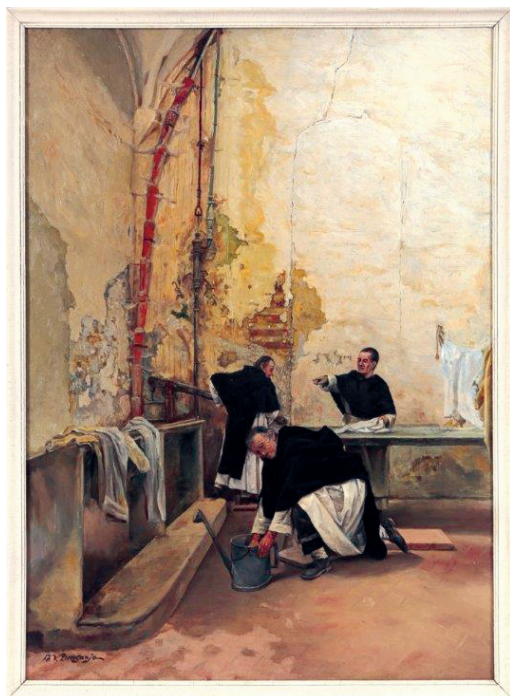
37 canvases by Fr. Vinko Marija Draganja are kept at the Split Dominican Monastery. Fr. Draganja (Split, 20th February 1856 – Split, 6th May 1926) was a Dominican friar and a painter. He was introduced to Fr. Celestin Medović during his Novitiate year in Dubrovnik, with whom he exchanged experiences. During his senior years at grammar school, Fr. Draganja attended painting classes under the guidance of Dr Emil Vacchetti, who also taught Emanuel Vidović. Then, as an apprentice at Saint Francis' Monastery in Zadar, he was taught by the academy-trained painter Fr. Josip Rossi. He continued his education at the Florence Academy of Art and, upon graduation, returned to his hometown as the first academy-trained painter. In his lifetime Fr. Draganja never arranged a stand-alone exhibition, but exhibited some of his paintings at exhibitions arranged at People's Square and Saint Catherine's Church. After his death, his paintings appeared occasionally at local and national retrospective exhibitions and his opus was nearly forgotten.

Movable objects from the Saint Catherine's Church and the Dominican monastery were catalogued. The process itself, which was conducted within the scope of regular activities by the Ministry of Culture - Conservation Department in Split, revealed the opportunity to reassess and restore Fr. Draganja's opus and, finally, to register his paintings as the part of cultural heritage.

Conservation-restoration procedures that had been performed on 36 paintings provided thorough analysis of Fr. Draganja's artistry and specific painting technique. His painting technique and selection of materials remained constant whereas the qualities of his paintings varied. The main objective of the procedures was to stabilize the layers of paint and then to restore deteriorated and lost parts. The procedures were based on the principles of moderate restoration-conservation intervention which did not interfere with the genuine qualities of the paintings. In the process of conservation, the restorers concluded that similar procedures had already been performed on ten paintings. The analysis of materials and methods used enabled them to date the procedures at the second half of the 20th century. Those procedures were also based on the restoration concept of mild intervention. The conservation-restoration process allowed understanding of Fr. Draganja's works of art, which facilitated the very attribution of the painting *Smrt sv. Dominika (the death of St. Dominic)* to the artist himself.



Slika 1. Smrt sv. Dominika nakon konzervatorsko-restauratorskog zahvata (snimio Živko Bačić)



