

DELA | PAPERS
RES7

PREZENTACIJA STENSKIH POSNIKAV

Pogledi, koncepti, pristopi

**PREZENTACIJA
STENSKIH
POSLIKAV**
Pogledi, koncepti, pristopi

Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije
Restavratorski center

PREZENTACIJA STENSKIH POSLIKAV – pogledi, koncepti, pristopi

Monografska objava prispevkov, nastalih leta 2018 iz referatov z dveh simpozijev:

Retuša in problematika prezentiranja stenskih poslikav, Škofja Loka, 27. 10. 2016 in

Estetska prezentacija stenskih slik – problemi in rešitve, Narodna galerija, Ljubljana, 3. 10. 2017.

RES.7

publikacije ZVKDS Restavratorskega centra

Izdal in založil: Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, zanj: Jernej Hudolin

Knjigi na pot: Mateja Neža Sitar

Avtorji: Janez Balažic, Marta Bensa, Ivan Bogovčič, Vlasta Čobal Sedmak, Alberto Felici, Andrej Jazbec, Anita Kavčič Klančar, Martina Lesar Kikelj, Simona Menoni Muršič, Ajda Mladenovič, Minka Osojnik, Robert Peskar, Ursula Schädler-Saub, Mateja Neža Sitar, Ivan Srša, Klavdij Zalar, Gorazd Živkovič

Avtorji fotografij: glej Viri slik

Urednica: Mateja Neža Sitar

Člani uredniškega odbora: Vlasta Čobal Sedmak, Anita Kavčič Klančar, Martina Lesar Kikelj, Simona Menoni Muršič, Ajda Mladenovič, Mateja Neža Sitar

Vsebinski pregled besedil: Ajda Mladenovič, Mateja Neža Sitar

Recenziji: Matej Klemenčič, Neva Pološki

Lektoriranje: Vlado Motnikar

Terminološki slovar: Ajda Mladenovič, Neva Pološki, Martina Lesar Kikelj, Mateja Neža Sitar

Jezikovna obdelava terminološkega slovarja: Cvetana Tavzes

Ureditev virov in literature: Mateja Neža Sitar, Daniela Milotti Bertoni

Izdelava kazal: Leja Borovnjak, Mateja Neža Sitar

Tuji avtorji so besedila posredovali v angleščini, slovenski avtorji v slovenščini.

Prevod iz angleščine v slovenščino: Tanja Dolinar

Oblikovanje in grafična ureditev: Mojca Višner

Strokovni pregled: Jernej Hudolin

Tisk: Collegium Graphicum, Ljubljana

Naklada: 300 izvodov

Ljubljana, 2020

Naslovnica: Detajl angela z ovalne stropne poslikave *Alegorije trgovine, obrti in tehnike* na stopnišču Gruberjeve palače iz druge polovice 18. stoletja. Avtor je domnevno Martin Johannes Schmidt, im. Kremser Schmidt (foto. Martina Lesar Kikelj 2020).

ZVKDS Restavratorski center, Poljanska 40, 1000 Ljubljana

telefon: +386(0)12343100, telefaks: +386(0)12343176

e-pošta: info@rescen.si

e-naslov: www.zvkds.si

Za avtorske pravice reprodukcij in vsebino besedil odgovarjajo avtorji objavljenih prispevkov.

© ZVKDS Restavratorski center

Vse pravice pridržane. Noben del te izdaje ne sme biti reproduciran, shranjen ali prepisan v kateri koli obliki oz. na kateri koli način, bodisi elektronsko, mehansko, s fotokopiranjem, snemanjem ali kako drugače, brez predhodnega pisnega dovoljenja lastnikov avtorskih pravic.



SIMPOZIJ 2016: RETUŠA IN PROBLEMATIKA PREZENTIRANJA STENSKIH POSLIKAV

Galerija Franceta Miheliča, Kašča, Škofja Loka, 27. oktober 2016

Organizatorji: Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije (ZVKDS) Restavratorski center, Društvo restavradorjev Slovenije (DRS), Slovensko konservatorsko društvo (SKD)

Organizacijski odbor: Martina Lesar Kikelj, Anita Kavčič Klančar, Ajda Mladenovič, Robert Peskar, Ana Kocjančič, Marija Ana Kranjc

Program

I. DEL

1. sklop (moderatorica: Martina Lesar Kikelj)

Zgodovinski pregled raznolikih pristopov k retuši, Ajda Mladenovič, ZVKDS Restavratorski center
Duhovna komponenta srednjeveškega stenskega slikarstva. Problem restavratorske prezentacije za razumevanje srednjeveških sakralnih stenskih poslikav, Simona Menoni, ZVKDS Območna enota Maribor
Retuša – dotik s slikarjem. Vloga razumevanja umetniškega dela, Anita Kavčič Klančar, ZVKDS Restavratorski center
Kompleksnost razumevanja vidnega polja, Vlasta Čobal Sedmak, ZVKDS Območna enota Maribor

2. sklop (moderator: Robert Peskar)

Retuša, prezentacija – problemi in rešitve, Andrej Jazbec, ZVKDS Območna enota Nova Gorica
Estetske reintegracije likovnih umetnin. Drobci iz osebne prakse, Ivan Bogovčič, upokojeni profesor
Problematika prezentiranja dekorativnih stenskih poslikav, Damjana Pediček Terseglav, Tjaša Pristov, ZVKDS Območna enota Ljubljana (prispevek ni bil oddan)

II. DEL: Terenski ogled Rotovža in kapele Loškega gradu v Škofji Loki ter cerkve sv. Nikolaja na Godešiču pri Škofji Loki (Anita Kavčič Klančar)

MEDNARODNI SIMPOZIJ 2017: ESTETSKA PREZENTACIJA STENSKIH SLIK – PROBLEMI IN REŠITVE

Narodna galerija, Ljubljana, 3. in 4. oktober 2017

Organizatorji: Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije (ZVKDS) Restavratorski center,

Društvo restavradorjev Slovenije (DRS), Slovensko konservatorsko društvo (SKD)

Organizacijski odbor: Ajda Mladenovič, Martina Lesar Kikelj, Robert Peskar, Anita Kavčič Klančar, Vlasta Čobal Sedmak, Andrej Jazbec, Simona Menoni Muršič, Marta Bensa, Ana Kocjančič, Marija Ana Kranjc

Program

I. DEL: 3. 10. 2017; predavanja, Narodna galerija, Ljubljana

Uvodni nagovor in predstavitev tematike, Martina Lesar Kikelj, ZVKDS Restavratorski center

1. sklop (moderatorica: Simona Menoni Muršič):

Praktični vidiki obnove stenskih poslikav

Problematike, povezane z estetsko prezentacijo stenskih slik, ki nastanejo na relaciji med ZVKDS-jem in restavradorjem izvajalcem. Marta Bensa in Minka Osojnik, ZVKDS Območna enota Nova Gorica

Estetska prezentacija šablonskih stenskih poslikav, Klavdij Zalar, samostojni podjetnik

Problemi konservatorjev in njihovih nalog

Reprezentacija najstarejših plasti stenskih slikarjev v Šmartnem na Pohorju, Laškem in Selu, Janez Balažič, Pedagoška fakulteta, Univerza v Mariboru

O vplivu restavratorskih pristopov iz preteklosti, (ne)uspešnosti tandema restavrator – umetnostni zgodovinar in pristopu t. im. tehnične umetnostne zgodovine na končno prezentacijo stenske poslikave,

Mateja Neža Sitar, ZVKDS Območna enota Maribor

2. sklop (moderatorica Ajda Mladenovič):

Predstavitev praks in pristopov iz tujine

Retuša in/ali (re)integracija (razlaga pojmov), Ivan Srša, Hrvatski restauratorski zavod, Zagreb

Retuširanje stenskih poslikav v Firencab – študiji primerov iz Opificia delle Pietre Dure, Alberto Felici, Opificio delle Pietre Dure, Firenze

Konserviranje-restavriranje stenskih poslikav v Nemčiji: problematika estetske prezentacije in ohranjanja zgodovinske avtentičnosti, Ursula Schädler-Saub, Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst HAWK, Hildesheim / Holzminden / Göttingen

Skoraj 170 let sistematičnega odkrivanja in obdelovanja stenskih poslikav na Koroškem. Kako ravnati s to dediščino v bodoče?

Gorazd Živkovič, Zvezni urad za spomeniško varstvo, oddelek za Koroško / Bundesdenkmalamt, Abteilung für Kärnten, Celovec/ Klagenfurt

3. sklop (moderator: Robert Peskar): okrogla miza – razprava

II. DEL: 4. 10. 2017: Terenski ogledi starega mestnega jedra in poslikav na fasadah v Radovljici (Nika Leben), restavrirane gotske poslikave prezbiterija v cerkvi Marijinega vnebovzeta na Blejskem otoku (Jelka Kuret) in delno restavrirane gotske poslikave prezbiterija cerkve sv. Janeza Krstnika v Bohinju (Andrej Šebalj).



KNJIGI NA POT

»Restavradorjevo delo je karseda nehvaležno. V najboljšem primeru ga prezremo. Če sam od sebe ustvari nekaj dobrega, velja za ponarejevalca, in če nekaj slabega, je zagotovo uničevalec umetnosti. Vse, kar doseže, ostaja skrito, in kar mu umanjka, bode v oči. Sodba o delu restavradorjev je celo manj zanesljiva od tiste, ki se izreka o umetniških delih. In to pove precej.«

Max J. Friedländer, *On art and connoisseurship*, Boston 1942, str. 267

Ne glede na časovno oddaljenost zapisanega je uvodna misel več kot odlično in aktualno zajela problematičnost in izmuzljivost definiranja kakovostno opravljenega restavradorjevega dela v različnih časovnih obdobjih, geografskih prostorih in restavradorskih trendih. Nanjo nas je opomnil Guylaine Ruard, ki je prav s temi vrsticami uvodoma nagovoril bralce svojega zanimivega pisanja, ki se v slovenskem prevodu glasi *Restavriranje, derestavriranje stenskih poslikav: problem med zgodovino in aktualnostjo* (Ruard 2007), v katerem se je, izhajajoč iz francoskega prostora, lotil temeljnih načel restavriranja, razlik med teorijo in prakso.

Avtor uvodne misli pa ni, kot bi pričakovali, restavrador, pač pa umetnostni zgodovinar Max Jakob Friedländer. To nas navezuje na ključno spoznanje, kako zelo je za dobro opravljene posege pomembna strokovna povezanost med umetnostnim zgodovinarjem in restavradorjem, saj želimo nagovoriti oba glavna protagonista pri varovanju in ohranjanju stenskih poslikav - središčni temi pričujoče publikacije. Lotili smo se ene najbolj kočljivih faz konservatorsko-restavradorskih posegov – končne prezentacije, v kateri se vidno zrcalijo razmere v slovenskem spomeniškem varstvu. Današnje stanje domače stroke je odsev (premalo raziskanih) zgodovinskih razmer, njenega strukturnega, organizacijskega, edukacijskega in strokovnega formiranja ter specifične gospodarske, politične in družbeno-kulturne preteklosti. Znotraj teh spreminjajočih se razmer sta slovenski konservator – umetnostni zgodovinar in restavrador v več kot sto letih naše spomeniške preteklosti prehodila dolgo pot. Sprva sta bila zelo povezana. V prvem obdobju je restavrador sledil navodilom edinega za stenske poslikave strokovno profiliranega umetnostnega zgodovinarja. Z restavradorjevim postopnim izobraževanjem in vse večjo izkušnostjo se je začela polarizacija v drugo smer. Stik med njima se je izgubljal. Ob vse večji strokovni profiliranosti za materialno-tehnološko plat spomenika restavrador postaja vse bolj samostojen in samozadosten. Nazadnje pridemo v obdobje, ko umetnostni zgodovinar sprašuje restavradorja, kakšen pristop izbrati, in ko se restavrador hote ali nehoče popolnoma sam odloča o posegu. Vzroki za tesnejšo ali slabšo povezanost obeh profilov tičijo v zgodovinskih razmerah stroke. Zaposleni v Zavodu za varstvo kulturne dediščine smo dediči slovenske spomeniškovarstvene zgodovine, ki jo premalo poznamo. Ker je prišlo do razkoraka med profiloma, razmere kličejo po spremembah. V današnji praksi je način dela in strokovne povezanosti obeh strokovnjakov bolj posledica njune osebne zavzetosti kot pa organizacijsko in strokovno formaliziranega sistema. Struktura službe doslej ni oblikovala standardiziranih pristopov pri obravnavi stenskih slikarij, tudi za tiste ne, ki jih prepoznavamo kot najkvalitetnejše. Jasne osnovne smernice in strokovni standardi so hrbtenica stroke, ki bi zaposlenim nudila oporo in orientacijo ne glede na spreminjajoče se družbeno-politične in strokovne razmere. Standardizirane usmeritve nujno potrebujeta tako z birokratskimi postopki prezaposleni odgovorni konservator – umetnostni zgodovinar kot z izvajalsko usmerjenim tempom obremenjeni konservator-restavrador, in sicer tako pri raziskavah in postopanju na spomenikih kot pri njunem medsebojnem sodelovanju ter v razmerju do izvajalcev in lastnikov.

Neukvarjanje stroke z omenjenimi problemi (nekatero osvetljuje tudi pričujoča publikacija) se v praksi kaže tudi na stenskih poslikavah, kjer se posegi velikokrat izvajajo rutinsko, v prekratkih časovnih rokih, tudi brez strokovne presoje specialista za stensko slikarstvo. To velja tudi za retuširanje, ki je v Sloveniji zelo popularno, izvaja se skoraj sistematično kot eden od postopkov, velikokrat brez kritičnega pomisleka in dvoma, ali je res vedno potrebno oziroma v kakšnem obsegu in ali je dobro retušo res mogoče izvesti kvalitetno v tako kratko odmerjenem času, kot je po navadi namenjen projektom. Izvedba retuširanja tako največkrat ni odvisna od specifične določene poslikave, njenih problemov in diagnostike, ampak predvsem od naučene uveljavljene in ustaljene prakse retuširanja, pa tudi od časovnega roka in finančnega okvirja ter izurjenosti, občutljivosti in spretnosti izvajalcev.

To nas je naposled privedlo do konstruktivnega dialoga, ustanovitve *Delovne skupine za varstvo in ohranjanje stenskih slik* Zavoda za varstvo kulturne dediščine Slovenije, organiziranja dveh simpozijev in priprave publikacije. Tokratna, sedma številka periodične interdisciplinarne strokovno-znanstvene publikacije Restavratorskega centra ZVKDS pod imenom *RES.*, je tako posvečena *prezentaciji stenskih poslikav – pogledom, konceptom, pristopom*. V obliki monografije objavljamo prispevke, nastale na podlagi referatov z obeh simpozijev. Povabljeni domači in tuji referenti, avtorji prispevkov, so strokovnjaki različnih profilov, tako umetnostni zgodovinarji kot konservatorji-restavratorji. Nekateri so zaposleni v spomeniškovarstveni službi, nekateri v raziskovalnih ali izobraževalnih institucijah, drugi delujejo kot zasebniki. Prispevki s prvega simpozija iz različnih vidikov obravnavajo končno prezentacijo stenskih poslikav, ki jo prepoznavamo kot eno najbolj kompleksnih že v definiranju in razumevanju problemov in rešitev, še posebej pa v praktičnem izvajanju. Avtorji z drugega simpozija se lotevajo konkretno estetskega vidika prezentacije, ki ga je še posebej težko definirati, saj je močno kulturološko in časovno pogojen, odvisen od številnih dejavnikov, okusa časa, zgodovinskih razmer in subjektivnega doživljanja.

Odločitev za objavo je materializacija ene prvih začrtanih nalog delovne skupine, ki si je med drugim zadala tudi nalogo pospeševanja dialoga, strokovnega branja, izobraževanja in dviga kakovosti strokovno-znanstvenega objavljanja. Tematiko je pomenljivo uvedla publikacija *Konservator-restavrator*, kjer so bili plenarni prispevki v okviru srečanja konservatorjev-restavratorjev leta 2018 v celoti namenjeni estetski prezentaciji. Pomen monografije je toliko večji, ker na teoretskem področju v slovenski spomeniški stroki še kako primanjkuje kritičnih, preglednih, primerjalnih objav. Še posebej takšnih, ko o pereči problematiki konstruktivno pišemo skupaj umetnostni zgodovinarji in restavratorji. Pri nas so najbolj zanemarjene delikatne teme o avtentičnosti, o večnivojskem razumevanju umetniškega dela, o sporočilnosti in pomenu, o avtorskem ustvarjalnem procesu, o pristopih pri ohranjanju in poseganju v izvornik, o zgodovini slovenskega konservatorstva in restavratorstva, o standardih na tujem in pri nas, o vplivnih trendih in tradicijah iz preteklosti ter ne nazadnje o vizualni, tudi estetski pojavnosti konservirane-restavrirane umetnine. O tem manjka dialoga, razmišljanj, razprav, objav.

V pripravi publikacije smo se soočili z nemalo zagatami, ki jih ni mogoče rešiti čez noč. Prva je šibko poznavanje lastne publicistične zapuščine predhodnikov, slovenskih konservatorjev in restavratorjev in na drugi strani tuje strokovne literature. Druga je terminološka nedefiniranost, s čimer je težko jasno izpeljevati strokovno kritična razmišljanja. Avtorji na primer določene v stroki udomačene in sprejete pojme po svoje interpretirajo (npr. termin *tratteggio* se pogosto napačno uporablja za katerokoli vrsto, način retuširanja s črticami). Še vedno čakamo na slovenske prevode temeljne tuje strokovne literature in terminoloških slovarjev za obravnavano področje. Ker je

natančno določena terminologija z jasnim, nedvoumnim pomenom in definicijo temelj razvijanja strokovne misli, smo, tako kot v prejšnjih dveh številkah publikacije RES., knjigi dodali **terminološki slovar** z naborom ključnih in v prispevkih najpogosteje rabljenih izrazov z dodano osnovno razlago. V prihodnje bo treba izdelati slovenski terminološki slovar tako za stenske poslikave kot za druge zvrsti kulturne dediščine. Projekt zahteva poglobljeno delo skupine strokovnjakov iz različnih institucij in področij, ki bo ob prevajanju tuje adekvatne terminologije zaradi specifik, izhajajočih iz naših strokovnih razmer, zahtevalo raziskovanje slovenske spomeniškovarstvene zgodovine, proučevanje rabe in razvoja različnih terminov glede na uveljavljenost posameznih pristopov, postopkov in tehnik skozi čas v različnih regijah.

Objavljeni prispevki so na eni strani pregledni strokovno-znanstveni teksti, na drugi pa razmisleki o lastnih poklicnih praksah, ki so kot odsev razmer in trenutne strokovne miselnosti še posebej dragoceni. Naslovna tematika je razdeljena v tri sklope, v katere je razvrščenih petnajst prispevkov.

V prvega z naslovom **Zgodovinska in teoretična izhodišča** nas uvaja pregledno besedilo, ki se loteva temeljnih, a pri nas ne prav pogosto raziskovanih in objavljenih tem. Gre za evropski *zgodovinski pregled raznolikih pristopov k retuširanju stenskih slik*, ki predstavlja razvoj teoretskih načel, ključne strokovne eminence in temeljno restavratorsko literaturo.

V naslednjem, nekoliko širše zastavljenem prispevku, izvemo o *vplivu* nekaterih pomembnih, a neraziskanih dejavnikov pri nas: *restavratorskih pristopov* v preteklosti, sodelovanja *umetnostnega zgodovinarja in restavratorja ter tehnične umetnostne zgodovine na končno prezentacijo*.

Sledi terminološko obarvan tekst *Retuša in/ali reintegracija pri restavriranju stenskih poslikav (razlaga pojmov)*, v katerem hrvaški kolega natančno opredeljuje najpomembnejše pojme, kar je ključ do pravilnega sporazumevanja, interpretiranja problemov in rešitev. Ena temeljnih nalog stroke, ki nas še čaka.

Nadaljujemo z umetnostnozgodovinskima besediloma, ki opominjata, kako premalo se zavedamo različnih pomenskih sporočil naslikanega. V prvem nas avtorica seznanja z *duhovno komponento srednjeveškega stenskega slikarstva – problematiko konservatorsko-restavratorske prezentacije*. Opozarja, kako delikatno je retuširanje romanskih in gotških poslikav, kjer lahko že minimalna poteza zavede strokovnjaka v slogovni analizi nekega prizora. Kot odgovorna konservatorica razgalja realnost poklica, ki je vse bolj zbirokratiziran in odtujen matičnemu poslanstvu, to je proučevanju spomenikov kot nujni osnovi za reševanje le-teh na terenu.

V naslednjem prispevku beremo o *prezentaciji najstarejših plasti stenskih slikarjev v Šmartnem na Pohorju, Laškem in Selu*, kar nam avtor podaja preko poglobljene humanistične umetnostnozgodovinske formulacije vidnega, ki ga v enih primerih bolj, v drugih manj uspešno ohranjajo oziroma prezentirajo konservatorsko-restavratorski posegi.

Namenoma prvi teoretski sklop zaključujemo s prispevkom o *kompleksnem dojetju vidnega polja (vizualnem razumevanju restavrirane umetnine)*, saj je likovnoteoretska obravnava v proučevanju stenskih poslikav največkrat prezrta tako v umetnostnozgodovinskih kot konservatorsko-restavratorskih besedilih. Po principih likovnoteoretskih zakonitosti in barvne teorije avtorica išče nove rešitve retuširanja; nakazuje zanimive smeri, ki jih velja raziskati in razvijati.

V drugem sklopu **Teorija in praksa v tujini** domačim razmeram vzporejamo mednarodne izkušnje, ki jih pri nas premalo poznamo, so pa zaznamovale tudi razvoj naše stroke. Pod prispevke, ki prinašajo obilico pomembnih podatkov, so podpisana eminentna imena evropske spomeniškovarstvene stroke. Italijanski kolega nam s prispevkom

o retuširanju stenskih poslikav v Firencah s pomočjo študij primerov iz *Opificia delle Pietre Dure* orisuje problematiko, materiale in tehnike. Iz prve roke predstavlja rimske in florentinske pristope k retuširanju, ki so v evropskem in svetovnem merilu postavili temelje sodobnega restavratorstva.

Sledi prispevek o *konserviranju-restavriranju stenskih poslikav v Nemčiji*, v katerem se kolegica loteva problematike estetske prezentacije in ohranjanja zgodovinske avtentičnosti. Preko različnih pristopov s primeri iz nemške restavratorske zgodovine nazorno predstavlja znano razpetost stroke med zgodovinsko in estetsko komponento umetniškega dela.

Avstrijski kolega nas s tekstom o odkritih *srednjeveških stenskih poslikavah na avstrijskem Koroškem včeraj in danes* pregledno seznanja s pristopi k varovanju in ohranjanju, v katerih se zrcalijo uveljavljena spomeniška načela in teorije 19. in 20. stoletja, od dunajske Centralne komisije, vplivnega rimskega Centralnega inštituta pa vse do današnjih načinov postopanja. Sprašuje se, *kako ravnati s to dediščino v prihodnosti?* Kot eno od rešitev predstavlja popis in monitoring avstrijskokoroških srednjeveških stenskih poslikav, ki bi lahko bila odlično izhodišče, kako se problematike lotiti tudi pri nas.

Zadnji, tretji sklop, posvečen **slovenskim izkušnjam: problemom in rešitvam**, začnemo z *uvodom v problematiko varstva in ohranjanja stenskih poslikav v Sloveniji* umetnostnega zgodovinarja, generalnega konservatorja. Zarisuje neke vrste osnutek pregleda sistematičnega evidentiranja, dokumentiranja in konserviranja-restavriranja srednjeveških stenskih poslikav na Slovenskem. Izpostavlja perečo problematiko neustrezno financiranega varstva in ohranjanja kulturne dediščine pri nas, loteva pa se tudi vrednotenja različnih pristopov v retuširanju.

Nadaljujemo s prispevkom o *problemih ob estetski prezentaciji stenskih slik, ki nastanejo v odnosu med Zavodom in konservatorjem-restavratorjem izvajalcem*. Avtorici sta primer najpogostejše delujočega strokovnega tandema na nepremični dediščini, katere sestavni del so tudi stenske poslikave: umetnostne zgodovinarke – odgovorne konservatorke in konservatorke-restavratorke (obenem umetnostne zgodovinarke). Predstavljata realnost njunega poklica na terenu, tako v odnosu do izvajalcev kot do lastnikov.

Sledijo prispevki slovenskih kolegov konservatorjev-restavratorjev. Avtorica esejistično obarvanega prispevka o *retuši – dotiku s slikarjem* razglablja o *vlogi razumevanja umetniškega dela* z Brandijevega vidika »celopojavnosti« in o trojni naravi umetnine. Sprehodi se čez vse temeljne stopnje od nastanka do konservatorsko-restavratorske obravnave umetniškega dela.

V prispevku o *retuši, prezentaciji – problemih in rešitvah* avtor teoretično in praktično izhaja iz italijanske konservatorske šole, kar se zrcali v predstavitvi njegovih primerov retuširanja stenskih poslikav v cerkvah sv. Nikolaja na Kredu in sv. Brikcija na Volarjih, v vili Vipolže ter v Lanthierijevem dvorcu v Vipavi.

V naslednjem tekstu se konservator-restavrator, tokrat v vlogi zunanega izvajalca, loteva *estetske prezentacije šablonskih stenskih poslikav*, pri nas spregledanega področja raziskovanja, dokumentiranja in ohranjanja. Opozarja, da imajo med posegi prednost gradbena dela, šele nato poslikave, in sicer pod časovnimi in finančnimi pritiski. Zaradi številnih nestrokovnih posegov izgubljammo fond mestoma zelo kvalitetnih profanih in sakralnih šablonskih poslikav.

Zaključujemo s *pogledom na estetsko prezentacijo stenskih poslikav; drobci iz osebne prakse* upokojenega profesorja in konservatorja-restavratorja. Predstavlja različne primere estetske prezentacije. Obravnava parametre avtentičnosti ter dejavnike, ki povzročajo spremembe te avtentičnosti in ki jih nepozoren gledalec lahko prepozna kot avtentičnost. Dotakne se tudi začetkov, razvoja in izkušenj s *tratteggiom*.

Ugotovimo lahko, da se iz zajetne vsebine in izpovednih fotografij zrcali barvitost stališč in pogledov. Kot je že sama problematika končne prezentacije pereča tema, so tudi mišljenja raznorodna, zamisli o rešitvah v praksi različne in subjektivne, saj si jih restavrator lahko predstavlja popolnoma drugače kot umetnostni zgodovinar. Izkazalo se je, kako težko je vzpostavljati in ohranjati delikatno vez med različnimi pogledi. Dialog o tej temi še zdaleč ni preprost. Zahteva osebno zrelost, strpnost do drugačnih stališč in potrpežljivo vztrajanje v konstruktivnem iskanju rešitev. Dejstvo je, da o končni prezentaciji ne sme odločati restavrator sam, pač pa (kot je praksa tudi v tujini) odgovorni konservator v sodelovanju z restavratorjem. In sicer izkušen in v tej smeri izobražen odgovorni konservator, ki bi moral za presojo posegov v zahtevnejših primerih sklicati komisijo s specialisti z obravnavanega področja. Pri tem mora ključne naloge opraviti matična spomeniškovarstvena institucija: opredeliti in definirati problematiko, celovito popisati stenske poslikave našega prostora, oceniti njihov pomen in ogroženost, vzpostaviti jasnejše usmeritve in predloge pristopov k raziskovanju in poseganju, postaviti standarde in sistem varovanja, ohranjanja in nadzora nad posegi in stanjem poslikav ter pripraviti referenčni seznam strokovno najboljše usposobljenih izvajalcev raziskav in posegov. Problematike bi se morali naposled lotiti veliko bolj celovito, pri temeljih in v izboljševanju in zviševanju izobraževalnega, znanstvenoraziskovalnega in ne nazadnje praktično-izvajalskega nivoja.

S predstavitevjo razmer, orisom okoliščin, ki so temu botrovale, ter razgrnitvijo različnih pogledov, lahko za začetek ugotovimo, kje smo in kaj želimo, da lahko začnemo zarisovati pot naprej. Kolikor več imamo pravih informacij, teoretičnega znanja in izkušenj iz prakse, ki vključuje timsko delo in širši pogled z oziranjem v preteklost in v tujino, toliko lažje in pravilneje si bomo utirali pot pri iskanju lastnih najkvalitetnejših pristopov. O tem, kakšni naj bi bili, je Guylaine Ruard pomenljivo zapisal: »Skozi zgodovino so restavratorski posegi na umetniških delih večkrat privedli do sprememb nekaterih njihovih estetskih ali fizičnih lastnosti, z njimi pa do izginotja ali spremembe njihovega pravega pomena. Restavriranje je prej temeljilo na želji po vrnitvi prvotne podobe /.../. Danes se je splošni koncept restavriranja močno razvil. Področje restavratorstva zdaj vključuje konservacijo in delo restavratorja ni več omejeno na neposreden poseg v umetniško delo. Prav tako mora poznati, ovrednotiti in upoštevati vse parametre, ki prispevajo k ohranitvi dela. Nato v poslikavo z največjim spoštovanjem poseže, v skrbi, da ne škodi njeni estetiki, fizični celovitosti in zgodovini, s čimer si prizadeva vrniti ji prvotni pomen in olajšati razumevanje. Na njem je velika odgovornost, in sicer za ohranitev pričevalcev kulture, kar so naslikana dela, bodisi iz stafelajnega bodisi iz stenskega slikarstva.« (Ruard 2007, str. 110).

Ob dosedanjem delu delovne skupine ter spoznavanju domače problematike in širšega evropskega pogleda opažamo, da smo morda redka izjema v evropskem konservatorsko-restavratorskem prostoru. Odprto in iskreno smo spregovorili o zelo delikatni temi, zmožni smo bili samokritičnega vpogleda, upali smo si razgaliti svoja razmišljanja in predstave, četudi so se morda izkazali za neustrezne. Sposobni smo bili enakopravnega, vztrajnega iskanja konstruktivnih pogovorov in rešitev. Za spreminjanje miselnosti, najprej med nami v stroki, potem pa še med širšo javnostjo, med lastniki, skrbniki in sploh občudovalci in raziskovalci stenskih poslikav, pa bodo potrebni vztrajno ozaveščanje, čas in zorenje. Upamo si trditi, da bo k ozaveščanju veliko pripomogla tudi pričujoča monografija.

VSEBINA

14 PREHOJENA POT IN POGLEDI V PRIHODNOST

Martina LESAR KIKELJ

16 DELOVANJE SKUPINE ZA VARSTVO IN OHRANJANJE STENSKIH POSLIKAV NA SLOVENSKEM

Ajda MLADENOVIC

ZGODOVINSKA IN TEORETIČNA IZHODIŠČA

29 ZGODOVINSKI PREGLED RAZNOLIKIH PRISTOPOV K RETUŠIRANJU STENSKIH SLIK

Ajda MLADENOVIC

44 O VPLIVU RESTAVRATORSKIH PRISTOPOV, SODELOVANJA RESTAVRATORJA IN UMETNOSTNEGA ZGODOVINARJA TER TEHNIČNE UMETNOSTNE ZGODOVINE NA KONČNO PREZENTACIJO

Mateja Neža SITAR

66 RETUŠA IN/ALI REINTEGRACIJA PRI RESTAVRIRANJU STENSKIH POSLIKAV (RAZLAGA POJMOV)

Ivan SRŠA

72 DUHOVNA KOMPONENTA SREDNJEVEŠKEGA STENKEGA SLIKARSTVA – PROBLEMATIKA KONSERVATORSKO-RESTAVRATORSKE PREZENTACIJE

Simona MENONI MURŠIČ

82 PREZENTACIJA NAJSTAREJŠIH PLASTI STENSKIH SLIKARIJ V ŠMARTNEM NA POHORJU, LAŠKEM IN SELU

Janez BALAŽIČ

92 KOMPLEKSNO DOJEMANJE VIDNEGA POLJA (VIZUALNO RAZUMEVANJE RESTAVRIRANE UMETNINE)

Vlasta ČOBAL SEDMAK

TEORIJA IN PRAKSA V TUJINI

105 RETUŠIRANJE STENSKIH POSLIKAV V FIRENCAH – ŠTUDIJI PRIMEROV IZ OPIFICIA DELLE PIETRE DURE. PROBLEMATIKA, MATERIALI IN TEHNIKE

Alberto FELICI

**114 KONSERVIRANJE-RESTAVRIRANJE STENSKIH POSLIKAV V NEMČIJI:
PROBLEMATIKA ESTETSKE PREZENTACIJE IN OHRANJANJA ZGODOVINSKE AVTENTIČNOSTI**
Ursula SCHÄDLER-SAUB

**128 SREDNJEVEŠKE STENSKÉ POSLIKAVE NA AVSTRIJSKEM KOROŠKEM VČERAJ IN DANES.
KAKO RAVNATI S TO DEDIŠČINO V PRIHODNOSTI?**
Gorazd ŽIVKOVIČ

SLOVENSKE IZKUŠNJE: PROBLEMI IN REŠITVE

143 UVOD V PROBLEMATIKO VARSTVA IN OHRANJANJA STENSKIH POSLIKAV V SLOVENIJI
Robert PESKAR

**152 PROBLEMI OB ESTETSKI PREZENTACIJI STENSKIH SLIK, KI NASTANEJO V ODNOSU MED ZAVODOM
IN KONSERVATORJEM-RESTAVRATORJEM IZVAJALCEM**
Marta BENSA, Minka OSOJNIK

162 RETUŠA – DOTIK S SLIKARJEM. VLOGA RAZUMEVANJA UMETNIŠKEGA DELA
Anita KAVČIČ KLANČAR

174 RETUŠA, PREZENTACIJA – PROBLEMI IN REŠITVE
Andrej JAZBEC

188 ESTETSKA PREZENTACIJA ŠABLONSKIH STENSKIH POSLIKAV
Klavdij ZALAR

196 POGLEDI NA ESTETSKO PREZENTACIJO STENSKIH POSLIKAV. DROBCI IZ OSEBNE PRAKSE
Ivan BOGOVČIČ

208 TERMINOLOŠKI SLOVAR

219 VIRI IN LITERATURA

235 VIRI SLIK

240 AVTORJI

244 KAZALO

PREHOJENA POT IN POGLEDI V PRIHODNOST

Retuširanje, njegov obseg in tehnika izvedbe so že dalj časa tleča, a neosvetljena tema polemik med umetnostnim zgodovinarjem – konservatorjem in konservatorjem-restavradorjem. Že preprosta vprašanja umetnostnega zgodovinarja – konservatorja, zakaj je konservator-restavrador za neko poslikavo izbral tehniko *tratteggio*, in ne npr. tonskega približevanja originalu ali kateregakoli drugega načina retuširanja, so obvisela v zraku in odprla zanimive dileme. Pravzaprav so povzročila izredno pomembne, tudi občutljive polemike in s tem ponovno spodbudila tesnejše prepletanje in sodelovanje med umetnostnimi zgodovinarji in restavradorji, predvsem pa premike v smeri izobraževanja ter poskus vpeljave sistemske in sistematične strokovne obravnave stenskih slikarij.

Tehten razmislek o problematiki je podal zelo preprosto, a ključno ugotovitev: čeprav je estetska prezentacija zadnja v nizu konservatorsko-restavratskih posegov, je treba o njej razmišljati že ob prvem soočenju s poškodovano stensko poslikavo, saj pomeni le "vrh ledene gore". Kmalu je iskanje odgovorov na v stroki perečo problematiko retuširanja postalo izziv za vse strokovne profile, vpete v področje estetske prezentacije stenskih poslikav. Po številnih terenskih ogledih in urah razpravljanja, kje in kaj je šlo narobe, smo prišli do sklepa, da so razumevanje in zaznavanje umetnine s poudarkom na njenem ikonografsko-duhovnem kontekstu in njena materialna avtentičnost njen nezamenljivi del, ki ga je treba obravnavati skupaj z načrtovanjem posegov na njej.

Od leta 2018 tako aktivno deluje skupina, ki se ukvarja z vprašanji estetske prezentacije stenskih poslikav. Uradno je bila ustanovljena v okviru ZVKDS kot *Delovna skupina za varstvo in obranjanje stenskih slik* in s tem je pridobila tudi podporo institucije. Ideja njenih članov je bila sprva visokoteča, saj smo v zelo kratkem času želeli postaviti jasne smernice, ki bi olajšale sistemsko načrtovanje še tako kompleksnega projekta, povezanega s konserviranjem-restavriranjem stenskih poslikav. Vendar smo dali prednost srečanjem na terenu in pogovorom. To je bil odmik od prvotne zamisli o takojšnjem oblikovanju smernic, saj je bil najprej potreben tehten premislek, kako bodo usmeritve zastavljene. V procesu konserviranja-restavriranja poslikav se je izkazalo, da je breme odločitve o končni prezentaciji prevečkrat na strani restavradorja. Ker ni bilo jasnih kriterijev in smernic o pristopih in posegih, je bila ena prvih nalog skupine izvedba dveh simpozijev o estetski prezentaciji¹. S prvim srečanjem smo izpostavili in izenačili estetsko in duhovno plat umetnine s tehnološko. Z drugim, mednarodnim posvetom pa smo omogočili izmenjavo pogledov in praks naših in tujih kolegov. Poudarek je bil na obravnavi raznolikih teoretskih pristopov k prezentaciji ter na vprašanjih, povezanih s praktično izvedbo, protokoli odločanja in usmeritvami. Pregledali smo stanje na obravnavanem področju in izpostavili pomen interdisciplinarnega sodelovanja, ki je predpogoj uspešnega posega. Kadar vsi vpleteni umetnino dojemamo kot skupno stičišče, ji lahko enakovredno ponudimo najboljše možnosti za preživetje.

Pravilno postopanje pa se ne kaže le v smernicah, zapisanih na papirju, temveč ob stalnem motrenju problematike in nenehni komunikaciji vseh strokovnjakov ter ob bdenju nad postopki, ki vplivajo na končno estetsko prezentacijo stenskih slik in jo oblikujejo. Priča smo tako slabim kot dobrim praksam kolegov v preteklosti. Zavedamo se, da so zapisane usmeritve lahko odlične le v primeru, če ne ostanejo črka na papirju v predpisih in v strokovni publikaciji kot neprebran prispevek. Ves čas jih je treba klesati in preverjati v praksi; to pa se lahko zgodi le ob aktivnem in

¹ Prvi simpozij o estetski prezentaciji je potekal 27. oktobra 2016 v prostorih Kašče na Spodnjem trgu 1 v Škofji Loki, drugi, mednarodni simpozij pa 3. in 4. oktobra 2017 v prostorih Narodne galerije v Ljubljani. Srečanja so organizirali Društvo restavradorjev Slovenije, Slovensko konservatorsko društvo in Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije.

srčnem sodelovanju strokovnjakov, ki so sposobni neprestano premišljevati o ideji in problematiki, jo posvojiti in ji dati smiselno mesto v dobro dediščine. Rešitve, podprte s pomembnimi načeli Cesareja Brandija, na katerih temelji sodobna restavratorska praksa, morajo obstati in se z odtenki sprememb, ki pritičejo času, ves čas prenašati na mlajše generacije.

Skupina dokazuje, da je sposobna vsega naštetega, zato ne dvomimo, da bodo rešitve kljub različnim pogledom na problematiko še toliko bolj uporabne.

Rezultat dosedanjega dela in razmišljanja so članki, razprave in enostavno pogovori, ki sicer večkrat pripeljejo do nesoglasij, še večkrat pa do ciljno zastavljenih rešitev, ki jih je mogoče tudi zapisati, o čemer pričajo prav članki v tej publikaciji.

Ob vsem naštetem pa je pomembno zavedanje, da je konservatorsko-restavratorski proces kolesje, ki je v največ primerih žal časovno in finančno pogojeno. V času, ki je namenjen izvedbi, je zato izredno težko slediti vsem napisanim pravilom, upoštevati idealno zastavljene usmeritve in hkrati ugoditi tako stroki kot naročniku. Ravno zato je potrebno še veliko prakse, da zapisane smernice ne bodo predstavljale dodatne obremenitve, temveč bodo v stroki in širše v državi prepoznane kot pomemben korak na poti k plemenitemu cilju.

mag. Martina Lesar Kikelj
vodja Restavratorskega centra ZVKDS
predsednica Društva restavratorjev Slovenije

DELOVANJE SKUPINE ZA VARSTVO IN OHRANJANJE STENSKIH POSLIKAV NA SLOVENSKEM

Dolgoletno prizadevanje za dvig strokovnega delovanja v okviru konserviranja-restavriranja stenskih poslikav je bilo sprva osredotočeno predvsem na uporabo novejših tehnologij in materialov, ob tem pa je spodbudilo tudi dozorevanje domače stroke. Tesno sodelovanje s kolegi iz tujine, razširjanje znanja ter radovednost glede strokovnega napredka in razvoja so pospeševali premislek o preteklih praksah na področju restavriranja stenskega slikarstva. Kritično strokovno razmišljanje, tudi konkretno na temo končne estetske prezentacije, zasledimo že v preteklosti in predstavlja pomembno teoretsko osnovo, na kateri lahko danes gradimo. Po drugi strani pa je v obdobju formiranja restavratorja kot samostojnega strokovnjaka zamiralo intenzivno sodelovanje z umetnostnim zgodovinarjem, specialistom za stensko slikarstvo. Bledel je pomen hkratnega razumevanja umetnine kot materialne in sporočilne likovne celote v konservatorsko-restavratorski obravnavi, ob tem pa tudi vprašanje retuširanja oziroma »zadnje roke« v restavratorskem posegu. Izgubila se je distanca do vprašanja, ali je retuša vedno potrebna in katera je za obravnavano poslikavo najprimernejša.



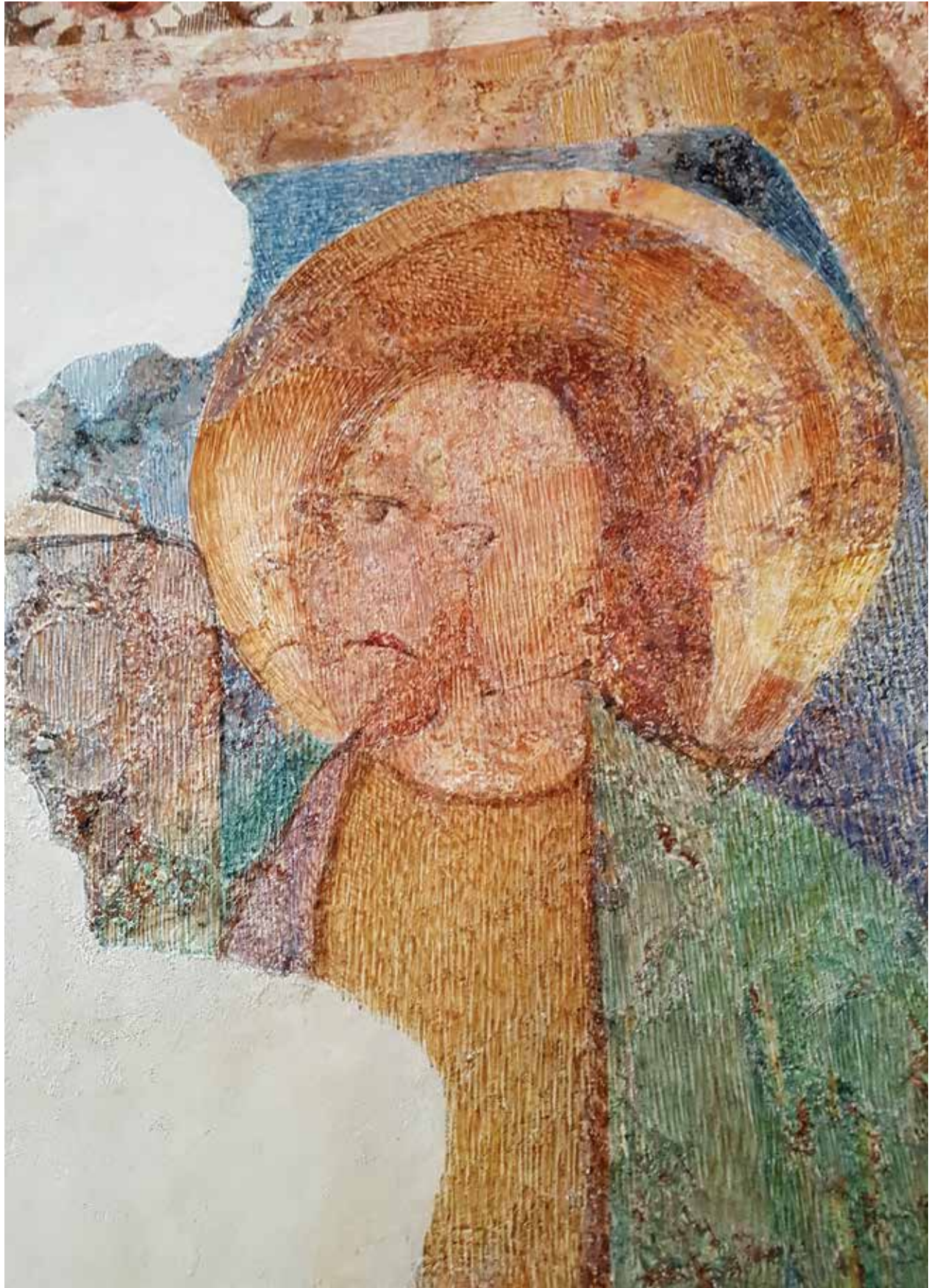
Slika 1: Utrinek z mednarodne konference *Estetska prezentacija stenskih slik – problemi in rešitve* v Narodni galeriji v Ljubljani leta 2017.

Stenske poslikave so neločljiv del arhitekturnih celot in so bodisi aktivne nosilke močnih sporočil ali pasivne priče zgodovinskih obdobj, le malokje pa so se ohranile neokrnjene. Zaradi njihove skoraj neobvladljive množine (številne cerkve, s katerimi je posuta naša dežela), občutljive narave izvirnega materiala (predvsem tankih slojev slikovnih plasti) in izpostavljenosti človeškim in okoljskim dejavnikom, propadajo pred našimi očmi. Poškodbe brišejo sporočilnost prizorov ter gledalcu otežijo razumevanje.

Vlogo poslikanih površin, prezenco naslikanih prizorov in njihovo sporočilnost restavratorji v največji možni meri ohranjamo z retuširanjem, pri čemer posegamo v slikovno plast, ki je tanka opna med stvarnim in duhovnim svetom. Za doseganje kvalitetnih in prepričljivih rezultatov so zato izredno pomembni način pristopa k retuši, določitev njenega obsega in intenzitete, izbira primerne metode in materialov ter vrhunska praktična izvedba. K poglobljenemu raziskovanju problematike, pomena in zgodovine retuširanja smo pristopili v *Delovni skupini za varstvo in ohranjanje*



Slika 2: S svetlim ometom zapolnjene naključvanine v cerkvi sv. Pavla v Podpeč pod Skalo so preglasile fragmentarno ohranjeno podobo; zdi se, kot da jo gledamo skozi snežni metož.



Slika 3: Na primeru iz cerkve sv. Martina v Šilentaboru vidimo, kako črtkana retuša dominira in na poslikavi ustvarja svojevrsne vzorce.



Slika 4: Barvno izrazite ploskovne retuše v sevniški Lutrovski kleti vidno izstopajo.



Slika 5: Močno preslikan prizor v cerkvi sv. Petra in Pavla v Spodnji Slivnici.

stenskih slik, ki deluje pri ZVKDS.¹ Ob zgoraj zapisanem je jasno, da je bilo njeno rojstvo logična posledica strokovnih samorefleksij ter iz praktičnega terenskega dela izhajajočih vprašanj na temo retuširanja, s čimer je dozorel čas za kritično razmišljanje in konstruktiven pogovor. Jedro sestavlja manjša skupina strokovnjakov, delujočih na področju stenskega slikarstva: umetnostnih zgodovinarjev – konservatorjev in konservatorjev-restavratorjev,² v želji po širšem strokovnem dialogu pa priteguje tudi druge sodelavce z omenjenega področja.

Prednostna naloga, zaradi katere je bila skupina ustanovljena, predstavlja operativni terenski del z ogledi spomenikov in reševanjem konkretnih primerov. Člani skupine ob sodelovanju z drugimi strokovnjaki po potrebi ali na prošnjo izvajalca svetujemo pri kompleksnejših primerih restavriranja in prezentacije. Konkretni rezultati se kažejo v definiranju odprtih vprašanj, razpravljanju o mogočih rešitvah in spremljanju obnove vse do zaključnih sklepov. Druge naloge skupine obsegajo oblikovanje prednostnega seznama spomenikov stenskega slikarstva v Sloveniji, ki jih je potrebno celostno obravnavati na nacionalni ravni, izobraževanje strokovnjakov, ki delujejo na tem področju, ter pripravo jasnih stališč in protokolov za postopanje pri vprašanih restavriranja stenskih poslikav in estetske prezentacije.

¹ Delovna skupina za varstvo in ohranjanje stenskih slik deluje od novembra 2015, uradno je bila imenovana 6. marca 2018. S tem aktom je matična institucija prevzela odgovorno vlogo pri vzpostavljanju sistemskih rešitev na področju konserviranja-restavriranja stenskega slikarstva.

² Marta Bensa, Vlasta Čobal Sedmak, Andrej Jazbec, Anita Kavčič Klančar, Martina Lesar Kikelj, Simona Menoni Muršič, Ajda Mladenovič, Robert Peskar, Mateja Neža Sitar.



Slika 6: Na slabo ohranjenem prizoru v križnem hodniku cistercijske opatije v Stični figure zaradi močno retuširanega ozadja delujejo kot izrezane.

Skupina je svojo pot začela s strokovnimi posveti ob različnih spomenikih po Sloveniji, ki so nudili priložnost za pregled dobrih in slabih v preteklosti izvedenih estetskih rešitev.³ Izbira principov in postopkov retuširanja je bila navadno zelo svobodna, odločitve o obsegu in izvedbi pa prepuščene restavratorju, saj je bil umetnostni zgodovinar – pristojni odgovorni konservator bodisi premalo izobražen o specifičnih temah na tem področju ali celo izključen iz odločanja, strokovno ravnanje, kot je denimo sklic širše komisije s specialisti na področju stenskega slikarstva, pa ni bilo formalizirano. Ob pregledovanju primerov smo naleteli na zelo slabe rešitve (izmišljene dopolnitve, preslikave, močno prevladujoče retuširane dele, neustrezno tonirane zakitane vrzeli, obsežne retuše, ki so spremenile videz, značaj in izrazno moč prizorov in na figuraliki privedle celo do karikatur) kot tudi na zadovoljive in nekatere zgledno izpeljane rešitve, ki so z veliko tankočutnostjo in poslušom za naslikane prizore uravnotežile zgodovinsko pričevalnost poslikav z estetskim učinkom.

³ V tem obdobju obravnavani spomeniki: cerkev sv. Janeza Krstnika v Bohinju; cerkev Marijinega vnebovzetja na Bledu; cerkev sv. Nikolaja na Godešiču pri Škofji Loki; cerkev sv. Nikolaja v Kredu; kapela v Loškem gradu; cerkev sv. Janeza Krstnika v Mirni na Dolenjskem; cerkev Marijinega vnebovzetja na Muljavi; cerkev Rojstva Device Marije v Policah pri Cerknem; nekdanji dominikanski samostan na Ptujju; cerkev Marije Zaščitnice na Ptujski gori; staro mestno jedro v Radovljici; rotunda sv. Nikolaja v Selu; Lutrovska klet v Sevnici; samostanski križni hodnik v Stični; cerkev Rožnovenske Matere božje v Stopnem; cerkev sv. Martina v Šmartnem na Pohorju; Rotovž v Škofji Loki; cerkev sv. Urha v Tolminu; cerkev Marije Vnebovzete v Trebnjem; cerkev Marijinega vnebovzetja v Turnišču; cerkev sv. Vida in cerkev sv. Janeza Krstnika v Vidmu pri Ptujju; cerkev sv. Brikcija v Volarjih. V navezavi s kolegi iz tujine smo si ogledali tudi izbrane lokalitete v Italiji in Avstriji, pri čemer se za sprejem in strokovno vodstvo zahvaljujemo Albertu Feliciju, Claudii Ragazzoni, Markusu Santnerju in Gorzdu Živkoviču.



Slika 7: Retuša v enobarvnih tonih ustvarja ploskovitost prizora v cerkvi sv. Jakoba v Ribnem.





Sliki 8a, 8b: V cerkvi sv. Urha v Tolminu imamo primer, na katerem so retuširane in rekonstruirane ter tonsko enakovredno obravnavane vse poškodbe, od odpadle barvne plasti do naključnin.



Slika 9: Vrzel, ki je ni mogoče rekonstruirati, je zapolnjena s tonsko prilagojenim ometom pod nivojem poslikave v cerkvi sv. Jakoba v Urschallingu.

Na teh ogledih so se v skupini začeli odprti pogovori umetnostnih zgodovinarjev – konservatorjev in konservatorjev-restavratorjev o retuširanju in pristopu h konserviranju-restavriranju stenskih poslikav nasploh. Pokazali so se raznoliki pogledi, pričakovanja in razumevanje obravnavane problematike. Kljub številnim zadregam, nesoglasjem in včasih boleče iskrenim mnenjem, ki so zahtevala veliko potrpežljivosti in posluha, je delo skupine kmalu obrodilo rezultate: izpeljana sta bila dva posveta na temo retuširanja, ki sta ponudila vpogled v stanje teoretične misli in prakse doma in v tujini in katerih sad je pričujoča publikacija; s pogostimi terenskimi ogledi restavriranja stenskih poslikav pa skupina aktivno deluje kot svetovalno telo. Najpomembneje pa je, da smo se o retuši začeli odkrito pogovarjati in jo prepoznali kot problem, to pa nam omogoča, da ga ozavestimo in pogledamo, kako daleč smo z rešitvami na tem področju v primerjavi s tujino, kako kvalitetne so in kako jih lahko izboljšamo.

Spoznanja, pridobljena v prvih letih delovanja, lahko strnimo v nekaj okvirnih sklepov, ki so dozoreli v jedru skupine med pogovori in terenskimi ogledi spomenikov doma in v tujini. V prvi vrsti izpostavljamo, da je za uspešne rešitve na področju retuširanja pomembno tesno sodelovanje restavratorja in umetnostnega zgodovinarja, saj ne sme odločati le eden od njiju; obenem je treba večji poudarek nameniti izobraževanju raziskovalcev stenskega slikarstva za različna zgodovinska obdobja ter v želji po preseganju nekritičnih in premalo razgledanih pristopov k retuširanju ohranjati ažurnost informacij o rešitvah prezentacijskih in strokovnih vprašanj doma in v tujini. Povsem konkretno je treba inventarizirati ogrožene stenske poslikave po državi in vzpostaviti sistem konstantnega pregledovanja stanja, ob tem pa upoštevati razporeditev finančnih sredstev, namenjenih za reševanje najbolj ogroženih. Spomenike zunaj



Slika 10: Dopolnitve v tonskem približevanju z lazurami na poslikavah v baziliki Marijinega vnebovzjetja in svetih Mohorja in Fortunata v Ogleju/Aquilea.



Sliki 11a, 11b: V kapeli sv. Janeza Krstnika v Pürgggu so odrgnine na barvni plasti retuširane v metodi *aqua sporca*.



Slika 12: V cerkvi sv. Andreja v Vratih-Megvarjah/Thörl-Maglern so velike poškodbe dopolnjene z barvno usklajenim ometom in nakazano arhitektonsko členitvijo.



Slika 13: Detajl iz cerkve Marije Vnebovzete v Starih Miljah/Muggia Vecchia prikazuje modifikacijo črtkane retuše.



Sliki 14a, 14b: Primer iz cerkve Povišanja sv. Križa iz Križevcev pri Ljutomeru kaže retušo, ki se ustavi na meji domneve, pripomore k razjasnitvi prizora in obenem ohranja pričevalnost originala.



Slika 15: Zadržana retuša z imitacijo slikovnega ometa na poškodbah in z barvnimi lazurami na odgrninah priča o konservatorskem pristopu v cerkvi Marijinega vnebovzetja na Blejskem otoku.

osrednje regije je treba obravnavati enakovredno, vzpostaviti formaliziran sistem nadzora nad posegi s pomočjo konstruktivnih dialogov ter izpostavljati dobre prakse restavriranja in s tem tudi kvalitetnih izvajalcev. Retuširanje ne sme biti zgolj eden od rutinsko izvedenih postopkov, ki se izvaja kot zaključna faza konservatorsko-restavratorskega projekta, zato se je treba izogniti pritiskom za hitro zaključitev vseh del v celoti. Seveda je treba o končni prezentaciji razmišljati že pred posegom v umetnino oziroma med načrtovanjem celotnega projekta, vendar bi se za njeno izvedbo morali odločiti šele s časovnim odmikom, po zaključenih posegih konserviranja, z jasnim premislekom o individualnem značaju spomenika, njegovem pomenu, vlogi in funkciji. In ne nazadnje naj bo zlato pravilo, da je treba metode retuširanja vedno preizkušati na najslabše ohranjenem delu poslikave ter ga nato prenesti na celoto. Pri retuširanju moramo torej izhajati iz večjega in širšega območja k manjšemu oziroma od najbolj poškodovanih predelov k najbolje ohranjenim, in ne nasprotno.

Člani in somišljeniki skupine si prizadevamo za strokoven, zrel in odgovoren pristop do spomenikov ter za skupno strokovno rast. V spodbudo nam je vedenje, da pri tehtanju pravilnosti svojih odločitev nismo sami, saj je estetska prezentacija kislo jabolko v vsej evropski strokovni srenji. Uspešne rešitve lahko apliciramo le s širokim pogledom, posluhom in dialogom med različnimi deležniki. Ob vsem zgoraj povedanem se zdi, da smo na dobri poti.

Ajda Mladenovič

Predsednica *Delovne skupine za varstvo in ohranjanje stenskih slik*

vodja Oddelka za stensko slikarstvo in mozaike na Restavratorskem centru ZVKDS

ZGODOVINSKA IN TEORETIČNA IZHODIŠČA



ZGODOVINSKI PREGLED RAZNOLIKIH PRISTOPOV K RETUŠIRANJU STENSKIH SLIK

Ajda Mladenovič

Ključne besede

retuša, estetska reintegracija, stenske slike, konserviranje, restavriranje, zgodovinski pregled, teoretska načela

Povzetek

Zgodovina retuširanja je kompleksna tema, ki se prepleta z zgodovino restavriranja umetnin, zato se prispevek ukvarja s pregledom zgodovine restavriranja in vprašanjem percepcije umetniškega dela ter s tem povezanim dopolnjevanjem poškodovanih mest. Zahvaljujoč italijanskim teoretikom, nas razvoj restavratorske misli po sredini 20. stoletja privede do sistematizacije teoretskih razmišljanj o dopolnjevanju poškodovanih mest na umetnini in do oblikovanja jasnih restavratorskih načel, ki so imela ogromen vpliv na obravnavo umetniških del po Evropi. Ti teoretski temelji, podkreppljeni z etičnimi imperativi mednarodnih sporazumov, zagotavljajo konservatorjem in restavratorjem osnovne smernice pri izvajanju posegov na kulturni dediščini. Poudarek je na reverzibilnosti in jasnem razločevalnem dopolnjevanju poškodovanih komponent z minimalnim vmešavanjem v estetsko in zgodovinsko integriteto originala.

Uvod

Od renesanse dalje v evropski umetnosti spremljamo ambivalenten odnos do restavriranja umetnin.¹ Gre namreč za vprašanje prezentacije umetniškega dela, ki v sebi nosi dvojnost zgodovinskega in estetskega pomena. To je glavna, tudi danes aktualna dilema konservatorstva-restavratorstva, vezana na nasprotujoče si zahteve po nadaljnji vlogi umetnine ob upoštevanju njene izpovedne in simbolične vrednosti ter ohranjanju njene dokumentarne plati. Zavedamo se, da prav estetska reintegracija,² zadnja v vrsti restavratorskih postopkov, najmočnejše vpliva na naše dožemanje umetnine. Kot sklepni moment restavratorskega posega ji vrača njeno celovitost in sporočilnost, posega v sfero njene vizualne pojavnosti ter jo lahko tudi močno spremeni, kar vpliva na njeno vrednotenje in sprejemanje ter na odnos do njene nadaljnje obravnave.³

Estetska reintegracija predstavlja aktualno, večplastno problematiko, na področju katere v našem prostoru že desetletja ni bilo odmevnejših strokovnih raziskav in objav, čeprav se v praksi z njo neprestano srečujemo. Pogrešamo širši dialog in strokovno literaturo s kvalitetnim, tudi mednarodnim primerjalnim gradivom, kritičnim vrednotenjem in sodobnimi smernicami, ki bi aktualizirale etično-teoretsko-metodološka vprašanja.

¹ Gl. Alessandro Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, Milano 2007 (CONTI 2007), ki nudi zgoščen pregled konservatorsko-restavratorskih praks in teorij od srednjega veka do konca 19. stoletja, ter Jukka Jokilehto, *A History of Architectural Conservation*, Oxford 1986 (JOKILEHTO 1986), s pregledom razvoja spomeniškega varstva na primeru arhitekturnih spomenikov.

² Estetska reintegracija je širši pojem, ki vključuje različne načine dopolnjevanja poškodb (od zapolnjevanja poškodovanih mest v ometu do različnih metodoloških izvedb retuše na barvni plasti). Jasne terminološke definicije se še vzpostavljajo (prim. *EwaGlos*, 2016); v preteklosti se je za vse vrste dopolnitev večinoma splošno uporabljal izraz *retuša*.

³ ALTHÖFER 1962 a, str. 73.

Zgodnje obnove slikarskih del

Vprašanja o načinih estetske obravnave poškodb so se začela razvijati z distanco do umetnine, ko je ta iz vsakdanje vloge prešla v anonimnost zbirk in postala predmet znanstvenega raziskovanja. Sprva poudarjeno estetsko vrednost umetniških del s pomembno vlogo v religiozni ali zasebni sferi je na podlagi zgodovinskega in znanstvenega pristopa skorajda preglasila zahteva po ohranjanju avtentičnega predmeta kot zgodovinskega dokumenta.⁴ Pričevanjem o ohranjanju in obnavljanju poškodovanih umetnin sledimo od antike dalje, pri čemer je bilo preslikavanje vse do baroka najobičajnejši način reševanja slikarskih spomenikov – osvežilo je barve, prilagodilo vsebino slogu in okusu časa ali zakrilo poškodovane dele. Če gre pri zgodnjih obnovah večinoma za anonimne slikarje-restavratorje (mislimo slikarje, ki so se ukvarjali z restavriranjem umetnin pred nastankom restavratorskih študijskih smeri), pa v kasnejši literarni tradiciji najdemo tudi pričevanja o slavnih slikarjih, ki so obnavljali slike. V 18. stoletju so se pojavili tudi poklicno delujoči restavratorji, čeprav je restavriranje še vse do srede 19. stoletja ostalo dopolnilna dejavnost slikarjev.⁵

Raznoliki pogledi na obnove med 16. in 18. stoletjem

Prvi občasni teoretski pogledi na retuširanje segajo v 16. stoletje, a tedanja restavratorska literatura je redka, vprašanja restavriranja obravnavajo slikarski traktati. Številni teoretiki, med njimi umetnostni zgodovinar Giorgio Vasari (1511–1574), opisujejo svoje poglede na restavriranje umetnin. Vasari v delu *Vitae* (prva izdaja iz leta 1550) razpravlja o problemih in pričakovanjih, vezanih na obnovo in ohranjanje umetniških del. Po njegovem mnenju starih slik ne bi smeli ponarejati s preslikavami, saj preslikana podoba v očeh strokovnjaka izgubi kvaliteto in zato svojo vrednost.⁶

V 18. stoletju so potekale razprave o poklicu restavratorja, ki so temeljile na spoznanju, da se mora tisti, ki posega v umetnino, prilagajati različnim slogom in imeti posebne veščine za izvajanje novih metodologij in tehnik. V Franciji se je pojavil nov termin – konserviranje, številne arheološke najdbe klasične antike in z njimi povezane ideje o lepoti in pristnosti antičnih del pa so privedle do novih estetskih teorij in kriterijev vrednotenja umetnin. Velika vrednost je bila pripisana izvirnosti umetniškega dela in ohranjanju njegove avtentičnosti, ki predstavlja pravo in nepotvorjeno umetnikovo idejo.⁷ Ohranjanje patine, omejitev posegov zgolj na poškodovana območja in preišljena uporaba odstranljivih materialov so le nekateri pokazatelji večjega spoštovanja do izvirnega umetniškega dela. Barok je restavratorsko dejavnost še imel za veččino, ki sodi na področje slikarstva, v obdobju klasicizma pa se je prvič pojavil restavrator, ki se svojih nalog ne loteva več nepristransko, kot umetnik, temveč v službi umetnine in kot posebna

⁴ V sodobnem času tradicionalni koncept avtentičnosti, ki je kot glavni izraz umetnikovega hotenja trenutek stvaritve umetnine, pogosto nadomešča ideja številnih avtentičnosti predmeta: MUÑOZ VIÑAS 2009, str. 93ss. Razlikujemo začetno avtentičnost, ki jo je snovi vdihnil avtor, in zgodovinsko, ki je življenje predmeta in njegovega spreminjanja v času. Sčasoma se zgodovinska avtentičnost veča, začetne pa je vse manj. Obe se prepletata v predmetu: VIŠNAR 1997, str. 25s. Na tem mestu razložimo še razliko med originalom in avtentičnostjo. Prvi je snov in se ga lahko dotaknemo z roko, avtentičnost pa je kvaliteta, materializirana ideja, sporočilo, primarni motiv, ki porodi originalno formo. Ibid.

⁵ Izraz retuša v restavratorstvu označuje barvno obravnavo manjkajočih mest, v slikarstvu pa popravke, ki jih v obliki preslikave naredi umetnik sam. Zaradi sorodnosti slikarstva in restavratorstva zato ni presenetljivo, da so to pomensko razliko slikarji-restavratorji komajda opazili: NADOLNY 2012, str. 573.

⁶ CIATTI 2005, str. 53–66.

⁷ STAVROULA KAPELOUZOU 2010, str. 17s.

je prepoznana njena dokumentarna vrednost,⁸ ki jo je treba ohranjati. Ob tem se je oblikovalo tudi vprašanje, ki je aktualno še dandanes: kaj dopolnjevati in česa ne ter ali je dopolnjevanje sploh potrebno.

19. in 20. stoletje ter razvoj sodobnih konservatorsko-restavratorskih teorij

Dozorevanje zgodovinske zavesti v evropskih deželah ter razvoj nacionalizma in romanticizma so spodbudili široka prizadevanja za zaščito in ohranjanje nacionalnih spomenikov. Ti so kot pomniki narodne zgodovine postajali del širše ljudske zavesti.⁹ Prav nacionalistična ideja je bila glavno vodilo restavriranja spomenikov v 19. stoletju. Najprej se je izrazila v odnosu do obnove (predvsem) srednjeveške arhitekture, pri čemer je bila težnja restavriranja usmerjena v poustvarjanje idealne podobe spomenika v določenem zgodovinskem obdobju, temelječe na primerjavah z drugimi spomeniki tega sloga. Gre za stilistično restavriranje, ki je lahko pomenilo odstranitev vseh kasnejših zgodovinskih dodatkov in izdelavo prej neobstoječih delov. Najznamenitejša zagovornika tega načina sta bila arhitekta sir George Gilbert Scott (1811–1878) v Angliji in Eugène Viollet-le-Duc (1814–1878) v Franciji. Slednji je kot najpomembnejši teoretik v zgodovini francoskega restavratorstva s svojim delom močno vplival tudi na ostale evropske dežele.¹⁰ Nasprotni pogled na restavriranje sta utemeljila angleški umetnik William Morris (1834–1896) in kritik John Ruskin (1819–1900), ki sta se sklicevala na dokumentarno vrednost spomenikov in avtentičnost gradiva, pri čemer je estetika romantičnega historicizma pomagala ustoličiti koncept umetniškega ustvarjanja kot nečesa individualnega, edinstvenega in zgodovinsko neponovljivega. Ta dvojica je poudarjala nujno razlikovanje med originalom in restavriranimi dodatki ter zagovarjala vzdrževanje v obliki konservatorskega pristopa.¹¹

Konservatorski pristop do obnove spomenikov so konec 19. stoletja prevzeli tudi drugje po Evropi in povsod je spodbudil zahteve po minimalnem posegu in vidni retuši.¹² Glavna zagovornica te smeri v Avstriji je bila dunajska šola z utemeljiteljema sodobne umetnostnozgodovinske in spomeniškovarstvene stroke Aloisom Rieglom in Maxom Dvořákom na čelu. Riegl (1857–1905) je zasnoval konceptualno utemeljitev varstva dediščine in z delom *Der moderne Denkmalkultus*¹³ leta 1903 zastavil razumljiv in filozofsko utemeljen sistem spomeniških vrednot s spoštovanjem vseh spomeniških prvin.¹⁴ Zaradi njegovega vpliva in metodološkega pristopa je bila marsikatera poslikava, odkrita na začetku 20. stoletja, rešena pred preslikavanjem.¹⁵ Njegov naslednik Max Dvořák (1874–1921) je povzel učiteljeve nauke in teorijo ter dopolnjene izdal v priročniku *Katechismus der Denkmalpflege* (1916, 1918), v katerem ponuja nasvete za praktično obravnavo spomenikov. Konservatorski pristop je bil prvič uradno predstavljen na mednarodnem kongresu v Atenah leta 1931 in zapisan v Atensko listino. Atenska in kasneje Beneška listina (1964) sta uvedli etične

⁸ Dokumentarna vrednost se nanaša na zgodovinsko pričevalnost spomenika, ki kot avtentičen dokument nekega časa predstavlja vir informacij o obliki, materialu, namembnosti, tehnikah ipd. Uporaba teh virov omogoča obravnavo posebnih umetnostnih, zgodovinskih, družbenih in znanstvenih razsežnosti obravnavane kulturne dediščine (*Narska listina o avtentičnosti*, 1994).

⁹ STAVROULA KAPELOUZOU 2010, str. 6–9.

¹⁰ Idem, str. 266ss.

¹¹ Idem, str. 304.

¹² LINDEMEIER 2009, str. 145.

¹³ RIEGL 1903.

¹⁴ Vsaka od teh vrednot ima svoje značilnosti, z njo pa so povezani različni varstveni ukrepi. Glej Sistem spomeniških vrednot po Alojzu Rieglu; PIRKOVIČ 1993, str. 12–16.

¹⁵ KOLLER 2002, str. 110.

standarde, strokovne smernice in načela za restavriranje in konserviranje arheoloških in arhitekturnih spomenikov, zato je bilo stanje na tem področju naprednejše kot na področju slikarskih spomenikov. Temeljne smernice, kot so zahteve po znanstvenem pristopu, raziskovalnih in dokumentacijskih metodah ter predvsem po spoštovanju avtentičnosti originala, pa so veljale za vse zvrsti dediščine.¹⁶

Konservatorski oziroma arheološki pristop je v osnovi način prezentacije arheoloških predmetov, saj poudarja njihovo dokumentarno vrednost zgodovinskega dokumenta; ta je najbolj ohranjena, kadar je original avtentičen in brez kasnejših dopolnitev. Prenos tega načela v restavriranje stenskih slik pomeni, da se v imenu avtentičnosti in objektivne prezentacije odstranjujejo vse kasnejše dopolnitve in preslikave, tudi če že imajo svojo zgodovinsko vrednost (smo namreč v času ponovnega restavriranja v preteklosti že obnovljenih umetnin). Z razgaljanjem originalnega stanja poslikav nastajajo arheološko tretirani fragmenti, ki jih ne skušamo več povezati ali sestaviti nazaj v podobo (restavratorski poseg ne dopušča dopolnitev, rekonstrukcij in retuš). Poškodbe in manjkajoči deli ostanejo prazni (pokaže se spodnja plast ali nosilec) ali pa se dopolnijo z nevtralnimi toni. V ozadju ideje o zgodovinskem dokumentu se kaže odsev časa, ki je odkril lepoto v fragmentu. Tovrstna arheološka restavriranja so prinesla ponovno "odkritje" številnih umetnin, ki so bile do tedaj zakrite s preslikavami, to pa je prineslo tudi nova umetnostnozgodovinska spoznanja. Tak primer je denimo **kapela Bardi v cerkvi sv. Križa (Santa Croce) v Firencah**. Giottove freske iz leta 1325 so bile v baroku prebeljene in ponovno odkrite sredi 19. stoletja, ko so bile zaradi slabega stanja v maniri časa dopolnjene s preslikavami in doslikavami. Kritika takega pristopa je sredi 20. stoletja vodila v drugo restavriranje poslikav, ki je potekalo med letoma 1958 in 1961, dela pa je vodil takrat najznamenitejši restavrator v Italiji Leonetto Tintori. Po tedaj prevladujočem purističnem načelu so bile vse sekundarne intervencije odstranjene in pokazale so se slabo ohranjene površine s poškodbami, ki pa zaradi spoštovanja do avtentičnosti originala ter želje po objektivni prezentaciji, niso bile retuširane. Vse poškodbe so bile tonirane v načinu nevtralne retuše,¹⁷ večje vrzeli pa zapolnjene z ometi grobe strukture; tako na ozadju kot na figuraliki, naslikani arhitekturi in dekoraciji. Njihove oblike in tonaliteta, ki ni posebej prilagojena celoti, vplivajo na estetski doživljaj Giottovega cikla, saj silijo pred slikovno ploskev (slika 1). Kljub temu Tintorijeva rešitev velja za sprejemljivo in še danes k velikim poškodbam lahko pristopamo na enak način. V zadnji obnovi, ki jo je v letih 1983/84 izvajal firenški inštitut Opificio delle Pietre Dure, so bile poslikave očiščene, Tintorijevi posegi pa v večji meri ohranjeni.¹⁸

Čeprav je bilo ostro zavračanje samovoljnih dopolnjevanj preteklih restavriranj popolnoma razumljivo, je bila objektivnost arheološkega restavriranja preveč toga, da bi se lahko obdržala. Poškodovanim umetninam je bila vsiljena nova estetska vrednost, ki je te nikoli niso imele; prezrte so bile izvirne umetniške intencije in ikonografija podob, s tem pa je bilo umetniško delo osiromašeno.¹⁹ Kljub vsemu pa je bil v tem obdobju storjen pomemben korak, ki je širil zavest o pomenu originala.²⁰

¹⁶ Mednarodne listine so dostopne tudi v slovenskem prevodu: *Doktrina 1*, 2003; *Doktrina 2*, 2014.

¹⁷ Princip nevtralne retuše ima veliko pomanjkljivost, kajti "nevtralne" oblike in barve ne obstajajo. Problem pojmovanja nevtralnno rešenih poškodb Brandi izpostavlja skozi prizmo geštalt psihologije. Nevtralnno obravnavana mesta na slikah zaradi svoje avtonomne oblike v naši domišljiji postanejo slikarski element, ki skoči v ospredje, slikano podobo pa porine v ozadje in jo tako degradira: BRANDI 2005.

¹⁸ BONSANTI 2002, str. 77–90; SCHÄDLER-SAUB 1999, str. 336–343.

¹⁹ CONTI 2007, str. xx; 435; ALTHÖFER 1962 a, str. 73–84.

²⁰ SCHÄDLER-SAUB 1986, str. 28.



Slika 1: Prizori iz življenja sv. Frančiška iz kapele Bardis v cerkvi sv. Križa v Firencah po arheološki restavraciji Leonetta Tintorija v šestdesetih letih.

Estetiko fragmenta, ki jo zagovarja tovrstno restavriranje, je grajal tudi italijanski teoretik in ustanovitelj restavratorskega inštituta Istituto Centrale del Restauro v Rimu, Cesare Brandi (1906–1988). Ker je spoznal, da lahko tradicionalno pojmovanje restavratorske prakse zaustavimo le z jasnimi teoretskimi temelji, je svoje poglede na temeljne restavratorske principe v petdesetih letih strnil v krajših esejih in zapiskih. Leta 1963 so izšli pod naslovom *Teoria del Restauro*²¹ in knjiga je postala najodmevnejše delo v restavratorski stroki. Obveljala je za prelomnico na področju restavriranja umetnin, ker predstavlja točko konvergence stoletja dolgega razvoja, trden teoretsko-znanstveni temelj, ki definira restavriranje, njegov namen, predmet (umetniško delo) ter metode in postopke. V osnovi gre za filozofsko močno zaznamovano delo, ki je vplivalo na odnos do dediščine v mednarodnem merilu. Brandijeve predpostavke temeljijo na razumevanju umetnine kot zgodovinske priče, ki korenini v starejših tradicijah, od Ruskina in Dehia, vendar gre korak dlje, saj je zanj pomembna tudi estetska plat.

Za reševanje poškodb na slikah in stenskih poslikavah je bila v inštitutu v štiridesetih letih razvita posebna razločevalna metoda, tehnika *tratteggio*²² (vzporedno črtkanje oziroma šrafranje), pri čemer gre za polaganje navpičnih črtic drugo ob drugo. S to metodo se znotraj fragmentarno ohranjene podobe ohrani informacija njene oblike in barve. Zaradi tehnike črtkanja je iz bližine tak poseg lahko opaziti, od daleč pa se podoba zlije v celoto. Metoda je bila razvita prav z namenom restavriranja poslikav, ki jih je v letih 1465–70 naslikal Lorenzo da Viterbo v kapeli Mazzatosta v cerkvi Santa Maria della Verita v Viterbu, ki so bile močno poškodovane v bombardiranju leta 1944. Večina prizorov je bila poškodovanih, deli slikovnega ometa so odpadli z zidu in se zdrobili v majhne koščke. Po vojni je bilo restavriranje pomembnih fresk v kapeli prva naloga inštituta. V želji po zgodovinsko korektni in estetsko prepričljivi prezentaciji je Cesare Brandi izhajal iz potrebe po umestitvi fragmentov v strukturo (dobesedno v *tkanino*),²³ ki bi drobce originala ponovno povezala med seboj z obliko in barvo.²⁴ Tako je bila razvita na jasnih kriterijih temelječa integracijska metoda, ki jo je rimski inštitut v nadaljevanju uspešno uporabljal za restavriranje stenskih poslikav in kasneje tudi slik.²⁵

Kmalu po izidu Brandijeve *Teorije* so se začele pojavljati različne teoretsko zasnovane metode za obravnavanje poškodb na slikah. Prvi odmev je teorija Umberta Baldinija, vodje inštituta Opificio delle Pietre Dure v Firencah. Razvil jo je v poznih šestdesetih letih, po veliki poplavi leta 1966, ki je zaradi številnih dragocenih poškodovanih umetnin postavila restavratorje in teoretike pred nove izzive. Leta 1978 je izšla pod naslovom *Teoria del Restauro e unità di metodologia* (1. del, 2. del leta 1981). Baldini je razvil sistem retuširanja za različne tipe poškodb in

²¹ BRANDI 1963. Prevodi italijanskega izvirnika so sledili precej kasneje; španski 1988, romunski 1996, češki 2000, francoski in grški 2001, portugalski 2004, angleški 2005. Praznovanje stote obletnice Brandijevega rojstva v letu 2006 je spodbudilo poplavo prevodov; tega leta sta izšla japonski in nemški, 2007. srbski, kasneje še arabski, perzijski, korejski. Slovenskega prevoda nimamo.

²² Na podlagi Brandijevih teorij so metodo na inštitutu razvili Paul Phillipot, Paulo in Laura Mora med leti 1945 in 1950, v prvi vrsti z namenom retuširanja stenskih slik.

²³ Brandi je metodo *tratteggio* opisal leta 1946 v katalogu ob razstavi restavriranih fresk v Viterbu: »Tehnika je sestavljena iz drobne, večplastne mreže paralelnih vertikalnih črtic, ki so izvedene v akvarelu; barve in oblike so ustvarjene kot tkanje na tapiseriji.«: *La teoria del restauro*, 2006, str. 296.

²⁴ Leta 1946 je bilo delo restavratorjev s prikazom najbolj reprezentativnih sestavljenih prizorov predstavljeno na razstavi v Museo Civico v Viterbu, leta 1949 pa je sledilo umeščanje znova sestavljenih kosov nazaj na steno: BENTIVOGLIO 2008, spletni vir: *InStoria*, citiran 19. 2. 2018: http://www.instoria.it/home/lorenzo_viterbo_istituto_centrale.htm

²⁵ Metoda *tratteggio* je primerna za zapolnjevanje vrzeli manjših dimenzij, ki jih je še mogoče rekonstruirati. Strogo je omejena na površine zakitanih poškodb, medtem ko naj bi se obraba barvne plasti zapolnjevala z lazurami pod tonom (MORA P., MORA L., PHILIPPOT 1996, str. 310).

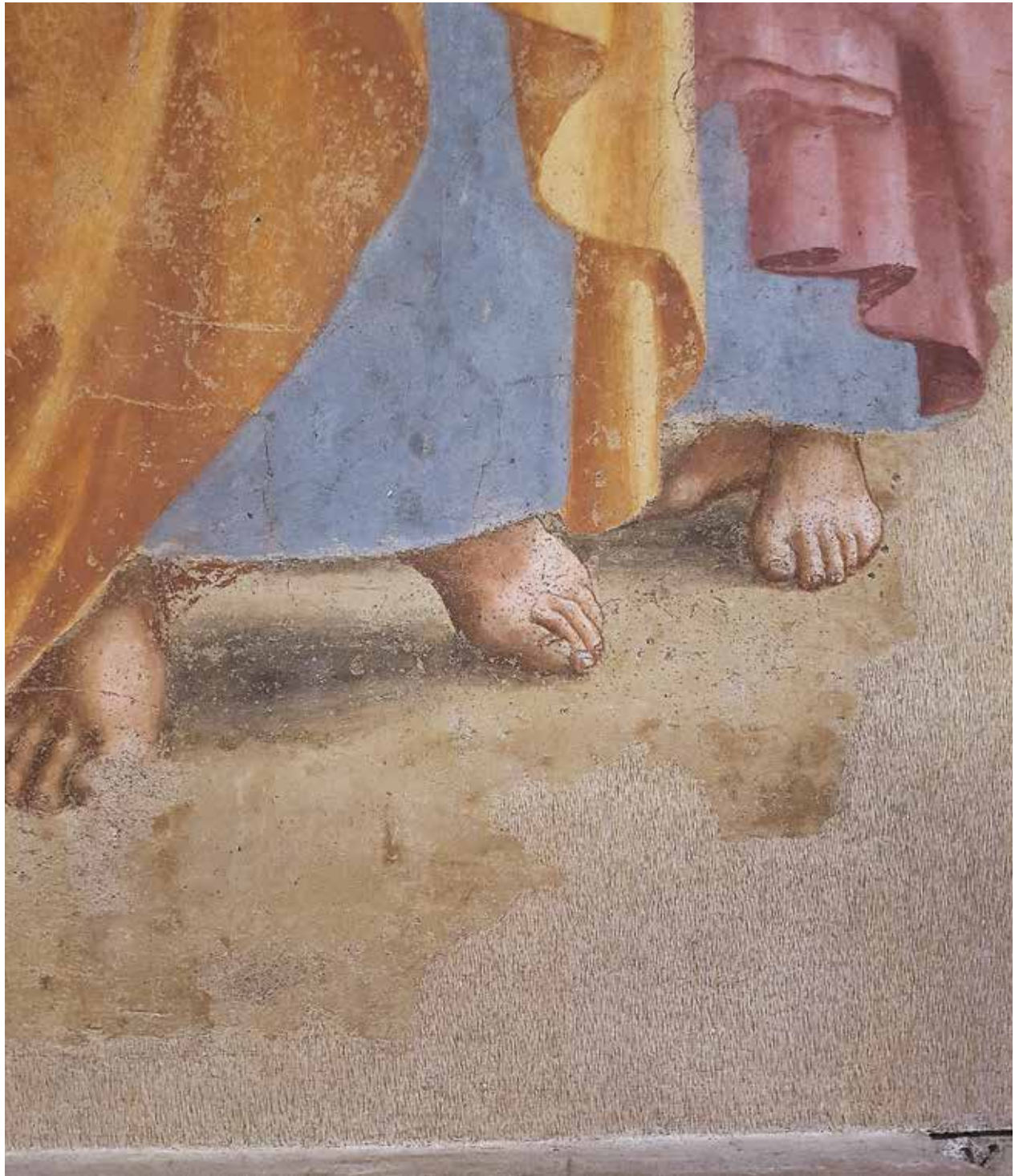


Slika 2: Manjkajoči del draperije s poslikave kapele Brancacci v cerkvi Santa Maria del Carmine v Firencah je bil ob zadnjem restavriranju dopolnjen v barvni selekciji.

slikarskih tehnik, glavna kriterija pa sta še vedno ostala vidnost retuš in večja berljivost podobe. Uvedel je uporabo akvarelnih lazur, ki pa barvno ne posnemajo originala, temveč se mu le tonsko približajo, ter metodo različnih zapolnjevanj glede na tipe poškodb in na slikarsko tehniko; zlato selekcijo (*selezione dell'oro* – za retuširanje pozlate), barvno abstrakcijo (*astrazione cromatica* – križno črtkanje s štirimi čistimi barvami) in barvno selekcijo (*selezione cromatica* – vzporedno črtkanje s štirimi čistimi barvami). Od načina *tratteggio* se razlikujejo predvsem v tem, da se črtice prilagajajo obliki.²⁶

Nazoren primer firenških metod je med letoma 1983 in 1990 izvedeno obsežno restavriranje renesančnih fresk Masaccia, Masolina in Filippina Lippija v **kapeli Brancacci v cerkvi Santa Maria del Carmine v Firencah**, ki jo je vodil Umberto Baldini. Slikarski cikel je nastal med letoma 1424 in 1485, freske pa so močno potemnele in šele pri čiščenju in odstranitvi preslikav iz 18. stoletja se je pokazala njihova barvitost. Različni ohranjenosti delov poslikav v kapeli je bila prilagojena tudi sistematika retuširanja. Poškodbe barvne plasti, ki so nastale zaradi staranja, so kot priče zgodovine umetnine ostale nedotaknjene; manjše poškodbe so bile rekonstruirane v metodi barvne selekcije, prav tako večja manjkajoča mesta, na katerih so bile prej baročne dopolnitve, in kjer je bila na podlagi podatkov

²⁶ SCHÄDLER-SAUB 1986, 25ss. Opis florentinske metodologije in principov retuširanja. Za povzetek Baldinijeve metode gl. MORA P., MORA L., PHILIPPOT 1996, str. 355–357.



Slika 3: Poškodbe ob robovih prizora iz kapele Brancacci v cerkvi Santa Maria del Carmine v Firencah so dopolnjene v barvni abstrakciji.

iz ohranjene podrisbe prav tako možna rekonstrukcija. Močno poškodovana pozlata na nimbih je bila dopolnjena v načinu zlate selekcije. Le velike poškodbe na vzhodni steni, ki so nastale zaradi odstranitve baročnega oltarja, so bile izvedene v barvni abstrakciji (sliki 2, 3).²⁷ Kljub različnim načinom retuše oziroma prav zaradi prilagajanja načina retuširanja različnim poškodbam je rezultat harmonična celota slikarskega cikla.

Percepcija italijanskih teorij v mednarodnem in domačem prostoru

Omenjene italijanske restavratorske teorije so postavile temelje za restavratorsko ravnanje z umetninami tudi v širšem evropskem prostoru. V Nemčiji je bila rimska metoda sprejeta v prakso kmalu po njenem nastanku, vendar je bila brez strokovnih razprav in poznavanja teoretskih osnov sprva zelo redko pravilno uporabljana, k čemur je deloma pripomogel tudi soobstoj starejših, klasičnih pristopov, kot je denimo popolna reintegracija.

Kurt Wehlte sicer za restavriranje slik priporoča popolno retušo, ki je z golim očesom ne moremo ločiti od originala ter to utemeljuje s sklicevanjem na detektiranje restavratorskih dodatkov z znanstvenimi metodami, vendar zagovarja rimsko metodo kot primerno rešitev za stenske slike. V priročniku o slikarskih tehnikah iz leta 1967 za restavriranje večjih vrzeli, na katerih rekonstrukcija ni dopustna, svetuje uporabo črtkane retuše, s katero se prilagodimo okoliškimi barvam in ne definiramo oblik. Na manj pomembnih elementih poslikave (dekoraciji), kjer lahko tekstura črtic postane moteča, pa priporoča dopolnjevanje z uporabo tonsko svetlejših lazur.²⁸ Nekateri pisci so zadržani tudi do vidnih retuš, saj naj bi okrnile podobo likovnega dela,²⁹ razlog za pomisleke do uporabe *tratteggia* pa so tudi zahtevna izvedba, saj mora biti za doseganje dobrih rezultatov metoda dobro tehnično izvedena. Pogosto se je s črtkanjem v čistih barvah težko približati učinku poškodovanega in barvno neenakomernega originala, poleg tega se stenske slike v alpskih deželah in severno od njih razlikujejo od poslikav italijanskega prostora – namesto zaglajenega ometa imamo tu opravka z bolj grobo površinsko strukturo, tankimi plastmi beleža in izvedbami v apneni ali mešani tehniki (poslikave začete *a fresco* in končane *a secco*). Te okoliščine zato niti ne omogočajo optimalne aplikacije italijanskih metodologij, namenjenih uporabi na zaglajenih, barvitih poslikavah v tehniki prave freske. Italijanske teoretske osnove in rimska metoda so bile v Nemčiji prvič natančneje predstavljene in podkrepjene s praktičnimi napotki za restavriranje stenskih slik leta 1975.³⁰ V praksi so zato metodo in njeno tehnično izvedbo prilagodili potrebam in zakonitostim severnega slikarstva, izraz *tratteggio* pa je ostal v uporabi za vse vrste črtkane retuše. Kot stalnica je ostala vedno aktualna tudi popolna retuša, pri kateri gre za poudarjanje estetskega vidika umetnine in se v moderni različici razlikuje od historičnih preslikav po tem, da je omejena izključno na zakitana mesta poškodb.³¹

Za uspešen primer na italijanski teoriji temelječega restavriranja velja reševanje srednjeveških fresk v **cerkvi sv. Jakoba v Urschallingu pri Kimskem jezeru**. Poslikava v internacionalnem gotskem slogu 14. stoletja je bila

²⁷ SCHÄDLER-SAUB 1999, str. 526–531.

²⁸ WEHLTE 1967, str. 373–374.

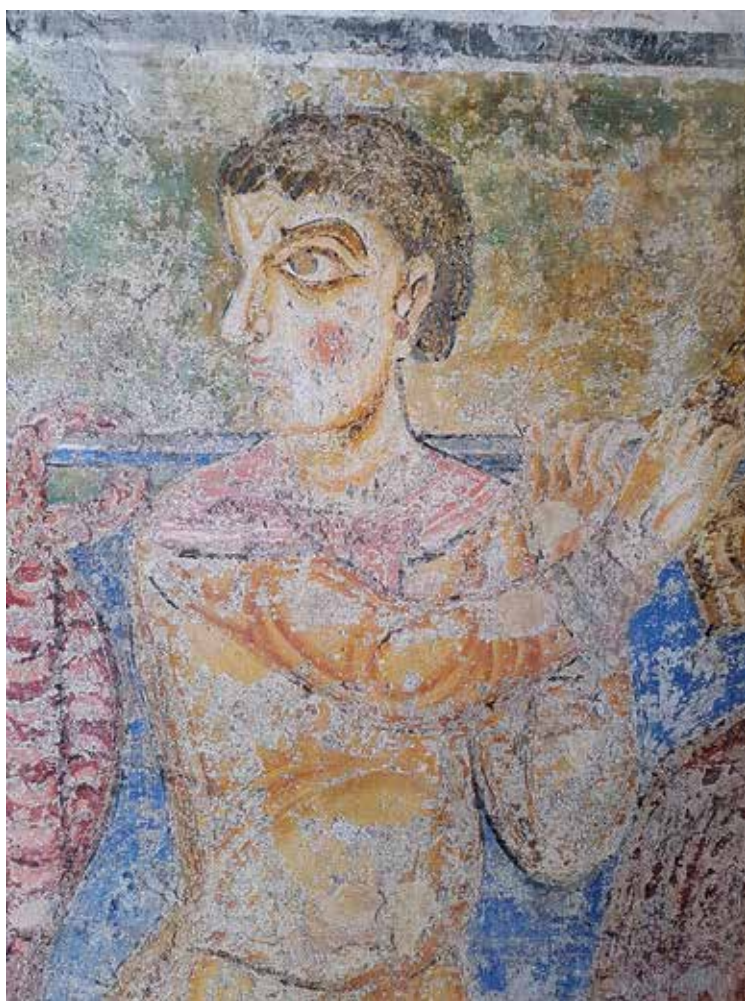
²⁹ SCHÄDLER-SAUB 2005, str. 107; povzema po Rolf Straub, Das Technische und allzu technische in der Gemälderestaurierung, *Maltechnik*, 62, 1956, str. 70ss.

