

Velikokrat sem že rekel, da bi ga najraje vtaknil v oni manierizem 16. stoletja, kjer se človeški obrazi spreminjajo v maske, maske pa oživljajo, v svet nenormalnih simbioz in dvoživk, v podzemlje čutnih strahov in mrzlih golih lepotic. Nekam, kjer najdemo vse prej kakor pa srečno, preprosto, zaupno domačnost.

Delal bi mu krivico, če bi mu znal najti prostor le v enem takih starostnih obdobjih. Resničnih umetnikov ne moremo nikoli etiketirati z eno samo oznako. Kakor kateri od njegovih dvoumnih likov, tako ima tudi Savinšek dvojni Janusov obraz. Morda smo do danes bolj spoznali njegov retrospektivni profil in nas je to plašilo. Kljub vsemu temu bi že danes menil, da ne pomeni njegovo kiparsko delo le rafiniranega izpopolnjevanja starih pridobitev, ampak tudi nadvse pogumen korak naprej. V našem razmeroma skromnem sodobnem kiparstvu, ki ima za seboj šele šest, sedem desetletij neprekinjenega razvoja, je potrebno marsikaj starega dokončati, preden bodo stopili novi ideali povsem v ospredje.

*

O Savinšku bomo morali še veliko pisati. Pri tem ne bo noben kritik z lahkoto očrtal njegovega portreta. Tudi sam Savinšek predstavlja ob vseh svojih nespornih odlikah problematičen model, s čigar mnogoterimi aspekti se skoraj nikoli docela ne spoprijaznimo, ki pa nenehno zbuja naše zanimanje.

Luc Menaše

OB RESTAVRIRANIH UMETNINAH

Ob drugem posvetovanju konservatorjev FLRJ je bila v Moderni galeriji od 3. do 12. oktobra poleg razstave restavratorskih del v cerkvi sv. Sofije v Ohridu in dokumentacije arhitektonskih spomenikov odprta tudi razstava Restavratorskega oddelka pri Zavodu za spomeniško varstvo LRS.

Dve dvorani so napolnili slikarska in kiparska dela, ki jih je razstavljal opremil z dokumenti in tako pokazal najrazličnejše restavratorske posege, metode, okvare na slikah in kipih, pa tudi poizkuse s sodobnimi načini fotografiranja.* Razstavljena dela so poleg vpogleda v pomembno in dragoceno delo mlade ustanove nudila tudi dovolj materiala za razpravljanje o sodobnih splošnih principih restavratorstva in o nekaterih konkretnih restavratorskih posegih. Na tem mestu nas ne bodo zanimale prvenstveno tehnološke metode dela, zanimalo nas bo splošno obravnavanje slikarskih in kiparskih spomenikov, kolikor se to nanaša na njihovo dokumentarno in estetsko vrednost.

Kadar govorimo o sodobnem ohranjanju spomenikov, velja danes v svetu še vedno geslo konservirati ne restavrirati. To je splošen princip. Znanost, posebej kemija, je že toliko napredovala, da bi lahko bili kos vsaki konservaciji, kadar bi šlo samo za konserviranje spomenika v pravem pomenu besede. Razstavljeni gotski tabli sv. Katarine in Barbare iz Prepol na Štajerskem pa sta nazorno nakazali drug problema restavriranja, ki je gotovo bolj zamotan kot zgolj tehnični poseg, s katerim zaustavljamo predvsem propadanje umetnine. Fotografije so pokazale stanje, v kakršnem sta bili tabli

* Fotografiranje je vodil M. Vidmar, kustos Tehniškega muzeja.

