

Жужана Т. Корхеџ Пап^{*}

ПРИЛОЗИ ИСТОРИЈИ БАРОКНЕ СЛИКАРСКЕ ТЕХНИКЕ. РЕЗУЛТАТИ РЕСТАУРАТОРСКИХ ИСТРАЖИВАЊА ОЛТАРСКИХ СЛИКА ИЗ ВОЈВОДИНЕ

САЖЕТАК: Текст припада области „техничке историје уметности” у којој допринос настаје из конзерваторских и научних испитивања и запажања, најчешће изведених у току конзерваторско-рестаураторских радова за време припрема и самих изложби у Градском музеју Суботица. Савремени приступ „conservators in action” је да рад рестауратора приближи публици. Методологија пратећих научних испитивања утемељена је у складу са принципима конзерваторске струке, полазећи од недеструктивних имиџинг метода ка испитивањима попречних пресека на узорцима и испитивањима пигмената. Током обраде литературе и проналажења нових архивских извора, као и анализом више од шездесет рестаурираних слика, било је могуће донети вредне закључке и дати нове резултате у вези с техником средњоевропског барокног штафелајног сликарства. Идентификовани су опус и сликарска техника заборављених барокних сликара са територије некадашње Мађарске краљевине: С. Штетнера, Ф. Фалконера, П. А. Сенсера, М. Ханиша и М. Жеравића.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: барок, сликарска техника, конзерваторска испитивања, Штетнер, Фалконер, Сенсер, Ханиш, Жеравић.

Увод

Резултати истраживања у области техничке историје уметности, која су отпочела последњих деценија XX века у Западној Европи, потврђују важну улогу, одговорност и разноврсну делатност рестауратора. Методолошки приступ обухвата истраживање појединих уметника и њихових радионица, као и историјских сликарских материјала и уметничких техника. Током рестаурације више дела одређеног аутора могуће је идентификовати јединствени стваралачки процес или сликарски рукопис који прате разна запажања везана за технологију, заснована на рестаураторским испитивањима. „Technical history of art” ствара мост међу рестаураторима, историчарима

^{*} Градски музеј Суботица, Прегледни научни рад / Subject review article; korhecz.zsuzsi@gmail.com

уметности и научницима природних наука (КОЛЕР 2006: 146). Циљ истраживања је допринос познавању барокних мајстора који су оставили за собом значајно наслеђе у католичким црквама Војводине.

Истраживање историјских извора се ослања првенствено на страну литературу на немачком, енглеском, хрватском, словачком и мађарском језику. Конзерваторска техничка и научна испитивања изведена су током рестаурација, кроз неструктивна и деструктивна испитивања олтарних слика: пажљиво визуелно испитивање, снимке у дифузног светлу и специјални снимци (помоћу бочног осветљења, УВ луминесцентни, инфра и рендгенски снимци), макроснимке, хемијске анализе. Део узорака је припремила и снимила Милица Стојановић, хемичарка Народног музеја у Београду (2006–2009, 2020–2021), док је део самостално припремљен у току докторских студија и надаље на Мађарском ликовном факултету (Magyar Képzőművészeti Egyetem) у лабораторији Рестаураторске катедре (2010–2019). Хемијске анализе, тестови за идентификацију калцијум-карбоната, париско плавог, олова итд. и анализе препарата пигмената су уходане методе истраживања на том факултету, које дају веома поуздане резултате и без великих инструменталних истраживања (GALAMBOS 2006). Део рендгенских снимака (2006–2020) урађен је у Дијагностичком центру у Суботици, а други део рендгенских као и инфрацрвених снимака изведен је апаратуром Мађарског ликовног факултета.

Од 1995. године трају оваква истраживања барокне уметности католичких цркава у Војводини, пратећи рестаурације појединих олтарских пала. Као резултат тог рада од 2012. године у Градском музеју Суботица приређене су међународне изложбе и публиковане монографије о будимском сликару Себастијану Штетнеру (Sebastian Stettner, 1699–1758) (KORHESZ PAPP 2012), путујућем сликару



Сл. 1. М. Ханиш, *Св. Пејтар и Павле*, 1806, римокатоличка црква у Бачком Моноштору, затечено стање

Матијасу Ханишу (Mathias Hanisch, око 1754. – 1806) (КОРНЕЦ РАП 2013), бечким барокним велемајсторима (КОРНЕЦ РАП 2015), будимском сликару Францу Фалконеру (Franz Falconer, 1737–1792) (КОРНЕЦ РАП 2017), осјечко-печујском сликару Паулусу Антонијусу Сенсеру (Senser, 1716–1758) (РЕПАНИЋ BRAUN, КОРНЕЦ РАП 2020) и будимском сликару Матији Жеравићу (Mathias Schervitz, 1702–1771) (КОРНЕЦ РАП 2021).

