

PRISTUP RETUŠU NA POLIKROMIRANOJ SKULPTURI SV. LUCIJE
S OLTARA SV. JOSIPA, ŽUPNE CRKVE U LEGRADU

mentor: prof. Šefka Horvat-Kurbegović i
komentor: mr.spec.rest. i konz. Dragan Dokić

Maja Reberski

lipanj 2003., Zagreb

RETUŠ I METODE RETUŠA

UVOD

Umjetničko djelo u bilo kojem obliku ne predstavlja skupinu zasebnih djelova, nego je jedno jedinstveno integralno djelo koje ima neprekidni kontinuitet oblika. Svaki nastali diskontinuitet odnosno svaki prekid, oštećenje, neminovno remeti to jedinstvo. Zadatak je retuša kritička interpretacija sa ciljem ponovne uspostave prekinutog kontinuiteta forme. Pri tom se mogu pojaviti određene nedoumice spram etičkog poimanja retuša. Naime, retuš nije apsolutno imitiranje originala jer tako možemo stvoriti dojam krivotvorenja autorovog rada. Isto tako retuš treba shvatiti kao zadnje sredstvo kad druge metode konzervacije odnosno restauracije ne mogu pružiti željeni učinak. I tada ga treba ograničiti samo na prostore oštećenja-lakune (lacunae - praznina na površini umjetnine gdje nedostaje dio oblikovnog materijala). Jedno od mišljenja je da retuš ne treba biti izveden iluzionistički, gotovo do nevidljivosti, nego da on treba biti vidljiv i odvojiv i isto tako reverzibilan, kako bi ga se moglo shvatiti esencijalno kritičkom hipotezom koju je uvijek moguće modificirati i korigirati, pa čak i ukloniti bez mijenjanja originala, ako to neka buduća jasnija kritika prosudi neophodnim. Ovo mišljenje nije jedinstveno. Neke radionice ili restauratori zastupaju drugačije stavove, što samo potvrđuje kompleksnost etičkih pitanja vezanih uz retuš.

Definicija retuša

Pod imenom retuš podrazumijevamo bojenje oštećenih mjesta na slici ili polikromiranoj skulpturi, fresci i sl. To je završni čin restauriranja jer poslije retuširanja dolazi još uglavnom samo završni lak. O retuširanju (njegovoj potrebnosti ili nepotrebnosti) vošene su kroz povijest struke brojne polemike unutar restauratorskih i povijesno-umjetničkih krugova. U različitim se povijesnim razdobljima različito pristupalo opsegu retuširanja tako da se tijekom prošlosti kao redovita praksa pristupalo preslikavanju slika pa čak i cijelih oltara.

Retuširanje se rijetko zaustavilo na popunjavanju oštećenih praznina. U namjeri da se retušira, slike su dovršavane i uljepšavane u trendu s vremenom, bez poštivanja originalnosti autorova rada i stila. Danas je takav postupak u potpunosti neprihvatljiv.

Problem integriranja lakuna (oštećenja)

Lakuna je u odnosu na umjetničko djelo prekid oblikovnog uzorka. Nasuprot općem uvjerenju, najozbiljniji problem u odnosu na umjetničko djelo nije ono što nedostaje, nego ono što se neprikladno ubacilo. U biti, lakuna će imati oblik i boju koja nije primjerena oblikovnom aspektu prikaza; ubacila se u umjetničko djelo kao strano tijelo.

Postala je oblikom kojem je slika, kip ili arhitektonsko djelo reducirano na pozadinu dok je njen lik iskočio u prvi plan.

Time je prikaz više nego nagrđen, također je obezvrijeđen na način da je ono što je trebalo biti temeljnom oblikovnom vrijednošću sada reducirano na običnu pozadinu. Od prvih pokušaja uspostave restauratorske metodologije koja je izbjegavala integriranje bazirano na mašti, dolazi prvo empirijsko rješenje neutralnim tonom. Bio je to pokušaj reduciranja nadmoćnog isticanja lakune pokušavanjem da ih se potisne u drugi plan pomoću što neutralnijeg tona. Bila je to iskrena, ali nedovoljno kvalitetna metoda. Štoviše, postalo je jasno da neutralni ton u biti ne postoji, i da bilo koji prividno neutralni ton u stvarnosti utječe na kromatske odnose u slici.

Proizlazi da je ta smetnja veća od one koju lakuna stvara prekidom izvorne forme.

Problem je dobro definiran. Brandi smatra da je nužno reducirati naglašenu vrijednost oblika lakune i pri tome respektirati stvarnu oblikovnu formu umjetničkog djela. Iz toga je jasno da iako su rješenja različita od slučaja do slučaja, kako lakuna određuje, rješenja će se voditi jednim principom, a to je reducirati nadmoć lakune kao oblika...!

Da bi se postiglo rezultate koji više zadovoljavaju, moglo bi se primijeniti (ondje gdje statika sloja boje dopušta) različitu visinsku razinu između slikanog prikaza i lakune. Nakon što je lakuna bila oblik kojoj je slika bila pozadina, sada lakuna postaje pozadina. U nekim slučajevima dovoljno je eksponirati drvo ili platno temeljnika da bi se dobio čisti, ugodni efekt, prije svega jer je uklonjena zbrka koju je izazivala dramatična pojavnost oblika lakune.

