

O RETUŠAH

IZIDOR MOLE

Morda bi si kdo mislil, da geslo »konservirati, ne restavrirati!« rešuje tudi vprašanje retuš, kolikor te seveda sploh še pridejo v poštev. Praksa pa je pokazala, da je postalo to vprašanje še bolj zamotano kot prej. Po teoriji bi morale retuše, to nekdanje nujno zlo, sploh odpasti, razen v primerih, ko gre za integracijo razvalin, v praksi pa včasih opažamo, da praznina na sliki, kipu, arhitekturi ali kompleksu bolj moti kot poznejši dodatek, medtem ko v nekaterih primerih niti zelo poškodovan izvirnik ne prenese dopolnil. Kdaj torej praznina ne moti, kdaj pa jo moramo zapolniti?

Iz prakse vemo, da je razmerje med poškodbami in izvirnikom zelo različno. Včasih se popolnoma stapljajo z njim in mu dajejo nekaj samosvojega, v drugih primerih pa spet tako motijo, da smo prisiljeni kaj storiti. Da bomo bolje razumeli različno razmerje med poškodbami in izvirnikom, si pomagajmo s teorijo ploskve:

Zamislimo si katerokoli umetnino, projicirano na namišljeno ploskev. Za čim bolj znano in staro umetnino gre, stalnejše mesto bo imela ta projekcija v naši predstavi. Tega mesta ne bo prepustila niti kakemu na novo odkritemu spomeniku, da ne govorimo o umetninah, ki nastajajo šele danes. Vse te si morajo šele priboriti svoje mesto poleg drugih. To vključevanje v svet naših predstav pravzaprav pomeni, da umetnini priznavamo spomeniške lastnosti. Dokler še nima trdnega mesta, težko govorimo o spomeniku. Povsem razumljiva je torej zahteva konservatorjev, da mora od nastanka umetnine preteči nekaj časa, preden jo lahko razglasimo za spomenik. Osnovni zakon perspektive pravi, da moramo biti oddaljeni od predmeta vsaj za poldrugo njegovo velikost, da ga lahko zaznamo nepopačenega. To lahko uporabimo v prenesenem smislu: za čim pomembnejšo umetnino gre, več časa potrebujemo, da jo lahko pravilno ovrednotimo.

Prav vsak umetnostni spomenik si lahko zamislimo kot ploskovno celoto. Kar je del spomenika, je na ploskvi, vse drugo pa pred ali za njo. Čas ni vedno odločilen; lahko si predstavljamo na isti ploskvi baročni oltar v gotskem prezbiteriju, ne pa skrepenelega laka na sliki, čeprav je prvoten.

V kakšnem odnosu do ploskve so poškodbe na umetnini?

Če gre za normalno staranje tehnično pravilno grajene umetnine, ki je bila vedno v določenem okolju, potem vidimo, da so poškodbe z njo zlite, so torej na sami ploskvi. Včasih gre za raster poškodb, včasih so to odrgrnine, oksidirane barve, razpoke, pa tudi vrezi in sprana mesta. Vse te spremembe so se dogajale skladno z zakonitostmi materiala, iz katerega je sestavljena umetnina, obenem pa tako počasi, da niso izpremenile naše predstave o spomeniku. Isto velja za novo odkrite spomenike, pa naj gre za fresko, ki je bila skrita pod beležem, ali kip, ki je bil zakopan pod zemljo. Prva predstava je odločilna; vse poškodbe, tudi hujše, so del spomenika, saj smo jih zaznali hkrati z njim. Če je taka freska ali, recimo, torzo tehnično v tako dobrem stanju, da za nadaljnjo ohranitev ni potreben korenitejši poseg, lahko govorimo o pravem konserviranju umetnine. Če pa moramo pri sliki dotrajano prvotno vezivo nadomestiti z vezivom druge sestave, potem bo tudi nadaljnji ritem staranja in s tem zvezanih poškodb bistveno drugačen; tedaj se moramo radi ali neradi sprijazniti s tako imenovanim restavriranjem.

Na umetninah pa imamo tudi poškodbe, ki so nastale nasilno, bodisi zaradi napačnega ali neprevidnega ravnanja, bodisi zaradi katastrof, nestrokovnih posegov ali spremembe okolja. Vse take poškodbe izpadajo iz ploskve, in sicer tem bolj, čim bolj so sveže. V takih primerih je upravičena vsaka retuša, ki je ploskvi bližja od poškodbe. Od razpoložljive dokumentacije, pa tudi od spretosti in ustvarjalne moči restavratorja bo odvisno, koliko se bodo te retuše približale izvirniku. Seveda ne bodo mogle povsem nadomestiti manjkajočih delov, tako kot kopija ne more povsem nadomestiti izvirnika, kajti idealne retuše ni! Torej je odveč strah, da bi retuša utegnila zavesti opazovalca, posebno še, ker imamo danes dovolj pripomočkov, ki odpravljajo pomanjkljivosti naših oči. Bolj nas motijo slabo izvedene retuše in rekonstrukcije. Zares dobre so tako redke, da bi jih morali posebej varovati kot spomenik!