На наведеним изложбама публика је могла да прати рестаурацију уживо (примењујући нове тенденције „conservators in action”). Циљ оваквог приступа изложби је приближавање музеја и музејске делатности посетиоцу, што је у последњој деценији већ постала пракса у Западној Европи (LITNGOW et al. 2012: 182). У току изложбе о Матијасу Ханишу у Градском музеју Суботица 2014. године рестаурирана је олтарна слика великих димензија из римокатоличке Цркве св. Петра и Павла у Бачком Моноштору, а у неким процесима су учествовали и посетиоци (Сл. 1–5). Конзервација појединих дела је приказана и на пратећим паноима свих споменутих изложби (KOLLER 2016: 230). На изложби посвећеној Фалконеру 2018. године у Суботици је одржан семинар за конзерваторе, а на изложби о сликару Сенсеру семинар за конзерваторе је одржан 2020. године у Печују. Изложбе су пратили едукативни програми за децу, као и концерти класичне музике.



Сл. 2. „Conservators in action”, фејсинг слике *Св. Петра и Павла* из Бачког Моноштора на изложби о сликару Ханишу у Градском музеју у Суботици



Сл. 3. Одстрањивање фејсинга са слике *Св. Пејтра и Павла* из Бачког Моноштора на изложби у Суботици 2014. године



Сл. 4. Пробно чишћење на слици М. Ханиша *Св. Пејтар и Павле* (1806)



Сл. 5. Рестаурирана слика великог формата М. Ханиша *Св. Пејтар и Павле* (1806, 390 × 240 cm)

Територијални и историјски оквир истраживања

Територија између Дунава и Тисе је припадала тржишту будимских мајстора у XVIII–XIX веку, жупе и фрањевачки ред, који је био највише присутан, најчешће су од њих наручивали. Квалитетни католички сликари су се ретко досељавали у ове крајеве у XVIII веку и о њиховој делатности има веома мало података, а још мање сачуваних дела. Паул Кроноветер (Kronovetter, 1748–1787), син будимско-пештанског сликара Габора Кроноветера (пре †1774) пореклом из тиролске сликарске породице, доселио се у Сомбор око 1783. године (ВАСИЋ 1984: 133). Матијас Ханиш, сликар из Прага, доселио се из северних крајева Угарске краљевине у Бачку око 1792. и све до своје смрти је сликао олтарне пале за жупне цркве и капеле Калочко-бачке надбискупје. Његове слике се налазе у црквама и самостанима у: Бачу, Бачком Брегу, Бачком Моноштору, Дорослову, Гајдобри, Јанковцу (Jánoshalma), Бикићу (Bácsbokod), Баји, Калочи и Суботици (КОРНЕЦЗ РАРР 2013). Након Ханишеве смрти његово место заузимају другоразредни мајстори у Сомбору. Квалитетна барокна дела познатих бечких барокних сликара стигла су у Војводину првенствено захваљујући секундарној употреби: велепоседници из породице Марцибањи (Marczibányi) и Лазар (Lázár) купили су на лицитацијама распуштених самостана дела Мартина Алтомонтеа (Altomonte, 1657–1745), Паула Трогера (Troger, 1698–1762) и Феликса Ива Лајхера (Leicher, 1727–1812) и опремили своје цркве у Чоки и Ечки. Цена бечких мајстора је била вишеструко већа од цене будимских, али то за исусовце у Петроварадину није био проблем. Они су такође 1774. године од Лајхера наручили некадашњу главну олтарну палу Св. Јурја. Та слика је нажалост касније замењена, али је у жупној цркви у Петроварадину сачувана олтарна слика Св. Јосипа истог мајстора, која је изворно украшавала барокну ходочасничку цркву у Текијама (КОРНЕЦЗ РАРР 2015: 103–112).