Ovo rješenje, premda intuitivno, dobilo je potporu i tumačenje stručne javnosti jer iskorištava prirodni mehanizam percepcije.

Obrada nedostajućih dijelova

Danas su u restauraciji općenito prihvaćeni principi poštivanja autentičnosti dokumenata prošlosti, što u povijesti nije uvijek bio slučaj. Moderna estetika u svom naglašavanju jedinstvenog karaktera umjetničkog djela kao kreacije jedne individualne svijesti u datom povijesnom trenutku, smatra da djelo ne može biti reproducirano, čak ni od ruke samog umjetnika koji to pokušava, a koji će time napraviti ili repliku ili krivotvorinu ili kreirati novo djelo.

Postoje dvije razine smetnji uzrokovanih nedostajućim dijelovima na umjetnini. S jedne strane nedostajući dio otežava percepciju djela jer, da se poslužimo Brandijevoj terminologijom *gestalt psihologije*, ima tendenciju postati uzorak dok umjetnina kao cjelina postaje podloga. S druge strane, nedostajući dio s gledišta oblika izgleda kao prekid kontinuiteta oblika. Minimaliziranje te smetnje u svrhu restauriranja maksimalno mogućeg prisustva prikaza respektirajući njegovu autentičnost kao kreacije i kao povijesnog dokumenta, stvarni je ključni problem reintegracije nedostajućih dijelova.

Shvaćeno na taj način, a ne kao intervencija koja za cilj ima upotpuniti djelo, očito je da je rekonstrukcija nedostajućih dijelova opravdana unutar određenih granica i praktičnih mogućnosti.

Sve postavke do sada navedene moraju se također "uklopiti" sa zahtjevima cilja, mjesta i daljnje svrhe jednom restauriranog, retuširanog djela. Nije svejedno da li će se djelo čuvati u muzeju, držati u kućnoj, privatnoj kolekciji ili biti vraćeno na svoju prvobitnu lokaciju u funkciju (u crkvu, kapelicu, javni park ili trg).

Muzejski primjerci se najčešće samo konsolidiraju, ali ih se ne retušira jer je to nepotrebno.

Međutim, javni spomenik ili crkveni inventar trebali bi osim osim tehnološki biti zaštićeni (konsolidirani, učvršćeni) biti zadovoljeni i na likovnom pogledu i ne ostati nagršeni za publiku. Estetski ih se mora do neke mjere “urediti”, dakle i retuširati. Svakako da tu ne bismo smjeli pretjerivati ali ublažiti “rane” i zub vremena... Privatni kolekcionar će diktirati i zahtijevati ili potpuni retuš ili nešto drugo. Na restauratoru je da ocijeni realnost takvih zahtjeva, njihovu etičnost i sl. pa tako ujedno regulirati ili pomiriti zahtjeve sa mogućnošću ili etičnošću obrade restauracije, retuša tog djela...

Različiti tipovi nedostajućih dijelova

Nedostajući dijelovi koji nagršuju umjetničko djelo mogu biti različiti po svojem položaju, po veličini i po dubini penetracije u bojani sloj ili podlogu. Kad se razmatra problem reintegriranja, nedostajući dijelovi mogu se podijeliti u dvije vrste:

1. Nedostajanje pigmentiranog sloja ili premaza boje, ograničeno na površinsko područje koje je moguće rekonstruirati;
2. Potpuno nedostajanje pigmentiranog sloja ili premaza boje, koje se zbog svoje veličine i/ili lokacije ne bi smjelo rekonstruirati.

S obzirom da predmet kojeg se treba restaurirati obično pokazuje razne tipove nedostajućih dijelova, važno je da se reintegracija prilagodi njima respektirajući ujedno ranije spomenute principe.

1. Preporuča se postupnost u obrašivanju oštećenja od istrošenosti koja uzrokuju samo mala oštećenja i lagana su za reintegriranje, čime se bolje pojašnjava prikaz, do većih nedostajućih dijelova koji onda mogu biti bolje sagledani. Nakon toga se može odlučiti koje se nedostajuće dijelove može rekonstruirati, a koje ne. Oni koji se ne mogu rekonstruirati trebaju biti obrađivani na takav način da restaurirani prikaz nagršuju što je manje moguće.

Reintegriranje će biti opravdano samo kad su lakune relativno male i tako smještene da ne može biti sumnje oko toga što nedostaje i bit će opravdano kad je reintegracija dovoljno umjerena da je izbjegnuto da rekonstrukcija izgleda kvantitativno jača od originalnih dijelova, čime bi izgled cjeline činila sličnim krivotvorini ili kopiji. Reintegracija (retuš) bi onda trebala imati za cilj obnoviti kontinuitet gledano u normalnim uvjetima, dok ju je istovremeno lako identificirati gledanjem iz neposredne blizine.