³⁰ MORA P., MORA L., PHILIPPOT 1996, str. 343–354. Originalno je bil prispevek objavljen pod naslovom *Die Behandlung von Fehlstellen in der Wandmalerei, Beiträge zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege, Festschrift für Walter Frodl zum 65. Geburtstag* (ur. Walter Frodl), Wien, Stuttgart 1975, str. 204–218.

³¹ ALTHÖFER 1962 b, str. 144–170.



Slika 4: Odrgnine barvne plasti iz cerkve sv. Jakoba v Urschallingu so retuširane z lazurami, manjše poškodbe s črtkanjem, večje plombe pa v ometu z dodatkom obarvanega agregata.



Slika 5: Odrgrnine barvne plasti iz kapele sv. Janeza v Pürggu so retuširane z lazurami v sivem tonu, večje vrzeli pa z ometom, površinsko obdelanim z gobo.



Slika 6: Freske v prezbiteriju cerkve sv. Kancijana v Vrzdencu je Matej Sternen odkril in restavriral v letih 1925/26; retuše so izvedene v obliki slikarskih dopolnitev.

odkrita in obnovljena že v štiridesetih letih. V sedemdesetih so nato restavratorji odstranili preslikave in pokazale so se številne poškodbe slikarskega cikla. Poseg, ki je sledil v osemdesetih letih, je temeljil na jasnem metodološkem razločevanju tipov poškodb. Poškodbe, ki so bile za rekonstrukcijo preobsežne, so bile zapolnjene do enega milimetra pod nivojem originala v ometu z dodatkom obarvanega peska, s čimer je bila dosežena imitacija rahlo toniranega intonaca. Na ta način so poškodbe postale manj moteče. Odrgrnine na barvni plasti so bile retuširane z nanosom lazur, manjše poškodbe pa zakitane in zapolnjene s *tratteggiom* (slika 4). Restavratorski dodatki so tako jasno prepoznavni, original, čeprav ohranjen v fragmentih, pa je bolj berljiv.³²

V Avstriji je praksa vse do sedemdesetih let 20. stoletja sledila znanstveno utemeljenemu konceptu dunajske šole. Stroga konservatorska načela so vplivala na veliko zadržanost pri uporabi retuširnih metod, v sedemdesetih letih pa se je s tesnimi stiki in izobraževanjem strokovnjakov v Italiji to spremenilo. Pri pregledu avstrijske prakse restavriranja stenskih slik danes opazimo, da gre za premišljene posege, ki temeljijo predvsem na znanstvenem pristopu in konservaciji. Ker je bila večina avstrijskih srednjeveških stenskih slik odkrita v zadnjih sto petdesetih letih in tudi večkrat restavrirana, se restavratorji ukvarjajo predvsem s problematiko v preteklosti vnesenih materialov,

³² PURSCHE 2000, str. 143–160.

z degradacijo materialne substance in njenim konserviranjem.³³ V primeru retuširanja gre za minimalne intervencije ter jasno razpoznavne posege z uporabo akvarelnih lazur in kitanja velikih vrzeli z različno površinsko obdelavo ometa, kot na primer v **kapeli sv. Janeza v Pürggu** (slika 5).

Razvoj slovenskega konservatorstva-restavradorstva je vezan na dozorevanje spomeniškovarstvene doktrine v avstro-ogrskem cesarstvu. Za tisti čas moderna načela, temelječa na usmeritvah dunajske šole, je prevzel Dvořakov učenec France Stele ter zaznamoval slovensko konservatorsko področje v naslednjih desetletjih. Estetskim vrednotam je pripisal pomembno vlogo in, kadar zgolj konservacija ne bi zadostovala, dopuščal restavriranje, ki ohranja dokumentarne vrednote.³⁴ Tudi začetki restavratorske dejavnosti so povezani s Steletom, ki je še pred svojim uradnim delovanjem k sodelovanju pritegnil slikarja Mateja Sternena, ta pa je v svojem petdesetletnem aktivnem delovanju restavriral preko sto umetnin, med njimi številne stenske slike.³⁵ Njegove retuše na poslikavah so pogosto izvedene s hitro slikarsko gesto, kot to vidimo v **prezbiteriju cerkve sv. Kancijana v Vrzdencu**, na večjih poškodbah omejene na zakitane dele, na manjših pa pogosto segajo čez original, a so dokument nekega obdobja in odsevajo skopo odmerjena čas in sredstva za obnovo (slika 6). Sternen je bil učitelj številnim restavratorjem, ki so se pridružili kasneje.³⁶

Domači akademsko šolani likovniki so bili nosilci restavratorske dejavnosti vse do ustanovitve podiplomskega študija za konserviranje in restavriranje umetnin na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje leta 1954.³⁷ Odločilno vlogo pri ustanavljanju te smeri je imel Mirko Šubic, ki se je specializiral na institucijah na Dunaju in v Bruslju ter študijsko potoval v znana restavratorska središča po Evropi, od leta 1951 pa je v sklopu Republiškega zavoda za spomeniško varstvo vodil novoustanovljeni restavratorski oddelek.³⁸ Od petdesetih let dalje so se restavratorji redno izobraževali v evropskih restavratorskih središčih z dolgo tradicijo (Bruselj, London, München, Rim) ter pridobivali poglobljeno tehnološko in teoretično znanje, tudi dragocene izkušnje s področja retuše.³⁹ Ob prebiranju objav domače stroke⁴⁰ vidimo, da je ta sledila dogajanju na tujem, kar ji je omogočalo kritično presojo domače prakse, ter je bila dovolj razgledana, da se je zavedala aktualnih precepov in dilem na področju teorije, metodologije in aplikacije različnih pristopov. Izidor Mole je leta 1965 pisal o praksi rimskega centralnega inštituta (ICR) in

³³ BACHER 2000, str. 91–112.

³⁴ KALČIČ 2014, str. 66.

³⁵ Sternena restavratorska dejavnost, ki ob obravnavi njegovega slikarskega miljeja ostaja obrobna tema, si zasluži podrobnejšo obravnavo, saj je pomembno prispeval k prvim začetkom in razvoju institucionaliziranega restavratorstva: SITAR 2016, str. 298ss.

³⁶ V tridesetih letih 20. stoletja se je restavratorska ekipa povečala s slikarjema Petrom Železnikom in Mirkom Šubicem, Stele je visoko cenil tudi tesnega sodelavca Franja Goloba, padlega med vojno: KOKALJ 1972, str. 34. Manj znani Peter Železnik je bil Steletov drugi najpogostejši sodelavec, restavriral je številne poslikave in nam zapustil seznam svojih akcij, izvedenih med letoma 1927 in 1968, in je eden redkih restavratorjev, ki so svoje delo tudi natančno dokumentirali: SITAR 2016, str. 330.

³⁷ Akademija je bila ustanovljena takoj po koncu druge svetovne vojne, oktobra 1945. Tako so se uresničila prizadevanja slovenskih likovnikov, ki so do tedaj študirali v tujini (Dunaj, München, Praga, Zagreb). Sprva imenovana Akademija upodabljaljočih umetnosti je bila leta 1961 preimenovana v Akademijo likovnih umetnosti, leta 2002 pa v Akademijo za likovno umetnost in oblikovanje: spletni vir, citiran 19. 2. 2018: <http://www.aluo.uni-lj.si/zgodovina/>

Specializiran študij je bil dolga leta edini tovrstni program na visokošolski ravni v tedanji Jugoslaviji, tu so se izšolali strokovnjaki iz Slovenije, nekdanje Jugoslavije in celo iz tujine: BOGOVČIČ 2004 a, str. 6.

³⁸ LENIČ 1990, str. 48.

³⁹ DEMŠAR 1972, str. 39.

⁴⁰ Največ podatkov o pristopih restavriranja in o uporabljenih materialih dobimo s pregledom arhivske dokumentacije, restavratorskih poročil o izvedenih posegih, s pogovori z restavratorji ter z vpogledom v restavratorsko prakso.



Slika 7: Poslikava prezbiterija iz 1463–65 v župnijski cerkvi sv. Janeza Krstnika v Mirni na Dolenjskem je bila odkrita v začetku šestdesetih let in restavrirana leta 1968. Dopolnitve so delno izvedene kot lazure v lokalnem tonu in delno kot slikarske rekonstrukcije.

o tamkajšnjem restavriranju fresk, pri tem pa že omenja Brandijeva teoretska načela, ki naj bi bila že splošno v veljavi, ter »črtkane retuše, ki pa so postale že prava manira in se morda drugod prav zato nikakor ne morejo ogreti zanje /.../«. ⁴¹ Leta 1966 je pisal o problematiki retuše na stenskih slikah in izpostavil čisto konservacijo in lokalno retušo. Poudaril je, da se je težje odločiti za način in vrsto retuširanja, kot ga izvesti, kajti »(m)edtem ko imamo za izvedbo objektivna merila, temelječa na izkustvu, pa ostaja odločitev subjektivna, odvisna od estetskega občutka in znanstvenega zaklada konservatorja in restavratorja«. ⁴²

Ob pregledu domačih spomenikov ni presenetljivo, da naletimo na različne pristope k retuširanju. V preteklosti je bilo pogosto dopolnjevanje zakitanih delov v popolni retuši s tonskim prilagajanjem originalu, aplikacijo lazur v lokalnih tonih (**prezbiterij župnijske cerkve sv. Janeza Krstnika v Mirni na Dolenjskem**; slika 7) ali uporabo črtkane retuše (šrafiranje). V tem primeru ne govorimo o rimski metodi *tratteggia* (vertikalno črtkanje z uporabo treh čim bolj čistih barv, temelječih na lokalnem tonu okoliške poslikave, s katerimi gradimo ton in modelacijo), saj se je, podobno kot drugod zunaj Italije, tudi v našem prostoru ta izraz napačno uveljavil za vse vrste retuše s črticami. Četudi naj bi šlo v osnovi za nanašanje do centimeter dolgih, tankih in strogo vertikalnih črtic na belo podlago zakitanih površin, tudi tu prihaja do številnih modifikacij. Še do nedavnega je bila pri aplikaciji *tratteggia* na stenskih slikah popolnoma vsakdanja praksa uporabe velikih in dolgih črtic, ki postanejo hitro moteče že pri večji oddaljenosti.

Danes je zelo pogosta uporaba različnih retuširnih metod na eni poslikavi. Pri tem je vodilo restavratorjem razlikovanje med velikimi in manjšimi poškodbami. Praviloma so večje vrzeli zapolnjene z ometom, ki je blizu barvi originalnega *intonaca* (pri čemer ima veliko vlogo izbira primerne agregata), ali pa je omet pobarvan z beleži, manjše poškodbe pa so prilagojene okolici in glede na pomembnost znotraj slikovnega polja obravnavane z vidno retušo (črtice/pikice) oziroma redkeje z lazurami, v barvnih tonih, prilagojenih originalu, le da so svetlejšje in hladnejše. Pri nas zasledimo primere retuširanja s pikami že v osemdesetih letih, danes pa je ta metoda pogosto v uporabi tudi pri nekaterih restavratorjih goriške regije, kar dokazuje, da na izbor metode pogosto vpliva tudi okolje, v katerem je restavrator šolan in kjer deluje.

Sklep

Pregled primerov restavriranih poslikav kaže, da se na njih zrcalijo spremembe teoretskih in filozofskih smernic spomeniškega varstva v različnih obdobjih. Danes je jasno, da mora restavriranje temeljiti na objektivnih in razumljivih kriterijih, ki so nam jih ponudile italijanske teorije. V praksi se je iz njih razvil fleksibilen pristop, ki ga konservator-restavrator s svojim znanjem in tehničnimi zmožnostmi prilagaja stanju in pomenu umetnine.

Pomembna načela Brandijeve zapuščine, na katerih temelji sodobna restavratorska praksa, so spoštovanje do originalne substance, uporaba kompatibilnih in odstranljivih materialov ter vizualno razlikovanje med retušo in originalom. Kljub racionalnim načelom pa ne smemo pozabiti, da k reševanju vprašanja estetskega učinka vedno

⁴¹ MOLE 1965, str. 178.

⁴² MOLE 1966, str. 18ss. V člankih Mole izhaja iz svojih praktičnih izkušenj in opisuje tehnologijo dela z različnimi materiali, postopki in pristopi, kar je še posebej dragoceno, saj nam ponuja pogled v takratno razmišljanje in prakso restavratorjev (MOLE 1984, 1985, 1986, 1987). Njegove članke dosledno spremlja navajanje tujih virov in literature, kar kaže na njegovo živo zanimanje za aktualne smernice v tujini.

vpletamo tudi subjektivne odločitve. Teh ne sprejemamo zgolj restavratorji, umetnostni zgodovinarji in konservatorji, temveč upoštevamo tudi predstave uporabnikov dediščine, njenih lastnikov in zainteresirane javnosti.

Domače področje restavracije trenutno pokriva mreža strokovnjakov, ki si prizadeva za celostno obravnavo umetnine; interdisciplinarne, medinstitucionalne in mednarodne povezave pa omogočajo široko delovanje in spremljanje aktualnega strokovnega razvoja v domačem in širšem prostoru. Kljub številnim prispevkom o tehnoloških in metodoloških pristopih ter utemeljitvam za uporabo materialov za čiščenje ali utrjevanje pa zelo redko naletimo na konkretne zapise o estetski reintegraciji. Zdi se, da vse prepogosto ponavljamo naučene vzorce brez korenitega premisleka, predvsem pa se o tej temi premalo pogovarjamo. Za uspešno strokovno delo je ključno poznavanje omenjene problematike, njenega razvoja in zgodovine, različnih pristopov in številnih primerov. Tako oboroženi se lahko odgovorno lotimo vprašanj estetskega reintegriranja vsakega spomenika posebej, pri čemer se moramo zavedati, da kot stroka delujemo v službi spomenika, in ne nasprotno.

O VPLIVU RESTAVRATORSKIH PRISTOPOV, SODELOVANJA RESTAVRATORJA IN UMETNOSTNEGA ZGODOVINARJA TER TEHNIČNE UMETNOSTNE ZGODOVINE NA KONČNO PREZENTACIJO*

Mateja Neža Sitar

Ključne besede

spomeniško varstvo/konservatorstvo, konservatorstvo-restavracija, zgodovina restavracije, tehnična umetnostna zgodovina, pristop, prezentacija, poseg, retuša

Povzetek

S prispevkom opozarjamo na pomanjkljivo poznavanje širših izhodišč, globljih vzrokov in različnih okoliščin, ki vplivajo na današnje stanje v stroki, konkretno na področju konserviranja-restavriranja stenskih poslikav na Slovenskem. Čeprav se jih premalo zavedamo, so gradniki temelja naše stroke, vplivajo na našo miselnost, strokovnost in kolektivno dojemanje, npr. kaj je za nas estetsko. Slednje namreč korenini v naši preteklosti, celostno pa se izraža tudi v odločitvah za restavratorske pristope in v načinih prezentiranja. Zaradi obsežnosti tematike le odpiramo in nizamo različne dileme, predstavljamo manj znana dejstva iz preteklosti, nekatera objavljamo prvič. Ugotavljamo, na kateri stopnji razvoja smo, zakaj smo tukaj in kakšno pot bomo začrtali za naprej. Zaključevanje in podajanje dokončnih odgovorov bi bilo prenačljeno. Najprej si moramo zastaviti "prava" vprašanja, da lahko pridemo do "pravih" odgovorov. Opozarjamo na dve ključni problematiki. Prva je nujnost hkratnega zavedanja materialno-tehnične in humanistično-simbolne plati spomenikov, ki je možno le v tesnem interdisciplinarnem delu, npr. v raziskovalni strategiji *tehnične umetnostne zgodovine*. Druga problematika je doslej zanemarjeno, a nujno potrebno raziskovanje in pisanje zgodovine konservatorstva in restavracije na Slovenskem. Članek se opira na izbrane citate nekaterih ključnih oseb iz naše spomeniške preteklosti. Njihova razmišljanja so aktualna tudi danes, ko se ponovno sprašujemo o smislu, ciljih in etičnosti določenih pristopov in posegov.

V konservatorsko-restavratorski stroki se moramo ves čas zavedati, da v zakulisju tehničnih problematik naše odločitve med drugim močno določajo filozofska, psihološka in etična prepričanja ter determiniranost s kulturnimi vrednotami in uveljavljenimi restavratorskimi praksami oziroma trendi, ki narekujejo ali vsaj vplivajo na delo tudi slovenskih restavratorjev.¹ Čeprav je v tujini veliko literature pomembnih restavratorskih teoretikov ter so normativi in smernice restavriranja stenskih poslikav z mednarodnimi listinami² že desetletja definirani, jih v praksi vsak restavrator razume in uresničuje subjektivno. Zato moramo preverjati svoje predstave, izhodišča, motive in vzroke za odločitve o posegih in se vračati v preteklost po znanje za pravilno nepristransko razumevanje restavratorskih pristopov. Gre za ključne problematike, o katerih je nujno govoriti pri vseh točkah obravnave spomenika: interpretiranju, konserviranju-restavriranju in prezentiranju. Zgrešeni restavratorski posegi so namreč največji vzrok za degradacijo in potvarjanje stenskih poslikav. Zavedamo se, da na tem področju ni preprostih odgovorov, zato je še kako potrebno raziskovati pristope in vrednote, ki so v preteklosti vplivali na konservatorstvo in restavratorstvo, saj se mnoge dileme in vprašanja kljub spreminjanju okoliščin v zgodovini ponavljajo.

Članek opozarja na pomanjkljivo raziskovanje naše spomeniške preteklosti. Restavratorskih teoretskih objav je zelo malo, večinoma brez navedb virov in literature. Potrebno je raziskati primarne vire, dokumentacijo posegov in širših okoliščin z edukativno-družbeno-kulturno-politično-gospodarskim ozadjem, da bi dobili celovit vpogled v zgodovino restavratorstva, na prelomne točke nazadovanja in razvoja.

* Prispevek je nastal iz referata za simpozij 2017, a v izčrpnem obliki, dopolnjeni z izsledki doktorske disertacije: SITAR 2016. Kolegoma Ajdi Mladenovič in Gorazdu Živkoviču se najlepše zahvaljujem za pregled.

¹ S spletne predstavitev San Gemini Preservation Studies: Restoration: Theory, Ethics and Issues, citirano 16. 7. 2018: <http://sangeministudies.info/programs/list-of-programs/s2-1> povzemamo ključne pojme po kategorijah: »**transformacija časa in spomina**: entropija in reorganizacija, čas kot merilo entropije, sedanja oziroma prisotna preteklost in prihodnost, spomin in predvidevanje, tipi spomina, kulturna dediščina kot kolektivni spomin, z restavriranjem ohranjeni spomin, skrbniki urejanja kolektivnega spomina; **vrednote, ki jih ohranjamo**: estetske, zgodovinske, religiozne, simbolne, znanstvene, funkcionalne; /.../ **tipi oziroma načini restavriranja**: umetniški, umetniški in stilni, znanstveni; **motivi za restavriranje**: ohranjanje kulturne dediščine, komercialni ali ekonomski interes, državna politika, nacionalni interes, religiozni motivi, obsesivno vedenje; **restavratorska etika**: verodostojnost in transparentnost, reverzibilnost, ohranjanje mnogovrstnih vrednot, kulturna dediščina kot kolektivna lastnina človeštva, lastniki kot skrbniki kolektivne lastnine; **celostnost** (integralnost): 1. ko je umetnina oziroma objekt »cel« - original, kot si ga je zamislil umetnik, materialno, kulturološko, zgodovinsko in kontekstualno neokrnjen, 2. degradacija celosti, 3. potencialna enost po Brandiju (1963), 4. fragmentarnost; **faze restavriranja**: utrjevanje, čiščenje, postopki konserviranja, prezentacija in integracija; **čiščenje**: ocena nujnosti, ali ima umazanija historično vrednost, »dirty patch«, čiščenje do zadnje plasti umazanije; **prezentacija in integracija – retuša**: 1. modulacija tonalnosti vrzeli: monokromatična, kromatična modulacija, kromatična abstrakcija, 2. integracija: mimetična, polmimetična, 3. *tratteggio (rigatino)*, 4. *puntini*, 5. kromatična selekcija, 6. »utišana« (*down toned*) ali poenostavljena retuša (retuša pod tonom); /.../ **kontekst**: prostorski, kulturološki, zgodovinski, percepcijski, psihološki /.../« Tolmačenje in prevod vsebin zahtevata širšo raziskovalno pozornost ter v stroki poenoteno terminološko definiranje v slovenščini.

² Leta 2014 so bila v Doktrini 2, 2014, str. 21–28 objavljena *Načela za ohranjanje in konserviranje-restavriranje stenskih poslikav*. Na 21. strani je zapisano: »Beneška listina (1964) je podala splošna načela konserviranja-restavriranja kulturne dediščine. Načela sta razširili Amsterdamska izjava (1975), ki je uvedla koncept integriranega konservatorstva, in Narska listina o avtentičnosti (1994), ki govori o kulturni raznolikosti. Ob upoštevanju teh in drugih pomembnih prispevkov, kot so Etični kodeks ICOMCC (1984), Pavijska listina (1997) in Strokovne smernice E.C.C.O. (1997) je cilj tega dokumenta podati bolj specifična načela za zaščito, varstvo in konserviranje-restavriranje stenskih poslikav. Ta dokument zato vsebuje osnovna in splošno veljavna načela in prakse, in ne upošteva specifične problematike posameznih regij in držav, ki jo je po potrebi mogoče reševati z dodatnimi priporočili na regionalni in nacionalni ravni.«

O problematiki končne prezentacije³ stenskih poslikav pri nas ni zaslediti pomembnejših strokovno-znanstvenih objav. Še posebej ne z izpostavljanjem odprtih vprašanj, kako se lotiti končne faze – retuširanja, ki v praksi postavlja veliko vprašanj. Pri temah slovenske restavratorske zgodovine, restavriranja stenskih poslikav in konkretno retuširanja še vedno izhajamo iz temeljnih prispevkov Izidorja Moleta,⁴ Emila Pohla,⁵ Franceta Kokalja,⁶ Ivana Komelja,⁷ Tomaža Kvasa,⁸ Toneta Demšarja,⁹ Miha Pirnata¹⁰ in Ivana Bogovčiča,¹¹ največkrat s skopim navajanjem referenčnih virov in literature, še pogosteje brez njih, zato je nadaljnje raziskovanje oteženo. S konferencama leta 2016 in 2017 smo se prvič začeli javno kritično pogovarjati; prej se je to dogajalo zgolj občasno in sprotno na terenu pri posegih na posamičnih spomenikih. Gre za pomembno razpravo, ki odpira širok, pri nas še neobdelan spekter problemov in vprašanj.

Vse se začne že s prvimi posegi v barvno plast, z odkrivanjem beležev s stenske poslikave, kar lahko, prav tako kot odstranjevanje umazanije in utrjevanje z različnimi snovmi, vpliva na končno vizualno pojavnost. Restavratorji se v praksi srečujejo s številnimi delikatnimi vprašanji. Kakšen pristop izbrati pri odstranjevanju težko odstranljivih beležev, zasiganosti, potemnelih premazov in starih retuš? Do katere mere odstraniti recentne sloje, da se približamo originalu? Kje se original sploh začne? Ali ohraniti patino? Ali jo simulirati? Kaj storiti, ko je spomenik že tako "neoriginalen", da je treba v restavratorskem pristopu bolj kot o derestavriranju¹² ali reresavriranju¹³ razmišljati o vzdrževanju, ohranjanju obstoječega v smislu »sustainability«,¹⁴ o katerem piše Salvador Muñoz Viñas v svoji sodobni teoriji konservatorstva, kot pa o iskanju prvotne podobe, originalnosti, ki je sploh ne poznamo (npr. ne vemo, kakšne so bile barve stenske poslikave ob nastanku) in ki je zaradi naravne degradacije in mnogih restavriranja najbrž

³ Izraz *prezentacija* se sicer v *Načelih /.../ (Doktrina 2, 2014, str. 21–28)* ne uporablja, pač pa le *estetska reintegracija* in enkrat *retuširanje*. Uporabljamo izraz *prezentacija*, ker nudi širši koncept dojemanja v smislu predstavitve stenske poslikave; izraz (estetska) *reintegracija* je zelo definitiven s točno določenim pomenom. Po definiciji z danes neobstoječe spletne strani ZVKDS je »Prezentacija – poseg, s katerim izluščimo in poudarimo varovane lastnosti izbrane stavbe ali območja ter jih napravimo dostopne širšemu krogu ljudi, kar je osnova kulturne funkcije dediščine /.../«. Za obrazložitev temeljnih izrazov (restavriranje, konserviranje, reverzibilnost, rekonstrukcija, avtentičnost, kopija, obnova itd.) mdr. glej PETZET 2004.

⁴ Mdr. MOLE 1965, str. 175–180, MOLE 1966, str. 18–22, MOLE 1984, str. 89–99, MOLE 1985, str. 121–135, MOLE 1986, str. 189–208, MOLE 1987, str. 123–136.

⁵ POHL 1966, str. 103–109.

⁶ KOKALJ 1972, str. 33–34.

⁷ KOMELJ 1966, str. 39–76.

⁸ KVAS 1972, str. 95–101.

⁹ DEMŠAR 1972, str. 37–40.

¹⁰ PIRNAT 1966, str. 124; PIRNAT 1972, str. 51–56.

¹¹ Mdr. BOGOVČIČ 1976, str. 121–124, še posebej glej BOGOVČIČ 1987, str. 116–122, kjer omenja uveljavljene možnosti v retuši: *barvno integracijo s totalno retušo, z lokalnim tonom ali z nevtralnimi tonom*; opozarja na *vlogo občutkov, navdahnjenosti* tistih, ki odločajo o končnih smernicah za prezentacijo. Tudi: BOGOVČIČ 1988, str. 5–11, BOGOVČIČ 1995, str. 14–21, BOGOVČIČ 1998, str. 98–114, BOGOVČIČ 2000; BOGOVČIČ 2004 b, str. 7–16.

¹² Vzpostavljanje stanja pred zadnjim restavriranjem oziroma odstranjevanje sledi zadnjega restavriranja: spletni portal ICCROM, citirano 12. 6. 2018: <http://biblio.iccrom.org/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=62853>

¹³ Ponovno restavriranje umetnine, na kateri je prisoten precejšen delež sestavin zadnjega restavriranja. Kvalitetno *stavo restavriranje* se lahko tudi ohrani: spletni vir: Skupnost muzejev Slovenije, str. 5, citirano 12. 6. 2018: <http://www.sms-muzeji.si/udatoteke/publikacija/netpdf/3-2-1.pdf> Omenimo še termin *antirestavriranje*, ki ga je uporabil TSCHUDI MADSEN 1976, str. 50, za poenostavljeno predstavitev zgodnjih spomeniških načel, ki zavračajo vsakršno dodajanje, spreminjanje, obnavljanje. Za različna načela skozi spomeniško zgodovino glej: BELLANCA 2009, str. 49.

¹⁴ MUÑOZ VIÑAS 2005. Izraz se v prevodu *trajnostnost veže* na okoljski in družbeni razvoj, tukaj ga razumem kot *zmožnost vzdrževanja* («sustain» in «ability»). Avtor se je lotil razvoja stroke zadnjih 25 let in kritike klasičnih nazorov (npr. reverzibilnosti), kar ga po restavratorski etiki vodi v formuliranje nove paradigme, t. i. »sustainability«, preživetja spomenika. Poziva k odprtosti, dialogu, fleksibilnosti, sodelovanju in spoštovanju različnih pogledov na ista vprašanja.

že izgubljena.¹⁵ Kakšne materiale izbrati, da ne bodo s časom povzročali negativnih sprememb? Kako reševati zelo uničeno barvno plast, kako prezentirati fragmentarno ohranjene delčke, npr. tiste, ki so za celo podobo ključni, kot so oko, del obraza ali telesa, atributov, napisov? Kdaj rekonstruirati, če sploh? Ali kot se je leta 1966 modro vprašal Mole: »Kdaj torej praznina ne moti, kdaj pa jo moramo zapolniti?«¹⁶ Kako retuširati gotske poslikave, kakšen je pristop pri baročnih in kakšen pri poslikavah 20. stoletja? Kaj želimo s končno retušo doseči, katero vrednoto prezentirati; likovno, estetsko, religiozno, vsebinsko, zgodovinsko oziroma dokumentarno, znanstveno, funkcionalno? Večno polemična in znova porajajoča se vprašanja, ki so se jih lotevali mnogi teoretiki: John Ruskin, Bernard Berenson, Cesare Brandi, Kenneth Clark, Erwin Panofsky, E. H. Gombrich, Marie Cl. Berducou, Paul Philippot itd.¹⁷ Pri nas je najkonkretnjeje o retuširanju in vprašanju estetske prezentacije pisal Mole. Po njegovem mnenju je treba na »estetsko restavracijo misliti že pri tehnični restavraciji«, pri čemer je opozoril: »Ne spreminjajmo videza in značaja, kakršen se je vtisnil skozi čute v našo zavest takoj ob odkritju! Torej čim manj retuširajmo! Če je freska dobro ohranjena in ima le nekaj manjših poškodb, lahko te poškodbe retuširamo, saj s tem ne bomo bistveno spremenili celotnega videza; če je poškodb nešteto, pa ne bomo retuširali nobene, kajti če začnemo, moramo dosledno nadaljevati do konca. S tem pa bi bistveno spremenili značaj pravkar odkrite freske: dobila bi videz, kot ga ni imela še nikoli, tudi ob nastanku ne. Tega videza ne moremo dokazati niti opravičiti.«¹⁸

Vizualno pojavnost stenske poslikave najbolj vidno definira način prezentacije, še posebej retuširanje. Pri tem je opazno pogosto sklicevanje na kontroverzno izjavo "v imenu večje berljivosti".¹⁹ V sodobnem spomeniškem varstvu je to ena najpogostejših obrazložitev, o kateri lucidno pišeta tudi James Beck in Michael Daley,²⁰ vendar je vprašljiva za spomenik in izgovor za mnoge v Sloveniji še vedno popularne posege pedantnega čiščenja, dopolnjevanja, rekonstrukcij. Avtorja kot vzrok navajata način materialistično koncipiranega življenja, ki temelji na vizualni percepciji vsega okrog nas. Posebej v Sloveniji je opaziti, da stensko poslikavo še vedno najpogosteje doživljamo z vsečnega, esteticističnega vidika. Tako svet dojemajo lastniki umetnin, naročniki, torej investitorji, ki jim mora stroka obljubiti učinkovite rezultate za upravičenje stroškov dragih restavratorskih posegov. Kot je v medijskih objavah zadnjega desetletja značilno, je najučinkovitejša pri tem obljuba "povečane berljivosti", "odkritja prave avtentičnosti", "povrnitve ali razkritja pravih barv", "vračanja umetnini njene izvirne podobe".

¹⁵ Muñoz Viñas piše, da stroka v svojem izhodišču modifikira objekte v imenu avtentičnosti, vendar pa gre za napako v klasični teoriji restavratorstva. Modifikacije, ki so izvedene na objektih, da bi vzpostavili zeleno stanje, objektov ne morejo narediti bolj avtentičnih, bolj resničnih, kot dejansko so: MUÑOZ VIÑAS 2005, str. 95. O avtentičnosti tudi: Wilfried Lipp, The cult of authenticity in the age of fake, v: *Conservation and Preservation*, 2010, str. 267–277.

¹⁶ MOLE 1966, str. 18–22.

¹⁷ Mdr. glej: *Readings in Conservation*, 1996.

¹⁸ MOLE 1986, str. 202–203.

¹⁹ O "berljivosti" v restavratorstvu mdr.: MUÑOZ VIÑAS 2005 in SCHINZEL 2003, str. 55–63. Glej objave v reviji *Kermes* 44/2001, 47/2002, 50/2003.

²⁰ Avtorja kritizirata »brezčutno restavriranje in lažna odkritja«, kot je zapisano v recenziji knjige: BECK, DALEY 1996. Sprašujeta se, kakšno vlogo imajo estetski, institucionalni in komercialni dejavniki pri odločitvah o pristopih restavriranja.

Kje torej začeti? Da stensko poslikavo najprej pravilno razumemo, moramo raziskati oba vidika, materialnega in nematerialnega. Strokovno pravilno odločanje o prezentaciji obeh vidikov je možno le najprej v zavedanju, nato v razumevanju in šele potem v upoštevanju te dvojnosti pri izbiri pristopa, med posegi in pri končni prezentaciji.²¹ Vendar kdo določa pristop, kdo odloča o načinu prezentacije? Realnost slovenske spomeniške službe je takšna, da o rešitvi končne prezentacije največkrat odločajo restavratorji, pod pritiski časovnih rokov in tudi naročnika. Če ni večjih problemov, morda niti nimajo potrebe po širšem diskurzu ali pa ga zaradi slabe povezanosti z odgovornim konservatorjem – umetnostnim zgodovinarjem niti ne iščejo. Zadnja leta je opaziti, da se restavratorji tega vse bolj zavedajo in rešitve iščejo interdisciplinarno, vse bolj iščejo stik z umetnostnimi zgodovinarji. Po drugi strani pa umetnostni zgodovinar – konservator marsikdaj ni obveščen o potekajočih posegih. Velikokrat zaradi zbirokratiziranosti svojega dela in nepoznavanja materialno-tehnično-likovne narave spomenika odločitev prepušča restavratorju. Kje tičijo razlogi?

Današnji načini ohranjanja stenskih poslikav v Sloveniji izhajajo tako iz stopnje razvoja, usposobljenosti in načina delovanja spomeniškovarstvene službe kot iz naše miselnosti, stopnje družbene odgovornosti in ne nazadnje iz naše preteklosti, ki nas nezavedno določa in usmerja.

Preden začnemo iskati vzroke, posledice in odgovore na mnoga vprašanja, moramo opraviti osnovno delo: raziskati in ovrednotiti zgodovino slovenskega restavratorstva, tako iz teoretskega kot iz praktičnega vidika. V spomeniški preteklosti se skrivajo vzroki za današnje stanje in miselnost, tudi zakaj nas tako zelo determinira esteticizem. Zakaj restavratorji težijo k stoprocentni retušji, tudi »olepševanju«? Zakaj odgovornost največkrat pade le na restavratorja? Kdo je nekoč določal pristop v končni prezentaciji?

Da bi lažje razumeli težnjo po priljubljenem »olepševanju« in »osveževanju« v štafelajnem in stenskem slikarstvu 19. in začetka 20. stoletja, se bomo zaradi nepoznavanja problematike pri nas natančneje dotaknili začetkov prve uradno organizirane spomeniškovarstvene službe, nadaljnja obdobja pa le preleteli in se ustavljali le ob ključnih prelomnicah spreminjanja trenda v restavriranju.

Po odredbi avstrijskega cesarja Franca Jožefa I. je bila leta 1850 z dekretom ustanovljena cesarsko-kraljeva *Centralna komisija za preučevanje in ohranjanje umetnostnih in zgodovinskih spomenikov* na Dunaju,²² s pomočjo katere je začela država skrbeti za dediščino. Poleg rednega objavljanja, raziskovanja, dokumentiranja ter izdajanja pravil in navodil se je ob glavnih področjih, razdeljenih na tri sekcije: arheološko, umetnostno in arhivsko, proti koncu 19. stoletja začel razvoj restavratorstva.²³ Restavratorska praksa druge polovice 19. stoletja je bila na avstrijskih tleh pod močnim vplivom historizma cerkvenih umetnostnih gibanj, kar je seveda zaznamovalo tudi naše dežele, a prevladujoče obdobje neogotike je začelo izzvenevati. Splošno strokovno zanimanje se je osredotočilo na romanske in gotske stenske poslikave, ki so jih pospešeno odkrivali, »nato v imenu rekonstrukcije preslikali, še prej pa izdelali

²¹ Referenčna literatura: APPELBAUM 2009 metodologijo razvršča v 8 faz obravnave predmeta: karakterizacija, rekonstrukcija zgodovine, določitev idealnega stanja, odločitev o cilju posega, izbira metod in materialov za poseg, priprava preliminarne dokumentacije, izvedba, priprava končne dokumentacije posega.

²² BAŠ 1955, str. 15–37. V originalu: *k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung von Baudenkmalen*, pozneje: *K. K. Zentral-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*. Höfler opozarja na »pomembno zavest o obeh vidikih spomeniškega varstva, se pravi znanstvenoraziskovalnega in praktičnega«: HÖFLER, KLEMENČIČ 1999, 2006, str. 9.

²³ Za pregled avstrijske zgodovine restavratorstva mdr.: KOLLER 1991, str. 65–85, FRODL–KRAFT 1997, BRÜCKLER 2009, posebej za srednjeveške stenske poslikave mdr.: HARNONCOURT 1999, SANTNER 2015.



Slika 1: Različni restavratorji = različni pristopi (z leve zgoraj navzdol po stolpcih proti desni): Pavel Künl, Janez Borovski, Janez Wolf, Matija Koželj, Anton Jebačin, Janez Šubic, Ludvik Grilc, Simon Ogrin, Matija Bradaska, Matej Trpin, Matej Sternen, Franjo Golob, Peter Železnik, Mirko Šubic, Izidor Mole, Emil Pohl, Tomaž Kvas, Miha Pirnat st.

akvarelne kopije obstoječega stanja»,²⁴ kar je bila uveljavljena spomeniška praksa. V naraščajočem številu odkritih stenskih poslikav se je razkrila nerazvita restavratorska metodika. Zaradi pomanjkljivega poznavanja npr. seko tehnike je prišlo do obsežnih in nereverzibilnih izgub poslikanih plasti.²⁵ John Ruskin je že leta 1849 močno obsodil delo Centralne komisije: »tako imenovano restavriranje je najslabša vrsta uničevanja stavb«. ²⁶ A komisija je leta 1858 še vedno vztrajala v prepričanju, da ustrezno prezentirana restavratorska dela prinašajo »poznavanje zgodnejših umetnostnih slogov«. ²⁷

Kdo je izvajal posege? V 19. in začetku 20. stoletja so pod patronatom in po željah naročnika delovali različni izvajalci, bolj ali manj večji **renovatorji**, ki jih je komisija imenovala **nekvalficirani rokodelci**²⁸ in ki so na spomenikih povzročali škodo. V okviru Centralne komisije so se konservatorji opirali na svoje spremljevalce, največkrat umetnike dunajske umetniške akademije. Avstrijska literatura navaja profesorja za zgodovinsko slikarstvo Matthiasa Trenkwalda in kustosa na dunajski umetnostni galeriji Eduarda Gerischa.²⁹ Za posebej pomembne spomenike in problematike je komisija (ki se je od 1911 po novem imenovala državni spomeniški urad) imenovala medregionalne zanesljive *izvajalce – praktike*: Theophila Melicherja, Hansa Viertelbergerja in Franza Walliserja.³⁰ Restavrirali so po navodilih in načelih umetnostnozgodovinskih eminenc, generalnih konservatorjev, sprva ključnih Aloisa Riegla in Maxa Dvořaka. Zaradi nekakovostnih posegov so določili, da mora biti na vse predložene projekte restavriranja podano strokovno mnenje Centralne komisije. Častni konservatorji so se morali »pri trajnem ohranjanju obstoječega stanja omejiti na čiščenje in odstranitev neoriginalnih škodljivih dodatkov« (*Instruktion für die Konservatoren* iz leta 1853).³¹ Uradna navodila, ki so sprva veljala le za odstranjevanje baročnih opleskov, beležev s stenskih poslikav, je komisija predstavila na prvem mednarodnem umetnostnozgodovinskem kongresu leta 1873 na Dunaju, kjer je izrecno zahtevala, da mora biti »pri izobrazbi poskrbljeno za znanstveno in tehnično izšolane restavratorje«. ³² Še pred tem je bila kot reakcija na razmere uvedena prva oblika restavratorskega izobraževanja. Leta 1868 je bila na belvederski Gemäldegalerie ustanovljena *cesarskokraljeva restavratorska šola* pod kuratorjem, specialnim restavratorjem in kustosom Erasmusom Ritterjem von Engerthom, a le za oljne slike.³³

Kakšni so bili pristopi? Restavratorji so delovali po različnih trendih. Sprva govorimo o obdobju purizma v restavratorstvu, značilnem t. i. **stilnem restavriranju**, razčiščevanju stila, ko so bile dopolnitve v smislu estetike celostne podobe radikalno zavračane in stigmatizirane.³⁴ Gre za načela poznega 19. stoletja, »patološko zasvojenega

²⁴ KOLLER 1991, str. 80.

²⁵ Zato so se ohranile največkrat samo kvalitetno *fresko-kalcinirane podrisbe*: KOLLER 1991, str. 81

²⁶ KOLLER 1991, str. 79 po John Ruskin, *The seven lamps of architecture*, London 1849, str. 242.

²⁷ FRODL 1988, str. 184; KOLLER 1991, str. 79.

²⁸ KOLLER 2002, str. 114.

²⁹ THIEME, BECKER 1939, str. 376; KOLLER 2002, str. 4, 104.

³⁰ Umetniki dunajske akademije, ki so si tako zagotovili monopolni položaj, kot zapiše: KOLLER 2002, str. 104.

³¹ Več o tem: KOLLER 2002, str. 103 po FRODL 1988.

³² Šele leta 1906 so na dunajski akademiji prvič poskusili ustanoviti restavratorski razred, žal neuspešno. Končno so ga ustanovili leta 1934 pod prof. Robertom Eigenbergerjem, vendar so se stenskemu slikarstvu posvetili šele leta 1980: KOLLER 2002, str. 104. Z dne 12. 4. 1952 zasledimo korespondenco glede prihoda prof. Mirka Šubica na nekajtedensko prakso k omenjenemu profesorju, tedaj rektorju dunajske slikarske akademije, da se bo seznanil z modernimi metodami restavriranja: Restavratorstvo (popis dokumentacije), Ministrstvo za kulturo, Informacijsko dokumentacijski center (dalje MK INDOK center), arhiv spisov, str. 26.

³³ Edino izobraževanje za stenske poslikave so bili restavratorski tečaji Eduarda Gerischa od leta 1907 v zasebnem ateljeju: KOLLER 1991, str. 81 (za Gerischa mdr.: OBERTHALER 1996, str. 30–31; SANTNER 2015, str. 32).

³⁴ BRÜCKLER 2009, str. 50–59.

z »originalnim stanjem«, ki detajlno ni bilo nikoli na voljo in ga zato tudi ni bilo mogoče rekonstruirati /.../«. ³⁵ Centralna komisija je za restavriranje postavila prve standarde (1853). Koller je zapisal, da se je razprava o restavratorski metodiki strnila pod geslom »**original je svet**« in da je z novim pristopom »**konservirati, ne restavrirati**« za trideset let prehitela znano maksimo Georga Dehia. ³⁶ Kot konkretizacijo nove usmeritve razumemo reorganizacijo, s katero je komisija okrepila svoje delo, v obravnavo vključila umetniško opremo stavbnih spomenikov in ustanovila restavratorsko komisijo, v kateri so bili zastopniki Centralne komisije, cesarske galerije, univerze in kulturnega ministrstva. ³⁷ Članki in poročila komisije so bili osredotočeni predvsem na odkrivanje in dokumentiranje, pri čemer so kritizirali nezadovoljivo opravljena odkrivanja. ³⁸

Ta trend se je proti koncu 19. stoletja začel obračati. Ker so se zaradi načina odkrivanja in restavriranja stenskih poslikav pokazale posledice, vidne kot apnena koprena, obloge soli in s tem blede, nejasna podoba poslikave, so v Centralni komisiji leta 1889 sprejeli pristop »**konservierende Restaurierung**«. ³⁹ Razumemo ga kot *konservatorsko restavriranje* oziroma dovoljeno restavriranje v imenu konserviranja, ohranitve, torej vizualno reševanje poslikav. Sledilo je obdobje osveževanja, olepševanja, preslikavanja, močnega retuširanja. Razvili so postopek utrjevanja in t. i. regeneracije (osvežitve). Ker tehnologija na stenskih poslikavah tedaj ni bila dovolj razvita in nobena metoda ni bila preizkušena, so si rešitve izposodili pri restavratorjih oljnih slik. ⁴⁰ Največji problem je bilo premalo možnosti za restavratorsko izobraževanje, ⁴¹ ni bilo ne časovnih ne finančnih možnosti za razvoj. Začela se je množična uporaba za stenske slike neustreznih materialov in metod. Kot piše Koller, so stenske poslikave začeli impregnirati z vodo v različnih kombinacijah z drugimi snovmi. Izjemno priljubljena je bila t. i. Pettenkoferjeva revolucionarna metoda regeneriranja »slepih« oljnih slik (zbledele, porumenelih plasti starih lakov) s pomočjo alkoholnih hlapov, ki je povzročila velik razvoj restavriranja oljnih slik po vsej Evropi. ⁴² Uvedel je neposredno impregniranje z balzomom kopaiva (naravno smolo), ⁴³ ki so ga v postopku utrjevanja (regeneracije) uvedli tudi na stenskih poslikavah. Preizkušali so različne kombinacije z oljno-smolnim firnežem in voskom, kar pa je prineslo porazne rezultate. ⁴⁴ Pri končni prezentaciji je bila v tem času uradno uveljavljena metoda retuširanja z gosto kazeinsko tempero, s katero so tudi preslikavali. Posledično je barvna plast stenskih poslikav začela plesniti in se luščiti, kar je pospešilo propadanje

³⁵ BRÜCKLER 2009, str. 50.

³⁶ KOLLER 2002, str. 104.

³⁷ Povzemamo po Kollerju, več o tem s spremno literaturo: KOLLER 2002, str. 103, 104 in 116–118.

³⁸ KOLLER 2002, str. 114.

³⁹ HARNONCOURT 1999, str. 93; nanjo opozarja KOLLER 2002, str. 107. Nujne so raziskave naših in avstrijskih primerov »*konservatorskega restavriranja*«, branje avstrijskih objav in določitev ustreznjšega prevoda.

⁴⁰ Kurator in restavrator Engerth iz Gemäldegalerie je bil do tega zadržan: KOLLER 2002, str. 107.

⁴¹ Več o tem: OBERTHALER 1996, str. 26–33; KORTAN 1984, str. 35–41.

⁴² KOLLER 2002, str. 107. Nemški kemik Max von Pettenkofer (1818–1901) je o svoji metodi leta 1870 objavil knjižico *Über Ölfarbe und Conservirung der Gemälde-Gallerien durch das Regenerations-Verfahren*. Restavrator Willem Anthonij Hopman (1828–1910) jo je že leta 1871 prevedel in začel metodo takoj uporabljati na slikah v Rijksmuseumu, na slavni *Nočni straži* že leta 1889 (postopek so ponovili kar 8 krat, a se je degradacija laka ponavljala, zato ga je leta 1946 H. H. Mertens odstranil): Erma Hermens, Regenerating Rembrandt's Night Watch: a restoration method from the past; spletni vir: Looking through art, objavljeno 26. 8. 2018, citirano 2. 7. 2019: <https://lookingthroughartblog.wordpress.com/2018/09/26/regenerating-rembrandts-night-watch-a-restoration-method-from-the-past/>

V tem trendu so, kot zapiše Kokalj, tudi pri nas premožnejše cerkve zaupale restavriranje svojih slik priznanim tujim restavratorjem: I. Ritsch je restavriral Kremser-Schmidtovo *Zadnjo večerjo* in Tintorettovega *Sv. Miklavža*, Josef Kastner Jelovškovo *Sv. Družino*: KOKALJ 1972, str. 34 (podatki o Ritschu identični v: BAŠ 1955, str. 27).

⁴³ KOLLER 2002, str. 107.

⁴⁴ KOLLER ibidem.

in je spomeniško stroko postavljalo pred nove izzive. Kot odgovor nanje so na pobudo prestolonaslednika Franca Ferdinanda, ki je leta 1910 postal protektor Centralne komisije, sledili ponovni poskusi sistematičnega izobraževanja mladih restavradorjev pri priznanih akademskih slikarjih in profesionalnih restavradorjih.⁴⁵ Izšla sta za praktično spomeniško dejavnost dva pomembna prispevka. Riegl je s svojim *Denkmalkultusom* leta 1903⁴⁶ v restavratsko prakso uvedel načelo **preseganja historičnega poustvarjanja**.⁴⁷ V poglobljeni razpravi se je lotil tudi problematike retuširanja – dopolnjevanja, restavratsko perečih tem že od osemdesetih let 19. stoletja dalje. Prvič je soočil tri različne interesne pole: »konservativce« (pripadajoče cerkvi), ki so si prizadevali za dopolnjevanje (dokončavanje), »radikalce« (vpliv Ruskina), ki so ščitili čisto *starinskost* umetniškega dela, in vmesne »umetnostne zgodovinarje«, ki so želeli original pustiti nedotaknjen, a kljub temu videti umetniško delo ne samo kot fragment, ampak v njegovi celostni pojavnosti.⁴⁸ Riegllove izjemno napredne misli so zanimive še danes, predvsem za ponovno branje in premislek, saj je veliko že zapisanega, preiščenega in dragocenega tudi za današnji čas. Drugi pomembni pa je reformni dokument, ki ga je Dvořák leta 1910 napisal kot predlog radikalne prenove, ki mdr. zahteva sistematično izdelavo restavratskih in delovnih načrtov,⁴⁹ ključno predpripravo na posege še danes.

V tem času se je restavrador iz **obrtniškega rokodelca** razvil v še ne dovolj strokovno profiliranega restavradorja v vlogi **portirja umetnostnemu zgodovinarju**,⁵⁰ pri nas dolga leta Francetu Steletu. Kot vodja Spomeniškega urada v Ljubljani je najprej kot deželni, nato pa kot slovenski konservator prilagodil temeljno avstrijsko doktrino na naš prostor.⁵¹ Prav tako kot Centralna komisija, si je tudi Stele izbral redke izbranice za svoje restavradorje. Slovensko restavratsvo prve polovice 20. stoletja je še posebej zaznamoval Matej Sternen v tandemu s Steletom. Govorimo o t. i. znanih dvojicah: Stele-Sternen, Stele-Golob, Stele-Železnik.⁵²

⁴⁵ Hermannu Ritschlu, Melicherju, Viertelbergerju id. na stroške Centralne komisije, žal neuspešno: BRÜCKLER 2009, str. 241–242.

⁴⁶ RIEGL 1903; glej tudi: Alois Riegl, Zur Frage der Restaurierung von Wandmalereien, *Mitteilungen der kaiserlich-königliche Zentralkommission*, III, 2, 1903, str. 14–31 (RIEGL 1903 b); prim. BACHER 1995, str. 79.

⁴⁷ Riegl je v članku za *Mitteilungen* leta 1903 pri konserviranju in zaščitnih premazovanjih vse bolj zavračal impregnacijo z voskom. Glede golega konserviranja pa je omogočil diskusijo: čiščenje z neškodljivimi sredstvi, zapolnjevanje razpok in poškodb z okolici ustrezno tonirano malto. Pri tem je sicer dopuščal uporabo »transparentnega zaščitnega sredstva proti mehanskim poškodbam in kemični razgradnji«, ki so pri poslikavah neizogibne, a odločno zavrnil uporabo npr. takrat zelo priljubljenega voska: KOLLER 2002, str. 111.

⁴⁸ KOLLER 2002, str. 111. Riegl je razločil dva nivoja dopolnjevanja: 1. celotne kompozicije in 2. posameznih delov v podobi ene figure ali skupine. V prvem primeru neizogibno dopolnjevanje ne sme posnemati starega, a se mora kljub temu v obrisu in barvi podrediti učinku celote. Dopolnitve na originalu morajo biti omejene na najnujnejše. Pri tem je izrazil dvom o jačanju kontur, prav tako o barvni osvežitvi, ki so kot *motnje značaja originala*. Dopolnjevanje v načinu patinirajočega starega stanja, kot tudi izvirne intenzivnosti, se mu zdi vprašljivo. Primer, kako teorija ne zaživi v praksi, je slikar restavrador Florus Scheel, ki je po Rieglovem načelu »čiščenje, zaščita, utrjevanje, brez dopolnjevanja in preslikovanja« na zunanji fasadi v Vorarlbergu pri Feldkirchu leta 1911 izvedel vse omenjene postopke, nato pa poslikavo v celoti preslikal: KOLLER 2002, str. 111.

⁴⁹ BRÜCKLER 2009, str. 354.

⁵⁰ Tandem umetnostni zgodovinar & restavrador je prvič obravnavan v: SITAR 2016, str. 283–329.

⁵¹ V tridesetih letih jo je prilagodil izhodiščem beneškega konservatorja Ferdinanda Forlatija v duhu *Carte di restauro* iz leta 1932: STELE 1960 a, str. 13, prim. HOYER 1997, str. 33.

⁵² Stele je zapisal, da je bil Matej Sternen eden najsposobnejših restavradorjev že pred letom 1910, ko sta se spoznala. Izvajal je odkrivanje, čiščenje in restavriranje slik. Piše, da se je v tridesetih letih začel uveljavljati Mirko Šubic, vendar pa vemo, da je Šubic ubral lastno strokovno pot. Kot zelo perspektivnega Stele omenja Franja Goloba, ki je prva navodila dobil od Sternena »solidno podlago pa je dobil pri mojem sopotniku s tirolskega instruktorskega potovanja 1. 1913, dr. R. Eigenbergerju na dunajski akademiji. Ob teh dveh umetniško kvalificiranih sodelavcih se je uveljavljal z odkrivanjem in čiščenjem fresk, obnavljanjem notranjščin itd. skoraj nenadomestljivi Peter Železnik«: STELE 1965, str. 22; za Železnika: SITAR 2016, str. 104, 199–124, 304–311; leta 1947 je omenjen celo kot *restavrador zavoda*: Restavratsvo (popis dokumentacije), MK INDOK center, arhiv spisov, str. 7.



Slika 2: Strokovni tandem restavrador & umetnostni zgodovinar: Sternin in Stele pred freskami v cerkvi Marijinega vnebovzetja v Turnišču leta 1929.

Umetnostni zgodovinar kot edina strokovno profilirana avtoriteta narekuje pristop, posege in prezentacijo, saj *restavrador* nima ne uradne formalne izobrazbe ne izkušenj. Restavriranje stenskih poslikav mu pomeni vir preživetja. Izobraževanje je bilo mogoče le v zasebnih slikarskih šolah, pri mojstrih na terenu, na akademijah v tujini, od leta 1922 tudi na *Umetniški šoli Probuda*,⁵³ ki jo je Golob označil kot »predstopnjo ljubljanske akademije«. ⁵⁴ Predstavlja enega prvih skromnih korakov v smeri formaliziranega izobraževanju v tehnologiji in tehnikah stenskega slikarstva pri nas. Najkakovostnejše znanje in izkušnje je bilo v tem času še vedno mogoče pridobiti v praktičnem delu ob izkušenejših restavradorjih.

⁵³ Leta 1921 je bilo ustanovljeno društvo jugoslovanskih umetnikov, industrialcev in trgovcev – *Probuda*. Slikar Franjo Sterle je ustanovil šolski odsek, t. i. *Umetniško šolo Probuda*, ki je uporabljala prostore (tudi profesorje) *Tehniške srednje šole v Ljubljani – moške obrtne šole*. Profesorji leta 1922 so bili: Plečnik, Sternin, Repič, Šantl, Gaspari, Berneker, Vesel itd. na oddelkih: slikarske in kiparske šole, grafike, tipografije, narodne ornamentike, za slikanje fresk. Financirala se je s šolninami in z donacijami. Delovala je le do druge svetovne vojne. GOLOB 1986, str. 160–162.

⁵⁴ GOLOB 1986, str. 161. Razvila naj bi se v visoko šolo za umetnost in industrijo. Vendar je bila ločeno od nje leta 1945 ustanovljena akademija upodablajočih umetnosti, moška in ženska obrtna šola pa sta postali petletna srednja šola za umetno obrt: GOLOB 1986, str. 169.



Slika 3: Ažbetova šola s tremi gojenci ok. leta 1895.



Slika 4: Sternen in Stele med snemanjem poslikave v Crngrobu; tretji protagonist je morda Franjo Golob ali Peter Železnik, četrti spodaj je neznan pomočnik.



Sliki 5a, 5b: Zaključna razstava *Probude* v sezoni 1922/23 (5a) in freske udeležencev Ogrinovega enomesečnega tečaja (1922) na hodniku ljubljanske tehniške šole na Aškerčevi 1 (5b), prebeljene v osemdesetih letih 20. stoletja. Tečajniki so bili: Maksim Gaspari, G. R. Gašperin, Franjo Kopač, J. Kubert, Rudolf Marčič, Gašper Porenta, Mara Sajovic, Franc Škodlar (Čoro), Franjo Sterle, Saša Šantel (GOLOB 1986, str. 162 in 163).

O težavah pri iskanju usposobljenih restavratorjev, pri organizaciji dela in nadzoru pri izvajanju kakovostnih posegov priča ohranjena, a nepoznana arhivska dokumentacija.⁵⁵ Restavratorjeva strokovna profiliranost in praktične izkušnje so bile prvi potrebni dejavnik za kakovostne posege. A že nekoč so se zavedali, da tudi izobrazba še ne zagotavlja kakovosti. O kvalifikaciji in sposobnosti restavratorja je Stele leta 1925 pisal slikarju in predsedniku *Udruženja jugoslovanskih oblikujočih umetnikov, podr. za Slovenijo*, slikarju Ivanu Vavpotiču, »/.../ da ni vsak umetnik, ki obvlada tehniko svoje stroke v ustvarjajoče namene, obenem že io ipso tudi restavrator, ampak da je za to, kakor za vsako tehnično stroko, treba sistematične predpriprave, posebno pa neke gotove osebne kvalifikacije, na kateri temelji spoštovanje do "bolnih" umetnin in prav izredna vestnost in potrpežljivost pri izvrševanju tega posla.«⁵⁶ O Steletovi daljnosežni strokovni moči in vplivu, ki je zaznamoval kar nekaj generacij restavratorjev, nazorno govori Mica Černigoj: »Restavratorjem našega zavoda je Steletova beseda "ultima ratio". Upam, da ne izdajam nobene skrivnosti, če povem, da se te besede ta ali oni celo na skrivaj boji. Nikoli ni trda in surova, je lahko odklonilna, ni pa uničujoča, je odločna, a še vedno očetovska, v vsakem primeru pa na moč vplivna in jasna, česar pa nekateri ljudje slabo prenašajo.«⁵⁷ S tem odlomkom postane jasen vzrok, zakaj je v drugi polovici 20. stoletja prišlo do velike polarizacije v odnosu obeh glavnih protagonistov v drugo skrajnost.

Po drugi svetovni vojni je bilo zaradi velike škode na spomenikih prilagojeno tudi konservatorsko načelo, ki po Forlatijevi tezi: »**ne delati na novo, ampak obnavljati**«⁵⁸ dopušča restavriranje spomenikov in ne zgolj konserviranje, to pa je prispevalo k razvoju restavratorske stroke (metodologija, tehnologija). O načinih retuširanja v tem obdobju omenimo, da sta se Stele in Sterneni pri retuširanju novoodkritih, močno nakljuvanih spodnjih plasti slikarjev v Vrzdencu »**prvič v naši praksi odločila za tako imenovani *tratteggio***, ki ga je po drugi svetovni vojni propagiral in v velikem uporabljal Cesare Brandi v Rimu pri rekonstrukciji zaradi bombardiranj zdrobljenih stenskih slikarjev.«⁵⁹

⁵⁵ Restavratorstvo (popis dokumentacije), MK INDOK center, arhiv spisov, str. 1–94. Zanimivo je dopisovanje iz leta 1925 na str. 1–4. Prosvetni oddelek sprašuje Spomeniški urad po mnenju *Udruženja upodablajočih umetnikov*. Stele prosi predsednika združenja Vavpotiča za imena umetnikov, ki »bi bili sposobni in voljni izvrševati dela, katerih oddaja ali vsaj pobuda zanje zavisi od spomeniškega konservatorja«, pri čemer gre izključno za dela restavratorsko ohranitvenega značaja. Mdr. pod točko 2.: »**v fresko tehniki: restavracija takih del na licu mesta, snemanje s stene na novo podlago z okvirom, odkrivanje fresko slik izpod beleža ali ometa in fiksiranje poškodovanih delov na steni**«. Pod točko 4.: »sem in tje bolj redko pride v poštev tudi kak akvarelist, ki je zmožen natančno kopirati kako staro fresko ali štimungo interjerja.« Čoro Škodlar je kot tajnik združenja poslal Steletu seznam članov (dopis št. 98/25), pripravljenih sprejeti delo, ki jih je predlagal na lastno pest: »za oljnato in tempera tehniko: Tratnik, Porenta, Šantlova, A. G. Kos, Vavpotič, Podrekar, Šantel, Mirko Šubic, oba Kralja, Jakac; za fresko tehniko: Gaspari, Marčič, Šantel, Porenta, Škodlar; v kiparski stroki: Zajec, T. Kos, Dolinar, Napotnik, Berneker, Sever, oba Kralja, Jurkovič; akvarelisti, ki so zmožni natančno kopirati kako staro fresko ali štimungo interjerja: Potrata Rajko Šubic, Mirko Šubic, Šantel, Vavpotič, Justin. Za načrte starih stavb in razvalin: Rajko Šubic, Mirko Šubic, S. Šantel, Vavpotič, Justin, Jakac. Restavratorska dela: Sterneni in Jakopič v oljnati, Simon Ogrin na vrhniki v fresko tehniki. Poslednji je edini Slovenec, ki fresko tehniko popolnoma obvlada. Ti trije pa niso naši člani.« Stele je jezen odgovoril: »Tratnik je že delal v ti stroki, Porenta sploh ne dela in ni bil vprašan, Šantlova?, G. A. Kos?, Vavpotič je delal ali ni šel nikdar preko tega, kar njegovo znanje opušta brez škode za sliko, Podrekar se ni obnesel, Šantel je več stvari pokvaril; M. Šubic, primeri prineseni na portretno razstavo ga ne priporočajo; oba Kralja se do sedaj sploh nista pečala s temi vprašanji, Jakac verjetno tudi ne. Pod freskanti najdeni so obiskovali partedenski kurz pri Ogrinu in jim manjka vsake kvalifikacije za taka dela. Za izdelavo načrtov stavb navedeni so le slikarji, a nobeden tehnik ali arhitekt. Priporočati jih za taka dela ni nobenega povoda. Vavpotič sam izjavlja, da je prišel v to rubriko kot Pilat v kredo.« V odgovoru je prosil Vavpotiča za imena, za katera bo združenje »jamčilo kvalifikacije in sposobnosti.«

⁵⁶ Pismo o nepopolnem seznamu umetnikov, 16. 9. 1925: Restavratorstvo (popis dokumentacije), MK INDOK center, arhiv spisov, str. 4. Sledi burna korespondenca o moralni odgovornosti za aktualne nekatovostne restavratorske posege umetniških *diletantov* (str. 4–6).

⁵⁷ ČERNIGOJ 1966, str. 5.

⁵⁸ HOYER 1997, str. 33. Pri KUŠEVIČ 1999, str. 252 je prevod: »ne obnavljaj, temveč restavriraj« napačen.

⁵⁹ STELE 1965, str. 22. Opozoriti velja, da gre za zelo zgodnji primer apliciranja metodologije rimskega inštituta zunaj Italije, konkretno tehnike retuširanja. Kolega Živkovič me je prijazno opozoril, da je eden prvih primerov rabe *tratteggia* v Avstriji leta 1969 na poslikavah v Vratih/Thörl.

Slovenski restavradorji so do prve uradne formalne izobrazbe prišli z ustanovitvijo akademije leta 1945, z delom v *Zavodovi* restavratorski delavnici od leta 1950⁶⁰ in s specialnim podiplomskim študijem od leta 1954. **Prva samostojna restavratorska avtoriteta** je bil Mirko Šubic,⁶¹ ki je postavil temelje stroke. Po zakonu je bilo konservatorjem (umetnostnim zgodovinarjem) naloženo »znanstveno in popularizacijsko«, restavratorjem pa »umetniško in tehnično« delo.⁶² Restavratorji so se vse bolj navezovali na restavratorske kolege in vedno pogosteje delovali kot samostojni strokovnjaki. V delavnici, kjer so vzpostavili lasten laboratorij, se je razvoj najprej začel na področju restavriranja slik na platnu.⁶³ Že v prvem letu so se dogovarjali o restavratorskih tečajih (tudi za stenske poslikave), ki bi se jih nekateri restavratorji na stroške zavoda udeležili v Zagrebu. V prvem desetletju delovanja delavnice so restavratorji ob vedno večji usposobljenosti in pogostejšem izobraževanju v tujini v šestdesetih letih 20. stoletja postajali vse bolj **enakovredni udeleženci spomeniškovarstvenega tandema**.⁶⁴

Pojavljati so se začela prva suverena kritična restavratorska razmišljanja, kot je Moletovo iz leta 1965 o estetski prezentaciji: »/.../ bolj zapleteno je načelo estetske restavracije, ki mora imeti prednost pred zgodovinskim vselej, kadar gre za predmet umetniške vrednosti. Po tem načelu je treba odstraniti vse kasnejše dodatke, izvornik pa restavrirati tako, da se njegova umetniška vrednost še bolj uveljavi. To razmišljanje si vsak tolmači po svoje, Brandi pa meni: "Umetnina predstavlja v času od nastanka do danes sama v sebi zaključen krog, v katerega ne smemo posegati. Zato morajo biti vse morebitne retuše zunaj tega kroga, morajo se torej po strukturi jasno ločiti od izvornika." Na tej osnovi je Centralni Institut določil črtkane retuše, ki so pa postale že prava manira /.../.«⁶⁵ Ključno je Moletovo mnenje, da Brandijeva teza docela ne drži, saj »rezultati kažejo, da je zamisel o različnih krogih neizvedljiva, kajti tudi v teh primerih vdira krog retuš v krog originala, včasih prav nasilno.«⁶⁶ Kako razgledan in kritično razmišljujoč restavrator je bil Mole, govori podatek, da je svoje razmišljanje zapisal že dve leti po izdaji Brandijeve *Teorije restavriranja*.

Mole je jasno opozoril: »Zato je treba vsak primer posebej preučevati tako z zgodovinske kot estetske strani. Vrednotenje umetnine samo po njeni večji ali manjši pristnosti, ki se danes vse bolj uveljavlja ne le v Italiji, temveč po vsem svetu, pa je v bistvu samo cenitev vrednosti v denarju, saj mora **lepo vprašati pristno, če je še lepo**.«⁶⁷

Za lažje razumevanje našega kolektivnega spomina in nacionalnega odnosa do dediščine, do estetskega, moramo osvetliti povojno obdobje. Šlo je za prelom s tradicijo, brisanje identitete, povezane s plemiško in katoliško vsebino. Prišlo je do omalovaževanja tradicije, vse bolj se je prekinjala kontinuiteta mojstrskih delavnic in vajeništva, izumirale so specialne veščine, obrti, kot so pozlatarstvo, marmoriranje, stucco-lustro, pasarstvo, srebrarstvo,

⁶⁰ Prostore so jim dodelili v Narodni galeriji, sprva dva: bivši Miheličev atelje in galerijsko mizarско delavnico, ostale prostore naj bi pridobili od »fizkulture« (15. 3. 1950): Restavratorstvo (popis dokumentacije), MK INDOK center, arhiv spisov, št. 74, str. 7.

⁶¹ BOGOVČIČ 2009, str. 224–225.

⁶² BAŠ 1951, str. 275.

⁶³ Več o tem, npr. o nabavi orodja in materiala (balzam kopaiva, glicerino olje, smole damar, mastiks in sandarak, kuhalnik, likalnik, lepenka, lesonitne in cinkove plošče, ržena moka, žičniki itd.): Restavratorstvo (popis dokumentacije), MK INDOK center, arhiv spisov, str. 8–9.

⁶⁴ Še »v tesni povezavi s sodelavci – konservatorji«, umetnostnimi zgodovinarji: DEMŠAR 1972, str. 38. Za restavratorje med 1945/75, a le za konservatorski atelje ljubljanskega zavoda SRS: KOMELJ 1972, str. 47; KOMELJ, FATUR 1976, str. 141–158. Za restavratorje po Sloveniji glej: Restavratorstvo (popis dokumentacije), MK INDOK center, arhiv spisov.

⁶⁵ MOLE 1965, str. 178.

⁶⁶ MOLE 1965, str. 178, kjer je še zapisal, da tudi Brandi ni dosledno izvajal načela »zaključenega kroga«, npr. v primeru fragmentarno ohranjenih ali manjkajočega bistvenega dela umetnine, »dovoljuje rekonstrukcijo po načelu psihologije oblik (Gestaltpsychologie), po kateri vrednost celote pomeni nekaj več kot le vsoto njenih posameznih delov.«

⁶⁷ MOLE 1965, str. 179.



Slika 6: Mirko Šubic – prva samostojna avtoriteta v slovenskem restavradorstvu.



Sliki 7a, 7b prikazujeta Giottov prizor Smrti sv. Frančiška iz firenške bazilike svetega Križa pred posegi in po neuspešni končni prezentaciji (1958–61). Mole zapiše, da so prepričljive *giottovske* preslikave odstranili po pristopu »čiste konservacije v zgodovinskem, ne pa estetskem smislu«, prazna mesta pa nevtrarno retuširali. S tem so ustvarili »veliko pravokotno cezuro, ki ni v prid estetskemu pojmovanju celote«. Vprašal se je: »ali lahko načela rimskega centralnega inštituta brez pridržkov sprejmemo tudi za naše razmere?« (MOLE 1965, str. 178–179).

tapetarstvo, tesarstvo, krovstvo historičnih objektov, dekorativno slikarstvo (npr. šablonsko slikarstvo), fasaderstvo, slikopleskarstvo, kar se še danes čuti v pomanjkanju tovrstnega znanja in mojstrov. Kot brisanje *manjvredne preteklosti* razumemo tudi nepoznavanje *Umetniške šole Probuda*. To je bil čas zanikanja kulturne in nekoč intenzivne spomeniške prepletenosti z Avstriji. Danes zelo slabo poznamo spomeniško službo naših sosedov, čeprav nas družijo skupna začetna zgodovina. Redkokdo ve, da je Hans Viertelberger restavriral tudi spomenike na slovenskih tleh ali da je bil ugledni štajerski konservator Walter Semetkowski rojen na Ptuju. To je obdobje močne zarezave v kolektivno zavest, ki jo je težko nadomestiti in zapolniti s pristno vsebino, s tem pa je oteženo ponovno iskanje korenin, istovetnosti. Morda se tukaj skriva vzrok za manjvrednostni kompleks, ki se kaže na vseh področjih, tudi v spomeniškem varstvu, in mora končna prezentacija zato povzročiti sijaj, občutek uspeha. Vedno znova se je treba primerjati, dokazati. Zgolj prezentirati obstoječe, včasih slabo ohranjeno (za naročnika) ni dovolj dobro, ni dovolj estetsko, ni dovolj *berljivo*, temu so podlegli tudi restavratorji in umetnostni zgodovinarji. Za ponazoritev izvora naše strokovne mentalitete si dovolimo še en ekskurz. Steletovo zgodnejše strokovno načelo po vzoru Centralne komisije je bilo precej rigorozno, pozneje pa se je preobrazilo v t. i. *Steletovo ustvarjalno konservatorstvo*. Leta 1955 je zapisal: »/.../ restavratorski in konservatorski posegi naj ne bi služili zgolj povečevanju obeh vrednosti, dokumentarni in estetski, ampak je potrebno upoštevati tudi uporabno vrednost, saj so spomeniki vendarle v rabi. Spomeniki namreč služijo življenju, ki od spomeniškega varstva pričakuje kompromis med uporabnostjo, dokumentarnostjo in estetiko.«⁶⁸ Stele je dovoljeval restavratorske posege »v smislu dopolnjevanja uničenega dela, vendar v mejah, ki ne načenjajo dokumentarne vrednosti spomenika. Predvsem pa ne smejo zmotiti estetike oz. harmoničnosti celotne zunanje podobe, kar v bistvu pomeni določeno umetniško ustvarjanje«,⁶⁹ kot je Steletov pogled pred nedavnim interpretiral Robert Peskar v svojem, za pisanje zgodovine slovenskega konservatorstva pomembnem prispevku.

Morda je to razmišljanje del našega vsakdana tudi na področju stenskih poslikav. To, kakšen bo vizualni učinek, je za nas še vedno pomembnejše kot zavedanje različnih izvornih vrednosti spomenika, pomenov, ki jih nosi. Morda svoje kulturne dediščine še nismo sprejeli takšne, kot je, tudi skromna, anonimna, in jo moramo zato olepšati, povečati, se pokazati vrednejši? Morda tukaj korenini pri nas tako priljubljeno obsežno retušersko finiširanje, barvno osveževanje, zlatenje na novo, npr. v cerkvah, ki so v uporabi vernikov. Morda tudi zato, ker je pri nas zdaleč največji poudarek na *esteticistični prezentaciji*.

V restavratorstvu sedemdesetih let 20. stoletja vse pogosteje govorimo o **znanstvenem pristopu**, čeprav so bile razmere po nekaj več kot dvajsetih letih od ustanovitve oddelka skorajda identične. Še vedno niso imeli ustreznih prostorov in laboratorija, opreme, orodja, o čemer je pisal že Šubic⁷⁰ in na kar je leta 1975 ponovno opozarjal Bogovčič,⁷¹ ki je k vsemu dodal še kadrovske podhranjenosti. To pa očitno ni vplivalo na strokovno delo

⁶⁸ STELE 1955, str. 8.

⁶⁹ PESKAR 2014, str. 238.

⁷⁰ ŠUBIC 1953, str. 110–114.

⁷¹ BOGOVČIČ 1976, str. 121–124. Omenja elaborat Problematika restavratorstva v Sloveniji s predlogi za sanacijo, ki je bil leta 1968 predan Prosvetno-kulturnemu zboru Skupščine Socialistične republike Slovenije, a zgodilo se ni nič. Razmere so se začele izboljševati šele z osamosvojitvijo Restavratorskega centra leta 1982, še posebej pa s selitvijo leta 2000 v skupne, novo opremljene prostore z laboratorijem na Poljanski 40 v Ljubljani.

in razmišljanje ter v evropski strokovni prostor zazrte restavradorje, saj so ravno v tem času potekali pomembni restavratski projekti, pojavile so se ključne kritične objave. Leta 1972 je bila celotna številka *Varstva spomenikov* ob praznovanju 20. obletnice zavodovega *konservatorskega ateljeja* posvečena restavradorstvu. Izpostavljam razmišljanje pomembnega restavradorja, v času objave že pokojnega Toneta Demšarja: »Estetski in obenem najtežji problem restavriranja pa je v tem, do katere meje naj sliko ali spomenik konserviramo oziroma restavriramo. Ker nima vsak restavrador enakega občutka za estetsko obravnavanje spomenika, se restavradorji in umetnostni zgodovinarji po navadi posvetujejo, kako restavriranemu spomeniku ohraniti čar umetniške vrednosti. Evropski restavradorji so na primer zelo različnega mnenja glede končnega estetskega videza.«⁷² In njegova temeljna ugotovitev: »Osnovno načelo retuširanja naj bi bilo: **popolna podreditev izvirniku – ne glede na kakovost ali prikupnost dela!**«⁷³ To je razmišljanje v okviru matične institucije, leta 1950 ustanovljenega restavratskega oddelka, ki je postavil strokovno kritično in kakovostno podstat stroke, povezano z evropskim restavratskim prostorom. Tudi to je del današnje strokovne identitete, ki pa jo premalo poznamo.

Proti koncu 20. stoletja se je restavradorstvo z vzponom naravoslovnih znanosti in z ustanovitvijo Restavratskega centra počasi razvijalo naprej. Restavradorji so se osamosvojili, postajali vse bolj **samozadostni**, vezi z umetnostnim zgodovinarjem-konservatorjem so se rahljale. O perečih vprašanjih v stroki, ki nazorno odslkavajo tedanje razmere, je pisal Marijan Slabe.⁷⁴ Omenja številne, tudi danes aktualne probleme, ki se kopičijo z razvojem družbe in stroke, o nujnosti njune neposredne povezanosti, ki narekuje nov pogled, nove pristope, kjer je pomemben tudi družbeni interes in odnos posameznika do dediščine. Opozarja na pomanjkljivo izobraževanje v stroki, še posebej pa izpostavlja redko omenjano temo o odnosih med zavodi in zaposlenimi: »Vse prej kot zadovoljiva je povezanost med Restavratskim centrom in ostalimi zavodi, kar ima vsekakor lahko neugodne posledice v prihodnosti.«⁷⁵ To se je tudi zgodilo. Odgovorni konservatorji z različnih območnih enot so le v redkih primerih reševali npr. stenske poslikave skupaj z restavradorji Restavratskega centra. V zadnji tretjini 20. stoletja je restavrador z znanstvenim pristopom pri restavriranju vse bolj uporabljal različne napredne tehnične in naravoslovne preiskave. Pri tem je bil velikokrat spregledan umetnostni zgodovinar – konservator, izgubljen v pravno-formalnih postopkih in le redko prisoten med posegi. Vse manj mu je uspevalo poglobljeno raziskovanje spomeniškega fonda, kar je velika težava še danes. Zaradi slabega poznavanja materialne substance in slikarsko-likovnih zakonitosti prepušča odločitve o končni prezentaciji restavradorju, ki spomenik bolje materialno pozna in vse pogosteje sam sprejema odločitve o njegovi končni prezentaciji. Restavrador se znajde v vlogi konservatorja. Dogaja se polarizacija odnosa v drugo smer. Kot posebej nazoren primer samovoljnega restavriranja vnovič navajamo Quagliav avtoportret, na katerem so vidne posledice mnogih posegov v preteklosti.⁷⁶ Najslabše restavriranje leta 1979, ki je izmaličilo slikarjevo samopodobo, je bilo izvedeno neuradno, brez vednosti odgovornega konservatorja in brez predhodnega proučevanja poslikave, torej tudi v tako izpostavljenem in pomembnem spomeniku državnega pomena, kot je ljubljanska stolnica.

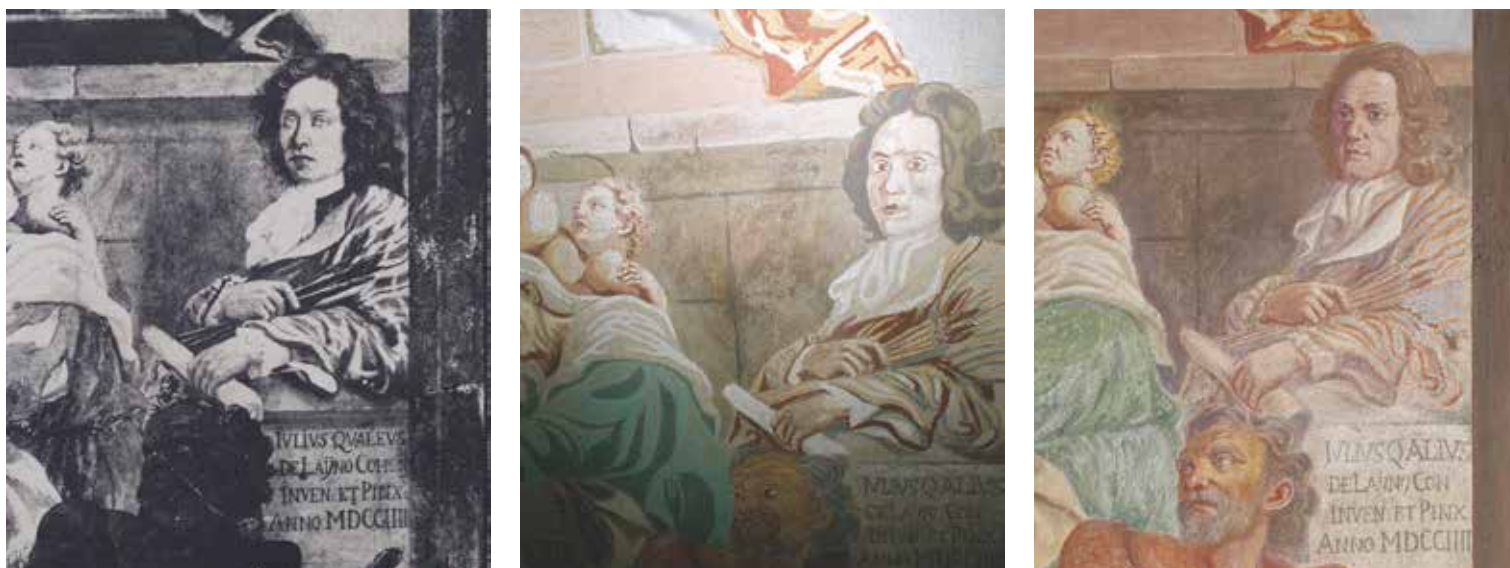
⁷² DEMŠAR 1972, str. 39. Besedilo je napisal ok. leta 1967–68.

⁷³ KVAS 1972, str. 97.

⁷⁴ SLABE 1987, str. 9–19.

⁷⁵ SLABE 1987, str. 19.

⁷⁶ Že objavljeno: SITAR 2008, str. 86–106; SITAR 2012, str. 80–85; prim. SITAR 2016, str. 167–171. Za primerjavo za slikarjev avtoportret v olju na platnu glej: LUBEJ 2012, str. 5–10.



Slike 8a, 8b, 8c: Quagliev avtoportret s Kotarjeve fotografije (domnevno iz leta 1898), objavljene leta 1903, je bil večkrat restavriran. Leta 1979 je bil z neprimerno retušo iznakažen in takoj zatem derestavriran v podobo, kot jo poznamo danes.

Do najintenzivnejšega razvoja v restavratorski stroki, predvsem po metodološko-tehnološki plati, je prišlo v prvih dveh desetletjih 21. stoletja zaradi vključevanja vse bolj naprednih in raznovrstnih naravoslovnih preiskav, še posebej pa zaradi dviga nivoja strokovnega izobraževanja z ustanovitvijo akademskega študija restavratorstva in z mnogimi oblikami domačih in mednarodnih izobraževanj v organizaciji Restavratorskega centra ZVKDS in oddelka za restavriranje Akademije za likovno umetnost in oblikovanje. Pri konserviranju-restavriranju je vse pogostejši **interdisciplinarni znanstveni pristop** (uveljavljen še posebej z restavriranjem Quaglieve poslikave v ljubljanski stolnici; 2002–06).⁷⁷ Restavrator sodeluje s širšo zasedbo strokovnjakov in znanstvenikov in uporablja rezultate raziskav z najrazličnejših področij. Vendar to ni formalizirana oblika raziskovanja in konserviranja-restavriranja za celotno stroko in vso državo in je močno odvisna od razpoložljivih financ in samoiniciative posameznikov. Tehnološki razvoj restavratorske stroke pa ne pomeni nujno kakovostnih posegov. To dokazujejo nekateri primeri restavriranih stenskih poslikav po državi, ki so vzrok za aktualno razpravo. Matična ustanova je tista, ki mora ohranjati in zagotavljati strokovni in znanstveni nivo svojih konservatorjev in restavratorjev, ti pa bi morali pripravljati, postavljati in vzdrževati kriterije in smernice posegov za restavratorje vse Slovenije.

V stoletnem razvoju se je tako restavrator izoblikoval v **suverenega strokovno profiliranega, samozavestnega in enakovrednega protagonista** v spomeniškem varstvu. Ugotovljamo, da je v vsej zgodovini spomeniškovarstvenih pristopov za spomenike najprimernejši ravno interdisciplinarni znanstveni pristop, in sicer po modelu *tehnične umetnostne zgodovine*,⁷⁸ saj jih tako lahko najboljše spoznamo, razumemo, restavriramo in prezentiramo. Kot nova

⁷⁷ RES, 5, 2012.

⁷⁸ Več o tem z viri: SITAR 2016, str. 341–349; del besedila je bil že objavljen: SITAR 2018, str. 141. Na pri nas neznan termin me je leta 2010 opozorila Nadja Ocepek pri interdisciplinarnem raziskovalnem projektu ARRS (Raziskovalni inštitut ZVKDS; glej SITAR 2014–2015).

veja umetnostne zgodovine je v tujini (predvsem v angleškem in ameriškem prostoru) že dlje časa uveljavljena pod imenom *Technical Art History*⁷⁹ v raziskovanju oljnih slik. Kot zapiše Ainsworthova, začetki segajo v dvajseta leta 20. stoletja, ko je Edward Forbes kot direktor v Fogg Art Museumu na harvardski univerzi začel s preprostimi tehničnimi raziskavami (*technical studies*) oljnih slik. S tem je uveljavil novo znanstveno disciplino *conservation science*, s katero se začena doba naravoslovnih preiskav v konservatorstvu-restavraciji. Leta 1920 je v svoji predstavitvi novega *tehničnega raziskovanja* izjavil, da upa, »/.../ da se bo nekoč ustanovila tehnična šola /.../, na kateri bi se lahko slikarji, restavratorji in kustosi izobraževali o kemiji slik in skrbi zanje po resnično znanstvenih načelih.«⁸⁰ Od takrat se je zgodil hiter znanstveno-tehnološki razvoj, ki je omogočil intenzivnejše in raznovrstne raziskave fizične ravni in z rezultati pripomogel k novemu dojemanju umetnin. Forbesova vizija je postala resničnost, saj je pristop tehnične umetnostne zgodovine formalno utečen interdisciplinarni način dela po vseh ključnih svetovnih muzejskih, galerijskih in konservatorsko-restavratorskih institucijah in laboratorijih, s hkratnim izdajanjem ključne znanstveno-strokovne literature. To poimenovanje pa ni značilno za srednjeevropski prostor, čeprav se tovrstni pristop ves čas odvija ravno v spomeniškem varstvu, kjer se povezujejo konservatorstvo-restavracija, umetnostna zgodovina in naravoslovne znanosti. Ob izhodiščnem umetnostnozgodovinskem gre hkrati za tehnično proučevanje, s pomočjo katerega razkrivamo zgodbo o nastajanju in spreminjanju umetnin. S pomočjo znanstvenih in historičnih metod celovito spoznavamo spomenik v samo bistvo vsebine in snovi, čemur bi lahko rekli *diagnostica artistica*.⁸¹ Ker klasična metodologija umetnostnozgodovinskega proučevanja ne zadostuje za korektno konserviranje-restavriranje, širi svoje raziskovalno in miselno polje. Dosedanjemu zgodovinskemu, arhivskemu, stilno-slogovnemu, ikonografsko-ikonološkemu in psihološkemu proučevanju avtorja in umetnine enakovredno dodajamo naravoslovno-tehnične, restavratorske preiskave, tudi raziskavo historiat restavratorskih posegov v preteklosti.

Vendar, kje se o tem izobraževati? Kako ta pristop in način razmišljanja vzpostaviti, spodbuditi tesnejše sodelovanje in komunikacijo med restavratorjem, umetnostnim zgodovinarjem in naravoslovnim znanstvenikom?⁸² V Sloveniji termina tehnične umetnostne zgodovine ne poznamo, o tem ni izobraževanja niti v študijskih programih niti med zaposlenimi v konservatorski stroki niti v umetnostnozgodovinski stroki. A ves čas poteka v vsakodnevem delu spomeniškega varstva med umetnostnim zgodovinarjem – konservatorjem, kustosom, konservatorjem-restavratorjem, kemikom, fizikom, arhitektom, gradbenikom, statikom itd. Naravoslovne analize so že dolgo sestavni del restavratorjevega raziskovalnega dela. Tako kot v tujini je tudi pri nas tehnična umetnostna zgodovina najdlje prisotna v muzejih, kjer kustos in restavrator s pomočjo naravoslovnih preiskav skupno spoznavata

⁷⁹ Predstavitev povzemamo po treh spletnih virih, citiranih 1. 7. 2019:

Maryan W. Ainsworth, From Connoisseurship to Technical Art History: The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art: The Getty Conservation Institute: https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/20_1/feature.html (dalje AINSWORTH 2005).
The University of Glasgow, Art History: Technical Art History, Making & Meaning: <http://www.gla.ac.uk/postgraduate/taught/technicalarthistory/>;
Looking through art: <https://lookingthroughartblog.wordpress.com/2019/05/15/technical-art-history-unravelling-the-secrets-of-making/>

⁸⁰ AINSWORTH 2005.

⁸¹ CARDINALI, DE RUGGIERI, FALCUCCI 2007.

⁸² Na univerzi v Glasgowu obstaja magistrski študij *Art history – technical art history, making & meaning*, na univerzi v Amsterdamu pa kot specializacija. Ameriški Institute of Fine Arts v New Yorku je ena redkih institucij, kjer morajo diplomirani umetnostni zgodovinarji opraviti tečaj iz praktičnega konservatorstva-restavratorstva in naravoslovnih preiskav (*conservation science*), restavratorji pa opraviti magisterij iz umetnostne zgodovine (po AINSWORTH 2005).

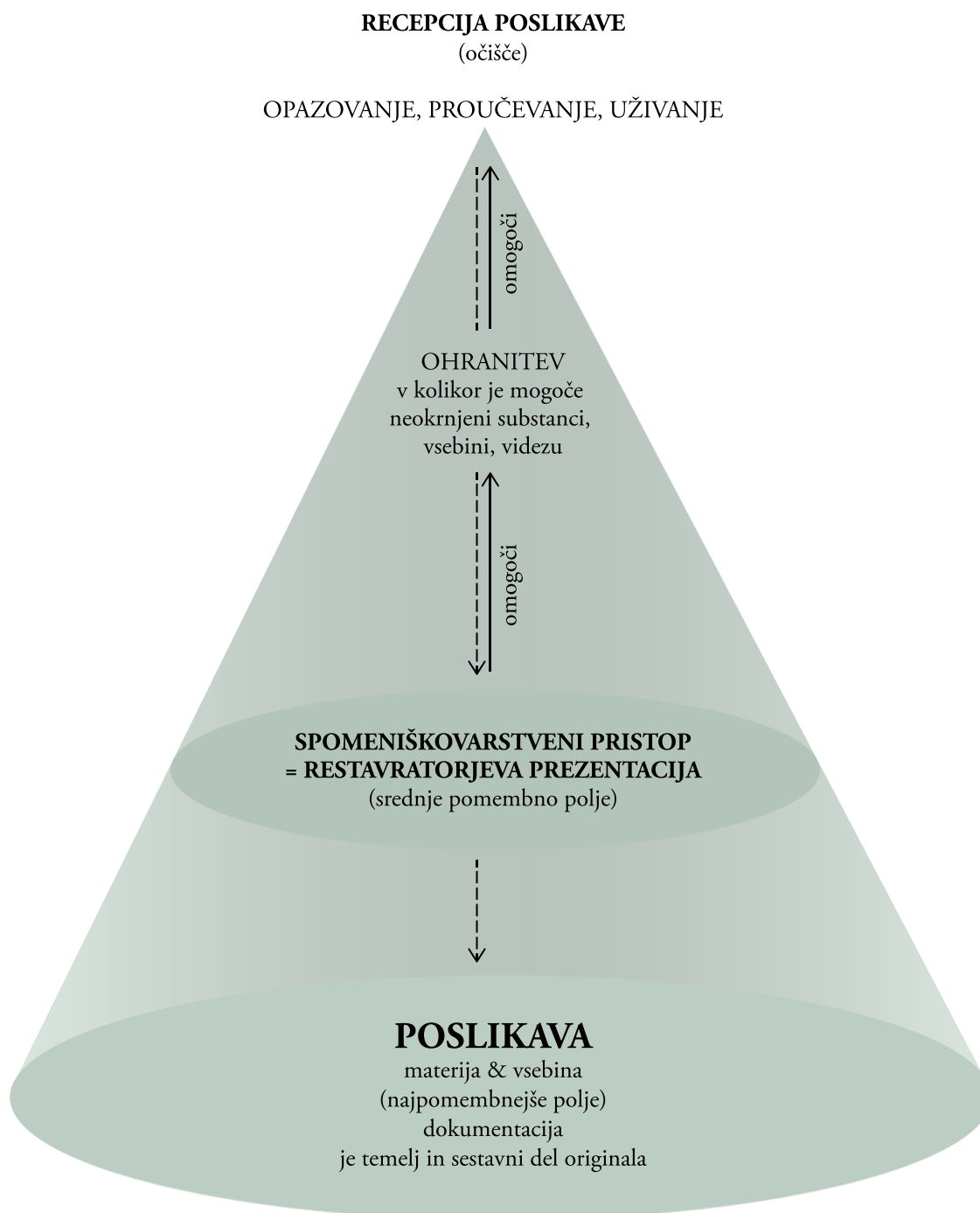
umetnino. Kot je že Ainsworthova zapisala, se tudi pri nas pomanjkanje tovrstne izobrazbe in razgledanosti opazi med novozaposlenimi umetnostnimi zgodovinarji, npr. kot kuratorji v muzejih, kot konservatorji v spomeniški službi, ki povečini nimajo izkušenj s predmeti in objekti in se ne znajdejo pri opisu, oceni stanja in ogroženosti. Pogosto tudi ne znajo komunicirati z restavratorji o teh problemih. Ena od rešitev bi bilo pripravništvo v času diplomskega študija, da bi študentje lahko v živo v praksi pridobili to »intimno znanje o interdisciplinarnem delu«, kot zapiše Ainsworthova, izkušnjo sodelovanja z različnimi strokovnimi profili v timu. Da bi v svoje vsebinsko in duhovno zavedanje likovnega dela in spomenika spustili materialno komponento, zavedanje snovi, tehnike, s katero je delo nastalo in se obnavljalo. O tehnični umetnostni zgodovini želimo glasneje osveščati umetnostnozgodovinsko in spomeniškovarstveno stroko, a ne samo na področju oljnih slik, temveč tudi pri restavriranju stenskih poslikav, lesene plastike, kamna, arhitekture in drugih zvrsti dediščine. Kaj je smisel tehnične umetnostne zgodovine? Iskati resnico o nastanku umetniških del in objektov, definirati materijo in vsebino, da jih bomo pravilno razumeli in s tem pravilno konservirali-restavrirali. Raziskujemo resnico, bistvo, zgodbo, ki jo pripoveduje vsako umetniško delo, kako je nastalo in kakšen pomen nosi, o materialih, ki jih je avtor izbral za materializacijo svoje zamisli, ter o načinu preživetja skozi čas. Govori zgodbo o nastajanju in spreminjanju, zgodbo časa, ljudi in obdobj, skozi katere je živelo.