Literatura navaja nešteto primerov ponesrečenih rekonstrukcij,¹ tako da nekateri teoretiki že vnaprej obsojajo vse take poskuse. Gotovo imajo prav, kadar naj bi ti nadomestili praznine, ki niso prav nič motile. Kadar pa moramo izbirati med večjim in manjšim zlom, se bomo seveda odločili za poslednje. Zato lahko razumemo in opravičimo obsežne rekonstrukcije umetnostnih spomenikov, ki so bili poškodovani ali uničeni v zadnji vojni, in prav gotovo bodo podobno ravnali tudi v Firencah, ko bodo skušali omiliti škodo, ki jo je povzročila nedavna katastrofa. Ne smemo spregledati bistvene značilnosti vseh takih prizadevanj: restavrator si ne podreja umetnine, kot se je to dogajalo v preteklosti, temveč prav nasprotno: čim manj je njegovo delo vidno, boljše je.

V restavratorski praksi naletimo na veliko primerov, ko gre za sicer normalno staranje umetnine, a je ta že tako uničena, da lahko govorimo samo še o razvalini. S povezavo izvirnih in izpolnitvijo manjkajočih delov bi ji lahko vrnili vsaj nekaj kakovosti umetnine, a nam pomanjkanje dokumentacije, včasih pa tudi spremenjeno okolje onemogočata pristno rekonstrukcijo. V takih primerih je treba to delo prepustiti ustvarjalcu, kajti konservatorska služba je v bistvu sterilna in mora nasprotovati ustvarjalcem, ki skušajo vnašati v svet starin nove prvine. Ustvarjalec je kakor narava; ustvarja, pa tudi uničuje, kadar skuša ustvariti kaj novega ali boljšega, medtem ko konservator ohranja, kar je bilo ustvarjenega v preteklosti, pa četudi gre samo za ostanke, in ne dovoljuje novega v škodo starega. Kadar se vendarle zgodi kaj takega, je ustvarjalec tarča žolčnih kritik, ki se pa poležejo, seveda, če je delo uspelo. Nova umetnina si je priborila svoje mesto v naši predstavi. Ni mogoče oporekati trditvi, da je bil nastal čudoviti gotsko-baročno-klasicistični prezbiterij ž. c. v Vipavi proti vsem konservatorskim načelom. Obenem pa je prav ta tudi nauk za večino ustvarjalcev, ki skušajo pri svojem delu popolnoma prelomiti s starim, pa pri tem zaidejo v slepo ulico. Danes se v mnogih primerih prav restavrator uveljavlja kot vmesni člen med konservatorjem in ustvarjalcem, in sicer kot poustvarjalec. Skuša se vživeti v tehniko in slog nekdanjega umetnika in izpolniti najbolj boleče praznine le toliko, da poveže ostanke v celoto, ki bo kot umetnina spet zmožna samostojnega življenja (primer: kip sv. Trojice v Subotici, ki so ga naši restavratorji rekonstruirali).

Danes pojmujeemo celoto drugače, kot so jo še v polpretekli dobi. Včasih si je restavrator prizadeval samo za fabulativno celoto, kateri je bilo vse drugo podrejeno, zato se ni nihče razburjal zaradi preslikave ali predelave, če je ta pokazala kako podrobnost bolj jasno. Torej ni čudno, da je bilo tako malo uspešnih restavracij. Danes nam lahko že fragment predstavlja celoto, če le vse-

buje osnovne likovne elemente, kot so barvna in kompozicijska skladnost ter stilne značilnosti. Narodna galerija ima že lepo zbirko kopij in originalov gotških fresk, od tega veliko fragmentov in čeprav so ti iztrgani iz prvotnega okolja, še vedno delujejo kot prave umetnine. To si lahko razlagamo ne le z veliko ustvarjalno močjo gotških slikarjev, temveč tudi tako, da so ti upodabljali na steno prizore in podrobnosti vsebinsko strogo ploskovno, to je, vse v prvem planu. Baročni freskanti so z iluzijo tretje dimenzije predrli steno, vendar se ta iluzija lahko zares uveljavi le v celotni kompoziciji. Zato fragment nima več polne veljave. Torej bo restavrator ravnal temu primerno in se v prvem primeru čimbolj omejeval na konservacijo, v drugem pa manjkajoče dopolnjeval. Vendar o tem, ali ohranimo izvirnik čimbolj nedotaknjen, ali pa ga po estetskih merilih retuširamo, ne odloča samo zgodovinsko načelo. Pri zelo poškodovanih umetninah se estetsko in zgodovinsko načelo lahko ujemata.