Сликарске радионице барокног доба

Сликарска радионица каква се формира у време ренесансе наставља да буде модел организације и за време барока, а у нашим пределима све до почетка XIX века. Она је првенствено функционисала као економско предузеће, чији материјални капитал су чинили алати и материјали, који су се генерацијски наслеђивали, а духовни капитал је било познавање заната. Правни статус сликарских радионица био је регулисан чланством у еснафима или грађанским правом. Локални сликари су стране мајсторе пријављивали Градском већу, како би заштитили своје интересе. Првенствени циљ је био опстанак радионице, па су преузимани различити сликарски, занатски и декоратерски послови, у највећој мери везани за црквене ентеријере (КОЛЛЕР 1978: 232).

Код унутрашњих декорација католичких цркава највећи подухвати су били олтари. Олтари су наручивани након завршетка грађевинских послова на цркви. Финансирао их је велепоседник, град, самостан, имућније породице или грађани, еснафи, братства. Уговори су најчешће склапани са вајарима који су имали шегрте столаре

или са столарима који су имали шегрте вајаре. Са сликарима се склапао посебан уговор, али има и примера када се уговор склапао само са сликарем који је самостално организовао остале послове, као на пример Матија Жеравић, за рад код фрањеваца у Фелдвару (Dunaföldvár) 1768. године (КОРНЕЦЗ РАРР 2021: 88). Након тога су архитекте или столари и вајари израђивали скице и детаљне планове олтарне конструкције. Овај посао је рађен првенствено из статичких разлога, због стабилности конструкција некад виших од 10 метара. У то време су већ постојали каталози олтарских композиција и разних резбарених украса из којих су наручиоци могли бирати према постојећим примерима. Суботички фрањевци су за Цркву Светог Миховила главни олтар наручили од будимског скулптора Антона Хергера (Hörger, 1676–1765) за 900 форинти и за 150 мера жита, према моделу олтара фрањевачке Цркве Св. Крижа у Вацу, израђеног 1729. године (КОРНЕЦЗ РАРР 2012: 29). Модели просечне висине од 1 м израђивани су као прецизне копије, истом техником као њихова коначна остварења, са малим олтарним палама, киповима и правом позлатом и мраморизацијом (КРАФФ 1998).

Израда дрвене конструкције и дуборезних украса олтара могла је да траје више месеци, зависно од величине, украса и шегрта који су били ангажовани. Конструкција је прављена од јеловине, а украси (конзоле, лисна орнаментика, свећњаци, гирланде) и кипови резбарени су најчешће од липе. Након израде, олтар је састављан ради тестирања статике конструкције. Затим би уследило украшавање: бојење, мраморизација, позлата, посребрење, лазурирање, итд. Поједини елементи су састављани лепљењем, дрвеним чеповима и кованим ексерима, у делове оптималне величине (које су двојица могла померати), а затим су ношени у сликарско-позлатарску радионицу (КОЛЛЕР 1978: 230). Те веома велике и сложене конструкције коначно су састављане тек на лицу места. Радови су некад трајали и више година, а то је зависило првенствено од материјалних могућности поручиоца. Процес рада се још у уговору унапред дефинисао. Тако је троспратни олтар Св. Миховила за фрањевачку цркву у Суботици дуборезан 1736. године, а завршен је тек након велике куге 1738. године. Себастијан Штетнер је мраморисао и позлатио тај олтар за 1000 рајнских форинти и 350 мера жита тек 1741. године (КОРНЕЦЗ РАРР 2012: 57).

Будимске сликарске радионице деловале су у сличним еснафским околностима као и остале сликарске радионице у целој Западној и Средњој Европи. Првенствено су се ослањале на породичну радну снагу, али су према могућностима примани и шегрти и калфе; супруга будимског сликара Себастијана Штетнера, удовица архитекте Обергрубер, Терезија рођ. Сет (Seth, око 1716. – 1789), спомиње се у изворима као сликарка (Picatrix), а након смрти другог мужа удала се за сликара Г. Кроноветера. Сликарски занат су учили кроз вежбе и поуке током рада, а тек би друга или трећа генерација будимских сликара стигла на бечку академију, нпр. Поликарп (1706–1739) и Франц Фалконер (1737–1792) (КОРНЕЦЗ РАРР 2017: 71).