Pri končni prezentaciji namreč restavratorji v svoji osredotočenosti na likovno-tehnično-tehnološko materialno plat največkrat pozabljajo na sporočilnost, na pomen. Na drugi strani umetnostni zgodovinar svojo interpretacijo umetnine gradi na vizualni podobi, ki je lahko posledica starejših restavratorskih posegov, naravne degradacije itd., ne pa spremembe umetnikovega sloga, roke pomočnika, delavnice. V vizualni recepciji stenske poslikave umetnostni zgodovinar gleda in vidi drugače kot restavrator, zato je njegova vloga med samim restavriranjem zelo pomembna. Končno prezentacijo sestavljajo vse posamezne restavratorjeve odločitve skozi proces njegovega dela, sprejemati bi jih moral v tandemu z umetnostnim zgodovinarjem – konservatorjem in drugimi strokovnjaki.

S pomočjo stožca ponazarjamo tri osnovne nivoje in razmerja do umetnine, ki nam pomagajo razumeti, kaj gledamo, kakšen pomen ima na eni strani celovito poznavanje spomenika in na drugi konservatorsko-restavratorski posegi.

V grafiki smo kot najpomembnejše definirali največje polje, ki ga zavzema poslikava z vsemi informacijami o njej, tako po materialni kot po vsebinski plati od njenega nastanka do danes, z vso dokumentacijo o njenem "življenjepisu". Pri vsaki stenski poslikavi se soočamo z "življenjepisom" konkretne materializirane umetniške ideje v materialni tvorbi, ki posreduje sporočilo nekega umetnika, obdobja, ljudi, idej, inovacij. Soočamo pa se ne samo z umetnostnozgodovinsko razsežnostjo in sporočilnostjo, ampak tudi z materialnim skupkom originala in dodatkov, posledic poškodb in starejših restavriranj, z zgodovino posegov, metodologij in tehnologij povsem tehničnega značaja kot tudi z nazori, prepričanji in spomeniški smernicami iz preteklosti, s pomočjo katerih se je npr. poslikava ohranila. Za pravilno, čimbolj objektivno recepcijo⁸³ je nujno poznavanje "življenjepisa"

⁸³ Izposodili smo si gledališki termin: gledalčeva recepcija je »psihični proces, v katerem gledalec na podlagi svojih intelektualnih, čustvenih, kulturnih in družbenih danosti zaznava odsko dogajanje, ga preoblikuje v lastno estetsko izkušnjo in tako soustvarja predstavo« (v našem primeru interpretacijo poslikave): spletni vir: Terminologiče, ZRC SAZU, citiran 27. 6. 2019: <https://isjfr.zrc-sazu.si/sl/terminologisce/slovarji/gledaliski/iskalnik?iztocnica=gled%C3%A1l%C4%8DDeva%20rec%C3%A9pcija#v>



Slika 9: Grafična ponazoritev treh nivojev v obliki stožca: 1. recepcija poslikave (očišče), 2. restavratorska prezentacija (*filter*, skozi katerega gledamo) in 3. poslikava (materialno, vsebinsko, dokumentacijsko).

poslikave, preverljivih informacij, da si jo v naši sodobnosti "pravilno" interpretiramo. Drugi nivo, še vedno pomemben, je spomeniškovarstveni pristop, ki določa restavratorsko prezentacijo. Restavrator konkretno fizično posega v poslikavo. Kolikor tesneje umetnostni zgodovinar – konservator in konservator-restavrator sodelujeta in poglobljeno poznata spomenik z vso dokumentacijo, toliko bolj ga v pravilni interpretaciji podatkov strokovno in etično korektno prezentirata. Restavratorska prezentacija na eni strani omogoča, da poslikava preživi (materialno, sporočilnostno, dokumentarno), na drugi pa, da jo lahko gledamo, uživamo v njej in jo proučujemo, kar je tretji nivo, v hierarhiji razmerij postavljen v konico stožca. Oblikovno predstavlja oko, ki gleda navzdol proti dnu v najpomembnejše polje – poslikavo. Nivoju opazovanja in proučevanja je namenoma določeno najnižje polje stožca. Opozarjamo, da oko gleda skozi nekakšen *filter* (drugi nivo), torej restavratorsko prezentacijo poslikave, ne pa neposredno poslikave same v njeni goli izvirni pojavnosti in pomenu.

Pri korektni restavratorski prezentaciji je nujno iskati ravnovesje med vsemi ključnimi dejavniki, vrednostmi oziroma vrednotami spomenika. Že pred posegom se moramo zavedati njegove večrazsežnosti, npr. materialne, iracionalne, religiozno-verske konotacije, ključne za vernika, ter zgodovinske, dokumentarne in nenazadnje estetske vrednosti, s katero dojema naslikano vsak gledalec. Restavrator ne more pravilno konservirati-restavrirati in prezentirati umetnine, če je ne pozna v njeno samo bistvo (tako materije kot sporočilnosti). In umetnostni zgodovinar ne more pravilno ocenjevati likovnih značilnosti, barv, sloga, avtorstva, če zanemari vidik tehnične umetnostne zgodovine. Najprej sta potrebna zavedanje in poglobljen premislek o avtorju, obdobju in ikonografiji in šele nato praktičen restavratorski pristop, ki ne sme temeljiti zgolj na estetskem, nikakor pa ne na esteticističnem dožemanju prizora.

Sodobno spomeniško varstvo je plod znanja, izkušenj in razvoja zadnjih stotih let, je zgodovina strokovnega razmerja med restavratorjem in konservatorjem – umetnostnim zgodovinarjem, kot ga je nekoč zasnovala dunajska Centralna komisija. Uspešnost ali neuspešnost njunega sodelovanja se kaže v konkretnih primerih na spomenikih. Če preteklosti ne poznamo, nimamo kritičnega vpogleda vanjo, si je ne jemljemo za lastno in ne moremo črpati iz nje. Slovenska spomeniška tradicija je bogata in za nas zelo pomembna, ker iz nje izhaja vse, kar smo, in tudi način, kako danes razmišljamo. V zgodovini slovenskega restavratorstva se skrivata dolgoletna tradicija in naša podstat, ki jo moramo najprej raziskati in spoznati mi sami. Raziskati *restavratorske prakse na stenskem slikarstvu in poklicno profilacijo restavratorjev ter napisati teorijo restavriranja stenskih poslikav*, kar so ključna poglavja, ki jih je za zgodovino restavriranja stenskih poslikav v Avstriji napisala Julia Feldtkeller.⁸⁴ S temelji se bo stroka opolnomočila in samozavestneje postavljala načela in smernice za svoje strokovno delo, jih branila pred pristranskimi interesi financ, politike, naročnika. Ali, kot je o osveževanju poslikav leta 1965 nazorno zapisal Mole: »S premazi so tako zretuširane in "osvežene", da se bistveno razločujejo od podobe, ki so jo nudile ob odkritju. Snobom in nepoučenim pa so ravno "osvežene" najbolj všeč. To trenutno stanje nam ne sme biti merilo, nasprotno, **vzgojiti moramo obiskovalce, da bodo znali ceniti tudi "nepoplešano" lepoto.**«⁸⁵

⁸⁴ Julia Feldtkeller, *Wandmalereirestauration eine Geschichte ihrer Motive und Methoden*, Berlin, Münster, Wien, Zürich 2010 (FELDTKELLER 2010).

⁸⁵ MOLE 1965, str. 180.

Smo na stopnji, ko smo že sposobni kritičnega pogleda. Še tičimo v razvojnem krču, ki so ga drugi evropski narodi že preživeli in morda nimajo več potrebe, da bi se ukvarjali z olepševanjem realnosti in svoje preteklosti. V nemškem in avstrijskem spomeniškem varstvu se ne odločajo več za rigorozne restavratorske postopke, za odstranjevanje premazov, patine za vsako ceno, rekonstrukcije so redkost, retuša je bolj izjema kot pravilo. Že nekaj časa so v ospredju konserviranje, vzdrževanje, ohranjanje obstoječega, preventivno konservatorstvo. Morda stojimo na pragu novega obdobja, ki vodi v večjo ozaveščenost naše realnosti, spomeniške preteklosti in sprejemanje le-te. Šele tako si bomo postavili vizijo, kam se usmeriti v prihodnosti, predvsem da se bomo od všečnega, dopadljivega naposled premaknili k neolepšani resnici, vsebini in pomenu.

RETUŠA IN/ALI REINTEGRACIJA PRI RESTAVRIRANJU STENSKIH POSLIKAV (RAZLAGA POJMOV)

Ivan Srša

Ključne besede

stenske poslikave, restavriranje, retuša, retuširanje, reintegracija, rekonstrukcija, doslikavanje, preslikavanje

Povzetek

Članek se osredotoča na neupravičeno izogibanje rabi pojma *retuširanje* pri restavriranju stenskih poslikav in na njegovo nadomeščanje s pojmom *reintegriranje*. Četudi pojem *retuša* ni razumljen ustrezno ali četudi obstajajo zadržki pri njegovi uporabi, to ne pomeni, da se ga ne uporablja več ali da ne obstaja. V prispevku prav tako navajamo pojme, ki so neposredno povezani z *retuširanjem*: *rekonstrukcija*, *doslikavanje*, *preslikavanje*, *ponovno slikanje originala*. Ker so nekoliko večplastni, so lahko tudi predmet napačne interpretacije.

Retuša in reintegracija

Naj se najprej opredelimo do pojmov iz naslova članka: retuša in reintegracija, ki se zdita pomensko neenakovredna. Latinska predpona *re-* pred obema besedama (*re-tuša*¹ in *re-integracija*²) ponazarja ponovitev dejanj.

Prvi "stik" (op. p. *touch* – dotik, stik) s sliko je opravil slikar med slikanjem, zato je verjetno pojem *retuša* sprva impliciral avtorjeve zaključne popravke poslikave.³ A sčasoma je dobil še drug pomen. Samostalniki *retuša* ("ponovni dotik"; op. p. sprememba, olepšava) pomeni restavratorski postopek, s katerim restavrator obdela poškodovane ali manjkajoče dele slikarske površine na poslikavi.⁴

Paolo in Laura Mora ter Paul Philippot so na kratko pokomentirali *tradicionalno retušo*⁵ in pojem *retuširanje* omenili v kontekstu tehnik (*techniques de la retouche*,⁶ *retouching techniques*⁷). V nadaljnjem razmisleku so *retuširanje* omenili pri opisovanju *rekonstrukcije* v *tratteggiu*, katere »prvi namen je razlikovanje retuše od originala«. Pri opisu vertikalnih črt metode *tratteggio* so zapisali, da prve črtice »nakazujejo osnovni ton retuše« in, kar je posebej dragoceno, opisali celoten postopek za izvedbo preciznih šrafur.⁸ Čeprav je bil pojem *retuša* omenjen skupaj s pojmom *rekonstrukcija*

¹ Angleška obrazložitev *retouch* (fr. *retouche*): »to restore, correct, or improve (a painting, make-up, etc.) with new touches«; spletni vir: *Dictionary.com*, citiran 14. 8. 2017: <http://www.dictionary.com/browse/retouch>.

² Angleška obrazložitev *integration*: »the act of combining or adding parts to make a unified whole«; spletni vir: *Dictionary.com*, citiran 14. 8. 2017: <http://www.dictionary.com/browse/integration>

Integratio, integrationis (lat. 3. sklanjatev), spletni vir: *Latdict*, citiran 14. 8. 2017: <http://www.latin-dictionary.net/search/latin/integratio>

³ MORA P., MORA L., PHILIPPOT 1984, str. 15: »/.../ tipična sestava stratigrafske strukture s podloge proti površini: slikovni omet, pripravljala risba, osnovni ton, srednji ton, **retuširanje** risbe, senčenje in svetlobni poudarki.« Glej tudi: *EwaGlos*, 2016, str. 68–69 (*Painting stratigraphy*).

⁴ DOHERTY, WOOLLETT 2009, str. 64–65.

⁵ MORA P., MORA L., PHILIPPOT 1984, str. 301: »**Tradicionalna retuša**, ki pogosto vključuje reinovacijo, je redko omejena na vrzeli in zlahka zaide v preslikavo. Izhaja iz naivnega prepričanja, da mora biti umetniško delo celota, da ga lahko primerno cenimo (op. p. vrednotimo) in da ga takšnega lahko ponovno ustvari rokodelc.«

⁶ MORA P., MORA L., PHILIPPOT 1977, str. 352–353.

⁷ MORA P., MORA L., PHILIPPOT 1984, str. 305–306: »Pri retuširanju, uporabljenem za reintegriranje bodisi stenske poslikave ali slike na platnu, ni treba uporabljati tehnike, s katero je nastala originalna poslikava.«

⁸ MORA P., MORA L., PHILIPPOT 1984, str. 309–310.



Sliki 1, 2: Preslikana kupola v cerkvi sv. Hieronima v Štrigovi (poslikana 1743/44) pred posegi in po restavriranju (*retuširanju*).

v ICOMOS-ovih smernicah iz leta 2003,⁹ *retuša* in *rekonstrukcija* kot samostojna pojma nista našli svojega mesta v slovarju iz leta 2015.¹⁰ *Retušo* je nadomestil splošen in širok koncept *reintegracije*,¹¹ ki je "krovni izraz" za sedem reintegracijskih tehnik: *neutrarno reintegracijo*,¹² *tratteggio*,¹³ *pointilizem*,¹⁴ *tonsko prilagoditev/lazuriranje*,¹⁵ *mimetično reintegracijo*,¹⁶ *barvno abstrakcijo*¹⁷ in *barvno selekcijo*.¹⁸

Cesare Brandi v svoji *Teoriji* uporablja izraz *integracija*, na primer: »integracija je fenomen« ali »domnevna integracija«,¹⁹ pozneje pa uporablja pojem reintegracija (*reintegrazione*).²⁰ Umberto Baldini uporablja oba pojma, *integracija* in *reintegracija*,²¹ Morova in Philippot pa so nato namesto pojma *integracija* uvedli pojem *reintegracija*.²²

⁹ ICOMOS Principles for the preservation and conservation-restoration of wall paintings (2003). Ratificirano na 14. generalni skupščini na Viktorijinih slapovih v Zimbabveju leta 2003 (Article 5. Conservation-restoration treatments).

V slovenskem prevodu *Načela za ohranjanje in konserviranje-restauriranje stenskih poslikav* (2003), glej: *Doktrina 2*, 2014, str. 24: 5. člen, Konservatorski-restavratorski posegi (op. ur.).

¹⁰ EwaGlos, 2016, glej opombo 3.

¹¹ EwaGlos, 2016, str. 328–329 (*Reintegration*).

¹² EwaGlos, 2016, str. 330–331 (*Neutral reintegration*).

¹³ EwaGlos, 2016, str. 332–333 (*Tratteggio*).

¹⁴ EwaGlos, 2016, str. 334–335 (*Pointillism*).

¹⁵ EwaGlos, 2016, str. 336–337 (*Tonal adjustment/glazing*).

¹⁶ EwaGlos, 2016, str. 338–339 (*Mimetic reintegration*).

¹⁷ EwaGlos, 2016, str. 340–341 (*Astrazione cromatica*).

¹⁸ EwaGlos, 2016, str. 342–343 (*Selezione cromatica*).

¹⁹ BRANDI 1977, str. 74: *Appendice. 2. Postilla teorica al trattamento delle lacune*; BRANDI 2005, str. 91–92: *Appendix: 2. Postscript to the treatment of Lacunae*.

²⁰ BRANDI 1999, str. 270–273. Članek je bil objavljen leta 1972 (*La mostra "Firenze restaurò"*).

²¹ BALDINI 1978, str. 17–19.

²² MORA P., MORA L., PHILIPPOT 1984, str. 305–307.

Z vidika razumevanja sta oba pojma problematična.²³ Umetniško delo, kot je dejal Cesare Brandi, je »enost, ki se nanaša na celoto, in ne enost, ki je vsota delov umetnine« (»l'unità che spetta all' intero, e non l'unità che si raggiunge nel totale«).²⁴ Če pojmu *integracija* dodamo predpono *re-*, ga lahko tolmačimo kot *ponovno sestavo* delov v celoto.²⁵

Morova in Philippot so večinoma uporabljali pojma *reintegracija* (*Re-integration of the Patina, Re-integration of Wear in the Painting Layer*) in *rekonstrukcija* (*Reconstruction of Losses: filling and tratteggio, Losses which should not be reconstructed*).²⁶ Kljub temu so še vedno uporabljali pojem *retuša* pri opisovanju rekonstrukcij in omejitev v *tratteggio* (*Reconstruction in tratteggio in Trattaggio limitations*).²⁷ Zatorej se poraja veliko vprašanje, zakaj *retuša* kot pojem polagoma izginja iz besednjaka konserviranja stenskih poslikav. Pojma *integracija* in *reintegracija* je ne moreta nadomestiti, saj sta primarno končna cilja restavratorskega procesa, katerega pot vodi skozi *retuširanje* in/ali *doslikavanje*.

Estetska reintegracija

»Estetska reintegracija« naj bi bila po ICOMOS-ovih *Načelih za ohranjanje in konserviranje-restavriranje stenskih poslikav* (2003): »izvedena predvsem na **neoriginalnih materialih**« (podčrtal I. S.).²⁸ Z drugimi besedami bi moral biti ta restavratorski proces očitno izveden na novi plasti ometa, ki bi predhodno *zapolnil*²⁹ manjkajoče dele poslikave (*lakune*³⁰ oziroma vrzeli). Iz tega sledi, da se metode »estetske reintegracije«, kot so *mimetična reintegracija*, *pointilizem* ali *barvna abstrakcija* (tj. metode, ki pripadajo konceptu *doslikavanja/rekonstrukcije* in ne *retuše*), lahko nanašajo na nov omet.

Morova in Philippot so opisali dva praktična restavratorska postopka, ki pripadata konceptu *retuširanja* in nedvomno »estetski reintegraciji«. Oba je potrebno izvajati na originalnih materialih, barvi ali ometu (plaster ali render)³¹ v načinu *reintegracije patine* in *reintegracije obrabljene slikovne plasti*.³² *Tonska prilagoditev/lazuriranje*, ki je izvedena na originalnem ometu (*intonacu*³³), je tehnično gledano najbližje konceptu *retuširanja*.

²³ Glej pomen besede *integration* v opombi 2.

²⁴ BRANDI 1977, str. 13–20; BRANDI 2005, str. 55–59.

²⁵ Angleška obrazložitev *reintegration*: »restoration to a unified state« (v medicini: »restoration to a condition of integration or unity«): spletni vir: *Dictionary.com*, citiran 2. 10. 2017: <http://www.dictionary.com/browse/reintegration?s=t>

²⁶ MORA P., MORA L., PHILIPPOT 1984, str. 305–315. V slovenskem prevodu: *Re-integracija patine, Re-integracija obrabljene slikovne plasti, Rekonstrukcija vrzeli: kitanje in tratteggio, Vrzeli, ki se jih ne rekonstruira* (op. ur.).

²⁷ MORA P., MORA L., PHILIPPOT 1984, str. 309–310. V slovenskem prevodu: *Rekonstrukcija v tratteggio, Omejitve tratteggia* (op. ur.).

²⁸ Glej opombo 9.

²⁹ *EwaGlos*, 2016, str. 318–319 (*Infill*).

³⁰ *EwaGlos*, 2016, str. 180–181 (*Lacuna*).

³¹ Glej razliko med *plaster* in *render*: *EwaGlos*, 2016, str. 50–51 (*Plaster*); str. 52–53 (*Render*).

³² V originalu: *Re-integration of the Patina, Re-integration of Wear in the Painting Layer*: MORA P., MORA L., PHILIPPOT 1984, str. 305, kjer je zapisano: »Pojem 'obraba' se nanaša na površinske spremembe patine oziroma barvnega nanosa, ki so posledica odrgnin ali mikroluščanja barve, pod katerimi so delno še ohranjeni ostanki barvne plasti ali prvotni omet.« In dalje na str. 307: »Preprosta obraba ni zahtevala rekonstrukcije oblik s pomočjo risbe ali modeliranja, temveč zaradi svoje majhnosti zgolj ponovno vzpostavitev kontinuitete tona.«

³³ *EwaGlos*, 2016, str. 76–77 (*Intonaco*).



Slika 3: Restavratorski posegi (*kitanje*) v cerkvi sv. Lovrenca v Požegi (poslikana ok. 1380).



Slika 4: Poslikava po restavriranju (*doslikavanju*).

Rekonstrukcija in doslikavanje

Morova in Philippot so izpostavili, da mora biti »reintegriranje izgubljenega z rekonstrukcijo izvedeno na ravni originala«. ³⁴ Prvi korak mora biti zato zapolnitev vrzeli z novim ometom. To je pri restavratorskem postopku *rekonstruiranja* ena glavnih razlik med konceptom *retuširanja*, ki ga izvedeno na originalni omet in/ali slikovno plast, ter konceptom, ki bi se mu moralo reči *doslikavanje* in ki ga izvajamo na novi omet, s katerim smo zapolnili poškodbe.

Tradicionalni pojem *retuširanje* se je uporabljal v povezavi s pojmom *doslikavanje*, ki je veljal za natančnejšega, saj je pojem *retuširanje* lahko zajemal tudi *preslikavanje* – postopek, pri katerem se originalna poslikava prekrije z izdatno plastjo barve, ki je avtor ni uporabil. ³⁵ Pojem *doslikavanje* pomeni rabo nove barve na delih slike, kjer je original poškodovan ali izgubljen. ³⁶

V nasprotju s pojmom *retuširanje*, ki bi ga morali uporabljati zgolj v povezavi z *originalnim ometom* in *originalnimi slikovnimi plastmi* (sliki 1, 2), je pojem *doslikavanje* tehnično gledano primernejši za manjkajoče dele (vrzeli), zapolnjene z novim ometom (sliki 3, 4), in tako veliko bližje konceptu *rekonstrukcije* (slike 5–7) Morov in Philippota.

Dodatna razlika med konceptoma izhaja iz metode *ponovne vzpostavitve* kontinuitete forme s pomočjo risbe in modelacije, nasprotne rekonstruiranju zgolj obrabe. V drugi polovici 20. stoletja so *rekonstrukcije* tega tipa navadno zajemale izvedbo *tratteggia* in *barvne selekcije* na majhnem delu oziroma *neutralne reintegracije*, *barvne abstrakcije* ali *pointilizma* na večjem manjkajočem predelu (sliki 6, 7).

³⁴ MORA P., MORA L., PHILIPPOT 1984, str. 308.

³⁵ Glossary of conservation terms, spletni vir: [Artrestorations.co.uk](http://www.artrestorations.co.uk), citiran 14. 8. 2017: <http://www.artrestorations.co.uk/glossary/>

³⁶ CONSTABLE 1954, str. 133, kjer pojasnjuje: »Sodobna praksa narekuje, da se niansiranje poškodovanih delov pri doslikavanju omeji, pri čemer je praksa poznana kot doslikavanje.«

Na Artrestorations se *inpainting* pojasnjuje kot: »Applying new paint on areas where original paint has been lost or abraded. Other term: Retouching«, spletni vir: [Artrestorations.co.uk](http://www.artrestorations.co.uk), citiran 14. 8. 2017: <http://www.artrestorations.co.uk/glossary/>



Slika 5: Salle terrain pred restavratorskimi posegi v južnem pomožnem poslopju gradu Batthyány v Ludbregu (poslikana ok. 1762).

Morova in Philippot so v poglavjih *Reintegracija patine* in *Rekonstrukcija vrzeli: kitanje in tratteggio* uporabljali zgoraj omenjena pojma: *re-establish* (*ponovno vzpostaviti*) in *re-establishing* (*ponovna vzpostavitev*). V primerjavi z Brandijevo definicijo umetnine se pojem *ponovna vzpostavitev*³⁷ zdi primernejši za razlago estetskega dela restavratorskega postopka kot pojem *reintegracija*.

Preslikavanje (preslikava)

Nekoliko nerodno je uporabiti besedo *retuširanje* za označitev slikarjevega zaključevanja poslikave in bi jo bilo treba opustiti, saj jo je zlahka mogoče zamenjati s konceptom *retuširanja* pri restavriranju, kar bi »lahko impliciralo preslikavanje, ko se originalna poslikava prekrije z izdatno plastjo barve, ki je avtor ni uporabil« (slika 1).

Retuširanja, ki označuje slikarjeve končne poteze pri zaključevanju poslikave (kot jo omenjajo Morova in Philippot), se nikakor ne sme zamenjevati s slikarjevimi lastnimi popravki (*pentimento*).³⁸ Če želimo poimenovati avtorjev zaključek umetnine, moramo najti novo, veliko primernejše poimenovanje. Iz tega sledi, da bi se pojem *retuširanje* moral uporabljati zgolj za *restavratorski* estetski postopek. Kljub vsemu pa oba pojma že pripadata področju konserviranja kulturne dediščine.

³⁷ MORA P., MORA L., PHILIPPOT 1984, str. 306–307. Po *British Dictionary definitions* je razlaga za *re-establish*: »to establish (something) again«, spletni vir: *Dictionary.com*, citiran 14. 8. 2017: <http://www.dictionary.com/browse/re-establish>

³⁸ *EwaGlos*, 2016, str. 90–91 (*Pentimento*).



Slika 6: Poslikava iz *Salle terrain* v Ludbregu med restavriranjem (rekonstrukcijo).

Slika 7: Detajl rekonstrukcije (*pointilizem*) iz *Salle terrain* v Ludbregu.

Pojem *preslikavanje* lahko pomeni: a) da se originalna poslikava ponovi (*repainting*),³⁹ b) da se delno doda originalni motiv, c) da se uvede nove vsebine in drugo. Če je pretekle *preslikave* »mogoče kronološko datirati, lahko postanejo sestavni del umetnine.«⁴⁰

Pri restavriranju se *preslikavanje* lahko izvede samo med *retuširanjem*. *Rekonstruirani* (*doslikani*) deli originalne poslikave ne veljajo za *preslikave*. Edini ukrep zoper *preslikavanje* med postopki restavriranja je redni nadzor nad delom.

Sklep

Estetska (re)integracija stenskih poslikav vključuje dve osnovni metodi: *retuširanje* in *doslikavanje (rekonstruiranje)*. Pojem *retuša* označuje (*re)integracijo*, izvedeno neposredno na *originalni intonaco* ali na poškodovanih delih originalne slikovne plasti (*reintegracija patine; reintegracija obrabljene slikovne plasti*).

Nasprotno pa pojem *doslikavanje (rekonstrukcija)* veliko bolj ustreza interpretaciji, da je (*re)integracija* izvedena na manjkajočih delih (vrzeli), zapolnjenih z novim ometom (*neoriginalnimi materiali*).

Tonska prilagoditev/lazuriranje je tehnika, ki je sorodnejša *retuširanju*, medtem ko so tehnike, podobne *neutralni reintegraciji*, in tiste, ki temeljijo na šrafranju (*tratteggio, barvna abstrakcija, barvna selekcija*) in pikah (*pointilizem*), veliko bližje konceptu *doslikavanja (rekonstrukciji)*.

³⁹ CONSTABLE 1954, str. 133–134: »repainted (ponovno slikanje originala op. ur.), je pojem, ki se danes uporablja, kadar je originalna slikovna plast bolj ali manj prekrita.«

⁴⁰ EwaGlos, 2016, str. 176–177 (*Overpaint*).

DUHOVNA KOMPONENTA SREDNJEVEŠKEGA STENSKEGA SLIKARSTVA – PROBLEMATIKA KONSERVATORSKO-RESTAVRATORSKE PREZENTACIJE

Simona Menoni Muršič

Ključne besede

srednjeveško stensko slikarstvo, ikonografija, duhovna komponenta srednjeveških stenskih slik

Povzetek

Prispevek govori o duhovni komponenti srednjeveškega sakralnega stenskega slikarstva, katerega idejni ikonografski svet preglasa formalni slogovni izraz in razumevanje le-tega. Srednjeveške freske so verniku predstavljale mistične podobe z bogatim, v liturgičnem kontekstu razumljenim sporočilom. Prebujale in nagovarjale so človekov duhovni svet, gradile nebeški Jeruzalem in z razvojem srednjega veka vključevale vedno več žanrskih elementov, ki so običajnemu človeku poskušali približati življenje svetih ljudi. Groza pasijonskega trpljenja je z rastjo srednjega veka postajala močna ekspresija čustev, krivda srednjeveškega človeka in prek nje moč cerkve pa sta bili do razmaha reformacije vse večji. Sakralne stenske poslikave so torej *kontemplativna polja in prostori meditacije* srednjeveškega, lahko pa tudi današnjega človeka. Iz navedenega sledi, da je razumevanje duhovnega izročila poslikav prvi pogoj za korekten konservatorsko-restavratorski poseg. Tega duhovnega konteksta slikarij ne sme zmanjšati, odvzeti ali izmaličiti likovno estetiziranje ali potvarjanje poslikave. Prispevek na izstopajočih primerih srednjeveških poslikav s poudarjeno komponento pogleda razlaga duhovno konotacijo naslikanih prizorov in opisuje, kako je bila kontemplativna nota s konservatorsko-restavratorskim posegom v slikarijo brez predhodnega razmisleka različnih strok, pomembnih za razumevanje tako materialne podstati kot duhovnega konteksta slikarije, izgubljena. Nagovarja k interdisciplinarnemu premisleku pred posegom in opozarja na nujnost sodelovanja umetnostnega zgodovinarja specialista pri presoji konservatorsko-restavratorske prezentacije srednjeveških stenskih slikarij. Ob tem pa ostro obsoja prevladujoče presojanje posegov skozi denarno in časovno prizmo, saj zaradi tega izgubljammo dediščino, ki morebiti resda ni tako izpostavljena in *vsem na očeh*, predstavlja pa sila pomemben del slovenskega dediščinskega patrimonija.

»Prave umetnine nosijo mnogotere pomene, ki jih je na spoznavni ravni mogoče le težka dojeti scela, v vseh elementih nastajanja in zatorej v končni podobi v vseobsegajočem bistvu. Celovito dojetje umetniškega dela je odvisno od vsakokratnega pogleda in zmožnosti poglobitve vanj; pa seveda venomer znova od razčlenjevanja, odvisnega od ravni sprejemanja in zmožnosti zaznave. Kljub temu ostaja spoznanje, da se k umetnini vedno znova vračamo v iskanju novih pomenov.

Kakšna čudežna zaznamovanost zaznamuje umetnino!

Resnično: noben predmet, razen seveda umetniško delo, pač v svoji dani snovni pojavnosti ne živi in ni bolj živo zgovoren kakor prava umetnina. Bolj poveden, torej abstrakten, je le še pogled človeških oči.«¹

Uvodno abstraktno razmišljanje o mnogoterosti pomenskih ravni, ki jih vsebuje umetniško delo, lahko imenujemo umetnostnozgodovinski haiku tega, kar zaznavamo za vidnim poljem likovne uresničitve in kar je predmet umetnostnozgodovinskih ved ikonografije in ikonologije. Vendar pa se zdi, kot se je nedavno zapisalo konservatorsko-restavratorski svetovalki Martini Lesar Kikelj, da zadnjih nekaj let ali celo desetletij na področju konservatorstva in restavratorstva bolj ali manj sledimo tehnološki prevladi in velikemu poudarku na razvoju ustreznih kompatibilnih materialov. Ob tem sta zelo pomembni duhovna in ne nazadnje estetska komponenta umetnine morda nekoliko potisnjeni v ozadje in sta zato pri posegih, še posebej pri retuširanju, ostali v senci tehnoloških rešitev.² Poleg vsebinske oziroma duhovne komponente, kot jo imenujemo v pričujočem prispevku, bi ob tem, kar v zadnjem času izgubljamo, morali omeniti še izvornost, originalnost oziroma avtentičnost, tako v materialnem kot tudi v pojavnem, izraznem in ne nazadnje formalnem smislu. Na drugi strani pa je treba priznati, da klasično izobraženi umetnostni zgodovinar – konservator nima znanja o tehnološki in materialni plati stenske slikarije in posegih na njej. Pregled srednjeveške umetnosti na Slovenskem na nacionalni umetnostnozgodovinski katedri je namreč temeljil bolj na iskanju slogovno-formalnih tokov, pri čemer je duhovna prezenca srednjeveškega duhovno-liturgičnega konteksta pri subtilnem proučevalcu srednjeveške slikarske dediščine skozi leta študija vedno bolj presevala skozi formalne poteze slikarjevega čopiča. Premike v smeri novih oziroma pomožnih metodoloških pristopov pri preučevanju srednjeveškega stenskega slikarstva, ki so se uveljavili tudi na ljubljanski katedri, predstavlja denimo raziskava Alenke Vodnik o šabloniranih brokatnih vzorcih v stenskem slikarstvu srednjega veka na Slovenskem.³ S pomočjo uporabe tekstilnih vzorcev, ki odtlej pomenijo pomožno metodo slogovne analize pri raziskavah srednjeveškega stenskega slikarstva, je pomembno dopolnila ugotovitve o delavniških povezavah posameznih spomenikov in njihovih avtorjev. Slikarjev tehnični pripomoček, kot je šablona, je torej za humanistično usmerjenega umetnostnega zgodovinarja postal izpovedno pomagalo pri analiziranju slikarjevega dela. Podobno metodo je uveljavil Robert Peskar, ki je v raziskave srednjeveške arhitekture vpeljal razbiranje kamnoseških mojstrskih znakov kot pomenljivih simbolov pri preučevanju stavbarskih delavnic in njihovih tokov ne le pri nas, ampak v evropskem merilu.⁴ Največji preboj na področju

¹ BALAŽIČ 2002, str. 41.

² LESAR KIKELJ, KLANČAR KAVČIČ, MENONI MURŠIČ 2018, str. 43.

³ VODNIK 1991; VODNIK 1998; VODNIK 2003, str. 53–72.

⁴ Robert Peskar ni objavil samostojne razprave na to temo, metodo pa dosledno uporablja pri vseh razpravah o srednjeveški arhitekturi. Za literaturo glej sistem Cobiss.

umetnostnozgodovinskega razumevanja srednjeveškega stenskega slikarstva, ki je temo večinoma obravnavalo le glede na slog in likovne povezave med posameznimi deli, slikarji, domačimi in tujimi umetniškimi tokovi ter iskalo ikonografske razlage, je pri nas naredila Anabelle Križnar. Kot prva slovenska umetnostna zgodovinarica se je posvetila slogu in tehniki srednjeveškega stenskega slikarstva na Slovenskem, torej tehničnemu vidiku izvedbe: sestavi ometov, izboru pigmentov, nanosu barvnih plasti, procesu slikarjevega dela,⁵ ki sooblikujejo materialno in vsebinsko pojavnost stenske slike. To je pripeljalo do sprejetja nove veje, v svetu že uveljavljene t. i. *tehnične umetnostne zgodovine*,⁶ ki umetniško delo obravnava kot fizični objekt, kar pomeni raziskave v smislu študije materialov, tehnik in metod ustvarjanja in tudi raziskave umetnikove refleksije v procesu nastajanja likovnega dela. V konceptualnem smislu to pomeni samosvoj premik in sestop razumevanja likovne umetnosti kot zgolj področja humanizma ter vključitev pomena metodologije in tehnologije nastanka in posegov v razumevanje posameznega, v danem primeru slikarskega umetniškega dela. Začeto delo je v okviru umetnostnozgodovinskih in konservatorskih raziskav v okviru restavriranja Quagliievih poslikav na ladijskem oboku in na zahodni steni stolne cerkve sv. Nikolaja v Ljubljani v letih 2002–06 nadaljevala Mateja Neža Sitar.⁷ Slednje je kulminiralo v pripravo doktorske disertacije, v kateri je avtorica poglobljeno ovrednotila ne le razmerje med umetnostnim zgodovinarjem in restavratorjem ter razvoj stroke konservatorstva in restavratorstva na Slovenskem, ampak tudi premike v preteklosti v razumevanju, vrednotenju in izvedbi posegov na stenskem slikarstvu.⁸ Za obravnavo naše teme je morebiti še pomembnejše, da je avtorica v svojih raziskavah razgalila umetnostnega zgodovinarja, ki se je pri znanstveni obravnavi likovnega dela opiral le na arhivske podatke o umetnini in na zgoraj omenjene umetnostnozgodovinske metode, ne pa tudi na historiat posegov v njeno materialno telo in s tem seveda tudi v prezenco umetnine oziroma v njeno avtentično in duhovno bistvo. Izvirni znanstveni članki se omenjenega področja praviloma niso dotaknili. Videna plat umetnine je postala dejstvo in podlaga njene umetnostnozgodovinske analize in vrednotenja, zaradi česar avtorica teži k temu, da bi v svetu priznana tehnična plat umetnine postala del umetnostnozgodovinskega zavedanja, kar pa je mogoče le z dodatnimi študijami v tej smeri.

Navedena dejstva predstavljajo poskus osvetlitve vzrokov, zakaj se je umetnostni zgodovinar, tako znanstvenik kot tudi umetnostni zgodovinar-konservator, skozi razvoj konservatorstva na Slovenskem (resnici na ljubo tudi pod težo birokratizacije poklica) vse bolj odmikal od soudeležnosti v procesu konserviranja in restavriranja stenskih poslikav in prepuščal odločitve tehnološko-metodološko izobraženemu restavratorju. Zaradi vsega navedenega smo prišli do stanja, ko je na akademski ravni sicer dozorelo zavedanje o materialni in duhovni celovitosti umetnine, poseg v slikarstvo pa je še vedno večinoma predmet restavratorske ekipe. Le v nekaterih izjemah so v celovitem procesu načrtovanja, odkrivanja, konserviranja in restavriranja aktivno in enakovredno sodelovali investitor, konservator-restavrator in umetnostni zgodovinar, specialist za srednjeveško stensko slikarstvo, pri čemer so imeli tudi dovolj časa za razmislek, analizo in načrtovanje dela. Priznati moramo, da je imela na drugi strani cela vrsta poslikav, ki so ključne za razumevanje in vrednotenje razvojne linije in kvalitativne sodbe srednjeveških stenskih poslikav na Slovenskem,

⁵ KRIŽNAR 2006.

⁶ SITAR 2016, str. 341–349. *O tehnični umetnostni zgodovini* glej prispevek avtorice v pričujoči publikaciji. Tematiko je prvič predstavila v okviru *Društva restavratorjev Slovenije* leta 2017, *Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva* in v sklopu predavanja ALUO UHO leta 2018.

⁷ SITAR 2012, str. 50–98.

⁸ SITAR 2016.



Slika 1: *Vera Icon* iz samostana v Studenicah.



Sliki 2a, 2b: Poslikava Kristusovega padca pod križem iz podružnične cerkve sv. Urha v Tolminu, odkrita v obdobju med obema vojnama, pred začetkom konservatorsko-restavratorskih del in po posegih.

manj sreče; in sicer premo sorazmerno z oddaljenostjo od središča in z majhnostjo podeželske podružnice, pa tudi z zahtevano naglico posega oziroma porabo denarja.

Po uvodnem poskusu osvetlitve prepletenosti strok, ki se srečujejo na jasi konservatorstva in abstraktnega razmišljanja o razumevanju in zaznavi umetnin, se na enem izmed odličnejših primerov srednjeveškega pogleda oči poskušajmo približati duhovnemu kontekstu srednjeveškega stenskega slikarstva. Gre za fragment nekdanje bržkone obsežnejše stenske poslikave **dvorane nekdanjega hospotala samostanskega kompleksa v Studenicah**. V nadstropju objekta, ki glede na arhitekturne elemente datira v prvo tretjino 13. stoletja, je bila ob celostno zastavljeni adaptaciji samostana, takrat predvideni za potrebe doma za ostarele,⁹ odkrita imenitna podoba Kristusovega obličja (slika 1).¹⁰

Že na prvi pogled je jasno, da gre za izjemno kvalitetno delo, ki pa je naš čas dočakalo le fragmentarno ohranjeno, tako da celovitega ikonografskega koncepta nekdanje obsežnejše poslikave bržkone ne bomo mogli nikoli docela razvozlati. Centralno nad majhnim pravokotnim oknom s kamnitim porezanim okvirom se na trapezastem polju odpira frontalno postavljen Kristusov obraz s križnim nimбом. Ozadje podobe je dekorirano z gosto posajenim tekstilnim vzorcem, ob katerem – skupaj z mestoma nakazanimi mehkim gubami in valovitim zaključkom ob robu bordure na levi strani – slutimo, da imamo pred seboj ikonografsko podobo Vera icon, torej Veronikinega prta s potnim odtisom Kristusovega obličja. Frontalno postavljen obraz zaznamujejo predimenzionirane velike oči, ki zaradi nekoliko preveč skupaj postavljenih rjavih zrkel delujejo hipnotično na gledalca. K izjemni lepoti Kristusovega skorajda deškega obraza prispevajo majhne rožnate ustnice z nakazanimi puhastimi brčicami nad njimi, mehko okroglega obličja pa zaokrožajo rahlo rožnata lica, ki jih obdajajo simetrično urejeni valoviti lasje. Glede na ohranjena fragmenta bordur s cikcakastim trakom na ostenjih pod podobo smemo brez dvoma sklepati, da sta bili obe okenski ostenji v celoti poslikani. Vendar se na tem mestu ne ustavljamo ob vprašanju konteksta celotne poslikave v vsej njeni odličnosti, ohranjeni vse od njenega nastanka okoli leta 1400 do danes. Za izbiro te slikarije smo se odločili, ker je duhovna komponenta temeljna sestavina njenega nastanka. Delo je bilo namreč po vsej verjetnosti namenjeno intimni meditaciji, bržkone opatice samostana, torej njeni pobožni zatopljenosti, ki so jo prek zelo kakovostne likovne uresničitve kulturne podobe omogočale telesne, nato pa v spekulaciji in kontemplaciji

⁹ HORVAT 2009, str. 160–172.

¹⁰ MENONI 2016, str. 93–94.



Sliki 3a, 3b: Kristusovo obličje iz tolminske podružnične cerkve sv. Urha pred začetkom konservatorsko-restavratorskih del in po končani retuši.

duhovne oči, »ko se videnje prikaže očem duše, srca ali razuma«. ¹¹ Sklepamo lahko, da gre gotovo za eno izmed najlepših ohranjenih srednjeveških likovnih uresničitev Kristusove podobe in njegovega mističnega pogleda na Slovenskem. Njena dragocenost je v simbolni komponenti srednjeveškega izražanja, namenjenega videti onkraj resničnega videza stvari, torej prek pogleda duhovnih oči doživeti mistično pobožnost, zatopljenost in ekstazo, ¹² dotakniti se svetosti. Manjša uganka kot celoten ikonografski koncept poslikave ob okenski odprtini je slogovna in časovna umestitev nastanka slikarije. V slogovni opredelitvi pa brez dvoma prepoznavamo mehko Kristusovega deškega obličja in njegov lepotni kanon kot značilnosti t. i. mehkega ali lepega sloga, ki ga je v letih 1380–90 razvilo češko slikarstvo s Třebonskim mojstrom na čelu.

Ko se v danem primeru poskušamo potopiti v umetnino in se, kot smo citirali v uvodu, *k umetnini vedno znova vračamo* ne le v definiranju njenih formalnih zakonitosti, marveč v iskanju novih pomenov njene duhovne razsežnosti, nas poseg sedanosti ne zmoti, saj se je ustavil na ravni konserviranja, slikarija pa je naš čas dočkala precej dobro ohranjena. Nasprotno pa lahko najdemo primere, ko žal ni tako. V nadaljevanju predstavljene slikarije so izbrane glede na poudarjeno izpovednost pogledov kot duhovnih kontekstov, in ne zgolj po polemčnosti posegov. Namen prispevka je namreč na izbranih primerih poudarjeno slikovito izpostaviti pomenski akcent srednjeveških poslikav in s tem pomen celovitega razumevanja le-teh pred poseganjem v njihovo materialno substanco.

Ustavimo se torej na pogledu Kristusovih oči v prizoru Kristusovega padca pod križem (sliki 2a, 2b) v poznosrednjeveški drami trpljenja Boga-človeka, v pasijonu. Gre za kvalitetno poslikavo prezbiterija, datirano v leto 1472, v sedanji **podružnični cerkvi sv. Urha v Tolminu**. Ta je bila po zgodovinskem izročilu prvotni sedež tolminske župnije, ki sega vsaj v 10. stoletje. ¹³

Tudi v tem primeru gre za silovito duhovno razsežnost, ki se je z rastjo srednjega veka stopnjevala v formalnem slogu t. i. poznosrednjeveškega realizma, ki poskuša zlobo Kristusovih rabljev v uprizoritvi potencirati do skrajnosti temnega v človeku, na drugi strani pa Kristusovo neskončno žalost spričo človekove šibkosti in grozljivo trpljenje človeškega telesa ujeti na stene srednjeveške sakralne arhitekture. V njej namreč vernik ob spremljanju liturgije vedno znova ponotranja odločitev, da bo ob izhodu iz cerkve boljši človek in da Kristusove solze tudi zaradi te odločitve in odrešitve posameznika ne bodo več tako žgoče boleče. Kot je ob spoznanju, da

¹¹ MIKUŽ 2000, str. 154.

¹² MIKUŽ 2000, str. 153.

¹³ HÖFLER 1997, str. 136–138 et al.



Sliki 4a, 4b: Detajl vojščaka iz prizora Kristusovega padca pod Križem pred posegi na sliki 4a in po retuširanju na 4b.

je človek *simul justus et peccator*, torej tako pravičnik kot grešnik, trpel cerkveni reformator Martin Luther in na prehodu v novi vek izpeljal rešitev iz navedene vrojene dvojnosti zgolj po veri, *sola fides*, se je srednjeveški človek ujel v past svojega občutenja krivde in bičal samega sebe v doživljanju drame Kristusovega trpljenja. Kaj so nam torej sporočale te žalostne, morebiti očitajoče Kristusove oči (sliki 3a, 3b), ko se je na poti na Kalvarijo v bolečini upognil pod križem?

Oči se ne ozirajo nekam daleč mimo nas, v duhovno *brezbrežje*, marveč v nas same, v žgočo globino srca, in nas sprašujejo »zakaj?« in »zakaj tudi ti?«, »čutiš mojo bolečino?«, »si boš danes zmozel pogledati v dušo in biti boljši?« Skratka ne gre za skupek formalnih potez, gubanja draperij in retuširnih črtic *tratteggia*, poskusa celovite rekonstrukcije bordur in zaokrožitve draperij, barvne zapolnitve manjkajočih vrzeli. Gre za ujetje resnega srednjeveškega duhovnega konteksta, katerega percepcijo smo s hitrim restavratorskim posegom bržkone za dolgo izgubili, pri čemer je sreča, da spričo reverzibilnosti posega nismo izgubili materialne substance originala. Smiselno načelno vprašanje pa je, kje smo se izgubili v lovljenju čim natančnejšega črkanja manjkajočih, nekdanj poslikanih ploskev in kaj se je zgodilo s plemenitostjo in izjemno kvaliteto poslikave in ne nazadnje dojemanjem izvirnosti slikarskega rokopisa, če, denimo, pogledamo samo Kristusovo obličje, ki se izgublja v množici grobih črtic *tratteggia*, obrazne poteze pa so zaključene v delno samosvojo predstavno normo (slika 3b). Novodobni poseg ne dopušča več doživetja mistike in ponotranjanja prizorov Kristusove kalvarije, saj se je ustavil na hoteni uresničitvi likovne zaključitve prizorov s stališča tehnične dovršenosti današnjega razumevanja slikarije (sliki 4a, 4b).

Treba je poudariti, da tovrstna problematična prezentacija obraza seveda ni lokacijsko osamljen primer, saj se tako v slovenskem merilu, kot tudi drugod srečujemo s podobnimi problemi.¹⁴ Lahko pa sklenemo, da je težnja časa takšna, da poslikave odlično "spimpamo" (sliki 5a, 5b), da postanejo všečne, skorajda lepe, od njihovega duhovnega konteksta in dojetja časa, v katerem so nastale, in še manj od slikarjeve roke (slika 5c) pa ostane premalo in nas kljub estetski všečnosti, h kateri je težil restavratorski poseg, puščajo prazne in brezbrizne.

Ali, če hočete: »Slikarstvo je tišina misli in glasba pogleda«, se je zapisalo Orhanu Pamuku v briljantno izpisanem romanu *Ime mi je rdeča*. Vemo pa, da tišino misli in glasbo pogleda zmore le dobra umetnina. Ki je tedaj lahko kontemplativno polje, prostor meditacije, kjer imanentno biva kot nenehna potreba po spraševanju o smislu

¹⁴ Glej primer retuše na poslikavi Piera della Francesca v prezbiteriju bazilike sv. Frančiška v Arezzu (slika 2) v prispevku *Kompleksno dojetje vidnega polja (vizualno razumevanje restavrirane umetnine)*.



Sliki 5a, 5b: "Spimpani" tolminski apostoli po retuši. Desno spodaj na sliki 5c lahko z dokaj dobro ohranjenega še neretuširanega obraza apostola Petra iz prizora na gori Oljki razberemo, da gre za odlično slikarsko delo poznogotskega realizma, katerega izjemnost in ob tem avtentičnost je zadnji restavratorski poseg precej zabilisal.

bivanja, minljivosti, trajanju, stopnji pričevalnosti, večnosti.¹⁵ In to je kontekst srednjeveških stenskih slikarij: ne lovljenje realizma v upodabljanju, norma časa je idealistično¹⁶ pojmovanje snovi, torej s slogom izraziti idejo.

Prav to, izguba kontemplativnega polja, prostora meditacije, ki je lastnost zgolj in samo umetnin ne glede na to, ali je tematika sakralna ali posvetna, se je že pred več kot desetletjem zgodilo stenskim poslikavam v **ladji križevniške cerkve Svete trojice v Veliki Nedelji** s konca 14. stoletja.¹⁷ Kot mlada podiplomska študentka sem se z njimi srečala v podatkovnem lovljenju faktografskega vedenja in analiziranja. Ob poskusu odstiranja tančic, kako jih razumeti, sem naletela na fotografske posnetke v fazi odkrivanja, pred končnim posegom restavratorja, in šele z njihovo pomočjo sta se razkrila resničen pomen in formalna kvaliteta teh poslikav.

¹⁵ BALAŽIC 2015, str. 77.

¹⁶ »Kadar govorimo o idealizmu v umetnosti, mislimo na nazor, po katerem se naravni pojavi pojmujejo zlasti kot izrazi nadtvornih idej; za idealistične snovi bomo torej imeli tiste, katere se ne upodablajo zaradi njih samih na sebi, marveč zaradi njih zvez z idejnim svetom, miselnim ali naravnim. Umetnostna vrednost idealistične snovi ne obstoji v umetniški obnovi stvari, oseb in dogodkov iz narave, marveč v idejni izraznosti teh upodobljenih stvari, oseb ali dogodkov, tako da pri idealistični snovi ne gre za "pravilni" posnetek nečesa, kar je zunanje vidno, marveč za njen nevidni, notranji, le v idejnem svetu eksistirajoč pomen.« CANKAR 1959, str. 66.

¹⁷ MENONI 2003, str. 25–57 (s shemo poslikave).



Slika 6a: Svetniške figure na severni steni ladje župnijske cerkve Svete Trojice v Veliki Nedelji med odkrivanjem.



Slika 6b prikazuje obraz velikonedeljskega škofa po restavraciji in interpretaciji.

Restavraciji samovoljni zaključki obraznih potez, oblikovanje ustnic, potez pri vratu, ki jih je po njegovem mnenju brzkone zahtevala uničenost zaradi poteka električne napeljave (slika 6a), so me kot umetnostno zgodovinarico speljali na trhla tla presojanja kvalitete in časovne umestitve slikarij. Rekonstruirane obrazne poteze, izteki draperij, potvorjene drže rok itd. izpričujejo povsem drugačno kakovostno raven od izvirne in onemogočajo doživetje orisanega kontemplativnega polja, jase časa in visokega duhovnega konteksta slikarij. Njihova govorica brezčasnega, plemenitega azuritnega ozadja, ki samo po sebi in skupaj z ostanki počrnelega srebra na škofovskih palicah in pokrivalih pričajo o bogastvu naročnika, se nikakor ne ujema s kontekstom slabega izvajalca (slika 6b). Boleče spoznanje je bilo, da slikar še zdaleč ni bil slab, o čemer pričajo fotografije pred retuširanjem in primerjave z delom istega slikarja v **severni kapeli današnje župnijske cerkve sv. Jakoba v Ormožu** (slika 6c).¹⁸ Nasprotno, kljub jasnim konturam in specifičnemu oblikovanju očesnih partij je zanj značilna izjemna barvna modelacija tako na obraznih predelih kot tudi pri oblikovanju draperij. Tudi kompozicijska umeščenost stoječih celopostavnih figur, ki se v parih obračajo druga k drugi in se nemo spogledujejo z gestami rok in držami škofovskih palic ali atributov, skupaj s pripovednimi prizori govorijo o duhovnem kontekstu križniškega reda, o boju za vero in karitativni ljubezni, poudarjeni pogledi škofov in svetnikov pa se kot monolitne duhovne pojave skrivnostno in prodorno ozirajo v nas kot moralne avtoritete in opominjajo na izbiro prave poti.

¹⁸ MENONI 2004, str. 253–265.



Slika 6c: Primerjava velikonedeljski slikariji detajl z obrazom škofa istega slikarja iz severne kapele današnje župnijske cerkve sv. Jakoba v Ormožu.

Kako naprej, kakšna je dobra prezentacija in kje se ustaviti s posegom, da dosežemo oboje, torej korektnost percepcije in dojetja umetnine ter tehnično korektnost, je vprašanje za prihodnost. Končajmo z željo po nujnem oblikovanju strokovnega standarda, v katerem bi premislek pred posegom, interdisciplinarnost ekipe z vsaj enim strokovnjakom umetnostnim zgodovinarjem s specialnega področja obravnave pred presojo konservatorsko-restavratorske prezentacije, morala postati norma posegov na srednjeveških stenskih slikarijah na Slovenskem. Smiselni sklep bi morda bil, da se dela na kvalitetnejših spomenikih stenskega slikarstva izvajajo fazno, najprej konserviranje in šele po časovnem odmiku in temeljiti presoji retuširanje oziroma morebitno rekonstruiranje. Ob tem pa dovolite obsodbo prevladujočega presojanja posegov skozi denarno in časovno prizmo, s čimer stopamo v bran restavratorjem, ki so velikokrat potisnjeni v boj s časom, kar na materiji seveda terja svoj davek. Zaradi vsega navedenega izgubljammo dediščino, ki morebiti resda ni tako izpostavljena in vsem na očeh. A za tiste, ki razumemo in poskušamo spoštovati raznorodne likovne izraze, skozi zgodovino rojene iz različnih in za različne družbene sloje, za tiste, ki na slovensko nacionalno dediščino gledamo celovito in razumemo odličnost tolminskih, selanskih, velikonedeljskih in številnih drugih srednjeveških fresk, pa je to sila pomemben del slovenskega dediščinskega patrimonija, zaradi česar jih moramo v prihodnje obravnavati po najvišjih strokovnih standardih in si dovoliti ali, če hočete, si skupaj z restavratorji izboriti čas in tudi denar za tehten strokovni premislek.

PREZENTACIJA NAJSTAREJŠIH PLASTI STENSKIH SLIKARIJ V ŠMARTNEM NA POHORJU, LAŠKEM IN SELU

Janez Balažič

Ključne besede

prezentacija, Šmartno, Laško, Selo, poznoromanska poslikava, visokogotski linearni stil, retuš

Povzetek

Sporadični konservatorsko-restavratorski posegi so pokazali, da na Slovenskem pravzaprav ne najdemo poslikave čiste romanske slogovne provenience. Prezentacija ohranja visok stilni in kakovostni značaj poznoromanske poslikave v Šmartnem, a eksemplarična raven ne dosega pretirano retuširane podobe svetnic v laškem kornem zvoniku. Selanska, v duhu visokogotskega linearnege stila izoblikovana poslikava pa kaže, da je bila restavracija ponekod preciozna. Ker so izbrani spomeniki umetnostnozgodovinsko relevantni, narekujejo premislek o verodostojnosti prezentacije.

Izbrani primeri prezentacije prvih plasti stenskih poslikav v prezbitteriju župnijske cerkve sv. Martina v Šmartnem na Pohorju, pod kornim zvonikom župnijske cerkve sv. Martina v Laškem in na ostenju rotunde, podružnične cerkve sv. Nikolaja in Blažene Device Marije v Selu, se uvrščajo med redke in zato tolikanj bolj dragocene spomenike visokosrednjeveške produkcije. Zaradi starosti in stanja ohranjenosti je za nadaljnje preučevanje njihove slogovne pričevalnosti in za vrednostno umetnostnozgodovinsko oceno posebej pomembna predvsem kakovost prezentacije po zaključenih restavratorskih delih.

Kot primer dobre prakse na prvem mestu izpostavljamo prezentacijo poslikave ostenij **vzhodnega kornega zvonika župnijske cerkve v Šmartnem na Pohorju**. Cerkev je bila prvič izrecno omenjena leta 1252, a je na njenem mestu pred njo najverjetneje stal kak starejši, pražupnijski hram. V začetku 13. stoletja ga je namreč nadomestila enoladijska,¹ z vzhodnim kornim zvonikom zasnovana cerkev.² V njenem pritličju so v rahlo razširjenem kvadratnem prostoru uredili svetišče, ki ga iz vogalnih konzol križno opirajo močna pravokotna rebra, izpod barvnih sledi šmartinskih svetnic pa še preseva svetloba pohorskega zrnatega marmorja.

Pod poslikavo iz 19. stoletja so namreč prizadevni konservatorji-restavratorji iz Zavoda za varstvo kulturne dediščine Slovenije (v nadaljevanju Zavod) območne enote Maribor³ od konca maja 2000, na domala vseh stenah razkrili plasti baročnih slikarij z začetka 18. stoletja, slikano plast s konca 16. stoletja ter naposled še starejšo, poznoromansko in zgodnjegotsko poslikavo.⁴ Na ostenju močnega kamnitega, že gotško zašiljenega slavoloka, se je na vsaki strani ohranilo po osem medaljonov, v katerih so dopasne podobe cerkvenih patriarhov, škofov in opatov (sliki 1a, 1b).

Upodobljenec lahko ikonografsko deloma razločujemo po ornatu ali pa jih prepoznavamo po delno še ohranjenih napisih nad njimi.⁵ Podobe cerkvenih dostojanstvenikov so zasnovane v opečni risbi na apnenem beležu in ujete v dvojni

¹ ZADNIKAR 1970, str. XXX, LXXXI; ZADNIKAR 1982, str. 367.

² ZADNIKAR 1982, str. 370.

³ Dela je vodil Bine Kovačič, sodelovali pa so še Vlasta Čobal, Simona Šuc, Maja Lešnik in Tina Hartner.

⁴ BALAŽIČ 2001, str. 139.

⁵ BALAŽIČ 2001, str. 143–144.



Sliki 1a, 1b: Medaljoni s sv. očaki, patriarhi, nadškofi (1220–30) na podločju slavoloka v župnijski cerkvi sv. Martina v Šmartnem na Pohorju; na sliki 1a zgoraj pred retuširanjem, na sliki 1b spodaj po posegih.



Sliki 2a, 2b: Svetnice iz Šmartnega na grebenih reber, datirane pred sredino 13. stoletja. Na sliki 2a sv. Hilarija in sv. Regina pred retuširanjem in na sliki 2b po posegih.

krožnični ris s tri- in četverolisti med njimi. V poznoromanskem likovnem načinu se kaže samosvoja strogost tako v drži in izrazu kakor v naslikanih opravah. Like zaznamujejo toga gestualnost in v blagoslovu dvignjena desnica, drža pastorala ali levica pri oprijemu misala. Slog slikarij je še značilno romanski in razkriva slikarja, ki je svoj izraz izoblikoval ob italijanskih spodbudah v alpskem miljeju med Furlanijo, južno Tirolsko in Salzburgom⁶ med letoma 1220 in 1230.⁷

Pri spomeniški prezentaciji medaljonov je mogoče prepoznati pretehtan pristop restavratorjev, ki so ohranili avtentično poznoromansko likovno recepcijo. Med obravnavo so namreč prefinjeno in le ponekod segali po dopolnitvah, zato se pričevalnost in stilna razvidnost poslikave ne izgubljata oziroma ne zmanjšujeta. Po slogovnih prvinah torej verodostojno reflektirajo poznoromansko slikarsko recepcijo, kar bo tudi ob nadaljnjih raziskavah avtentičen komparativni vir pri umetnostnozgodovinskih opredelitvah.

Zdi, da se je v Šmartnem nekolikanj spretnejši mojster pri slikanju svetnic na grebenih vseh štirih krakov obočnih reber razgledoval tudi po sočasnih spomenikih na širšem vzhodnoalpskem območju. Svetnice so umeščene v romansko polkrožno zaključene niše, njihovo število (32) in dejstvo, da se je v šmartinskem zboru mučenk znašla tudi sv. Hilarija, pa dviga ikonografsko vrednost slikarij na srednjeevropsko raven.⁸ Oblikovanje oblačil in zlasti obraznih podrobnosti razkriva visoko, plemenito notranje življenje upodobljenk (slika 2b) in ustvarja vtis, da jih je v tretjem ali četrtem desetletju 13. stoletja naslikal več poznoromanski mojster.⁹

Svetnice so oblikovane v apnemem seccu, na tanki plasti ometa, ki mestoma preseva imenitno strukturo šmartinskega zrnatega marmorja. Tu je kajpak zaznavno, da so se restavratorji srečevali s številnimi dilemami, zlasti s tem, kako ohraniti izvirne partije, stilni značaj in kako daleč iti s posegi, da bo poslikava zadržala avtentičen

⁶ HÖFLER 2004, str. 217.

⁷ BALAŽIC 2001, str. 147.

⁸ BALAŽIC, ibidem.

⁹ BALAŽIC 2001, str. 148.



Sliki 3a, 3b: Poslikave prezbiterija cerkve sv. Martina iz tretje četrtine 13. stoletja (?). Zgoraj na sliki 3a apostoli z južne stene po konserviranju-restavriranju. Spodaj na sliki 3b apostoli, *Imago pietatis*, *Arma Christi* na južni steni, prerok in evangelist na oboku po retuširanju.



Sliki 4a, 4b: Poslikave na južni steni prezbiterija iz tretje četrtine 13. stoletja (?) pred retuširanjem; levo na sliki 4a apostoli, desno na sliki 4b *Imago pietatis, Arma Christi*.

poznoromanski značaj in bo hkrati ustrezno celostno reprezentirana. Izjemno težavno snemanje starejših plasti, minuciozno obravnavanje slehernega izvirnega detajla poslikave je zahtevalo dodatne napore restavratorjev. Vprašanje je, ali bi bile zgolj odkrite in konservirane svetnice dovolj razvidne, če ne bi restavratorji in konservatorji soglašali, da naj bodo jasno razvidne retuše in tonske izravnave pripeljane do optimalne prezenze. Nemara bi bile nekatere podrobnosti lahko še poudarjene, a menimo, da stanje po posegih vendarle dovolj dobro in omogoča kakovostna izhodišča do odprtih vprašanj stilno-komparativne in ikonografske narave.

Morda nekaj desetletij pozneje, kar pa še ni dokončno ugotovljeno, je nastajala druga poslikava prezbiterija. Nad pritličnim delom ostenij, ki jih je prekrival stilizirano naslikan zastor, so pred modrim ozadjem v osrednjem pasu v arkade zgodnjegotskih arhitekturnih značilnosti ujeti celopostavni apostoli (sliki 3a, 3b). Na južni steni tudi po napisih nad njimi prepoznamo Andreja, Janeza, Jakoba ml., Simona in Matijo, na vzhodni Nikolaja in ostanke zavetnika sv. Martina.

Ostenje rekonstruiranega romanskega okna med njima razkriva barvno pestro draperijo še dveh, žal neznanih svetnikov. Skromni ostanki barvnih plasti na severni steni pa v celoti onemogočajo določnejše imenovanje upodobljenecv. V zaključku notranje slavoločne stene je podoba *Darovanja Abela in Kajna z Jagnjetom božjim* v medaljonu v sredini, na nasprotni, vzhodni strani pa je monumentalna podoba *Kristusa Pantokratorja*, čigar mandorlo z vsake strani v pokleku drži angel. Neprecenljivo vrednost stenskih slikarij tega časa predstavlja ikonografsko zapleten, a tipološko razvit motiv "živega" *Trpečega Kristusa z orodji mučeništva ob sebi* (sliki 3b, 4b), razpetima razbojnikoma na straneh in drugimi pomenljivimi nosilci pasijonske tematike v vrhu južne stene. Vprašanje je, ali so bili tedaj v štirih poljih oboka naslikani simboli evangelistov (slika 3b), ki se tu družijo v medaljonih z naslikanimi dopasnimi preroki.



Slika 5a: Dvanajst svetnic in Jagnje Božje, datirani v zadnjo četrtino 13. stoletja (?) na vzhodnem podločju kornega zvonika v župnijski cerkvi sv. Martina v Laškem.

Poldrugo desetletje po prvi objavi, ko smo drugo poslikavo datirali v prvo tretjino 14. stoletja¹⁰ in jo umestili v širok vplivni spekter med južno Tirolsko in Češko, problem še vedno ni zadovoljivo pojasnjen. Izhodišča za analizo so bila tedaj težavnejša, predvsem zaradi deloma odkritih in tedaj še nerestavriranih slikarij druge plasti (sliki 4a, 4b).

Stanje ohranjenosti druge plasti in seveda raven stilne prezence v času druge obravnave, ki jo je leta 2004 prispeval Janez Höfler,¹¹ pa sta bila vendarle že drugačna, navsezadnje so bile stenske slikarije v Šmartnem tedaj zvečine že konservirane-restavrirane. Höfler je zastavil drugačno argumentacijo, tako slogovno kot ikonografsko, po njem namreč druga poslikava v Šmartnem ohranja prvine poznoromanskega slikarstva, zato je čas nastanka po njegovem mnenju občutno zgodnejši, namreč iz tretje četrtine 13. stoletja.¹² Na tej točki obravnave, kakor dobro kažejo tudi izbrani primeri v stanju pred retuširanjem in po njem (slike 3a–4b), bo treba mojstra očitno natančneje locirati in ga iskati v vplivnem prostoru delovanja nekaterih umetnostnih delavnic, odvisnih od tistih srednjeevropskih dinastičnih zvez, ki so vzdrževale stike s plemiškimi meceni na Šmartnem.

Dilema, ki se je tako vzpostavila v razpravi o drugi poslikavi v Šmartnem, kaže na več problemov in omogoča različne interpretacije umetnostnih zgodovinarjev.¹³ Povsem specifična umetnostnozgodovinska vprašanja pa je v izbranem času obravnave zavezujoče določala raven ohranjenosti in pričevalnosti slikarij. Zadnja spoznanja nas imperativno učijo, da je pred dokončanjem razkrivanja in pred celostnim konserviranjem-restavriranjem stenskih slikarij vendarle tvegano oblikovati prehitre sklepe in da je za objektivno observacijo in razumevanje stilnih značilnosti

¹⁰ BALAŽIC 2001, str. 154.

¹¹ HÖFLER 2004, str. 7–8, 217–221.

¹² HÖFLER 2004, str. 219–221.

¹³ BALAŽIC 2001, str. 148–154; HÖFLER 2004, str. 8, 218–221; ŠERBELJ 2009, str. 46–48.



Sliki 5b, 5c: Primerjavi sv. Afre pred retuširanjem in po njem na sliki 5b (dvojica levo) in sv. Kunigunde pred retuširanjem in po njem na sliki 5c (dvojica desno).



Slika 6: *Poboda in poklon modrih* ter svetnik, ki blagoslavlja kraljico iz prve tretjine 14. stoletja (?) v rotundi v Selu; stanje 28. junija 2019.

ključna jasna prezentacija s pretežnim deležem izvirnih sedimentov poslikave. Upoštevanje teh kriterijev je zavezujoče, saj utegne arbitrarno pripomoči k optimalni prezentaciji in poglobljenemu umetnostnozgodovinskemu vrednotenju. Avtentično podane podrobnosti, stilizirane obrazne poteze, oblikovanje pričesk in očesnih partij z značilnim dvojnimi kolobarjem, madeži rdečice na licih, to je treba priznati, v Šmartnem delujejo zares romansko, arhetipsko in v tem smislu v prihodnje zahtevajo od nas dodaten razmislek.

S svetiščem v Šmartnem časovno sovпада tudi romanska župnijska cerkev sv. Martina v Laškem. V pisnih virih je sicer omenjena šele leta 1267, a je gotovo starejša,¹⁴ saj je jedro z vzhodnim kornim zvonikom nastalo med letoma 1220 in 1230.¹⁵ Starožitni milje vzhodnega kornega zvonika je zatem na notranjih ostenjih prekrila poslikava v tretji oziroma morda v zadnji četrtini 13. stoletja. Razteza se na vzhodnem podločju kornega zvonika in prikazuje dvanajst dopasno upodobljenih svetnic z Jagnjetom Božjim v sredini (slika 5a). Formalni značaj upodobljenih svetnic določa risarska manira: frontalno so obrnjene h gledalcu, karakterizirane z dolgimi, do ramen in čeznje padajočimi skodranimi lasmi, nosijo pa skopo nagubane tunike z izrazitim V-izrezom pod vratom. V rokah držijo stilizirane palmove veje, kar jih označuje kot mučenke, njihovo istovetnost pa zagotavljajo zvečine berljivi napisni trakovi v gotski majuskuli.

Laške mučenke so bile odkrite nazadnje, med junijem in avgustom 2006. Odkrivali, konservirali-restavriralni in retuširali so jih konservatorji-restavratorji z območne enote Zavoda v Celju.¹⁶ Ker gre za še neobjavljeno poslikavo, na tej stopnji obravnave pač ne kaže hiteti z zaključki, čeprav se k temu namenjamo. Za zdaj je mogoče reči le to, da bi izhodišča lahko iskali na Koroškem, v širokem nasledstvu delavnice iz škofovske kapele v zahodni empori stolnice v Krki/Gurku,¹⁷ ter v pozneje, v zadnji četrtini 13. stoletja nastali poslikavi v romanskem karnerju sv. Lamberta v Piswegu.¹⁸ Nekaj možnosti se ponuja tudi v analogijah s svetnicami na oboku prezbiterija v Šmartnem na Pohorju, a bi se po izbranem komparativnem gradivu in seveda ob dodatnih analizah lahko izkazalo, da so svetnice iz Laškega lahko nastale v tretji četrtini 13. stoletja, morda celo ok. 1300, saj so stilno bliže zgodnjegotskim primerom.¹⁹

V konservatorsko-restavratorskem pristopu je očitno šlo za to, da se karseda razvidno "popravi" poslikavo, po našem prepričanju zaznamovano s sicer reprezentativno pričevalnostjo in slogovno prezenco (sliki 5b, 5c). Tako grobe retuše, prignane do boleče stilne prenarejenosti, zagotovo niso bile potrebne. Fenomenološko gledano v duhu prakse v rajni k. u. k monarhiji, ki je negovala brezkompromisne slogovne adoptacije in je vzpostavljala estetike čistega slogovnega, psevdoromanskega purizma. Kot npr. v zgornji kapeli romanskega karnerja v Tullnu, kjer je šopronski slikar, arhitekt in restavrator Ferenc Storno leta 1873, v času psevdohistorizmov in stilnih purizmov, zapustil v domala boleči slogovni čistosti (*stilgerechte Restaurierung*)²⁰ izmaličeno podobo tamkajšnjih romanskih slikarij.

Vprašanje je namreč, kaj žene restavratorja k odmiku od avtentično ohranjene poslikave? Morda hotenje, ki si ga je po Julii Feltdtkeller²¹ mogoče razlagati kot posledico specifičnega razmerja, ki se vzpostavlja med skrbnikom, duhovnikom oziroma cerkvijo in konservatorjem-restavratorjem. Torej v zagovoru, da cerkev ni muzej, pač v nekritičnem smislu, po katerem naj bodo slikarije retuširane do stopnje liturgične razvidnosti. Seveda pa je problem v tem, da se potem rezultati tovrstnih sugestij največkrat namesto v liturgično prezenco sprevržejo v projekcijo samosvojih podobotvornih ambicij klera.

Tretji primer naše obravnave je prezentacija prve plasti poslikave v **selanski rotundi – podružnični cerkvi Device Marije in sv. Nikolaja**. Bogato ljudsko izročilo pravi, da so imeli svojčas tod patronat templarji,²² vitezi Božjega groba, križarji, pa spet, da je bila del monastične rezidence in podobno, kar seveda buri domišljijo in bo v bližnji prihodnosti zagotovo treba najti pot do objektivnih odgovorov. Zaradi ubrane členitve zunanjega opečnega plašča in romanskemu duhovnemu zvenu podrejene notranjščine s kupolo ter vrste prepoznavnih romanskih stilnih prvin, selanska rotunda sodi med osrednje umetnostne dosežke svojega časa v podonavskem prostoru.²³ Kot taka

¹⁴ HÖFLER 2016, str. 352–353.

¹⁵ ZADNIKAR 1982, str. 343, 348.

¹⁶ Posege je opravil Aleš Sotler. Za informacije ter za posredovane posnetke stanja odkritih slikarij pred opravljenimi retuširanjem se zahvaljujem spoštovanima kolegicama, konservatorski svetnici Anki Aškerc in konservatorski svetovalki Nataši Podkrižnik.

¹⁷ KIRCHWEGER 2000, str. 436–437.

¹⁸ BRUCHER 2000, str. 18.

¹⁹ Po analogiji z blagoslavljaljočim Kristusom iz ok. 1300 (?) v vitražu v Steyerju in z zgledi v delavnici iz St. Floriana, npr. z donatorjem iz ustanovne knjige samostana Zwettl (Hs 3., f 8r); prim. FRODL KRAFT 1972, str. XXXIV–XXXV.

²⁰ SANTNER 2016, str. 38, 41–42, 49, 62, 79, 106, 140, 161, 218, 247, 255–257.

²¹ FELDTKELLER 2010, passim.

²² ZADNIKAR 1982, str. 452.

²³ ZADNIKAR 1982, str. 455–457.



Slika 7: Primerjava stanja selanskega svetnika s kraljico (prva tretjina 14. stoletja?): levo leta 1967 in desno 9. junija 2017.



Slika 8a: Primerjava stanja selanske Marije z Jezuškom (prva tretjina 14. stoletja?): levo 1. decembra 2015 in desno 9. junija 2017.



seveda ni mogla nastati kot rezultat lokalnih prizadevanj, marveč jo je kot del domnevne monastične postojanke lahko zgradila samo odlična stavbarnica pod visokim plemiškim patronatom,²⁴ morda celo že v zadnji tretjini 12. stoletja.

Poleg izjemne arhitekturne pričevalnosti sta se v Selu ohranili dve plasti stenskih slikarij. Od prve poslikave je na notranjem severnem ostenju ostala monumentalna kompozicija *Pohoda in poklona treh kraljev* (slike 6, 8a, 8b). Slikana je na belež brez temeljnega ometa, torej v tehniki apnenega secca, in jo v likovnem načinu zaznamuje kakovostna stilna recepcija. V prostoru nastanka gre za zgodnji, t. i. konjeniški tip pohoda,²⁵ kar pomeni, da v kontinuiranem načinu in sočasno potekata konjeniški pohod in poklon modrih.

Marijan Zadnikar pomenljivo poroča, da naj bi prvi plasti poslikave na levi in desni strani slavoloka pripadali še podobi angelov, spodaj pa, da se vidi »samostojna podoba Marije z detetom«,²⁶ kar pa ne bo držalo, saj je dovolj jasno, da gre za podobo mladostniške kraljice (slika 7). Je brez svetniškega nimba, na glavi nosi trirogelno krono, kakršno najdemo tudi na glavah in rokah modrih v konjeniški kompoziciji *Pohoda treh modrih* malo višje, z leve pa jo blagoslavlja mladeniški, golobradi svetnik. Zadnikar tudi poroča, da je bila leta 1956 v Selu izvedena spomeniška restavracija, stenske slikarije pa je tedaj deloma odkrival in restavriral Izidor Mole.²⁷

Prvo plast poslikave s *Pohodom in poklonom treh modrih* je Janez Höfler slogovno umestil v zrelo 14. stoletje in po njegovih besedah »/.../ kaže na neki plemenit konzervativen slog v skorajda romanskem občutju«,²⁸ pri čemer ni »/.../ povezal s tako imenovanim visokogotskim linearnim stilom /.../«. ²⁹ Držalo pa najbrž bo, da je nastala v tesni odvisnosti od patricijskih naročnikov, najbrž plemiške rodbine Amadejcev.³⁰ Glede na stilno recepcijo pa bodo najbrž potrebne še dodane analize.

Pomembna konservatorska dela ob izteku sedemdesetih let prejšnjega stoletja so torej z odstranitvijo zvonika in drugih adaptacij iz prve polovice 19. stoletja privedla do rekonstrukcije romanske rotunde. Končani arhitekturni prilagoditvi romanske rotunde je sledilo obsežno konserviranje-restavriranje stenskih poslikav.³¹ Če hočemo torej uvideti kontekst razkrivanja najstarejše plasti, je treba povedati, da je severno ostenje notranjščine rotunde pred danes razkrito prvo plastjo poslikave prekrivala obsežna kompozicija *Pohoda in poklona treh kraljev*. Kakšna je bila

²⁴ BALAŽIC 2009, str. 206.

²⁵ STELE 1969, str. 52.

²⁶ ZADNIKAR 1967, str. 16–17.

²⁷ ZADNIKAR 1967, str. 9; ZADNIKAR 1982, str. 452, op. 956.

²⁸ HÖFLER 2004, str. 180.

²⁹ Ibidem.

³⁰ BALAŽIC 2009, str. 23.

³¹ BALAŽIC 2009, str. 207.



Slika 8b: Primerjava stanja detajla iz *Pohoda in poklona modrih* (prva tretjina 14. stoletja): levo leta 1977 in desno po letu 1980.

njegova slogovna recepcija, zelo nazorno pričajo izjemno dragocene akvarelne kopije, ki so jih napravili restavratorji madžarskega spomeniškega urada.³²

Do celostne prepoznavnosti je prvo plast s *Pohodom in poklonom modrih* razkril Izidor Mole. Konservatorsko-restavratorska dela so se nadaljevala leta 1980.³³ Prezentacija je pokazala bistvene likovne kvalitete, a tudi pomanjkljivosti. Te so se kazale v podrobnostih, v grobih retušah, pretiranem *tratteggiu*, močnih plombah (slika 8a), celo v prenašanju delov figur, zlasti v oblačilih kraljevskih pažev (slika 8b) ter v fascinantni izmišljivi obuvala enega od pažev, katerega konica se v precioznosti kar nadaljuje in se podaljša globoko v cik-cakast dekorativni pas (slika 8b). Posegi v zadnjih dveh letih³⁴ so pokazali, da je zgodnejše problematične rešitve v prezentacijskem smislu vendarle mogoče popraviti in podobo poslikave objektivno približati avtentičnosti.

Sklep

Obravnavani primeri prezentacij prvih plasti poslikav v Šmartnem, Laškem in Selu nas približujejo spoznanju, da so konservatorsko-restavratorska dela in rezultati tudi v estetskem pogledu močno odvisni od vplivov spomeniških, konservatorskih in oblikovnih preferenc. Seveda pa le stežka sprejemamo vprašljive postopke pri odkrivanju, intenzivno čiščenje in grobo retuširanje kot znamenja časa.³⁵ Ni in ne more biti enotnega mnenja med konservatorji-restavratorji in umetnostnimi zgodovinarji – konservatorji, in to kljub imanentni težnji v iskanju pristnosti odkritega in promoviranju estetskih ključev za doseganje kvalitete, lepote. Prav prizadevanje za avtentičnost neredko producira "dvojno" naravo spomenika.³⁶

³² BALAŽIČ 2009, str. 101, sl. 436.

³³ HÖFLER 2004, str. 179.

³⁴ Dela je opravila Irena Čuk. Predhodne posege je ok. 1980 izvajal Bine Kovačič.

³⁵ SANTNER 2016, str. 22.

³⁶ FELDTKELLER 2010, passim.

KOMPLEKSNO DOJEMANJE VIDNEGA POLJA (VIZUALNO RAZUMEVANJE RESTAVRIRANE UMETNINE)

Vlasta Čobal Sedmak

Ključne besede

stenska poslikava, vidno polje, vidna zaznava, estetska prezentacija, likovna teorija, barvna teorija, simulacijska retuša

Povzetek

Gledanje in s tem vidno zaznavanje umetnine je kompleksen proces razumevanja vidnega. Povezano je s preteklimi izkušnjami in normami družbe. Ob tem se je treba zavedati, da je gledalčevo razumevanje umetnine odvisno od predznanja. Pri prezentaciji restavrirane umetnine se pojavi vprašanje, kako želimo prikazati poškodovano substanco. Jo približati originalu v času nastanka? Podobo potvoriti z novimi elementi (barvnimi zapolnitvami)? Ali jo prezentirati v čim bolj recentnem stanju s pričujočo patino? Pri tem je nujno spoštovati umetnikovo primarno sporočilo, ki pa zaradi časovne oddaljenosti danes ni nujno enako razumljeno in doživeto. Naloga konservatorja-restavratorja je, da poslikavo konservira, retušira pa z zavedanjem, da je lahko že minimalna barvna reintegracija grob vizualen poseg, ki lahko zaradi restavratorjevih individualnih (pristranskih) odločitev zapelje gledalca stran od pravega dojemanja originalne podobe.

Uvod

Prispevek je refleksija številnih razprav o dojemanju estetske prezentacije restavriranih stenskih poslikav. Mnenja stroke in laične javnosti so zelo različna. Da je dojemanje informacij iz okolja preko vidne zaznave kompleksen proces, lahko ozavestimo, ko se poglobimo v vsakodnevno rutino, kot je npr. gibanje. Koordinacijo v prostoru in uporabo predmetov v njem doživljamo povsem samoumevno, vendar ob analizi kaj hitro ugotovimo, da se za to rutino skriva vrsta zapletenih in naučenih procesov, ki smo jih začeli usvajati že v ranem otroštvu. Z leti in ob številnih izkušnjah smo se preko čutil naučili prepoznavati dražljaje okoli sebe. Tako znamo preko vida, ki je najkompleksnejše čutilo, zaznavanje okolice prepoznati in smiselno razumeti. Dovolj je pogled, da razumemo občutek globine prostora in po oblikah prepoznamo predmete v njem. Ti nam, ne da se jih dotaknemo, sugerirajo celo paleto občutkov, ki smo se jih naučili prepoznati preko drugih čutil – tipa, voha, sluha, okusa. Zaradi izkušenj znamo določiti njihove lastnosti, kot so hladno – toplo, mehko – trdo, ostro – oblo, boleče – prijetno, udobno – neudobno, dišeče – smrdede itd. Celotni okusi znanih jedi so naši možgani sposobni priklicati v spomin že ob pogledu na fotografije. Spodbudijo nam lahko tek, povzročijo gnus in celo prikljujejo občutek vonja.

Kako zelo je zaznavanje vidnega sveta odvisno od izkušenj, opisuje primer ljudi, ki so se rodili slepi in so po operaciji spregledali.¹ Čeprav so se zavedali, da nekaj vidijo, tega niso znali opredeliti, predmetov pa ne prepoznati. Potrebovali so veliko časa, da so se naučili prepoznavati in ločiti oblike, kot so trikotnik, krog in kvadrat (slednja so nekateri zamenjevali več let).

¹ PEČJAK 2007, str. 50.

Skozi evolucijo je človek razvil celo vrsto dogovorov, znakov in simbolov, ki so vezani na prostor in čas. Tako npr. v današnjem času in prostoru razumemo pomen prometnega znaka, medtem ko pripadnik, živeč v drugi civilizaciji, ne prepozna njegovega pomena. Podobno se dogaja pri razumevanju likovnih del.

Razbiranje sporočila umetnine

Vizualni odsev dogajanja v okolju in času reflektira likovna umetnost. Ob tem govorimo o interakciji več prepletenih dejavnikov, pri čemer gre izpostaviti ključni figuri umetnika in gledalca. Med njima teče pretok informacij, ki jih avtor preko likovnega dela želi posredovati, in ključno je, da jih gledalec prepozna in razume, saj je v nasprotnem primeru umetnina brezsmiselna. O razumevanju likovne umetnosti z vidika procesa ustvarjanja in prepoznavanja piše Milan Butina v traktatu *O slikarstvu*.² Ustvarjanje je kompleksen proces, kjer med umetnikom in podobo, ki jo ustvarja, sočasno poteka dialog med njegovo subjektivno zamisljivo in objektivno materializacijo le-te (ideja – umetnina). Umetnik v procesu ustvarjanja ves čas komunicira z nastajajočo umetnino in ob tem doživlja spekter transformiranja njemu lastnih subjektivnih predstav v objektivno neodvisno stvarnost. Njegovemu namenu je zadoščeno, ko med gledalcem in umetnino steče komunikacija na način prepoznavanja umetnikovega sporočila. Da se to zgodi, morajo umetnika in gledalca družiti iste temeljne človeške lastnosti in potrebe,³ ki so ključne, da gledalec lahko prepozna sporočilo umetnine. To pomeni, da je za gledalca nujno poznavanje okoliščin in dejstev, ki jih vsebuje likovno delo. Pogosto so to refleksije na v določenem času ustaljene, znane mišljenjske vzorce čustvene ali družbene narave. Povedano drugače, gledalec umetniškega dela ne more razbrati, če ne pozna tematike oziroma vzorcev, ki jih delo vsebuje, za kar pa je potrebno določeno znanje.

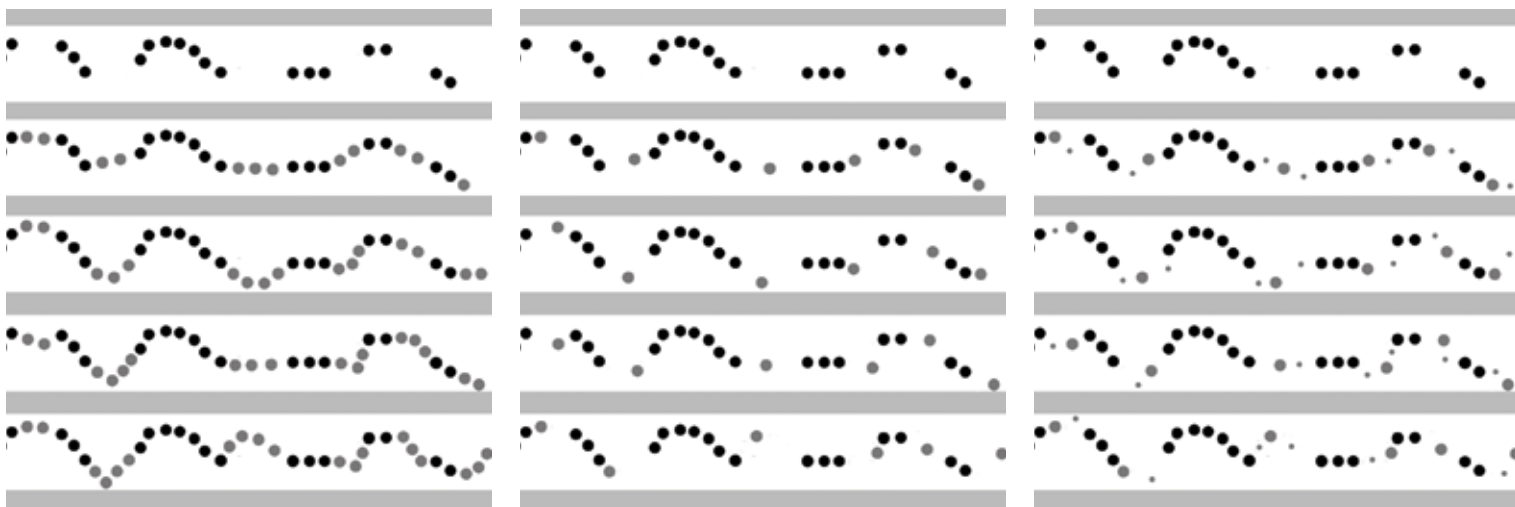
Restavrator, ki mu je dodeljena naloga konservirati in restavrirati poškodovano umetniško delo, je v prvi vrsti postavljen v vlogo gledalca, ki mora čim bolj razumeti umetnikovo sporočilo in namen, za kar je potrebno poglobljeno poznavanje ikonografije umetnine.

Restavrator – umetnik?

Vsaka umetnina je izpostavljena zunanjim vplivom in s tem propadanju. Prej ko slej se na njej pojavijo sledi staranja in s tem nastale poškodbe. Da bi proces upočasnili, jo je treba konservirati. V komunikacijo umetnik – umetnina – gledalec se na tej točki vrine konservator-restavrator, ki tako kot umetnik neposredno, fizično posega v materijo umetnine in s konservatorsko-restavratorskimi postopki neizogibno spreminja njeno vizualno podobo. Pojavi se vprašanje, ali je posredovano umetnikovo sporočilo, kljub poznavanju ikonografije, mogoče razumeti in prepoznati na enak način kot v času nastanka in ali morda gledalec (konservator-restavrator) v drugi časovni dimenziji sporočilo bere drugače, prilagojeno trenutnim normam? Takoj za tem si moramo postaviti vprašanje, kakšna je vloga konservatorja-restavratorja? Nedvomno je njegova naloga konservirati materijo umetnine in tako preprečiti ter upočasniti nadaljnje propadanje, dvom pa se pojavi pri končni, estetski prezentaciji z izvedbo retuše, ki močno vpliva na podobo in s tem zaznavanje originala. Da bi restavrator lahko korektno retuširal, mora vzpostaviti enak

² BUTINA 1997, str. 15.

³ BUTINA 1997, str. 16.



Slike 1a, 1b, 1c: Linija točk – primer, kako si lahko različno interpretiramo manjkajoče vrzeli – večje praznine v nizu črno obarvanih točk, ki so v vseh vrsticah enake in kako se lahko z različnimi dopolnitvami (sive pike) spreminjata dinamika in karakter linije. Podobno se zgodi pri dopolnjevanju poškodb na stenskih poslikavah, ko zaradi restavratorjeve lastne percepcije pri retuširanju, ki je lahko zelo minimalno (ena sama pika), slika dobi drugo pojavnost, kot jo je imela v času nastanka.

odnos do umetnine, kot ga je imel ustvarjalec. Pa je to mogoče? Restavrator lahko na podlagi vzorčenja uporabi enake pigmente in tehnologijo, obrtniško posnema originalne poteze, prav tako se lahko "vživi" (dejstvo je, da vedno po lastni presoji) v avtorjevo vlogo in duh časa nastanka dela ter izvede retušo. Na tej točki se postavi ob bok umetniku, pri čemer poustvari original oziroma ustvari neko drugo pojavnost, saj materializira svojo lastno percepcijo originalne podobe in jo s tem neizogibno zaznamuje v skladu z lastno interpretacijo. Restavrator tako z retuširanjem skupaj z umetnikom soustvarja trenutno stanje in podobo slike. Vprašanje, ki se ob tem poraja, ni kako izvesti dobro retušo, ki bi gledalcu pokazala čim več podobe, temveč ali jo je sploh korektno izvajati?