pred restavracijo: razpokane deske, manjkajoče velike površine barvne plasti, poudarjene krakelire. S tem, da so utrdili barvne plasti, zakitali odpadla mesta, izvedli za gledalca sicer nevidne, dolgotrajne in kočljive posege in z njimi omejili raztezanje lesa, je bila slika v glavnem konservirana. Restavradorji niso na njej izvršili nobenega posega, ki bi bil le količkaj v nasprotju z ohranjenostjo dokumentarnostjo. Original se je ostro ločil od belih zakitanih mest. Bele zakitane ploskve, ki so zajemale skoraj eno tretjino celotne poslikane površine, pa so trgale celoto. Tudi strogo nevtralni ton, ki je bil kasneje diskretno položen na preveč vsiljiva bela mesta, ni mogel rešiti celote. Princip stroge konservacije oziroma dokumentarnosti je bil v tem primeru nevzdržljiv. Če smo s prepotrebno kitanjem dali manjkajočim delom beli ton ali pa smo jih skušali tonirati v drugem nevtralnem tonu, zakaj ne bi tonsko obravnavali velike manjkajoče barvne površine skladno z ohranjenimi barvnimi deli? Slika sv. Katarine je bila primer takega restavriranja, kjer je s strogim konserviranjem bil hkrati rešen tudi problem esteske celote gotske table: z lahnimi lazurnimi toni, ki so jih nanašali postopoma v nekaj plasteh, so manjkajoče dele približali originalu. Pri tem slikar-restavrador ni hotel vsiliti sliki svojega slikarskega hotenja niti ni hotel imitirati starega. Manjkajoče barvne dele je izpolnil z ustreznimi toni. Opustil je vsako modeliranje. Na gledalca učinkuje sedaj podoba celotno, ne več kot slikarski fragment ali dokument. Stroga konservatorska dokumentarnost se je povezala z esteskim pojmovanjem umetnine. Tako delo pa je dolgotrajno in zamudno. Niti ga ne kaže uporabljati na vseh primerih. Niti ne bi za vse primere ustrezal. Eden najbolj stalnih principov v konservatorstvu je prav nestalnost principov. Teh principov namreč ne moremo posploševati. Umetnine so individualne, zato jih moramo individualno obravnavati. Ne samo zaradi specifičnosti in individualnosti okvar, marveč zaradi njihovega individualnega umetnostnega izraza.

Fotografije so prikazale tudi nekaj važnejših terenskih del — predvsem nova odkritja srednjeveških fresk na Vrbi, v Hrastovlju, Tupaličah in Selu. Tudi ob tem lahko načnemo novo načelno vprašanje. Bolj svobodni homo morda pri obravnavanju baročnega stenskega slikarstva, manj svobodni in bolj striktni pri gotskem slikarstvu. Ne morda zato, ker je starejše, bolj redko in eventualno bolj dragoceno. Ima samo druge zakonitosti. Na Vrbi so v podružni cerkvi sv. Marka letos odkrivali srednjeveške freske. Pri tem so gotovo računali na celotno poslikano notranjščino. Rezultat pa je bil drugačen. Slike v ladji, ki jih je v prvi polovici 16. stoletja naslikal domači mojster Jernej iz Loke so bile ohranjene le fragmentarno. Iz slikanega srednjeveškega ikonoografskega koncepta, ki je kot pisana preproga pokrival stene v notranjščini, ni bil v celoti ohranjen skoraj noben prizor. Pred odkrivanjem so bile stene popolnoma bele. Po odkritju slikarije pa je nastala prevelika disonanca med nepravilnimi živobarvnimi otoki in belo steno. Z ustreznim toniranjem notranjščine so bili ti barvni otočki povezani v celoto. Respektirali smo vsak najmanjši delček, pa najsi bo to del glave, konjskega trupa ali bordure. Z doslikavo ni bilo ničesar dodanega niti s preslikavo vzetega. Vendar je bil z ustreznim toniranjem interieuru povrnjen skoraj že izgubljeni milje, kolikor ni bil ustvarjen nov, ki pa ustreza miljeju kmečke cerkvene notranjščine.

Zavod za spomeniško varstvo že nekaj let restavrira v brežiškem gradu poslikano slavnostno dvorano. Take bogate prostornine so pri nas, če izvzamemo slavnostna stopnišča, nastajale po gradovih predvsem v 18. stoletju.