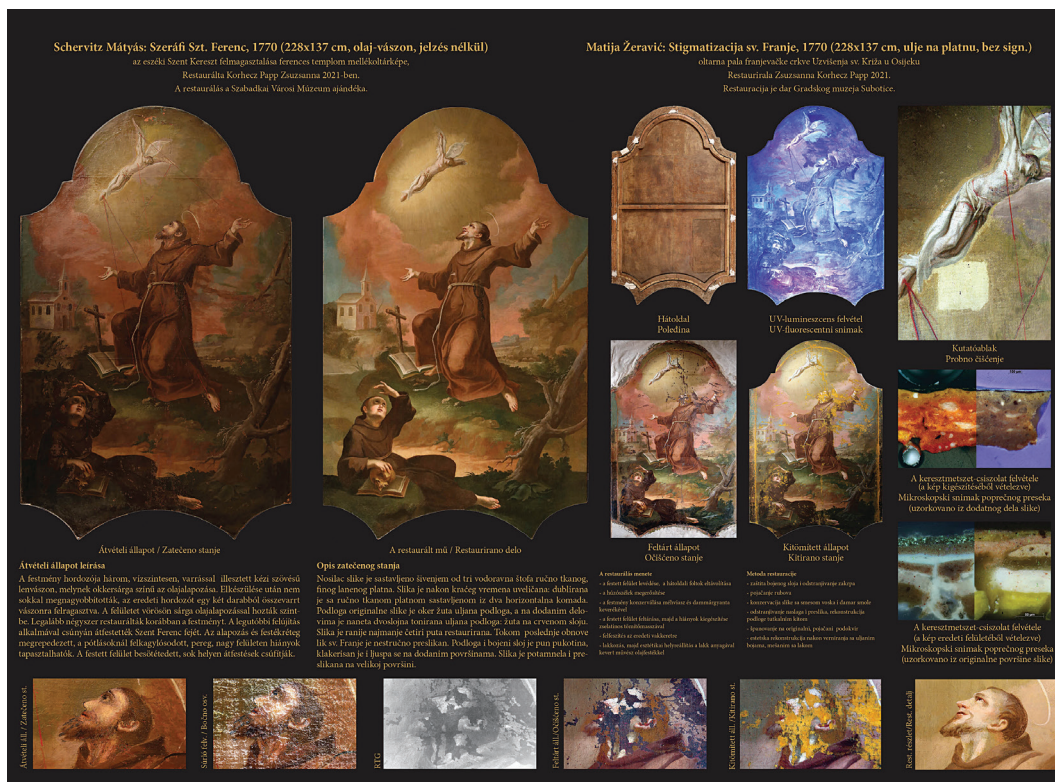
Поручивање и израда олтарских слика одвијали су се према истим обичајима као у Европи – наручилац (гвардијан, жупник, председник братства, ктитор, итд.) путем

познатог посредника (познати свештеник, архитекта или провинцијал) наручио је дело. Као први корак, сликар је набавио потребне графичке предлошке. Уметник је по жељи наручиоца правио скицу, према којој се, након одобрења наручиоца, израђивало готово уметничко дело (KOLLER 1978: 356). Један такав „bozzetto” (пробна скица мотива у боји) непознатог бечког мајстора чува се у Збирци Секулић Музеја града Београда. Такође, *Голіоџа*, од непознатог мајстора у збирци Суботичке бискупије, пример је за „model” – израђену студију, који се приказивао наручиоцима. Сигнирана композиција *Распећа*, рад Мартина Алтомонтеа у Чоки, пример је за „ricordi” („успомене” – копије израђене по готовом делу, најчешће у радионици) (KORNIECZ PAPP 2015: 24). Анегдота у вези с главном олтарном палом у Суботици такође потврђује израду уљане скице, која се није допала наручиоцу: Штетнер је прво насликао Светог Миховила како побеђује сотону окружен враговима, али пошто гвардијан није био задовољан композицијом, сликар је насликао другу олтарску слику (KORNIECZ PAPP 2012: 126). Након 3-4 недеље, кад се слика осушила, и ако је било потребно могла се и уролати, наручилац је организовао транспорт. Олтарне пале су паковане у водотпорне материјале (нпр. кожа) или у велике сандуке, које познати бечки мајстори никад нису пратили до коначног одредишта. За тај посао и за уградњу били су задужени шегрти-ученици (KOLLER 1978: 202–203). Транспорт се углавном обављао воденим путем. Цео процес настанка слике, од нарудбе до транспорта, детаљно је документован у случају некадашње главне олтарске слике *Поштовање Пресветеі Тројства*, чешког језуитског сликара Игнаца Раба (Raab, 1715–1787), коју је наручио гроф Андраш Хадик за своју цркву у Футогу (SLAVIČEK 2013: 184). У провинцији су уметници прихватили да стварају и на лицу места – као што показује пример сомборског сликара М. Ханиша у Бачком Брегу 1796. године. Његов боравак у месту доказују сачувани записи да је месару дуговао за стан и храну (KORNIECZ PAPP 2013: 63).