Čista konservacija je doslej še najbolj uspela pri freskah. Kemično preprosta sestava podlage in veziva je tako enotno povezana z mineralnimi barvami, da velja po pravici za najtrpežnejšo slikarsko tehniko. Če odstranimo vzroke propadanja, kot so vlaga, erozija in kemični vplivi, in fresko utrdimo z osnovnim vezivom, tj. apnom, bodo retuše nepotrebne, kolikor gre samo za poškodbe barvne plasti. Kadar je pa podlaga že tako razrahljana, da jo je treba utrditi, bomo to skušali opraviti z apnenom malto enake strukture, ki se bo najbolje povezala z izvirnikom, obenem pa bo v prazninah že lahko rabila za nevtralno retušo. Če se bomo odločili za lokalno retušo kot tudi pri poškodbah »zunaj ploskve«, bo spet najboljša apnena retuša. Barve je treba mešati z gostim apnenim mlekom, kot so to delali domala vsi naši freskanti, končne lazure pa nanašati šele na pastozne podlage. Tako je moč doseči zadovoljivo povezavo, ki postane sčasoma vse trdnjša. Občutek, koliko svetlejša bo barva postala po osušitvi, si restavrator pridobi z vajo. Presojal jo bo lahko sproti po kalnosti mešanice na paleti in mu ne bo treba čakati na osušitev. Na trajno vlažnih stenah pa mora računati s tem, da bodo barve ostale zagatene, tako kot če bi slikal al fresco.

Taki posegi v življenje freske so najmanj nasilni, saj živi še nadalje na steni, kot je bila vajena, v skladu z zračno vlago, svetlobo in letnimi časi. Kadar pa pri restavriranju freske uporabimo neapnena veziva ali če jo celo snamemo in prenesemo v drugo okolje, res lahko govorimo o teoriji zaključenega kroga. Naslednji, novi življenjski krog bo odvisen od obstojnosti novih veziv. V takem primeru bomo lahko svobodneje odločali o načinu in vrsti retuš. Medtem ko je freske moč restavrirati z materiali enakega sestava in so bili doseženi lepi uspehi, imamo pri oljnih slikah opravka z različnimi materiali. Če bi slike prišle potem v dobro oskrbo, bi bilo tveganje delno dopustno. Tako pa jih v zadnjem času zaradi varnosti mumificiramo z voščeno smolnato maso. Če moramo pri tehničnem konserviranju uporabljati tuje materiale, pa se jim skušamo ogniti vsaj pri retušah. Retuše na Jelovškovi Sv. družini ali na Sv. Uršuli iz Sp. Bitenja, ki jih je pred več desetletji napravil Stern, so ostale nespremenjene, kar dokazuje, da so tudi oljnate retuše dobre, treba je le poskrbeti, da se čimprej posuše. Prav počasno sušenje namreč povzroča, da barve temniijo. Dobro prečiščeno, po možnosti na soncu zgoščeno laneno olje in pravilna izbira barv nam ne bodo delali nepremostljivih težav pri retuširanju.

Tudi restavrator-kipar bo trdil, da je najbolj logično restavriranje plastik z materialom enake sestave kot izvirnik. Če je ta npr. iz lipovine, bo lahko

podobno rezal tudi na dodanem udu iz lipovine, težje pa, če bo iz kakega drugega lesa ali mase.

Odločili smo se torej, da bomo praznino na sliki ali kipu zapolnili z retušo enake sestave kot izvirnik, vendar bomo po še tako skrbnem delu nezadovoljni, kajti ostal bo spor med novim in starim materialom. Nekatere šole so se s tem sprijaznile, ne računajo na pomiritev niti v prihodnosti in retuširajo kar v drugačni tehniki: olje z akvarelom, fresko s tempero itd. Seveda postaja neso-glasje tako le še večje. Vsak material ima svoj ritem in način propadanja. Tako postanejo akvarelne retuše na oljnih podobah bele, brž ko pridejo v stik z lakom, tempera na freski potemni, véže umazanijo in se lušči. Če pa uporabljamo enak material, kot ga ima izvirnik, se bo ta zaradi enakih zakonitosti izenačeval z izvirnikom, kajti razmerje sedanost-retuša-izvirnik gre v prid retuši, ki se izvirniku približuje vsaj relativno. Primer je retuširanje rimskih nagrobnikov v Šempetru. Kosi novo vložnega marmorja iste sestave se vedno bolj vraščajo v izvirnik, pri tem pa gledalca ne motijo in ga ne zavajajo.