V nadaljevanju je grafični prikaz (slike 1a, 1b, 1c), ki ponazarja, kako že majhna intervencija, kot je pika, spremeni potek linije. Primeri so enostavni, linije so ponazorjene s strnjenimi točkami črne barve, ki na določenih mestih manjkajo ter sugerirajo zapolnitev (podobno se dogaja pri poškodbah barvne plasti stenskih poslikav). Zgornja vrstica prikazuje, da si lahko kljub vrzelim predstavljamo potek linije, spodnje vrstice pa, kako različno lahko potek linij razumemo in jih dopolnimo (slika 1a: črne pike ostajajo nespremenjene, sive pa prikazujejo različne interpretacije manjkajočih nizov). Slika 1b prikazuje, kako že postavitev ene same točke popolnoma spremeni smer linije. Dovolj je že zelo majhna pika, kar prikazujejo dopolnitve na sliki 1c. Enako se dogaja ob dopolnitvah manjkajočih vrzeli na prizorih stenskih poslikav. Že minimalni posegi lahko zelo spremenijo videz originala in močno vplivajo na podobo.

Zavedanje, da je umetnina večna in da smo v času naših življenj le njeni skrbniki, pomeni, da je najbrž najbolj korektno, da jo konserviramo in upočasnimo njeno nadaljnje propadanje, njeno podobo pa kažemo v trenutnem stanju, takšno kot je, s patino časa, saj je to edina pojavnost, ki je v danem trenutku avtentična.

Odnos med gledalcem (uporabnikom) in restavrirano umetnino

Ob kritičnoanalitičnem pogledu restavriranih stenskih poslikav na območju Slovenije (primerjalno tudi drugod po Evropi) je med restavratorji in umetnostnimi zgodovinarji že dolgo prisotna, a šele v zadnjem času plodno konstruktivna, razprava o končni prezentaciji umetnine. V praksi se kaže, kako zelo težko je ubesediti vidne zaznave in kako zelo drugače gledamo in dojemamo umetnino. Če analiziramo mnenja restavratorjev, umetnostnih zgodovinarjev in laikov, lahko kmalu ugotovimo, kako isto vizualno podobo na podlagi predznanja in izkustev popolnoma različno dojemamo in razumemo.



Slika 2: Restavrirana poslikava Piera della Francesca v prezbitериu bazilike sv. Frančiška v Arezzu prikazuje retušo, ki jo Isabelle Brajer imenuje *rainfall* (dež) in »smudge toll« (razmazanost).

Laika najprej zmotijo poškodovana področja na poslikavi. Potrebuje pojasnilo, kako se stenska poslikava konservira-restavrira in kakšne so ključne zakonitosti prezentacije. Šele ko dobi razlago, zakaj so npr. določene vrzeli in poškodbe izvedene le v ometu, lahko celoto opazuje iz druge perspektive. Osamele brezbarvne oblike mu ne pomenijo več motnje in se lažje osredotoči na original.

Restavradorjeva perspektiva pri gledanju restavrirane stenske poslikave je specifična in odvisna od njegovega znanja in izkušenj. Informacij ne razbira zgolj vizualno, temveč se zaradi poznavanja problematike, ki se pojavlja v procesu restavriranja, postavi v vlogo konservatorja-restavradorja – izvajalca. Iz te perspektive presoja in razume odločitve pri izbiri oziroma izvedbi retuše. Pri branju originala ga ne motijo morda neustrezne rešitve. Ena takih je na primer zapolnjevanje poškodb s tonsko prilagoditvijo okolici. Tak poseg je iz vidika laika in raziskovalca moteč, saj nemalokrat močno deformira oblike, ko se retuširano območje spremeni v nedefinirano zamegljeno polje, "oblak", ki pači originalno pojavnost. Danska konservatorica-restavradorica Isabelle Brajer ta pojav imenuje »rainfall« (dež) in »smudge tool« (razmazanost).⁴

⁴ Isabelle Brajer v svojem spletno dostopnem članku piše o *The Simulative Retouching Method on Wall Paintings: Striving for Authenticity or Verisimilitude?* 2009, str. 102, 2. odstavek (BRAJER 2009 a).

Vidik umetnostnega zgodovinarja ima drugo perspektivo. Verodostojnost in pričevalnost originala sta zanj bistvenega pomena in imata ponavadi prednost pred estetsko prezentacijo celote (zgodovinski vidik). Ob izvedeni retuši je tako nemalokrat zaveden in težje razbere podobo originala. Čeprav restavratorji fizično ne posegamo na originalno barvno plast in delamo z reverzibilnimi materiali, je nujno zavedanje, da že z minimalno retušo v smislu zaključevanja nakazanih "jasnih" form (linij, oblik) neizogibno posežemo v vizualno podobo in vplivamo na percepcijo originala (glej sliko 1). Seveda se v tem primeru zgodi, da posamezniku sugeriramo svojo percepcijo podobe, pri tem pa preprečimo gledalčevo individualno zaznavanje.

Primerjavo med dojetjem ("razbiranjem") naslikanih prizorov poškodovanih stenskih poslikav, ko so le-te brez retuš in ko so retuše izvedene, asociira nam znan primer med doživljanjem zgodbe, ko beremo knjigo in ko gledamo po njej posnet film. V prvem primeru ima naša domišljija prosto pot in podobe si ustvarimo na svoj lastni, individualni način, medtem ko so pri gledanju filma prizori in podobe konkretno materializirane in gledalcu vsiljene. Prostor domišljije je okrnjen in če knjigo, po kateri je bil film posnet, preberemo po ogledu filma, filmski liki rišejo podobe in nam ne dopuščajo več svobodnega predstavljanja.

Ob odločitvah za retuširanje bi morala stroka zavzeti odločno stališče, ki se jasno postavlja v bran umetnine tako iz materialnega kot vizualnega vidika. Ob trditvi, da neretuširane poslikave niso dovolj izpovedne, se lahko opremo na uvodoma omenjeno Butinovo razlago,⁵ da lahko gledalec umetnino dojema šele takrat, ko ima zadostno vedenje. Potemtakem je naloga stroke, da izobrazi zainteresirano javnost, kako naj prepozna in razume restavrirane umetnine. Tako bo opazovalec lahko komuniciral z umetnino in bo sposoben razbrati njeno pričevalnost kljub večjim izgubam barvnih plasti, ki ne bodo barvno dopolnjene, saj so naši možgani sposobni logično dopolnjevati manjkajoče predele.⁶

Retuša – iskanje možnosti na podlagi barvne teorije

V poglavju je zastavljena teza v iskanju rešitev, ki izpostavljajo original, retušo pa vizualno postavljajo v ozadje. Temelji na podlagi likovne teorije, različnih izkušenj iz restavratorske prakse in analitičnega premisleka ob številnih aktualnih razpravah o končni estetski prezentaciji poškodovanih stenskih poslikav.

Pri stenskem slikarstvu se v Sloveniji pogosto srečujemo z zelo poškodovanimi podobami, ki so mdr. posledica ometavanja ali beljenja sten. Ob odstranjevanju sekundarnih ometov in beležev restavratorji z vso previdnostjo odstiramo poslikane partije in pred nami se razkrivajo palete informacij, večinoma nepopolnih poslikav z manjkajočimi prizori. Neizogibno je, da slikarja v trenutku, ko jo odkrijemo, terja celo vrsto konservatorsko-restavratorskih postopkov za preprečitev njenega nadaljnega propadanja (globinsko in površinsko utrjevanje, mehansko in kemično čiščenje površine, kitanje in nadomeščanje odpadlega ometa z novim itd.). Ti postopki posledično spremenijo videz poslikave in neizogibno vplivajo na njeno končno pojavnost.

⁵ BUTINA 1997, str. 15, 16.

⁶ O tem govori geštalt psihologija, s pomočjo katere so bile odkrite zakonitosti in principi, po katerih se zaznave organizirajo. Več o tem v nadaljevanju.



Slika 3: Na risbi Henryja Matisse z naslovom *Étude pour Pasiphaé, Chant de Minos (Les Crétois)* iz ok. 1943/44 so prisotni naslednji principi: **bližina** (ogrlica, ki deluje kot povezan element, prav tako zvezdast okras v laseh), **podobnost** (zvezde v laseh dojemamo kot eno, prav tako tudi ogrlico), **strnjenost** (enako kot opis pri bližini), **zaprtost** (črte, ki definirajo perle na ogrlici niso niti zaključene niti okrogle in vendar jih razumemo in dojemamo kot krogle).

Ena izmed posledic so mesta, ki so dopolnjena z novim ometom in zaradi tona, ki odstopa od originala, prevzemajo avtonomne oblike. Na moteč pojav je opozarjal Cesare Brandi,⁷ ki se je oprl na teorijo geštalt psihologije in primerjal odnos med ozadjem in likom (ozadje je originalna slika, liki pa so zakitane poškodbe). Slednje zaradi svoje svetlosti in enovite, ploskovite oblike stopijo v prvi plan, preglasijo original in zmotijo njegovo berljivost. Svetoval je barvno poenotenje vrzeli in njihovo zlitje z okolico, vendar zapovedal, da se mora poseg ločiti od originala po načinu nanosa barvnih tonov (iz tega izhaja metoda nanosa z drobnimi črticami – *tratteggio*). Od blizu je tako poseg viden, iz oddaljenosti pa se integrira v celoto.

Če pogledamo še druga izhodišča geštalt psihologije, najdemo tezo, da človek kaotično stanje okolice uredi in zaznava v organizirani formi.⁸ Naši možgani zaznavajo in organizirajo celoto po določenih logičnih principih.⁹ Med njimi omenimo princip bližine, po katerem dražljaje organiziramo glede na njihovo oddaljenost. Črti, ki sta blizu skupaj, dojamemo kot par oziroma celoto, medtem ko črte, ki so narazen, ne povežemo; enako storimo pri linijskem zaporedju točk, ki jih zaznavamo kot črto. Po principu podobnosti dražljaje organiziramo po podobnosti, pri principu strnjenosti pa zaznavamo člene, ki nakazujejo začetno smer, krivuljo. Po principu zaprtosti zaznavamo zaprtost lika, tudi če v resnici ni popolnoma zaprt.

Omenjeni principi govorijo v prid poškodbam poslikave (odpadle barvne plasti), saj naši možgani sami dopolnjujejo manjkajoče oblike in so kljub vrzelim sposobni razbirati prizore in logično zaključevati podobe. Seveda ne smemo zanemariti mest oziroma vrzeli z večjo izgubo barvne plasti, ki prevzemajo avtonomno obliko, stopajo v ospredje in kazijo homogeno podobo celote. Podcenjevati ne smemo niti manjših izgub barvne plasti, saj so zaradi izrazitega barvnega kontrasta lahko zelo vpadljive že kot pike, v večjem številu pa tvorijo raster, ki lahko sugerira nove oblike ter zmanjšuje berljivost in primarno pojavnost.

Kje postaviti mejo, koliko naj restavrator poseže v vizualno podobo originala v smislu lažje berljivosti celote, je vprašanje, s katerim se bomo najbrž še dolgo ukvarjali. Vprašati se moramo, ali je poškodbe v smislu manjkajoče barvne plasti nujno retuširati na način barvne reintegracije z barvnimi toni okolice oziroma ali je mogoče retuširati na način, da

⁷ BRANDI (1961) 1963, str. 146–151.

⁸ PEČJAK 2007, str. 50.

⁹ PEČJAK 2007, str. 53.

se poškodovana mesta "potopijo" v ozadje, ob tem pa uporabiti barvne tone, ki se jasno razlikujejo in ločijo od originala? Tak pristop bi pripomogel k jasnemu razlikovanju retuširanih mest in original postavil v prvi plan.

Na tej točki se lahko opremo na zakonitosti barvne teorije, ki jo je zastavil Johaness Itten.¹⁰ Posamezno barvo določajo tri dimenzije: barvnost, svetlost in nasičenost.¹¹ Barvnost pomeni barvo kot tako (rumena, rdeča, modra, zelena ...). Itten jih je razporedil v barvni krog, kjer sredino v trikotniku zasedajo primarne, osnovne, čiste barve, ki niso zmešane z nobeno drugo barvo (rumena, modra, ki ni niti zelenomodra niti vijoličnomodra, in rdeča, ki ni niti oranžnordeča niti vijoličnordeča).¹² Nasproti vsake od njih stojijo sekundarne barve, ki jih dobimo z mešanjem dveh primarnih barv (zelena, oranžna in vijolična). Tretji obod zasedajo terciarne barve, ki so mešanica primarnih in sekundarnih (vsi odtenki od rumene preko oranžne do rdeče, vijolične, modre do zelene).

Svetlost je dimenzija barve, ki pomeni njeno svetlostno stopnjo, pri čemer imajo barve same po sebi določene vrednosti (npr. najsvetlejša barva je rumena, najtemnejša vijolična). Dve barvi imata lahko enak barvni odtenek, vendar različno svetlost (npr. temnomodra, svetlomodra).

Tretja dimenzija, nasičenost ali barvna kroma, pove, koliko čistega pigmenta je v določeni barvi. Spreminja oziroma zmanjšuje se z dodajanjem bodisi komplementarnih ali akromatskih, sivih tonov ter bele in črne. Barvno nasičenost označujemo tudi kot čistost, barvno moč, intenzivnost, polnost.

Odnos med barvami je lahko kontrasten ali harmoničen. Značilnost kontrasta je, da zmoti, pritegne pogled, medtem ko podoba pri harmoničnem odnosu med barvnimi toni poteka brez poudarjenih segmentov.

Pri končni podobi restavriranih stenskih poslikav sledimo harmonični podobi celote. Med postopki se podoba originala spreminja. Tako na stopnji kitanja z apneno malto vzpostavimo stanje, ko sama mesta zaradi velike tonske razlike in svetlosti postanejo moteča oziroma pritegnejo pogled. Prisotna sta dva kontrasta, ki se imenujeta svetlo-temni in kvantitativni. Slednji povzročijo, da manjše spremembe, ki na slikovnem polju po barvnem karakterju odstopajo od celote, delujejo kot točke, ki pritegnejo pogled (slika 4).

Temu odnosu se izognemo na več načinov. Eden je, da "prazna" mesta zapolnimo s tonom okoliških barv, druga možnost pa je, da v barvni paleti uporabimo različne barve enake svetlosti in prav tako dosežemo harmonijo celote.

Če za dopolnjevanje poškodovanih mest izberemo akromatske barve, ki se razlikujejo od barv originala in so njemu enake svetlosti, vendar v hladnejših tonih, se bodo le-te umaknile v ozadje in dale vizualno prednost originalu. Na ta način dosežemo, da se barvni toni svetlostno poenotijo, se zlijejo z okolico, hkrati pa se jasno ločijo od poslikave. Gledalec tako dobi priložnost, da si individualno in glede na njemu lastno percepcijo ustvari lastno vizijo podobe (prikaz na slikah 5 in 6).

Teorijo, zaenkrat uporabljeno le digitalno, bo treba v prihodnosti preveriti in prevetrili na modelu v praksi. Težavo, ki se lahko pojavi, opisuje simultani kontrast,¹³ zaradi katerega barva ob barvi ne deluje enako. Akromatsko polje ob kromatski barvi spodbuja zaznavanje komplementarne barve, kar pomeni, da siva ob zeleni deluje rdeče (vidno na sliki 5, levi primer). Ta pojav je izrazitejši pri čistih barvah. Če se bo pojavil pri retuširanih površinah v akromatskih tonih, bo za doseganje nevtralnega izgleda najbrž potreben dodatek ustreznega barvnega pigmenta, vendar minimalno, saj retuširana mesta ne smejo dajati občutka obarvanosti v komplementarni barvi.

¹⁰ ITTEN 1973.

¹¹ ŠUŠTARŠIČ, BUTINA, ZORNIK, DE GLERIA, SKUBIN 2007, str. 161.

¹² ITTEN 1973, str. 35.

¹³ ITTEN 1973, str. 61.



Slika 4: *Pohod su. treh kraljev* iz ok. 1370, odkrit leta 2011 izpod beleža na južni steni nekdanje zakristije v dominikanskem samostanu na Pruju. Vidimo stanje poslikave po opravljenih postopkih konserviranja. Izstopajo beline zakritih poškodovanih mest.

Simulacijska retuša – prezentacija avtentične podobe

Pri iskanju rešitev za značilne poškodbe stenskih poslikav, ki so pogoste na našem področju, gre izpostaviti objave Isabelle Brajer, ki je kot raziskovalna konservatorica za stenske poslikave zaposlena v danskem Narodnem muzeju.¹⁴ V njenih razpravah zasledimo številne dileme in ugotovitve, ki jih lahko prenesemo v naše okolje, saj je stanje poslikav in z njimi povezane problematike v materialnem smislu primerljivo (prekritje z beleži in ometi ter posledične naključjanine). Brajerjeva je avtorica številnih objav s področja konserviranja in restavriranja stenskih poslikav, v katerih se dotika teoretičnih, historičnih in praktičnih vidikov tako na splošno kot tudi v konkretnih konservatorsko-restavratorskih praksah. V svojih razpravah¹⁵ izpostavlja težave, s katerimi se restavratorji srečujemo ob končni prezentaciji in o katerih razpravljamo v pričujoči publikaciji, torej tudi vezane na estetsko prezentacijo stenskih poslikav. Opozarja, da je pri odločitvi o končni prezentaciji treba izhajati predvsem iz družbenega okolja in specifične umetnin, vezanih na prostor, saj se med seboj razlikujejo (italijanski, srednjeevropski itd.). Zavedati se

¹⁴ Za podatke o njenem delovanju mdr. glej spletni vir: NanoRestArt EU Project, citiran 11. 10. 2018: http://www.nanorestart.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=303&Itemid=766

¹⁵ V nadaljevanju povzeto predstavljamo razmišljanje Isabelle Brajer iz njenih naslednjih besedil: *To retouch or not to retouch – Reflections on the aesthetic completion of wall paintings* (BRAJER 2015), *The Simulative Retouching Method on Wall Paintings: Striving for Authenticity or Verisimilitude?*, str. 100–109 (BRAJER 2009 a), *Authenticity and restoration of wall paintings: issues of truth and beauty*, str. 22–31 (BRAJER 2009 b).

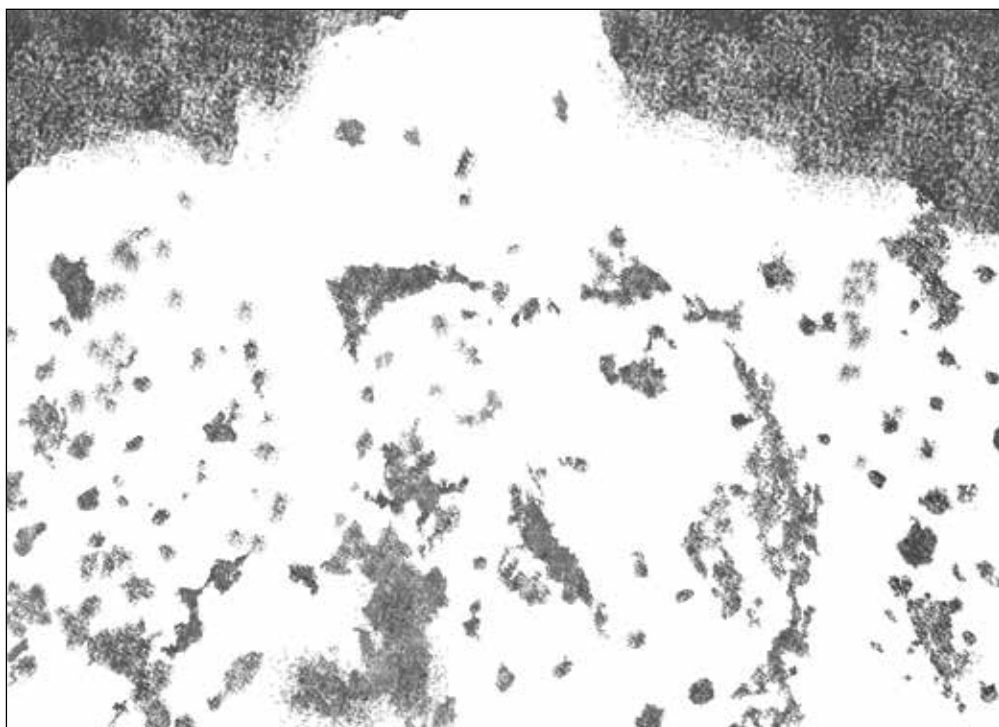


Slika 5: Prikazan je odnos med barvnimi toni. Na levi je odnos med kromatsko in akromatsko (sivo) barvo podobne svetlosti. Na srednji je odnos med toplim in hladnim tonom podobne svetlosti, kjer liki toplih tonov v odnosu z ozadjem stopijo v prvi plan. Na desni je prikazan odnos med toplim in hladnim tonom podobne svetlosti, kjer se liki hladnih tonov potopijo v ozadje.

je treba, da imajo poslikave sporočilno in zgodovinsko vrednost. Slednjo izpričuje trenutno stanje poslikave z vsemi nastalimi poškodbami in patinami in je edino avtentično. Avtorica se ne sprašuje, ali retuširati ali ne retuširati, temveč o načinu, kako retuširati, da bo original prikazan v svoji trenutni avtentični podobi, njegova ikonografska berljivost pa dovolj izpovedna. Kot je že večkrat poudarjeno, se ob konservatorsko-restavratorskih postopkih prvotna podoba neizogibno spreminja, ko zaradi kitanja in nadomestkov novega ometa na poškodovanih predelih le-ti postanejo moteči. Za vizualno vzpostavitev avtentičnega stanja pred restavratorskimi posegi je retuša nujna. Izbira le-te se od primera do primera razlikuje in je ne gre obravnavati posplošeno. Brajerjeva poudarja, da je neustrezno oziroma nemogoče retušo obravnavati kot model v smislu pravila in jo aplicirati na vse stenske poslikave. Kritično opozarja na ustaljene prakse in rutino pri izvajanju določenih postopkov, kot je "šablonsko" učenje v študijskem procesu ali povzemanje od mentorjev in nato nekritično uporabljanje naučenih metod, ker je najbrž "varneje", saj je posege lažje argumentirano zagovarjati v smislu standardov uveljavljenih in sprejetih praks. Pri tem izpostavlja slabo poznavanje tehnologije pri restavratorjih, ki retušo (predvsem *tratteggio*) nepopolno izvajajo (z enakimi praksami se srečujemo tudi v Sloveniji). Avtorica opozarja na celovit pristop k retuširanju glede na enovito slikovno polje, ki je del arhitekture in jo je kot tako, s poškodbami vred, treba obravnavati kot celoto. Tako detajlov ni mogoče retuširati v popolnost kot osamljene podobe, dekoracije, saj bodo izstopali in ne bodo delovali povezovalno. Rezultat po retuširanju mora biti homogena celota, vključujoč arhitekturo, kjer nadomestki poškodb z novim ometom ne motijo pogleda in berljivosti originala.

Eden izmed načinov je t. i. simulacijska retuša. Gre za metodo, pri kateri se na zakitanih predelih izvede retuša, ki simulira poškodovanost okoliške površine, kjer so prisotne abrazije, manjše razpoke, patina in podobno.¹⁶ Retuširanje poteka v tehniki akvarela in gvaša z različnimi orodji (s krtačo, gobico, več skupaj povezanimi čopiči itd.) in z izvedbo črtic in/ali pikic v različnih smereh, s čimer se posnema videz stanja recentne slikovne površine. Ta metoda omogoča, da se izognemo nejasnim detajlom, kjer bi pri *tratteggio* ali kromatski selekciji nastalo polje, oblak "dežja" ali nedefinirane, zamegljene površine.

¹⁶ V okviru razprav s kolegi v delovni skupini za restavriranje stenskih poslikav na Slovenskem sem kot preverbo možnih dobrih rešitev, ki jih restavratorji potrebujemo v praksi, leta 2018 svetovala in predstavila izvedbo simulacijske retuše na fragmentih stenske poslikave prezbiterja cerkve Povišanja sv. Križa v Križevcih, kar se je po mnenju komisije izkazalo kot dobra rešitev. Dela je odlično izvedla akad. restavratorica mag. Nastja Nylander.



Sliki 6a, 6b: Na detajlu prizora *Pohoda Sv. treh kraljev* je prikazana računalniška simulacija retuše s sivimi, akromatskimi toni (zgoraj 6a). Zakitana polja, ki so bila moteča (slika 4), so postala nevpadljiva. Retuše so po svetlosti prilagojene okolici, vendar se po barvi od nje razlikujejo. Berljivost, ločljivost originala od retuširanih mest je na ta način bolj jasna in izpovedna. Spodaj na sliki 6b so prikazane izvzete retuše, kjer se vidi, da so uporabljeni barvni toni brez barvne krome, se pravi sivi.



Sliki 7a, 7b: Detajl pred retuširanjem in po izvedbi simulacijske retuše v župnijski cerkvi Povišanja sv. Križa v Križevcih. Retuša deluje homogeno in hkrati povezovalno, original izstopa, je lažje berljiv in se jasno razlikuje od retuširanih partij.

Sklep

Za izvedbo končne estetske prezentacije konservirane poslikave je potreben tehten premislek. V Sloveniji žal tempo dokončanja del, vključno z retuširanjem, prepogosto narekujejo prekratki roki. V pomoč pri izogibanju temu bi bil postavljen strokovni standard, da se v zahtevanih rokih izvedejo vsa potrebna konservatorska dela, retuširanje pa se izvede po premisleku in s časovno distanco (npr. z zamikom enega leta). Tako bi bil omogočen premislek različnih strokovnjakov, ki bi pripomogel k tehtni odločitvi o ustrezni končni prezentaciji glede na tipiko posamezne poslikave. Naslednji standard, ki bi ga bilo potrebno uvesti in ga omogoča današnja tehnologija, je računalniška simulacija (virtualna retuša), s katero lahko preverimo razne možnosti in izberemo najprimernejšo rešitev, preden začnemo fizično posegati v original.



Živimo v času, ko denar postavlja merila, ki se jim podrejamo. Ponudbo prilagajamo povpraševanju, tudi vsebine, s katerimi bi bilo treba dvigati zavest laične javnosti in postavljati splošne standarde (npr. vsakodnevne novice). Kvaliteta in nivo podajanja informacij se kritično nižajo in banalizirajo. Poraja se vprašanje, ali ni stroka odgovorna za to, da postavlja in zahteva standarde, s katerimi bi dvigala védenje in zavest javnosti, ne pa nasprotno. Stanje duha se kaže tudi ob restavriranju umetnin, kjer investitorji narekujejo smernice in končni videz obnovljenega umetniškega dela, ki najpogosteje zahteva popolno retušo.

Če se zavemo, da smo skrbniki dediščine le kratek čas, je nujno, da postavimo na prvo mesto njeno dobro v smislu materialne in vizualne avtentične podobe. Ob tem moramo javnost preko populariziranja opremiti s potrebnim znanjem, ki bo pripomoglo k (pre)poznavanju spomenikov in razumevanju prezentiranih podob v smislu njihovih najvišjih kvalitet, ki so del nacionalne identitete vsakega izmed nas.

TEORIJA IN PRAKSA V TUJINI



RETUŠIRANJE STENSKIH POSLIKAV V FIRENCAH – ŠTUDIJI PRIMEROV IZ OPIFICIA DELLE PIETRE DURE. PROBLEMATIKA, MATERIALI IN TEHNIKE

Alberto Felici

Ključne besede

barvna selekcija, *abbassamento di tono* / retuša v podtonu, dopolnitve, kompatibilnost, prepoznavnost, abrazija, izguba barve, izguba ometa

Povzetek

Članek najprej na kratko predstavlja glavne teoretske vire, ki orišejo zgodovinski vpliv "florentinske šole", nato pa podrobneje raziskuje metodološke odločitve, ki jih je nedavno sprejel restavratorski inštitut Opificio delle Pietre Dure. Pri tem sta v pomoč dve študiji primerov iz bazilike sv. Križa (Santa Croce) v Firencah: *Marijino vnebovzetje*, ki ga je naslikal Maestro di Figline v levi prečni ladji v tridesetih letih 14. stoletja, in *Stigmatizacija sv. Franciška*, ki jo je naslikal Giotto v desni prečni ladji v prvem ali drugem desetletju 14. stoletja.

Pričujoči kratki prispevek skuša predstaviti nekaj navdihujočih načel, ki so vplivala na nedavno retuširanje stenskih poslikav v levi in desni prečni ladji bazilike sv. Križa v Firencah v izvedbi Opificia delle Pietre Dure (v nadaljevanju OPD), ter opisati metodološki kriterij posega in poglobitve lastnosti uporabljenih materialov. Retuširanje v baziliki sv. Križa je namreč primer kompleksne študije, ki učinkovito ponazarja smernice in pristope firenškega inštituta. Metode dela, uporabljeni v prečnih ladjah, prikazujeta dve povsem različni študiji primerov, idealni za uvod v tematiko retuširanja.

V Italiji, še posebno v Firencah, je glavno vodilo retuširanja začrtal Cesare Brandi, čigar teoretični modeli so temelj sodobnega restavratorstva.¹ Preden podrobneje analiziramo njegovo teorijo, je pomembno izpostaviti, da je Brandi zgradil obširno in trdno ogrodje, ki zajema teorijo restavratorstva v njenem splošnem kontekstu.² Raziskal je temeljne vidike restavriranja umetniških del in zamisli učinkovito vključil v svojo definicijo potencialne enosti umetniškega dela tako v zgodovinskem kontekstu kot estetiki. Ta vidik Brandijeve teorije je zelo poglobljen in je svoj par v praksi našel v tako imenovanem *rimskem tratteggju* (*tratteggio romano*), ki so ga pogosto uporabljali restavratorji, izučeni na Centralnem inštitutu v Rimu (Istituto Centrale di Roma, v nadaljevanju ICR). Vendar pa so se v Firencah, predvsem na OPD, močneje kot Brandijeve prijele ideje Umberta Baldinija. Model izvira iz Firenc v začetku sedemdesetih let, ko je ta umetnostni kritik postal direktor OPD. Danes je Baldinijev model še vedno prisoten v firenški praksi in je jedrni del firenškega pristopa. Baldini je svojo teorijo zasnoval po Brandijevem splošnem kriteriju; v praksi se je razvila v modela retuširanja, znana kot *barvna selekcija* (za rekonstruiranje manjkajočih delov) in *barvna abstrakcija* (za tiste predele, na katerih na podlagi oblike ni mogoče določiti ikonografske kontinuitete). Oba modela si prizadevata zmanjšati optično vsiljivost vrzeli in temeljita na ideji reverzibilnosti.³ Integracija običajno poteka z uporabo akvarelov ali pigmentov, vezanih z vodotopnimi vezivi. Firenška tehnika uporablja serijo majhnih, kratkih potez, ki zagotavljajo dobro prepoznavnost in

¹ Za pregled italijanskih razmer glej CIATTI 2014, str. 90–95.

² BRANDI 2005.

³ BALDINI 1978; BALDINI 1981.

razločevalnost retuše od originalne poslikave.⁴ Po Baldinijevem načelu poteze s čopičem sledijo obliki figure, ne pa vertikalni rigidnosti, in tako privedejo do rešitve, ki je bolj slikovna kot rimski sistem navpičnih črtic. Druga razlika med Baldinijevim modelom in tehniko ICR je velikost potez, ki se določi glede na lastnosti originalne barvne plasti in ne glede na razdaljo, s katere opazovalec opazuje delo.

Cilj firenške tehnike je doseči popolnoma prepoznavno integracijo, ki temelji na jukstapoziciji in prekrivanju serije barvnih plasti, izdelanih iz čistih barv in nanesenih s kratkimi potezami. Te barvne plasti se gradijo druga na drugo, dokler ni manjkajoči ikonografski element rekonstruiran in/ali dokler ni dosežena barvna skladnost. Baldinijev model *barvne abstrakcije* temelji na učinku prekrivanja, ki je sestavljen iz kratkih črtic v osnovnih barvah: rumeni, rdeči in modri, z dodatkom črne. Cilj je doseči barvni odtenek, ki je modulacijsko povprečje barvnih tonov v okolici. Baldinijevi modeli so še danes vir navdiha firenškim restavratorjem, saj jih še zmeraj uporabljajo, četudi nekoliko manj dosledno. Tretji tip integracije, znan kot *retuša v podtonu (abbassamento di tono)*,^{*} je stalnica firenške prakse. Čeprav ta tehnika strogo gledano ni del Baldinijevega modela, skuša zmanjšati vizualno motnjo, ki jo povzročajo abrazije barvnih plasti. Glavni kriterij je zmanjšanje invazivnosti obrab brez "zakrivanja" izgubljenih delov ali poskusov njihovega prikriivanja. Pomembno je omeniti, da teh modelov nikoli ne smemo interpretirati, kot da gre za nespremenljive dogme, temveč kot priporočila teoretičnih načel, ter da je spoštovanje teh načel enako pomembno kot preizkušanje in izpopolnjevanje njihove tehnične uporabe.⁵

Baldinijeva teorija in praktični modeli so postali del prakse dveh velikih firenških restavratorjev sedemdesetih let, katerih "izkušnost" je izviral predvsem iz umetniške tradicije. To sta bila Dino Dini in Leonetto Tintori. Kot "očeta" firenške prakse sta nato vplivala na restavratorja Guida Botticellija in Sabina Giovannonija, ki sta kmalu postala odgovorna za nov oddelek za stenske poslikave v OPD. Z znanjem, ki sta ga predajala, sta bila Botticelli in Giovannoni zaslužna za kontinuiteto skozi generacije in za vpeljavo firenškega pristopa k restavriranju in konserviranju stenskih poslikav.⁶

Danes uporabljamo prej omenjene tehnike retuširanja, začenši z analizo barvnih vrednosti umetnine in upoštevajoč potencialni pomen obstoječih vrzeli.⁷ Posebej pomembni sta osebna senzibilnost izvajalca in njegovo spoštovanje umetniške izraznosti umetnine. Končni cilj je izboljšati berljivost tako v detajlih kot v občudovanju celote. Izpostaviti je treba, da se je stroka v zadnjih letih posvetila temam, ki so tesno povezane z izključno konservatorsko problematiko, ne pa toliko estetiki. Pozornost se namenja izbiri materialov glede na kompatibilnost in tveganja. Nazori, kot je ta, da posegi na vrzelih nikoli ne smejo ovirati ali preprečevati prihodnjih posegov, vzpostavljajo temeljna načela, kot je reverzibilnost retuširanja in kitanja. Ti varnostni ukrepi zagotavljajo prihodnjim generacijam restavratorjev, da bodo zlahka opravili poseg na umetnini, če se bo pojavila boljša tehnika ali če bo treba zgolj odstraniti znake staranja in propadanja.

⁴ CASAZZA 1981.

^{*} Opomba uredništva: v slovenskem jeziku za *abbassamento di tono* še nimamo ustreznega poimenovanja. Možnosti so: *tonska redukcija*, *lazura v podtonu*, *retuša v podtonu*, *tonska lazura*, *lazura v pridruženem tonu*. V zborniku uporabljamo retuša v podtonu. Mdr. glej: *EwaGlos*, 2016, spletni vir, citiran 26. 6. 2019: http://vecchiosito.dsa.unige.it/sla/marsc/publicazioni/guide/ic_acquasporca.pdf

⁵ CIATTI 2011, str. 121–123.

⁶ PAOLUCCI 1986, str. 92–95.

⁷ *Lacuna: riflessioni sulle esperienze dell'Opificio delle Pietre Dure. Atti dei Convegni in Ferrara del 7 aprile 2002 e del 5 aprile 2003* (ur. Marco Ciatti), Firenze 2004.



Slika 1: Pogled na slavoločno steno bazilike sv. Križa (Santa Croce) v Firencah.



Slika 2: Giottova *Stigmatizacija sv. Frančiška* pred posegom.



Slika 3: *Marijino vnebovzetje* slikarja Maestra di Figline pred posegom.

Pred izvedbo del je nujno, da izvajalci izhajajo iz skupnega glosarja terminov, s katerim identificirajo različne vrste vrzeli:

- abrazija in obraba slikovne plasti,
- izguba barve,
- izguba ometa, tako slikovnega kot pripravljalnega.

V prvih dveh primerih je potrebna samo slikovna intervencija, v zadnjem pa postopek dopolnitve. Slednjemu se pogosto ne posveča dovolj pozornosti, čeprav je ravno tako pomemben kot retuširanje, saj bo tekstura dopolnjene površine močno vplivala na končni rezultat. Dopolnitve imajo tako estetsko vrednost kot pomembno vlogo pri konserviranju, saj "zapirajo" vrzeli in zagotavljajo stabilnost izvirnih materialov stenske poslikave. Omet, ki ga uporabimo za dopolnitve, bi moral biti pripravljen z dodajanjem agregatov ustrezne barve in granulometrije zračnemu apnu.⁸ Cilj je dobiti dopolnitev v ometu (plombo), katere poroznost in površinska tekstura sta podobni originalnemu ometu. Pred kitanjem je potrebno pozorno oceniti morfologijo obstoječe originalne površine. Material, ki bo uporabljen za dopolnjevanje, se mora zlahka zlit z vrhno teksturo slikovne površine, najsi bo ta zglajena, če je dobro ohranjena, ali groba, če je odrgnjena. Posledično bo površina dopolnitve ostrgana, da ustvari bolj grobo teksturo, ali zglajena s konico zidarske žlice, da dosežemo zglajen učinek.

Tehnični poročili, ki ju je pripravil OPD in opisujeta izvedene posege na stenskih poslikavah Giotta in Maestra di Figline v **baziliki sv. Križa (Santa Croce) v Firencah**, sta dobri primeri študij, s katerima lahko opredelimo omenjena načela. Stenski poslikavi sta simetrično umeščeni na slaveločno steno oltarne kapele v baziliki sv. Križa⁹ (slika 1). Na desni strani kapele Giottoov prizor prikazuje *Stigmatizacijo sv. Frančiška* (slika 2), na levi pa vidimo *Marijino vnebovzetje* Maestra di Figline (slika 3).

⁸ ALDROVANDI et al., 2012, str. 117–123.

⁹ BANDINI et al., 2014, str. 268–290.

Oba prizora imata ob vznožju na okroglih ščitih portreta, na desni *praočeta* in na levi *dva angela*. Stranski okni uokvirjajo naslikani vibasti stebri in vrsta majhnih naslikanih glav, ki izvira iz kasnejšega obdobja in katerih avtor je bil morda Agnolo Gaddi, glavni slikar dekorativne sheme v kapeli. Končna kompozicija je torej kolaž poslikav iz različnih obdobj, ki se stilistično in tehnično precej razlikujejo. Dekorativni motivi okoli oken so izvedeni v *pravi freski*, Giottovo delo je izvedeno v *mešani tehniki*, medtem ko je prizor Maestra di Figline skoraj v celoti izveden v *secco tehniki*. V 18. stoletju so shemo prekrili s številnimi beleži in s tem zakrili stenske poslikave, dokler jih niso znova odkrili v drugi polovici 19. stoletja. Na žalost je odkrivanje naslikane sheme vključevalo tudi dodajanje preslikav na večjih predelih in nanos utrjevalcev, ki pa so bili v poznejših intervencijah delno odstranjeni. Arhivski viri so nam omogočili odkritje dveh predhodnih restavriranja: eno je izvedel Gaetano Bianchi, ki je odstranil beleže in ponovno, v priložnostni maniri, preslikal površine, drugo pa je izvedla delavnica Amadea Beninija, odgovornega za nanos organskega utrjevalca, ki je sčasoma potemnel.¹⁰ Čiščenje in utrjevanje, ki se ju je lotil OPD med letoma 2010 in 2013, sta bila na obeh poslikavah izvedena po enakih metodoloških kriterijih, razlikovali pa so se tehnični postopki zaradi razlik v slikarskih tehnikah. Glavni namen čiščenja je bil odstraniti ali delno odstraniti utrjevalec, saj je pomenil tveganje za prihodnja restavriranja in ohranitev stenskih poslikav.¹¹

Retuširanje se je začelo z dopolnjevanjem z ometi, ki so vsebovali agregate različnih velikosti in so bili izbrani po ohranjenosti okoliške barvne plasti in glede na to, ali so se posegi izvajali na plasti *arriccio* ali *intonaco*.¹² Strukturne poškodbe, ki so nastale zaradi nenehne deterioracije, smo pustili nezapolnjene, da smo s tem omogočili naravno gibanje zidov in vrhnjih originalnih ometov. Zgolj zaradi estetike smo robove poškodb zapolnili z apnenim ometom in s tem zmanjšali velikost in vidnost razpok. Roke *Kristusa serafa* in pozlačeni žarki, ki so bili v 19. stoletju močno predelani, so potrebovali poseben protokol retuširanja. Ob zaključku čiščenja in utrjevanja teh delov so bile originalne barvne plasti bolj definirane in kompaktne kot plasti, preslikane v 19. stoletju, saj so bile te v nasprotju z izvirnimi pretemne in dokaj nedefinirane. Preslikave smo dokumentirali in nato odstranili ter po potrebi nadomestili plombe iz 19. stoletja z novimi kitanji v ometu, ki se ujemajo s površinsko obdelavo poslikanih površin v okolici. Preden smo se lotili rekonstruiranja predelov, ki so bili preslikani v 19. stoletju, smo proučili Giottovo *Križanje* v cerkvi Vseh svetih (Ognissanti) in izdelali možno ikonografsko ustreznico ter jo prilagodili tako, da je ustrezala dimenzijam

¹⁰ Gaetano Bianchi (Firence 1819–1892) je ustanovitelj florentinske šole restavriranja stenskih poslikav: CIATTI 2009, str. 187–188; *La »Bottega« dei Benini*, 1998.

¹¹ Restavratorski poseg: OPD, direktorica: Isabella Lapi (2009–10), Marco Ciatti (2010–danes); vodja posegov in izvedbe restavratorskih del: Cecilia Frosinini (vodja restavratorskega oddelka stenskih poslikav, 2008–danes), Marco Ciatti (vodja: 2008–danes); tehnična izvedba restavriranja, oddelek za restavriranje zidov OPD: Mariarosa Lanfranchi, Fabrizio Bandini, Alberto Felici, Paola Ilaria Mariotti; diagnostične raziskave, znanstveni laboratorij inštituta OPD: Alfredo Aldrovandi, Andrea Cagnini, Monica Galeotti, Carlo Lalli, Giancarlo Lanterna, Daniela Pinna, Simone Porcinai, Maria Rizzi, Isetta Tosini v sodelovanju z Daryo Andrash, Federico Innocenti; fotodokumentacija, fotolaboratorij inštituta OPD, vodja: Alfredo Aldrovandi; sodelovanje pri fotodokumentiranju in diagnostičnih raziskavah: Annette Keller, Angelo Latronico. Institucije, odgovorne za zaščito: regionalni direktorat za kulturno dediščino in toskansko krajino, direktor: Maddalena Ragni (2009–12) Isabella Lapi (2012–danes); posebni nadzorni organ za zgodovinsko, umetniško in etnoantropološko dediščino ter za florentinski muzej Pole, direktorica: Cristina Acidini, odgovorna oseba: Brunella Teodori; nadzorni organ za arhitekturno, krajinsko, zgodovinsko, umetniško in etnoantropološko dediščino pokrajini Firence, Pistoja in Prato (z izjemo mesta Firence, za znanje s področja zgodovinske, umetniške in etnoantropološke dediščine), direktorica: Alessandra Marino, odgovorna oseba: Lia Pescatori. Administrativno vodenje projekta: Opera di Santa Croce. Vodja del in koordinator za varnost med načrtovanjem in izvedbo: Marco Pancani; začasna dela: Mannucci Geom. Vinicio s.r.l. – Firence; gradbeni inženir: Leonardo Paolini; raziskave in digitalizacija, Culturanuova s.r.l., Arezzo, Massimo Chimenti s Saro Rutigliano in Sandro Damianelli za vnos podatkov; odgovorni za preprečevanje in zaščito pred tveganji za del inštituta OPD: Pietro Capone. Financirano s pomočjo ministrstva za kulturno dediščino in dejavnosti, Opera di Santa Croce, Univerza v Kanazawi (prof. Takaharu Miyashita).

¹² FELICI et al., 2014, str. 102–105.



Slika 4: Detajl Kristusove desne roke z Giottove *Stigmatizacije sv. Frančiška* pred retuširanjem in po njem.

in perspektivi prizorov v baziliki sv. Križa. Natančnost naših ponovno predlaganih integracij so spodbudili majhni originalni fragmenti Giottove barvne plasti, ki smo jih uporabili kot vodila pri svojih novih rekonstrukcijah. Uporaba *barvne selekcije* za izdelavo manjkajočih elementov nam je omogočila načrtovanje ujemajočih se barvnih vrednosti, a hkrati zagotavljala prepoznavnost od originalne barvne plasti (sliki 4, 5).

Zlati žarki iz 19. stoletja med *Kristusom serafom* in figuro sv. Frančiška so bili odstranjeni, z izjemo žarkov, ki sijejo od Kristusa. Odstranjeni žarki so bili pravilno doslikani z uporabo lazur s pigmentom iz sljude (prašek Mica), vezanim z arabskim gumijem, ki je zlahka reverzibilen in ima lastnost poustvarjanja leska zlata, ne da bi imitiral originalno pozlato ali zasenčil maloštevilne fragmente, ki so še vidni. Velike rekonstrukcije okoli okna smo obdržali, saj smo lahko odstranili umetno patino, naneseno z namenom, da se barvno ujema z okoliško originalno barvno plastjo, v tistem času potemnjeno zaradi nalaganja snovi in atmosferskega prahu. Ostalo retuširanje je zajemalo retuširanje abrazij z barvnimi lazurami v podtonu (*abbassamento di tono*) in rekonstruiranje nefiguralnih elementov, za katero so bile potrebne dopolnitve v tehniki *barvne selekcije* (slika 6).

Prizor *Vnebovzetja* v levi prečni ladji prikazuje Devico Marijo v zlati mandorli, iz katere sijejo zlati žarki in ki jo podpirajo štirje celopostavni angeli. Prizor je omejen s preprostim naslikanim okvirjem, ki ga krasijo geometrični motivi. *Vnebovzetje* ni kazalo posebnih znakov aktivnega propadanja, a je bila berljivost kljub temu močno okrnjena zaradi številnih prejšnjih posegov in z njimi povezanih slikarskih interpretacij. Originalno ozadje je bilo fragmentarno ohranjeno in prekrito s preslikavami, različnimi po debelini in gostoti, kombinacija spremenjenega utrjevalca in površinskih atmosferskih usedlin pa je oteževala berljivost.

Med čiščenjem je naš splošni pristop vključeval ohranitev predhodnih kitanj, ki so se ujemale z originalno površinsko strukturo in so bila kompatibilna z izvirnimi gradivi. Dopolnitve, ki omenjenim kriterijem niso ustrezale, smo nadomestili. Podoben metodološki pristop smo izbrali na preslikanih predelih iz 19. stoletja. Retuše, ki so zakrivalo originalno poslikavo, smo posvetlili, tiste, ki so spremenile originalno ikonografijo, pa odstranili. V nekaterih primerih smo odtenke preslikanih delov, ki smo jih želeli obdržati, posvetlili, da se barvno ujemajo z očiščeno originalno barvno plastjo v okolici. Ta model retuširanja smo uporabili na dekorativnih motivih, denimo na imitaciji marmorja in vibastih stebrih ter na dekorativnih obrazih na okenskih špaletah. Vodilo je torej bilo, da se ohranijo integracije, ki niso spremenile podobe originalne poslikave ali ogrozile stanja ohranjenosti njenih sestavnih materialov.



Slika 5: Detajl Kristusove leve roke z Giottove *Stigmatizacije sv. Frančiška* pred retuširanjem in po njem.



Slika 6: Giottova *Stigmatizacija sv. Frančiška* po posegu.



Slika 7: Detajl levega angela z *Marijinega vnebovzetja* Maestra di Figline pred posegom in po njem.

Uporabljena metodologija je bila osredotočena na retuširanje abrazij v podtonu (*abbassamento di tono*) in na dopolnitve vrzeli, ki jih je bilo mogoče rekonstruirati z *barvno selekcijo*. Abrazije smo umirili z akvarelnimi lazurami, katerih odtenki so bili hladnejši in manj močni kot originalna barvna plast v okolici. Za rekonstrukcije v *barvni selekciji* smo uporabili akvarele in pigmente, vezane z amonijevim kazeinatom (sliki 6, 7).

Uporabiti smo morali različni vezivi, da smo dosegli enake barvne vrednosti, kot jih ima originalna poslikava. Če bi rekonstrukcijo izvedli zgolj z akvareli, bi bil končni izdelek zelo svetel, in nasprotno: uporaba zgolj pigmentov, vezanih z amonijevim kazeinatom, bi povzročila neprosojen in barvno ubit učinek, ki bi odstopal od originalne slikovne plasti. V določenih svetlobnih razmerah ali ko poslikave opazujemo pod določenim kotom, je bila svetlobna refrakcija retuše, izvedene zgolj v akvarelih ali pigmentih, posebno opazna, s čimer je razveljavila prizadevanje za rekonstrukcije, ki smo jih izvajali v tehniki *barvne selekcije* (slika 8).

Če povzamemo, posebnost retuširanja stenskih poslikav je torej razmerje med velikostjo umetniškega dela in časom ter sredstvi, potrebnimi za poseg. Ena glavnih problematik je težavnost poseganja v nadzorovano okolje, v katerem so poslikave ohranjene, zato je še posebej pomembno, da uporabimo materiale, ki so kompatibilni z umetniškim delom in stanjem njegove ohranjenosti. Upoštevati je treba položaj opazovalca glede na poslikavo, odnos oziroma razmerje med celoto in detajlom ter končno sledljivost oziroma prepoznavnost dodanega.



Slika 8: Detajl okvirja z *Marijinega vnebovzetja* Maestra di Figline pred posegom in po njem.



Slika 9: *Marijino vnebovzetje* Maestra di Figline po posegu.

KONSERVIRANJE-RESTAVRIRANJE STENSKIH POSLIKAV V NEMČIJI: PROBLEMATIKA ESTETSKE PREZENTACIJE IN OHRANJANJA ZGODOVINSKE AVTENTIČNOSTI

Ursula Schädler-Saub

Ključne besede

teorija konserviranja-restavriranja, zgodovina konserviranja-restavriranja, konserviranje-restavriranje stenskih poslikav v Nemčiji, zgodovinska avtentičnost, estetska vrednost

Povzetek

Dobro premišljena estetska prezentacija stenskih poslikav je tesno povezana z izčrpnim poznavanjem zgodovine percepcije, uporabe, transformacije in restavriranja tovrstnih poslikav. Članek se osredotoča na dialektični izziv, ki ga predstavlja mediiranje med problematiko estetske prezentacije na eni strani in ohranjanjem zgodovinske avtentičnosti pri konserviranju-restavriranju stenskih poslikav na drugi strani. Pri tem se poraja vprašanje, kako ohraniti zgodovinsko avtentičnost, ne da bi zanemarili umetniško vrednost kulturnih spomenikov. Pomembni primeri konserviranja-restavriranja stenskih poslikav v Nemčiji so povezani z osrednjo tematiko teorije restavriranja Cesareja Brandija. Aktualni primeri in tisti iz preteklosti lahko nazorno dokažejo pomembnost znanstvenega proučevanja in spoštljivega ravnanja z zgodovino restavratorstva, prav tako pa lahko tudi ponazorijo pomembnost spreminjajoče se estetske percepcije in okusa od 19. stoletja do danes. Ob Brandijevi predpostavki, da mora pristop konserviranja-restavriranja upoštevati tako zgodovinsko kot estetsko komponento, je ravnovesje med tema zahtevama danes v splošnem nagnjeno v smer spoštovanja zgodovinske avtentičnosti. A tudi ob dobro utemeljeni etični zahtevi po minimalnem posegu moramo priznati, da ima vsakršen poseg hkrati estetski učinek. Poleg tega ne smemo pozabiti, da tudi drugi, ki so vključeni v projekt, upravičeno zahtevajo prepričljivo estetsko prezentacijo ohranjenih stenskih poslikav. Z zgodovinsko in estetsko komponento nam Brandi ponuja dialektično orodje za razvijanje dobro uravnoteženih pristopov konserviranja-restavriranja, ki ga lahko uporabimo s sodobno vizijo konservatorske etike in družbenih zahtev.

Estetska prezentacija stenskih poslikav zajema veliko več kot zgolj vprašanje vrzeli (lakun) in metod ter tehnik reintegracije. Tesno je povezana z obsežnim poznavanjem zgodovine percepcije, rabe oziroma namena, transformacije in restavriranja stenskih poslikav. Samo na podlagi tega lahko danes dekodiramo specifičen videz in materialnost teh zgodovinskih poslikav in oblikujemo primerne konservatorsko-restavratorske pristope.

Članek se osredotoča na dialektični izziv, ki ga predstavlja mediiranje med problematiko estetske prezentacije na eni strani in ohranjanjem zgodovinske avtentičnosti pri konserviranju-restavriranju stenskih poslikav na drugi strani, pri čemer se bo občasno skliceval na kontradiktorno stanje v Nemčiji. Vprašanje, ki se poraja, je, kako ohraniti zgodovinsko avtentičnost, ne da bi zanemarili umetniško vrednost kulturnih spomenikov. Gre za splošno znan konflikt med večinoma iluzorno željo po obnovitvi umetniškega originala in nalogo, da ga ohranimo kot pomembno pričevanje zgodovine. Slednje pomeni ohranitev stenskih poslikav v stanju, v kakršnem smo jih našli, vključno

s predhodnimi reintegracijami, preslikavami in drugimi vrstami zgodovinske reinterpretacije. Vendar, ali moramo nujno zgolj "sprejeti ali pustiti" ter s tem izbrati med estetsko ali zgodovinsko vrednostjo?

To dilemo lahko rešimo, če se ozremo k Cesareju Brandiju in citiramo osrednjo predpostavko njegove teorije restavriranja: koncept oziroma pristop konserviranja-restavriranja mora upoštevati tako zgodovinsko kot estetsko komponento (instanco - it. *istanza*).¹ V tem duhu je Brandi razkril svoje drugo načelo restavriranja: »Restavriranje naj teži k ponovni vzpostavitvi potencialne celote umetniškega dela, dokler je to mogoče doseči brez umetniškega ali zgodovinskega potvarjanja in brez brisanja vseh sledi potovanja skozi zgodovino, ki ga je delo doživelo.«² Pravzaprav morajo konservatorji najprej analizirati zgodovinsko in estetsko pomembnost stenske poslikave s pomočjo uporabne filologije ali hermenevtike,³ tj. s kompleksnimi raziskavami ohranjene materialnosti poslikave in sorodnih sekundarnih virov, če se želijo izogniti kakršnemu koli umetniškemu ali zgodovinskemu potvarjanju. Na podlagi tega morajo pretehtati zahteve zgodovinske komponente proti zahtevam estetske, da lahko zasnujejo uravnotežen koncept konserviranja-restavriranja. Za Brandija ta koncept vedno vključuje vrednostno razsodbo, ker ta zahteva, da se odločimo za ohranitev ali odstranitev predhodnih dopolnitev in modifikacij.

Kaj so torej najpomembnejše zahteve estetske komponente, kot jih navaja Brandi? V osnovi je treba odstraniti kakršne koli dopolnitve, ki škodujejo estetski percepciji originalne poslikave – vendar to vsekakor ni zelena luč za splošno odstranjevanje zgodovinskih dopolnitev. V primerih, kjer odstranitev le-teh omogoči ponovno vzpostavitev originalne ali vsaj potencialne enotnosti poslikave, je takšen ukrep za Brandija nujno potreben. V drugih primerih pa so zgodovinske dopolnitve poslikavo preoblikovale in ji dodale novo umetniško vrednost – takrat je treba takšno transformacijo spoštovati in ohraniti kot estetski in zgodovinski dokument. Po Brandijevem mnenju je celo drastične modifikacije umetniškega dela, kot je na primer preslikava, potrebno ohraniti, če bi njihova odstranitev poslikavi odvzela vso umetniško vrednost in jo uničila.

In katere so najpomembnejše zahteve Brandijeve zgodovinske komponente? Ali zgodovinska komponenta zagovarja ohranitev vseh dopolnitev in modifikacij iz preteklosti, nekakšno zamrznitev zgodovine v imenu avtentičnosti? Za Brandija je odgovor jasen: ne, nikakor ne, saj so zahteve zgodovinske komponente temeljno povezane s kvaliteto predhodnih posegov. Vandalizem ali potvarjanje nista enakovredna empatični umetniški interpretaciji ali zgodovinskemu restavriranju, ki spoštuje stanje umetnine v njenem času. Tako kot umetniška tudi zgodovinska komponenta zahteva vrednostno razsodbo pri odločanju o tem, katera dopolnitev in modifikacija iz preteklosti naj se ohrani in katera odstrani. Pravzaprav niti v primerih, ko imamo tehnične razloge za konserviranje, ne moremo ohraniti zatečenega stanja kulturne dediščine brez vrednostne razsodbe. A v tem polju odločitev, ki zadevajo dopolnitve in modifikacije iz preteklosti, včasih v svojih argumentih nismo tako objektivni, kot bi si želeli biti. Zato lahko naletimo na dilemo med strokovno dobro utemeljenimi razlogi in okusom našega časa. V tej težki

¹ Glej: BRANDI 1977, pogl. 5, *Il restauro secondo l'istanza della storicità*, str. 29–37; pogl. 6, *Il restauro secondo l'istanza estetica*, str. 39–47; BRANDI 2005 (angl. prev.), pogl. 5 in 6, str. 65–69 in 71–75.

² BRANDI 1977, pogl. 1, *Il concetto di restauro*, str. 8; BRANDI 2005, str. 50.

³ Termini, ki jih Brandi pogosto uporablja, se nanašajo na klasično filološko kritiko in njen metodološki pristop pri analiziranju in interpretaciji fragmentarnih besedil ali umetniških del z jasno težnjo po reintegraciji manjkajočega. Brandi je to metodologijo apliciral na fragmentarna umetniška dela in konservatorja označil za umetniškega kritika, ki svoje delo opravlja neposredno na materialih umetniških del. Glej: BASILE 2007, SCHÄDLER-SAUB 2006, str. 21–36.



Slika 1: Glavna apsida s poslikavami iz ok. 1107–10 (?) v nekdanjem benediktinskem samostanu sv. Petra v Petersburgu, ki jo je leta 1906/07 v neosrednjeveškem slogu restavriral in preslikal oziroma poustvaril akademski slikar in restavrator Franz Haggemiller. Zadnja konservatorska dela v letih 2006/07 so zajemala reintegracijo v *tratteggiu*.

situaciji nam lahko pomaga Brandijevo osnovno načelo: konserviranje dopolnitve je norma, odstranitev pa izjema, ki potrebuje utemeljitev.⁴

Kako naj v današnji konservatorsko-restavratorski praksi uravnotežimo dialektični konflikt med zgodovinsko in estetsko komponento in najdemo moder kompromis med raznolikima zahtevama?

Trenutna problematika konserviranja-restavriranja stenskih poslikav ter izziv ohranjanja njihove zgodovinske in estetske avtentičnosti bosta ponazorjena z nekaj izbranimi nemškimi primeri.

V pomoč pri razumevanju vira mnogih sodobnih težav naj nam bo hiter pogled v zgodovinsko dogajanje v 19. in zgodnjem 20. stoletju. V tistem času je ponovno odkritje srednjeveške umetnosti prineslo entuziastično občudovanje srednjeveških stenskih poslikav, tesno povezano s poplavo hitrih in brezobzirnih odkrivanj. Posledica tega so hude poškodbe in izgube zaradi pomanjkanja etične zavesti in tehnične spretnosti. Akademski slikarji, ki so bili specializirani za restavriranje, so skušali z obsežnim retuširanjem in predvsem preslikavanjem ponovno vzpostaviti srednjeveški videz poškodovanih originalnih fragmentov.⁵

V majhni bavarski **cerkvi sv. Petra v Petersbergu** blizu Münchna (Zgornja Bavarska) je še danes ohranjen impresiven primer takšne neosrednjeveške interpretacije, ki temelji na zelo skromnih najdbah iz 12. stoletja (slika 1).⁶

Potem, ko so v zgodnjem 20. stoletju ponovno odkrili majhne fragmente originalne stenske poslikave v glavni apsidi ter v stranski severni in južni apsidi, so jih v celoti preslikali. V tistih delih apside, kjer najdb ni bilo, pa je akademski slikar in restavrator Franz Haggemiller stenske poslikave poustvaril v neosrednjeveškem slogu. V vseh referenčnih knjigah o srednjeveški umetnosti na Bavarskem so te poslikave predstavljene kot primer romanske umetnosti, a še danes ne vemo, ali je zares vidnega kaj romanskega ali pa gre pravzaprav za neoromanski cikel stenskega slikarstva. Zadnji konservatorski poseg, ki so ga opravili v zgodnjem 21. stoletju, je ohranil stenske poslikave v obstoječem stanju brez odstranjevanja posegov iz preteklosti. Vrzeli so bile integrirane z obširnimi *tratteggiom*. Brez dvoma je to pravilna metoda, ne glede na to, ali imamo opravka z romanskimi ali neoromanskimi stenskimi poslikavami. Če se sklicujemo na Brandijevo zgodovinsko in estetsko komponento, sta preslikava in poustvarjanje iz zgodnjega 20. stoletja prav gotovo zgodovinski dokument kot tudi umetniško delo, ki ga je treba ohraniti za prihodnje generacije.

Znameniti romanski cikel v **prezbiteriju nekdanjega benediktinskega samostana sv. Jurija v Prüfeningu** blizu Regensburga je še en primer, kako lahko restavriranje v preteklosti določa današnji videz in konservatorsko stanje stenske poslikave.⁷ Po odkritju, ki je potekalo v več stadijih od poznega 19. do zgodnjega 20. stoletja, je fragmente v glavni apsidi povsem preslikal akademski slikar in restavrator Friedrich Pfeiderer (slika 2a). Njegovo umetniško poustvarjanje je navdahnila knjiga romanskih iluminacij iz Regensburga, pri čemer ni resneje upošteval najdb iz prezbiterija sv. Jurija. V stranskih apsidah so bile stenske poslikave leta 1897 odkrite, vendar ne preslikane⁸ (sliki 2b,

⁴ BRANDI 1977, str. 35; BRANDI 2005, str. 68. Omenjeni koncept lahko bolje pojasni daljši citat: »/.../ dopolnitev umetnine /.../ je del /.../ zgodovine. Če jo odstranimo, s čimer sicer prav tako kot pri dopolnitvi posežemo v umetnino, v resnici uničimo zgodovinsko zabeležko o kakršnem koli posegu. S tem odstranitev vodi v zanikanje in uničenje posega iz preteklosti ter v potvarjanje dokazov. Historično gledano je torej brezpogojno upravičena zgolj ohranitev dopolnitve, medtem ko mora biti njena odstranitev vedno utemeljena oziroma mora biti opravljena na način, da bo razvidna tako iz zgodovinskih dokumentov kot iz umetniškega dela samega. Posledično je torej ohranitev dopolnitve norma, odstranitev pa izjema.«

⁵ Za več o zgodovini konserviranja-restavriranja stenskih poslikav v Nemčiji glej: SCHÄDLER-SAUB 2000; FELDTKELLER 2007 et al.

⁶ Za nadaljnje informacije o cerkvi sv. Petra v Petersbergu in njenih stenskih poslikavah, glej: ZEHETER et al., 2014.

⁷ Glej: HALLINGER 2008.

⁸ Preslikanih je bilo le nekaj delov južne apside. Najpomembnejši deli južne in celota severne stranske apside so ohranjeni brez preslikav.



Slika 2a: Delno vidna glavna apsida z delčki iz cikla romanske poslikave prezbiterija v nekdanjem benediktinskem samostanu sv. Jurija v Prüfeningu, ki je bila odkrita leta 1897. Ok. leta 1901 jo je povsem preslikal Friedrich Pfeleiderer.



Slika 2b: Detajl stenske poslikave severne apsido, ki je bil ob odkrivanju leta 1897 hudo poškodovan in je ostal nerestavriran.



Slika 2c: Detajl zelo dobro ohranjene stenske poslikave zidu na notranji strani oboka med glavno in severno apsido prezbiterija kaže visoko umetniško vrednost originala. Ker je bila arkada nekoč zazidana, poslikava ni bila prebeljena v baroku, niti odkrita leta 1897 niti preslikana ok. 1900. Opeke so odstranili šele po sredini 20. stoletja.

2c). Še danes so vidne hude poškodbe, ki jih je povzročilo odkrivanje, a tudi nekateri lepo ohranjeni deli impresivne poslikave iz zgodnjega 12. stoletja, ki kasneje ni bila restavrirana.

Sedaj pa moramo na kratko razmisliti o ključni zamenjavi paradigem, do katere je prišlo po zaslugi osnovnega načela umetnostnega zgodovinarja in konservatorja Georga Dehia in ki je ok. leta 1900 spremenila ohranjanje dediščine v Nemčiji. V protestu zoper *vandalisme restaurateur* konservatorjev 19. stoletja, ki je bil vzrok za obžalovanja vredno ponarejanje in uničevanje spomenikov, je Dehio kot osrednjo vrednost kulturne dediščine poudaril večplastni zgodovinski dokaz. Trdil je, da je zgodovinsko avtentičnost spomenikov mogoče ohraniti samo, če spoštujemo načelo »konservirati in ne restavrirati«. ⁹ Na podlagi tega načela je bavarski Oddelek za ohranjanje zgodovinskih spomenikov v zgodnjem 20. stoletju prenehal s tradicionalnimi metodami restavriranja in s preslikavanjem v Prüfeningu ter zahteval zgolj konserviranje poslikanih fragmentov. Ta koncept je bilo možno uveljaviti v stranskih apsidah omenjene cerkve, ki imata manjšo liturgično vrednost. Dogodek velja za prelomen trenutek sodobne teorije in prakse konservatorstva v Nemčiji, zaradi česar je obstoječa zelo kontradiktorna prezentacija stenskih poslikav v Prüfeningu še danes ohranjena kot zgodovinski dokument, saj priča tako o romanski umetnosti kot o zgodovini restavriranja. Danes, v duhu te kompleksne zgodovinske avtentičnosti, večina strokovnjakov odklanja kakršno koli retuširanje nikoli restavriranih stenskih poslikav v severni apside, čeprav percepcijo njihove visoke umetniške vrednosti zmanjšujejo praske in druge mehanske poškodbe, ki so nastale pri odkritju. V enakem duhu velja za obvezno tudi ohranitev neoromanske preslikave v glavni apside. Zahvaljujoč neinvazivnim raziskavam z UV fluorescenco je bilo možno pridobiti podatke tudi o skritih romanskih poslikavah. S študijo UV fluorescentnih fotografij je odgovorni konservator potrdil nekatere osupljive razlike med romanskimi in neoromanskimi poslikavami, na primer v porazdelitvi figur na stenah. ¹⁰ Če se sklicujemo na Brandijevo teorijo restavriranja, je zgodovinska komponenta v Prüfeningu izjemno pomembna in več kot očitno prevlada nad estetsko – iz česar sledi, da mora slednja zasesti zadnjo klop.

Od leta 1930 naprej so kritični odzivi konservatorjev in umetnostnih zgodovinarjev na poustvarjanje srednjeveških stenskih poslikav v duhu historicističnega preslikavanja povzročili množično derestavriranje, ki je svoj vrhunec doseglo v petdesetih in šestdesetih letih. Ta koncept je bil tesno povezan s takratnim okusom časa, še posebej z estetskim vrednotenjem fragmentarnih umetniških del. ¹¹ Romanska stenska poslikava v **kapiteljski dvorani nekdanjega benediktinskega samostana v Brauweilerju** (Porenje-Pfalška) lahko ponazori razvoj od

⁹ DEHIO 1905.

¹⁰ Konservator za stenske poslikave Peter Turek iz Forchheima je te raziskave in dokumentiranje izvedel v letih ok. 2012–14.

¹¹ Za več o tej problematiki, glej i. a.: SCHÄDLER-SAUB 2008 in SCHÄDLER-SAUB 2014.



Sliki 3a, 3b: Detajl *Daniela v levnjaku* (z oboka) iz cikla stenske poslikave (ok. leta 1150) kapiteljske dvorane nekdanjega benediktinskega samostana v Brauweilerju. Levo stanje s preslikavami iz let 1862 in 1930 in desno po derestavriranju, ki ga je med letoma 1957 in 1959 izvedel konservator Wolfhart Glaise.

preslikavanja do derestavriranja, vse do namerne prezentacije fragmentarno ohranjenih stenskih poslikav brez vsakršne retuše.¹² Primer upodobitve *Daniela v levnjaku* kaže rezultat takega načina reševanja na figuralnih delih slikarskega cikla (sliki 3a, 3b).

Posledica je izguba estetskega dojemanja in ikonografskega sporočila, takrat odgovorne osebe pa so takšno dramatično intervencijo upravičile s pojasnilom, da gre za večjo avtentičnost. Njihovo odločitev bi lahko argumentirali z Brandijevo razlago razlike med zgodovinskimi dopolnitvami in zgodovinsko modifikacijo (v tem primeru popolno preslikavo); prve imajo svojo estetsko in zgodovinsko vrednost, druga je, nasprotno, zgolj zgodovinska potvorba brez umetniške vrednosti, katere namen je izničiti časovni razpon med starim in novim. Filološka kritika tako za Brandija v takšnem primeru narekuje odstranitev preslikave in odkritje fragmentarnega originala.¹³ Danes derestavriranje v Brauweilerju, izvedeno v letih 1958/59, spoštujemo kot zgodovinsko intervencijo in vemo, da ni poti nazaj k prvotnemu videzu. A če bi se sedaj znašli v situaciji, ko bi se morali odločiti, ali naj odstranimo ali ohranimo preslikavo historicizma, bi se najverjetneje odločili za ohranitev. To razkriva, da je ravnovesje med zgodovinsko in estetsko komponento vedno pod vplivom okusa našega časa. Vrednostna sodba o tem, kaj škodi estetski percepciji in zgodovinski avtentičnosti stenske poslikave, se spreminja iz generacije v generacijo. S proučevanjem in spoznavanjem

¹² Glej: BESELER 1960.

¹³ BRANDI 1977, str. 37; BRANDI 2005, str. 69.



Slika 4a: Pogled proti oltarju na poslikano notranjost nekdanje benediktinske samostanske cerkve sv. Jurija v Reichenau-Oberzellu. Cikel poslikav s konca 10. stoletja prikazuje *Jezusovo življenje in čudeže*. Gre za stanje po konserviranju v letih 1982–88 (konservator Helmut F. Reichwald).

zgodovine restavracije zato danes postajamo zelo previdni pri izvajanju nepovratnih posegov. Tako se Brandijevo načelo, ki pravi, da je »ohranitev dodanega norma, odstranitev pa izjema«, širi in s tem vključuje vse več zgodovinskih modifikacij vprašljive estetske kvalitete. Zakaj lahko upravičimo takšno mnenje? Ravno zato, ker tudi zgodovinsko preslikavanje slabe estetske kvalitete lahko priča o nekaterih vidikih originalnih poslikav, ki jih ne želimo izgubiti, kot so na primer medsebojne povezave med arhitekturo in porazdelitev figuralnih in ornamentalnih poslikav po arhitekturnih površinah.

V nekaterih primerih lahko ohranitev zgodovinskih restavratorskih posegov predstavlja težave pri konserviranju originalnih stenskih poslikav zaradi, na primer, uporabe neprimernih restavratorskih materialov. A teh težav v večini ni treba reševati z drastičnim derestavriranjem in posledičnimi olupšavami spomenika in njegovih poslikav. Z dobro premišljenim konceptom oziroma pristopom je zgodovinska avtentičnost lahko ohranjena, estetska podoba pa okrepljena z minimalnimi posegi.¹⁴ Dober primer takšnega pristopa je cikel stenskih poslikav

¹⁴ Več o tej problematiki glej i. a.: SCHÄDLER-SAUB 2015.



Sliki 4b, 4c: Levo je detajl iz *Ozdravljenja gobavca* z južnega zidu cerkvene ladje po posegih. Desno vidimo reintegracijo vrzeli z metodo pointilizma (konservatorka Dörthe Jakobs, 1982–88).

poznega 10. stoletja v **nekdanji benediktinski samostanski cerkvi sv. Jurija v Reichenau-Oberzellu** (Bodensko jezero), ki na stenah cerkvene ladje prikazuje Jezusovo življenje in čudeže.¹⁵ Naj na tem mestu na kratko pojasnimo kompleksno zgodovino restavriranja. Stenske poslikave so bile odkrite med letoma 1851 in 1881 in so bile sprva ohranjene brez retuše. Sledilo je obsežno restavriranje z delnim preslikavanjem v letih 1921/22 v izvedbi slikarja in konservatorja Victorja Mezgerja, ki je želel doseči homogen videz cerkvene notranjosti. Zadnji konservatorski poseg je bil zaradi nujne potrebe po konserviranju izpeljan v letih 1982–88. Cilj konservatorskega koncepta je bil ohranitev podobe ohranjenega cikla stenske poslikave, pri čemer gre za spoštovanje zgodovinske avtentičnosti spomenika s celotno ikonografijo (slika 4a).

V nekaterih primerih je bilo treba nadomestiti z mavcem zakitane dele iz dvajsetih let, kar je pomenilo tudi nekaj novega retuširanja. Za retuširanje vrzeli na novih, z apneno malto pokitanih delih so odgovorni konservatorji uporabili metodo pointilizma. Barva (a ne nujno oblika) vrzeli je tako rekonstruirana z nanosom zgoščenih pikic, kjer je le možno v čistih barvah. Ta metoda se je razvila iz "impresionističnega" retuširanja, ki je bilo v Nemčiji popularno že od petdesetih let, a se je naslonila tudi na načela italijanskega *tratteggia*.

¹⁵ Več o umetnostni zgodovini, restavriranju in vseh konservatorskih problemih glej: JAKOBS 1999.



Slika 5a: Pogled v notranjščino augsburške katedrale proti oltarju na vzhodu z rekonstruiranim vzorcem kamna na arhitekturnih površinah. Vidimo stanje po konserviranju in beljenju originalnih najdb.



Slika 5b: Na delno vidni steni cerkvene ladje pod svetlobnim nadstropjem vidimo odkriti in delno reintegrirani otoski friz, ki ga datiramo pred leto 1065.

Zaradi oblik in razporeditve poškodb je bila v tem primeru primernejša od klasičnega *tratteggia*. Kot kaže detajl prizora *Ozdravljenje gobavca*, takšna reintegracija omogoča najboljše zlitje z dopolnitvami starejših restavratorskih posegov (sliki 4b, 4c). Da bi v sodobni praksi uresničili Brandijevo drugo načelo restavriranja, katerega cilj je »da ponovno vzpostavimo potencialno celoto umetniškega dela« (kolikor je to le mogoče), ne smemo zgolj mehanično ponavljati italijanskih reintegracijskih metod in tehnik, temveč moramo najprej razumeti etiko tega načela v povezavi s specifičnimi potrebami spomenika.

Od osemdesetih let 20. stoletja dalje so izboljšave na področju znanstvenega konserviranja-restavriranja pri ohranjanju stavbne dediščine v Nemčiji vodile do holističnega razumevanja stenskih poslikav in arhitekturnih površin kot ključnih delov zgodovinske stavbe in do zavedanja, da se zgodovinske omete, beleže in arhitekturno polikromijo spleta dokumentirati in ohraniti v enaki meri kot stenske poslikave.¹⁶ Trenutna raba zgodovinskih zgradb strokovnjakom pogosto narekuje odločitev, da krhke arhitekturne površine po dokumentiranju in konserviranju zaščitijo z novimi plastmi ometa, beleža ali rekonstruirane polikromije.¹⁷ Znanje o historičnih dekoracijah arhitekturnih površin tako pogosto ne izhaja iz neposrednega stika z njimi, temveč iz študija dokumentacije in iz preučevanja rekonstrukcij *in situ*. Notranjost **augsburške katedrale** (slika 5a) je dober primer takšnega ravnanja. Zadnji konservatorsko-restavratorski poseg v osemdesetih letih 20. stoletja je temeljil na restavratorskem konceptu iz leta 1934.¹⁸

¹⁶ Glej npr. raziskave in konservatorsko-restavratorske projekte, izvedene na srednjeveških zgradbah in arhitekturnih površinah v Regensburgu: *Arbeitshefte*, 1984.

¹⁷ Glej PETZET, MADER 1993.

¹⁸ Za obširno zgodovino spomenika glej: CHEVALLEY 1995; za konserviranje-restavriranje iz leta 1934 glej: RITZ 1934/35.

Nujno je treba omeniti nekaj podrobnosti o zgodovini zgradbe. Otonska katedrala, posvečena leta 1065, je bila gotsko preoblikovana med letoma 1326 in 1431. Baročno prenovljeno notranjost iz sredine 17. stoletja so odstranili sredi 19. stoletja in poustvarili gotski interjer. Leta 1934 je derestavriranje razkrilo stenske poslikave in arhitekturno polikromijo različnih obdobj. Posledično se je rodila ideja o prezentaciji figuralnih in dekorativnih stenskih poslikav in arhitekturne polikromije različnih stavbnih in dekorativnih faz spomenika. Najprej je bila potrebna ocena umetniške vrednosti, sledilo je retuširanje kompleksnejših poslikav, "preproste" ornamentalne dekoracije pa so rekonstruirali. Tako sta otonski friz pod svetlobnim nadstropjem katedrale in naslikano listje okoli obočnih sklepnikov iz leta 1340 po odkritju z manjšimi reintegracijami ostala vidna. Nasprotno pa je bil vzorec klesanca na arhitekturnih površinah – prve poslikane arhitekturne dekoracije gotske gradbene faze, zaključene leta 1431 – rekonstruiran po konserviranju in beljenju originalnih najdb. Ta "preprosti" vzorec ima pomembno vlogo povezovalca različnih gradbenih faz in umetniških interpretacij katedrale v harmonično zgodovinsko notranjost, ki temelji na zadnji srednjeveški prezentaciji. Strokovnjaki so tako med konservatorsko-restavratorskimi posegi v notranjosti v osemdesetih letih s previdnim konserviranjem vidnih stenskih poslikav in ponovno rekonstrukcijo vzorca klesanca na ohranjenih starejših slikovnih plasteh povsem upoštevali dobro utemeljen koncept iz tridesetih let. Takšna kombinacija konservatorstva-restavratorstva in rekonstrukcije okrašenih arhitekturnih površin je v Nemčiji še danes zelo pogosta. Ker je vedno povezana s konserviranjem zgodovinskih najdb, predstavlja morda nekoliko nenavaden, a kljub temu prepričljiv primer pravega ravnotežja med Brandijevo zgodovinsko in estetsko komponento.

Danes, ko raziskovanje zgodovinskih cerkvenih interjerjev razkriva fragmentarno ohranjene stenske poslikave, še posebno takšne s figuralnimi elementi, katerih rekonstrukcija ni mogoča, se nemški cerkveni sveti in konservatorji pogosto odločijo, da namesto prezentacije raje dokumentirajo, konservirajo in pokrijejo te najdbe z zaščitno reverzibilno plastjo. Leta 2010 so bile na primer odkrite zelo fragmentarno ohranjene stenske poslikave iz poznega 16. stoletja v **katoliški cerkvi svete Klare v Nürnbergu** (sliki 6a, 6b).

Upodobljena je bila redka, komaj razločna protestantska ikonografija, ki je prikazovala *preroka Elizeja v Dolini kosti*.¹⁹ Ali bi morali te fragmente danes predstaviti v notranjosti katoliške cerkve? Cerkevni svet je sklenil: nikakor ne! Odgovorni konservator je na željo Bavarskega državnega urada za ohranjanje kulturne dediščine izvedel digitalno rekonstrukcijo, z namenom, da se te zelo zanimive fragmentarne stenske poslikave dokumentira in vsaj virtualno predstavi, v upanju, da osebe, pristojne za skrb spomenika, na najdbe ne bodo pozabile. V cerkvi so fragmente prekrili z zaščitnim apnenim ometom in jih nato pobelili skupaj s celotno cerkveno notranjščino, kar bi lahko opisali kot moderno puristično interpretacijo, ki je v Nemčiji zelo *v modi*. Zagotovo gre pri tem za izgubo zgodovinskih in umetniških informacij *in situ*, zato tak postopek ne ustreza povsem zahtevam Brandijeve zgodovinske in estetske komponente. Z etičnega vidika pa gre za začasno odločitev, za intervencijo z reverzibilnim materialom na fragmentih, ki je močno zavezana temu, da ne pozabi na njihovo nevidno prisotnost in jih hkrati zaščiti. Prihodnje generacije pa se lahko odločijo za drugačne načine prezentacij.

¹⁹ Glej EXNER 2008.



Slika 6a: Delno vidna fragmentarna stenska poslikava poznega 16. stoletja iz katoliške cerkve sv. Klare v Nürnbergu po odkritju in konserviranju kaže redko, komaj prepoznavno protestantsko ikonografijo, ki prikazuje preroka *Elizeja v Dolini kosti*.

Vrnimo se nazaj v resničnost in realno reintegracijo s pomočjo retuširanja. V našem digitalnem svetu je neposredno čutno doživetje kulturne dediščine v njeni materialnosti potrebno bolj kot kdaj koli. Priznajmo, da je virtualna rekonstrukcija zelo poučna in lahko z minimalnimi posegi zmanjša materialno intervencijo, a je nikakor ne more povsem nadomestiti.

Ta pomislek potrjuje tudi prezentacija stenskih poslikav v tako imenovani **Zodiakalni dvorani**, ki je del renesančnih umetniških kabinetov iz srede 16. stoletja v **Fuggerjevi palači v Augsburgu**. Med drugo svetovno vojno je bil večji del palače uničen, z izjemo po večini ohranjene Zodiakalne dvorane in njenega čudovitega oboka, poslikanega z bogatimi grotesknimi dekoracijami, ki jih je neposredno navdahnila italijanska renesansa.²⁰ Na tem mestu žal ne moremo obširno analizirati zapletenega historiata rabe, stanja ohranjenosti in predhodnih restavriranja te dvorane, a ogled dveh fotografij iz let 1890 in 2007, tj. pred začetkom zadnjega konservatorsko-restavratorskega posega (zaključenega leta 2012), lahko priča o težavah konserviranja in prezentacije tega renesančnega interjerja (slike 7a, 7b, 7c).

Neverjetno je, da so poslikave na oboku tako dobro ohranjene, medtem ko so tiste na stenah poškodovane zaradi dvigajoče se vlage in topnih soli – star problem, razviden s fotografije iz leta 1890, ki pa se je po poškodbah iz druge svetovne vojne drastično povečal.

²⁰ Glej HAGEN, PURSCHE, WENDLER 2012.



Slika 6b: Digitalna rekonstrukcija, izvedena za dokumentiranje poslikave. Fragmentarni original so v cerkvi prekrili z zaščitno plastjo apnena ometa in ga pobelili skupaj s celotno cerkveno notranjščino.

Po obširnem raziskovanju in konservatorskih postopkih je bila estetska prezentacija interjerja velik izziv zadnjega konserviranja-restavriranja umetniških kabinetov Fuggerjeve palače.²¹ V Zodiakalni dvorani je bilo problematično očitno neravnovesje med dobro ohranjenimi poslikavami na obokih in poškodovanimi poslikavami na stenah. To je ogrozilo prvotno umetniško idejo iluzionistične arhitekture, ki se odpira v imaginarne pokrajine. Prav tako je povzročilo izgubo umetniške enotnosti med stenami in obokom, ki ga optično podpira na stenah naslikana iluzionistična arhitektura. Odgovorni konservatorji so se odločili za svobodno variacijo italijanskega *tratteggia* in na osnovi starih fotografij za rekonstrukcijo obširnih vrzeli v naslikani arhitekturi in pokrajinah, kolikor je bilo to s pomočjo teh fotografij mogoče. Danes je ravnovesje med poslikavami na oboku in na stenah večje in vsebuje le nekaj zgodovinskih in estetskih kompromisov, saj interpretacija v večini slabo ohranjenih fragmentov na stenah izvira iz črno-belih fotografij iz leta 1890. A natančni opazovalec lahko jasno razloči med originalnimi poslikavami in reintegracijami, izvedenimi s *tratteggio* v akvarelu. Tako sta zagotovljeni prepoznavnost in reverzibilnost reintegracij – gre za nič več kot uporabno sodobno predlogo za boljše estetsko razumevanje stenskih poslikav. Zahvaljujoč ponovni vzpostavitvi potencialne enosti med dejansko arhitekturo dvorane in iluzionističnimi prostori stenskih poslikav se prezentacija gotovo ujema z Brandijevim drugim načelom restavriranja. Originalna interakcija med arhitekturo in poslikavami je razumljiva tako strokovnjakom kot javnosti.

²¹ Glej PURSCHE 2012.



Slika 7a: Renesančni umetniški kabinet, imenovan *Badstuben*, iz srede 16. stoletja iz Fuggerjeve palače v Augsburgu na zgodovinski fotografiji s pogledom na jugovzhodni del Zodiakalne dvorane iz ok. leta 1890.



Slika 7b: Stanje ohranjenosti vzhodne stene leta 2007.



Slika 7c: Stanje po konservatorsko-restavratorskih posegih, zaključenih leta 2012. Pokrajina v okvirju je bila reintegrirana v tehniki *tratteggio*.

Kratek sklep

Kot so pokazali zgornji primeri, ure ne moremo zavrteti nazaj in se vrniti v domnevno prvotno stanje kulturne dediščine. Videz in materiale večine zgodovinskih stenskih poslikav določajo starejše in mlajše zgodovinske dopolnitve, modifikacije in restavriranja. Ti posegi imajo svoje lastne kulturne in družbene vrednote, ker so del zgodovinske percepcije, spoštovanja in interpretacije stenskih poslikav. V nekaterih primerih lahko pričajo tudi o izgubljenih prvotnih delih. Prenehajmo zato z nenehnim prenavljanjem estetskih interpretacij. Iz zgodovine restavriranja 20. stoletja se lahko naučimo, da je vsak nov restavratorski poseg vedno vključeval izgubo zgodovinskega materiala, pogosto tudi originalnega. Zato postopajmo pazljivo, ko prezentiramo zgodovinske stenske poslikave. Upoštevajmo načela zgodovinskih interpretacij in s tem ohranimo zgodovinsko avtentičnost.

To seveda nikakor ne pomeni, da smemo ali moramo zamrzniti obstoječe stanje ohranjenosti stenskih poslikav. To je namreč nemogoče, tudi če za konserviranje materialne substance uporabimo strokovne, dobro premišljene in sodobne pristope. Današnji posegi so večinoma posledica nujnih potreb po konserviranju in so včasih potrebni zaradi v preteklosti uporabljenih neprimernih restavratorskih materialov in tehnik. V vsakem primeru pa lahko posega, kot sta čiščenje in utrjevanje, denimo estetsko (vizualno) ločita prvotne dele poslikave od kasnejših dopolnitev in reintegracij ter zahtevata odstranitev ali ponovno restavriranje posegov iz preteklosti. Nujno je potrebna nepristranska ocena večplastnih vrednot in vplivov starejših restavriranja, vendar potencialnih tveganj, ki jih le-ta predstavljajo za original, ne sme uporabiti kot pretvezo za njihovo odstranitev. V številnih primerih so minimalni posegi in izvajanje rednega vzdrževanja najboljša rešitev, saj ne izključujejo prihodnjih intervencij, pri katerih bomo lahko bolje spoznali specifične potrebe stenskih poslikav in uporabili izboljšane metode in tehnike za raziskovanje in konserviranje.

Pazljivo ravnanje pri vprašanjih konserviranja, spoštovanje zgodovine restavriranja in učenje iz napak posegov v preteklosti ne pomenijo, da so razmisleki o estetiki danes odveč. Če se sklicujemo na Cesareja Brandija, je pri dobro premišljenem konceptu konserviranja-restavriranja treba spoštovati tako zgodovinsko kot estetsko komponento, a brez vsakršne vrednostne razzodbe to ni mogoče. Na srečo ima danes večina konservatorjev več empatije do vrednot restavratorske zgodovine, kot so jo imeli njihovi predhodniki. Razprave o estetski vrednosti so se pogosto umaknile v ozadje. A ne smemo pozabiti, da imajo tudi drugi udeleženci – tj. umetnostni zgodovinarji, lastniki spomenikov in javnost – pravico zahtevati prepričljivo estetsko prezentacijo ohranjenih stenskih poslikav. Z zgodovinsko in estetsko komponento nam Brandi podaja dialektično orodje za razvoj dobro uravnoveženih konceptov konserviranja-restavriranja, kar lahko še danes uporabimo kot demokratično orodje za zasnovo transparentnih in razumljivih konceptov v dialogu z drugimi vpletenimi.

SREDNJEVEŠKE STENSKÉ POSLIKAVE NA AVSTRIJSKEM KOROŠKEM VČERAJ IN DANES. KAKO RAVNATI S TO DEDIŠČINO V PRIHODNOSTI?

Gorazd Živkovič

Ključne besede

Koroška, srednji vek, stensko slikarstvo

Povzetek

Koroška je s svojimi preko tisoč cerkvami v primerjavi z ostalimi avstrijskimi deželami izredno bogato obdarjena s srednjeveškimi stenskimi poslikavami ter izstopa predvsem po številu in kvaliteti poznogotskega slikarstva. Na začetku popisovanja inventarja umetnostnih in zgodovinskih spomenikov v letu 1874 je bila vidna in znana le peščica teh poslikav. V prvi avstrijski umetnostni topografiji iz leta 1889, ki obsega območje koroške vojvodine, je tak primer upodobljen celo z barvnim akvarelom. Do današnjega dne je bilo odkritih približno 1500 do 2000 poslikav. Vendar sta se umetniška podoba in materija v preteklosti z odkritjem in vsakim nadaljnjim restavratorskim posegom vse bolj razhajali. Medtem ko sledovi staranja zagotavljajo avtentičnost ohranjenega dela, je dobronamerno, a velikokrat neustrezno obdelovanje privedlo do spremembe, redukcije in včasih celo fragmentiranja poslikav.

Konserviranje in restavriranje teh poslikav v njihovem aktualnem stanju je razpeto med dokumentom in monumentom, torej med zgodovinskimi in estetskimi značilnostmi, kot je ugotovil Georg Dehio, ko je govoril o dvojni naravi spomenika. Cilj vsakega restavratorskega posega pa naj bi bil po Aloisu Rieglu uravnavanje spomeniških vrednot, temelječe na njegovi *sistematiki spomeniških vrednot*.

Medsebojna odvisnost in usklajenost spomeniškovarstvenega ravnotežja vrednot, umetnostnozgodovinskih predstav in stanja restavratorskega razvoja sta bili vedno bistveni za kakovosten poseg. Temu ustrezno smo se na avstrijskem Koroškem pred nekaj leti zaradi ogromne množice gradiva odločili, da sprožimo večletni monitoring srednjeveških stenskih poslikav, iz česar se je leto zatem rodila zamisel za projekt *Korpus srednjeveških stenskih poslikav na Koroškem (Corpus mittelalterliche Wandmalerei Kärnten)*.

Sprememba paradigme

V restavratorski praksi 19. stoletja so cilje prilagajali slogu in okusu časa. Prednost so dajali imitaciji in vzpostavitvi prvotne podobe. Preslikava uničenih, reduciranih ali tudi še nedotaknjenih površin je bila namenjena kar največji možni posodobitvi srednjeveškega stila. Takratni restavratorji so se le postopno izluščili iz skupine umetnikov in jih danes imenujemo "umetniški restavratorji".

Eduard von Sacken, konservator za Spodnjo Avstrijo, se je leta 1873 prvi zavzel za ohranitev in ne preslikovanje obstoječega ali celo vnašanje novih figur.¹ Zahteval je pozitiven odnos do razvalinskega značaja poslikave ter

¹ Bundesdenkmalamt (dalje BDA) arhiv, Dunaj, akt Tulln-karner, P.N.146 CC, 10. 7. 1873; SANTNER 2016, str. 255f.



Slika 1: Sv. Avguštin in sv. Jurij s severne stene škofovske kapele v krški stolnici. Na detajlu fotografije, nastale preden je Viertelberger leta 1899 izvedel zavarovalni poseg, se nad levim medaljonom še vidi ime obiskovalca »Lorenz F.«, ki ga na fotografijah iz 20. stoletja ni več zaznati.

ohranitev fizičnega izročila in stare podobe. »Konserviranje, in ne restavriranje« je smernica, ki jo je Georg Dehio leta 1905 izpostavil kot eno vodilnih misli v zgodovini spomeniške nege.² Kritična drža do historizma je torej prinesla nove pristope in orala pot "moderne spomeniške nege". Franz Wickhoff je bil ustanovitelj Dunajske šole za umetnostno zgodovino, eden najvidnejših članov Dunajske šole pa je postal Alois Riegl in kot tak tudi gonilna sila za nov pristop v avstrijski spomeniški negi. Med njegovimi nasledniki sodita Max Dvořák in Julius von Schlosser k tistemu krogu znanstvenikov, ki so bistveno vplivali na izobrazbo mladih umetnostnih zgodovinarjev in poznejših spomeniškovarstvenikov. Ob reorganizaciji Centralne komisije leta 1903 so Aloisa Riegla imenovali za generalnega konservatorja. Riegl je v samo treh letih delovanja (do svoje smrti) preverjal možnosti in meje spomeniške nege, se ukvarjal z metodološkimi vprašanji in usklajeval možnosti organizacijske strukture in zakona o spomeniškem varstvu.³ Dvořák je kot njegov naslednik dopolnjeval Riegllove ideje modernega spomeniškega varstva in se leta 1911 uspešno zavzel za ustanovitev državnega urada za spomeniško varstvo. K temu razcvetu ohranjanja kulturne dediščine je vsekakor pripomoglo veliko zanimanje prestolonaslednika nadvojvode Franza Ferdinanda. Prvega oktobra 1912 so bili za posamezne dežele monarhije imenovani poklicni deželni konservatorji.⁴ Koroško je do leta 1920 soupravljal štajerski konservator.