Технике и материјали барокних сликара

Плајино

Почетак израде дела била је припрема носилаца. Носилац је најчешће ручно ткано ланено платно. Материјал барокних слика у Војводини је од обично тканог ланеног платна. Преплет нити платна је идентификован микроскопским проучавањем слика П. А. Сенсера, Ф. Фалконера, С. Штетнера, М. Ханиша и М. Жеравића. За платно се у XVIII веку користило ручно предено влакно. Финоћа ланеног платна зависила је од укуса мајстора сликара, али се подацима може потврдити тенденција да су мајстори почетком XVIII века користили грубо ткано, а касније све финије платно. Штетнер, Сенсер и Фалконер користили су грубо ткана платна густине 8/7–12/10 основе и потке по квадратном сантиметру, а Жеравић и Ханиш су сликали на финијем платну (9/8–16/13 основе и потке). Код већих формата носилац се спајао шивењем више комада платна (NICOLAUS 2003: 92–93). Најчешће су спајали вертикални у односу на формат слике, али неки мајстори су, као на пример М. Жеравић, често



Sl. 6. Educativni pano o restauraciji oltarske slike iz rimokatoličke Crkve Sv. Krsta u Osijequ 2021. godine (M. Žeravić, *Stigmatizacija Sv. Franje*, 1770)

спајали платна и хоризонталним спојем. Некад су коришћени и делови различитих тканина. Приликом спајања су могле остати оригиналне ивице тканог платна (слике С. Штетнера, Ф. Фалконера, М. Ханиша) или су се могле спајати код самих ивица, као на сликама П. А. Сенсера. Овај специфични задатак припреме платна великог формата обављан је у сликарској радионици. Платно и ручно коване ексере мајстори су набављали од локалних произвођача, о чему сведоче подаци из Будима с краја XVIII века. Ширина коришћених платана је била уобичајено 65–80 цм. Ширина платна је зависила од ширине разбоја за ткање. Најшире пронађено платно је широко 119 цм (Сенсер: Чудотворно умножавање хлеба, 1751) (КОРНЕЦЗ РАП 2020: 74). У Западној Европи, првенствено у Холандији, производила су и веома скупа, широка сликарска платна од једног комада. Непознати мајстор главне олтарне пале из некадашње доминиканске Цркве Св. Миховила у Пешти је слику Св. Доминик прима ружариј од Богородице насликао око 1750. године на такав специјалан носилац из једног комада платна, широк 3 метра (КОРНЕЦЗ РАП 2022: 112).

Платно се могло припремити за сликање директно или на помоћном раму. Свим мајсторима сликарима је било заједничко да су штедели са материјалом, који је у свакој фази био ручне, мукотрпне израде. С. Штетнер и М. Ханиш су натезали платнени носилац у сировом стању, непрепарирани, користећи ручно коване ексере и плочице или дрвене ексере (као код Ханиша), на слепе рамове од јеловине које су израђивали локални столари или сами сликари. То потврђују типична деформација носиоца (тзв. гирланде) и сирово платно на бочним страницама слепих рамова, које нису покривене сликарском подлогом. Код друге врсте тзв. „холандске” припреме је носилац, платно у сировом стању, био натезан на радни рам помоћу ужета. На тако напетом платну наносене су изолација и подлога. Након сушења подлоге припремљено платно је скидано са радног рама и натезано на фиксни слепи рам. Код такве припреме подлога се види и на бочним ивицама слике. П. А. Сенсер, Ф. Фалконер и М. Жеравић припремали су и на први и на други начин. Ако је платно било оштећено (нпр. пробушено или покидано), још пре припреме поправљано је или крпљено – као код слике Јохана Мерца (Mertz) Узнесење Маријино (Јаша Томић, 1799), или је закрпа са полеђине залепљена смесом припремљеном за израду подлоге слике – као на слици М. Ханиша Св. Ана (Баја, 1799).