Postoje razna tehnička rješenja tog problema, a restaurator će morati iskoristiti svoj likovno-umjetnički osjećaj, sposobnost prepoznavanja rukopisa majstora ili majstorske radionice, stila epohe, isto kao i svoje poznavanje materijala da bi očuvao dosljednost sistema reintegriranja. Crtice na slikama i promjene materijala ili površinskog tretmana (slično, ali ipak različito od originala) u skulpturi i arhitekturi dali su zadovoljavajuće rezultate.

2. Nedostajući dijelovi koji se ne bi smjeli rekonstruirati

Rekonstrukcija nedostajućih dijelova prestaje biti opravdana kad postaje hipotetična kad nedostajući dio svojom veličinom bitno narušava samo djelo. U tom slučaju, treba reducirati kvarenje prikaza uzrokovano nedostajućim dijelom sprečavajući da interferira s prikazom. Nedostajući dio, umjesto da bude uzorak koji se ističe ispred prikaza koji postaje podloga, mora biti transformiran u podlogu iza prikaza koji tako restauriran vraća svoju primarnu ulogu. Smetnja će tako biti reducirana na minimum.

Isto tako potrebno je procijeniti svaki slučaj zasebno, i napraviti raščlambu između lakuna koje se mogu i lakuna koje se ne bi smjele reintegrirati.

TEMELJNE POSTAVKE U RETUŠIRANJU

Minimalnost zahvata (ograničenost na oštećenja)

Osnovno načelo je da retuš mora biti ograničen na područja na kojima nema originalnog sloja boje tj. niti malo originalne polikromije ne smije biti prekriveno retušem. Dakle, mora se sačuvati maksimalna količina postojećeg materijala. Treba retuširati oštećenja koja vizualno nadjačavaju estetski doživljaj djela i smetaju ispravnoj percepciji djela, ali na način da se gledatelju omogući što nesmetanije višenje autorove kreacije. Cilj nije restaurirati umjetninu da djeluje kao nova, cilj restauratorskog retuširanja je pomiriti autorovu intenciju (ili intenciju predmeta) i tragove koje je ostavilo proteklo vrijeme.

U slučaju da je rekonstrukcija neupitna, teži se njenoj potpunoj integraciji. Ako je sačuvano nedovoljno originala ili ako bi retušem trebalo rekonstruirati mjesta za koja se egzaktno ne zna kakva su bila, može se koristiti metoda lokalnim tonom ili jednostavnim izlaganjem podloge ili nosioca. Koliko daleko ići u retuširanju ovisi o svakom pojedinom djelu, njegovoj veličini i tehnici izrade.

Manje mrlje i pukotine na nekom velikom formatu ne smetaju doživljaju djela, te ih ne treba dirati. Isto na manjem djelu (naročito na fino, delikatno obrašenom) znatno nagrđuje djelo i treba se ukloniti. Najvažnije je od svega neprekidno voditi računa o osjetljivoj granici gdje retuširanje prelazi u krivotvorenje.

Razlikovnost

Razlikovnost (distinktabilnost) podrazumijeva princip da integracija uvijek mora biti lako prepoznatljiva, ali bez interferiranja s jedinstvom kojeg se pokušava obnoviti. Tako se s udaljenosti s koje se umjetničko djelo gleda, integracija ne bi smjela vidjeti. Iz bližeg očista treba biti odmah prepoznatljiva bez pomoći specijalne opreme. Time smo u kontradikciji s mnogim aksiomima tzv. arheološke restauracije jer branimo potrebu postizanja kromatskog i tonskog jedinstva fragmenata s integracijama. Distinkcija između dodanih dijelova i originalnih fragmenata može biti postignuta s određenom, trajnom tehnikom.

Dok se god restaurira, a ne rekonstruira, prihvatljivo je korištenje identičnih materijala i umjetne patine.

Lokacije retuša moraju biti kvalitetno restauratorski dokumentirane, a sam retuš mora biti distinktabilan od originalne boje. Naravno da se distinktabilnost ne treba postizati kroz vizualnu različitost od originalne boje jer bi se tako razbijanjem koherentnosti umjetnikovog rukopisa mogla degradirati vrijedna slika. Npr. krupne ili oštre crtice ili točkice djeluju dinamično i vibrirajuće, što može biti u estetskom neskladu s finijom modelacijom.

Neka od razmišljanja u suvremenoj restauratorskoj etici su da djelo više od 30% rekonstruirano (retuširano) nema pravo nositi atribuciju majstora koji ga je originalno napravio. Taj je postotak fleksibilan, a fleksibilnost ovisi o:

- a) kvaliteti restauratora;
- b) karakteru umjetničkog djela (minuciozno, "delikatno" ili neki "ležerniji" tip obrade);
- c) lokaciji rekonstrukcija (tj. nekad se može rekonstruirati velik postotak pozadine nekog portreta, ali se lice-oko, nos, usta, izraz, može samo krivotvoriti).

Pretjerano vidljivi retuš degradira djelo. Princip distinktabilnosti može biti zadovoljen i na ne-vizualan način različitosti UV fluorescencije ili bitno lakšom (različitom) topljivošću od originalne boje djela (uz dokumentaciju). Dobar restauratorski retuš ne smeta percepciji djela jer se ne vidi s udaljenosti s koje se gleda.