Poleg tega je Ministrstvo za kulturo in šolstvo že leta 1902 nagovarjalo Akademijo za upodablajoče umetnosti, naj pripravi tečaj za strokovno izobraževanje restavratorjev. Od leta 1909 je Eduard Gerisch v svojem ateljeju vodil zasebne tečaje, vendar samo nekaj let.⁵ Dvořák je videl potrebo po institucionalizaciji in zahteval imenovanje stalnega

² Glej KOLLER 2002, str. 104.

V Avstriji varujemo oziroma ščitimo z zakonom. Pojem "nega" je prevzet iz medicine. Morda bi bil še najbolj primeren pojem »vzdrževanje«. Ker pa tudi orodje, kot sta skalpel in laser, s katerima odkrivamo poslikave, izhajata iz kirurgije, se mi zdi posledično nujno, da se v povezavi s kulturno dediščino uporablja pojem "nega". Raziskovanje, zaščita, nega in posredovanje so štiri težišča ohranjanja avstrijske kulturne dediščine.

³ SANTNER 2016, str. 89.

⁴ FRODL KRAFT 1997, str. 115.

⁵ KOLLER 2008, str. 12.

restavratorja v Centralni komisiji, ki naj bi poskrbel za izobraževanje strokovnih restavratorjev. V postopkih poznega in zamudnega vključevanja strokovnjakov preko Centralne komisije je ugotavljal nezadovoljstvo lokalnih akterjev in njihovo pomanjkljivo pripravljenost za sodelovanje. Pozival je k pripravi novih navodil na tehničnem področju in za retuširanje. Želel je okrepiti umetnostnozgodovinski nadzor nad potekajočimi projekti.⁶ Uveljavitev moderne spomeniške nege je namreč videl v spremembi akterjev, ki določajo restavratorske cilje. Če so bile prej to osebe z umetniško izobrazbo, naj bi bili v prihodnje v ospredju umetnostni zgodovinarji.

Za uveljavitev novih načel se je neko delo na Koroškem izkazalo za pionirsko. Njegova posebnost je v tem, da sega v čas pred objavo programskih tekstov Georga Dehia ali Aloisa Riegla. Leta 1899 je namreč Centralna komisija pooblastila restavratorja Hansa Viertelbergerja za zavarovanje močno umazanih in poškodovanih poslikav **škofove kapele v krški stolnici** (Krka/Gurk, slika 1).⁷

To stanje je bilo posledica vgradnje meha baročnih orgel (ok. 1780) in požara na strehi (1808). Viertelberger je velike razpoke s »fino belo apneno malto pokital« in utrdil zrahljane dele ometa s kazeinom.⁸ Korespondent Paul Grueber nadalje omenja posebej previden način dela, ker so robovi razpok ostali nedotaknjeni in niso bili prekriti. Novost Viertelbergerjevega pristopa je, da razen malenkostnih izjem kitanja ni retuširal. Za deloma močno zreducirane poslikave je sprva predlagal barvne rekonstrukcije na enem medaljonu friza, kar mu je komisija odobrila. V nadaljevanju je spremenil mnenje in predlagal izdelavo kopije, ki bi postavljena v prostoru obiskovalcem omogočila podoživljanje prvotne barvitosti. Navedel je dva vzroka za to idejo; ohranjena podoba prostora ne bi bila motena in gledalec bi kljub temu dobil vtis prvotne lepote.⁹ Viertelberger je bil prepričan, da bi tudi samo delna rekonstrukcija v nadaljevanju sprožila željo po rekonstrukciji večjih površin. Vsekakor je s tem pristopom prehitel Riegla, ki je leta 1903 predlagal izdelavo kopij, da original kot dokument ostane nedotaknjen.¹⁰ Ti izključno vzdrževalni ukrepi se dobro ujemajo z zahtevo Camilla Sitteja, ki je leta 1892 zahteval splošno prepoved restavriranja starih poslikav v krški stolnici, ker so bili taki ukrepi »doslej še vedno uničujoči«.¹¹

Tri leta po Krki je Viertelberger dobil nalogo, da razišče poslikave **kapele sv. Ruperta na Petrovem bregu v Brežah/Friesach**. Po porušenju strehe se je leta 1830 porušil tudi obok in do obnove strehe v letu 1893 so bile stenske slike izpostavljene vremenskim vplivom. Stanje kapele in poslikav so umetniki večkrat upodobili, vendar so te risbe in akvareli polepšani (slika 2).

Izvedensko mnenje Viertelbergerja je potrdilo ogroženost poslikav. Predlagal je zaščito votlih predelov ometa in utrditev robov in nestabilnih barvnih površin. Šele dvajset let po raziskavi je dobil nalogo za konserviranje. Posebej omenja, da se je odpovedal dodatkom in retuširanju. Podobno so potekala tudi dela pri kostnici v Motnici/Metnitz,¹² kjer se je ministrstvo zavzelo za finančno podporo pod pogojem, da dela opravi Viertelberger.¹³

Viertelberger je leta 1907, deloma po navodilih Dvořáka, eksperimentiral z različnimi načini retuširanja v Ogleju. Nekaj let pozneje je začel z odkrivanjem poslikav v **farni cerkvi v Vratih/Thörl** (slika 3),¹⁴ kjer podrobno opisuje različne načine nevtralne retuše, ki omogočajo umiritev in s tem boljšo berljivost slike. Rekonstrukcijo manjkajočih figur je jasno odklonil.¹⁵

⁶ Max Dvořák, dosje od 30. 11. 1910, Avstrijski državni arhiv, vojaški arhiv, karton 155, K1–140.

⁷ *Mitteilungen*, 1898, str. 58f.

⁸ BDA arhiv Dunaj, Koroška, akt Krka/Gurk, P. Nr. 1703/1899 oz. *Mitteilungen der k. k. Zentralkommission* (dalje MZK), N.F. XXVI, 1900, s.111 (korespondent Paul Grueber piše: »Mit "Käselein" konsolidiert«).

⁹ SANTNER 2016, str. 99.

¹⁰ Zur Frage der Restaurierung von Wandmalerei: RIEGL 1903 b, str. 14–31.

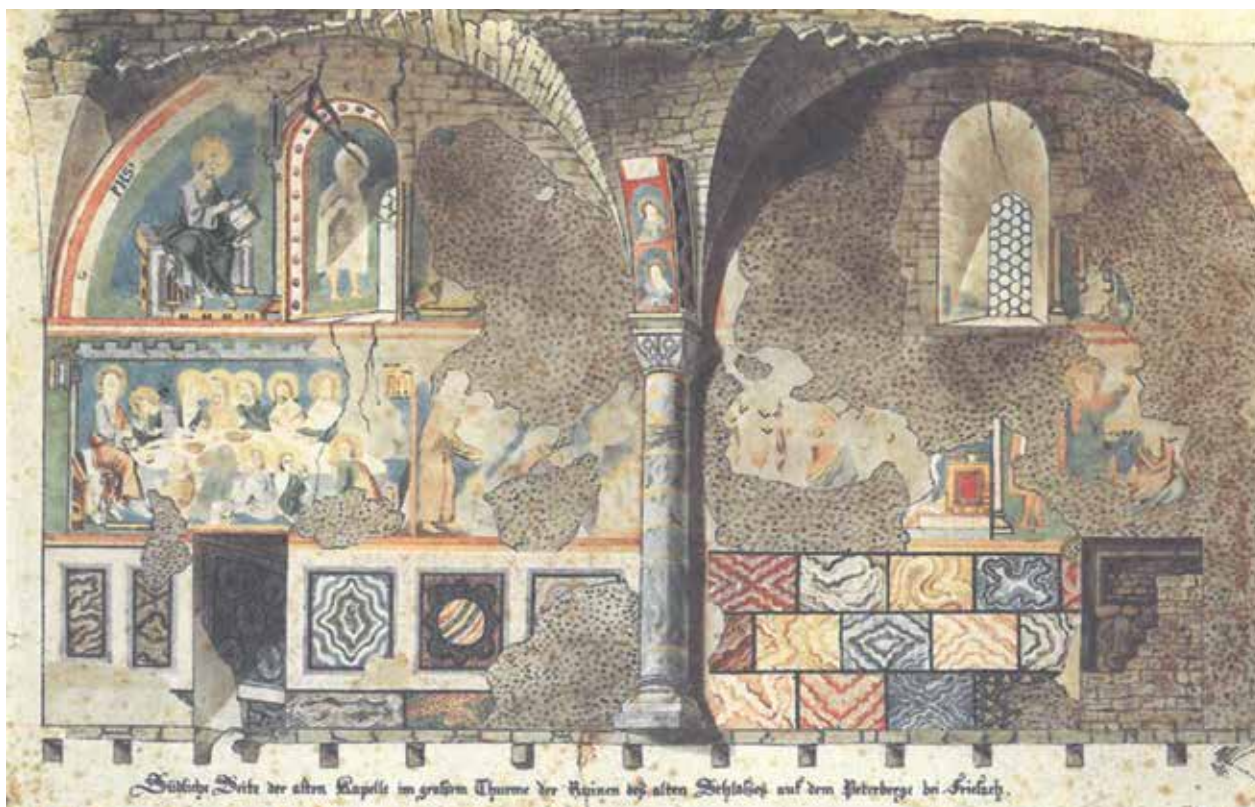
¹¹ SITTE 1892, str. 75–80.

¹² 1907 in 1910.

¹³ BDA arhiv Dunaj, Koroška, akt Metnitz, GZ. 1472/1909.

¹⁴ V Vratih je bilo vpletenih kar pet generacij restavratorjev. Poslikave so odkrili pleskarji leta 1886, v letih 1887–89 je delal Berthold Winder, 1890. Theophil Melicher, 1906. Hans Viertelberger, leta 1938 se je Franz Walliser lotil derestavriranja, John Anders in Sebastian Enzinger pa sta v letih 1969–72 popravljala prezentacijo izgubljenih površin.

¹⁵ BDA arhiv Dunaj, Koroška, akt Thörl, GZ. 697/1912.



Slika 2: Akvarel, ki prikazuje južno steno kapele sv. Ruperta v bergfridu Konrada I. v Brežah/Friesach, je Josef Tandler ustvaril po letu 1880.

Zelo napredna razprava o restavratorski obravnavi izgubljenih delov lepo prikazuje tedanjo usmerjenost k uravnovešenosti med originalom in estetsko motiviranim celovitim učinkom slike.¹⁶ Umetnino so razumeli kot zgodovinski dokument v smislu originala. Celovit umetniški vtis je imel veliko vlogo, vendar je bilo razlikovanje "dokumenta" in dodatkov predpogoj.¹⁷ Na ta način so na področju obdelave stenskega slikarstva postavili nova merila. V naslednjih desetletjih se je stroka še bolj razvijala v smeri dokumentacijske vrednosti izročene stanja in konservatorskega vzdrževanja snovi. Znanstveno metodiko integrativne retuše, ki jo je Riegl natančneje opisal leta 1903, sta Dvořák in Viertelberger razvijala naprej, na primer z zapolnitvijo prekinjenih konturnih linij, z integriranjem notranjih površin z enotnim barvnim tonom, posodobitvijo linearnih konturnih linij brez toniranja površin, grisajno tehniko ali temačno retušo.

V nasledstvu Viertelbergerja se je na Koroškem po letu 1927 uveljavil Franz Walliser, k čemur je pripomogel Otto Demus, ki je bil leta 1929 imenovan za deželnega konservatorja.¹⁸ Že prvi skupni projekt, odkritje poslikav na oboku prečne ladje v Gospe Sveti/Maria Saal, nosi njegov pečat. Demus je kot prvi konservator od začetka do konca spremljal posamezne projekte. Mešanje pojmov pri opisovanju del nakazuje, da metodika še ni bila tako izdelana, kot jo poznamo po letu 1945.¹⁹ Demus in Walliser sta bila odgovorna za nekaj derestavracij, na primer leta 1934 v Vratih,²⁰ dokler vodstva koroškega oddelka za spomeniško varstvo sredi tridesetih let 20. stoletja ni prevzel Walter Frodl. Sprememba organizacijskih struktur med okupacijo ni spreminjala težišč, eno glavnih nalog so še vedno videli

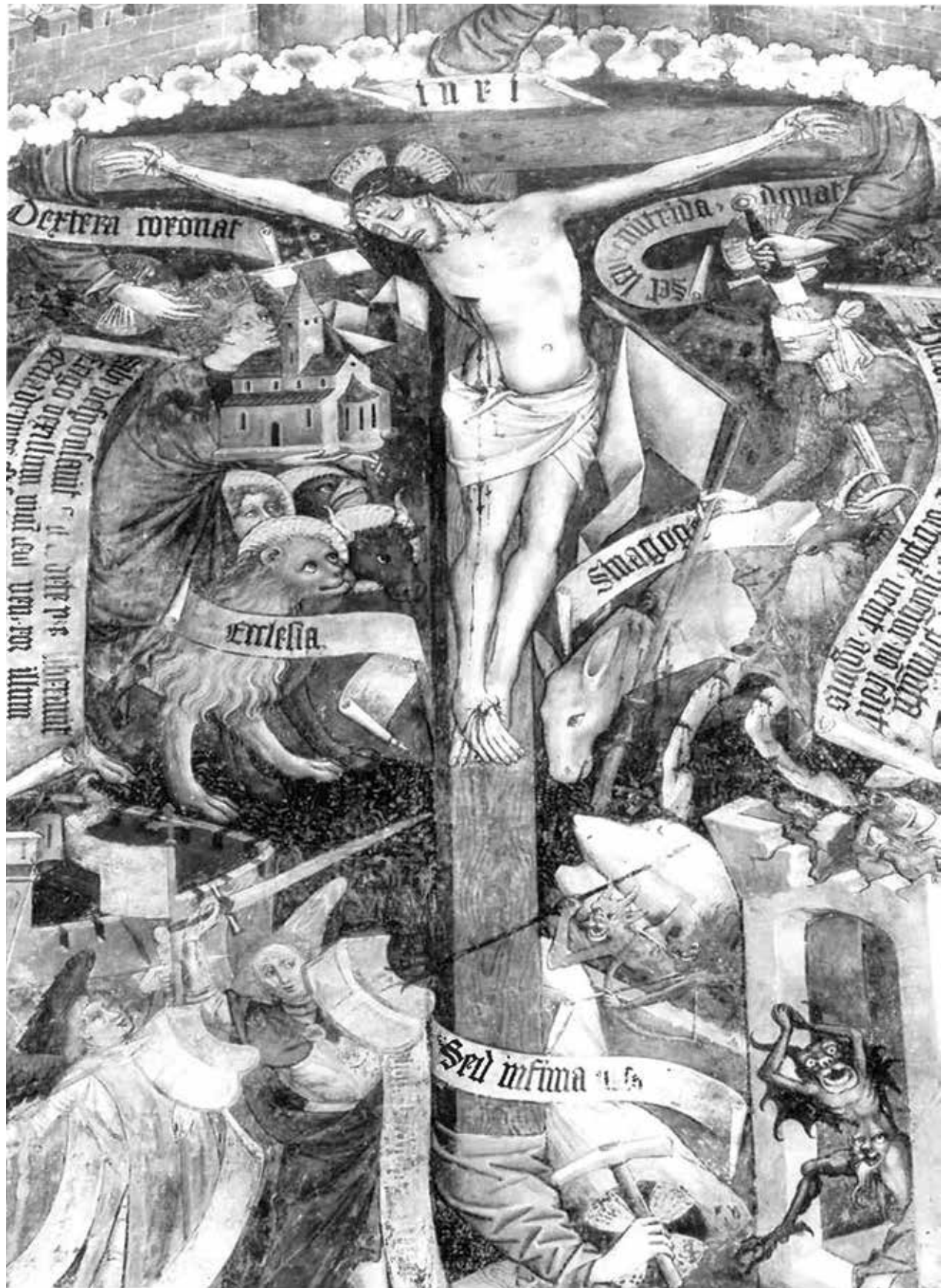
¹⁶ Glej SANTNER 2016, str. 126

¹⁷ SCHUBERT SOLDERN 1915, str. 1–14.

¹⁸ Karl Ginhart, korespondent med leti 1923–29, se na področju obdelave stenskega slikarstva ni izkazal za naprednega. Bil je zagovornik ustvarjalne obnove.

¹⁹ DEMUS 1931, str. 66: »v nevtralnih, okolju prilagojenih tonih«.

²⁰ Vrata so eden tistih primerov, kjer zaradi zaporedja številnih obdelav ne poznamo prejšnjega stanja poslikav.



Slika 3: Simbolno križanje Tomaža Beljaškega iz Vrat/Thörl na fotografiji iz leta 1969 po čiščenju zgornje polovice prizora, ki ga je izvedel restavrador John Anders.

v restavriranju srednjeveških poslikav.²¹ Frodl je nadaljeval Demusovo pot in tako kot on organiziral delovne programe, največ za Walliserja. Vodil je seznam (enajstih) restavratorjev z omembe vredno oceno njihove kvalificiranosti. Koroške aktivnosti Demusa in Frodla so imele velik vpliv po vsej Avstriji. Predvsem umetnostnozgodovinsko vodeni restavratorski projekti so bili vzor tudi za druge dežele.²²

Mednarodna izmenjava po letu 1945 in cerkveni pleskarji

Po drugi svetovni vojni je bilo vse več mednarodnih izmenjav, predvsem z Italijo. Na tehničnem in naravoslovnem področju so se pojavile nove možnosti. Najpomembnejša je bila še vedno ikonografska analiza. Številne novoodkrte poslikave so bile objavljene v posameznih člankih, tudi kataloških obdelavah.²³ Velik izziv so bile tudi številne poslikave povprečne kakovosti, še posebej, če so bile v slabem stanju.

Na Koroškem je Siegfried Hartwagner leta 1946 prevzel vodstvo oddelka in ga vodil do upokojitve leta 1981. V teh »finančno zelo dobrih povojnih letih«²⁴ je bilo obnovljenih skoraj petdeset cerkvenih notranjščin. Primanjkovalo pa je strokovnjakov in gradbenih materialov. Kljub temu je bilo v tem času odkritih veliko poslikav. Walliser, ki je bil med vojno med najbolj iskanimi restavratorji, je imel na Koroškem še do srede šestdesetih let osrednjo vlogo. V tem času je raziskal, odkril in restavriral okoli petdeset poslikav.²⁵ Eno prvih del ga je vodilo v Pisweg, kjer je odkrival poznoromansko poslikavo, ki se ikonografsko naslanja na škofovsko kapelo v Krki. Kot retuširanje omenja ojačanje/povezovanje prekinjenih kontur in barvno zamolklo toniranje optično motečih površin v ozadju.²⁶ Ta metodološki pristop je značilen za čas po letu 1945. Razločevalno ravnanje s poškodovano površino kaže, da zadostujejo že minimalna sredstva, da se oblike v opazovalčevem zaznavanju povežejo.²⁷

Zaradi pomanjkanja strokovnjakov so za obdelavo stenskih poslikav vedno pogosteje segali po cerkvenih pleskarjih. Na Koroškem sta bili to firmi Campidell in Arnold. Že Frodl je za poslikave povprečne kvalitete naročal Campidella. V nekaterih primerih je Urad za spomeniško varstvo nastavljal Walliserja za nadzorovanje del in ta jih omenja kot »zgrešene rezultate«. Arnold je leta 1946 začel odkrivati poslikave v cerkvi Nemškega reda v Brežah brez dovoljenja spomeniške službe. Stanje skoraj zaključenega dela je bilo zelo iznakaženo, ko je Walliser dobil naročilo za popravilo. Gotska poslikava je bila skoraj povsem uničena, romanska delno vidna. Arnold je poškodovane predele tako zakital, da je originalno poslikavo deloma prekril v debelini dva in več centimetrov.²⁹

Leta 1951 je Arnold začel z brezplačnim nestrokovnim odkrivanjem poslikav v **kornem zvoniku farne cerkve v Steuerbergu** (slika 4). Hartwagner je s tem skušal preveriti Arnoldovo »tehnično zmogljivost«. ³⁰ Zaradi

²¹ FRODL KRAFT 1997, str. 397–399.

²² KOLLER 2002, str. 112; KOLLER 2003, str. 16.

²³ DEMUS 1968, str. 202–216 in BACHER 1969, str. 120–155.

²⁴ HARTWAGNER 1952, str. 3.

²⁵ SANTNER 2016, str. 191 in tabela 4 na str. 302.

²⁶ BDA arhiv Celovec, Pisweg, Zl. 169/46, poročilo 1946.

²⁷ SANTNER 2016, str. 193.

²⁸ Zapuščina – Walliser, akt Koroška, cerkev Nemškega reda v Brežah/Friesach 1947 (Arnold), farna cerkev v Metnitzu 1950–53 (Campidell), farna cerkev v Velikovcu 1949, 1953 in 1954 (Arnold, Campidell), Maria Rojach 1947 (Campidell) in cerkev v Škocjanu v Zagoričah/St. Kanzian am Kanzianiberg 1951, 1952.

²⁹ BDA arhiv Celovec, Breže/Friesach, pismo 13. 9. 1947.

³⁰ BDA arhiv Celovec, Steuerberg, Zl.888/1947, 10. 9. 1951.



Slika 4: Večkrat restavrirane, ogrožene in zaradi umazanije slabše berljive *Nebukadnezarjeve sanje* iz Steuerberga so bile po raziskavi stanja v sklopu monitoringa leta 2016 stabilizirane, očiščene in minimalno retuširane.



Slika 5: Po premestitvi Sv. Krištofa na zunanjo steno prezbiterija Sv. Petra v Lesu/St. Peter in Holz je bil dodan napis »v svetem letu 1950 me je iz zvonika prenesel Walliser Franz«.

prhkosti ometa so bila dela prekinjena. Leto zatem jih je nadaljeval Walliser, za pomoč pa so mu dodelili neizkušeno restavratorko Josefine Kreuzer. Leta 1987 so za ponovno restavriranje pooblastili pleskarja in restavratorja Campidella. Pri prizoru *Nebukadnezarjevih sanj* iz začetka 14. stoletja je Demus, tedaj že kot predsednik urada, Walliserja hudo kritiziral. Domnevno napačna Walliserjeva interpretacija pri barvni dopolnitvi (figura s sklonjeno glavo) se je izkazala za pravilno, vendar lahko iz te Demusove reakcije sklepamo o tedanji senzibilnosti pri interpretiranju retuše.³¹ Dokumentarni vrednosti in značaju poslikave so pripisovali velik pomen.

Hartwagner je leta 1948 omenil več kot petintrideset novoodkritih poslikav. Demus leta 1958 govori o približno sto petdesetih krajih, Bacher pa o več sto najdbah med letoma 1959 in 1969 v petinštiridesetih cerkvah.³² Kot orodje so še vedno uporabljali strgala, kladiva in lopatice za kitanje. Neredko je bila poslikava zaradi hitrosti odkrivanja poškodovana. Večina srednjeveških poslikav je bila narejena v kombinirani tehniki; fresko poslikavo so dopolnjevali s seko tehniko. Od nekdanj barvitih poslikav so se ponekod ohranile samo podrisbe ali sinopije. Tega se do sedemdesetih let niso dovolj zavedali ne umetnostni zgodovinarji ne spomeniški konservatorji ali restavratorji. Sredi petdesetih let so dolgoročno zaščito srednjeveških poslikav ocenjevali zelo pesimistično. Po francoskem zgledu³³ je ministrstvo za šolstvo načrtovalo kopiranje slik, da bi z njimi napolnili oddelek s freskami v enem od muzejev. Leta 1954 je restavratorka Dina Kerciku izvedla prve poskuse na dveh fragmentarnih poslikavah bergfrida na Petrovem bregu v Brežah. Za izpopolnitev njene tehnike so jo poslali v Jugoslavijo in Francijo. Nato je v letu 1958 izdelala kopijo *Salomonovega prestola* iz škofove kapele v Krki v originalni velikosti.³⁴

Moda snemanja poslikav se je po drugi svetovni vojni razširila prek Italije tudi na Koroško. V ospredju je bilo razkrivanje starejših poslikav in sinopij. Ta dela so po vsej Avstriji radi naročali pri Walliserju, prvič leta 1950 v **Sv. Petru v Lesu/St. Peter in Holz**, ko so sliko sv. Krištofa (slika 5), ki je bila od prizidave zvonika iz 15. stoletja prekrita, prenesli na severno stran prezbiterija.³⁵ Walliser je to delo opravil v prostem času v tehniki *stacco*, torej skupaj z ometom. Po njegovi izjavi je bila to v Avstriji prva odstranitev tako velike površine v enem kosu.

³¹ SANTNER 2016, str. 198.

³² HARTWAGNER 1948, str. 352f.; DEMUS 1958, str.157; ÖZKD, 2005, str. 7f.

³³ FRODL 1964, str. 77.

³⁴ Leta 1965 so na razstavi Romanik in Österreich (Romanika v Avstriji) v Steinu pri Kremisu pokazali tudi vse ostale kopije reprezentativnih poslikav celotne Avstrije.

³⁵ Zapuščina – Walliser, Koroška, poročilo 6. 11. 1950.



Slika 6: Poslednja sodba je bila leta 1963 prenesena v notranjost farne cerkve v Millstattu.

Leta 1953 je v Wachsenbergu snel podobo Marije v tehniki *strappo*, kar je pomenilo odstranitev treh barvnih plasti brez ometa v enem delovnem postopku.³⁶ Z odstranitvijo srednjeveških poslikav v farni cerkvi v Šentvidu ob Glini/St. Veit an der Glan je imel leta 1959 hude težave, ki so naposled zahtevale restavriranje v delavnicah spomeniškega urada na Dunaju.³⁷ Šele pod močnim javnim pritiskom se je Urad za spomeniško varstvo leta 1963 odločil za odstranitev več kot 20 m² velike poslikave *Poslednje sodbe* na zunanjsčini **millstattske cerkve** (sliki 6, 7).³⁸ Po posredovanju Centralnega inštituta za restavriranje v Rimu je delo opravil Lucian Maranzi. Pri tem ga je podpiral mladi avstrijski restavrator John Anders in si tako nabiral pomembne izkušnje. Projekt je v stroki zelo odmeven in je bil vse drugo kot nesporen. Odkrita sinopija (slika 7) daje še danes neposreden vtis umetniške pisave Urbana Görtschacherja. Originalna poslikava iz časa okoli leta 1517 danes visi v notranjščini cerkve, na južni strani prezbiterja (slika 6).

Manfred Koller, od leta 1965 restavrator na Uradu za spomeniško varstvo Avstrije in od leta 1980 do 2005 vodja tamkajšnjih restavratorskih delavnic, je zavzel zelo kritično stališče do snemanja poslikav.³⁹ Izguba substance je namreč pri tem postopku neizogibna, zato naj bi ta postopek izvajali samo v izjemnih primerih. Kljub negativnim

³⁶ Zapuščina – Walliser, Koroška, poročilo 28. 5. 1953.

³⁷ SANTNER 2016, str. 206f.

³⁸ BDA Dunaj, akt Millstatt, PK 1948–78; SANTNER 2016, str. 2077ff.

³⁹ KOLLER 1968, str. 48–50.



Slika 7: Detajl leta 1963 odkrite sinopije *Poslednje sodbe* na zunanjsčini millstatske cerkve.

posledicam pa je bilo odstranitev vse več. Nešteti poskusi odstranitve mlajših poslikav v prid razkritja starejših in njihove namestitve na drugem mestu so spodleteli.⁴⁰

Pri že omenjenih načinih retuširanja je imela sredi petdesetih let 20. stoletja pomembno vlogo Italija. Brandi ter Laura in Paolo Mora so med letoma 1945 in 1950 razvili novo metodo *tratteggio* v izključno akvarelni tehniki. Iz bližine so "črtice" jasno vidne, iz oddaljenosti pa ustvarjajo iluzijo nekdanje estetske celote slike. Uporaba je dovoljena samo na novokitanih površinah, črtice potekajo vzporedno, reverzibilnost je predpogoj.

Derestavriranje poslikav farne cerkve v Vratih je eden prvih primerov uporabe tehnike *tratteggio* v Avstriji (glej sliko 3). Za dela je bil leta 1969 pooblaščen John Anders, ki je drugače kot restavratorji poprej nastopal veliko bolj samovoljno. Iz zapiskov je razviden hud spor med njim in Hartwagnerjem.⁴¹ Deželni konservator je pristal na to, da nadzoruje delo in določi način izvedbe. Po obnovi večjih starejših neustrezno obnovljenih površin ometa so razpravljali o treh variantah prezentacije: a) naravna barva ometa, torej brez nadaljnje obdelave, b) retuša *tratteggio*, c) omet v primerjavi z originalom poglobiti in nevtralno pobarvati v svetlejših tonih.⁴² Odločitev za *tratteggio* je bila pri manjših površinah prepričljiva, slikarski celostni vtis je bil dosežen. Večje površine pa so optično preveč izstopale, zato so omet znova odstranili in ga izvedli malo pod nivojem originala.⁴³ Za zaključno oceno je Urad za spomeniško varstvo povabil, kot že v Millstattu, tudi strokovnjake iz Rima.⁴⁴ Ti so predlagali: *rigatino* samo na novih ometih; na reduciranih površinah samo barvno lazuro v sivih tonih = *velature* ali *aqua sporca*. Dela na podstavku je leta 1972 zaključil restavrator Enzinger (poprej Andersov pomočnik), ko se je vrnil z izpopolnjevalnega tečaja v Rimu.

Iskanje odločitev pri obdelavi večjih izgubljenih površin in osnovnih površin prostora je bilo težavno tudi pri restavriranju poslikav romanske cerkve na Otoku/Maria Wörth. Medtem ko se je Anders izrekel za močan kontrast skoraj belih sten k srednjeveškim poslikavam, se je Hartwagner nagibal k večjemu barvnemu približevanju površin. Kontrastiranje je ustrezalo modernemu pristopu. Fragmenti pretirano izstopajo, kot dokument zgodovine in kot iz drugega sveta.⁴⁵

⁴⁰ HARTWAGNER 1952, str. 50f.

⁴¹ BDA arhiv Dunaj, Koroška, akt Thörl, Zl. 1142/69, AV 22. 8. 1969.

⁴² BDA arhiv Dunaj, Koroška, akt Thörl, poročilo 15. 12. 1969.

⁴³ SANTNER 2016, str. 220ff.

⁴⁴ Istituto Centrale per il Restauro.

⁴⁵ SANTNER 2016, str. 224.

Nova odkritja

Od leta 1990 je bilo na novo odkritih nad štirideset srednjeveških stenskih slik, večinoma manjšega obsega oziroma v fragmentih. Njihov seznam prvič objavljamo.⁴⁶

ALTERSBERG (občina Trebesing), nekdanja podružnica sv. Jurija, Poslednja sodba (?), Pantokrator in simboli evangelistov, svetniki, sv. Jurij: 14. stoletje (1995/96: W. Campidell)

BERG V DRAVSKI DOLINI, farna cerkev, Marija z Jezuškom, angelom in donatorjem, scena martirija: druga polovica 15. stoletja (1990/91: W. Campidell)

BLAČE/VORDERBERG, Šent Štefan na Zilji/St. Stefan im Gaital, podružnica Marije v grabnu, številne poslikave (?): ok. 1480 (1997)

BUCHHOLZ (TREFFEN), podružnica sv. Lamberta, sv. Krištof: začetek 15. stoletja (2003?: odkril Wiedergut, restavriral Deskoski)

BUMLJE/WÜRMLACH, Kötschach-Mauthen, farna cerkev, fragment Križanega: druga polovica 13. stoletja (2004: Wiedergut)

GATSCHACH, WEISSENSEE, farna cerkev, Marija lactans: začetek 15. stoletja (1995: Wiedergut)

GLANHOFEN, TRG/FELDKIRCHEN, farna cerkev, fragment pasijonskega cikla: prva polovica 14. stoletja (1984 in 1993/94: Campidell/Wiedergut)

GLANTSCHACH, LIEBENFELS, farna cerkev, Križanje, Marija zaščitnica, nadangel Mihael: ok. 1350 (2006)

GLÖDNITZ, farna cerkev, smrt Marije in Oljska gora (2004: Deskoski)

GNESAU, farna cerkev, evangelisti: druga polovica 15. stoletja (2003)

GOLOVICA/WÖLFNITZ, Celovec/Klagenfurt, tri svetnice: začetek 14. stoletja, sv. Barbara in donator: prva polovica 15. stoletja (1998/99: K. Eder [Marija (?): 13. stoletje], 1998: L. Arnold)

GOLŠOVO/GÖLTSCACH, Žihpolje/Maria Rain, sv. Krištof in Križanje: prva polovica 15. stoletja (2001: Wiedergut)

GREIFENBURG, farna cerkev, poznogotski fragment Poslednje sodbe (1998)

GURK/KRKA, prošnja, kapela (2013: Eder)

HART OB GLANEGG, TRG/FELDKIRCHEN, podružnica sv. Lamberta, fragment sv. Krištofa: prva polovica 15. stoletja (2005: Wiedergut)

IRSCHEN, farna cerkev, štirje angeli v oboku: ok. 1400 (1992: Campidell)

KARNBERG, ŠENTVID/ST. VEIT, podružnica sv. Martina, poznogotski fragment sv. Krištofa (1998)

LÖLLING, farna cerkev, poznogotska sinopija sv. Krištofa (1994: Campidell)

LORENZIBERG, FRAUENSTEIN, podružnica sv. Lorenca, poznogotski sv. Krištof (1953 in 1998)

MALTA, karner, nadangel Mihael: prva polovica 14. stoletja, fragment mučenika: prva polovica 15. stoletja

MALTA, farna cerkev, božična slika: prva polovica 14. stoletja (1999 ali 2002), sv. Krištof: ok. 1300 (1987 in 2002), fragment Poslednje sodbe (?): ok. 1300 (2003: Wiedergut)

MEISELDING, MÖBLING, farna cerkev, fragment sv. Krištofa: 1500 (1997)

MELVIČE/MELLWEG, ŠMOHOR/HERMAGOR, Križanje: ok. 1400 (1987 in 1998: Deskoski)

OBERSCHÜTT, BELJAK/VILLACH, podružnica Marije Magdalene, sv. Krištof: prva polovica 14. stoletja, Križanje: druga polovica 14. stoletja (1997)

OBERWÖLLAN, ARRIACH, podružnica, sv. Krištof: »1439«, gotski fragmenti prazničnega Kristusa in Poslednje sodbe (?), Oljska gora: »1494« (1993: Wiedergut)

OBERWOLLANIG, BELJAK/VILLACH, podružnica sv. Lovrenca, sv. Krištof: ok. 1300 (1992: W. Campidell)

PREBL, VOLŠPERK/WOLFSBERG, fragment angela: prva polovica 13. stoletja (2001: Arnold in Wiedergut)

PRIBLJA VAS/PRIBELSDORF, DOBRLA VAS/EBERNDORF, podružnica sv. Miklavža, scene Jezusa z apostoli: ok. 1430 (1994: L. Arnold ml.)

RADENDORF, PODKLOŠTER/ARNOLDSTEIN, Marija pri sedmih studenih, Salvator mundi: konec 15. stoletja (1998/99)

RADIŠE/RADSBERG, ŽRELEC/EBENTHAL, farna cerkev, odkriti svetnik poleg restavriranega sv. Krištofa (2002: Wiedergut)

SREJE/SRAJACH, ŠENTJAKOB V ROŽU/ST. JAKOB IM ROSENTAL, podružnica Šentjedrt, sv. Krištof: 16. stoletje (2018: odkril Brandstätter; 2019: predvideno restavriranje)

STOCKLITZ, TRG/FELDKIRCHEN, fragment Svetih treh kraljev: ok. 1420 (1994: Campidell/Wiedergut)

STRMEC/STERNBERG, WERNBERG, farna cerkev, donator s svetniki: druga četrtina 15. stoletja (1994: W. Campidell)

ST. GANDOLF, GLANEGG, farna cerkev, Marija s svetniki in donatorjem: »1499« (1999)

ST. PETER IM KATSCHTAL, RENNWEG, farna cerkev, fragmenti pasijona: ok. 1500, fragment Marijine smrti: prva polovica 15. stoletja, scena svetnikov: 14. stoletje (2003: Wiedergut)

ST. STEFAN AM KRAPPFELD, MÖBLING, Oljska gora: druga polovica 15. stoletja (1993/94: Campidell)

ŠENTPETER NA VAŠINJAH/ST. PETER AM WALLERSBERG, VELIKOVEC/VÖLKERMARKT, farna cerkev, poznogotski sv. Jurij (1992: W. Campidell)

ŠENT ŠTEFAN/ST. STEFAN, VELIKOVEC/VÖLKERMARKT, praznični Kristus, fragmenti apostolov: ok. 1425 (1996: Campidell)

TIFFEN, STEINDORF, farna cerkev, fragment sv. Krištofa: druga polovica 15. stoletja (1994: Campidell)

TIFFEN, STEINDORF, podružnica sv. Marjete, sv. Marjeta in Katarina: prva polovica 15. stoletja (2008: Rachlé)

TRG/FELDKIRCHEN, farna cerkev, scene Jezusovega življenja: ok. 1450 (1989 in 2005)

TREŠIČE/DRÖSCHITZ, VRBA/VELDEN, podružnica sv. Egida, sv. Krištof: 13. stoletje (1993: Deskoski)

VELIKA VAS/LÄNGDORF, ŠENTJAKOB/ST. JAKOB, sv. Florijan, Marija in dete, sv. Krištof: prva četrtina 16. stoletja (1996: Deskoski)

⁴⁶ Vir: BDA arhiv Celovec.



Slika 8: Detajl groteske poznogotske poslikave po odkritju, še brez retuše, v Bernardovi kapeli nekdanje samostanske cerkve v Vetrinju/Viktring.



Slika 9: Slavolok z leta 2016 odkrito *Poslednjo sodbo* v romarski cerkvi Maria Waitschach.

Eden izrednih projektov je v letih 1992–2001 potekal v **Bernardovi kapeli nekdanje samostanske cerkve v Vetrinju/Viktring** (slika 8). Poslikave stropa s konca 15. stoletja, razdeljene na šestinštirideset polj, pokrivajo površino 64 m² in izstopajo zaradi svoje tehnične in umetniške kvalitete. Izstavljenih je bilo skupno petindevetdeset računov, v katerih je vsakič zabeležen strnjen opis. Zaključna dokumentacija ne obstaja. Poslikave je v enem polju oboka sprva neustrezno s "praskanjem" odkril cerkveni slikar in restavrator Arnold.

Nato je akademska restavratorka dobila naročilo, naj odkrije vzorčno drugo polje in pri tem popravi robove Arnoldovega dela.⁴⁷ Uporaba skalpela, mikro dleta in ultrazvočne naprave je bila v tem času že samoumevna. Previdno odstranjevanje devetih barvnih plasti je terjalo svoj čas in privedlo do izrazito dobrega rezultata. Na nekaterih mestih je bilo znatno manj barvnih plasti, iz česar je mogoče sklepati, da so bili to poskusi odkrivanja v sklopu preteklih obnov cerkvene notranjščine. Večje poškodbe poslikav so bile v bližini zvonika.

Leta 2016 je potekala obnova notranjščine gotske **romarske cerkve Maria Waitschach** (slika 9). Poslikave so bile odkrite nad slavolokom in na stenah prezbiterja. Po sondiranju je bilo pripravljeno strokovno poročilo in sprejeta odločitev, da se dve večji sondi restavrira ter odkrije cvetlično dekoracijo v enem polju kornega oboka in poslikavo slavoloka v celoti. Sondaži sta bili izvedeni na zahodnem delu severne stene prezbiterja in delu prepleškane seko poslikave cikla apostolov iz okoli leta 1600 oziroma z začetka 17. stoletja v velikosti 6,5 m x 2,7 m. Zaradi slabe

⁴⁷ BDA arhiv Celovec, Viktring, AV Harb 14. 10. 91 – GZ 1533/1/1991.

konsistence in nevarnosti poškodb pri odkrivanju slednje ni bilo načrtovano. S toniranjem svetlih poškodovanih mest je postala podoba slik umirjena in bolj berljiva. Približno 6 m² odkritih poslikav nad slavolokom je del prvotne opreme iz prve polovice 16. stoletja in kaže *Poslednjo sodbo*.

Predvsem leva polovica slike kaže deloma do podrisbe odrgnjene plasti,⁴⁸ deloma pa še zelo intenzivne barve, predvsem zelene. Rdeče-oranžni ali rumeni deli so pigmentno spremenjeni in danes črno-rjavi. Zanimive so tudi kovinske prevleke pri nimbusu, sponki na obleki, meču, ključu in še drugod. Natančen opis in sistematična dokumentacija na triinštiridesetih straneh ustrezata današnjemu standardu spomeniške nege.⁴⁹

Raziskava stanja in monitoring

Danes se vse bolj izogibamo odkrivanju stenskih poslikav, saj je na Koroškem domnevno okoli petsto cerkva, v katerih je praviloma po več srednjeveških poslikav. Naloga nam mora biti preverjanje stanja in nastavitvev dolgoročnih strategij ohranjanja. Leta 2012 je Urad za spomeniško varstvo Avstrije z Oddelkom za konserviranje in restavriranje, skupno z raziskovalnimi oddelki dunajskih univerz,⁵⁰ razvil projekt za sistematsko registriranje in raziskavo stenskih poslikav.⁵¹ Rdečo nit sistema naj bi polnili s predmetno in primerno specifično vsebino. Takšen instrumentarij omogoča aktivno kontrolo stanja namesto splošno reaktivnega pristopa. To ustreza današnji želji po preventivni zaščiti in je kažipot vsem pristojnim, lastnikom pa nudi pregled za naročilo potrebnih zaščitnih ukrepov in stroškov tega monitoringa. Sistem je nastavljen tako, da je do uporabnika prijazen in prilagodljiv. Nadgradnja sestoji iz stopenj, vsaka stopnja iz delovnih faz (*blocks*). Odvisno od vprašanja, problematike, cilja ali finančnih zmogljivosti, se izbere gradnike prve (raziskave) oziroma druge stopnje (monitoringa).

Tako smo se leta 2014 odločili, da uresničimo dvotedenski pilotni projekt raziskav srednjeveških stenskih poslikav prav na Koroškem. Koncept je zastavil Markus Santner, pristojni referent za stensko slikarstvo na Oddelku za konserviranje in restavriranje na Dunaju.⁵² Med izbranimi cerkvami sta bili tudi cerkvi v Sv. Petru v Lesu in Millstattu (glej slike 5–7). Predpostavljali smo, da bo raziskava ene cerkve trajala približno deset ur, kar je bilo v primeru Sv. Petra, kjer so štiri poslikave, kar realistično. Millstatt je s štirinajstimi stenskimi slikami zahteval več časa. Vsekakor tak pristop nudi celovit pregled v kratko odmerjenem času in je tudi finančno zmogljiv. Za prvo stopnjo raziskav je študij dokumentacije preteklih posegov bistvenega pomena. Zbiranje teh informacij je prevzel urad sam. Odločitev, da poslikave raziskujeta dva restavratorja, je nudila možnost neposredne strokovne razprave. Predvsem je lažje oceniti potrebno število delovnih ur za drugo stopnjo, torej monitoring, ki je pomemben za razpis potrebnih posegov. Stopnjo nujnosti ukrepanja za vsako poslikavo posebej nakazuje štiribarvni semafor: rdeča barva opozarja na neposredno nevarnost izgube substance, zelena barva na drugi strani spektra pa nakazuje

⁴⁸ Običajna poškodba, ki nastane pri pripravi stenske podlage za ponovno prepleksanje.

⁴⁹ Sondažna in restavratorska dokumentacija: Josef Voithofer, Wallfahrtskirche Maria Waitschach, Sondierung/Freilegung verschiedener Wandmalereien im Innenraum. Dokumentation, Jänner 2017, Restaurierung/Voithofer.

⁵⁰ Akademija upodablajočih umetnosti na Dunaju (Institut za konserviranje-restavriranje), Univerza za naravoslovje/Bodenkultur (Institut za meteorologijo) in Univerza za uporabljajočo umetnost, naravoslovje in konservacijo.

⁵¹ Leitfaden – Zustandserhebung und Monitoring an Wandmalerei und Architekturoberfläche, Bundesdenkmalamt, 1. Fassung, 6. März 2012; spletni vir:

https://bda.gv.at/fileadmin/Medien/bda.gv.at/SERVICE_RECHT_DOWNLOAD/Leitfaden_Zustandserhebung_und_Monitoring_an_Wandmalerei_und_Architekturoberflaeche.pdf

⁵² SANTNER 2017, str. 135ff.



Slika 10: Zaščitna dela na južni steni prezbiterja farne cerkve v Šmohorju/Hermagor v sklopu monitoringa julija 2018.

dobro ohranjeno substanco, ki ne potrebuje posegov. Minimalne nujne ukrepe zavarovanja v skrajnih primerih restavradorja opravita takoj.

Raziskovanja smo v preteklih letih nadaljevali v isti sestavi. Doslej je v štiriinpetdesetih spomenikih raziskanih okoli sto osemdeset poslikav.⁵³ V sedemnajstih primerih je monitoring, torej zavarovalni ukrep, že končan. Pri tem si krška škofija in Urad za spomeniško varstvo stroške delita. Sofinanciranju župnij smo se pri teh posegih iz organizacijskih in časovnih razlogov namenoma odpovedali. V izjemnih primerih, kot v Steuerbergu, se župnija odloči za intenzivnejši pristop na lastne stroške, kar pomeni, da s čiščenjem in dodatkom retuše dosežemo boljšo berljivost poslikav. V vsakem primeru potekajo dela po sodobnih standardih in pod strogim nadzorom spomeniške službe. Izkušnje preteklih let kažejo, da sistemski način v dveh stopnjah dobro napreduje. Predvsem se bomo tako v doglednem času oddolžili za že davno potreben nadzor in oskrbo nešteti ogroženih srednjeveških poslikav na Koroškem. Zavest, da brez občasnega nadzora tudi v prihodnje ne bo šlo, se vse bolj širi. Posamezne novoodkrite slike pa nas že zdaj opominjajo, da je to (odkrivanje) šele začetek poti.

Korpus srednjeveških stenskih poslikav

Načrtno umetnostnozgodovinsko obdelavo srednjeveških stenskih poslikav poznamo na Dunaju v Spodnji Avstriji (1983) in na Štajerskem (2002) v obliki knjig pod imenom *Corpus*.⁵⁴ Obširnost teh publikacij je vsakič terjala desetletno obdelavo. Tak pristop v vedno hitrejšem ritmu časa ni več sodoben. V sklopu inventarizacije in preventivne zaščite se je Urad za spomeniško varstvo odločil, da nadaljuje to knjižno vrsto z deželo Koroško na nov način. Zasnovani koncept daje pozornost kontekstualizaciji slikovne opreme z arhitekturo in prostorom ter tako omogoča intenzivnejše vključevanje gradbenih raziskav.⁵⁵ Umetnostnozgodovinska, stilno-zgodovinska in ikonografska obdelava naj bodo strnjene na bistvene elemente, ki so: karakterizacija, umestitev in vrednotenje. Raziskava stanja in monitoring poslikav navajata delovne in materialne tehnike in s tem prispevata k vzpostavitvi stanja slik kot podlage za nove vzdrževalne strategije. Ta interdisciplinarnost naj bi omogočila učinek sinergije med inventarizacijo in strategijami vzdrževanja. Za prvi zvezek je bil leta 2016 izbran okraj Šmohor z obdelavo triindvajsetih cerkva s približno štiridesetimi srednjeveškimi poslikavami. Znanstvena obdelava je razdeljena na dve kategoriji: kategorija A z obširno, kategorija B s strnjeno obdelavo. Izid publikacije je bil načrtovan za leto 2018. Oba projekta, *Raziskava stanja in monitoring* ter *Korpus srednjeveških stenskih poslikav* nadaljujeta dolgo tradicijo avstrijske spomeniške nege v spreminjajoči se obliki.

⁵³ Nujni posegi so potrebni na 51 poslikavah (14 označenih z rdečo in 36 z oranžno barvo), s skupno približno oceno 1700 delovnih ur. V posameznih stavbah je predvidenih od 4 do 290 ur konservatorskih del. Razveseljivo pa je spoznanje, da sta več kot dve tretjini poslikav v dobrem stanju. Za leto 2018 je bila načrtovana raziskava v petih cerkvah.

⁵⁴ Elga Lanc, Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich, Reihe: *Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreich*, 1, 1983 (LANC 1983) in, Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark, Reihe: *Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreich*, 2, 2002 (LANC 2002).

⁵⁵ SANTNER 2017, str.138

SLOVENSKE IZKUŠNJE: PROBLEMI IN REŠITVE



UVOD V PROBLEMATIKO VARSTVA IN OHRANJANJA STENSKIH POSLIKAV V SLOVENIJI

Robert Peskar

Ključne besede

gotske freske, retuša, konservatorstvo, zgodovina restavracije, estetska prezentacija, dokumentarna vrednost poslikav

Povzetek

Prispevek obravnava pomen in vlogo preučevanja, konserviranja in restavriranja zlasti srednjeveških poslikav v slovenskem sistemu varstva kulturne dediščine. Avtor opozarja na nekaj značilnih problemov in pojavov, ki so zaznamovali dosedanjo restavratorsko in konservatorsko prakso. V prvi vrsti ugotavlja, da so pristopi k estetski prezentaciji pri obnovah gotskih fresk kljub njihovi dobri raziskanosti in visokemu družbenemu pomenu zelo različni, saj so le redko podprti s konservatorskimi analizami. Restavratorski postopki in obnove večinoma sledijo težnji po dokumentarni vrednosti poslikav, zato so restavrirane freske spričo uporabe različnih tehnik retuš in drugih sredstev le redko estetsko integrirane v spomeniško prezentirane celote, s tem pa ne dosegajo nekdanjih vrednot, pomenov in funkcij. K še večji izrazitosti teh problemov dodatno pripomore splošno stanje na področju ohranjanja slovenske kulturne dediščine, ki še vedno nima vzpostavljenih sistemskih finančnih rešitev. Ker se konservatorska stroka, organizirana v Zavodu za varstvo kulturne dediščine Slovenije, dobro zaveda teh problemov, je bila imenovana posebna delovna skupina za stenske slike, katere naloge bodo usmerjene v reševanje tovrstnih problemov, še posebno v oblikovanje posebnih konservatorsko-teoretskih in praktičnih izhodišč za reševanje, ohranjanje in ustrezno prezentacijo stenskih poslikav v prihodnosti.

Vse od začetka organizirane spomeniškovarstvene službe je imelo preučevanje, konserviranje in restavriranje stenskega slikarstva, zlasti srednjeveškega, posebno mesto v konservatorski dejavnosti. V slovenskih deželah ima za to zasluge predvsem France Stele, ki se je tej temi posvetil ne le pri svojem znanstveno-raziskovalnem delu, temveč tudi kot konservator.¹ Podobno je bilo v sosednjih državah, kjer je bila ta mikavna likovna tvornost pomenljivo označena kot najljubši otrok spomeniškega varstva. Dejansko so se spomeniška služba in posamezniki znotraj nje že zelo zgodaj lotili nekaterih pomembnih nalog, ki so kazale na posebno sistemsko skrb tako v smislu dokumentiranja in proučevanja kot tudi ohranjanja stenskih poslikav. Že v dvajsetih letih 20. stoletja je France Stele spodbudil kopiranje gotskih poslikav, resda sprva zaradi muzeoloških potreb. To je pozneje za neko obdobje preraslo v sistematično kopiranje, s tem pa zaradi števila in natančnosti v izjemen opus kopij z izrednim dokumentarnim pomenom.² Steletu gre tudi zasluga za prve poskuse estetskega in likovnega integriranja novoodkritih poslikav, ki so že nakazovali rešitve

¹ STELE 1965, str. 28 in dalje; ŽELEZNIK 1960, str. 72–88. O Steletovi bibliografiji glej: ZUZ, 1959, str. 20–40.

² JENKO 2007, str. 19–44.



Slika 1: Stanje poslikave vzhodne stene Križeve kapele (ok. 1425) iz cerkve Marije Zavetnice s plaščem na Ptujski Gori leta 2009 s še vidnimi posegi restavradorja Petra Železnika (1948–50).

in pristope (npr. aqua sporca), ki jih je precej kasneje na teoretski ravni utemeljil Cesare Brandi.³ Tu mislimo na tesno sodelovanje Franceta Steleta kot konservatorja in Mateja Sternena kot slikarja in restavradorja od dvajsetih let 20. stoletja naprej. Prva izrazita tovrstna primera sta bila restavriranje fresk Janeza Ljubljanskega iz leta 1456 na Muljavi in prizor *Oznanjenja* v križnem hodniku dominikanskega samostana na Ptuju.⁴ Seveda je bil tovrstni pristop aktualen tudi pri naslednikih, kot opazamo pri restavriranju fresk v **Križevi kapeli na Ptujski Gori** (slika 1), ki ga je izvedel restavrador Peter Železnik v poznih štiridesetih letih 20. stoletja.⁵ A to poglavje v zgodovini slovenskega restavradorstva doslej še ni bilo raziskano.

Kmalu po drugi svetovni vojni je tedanji Zavod za spomeniško varstvo med svoje prednostne naloge uvrstil tudi sistematično evidentiranje, dokumentiranje in restavriranje gotških fresk, katerih rezultate je na kratko objavil Ivan Komelj.⁶ Kasneje je bilo v tem smislu še nekaj posameznih poskusov konservatorjev, da bi vsaj v obliki seznama

³ Za splošen oris te teme glej: SCHÄDLER-SAUB 2005, str. 105–121.

⁴ ŽELEZNIK A. 1998, str. 10.

⁵ ZADNIKAR 1950, str. 24–27; VELEPIČ 1950, str. 177.

⁶ KOMELJ 1966, str. 39–76.



Slika 2: Gotske freske na zahodnem pročelju cerkve sv. Janeza Krstnika v Spodnjem Otoku po restavratorskih posegih.



Slika 3: Poslikava vzhodnega dela Marijine kapele iz 14. stoletja v cerkvi sv. Martina v Laškem po posegih.

s kratkimi opisi zbrali vrsto novoodkritih primerov poslikav,⁷ vendar gre bolj za rezultate osebne zavzetosti za to temo kot za sistemske naloge slovenske spomeniškovarstvene službe.

Kljub naštetemu so srednjeveške freske najboljše raziskano poglavje v slovenskem spomeniškem patrimoniju. Zasluge za to je treba pripisati umetnostnozgodovinski znanosti, v kateri imajo z obravnavanega vidika najvidnejše mesto raziskave profesorja Janeza Höflerja. Poleg številnih podrobnih študij in analiz umetnostnih pojavov v tej likovni zvrsti je Janez Höfler prispeval še izčrpen seznam s stilnimi analizami, neke vrste korpus srednjeveških fresk v Sloveniji. Ta je – razdeljen po pokrajinah in z natančnimi umetnostnozgodovinskimi opredelitvami – izšel v štirih knjigah.⁸ Razumljivo seznam zaradi pogostih novih odkritij ni mogel biti popoln,⁹ toda k proučevanju poslikav je treba prišteti še prizadevanje mlajših generacij raziskovalcev, s čimer je raziskanost srednjeveških in deloma mlajših stenskih poslikav v Sloveniji dosegla zavidljivo mednarodno raven.

Če je umetnostnozgodovinsko raziskovanje v Sloveniji doseglo ustrezen nivo, pa tega ni mogoče reči za obravnavo varstva in ohranjanja stenskih poslikav, saj je konservatorski vidik v zadnjih desetletjih kljub številnim posegom ostal skorajda povsem zanemarjen. Izjema so mogoče rešitve posameznih tehničnih problemov, ki pa navadno niti niso bile ustrezno objavljene.¹⁰ V slovenski spomeniškovarstveni praksi namreč beležimo izredno raznovrstne restavratorske in konservatorske pristope k ohranjanju stenskih poslikav, ki so prinašali različne rešitve tako pri konservatorsko-restavratorskih postopkih kot tudi pri estetski prezentaciji. Prevečkrat je bila v zadnjih desetletjih, in to ne zgolj v Sloveniji, pri prezentacijah bolj odločilna dokumentarna vrednost poslikav, njihove estetske in funkcionalne komponente pa so ostale neupoštevane.¹¹ Med značilne tovrstne primere bi lahko uvrstili prezentacijo fresk na **fasadi cerkve v Spodnjem Otoku pri Radovljici** (slika 2), prezentacijo poslikave v Pijavi Gorici, restavriranje fresk v **Marijini kapeli župnijske cerkve v Laškem** (slika 3) ali poslikavo **prezbiterija cerkve sv. Jakoba v Ribnem pri Bledu** (slika 4).

Podobno skrajnost predstavljajo restavratorski posegi, katerih cilj je bil predvsem poudariti dokumentarno vrednost originalne poslikave v smislu prezentacije najdenih fragmentov v obliki in obsegu, kot so bili odkriti, in šele na drugem mestu likovno izraznost celote oziroma rekonstruiranih delov, ki so navadno izvajani v črtkani tehniki ali s točkami (*tratteggio, punteggiato*). Izrazitejša tovrstna primera sta obnova fresk v **Mostah pri Žirovnici** (slika 5) in restavriranje poslikave križnega hodnika v Stični, ki po izvedbi posegov ni dosegla tiste estetske stopnje ali likovne enotnosti, kot je bilo pričakovati pred restavriranjem.

Seveda je včasih težko določiti mejo med dokumentarno vrednostjo poslikav, njihovo funkcijo in likovno-estetsko in simbolno vrednostjo, ki jih poslikave imajo ali pa jih bodo imele po posegih, za samo prostornino oziroma spomenik, za lastnika in javnost. S tega vidika bi lahko odprli obsežno problematiko, vezano na konservatorsko

⁷ ZUPAN 1986, str. 209–212; KOMELJ 1972, str. 41–50; VAVKEN 1982, str. 88; PESKAR 1997, str. 69–96; MENONI 2016, str. 91–115.

⁸ Za podrobno bibliografijo Janeza Höflerja glej: Bibliografija 1964–2012, *Historia artis magistra: amicum discipulorumque munuscula Johanni Höfler*, Ljubljana 2012, str. 13–24.

⁹ PESKAR 2002, str. 43–51 (o III. knjigi: *Okolica Ljubljane z Notranjsko, Dolenjsko in Belo krajino*: HÖFLER 2001).

¹⁰ Čeprav smo v zadnjih dveh desetletjih pričali izjemnim tehničnim podvigom in rešitvam zapletenih tehničnih problemov, od snemanja velikih površin stenskih slik (Kamna Gorica) do utrjevanja stropnih poslikav na zahtevnih arhitekturnih konstrukcijskih sistemih (Brežice), je bera bibliografije oziroma opisov tehnologije s tega področja sila skromna.

¹¹ Glede vrednosti spomenikov se opiramo na Steletovo razdelitev, ki Rieglov vrednostni sistem posrečeno reducira na tri osnovne vrednosti: dokumentarno, estetsko in funkcionalno (STELE 1955, str. 5–12).



Slika 4: Detajl poslikave v prezbiteriju (iz ok. 1500) cerkve sv. Jakoba v Ribnem po posegih.



Slika 5: Detajl fresk Žirovniškega mojstra iz srede 15. stoletja iz cerkve sv. Martina v Mostah po retuširanju.



Sliki 6a, 6b: Prizor sv. Jurija v boju z zmajem iz cerkve sv. Janeza Krstnika v Ribčevem Lazu pred retuširanjem in po njem.

doktrino in etiko oziroma na sledljivost posegov ali celo rekonstrukcij. Toda če primerjamo konservatorsko-restavratorske postopke na stenskih poslikavah s postopki in načini prezentacij v štafelajnem slikarstvu, opazamo nekaj ključnih razlik, ki se dotikajo ravno teh vprašanj. Pri tem se posegi razlikujejo vsaj v kontekstu izvirnega izraza ali bolje rečeno karakterja, kajti pri navedenih slikarskih tehnikah je ključna že uporaba različnih likovnih sredstev. Medtem ko je pri večjem delu likovnih umetnin povsem normalno, da se za retuše ali delne rekonstrukcije uporablja večinoma izvirno likovno tehnologijo, je pri stenskih slikah drugače. Za dopolnitve, retuše in rekonstrukcije pri stenskih slikah ni mogoče uporabiti izvirne fresko ali secco tehnike, temveč nadomestno (z različnimi bolj ali manj reverzibilnimi vezivi), ki pa optično pojavnost dodanih delov le redko ustrezno integrirajo v neokrnjeno celoto. To niti ni (vedno) cilj posegov, toda v posameznih primerih, ko imamo opraviti z zahtevnim naročnikom ali z izjemno ohranjenim spomenikom, lahko takšen pristop postane osnovno izhodišče in končni cilj. V mislih imamo restavriranje stenskih slik v **prezbiteriju cerkve sv. Janeza Krstnika ob Bohinjskem jezeru** (sliki 6a, 6b), ki je v pogledu dokumentarne izraznosti ali avtentičnosti sporno, še posebej če nimamo vpogleda v fotografsko dokumentacijo stanja pred posegi ali če nimamo na razpolago posebnih tehničnih sredstev (UV svetilke), s katerimi dosežemo sledljivost posegov oziroma retuš na spomeniku. Z vidika likovno-estetskega učinka in izvirnega značaja v izraznosti poslikanega prostora prezbiterija pa bi v restavratorskem posegu težko našli napako, pri čemer so za prezentacijo težavne le restavratorske intervencije Jerneja iz Loke v 16. stoletju. Likovni in optično-tehnični vtis stenskih slik je homogen in primerljiv s tistim, ki je navadno dosežen pri slikah na platno ali les s končnim lakiranjem celotne površine.

Ta in še nekateri drugi primeri vsekakor kažejo, da mora konservatorske-restavratorske postopke izvajati usposobljen konservator-restavrator, ki dobro pozna likovno-stilni in tehnološki značaj stenskih slik ter seveda zgodovinske tehnike in lastnosti uporabljenih materialov. Po drugi strani pa v slovenski praksi naletimo na vrsto oblik restavratorskega diletantizma, npr. restavriranje podobe sv. Krištofa na južni zunanjsčini cerkve v Bregu pri Kranju ali v cerkvi sv. Petra v Gabrovici pri Komnu.¹² Te so izraz neustrezno financiranega varstva in ohranjanja kulturne dediščine v Sloveniji ali pa neredko neustreznega zavedanja njenega pomena. Ohranjanje kulturne dediščine je v Sloveniji na splošno v precejšnji krizi. Glavni krivec za takšno stanje je poleg neustrezno urejenega šolstva in zakonodaje še slabo zavedanje ali poznavanje kulturno-simbolnega in ekonomskega potenciala kulturne dediščine, zato njeno ohranjanje na ravni države vedno izpade iz glavnih finančnih tokov. Ker so povrhu vsega stenske slike povečini sestavni del cerkvene arhitekture, katere ohranjanje zaradi ideoloških zadržkov ni podprto z ustrezno zavzetostjo, ima financiranje posegov na tem segmentu še manj možnosti za sistemske rešitve.

Ne glede na okoliščine, med katerimi smo poudarili le nekaj najznačilnejših pojavov, se prav posamezniki v konservatorski in restavratorski dejavnosti zavedamo izjemne kompleksnosti in aktualnosti problematike varstva in ohranjanja stenskih slik. Slovenski društvi – konservatorsko in restavratorsko ter in Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije so zato leta 2016 v Škofji Loki organizirali prvi posvet na to temo, leta 2017 pa še drugega. Slednji je prerasel v mednarodni simpozij, katerega rezultati so skupaj s prispevki prvega predstavljeni v pričujoči publikaciji. Poleg organiziranja posvetov je zavod oblikoval še posebno delovno skupino za prezentacijo stenskih slik, imenovano z namenom, da bi bilo strokovno delo v povezavi z varstvom in ohranjanjem stenskih slik bolj poenoteno, hkrati pa bi

¹² OSOJNIK 2017, str. 64–65.

konservatorjem in konservatorjem-restavratorjem nudilo boljšo strokovno pomoč pri oblikovanju konceptov obnov in prezentacij. S tem smo našli le nekaj primarnih ciljev skupine, toda njene ambicije so nedvomno večje. Skupina naj bi v prvi vrsti oblikovala prednostni seznam spomenikov stenskega slikarstva v Sloveniji, sestavljen na podlagi več kriterijev, kot so pomen, stanje ohranjenosti, ogroženost, celovitost in podobno. Iz oblikovanega seznama naj bi bilo jasno vidno, kateri spomeniki so ključni in jih je treba obravnavati na nacionalni ravni, celostno in prednostno. Omeniti velja tudi bolj operativno vlogo skupine pri konkretnih primerih, bodisi z revizijo konservatorsko-restavratorskih posegov v sklopu rednega programa dela Zavoda za varstvo kulturne dediščine Slovenije (freske v rotundi v Selu, poslikava Lutrovske kleti v Sevnici) ali s koncepti prezentacij novoodkritih fresk (freske v župnijski cerkvi v Trebnjem). Še pomembnejše pa bi bilo oblikovanje splošnih konservatorsko-teoretičnih izhodišč ali smernic za varstvo in ohranjanje stenskih poslikav, ki bi vključevalo tako sklope posegov (konserviranje, restavriranje, vzdrževanje) kot tudi njihov simbolno-estetski oziroma spomeniškovarstveni kontekst. Čeprav sta npr. Milan Železnik in Ivan Bogovčič že davno opozorila na širšo problematiko varstva in ohranjanja fresk na zunanjsčinah,¹³ danes nismo nič bližje sistemskim pristopom k reševanju problema njihovih prezentacij niti v dokumentarnem niti likovno-estetskem pogledu. Poleg tega pa freske na zunanjsčinah zaradi svojega stanja in določene prakse, kot sta npr. bolj ali manj strokovno odkrivanje brez nadaljevanja konservatorsko-restavratorskih postopkov in diletantske preslikave originalnih barvnih plasti, odpirajo tudi etična vprašanja (slika 7).

V kratkem prispevku smo opozorili le na nekaj osnovnih problemskih izhodišč pri varstvu in ohranjanju stenskih poslikav v Sloveniji, ki so v precejšnji meri narekovala izbor referentov oziroma sodelujočih na obeh že omenjenih strokovnih srečanjih. Kot je razvidno iz kazala vsebine, so predstavljene teme raznovrstne. Še pomembnejše je, da na eni strani obsegajo pregled in analizo dosedanje prakse, na drugi pa predstavljajo posamezne sodobne pristope k restavriranju in estetski prezentaciji stenskih poslikav v Sloveniji in tudi v Avstriji, Italiji, Nemčiji in na Hrvaškem. S tem avtorji ne odpirajo zgolj nekaterih problemskih sklopov, na katere smo delno opozorili že v tem sestavku, ampak v isti sapi, upoštevajoč sodobno konservatorsko doktrino, podajajo tudi marsikatero rešitve ali vsaj delne odgovore na nekaj ključnih vprašanj. Od teh je mogoče treba najbolj izpostaviti ugotovitev, da zgolj poudarjanje dokumentarnosti poslikav po opravljenih posegih ni ključno, saj prezentacija resnice o spomenikih v skladu s sodobno konservatorsko teorijo ni cilj konservatorsko-restavratorskih posegov, temveč je cilj, če se omejimo le na najpomembnejše, predvsem obdržati ali povečati znanstveni pomen spomenikov in seveda njihovih vrednot za družbo.¹⁴ S tem pa estetska integracija poslikav znotraj spomeniške celote postane ključna naloga. Ker je slikarstvo tista priljubljena likovna zvrst, katere univerzalno govorico so sposobni razumeti tako posamezniki kot tudi najširša družba, se zdi, da varstvo in ohranjanje stenskih poslikav v prihodnosti vendarle ne bosta toliko prežeta z eksistenčnimi problemi, temveč bolj s strokovnimi izzivi. Delček tega razkriva prav pričujoča publikacija.

¹³ ŽELEZNIK 1960, str. 74; BOGOVČIČ 1985, str. 93–98.

¹⁴ MUÑOZ VIÑAS 2005, str. 171 in dalje.



Slika 7: Freske z začetka 15. stoletja z južne zunanjsčine cerkve sv. Lenarta v Jami ob Savi po odkritju pred tremi desetletji še niso bile predmet konservatorsko-restavratorskih posegov.

PROBLEMI OB ESTETSKI PREZENTACIJI STENSKIH SLIK, KI NASTANEJO V ODNOSU MED ZAVODOM IN KONSERVATORJEM-RESTAVRATORJEM IZVAJALCEM

Marta Bensa, Minka Osojnik

Ključne besede

konservatorstvo, konservatorstvo-restavratorstvo, sodelovanje med strokami, strokovno izobraževanje

Povzetek

V prispevku izpostavljam nekaj problemov, s katerimi se pri našem rednem delu pogosto spopadamo. Osredotočili smo se na primere, povezane z estetsko prezentacijo stenskih slik, ko prihaja do težav in nesoglasij v odnosu med Zavodom za varstvo kulturne dediščine Slovenije (oziroma njegovima predstavnikoma: odgovornim konservatorjem in konservatorjem-restavratorjem) in konservatorjem-restavratorjem izvajalcem. Razloge, zaradi katerih pogosto prihaja do zapletov, smo strnili v tri osnovne sklope: različno osnovno predznanje, problemi administrativne narave in razpetost konservatorja-restavratorja izvajalca med zahtevami spomeniškovarstvene službe in pričakovanji lastnika/investitorja. Na osnovi posameznih primerov dobrih in slabih praks smo želeli predvsem spodbuditi k dialogu med strokovnimi delavci in k iskanju primernih rešitev, katerih rezultat bi bil boljše sodelovanje in posledično kvalitetnejše ohranjanje kulturne dediščine.

Pričujoči prispevek je nastal na podlagi predavanja na posvetu leta 2017. Tematiko nastopnega predavanja so spodbudile izkušnje in problematike terenskega dela, kjer se odgovorni konservatorji in konservatorji-restavratorji Zavoda za varstvo kulturne dediščine Slovenije (v nadaljevanju: Zavod) nenehno srečujemo s konservatorji-restavratorji izvajalci kot samostojnimi zunanjimi sodelavci (v nadaljevanju: izvajalci). Naše sodelovanje je v večini primerov zelo dobro, probleme rešujemo sproti, veliko se o njih tudi pogovarjamo. Ti pogovori so nas pripeljali do spoznanja, da v odnosu med Zavodom in izvajalci, kot tudi med konservatorji in konservatorji-restavratorji na splošno, pogosto prihaja do zapletov, ki se velikokrat celo ponavljajo. Ta nesoglasja se v marsičem dotikajo tudi retuše, v resnici pa so globlja, imajo že kar zgodovinsko vrednost v razvoju stroke, zaznamujejo mnoge odnose znotraj naše službe itd. Gre za problematiko, ki je bolj ali manj znana vsem, le da se o njej ne govori rado, posledica tega pa je, da se na terenu vedno znova soočamo s podobnimi, velikokrat nepotrebnimi zapleti.

V prispevku bomo zato predstavili nekaj najpogostejših problemov, ki nastajajo v odnosu med izvajalci in odgovornimi konservatorji oziroma konservatorji-restavratorji na Zavodu. Prispevek temelji na izkušnjah, ki izhajajo z območja in iz dela konservatorke in konservatorke-restavratorke iz območne enote Zavoda v Novi Gorici. V večini primerov so podprte z mnenji in pripombami izvajalcev, ki pogosto delajo na območju goriške območne enote. Na podlagi nekaterih primerov bomo poskusili ugotoviti, zakaj do takih problemov sploh prihaja, in predvsem, kakšne bi bile lahko primerne rešitve, da se jim izognemo. Namen prispevka je spodbuditi dialog med konservatorji in konservatorji-restavratorji s ciljem izboljšati odnose in s tem delovne procese, kar bi omogočilo boljšo obnovo kulturne dediščine.

Problemi in primeri, ki jih bomo izpostavili, niso vezani samo na retušo in estetsko prezentacijo stenskih slik, vendar vsi vemo, da je končna estetska prezentacija nekakšen zaključek vsake uspešne obnove, zato menimo, da sta razprava o tej problematiki in boljše sodelovanje ključnega pomena za kvalitetno delo.

Prvi problem: razlika v osnovnem predznanju konservatorja (umetnostnega zgodovinarja, etnologa, arhitekta, arheologa ...) in konservatorja-restavratorja

Prvi osnovni problem je v dejstvu, da konservatorji zelo malo vemo o restavraciji. Na terenu se konservatorji-restavratorji srečujejo z odgovornimi konservatorji, ki niso samo umetnostni zgodovinarji, temveč tudi etnologi, arhitekti, zgodovinarji itd. Večina omenjenih profilov je v času študija o restavraciji slišala nekaj med "zelo malo" ali pa "sploh nič". Za strokovni izpit iz konservatorske stroke je potrebno prebrati nekaj osnov, ki pa so vendarle samo osnove. Dejansko se restavracijo učimo razumevati šele ob delu. Seveda so naša dela specializirana in nobene potrebe ni, da bi vsi vse vedeli in znali, vendar se v praksi pogosto dogaja, da konservatorji, ki osnov in tehnik restavracijske stroke ne poznajo dobro, z restavratorji težko najdejo skupni jezik.

Konservatorji imamo večkrat omejene predstave o tem, kaj je na nekem objektu oziroma predmetu sploh mogoče narediti, kaj je torej izvedljivo. Še večji problem imamo lahko s predstavljanjem, kako bo neka stvar izgledala. Zavedati se moramo tudi tega, da je naše delo trenutno organizirano tako, da imamo konservatorji ogromne terene, vedno manj sodelavcev, obvladati pa bi morali vse zvrsti dediščine, vse tehnike, vsa obdobja, množico zakonov, fotografiranje, dokumentiranje itd. Ni čudno, da se konservatorji-restavratorji na terenu večkrat pritožujejo, da od odgovornega konservatorja ne dobijo prave podpore in usmeritev.

Po drugi strani imajo konservatorji-restavratorji ogromno tehničnega znanja, a se pogosto zgodi, da se osredotočijo le na predmet, ki ga restavrirajo, brez ozira na ostale predmete v prostoru in na prostor kot tak, na arhitekturo. Zato se vedno znova poudarja velik pomen timskega dela. Še zlasti je dobro sodelovanje med konservatorjem-restavratorjem in umetnostnim zgodovinarjem – konservatorjem pomembno pri obnovi stenskih poslikav in predvsem za optimalen dosežek prezentacijskih del, ki morajo zagotoviti čim boljše berljivost poslikave, narediti poškodbe čim manj moteče in poslikanemu prostoru kolikor mogoče povrniti občutek posebnega enotnega ambienta.

Zaradi omenjenih razlik v predznanju različni profili ljudi gledajo na predmet iz precej različnih zornih kotov. To je sicer mogoče problem, a ga lahko pretvorimo v prednost. Predlagamo nekatere rešitve:

a) Neprestan in odkrit **dialog** med odgovornim konservatorjem, odgovornim konservatorjem-restavratorjem in izvajalcem v vseh fazah dela.

b) Pomembna **vloga odgovornega konservatorja-restavratorja** na območnih enotah Zavoda, ki dela neposredno nadzira, pozna širši spomeniški fond, vodi evidence o opravljenih posegih. Pomemben je tudi kot neke vrste tolmač med konservatorjem in izvajalcem in tudi z lastnikom. V praksi se na terenu večkrat pokaže, da je potrebno lastniku zelo dobro razložiti naše kriterije in etiko/kodeks konservatorstva in restavracije, da nato lažje sprejme naše strokovne odločitve.

c) **Simulacije**: nerestavratorji si včasih zelo težko predstavljamo predloge in rešitve, ki jih opisujejo konservatorji-restavratorji. Marsikdaj lahko pomaga računalniška simulacija, pogosto je dovolj samo skica. Res je, da to pomeni dodaten čas in napor za izvajalca, ampak velikokrat bi bila ta pot vseeno hitrejša. Poleg tega so lahko simulacije



Sliki 1a, 1b: Primer predloga obarvanja sten s predstavitvijo različnih faz barvnega opleska v cerkvi sv. Jakoba na Ledinah.

v veliko pomoč tudi lastniku/uporabniku, saj mu omogočijo, da si lažje predstavlja, kakšna bo njegova dediščina po končanem posegu, ki ga zato lažje sprejme. Kot primer navajamo predlog obarvanja sten v **cerkvi sv. Jakoba na Ledinah** (sliki 1a, 1b). Predloge s predstavitvijo različnih faz barvnega opleska je izdelala izvajalka po opravljenem sondiranju. Namenjeno je kot osnova za lažjo predstavo in pogovore o možnih načinih prezentacije notranjščine.

d) **Izobraževanje:** pri študiju umetnostne zgodovine se izvaja predmet *Umetnostne tehnike in restavracije*, tako da se umetnostni zgodovinarji z osnovami seznanijo že kot študenti. To je vsekakor dober temelj, ki pa ga je treba kasneje nadgrajevati. Na žalost imamo konservatorji oziroma konservatorji-restavracije v okviru svoje službe bolj malo možnosti za dodatno izobraževanje, tako da so delavnice in ekskurzije, ki jih organizirata Slovensko konservatorsko društvo in Društvo restavracije Slovenije, izredno pomembne in predstavljajo nekakšno rešilno bilko.

Drugi problem: odklon med zahtevami Zavoda glede končne estetske prezentacije in ponudbo, s katero je restavracija dobila delo

Ta problem je mnogokrat povsem birokratske narave, razdelimo pa ga lahko v več podobnih skloпов:

a) Primeri, ko dela potekajo brez soglasja in vednosti Zavoda.

Kot vemo, je po *Zakonu o varstvu kulturne dediščine* za posege na spomenikih oziroma dediščini potrebno kulturnovarstveno soglasje pristojne enote Zavoda.¹ Le-ta po navadi pred soglasjem izda kulturnovarstvene pogoje. Imamo kar nekaj primerov, ko tudi izšolani konservatorji-restavracije s strokovnim izpitom delajo brez vednosti

¹ Zakon o varstvu kulturne dediščine (Uradni list RS, št. 16/08, 123/08, 8/11 – ORZVKD39, 90/12, 111/13, 32/16 in 21/18 – ZNOrg).



Slika 2: "Prodorni" pogled evangelista Mateja na stropu prezbiterija cerkve sv. Petra v Gabrovici pri Komnu po obnovi, ki jo je opravil domačin.

Zavoda, brez soglasja in brez nadzora. Rezultati so pogosto (a ne vedno) slabi, vsekakor pa je vedno rezultat to, da Zavod, ki naj bi vodil evidenco o opravljenih strokovnih posegih, nima o njih nikakršne dokumentacije, kar je nesprejemljivo. Na žalost obstaja več takih primerov z nerestavratorji, ki so še toliko bolj drastični, vendar niso predmet trenutne razprave (slika 2). Kolegi etnologi opozarjajo, da je ta problem še bistveno bolj razširjen pri etnološki dediščini.

b) Primeri, ko izvajalci oddajo pre nizke ponudbe.

Konservatorji-restavratorji izvajalci so na trgu dela, kar nedvomno ni lahko, sploh v teh časih. Zelo pogosto se dogaja, da z namenom, da bi dobili neko naročilo, ponudijo svoje storitve po pre nizki ceni. Tako je delo že v osnovi težko izvesti, ko pa se vpletejo še zahteve Zavoda, so te marsikdaj praktično neizvedljive. Zavod se v predračune ne vtika, kakor tudi ne v odnose med izvajalcem in lastnikom, kar zadeva plačilo. Zavod lahko v tem oziru poseže v ta odnos le v primerih, ko se med posegom odkrije nekaj novega, kar zahteva drugačen pristop k obnovi in za sabo potegne večje ali manjše stroške.

c) Primeri, ko se restavrator dogovarja samo z lastnikom, dejanski kulturnovarstveni pogoji pa zahtevajo nekaj drugega.

Restavrator **mora** prebrati kulturnovarstvene pogoje, preden naročniku izroči svoj uradni predračun. Lahko se z lastnikom dogovarja, da bo nekaj postoril na določen način, vendar je možno, da je v kulturnovarstvenih pogojih določeno čisto nekaj drugega. Taki problemi so večinoma posledica nedokončanega postopka pridobivanja kulturnovarstvenega soglasja. Kot primer omenimo **dekorativne poslikave ene od brkinskih cerkva**, katere prezbiterij ima stene poslikane z večbarvnim marmorinom, strop pa krasi s šablono naslikan vzorec iz drobnih belih križcev in



Slika 3: Primer dekorativne poslikave prezbiterija ene od brkinskih cerkva.



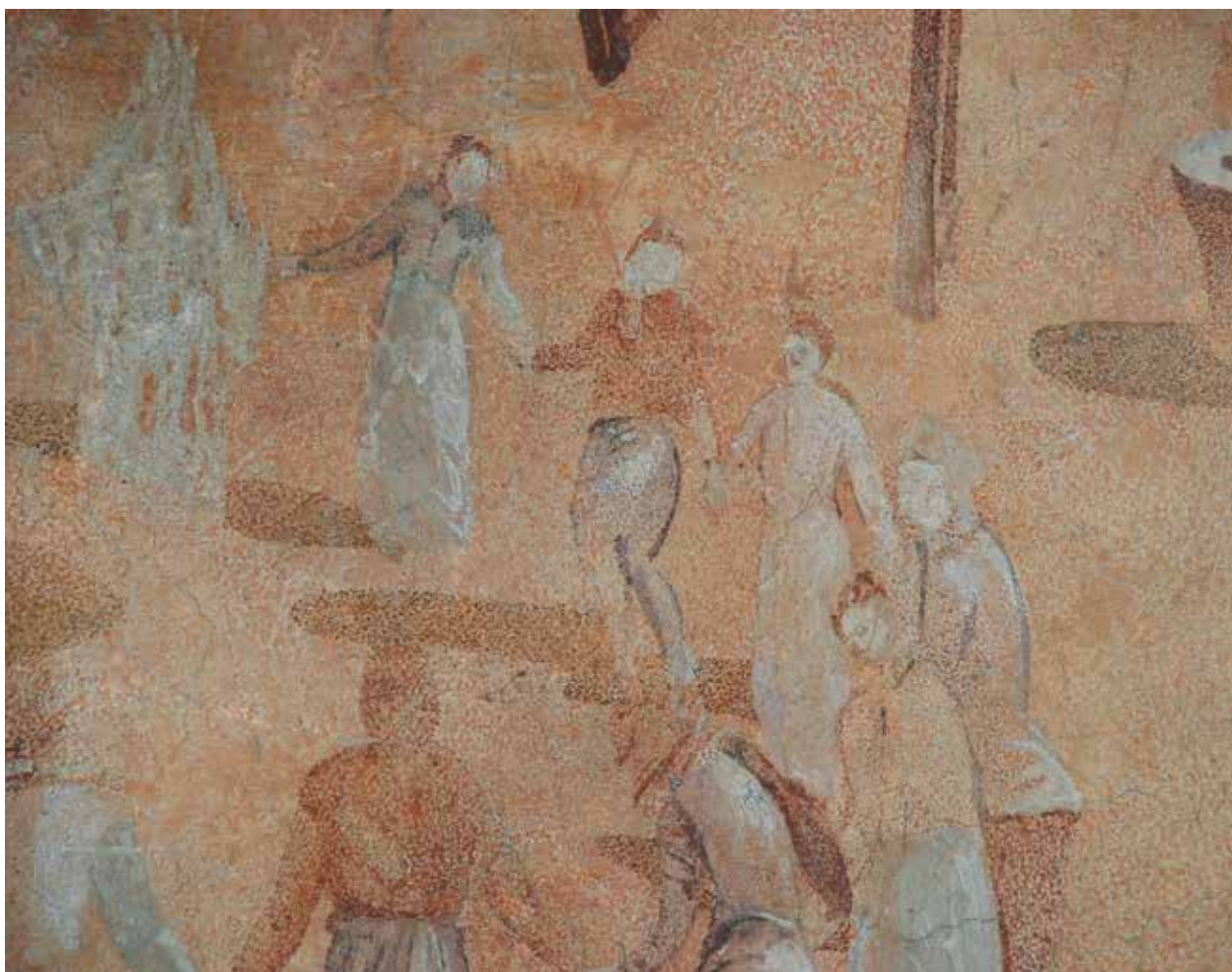
Slika 4: Primer najcenejše retuše tonskega izenačevanja na posvetilnih križih v cerkvi sv. Kancijana na Reki pri Cerknem.

rožic na modrem ozadju. V kulturnovarstvenih pogojih je bilo določeno, da se mora dekoracija ohraniti oziroma rekonstruirati na mestih, kjer je bila uničena. Naročnik se je z izvajalcem dogovoril, da se oplesek izvede brez dekoracij, v pogodbi pa se je izvajalec obvezal, da bo upošteval zahteve pristojnega Zavoda, ki pa jih predhodno ni prebral.

d) Primeri, ko kulturnovarstveni pogoji ne določajo dovolj natančno načina retuširanja in končne prezentacije.

Estetska prezentacija je precej širok pojem in mora biti vsaj okvirno načrtovana že na samem začetku del. V idealni situaciji bi moral že odgovorni konservator ob vsakem primeru obnove predhodno preučiti in ovrednotiti objekt (arhivske raziskave, pregled literature), odgovorni konservator-restavrator pa pripraviti predlog restavratorskih posegov s prvimi praktičnimi poskusi na terenu (utrjevanje, čiščenje, kitanje, fotodokumentacija itd.), s katerimi se lažje določi najprimernejše metodologije dela in različne možnosti prezentacije. Nato bi bilo mogoče postaviti zelo natančne pogoje za restavratorski poseg, vključno z obveznimi raziskavami, ki jih bo treba izvesti med restavriranjem. Žal ne moremo biti vedno tako natančni, tudi zaradi širokega območja, ki ga posamezniki pokrivamo, in v praksi se v kulturnovarstvenih pogojih po navadi določi, da bo retuša natančno definirana v nadaljevanju del. Tu nastopi problem, ker so različni načini retuširanja cenovno različno ovrednoteni. Najcenejše retuširanje je barvno toniranje obsežnih vrzeli v poslikavi z nanašanjem temeljnih barv poslikave v več slojih (slika 4), dražje je retuširanje *a puntino*² (slika 5).

² Cilj je ustvariti vibrajoč optični preplet, ki je usklajen z okoliškimi barvami na umetnini: GIANNINI, ROANI 2000, str. 167.



Slika 5: Na poslikavi v vili Vipolže je bil izveden dražji način retuširanja, *a puntino*.

Od izvajalcev smo dobili pripombe, da je težko pripraviti realen predračun, če kulturnovarstveni pogoji niso dovolj natančni in jasni. Dejansko je glede na pomen in vsebino predmeta restavriranja velikokrat že v kulturnovarstvenih pogojih mogoče določiti tudi način retuširanja in izvajalcem del bi bilo to v veliko pomoč. Velikokrat žal tega ni mogoče vnaprej določiti.

e) Primeri, ko končni cilj še ni jasen in ne more biti določen vnaprej, določiti ga je mogoče šele po predhodnih raziskavah in analizah, včasih šele po prvih fazah dela (čiščenje, odstranjevanje preslikav, prejšnjih retuš ...).

Rešitev za take probleme ponuja *Zakon o varstvu kulturne dediščine* oziroma *Pravilnik o konservatorskem načrtu*.³ Pri posegih na spomenikih, ki vključujejo konservatorsko-restavratorska dela, omogoča, da se pred posegom določi izdelavo konservatorskega načrta oziroma mape 3, ki vsebuje konservatorsko-restavratorski projekt. Pri zahtevnih restavratorskih posegih in obsežnih obnovah je to edina smiselna pot. Še posebej koristna se izkaže pri posegih, za katere že vnaprej vemo, da bodo potekali v več fazah skozi več let, pri čemer je možno, da se bodo izvajalci v teh fazah menjali. Vendar pa vsak restavratorski poseg ne potrebuje predhodno izdelanega konservatorskega načrta, ki hkrati pomeni dodatno finančno breme za lastnika, ki kulturno dediščino obnavlja s svojimi sredstvi. Te projekte je treba delati tam, kjer so res potrebni in smiselni.

³ Pravilnik o konservatorskem načrtu (Uradni list RS, št. 66/2009).

Druga rešitev je, da si izvajalec preprosto pusti varovalko v svojem predračunu, bodisi v obliki postavke "nepredvidenih del" oziroma razdeli predračun v dve fazi ter se z lastnikom dogovori, da se bo po prvi fazi skupaj z Zavodom odločilo o načinu retuširanja. Seveda je kljub temu potrebno okvirno oceniti predvidene stroške, ki jih bo imel lastnik v drugi fazi.

Tretji problem: razpetost izvajalca med zahtevami Zavoda in pričakovanji lastnika oziroma investitorja

Za začetek razprave o tem problemu si moramo priznati neko uvodno misel: kulturne dediščine ne obnavljamo samo konservatorji-restavratorji ali konservatorji, temveč tudi lastniki. Ti namreč posege financirajo. Obnova kulturne dediščine je zato precej odvisna od lastnikov, kvalitetna izvedba pa je odvisna tudi od njihove splošne razgledanosti, čuta za ohranjanje in navsezadnje od njihovih finančnih zmožnosti. Veliko prispeva tudi naše delo v smislu nudenja strokovne pomoči in predvsem ozaveščanja, to pa je lažje doseči, če konservatorji-restavratorji in konservatorji sodelujemo.

Glede končne prezentacije ima lastnik pogosto povsem drugačne zahteve in predstave kot Zavod, zato prihaja do konflikta med lastnikom in konservatorjem: prvi bi hotel imeti estetsko prezentacijo na način, da se umetnini povrne neko "prvotno" stanje, nasprotno pa konservatorji zahtevamo večjo spoštljivost do avtentičnosti substance in materialov umetnine, ki kaže svojo večstoletno življenjsko dobo z vsemi poškodbami, posegi, patino in drugim vred. Izvajalec se v tem konfliktu lahko znajde med dvema ognjema oziroma med različnimi zahtevami Zavoda in lastnika.⁴

Ob nastanku takih konfliktov je nujno, da se o dilemah pogovorimo najprej strokovnjaki, zavzamemo skupno stališče in nato govorimo še z lastnikom. Seveda to ne pomeni, da se argumentov in zahtev lastnika ne upošteva, vendar je treba najprej zavzeti neko strokovno utemeljeno stališče. Ob tem se moramo zavedati, da umetnine, ki jih obnavljamo, po navadi niso del muzejskih zbirk, niso razstavni eksponati, temveč dela, ki imajo svoje življenje, svojo simbolno funkcijo in so še vedno nosilci različnih pomenov, ne samo znanstvenega in kulturnega. V praksi je treba upoštevati tudi "uporabnike umetnine" oziroma tiste, ki jo gledajo kot nosilca verskih vrednot, pripadnosti skupnosti, celo kot turistično zanimivost. Ta vidik moramo upoštevati, saj je zelo pomembno, da se povezava med umetnino in prebivalstvom ne prekine.

Predstavimo lahko primer občutljivosti vernikov, ki so negativno sprejeli svojo lastno cerkev, med obnovo močno spremenjeno in "očiščeno" za nas (stroko) neustreznih elementov. Obnova **cerkve sv. Lamberta v Rutu v Baški grapi** se je začela že v prejšnjem stoletju. Pod poslikavami Clementa Delnerija iz leta 1893 so bile v prezbiteriju odkrite srednjeveške freske Jerneja iz Loke (sliki 6a, 6b), v eni od stranskih kapel pa baročne poslikave Lukasa Scharfa.⁵ Delnerijeve poslikave, ki so bile tudi v dokaj slabem materialnem stanju, so bile snete, originali so ohranjeni in razstavljeni v Tolminskem muzeju. Nato je cerkvena notranjščina "napol slečena" nekaj let čakala na obnovo. Izvajalec, ki je leta 2012 v okviru popotresne obnove Posočja izvajal konservatorsko-restavratorska dela v notranjščini, je bil

⁴ Razlika v osnovnem predznanju in posledično načinah končne prezentacije stenskih poslikav na našem območju se kaže v tem, da se je v različnih posegih skozi čas uporabilo in učilo uporabljati različne pristope pri retuširanju, ki so vodili v smer popolne rekonstrukcije. Tu bi bilo treba raziskati in opredeliti vlogo slovenske restavratorske stroke v evropskem prostoru. V primerjavi z npr. beneško-julijsko-furlansko pokrajino v Italiji, kjer se prezentacija oziroma retuša jasno razlikuje in ne prevlada nad originalom (BRANDI 1977), se temu pri nas bolj drzno približa (STELE 1955, str. 5–13). Razlog za tak odnos je že razlika v študiju, delno pa tudi v splošni kulturi laikov in v zahtevah lastnikov, da se umetnini vrne neko "prvotno" stanje. Tako je npr. patina lahko v neki kulturi zelo cenjena, v neki drugi kulturi pa predstavlja vrsto poškodbe, ki jo je treba popraviti, obnoviti.