Слепи рамови су у XVIII веку били фиксни, у угловима спојени дрвеним чеповима и лепљењем. У Западној Европи (Холандија, Француска) постоје примери кајла рамова и из XVIII века, иако нису били уобичајени. Међу блинд-рамовима има нестручно припремљених, али и оних веома прецизне израде. Вероватно је и то зависило од захтева сликара. Код изузетно великих формата, због лакшег транспорта направљени су тзв. „klikk”-рамови, који су се могли савити и фиксирати специјалним клиновима (KOLLER, VIGL 2005: 82). У таквим случајевима слика је наспанована на лицу места. М. Жеравић је такав рам користио код споредне олтарне пале Стигматизација Св. Фрање (Сомбор, 1769) (KORNECZ PAPP 2021: 106). Блинд-рамови су израђени од јеловине. Специјалне лучне слепе рамове за споредни олтар Жалосне Госпе у Бачком Брегу израдио је 1794. сликар Ј. Бадер (Baader). Модерни токови конзервације залажу се за сачување оригиналних слепих рамова, ако нису у стању распадања. Слепи рамови су у XVIII веку уникатне, ручне израде и они су саставни део уметничког дела. Носе пуно информација о алатима помоћу којих су обликовани, о околностима радионице. Могу се дорадити у виду надоградње на ивицама, па чак и претворити у кајла рамове, да би се платно, носилац рестауриране слике, чак и након рентвлаже могло довољно натегнути, као што је то изведено на монументалној слици И. Раба у Футогу 2016. године.

Тонирана подлога

Напетом сировом ланеном платну је натапано туткалом и обрађивано равним каменом у полуосушеном стању, наслоњено на тврду површину, да би се изравнало и да би се попунила места између нити (NICOLAUS 2003: 135–137). Туткалисањем је, осим

натапања, вршена и изолација платна од уљане подлоге (KRAIGHER-NOZO 1991: 503–504). Барокно штафелајно сликарство је познато по једнослојним или вишеслојним тонираним уљаним подлогама. Та техника је преко италијанских мајстора стигла до бечких мајстора, под чијим утицајем се даље ширила. У XVII веку били су популарни смеђи тонови подлоге, а у XVIII црвени, као што су, на пример, на делима П. Трогера у Чоки. Крајем века на први црвени слој подлоге наносен је браонкасти слој, затим сиви или жућкасти (KOLLER 1984: 353). Најчешће су се мешали јефтине црвени пигменти (црвени и жути окер) са ланеним уљем, али се у појединим изворима спомињу и црвена глина за грнчарију и додаток смолног везива. Лејхер је на олтарским палама у Ечки користио двослојну црвену подлогу. Иста таква припрема је потврђена и код Кремсера Шмита (Kremser Schmidt) на слици Св. Рок из 1773. године у фрањевачком самостану у Суботици. Шмит је на својим каснијим делима на црвени слој наносио жућкасто смеђи слој. Тонирана подлога може се узети и као један елемент за датовања слике у опусу мајстора.

Штетнерове подлоге су израђене тако да се на дебљем жутом првом слоју налази црвени тањи слој (KORNECZ PAPP 2012: 65). Сенсер је користио исти тај метод приликом израде олтарске пале у Бачу (Св. Рок, око 1750) (PERANIĆ BRAUN, KORNECZ PAPP 2020: 190). Ф. Фалконер је претежно користио двослојну жуту подлогу, као, на пример, на сликама из Бача и Футога (Стигматизација Св. Фрање, Бач, 1774; Св. Андрија, Распеће, Св. Ана и Св. Франческа, Футог, 1776), али је за олтарске пале у Будиму (Св. Катарина, Смрт Св. Јосипа и Св. Фрања Ксаверски, 1764) на дебели жути слој нанео танак црвени. У фрањевачкој цркви у Баји на сликама Св. Дидака, Св. Антуна, Стигматизације Св. Фрање и Св. Ивана Непомука, насталим око 1780. године, користио је бечку методу наношењем жутог слоја преко црвеног (KORNECZ PAPP 2017: 238). М. Жеравић је сликао скоро искључиво на жутој подлози, што је потврђено испитивањем слике Стигматизација Св. Фрање из Сомбора, настале 1769. године. Будимски барокни мајстори су куповали тзв. „будимску земљу” (Ofner gelb). Овај податак је сачуван у месним трговинским књигама. Она је имала повољнију цену од црвене руде (KORNECZ PAPP 2021: 122). М. Ханиш је паралелно припремао своја платна на више начина. Слике Св. Јосип, Св. Иван и Павао из Бачког Брега (1796), као и Распеће из Гајдобре (1794) и Св. Петар и Павао из Бачког Моноштора (1806), имају двослојну црвену подлогу. Слике Богородица (1799), Св. Ана (1799) и Свечи заштитници против куге (1802) из Баје имају ружичасту подлогу. На сликама Св. Бернард и браћа (Суботица, око 1794) и Св. Маријано (Бач, око 1801) на ружичастом слоју налази се бели слој (KORNECZ PAPP 2013: 134). Дебљина подлоге је такође типична за мајсторову сликарску технику и она у просеку износи 100–300 микрона. Штетнер је користио екстремно дебеле, а Жеравић веома танане слојеве подлоге.