Posebno štajersko plemstvo je preko Graza posredovalo te nove arhitekturne elemente. V Brežicah je v veliki dvorani leseni strop iz 17. stoletja nadomestil v prvi polovici 18. stoletja nov, zrcalast in ves poslikan. Stropna slikarija se v iluzionistično dozvednem smislu odpira v zračne višave, kjer se na nebu med oblaki spreletavajo mitološka bitja. Poslikane stene držijo v ravnotežju stropno slikarijo. Vse se preliva, arhitektura in slikarstvo skupaj ustvarjata baročni interieur. V baroku namreč ni prave meje med slikarstvom in arhitekturo, med arhitekturo in kiparstvom. Dvorano v brežiškem gradu — če jo gledamo predvsem kot estetsko, ne samo kot spomeniško vrednoto — moramo obravnavati drugače kot n. pr. notranjščino sv. Marka. Tu smo s fragmenti prvotne ohranjene slikarije in primernim ustrežajočim tonom dosegli do neke mere iluzijo nekdanjega izgubljenega miljeja. Baročnega koncepta poslikane prostornine pa ne bi mogli tako obravnavati. Iz preprostega razloga, ker ne bi bil več baročen, temveč samo dokument (ali pa fragment) iz baročne dobe. Spomeniška vrednota — v estetskem smislu — ni več samo v originalu, v pristnosti materiala. Ta vrednota se kaže v celotnem, za optični videz neokrnjenem baročnem ambientu. Ni slučaj, da smo na Štatenbergu, manjkajoče dele štukaturnega okrasa nadomestili s povsem novimi. Za estetski izraz notranjščine ni bil važen samo detajl, važna je bila celota, skladnost med stenami, plastiko in slikarijo. Važen je bil torej prostor, v katerem je bila gola arhitektura samo ena izmed komponent. Prav tako je bila samo ena izmed komponent slikarija ali plastika. Vse to skupaj oblikuje baročni prostor. Estetska vrednota je v tem primeru slonela predvsem v prostornini, v njenem izrazu. Na to se je opirala tudi njena umetnostna vrednota. V tem primeru ne bi pogrešili, če bi del manjkajoče slikarije na novo dopolnili, kot nismo pogrešili, ko smo vstavili nov manjkajoči del štukaturnega okrasa. Na Dunaju so n. pr. ob restavraciji poslikanih baročnih interieurov s freskami poznanih mojstrov na novo dopolnili cele odpadle dele kompozicije. Zakaj? Zato, da so ohranili baročni milje prostornine, česar gotovo ne bi mogli, če bi se držali stroge konservacije. Princip Vrbe n. pr. tu ne bi uspel. Seveda tudi teh opazovanj ne bi mogli posplošiti. Če hočemo že govoriti o načelih v spomeniškem varstvu, moramo ugotoviti, da so le-ta zelo nestalna. Bolj pravilno je govoriti o individualnem obravnavanju v okviru splošnih principov spomeniškega varstva.

Tako individualno obravnavanje smo lahko videli na razstavi v seriji restavrirane gotske plastike. Poleg forme je bistvena estetska oz. umetnostna komponenta tudi originalna polihromacija plastike. Večina razstavljenih primerov je v glavnem ilustrirala rezultate, dobljene pri odkrivanju stare dragocene prvotne polihromacije. En primer pa je načel tudi drugo problematiko. Iz Ribnice na Dolenjskem so prepeljali v delavnico razbito gotsko Madono. Nekateri kosi so celo manjkali, med njimi tudi glava. K sreči so se ohranile stare fotografije. Na podlagi teh je bila izrezana, ali točneje, kopirana nova glava. Z dopolnitvijo gornjega dela telesa in glave je plastika spet dobila trdno zaokroženo celoto, z odstranitvijo recentnih poslikav in delnim odkritjem stare polihromacije pa so ji povečali tudi njeno spomeniško oz. umetnostno vrednost. Zasijala je (kolikor ne preveč živo) v prvotni pozlati in pisanih tonih prve polovice 15. stoletja. Res da je kip dobil novo glavo. Meja med starim in dodanim pa je označena. Ne gre za zavestno imitacijo, temveč samo za dopolnitev. Žal, da na razstavi ni bil razstavljen kip Matere božje iz stare cerkve na Savi na Jesenicah. Tudi ta je bil fragmentarno ohranjen. Ohranila