⁵ KOKALJ 2000.



Sliki 6a, 6b: Stenski poslikavi iz cerkve sv. Lamberta v Ruti. Levo na sliki 6a pogled na severno steno prezbiterija po končani obnovi s prezentirano srednjeveško poslikavo Jerneja iz Loke. Desno na sliki 6b freska sv. Florijana Clementa Delnerija iz leta 1893, danes razstavljena v Tolminskem muzeju.

izredno strokoven, upošteval je vse znanstvene kriterije stroke, v vseh fazah dela je zgledno sodeloval z Zavodom, ki je tudi redno izvajal nadzor.⁶ Vendar so ljudje pogrešali svoje svetnike s konca 19. stoletja. Srednjeveške freske, ki so bile odkrite in prezentirane z "nevtralnim tonom" v večjih vrzelih, dolgo niso bile sprejete, saj so se laikom zdele nedokončane, mi pa jih nismo mogli rekonstruirati, ker naši strokovni kriteriji pač ne dopuščajo rekonstrukcije, če ni dovolj podatkov.

Za pravilne rešitve seveda ni recepta, saj so odvisne od vsakega posameznega primera, a osnovni kriteriji, kot so reverzibilnost, prepoznavnost, prepoved povzročanja škode na originalu ter prepoved oponašanja in ponarejanja, morajo biti vedno spoštovani. Toda prekomerno razlikovanje manjkajočih delov ali preveč prepoznavna retuša nista vedno pozitivni, lahko sta celo negativni, ker lahko preglasita original oziroma mu nasprotujeta. Retuša oziroma estetska prezentacija umetnine mora biti podobna originalu in se od njega razlikovati, tako da ni vidna, v smislu da ne modificira, ne zamenja vrednosti originalne podobe.⁷ Po drugi strani pa bi včasih marsikateri umetnini z bolj drzno odločitvijo za rekonstrukcijo večjih manjkajočih delov lahko vrnilo njen izgubljeni eros. V vsakem primeru se moramo zavedati, da z intervencijo umetnine ne bomo vrnilo v njeno prvotno stanje, ki je v vsakem primeru neponovljivo, temveč je naš restavratorski poseg le ena izmed možnih kritičnih interpretacij umetniškega dela.⁸

⁶ ZALAR 2014, str. 236–239.

⁷ BALDINI 1981, str. 40–41.

⁸ Idem, str. 51.



Slika 7a: Desna stran poslikave v luneti na slavalokni steni cerkve na Kostanjevici v Novi Gorici. Figuralna skupina pred posegom.

V primeru restavratorskih del v **cerkvi Gospodovega oznanjenja Mariji na Kostanjevici v Novi Gorici**,⁹ ki jih lahko uvrščamo med primere dobrih praks, je sodelovanje dobro steklo tako med Zavodom in izvajalcem kot tudi z lastnikom. Največji problem pri restavratorskem posegu je predstavljala poslikana luneta nad slavalokom (sliki 7a, 7b), ki jo je v letih 1884–86 naslikal Leonardo Rigo.¹⁰ Med prvo svetovno vojno je bila poslikava poškodovana, nato obnovljena. Leta 1976 je zaradi potresa odpadla desna tretjina poslikave, kasneje je bila izredno neestetsko na novo izvedena.

Z predhodnimi raziskavami, ki jih je Zavod izvedel v Kostanjeviškem arhivu, smo prišli do dokaj dobro ohranjene fotografske dokumentacije in pisnih virov, ki jih je odgovorna konservatorica-restavratorica že zbrala v okviru svoje magistrske naloge.¹¹ Odgovorna konservatorica je sklicala strokovno komisijo in ta je podala osnovne usmeritve pri rekonstrukciji poslikave, sočasno pa je Zavod nadaljeval iskanje fotografske dokumentacije izpred prve svetovne vojne. S pomočjo izvajalcev del in z neposrednim posredovanjem lastnika smo iz Rima pridobili želeno fotografijo,¹² ki nam je omogočila še bolj natančno rekonstrukcijo. Narava poškodb barvne plasti v luneti je bila različna, zato se je obravnavanje¹³ vrzeli in različnih vrst poškodb razlikovalo.

⁹ Konservatorsko-restavratorski projekt je potekal med julijem in oktobrom 2017 pod nadzorom ZVKDS OE Nova Gorica. Več o tem: QUERINI 2017.

¹⁰ BRECELJ 1983, str. 19.

¹¹ BENZA 2013.

¹² Digitalno kopijo fotografije notranjščine cerkve iz obdobja pred prvo svetovno vojno nam je posredoval Museo Centrale del Risorgimento Italiano iz Rima.

¹³ CASAZZA 2007.



Slika 7b: Figuralna skupina med rekonstrukcijo.

1) Na delih freske, kjer so bile abrazije, vrzeli in na novo zakitani deli barvne plasti, je bilo retuširanje izvedeno s sproščenim *puntinom*, s pigmenti, vezanimi z metilhidroksietil celulozo, tako da je retuša reverzibilna in se razlikuje od originala.

2) Na območjih popolne rekonstrukcije je bilo retuširanje izvedeno mimetično, približujoče se barvnim odtenkom originala. Uporabljene so bile silikatne barve, ki omogočajo dolgotrajno obstojnost. Rekonstrukcija je prepoznavna iz grafične in fotografske dokumentacije, medtem ko se od daleč popolnoma ujema z originalom. Način rekonstrukcije utemeljuje cilj, da naj figuralna kompozicija funkcionira za uporabnike, saj je ta podoba vsebinsko in ikonografsko središče celotnega sakralnega prostora.

Sklep

Iz opisanih primerov je jasno razvidno, da v operativni realnosti predlagane končne estetske prezentacije velikokrat izhajajo iz mnenja in osebne občutljivosti konservatorja in konservatorja-restavratorja, vendar mora določitev estetske prezentacije sprejeti tudi lastnik, torej uporabnik dediščine. Ob tem bi še enkrat poudarili, da so naša skupna prizadevanja usmerjena k temu, da z izobraževanjem in osveščanjem lastnikov omogočimo spoznavanje našega dela in s tem dvignemo raven splošne kulture tudi na tem področju. Ta cilj pa ni kratkoročen.

RETUŠA – DOTIK S SLIKARJEM. VLOGA RAZUMEVANJA UMETNIŠKEGA DELA

Anita Klančar Kavčič

Ključne besede

stenske slike, estetska prezentacija, razumevanje umetnine, različni vidiki umetnine, potencialna enost umetnine

Povzetek

Vsako poseganje v materialnost umetnine je obenem poseganje v njeno idejno, estetsko, vsebinsko, zgodovinsko in duhovno polje. Ob reintegriranju poškodb moramo biti zato pozorni na prepletanje različnih vidikov "celopojavnosti" umetnine. Poleg poznavanja materialnega in tehničnega vidika ter procesov staranja je treba razumeti njeno slikarsko, barvno, kompozicijsko in prostorsko zasnovu, ki je tesno povezana z vsebino oziroma ikonografijo poslikave, ta pa z njenim idejnim sporočilom, njeno duhovno pojavnostjo. Bistveno je, da restavrator s svojim poseganjem ne premika osi kateregakoli vidika umetnine, saj bi to osiromašilo njeno celovitost in edinstvenost. Ob vsem tem pa se mora zavedati časovnega odmika od umetnine, kar pomeni smiselno vključevanje staranja, poškodb in predelav v njeno integriteto.

Uvod

»Delo konservatorja-restavratorja vključuje intimen stik z umetniškim delom. Obenem temelji na globoki zavezanosti estetskim vrednotam ter se razvija v partnerstvu s sodobnimi znanstvenimi merili in koncepti.«¹

Vsaka umetnina je kompleksna in edinstvena v svoji pojavnosti, je otrok svojega časa in prostora. Porodila se je iz ideje, duha, se ubesedila v likovnem jeziku in se materializirala v snovi, materialu. Restavrator se ob svojem delu in poseganju v to snov dotika tudi njenega občutljivega likovno-estetskega in duhovno-idejnega telesa (slika 1). Zgolj tehnično in izvedbeno osredotočanje in pristopanje k umetnini, ob pomanjkanju celostnega razumevanja, lahko zato pripelje do preneglih, enostranskih odločitev o končni estetski prezentaciji poslikav. Poleg konserviranja je cilj konservatorsko-restavratorskih posegov in reintegriranja poškodb usmerjen k celostni in razumnejši berljivosti umetnine tako v njenem estetskem kot v duhovnem in dokumentarnem pomenu. Odločanje o končni prezentaciji je zato nujno povezano z razumevanjem umetnine kot celote in v okviru njenih različnih vidikov.

Umetnina kot celota in njeni temeljni vidiki

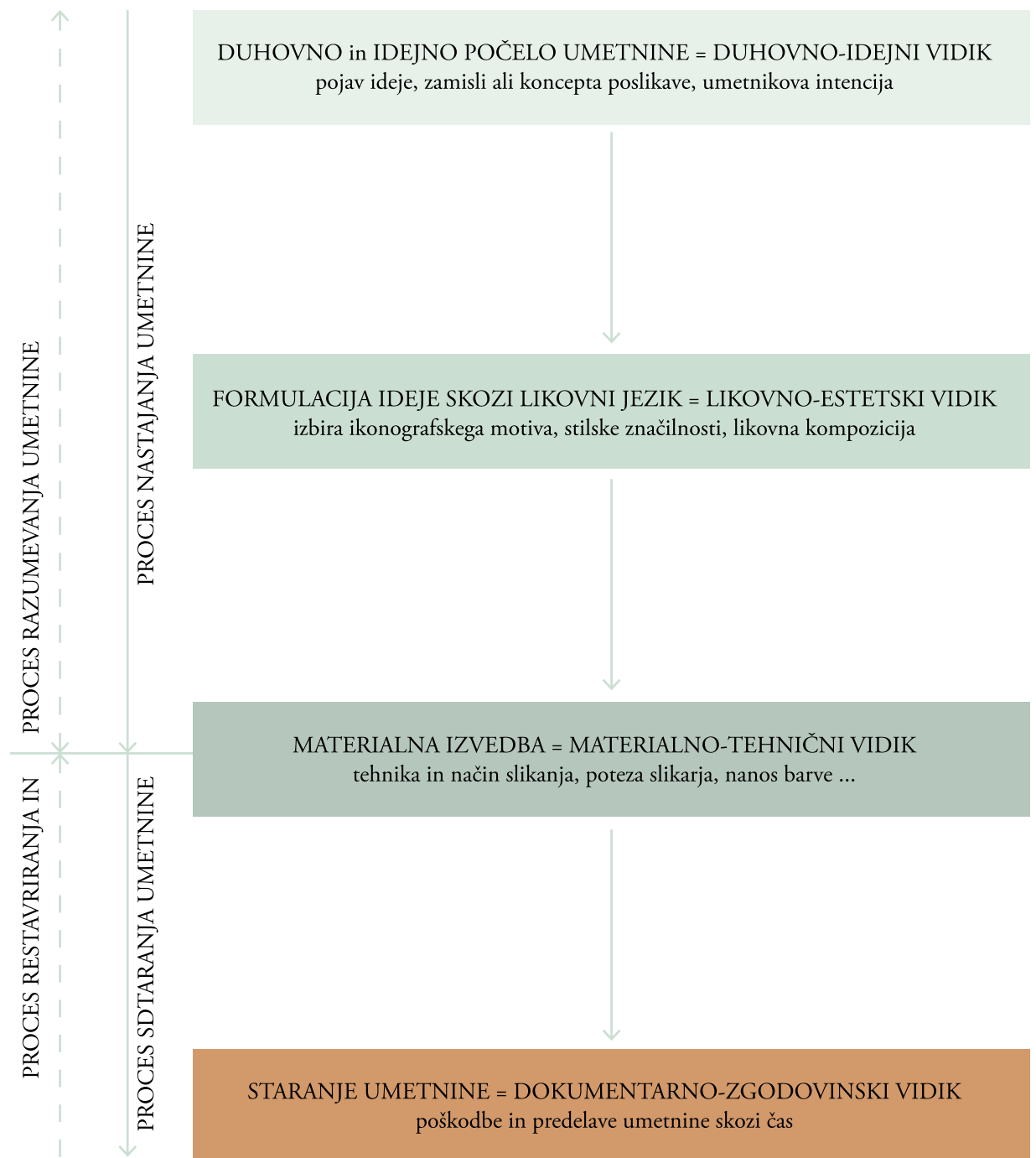
Strokovna literatura² ob problematiki estetske prezentacije najpogosteje izpostavlja estetski in dokumentarni vidik umetnine. Ob različnih obravnavah se omenjajo tudi ostali vidiki: kulturni, zgodovinski, umetnostnozgodovinski, materialni, tehnični, funkcionalni, religiozni, družbeni itd. Vendar pri razumevanju ne gre toliko za naštevaje

¹ LEONARD 2001, str. viii.

² Estetski in dokumentarni vidik umetnine sta kot temeljna omenjena v publikaciji *Theory of restoration* Cesareja Brandija in prav tako v knjigi *Conservation of Wall Paintings* Paola in Laure Mora ter Paula Philippota: BRANDI 2005, str. 65–75, MORA P., MORA L., PHILIPPOT 1984, str. 301–304.



Slika 1: Fizično dotikanje umetnine in razumevanje njenega duhovno-estetsko-zgodovinskega pomena sta prepletajoča se sopotnika pri konserviranju-restavriranju stenskih poslikav. Posegi na poslikavi *Poslednje sodbe* v cerkvi sv. Nikolaja na Godešiču.



Slika 2: Temeljni vidiki umetnine v procesu nastajanja. Razdelitev je po eni strani nova, saj dosedanja restavratorska literatura po navadi vzpostavlja dvojico estetsko-dokumentarni vidik, po drugi strani pa je stara, saj govori o temeljnem izviru umetnine. Restavrator umetnino vse prevečkrat dojema kot materijo, kot zgolj fizično prisotnost, in vzpostavlja odnos med estetskim in materialnim. Če pa jo dojemamo kot izraz duha, ideje, potem sta estetsko in dokumentarno na drugem mestu, kot logična posledica duhovnega počela.

posameznih vidikov, ampak za neločljivo povezanost med njimi ter njihovo pripadnost umetnini kot celoti. Naslednja shema prikazuje temeljne vidike: **duhovnega, estetskega, materialnega in dokumentarnega**, ki se kažejo v procesu nastajanja in staranja umetnine, obenem pa nakazuje njihovo povezanost znotraj umetnine kot celote (slika 2).

Vsaka umetnina se poraja iz **ideje** oziroma **duha**. Ob tem lahko trdimo, da so že ideje in predstave "srednjeveške", "baročne" ali "nazarenske". Predstave o tem, kako se neki svetnik, zgodba ali pokrajina pojavi v vizualnem, predstavnostnem polju, namreč izhajajo iz idejnega, duhovnega razumevanja človeka tistega časa. Ideja se nato začne formulirati v **likovnem jeziku** (drugi temeljni vidik), v kompoziciji, barvnih odnosih, napetosti, ritmihi, in se kaže skozi izbrano ikonografijo. Sledi **materialna slikarsko-tehnična izvedba** (tretji vidik) ideje in likovno-ikonografske zasnove. Materija je obenem izraz ideje in njene oblikotvornosti. Srednjeveška ideja o obstoju božjega in svetega se je najbolje udejanjila v čistih in ploskovitih barvah, v tehniki freske, na zaglajenem apnenem ometu. Baročna ideja razgibanosti, dramatičnosti in hkratne prisotnosti zemskega trpljenja in nebeške slave se kaže v drugačni formulaciji in kompoziciji poslikanega prostora in se lepše izraža v širšem naboru barv, v pastoznem nanosu, v kontrastih in bolj grobem ometu, ki ne odseva gladkosti srednjeveškega prostora. Primeri nazarenskega slikarstva 19. stoletja kažejo, da so nekateri slikarji tega obdobja za doseganje svojih idej uporabljali temperne in apnene tehnike, ločeno za figuralno in arhitekturno motiviko. Opis formiranja poslikav iz različnih stilnih obdobji nazorno kaže na neločljivo povezanost idejne, likovne in materialno-izvedbene dimenzije umetnine.

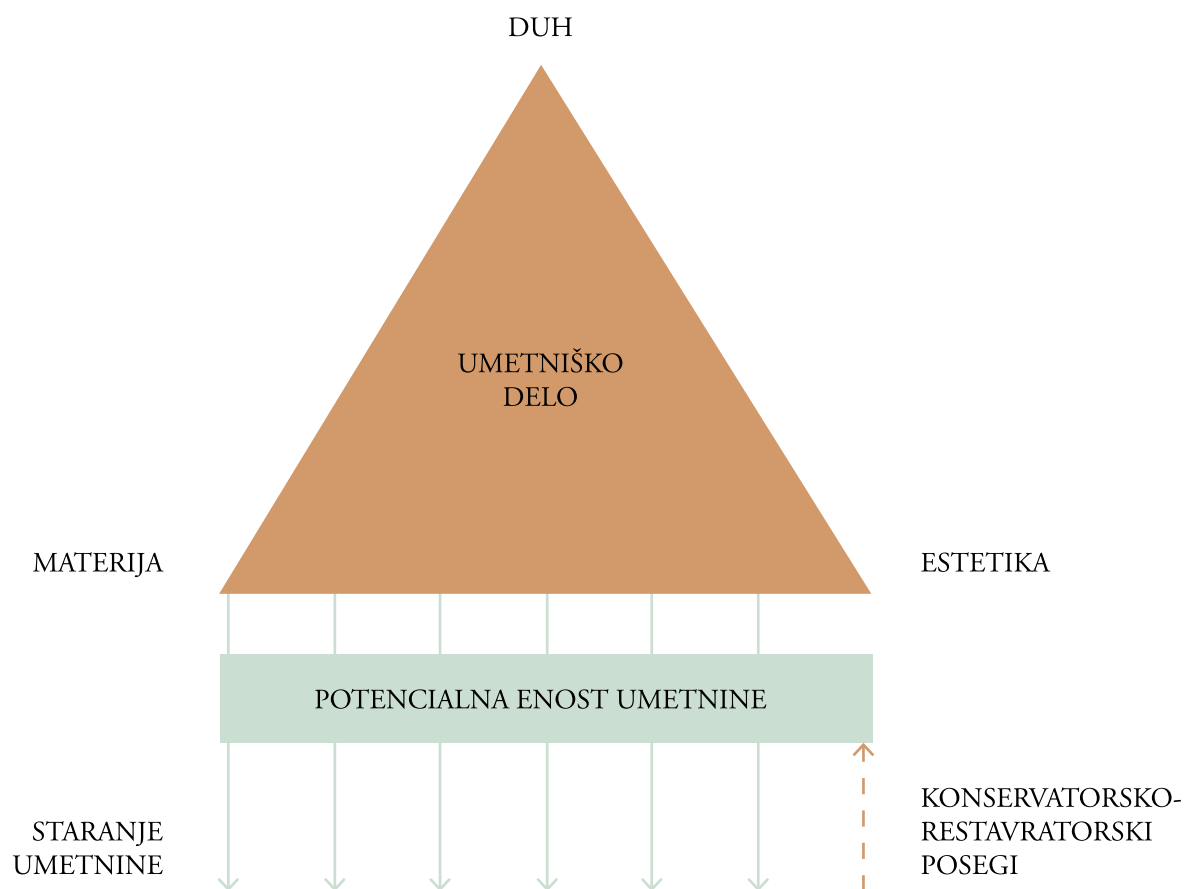
Po nastanku umetniškega dela se s staranjem, poškodbami, predelavami in prezidavami začne zadnji, **dokumentarni vidik**, ki nosi bogato informacijo o potovanju skozi čas in zgodovino. Prezentacija tega vidika nudi zgodovinsko branje umetnine. Odločitev o reintegraciji preteklih poškodb, predelav in preslikav v končno prezentacijo pa je stičišče različnih pristopov, ki jih je treba smiselno uskladiti v prid celovitosti umetnine.

Slikar in restavrator prihajata do umetnine iz nasprotujočih si smeri (slika 2). V eni točki, retuši, pri reintegraciji poškodb v celoto, se fizično, a tudi razumsko in idejno, srečata in dotakneta. Slikar pri snovanju umetnine začena z idejo, jo formulira skozi likovni jezik in izbrano ikonografijo ter vse to "materializira" v slikarski in tehnološki izvedbi poslikave. Konservator-restavrator zaradi poškodb, staranja, prezidav in preslikav prihaja do umetnine iz nasprotni smeri. Med delom in raziskavami se pred njim odpirajo najprej materialna sestava umetnine, tehnološka plat izvedbe, narava poškodb in procesi staranja, nato slikarske zakonitosti, ikonografske in stilne razlage in opažanja kolegov strokovnjakov ter hkrati tudi duhovna in idejna naravnost. Ta proces teče počasi in se začne razvijati v stiku z umetnino in dolgotrajnim delom na njej, napaja in dopolnjuje pa se iz različnih zornih kotov in vidikov, ki tako postopno gradijo celovitejšo podobo o njej ter ustvarjajo prostor za ustreznejše in razumnejše odločanje o reintegriranju poškodb v celoto.

Vsi omenjeni vidiki umetnine se organsko pretakajo iz enega v drugega in drug iz drugega izhajajo ter se na koncu sklenejo v enoten krog, ki ga Cesare Brandi imenuje »oneness of work of art« ali **enost, celopojavnost umetnine**.³ Ob tem poudarja, da umetniško delo ni seštevek posameznih delov, neke vrste *assemblage*.⁴ Značilnost umetnine ni naniznost posameznih delov, kvantiteta, temveč odnos med posameznimi deli, kvaliteta. Premik od prvega načina gledanja k drugemu je ključ za reševanje mnogih, ne samo estetskih problemov pri odločitvah o konserviranju-

³ BRANDI 2005, str. 55–59 (*The potential oneness of a work of art*).

⁴ Sestavljanje, montaža.



Slika 3: Restavrator mora kljub staranju in poškodbam prepoznati notranjo zgradbo (trojno naravo) umetnine in njeno potencialno enost. Ta stoji na povezanosti in odnosih med materijo, duhom in estetiko.

restavriranju in reintegriranju poškodb v celoto. V likovnem oziroma restavratorskem smislu bi to pomenilo, da se restavrator ne osredotoča toliko na posamezno barvo ali detajl, temveč išče odnos med barvami in vlogo detajlov do celote. Pri estetski prezentaciji torej ne gre toliko za ohranjanje posameznih delov, barv, detajlov, temveč za ohranjanje, nespreminjanje kvalitativnih odnosov med njimi in v odnosu do celote. Če gledamo širše, bolj kompleksno, ne gre samo za ohranjanje likovnih odnosov, temveč za ohranjanje "postavljenosti" odnosov znotraj »materialno-likovno-duhovne« sfer umetnine, seveda ob upoštevanju časovnega odmika od njenega nastanka. Naslednja shema prikazuje trojnost narave in obenem **potencialno enost** umetniškega dela (slika 3).

Umetnina kljub poškodovanosti in starosti nosi v sebi neko **potencialno enost**, naboje, celovitost in enkratnost, ki se razodeva v postavljenih barvnih, slikarskih in vsebinskih odnosih. Ko restavrator poškodovano umetnino dojema kot potencialno (po)polnost, odnosnost znotraj umetnine, lahko začne (po merilih konservatorske stroke in etike) previdno posegati v smislu boljšega in lažjega dojetja potencialnosti umetnine. Restavrator torej ne popravlja umetnine, temveč v njej prepozna in bere njeno potencialno vrednost, ki je skrita za in pod poškodbami, ter jo nato ponovno pripelje pred gledalca. Razmislek o tem, do kod in kako jo pripelje, katere poškodbe vključuje, prezentira in katere ne, je stičišče različnih pogledov, vidikov in strokovnih izkušenj, obenem pa je to odvisno od kvalitetne strokovne izvedbe posega. Ob večjih odločitvah sodeluje krog strokovnjakov: umetnostnih zgodovinarjev, konservatorjev, arhitektov, drugih restavratorjev. Pri načinu izvedbe smo odvisni od likovne načitanosti posameznih restavratorjev, njihove estetske senzibilnosti, strokovne izkušnosti, slikarske izurjenosti in spretnosti, pa tudi od kvalitetnega vodenja in usmerjanja konservatorsko-restavratorskih posegov.



Slike 4a, 4b, 4c: Vpogled na običajno delovišče in vsakodnevne delovne razmere konservatorjev-restavratorjev stenskih poslikav. Zgoraj na sliki 4a delovni oder v cerkvi sv. Vida v Preserju, spodaj na slikah slikah 4b, 4c ekipa restavratorjev med delom v kapeli Loškega gradu.

Narava in posebnosti stenskih slik in dela na njih

Ob razmišljanju o estetski prezentaciji je najprej potrebno razumeti naravo in posebnosti stenskih slik ter posledično posebnosti dela na stenskih slikah, ki iz tega izhajajo. Stephen Rickerby in Lisa Shekede v prispevku o reintegraciji stenskih poslikav⁵ ugotavljata, da stopnja reintegracije poškodb na vseh (nacionalnih, internacionalnih) nivojih zelo variira, in to kljub metodološkim standardom, ki so bili postavljeni v preteklosti. To je delno posledica zelo različnih tipov poslikav, njihovega števila, velikosti, lokacije, pomembnosti, pa tudi uporabe različnih materialov, njihovega staranja in fizičnega stanja umetnine. Zaradi raznolike narave stenskih poslikav je težko ali nemogoče doseči doslednost v pristopu k integraciji, posebej ob primerjavi z drugimi tipi poslikav, kot so slike na platnu. Razumevanje narave stenskih slik je zato ključno v zavedanju dejstva, da se koncepti reintegracije, ki veljajo za umetnine v muzejskih prostorih, ponavadi preprosto "razbijejo" ob restavriranju stenskih poslikav *in situ*.

Prva značilnost stenskih slik je njihova **materialna raznolikost**. Nosilec stenskih poslikav je lahko kamen, opeka, glina, les. Omet, ki je pri končni prezentaciji lahko skrit ali viden, vključuje različne materiale, kot so apno, glina, mavec, cement ter različne agregate: pesek, mivka, dodatki. Stenska slika je lahko izvedena v *fresco*, apneni, *secco* tehniki ali v mešanih tehnikah. Pri obravnavi in reintegraciji poslikav je treba upoštevati njihovo materialno raznolikost in tehnologijo, pa tudi njihovo fizično kondicijo.

⁵ RICKERBY, SHEKEDE 2007, str. 81–89.

V nasprotju s slikami na platnu ali leseno in kamnito plastiko so stenske slike **del nepremične dediščine**, arhitekture, s katero so neločljivo povezane tako v tehnološkem kot vsebinskem smislu. Ta značilnost govori o verski ali kulturni namembnosti poslikanega prostora, kaže na zgodovinski in kulturni kontekst poslikav ter obenem na neločljivo povezanost med tehnološkim stanjem poslikav in stanjem celotne stavbe. Delo na stenskih poslikavah je zato v osnovi kompleksno in interdisciplinarno; izvaja se v sodelovanju z naravoslovno in umetnostnozgodovinsko stroko, z arhitekti, gradbeniki, statiki in tudi naročniki oziroma lastniki spomenika. Ob tem se praktično delo restavradorjev izmenjuje z delom zidarjev, električarjev, slikopleskarjev, izdelovalcev tlakov, postavljalcev odrov, to pa od vodje posegov in delovne ekipe zahteva veliko strokovnega in organizacijskega usklajevanja.

Obsežnost in prostorsko, tridimenzionalno razsežnost stenskih poslikav najbolje ponazarja primerjava s slikami na platnu. Stephen Rickerby in Lisa Shekede⁶ v prej omenjenem prispevku primerjata stenske poslikave v jamah Mogao na Kitajskem in umetnine v National Gallery v Londonu. Površina stenskih poslikav v jami Mogao meri skupno desetkrat več kot površina vseh slik v National Gallery. Način obravnave prve in druge skupine umetnin se vsekakor razlikuje. Reintegracija poškodb na stenski sliki, ki meri 300 m², ali na majhni stafelajni sliki, ki meri 1 m², zahteva različne likovne, restavratorske in organizacijske pristope. Stenska poslikava s svojo velikostjo in tridimenzionalnostjo zaobjame gledalca in ga dejansko "gleda". Poleg tega se artikulacija in kompozicija poslikav v prostoru močno povezuje z idejno-duhovnim svetom. Milan Butina v svojih likovno-teoretičnih spisih o srednjeveškem slikarstvu piše, da »najbolj zgoščeno in urejeno strukturo srednjeveškega religioznega sveta predstavlja cerkvena arhitektura, od artikulacije njenega stavbnega prostora do artikulacije slikarskega in kiparskega prostora v arhitekturnem prostoru. Tako je krščanski svet skozi likovno izvedbo postal čutno prisoten, postal je nazorni dokaz za resnično bivanje krščanskega pravega sveta, nebes«. ⁷ Poškodbe poslikav morajo biti zato obravnavane tudi v spoštljivem odnosu do teh prvin.

Prostorska obsežnost stenskih poslikav zahteva postavitev večnivojskih odrov, ki med delom onemogočajo pogled na celoto. To je problematično predvsem v primerih, ko so poslikave pred postavitvijo odra še skrite pod beleži in se jih prvič v celoti vidi šele po zaključku del in podiranju odrov. Od vodje posegov to zahteva posebno likovno, prostorsko in časovno predstavnost, pa tudi organizacijsko sposobnost in logistiko pri načrtovanju in izvedbi posega. Omenjene značilnosti zahtevajo tudi večje število restavradorjev, kar za vodjo posega pomeni usklajevanje, usmerjanje, učenje, poenotenje postopkov dela. Praksa kaže, da restavratorji po zaključenem študiju še niso usposobljeni za obvladovanje večjih poslikanih površin in da del izobraževanja in osveščanja opravljamo vodje posegov na terenu. Ob tem se ni mogoče izogniti misli, da med restavratorji primanjkuje estetskega čuta, likovne senzibilnosti, slikarske spretnosti in celostnega razumevanja umetnine. Ali to pomeni premalo poglobljenega ukvarjanja z umetninami ali premalo risarske in slikarske ter posledično restavratorske študijske prakse, je stvar skupnega razmisleka in odgovornost naših izobraževalnih in strokovnih ustanov.

⁶ RICKERBY, SHEKEDE 2007, str. 82.

⁷ BUTINA 1997, str. 222.



Slika 5: Različni načini in stopnje odstranjevanja beležev in nečistoč puščajo različne sledi in so že sami po sebi način estetske prezentacije. Primeri s poslikave kapele Loškega gradu v Škofji Loki.

Estetska prezentacija se začne z odkrivanjem poslikave

Umetnina ni skupek posameznih delov, ampak je enotna, homogena kompozicija, ki nosi svojo sporočilnost. V vseh postopkih je treba upoštevati to enotnost in celovitost umetnine. Ker je iz enega kosa, ki ima svoje estetske zakonitosti in odlike, sporočilnost in duha, moramo tudi posege zasnovati v odnosu do te celote. Vsi posegi dobijo svoj pomen le ob razumevanju celote umetnine. Zmotno bi bilo misliti, da se estetska prezentacija umetnine nanaša le na retuširanje. Za restavratorja se problem prezentacije začne že z **odkrivanjem** poslikav oziroma odstranjevanjem beležev in ometov. Pri tem je treba izbrati ustrezno stopnjo in način odstranjevanja. Nekatere poslikave se odkrivajo zlahka, s skalpelom, beleži se kar sami luščijo od poslikane podlage. Drugje je treba zatrdle nanose obravnovati z ultrazvočnimi kladivci v kombinaciji z različnimi kemijskimi metodami odstranjevanja ali mehčanja. Vsak poseg na sliki pušča sledi in s tem postaja del prezentacije umetnine (slika 5). Včasih na poslikavah po posegih ostane prosojna plast sige, ki je zelo težko odstranljiva in že pomeni končno prezentacijo stenske slike. Iz dokumentarnega in tehnološkega vidika je postala del slike, ki jo lahko s časovno distanco beremo tudi skozi to poškodbo.

Pri **odstranjevanju nečistoč** gre za podobno problematiko. Restavratorji se ob delu odločamo o načinu in stopnji odstranjevanja. Včasih pri eni poslikavi kombiniramo različne načine čiščenja. Severna stena lahko zaradi vlage, poškodb in sprijetosti nečistoč z barvno plastjo zahteva drugačno metodologijo čiščenja kot južna. Določene pigmente zaradi občutljivosti, uprašnosti ali nekohezivnosti tretiramo drugače kot tiste, ki so bolj stabilni. Problem pri čiščenju velikih poslikanih površin je, da restavratorji problematiko prepogosto rešujemo parcialno, zgolj s tehnološkim pristopom in s premalo likovne občutljivosti. Četudi take odločitve ne povzročajo nobene materialne škode za umetnino, lahko porušijo njena občutljiva likovna razmerja. V uvodniku knjige *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage* beremo razlago Gombrichove misli. »/.../ Tonalni odnosi na slikah so delikatni in nanje vplivajo mnogi dejavniki. /.../. Ker tonalni odnosi ustvarjajo globino na sliki, vsaka motnja pomeni spremembo prostorskega fokusa. /.../ Gombrich pravilno pravi, da bi restavratorji morali biti več kot le tehnološko osveščeni. Upoštevati bi morali "psihologijo percepcije". Glavno vodilo pri "umetniški svetlobi" naj bo ohranitev tonalnih odnosov. /.../ "restavratorska strategija čiščenja mora vključevati estetski sistem"«. ⁸

Pomemben del estetske prezentacije je tudi **obravnava ometa in poškodb v ometu**. Na tem področju smo v bili preteklosti gotovo premalo pozorni. Za kvalitetno izvedbo so pomembni nivoji ometa, njegova sestava, obseg,

⁸ Prevod po: KIRBY TALLEY 1996, str. 26.



Slika 6: Različni nivoji in obdelave ometa govorijo o zgodovinskem sosledju poslikav, prezidav in poškodb, kot vidimo na orto-foto posnetku poslikave prezbiterija cerkve sv. Kancijana v Vrzdencu z izrisom in označbami poškodb in prezidav.



- Prvotni omet z ostanki poslikave iz prve polovice 15. stoletja
- Poslikana niša iz leta 1539
- Nekdanja baročna okna
- Poškodbe gotskih poslikav zaradi vgradnje baročnih oken
- Rekonstrukcija gotskih oken (2004)



Slika 7: Če je poslikava ohranjena le fragmentarno, ometi povežejo posamezne dele v estetsko celoto, ki ponuja informacijo (dokument) o prvotnem obsegu umetnine. Primer z delom poslikave *Poslednje sodbe* iz cerkve sv. Nikolaja na Godešiču pred posegi in po njih.

površinska struktura, barvni ton. Če je poslikava ohranjena le fragmentarno, z ometi lahko zarišemo njeno osnovno formo, okvir in s tem posamezne elemente povežemo v celoto. Omet ima funkcijo stabilnosti in konservacije, obenem pa posreduje veliko informacij dokumentarnega in estetskega značaja. Oba omenjena vidika je treba uskladiti. Različni nivoji ometa lahko gledalcu pojasnjujejo zgodovinsko sosledje, obdobje nastanka poslikav in različnih prezidav. Zamejitev oblike dekorativnega ometa pa lahko predstavlja polje obsega prvotnih poslikav. Načini prezentacije ometa, ki je lahko izveden pod nivojem, zariban, toniran ipd., so pomembni tako v estetskem kot dokumentarnem smislu.

Vsaka reintegracija poškodovanega ometa mora biti izvedena z ozirom na zgodovinsko avtentičnost in estetsko celovitost umetnine. Njen namen ni popravljanje ali dopolnjevanje, ampak razumljivejše in celovitejše estetsko in dokumentarno dojetje fragmentarno ohranjene umetnine (slika 7).

Retuširanje je zadnje dejanje v vrsti posegov na umetnini in je najbolj opazno v smislu reintegracije poškodb. Ob tem je treba poudariti, da je v celoti odvisno od izvedbe prejšnjih posegov. Paolo Mora v knjigi *Conservation of Wall Paintings*⁹ trdi, da estetska realnost leži v samem videzu umetniškega dela, zato razumevanje ne more biti ločeno od prezentacije. Vpliv poškodovanega dela na celoto je treba upoštevati, saj bi sicer umetniško delo omejili zgolj na arheološki in dokumentarni pristop. Tudi odsotnost intervencij vpliva na videz in berljivost podobe ter je oblika prezentacije, ki se izogiba estetskim vprašanjem. Paolo Mora omenja dve stopnji vizualnih motenj, ki jih povzročajo poškodbe. V prvi vrsti poškodba otežuje dojetje podobe, kajti če spomnimo na teorijo Cesareja Brandija in geštalt psihologijo, ima poškodba tendenco, da prihaja v ospredje in postaja vzorec, slika pa postaja ozadje. Po drugi strani poškodba deluje kot prekinitev kontinuitete oblike. Minimiziranje te motnje v smislu restavriranja podobe v njeni maksimalni prezenci, ob spoštovanju avtentičnosti umetnine in historičnega dokumenta, je realen problem ob reintegraciji poškodovanih delov v celoto.

Ob izvedbi retuše (slika 8) je treba omeniti, da naj bi bil restavrator usposobljen za likovno branje umetnine, podobno kot naj bi znal glasbenik brati notni zapis. Tu gre za razumevanje vidnega polja, slikarskega načina, nanosa in sosledja barv, za razumevanje celote, kompozicije, barvne strukture, sestave, teksture, skratka za slikarsko razumevanje poslikave.

⁹ MORA P., MORA L., PHILIPPOT 1984, str. 302 (*Problems of presentation*).



Slika 8a, 8b: Detajl poslikave kapele Loškega gradu med retuširanjem in po njem (desno).

Likovne umetnine lahko primerjamo z glasbenimi deli, le da so skladbe napisane v času, stenske slike pa formulirane v prostoru. Monumentalne poslikave je mogoče razumeti tudi kot simfonije v glasbi. Glasba se kaže v času, z dinamiko, sozvočjem, glasbeno kompozicijo in harmonijo, likovna dela v prostoru, v likovni kompoziciji (spodaj, zgoraj, v središču), kontrastih, napetostih, akordnosti/skladnosti barvnih tonov. Pri likovnih umetninah imamo tako kot v glasbi barvne akorde, ki se ujemajo znotraj celotne kompozicije. Posamezen barvni akord zmeraj zazveni le v sozvočju z drugimi. Tako mora tudi naše dodajanje in dotikanje umetnine delovati in zveneti v najmanjšem posameznem detajlu, v sozvočju, ki služi celotni kompoziciji. Pomembno je, da retuša ne prekinja ali zaustavlja toka, slikarjeve poteznosti in živosti umetnine. Za doseg tega cilja mora restavrator znati delati z barvo oziroma "manipulirati" z njeno materialnostjo. Preko različnih načinov nanosa in odtenkov (lazuriranje, retuširanje s pikicami ali črtkami) mora poškodbe "potopiti" v tok umetnine in njen izgled, obenem pa jih mora pustiti vidne in od nje ločljive. Retuša ni arterfakt, umetniški izdelek sam po sebi. V likovnem smislu je vredna in dobra le toliko, kolikor pripada umetnini in njeni homogenosti. Ob spoštovanju avtentičnosti umetnine in ločljivosti od originalnega dela je integrirana v njeno oblikovno celoto.

Sklep

Konserviranje-restavriranje umetnin in njihova estetska prezentacija je področje s kompleksno problematiko, ki smo se je v preteklosti premalo zavedali. Določa jo specifična in obenem raznolika narava stenskih slik ter njihova historična, funkcionalna in tehnološka povezanost z arhitekturo oziroma večjo dediščinsko celoto. Vse to zahteva širše, interdisciplinarne razmisleke o različnih načinih prezentacije stenskih slik, ter izvajalčevo – konservatorjevo-restavratorjevo poglobljeno znanje in razumevanje umetnine. Strokovna srečanja, ogledi restavriranih poslikav, plodne razprave in pisanje strokovnih prispevkov bodo kot začetno torišče pripomogli k odpiranju in ozaveščanju problematike. To pa bo gotovo prebudilo in pognalo nove, bolj premišljene pristope v prid umetnini.

RETUŠA, PREZENTACIJA – PROBLEMI IN REŠITVE

Andrej Jazbec

Ključne besede

stensko slikarstvo, freska, estetska prezentacija, retuša, vrzel, poškodba, potencialna celota

Povzetek

Italijanska konservatorska šola je dala za konservatorske-restavratorske posege nepogrešljivo teoretsko in praktično strukturo. Ta pride še posebej do izraza pri obravnavi poškodb in vrzeli ter estetski prezentaciji umetniških del. Restavratorski poseg je po Brandiju kritična interpretacija umetnine. Upoštevati je treba njeno estetsko in zgodovinsko razsežnost, pri čemer je, ker gre za umetnino in ne dokument, pomembnejša estetska. Estetska prezentacija umetnine je pomemben del restavratorskega posega in odločilno vpliva na končni videz in dojemanje umetnine v prihodnosti. Do izraza pride predvsem pri umetninah, ki so bile poškodovane ali delno uničene, predelane ali pa se je spremenilo okolje, v katerem se nahajajo. Take okoliščine so zelo pogoste pri stenskih poslikavah, še posebej če so bile odkrite izpod ometov in beležev. Cilj estetske prezentacije je kar najbolje predstaviti umetnino in njene kvalitete. Če je okrnjena, je po možnosti potrebno nakazati prvotni obseg in okolje ter zmanjšati moteč vpliv poškodb in vrzeli na percepcijo in razumevanje. V prispevku so predstavljeni osnovni pojmi in kriteriji italijanske konservatorsko-restavratorske doktrine ter avtorjeve rešitve na konkretnih projektih na stenskih poslikavah v cerkvah sv. Nikolaja na Kredu in sv. Brikcija na Volarjih, v vili Vipolže in v Lanthierijevem dvorcu v Vipavi.

Estetska prezentacija, katere končni del je retuša, je tisti del restavratorskega posega, ki najbolj zaznamuje končno podobo umetnine. Predstavlja precej širok pojem in mora biti vsaj okvirno načrtovana že na začetku del. Njen temelj je ovrednotenje umetnine, njenih delov in njihove pomembnosti ter sprememb, ki so se zgodile tako na umetnini sami kot tudi v okolju, v katerem se nahaja. Iz te ocene izhaja odločitev, kaj je pomembno, kaj in kako naj bo prezentirano ter kaj naj se opredeli kot manj pomembno in moteče in se kot tako odstrani, prekrije oziroma postavi v drugi plan. Ker gre za zahtevne odločitve, ki pomembno vplivajo na nadaljnjo percepcijo in pojmovanje umetnine, je potrebna določena senzibilnost, pa tudi ustrezna teoretska podlaga.

Pri konserviranju-restavriranju stenskih poslikav se opiramo na teorijo italijanske konservatorske šole Cesareja Brandija, Umberta Baldinija in na italijansko prezentacijsko prakso, predstavljeno v knjigi *Restauro pittorico* Ornelle Casazza.¹ V nadaljevanju zgoščeno povzemamo osnovne teoretične pojme in usmeritve italijanske teoretske šole ter nekatere probleme, s katerimi se srečujemo v praksi, in uporabljene rešitve.

¹ Svoje razmišljanje in pogled na problematiko retuše predstavljam na podlagi lastnih izkušenj iz prakse.

Po Cesareju Brandiju² mora sodoben restavratorski poseg obravnavati umetnino iz preteklosti v smislu "kritične interpretacije". Umetnina ima dvojno vrednost: zgodovinsko in estetsko. Zgodovinsko oziroma dokumentarno vrednost ima tako zaradi posebnosti zgodovinske situacije, v kateri je nastala, kot tudi zaradi časa, ki je pretekel od njenega nastanka.³ Estetska vrednost⁴ pa postavlja v ospredje umetnino kot estetski, umetniški produkt.

Po Brandiju je umetnina posebna "enost", zaradi katere je ni mogoče obravnavati kot sestavljene iz posameznih delov, in mora, četudi je morda razbita v fragmente, delovati kot »potencialna celota«.⁵ Forma vsake umetnine je nedeljiva. Poškodbe oziroma vrzeli povzročajo motnjo v percepciji, ker po eni strani prekinjajo potek forme umetnine, po drugi, ki je še bolj moteča, pa silijo v ospredje in se vsiljujejo kot figura, kateri je umetnina le za ozadje.⁶

Umberto Baldini razmišlja o obstoju umetnin v treh pojmi: bios, thanatos, eros. Življenje, smrt in eros. Podaljšanje fizičnega obstoja zanj ni dovolj, poškodovani umetnini je treba vrniti njen eros. Po Baldiniju je cilj restavratorskega posega ne le podaljšanje fizičnega obstoja umetnine, temveč predvsem obnovitev njene predstavnosti in ohranitev umetnine kot unikatne estetske in zgodovinske dobrine.⁷ Pri odločanju o integraciji poškodb vpliva na končno odločitev več dejavnikov:

- obseg poškodbe oziroma poškodovanosti,
- unikatnost ali ponovljivost izgubljenih delov poslikave,
- pomembnost, zgovornost, ključnost manjkajočih detajlov,
- vloga poslikave v arhitekturi oziroma ambientu, ki jo obdaja, in njen simbolni pomen.

Glede na velikost vrzeli in kontekst se odločamo za način retuše. Predvsem drobne poškodbe (praske, odrgnine) lahko retuširamo z uporabo enega lazurnega nanosa barve, ki barvno ustreza originalu, ki ga obkroža. Praviloma se taka retuša izvede v nekoliko svetlejšem tonu. Pri integraciji večjih vrzeli imamo na načelni ravni na izbiro več možnosti.

Nevtralno ozadje (it. *neutro*) je način, pri katerem uničene dele poslikave obravnavamo v eni sami barvi in brez kakršne koli rekonstrukcije originalnih barv.⁸ Nevtralni ton mora ustrezati barvam originala. Izvede se ga lahko z retušo ali v obarvani malti. Lahko se razvije en nevtralni ton za celotno umetnino ali pa se posebej obravnava svetla in temna področja.

Barvna abstrakcija (it. *astrazione cromatica*) je oblika retuše, katere cilj je zmanjšanje optične agresivnosti vrzeli na poslikavah. Uporablja se pri vrzelih večjih razsežnosti, ko ni mogoča formalna kontinuiteta z okoliško poslikavo. Izvrši se lahko s črtkanjem ali s pikicami (it. *punteggiato*⁹) v osnovnih barvah (modra, rdeča in rumena) z dodatkom črne ali v temeljnih barvah poslikave. Cilj je ustvariti vibrajoch optični preplet, ki je usklajen z okoliškimi barvami umetnine.¹⁰

Rekonstrukcija (it. *ricostruzione*) je restavratorski poseg z integriranjem vrzeli. Njen cilj je vrniti poslikavi videz celote z rekonstrukcijo manjkajočih delov in preprečiti, da bi umetnina ostala v fragmentarnem stanju. Imitiranje lastnosti originalne poslikave se preprečuje s črtkanjem ali s pikicami.

² Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, Edizioni di storia e letteratura, Rim 1963 (BRANDI 1963). Povzeto in v prevodu avtorja po originalnem italijanskem tekstu.

³ BRANDI 1963, str. 29–37.

⁴ BRANDI 1963, str. 39–47.

⁵ BRANDI 1963, str. 13–20. V italijanščini *unita' potenziale* dobesedno pomeni *potencialna enovitost*.

⁶ BRANDI 1963, str. 18.

⁷ Umberto Baldini, *Teoria del restauro*, Nardini editore, Firenze 1978, str. 9–21 (BALDINI 1978). Povzeto po originalnem italijanskem tekstu.

⁸ GIANNINI, ROANI 2000, str. 119.

⁹ V angleščini *pointillism*. Glej: *EwaGlos*, 2016, str. 335.

¹⁰ GIANNINI, ROANI 2000, str. 32.

Obstaja več načinov retuše.

- **Rekonstrukcija s črtkanjem** (it. *tratteggio*). Retuša se v tem primeru gradi z gostim rastrom barvnih črtic. Raster mora biti prepoznaven iz bližine, iz normalne distance pa se mora zlit z originalno poslikavo. Uporabiti je mogoče rekonstrukcijo in barvno abstrakcijo na vrzelih v poslikavah, redkeje za izvedbo nevtralnega ozadja.¹¹ Obstaja veliko načinov retuširanja s črtkanjem. Uporablja se lahko temeljne barve, ki so prisotne v poslikavi.
- **Barvna selekcija** (it. *selezione cromatica*) je način poseganja na vrzelih z retuširanjem s črtkanjem. Z abstrakcijo poteze in uporabo temeljnih barv poslikave se izogiba imitiranju in konkurenčnosti originala. Gre za zapolnitev vrzeli s črtkanjem (it. *tratteggio*) v več slojih, z ločeno uporabo osnovnih barv z dodatkom črne. Raster se doseže s križanjem črtic različnih barv. Disciplinirana poteza omogoča prepoznavnost integriranih področij iz bližine. Črtkanje je lahko vertikalno, krožno, horizontalno ali v smeri modelacije. Razvil ga je Umberto Baldini na Opificiu delle Pietre Dure v Firencah.¹²
- **Rekonstrukcija s pikicami** (it. *punteggiato*). Retušo se v tem primeru gradi z gostim rastrom barvnih pikic. Enako kot pri črtkanju mora biti raster prepoznaven iz bližine, iz normalne distance pa se mora zlit z originalno poslikavo. Uporablja se ga lahko tudi za izvedbo nevtralnega ozadja.
- **Mimetična rekonstrukcija** (it. *ricostruzione mimetica*) je retuša, ki v slikarski izvedbi posnema originalno poslikavo.¹³ Razlikovanje med originalno poslikavo in dopolnjenimi deli je v tem primeru oteženo, zato se ji v današnji restavratorski praksi izogibamo.

V nadaljevanju je predstavljena problematika nekaterih izvedenih restavratorskih projektov.

Kred, cerkev sv. Nikolaja

Na gotskem ostenju v poznem baroku močno preoblikovanega prezbiterija cerkve sv. Nikolaja na Kredu so se ohranile tri plasti poslikave. Najkvalitetnejša je gotska iz poznega 15. stoletja, katere avtor je že znan po poslikavah v sv. Justu na Koseču pri Drežnici. Po višini je razdeljena na tri nivoje: pri tleh je dekorativna zavesa, nad njo *Kristusov pasijon*, ki poteka po celotnem obodu prezbiterija, v vrhnjem nivoju pa so bili na severni in južni steni prezbiterija naslikani apostoli. Nad osrednjim oknom v zaključku prezbiterija je naslikan Kristus, nad stranskima dvema pa angela. Okenske špaleta so okrašene z naslikanimi marmornimi ploščami. Fragmentarno so ohranjeni pasijon, apostoli na južni steni in dekoracija okoli oken. Druga, baročna plast je obsegala štiri prizore iz življenja sv. Nikolaja in dekorativne zavese pod njimi. Ohranjen je le en prizor, od drugega pa le fragment. Iz mlajše baročne plasti sta ohranjena prizor *Marije z Detetom* in dekoracija na špaletah novejšega okna v južni steni prezbiterija. Vse plasti poslikav so bile zaradi kasnejšega preplastenja z novimi ometi natolčene.

Zaradi neohranjenosti prvotne najkvalitetnejše poslikave predvsem na višjem delu severne stene smo se odločili za kombinirano prezentacijo vseh treh plasti glede na ohranjenost posameznih delov. Vse tri poslikave imajo tudi skupen obseg, vezan na stene nekdanjega gotskega prezbiterija. Bistvena komponenta vsake poslikave je njena fizična

¹¹ GIANNINI, ROANI 2000, str. 167.

¹² GIANNINI, ROANI 2000, str. 198, CASAZZA 1981 (o *selezione cromatica* govori in jo utemeljuje cela knjiga).

¹³ GIANNINI, ROANI 2000, str. 153.



Slika 1a: V prezbitoriju cerkve sv. Nikolaja na Kredu sta poslikava in obris angela rekonstruirana v tehniki črtkanja z namenom prezentacije prvotnega obsega sten gotskega prezbitorija in njihovega optičnega zaključka na vrhu. Fragment glave baročnega angela je z retušo vključen v gotsko plast. Zaradi prepletenosti treh plasti je bila ob drugih možnih rešitvah (snemanje, prekritje ali nivojsko ali drugačno optično ločevanje plasti) ta ocenjena kot najboljša, saj je obraz tako znotraj gotske poslikave najmanj moteč.



Slika 1b: Na poskusno obravnavani figuri sv. Jerneja je s pikicami retuširano oko brez jasnega izrisa. Obraz od daleč deluje cel, retuša je svetlejša in ni konkurenčna originalu ter se od njega razlikuje.

razsežnost. Če naj bi vzpostavili potencialno celovitost, je bilo treba nakazati njen prvotni obseg, v nasprotnem primeru bi poslikava ostala nezaključen skupek fragmentov. Določiti je bilo treba prvotni obseg poslikave in jo vključiti v novejšo baročno arhitekturo. Odločili smo se za odstranitev nebitvenih in manj kvalitetnih arhitektonskih elementov (obok ob oltarju, debli polstebrov), s čimer bi poslikave postale bolj vidne.

Prvotni obseg poslikav je nakazan z rekonstruiranim obrisom gotskih reber v reliefno izstopajočem ometu s ponovljenimi barvami gotskega obarvanja reber. Odločili smo se za retuširanje s črtkanjem, na večjih rekonstruiranih monokromnih površinah pa za nanašanje barve s spužvami. Angel nad desnim gotskim oknom se je ohranil le fragmentarno. Zaradi njegove vloge v arhitekturi in njegove izpostavljenosti – na vrhu zaključuje steno – smo se odločili za rekonstruiranje v obrisu. Nad glavo gotskega angela se je ohranil fragment obraza angela iz starejše baročne plasti. Odločili smo se, da ga ne snamemo. Z estetskega stališča se je kot najboljša rešitev pokazala njegova vključitev v gotsko poslikavo, brez nakazanih kontur oziroma mej med plastmi. Te bi baročno poslikavo dodatno poudarile in zmotile potek oblik in linij gotske poslikave. Rešitev je bila ocenjena za sprejemljivo tudi zaradi siceršnjega prepletanja treh plasti.

Na južni steni je kot predlog za reševanje problematike vrzeli v gotski poslikavi retuširan fragment z apostolom Jernejem. Retuširanje je bilo izvedeno s črtkanjem, manjkajoče oko, kot droben in posebej kočljiv detalj, pa je bilo rekonstruirano s pikicami v svetlejšem tonu. Retuša s tem ne imitira poslikave. Ker je v svetlejšem tonu, je zlahka ločljiva od originala. Od daleč deluje kot bolj poškodovan original. Ker ni moteče vrzeli, gre pogled preko nje in obraz deluje kot cel.



Slika 1c: Prizor *Marije z Detetom* na severni steni prezbiterja v cerkvi sv. Nikolaja na Kredu pred prezentacijskimi posegi in po njih. Retuša je razširjena v vrzel, ki je s tem optično zmanjšana, ohranjena poslikava pa je prišla do izraza. Rekonstruiran je dekorativni okvir prizora.

Baročni prizor iz življenja sv. Nikolaja na severni steni prezbiterja je bil močno natolčen, obsežne vrzeli pa so bile predvsem na levi strani in v spodnjem delu poslikave, kjer so posamezni ohranjeni kosi vendarle nudili dovolj informacij, da je bilo prizor mogoče v celoti retuširati. Rekonstruiran je celoten ornament na levi strani prizora, vrzel levo zgoraj pa je v tehniki črtkanja zatonicirana v barvo ozadja, to je arhitekture v ozadju. Ohranjeni fragmenti so omogočili dopolnitev spodnjega dela sv. Nikolaja in pred njim stoječe figure s palico. Manjkajoče noge otroka so po restavriranju nakazane v barvnem tonu, niso pa izrisane. Podoben je bil postopek pri nogah stoječe figure na levi strani prizora, kjer noge v retuši barvno skoraj ne izstopajo iz ozadja.

Pri prizoru *Marije z Detetom* je rekonstruiran skoraj celoten dekorativni okvir prizora. Obsežne vrzeli smo z nanašanjem barv s spužvo obarvali v umazano belino ozadja prizora. Robove vrzeli smo mehko zabrisali, poslikavo pa barvno nekoliko podaljšali v vrzel. S tem je bila nekoliko omiljena agresivnost praznine in je poslikava dobila večjo težo.

Restavratorski posegi, začeti že leta 2004, še niso končani. Potrebno je še do konca odkriti gotško poslikavo na spodnjem delu severne stene in v zaključku prezbiterja ter opraviti konservatorska dela in estetsko prezentacijo. Dosedanja dela so bila financirana v okviru popotresne statične sanacije cerkve. Leta 2012 so bila končana, tako da so obstala tudi restavratorska dela. V želji, da bi cerkev pustili kolikor toliko urejeno, in ob zavedanju, da je nadaljevanje prekinjenih del negotovo, smo ob zadnjih restavratorskih posegih pohiteli s prezentacijskimi deli na manj kvalitetnih, vendar za prezentacijo in povrnitev celovitosti ključnih delih odkritih poslikav. Z namenom, da bi povrnili obliko in celovitost, smo si tu dovolili več drznosti pri retuširanju in rekonstrukciji. Kvalitetnejšo gotško poslikavo, ki je konservatorsko zahtevnejša, smo pustili za nadaljnja dela.



Slika 1d: Detajla levega in desnega angela. Z razširitvijo retuše v vrzel sta figuri postali celovitejši.

Volarje, cerkev sv. Brikcija

V cerkvi sv. Brikcija je bila v prezbitoriju in na slavoločni steni v preteklosti odkrita in prezentirana poslikava Jerneja iz Loke. Odprta so bila originalna gotska okna prezbitorija in rekonstruirana krogovičja. Odstranjen je bil lesen baročni oltarni nastavek in rekonstruirana gotska menza v prezbitoriju. Drobne poškodbe so bile retuširane z akvarelnimi lazurami. Barvno neobdelane, bele, pa so ostale obsežnejše poškodbe. Te so bile presvetle in so prevladale nad poslikavo. Še posebej so bile moteče na slavoločni steni, kjer je manjkala skoraj vsa arhitekturna dekorativna poslikava slavoloka ter, v manjši meri, delilni pasovi med prizori.

Ker je bil slavolok brez oblike, torej brez naslikanega ogrodja, optično ni opravljal svoje arhitekturne funkcije vhoda v prezbitorij. Glede na celovito gotsko notranjost cerkve in splošno ohranjenost poslikave ter z zadostnimi razpoložljivimi podatki, je bila v posegih leta 2012 sprejeta odločitev za rekonstrukcijo celotne dekorativne poslikave slavoločne stene, in sicer za retuširanje s črtkanjem, saj ta omogoča barvno prilaganje originalu in prepoznavnost ter je kot metoda dovolj hitro. Izjema je bilo skoraj v celoti uničeno polje na levi strani slavoloka, na katerem je bil upodobljen svetnik – vitez. To je bilo obdelano v nevtralnem tonu, v tonu ozadja z v barvo namočenimi spužvami. Na prizoru *Oznanjenja* na vrhu slavoloka so bili rekonstruirani robovi arhitektur, ki delijo prizor na tri dele, ter ambona pred Marijo.

Rekonstruirani so bili obrisi postave angela s šablonskimi vzorci, zgornji del obraza Boga Očeta, leva polovica Marijine glave in rob njene postave. Levo stran Marije je namreč prizadela desetcentimtrska razpoka, ki je odnesla delček Marijine glave in dobršen del njene avreole. Ta je bila nato vizualno spojena z retušo s črtkanjem v svetlejšem tonu. Dopolnjene so bile tudi vrzeli v prizoru s sv. Florijanom. Nekoliko drugačen je bil pristop pri prizorih s sv. Jurijem in s hudičem, ki skuša spečega meniha. Tu je bila na veliki vrzeli v spodnjem delu uporabljena barvna abstrakcija v tehniki črtkanja,¹⁴ pri čemer so bile v svetlejšem tonu rekonstruirane osnovne barvne ploskve brez kontur in detajlov, o katerih se podatki niso ohranili.

Na daleč se obravnavana področja spojijo z ohranjeno poslikavo in delujejo kot njen bolj poškodovan del, prizor pa deluje kot celota. Pogled zdrсне prek poškodbe in se ustavi na ohranjenih delih poslikave. Za različne probleme so bile uporabljene različne rešitve.

V primeru z Volarij je bila kot največja kvaliteta poslikave in notranjščine cerkve prepoznana celovitost in dekorativnost poslikave in arhitekturne notranjščine. Brez precej obsežne retuše in rekonstrukcij (predvsem konstrukcijskih, arhitekturnih delov poslikave) omenjena celovitost umetnine ne bi prišla do izraza in glavna kvaliteta poslikave bi ostala okrnjena.

¹⁴ Barvna abstrakcija bi bila lahko izvedena tudi s pikicami, kar je v uporabi pri umetninah manjših dimenzij. Na stenskih poslikavah se navadno uporablja črtkanje.



Slike 2a, 2b, 2c: Na *Marijinem oznanjenju* na slavaločni steni cerkve sv. Brikcija na Volarjih so bile retuširane moteče vertikalne vrzeli, rekonstruirani so bili robovi arhitektur, ki delijo prizor in levi rob Marijine figure. Detajla zgoraj (a, b) pred retušo in spodaj prizor po posegu (c).



Slike 3a, 3b, 3c: Ponovna celovitost prizora s sv. Jurijem je bila vzpostavljena z rekonstruiranjem manjših in enostavnejših poškodb (levo zgoraj a). Na veliki vrzeli (b) je bila izvedena barvna abstrakcija z nakazovanjem osnovnih barvnih ploskev (desno c).

Poslikava v vili Vipolže

Poslikava v vili Vipolže je utrpela številne in obsežne poškodbe. Zaradi visokih temperatur ob požarih je prišlo do barvnih sprememb pigmentov, od tod nekoliko nenavaden kolorit poslikave. Zeleni pigmenti so postali rjavi ali opečno rdeči, odvisno od temperature, kateri so bili izpostavljeni. Glavni problemi, s katerimi smo se soočali pri prezentaciji, so bili:

- uničeni ali okrnjeni arhitekturni elementi: manjkajoči strop, del tal, vhodna predelna stena, strop, zgornji del vzdolžne stene, okenske police; manjkajoče arhitekturne elemente je bilo treba rekonstruirati ali nakazati;
- obsežne vrzeli z manjkajočimi originalnimi poslikanimi ometi;
- površinsko zelo poškodovana barvna plast; poslikava je bila ponekod zelo uprašena in izprana;
- številne drobne poškodbe površine, predvsem praske, površinske abrazije barvne plasti, številni podpisi iz različnih obdobj.

Cilj prezentacijskih del je bil zagotoviti čim boljšo berljivost poslikave, narediti poškodbe čim manj moteče in poslikanemu prostoru kolikor le mogoče vrniti občutek posebnega enotnega ambienta.

Prezentacijska dela so se začela z rekonstruiranjem manjkajočih arhitekturnih elementov: vrhnjega dela stene na levi, stropa in okenske police. Žal zaradi drugačne strešne konstrukcije ni bilo mogoče ponovno vzpostaviti enotnega ravnega stropa. Poudarili smo ostanke manjkajočih arhitekturnih elementov, ki so sestavljali originalno okolje poslikave. V izstopajočem grobem ometu, ki sugerira poškodovanost oziroma odlomljenost, smo nakazali stik sedaj manjkajoče vhodne stene z obstoječima. Dodatno smo z dozidavo nekaj opek poudarili tudi ostanek manjkajočega oboka nad stopnicami, ki je tvoril tlak prostora. V prvotni višini smo pozidali vzdolžno steno in rekonstruirali okenske police. Ker bi razlika v nivoju ometa motila percepcijo enotnosti poslikane površine, smo plombe v apneni malti izvedli v isti višini kot omet poslikave.

Retuširanje se je začelo pri drobnih poškodbah in površinskih abrazijah barvne plasti. Te so bile obdelane z lazurami v nekoliko svetlejšem tonu. Pri večjih poškodbah je bila sprejeta odločitev za retuširanje s pikicami. Uporaba črtkanja bi bila na poslikavi s tako prizadeto in rahlo barvno plastjo zaradi usmerjenosti črtic lahko moteča. Poudarek je bil predvsem na odpravljanju motenj vrzeli, vandalizmov in zgodovinsko nezanimivih podpisov. Pri tem je bilo pomembno, da retuša ne prevlada nad originalno poslikavo. Globoko vrezani vandalizmi in podpisi mlajšega datuma so bili zakitani in retuširani. Podpisi, ki so bili večinoma plitvo vgravirani v omet, so bodisi ostali vidni ali pa so bili retuširani. Pri tem je bila upoštevana starost podpisov, njihovo mesto v poslikavi in kvaliteta izvedbe.

Na tretjem prizoru, ki je bil skoraj povsem izpran, smo obdelali vandalizme in poškodbe, ki jih je povzročil človek, ostale pa so poškodbe, nastale z izpiranjem barvne plasti. Ker je bila poslikava zelo različno ohranjena, bi bilo pri obravnavi večjih vrzeli nemogoče najti enoten ustrezen nevtralen ton. Ponekod je bila ohranjena v skoraj prvotni intenzivnosti, drugod pa skoraj povsem izprana. Dokaj obsežne in številne poškodbe bi s svojo enobarvnostjo zlahka prevladale nad poslikavo z zelo slabo ohranjeno barvno plastjo. Sprejeta je bila odločitev, da bodo z barvo v načinu barvne abstrakcije obdelane vse plombe. To je bilo izvršeno z nanašanjem barve s spužvami. Uporabljenih je bilo več barv, ki so bile prisotne tudi v sami poslikavi. Ustvarilo se je barvno vibrirajočo površino, ki je v nekoliko svetlejšem



Sliki 4a, 4b: Pogled v prostor s poslikavo v vili Vipolže med posegi in po njih. Vrzeli v ometu so bile pokitane v nivoju poslikave in tonirane z barvami, nanesenimi s spužvami v svetlejših odtenkih okoliške poslikave. S tem manj izstopajo in so manj moteče.



Sliki 5a, 5b: Osrednji del drugega prizora pred retuširanjem in po njem. Manjše poškodbe so retuširane z lazurnimi nanosi barv, večje vrzeli pa dopolnjene s pikicami, vedno v svetlejšem tonu. Prizor na vrhu mehko prehaja v vrzel, obdelano v smislu barvne abstrakcije.

tonu barvno usklajena z ohranjeno poslikavo. Robovi vrzeli so bili na prehodu med obema površinama dodatno obdelani s pikicami, narisanimi s čopičem. S tem je bila njihova agresivnost zmeščana in so manj moteči. Z mehkim prehodom med poslikavo in nevtralnimi ozadjem so vrzeli v poslikavi umaknjene v drugi plan.

Vipava, Lanthierijev dvorec

Poslikava se nahaja v sobici v zadnjem, dvoriščnem delu dvorca, ki je bila verjetno predsoba večjemu sosednjemu prostoru. Ohranjeni sta dve plasti poslikave. Starejša plast, ki se nahaja v jugovzhodnem kotu, je preprosta pobarvana risba v treh barvah, ki prikazuje veduto mesta. Stavbe in drevesa so prikazani shematično, bolj karakterno pa sta prikazana trdnjava na hribu nad mestom in mestno obzidje. Najverjetneje je upodobljena veduta Brescie v Lombardiji, iz katere so izhajali Lanthieriji.¹⁵ Polovica vedute na vzhodni steni je bila predrta z vrati v istem obdobju, iz katerega izhaja druga plast poslikave. Ta je dekorativna, sestavljajo jo cokel s profili in marmornimi vložki, na katerih stojijo okrogli stebri, opleteni z rastlinskimi kitami. Podpirali so danes uničen štukaturni okvir, ki je zaključeval stene pod stropom. Sočasen strop se ni ohranil. Med stebri so bile naslikane ae rdeče pentlje.

Poslikava je bila ohranjena fragmentarno in prezentacija zgolj ohranjenih fragmentov ne bi bila smiselna. Ostanke naslikanih arhitekturnih členov bi obviseli v zraku, brez arhitekturnega reda in občutka celovitosti. Za

¹⁵ Podobna poslikava se nahaja v gradu Dobrovo v Goriških brdih. Po mnenju Herka Saksida iz Goriškega muzeja predstavlja veduto Genove. Skoraj zagotovo je obe poslikavi ustvaril isti avtor.



Slika 6: Levi spodnji del naslikanega stebra iz Lanthierijevega dvorca v Vipavi je original z retušo, izvedeno s pikicami. Zgornji desni del je rekonstrukcija v apnenem beležu. Rastlinske kite in cvetovi so rekonstruirani z matricami in naknadno senčeni po vzoru originala.

retuširanje fragmentov in rekonstruiranje manjkajočih delov poslikave sta bila izbrana različna pristopa in tehniki. Fragmenti poslikav so bili retuširani z lazurami in pikicami, manjkajoči deli dekorativne poslikave pa so bili rekonstruirani v apnenem beležu. Najprej je bil naslikan obris v osnovni barvi. Za baze in kapitele stebrov ter rastlinske kite so bile uporabljene šablone. Rekonstruirani deli so bili tonsko prilagojeni izvorni poslikavi z rastrom pik v temnejšem in svetlejšem tonu, nanesenim z morskimi spužvami. Obrisi rastlinja, cvetja, kapitelov in baz stebrov so bili dodatno modelirani s potezami čopiča.

Odločitev za različne rešitve retuširanja originalnih delov in rekonstruiranje manjkajočih delov je bila sprejeta iz dveh razlogov. Prvi je, da lahko že s samo tehniko nakažemo razliko med originalno poslikavo in rekonstrukcijo. Retuša je reverzibilna, medtem ko pri rekonstruirani poslikavi odstranljivost ni potrebna. Drugi razlog je čas. Uporaba matric in spužev za senčenje je časovno precej ugodnejša rešitev, s katero se je mogoče vizualno dovolj približati originalni poslikavi, hkrati pa zagotavlja ločljivost med originalom in rekonstrukcijo.

Sklep

Poleg avtentičnosti v detajlu je pri vsaki umetnini bistvena njena predstavnost, celovitost. Vsaka poškodba je za umetnino travma in je moteča, prizadene njeno sporočilnost, njen šarm, po Baldiniju *eros*. Uspešna estetska prezentacija, ki poškodovani umetnini po Baldinijevih besedah vrne njen *eros*, ji povrne tudi predstavnost, mesto na svetu, v okolju in družbi. Povrnjeni sta njena funkcija in vrednost. Konservatorji smo te poškodbe dolžni sanirati in ublažiti, kolikor je mogoče, ne da bi pri tem trpela avtentičnost umetnine. Zavedati se moramo, da umetnine niso namenjene le stroki, ampak predvsem širai laični publiki. Konservatorji skrbimo za njihov obstoj in ustrezno prezentacijo. Umetnini, ki je bila odkrita izpod ometov in beležev, je treba vrniti njeno potencialno celoto ne glede na to, ali je ohranjena kot eden ali več fragmentov ali pa gre za celovito ohranjenost. Zagotoviti ji je treba ustrezno mesto, prostor v arhitekturi, ki se je medtem lahko spremenila in v katero so bile dodane nove stvari. To je potrebno tudi zaradi okolja umetnine in arhitekture, ki je tudi sama po sebi umetnina. Nesprejemljive so arheološke, dokumentarne prezentacije, pri katerih so plasti poslikav nagrmadene brez repa in glave in kjer nobena ne funkcioniira. Takšna prezentacija je kot »truplo«, ki kazi arhitekturo, prostor, njegovo celovitost, ritem, sporočilnost, hierarhijo in, če gre za cerkev, njeno sakralnost.

Legitimna je tudi želja naročnikov in uporabnikov cerkve po celovitosti podob. Seveda to ne pomeni, da je treba vsak manjkajoči detajl, recimo obraz, doslikati, vendar mora hierarhično izpostavljeni detajl oziroma podoba v prostoru delovati, opravljati svojo funkcijo. Preko manj pomembnih detajlov, ki so, četudi manjkajoči, ustrezno rešeni, pogled spolzi in se sprijazni z njihovo odsotnostjo.

Pri umetninah je estetski kriterij nad zgodovinskim, dokumentarnim. Posebnost stenskih poslikav je v tem, da so vezane na arhitekturo in so njen del, pogosto optično tudi njen člen in morajo kot take funkcionirati. Potrebujemo svoje mesto v prostoru in tudi prostor jih potrebuje. Pred očmi moramo imeti tudi našo realnost: naročnike, uporabnike in občinstvo. Če umetnina oziroma naši posegi na njej niso sprejeti, ta nima prihodnosti. V prispevku smo želeli z različnimi primeri prikazati različnost problematik in raznolikost rešitev. Ni recepta, ki bi bil dober za vse. Pri iskanju optimalne rešitve za prezentacijo so nam v veliko pomoč načela in kriteriji, vendar sta potrebni tudi iznajdljivost in senzibilnost, predvsem pa je treba imeti pred očmi umetnino.

ESTETSKA PREZENTACIJA ŠABLONSKIH STENSKIH POSLIKAV

Klavdij Zalar

Ključne besede

šablonske stenske poslikave, dekorativni slikopleski, secco poslikave, celovita obnova

Povzetek

V prispevku se lotevamo raziskovalno in publicistično zanemarjene tematike o konserviranju-restavriranju šablonskih poslikav. Izpostavljamo dejstvo, da so posegi, potrebni pri konserviranju-restavriranju šablonskih poslikav, enaki kot pri figuralnih poslikavah, kar naj bi posledično pomenilo tudi podobno finančno vrednotenje. A v realnem vsakodnevem konservatorsko-restavratorskem praktičnem delu moramo biti konservatorji-restavratorji cenovno še vedno konkurenčni obrtnikom. Ker tega ne moremo doseči, smo žal velikokrat prisiljeni nekoliko znižati kriterije pri izvedbi. Kljub temu stremimo k standardu, da naj se tudi dekorativne šablonske poslikave vrednoti in konservira-restavrira podobno kot stenske poslikave.

V zadnjih letih se obseg del, ki jih izvajamo konservatorji-restavratorji, vse bolj širi na dela, ki so jih v preteklosti izvajali predvsem gradbeniki in obrtniki. Ob celovitosti obravnave spomeniškega objekta se vedno bolj uveljavlja zavest o vrednosti originalnih substanc, pa naj gre za gradbene elemente, omete, beleže ali stavbno pohištvo. Tudi dekorativne šablonske poslikave¹ zato začnemo vrednotiti kot stenske slike in posege na njih izvajamo čim bolj podobno, kot če bi imeli pred sabo figuralno stensko poslikavo. V preteklosti je bila pozornost konservatorjev-restavratorjev usmerjena predvsem na likovne izdelke, v tem primeru na stenske slike. Ti so bili pogosto obravnavani dokaj izolirano od objekta, v katerem se nahajajo, in tudi od ometanih površin v njihovi neposredni bližini. Danes stremimo k celoviti prezentaciji celotnega objekta z likovnimi deli. Tako si konservatorji-restavratorji prizadevamo, da bi projekte obnov prevzemali čim bolj celovito oziroma v celoti. Pri sanaciji preveč poškodovanih delov originalnih substanc se trudimo čim bolj ohraniti original. Rekonstrukcijo manjkajočih elementov, naj gre za omete ali lesene elemente, tako dejansko prilagodimo originalnemu videzu in strukturam. In v čem je razlika, če dela izvajamo strokovno usposobljeni in izkušeni konservatorji-restavratorji? Predvsem v odnosu do originalne substance in v likovnem gledanju, ki je pri rekonstrukciji originalnih struktur in površinskih obdelav nujno.

¹ Članek je pripravljen na osnovi predavanja na strokovnem posvetu *Estetska prezentacija stenskih slik – problemi in rešitve* leta 2017 in temelji predvsem na izkušnjah iz praktičnega dela. Primeri, navedeni v tem članku, so iz projektov konserviranja-restavriranja šablonskih poslikav, ki smo jih izvedli v zadnjih letih: v Tavčarjevem dvorcu na Visokem pri Poljanah (2013, 2015/16), v Šubičevi hiši v Poljanah nad Škofjo Loko (2014) in v hotelu Tivoli – t. i. Švicariji v Ljubljani (2016/17). Poročila o izvedenih posegih so še v pripravi.

Dekorativne šablonske poslikave² vrednotimo kot stenske slike šele v zadnjih letih, čeprav pri določenih objektih³ sodijo med ključne likovne elemente. V preteklosti se je konservatorska stroka pri teh poslikavah omejila na iskanje vzorca in določanje barv, pleskarji pa so potem izdelali novo rekonstrukcijo, ne vedno v apneni tehniki.⁴ V najboljšem primeru so ohranili kak kvadratni meter originalne poslikave. Boljši je bil odnos do dekorativnih poslikav, ki so bile slikane ali doslikane ročno.

V zadnjem obdobju se vrednosti šablonskih poslikav vedno bolj zavedamo in se jih trudimo obnavljati čim bolj podobno figuralni stenski poslikavi.⁵ Seveda obeh poslikav ne moremo povsem enačiti, pa vendar je treba tudi šablonski poslikavi posvetiti čim večjo pozornost in čim bolj ohranjati original.

Posegi, potrebni pri konserviranju-restavriranju šablonskih poslikav, so enaki kot pri figuralnih poslikavah,⁶ kar naj bi posledično pomenilo tudi podobno ceno. Vendar smo zaradi splošnega nižjega vrednotenja šablonskih poslikav in dejstva, da moramo biti konservatorji-restavratorji cenovno še vedno konkurenčni obrtnikom, žal prisiljeni nekoliko znižati kriterije pri izvedbi. Zavedati se namreč moramo, da je naše delo odvisno od finančnih okvirov.

Prvi korak pri konserviranju-restavriranju stenskih šablonskih poslikav so raziskave,⁷ predvsem sondiranje, s katerim dobimo podatke o obstoju, videzu in tudi stanju poslikav. Smiselna bi bila delitev sondiranja na dva dela. Prvo osnovno sondiranje bi dalo informacije o obstoju poslikav in njihovem osnovnem vzorcu. Te informacije lahko dobimo na sorazmerno majhni odprti površini. Na podlagi takega sondiranja bi določili elemente, ki jih je treba temeljiteje raziskati in s tem odkriti večje površine. Zavedati se moramo, da konservator-restavrator v ceni sondiranja predvideva odkrivanje manjših površin, saj vlagatelj vedno teži k čim nižji ceni. Če bi bile potrebne temeljitejše in obsežnejše raziskave, se izvede dodatno sondiranje, kjer bi bile že v zahtevah konservatorjev predvidene večje površine in tudi večja natančnost odkrivanja, da zaradi hitenja ne bi nastajale nepotrebne poškodbe.⁸

Dodatne raziskave bi bile nujne že v fazi končne priprave projektov in finančnih konstrukcij. Po takem sondiranju bi morali že biti jasni okvirni obseg in stanje ohranjenosti poslikave, zamudnost odkrivanja in obseg potrebne rekonstrukcije.

² Terminologija za to vrsto poslikav ni poenotena ali dorečena, tako da se uporabljajo tudi drugi izrazi: dekorativne poslikave, dekorativne stenske poslikave, dekorativni slikoplesek, šablonske poslikave, dekorativna pleskarska poslikava itd. Nobenega od naštetih terminov, ki sem jih zbral iz poročil ali dokumentacije različnih avtorjev, ne najdemo v slovenskih (strokovnih) slovarjih (glej: Slovarji Inštituta za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU [online], citirano 23. 5. 2018, dostopno na svetovnem spletu: <http://www.fran.si>). Sam v zadnjem času uporabljам izraz dekorativne šablonske poslikave, ker mislim, da je najbolj določen, nanaša pa se izključno na poslikave, narejene z uporabo šablon.

³ Predvsem pri objektih s konca 19. in začetka 20. stoletja, ko so poslikave sočasne z gradnjo objekta in so del njegove originalne oblikovne zasnove. Tipičen primer je hotel Tivoli v Ljubljani (PRISTOV 2011; RAVNIKAR, RENČELJ-ŠKEDENJ 2013).

⁴ Tudi sam sem še leta 2010 v konservatorskem načrtu za staro šolo na Premu (rojstno hišo D. Ketteja) predvidel rekonstrukcijo šablonskih poslikav v apneni ali silikatni tehniki, čeprav so bile poslikave, glede na rezultate sondiranja, solidno ohranjene (ZALAR 2010). Leta 2013 sem dekorativne šablonske poslikave v konservatorskem načrtu za gospodarska poslopja Lanthierijeve graščine v Vipavi že bolj vrednotil in predvidel njihovo konserviranje-restavriranje (ZALAR 2013).

⁵ V zadnjih letih je bilo več projektov konserviranja-restavriranja dekorativnih šablonskih poslikav: Narodna galerija (LESAR KIKELJ, BATIČ 2016), vila na Poljanski 97 (PRISTOV 2014) in Hribarjeva vila (KLANČAR 2017) v Ljubljani, hiša Otona Župančiča v Vinici in prošnja v Novem Mestu (FIR, KAJZAR-TRAJKOVSKI 2016) itd.

⁶ Postopki in smernice za konserviranje-restavriranje stenskih poslikav so dobro opisani v strokovni literaturi, npr. MORA P., MORA L., PHILIPPOT 1999; BOTTICELLI 1992; BOGOVČIČ 2000 itd.

⁷ Izvedba raziskav v obliki sondiranja je skoraj že utečena stalnica pred začetkom del ali v fazi priprave projektov in konservatorskih načrtov. Včasih je bil to predvsem način za pridobitev informacij o obstoju poslikav in dokumentiranje, le redko pa so bile dekorativne šablonske poslikave tudi konservirane-restavrirane. Tudi samo sondiranje je bilo namenjeno predvsem odkrivanju morebitnih "vrednejših" poslikav, fresk itd. Poročila o opravljenih sondiranjih (npr. ZALAR 2007; 2009; 2012; 2016) so največja baza podatkov o tej vrsti poslikav.

⁸ Podobno Tjaša Pristov omenja osnovne ali preliminarne raziskave ter kasnejše podrobne sondažne raziskave (PRISTOV 2014).

Prepogosto se namreč zgodi, da moramo na osnovi manjše sonde, s katero smo dobili podatke zgolj o obstoju poslikave, pripraviti ponudbo za kompleten konservatorsko-restavratorski poseg s končno estetsko prezentacijo. Kako naj pristopimo k pripravi ponudbe? Naj predvidimo zamudno odkrivanje in prezentacijo poškodovanega originala po celotni površini ali naj optimistično predvidevamo, da je ohranjenih le nekaj kvadratnih metrov originala, ostalo pa lahko na hitro pokitamo in rekonstruiramo? Kriterij za izbiro izvajalca je seveda najnižja ponudba. V prvem primeru zagotovo ne bomo izbrani, v drugem primeru pa sta dve možnosti: ali bo projekt nerentabilen ali pa ne bo kakovostno izveden. Le redko bomo imeli srečo in bo stanje poslikave res tako, da bomo projekt lahko normalno izpeljali. Zato je izredno pomembno, da so obsegi in postopki pri pripravi dokumentacije, konservatorskih načrtov in popisov čim bolj natančno določeni in s tem tudi finančno ovrednoteni. Prav tu imajo odgovorni konservatorji največjo vlogo. Pri postavljanju osnovnih pogojev in vrednotenju.

Na podlagi izsledkov raziskav in sondiranja se odločamo o prezentaciji, in sicer ali prezentirati in katero fazo prezentirati, če jih je več. Skupaj z odgovornimi konservatorji upoštevamo več dejavnikov: kronologijo in obdobje nastanka posameznih poslikav v povezavi z objektom in ostalimi prvinami ter ohranjenost in celovitost informacij o videzu poslikave, potrebnih za verodostojno rekonstrukcijo.

Upoštevamo tudi, kako zahtevno in zamudno je odkrivanje določene faze poslikave oziroma časovni in posledično finančni vidik tega.⁹ Pomembna dejavnika sta seveda tudi namembnost in pomembnost objekta. Čeprav je odločitev v pristojnosti odgovornega konservatorja, je koristen, če že ne potreben, tudi dialog s konservatorjem-restavratorjem in po potrebi še z drugimi.

Od odločitve, katero fazo prezentirati, je odvisen tudi pristop k odkrivanju poslikave. Če je bila za prezentacijo izbrana katera od mlajših faz poslikave, potem starejše faze pod njo ohranjamo in jih tudi na površinah, kjer prezentirane poslikave niso ohranjene, ne odstranjujemo. Če je bila za prezentacijo izbrana najstarejša faza poslikave, potem mlajše faze dokumentiramo in odstranimo vse plasti do nivoja izbrane faze poslikave. V primerih, ko se zaradi določenih razlogov, na primer zamudnosti, ne odločimo za odkrivanje originala, temveč zgolj za rekonstrukcijo, je najbolje, da beležev ne odstranjujemo, temveč površino pred rekonstrukcijo le pleskarsko obdelamo.¹⁰

Pri odstranjevanju sekundarnih plasti oziroma pri odkrivanju izbrane poslikave moramo biti čim bolj pozorni, da nastaja čim manj poškodb. Ker pa je ta segment posegov lahko eden bolj zamudnih, nam včasih ne preostane drugega kot iskati kompromis in ravnotežje med hitrostjo in obsegom poškodb, ki jih povzročamo. Zavedati se moramo, da sta odkrivanje in čiščenje najpomembnejši in najbolj občutljivi fazi v procesu konserviranja-restavriranja, saj lahko prav tu naredimo največ škode. S tem, koliko poškodb in kakšne poškodbe povzročimo, pa lahko že vplivamo na končno prezentacijo, zato si moramo vzeti nekaj časa in poiskati optimalen način odkrivanja. Pravila ni. Včasih je najboljši skalpel, včasih zelo pomaga voda, predvsem je odvisno od obstojnosti poslikave, ki jo odkrivamo, in oprijema

⁹ V Šubičevi hiši je bila dekorativna šablonska poslikava v "računalniški sobi" sicer dobro ohranjena, vendar je bilo odkrivanje zelo težavno in zamudno. Za kvadratni meter površine bi porabili približno 40–50 delovnih ur, ob tem pa bi poslikavo precej poškodovali. Zato smo se z odgovorno konservatorico Damjano Pediček Terseglav (ZVKDS OE Ljubljana), Matejo Kavčič (ZVKDS RC) in z investitorjem (Občina Gorenja vas – Poljane) odločili, da se v tem prostoru izdela rekonstrukcija poslikave, original pa se prezentira le na steni z okni, kjer je površina poslikav manjša in so bile deloma tudi že odkrite. V hiši, kjer je bilo poslikavo lažje in hitreje odkrivati, pa smo jo na dveh stenah, kjer je bila ohranjena, prezentirali v originalu (2014; poročilo je še v pripravi).

¹⁰ Na ta način smo v Šubičevi hiši poleg "računalniške sobe" obdelali tudi stene na stopnišču in v veži ter v kamri.



Slika 1: Po sondiranju in začetnem odkrivanju poslikav v Tavčarjevem dvorcu v Visokem pri Poljanah smo predvidevali, da je zelen vzorec slikan na temno rdeče ozadje, kar je sicer zanimiva, a nenavadna kombinacija tonov.



Slika 2: Le nekaj detajlov, odkritih ob natančnem odstranjevanju sekundarnih plasti, je dalo prave podatke o dejanski poslikavi z zelenim vzorcem na svetlejšem sivo zelenem ozadju.

mlajših plasti. Veliko pomagajo tudi izkušnje. Včasih žal ne pomaga nič.

Pri prepoznavanju in določanju pravih barvnih tonov in videza poslikav se lahko pojavijo težave in nejasnosti, pri čemer so izkušnje zelo pomembne. Pogosto se plasti težko ločujejo, se prekrivajo ali so sočasno vidne. Previdnost in doslednost sta potrebni v celotnem procesu odkrivanja poslikav, saj so fragmenti včasih ključni za pravilno določanje videza poslikave in barvnih tonov (sliki 1, 2). Velikokrat je problem ugotavljanje sočasnosti poslikav na stenah in stropu, ker je njihov potek pod stropom večinoma prekinjen s poznejšo električno napeljavo, poleg tega je na stropu po navadi nekoliko manj plasti kot na stenah.

Pri čiščenju šablonskih poslikav po navadi ne pretiravamo, ampak ohranjamo patino, ki je ostala na njih, saj si kompleksnejših načinov čiščenja¹¹ ne moremo privoščiti. Pri projektih, ki smo jih izvedli, niti niso bili potrebni. Nivo čiščenja površine dejansko že močno posega v samo prezentacijo. Pri delu težimo k ohranjanju patine in "zoba časa" v čim večji meri. Poslikava, ki je v bližini kurišča, pač ne more biti bela, in predmet, ki je bil v uporabi dolga leta ali desetletja, ne more biti kot nov. Ko vstopiš v star objekt ali prostor, se mora to čutiti.

¹¹ Na primer z oblogami z amonijevim karbonatom, anionskimi smolami itd.



Slika 3: Prostor s poslikavo v Tavčarjevem dvorcu po odstranitvi sekundarnih plasti in dotrajanih neustreznih ometov.



Slika 4: Stanje istega prostora po rekonstrukciji apnenih ometov in kitanju originalnih površin. Izdelan je že tudi osnovni apneni oplet.

Včasih se zdi, da je v restavratorstvu vsa pozornost usmerjena v retuširanje, kot da so ostali posegi manj pomembni. Pomembnost odkrivanja in čiščenja smo že poudarili, radi pa bi opozorili še na izdelavo in obdelavo ometov ter na kitanje poškodb. Ometi so že sami po sebi lahko del prezentacije, na primer tam, kjer poslikava ni ohranjena, poleg tega so ometi površina, na katero se izdeluje tako retuša kot rekonstrukcija. In če površinska tekstura kitanih površin ni enaka originalni, bo retuša težko kakovostna.

Pristop h kitanju šablonskih stenskih poslikav je odvisen od ohranjenosti originalnih površin. Kjer je originalna poslikava dobro ohranjena, pokitamo le lokalne poškodbe. Če so te res manjše, potem tudi tekstura kitanja ni tako pomembna. Na površinah, kjer so omet in spodnji beleži dobro ohranjeni, poškodovana ali manjkajoča pa je le poslikava, ki jo prezentiramo, po potrebi le preplastimo nižje nivoje z manj beleži ali izpeljemo prehode, da niso moteči. Včasih niti to ni potrebno, saj tudi originalna poslikava ni slikana na enotno ravnino.

Na površinah, kjer je originalni omet lokalno poškodovan ali manjka, izdelamo nove apnene omete in jih s površinsko obdelavo izenačimo z originalnimi površinami. Večinoma so šablonske poslikave slikane na zaribane fine omete z eno ali več plastmi beležev, ki strukturo ometa nekoliko zagladijo. Tovrstnih poškodb zato ne moremo kitati enako kot pri freski, slikani na zalikani omet. Iskanje prave strukture je včasih zahtevno, vendar nujno za kvalitetno prezentacijo, in zahteva tudi nekaj izkušenj.

Na večjih površinah, kjer je originalni omet v zelo slabem stanju ali so bili ometi že v preteklosti zamenjani, slabe in neustrezne omete odbijemo ter izdelamo nove apnene omete po zgledu obstoječih. Pozornost je treba posvetiti tako strukturi osnovnega "valovanja" ometa kot končni obdelavi, tako da je končna površina čim bolj podobna ohranjeni originalni površini (sliki 3 in 4).

Pri slabo izdelanih plombah in večjih površinah bo integracija poškodb pri končni prezentaciji težko uspešna. Najbolj problematično je kitanje linijskih poškodb na mestih raznih napeljav. Tudi pri končni fazi prezentacije z retušo in rekonstrukcijami¹² se pristop razlikuje glede na ohranjenost originalne poslikave in tudi glede na želje in

¹² V strokovni literaturi (npr. MORA P., MORA L., PHILIPPOT 1999; BOTTICELLI 1992; BOGOVČIČ 2000) so načini (*tratteggio*, *a rigatino*, *a puntino*) in načela (prepoznavnost) retuširanja stenskih poslikav natančno določeni. Pri retuširanju in rekonstrukciji šablonskih poslikav so možnosti bolj odprte in predvsem je način pogosto odvisen tudi od iznajdljivosti izvajalca.