Импримитура је танки бојени слој наносен на целу површину слике. Игнац Раб је 1774. године користио сиву импримитуру на црвеној уљаној подлози на главној олтарској пали некадашње барокне Цркве Пресветог Тројства у Футогу (КОРХЕЦ ПАП 2019: 149), а Матија Жеравић је сиву импримитуру нанео на жуту уљану подлогу

1768. године на композицији Маријино подучавање у Цркви Св. Ане у Фелдвару (KORNECZ PAPP 2021: 110). Маулберч (Maulbertsch) је користио исто тако сиву импримитуру на својим „bozzettima” (KOLLER 2007: 139).

Тонирана тамна подлога захтевала је сасвим другачији сликарски приступ од беле подлоге која је постала популарна од прве трећине XIX века. Боја подлоге је утицала на боју бојеног слоја и временом је са све већом транспаренцијом уљаног бојеног слоја дошла до још већег изражаја. Мајстори су пигменте набављали у апотекама-трговинама, првенствено у необрађеном стању. У радионици су пигменти припремани да буду одговарајућег квалитета, а за трвење боја се користио камен од порфира, који је тврд и постојан, димензија око 30 × 40 цм. Посвећивање самом справљању уљаних боја није случајност; трвење се најчешће вршило додавањем ланеног уља. Код ултрамарина је било повољније користити орахово уље. Припремљени пигменти су чувани у животињским бешикама, да се не би исушили, или у теглицама и шкољкама (KRAIGNER-NOZO 1991: 166).

Скицирање

Мајстори су приликом скицирања користили светлију креду, или угљен за цртање, или, како то описује Де Мајерне, кармин-лак (KOLLER 1984: 354). П. А Сенсер је скицирао белом кредом (PERANIĆ BRAUN, KORNECZ PAPP 2020: 192). Композиција се могла нанети и четком, разређеном уљаном бојом. У току мултиспектралних испитивања је од анализираних мајстора потцртавање уочено код М. Ханиша, који је користио црну уљану боју, скицирао је танком четкицом и чекао да се цртеж осуши. Ови потези су постали видљиви због транспаренције или ако се скицирање није осушило. Цртеж је видљив на слици Св. Петар и Павао (Бачки Моноштор, 1806). Франц Фалконер је скицирао смеђом уљаном бојом (KORNECZ PAPP 2017: 114). На основу методе сликања може се претпоставити да су мајстори прецизно скицирали на платну. Постављање композиције (*inventio*) – скицирање дела, у свакој радионици било је веома важан задатак, те иако је било више калфи, тај посао је увек радио мајстор.

Метода сликања

Код планирано грађене слике, код одређених форми, мајстори су боје користили локално. Плаве површине су на црвеној подлози подсликане сивом бојом, због ефикаснијег колорита. Инкарнат је такође подсликан мешавином окера, цинобера и црног и белог пигмента или зеленом земљом. Након тога су наносени полутонови који су светлији за неколико нијанси и на крају се наносе завршни светлећи акценти. Мајстори су постепено градили своје слике: почињали су са изградом позадине, и тоновима тела, потом је следило сликање одела и драперија, па косе, браде и на крају напита, где се појављују пастозни акценти. Изградња слојева тена на светлој и засенченој страни једна је од сигнификантних обележја ауторства. Сликање драперија је извођено



Сл. 7. Реконструисана барокна сликарска радионица „Rembrandthuis-Amsterdam”; поред стола је порфирни камен за припрему пигмента



Сл. 8. Холандска припрема носиоца у реконструисаној барокној сликарској радионици „Rembrandthuis-Amsterdam”

из тамнијих тонова према светлијим површинама, а још пре сушења наносени су завршни светли рефлекси. Овај манир „покривајућих мрља – тврдог моделирања – финог довршавања” (*inventione–disegno–colorito*) може се препознати и на сликама великих бечких мајстора (KOLLER 2006: 145–153).

Барокно сликарство је у поређењу са ранијим техникама користило веома брзу методу сликања (*prestezza*). Сликара је две унапред измешане светлије нијансе боје дограђивао на самом делу. Код Кремсера Шмита чести су пентименти (покривајуће коректуре) који показују креативни процес. Такав пример је уочљив и на олтарној пали Св. Рока у Суботици (KORNICZ PAPP 2015: 67) (Сл. 7–8).