se je le sedeča Madona brez deteta, brez rok in s poškodovano glavo. Kip je izgubil tudi — razen nekaterih bornih sledov — staro polihromacijo. Gotovo je že dalj časa bil v takem stanju. Tudi tu bi lahko imitirali manjkajoče dele, tako da bi primerjali to Madono s podobnimi motivi sedečih Madon. Izbrali pa smo striktno konservacijo. Le za estetski izraz glave je bil dodan manjkajoči nos. Spet drugačen način na enakem ali vsaj podobnem objektu. Spet se lahko prepričamo, da v praktičnem restavratorstvu ni enakih principov. Enotnost je samo načelna: restavrirati v prvotno obliko. Do katere mere in kako? Tu pa enaki pogledi niso več enaki, marveč individualni. Odvisni so od umetnine.

Če govorimo, da moramo umetnino konservirati v prvotni obliki, stojimo večkrat pred težavno in kočljivo nalogo, ki zadeva odstranjevanje laka. Nekateri imenujejo tak lak tudi staro patino. Vendar se pod pojmom stara patina večkrat skriva plast navadne umazanije, saj, debela plast orumenelega firnisa, navadnega mizarskega laka ali lanenega olja. Pod patino razumemo tudi »žlahtni« zlati galerijski ton. Razumemo pa tudi tisti neopredeljivi izraz, ki ga ima umetnina in ki ji ga daje samo čas. To je prava patina. Z nekaterimi primeri je bilo vprašanje odstranitve laka pokazano tudi na razstavi. Morda ni slučaj, da so bili razstavljeni primeri izbrani prav iz dobe domačega klasicizma. Je to čas, ko se pri nas uveljavlja realistični portret, ko postane krajina, realistična pokrajina, tudi predmet slikarjevega zanimanja. Realizem samozavestnih in samozadovoljnih meščanov pa tudi njihov naškrobljeni ovratnik narekujejo resno držo portretirancev, ki strogo gledajo na nas s prekrizanimi ali podvihanimi rokami. Nekatere slike imajo za ozadje tudi pokrajino, in to realistično. Gotovo ne bi bila dama v globokem dekolteju zadovoljna, če bi se videla v toaleti, ki je s časom postala nejasno zamazana, in ugotovila, da je beli, dragoceni, kožuhovinasti, povsem mehki ovratnik postal tako nedoločljiv. Če smo se naše podobe iz časa klasicizma navadili gledati v toplem rumenkastem tonu, se ni lahko odločiti za odstranitev tega, kar daje slikam neko toplino in kar ljubitelji tako cenijo. Končno pa smo se tudi mi na to navadili. Gotovo je bilo tudi tedaj nebo, ko ga je slikar slikal, modro in gotovo ga je takega tudi naslikal; večerna zarja na sliki, ki je bila tudi razstavljena in kjer vidimo skupino otrok z Rakovnikom in Rožnikom zadaj, je bila gotovo rdeča. Trobentice rumene, plavice v rokah otrok pa plave. Z odstranitvijo porumenelega laka je slika pridobila, kar se tiče vernosti, izgubila pa je, kar se tiče topline. Izgubljen je lažni »žlahtni« galerijski ton. Dama v globokem dekolteju pa spet sije v dragoceni beli toaleti. Gotovo je tak poseg najmanj tvegana prav na slikah iz dobe realizma oziroma klasicizma. Tvegana pa bi bil tak daljnosežen poseg n. pr. pri slikah Kremser-Schmidta (žal te to pot niso bile razstavljene). Samozavestno doslednost restavratorja, ki odstranjuje orumeneli lak, mora tu zamenjati skepsa. Slikarska tehnika Kremser-Schmidta, njegov način polaganja barv, njegova barvna lestvica in lazure, zahtevajo drugačen način. Vprašanje laka tu ni več tako enostavno, ker ga je slikar sam uporabljal za doseg nekaterih efektov. Spet vidimo, da so principi tako različni, kot so različne slike in njihovi avtorji. Tvegano je zaenkrat govoriti o ustaljenih principih. Le-ti se menjajo ob vsakem primeru posebej. Nespremenjen ostaja le spoštljivi respekt in pa čuječa pazljivost nad umetninami.