Slika 5: Na slabše ohranjenih površinah poslikav najprej tonsko obdelamo ozadje, kot vidimo na primeru iz stavbe Švicarija Pod turnom 4 v Ljubljani (2016/17). Taka površina je pripravljena za rekonstruiranje manjkajočih delov vzorca.

zahteve tistih, ki so vključeni v odločanje. Na površinah, ki so solidno ohranjene, lahko uporabimo tehniko lokalnega retuširanja s črtkanjem, podobno kot pri freskah, in lahko hkrati obdelujemo vzorec in ozadje. Na površinah, kjer je originalna poslikava bolj poškodovana, je treba pri delu slediti korakom izdelave poslikave. Najprej je treba celotno površino primerno pokitati in urediti njeno teksturo. Potem je treba barvno obdelati ozadje v enotnem tonu. Če pogledamo originalno poslikavo, ta v resnici ni samo v enem tonu. Originalni ton ozadja se po površini spreminja zaradi vplivov skozi čas (bližina kurišč, vlaga, izpostavljenost soncu itd.), vedno pa gre za vizualni skupek barv beleža ozadja, tonov spodnjih beležev, ki so vidni na manjših poškodbah, patine in ostankov umazanije ter ostankov mlajših beležev. Ne gre torej za enoten barvni ton, zato je težko z enotnim beležem dobiti ozadje, ki se bo poenotilo z originalnim. Pomagamo si z brusnimi gobicami in lazurnimi nanosi apnenih beležev z morskimi spužvami. Manjših ohranjenih delov originalne poslikave ne prekrivamo (slika 5).



Slika 6: Prostor, kjer je bila v Tavčarjevem dvorcu nekoč kuhinja, po končanih posegih.



Slika 7: Celovito prezentiran prostor z zbirko Ivana in Franje Tavčar.

Za rekonstrukcijo vzorcev izdelamo šablone iz prozorne folije. Nanos beleža vzorca je odvisen od stanja in ohranjenosti originalnih površin. Temu se vedno bolj poskušamo približati. Glede na to prilagajamo gostoto apnenega beleža, zaplnjenost površine in tudi način nanašanja. Nanašamo lahko s čopičem ali z morsko spužvo. V preteklosti se je rekonstrukcija bolj razlikovala od ohranjenih originalnih delov in je bila videti kot nova, zdaj pa jo raje nekoliko manj dodelamo, da je po vizualnem občutku bliže originalni poslikavi, ki je že nekoliko poškodovana. Tako za retušo kot za rekonstrukcije uporabljamo apnene beleže.

Končni videz prostora naj bi bil čim bolj celovit. Prezentacija poslikave pa se ne konča na steni. Predvsem šablonske poslikave so povezane s celotnim interierjem – od talnih oblog, pohištva in stavbnega pohištva do luči oziroma razsvetljave. Stremeti moramo k temu, da se vsi ti elementi ohranjajo v originalni podobi in materiji.¹³ Tudi osvetlitev naj bo taka, kot je bila nekoč. Če smo stensko poslikavo lepo konservirali-restavrirali, še ni nujno, da jo postavimo v soj žarometov. Na sredini stropa poslikane sobe je rozeta. Kam bomo torej dali luč? Na slikah 6 in 7 sta prikazana prostora iz Tavčarjevega dvorca na Visokem po končanih konservatorsko-restavratorskih posegih.¹⁴

Pričujoči prispevek prinaša dodaten pogled v strokovno razpravo o končni prezentaciji stenskih poslikav, pogled iz perspektive samostojnega konservatorja-restavratorja, izvajalca na trgu, ter širi problematiko na šablonske poslikave, precej spregledano vrst stenskih poslikav. Opozarja na nezadostno poznavanje, raziskovanje in vrednotenje tovrstne

¹³ V Šubičevi hiši smo v prostorih drugega nadstropja ohranili in konservirali-restavrirali tudi lesen pod, notranja vrata in pohištvo ter pri tem ohranili vse stare zaščitne premaze. Tako prostori po konserviranju-restavriranju delujejo kot celota. Žal so bila okna že prej obnovljena in prebarvana. V prostorih je zdaj muzejska zbirka: glej spletno stran: Šubičeva hiša [online], citirano 23. 5. 2018: <http://www.subicevahisa.si/stalna-muzejska-zbirka/>

¹⁴ V restavriranih prostorih Tavčarjevega dvorca na Visokem pri Poljanah je postavljena razstava *Visoška domačija pripoveduje* (ČADEŽ et al. 2016).

dediščine, ki vse bolj izginja. Šele na podlagi poznavanja in vrednotenja lahko določamo smernice in najučinkovitejše pristope poseganja, ki nujno zahtevajo strokovno usposobljene izvajalce. Realne razmere so takšne, da smo žal prisiljeni sklepati kompromise. Včasih je v popisih zaradi prenizkega vrednotenja šablonskih poslikav predvideno le snemanje enega kvadratnega metra poslikave in potem prezentacija na novem mestu. Tak način prezentacije ni ravno primeren za šablonske poslikave, saj te naredijo vtis šele s ponavljanjem vzorca na večji površini. Če je sredstev premalo, bi bilo treba zato poskrbeti vsaj za prezentacijo ene stene v prostoru. Verjetno je boljša prezentacija čim večje površine, tudi če to pomeni manjšo natančnost pri izvedbi ali morda prezentacijo brez končne retuše. Predvsem pa je treba poudariti, da originalnih površin šablonskih poslikav ne smemo uničevati, jih odbijati in odstranjevati. Če jih ni mogoče prezentirati, jih je bolje pustiti zakrite, površino pleskarsko obdelati, pokitati in preko nje izvesti nov oplesk ali morda rekonstrukcijo.

Če sklenemo: varuhi dediščine smo oziroma bi morali biti vsi, z lastniki vred. Izvajalci, tako v Zavodu za varstvo kulturne dediščine kot zunaj njega, pa smo z vsemi vpletenimi strokovnjaki sodelavci v službi varovanja in obnove kulturne dediščine. Obseg znanj, potrebnih za kakovostno obnavljanje dediščine, je preobsežen za enega človeka, zato sta potrebna sodelovanje in pogovor enakovrednih sogovornikov, saj le tako lahko dosežemo optimalne rešitve.

POGLEDI NA ESTETSKO PREZENTACIJO STENSKIH POSLIKAV. DROBCI IZ OSEBNE PRAKSE

Ivan Bogovčič

Ključne besede

konservatorstvo-restavratorstvo, stenske slike, estetska prezentacija, retuširanje, rekonstruiranje

Povzetek

Estetska prezentacija spomenikov kulturne dediščine, predvsem likovnih umetnin, neredko odpira in zastavlja vprašanja pravilnosti in ustreznosti izbranih rešitev. V praksi se s to problematiko najprej soočamo konservatorji-restavratorji, ob nas pa še vsi, ki so strokovno vključeni v iskanje prezentacijskih rešitev. Prispevek obravnava nekaj različnih primerov estetske prezentacije, na kakršne pri svojem strokovnem delu naleti konservator-restavrator. V uvodu govorimo o vplivnih parametrih na stenskih slikah, od onesnaženosti in kontaminiranosti barvne plasti do večjih mehanskih poškodb. V nadaljevanju pa teče beseda o estetskem reševanju večjih vrzeli z ustreznimi dekorativnimi ometi, o retuširanju in delnem rekonstruiranju šabloniranih vzorcev na delilnih pasovih in bordurah, o reintegriranju dekorativnih delov poslikave na slavoloku, o reintegriranju skoraj v celoti uničenega modrega ozadja posameznih prizorov in o specifični problematiki delno uničene barvne plasti (obraznih detajlov). Prispevek stremi k iskanju ustreznih rešitev za posamezne probleme in nikakor k uvajanju morebitnih standardnih rešitev.

Uvodne misli

V strokovnih pogovorih in v pisnih gradivih, ki se nanašajo na posege v kulturno dediščino, se pogosto uporabljata dva izraza, ki naj opredeljujeta pristnost neke stvaritve: avtohtonost in avtentičnost. Če se opremo na strokovno literaturo, je avtohtonost pomensko vezana na ljudi, živali in rastline. Ta izraz na našem strokovnem področju zato nima prave veljave. Ustrenejša je raba izraza avtentičen. Torej, po obsežnejših posegih na likovni dediščini mora biti ohranjena avtentičnost avtorske stvaritve.

Seveda bi lahko na široko razpredali, kaj ta izraz v resnici pomeni na področju kulturne dediščine in kaj na ožjem konservatorskem-restavratorskem področju. Seči bi morali v zgodovino ter slediti vsem pogledom, ki so se zvrstili skozi dolgo časovno obdobje. V časopisu *Novice gospodarske, obertnijske in národске* že 8. avgusta 1851 v članku *Našim podobarjem in malarjem, pa tudi drugim v prevdarek* zasledimo naslednjo misel: »Ni zato še lepo, če barva in zlato prav vpije in če prosto ljudstvo, katero še kaj res lepega viditi priložnosti ni imelo, kaj hvali.«¹ To navajamo predvsem zato, ker smo v večnem boju z naročniki naših storitev oziroma z lastniki umetnin, ki kljub relativno dobri ohranjenosti starih pozlat zahtevajo vedno več novega zlata. To je sprejemljivo le v primeru skoraj v celoti uničenih pozlačenih površin, sicer pa ne.

¹ Spletni vir: Našim podobarjem in malarjem, pa tudi drugim v prevdarek, *Novice gospodarske, obertnijske in národске*, Ljubljana, sobota 8. 8. 1857, Tečaj XV., List 63., citiran 9. marca 2018: <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-BJCF730Q>

Po drugi strani pa ljudje, in celo stroka, po odstranitvi umazanije ali preslikav ne sprejemajo prvotne barvitosti originala, ker so se privadili sivorjavim preslikavam 19. in 20. stoletja. To velja predvsem za leseno plastiko (oltarne nastavke), vendar se tudi pri stenskih poslikavah (slikah) zgodi, da naročnik hoče veliko več, kot smo mu v skladu s svojimi etičnimi in strokovnimi merili pripravljeno nuditi.

Zlasti pri likovnih delih se izraz avtentičnost težko ustali. Ali je likovno delo avtentično le ob nastanku oziroma katere kasnejše spremembe še lahko sprejmemo kot del avtentičnosti? Za ponazoritev omenimo zaščitne plasti (premaze) z raztopinami naravnih ali umetnih smol, ki se skozi čas zaradi oksidacijskih procesov bolj ali manj barvno in tonsko spreminjajo. To pomeni, da prihaja do neželenih vizualnih sprememb barvne površine likovnih del. Za avtorja nezaželene barvne spremembe se dogajajo tudi s pigmenti, saj so nekateri občutljivi na močno svetlobo, na visoke temperature in na vplive nekaterih spojin iz okolja. Prihaja pa tudi do skrajnosti, če parafraziramo, ko strokovni purizem skoraj ne dovoli niti ometanja pajčevine, saj naj bi bila tudi ta vendar del zgodovinske pričevalnosti umetnine. Torej del njene avtentičnosti.

Postavlja se vprašanje, ali je bilo delo avtentično zgolj ob nastanku ali pa lahko štejemo za avtentično tudi delo z vsemi kasnejšimi tovrstnimi spremembami. Če razmišljamo z vidika slikarja, da je delo avtentično le ob nastanku, vendar ga sprejemamo kot avtentičnega tudi s spremembami, ki jih sicer nismo želeli, a jih brez škode ne moremo odstraniti. Odstranljivi potemneli zaščitni premazi, usedline prahu in druge umazanije torej nikakor niso del avtentičnosti likovnega dela. Bistveni parametri avtentičnosti likovnega dela so ohranjena izvirna velikost, tehnika, kompozicija in druge likovne prvine, s katerimi je izpričana likovna izpovednost. Med konservatorsko-restavratorskim posegom izvedene estetske dopolnitve pa morajo biti nemoteče vraščene v originalno celoto in morajo ohranjati bolj ali manj neokrnjene likovne prvine.

Vizualne spremembe zaradi potemnelih zaščitnih premazov so zaznavne zlasti pri modrih barvah, ko avtentična modra draperija s kopreno rumenorjavega oksidirane zaščitnega premaza (laka) dobi videz zelene barve. To pa močno spremeni naše čustveno dožemanje, še posebej, ko upoštevamo simboliko barv, ki je v krščanski ikonografiji pomembna komponenta likovnih stvaritev. V tem primeru se problem reši z odstranitvijo potemnelega premaza, ki ni avtentični del likovnosti umetnine, temveč le zaščitni ukrep. To je pogost pojav na slikah na platnu in slikah na lesu. Pri stenskih slikah se s tovrstnimi vizualnimi spremembami srečujemo zaradi odstranljivih usedlin prahu in drugih umazanij ter neželenih in škodljivih organizmov (slika 1). V omejenem obsegu lahko naletimo tudi na neustrezne retuše ali celo preslikave.

Bolj neprijetne so spremembe v sami barvni plasti, ko se zaradi zunanjih vplivov spremeni barvni ton. Za ponazoritev omenimo spremembe na večji površini in v drugem primeru na detajlih. V prvem primeru gre za velike spremembe na polikromaciji oltarnega nastavka, ko je zaradi dolgotrajnega vpliva svetlobe zbledela rdeča komponenta domnevno kraplaka v osnovnem roza tonu fonda marmorina, kakor tudi v naslikanem marmornem vzorcu (slika 2a). Vidni deli polikromacije so popolnoma spremenjeni in morebitnemu raziskovalcu slogovnih značilnosti nudijo zavajajočo informacijo. Nekoč barvita marmoracija je sedaj le bleda podoba avtentičnega stanja. Podobne spremembe so zaznavne tudi na stenskih slikah, vendar najpogosteje zaradi vplivov škodljivih primesi v zraku.

Kot drugi primer navajamo znane spremembe na ladijski obočni poslikavi Giulia Quaglia v ljubljanski stolnici sv. Nikolaja (1705/06), ko je zaradi zunanjih vplivov prišlo do barvnih sprememb na ustnicah, nosu, ličnicah in delih



Slika 1: Ilustrativni primer močne umazanosti in razvoja plesni na stenski poslikavi Suškega mojstra iz sredine 15. stoletja v župnijski cerkvi sv. Janeza Krstnika v Suhi pri Škofji Loki. Sonda poizkusnega odstranjevanja nečistoč kaže barvitost originala.

draperije nekaterih figur (slika 2b). Seveda domnevamo, da si Quaglio teh sprememb ni želel.² V obeh primerih lahko premalo pozoren raziskovalec sprejme take spremembe kot avtentičen avtorjev prispevek.

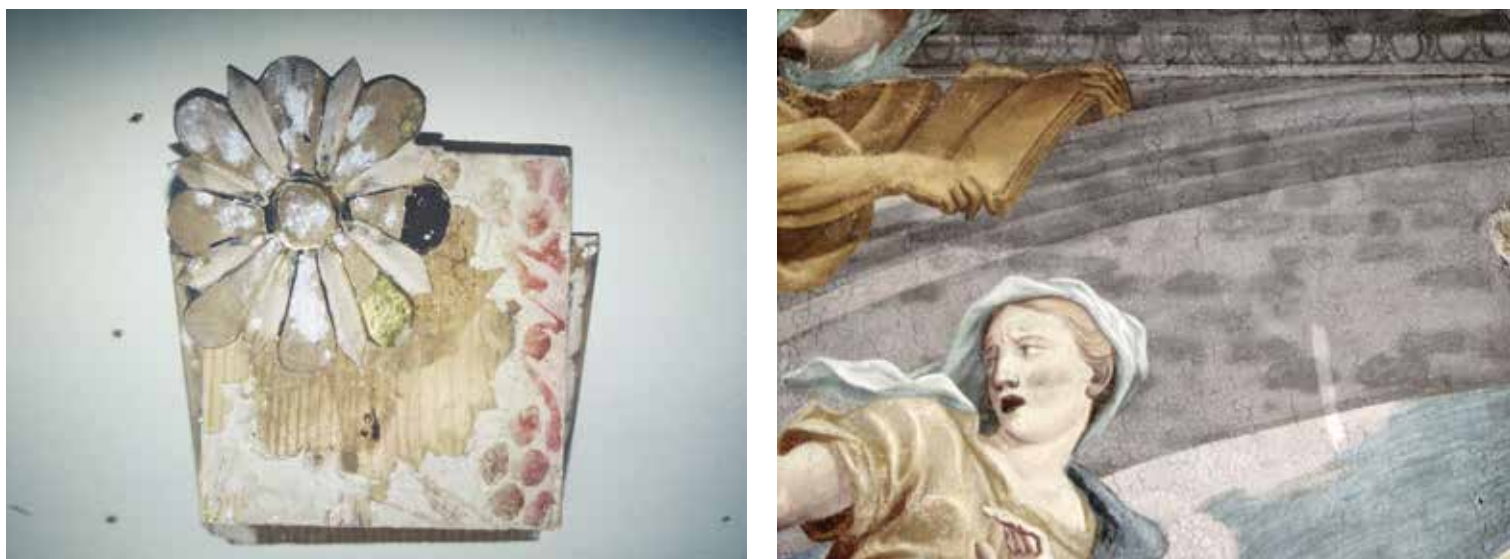
Primeri estetske prezentacije poškodovanih likovnih umetnin

Reintegriranje poškodovanih ali okrnjenih umetnin s postopki retuširanja ali rekonstruiranja je zelo tehten in kočljiv poseg v integriteto vsake umetniške stvaritve. V praksi se srečujemo z zelo raznolikimi primeri, za katere lahko najdemo več sprejemljivih, ustreznih rešitev. Navadno je najustreznejša različica prezentacije sprejeta z usklajenim sklepom vseh vpletenih akterjev.

V prispevku je obravnavanih nekaj izbranih primerov iz osebne prakse, ki lahko pripomorejo k nadaljnjemu razmišljanju in razvijanju novih pogledov ter k iskanju boljših rešitev. Pri delu se najprej soočamo z izhodiščnimi aksiomi ohranjanja kulturne dediščine, ki pa so splošni in so v praksi pogosto pretogi, saj veljajo za vse zvrsti dediščine in ne upoštevajo dovolj specifičnosti posameznih zvrsti.

Pri likovnih umetninah je raznolikost pristopov še posebej zaznavna. Znotraj posameznih likovnih zvrsti se srečujemo s posebnostmi, ki od nas vedno znova zahtevajo nove pristope in iskanje ustreznih rešitev. Pri stenskem slikarstvu se v izhodišču soočamo z različnimi tehnikami, slogi, tehnologijami, z deli v notranjosti objektov in z deli na zunanjščinah, z različnimi mikroklimatskimi in drugimi vplivi, z raznovrstno notranjo opremo in podobnimi

² Kot član posvetovalne komisije sem predlagal izdelavo površinsko omejene kopije s korekcijo spremenjenih rdečih tonov za boljše dojetje avtentičnosti Quagliove poslikave.



Sliki 2a, 2b: Barvna sprememba polikromacije lesenega oltarnega nastavka (levo 2a) na stranskem oltarju sv. Roka, Fabijana in Sebastijana (1638) v podružnični cerkvi sv. Petra v Dvoru pri Polhovem Gradcu in sprememba pigmenta na detajlu Quagliève obočne poslikave (desno 2b) v stolnici sv. Nikolaja v Ljubljani.

izhodiščnimi parametri. Za ustrezno poseganje v poškodovane poslikave je nujen temeljit študij vsebine poslikave, kar ponazarjamo s primerom patroniranega vzorca iz podružnične cerkve sv. Nikolaja (slika 3). Na barvni študiji manjka patronirani vzorec, ki je v tem primeru zelo blizu vzorcu na lesenem poslikanem stropu, za katerega domnevamo, da je kasnejše delo po velikem požaru, ki ga omenja Scarlichi v vizitaciji leta 1631. Pod vplivom visokih temperatur je najverjetneje prišlo do sprememb rumenih tonov na stenski poslikavi Janeza Ljubljanskega v prezbiteriju in slavoločni steni v ladji (toplejši toni). Ob tem je verjetno zgorel gotski poslikani leseni strop, nevesč mojster pa je slabo povzel avtentične patronirane vzorce, kot navaja v svoji knjigi Nataša Golob.³

Iz terenskih izkušenj lahko sklepamo o zelo pomembnem sociološkem pomenu stenskih slik v naših cerkvah. Te umetnine so nastale za ljudi in so praviloma v objektih, ki še vedno služijo prvotnemu (obrednemu) namenu. Pristopi zato ne morejo biti enaki kot pri prezentaciji likovnih del v muzejih ali tam, kjer objekti ne opravljajo več prvotne vloge. To je sicer znano in v stroki sprejeto izhodišče, a se v praksi pogosto še vedno lomijo kopja nasprotujočih si pogledov. Ko pri (estetski) prezentaciji govorimo o sociološkem momentu, se spomnimo prizorov sv. Krištofa z mnogih slovenskih cerkvenih zunanjščin, ob katerih domačini prizadeto razpravljajo o okrnjeni Krištofovi podobi. To vendar ni tisti svetnik, kateremu bi se zjutraj priporočili za varen dan. V obravnavanem primeru na sliki 4 bi lahko opravili rekonstrukcijo manjkajoče figure Jezuščka in dela Krištofove glave, v skladu s tipiko ostalih stenskih poslikav istega mojstra. Za strokovno in znanstveno proučevanje pa bi ohranili dobro dokumentirano stanje avtentičnih delov poslikave.

³ GOLOB 1988, str. 74, 170.

Nekaj primerov estetskih prezentacij stenskih poslikav

Hrastovlje, podružnična cerkev Svete Trojice, stenska poslikava Janeza iz Kastva, 1490

V hrastoveljski cerkvi Svete Trojice so večje praznine znotraj poslikave zapolnjene z dekorativnim ometom. Tehnična izvedba je slonela na dvoplastnosti nanosa dveh različnih ometov. Vrzeli so najprej zapolnjene s tako imenovanim *rdečim*, grobim ometom. Barva je posledica dodane mlete rdeče vulkanske lave, ki vsebuje alumosilikate. Ti dajejo ometu hidrofilne lastnosti, zaradi katerih gradivo ob dotoku kapilarne vlage (vode) nabrekne in tako tvori zaporo proti površju. To pomeni, da topne soli, ki jih prinaša voda, ostajajo dlje akumulirane pod tem ometom.

Z grobim ometom se tudi oblikuje površino, ki je zlasti pri gotških stenah (Hrastovlje) razgibana. Povrhnjica *rdečega* ometa ostaja hrapava zaradi boljšega oprijema dekorativnega ometa, ki sledi v nadaljevanju. Površina grobega ometa mora biti okoli pet milimetrov ali več pod ravnijsko poslikave ter pred nanosom finega ometa vlažna, a ne mokra (sliki 5a, 5b).

Dekorativni omet nanese v ravnini s poslikavo in ga zagladimo. Še rahlo vlažnega (ne mokrega) ostrgamo za milimeter ali dva in tako odpremo njegovo teksturo z vidnimi drobcami gašenega apna in raznobarnih kamnin. Za poljubno toniranje ometa se lahko dodajo tudi pigmenti, stabilni v alkalijah. O parametrih, ki vplivajo na obarvanost dekorativnega ometa, je več napisano v članku v reviji *Varstvo spomenikov*.⁴

Suha pri Škofji Loki, župnijska cerkev sv. Janeza, stenska poslikava Suškega mojstra, ok. leta 1450, obok prezbiterja

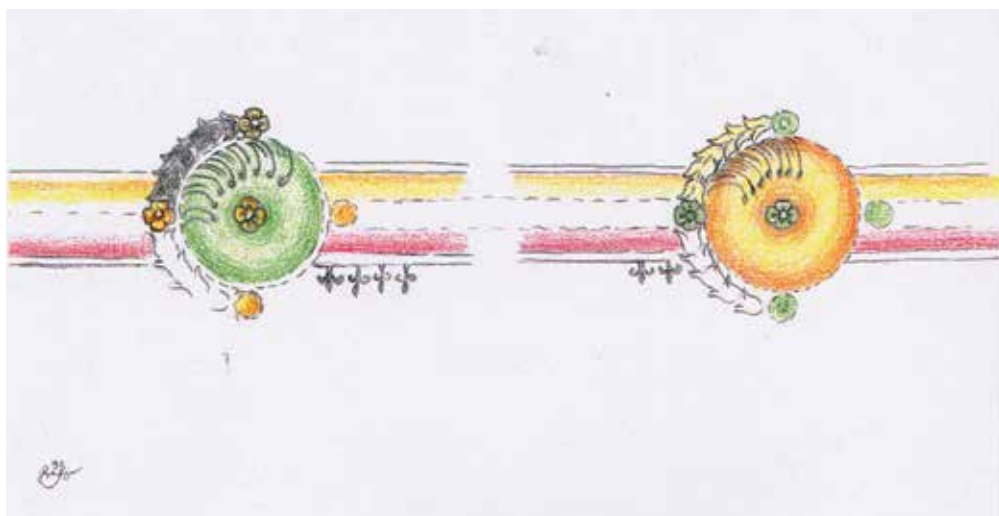
Na lepo ohranjeni stenski poslikavi oboka suškega prezbiterja je bila pred posegom vidna množica manjših poškodb barvne oziroma slikovne plasti (slika 6a), ki so motile dojemanje celote. Tu je treba posebej opozoriti na poškodovanost dekorativnih šabloniranih detajlov, ki imajo zelo pomembno vlogo v dojetju "čipkaste" poslikave oboka (polja in rebra). Najdeni so dovolj dobro ohranjeni raporti posameznih motivov, ki so služili za izdelavo novih šablon pri dopolnjevanju uničenih delov bordur oziroma delilnih pasov. Na takšni osnovi so izdelane tudi šablone rozet in zvezdic ter drugih poškodovanih sorodnih elementov na ostenju. S pozornim raziskovanjem poškodovanih površin so bila zelo natančno locirana mesta uničenih zvezdic in drugega okrasja (slika 6b).

Suha pri Škofji Loki, župnijska cerkev sv. Janeza, stenska poslikava Suškega mojstra, ok. 1450, Poslednja sodba

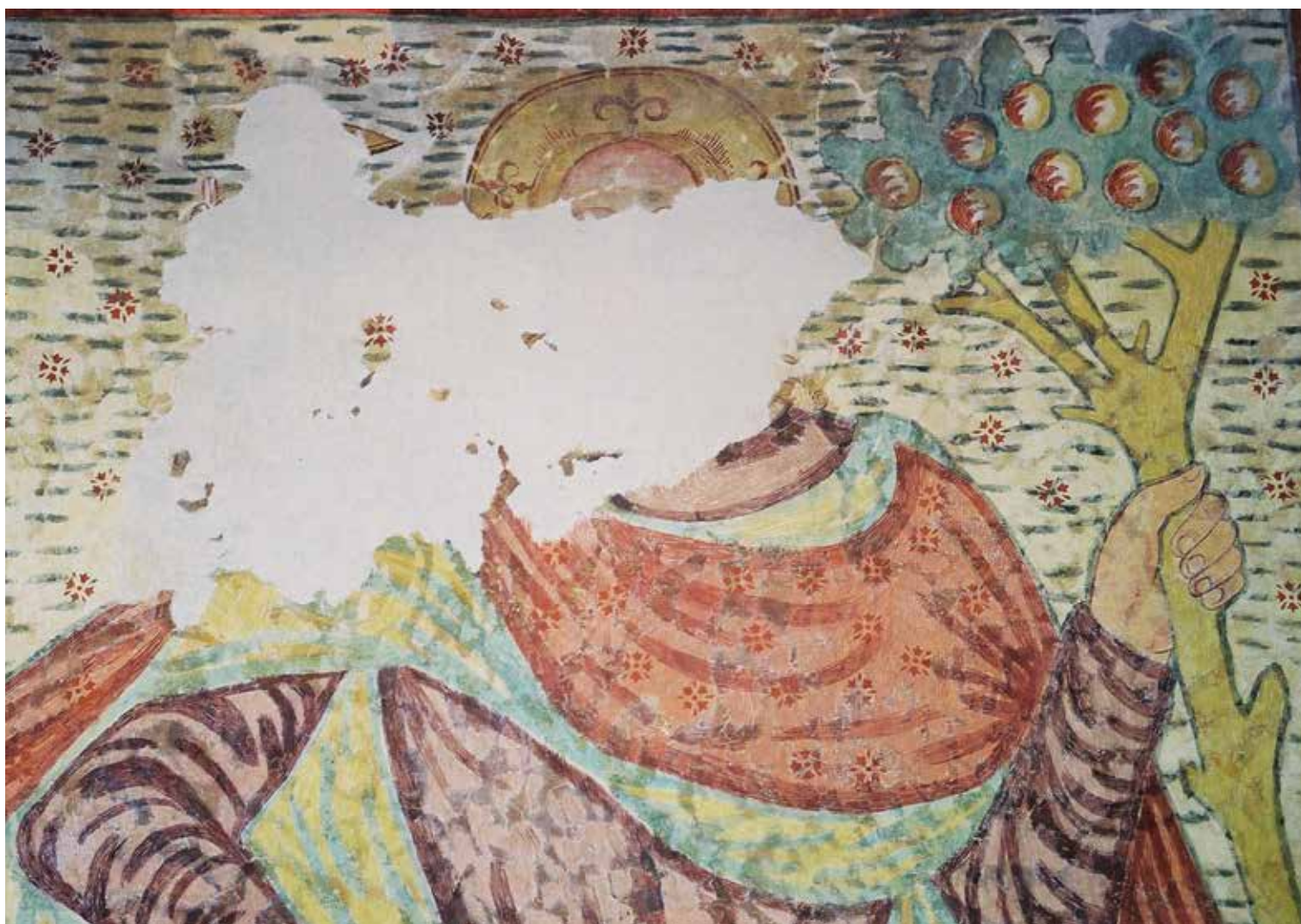
Mojster je pri slikanju v cerkvi svetega Janeza na Suhi uporabil tudi dragocen modri azurit, ki je v stenskem slikarstvu tehnično in tehnološko zelo zahteven pigment. Zelo težko je zagotoviti dober oprijem oziroma sprijemljivost barvnega nanosa s podlago. Na nekaterih delih poslikave je azurit že popolnoma propadel, drugod je bil ohranjen le v sledih.⁵ Ob zavedanju simbolnega pomena modre barve v krščanski ikonografiji in likovnega pomena za dojetje

⁴ BOGOVČIČ 1987, str. 116–122.

⁵ KRIŽNAR 2006, str. 239.



Slika 3 Barvna študija patroniranega vzorca iz leta 1993 z dekorativnega pasu s posvetilnimi križi iz ladje v podružnični cerkvi sv. Nikolaja na Visokem pod Kureščkom.



Slika 4: Sv. Krištof iz prve četrtine 16. stoletja z južne ladijske fasade podružnične cerkve sv. Neže v Lopati v Suhi krajini; stanje leta 1996.



Sliki 5a, 5b: Večja poškodba na hrastoveljskem *Mrtvaškem plesu* Janeza iz Kastva (1490) levo med obdelavo z grobim rdečim ter čez tega desno še s finim dekorativnim ometom.

tega slikarstva je bilo v posvetu s konservatorjem odločeno, da te površine estetsko dopolnimo s substitutom, saj bi bila raba azurita zaradi neobstoynosti nesmiselna in predraga.

Izvajanje dopolnitve je bilo tehnično izvedeno z dokaj grobim črtkanjem, da omogoča zaznavanje dodanih barvnih nanosov že z nekoliko bolj pozornim pogledom (slika 7b). Pri tem omenimo, da so bili popravki Jerneja iz Loke ustrezno integrirani v delo Suškega mojstra, a vendarle prepoznavni od originala. Za vezivo je uporabljena razredčena emulzija Primal AC 33, ki sicer vedno znova sproža debate. Vprašanje o umestnosti retuširanja v *fresco*, *secco* ali apneni tehniki pa se pojavlja že desetletja. Na ohranjenem originalnem *intonacu* poškodovane barvne plasti ni mogoče nadomestiti z retušo v *fresco* tehniki.

Tudi nano tehnologija še ne nudi zadostnih in popolnih rešitev na področju retuširanja, zato se debata med "šolami" lahko nadaljuje. Pri tem se spomnimo različnih pristopov pri obravnavanju drugih zvrsti likovnih umetnin v "rimski", "bruseljski" in "ruski šoli".⁶ Reverzibilnost in kompatibilnost materialov in postopkov sta potrebni varovalki, nista pa nepremakljiva aksioma za vse primere.

Suha pri Škofji Loki, župnijska cerkev sv. Janeza, stenska poslikava Suškega mojstra, ok. 1450, slavolok

"Odpiranje" slavoločne stene v ladji ni bilo načrtovano, pač pa le raziskava ozkega pasu ob slavoloku. Pod odstranjenimi recentnimi beleži in ometi so bili najdeni fragmenti dekorativnih pasov na prehajanju poslikave s samega slavoloka na ravnino slavoločne stene (slika 8a). Tudi v tem primeru je treba poudariti pomembno povezovalno vlogo dekorativnih vsebin.

Z znanimi elementi je bila rekonstruirana manjkajoča poslikava, ki daje zaključek iz prezbiterija prehajajoči poslikavi, povezuje oba stranska baročna oltarna nastavka in osredotoča pogled v notranjost čudovito poslikanega prezbiterija, dopolnjenega z zlatim Jamškovim oltarnim nastavkom (slika 8b). Estetske dopolnitve na loku in slavoloku so tehnično in tehnološko izvedene kot drugje v cerkvi.

⁶ Raba collette, voščeno smolnih mas ali raztopine ribjega kleja pri utrjevanju oziroma podlepljanju slik z novim platnom.



Sliki 6a, 6b: Osrednji del stenske poslikave Suškega mojstra (ok. 1450) pred posegom na oboku prezbiterija župnijske cerkve sv. Janeza v Suhi pri Škofji Loki zgoraj in po njem na sliki spodaj, kjer polje s simbolom sv. Luke še ni obdelano.



Slika 7a: Osrednji del *Poslednje sodbe* Suškega mojstra (ok. 1450) s popravki Jerneja iz Loke (pred letom 1533) iz cerkve sv. Janeza na Suhi po odstranitvi umazanije in plesni ter po kitanju razpok in poškodb.

Suha pri Škofji Loki, župnijska cerkev sv. Janeza, stenska poslikava Mojstra bohinskega prezbiterja, ok. 1450

Na prizoru *Marijino kronanje*, ki ga je v suški cerkvi naslikal Mojster bohinskega prezbiterja, je vidna izguba barvne plasti na ozadju prizora in na obraznih detajlih. Očitno so bili uporabljeni nestabilni pigmenti ali pa, kot v primeru azurita, pigmenti z nezadostno adherenco in koherenco v barvni plasti. Na prizoru je bila opravljena delna estetska prezentacija na mestih, kjer so bili na razpolago zanesljivi podatki. Ozadje za figurami in oči Marije in Jezusa niso bili rekonstruirani oziroma dopolnjevani. Za pojasnitev možnih rekonstrukcij detajlov smo opravili poizkus »retuš/rekonstrukcije« oči le na fotokopiji Jezusove glave. Kajti, detajli oči so izjemno pomembni za raziskovanje slogovne značilnosti mojstrovine. V sedanjem stanju lahko pozoren raziskovalec zazna kontemplativnost (slika 9a), ki pa bi z rekonstrukcijo uničene barvne plasti, ko oči "spregledajo", takoj izginila (slika 9b).



Slika 7b: Osrednji del *Poslednje sodbe* po retuširanju zakitanih poškodb in razpok ter rekonstruiranju modrega ozadja na podlagi najdenih sledi.



Sliki 8a, 8b: Odstranitvi recentnih beležev in ometov ter kitanju poškodb v slikovni plasti je sledilo dopolnjevanje poškodovane in manjkajoče dekorativne poslikave slavoloka v ladji župnijske cerkve sv. Janeza v Suhi pri Škofji Loki.



Sliki 9a, 9b: Detajl z *Marijinega kronanja* (ok. 1450) iz župnijske cerkve sv. Janeza v Suhi pri Škofji Loki. Levo, fotografija obraza po restavriranju, desno simulacija rekonstrukcije oči na fotokopiji istega detajla.

Sklepne misli

Zavedati se je treba, da so osnovna izhodišča varovanja in ohranjanja kulturne dediščine za nas kanoni oziroma dogme, vendar je naša naloga, da pri vsakem primeru posebej iščemo ustrezne rešitve, ki zmorejo zadovoljiti širok krog potencialnih uživalcev zaupane nam likovne tvornosti, zadostiti stroko in seveda v največji meri tudi naročnika.

Temeljni principi naj bodo trdno vodilo, usmerjevalo pri tem odgovornem delu, in ne nepremostljiva ovira. Pomembno je, da pri zahtevnem konservatorskem-restavratorskem delu ohranimo avtentične sestavine obravnavanih likovnih mojstrov.

Po večdesetletnih izkušnjah je pri tehniki *tratteggio* še vedno mogoče najti veliko več pozitivnega kot pomanjkljivosti. Pozitivni rezultati (transparenca, plastovitost, mehkoše, trdote ...) odtehtajo materialne vložke, ki so nujni za ustrezno prezentacijo obravnavanih stvaritev. Ta tehnika in vse izpeljane "selekcije" nudijo širok izpovedni prostor za izvedbo retuš in rekonstrukcij v vseh likovnih zvrsteh, ne zgolj pri stenskih poslikavah.⁷

Razvoj *tratteggia* je temeljil na izkušnjah z reintegracijami poškodb barvne plasti na tabelnih slikah *Trecenta* in *Quattrocenta*, kjer je bila originalna barvna plast grajena črtkano v temperni tehniki. Podsnova je bila praviloma bele barve in je bila tudi po morebitni izolaciji še vedno dovolj vpojna za prve barvne nanose. Iz tega je pri retuširanju v tehniki *tratteggio* sledilo nanašanje akvarelnih barv na belo osnovo (kredni kit). In če upoštevamo tehnične možnosti tehnik *a rigatino* in *a puntino* in še kombiniranje z lazurnimi nanosi, je bilo tako kombinatorno reintegriranje poslikav praktično brezmejno.

Na razstavi v Firencah leta 1972⁸ je bil predstavljen tudi restavratorski poseg na znamenitem Cimabuejevem Križanem (slika na lesu), na katerem je črtkanje potekalo že po formah ter prepleteno in ne več zgolj v vertikali. Črtkanje je bilo bolj sproščeno in izvedeno tudi z mešanjem barv na paleti. Vsekakor je bil to velik napredek v razvoju te tehnike, ki se še vedno dograjuje in izpopolnjuje.

Za retuširanje slik na platnu ter slik na lesu in na leseni polikromirani plastiki pa so zlagoma prihajale v prakso tudi retuširne barve z naravnimi ali sintetičnimi smolnimi vezivi. Ob obisku skupine slovenskih restavratorjev v Rimu leta 1976 je Laura Mora z Istituta Centrale del Restauro posredovala seznam preverjenih retuširnih barv s smolnim vezivom iz repertoarja tovarne Maimeri iz Milana.

Ob stoti obletnici izida Dvořakovega *Katekizma*⁹ je bilo pričakovati nekoliko več tehtnih razmišljanj o odnosu spomeniškovarstvene stroke do sodobnega varovanja kulturne dediščine. V teh stotih letih so se pogledi spremenili, prišlo je do modificiranja pogledov in ne bi bilo napačno, če bi se v širši dejavnosti zrelo ozrli na pozitivno in negativno v dosedanji praksi pri nas na Slovenskem in tudi drugod po svetu. Vemo, da poleg ozko strokovnih in finančnih obstajajo še sociološki in drugi razlogi za razmišljanje, kako in kam naprej. Zlasti če se zavedamo, da prihodnjim rodovom ne bomo mogli ohraniti prav vse (likovne) dediščine v njeni neokrnjeni substanci.

⁷ BALDINI 2003, I, str. 98–100. BALDINI 2003, II, str. 94–95.

⁸ *Firenze Restauro*, 1972.

⁹ DVOŘÁK 1916.

TERMINOLOŠKI SLOVAR¹

a fresco (*it.*) – na sveže

a secco (*it.*) – na suho

abbassamento di tono (*it.*) – retuša v podtonu

abbassamento ottico (*it.*) – retuša v podtonu

abrazija – površinska poškodba, obraba ali izguba barvne plasti, ki nastane zaradi propadanja materiala ali mehanskega drgnjenja

acqua di calce (*it.*) – apnena voda

affresco (*it.*) – na sveže

agregat – drobcu drobljenega kamna, proda, peska ipd., navadno inertni material, ki se uporablja kot polnilo skupaj z vezivom (veznim ali lepkim materialom) in predstavlja bistveni del ometa ter mu daje specifične fizične lastnosti, njegove vrste se razlikujejo glede na mineraloško sestavo, obliko, trdoto, velikost delcev, poroznost in čistočo ter se izbirajo glede na lastnosti, odvisno od namena uporabe

akvarel – 1. slikarska tehnika, pri kateri se slika s prosojnimi vodenimi barvami 2. slika, narejena v taki tehniki 3. snov za barvanje, slikanje iz zelo fino mletih pigmentov in vodotopnih veziv, kot so arabski gumi, dekstrin ipd., ter glicerola, ki služi kot plastifikator in lajša topnost v vodi

amonijev kazeinat – vodotopno vezivo, pridobljeno iz kazeina in amonijakovega hidroksida

apnena voda – na videz bistra voda nad gašenim apnom, močno bazična, nasičena raztopina kalcijevega hidroksida v vodi, ki reagira z ogljikovim dioksidom iz zraka, pri čemer se tvori kalcijev karbonat, ki omogoča vezavo delcev; apneni cvet, apnica; *acqua di calce* (*it.*), *lime water* (*angl.*)

apnene tehnike – tehnike stenskega slikarstva, pri katerih se slika s pigmenti, mešanimi z apnenim vezivom (apnena voda, apneno mleko) na suh ali vlažen apneni omet z beležem ali brez njega

apneni belež – premaz za arhitekturne površine iz gašenega apna (apnenega testa), razredčenega z vodo, primerne gostote za nanašanje s čopičem, lahko obarvanega z dodajanjem pigmentov; *limewash* (*angl.*)

apneni cvet – gl. apnena voda

apneni fresko – tehnika stenskega slikarstva, pri kateri se slika na svež, še vlažen apneni omet, glajenec, z dodanim beležem ali brez njega, pigmenti pa se mešajo z apneno vodo ali apnenim mlekom; *Kalkfresko* (*nem.*)

apneni seko – tehnika stenskega slikarstva, pri kateri se slika na suh apneni omet, glajenec, z dodanim beležem ali brez njega, pigmenti pa se mešajo z apneno vodo ali apnenim mlekom; *Kalksecco* (*nem.*), *pittura a calce* (*it.*)

apneno mleko – z vodo razredčeno gašeno apno, suspenzija kalcijevega hidroksida v vodi, po videzu mlečne barve, ki se uporablja kot vezivo za namazne barve; *latte di calce* (*it.*), *lime milk* (*angl.*)

apneno testo – snov plastične konsistence, dobljena z gašenjem apna v kosih s presežkom vode

¹ V slovarju so zajeti ključni, manj znani in v prispevkih najpogosteje rabljeni izrazi. Dodajamo jim osnovno razlago, povzeto iz naslednjih virov: ALTHÖFER 1962 b, str. 144–170; ALTHÖFER 2002; BAILÃO, CALVO 2014; BOTTICELLI 1992; BRAJER 2009 a; BRAJER 2013; *Britannica*; *Conservation Basics*, 2013; *Dizionario del restauro*, 2010; *Eionet*; *EwaGlos*, 2016; KRIŽNAR 2006; KNUT 1999; *MEC*; MORA P., MORA L., PHILIPPOT 1984; *Mortars, renders & plasters*, 2012; NAPOLEONE 2008; ORTNER 2003; RAMSAY 2007, str. 27–33; SCHÄDLER-SAUB 1999 I, str. 336–343; SRŠA 2012; *Stone*, 2012; *TAHG*; *Technical Art History*; TORRACA 2009; VOKIĆ 2007/08; WEHLTE 1967.

apnica – gl. apnena voda

apno – mineralno vezivo, pridobljeno s toplotno obdelavo (kalcinacijo) kalcitnih kamnin, predvsem apnenca ali snovi z vsebnostjo kalcijevega karbonata in se glede na količino aluminijevega silikata (glinenih primesi), ki ga vsebuje, imenuje npr. nehidravlično ali zračno apno, hidravlično apno, šibko ali močno hidravlično apno

aqua sporca (*it.*) – umazana voda

arabski gumi – izloček stebela tropskih in subtropskih dreves iz rodu akacij, ki se popolnoma raztopi v hladni ali topli vodi in daje lepko in viskozno raztopino, ima emulgirne lastnosti in se uporablja kot vezivo akvarelnih in nekaterih tempera barv ter kot lepilo ali utrjevalec

arriccio (*it.*) – hrapavec

astrazione cromatica (*it.*) – barvna abstrakcija

avtentičnost – pri umetniškem delu najpogosteje njegove umetniške in zgodovinske dimenzije, ki po najnovejših razmišljanjih vključujejo njegovo kulturno dimenzijo oziroma njegovo kulturno raznolikost; prim. začetna avtentičnost, formalna avtentičnost, zgodovinska avtentičnost, sukcesivna avtentičnost

barvna abstrakcija – reintegracijska tehnika v obliki kratkih črtic, nanesenih v zaporednih, prekrivajočih se nanosih treh čistih barv (rumeni, rdeči, modri ali zeleni) in črne, črtice se nanašajo v vsakem nanosu v drugi smeri, npr. pri prvem nanosu (rumena barva) navpično, v naslednjih treh plasteh pod rahlo nagnjenimi koti, pri čemer so v nanosih barvnih tonov nekatere črtice vidne v svojih čistih barvah, končni rezultat je dinamičen preplet, ki predstavlja alternativo tradicionalni nevtralni reintegraciji, to je ploskvam nevtralnih tonov (reintegrirana območja delujejo kot kromatska povezava med ohranjenimi območji originala, kot nevtralna dopolnitev, čeprav je njihova kromatska vrednost prilagojena kromatski vrednosti celote; tehnika je primerna za vrzeli večjih razsežnosti, kjer oblik zaradi izgube slikovne kontinuitete ni mogoče rekonstruirati, z njeno aplikacijo se zmanjša oblikovni vtis velikih vrzeli in poveča berljivost originalne podobe; sistem je v sedemdesetih letih 20. stoletja razvil Umberto Baldini na institutu Opificio delle Pietre Dure v Firencah); *astrazione cromatica* (*it.*)

barvna plast – na površino ometa ali podsnove (npr. beleža) nanesena tanka plast barv, sestavljena iz pigmentov in veziva, njihov izbor je vezan na izbrano tehniko stenske poslikave; prim. slikovna plast

barvna selekcija – reintegracijska tehnika v obliki kratkih vzporednih črtic v čistih barvah, izbranih glede na primarne in komplementarne barve slike, nanašanje ni več strogo vertikalno (kot v tehniki *tratteggio*), temveč sledi obliki originala (lahko je vertikalno, krožno, horizontalno ali v smeri modelacije), primerna za vrzeli manjših razsežnosti, ki jih je mogoče rekonstruirati (sistem je v sedemdesetih letih 20. stoletja razvil Umberto Baldini na institutu Opificio delle Pietre Dure v Firencah; za zapolnjevanje poškodb na pozlačenih in posrebrnih površinah sta bili razviti tudi zlata selekcija in srebrna selekcija); *selezione cromatica* (*it.*), *selezione dell' oro* (*it.*), *selezione dell' argento* (*it.*)

belež – premaz za arhitekturne površine, navadno iz mešanice gašenega apna in vode, ki se mu lahko dodajo tudi polnila (kreda, gips ali glina), dodatna veziva (kazein, loj) in beli pigmenti; *whitewash* (*angl.*)

čiščenje poslikave – mehanski ali kemični postopek odstranjevanja nečistoč, tujkov in sprememb na slikovni površini, ki bi lahko povzročali propad ali so estetsko moteči

- črtkanje** – reintegracijska tehnika, pri kateri se barva na podlago nanaša s črticami in niti po izbiri barv niti po smeri potez ne sledi definirani metodologiji, kot je značilno npr. za tehniko *tratteggio* ali kromatsko abstrakcijo; *hatching (angl.)*, *Strichretusche (nem.)*
- dekorativni omet** – najpogosteje omet na zunanjščini, ki ima poleg vloge zaščitne plasti tudi vlogo dekoracije arhitekturnih površin, lahko je sestavljen iz različnih veziv (najpogosteje anorganskih, kot so apno, gips ali cement) ali mešanice veziv in dodatkov, agregatov in polnil, s skrbno izbrano barvo, velikostjo in obliko agregata za doseganje zelenih optičnih učinkovin pigmentov za doseganje barvnih tonov, za različne učinke na površini pa se med nanosom in po njem lahko obdeluje z raznimi tehnikami in materiali
- derestavriranje** – postopek, pri katerem se delno ali v celoti odstranijo vsi elementi, ki so bili dodani med procesi prenove, popraviljanja ali restavriranja v preteklosti, a se z njim lahko kljub najboljšim namenom tvega nepopravljivo uničenje pričevanja o zgodovini umetnine
- dokumentacija** – pri konservatorsko-restavratorski obravnavi umetnine nabor rezultatov zgodovinskih raziskav, znanstvenih analiz in tehničnih preiskav, izvedenih na objektu ali predmetu pred izvajanjem posegov, ki jim sledijo opisi metodologije in uporabljenih materialov, ter fotografsko gradivo o stanju pred, med posegi in po posegih
- dokumentiranje** – sistematično zbiranje, obdelava, analiza, iskanje in posredovanje podatkov v vseh fazah strokovnega dela (npr. pisno, foto-video-avdio, grafično)
- dopolnitev** – dodajanje neoriginalnega materiala na manjkajoča področja stenske poslikave, ki lahko zajema postopke, kot so kitanje in retuširanje
- estetska reintegracija** – reintegracija pripravljalnih in slikovnih plasti za vzpostavljanje estetskega potenciala umetnine, postopek, ki zmanjša vizualni učinek poškodb in vrzeli na umetniškem delu ter pripomore k enotnosti podobe (z obnovo poškodovanega ali uničenega dekorativnega materiala se reintegrirajo izvirni estetski elementi za izboljšanje čitljivosti in umetniškega vtisa, kar je bistveno za interpretacijo umetniškega dela, saj zahteva jasno razumevanje njegove izvirne funkcije ter vseh sprememb, do katerih je prišlo v povezavi z njegovo funkcijo, in se izvaja pod različnimi kriteriji glede na globino, velikost ali številčnost vrzeli ter glede na tipologijo in značilnosti poškodovane umetnine); retuša; prim. reintegracijske tehnike, rekonstrukcija, retuširanje
- formalna avtentičnost** – gl. začetna avtentičnost
- fresco buono (it.)** – freska
- freska** – poslikava, nastala v tehniki slikanja *a fresco*, na vlažen omet, pri kateri se pigmenti mešajo le s čisto vodo, brez dodanega veziva, ker kot vezivo deluje apno iz ometa, ki v stiku z ogljikovim dioksidom iz zraka karbonatizira; *fresco buono (it.)*
- gašeno apno** – kalcijev hidroksid, snov, pridobljena z gašenjem (hidriranjem) žganega apna po suhem ali mokrem postopku, lahko je v obliki prahu (hidratizirano apno v prahu, apneni hidrat, ki je rezultat gašenja apna v kosih z optimalno količino vode, potrebno za hidratizacijo) ali apnenega testa; z dodatkom vode, agregata in / ali polnil se lahko uporablja kot vezivo konstrukcijskih elementov (malta) in kot zaščitni sloj ali podlaga za poslikavo (omet in belež)
- glajenec** – tanka plast drobnozrnatega ometa, na katerega je naslikana poslikava, navadno je nanosen na spodnjo, bolj grobo plast ometa (hrapavec), izraz prvotno uporabljan le za fresko tehniko, zdaj se uporablja tudi za druge tehnike stenskega slikarstva; intonako; *intonaco (it.)*

granulometrijska analiza – določanje različnih velikosti zrn in razmerja med maso delcev različnih velikosti v zrnatem materialu z ločevalnim sejanjem na sitih (v konservatorstvu in restavratorstvu se z mikrositi določi granulometrijska razporeditev agregatov, najpogosteje mineralov, prisotnih v ometih po raztopitvi in odvzemu veziva); zrnavostna analiza

hatching (*angl.*) – črtkanje

hidravlično apno – apno, ki se strjuje v stiku z vodo

historiat posegov – opis poteka vseh v preteklosti izvedenih posegov na spomeniku

hrapavec – grobi omet za pripravo enakomerne ravne površine za nanos vrhnjega ometa, glajenca, pogosto nanesen na grobi predhodni omet; *arriccio* (*it.*)

illusionism reintegration (*angl.*) – mimetična reintegracija

in situ (*lat.*) – na mestu nastanka

integrazione pittorica mimetica (*it.*) – mimetična reintegracija

interdisciplinarnost – sodelovanje timov ali posameznikov, ki integrirajo informacije, podatke, koncepte, teorije iz različnih znanstvenih disciplin za reševanje problemov, katerih rešitve presegajo zmožnosti posamičnih disciplin ali področij

intonaco (*it.*) – glajenec

intonako – gl. glajenec

izrezani vzorec – gl. šablona

Kalkfresko (*nem.*) – apneni fresko

Kalksecco (*nem.*) – apneni seko

karbonatizacija – reakcija kalcijevega hidroksida (gašenega apna) z ogljikovim dioksidom iz zraka, pri čemer nastane kalcijev karbonat (apnenec: $\text{Ca}(\text{OH})_2 + \text{CO}_2 \rightarrow \text{CaCO}_3 + \text{H}_2\text{O}$)

kazein – naravni organski produkt, protein v mleku sesalcev, iz katerega se pridobiva s koagulacijo s kislinami ali sirili, netopen v vodi, topen pa v nekaterih alkalijah, kot so gašeno apno, amonijak ali boraks

kitanje – postopek dopolnjevanja manjkajočih delov ometa za ponovno vzpostavitev strukturne in estetske celote

kompatibilnost – gl. združljivost

konservatorski načrt – elaborat za celovito in trajno ohranjanje kulturne dediščine, v katerem so izpostavljene, opisane in ovrednotene bistvene prvine kulturne dediščine, na podlagi uveljavljenih konservatorskih načel pa podane smernice za njihovo varovanje in ohranitev (obveznost izdelave in obseg sta določena s kulturnovarstvenimi pogoji, ki jih izda Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, ta tudi preveri in potrdi skladnost elaborata z njimi), sestavljen je iz analitičnega in izvedbenega dela (usmeritve za ohranjanje in varovanje spomenika, preglednica sestavin in konservatorsko-restavratorski projekt); strukturiranje njegovih vsebin je določeno s Pravilnikom o konservatorskem načrtu (v polnem obsegu so te vložene v tri glavne mape in mapo s prilogami); je dinamičen elaborat, zato ga je treba glede na nove okoliščine in spoznanja posodabljati in dopolnjevati

konservatorsko-restavratorski projekt – eden izmed izvedbenih delov konservatorskega načrta, izdelava se, kadar so v okviru varovanja in ohranjanja kulturne dediščine predvideni konservatorsko-restavratorski posegi v sestavine

dediščine, ki so zanjo značilne in izkazujejo njen kulturni pomen, in obsega predstavitev obstoječega stanja, oceno ogroženosti, tehnologijo posegov na posameznih sestavinah in oceno stroškov

kopija – vsakršna čim bolj zvesta ponovitev umetnine, katere namen ni prevara (v nasprotju s ponaredkom), temveč uporaba v didaktične namene ali kot nadomeščanje ogroženih izvornikov umetniških del

kulturnovarstveni pogoji – upravni akti za zagotavljanje enotnega sistema varstva nepremične dediščine, s katerimi pristojna enota Zavoda določi zahteve, ki jih mora za gradnjo novih in rekonstrukcijo obstoječih objektov izpolnjevati projektna dokumentacija, predpisana s predpisi o graditvi objektov, in dokumentacija, potrebna za izvedbo drugih posegov, tudi v zavarovani prostor (predlog) (kot posegi se štejejo vse gradnje, vzdrževalna dela, raziskave ter druga dela, dejavnosti in ravnanja, ki spreminjajo videz, strukturo, notranja razmerja in uporabo kulturne dediščine)

kulturnovarstveno soglasje – upravni akt za zagotavljanje enotnega sistema varstva nepremične dediščine (z njim pristojna enota Zavoda potrdi, da je projekt za pridobitev dovoljenja za gradnjo ali za priglasitev del oziroma dokumentacija za izvajanje (izvedbo) del izdelan v skladu z izdanimi kulturnovarstvenimi pogoji)

lacuna (*it.*) – lakuna, vrzel

lakuna – glej vrzel

latte di calce (*it.*) – apneno mleko

lazura – tanek prosojen ali polprosojen sloj barve (sestavljen iz velike količine veziva in malo pigmenta), nanesen na osušeno barvno površino, s čimer se spremeni njen videz; v restavratorstvu se uporablja za retuširanje stenskih poslikav, pri čemer je omejena na zakitana mesta (plombe) ali abrazije barvne plasti

lazura v pridušenem tonu – gl. retuša v podtonu

lazuriranje – gl. retuša v podtonu

lime milk (*angl.*) – apneno mleko

lime water (*angl.*) – apnena voda

limewash (*angl.*) – apneni belež

marmorin – 1. fino drobljen marmor ali marmorna moka, ki se lahko namesto peska uporablja kot polnilo pri izdelavi glajenca in je omet zato svetlejši in tudi bolj kakovosten 2. slikarska tehnika imitiranja marmorjev iz fino zdrobljenega marmorja ali marmorne moke in veziva, npr. apna (s tehniko glajenja se doseže dekorativni učinek imitacije pravega marmorja na steni)

metode florentinske šole – reintegracijske tehnike, ki so bile v sedemdesetih letih 20. stoletja razvite na inštitutu Opificio delle Pietre Dure v Firencah (barvna abstrakcija, barvna selekcija, zlata selekcija, srebrna selekcija)

mezzo fresco (*it.*) – polfreska

mimetic reintegration (*angl.*) – mimetična reintegracija

mimetična reintegracija – reintegracijska tehnika, ki poskuša vrzel čim bolj rekonstruirati in se tako slogovno kot tehnično približati izvorniku, izvaja se ne glede na velikost ali pomembnost vrzeli znotraj slikovne površine in skuša poustvariti original z vsemi poškodbami; omejena je izključno na zakitana mesta (plombe) in ne posega na original, na oko je ni mogoče ločiti od originala, dokazati jo je mogoče le z dokumentacijo; popolna

reintegracija; *illusionism reintegration (angl.)*, *mimetic reintegration (angl.)*, *integrazione pittorica mimetica (it.)*, *restauro pittorico imitativo (it.)*

minimalna intervencija – filozofsko načelo konservatorsko-restavratorske prakse, po katerem so najprimernejši posegi v dediščino tisti, ki minimalno vplivajo na spremembe njenega materialnega značaja

močno hidravlično apno – apno z visoko vsebnostjo aluminijevega silikata, ki veže tudi pod vodo

monitoring – sistematično spremljanje, beleženje in vrednotenje aktivnih procesov spreminjanja, bodisi nepretrgoma bodisi periodično, v obdobju, potrebnem za določitev pomembnih ciklov, trendov ali sprememb, ki lahko vplivajo na predmete in njihovo okolje, npr. spremembe okolja stenskih poslikav, prepoznavanje tveganja, hitrost propadanja

na mestu nastanka – izraz, ki označuje lokacijo, situacijo ali položaj česa; *in situ (lat.)*

nehidravlično apno – apno brez aluminijevega silikata, ki veže samo na zraku in v stiku z ogljikovim dioksidom iz zraka karbonatizira ter prehaja v svoje prvotno stanje, to je v apnenec; zračno apno

neutral reintegration (angl.) – nevtralna reintegracija

nevidna reintegracija – reintegracija, ki skuša tudi pogledu od blizu prikriti poseg na poškodbah in vrzelih in jo je pri dobri izvedbi (npr. s tehniko mimetične reintegracije) možno prepoznati le s povečavo ali dokumentacijo

nevtralna reintegracija – reintegracijska tehnika, ki se uporablja takrat, ko poškodbe ali vrzeli ni mogoče rekonstruirati bodisi zaradi njene velikosti, pomanjkanja oprijemljivih virov ali umetniške vrednosti umetnine, zato se vizualno moteči učinek vrzeli omili s toniranjem s t. i. nevtralnimi tonom, ki ustreza okoliškemu originalu, s čimer se poškodba potisne v ozadje (kritika nevtralne reintegracije izpostavlja, da nevtralnih barv oziroma nevtralnih dopolnitev ni, kajti upoštevajoč teorijo percepcije vsaka dopolnitev umetnine v nevtralnem tonu povzroči simultani kontrast med barvo nevtralnega tona dopolnitve in okoliškim barvnim tonom originala, poleg tega je popačena tudi forma podobe, saj ploskost nevtralne reintegracije moti prostorsko formalno oblikovanje, njeni robovi pa postanejo oblike s svojo formo in je skupni rezultat ponarejen učinek barve in oblike originalne podobe); *neutral reintegration (angl.)*, *reintegrazione a neutro (it.)*

odkrivanje poslikave – proces nadziranega odstranjevanja različnih vrhnjih, sekundarno na površino stenske poslikave nanesenih plasti, npr. morebitnih preslikav, beležev, ometov ali drugih materialov

omet – zaščitna in/ali dekorativna plast na arhitekturnih površinah; posušena, navadno enakomerno na zid nanescena mešanica agregata, vode in veziva, pogosto z dodatki polnil ali primesi za izboljšanje njegovih lastnosti, razlikuje se glede na vrsto veziv (anorgansko / organsko), ki se lahko med seboj tudi mešajo

patina – vizualna sprememba na površini materiala, ki nastane kot posledica naravnega staranja, obrabe ali uporabe, največkrat gre zgolj za spremembo barve, sijaja ali teksture površine, ne za propadanje materiala; vključuje nečistoče, ki so se naložile na površino in postale del umetnine, njihova odstranitev pa bi lahko pomenila odstranitev dela izvirnega materiala (lahko je pomembna zaradi estetske ali kakšne druge vrste vrednosti dediščine, vprašanje odstranjevanja patine pa ostaja eno glavnih vprašanj v konservatorstvu in restavratorstvu)

patronirani vzorec – gl. šablona

pigment – vsak relativno netopen organski ali anorganski prah, ki je lahko obarvan ali neobarvan in se z dodatkom tekočega materiala ali veziva uporablja kot kolorant, v nasprotju z barvilom je v mediju netopen in nastopa v obliki tekoče suspenzije (razlikujejo se glede na barvo, kemično sestavo ali naravni / sintetični izvor)

***pittura a calce* (it.)** – apneni seko

plomba – dopolnitev v ometu iz mešanice veziva in polnila

podsnova – podlaga, ki se nanese pred slikanjem, namenjena za gradnjo bolj fine površine, ki zagotavlja boljšo oprijemljivost in refleksijo barv, materiali zanjo so odvisni od slikarske tehnike, ki se nanjo izvede (npr. apneni belež za apneno tehniko *a secco*)

pointilizem – reintegracijska tehnika z gostimi pikicami navadno v čistih barvah, ki se ob pogledu od daleč povežejo v želeni barvni ton, z njo se navadno rekonstruira barva, redkeje oblika in to izključno na zakitanih predelih; ob pregledu od blizu se tovrstna retuša vizualno razlikuje od originala (tehnika sledi principu *tratteggio*, a se lahko uporablja tudi za rekonstrukcijo večjih vrzeli, kjer oblike ni mogoče rekonstruirati); *pointillism* (angl.), *punteggiato* (it.), *punteggiatura* (it.), *puntinismo* (it.), prim. *puntino* (it.)

***pointillism* (angl.)** – pointilizem

polfreska – tehnika, pri kateri se poslikava začne na svež apneni omet (*a fresco*) in dokonča na suh omet (*a secco*); *mezzo fresco* (it.)

polikromacija – gl. polikromija

polikromija – okraševanje arhitekturnih elementov, kipov ipd. v raznolikih barvah; polikromacija, večbarvnost

polnilo – material, npr. pesek ali vlakna, ki se dodaja različnim snovem (npr. vezivu, pigmentu, lepilu, barvi) za doseganje ali izboljšanje želenih lastnosti

popolna reintegracija – gl. mimetična reintegracija

preslikava – z eno plastjo ali več plastmi barve delno ali v celoti prekrita originalna poslikava, lahko tudi reintegracija, kadar sega preko meja poškodovanega območja (vrzeli), tj., če se izvede na obstoječem originalnem barvnem sloju ali kot olupljanje v skladu s sodobnim okusom, čeprav originalna površina ni poškodovana; *overpainting* (angl.); prim. reintegracija

prezentacija – poseg na spomeniku, s katerim se izluščijo in poudarijo njegove varovane lastnosti ter se napravijo razumljive širši publiki

***punteggiato* (it.)** – pointilizem

***punteggiatura* (it.)** – pointilizem

***puntinismo* (it.)** – pointilizem

***puntino* (it.)** – v konservatorsko-restavratorski stroki napačno uporabljan izraz za pointilizem zaradi prevoda pikica iz italijanščine

ravnalec – grobi omet, s katerim se zapolnijo in izravnajo večje luknje in udrtine na nosilcu, lahko je nanesen na vezalec ali neposredno na zid in prevzame funkcijo obeh ometov (vezalca in ravnalca), njegova površina pa mora ostati hrapava, da se kasnejše plasti bolje oprimejo; *rinzafo* (it.)

reintegriranje – postopek vzpostavljanja prvotnega stanja na poškodovanih delih površine z različnimi reintegracijskimi tehnikami

reintegracijske tehnike – postopki vzpostavljanja prvotnega stanja na poškodovanih delih površine umetnine; prim. barvna abstrakcija, barvna selekcija, črtkanje, mimetična reintegracija, nevtralna reintegracija, pointilizem, retuša v podtonu, simulacijska reintegracija, umazana voda, *tratteggio* (it.)

reintegrazione a neutro (it.) – nevtralna reintegracija

reintegrazione a velatura (it.) – retuša v podtonu

rekonstrukcija – dopolnitev manjkajočih delov umetnine v skladu s študijami ohranjenega dela originala, analogij, virov, dokumentacije ipd.; izvaja se v primerih, če je umetnina močno poškodovana in se oceni, da je ta poseg za povrnitev njene vrednote potreben, in sicer na mestih poškodb, zapolnjenih z novim ometom, lahko pa se poseg na sami umetnini nadomesti npr. z izvedbo računalniške simulacije

rerestavriranje – postopek ponovnega restavriranja v preteklosti že restavrirane umetnine

restauro pittorico imitativo (it.) – mimetična reintegracija

restavriranje – neposredno poseganje v poškodovane predmete kulturne dediščine za lažje razumevanje ob sočasnem upoštevanju njihove estetske, zgodovinske in fizične celovitosti

retreatability (angl.) – obnovljivost, možnost ponovitve posegov pri konserviranju umetnin, ki ne puščajo trajnih negativnih posledic in omogočajo posege v prihodnosti; koncept, ki se je razširil zaradi bojzani, da bi bili številni posegi v celoti reverzibilni; prim. reverzibilnost

retuša – gl. estetska reintegracija

retuša v podtonu – reintegracijska tehnika, ki se navadno uporablja na manjših poškodbah na barvni plasti, nastalih kot posledica obrabe ali abrazije, in se izvaja na originalni glajenec (*intonaco* omet), s čimer se s potemnitvijo omili svetlejši ton poškodb z namenom, da se njihova barvna svetlost približa originalu, zato se uporabljajo prosojne lazure, ki so po tonu blizu lokalni barvi, a svetlejše, pri čemer se lahko imitira tudi patina z dodajanjem temnejših tonov; tonska redukcija, lazura v pridušenem tonu, tonska prilagoditev, lazuriranje; *abbassamento di tono* (it.), *abbassamento ottico* (it.), *reintegrazione a velatura*, *sottotono* (it.); prim. umazana voda

retuširanje – postopek barvnega dopolnjevanja poškodb ali obrabe barvne plasti, bodisi na izvornem glajencu in / ali na zakitanih predelih (v novejšem času termin zamenjuje izraz reintegriranje, izvedeno samo neposredno na originalnem glajencu in / ali na poškodovanih delih originalne slikovne plasti, npr. reintegracija patine, reintegracija obrabljene slikovne plasti); prim. estetska reintegracija

reverzibilnost – lastnost posegov, da se lahko kasneje izničijo, in materialov, da jih je kasneje mogoče brez poškodb, ki bi škodovala originalni substanci, odstraniti s površine, na katero so naneseni, če se ugotovi, da so dodane snovi neprimerne (s tem se ponovno vzpostavi prvotno stanje, vendar je v praksi le malo posegov in materialov, ki so popolnoma reverzibilni); prim. *retreatability* (angl.)

rigatino (it.) – gl. *tratteggio*

tratteggio – reintegracijska tehnika, pri kateri se barva in oblika poškodbe rekonstruirata z nanašanjem kratkih, vertikalnih črtic druga ob drugo s čistimi barvami, ki jih je od blizu mogoče razločiti, medtem ko se od daleč zlijejo v celoto, kar pripomore k boljši berljivosti umetnine; uporablja se predvsem na manjših, novo dodanih plombah in ne na originalni površini (na podlagi teorije Cesareja Brandija sta metodo na inštitutu Istituto

Centrale del Restauro v Rimu razvila njegova učenca Paulo in Laura Mora ter Paul Philippot med letoma 1945 in 1950, predvsem za retuširanje stenskih slik; tehnika je primerna za vrzeli, ki jih je mogoče rekonstruirati; v številnih deželah je termin napačno rabljen za vse tipe črtkane retuše); *rigatino (it.)*; *tratteggio (it.)*

rinzafto (it.) – ravnalec

secco (it.) – seko

seko – poslikava na suh omet, nastala v tehniki slikanja na suho; *secco (it.)*

sekundarne plasti – drugotne, kasneje nanese plasti

selezione cromatica (it.) – barvna selekcija

simulacijska reintegracija – reintegracijska tehnika, ki poskuša vrzel povezati v kompozicijo z imitiranjem slikovne plasti, njene teksture in poškodb na površini, pri tem se uporablja kombinacija črtic, pik, barvnih zaplat, s čimer se doseže grafični učinek, ki najbolje imitira stanje originala, a se od blizu vizualno razlikuje od njega, obenem pa ne ustvarja enoličnega ali ponavljajočega se vzorca (kot denimo *tratteggio*); intenzivnost in zgoščenost se prilagajata glede na ohranjeni okoliški original, zato se lahko razlikuje od vrzeli do vrzeli in poustvarja vtis poškodovane površine tudi na mestih, kjer je slikovna plast uničena; *simulative retouching (angl.)*

sinopija – 1. pripravljalna risba v polni velikosti na hrapavcu, ki jo slikar uporablja za orientacijo pri postavitvi prizora na površino stene in za razdelitev dela na dnevnicke, kasneje jo zakrije plast glajenca, navadno se zanjo uporablja opečnato rdeči pigment, lahko tudi rumeni, zeleni, rjavi ali črni pigment ali njihova kombinacija 2. naravni anorganski pigment opečnato rdeče barve, imenovan po kraju Sinop ob Črnem morju

slikanje na suho – tehnika stenskega slikarstva, pri kateri se slika na suh omet, pri čemer apno v ometu ne deluje več kot vezivo kot v procesu karbonatizacije freske (pigmenti namaznih barv se mešajo z organskimi vezivi, kot so jajce, kazein, klej, gumiarabikum, olje, smola, vosek, ali z anorganskimi vezivi, kot so npr. apno pri tehniki apneni seko in silikati)

slikanje na sveže – tehnika stenskega slikarstva, pri kateri se slika na svež, še vlažen apneni omet, glajenec, pri kateri se pigmenti namaznih barv mešajo s čisto vodo, brez dodanega veziva, saj se v kemijskem procesu karbonatizacije apna pri sušenju ometa vežejo na površino; *a fresco (it.)*, *affresco (it.)*

slikoplesk – tanka slikarska prevleka, ki nastane s pleskanjem, lahko narejena z barvami na različni podlagi (apnena, silikatna, akrilna ...)

slikovna plast – plast, navadno grajena iz več barvnih plasti iz osnovnih tonov, srednjih tonov ter svetlejših in temnejših poudarkov; prim. barvna plast

sljuda – skupina alumosilikatnih mineralov plastnate morfologije, ki imajo zaradi kristalografske strukture izrazit lesk, zato se uporabljajo kot pigmenti za rekonstruiranje poškodb na površinah s kovinskimi lističi

snemanje poslikave – odstranitev stenske poslikave z nosilca s postopki ločevanja barvne plasti, bodisi skupaj s plastmi ometov ter delom nosilca ali brez njih; prim. *stacco a massello (it.)*, *stacco (it.)*, *strappo (it.)*

sottotono (it.) – retuša v podtonu

srebrna selekcija – barvna selekcija za zapolnjevanje poškodb na posrebrenih površinah, s pomočjo barv (rumena, rdeča, zelena/modra, črna) se imitira tonska vrednost srebra; *selezione dell' argento (it.)*

stacco (it.) – snemanje poslikave z odstranitvijo barvne plasti, glajenca in hrapavca

stacco a massello (*it.*) – snemanje poslikave z odstranitvijo barvne plasti, glajenca, hrapavca in dela zidnega nosilca

strappo (*it.*) – snemanje poslikave z odstranitvijo zgolj barvne plasti

Strichretusche (*nem.*) – črtkanje

sukcesivna avtentičnost – gl. zgodovinska avtentičnost

šablona – iz različnih materialov, npr. kartona, tršega papirja, pergamenta, usnja, kovine, plastike, izdelan pripomoček, izrezan v pozitivu ali negativu, s katerim se barve v zaporedju nanašajo na steno in izrisujejo ponavljajoče se vzorce; najpogosteje v uporabi pri izdelavi raznovrstnih dekorativnih vzorcev; izrezani vzorec, patronirani vzorec; *patron* (*fr.*)

šablonska poslikava – poslikava s šablono, pri kateri se barve v zaporedju nanašajo na steno in izrisujejo ponavljajoče se vzorce

šibko hidravlično apno – gl. apno

Technical Art History (*angl.*) – tehnična umetnostna zgodovina

tehnična umetnostna zgodovina – nova veja umetnostne zgodovine, ki se osredotoča na umetniško delo kot fizični predmet, preučuje zakulisje nastanka, materiale, tehnike in načine izdelave ter umetnikove refleksije o procesu ustvarjanja (uveljavljena je v angleško govorečih okoljih, ne pa tudi v srednjeevropskem prostoru, čeprav se tovrstni pristop ves čas odvija prav v spomeniškem varstvu, v interdisciplinarnem proučevanju in ohranjanju dediščine med umetnostnimi zgodovinarji, konservatorji in restavradorji ter strokovnjaki iz naravoslovnih in drugih ved, kot so filozofija, ekonomska in družbena zgodovina), poudarja izdelavo umetniškega dela in vse, kar vključuje, npr. materiale, tehnike, namene, kontekst in koncept, pa tudi spreminjanje umetniškega dela v času njegovega obstoja; *Technical Art History* (*angl.*), gl. historiat posegov

tehnika tempere – slikarska tehnika, pri kateri se slika s tempero

tempera – 1. barva, pri kateri se pigmentom dodajajo različna vodotopna, nevodotopna, mastna veziva in emulzije, po katerih dobi ime, npr. jajčna, kazeinska, klejna, voščena; v stenskem slikarstvu se z njo najpogosteje slika na suh omet, zato je poslikava najmanj obstojna; 2. slika, poslikava s tako barvo

tonska prilagoditev – gl. retuša v podtonu

tonska redukcija – gl. retuša v podtonu

umazana voda – reintegracijska tehnika z lazurami v nevtralnem tonu, navadno izvedena z akvareli, uporabljena pri poškodbah in abrazijah barvne plasti, ki imajo zaradi beline podlage (glajenca) svetlejši ton od okoliškega originala, s čimer motijo percepcijo podobe, zato se potemniijo z lazurami (poimenovano po uporabi umazane vode, obarvane s pranjem čopičev; napačno se enači z retušo v podtonu); *aqua sporca* (*it.*); prim. retuša v podtonu

večbarvnost – gl. polikromija

vezalec – prvi omet, nanosen na zid, ki zapolni večje luknje ter veže in nosi vse pozneje nanesene malte in beleže

vezivo – snov z lepilnimi ali veznimi lastnostmi, npr. glina, apno, mavec, cement, olje, vosek, proteini, klej, naravne ali sintetične smole, ki oblije in poveže delce polnila ali pigmenta v prožno maso; razmerje s polnilom in pigmentom je lahko zelo različno, zato se masa uporablja za premaze, barve, malte ali lepila

vidna reintegracija – reintegracija, izvedena v kateri od reintegracijskih tehnik, npr. umazana voda, barvna abstrakcija, barvna selekcija, črtkanje, nevtralna reintegracija, pointilizem, retuša v podtonu, simulacijska reintegracija, *tratteggio*, ki je s prostim očesom prepoznavna iz bližine, ob večji oddaljenosti pa ni več opazna

virtualna rekonstrukcija – računalniško izvedena rekonstrukcija

vrednota – vrednostna kategorija, ki ni stalna, temveč se s časom spreminja, v okviru kulturne dediščine se ji pripisujejo spomeniške vrednote, ki so temelj za določanje njenega pomena, kriteriji, ki jih opredeljujejo, se spreminjajo kot posledica aktualnega dogajanja in spreminjanja splošnih vrednot na eni strani ter strokovnega znanja na drugi strani; *value (angl.)*

vrzel – prekinitev v materialnem tkivu umetnine, ki je sicer strukturno in oblikovno povezana, lahko je manjkajoči del, praznina ali delna izguba npr. nosilca, ometa ali barvne plasti, ki vpliva na celovitost umetnine in se glede na globino, velikost in številčnost popravlja z različnimi tehnikami reintegracije; *vrzel; lacuna (it.)*

whitewash (angl.) – belež

začetna avtentičnost – avtentičnost, ki jo je snovi vdihnil avtor; formalna avtentičnost

združljivost – lastnost konservatorsko-restavratorskega dela, pri katerem je treba uporabljati materiale, ki se morajo ujemati z izvirnimi in ne smejo povzročati škode na originalu, pri čemer je treba poskrbeti za čim daljši odlog procesov propadanja, obenem pa zagotoviti, da bo dodani material propadel pred originalom; kompatibilnost

zgodovinska avtentičnost – življenje predmeta in njegovega spreminjanja v času; sukcesivna avtentičnost

zlata selekcija – barvna selekcija za zapolnjevanje poškodb na pozlačenih površinah, pri kateri se iz treh barv (rumena, rdeča, zelena) imitira tonsko vrednost zlata; *selezione dell' oro (it.)*

zračno apno – gl. nehidravlično apno

zrnavostna analiza – gl. granulometrijska analiza

žgano apno – gl. živo apno

živo apno – kalcijev oksid, ki nastane pri žganju apnenca z veliko vsebnostjo kalcijevega karbonata pri visokih temperaturah med 800 °C in 1000 °C, iz katerega se izloči ogljikov dioksid; žgano apno

VIRI IN LITERATURA

- AINSWORTH 2005:** Maryan W. AINSWORTH, From Connoisseurship to Technical Art History, The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art; spletni vir: *The Getty Conservation Institute: Newsletter 20.1 Spring 2005 – The Getty*, citiran 7. 7. 2018: https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/20_1/feature.html
- ALDROVANDI et al., 2012:** Alfredo ALDROVANDI, Ottaviano CARUSO, Paola Ilaria MARIOTTI, Maria RIZZI, Gli aggregati impiegati negli intonaci dipinti, *OPD Restauro*, 24, 2012, str. 117–123.
- ALTHÖFER 1962 a:** Heinz ALTHÖFER, Die Retusche in der Gemälderestaurierung, 1, *Museumskunde*, 31, 2, Berlin 1962, str. 73–84.
- ALTHÖFER 1962 b:** Heinz ALTHÖFER, Die Retusche in der Gemälderestaurierung. 2: Verschiedene Retuschierarten, *Museumskunde*, 31, 3, Berlin 1962, str. 144–170.
- ALTHÖFER 2002:** Heinz ALTHÖFER, *La questione del ritocco nel restauro pittorico*, Padova 2002.
- ANGELINI 2013:** Alessandro ANGELINI, *The Great Masters of Art: Piero della Francesca*, Firenze 2013.
- APPELBAUM 2009:** Barbara APPELBAUM, *Conservation Treatment Methodology*, Oxford 2009 (1. izd. 2007).
- Arbeitshefte, 1984:** Farbige Architektur. Regensburger Häuser. Bauforschung und Dokumentation, *Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege*, 21, München 1984.
- Artrestorations:** Glossary of conservation terms; spletni vir: *Artrestorations.co.uk*, citiran 2018: <http://www.artrestorations.co.uk/glossary/>
- Atenska listina, 1931:** The Athens Charter for the Restoration of Historic Monuments, *ICOMOS*, Paris 1931; spletni vir: ICOMOS, citiran novembra 2019: <https://www.icomos.org/en/167-the-athens-charter-for-the-restoration-of-historic-monuments>
- BACHER 1969:** Ernst BACHER, Mittelalterliche Wandmalerei, *Funde 1959–1969, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XXIII, 3/4, 1969, str. 120–155.
- BACHER 1995:** Ernst BACHER, Alois Riegl und die Denkmalpflege, *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*, Wien, Köln, Weimar 1995, str. 13–48.
- BACHER 2000:** Ernst BACHER, Zur Problematik mittelalterlicher Wandmalerei, *Die spätgotische Wandmalerei der Michaelskapelle in Piesendorf. Zur Erhaltung und Erforschung mittelalterlicher Wandmalerei im Ostalpenraum* (ur. Ronald Gobiet), (Salzburger Beiträge zur Kunst- und Denkmalpflege, 1), Salzburg 2000, str. 105–112.
- BAILÃO, CALVO 2014:** Ana BAILÃO, Ana CALVO, Reintegration, Integration, Inpainting, Retouching? Questions around Terminology, *2nd International Meeting on Retouching of Cultural Heritage, RECH2, Porto, Portugal, 24–25 October 2014*; spletni vir, citiran 2019: https://www.academia.edu/19525440/Reintegration_integration_inpainting_retouching_Questions_around_terminology
- BALAŽIC 2001:** Janez BALAŽIC, Prvi izsledki o poslikavi prezbiterija župnijske cerkve v Šmartnem na Pohorju, »Hodil po zemlji sem naši...«: *Marijanu Zadnikarju ob osemdesetletnicil Festschrift Marijan Zadnikar* (ur. Alenka Klemenc), Ljubljana 2001, str. 139–157.
- BALAŽIC 2002:** Janez BALAŽIC, Pogled oči, *Na prelomih tisočletij* (katalog razstave Pokrajinskega muzeja Murska Sobota; ur. Metka Fujs), Murska Sobota 2002, str. 41–43.
- BALAŽIC 2009:** Janez BALAŽIC, Stensko slikarstvo v dobi Luksemburžanov v zahodnem panonskem prostoru (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani), Ljubljana 2009.

- BALAŽIČ 2015:** Janez BALAŽIČ, *Zveni podob. Izbrani pogledi na prekmursko umetnost*, Murska Sobota 2015.
- BALDINI 1978:** Umberto BALDINI, *Teoria del restauro e unità di metodologia*, I, Firenze 1978.
- BALDINI 1981:** Umberto BALDINI, *Teoria del restauro e unità di metodologia*, II, Firenze 1981.
- BALDINI 2003, I:** Umberto BALDINI, *Teoria del restauro e unità di metodologia*, I, Firenze 2003.
- BALDINI 2003, II:** Umberto BALDINI, *Teoria del restauro e unità di metodologia*, II, Firenze 2003.
- BANDINI et al., 2014:** Fabrizio BANDINI, Alberto FELICI, Mariarosa LANFRANCHI, Paola Ilaria MARIOTTI, I recenti interventi di restauro sulle pitture murali di Giotto e del Maestro di Figline nel transetto della basilica di Santa Croce, *OPD Restauro*, 26, 2014, str. 268–290.
- BASILE 2007:** Giuseppe BASILE, *Teoria e pratica del restauro in Cesare Brandi. Prima definizione dei termini* (v it., nem., ang., špan., fr., polj., portug.), Saonara 2007.
- BAŠ 1951:** Franjo BAŠ, Spomeniško varstvo v Sloveniji, *Zgodovinski časopis*, 5, št. 1–4, 1951, str. 268–277.
- BAŠ 1955:** Franjo BAŠ, Organizacija spomeniškega varstva v slovenski preteklosti, *Varstvo spomenikov*, V (1953/54), 1955, str. 15–37.
- BECK, DALEY 1996:** James BECK, Michael DALEY, *Art Restoration: The Culture, the Business, and the Scandal*, London, New York 1996 (1. izd. 1993).
- BELLANCA 2009:** Calogero BELLANCA, Conservation, restauration, restauro: brevi spigolature sulla terminologia architettonica, *Conserving the Authentic: Essays in Honour of Jukka Jokilehto, ICCROM Conservation Studies* (ur. Nicholas Stanley-Price, Joseph King), 10, Rome 2009, str. 47–54; spletni vir, citiran 22. 5. 2019: https://www.iccrom.org/sites/default/files/ICCROM_ICCS10_JukkaFestchrift_en.pdf
- Beneška listina, 1964:** The Venice Charter, International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites, *ICOMOS*, Venice 1964, spletni vir, citiran 2019: https://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf
- BENSA 2013:** Marta BENSA, Restoration Project of the Stucco Decoration in the Presbytery of the Franciscan Friary in Kostanjevica, Slovenia (Master's thesis (m2) University of Nova Gorica, Graduate School and Università IUAV di Venezia), Venice 2013.
- BENTIVOGLIO 2008:** Ginevra BENTIVOGLIO, La nascita dell'Istituto centrale del restauro e la rinascita degli affreschi di Lorenzo da Viterbo "Tanti sottili filamenti ravvicinati", januar 2008; spletni vir: *InStoria*, citiran 19. 2. 2018: http://www.instoria.it/home/lorenzo_viterbo_istituto_centrale.htm
- BESELER 1960:** Hartwig BESELER, Zu den Monumentalmalereien im Kapitelsaal von Brauweiler, *Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege*, 23, 1960, str. 98–124.
- BOGOVČIČ 1976:** Ivan BOGOVČIČ, Nekaj misli ob rob naši restavratorski problematiki, *Varstvo spomenikov*, XX (1975), 1976, str. 121–124.
- BOGOVČIČ 1985:** Ivan BOGOVČIČ, Kaj s stenskiimi slikami na zunanjščinah, *Varstvo spomenikov*, XXVII, 1985, str. 93–98.
- BOGOVČIČ 1987:** Ivan BOGOVČIČ, Sodobni način prezentacije večjih poškodovanih površin na stenskih slikah, *Varstvo spomenikov*, 29, 1987, str. 116–122.
- BOGOVČIČ 1988:** Ivan BOGOVČIČ, Za popolnost restavratorstva, *Varstvo spomenikov*, 30, 1988, str. 5–11.
- BOGOVČIČ 1995:** Ivan BOGOVČIČ, Gotsko stensko slikarstvo: o nastanku, ogroženosti, restavriranju/Gotik

Mural Painting: The Development, Endangerment, Restoration, v: *Gotika v Sloveniji. Nastanek, ogroženost, reševanje likovne dediščine/The Origin, Endangerment and Preservation of Art* (ur. Ivan Bogovčič), Ljubljana 1995, str. 14–21.

BOGOVČIČ 1998: Ivan BOGOVČIČ, Problematika predstavitve stenskih slik na Muljavi, *Cerkev Marijinega vnebovzetja na Muljavi – konservatorski posegi, RES. 3* (ur. Ivan Bogovčič), Ljubljana 1998, str. 98–114.

BOGOVČIČ 2000: Ivan BOGOVČIČ, Restavriranje stenskih slik (konserviranje-restavriranje stenskih slik, gradivo za študij), Ljubljana 2000 (arhiv Akademije za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani).

BOGOVČIČ 2004 a: O restavratorski stroki in dejavnosti, *Vračanje izvirnih podob – restavratorski posegi* (zbirka Dnevi evropske kulturne dediščine; ur. Damjana Prešeren), 2004, str. 5–18.

BOGOVČIČ 2004 b: Ivan BOGOVČIČ, Dnevi evropske kulturne dediščine in restavratorstvo v Sloveniji, *Spomeniškovarstveni razgledi, 5*, 2004, str. 7–16.

BOGOVČIČ 2009: Ivan BOGOVČIČ, O življenju in delu slikarja, restavratorja in pedagoga Mirka Šubica, *Argo*, 52, ½, 2009, str. 224–225.

BONSANTI 2002: Giorgio BONSANTI, Le cappelle Peruzzi e Bardi in Santa Croce a Firenze e gli affreschi di Giotto nella storia del restauro, *Die Restaurierung der Restaurierung? Zum Umgang mit Wandmalereien und Architekturfassungen des Mittelalters im 19. und 20. Jahrhundert, ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees* (Schriften des Hornemann Instituts 5; ur. Matthias Exner, Ursula Schädler-Saub), XXXVII, München 2002, str. 77–90.

BOTTICELLI 1992: Guido BOTTICELLI, *Metodologia e restauro delle pitture murali*, Firenze 1992.

BRAJER 2009 a: Isabelle BRAJER, The Simulative Retouching Method on Wall Paintings: Striving for Authenticity or Verisimilitude? *Journées d'étude APROA-BRK* januar 2009, str. 100–109; spletni vir, citiran 11. 10. 2018: https://www.researchgate.net/publication/308006593_The_Simulative_Retouching_Method_on_Wall_Paintings_Striving_for_Authenticity_or_Verisimilitude

BRAJER 2009 b: Isabelle BRAJER, Authenticity and Restoration of Wall Paintings: Issues of Truth and Beauty, *Art, Conservation and Authenticities: Material, Concept, Context* (ur. E. Hermens, T. Fiske), januar 2009, str. 22–31; spletni vir, citiran 11. 10. 2018: <https://www.researchgate.net/publication/308794400>

BRAJER 2013: Isabelle BRAJER, Searching for a New Name for »Camouflage« Retouching; spletni vir: *Forums ICOM-CC*, objavljen 16. 12. 2013, citiran novembra 2019: <http://www2.icom-cc.org/forums/viewforum.php?f=24&st=0&sk=t&sd=d&start=50>

BRAJER 2015: Isabelle BRAJER, To Retouch or Not to Retouch – Reflections on the Aesthetic Completion of Wall Paintings, *CeROArt*, maj 2015, str. 1–30; spletni vir, citiran 11. 10. 2018: <https://www.researchgate.net/publication/307935337>

BRANDI (1961) 1963: Cesare BRANDI, Il trattamento delle lacune e la Gestalt psychologie, *Studies in Western Art. Problems of the 19th and 20th Centuries, Act of the 20th International Congress of the History of Art, 7–12 September 1961, New York*, (ur. Maillard Meiss) 4, Princeton 1963, str. 146–151.

BRANDI 1963: Cesare BRANDI, *Teoria del restauro*, Roma 1963.

BRANDI 1977: Cesare BRANDI, *Teoria del restauro*, Torino 1977 (ponatis 1. izd. Roma 1963).

- BRANDI 1999:** Cesare BRANDI, *Il restauro. Teoria e pratica*, Roma 1999.
- BRANDI 2005:** Cesare BRANDI, *Theory of Restoration* (angl. prev. 1. it. izd. Roma 1963, ponat. 1977; ur. Giuseppe Basile, prev. Cynthia Rockwell), Firenze 2005.
- BRECELJ 1983:** Marijan BRECELJ, *Frančiškanski samostan Kostanjevica v Novi Gorici*, Nova Gorica 1983.
- Britannica:** *Encyclopaedia Britannica*; spletni vir, citiran 2019: <https://www.britannica.com>
- BRUCHER 2000:** Günter BRUCHER, Die Gotik in Österreich: historische, geistesgeschichtliche und künstlerische Voraussetzungen, *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, II: *Gotik* (ur. Günter Brucher), München, London, New York 2000, str. 9–34.
- BRÜCKLER 2009:** Theodor BRÜCKLER, *Thronfolger Franz Ferdinand als Denkmalpfleger: die »Kunstakten« der Militärkanzlei im Österreichischen Staatsarchiv (Kriegsarchiv)*, Wien 2009.
- BUTINA 1997:** Milan BUTINA, *O slikarstvu. Likovnoteoretični spisi* (zbirka: Likovna umetnost), Ljubljana 1997.
- CANKAR 1959:** Izidor CANKAR, *Uvod v likovno umetnost (Sistematika stila)*, Ljubljana 1959.
- CARDINALI, DE RUGGIERI, FALCUCCI 2007:** Marco CARDINALI, M. Beatrice DE RUGGIERI, Claudio FALCUCCI, *Diagnostica artistica. Tracce materiali per la storia dell'arte e per la conservazione*, Roma 2007.
- CASAZZA 1981:** Ornella CASAZZA, *Il restauro pittorico nell'unità di metodologia*, Firenze 1981.
- CASAZZA 2007:** Ornella CASAZZA, *Il restauro pittorico nell'unità di metodologia*, Firenze 2007 (zadnji ponatis izdaje Firenze 1981).
- CHEVALLEY 1995:** Denis André CHEVALLEY, *Der Dom zu Augsburg (Die Kunstdenkmäler von Bayern, NF 1)*, München 1995.
- CIATTI 2005:** Marco Ciatti CIATTI, Il Laboratorio di restauro della Fortezza da Basso a Firenze e gli sviluppi della metodologia del restauro di Umberto Baldini. Esempi attuali di restauro pittorico dei dipinti mobili, *Die Kunst der Restaurierung. Entwicklungen und Tendenzen der Restaurierungsästhetik in Europa, ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees* (ur. Ursula Schädler-Saub), XXXX, München 2005, str. 53–66.
- CIATTI 2009:** Marco CIATTI, *Appunti per un manuale di storia e teoria del restauro*, Firenze 2009.
- CIATTI 2011:** Marco CIATTI, Le fasi finali nel restauro tra teoria e pratica, alcune riflessioni, *Le fasi finali nel restauro delle opere policrome mobili, Atti del congresso, Trento, 19–20 novembre 2010, CESMAR7*, Trento 2011, str. 121–123.
- CIATTI 2014:** Marco CIATTI, La restauration picturale en Italie. Histoire, théories et applications, *Monumental*, Semestriel 2, 2014, str. 90–95.
- Conservation and Preservation, 2010:** *Conservation and Preservation: Interactions between Theory and Practice. In memoriam Alois Riegl (1858–1905), Proceedings of the International Conference of the ICOMOS International Scientific Committee for the Theory and the Philosophy of Conservation and Restoration, 23–27 April 2008, Vienna, Austria* (ur. Michael S. Falser, Wilfried Lipp, Andrzej Tomaszewski), Firenze 2010.
- Conservation Basics, 2013:** *English Heritage. Practical Building Conservation. Conservation Basics* (ur. Ian McCaig), London 2013.
- CONSTABLE 1954:** William George CONSTABLE, *The Painter's Workshop*, Oxford 1954.
- CONTI 1988:** Alessandro CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988.