Neke radionice, ako djelo obiluje većim oštećenjima, razlikovnost retuša postižu drugom razinom zakita. To se prvenstveno radi na slikama na drvenom temeljniku, ako imaju debele osnove. Lakune kitaju znatno ispod razine bojanog sloja, milimetar, dva, pet... koliko je potrebno da bi bilo očito, a ovisi o veličini i teksturi djela.

Vizualna usklađenost

Pažnju treba posvetiti teksturi, boji i sjajnosti retuša. Svo troje je podjednako važno i treba biti što sličnije originalu.

Na prvom mjestu treba naglasiti važnost mase za zapunjavanje, kita odnosno podloge na koju dolazi retuš. Da bi retuš bio kvalitetan, osnovno je da tekstura kita odgovara originalnoj teksturi podloge.

To se donekle može postići utiskivanjem platna istog tkanja u omekšanu masu za zapunjavanje ili pažljivim graviranjem odgovarajućeg uzorka tekstone u masi za zapunjavanje (zrna platna, nepopravljive deformacije sloja boje, krakelire (*franc. craquelire- sitne mrežaste pukotine na slici*), impasto potezi).

U protivnom, kako god dobro da oštećenje bude retuširano (bojom), retuširano mjesto ostat će strano polje na podlozi zbog različitosti tekstone okolne boje.

Jedan od osnovnih zahtjeva boje za retuširanje je nemijenjanje estetskog "karaktera" slike. Medij kojim je slikana umjetnina uveliko određuje stil i završni izgled djela.

Retuširajući "boju" treba obratiti pažnju na:

- ton,
- kromatski intenzitet,
- odnos toplo - hladno i
- odnos transparentno - pokrivno.

Treba uvažiti krakelire i patinu.

Promatrajući "sjajnost" treba uočiti karakter sjaja ili matiranosti:

zasićenost boje vezivom, poliranost osnove ili boje i karakteristike laka.

Povratnost

Zahvat kitanja i retuširanja mora biti povratan. Povratnost mora ostati trajna, što znači da se za boju smiju koristiti samo stabilna veziva. Naročito je bitno da se veziva uvijek mogu otopiti u otapalima ili sredstvima koja su bezopasna za originalnu boju slike.

Mora se voditi računa o budućnosti: svako restauriranje ne bi trebalo spriječiti, već olakšati moguća restauriranja u budućnosti.

Potpuna dokumentiranost

Potpuno dokumentiranje bitno je prije, za vrijeme i nakon svake intervencije, pa tako i retuša. Svaki stupanj rada na umjetnini mora se dokumentirati uključujući sve upotrebljive materijale i tehnike.

Mora se omogućavati pristup svakom dokazanom materijalu koji je ugrađen u predmet.

TEHNIKE RETUŠA

Za tehnike retuša osobito je važan mešudnos retuša i podloge odnosno kita kojim je ispunjen nedostatak. Važnost također treba pridavati i slikarskoj tehnici originala. Prema različitim vrstama kita i slikarskoj tehnici originala, za retuš se uglavnom koriste: akvarel, gvaš, tempera, ulje i sintetske boje (akrilici).

Retuš treba biti malo svjetliji od originala i zahvaćati samo područje oštećenja te bi ga se uvijek trebalo moći lako skinuti. U idealnim situacijama, stareći retuš postaje tamniji i toplijeg kolorita, no može se dogoditi i da postane svjetliji i hladniji, što na slici postaje nezadovoljavajuće zamjetno. Retuš ima za cilj da svojim izgledom odgovara boji koja ga okružuje.

S tim u vezi retuš se mora temeljiti na analizi svih slojeva oslika (podloge i boje). Nužno je znači rekonstruirati odlike originalne boje i podloge tj. njenu strukturu i slikarev stil i potez.

Pomoću stereo lupe moguće je na rubovima oštećenja istražiti kojom se tehnikom slikar koristio prilikom izrade slike. Drugim metodama, kao što su spektroskopije ili difrakcije možemo otkriti sastav pigmentata te tako dobiti pravu informaciju o pigmentima koje ćemo upotrebljavati za retuširanje.

Konstrukcija retuša

Kod retuširanja moramo postići da prethodno zakitano i u potpunosti obrašeno oštećenje retušem približimo (u smislu kolorističkih i tonskih vrijednosti) do mjere neprimjetnosti golom oku promatrača, originalnoj boji koja okružuje to oštećenje. U mnogim je slučajevima to gotovo nemoguće, naročito kod starijih slika. Ne radi se samo o nemogućnosti imitiranja tehnoloških pojedinosti slika starih majstora, već i o zubu vremena koji je zabilježen na njihovoj površini.

Također, ponekad retuš ne može slijediti originalnu konstrukciju (recimo način slikanja sloj na sloj), no unatoč tome on mora vjerno nadomjestiti nedostatak samo svojim površinskim završnim izgledom. U svojoj namjeri da rekonstruiramo slikani sloj na mjestu oštećenja, u obzir moramo uzeti niz okolnosti vezanih za izgled i strukturu originalne boje.