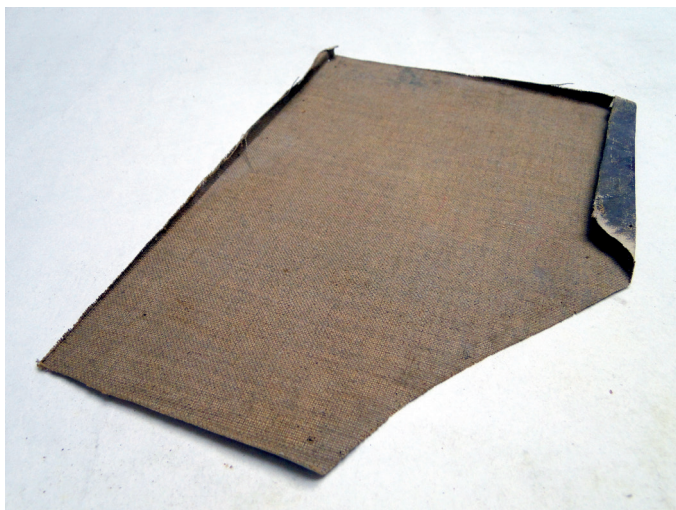
Slika 2. Praonica samostana St. Maria Novella u Firenci nakon konzervatorsko-restauratorskog zahvata (snimio Živko Bačić)



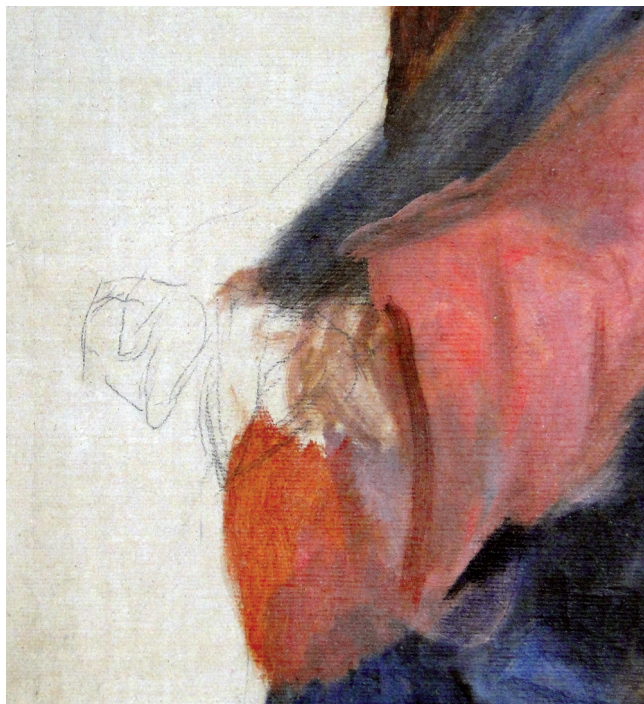
Slika 3. Gospa od Ružarija predaje krunicu sv. Dominiku (snimio Živko Bačić)



Slika 4. Tekstura keper-veza platna vidljiva na površini slikanog sloja slike Pojas sv. Tome Akvinskog (snimila Lana Kekez)



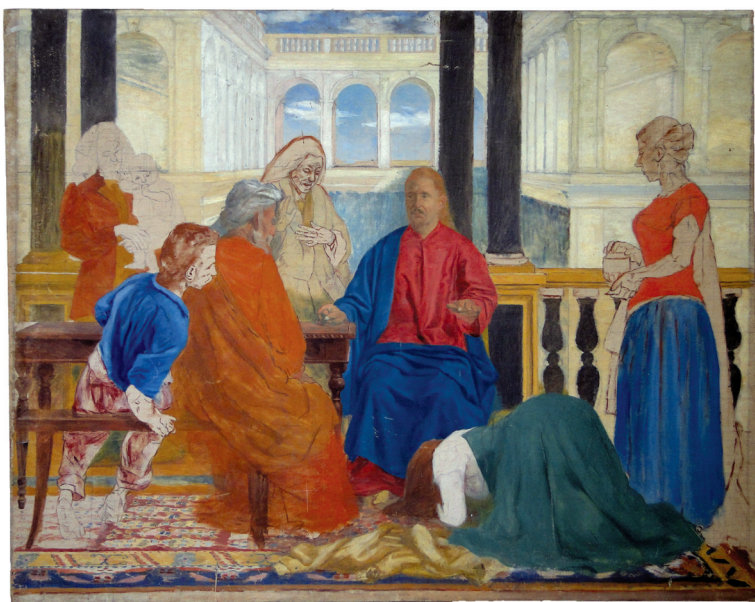
*Slika 5. Nepravilne dimenzije platna slike Perunika II
(snimila Lana Kekez)*