- CONTI 2007:** Alessandro CONTI, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, Milano 2007.
- ČADEŽ et al. 2016:** Milan ČADEŽ, Damjana PEDIČEK-TERSEGLAV, Mojca ŠIFRER BULOVEC, Biljana RISTIĆ, *Visoška domačija pripoveduje*, Škofja Loka 2016.
- ČERNIGOJ 1966:** Mica ČERNIGOJ, Lik slovenskega konservatorja, *Varstvo spomenikov*, X (1965), 1966, str. 5–12.
- DEHIO 1905:** Georg DEHIO, *Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert*, Straßburg 1905.
- DEMŠAR 1972:** Tone DEMŠAR, Začetek in razvoj restavratorske delavnice pri republiškem zavodu za spomeniško varstvo, *Varstvo spomenikov – Restavratorska dejavnost Zavoda za spomeniško varstvo SRS*, XVI, 1972, str. 37–40.
- DEMUS 1931:** Otto DEMUS, Neu entdeckte Wand- und Deckenmalerei in Kärnten 1930, *Die Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 5, 1931, str. 66.
- DEMUS 1958:** Otto DEMUS, Entdeckungen und Restaurierung mittelalterlicher Wandgemälde, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 12, 1958, str. 157.
- DEMUS 1968:** Otto DEMUS, *Romanische Wandmalerei*, München 1968.
- Denkmalpflege, 1989:** *Denkmalpflege in Österreich* (Informationsschrift des Bundesdenkmalamtes; ur. Rainer Prandtstetten), Wien 1989.
- Dizionario del restauro, 2010:** *Dizionario del restauro. Tecniche, diagnostica, conservazione* (ur. Cristina Giannini), Firenze 2010.
- Dictionary.com:** *Dictionary.com, LLC*; spletni vir, citiran 2018: <http://www.dictionary.com>
- DOHERTY, WOOLLETT 2009:** Tiarna DOHERTY, Anne T. WOOLLETT, *Looking at Paintings. A Guide to Technical Terms*, Los Angeles 2009.
- Doktrina 1, 2003:** *Doktrina 1. Mednarodne listine ICOMOS / Doctrine 1, ICOMOS International Charters* (ur. Jovo Grobovšek), Ljubljana 2003; spletni vir, citiran 2019: <http://www.icomos.si/files/2015/06/doktrina1.pdf>
- Doktrina 2, 2014:** *Doktrina 2. Mednarodne listine in dokumenti ICOMOS / Doctrine 2, ICOMOS International Charters and Documents* (ur. Jovo Grobovšek), Ljubljana 2014; spletni vir, citiran 2019: <http://www.icomos.si/files/2015/06/doktrina2.pdf>
- DVOŘÁK 1916:** Max DVOŘÁK, *Katechismus der Denkmalpflege*, Wien 1916.
- EwaGlos, 2016:** *EwaGlos, European Illustrated Glossary of Conservation Terms for Wall Paintings and Architectural Surfaces* (Series of publications by the Hornemann Institute; ur. Angela Weyer, Pilar Roig Picazo, Daniel Pop, JoAnn Cassar, Aysun Özköse, Jean-Marc Vallet, Ivan Srša), 17, Petersberg 2015; revidirana digitalna izdaja 2016; spletni vir, citiran 2018: <http://projekte.hawk-hhg.de/ewaglos/pages/download.php>
- Eionet:** *Eionet – European Environment Information and Observation Network*; spletni vir, citiran 2019: www.eionet.europa.eu
- EXNER 2008:** Matthias EXNER, »Siehe, ich gebe euch Odem, daß ihr lebendig werdet«, die Vision des Ezechiel in einem ne aufgedeckten Wandbild der Nürnberger Klarakirche, *Jahrbuch der bayerischen Denkmalpflege*, 60/61 (2006/07), 2008, str. 50–58.
- FELDTKELLER 2007:** Julia FELDTKELLER, *Wandmalereirestauration, eine Geschichte ihrer Motive und Methoden*, 6, Wien u. a. 2007.

- FELDTKELLER 2010:** Julia FELDTKELLER, *Wandmalerei restaurierung eine Geschichte ihrer Motive und Methoden*, Berlin, Münster, Wien, Zürich 2010 (2. natis).
- FELICI et al., 2014:** Andrea FELICI et al., La question des retouches picturales dans les peintures murales de Giotto et du maître de Figline, église Santa Croce à Florence, *Monumental*, Semestriel 2, 2014, str. 102–105.
- FIR, KAJZAR-TRAJKOVSKI 2016:** Alja FIR, Tadeja KAJZAR-TRAJKOVSKI, Celostne rešitve prezentacije dekorativnih stenskih poslikav na primerih: Spominska hiša Otona Župančiča v Vinici (EŠD 814) in Proštija v Novem mestu (EŠD 8591), *Konservator-restavrador. Povzetki mednarodnega strokovnega srečanja 2016*, 2016, str. 63.
- Firenze Restaura, 1972:** *Firenze Restaura, Il laboratorio nel suo quarantennio, Guida alla mostra, 18 marzo al 4 giugno 1972 in un padiglione della Fortezza da Basso, Firenze* (razstavní katalog, ur. Umberto Baldini, Paolo Dal Poggetto), Firenze 1972.
- FRODL 1964:** Walter FRODL, Kopien der mittelalterlichen Wandmalereien in Österreich, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XVIII, 1964, str. 77–90.
- FRODL 1988:** Walter FRODL, *Idee und Verwirklichung. Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege*, XIII, Wien, Köln, Graz 1988.
- FRODL KRAFT 1972:** Eva FRODL KRAFT, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich. 1. Teil, Corpus Vitrearum Medii Aevi. Österreich*, II., Wien, Köln, Weimar 1972.
- FRODL KRAFT 1997:** Eva FRODL KRAFT, *Gefährdetes Erbe. Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918–1945 im Prisma der Zeitgeschichte, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege*, XVI, Wien 1997.
- GIANNINI, ROANI 2000:** Cristina GIANNINI, Roberta ROANI, *Dizionario del restauro e della diagnostica*, Fiesole 2000.
- GOLOB 1986:** France GOLOB, Franjo Sterle, ustanovitelj Umetniške šole »Probuda« in vloga šole v tedanjem likovnem življenju, *Kronika*, 34, 3, Ljubljana 1986, str. 160–170.
- GOLOB 1988:** Nataša GOLOB, *Poslikani leseni stropi na Slovenskem do sredine 18. stoletja*, Ljubljana 1988.
- HAGEN, PURSCHE, WENDLER 2012:** Bernt von HAGEN, Jürgen PURSCHE, Eberhard WENDLER, *Die »Badstuben« im Fuggerhaus zu Augsburg*, München, London, New York 2012.
- HALLINGER 2008:** Johannes HALLINGER, Ans Licht gebracht: Die Freilegung und Restaurierung der Prüfeninger Wandmalereien 1897–1906, *100 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, 1908–2008* (ur. Egon Greipl), Regensburg 2008, str. 58–63.
- HAM, 2012:** *Historia artis magistra: amicorum discipulorumque munuscula Johanni Höfler septuagenario dicata*, Ljubljana 2012.
- HARNONCOURT 1999:** Alice HARNONCOURT, Restaurierung mittelalterlicher Wandmalerei um 1900 (Magisterarbeit der Universität Wien), Wien 1999.
- HARTWAGNER 1948:** Siegfried HARTWAGNER, Die Denkmalpflege in Kärnten 1945–1948, *Carinthia*, I, 136–138, 1948, str. 332–353.
- HARTWAGNER 1949:** Siegfried HARTWAGNER, Neuaufgedeckte romanische Wandmalereien in Kärnten, *Carinthia*, I, 139, 1949, str. 247–265.

- HARTWAGNER 1952:** Siegfried HARTWAGNER, Die Denkmalpflegearbeiten in Kärnten in den Jahren 1948–1950, *Carinthia*, I, 142, 1952, str. 3–80 (Fresken str. 50–57).
- HÖFLER 1994:** Janez HÖFLER, Raziskovanje srednjeveške umetnosti na Slovenskem, *Zgodovinski časopis*, 48/4, 1994, str. 450–451.
- HÖFLER 1997:** Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji, II. Primorska*, Ljubljana 1997.
- HÖFLER 2001:** Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji, III. knjiga: Okolica Ljubljane z Notranjsko, Dolenjsko in Belo krajino*, Ljubljana 2001.
- HÖFLER 2004:** Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji, IV. knjiga, Vzhodna Slovenija*, Ljubljana 2004.
- HÖFLER 2016:** Janez HÖFLER, *O prvih cerkvah in župnijah na Slovenskem. K razvoju cerkvene teritorialne organizacije slovenskih dežel v srednjem veku*, Ljubljana 2016 (2. revidirana in dopolnjena elektronska izdaja).
- HÖFLER, KLEMENČIČ 1999, 2006:** Janez HÖFLER, Matej KLEMENČIČ, Uvod v slovensko umetnostno zgodovino z bibliografskim pregledom (skripta, Oddelek za umetnostno zgodovino, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani), Ljubljana 1999, 2006.
- HORKY 1978:** Jan HORKY, Die ästhetischen Aspekte der Retusche, *Arbeitsblätter für Restauratoren*, 12, 1, 1978 str. 11–14.
- HORVAT 2009:** Alenka HORVAT, Obnova samostana Studenice, *Zbornik občine Slovenska Bistrica III, Svet med Pohorjem in Bočem* (ur. Stanislav Gradišnik), Ljubljana 2009, str. 160–172.
- HOYER 1997:** Sonja Ana HOYER, *Konservatorska doktrina na Slovenskem, Umetnostna zgodovina in spomeniško varstvo. Posvetovanje ob 75- letnici ustanovitve Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva (1921–1996)*, *Knjižnica Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva* (ur. Sonja Ana Hoyer), 1, Ljubljana 1997, str. 33–42.
- ICOMOS Principles, 2003:** *ICOMOS Principles for the Preservation and Conservation-Restoration of Wall Paintings (2003)*, Ratified by ICOMOS 14th General Assembly in Victoria Falls, Zimbabwe, October 2003; spletni vir, citiran 2018: <https://www.icomos.org/en/what-we-do/focus/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/166-icomosprinciples-for-the-preservation-and-conservationrestoration-of-wall-paintings>.
- ITTEN 1973:** Johannes ITTEN, *Umetnost boje*, Beograd 1973.
- JAKOBS 1999:** Dörthe JAKOBS, *St. Georg in Reichenau-Oberzell. Der Bau und seine Ausstattung, Bestand, Veränderung, Restaurierungsgeschichte, (Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalpflege in Baden-Württemberg, 9)*, Stuttgart 1999.
- JENKO 2007:** Mojca JENKO, Zbirka kopij fresk v narodni galeriji. Predstavljanje in reševanje kulturne dediščine, *Zbirka kopij fresk v Narodni galeriji*, Ljubljana 2007, str. 19–44.
- JOKILEHTO 1986:** Jukka JOKILEHTO, *A History of Architectural Conservation*, Oxford 1986.
- KALČIČ 2014:** Helena KALČIČ, Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc in spomeniško varstvo: študija primera, *Urbani izziv*, 25/2, 2014, str. 58–69.
- KIRBY TALLEY 1996:** Mansfield KIRBY TALLEY, Introduction to part I, The Eye's Caress: Looking, Appreciation, and Connoisseurship, Ernst Gombrich: Changing Ways of Seeing, *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage, v: Readings in Conservation*, 1996, str. 26.

- KIRCHWEGER 2000:** Franz KIRCHWEGER, Wandmalerei: Aspekte der Technik und Erhaltung, *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, II. Gotik* (ur. Günter Brucher), München, London, New York, Wien 2000, str. 433–465.
- KLANČAR 2017:** Vid KLANČAR, Šablonske poslikave v Hribarjevi vili, *Konservator-restavrator. Povzetki mednarodnega strokovnega srečanja 2017*, 2017, str. 96.
- KNUT 1999:** Nicolaus KNUT, *The Restoration of Paintings*, Köln 1999.
- KOKALJ 1972:** France KOKALJ, Iz gradiva za zgodovino restavratorstva na Slovenskem, *Varstvo spomenikov – Restavratorska dejavnost Zavoda za spomeniško varstvo SRS*, XVI, 1972, str. 33–34.
- KOKALJ 2000:** Franc Kokalj, Rut – cerkev sv. Lamberta, Ljubljana 2000 (Akademija za likovno umetnost, oddelek za restavratorstvo).
- KOLLER 1968:** Manfred KOLLER, Probleme der Freskoabnahme, *Maltechnik*, 47/2, 1968, str. 48–50.
- KOLLER 1987:** Manfred KOLLER, Restaurieren zwischen Theorie und Praxis (30 Jahre Werkstätten des Bundesdenkmalamtes im Wiener Arsenal), *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, Worms 1987, str. 32–42.
- KOLLER 1991:** Manfred KOLLER, Zur Geschichte der Restaurierung in Österreich, *Geschichte der Restaurierung in Europa / Histoire de la Restauration en Europe. Akten des internationalen Kongresses »Restauriergeschichte« / Actes du Congrès International »Histoire de la Restauration«*, Interlaken 1989, I, Worms 1991, str. 65–85.
- KOLLER 2002:** Manfred KOLLER, Mittelalterliche Wandmalereien in Österreich – 150 Jahre Restaurierung, *Die Restaurierung der Restaurierung? Zum Umgang mit Wandmalereien und Architekturfassungen des Mittelalters im 19. und 20. Jahrhundert*, ICOMOS – *Hefte des Deutschen Nationalkomitees*, XXXVII (Schriften des Hornemann Instituts, 5), (ur. Matthias Exner, Ursula Schädler-Saub), München 2002, str. 103–118.
- KOLLER 2003:** Manfred KOLLER, Restaurierung zwischen Mode und Methode (am Beispiel mittelalterlicher Wandmalereien in Österreich 1850–2000), *Restaurierung und Zeitgeist, Österreichischer Restauratorenverband*, 9, 2003, str. 16ff.
- KOLLER 2008:** Manfred KOLLER, Die Altdorfer-Tafeln von St. Florian in der Restaurier- und Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts, *Technologische Studien*, 5, 2008, str. 11–43.
- KOMELJ 1966:** Ivan KOMELJ, Dvajset let odkrivanja srednjeveških stenskih slik, *Varstvo spomenikov*, X (1965), 1966, str. 39–76.
- KOMELJ 1972:** Ivan KOMELJ, Zgoščen pregled restavratorske dejavnosti Zavoda za spomeniško varstvo SR Slovenije v letih 1950–1971, *Varstvo spomenikov*, XVI, 1972, str. 41–50.
- KOMELJ, FATUR 1976:** Ivan KOMELJ, Vida FATUR, Delavci Zavoda SR Slovenije za spomeniško varstvo v letih 1945–1975, *Varstvo spomenikov*, XX (1975), 1976, str. 141–158.
- KORTAN 1984:** Helmut KORTAN, Die Meisterschule für Konservierung und Technologie an der Akademie der bildenden Künste in Wien und ihre Vorläufer seit Metternich, *Restauratorenblätter*, 7, Wien 1984, str. 35–41.
- KRIŽNAR 2006:** Anabelle KRIŽNAR, *Slog in tehnika srednjeveškega stenskega slikarstva na Slovenskem*, Ljubljana 2006.
- KUŠEVIČ 1999:** Alenka KUŠEVIČ, Razvoj spomeniškega varstva na Slovenskem, *Varstvo spomenikov*, 38, 1999, str. 247–263.

- KVAS 1972:** Tomaž KVAS, Retuširanje, *Varstvo spomenikov*, XVI, 1972, str. 95–101.
- La “Bottega” dei Benini, 1998:** *La “Bottega” dei Benini: arte e restauro a Firenze nel Novecento* (ur. Franco Gurrieri, Stefania Gori, Francesca Petrucci, Valerio Tesi), Firenze 1998.
- LA MONICA 1974:** Giovanni LA MONICA, *Ideologie e prassi del restauro con antologia di testi*, Palermo 1974.
- La teoria del restauro, 2006:** *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi. Atti del convegno internazionale di studi* (ur. Maria Andaloro), Firenze 2006.
- Lacuna, 2004:** *Lacuna: riflessioni sulle esperienze dell’Opificio delle Pietre Dure. Atti dei Convegni in Ferrara del 7 aprile 2002 e del 5 aprile 2003* (ur. Marco Ciatti), Firenze 2004.
- LANC 1983:** Elga LANC, Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich, *Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreich*, 1, Wien 1983.
- LANC 2002:** Elga LANC, Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark, *Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreich*, 2, Wien 2002.
- Leitfaden, 2012:** Leitfaden – Zustandserhebung und Monitoring an Wandmalerei und Architekturoberfläche, Bundesdenkmalamt, 1. Fassung, 6. März 2012; spletni vir, citiran 2018: https://bda.gv.at/fileadmin/Medien/bda.gv.at/SERVICE_RECHT_DOWNLOAD/Leitfaden_Zustandserhebung_und_Monitoring_an_Wandmalerei_und_Architekturoberflaeche.pdf
- Leksikoni, 1979:** *Leksikoni Cankarjeve založbe. Likovna umetnost*, Ljubljana 1979.
- LELEKOV 1984:** L. A. LELEKOV, Restoration Object in Sociological Perspective, *ICOM 7th Triennial Meeting, Copenhagen 10–14 September 1984* (Preprints), Paris 1984, str. 84.11.16–84.11.17.
- LENIČ 1990:** Azra Džino LENIČ, Mirko Šubic, slikar in restavrator (diplomska naloga, Univerza v Ljubljani), Ljubljana 1990.
- LEONARD 2001:** Mark LEONARD, Introduction, *Personal Viewpoints, Thoughts about Paintings Conservation*, (ur. Mark Leonard), Los Angeles 2001, str. 8.
- LESAR KIKELJ, BATIČ 2016:** Martina LESAR KIKELJ, Anka BATIČ, Dekorativne šablonske stenske poslikave v Narodni Galeriji – različni pristopi konserviranja in restavriranja, *Konservator-restavrator. Povzetki mednarodnega strokovnega srečanja 2016*, 2016, str. 118–122.
- LESAR KIKELJ, KLANČAR KAVČIČ, MENONI MURŠIČ 2018:** Martina LESAR KIKELJ, Anita KLANČAR KAVČIČ, Simona MENONI MURŠIČ, Estetska prezentacija stenskih poslikav, *Konservator-restavrator. Povzetki mednarodnega strokovnega srečanja 2018*, 2018, str. 43–48.
- LINDEMEIER 2009:** Stefanie LINDEMEIER, Studien zur Restaurierungsgeschichte mittelalterlicher Gewölbe- und Wandmalereien im Gebiet des heutigen Niedersachsen – Darstellung von historischen Methoden, Techniken und Materialien (Dissertation, HAWK), Minden 2009; spletni vir, citiran 19. 2. 2018: http://www.hfbk-dresden.de/fileadmin/alle/downloads/Restaurierung/Diss_2009_Lindemeier.pdf
- LUBEJ 2012:** Uroš LUBEJ, Avtoportret Giulia Quaglia z ženo iz leta 1695, *Umetnostna kronika*, 35, 2012, str. 5–10.
- MEC:** *MEC – Minerals Education Coalition*; spletni vir, citiran 2019: <https://mineralseducationcoalition.org>
- MENONI 2003:** Simona MENONI, Prvi izsledki o poslikavi župnijske cerkve sv. Trojice v Veliki Nedelji, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v., 39, 2003, str. 25–57.

- MENONI 2004:** Simona MENONI, Freske v severni kapeli ormoške župnijske cerkve in Mojster iz Velike Nedelje, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v., 40, 2004, str. 253–265.
- MENONI 2016:** Simona MENONI, Preliminarna ocena novoodkritih stenskih slikarij na območju mariborske območne enote Zavoda za varstvo kulturne dediščine Slovenije (1990–2013), *Varstvo spomenikov*, 49, 2016, str. 91–122.
- MIKUŽ 2000:** Jure MIKUŽ, Pogled in poželjenje, *Poligrafi, Revija za religijo, mitologijo in filozofijo*, 5/19–20, 2000, str. 149–171.
- Mitteilungen, 1898:** *Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale* NF XXIV, 1898, str. 58f.
- MOLE 1965:** Izidor MOLE, Restavracija v Italiji, *Varstvo spomenikov*, X (1965), 1966, str. 175–180.
- MOLE 1966:** Izidor MOLE, O retušah, *Varstvo spomenikov*, XI, 1966, str. 18–22.
- MOLE 1984:** Izidor MOLE, Poskus analize tehnologije gotskih fresk I, *Varstvo spomenikov*, XXVI, 1984, str. 89–99.
- MOLE 1985:** Izidor MOLE, Poskus analize tehnologije gotskih fresk II, *Varstvo spomenikov*, XXVII, 1985, str. 121–135.
- MOLE 1986:** Izidor MOLE, Poskus analize tehnologije gotskih fresk III, *Varstvo spomenikov*, XXVIII, 1986, str. 189–208.
- MOLE 1987:** Izidor MOLE, Poskus analize tehnologije gotskih fresk IV, *Varstvo spomenikov*, 29, 1987, str. 123–136.
- MORA P., MORA L., PHILIPPOT 1977:** Paolo MORA, Laura MORA, Paul PHILIPPOT, *La conservation des peintures murales*, Bologna 1977.
- MORA P., MORA L., PHILIPPOT 1984:** Paolo MORA, Laura MORA, Paul PHILIPPOT, *Conservation of Wall Paintings*, London 1984.
- MORA P., MORA L., PHILIPPOT 1996:** Paolo MORA, Laura MORA, Paul PHILIPPOT, Problems of Presentation, *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, v: *Readings in Conservation*, 1996, str. 343–354.
- MORA P., MORA L., PHILIPPOT 1999:** Paolo MORA, Laura MORA, Paul PHILIPPOT, *La conservazione delle pitture murali*, Bologna 1999.
- Mortars, Renders & Plasters, 2012:** *Practical Building Conservation. Mortars, Renders & Plasters* (ur. Alison Henry, John Stewart), London 2012.
- MUHOVIČ 2015:** Jožef MUHOVIČ, *Leksikon likovne teorije*, Ljubljana 2015.
- MUÑOZ VIÑAS 2005:** Salvador MUÑOZ VIÑAS, *Contemporary Theory of Conservation*, Oxford 2005.
- NADOLNY 2012:** Jilleen NADOLNY, History of Visual Compensation for Paintings, *The Conservation of Easel Paintings*, (ur. Joyce Hill Stoner, Rebecca Rushfield), New York 2012, str. 573–585.
- NAPOLEONE 2008:** Lucina NAPOLEONE, Integrazione cromatica. Acqua sporca, sottotono, tinta neutra, rigatino, *Progetto colore – Le Guide Pratiche – Conservazione*, 2, marec 2008, str. 21–22; spletni vir, citiran 2019: http://vecchiosito.dsa.unige.it/sla/marsc/publicazioni/guide/ic_acquasporca.pdf
- Narska listina o avtentičnosti, 1994:** Nara Document on Authenticity, *ICOMOS*, Nara 1994; spletni vir, citiran 2018: <https://www.icomos.org/charters/nara-e.pdf>

- Novice, 1857:** Našim podobarjem in malarjem, pa tudi drugim v prevdarek, *Novice gospodarske, obertnijske in národske*, Ljubljana, sobota 8. avgusta 1857, Tečaj XV., List 63; spletni vir, citiran 9. 3. 2018: <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-BJCF730Q>
- OBERTHALER 1996:** Elke OBERTHALER, Zur Geschichte der Restaurierwerkstätte der k. k. Gemälde-Galerie, *Restaurierte Gemälde (Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museums Wien)*, Wien 1996, str. 26–33.
- ORTNER 2003:** Eva Ortner, *Die Retusche von Tafel- und Leinwandgemälden. Diskussion zur Methodik*, München 2003.
- OSOJNIK 2017:** Minka OSOJNIK, Gabrovica pri Komnu – cerkev sv. Petra, *Varstvo spomenikov. Poročila*, 52, 2017, str. 64–65.
- ÖZKD, 2005:** *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 2005.
- PAOLUCCI 1986:** Antonio Paolucci, *Il laboratorio di restauro*, Torino 1986.
- Pavijska listina, 1997:** The Document of Pavia, Preservation of Cultural Heritage: Towards a European Profile of the Conservator-Restorer, Associazione Secco Suardo, Pavia, Italy, 18–22 Oct 1997 (objava: *E.C.C.O. Newsletter*, 1998).
- PEČJAK 2007:** Vid PEČJAK, *Psihološka podlaga vizualne umetnosti*, Ljubljana 2007.
- PESKAR 1997:** Robert PESKAR, Gotsko stensko slikarstvo na Dolenjskem in v Beli krajini – nova odkritja, *Varstvo spomenikov*, 37, 1997, str. 69–96.
- PESKAR 2002:** Robert PESKAR, O srednjeveških freskah: Janez Höfler: Srednjeveške freske v Sloveniji, III. knjiga: Okolica Ljubljane z Notranjsko, Dolenjsko in Belo krajino, založba Družina: Ljubljana 2001, v: *Rast: revija za literaturo, kulturo in družbena vprašanja*, 13/1, 79, Novo mesto, februar 2002, str. 43–51.
- PESKAR 2014:** Robert PESKAR, Umetnostna zgodovina in konservatorstvo, *Sto let v dobro dediščine* (zbirka Dnevi Evropske kulturne dediščine), Ljubljana 2014, str. 235–240.
- PETZET 2004:** Michael PETZET, Principles of Preservation: An Introduction to the International Charters for Conservation and Restoration 40 Years after the Venice Charter, *International Charters for Conservation and Restoration. Monuments & Sites, I. ICOMOS*, München 2004, str. 7–29.
- PETZET, MADER 1993:** Michael PETZET, Gert Thomas MADER, *Praktische Denkmalpflege*, Stuttgart, Berlin, Köln 1993.
- PIRKOVIČ 1989:** Jelka PIRKOVIČ, Vpliv avstrijske teorije na Steletov spomeniškovarstveni nazor, *Varstvo spomenikov*, 31, 1989, str. 113–114.
- PIRKOVIČ 1993:** Jelka PIRKOVIČ, Osnovni pojmi in zasnova spomeniškega varstva v Sloveniji, *Vestnik*, 11, 1993.
- PIRNAT 1966:** Miha PIRNAT, Restavriranje rokokojskih fresk v srednji dvorani Cekinovega gradu, *Varstvo spomenikov*, X, 1966, str. 124.
- PIRNAT 1972:** Miha PIRNAT, Tehnike stenskega slikarstva na Slovenskem, *Varstvo spomenikov*, XVI, 1972, str. 51–56.
- POHL 1966:** Emil POHL, Raziskave slikarske tehnike na stenskih slikah v Pangrč Grmu, *Varstvo spomenikov*, X, 1966, str. 103–109.
- Pravilnik KN, 2009:** Pravilnik o konservatorskem načrtu (Uradni list RS, št. 66/2009); spletni vir, citiran 2019: <http://www.pisrs.si/Pis.web/pregledPredpisa?id=PRAV9581>

- PRISTOV 2011:** Tjaša PRISTOV, Poročilo o konservatorsko-restavratorskem sondiranju na objektu hotel Tivoli v Ljubljani, Ljubljana 2011 (arhiv ZVKDS območna enota Ljubljana).
- PRISTOV 2014:** Tjaša PRISTOV, Vila Poljanska 97, Ljubljana, Poročilo o konservatorsko-restavratorskem posegu na dekorativnih stenskih poslikavah, Ljubljana 2014 (arhiv ZVKDS Restavratorski center).
- PURSCHE 2000:** Jürgen PURSCHE, Konservierung und Restaurierung der Wandmalereien in Urschalling, *Die spätgotischen Wandmalereien der Michaelskapelle in Piesendorf. Zur Erhaltung und Erforschung mittelalterlicher Wandmalerei im Ostalpenraum* (ur. Ronald Gobiet), *Salzburger Beiträge zur Kunst- und Denkmalpflege*, 2, Salzburg 2000, str. 143–160.
- PURSCHE 2012:** Jürgen PURSCHE, Die Wandmalereien und die plastischen Dekorationen in den ehemaligen Fuggerschen Sammlungskabinetten. Konservierung und Restaurierung 1996–2012, v: HAGEN, PURSCHE, WENDLER 2012, str. 120–225.
- QUERINI 2017:** Emanuela QUERINI, Relazione di restauro. Dipinti murali della lunetta sopra l'altare, finti marmi, stucchi, e dipinti della parte nord del soffitto della navata, della chiesa dell'Annunciazione di Maria, di Nova Gorica, 15. 7. 2017–15. 10. 2017 (dokumentacija ZVKDS območna enota Nova Gorica).
- RAVNIKAR, RENČELJ-ŠKEDENJ 2013:** Sabina RAVNIKAR, Saša RENČELJ-ŠKEDENJ, Konservatorski načrt za Ljubljana – hotel Tivoli, Ljubljana 2013 (arhiv ZVKDS območna enota Ljubljana).
- Readings in Conservation, 1996:** *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, (*Readings in Conservation*; ur. Nicholas Price, M. Kirby Talley Jr., Alessandra Melucco Vaccaro), Los Angeles 1996.
- RES. 5, 2012:** Marta BENZA, Giuseppe BERGAMINI, Josip KOROŠEC, Giovanna NEVYJEL, Claudia RAGAZZONI, Polonca ROPRET, Mateja Neža SITAR, Rado ZOUBEK, *Restavriranje Quagliovih poslikav v ljubljanski stolnici//The Restoration of Quaglio's Wall Paintings in Ljubljana Cathedral//Il restauro delle pitture del Quaglio nella cattedrale di Lubiana*, RES. 5 (ur. Mateja Neža Sitar), Ljubljana 2012.
- RICKERBY, SHEKEDE 2007:** Stephen RICKERBY, Lisa SHEKEDE, Re-Integration of Losses on Globes, *The Postprints of the Image Re-integration Conference: 15–17 September 2003, Northumbria University, Newcastle Upon Tyne, UK*, Chicago 2007, str. 81–89.
- RIEGL 1903:** Alois RIEGL, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Dunaj, Leipzig 1903; spletni vir, citiran 19. 2. 2018: <https://archive.org/details/moderndenkmalk00denkgoog>
- RIEGL 1903 b:** Alois RIEGL, Zur Frage der Restaurierung von Wandmalereien, *Mitteilungen der kaiserlich-königliche Zentralkommission*, III, 2, 1903, str. 14–31.
- RITZ 1934/35:** Josef Maria RITZ, Die Wiederherstellung des Dominneren zu Augsburg, *Bericht des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege*, 1934/35, str. 10–16.
- RUARD 2007:** Guylaine RUARD, Restauration, dérestauration en peinture murale: un problème entre histoire et actualité. *Art et histoire de l'art*. 2007; spletni vir: CCSD HAL, Id v članku 00277776, objavljen 7. 5. 2008, citiran 22. 5. 2019: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-002777762008>
- SANTNER 2015:** Markus SANTNER, Die Entwicklung der Restaurierung mittelalterlicher Wandmalerei in Kärnten (1850–1970): Das Kunstwerk im Spannungsfeld zwischen Theorie und Praxis (Dissertation, Universität Wien), Wien 2015.

- SANTNER 2016:** Markus SANTNER, *Bild Versus Substanz. Die Restaurierung mittelalterlicher Wandmalerei im Spannungsfeld zwischen Theorie und Praxis (1850–1970). Entwicklungslinien in Kärnten und Österreich, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege*, XXIV, Wien, Köln, Weimar 2016.
- SANTNER 2017:** Markus SANTNER, Zwei Projekte zur Erforschung und Erhaltung mittelalterlicher Wandmalerei in Österreich, *Erfassen, Erforschen und Erhalten, Monitoring mittelalterlicher Wandmalereien, Beiträge des 11. Konservierungswissenschaftlichen Kolloquiums in Berlin/Brandenburg am 17. November 2017 in Brandenburg an der Havel, Arbeitshefte des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologischen Landesmuseums*, 47, Worms 2017, str. 135ff.
- SCHÄDLER-SAUB 1986:** Ursula SCHÄDLER-SAUB, Theorie und Praxis der Restaurierung in Italien. Zur Entwicklung der Gemälderetusche von der Renaissance bis zur Gegenwart, *Maltechnik – Restauro*, 1, München 1986, str. 25–41.
- SCHÄDLER-SAUB 1999 I:** Ursula SCHÄDLER-SAUB, Restaurierungsästhetik in Italien in der 2. Hälfte des 20. Jhs., Teil 1, Der Einfluss von Cesare Brandi und Umberto Baldini, 1950–ca. 1980, *Restauro, Zeitschrift für Kunsttechniken, Restaurierung und Museumsfragen*, 5, München 1999, str. 336–343.
- SCHÄDLER-SAUB 1999 II:** Ursula SCHÄDLER-SAUB, Restaurierungsästhetik in Italien in der 2. Hälfte des 20. Jhs., Teil 2, Die Umsetzung der Theorien in den achziger und neunziger Jahren, *Restauro, Zeitschrift für Kunsttechniken, Restaurierung und Museumsfragen*, 7, München 1999, str. 526–531.
- SCHÄDLER-SAUB 2000:** Ursula SCHÄDLER-SAUB, Gotische Wandmalereien in Mittelfranken. Kunstgeschichte, Restaurierung, Denkmalpflege, *Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege*, 106, 2000.
- SCHÄDLER-SAUB 2005:** Ursula SCHÄDLER-SAUB, Italia und Germania: Die italienischen Restaurierungstheorien und Retuschiermethoden und ihre Rezeption in Deutschland, *Die Kunst der Restaurierung. Entwicklungen und Tendenzen der Restaurierungsästhetik in Europa, ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees* (ur. Ursula Schädler-Saub), XXXX, München 2005, str. 104–121.
- SCHÄDLER-SAUB 2006:** Ursula SCHÄDLER-SAUB, Cesare Brandis »Theorie der Restaurierung«, ihre historische Bedeutung und ihre Aktualität, v: *Cesare Brandi, Theorie der Restaurierung* (ur., iz it. prevedli in komentirali Ursula Schädler-Saub, Dörthe Jakobs), (*Hefte des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS*, 41, München 2006, str. 21–36.
- SCHÄDLER-SAUB 2008:** Ursula SCHÄDLER-SAUB, Restaurierung und Zeitgeschmack: vom Umgang mit Fehlstellen, v: *Das Denkmal als Fragment – das Fragment als Denkmal. Denkmale als Attraktionen* (Jahrestagung der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger und des Verbandes der Landesarchäologen, 10–13 Juni 2007 in Esslingen am Neckar), *Arbeitsheft des Regierungspräsidiums Stuttgart*, 21, 2008, str. 141–158.
- SCHÄDLER-SAUB 2014:** Ursula SCHÄDLER-SAUB, Wollen wir ein »authentisches« Fragment oder eine »lesbare« Darstellung? Zur Restaurierung mittelalterlicher Wandmalereien nach 1945, *Der Berliner Totentanz. Geschichte – Restaurierung – Öffentlichkeit* (ur. Maria Deiters, Jan Raue, Claudia Rückert), Berlin 2014, str. 191–203
- SCHÄDLER-SAUB 2015:** Ursula SCHÄDLER-SAUB, »Please: Don't Spruce Up Built Heritage but Preserve it as an Authentic Historic Document!«, *CeROArt, Revue électronique* [online], Juin 2015, mis en ligne le 20 mai 2015, consulté le 09 juin 2015; spletni vir, citiran 2018: <http://ceroart.revues.org/4744>

- SCHINZEL 2003:** Hiltrud SCHINZEL, Visibility of Restoration – Legibility of Artworks: the Topicality of Compromise, *Visibilité de la restauration, lisibilité de l'œuvre, 5e colloque international de l'ARAAFU, Paris 13–15 juin 2002, Conservation restauration des biens culturels*, Paris 2003, str. 55–63.
- SCHUBERT SOLDERN 1915:** Fortunat von SCHUBERT SOLDERN, Betrachtungen über das Wesen des modernen Denkmalkults und seine physischen Grundlagen, *Mitteilungen der k. k. Zentralkommission*, XIV, ½, III, 1915, str.1–14.
- SITAR 2012:** Mateja Neža SITAR, Historiat posegov na poslikavah, v: *RES*. 5, 2012, str. 50–98.
- SITAR 2014–2015:** Mateja Neža SITAR, Valentin Metzinger – *Poveličanje sv. Uršule*, župnijska cerkev sv. Petra v Ljubljani. Umetnostnozgodovinski oris in raziskava historiata starejših posegov (projekt ARRS: Raziskave novih metodologij za konserviranje-restavriranje baročnih slik na platnu; ZVKDS Restavratorski center), Ljubljana 2014–2015.
- SITAR 2016:** Mateja Neža SITAR, Spomeniškovarstvena problematika restavriranja Quaglieve poslikave na oboku ljubljanske stolnice (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani), Ljubljana 2016.
- SITAR 2018:** Mateja Neža Sitar, Tehnična umetnostna zgodovina, *Konservator-restavrator. Povzetki mednarodnega strokovnega srečanja 2018*, 2018, str. 141.
- SITTE 1892:** Camillo SITTE, Ueber die Erhaltung des Gurker Domes und seine Malereien, *Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, NF XVIII, 1892, str. 75–80.
- SLABE 1987:** Marijan SLABE, Pereča vprašanja v spomeniškovarstveni dejavnosti, *Varstvo spomenikov*, 29, 1987, str. 9–19.
- SRŠA 2012:** Ivan SRŠA, Mimetska (re)integracija u zidnom slikarstvu, spletni vir: *IIC, Medunarodni institut za restavriranje povijesnih i umjetničkih djela – Hrvatska grupa*, objavljano 28. 3. 2012 (spremenjeno 12. 3. 2016), citirano novembra 2019: <http://www.iic-hrvatskagrupa.hr/mimetskareintegracija.html>
- STAVROULA KAPELOUZOU 2010:** Iris STAVROULA KAPELOUZOU, Harming Works of Art. The Challenges of Contemporary Conceptions of the Artwork (A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements of the Royal College of Art for the degree of Doctor of Philosophy), London 2010; spletni vir, citiran 19. 2. 2018: <http://researchonline.rca.ac.uk/1629/1/Harming%20Works%20of%20Art%202010.pdf>
- STELE 1928:** France STELE, Osnovna načela varstva spomenikov, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, l., XXIII, 1928.
- STELE 1955:** France STELE, Estetika in dokumentarnost v restavriranju spomenikov, *Varstvo spomenikov*, V, 1955, str. 5–12.
- STELE 1960:** France STELE, *Zaštita spomenika kulture, Principi, uvjerenja, iskustva*, Beograd, 1960.
- STELE 1965:** France STELE, Iz konservatorskih spominov, *Varstvo spomenikov*, X, 1965, str. 22–28.
- STELE 1969:** France STELE, *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do srede 16. stoletja*, Ljubljana 1969.
- Stone, 2012:** *Practical Building Conservation. Stone* (ur. David Odgers, Alison Henry), London 2012.
- ŠERBELJ 2009:** Ferdinand ŠERBELJ, Mejniki daljne preteklosti med Pohorjem in Bočem, *Zbornik občine Slovenska Bistrica III. Svet med Pohorjem in Bočem*, Slovenska Bistrica 2009, str. 42–75.

- ŠUBIC 1953:** Mirko ŠUBIC, Poročilo o delo restavratorskega oddelka, *Varstvo spomenikov*, IV (1951/1952), 1953, str. 110–114.
- ŠUBIC 1955:** Mirko ŠUBIC, Poročilo o delu restavratorskega oddelka, *Varstvo spomenikov*, V (1953/1954), 1955, str. 123–141, 183–184.
- ŠUŠTARŠIČ, BUTINA, ZORNIK, DE GLERIA, SKUBIN 2007:** Nina ŠUŠTARŠIČ, Milan BUTINA, Klavdij ZORNIK, Blaž DE GLERIA, Iris SKUBIN, *Likovna teorija*, Ljubljana 2007.
- TAHG:** TAHG – Technical Art History Group, *University of Glasgow*; spletni vir, citiran 2019: <https://technicalarthistory.gla.ac.uk/technical-art-history/>
- Technical Art History:** Technical Art History; spletni vir: *University of Amsterdam*, citiran 2019: <https://gsh.uva.nl/content/masters/conservation-and-restoration-of-cultural-heritage/study-programme/technical-art-history/technical-art-history.html?1571307967865&1576162856012>
- THIEME, BECKER 1939:** Ulrich THIEME, Felix BECKER, *Künstlerlexikon*, 33, Leipzig 1939.
- TORRACA 2009:** Giorgio TORRACA, *Lectures on Materials Science for Architectural Conservation*, Los Angeles 2009.
- TSCHUDI MADSEN 1976:** Stephan TSCHUDI MADSEN, *Restoration and Anti-restoration. A Study in English Restoration Philosophy*, Oslo, Bergen, Tromsø 1976.
- VAVKEN 1982:** Juša VAVKEN, Umetnostnozgodovinska dediščina v prostorskem načrtu občine Vrhnika, *Varstvo spomenikov*, XXIV, 1982, str. 88.
- VELEPIČ 1950:** Ciril VELEPIČ, Poročila o delu Zavoda v II. polletju 1950, *Varstvo spomenikov*, III, 3–4, 1950, str. 177.
- VIŠNAR 1997:** Katarina VIŠNAR, Pojem avtentičnosti v konservatorstvu, *Varstvo spomenikov*, 37, 1997, str. 24–31.
- VODNIK 1998:** VODNIK, Alenka. *Tekstilni vzorci v srednjeveškem stenskem slikarstvu na Slovenskem* (Razprave Filozofske fakultete Ljubljana), Ljubljana 1998.
- VODNIK 1991:** Alenka VODNIK, Brokatni vzorci v slovenskem stenskem slikarstvu 15. stoletja (diplomska naloga, Univerza v Ljubljani), Ljubljana 1991.
- VODNIK 2003:** Alenka VODNIK, Šablonirani tekstilni vzorci kot pomožna metoda slogovne analize srednjeveškega stenskega slikarstva/Stencilled Textile Patterns as Auxiliary Method of Stylistic Analysis of the Mediaeval Wall Painting, *Varstvo spomenikov*, 40, 2003, str. 53–72.
- VOKIĆ 2007/08:** Denis VOKIĆ, Čiščenje, lakiranje, pozlata, retuširanje: tehnologija i primjena u konzervatorsko-restavratorskim radovima, Nastavni materijal – radna verzija, Odsjek za umjetnost i restauraciju Sveučilišta u Dubrovniku, Dubrovnik 2007/08.
- WEHLTE 1962:** Kurt WEHLTE, *Wandmalerei, Praktische Einführung in Werkstoffe und Techniken*, Ravensburg 1962.
- WEHLTE 1967:** Kurt WEHLTE, *Werkstoffe und Techniken der Malerei*, Ravensburg 1967.
- ZADNIKAR 1950:** Marijan ZADNIKAR, Restavracija cerkve na Ptujski gori, *Varstvo spomenikov*, III, 1–2, 1950, str. 24–27.
- ZADNIKAR 1967:** Marijan ZADNIKAR, *Rotunda v Selu*, Murska Sobota 1967.
- ZADNIKAR 1970:** Marijan ZADNIKAR, *Romanska umetnost (Ars Sloveniae)*, Ljubljana 1970.
- ZADNIKAR 1982:** Marijan ZADNIKAR, *Romanika v Sloveniji. Tipologija in morfologija sakralne arhitekture*, Ljubljana 1982.

- Zakon ZVKDS, 2008:** Zakon o varstvu kulturne dediščine (Uradni list RS, št. 16/08, 123/08, 8/11 – ORZVKD39, 90/12, 111/13, 32/16 in 21/18 – ZNOrg); spletni vir, citiran 2019: <http://pisrs.si/Pis.web/pregledPredpisa?id=ZAKO4144>
- ZALAR 2007:** Klavdij ZALAR, Dvorec Drnča, Dvorska vas. Poročilo o opravljenem sondiranju v letu 2007, Ajdovščina 2007 (arhiv ZVKDS območna enota Kranj).
- ZALAR 2009:** Klavdij ZALAR, Poročilo o opravljenem sondiranju ometov in beležev. Mestna hiša Kranj, Ajdovščina 2009 (arhiv ZVKDS območna enota Kranj).
- ZALAR 2010:** Klavdij ZALAR, Konservatorski načrt št. 3/2010 za Prem – Rojstna hiša Dragotina Ketteja, Ajdovščina 2010 (arhiv ZVKDS območna enota Nova Gorica).
- ZALAR 2012:** Klavdij ZALAR, Poročilo o opravljenem sondiranju ometov in beležev. Grad Trebnje, Ajdovščina 2012 (arhiv ZVKDS območna enota Novo mesto).
- ZALAR 2013:** Klavdij ZALAR, Konservatorski načrt št. 1/2013 za Vipava – Lanthierijeva graščina (gospodarska poslopja), Ajdovščina 2013 (arhiv ZVKDS območna enota Nova Gorica).
- ZALAR 2014:** Klavdij ZALAR, Rut – Cerkev sv. Lamberta, *Varstvo spomenikov. Poročila*, 49, 2014, str. 236–239.
- ZALAR 2016:** Klavdij ZALAR, Poročilo o opravljenem sondiranju ometov in beležev. Visoko pri Poljanah – Dvorec Visoko, Ajdovščina 2016 (arhiv ZVKDS območna enota Ljubljana).
- ZEHETER et al. 2014:** Franz Josef ZEHETER et al., *Basilika auf dem Petersberg bei Dachau*, Lindenberg 2014 (2. posodobljena izd.).
- ZUPAN 1986:** Olga ZUPAN, Srednjeveško stensko slikarstvo na Gorenjskem. Sondiranja in odkrivanja v letih 1965–1985, *Varstvo spomenikov*, 28, 1986, str. 209–212.
- ZUZ, 1959:** Umetnostnozgodovinska bibliografija dr. Franceta Steleta, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v., 6, 1959, str. 20–40.
- ŽELEZNIK 1960:** Milan ŽELEZNIK, Ob restavriranju fresk, *Varstvo spomenikov*, 7 (1958/1959), 1960, str. 72–88.
- ŽELEZNIK A. 1998:** Alenka ŽELEZNIK, Jožef Oman, *Konservatorski posegi v cerkvi Marijinega Vnebovzeta na Muljavi*, RES. 3, Ljubljana 1998, str. 10.

VIRI SLIK

Delovanje skupine za varstvo in obranjanje stenskih poslikav na Slovenskem

Ajda Mladenovič

Slika 1: foto: Valentin Benedik, 2017

Slika 2: foto: Ajda Mladenovič, 2013

Slike 3, 11a, 11b, 12: foto: Ajda Mladenovič, 2019

Slika 4: © Dokumentacija Restavratorskega centra ZVKDS, 2007

Slika 5: foto: Jerneja Kos, 2018

Slika 6: foto: Ajda Mladenovič, 2017

Slika 7: foto: Ajda Mladenovič, 2016

Sliki 8a, 8b: foto: Ajda Mladenovič, 2012

Slika 9: foto: Ajda Mladenovič, 2018

Slika 10: foto: Ajda Mladenovič, 2019; z dovoljenjem © Fondazione »Società per la Conservazione della Basilica di Aquileia«, Italia

Slika 13: foto: Ajda Mladenovič, 2018; z dovoljenjem © Santuario Muggia Vecchia, Italia.

Sliki 14a, 14b: foto: Nastja Nylaander, 2019

Slika 15: foto: Jelka Kuret, 2016

Zgodovinski pregled raznolikih pristopov k retuširanju stenskih slik

Ajda Mladenovič

Slika 1: foto: Ajda Mladenovič, 2018; z dovoljenjem © Fondo Edifici di Culto, Ministero dell'Interno – Dipartimento per le Libertà civili e l'Immigrazione – Direzione Centrale per l'amministrazione del Fondo Edifici di Culto, Italia

Slika 2: foto: Ajda Mladenovič, 2018; z dovoljenjem: © Fondo Edifici di Culto, Ministero dell'interno, Italija

Slika 3: foto: Ajda Mladenovič, 2018; z dovoljenjem: © Fondo Edifici di Culto, Ministero dell'interno, Italia

Sliki 4, 5: foto: Ajda Mladenovič, 2018

Slika 6: foto: Anita Kavčič Klančar, 2006

Slika 7: foto: Ajda Mladenovič, 2017

O vplivu restavratorskih pristopov, sodelovanja restavratorja in umetnostnega zgodovinarja ter tehnične umetnostne zgodovine na končno prezentacijo

Mateja Neža Sitar

Slika 1: z leve zgoraj navzdol po stolpcih proti desni (iz: SITAR 2014–2015):

Pavel Künl (1817–1871): Janko Polec, Edvard in Karel Strahl, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, X, 1930, str. 61

Janez Borovski (1817–1902): *Ilustrirani Slovenec*, št. 33, 15. 8. 1926, str. 179

Janez Wolf (1825–1884): Viktor Steska, *Slikar Janez Wolf – pomnoženi ponatiski iz: »Dom in Sveta«*, Ljubljana 1910, str. 115: Nadškofijski arhiv Ljubljana

Matija Koželj (1842–1917): Zbirka upodobitev znanih Slovencev, Narodna in univerzitetna knjižnica Ljubljana (dalje NUK); spletni vir, citiran 26. 11. 2019: <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:IMG-ZB3M1UWX>

- Anton Jebačič (1850–1927): *Ilustrirani Slovenec*, št. 13, 25. 3. 1928, str. 99
- Janez Šubic (1850–1889): Zbirka upodobitev znanih Slovencev NUK; spletni vir, citiran 26. 11. 2019: <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:IMG-KNJDJC44>
- Ludvik Grilc (1851–1910): *Ilustrirani Slovenec*, št. 28, 10. 7. 1927, str. 231
- Simon Ogrin (1851–1930): foto: I. Tišler, 19??; Zbirka upodobitev znanih Slovencev NUK; spletni vir, citiran 26. 11. 2019: <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:IMG-OJ1GEKXO>
- Matija Bradaška (1852–1915): Zbirka upodobitev znanih Slovencev NUK, spletni vir, citiran 26. 11. 2019: <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:IMG-DKJPJ4KZ>
- Matej Trpin (1871–1926): foto: neznani avtor, 1926, © Arhiv Slovenskega biografskega leksikona (Inštitut za kulturno zgodovino, Ljubljana, SAZU); osebna mapa Mateja Trpina
- Matej Sternen (1870–1949): Zbirka upodobitev znanih Slovencev NUK, spletni vir, citiran 26. 11. 2019: <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:IMG-YAPOGPJI>
- Franjo Golob (1913–1941): foto: neznani avtor, ok. 1935, © Koroška osrednja knjižnica dr. Franca Sušnika (fototeka; FOT 2934), Ravne na Koroškem
- Peter Železnik (1902–1974): foto: neznani avtor, 1944, zasebni arhiv Jurija Železnika.
- Mirko Šubic (1900–1976): detajl iz slike 6: © Dokumentacija Restavratorskega centra ZVKDS
- Izidor Mole (1927–1998): Milček Komelj, *Poetično slikarstvo Izidorja Moleta*, (razstavní katalog: Dolenjski muzej), Novo mesto 1991, str. 6
- Emil Pohl (1930–2002): detajl iz foto: zasebni arhiv Franca Kokalja
- Tomaž Kvas (1921–2016): foto: Gorjup: *Varstvo spomenikov*, XVI, 1972, str. 8
- Miha Pirnat st.: foto: Momo Vuković: *Varstvo spomenikov*, XVI, 1972, str. 11
- Slika 2: obe fotografiji: © Ministrstvo za kulturo RS, INDOK center, fototeka
- Slika 3: foto: Rihard Jakopič (?), © Narodna galerija, Ljubljana, NG F 206
- Slika 4: © Ministrstvo za kulturo RS, INDOK center, fototeka; objava: KOMELJ 1966, str. 29
- Sliki 5a, 5b: GOLOB 1986, str. 162 in 163
- Slika 6: © Dokumentacija Restavratorskega centra ZVKDS
- Sliki 7a in 7b: MOLE 1966, str. 178 in 179
- Slika 8a: foto. detajla: Valentin Benedik iz foto: Janez Kotar, © Nadškofijski arhiv Ljubljana; objava: STESKA 1903, str. 488
- Slika 8b: foto: Marjan Smerke, junij 1985; zasebni arhiv dr. Josipa Korošca
- Slika 8c: foto: Valentin Benedik, 2006
- Slika 9: grafični prikaz: Mateja Neža Sitar po: SITAR 2016, str. 348

Retuša in/ali reintegracija pri restavriranju stenskih poslikav (razlaga pojmov)

Ivan Srša

Slike 1–7: foto: Ivan Srša, © Hrvatski restauratorski zavod, Zagreb

Duhovna komponenta srednjeveškega stenskega slikarstva – problematika konservatorsko-restavratorske prezentacije

Simona Menoni Muršič

Slika 1: foto: Vlasta Čobal Sedmak

Slike 2a, 2b, 3a, 3b, 4a, 4b, 5a, 5b: foto: Ajda Mladenovič

Slika 5c: foto: Vlasta Čobal Sedmak

Slika 6a: foto: Viktor Gojkovič

Slika 6b: čb foto: Simona Menoni Muršič

Slika 6c: foto: Simona Menoni Muršič

Prezentacija najstarejših plasti stenskih slikarj v Šmartnem na Pohorju, Laškem in Selu

Janez Balažic

Slike 1a, 2a, 4a, 4b, 5a, 8a: foto: Janez Balažic

Slike 1b, 1c, 3a, 3b: foto: Tomo Jeseničnik, 2019

Sliki 2b, 6: foto: Vlasta Čobal Sedmak

Sliki 5b, 5c: levo foto: Aleš Sotler, desno foto: Janez Balažic

Slika 7: levo foto: ZADNIKAR 1967, str. 25, sl. 19, desno foto: Janez Balažic

Slika 8b: levo foto: Janez Mikuž, © fototeka ZVKDS območna enota Maribor; desno foto: Tomislav Vrečič

Kompleksno dožemanje vidnega polja (vizualno razumevanje restavrirane umetnine)

Vlasta Čobal Sedmak

Slike 1a, 1b, 1c, 5: grafični prikaz: Vlasta Čobal Sedmak, 2018

Slika 2: ANGELINI 2013, str. 64, © Photo Scala, Firenze

Slika 3: spletni vir: Art.net, citiran 11. 10. 2018: <http://www.artnet.com/artists/henri-matisse/%C3%A9tude-pour-pasipha%C3%A9-chant-de-minos-les-cr%C3%A9tois-5xZtRBFBBYdIay5nVzCzug2>

Slika 4: foto: Vlasta Čobal Sedmak, 2012

Sliki 6a, 6b: foto. z računalniško simulacijo: Vlasta Čobal Sedmak, februar 2018

Sliki 7a in 7b: foto: Nastja Nylaander, 2018

Retuširanje stenskih poslikav v Firencah – študiji primerov iz Opificia delle Pietre Dure.

Problematika, materiali in tehnike

Alberto Felici

Slike 1–9: © Arhiv Opificio delle Pietre Dure, Firenze

Konserviranje-restavriranje stenskih poslikav v Nemčiji: problematika estetske prezentacije in ohranjanja zgodovinske avtentičnosti

Ursula Schädler-Saub

Slika 1: foto: Achim Bunz, 2014, © Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege

Slike 2a, 2b, 2c, 5b: foto: Ursula Schädler-Saub, 2016

Sliki 3a, 3b: © Landschaftsverband Rheinland

Slika 4a: © Landesamt für Denkmalpflege Baden-Württemberg

Slika 4b: foto: Dörthe Jakobs, © Landesamt für Denkmalpflege Baden-Württemberg

Slika 5a: foto: Eberhard Lantz, 2010 © Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege

Sliki 6a: foto: Adalbert Wiech, © Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege

Slika 6b: foto. in digitalna rekonstrukcija: Adalbert Wiech, © Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege

Slika 7a: foto: Marburg, ok. 1890

Slika 7b: foto: Klaus Klarner, 2007: HAGEN, PURSCHE, WENDLER 2012, str. 189

Slika 7c: foto: Achim Bunz, 2012: HAGEN, PURSCHE, WENDLER 2012, str. 193

Srednjeveške stenske poslikave na avstrijskem Koroškem včeraj in danes.

Kako ravnati s to dediščino v prihodnosti?

Gorazd Živkovič

Sliki 1, 3: © Bundesdenkmalamt fotoarhiv Celovec

Slika 2: © Bundesdenkmalamt arhiv Dunaj

Slika 4: foto: Robert Smoley, 2016

Slika 5: foto: Gorazd Živkovič, 2013

Slike 6, 7, 10: foto: Gorazd Živkovič, 2018

Slika 8: foto: Ulrich Harb, 1996

Slika 9: foto: Gorazd Živkovič, 2016

Uvod v problematiko varstva in ohranjanja stenskih poslikav v Sloveniji

Robert Peskar

Slike 1–7: foto: Robert Peskar

Problemi ob estetski prezentaciji stenskih slik, ki nastanejo v odnosu med Zavodom in konservatorjem-restavradorjem izvajalcem

Marta Bensa, Minka Osojnik (© Dokumentacija ZVKDS območne enote Nova Gorica)

Sliki 1a, 1b: foto: Minka Osojnik, 14. 11. 2016

Slika 2: foto: Marta Bensa, 22. 5. 2015

Slika 3: foto: Marta Bensa, 26. 9. 2014

Slika 4: foto: Minka Osojnik, 13. 7. 2016

Slika 5: foto: Andrej Jazbec, 13. 5. 2014

Sliki 6a, 6b: foto: Minka Osojnik, 16. 11. 2012

Slika 7a: foto: Marta Bensa, 24. 7. 2017

Slika 7b: foto: Minka Osojnik, 21. 9. 2017

Retuša – dotik s slikarjem. Vloga razumevanja umetniškega dela

Anita Klančar Kavčič

Slike 1, 4a, 4b, 4c, 5, 8: foto: Anita Klančar Kavčič

Sliki 2, 3: grafični prikaz: Anita Klančar Kavčič

Slika 6: foto. in grafična obdelava: Vid Klančar

Slika 7: foto: Vid Klančar

Retuša, prezentacija – problemi in rešitve

Andrej Jazbec

Slike 1–6: foto: Andrej Jazbec

Estetska prezentacija šablonskih stenskih poslikav

Klavdij Zalar

Slike 1, 2, 7: foto: Klavdij Zalar, 2016

Slike 3, 4, 6: foto: Klavdij Zalar, 2015

Slika 5: foto: Klavdij Zalar, 2016/17

Pogledi na estetsko prezentacijo stenskih poslikav. Drobci iz osebne prakse

Ivan Bogovčič (zasebna dokumentacija avtorja)

Slika 1: foto: Ivan Bogovčič, 2004

Slika 2a: foto: Ivan Bogovčič, 1998

Slika 2b: foto: Ivan Bogovčič, januar 2003

Slika 3: barvna študija: Ivan Bogovčič, 1993

Slika 4: foto: Ivan Bogovčič, 1996

Sliki 5a, 5b: foto: Vuko Špadijer, 1985

Sliki 6a, 6b: foto: Ivan Bogovčič, 2004, 2006

Sliki 7a, 7b: foto: Ivan Bogovčič, 2007

Sliki 8a, 8b: foto: Jure in Ivan Bogovčič, 2007

Sliki 9a, 9b: foto. iz 2004 in študija na fotokopiji iz 2016: Ivan Bogovčič

AVTORJI

prof. mag. Ivan Bogovčič
akad. slikar; konservatorsko-restavratorski svetnik
upokojenec
ivan.bogovcic@gmail.com

doc. dr. Janez Balažič
umetnostni zgodovinar
Pedagoška fakulteta, Univerza v Mariboru
Koroška cesta 160, 2000 Maribor
janez.balazic@um.si

Marta Bensa, mag.
akad. restavratorka; umetnostna zgodovinarica; višja konservatorica-restavratorica
Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije
Območna enota Nova Gorica
Delpinova 16, Nova Gorica
marta.bensa@zvkd.si

Vlasta Čobal Sedmak
akad. kiparka; konservatorsko-restavratorska svetovalka
Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Restavratorski center
Območna enota Maribor
Slomškov trg 6, 2000 Maribor
vlasta.cobal.sedmak@zvkd.si

Alberto Felici
restavrator
vodja Centra di Restauro
Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e per le province di Pistoia e Prato
Sede di Piazza Pitti Firenze
Piazza de' Pitti, 1-50125, Firenze, Italija
alberto.felici@beniculturali.it

mag. Andrej Jazbec
akad. restavrador; višji konservator-restavrador
Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Restavratorski center
Območna enota Nova Gorica
Delpinova 16, Nova Gorica
andrej.jazbec@zvkd.si

mag. Anita Klančar Kavčič
akad. slikarka; konservatorsko-restavratorska svetovalka
Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Restavratorski center
Poljanska cesta 40, 1000 Ljubljana
anita.kavcic@rescen.si

mag. Martina Lesar Kikelj
prof. likovne umetnosti; konservatorsko-restavratorska svetovalka
vodja Restavratorskega centra
Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije
Poljanska cesta 40, 1000 Ljubljana
martina.kikelj@rescen.si

dr. Simona Menoni Muršič
umetnostna zgodovinarica; višja konservatorica
Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije
Območna enota Maribor
Slomškov trg 6, 2000 Maribor
simona.menoni@zvkd.si

Ajda Mladenovič
akad. restavratorica; umetnostna zgodovinarica; višja konservatorica-restavratorica
vodja Oddelka za stensko slikarstvo in mozaike
Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Restavratorski center
Poljanska 40, 1000 Ljubljana
ajda.mladenovic@rescen.si

Minka Osojnik

prof. umetnostne zgodovine; sociologinja kulture; višja konservatorka

Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije

Območna enota Nova Gorica

Delpinova 16, Nova Gorica

minka.osojnik@zvks.si

doc. dr. Robert Peskar

umetnostni zgodovinar; konservatorski svetnik

generalni konservator

Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Služba za kulturno dediščino

Metelkova ulica 4, 1000 Ljubljana

robert.peskar@zvks.si

prof. dr. Ursula Schädler-Saub

akad. restavratorka; umetnostna zgodovinarica; konservatorica-restavratorka

Hochschule für Angewandte Wissenschaft und Kunst

HAWK Hildesheim / Holzminden / Göttingen

Fakultät Bauen und Erhalten

Bismarckplatz 10/11, D-31134 Hildesheim, Nemčija

ursula.schaedler-saub@hawk.de

dr. Mateja Neža Sitar

umetnostna zgodovinarica; konservatorsko-restavratorska svetovalka

Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije

Območna enota Maribor

Slomškov trg 6, 2000 Maribor

mateja.neza.sitar@rescen.si

prof. Ivan Srša

umetnostni zgodovinar; konservatorsko-restavratorski svetovalec

upokojenec

isrsa@yahoo.com.hr

mag. Klavdij Zalar
akad. slikar; konservator-restavrator (samozaposlen v kulturi)
Cankarjev trg 15, 5270 Ajdovščina
klavdijzalar@yahoo.com

mag. Gorazd Živkovič
umetnostni zgodovinar, deželni konservator
vodja oddelka za Koroško
Bundesdenkmalamt, Abteilung für Kärnten
Alter Platz 30, 9020 Klagenfurt/Celovec, Avstrija
gorazd.zivkovic@bda.gv.at

KAZALO OSEBNIH IMEN

A

Acidini, Cristina -109
 Aldrovandi, Alfredo -109
 Amadejci, rodbina 90
 Anders, John -130, +132, 135, 136
 Andrash, Darya -109
 Arnold, L. 137, 138
 Arnold, podjetje 133, -133
 Aškerc, Anka -89
 Ažbe, Anton +54

B

Bacher, Ernst 134
 Baldini, Umberto 34–35, -35, 67, 105–106, 174–176,
 -175, 187, 209
 Bandini, Fabrizio -109
 Beck, James 47
 Bensa, Marta -19
 Berducou, Marie Claude 47
 Berenson, Bernard 47
 Berneker, Franc -53, -55
 Bianchi, Gaetano 109, -109
 Bogovčič, Ivan 46, 58, 150
 Borovski, Janez +49
 Bradaška, Matija +49
 Brajer, Isabelle 95, -95, +95, 99, -99, 100
 Brandi, Cesare 15, -32, 34, -34, 42, -45, 47, 55–56,
 -56, 67, 68, 70, 97, 105, 114–115, -115, 117–
 120, 122–123, 125, 127, 136, 144, -162, 165,
 172, 174–175, -175, 215
 Butina, Milan 93, 96, 168

C

Cagnini, Andrea -109
 Capone, Pietro -109
 Casazza, Ornella 174
 Chimenti, Massimo -109

Ciatti, Marco -109
 Cimabue (Benvenuto di Giuseppe) 207
 Clark, Kenneth 47
 Conti, Alessandro -29

Č

Černigoj, Mica 55
 Čobal Sedmak, Vlasta -19, -82

D

Daley, Michael 47
 Damianelli, Sandro -109
 Dehio, Georg 34, 51, 118, 128–130
 Del Neri, Clemente Costantino 158, +159
 Demšar, Tone 46, 59
 Demus, Otto 131, 133–134
 Dini, Dino 106
 Dolinar, Lojze -55
 Dvořak, Max 31, 40, 50, 52, 129–131, -130, 207

E

Eigenberger, Robert -50, -52
 Engerth, Erasmus Ritter von 50, -51
 Enzinger, Sebastian -130, 136

F

Feldtkeller, Julia 64, -64, 89
 Felici, Alberto -20, -109
 Forlati, Ferdinand -52, 55
 Franc Ferdinand, nadvojvoda 52, 129
 Franc Jožef I., cesar 48
 Frodl, Walter -37, 131, 133
 Frosinini, Cecilia -109

G

Galeotti, Monica -109
 Gaspari, Maksim -53, +54, -55

LEGENDA

Za geslom so navedene številke strani v besedilu,
za znakom - so navedene številke strani v opombah,
za znakom + so navedene številke strani s slikami

Gašperin, G. R. +54

Gerisch, Eduard 50, -50, 129

Ginhart, Karl -131

Giotto di Bondone 32, +57, 105, 108–109, 110, +110,
+111

Glaise, Wolfhart +119

Golob, France 53

Golob, Franjo -40, +49, 52, -52, +54

Golob, Nataša 199

Gombrich, Ernst Hans 47, 169

Görtschacher, Urban 135

Grilc, Ludvik +49

Grueber, Paul 130, -130

H

Haggenmiller, Franz +116, 117

Hartner, Tina -82

Hartwagner, Siegfried 133–134, 136

Höfler, Janez -48, 87, 90, 146, -146

I

Innocenti, Federico -109

Itten, Johannes 98

J

Jakac, Božidar -55

Jakobs, Dörthe +121

Jakopič, Rihard -55

Janez iz Kastva, slikar 200, +202

Janez Ljubljanski, slikar 144, 199

Jazbec, Andrej -19

Jebačin, Anton +49

Jelovšek, Franc -51

Jernej iz Loke, slikar 149, 158, +159, 180, 202, +204

Jokilehto, Jukka -29

Jurkovič, Ivan -55

Justin, Gabriel -55

K

Kastner, Josef -51

Kavčič, Mateja -190

Kavčič Klančar, Anita -19

Keller, Annette -109

Kerciku, Dina 134

Kette, Dragotin -189

Kokalj, France 46, -51

Koller, Manfred 51, -51, 135

Komelj, Ivan 46, 144

Kopač, Franjo +54

Kos, Anton Gojmir -55

Kos, T. -55

Kotar, Janez +60

Kovačič, Bine -82, -91

Koželj, Matija +49

Kralj, France -55

Kralj, Tone - 55

Kremser Schmidt, Martin Johann -51

Kreuzer, Josefina 134

Križnar, Anabella 74

Kubert, J. +54

Künl, Pavel +49

Kvas, Tomaž 46, +49

L

Lalli, Carlo -109

Lanfranchi, Mariarosa -109

Lanterna, Giancarlo -109

Lanthieri, grofje 185

Lapi, Isabella -109

Latronico, Angelo -109

Lesar Kikelj, Martina -19, 73

Lešnik, Maja -82

Lippi, Filippo 35

Lorenz F. +129

Luther, Martin 78

M

Madsen, Tschudi -46
 Maranzi, Lucian 135
 Marčič, Rudolf +54, -55,
 Marino, Alessandra -109
 Mariotti, Paola Ilaria -109
 Masaccio (Tommaso Cassai) 35
 Masolino (Tommaso di Cristoforo Fini) 35
 Matisse, Henri +97
 Melicher, Theophil 50, -52, -130
 Menoni Muršič, Simona -19
 Mertens, H. H. -51
 Mezger, Victor 121
 Miyashita, Takaharu -109
 Mladenovič, Ajda -19, 27, -45
 Mojster bohinjkega prezbiterja, slikar 204
 Mole, Izidor 40, -42, 46–47, +49, 56, +57, 64, 90–91
 Mora, Laura -34, 66, 68–70, 136, -162, 207, 216
 Mora, Paolo -34, 66, 68–70, 136, -162, 172, 216
 Morris, William 31
 Muñoz Viñas, Salvador, 46, -47

N

Napotnik, Ivan -55
 Nylander, Nastja -100

O

Ocepek, Nadja -60
 Ogrin, Simon +49, +54, -55

P

Pamuk, Orhan 78
 Pancani, Marco -109
 Panofsky, Erwin 47
 Paolini, Leonardo -109
 Pediček Terseglav, Damjana -190
 Pescatori, Lia -109

Peskar, Robert -19, 58, 73, -73
 Pettenkofer, Max von 51, -51
 Pfeleiderer, Friedrich 117, +118
 Philippot, Paul 47, 66–70, -162, 216
 Piero della Francesca -78, +95
 Pinna, Daniela -109
 Pirnat, Miha st. 46, +49
 Plečnik, Jože -53
 Podkrižnik, Nataša -89
 Podrekar, Fran -55
 Pohl, Emil 46, +49
 Porcinai, Simone -109
 Porenta, Gašper +54, -55
 Pristov, Tjaša -189

Q

Quaglio, Giulio 59, +60, 60, 74, 197–198, -198, +199

R

Ragazzoni, Claudia -20
 Ragni, Maddalena -109
 Reichwald, Helmut F. +120
 Repič, Alojzij -53
 Rickerby, Stephen 167–168
 Riegl, Alois 31, -31, 50, 52, -52, 128–131, -146
 Rigo, Leonardo 160
 Ritsch, I. -51
 Ritschl, Hermann -52
 Rizzi, Maria -109
 Ruskin, John 31, 34, 47, 50, -50, 52
 Rutigliano, Sara -109

S

Sacken, Eduard von 128
 Sajovic, Mara +54
 Saksida, Herko -185
 Santner, Markus -20, 139

Scarlichi, Rajnald 199
 Scharf, Lukas 158
 Scheel, Florus -52
 Schlosser, Julius von 129
 Scott, George Gilbert 31
 Semetkowski, Walter 58
 Sever, Anton -55
 Shekede, Lisa 167–168
 Sitar, Mateja Neža -19, 74, -74
 Sitte, Camillo 130
 Slabe, Marijan 59
 Sotler, Aleš -89
 Stele, France 40, -40, 52, -52, +53, 55, +54, -55, 58,
 143–144, -143, -146
 Sterle, Franjo -53, +54
 Sternen, Matej +39, 40, -40, +49, 52, -52, +53, -53,
 +54, 55, -55, 144
 Storno, Ferenc 89
 Suški mojster, slikar +198, 200, 202, +203, +204

Š

Šantel -55
 Šantel, Saša +54, -55
 Škodlar (Čoro), Franc +54, -55
 Šubic, Janez +49
 Šubic, Mirko 40, -40, +49, -50, -52, -55, 56, +57, 58
 Šubic, Rajko -55
 Šuc, Simona -82

T

Tavčar, Franja +194
 Tavčar, Ivan +194
 Tendler, Josef +131
 Teodori, Brunella -109
 Tintoretto, Jacobo -51
 Tintori, Leonetto 32, +33, 106
 Tomaž Beljaški, slikar +132

Tosini, Isetta -109
 Tratnik, Fran -55
 Třebonski mojster, slikar 77
 Trenkwald, Matthias 50
 Trpin, Matej +49
 Turek, Peter -118

V

Vasari, Giorgio 30
 Vavpotič, Ivan 55, -55
 Vesel, Ferdo -53
 Viertelberger, Hans 50, -52, 58, +129, 130, -130, 131
 Viollet-le-Duc, Eugène 31
 Viterbo, Lorenzo da 34
 Vodnik, Alenka 73

W

Walliser, Franz 50, -130, 131, 133, -133, 134, +134,
 -135
 Wehlte, Kurt 37
 Wickhoff, Franz 129
 Winder, Berthold -130
 Wolf, Janez +49

Z

Zadnikar, Marijan 90
 Zajec, Ivan -55

Ž

Železnik, Milan 150
 Železnik, Peter -40, +49, 52, -52, +54, 144, +144
 Žirovniški mojster, slikar +147
 Živkovič, Gorazd -20, -45, -55

KAZALO KRAJEVNIH IMEN

A

- Altersberg (Trebesing)
cerkev sv. Jurija 137
- Anglija 31
- Aquileia → Oglej
- Arnoldstein → Podklošter
- Amsterdam
Rijksmuseum -51
univerza -61
- Arezzo
bazilika sv. Frančiška -78, +95
Culturanoova s.r.l. -109
- Atene 31
- Augsburg
Zodiakalna dvorana (Badstuben) v Fuggerjevi palači
124–125, +126
katedrala 122, +122, 123
- Avstrija -20, 31, 39, 48, -55, 64, 128, -129, 133–134,
-134, 135–136, 139, 150
- Avstro-Ogrska 40

B

- Bavarska 117
Oddelek za ohranjanje zgodovinskih spomenikov 118
Državni urad za ohranjanje kulturne dediščine 123
- Beljak 137
- Berg v Dravski dolini
farna cerkev 137
- Blače (Šent Štefan na Zilji) 137
- Blejski otok
cerkev Marijinega vnebovzvetja -20, +27
- Bodensko jezero 121
- Bohinj
cerkev sv. Janeza Krstnika -20, 149
- Bohinjsko jezero 149
- Brauweiler
benediktinski samostan 118, 119, +119

Breg pri Kranju

- cerkev 149
- Brescia 185
- Breže
bergfrid Konrada I. v kapeli sv. Ruperta na Petrovem
bregu 130, +131, 134
cerkev Nemškega reda 133, -133
- Brežice
grad -146
- Bruselj 40
- Buchholz (Treffen)
cerkev sv. Lamberta 137
- Bumlje (Koče-Muta)
farna cerkev 137

C

- Celje
Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije,
območna enota Celje 89
- Celovec 137
Zvezni urad za spomeniško varstvo
(Bundesdenkmalamt: BDA), oddelek za Koroško
131, -133, -137, -138
- Crngrob
cerkev Marijinega oznanjenja +54

Č

- Češka 87

D

- Danska
Narodni muzej (Nationalmuseet) 99
- Dobrla vas 137
- Dröschitz (Velden) → Trešiče (Vrba)
- Dunaj 40, -40, 50, -128, 141
Akademija upodablajočih umetnosti 50, -50, -52,
129

LEGENDA

Za geslom so navedene številke strani v besedilu,
za znakom - so navedene številke strani v opombah,
za znakom + so navedene številke strani s slikami

- Akademija upodablajočih umetnosti, Institut
(oddelek) za konserviranje-restavriranje -129, 139,
-139
Centralna komisija za preučevanje in ohranjanje
umetnostnih in zgodovinskih spomenikov 48, -48,
50–52, -52, 58, 64, 129–130
dunajska šola za umetnostno zgodovino 31, 39, 40,
129
umetniška akademija → Akademija upodablajočih
umetnosti
umetnostna galerija (Gemäldegalerie) 50, -51
Univerza za naravoslovje (BOKU), Institut za
meteorologijo -139
Urad za spomeniško varstvo Avstrije 133, 135–136,
139, 141
Zvezni urad za spomeniško varstvo
(Bundesdenkmalamt: BDA) -128, -130, -133, -135,
-136, -139
Dvor pri Polhovem Gradcu
cerkev sv. Petra +199
- E**
Eberndorf → Dobrla vas
Ebenthal → Žrelec
Evropa 29, 31, 40, 51, 94
- F**
Feldkirchen → Trg
Firence 105, -109, 207
 bazilika sv. Križa (Santa Croce) 105, 108, +107, -109
 cerkev Vseh svetih (Ognissanti) 109
 florentinski muzej -109
 kapela Bardi v cerkvi sv. Križa 32, +33
 kapela Brancacci v cerkvi Santa Maria del Carmine
 35, +35, +36
 Mannucci Geom. Vinicio s.r.l. -109
 Opera di Santa Croce -109
 Opificio delle Pietre Dure (OPD) 32, 34, 105, 176,
 209, 212
 Forchheim -118
 Francija 30–31, 134
 Friesach → Breže
 Furlanija 84
- G**
Gabrovica pri Komnu
 cerkev sv. Petra 149, +155
Gatschach (Weißensee)
 farna cerkev 137
Genova -185
Glanhofen (Trg)
 farna cerkev 137
Glantschach (Liebenfels) → Glenče (Lepo Polje)
Glasgow
 The University of Glasgow -61
Glenče (Lepo Polje)
 farna cerkev 137
Glodnica
 farna cerkev 137
Glödnitz → Glodnica
Gnesau → Knežova
Godešič pri Škofji Loki
 cerkev sv. Nikolaja -20, +163, +172
Golovica pri Celovcu 137
Golšovo (Žihpolje) 137
Gorenja vas – Poljane -190
Goriška Brda
 grad Dobrovo -185
Gospa sveta na Koroškem
 cerkev Gospe Svete 131
Göltzschach (Maria Rain) → Golšovo (Žihpolje)
Greifenburg
 farna cerkev 137
Gurk → Krka na Koroškem

H

Hart ob Glanegg (Trg)
cerkev sv. Lamberta 137
Harvard
Fogg Art Museumu 61
Hermagor → Šmohor
Hrastovlje
cerkev sv. Trojice 200, +202
Hrvaška 150

I

Irschen
farna cerkev 137
Italija -20, 32, 39, 42, -55, 56, 105, 133–134, 136, 150,
-158

J

Jama ob Savi
cerkev sv. Lenarta +151
Jugoslavija -40, 134

K

Kamna Gorica -146
Kanazawa
Univerza -109
Karnberg (Šentvid)
cerkev sv. Martina 137
Kitajska
Mogao (jame) 168
Klagenfurt → Celovec
Knežova
farna cerkve 137
Koče-Muta 137
Koroška (Avstrija) 89, 128–131, 133, -133, 134, -134,
-135, 139, 141
Koseč pri Drežnici
cerkev sv. Justa 176

Kostanjevica v Novi Gorici

cerkev Gospodovega oznanjenja Mariji 160, +160
Kötschach-Mauthen → Koče-Muta
Kred
cerkev sv. Nikolaja -20, 174, 176, +177, +178
Križevci pri Ljutomeru
cerkev sv. Križa +26, -100, +102
Krka na Koroškem
kapela 137
krška škofija 141
proštija 137
škofovska kapela v krški stolnici 89, +129, 130,
-130, 133–134

L

Laško
korni zvonik v cerkvi sv. Martina 82, +87, 89, 91
Marijina kapela v cerkvi sv. Martina +145, 146
Längdorf (St. Jakob) → Velika vas (Šentjakob)
Ledine
cerkev sv. Jakoba 154, +154
Lepo Polje 137
Liebenfels → Lepo Polje
Ljubljana -58, 74, 146
Akademija likovnih umetnosti → Akademija za
likovno umetnost in oblikovanje
Akademija upodablajočih umetnosti → Akademija
za likovno umetnost in oblikovanje
Akademija za likovno umetnost in oblikovanje 40,
-40, 53, -53, 56, 60
Akademija za likovno umetnost in oblikovanje,
Oddelek za restavriranje 60
cerkev sv. Nikolaja (stolnica) 59–60, 74, 196, 197,
+199
Društvo restavradorjev Slovenije (DRS) -14–15, -74,
149, 154
Hotel Tivoli (Švicarija) -188, -189 +193

- Hribarjeva vila -189
 Narodna galerija -14, +16, -56, -189
 Oddelek (katedra) za umetnostno zgodovino,
 Filozofska fakulteta 73
 Prosvetno-kulturni zbor Skupščine Socialistične
 republike Slovenije -58
 Restavratorski center ZVKDS 15, 27, -58, 59–60
 Slovensko konservatorsko društvo (SKD) -14, 154
 Spomeniški urad 52, 53, -55
 Tehniška srednja šola -53, +54
 Udruženje jugoslovanskih oblikujočih umetnikov,
 podr. za Slovenijo 55, -55
 Umetniška šola Probuda 53, -53, +54, 58
 Zavod za spomeniško varstvo → Zavod za varstvo
 kulturne dediščine Slovenije (ZVKDS)
 Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije
 (ZVKDS) -14, 55, 56, 59, 82, 143–144, 149–150,
 152–156, 158, 160, 195, 211–212
 Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije,
 območna enota Ljubljana -190
 Lombardija 185
 London 40
 National Gallery 168
 Lopata v Suhi krajini
 cerkev sv. Neže +201
 Lölling
 farna cerkev 137
 Lorenziberg (Frauenstein)
 cerkev sv. Lovrenca 137
 Ludbreg
 pomožno poslopje gradu Batthyany +70, +71
 Lutrovska klet, Sevnica +19, + 20, 150
- M**
- Malta
 farna cerkev 137
 karner 137
- Maria Rain → Žihpolje
 Maria Rojach -133
 Maria Saal → Gospa sveta na Koroškem
 Maria Waitschach
 cerkev 138, +138, -139
 Maria Wörth → Otok
 Maribor
 Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije,
 območna enota Maribor 82
 Meiselding (Mölbling)
 farna cerkev 137
 Mellweg (Hermagor) → Melviče (Šmohor)
 Melviče (Šmohor) 137
 Metnitz → Motnica
 Milano
 Maimeri (tovarna) 207
 Millstatt
 farna cerkev 135, +135, -135, 136, +136, 139
 Mirna na Dolenjskem
 cerkev sv. Janeza Krstnika -20, +41, 42
 Moste pri Žirovnici
 cerkev sv. Martina 146, +147
 Motnica
 farna cerkev -133
 kostnica 130, -130
 Muggia Vecchia → Stare Milje
 Muljava
 cerkev Marijinega vnebovzetja -20, 144
 München 40, -40, 117
- N**
- Nemčija 37, 114, -117, 118, 121–123, 150
 New York
 Institute of Fine Arts -61
 Nova Gorica
 Goriški muzej Kromberk -185
 Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije,
 območna enota Nova Gorica 152

- Novo Mesto
 prošnja -189
- Nürnberg
 cerkev sv. Klare 123, +124
- O**
- Oberschütt (Villach) → Rogaje (Beljak)
- Oberwöllan (Arriach) 137
- Oberwollanig (Beljak) 137
- Oglej 130
 bazilika Marijinega vnebovzeta in svetih Mohorja in Fortunata +25
- Otok
 Marijina cerkev 136
- Ormož
 cerkev sv. Jakoba 80, +81
- P**
- Petersberg
 benediktinski samostan sv. Petra +116
 cerkev sv. Petra +116, 117, -117
- Pijava Gorica 146
- Pistoia -109
- Pisweg
 karner sv. Lamberta 89, 133, -133
- Podklošter 137
- Podpeč pod Skalo
 cerkev sv. Pavla +17
- Police pri Cerknem
 cerkev Rojstva Device Marije -20
- Poljane nad Škofjo Loko
 Šubičeva hiša -188, -190, -194
- Porenje-Pfalška 118
- Požega
 cerkev sv. Lovrenca +69
- Praga -40
- Prato -109
- Prebl (Volšperk) 137
- Prem
 stara šola – rojstna hiša Dragotina Ketteja -189
- Preserje
 cerkev sv. Vida +167
- Priblja vas (Dobrla vas)
 cerkev sv. Miklavža 137
- Pribelsdorf (Eberndorf) → Priblja vas
- Prüfening
 benediktinski samostan sv. Jurija 117, 118, +118
- Ptuj 58
 dominikanski samostan -20, +99, 144
- Ptujska gora
 cerkev Marije Zaščitnice -20
 Križeva kapela v cerkvi Marije Zaščitnice 144, +144
- Pürgg
 kapela sv. Janeza Krstnika +25, +39, 40
- R**
- Radna vas (Podklošter)
 cerkev Marija pri sedmih studencih 137
- Radendorf (Arnoldstein) → Radna vas (Podklošter)
- Radiše (Žrelec)
 farna cerkev 137
- Radovljica -20, 146
- Radsberg (Ebenthal) → Radiše (Žrelec)
- Regensburg 116, -122
- Reichenau-Oberzell
 benediktinska samostanska cerkev sv. Jurija, +120, 121
- Reka pri Cerknem
 cerkev sv. Kancijana +156
- Ribčev Laz
 cerkev sv. Janeza Krstnika +148
- Ribno pri Bledu
 cerkev sv. Jakoba +21, 146, +147

- Rim 40, 55, 136, 160, 207
 Centralni inštitut za restavriranje (Istituto Centrale del Restauro: ICR) 34, 40, -55, -57, 105–106, 135, 207, 215–216
 Museo Centrale del Risorgimento Italiano -160
- Rogaje (Beljak)
 cerkev Marije Magdalene 137
- Ruta v Baški grapi
 cerkev sv. Lamberta 158, +159
- S**
- Salzburg 84
- Selo
 cerkev sv. Nikolaja in Blažene Device Marije (rotunda) -20, 82, +88, 89–91, 150
- Slovenija 19–20, -40, 47–48, -56, -58, 60–61, 94, 96, 100, 102, 143, 146, 149–150
- Spodnja Avstrija 128, 141
- Spodnji Otok pri Radovljici
 cerkev sv. Janeza Krstnika +145, 146
- Spodnja Slivnica
 cerkev sv. Petra in Pavla +19
- Srajach (St. Jakob im Rosental) → Sreje (Šentjakob v Rožu)
- Sreje (Šentjakob v Rožu)
 cerkev sv. Jedrt (Šentjedrt) 137
- St. Gandolf (Glanegg)
 farna cerkev 137
- St. Jakob → Šentjakob
- St. Kanzian am Kanzianiberg → Škocjan v Zagoričah
- St. Peter in Holz → Sv. Peter v Lesu
- St. Peter im Katschtal (Rennweg)
 farna cerkev 137
- St. Stefan (Völkermarkt) → Šent Štefan (Velikovec)
- St. Stefan am Krappfeld (Möbling) 137
- St. Stefan im Gailtal → Šent Štefan na Zilji
- St. Veit an der Glan → Šentvid ob Glini
- Stare Milje
 cerkev Marije Vnebovzete +26
- Stein pri Kremsu -134
- Sternberg (Wernberg) → Strmec (Vernberk)
- Steuerberg
 farna cerkev 133, -133, +134, 141
- Steyr -89
- Stična
 križni hodnik, cistercijanska opatija +20, -20, 146
- Stocklitz (Trg) 137
- Stopno
 cerkev Rožnovenske Matere božje -20
- Strmec (Vernberk)
 farna cerkev 137
- Studenice
 samostan dominikank +75, 76
- Suha pri Škofji Loki
 cerkev sv. Janeza Krstnika +198, 200, 202, 204, +205, +206
- Sv. Peter v Lesu
 cerkev 134, +134, 139
- St. Peter am Wallersberg (Völkermarkt) → Šentpeter na Vašinjah (Velikovec)
- Š**
- Šent Štefan (Velikovec) 137
- Šentjakob 137
- Šentpeter na Vašinjah (Velikovec)
 farna cerkev 137
- Šent Štefan na Zilji 137
- Šentvid ob Glini
 farna cerkev 135
- Šilentabor
 cerkev sv. Martina +18
- Škocjan v Zagoričah
 cerkev -133

Škofja Loka

kapela v Loškem gradu -20, +169, +173

Kašča -14, 149

rotovž -20

Šmartno na Pohorju

cerkev sv. Martina -20, 82, +83, 84, +84, +85,
87–89, 91

Šmohor 137

Štajerska (Avstrija) 141

T

Thörl → Vrata

Thörl-Maglern → Vrata-Megvarje

Tiffen (Steindorf)

cerkev sv. Marjete 137

farna cerkev 137

Tirolska 84, 97

Tolmin

cerkev sv. Urha -20, +23, +76, 77, +77, +79

Tolminski muzej 158, +159

Trebnje

cerkev Marije Vnebovzete -20, 150

Trešiče (Vrba)

cerkev sv. Egida 137

Trg

farna cerkev 137

Tulln

karner 89, -128

Turnišče

cerkev Marijinega vnebovzeta -20, +53

U

Urschalling pri Kimskem jezeru

cerkev sv. Jakoba +24, 37, +38

V

Velden → Vrba

Velika Nedelja

cerkev sv. Trojice 79, +80

Velika vas (Šentjakob) 137

Velikovec

farna cerkev v Velikovcu -133, 137

Vetrinj

Bernardova kapela v samostanski cerkvi 138, +138

Videm pri Ptujju

cerkev sv. Janeza Krstnika -20

cerkev sv. Vida -20

Viktring → Vetrinj

Villach → Beljak

Vinica

hiša Otona Župančiča -189

Vipava

Lanthierijev dvorec 174, 185, +186, -189

Vipolže

vila +157, 174, 183, +184

Visoko pod Kureščkom

cerkev sv. Nikolaja 199, +201

Visoko pri Poljanah

Tavčarjev dvorec -188, +191, +192, 194, +194, -194

Viterbo

kapela Mazzatosta v cerkvi Santa Maria della Verita
34

Museo Civico -34

Volatje

cerkev sv. Brikcija -20, 174, 180, +181, +182

Volšperk 137

Vorarlberg pri Feldkirchu -52

Vorderberg (St. Stefan im Gailtal) → Blače (Šent Štefan
na Zilji)

Völkermarkt → Velikovec

Vrata

farna cerkev -55, 130, -130, 131, -131, +132, 136

Vrata-Megvarje

cerkev sv. Andreja +26

Vrba 137

Vrhnika -55

Vrzenec

cerkev sv. Kancijana +39, 40, 55, +170, +171

W

Wachsenberg 135

Wolfsberg → Volšperk

Wölfnitz → Golovica pri Celovcu

Würmlach (Kötschach-Mauthen) → Bumlje (Koče-
Muta)

Z

Zagreb -40, 56

Zgornja Bavarska 117

Zwettl

samostan -89

Ž

Žihpolje 137

Žrelec 137

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

75.052:7.025.4 (082)

PREZENTACIJA stenskih poslikav : pogledi, koncepti, pristopi / [avtorji Janez Balazic ...
[et al.] ; Knjigi na pot, urednica Mateja Neža Sitar ; terminološki slovar Ajda Mladenovič ...
[et al.] ; izdelava kazal Leja Borovnjak, Mateja Neža Sitar ; prevod iz angleščine v slovenščino
Tanja Dolinar]. - Ljubljana : Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, 2020. - (Res. :
Dela = Papers ; 7)

ISBN 978-961-6990-73-8
1. Balazic, Janez, 1958-
COBISS.SI-ID 26058755



Zavod
za varstvo
kulturne dediščine
Restavratski center



9 789616 990738