Tako moramo voditi računa o sastavu pigmentata, krakelirama i ostalim znakovima starosti, strukturi podloge te o mogućim izmjenama nastalim tijekom prijašnjih restauracija. Zbog promjena kod starenja pigmenti i veziva za retuš moraju biti izabrani s velikom pažnjom. To se također odnosi i na samu izvedbu.

METODE RETUŠIRANJA

Svaki retuš pa čak i onaj najmanjeg obima, može imati pozitivan ili negativan utjecaj na stanje umjetnine. Izravno izložen na površini on podjednako utječe na materiju, kao i na umjetničku i estetsku vrijednost slike.

Prema Althöferu u suvremenom restauratorstvu postoji nekoliko različitih načina retuširanja, a to su:

- retuširanje fragmentiranih slika,
- neutralno retuširanje,
- tratteggio, rigatino,
- standardno retuširanje i
- total retouching.

Postoje i druge vrste podjela drugih autora i restauratora.

Te se metode na teško oštećenim umjetninama često upotrebljavaju u različitim kombinacijama. Sam je čin retuširanja neophodno fotografirati u procesu te negative i fotografije pohraniti u dokumentaciju radi što lakšeg otkrivanja retuša u mogućim ponovnim restauracijama u budućnosti.

Retuširanje fragmentiranih slika

Pod pojmom fragmentiranih slika podrazumijevamo slike u ostacima.

Ako na umjetnini nedostaje veliki dio slikanog sloja tj. preostao je samo fragment, takvu ne treba pokušavati rekonstruirati, da bismo dobili njen originalan izgled.

U takvim je slučajevima nužno dobro zaštititi preostale dijelove umjetnine nekom od metoda podpljivanja (ovisno o stanju i tehnici). Poneke su umjetnine u tolikoj mjeri oštećene da bi se njihovim kitanjem (kredno tutkalnim ili voštanim kitovima) toliko narušila stabilnost i izgled da bi na kraju zakitani dijelovi prevladali ili uništili originalne. Predmet bi dakle u takvim slučajevima trebao zadržati izgled oštećenosti.

U tom bi slučaju donji slojevi umjetnine (grund i nosilac) ostali vidljivi.

Svakako bi trebalo zaštititi slikani sloj na njegovim rubovima, oko velikih oštećenja krednim kitovima. To je nužno zato što je takva slomljena boja osjetljivija na mikroklimatske uvjete nego boja na djelu s očuvanom cjelokupnom površinom boje i podloge. Retušem bi se takvi kitovi velikom pažnjom i minucioznošću trebali približiti (tonom i bojom) slikanom sloju i podlozi koja ostaje otkrivena, da bi se dobio sklad. Kod ovakvih fragmentirano oštećenih djela često unutar krupnijih ostataka slikanog sloja postoje sitnija oštećenja koja bi trebalo zakitati i retuširati nekom od ostalih metoda retuša.

Neutralno retuširanje

Ovaj način retuširanja izvodi se tako da se namješa neutralni ton cijele površine djela i njime ispuni površina oštećenja. Taj ton što je moguće više treba odgovarati tonovima na okolnim sačuvanim slikanim mjestima na umjetnini. Kad kažemo neutralni, govorimo o tonu koji u stvari ne postoji jer on uvijek utječe na izgled slike.

Neutralno retuširanje izvodi se na dva načina:

1. miješanjem neutralnog tona za sva oštećenja slikanog sloja
2. miješanjem nekoliko neutralnih tonova namijenjenih za tamnije ili svjetlije dijelove.

Ovisno o potrebi, boju je kod ovakve vrste retuša moguće umiješati u kit ili nanijeti na kit kistom. Za razliku od tehnike retuširanja fragmentiranih umjetnina, u ovoj se metodi cijela oštećenja ispunjavaju kitom koji može biti nanesen u nižoj razini od originalnog sloja, kao i u istoj razini s originalnim. Ako je dobro izveden kit u nižoj ravnini može imati sličan izgled kao kod tehnike za fragmentirana oštećenja. Sukladno tome vrlo rijetko ćemo vidjeti neutralno retuširanje kao samostalni zahvat. Mnogo češće sretat ćemo ga u kombinacijama s ostalim metodama. Neutralni retuš ispunjava veća oštećenja, dok ostale metode popunjavaju mala oštećenja.

Tratteggio

Talijanska restauratorska tradicija razvila je tzv. *tratteggio* sustav retuširanja (*tal. tratteggio - isprekidano*). To su isprekidane crtice, način nanošenja restauratorske boje. Malim tankim delikatnim crticama podlaže se, obično gumastom temperom ili akvarelom na krednom kitu. Boja podlaganja je svježija ili intenzivnija od boje koju se želi postići ili joj je čak komplementarna. Time se rukopisom i bojom zadovoljava princip distinktabilnosti. Na takvo podlaganje lazurno se nanose boje vezane lakom ili balzomom, dok se ne postigne odgovarajuća nijansa i ne uguši *tratteggio*. Takav retuš, ako je dobro napravljen, vizualno je sasvim kompatibilan s ostatkom slike, a crtice se ne vide osim pažljivom analizom iz neposredne blizine.