*Slika 6. Detalj pripremnog crteža šake izvedenog olovkom na slici Madona s djetetom
(snimila Lana Kekez)*



*Slika 7. Detalj pripremnog crteža olovkom na nedovršenoj slici Krist u kući carinika
(snimila Ivana Babić)*



*Slika 8. Nedovršena slika Krist u kući carinika prije konzervatorsko-restauratorskog zahvata
(snimila Ivana Babić)*



Slika 9. Detalj slike Portret slikara E. Vidovića u atelieru pod UV-svjetlom – vidljiva je žuto-zelena fluorescencija laka nanesenog lokalno, s ciljem naglašavanja ruke (snimila Lana Kekez)



Slika 10. Uklanjanje nečistoće s površine slikanog sloja slike Cvijeće (snimila Lana Kekez)



*Slika 11. Uklanjanje nečistoće s površine slikanog sloja slike Madona s djetetom
(snimila Ivana Babić)*



*Slika 12. Slika Perunika II nakon podstavljanja novim platnom i napinjanja na podokvir
(snimila Lana Kekez)*



Slika 13. Slika Pejzaž s gradom u pozadini prije konzervatorsko-restauratorskog zahvata (snimila Lana Kekez)



Slika 14. Odvajanje zakrpe s poledine slike Pejzaž s gradom u pozadini (snimila Julija Baćak)



Slika 15. Slika Pejzaž s gradom u pozadini pod UV-svjetlom – žutozelena fluorescencija laka i tamne mrlje retuša (snimila Kristina Krivec)



Slika 16. Slika Pejzaž s gradom u pozadini nakon konzervatorsko-restauratorskog zahvata (snimila Lana Kekez)



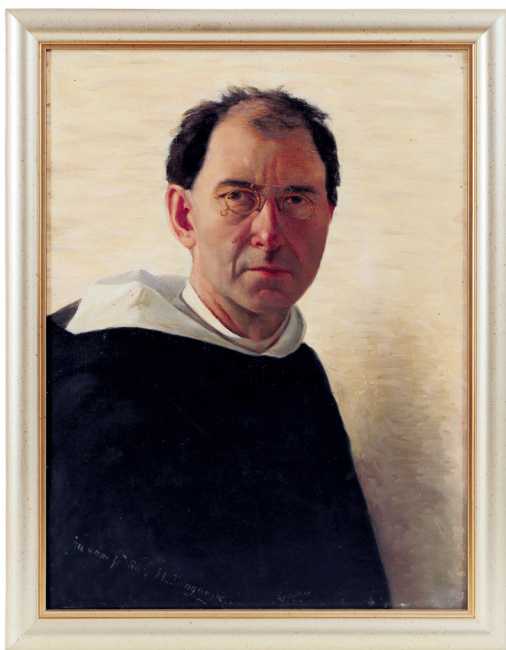
Slika 17. Zatečeno stanje slike Smrt sv. Dominika (snimila Lana Kekez)



Slika 18. Poledina slike Smrt sv. Dominika nakon sanacije pukotine lijepljenjem i drvom balze (snimila Lana Kekez)



Slika 19. Rekonstrukcija oštećenja drvenog nosioca slike Smrt sv. Dominika štapićima balze (snimila Lana Kekez)



*Slika 20. Autoportret s potpisom autora
'Ja sam Fr. Vinko Marija Draganja'
(snimio Živko Bačić)*



*Slika 21. Portret Emanuela Vidovića
nakon konzervatorsko-restauratorskog
zahvata (snimio Živko Bačić)*