Poučna je izkušnja s sliko Zadnje večerje iz Pirana.² Precejšen manjkajoči del slike je bil nekoč nadomeščen s povsem drugim, le da je bil ta enake starosti in verjetno tudi delo istega slikarja. Tega dodatka sprva nismo niti zapa-zili, čeprav se v risbi sploh ni skladal z izvirnikom. Enakost materiala, predvsem pa stilna enakost sta dodatek tako rekoč izravnali s ploskvijo. Ta izkušnja je navedla restavratorje na misel, da si delajo zalogo starih slikarskih razvalin, ki jih je moč prav lepo uporabiti za nevtralne retuše oz. za podlago lokalnih. Po tej poti bomo morda našli tudi rešitev za zazidano baročno okno v hrastoveljski cerkvi, edino večjo praznino v sicer skoraj neokrnjeni slikariji. Ker nimamo na voljo izvirnega fragmenta freske Johanneša iz Kastva, bi kazalo tja namestiti kako kopijo, bodisi Poklona treh kraljev (lani odkritih fresk) iz Gradišča pri Divači ali kake druge freske.

Stenske slike so tesno povezane z arhitekturo, zato jih ne smemo obravnavati ločeno, kar je posebej važno pri retuširanju. V p. c. sv. Marka v Vrbi je bela črta, ki je bila napravljena okrog fragmentov restavriranih fresk, povzročila, da so ti sedaj optično ločeni od stene! Svobodnejši smo lahko, kadar smo zaradi okoliščin prisiljeni kako fresko sneti in jo prenesti v drugo okolje. Tedaj gre v bistvu za samostojno podobo in jo obravnavamo neodvisno od okolja.

V tesni odvisnosti od arhitekture obravnavamo tudi barve sten. Za razliko od fresk te barve niso samostojna umetnina; igrajo podobno vlogo kot okvir pri sliki. Lahko jo poudarijo ali pa zabrišejo. Višjo kvaliteto pa pomenijo, kadar ustvarjajo vzdušje celih ulic ali četrti. Od tod razumljiva skrb za dokumentarnost, ki jo kaže Zavod za ureditev stare Ljubljane. Prav iz njegovih dosedanjih rezultatov pa vidimo, da bi po uspešno opravljeni analizi konservatorjev bila potrebna sinteza ustvarjalca. Kopiranje prvotnih, a včasih časovno različnih tonov je namreč privedlo (npr. na Starem trgu) do barvnih in tonskih disonanc, ki jih bo omilil šele čas s svojo blago sivino.

Vsa ta razglabljanja seveda ne rešujejo, temveč le deloma osvetljujejo osnovni problem: težje je odločiti se za način in vrsto retuširanja kot pa izvesti jo! Medtem ko imamo za izvedbo objektivna merila, temelječa na izkustvu, pa ostaja odločitev subjektivna, odvisna od estetskega občutka in znanstvenega zaklada konservatorja in restavratorja.



Zgled neprimerne re-
tuše: bela črta ločuje
fresko od stene (ohra-
njeni del freske »Kri-
žanja« na južni ladijski
steni p. c. sv. Marka v
Vrbi je bil pri restavri-
ranju obrobjen z belo
črto. — Foto Gorjup
1965

Exemple de retouche
gauche: la ligne blanche
disjoint la fresque du
mur (la partie conservée
du Crucifiement sur le
mur sud de l'église de
St. Marc à Vrba. —
Photo J. Gorjup 1965

OPOMBE

¹ M. C. de Azedevo: Il gusto nel restauro delle opere d'Arte antiche, Olympus, Roma 1948; Bollettino dell'Istituto centrale del restauro, Istituto poligrafico dello Stato, Roma.

² T. Kvas: O rest. piranske Zadnje večerje, VS X/118.

IZIDOR MOLE: DES RETOUCHES

La devise »conserver, ne pas retoucher« n'est réalisée que dans le cas où le restaurateur emploie, pour prolonger la vie de quelque oeuvre d'art, un matériau dont la composition est identique à l'original. Tout matériau étranger modifie le rythme et le style du vieillissement. Malheureusement, la conservation, dans le vrai sens du terme n'est possible que lorsqu'il s'agit d'oeuvres d'art d'une technique parfaite et qui n'ont pas subi de grandes catastrophes. Pour la plupart des autres, nous devons nous contenter de restaurer.

Quand nous désirons intégrer des restes d'une oeuvre d'art et dans les cas de grande avarie, nous devons employer des matériaux aussi proches que possible des originaux; de cette façon, les retouches seront le mieux unies à l'original, tant par la technique que sur le plan esthétique.