Restaurator koji će jednog dana u budućnosti ukloniti ostarjeli lak, a s njim i lazure retuša, jasno će tada uočiti intervencije po intenzivnoj boji i *tratteggio* rukopisu. Loše izveden *tratteggio* retuš može se vidjeti s udaljenosti s koje se gleda slika, često se susreće u muzejima, a zbog takvih primjera česte su i kritike tog sustava retuširanja u restauratorskoj literaturi.

*Tratteggio*om se ispunjavaju oštećena mjesta tankim linijama boje, tako da slika ponovno postaje čitljiva. Kao i kod neutralnog retuširanja, restaurator mora respektirati originalni karakter slike. Jedina razlika *tratteggia* i neutralnog retuširanja jest u tome što se oštećenje popunjava vertikalnim linijama, a ne jednoličnim slojem boje.

Rigatino

Rigatino (riga - crta) tehniku crticama razvio je restaurator Cesare Brandi između 1945. i 1950. godine na Centralnom institutu za restauriranje u Rimu. Izgleda pointilistički. Imitira boju originala te ne mora biti čisto vertikalna nego se smjer može mijenjati. I za taj način retuša vrijedi pravilo da ga se iz blizine

dobro razabire, ali je izdaleka fino uklopljen.

Metoda “Color abstraction”

Prema firentinskoj školi Umberta Baldinija: “astrazione cromatica”

Ovakav retuš sastoji se od grupa po četiri boje. Svaka pojedina boja u tim grupama mora biti u čistom obliku.

1. žuta, crvena, zelena, crna
2. žuta, crvena, plava, crna
3. žuta, crvenošarančasta, plavošzelena, crna.

Retuširanje se izvodi vertikalnim linijama prve boje npr. žute, koje se poslije toga presijecaju dijagonalnim linijama u crvenoj, zelenoj i crnoj boji. Kad je retuš završen neke se linije pomiješaju, a ponegdje boja ostane vidljiva u čistom obliku. Takav retuš izgleda vibrantno i fluidno, a ponekad u nekom smislu i trodimenzionalno. Ovaj način retuširanja, za razliku od rigatina, ne imitira boju niti formu originala, već ima za svrhu ostati neutralan. Danas se na Univerzitetu u Firenci na Odsjeku za elektroniku i vizualne komunikacije vježba virtualno retuširanje u svim gore navedenim tehnikama.

Metoda “Color selection” (selezione chromatica)

Prema Baldiniju ova se tehnika upotrebljava za popunjavanje malih oštećenja na slici čime se kompletira forma i boja na temelju svog okruženja na originalu. Prema pravilu ona imitira i boju i formu, ali sa svojim linearnim rasterom. Retuš kod ove tehnike odmah je zamjetljiv.

Za ovu se metodu koriste iste kombinacije boja kao i za color abstraction. Tehnika se razlikuje od rigatino tehnike po tome što crtice ne moraju teći samo vertikalno, nego mogu slijediti originalnu formu i poteze kista, a dopuštena je samo limitirana paleta boja.

Metoda “Gold selection” (selezione del oro)

Ova je metoda varijanta “color selectiona”. Izmišljena je zato što se s ograničenom paletom color selectiona ne mogu rekonstruirati sve varijante mogućeg oštećenja. To se odnosi na retuširanje malih slika kod kojih je color selection metoda preuočljiva. Ova se metoda izvodi slično, ali toliko finim potezima da je nemoguće zamijetiti retuširane dijelove.

Standardno retuširanje

Ova se metoda također izvodi sitnim crticama. Zadatak joj je kako pogoditi boju, tako i modelirati formu. Kada je izveden, ovakav retuš treba biti vidljiv iz blizine, a nevidljiv na rastojanju od dva metra. Korištenje ove metode ovisi o nekoliko faktora: mjesto oštećenja na slici, format i način na koji je slika izložena.

Standardno retuširanje ne nastoji sliku prikazati u idealnom stanju, a također nema karakteristike apstraktnosti kao neutralno retuširanje.

Metoda “Total retouching”

Ova je metoda ona koja proizlazi iz standardnog retuširanja. Totalni retuš je onaj koji i najveći stručnjak teško može otkriti na slici jer bojom, tonom i strukturom

idealno odgovara originalnoj slici. Mala je razlika između dobro izvedenog standardnog retuša i totalnog retuša.

Najčešće se upotrebljava kod retuširanja vrlo vrijednih umjetničkih djela ili djela iz privatnih kolekcija, jer vlasnik želi imati reprezentativno djelo, na kojem će retuš, ako ga ima biti potpuno neprimjetan.