Največ prostora je bilo na razstavi na razpolago slikam naših impresionistov. Zanimivo in tudi vsega upoštevanja vredno dejstvo. Torej ne konsevramo samo starih slik. V nevarnosti so tudi slike, ki so tako rekoč nastajale že v našem času. Najstarejše nimajo niti petdeset let. Gre za četvorico slikarjev: Grohar, Jakopič, Jama in Sternen. Pri podrobnem ogledu slik naših impresionistov, predvsem prve trojice, ugotavljamo okvare, ki kažejo, da je tu proces razkrajanja neprimerno hitrejši in nasilnejši kot pri večini platen naših starejših mojstrov. Vzrokov je več: netemeljito pripravljena platna (grundiranje), uporaba slabega slikarskega materiala, močni barvni sloji, debelo nanašanje barv in pastozna tehnika. Naši impresionisti so v skladu s svojimi slikarsko-tehničnimi intencijami in zato, da bi dosegli optične učinke, radi uporabljali za slikovno podlago grobo platna; ta so večkrat grobo tkana, luknjičava. Neredko so uporabljali celo navadno juto — vrečevino. Zaradi sicer naravnega neenakomernega raztezanja slikovne podloge in barvne plasti pod vplivom temperature in zračne vlage imamo na slikah običajno tako imenovane krakelire. V izredno močnem obsegu pa jih iz že omenjenih razlogov najdemo na slikah naših impresionistov. Neredko barvna plast celo odstopa. Tu gre torej predvsem za tehnični način restavracije, ki z utrjevanjem podloge, fiksiranjem barvne plasti, z vtiskavanjem emulzij v za to prirejeni restavratorski stiskalnici, kjer slika zaradi podložene klobučevine kljub visokemu pritisku ohrani pastozni slikarski značaj umetnine. Številna razstavljena dela so pokazala odliko takih posegov in njihovo pravilnost, pri čemer so platna naših impresionistov spet pridobila ne samo na estetski vrednosti, temveč so postala spet — vsaj za neko dobo — odporna. Restavrirana dela so velik uspeh našega restavratorstva, hkrati pa tudi razveseljiv dokaz, da je naše mlado restavratorstvo tudi kos kočljivim posegom, ki jih zahtevata poseben način in slikarska tehnika impresionizma.

Priložnostna razstava, ki je pokazala le del rezultatov in je bila morda bolj namenjena strokovnjakom kot široki publiki, je pokazala, da je tiho in skrbno delo naših restavratorjev (vodja profesor Mirko Šubie, restavratorji akademski slikar Mole, akademski slikar Kvas, restavratorja Demšar in Lapuh) večjega pomena kot si običajno to zamišljamo. Ohranjujejo nam umetnine. Problem restavracije pa je tudi bolj zapleten kot si to navadno zamišljamo. Zaenkrat ga ne moremo reducirati na en sam imenovalec. Čeprav razpolagamo z najmodernejšimi tehničnimi pripomočki in sredstvi za restavriranje, s tem problem restavracije še ni končan, ampak se tu — kot smo lahko videli — šele pričinja.

Ivan Komelj