* Retuš pozlate

U radionicama na Institutu Royal du Patrimoine Artistique (IRPA), gotovo nikad ponovno ne pozlaćuju. Retuširaju rubove pukotina i istrošenih dijelova ili s vodenim bojama ili sa suhim pigmentom u Paraloidu B-72 otopljenim u etilnom alkoholu.²⁵

Za konačni premaz u radionicama IRPA izabire se jedan od tri pristupa:

- 1) ako djela zadrže originalne lazure i vlastiti sloj ljepljive smole, ako metal ne oksidira, ako je djelo čuvano u zaštićenoj okolini, ne namosi se površinski premaz.
- 2) ako se djela vraćaju u crkvu, ili mjesta gdje klima ne može biti kontrolirana, ako su retuširanja bila brojna, ako je uglačano zlato pohabano i mjestimično mat sjaja, metalne površine se prevuku tankim premazom tekućeg voska koji se nanosi četkom (100 gr mikrokristaličnog voska Cosmoloïd 80H i 25 gr polietilenskog voska Awaix BASF otopljen u 2 ili 3 l petrol etera. Nakon što otapalo ispari, metal se lagano polira mekanom tkaninom.
- 3) ako su djela originalno bila premazana lakom te još uvijek ima tragova laka i ako postoji opasnost da metalni listići oksidiraju, lak se nanosi. 10%-tni Paraloid B72 u ksilenu, sprejem ili četkom. Ne bi se trebalo lakirati bezbojnim lakom, ako ima otočića originalnih tamnijih lazura, jer će biti vidljive mrlje.

ZAKLJUČCI

Umjetničko djelo i drugi artefakti imaju svoj neprekinuti kontinuitet forme. Svaki prekid tog kontinuiteta remeti njegovu jedinstvo. Da li se djelo kojem je jedinstvo prekinuto, uopće treba vizualno integrirati odnosno retuširati i do koje mjere, i kroz povijest i danas vode se mnogobrojne polemike.

U različitim razdobljima, različito se pristupalo problemu obnavljanja, odnosno retuširanja. Išlo se od jedne do druge krajnosti: u doba romantičara su se potpuno zapostavljali objekti i bivali prepušteni “nagrizanju” vremena, ili su se i prije i kasnije kroz povijest, objekti i artefakti “uljepšavali” do mjere neprepoznatljivosti rukopisa stvarnog umjetnika i epohe.

Suvremene restauratorske škole i radionice, također imaju podijeljena mišljenja oko rješavanja istih problema. Svaki pojedini objekt zajedno sa svojim oštećenjima treba posebno razmotriti i na temelju poštivanja autentičnosti dokumenata prošlosti, opsežnih ispitivanja, i čuvanja njegove cjelovitosti odlučiti kojim metodama i tehnikama će se pristupiti kod rekonstrukcije oblika i nedostajućih dijelova.

Retuš se koristi kao završni čin restauriranja, samo ako je opravdan unutar određenih granica i praktičnih mogućnosti.

Kad se retušira objekt s brojnim oštećenjima, počinje se od najlakših i najjednostavnijih. Nakon što se naprave sva, za rekonstrukciju neupitna mjesta, ona problematičnija postat će jasnija i lakše rješiva.

Uvijek se započinje raditi na manje važnim mjestima objekta, na rubovima i sl. Tek kad se nađe prave omjere, prelazi se na osjetljivija mjesta. Velika oštećenja počinje se retuširati od rubova, tj. od originalnih boja kojima se treba približiti tonom.

Za retuširanje slike i polikromije se koriste najkvalitetniji pigmenti, boje, i veziva renomiranih

proizvođača. Koriste se kvalitetni alati i najpovoljnije metode.

Retuširanje se olakšava, a metamerizam izbjegava istraživanjem i rekonstruiranjem umjetnikove palete i pigmenata (boja) te ispitivanjem njihove kvalitete.

Paleta se rekonstruira na nekoliko načina:

- a) znanjem koji su bili uobičajeni pigmenti korišteni u doba kad je predmet nastao te promatranjem i uočavanjem mjesta na kojima su najčišće boje. Obično su to male lokacije ili kromatski akcenti (lakše je prepoznati pigment u čistom obliku nego u smjesi s drugim pigmentima ili primjesama),
- b) eventualnim istraživanjem korištenih pigmenata (objavljenih podataka ovog tipa nema dovoljno),
- c) mikroskopskom i mikrokemijskom analizom pigmenata na objektu

Boja podlaganja treba biti "čišća" i nikad tamnija od okolnog originala (gledano nakon lakiranja) zbog zakonitosti "svjetlijeg poluprozirnog sloja". Prigušivanje i dotamnivanje ostavlja se za završne lazure. Retuš se nakon podlaganja radi iz svjetlijeg u tamnije. Počinje se sa svjetlijim i pokrivnijim bojama, a završava tamnijim i lazurnijim.

Kad se želi dodavati crnu boju u mješavine (slonokosno crna ili mars crna), treba ih smatrati tamno plavima. Dodavanjem crne u druge boje, zatamnjuje se ton, ali kromatski se zaplavljuje.

Ako se boja želi posvijetliti, dodaje se cinkova bijela. Cinkova bijela posvijetljuje, a najmanje mijenja kromatsku vrijednost boje u koju se dodaje. Titan bijela je "jača", pokrivnija i izdašnija od cinkove bijele, ali dodatak titanove bijele mijenja kromatsku vrijednost boje u hladnije, a olovna bijela u toplije.

U retuširanju starih djela treba izbjegavati bijelu boju. Umjesto bijele treba pokušati sa nekom drugom svjetlom bojom. Uljena boja starenjem dobiva nešto "dublji" topli ton, kao da je bojama oduzeto malo bijele i dodano neznatno malo toplog žutog okera ili sienske zemlje, dok starenjem postaje "manje masna" te staklastija i transparentnija.

Zbog zakonitosti "svjetlijeg poluprozirnog sloja" tamne krakelire nacrtane u podlaganju poplave kroz lazure retuša. Da bi se to izbjeglo u podlaganju se krakelire rade intenzivnom toplom bojom (dodatak indijske žute ili kraplaka). Ako krakelire treba mjestimično ponoviti na lazuri, za tu je svrhu akvarel idealno rješenje jer ostavlja jasan, tvrd, precizan, točan potez.

Ako lazura ne prima akvarel, malo preparirane goveđe žuči se zamiješa sa bojom. Za gotičke, renesansne i sl. slike ili skulpture sa finom jasno vidljivom mrežom ispućalosti, krakelira, rekonstruiranje uzorka radi se uz pomoć mikroskopa.

Ako završeni retuš djeluje loše i predebelo ne treba ga odmah uklanjati otapalom nego ga se prvo pokuša poboljšati. Rubove se stanji skalpelom, a retuširano mjesto protrlja vodom ovlaženom svilenom krpom na prstu.

Uklanjanje neuspjelog retuša treba raditi pažljivo kao i retuširanje samo. Možda se pokaže da ne treba ukloniti sve.

Sam je čin retuširanja neophodno fotografirati u procesu rada te negative ili koju drugu vrstu medija pohraniti u dokumentaciju radi što lakšeg otkrivanja retuša u mogućim ponovnim restauracijama u budućnosti.

LITERATURA

- Buck, Richard D.: Istraživanje i opisivanje stanja umjetnina, prema prijevodu Vesne Bujan, Restauratorski zavod Hrvatske, Zagreb, 1992.
- Nicolaus, Knut: The Restoration of paintings, Könemann, Köln, 1998.
- Brandi, Cesare: Teoria del Restauro, Roma, 1963.
- Mora, P., Mora, L., Philippot, P.: Reintegration of losses, WAAC Newsletter, vol 19, no. 1, January 1997., prema:
<http://palimpsest.stanford.edu/waac/wn/wn19-1/wn19-108.htm>
- Dykstra, Steven W.: The Artist's Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conversation, Jaic no. 3, 1996.
- Price, Nicolas S., Kirby Talley, M., Melucco Vaccaro, A.: Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage, Getty Conservation Institute, 1996.
- Fielden, Bernard M.: An introduction to conservation of cultural property, United nation educational, scientific and cultural organization, 1979.
- Wehlte, Kurt: The Materijals & Tehniques of Painting, Prentice Hall Press, New York, 1975.
- Staniforth, Sarah: Retouching and colour Matching: The Restorer and Metamerism, Studies in Conservation, vol. 30, 1985. (101-111)
- Kraigher-Hozo, Metka: Slikarstvo/metode slikanja/materijali,
- Berger, A.Gustav: Formulating Adhesives for the Conservation of Paintings
- Althöfer, H.: Restaurierung moderner Malerai, Munich, 1985.
- ARTEnet-Restauro: Il restauro pittorico, Reintegrazione pittorica eseguita dallo Studio Restauro Santa Trinita, Firenze, prema: <http://www.artenet.it/restauro/rei.htm>
- Baldini, Umberto: Teoria del restauro e unita di metodologia, vol. 1/2, Florence, 1978./81. Progetto Finalizzato Beni Culturali,prema:
<http://cosimo.ing.unifi.it/projects/PFBC/Lacune.htm>
- Progetto Finalizzato Beni Culturali - CNR: Tecniche riempimento delle lacune di immagini di dipinti o affreschi similli a quelle dei laboratori di restauro, prema:
<http://cosimo.ing.unifi.it/Projects/PFBC/Lacune.htm>
- Faldi,Manfredi, Paolini, Claudio: Glossario delle tecniche pittoriche e del restauro, Pallazo Spinelli, Firenze, 1999., prema: <http://www.artenet.it/restauro/rei.htm>
- Serck Dewaide, Myriam: The History and Conservation of the Surface Coating on European Gilded-Wood Objects, ICI, Brussels Congress Preprints, 1990.
- Köller, M.: Care of polychromy and paintings on Austrian gothic and baroque retables in non-museum environments, prema ICI, Brussels Congress Preprints, 1990. (44)
- Drvna industrija, znanstveno stručni časopis za pitanja drvne tehnologije: vol. 49/4, 1998.
- Appelbaum, Barbara: Criteria for treatment of collection housed in historic structures, JAIC, 1994., vol. 33, no. 2, article 9, (185-191)
- "Varnishes: Authenticit and Performance", Waac Newsletter, Vol. 17, No. 1., Jan. 1995., p28, Conference Reviews by Mary P. Hough, Column Editor, prema:
<http://palimpsest.stanford.edu/waac/wn/wn17/wn17-1/wn17-107.html>