Пиџментии

Мајстори из мађарских центара користили су доступне пигменте који су били у широкој употреби у XVIII веку и они се могу идентификовати на макроснимцима – оловно бела, окер жута, окер црвена, природна и печена умбра, цинобер, крапак, чађаво црна, зелена земља и пруско плава која се појављује у првим деценијама XVIII века. Палете С. Штетнера, Ф. Фалконера, П. А. Сенсера и М. Жеравића идентификоване су током рестаураторских истраживања. Скупог ултрамарина нема на палети, али га бечки мајстори користе, као Кремсер Шмит, који је поред горе споменутих пигмената код најважнијих ликова користио и скупи ултрамарин на површинама подсликаним мешавином оловно беле и париско плаве (KOLLER, VIGL 2000: 534). Маулберч је такође користио и скупље пигменте – на његовој палети идентификовани су оловно бела, жути и црвени окер, напуљско жута, умбра, цинобер, пруско плава, смалт, ултрамарин и биљно црна (KOLLER 2007: 142). Исту палету са изузетком напуљско жуте користио је П. Трогер (KOLLER 2005: 658). И на горе наведеним примерима уочљиво је да нема зелених пигмената на палети барокних мајстора Хабзбуршке империје. Малахит коришћен у средњовековном сликарству је због уљаног везива занемарен, а вердигри је био веома непостојан. Најчешће су зелену мешали од жутих и плавих пигмената. Изузетак је С. Штетнер код кога је „SEM-EDX”¹ анализом потврђена зелена земља. Дебљина пигментног слоја је такође типична за мајсторову сликарску технику – у просеку износи 10–50 микрона, при чему је први слој увек дебљи.

Заштитна полеђине

Примери заштите полеђине у циљу ублажавања климатских неповољности су такође присутни на истраженим сликама. Тој проблематици је већ и бечки сликар Кремсер Шмит посветио велику пажњу и у свом писму упозорио наручиоца. У Аустрији су много чешћи примери климатске заштите због веома драстичних временских околности у Алпима (KOLLER, VIGL 2005). Према литератури, постоје четири врсте те

¹ Скенирајућа електронска микроскопија са енергетски дисперзивном спектроскопијом. Метода се изводи на узорцима и даје врло прецизан хемијски састав.

заштите: 1. испод носиоца се напне још један слој платна грубог ткања са подлогом; 2. на полеђину слепог рама се напне слој платна; 3. полеђина слепог рама се заштити даскама, и 4. заштита од дасака се причвршћује на зид цркве иза олтарске слике, а некад се шупљина између зида и тог паноя испуни угљем. Специјална заштита је кад се уљана подлога нанесе и на полеђину слике (*tingieren*). Таква заштита је била изведена на некадашњој олтарној пали фрањевачке цркве у Бачу (Поцијункулски опрост из 1754. године). На олтарној слици П. А. Сенсера Св. Антун Падовански у Бачу нађени су остаци платнене заштите првобитно причвршћене кованим ексерима на полеђину слепог рама. Заштитни панел је причвршћен на обе Ханишове слике у Бачком Брегу (KORNECZ PAPP 2013: 57).

Закључак

Дела барокних сликара која су значајно културно наслеђе у Војводини сачувана су у највећој мери у црквама и самостанима, а најчешће као олтарске слике. Током поступка конзервације и рестаурације више од шездесет оваквих слика, у периоду од 1995. до 2021. године, урађена су и техничка и конзерваторска испитивања и анализе сликарске технике, састава подлоге и бојеног слоја. Ови подаци упоређени су са познатим и публикованим подацима о техници барокних сликара, насталим у претходним деценијама као резултат сличних истраживања у Аустрији, Немачкој, Мађарској и Хрватској. Закључци који су изведени послужили су за сагледавање сликарске технике мајстора чија дела су доспела у Војводину, а посредно су допринели, поред стилске анализе и архивских података, и атрибуцији појединих, до сада неатрибуираних, дела не само на територији Војводине него и у Републици Мађарској и у Републици Хрватској.² Као резултат тог рада од 2012. године у Градском музеју Суботица приређене су међународне изложбе и публиковане монографије о будимском сликару Себастијану Штетнеру, путујућем сликару Матијасу Ханишу, бечким барокним велемајсторима, будимском сликару Францу Фалконеру, осјечко-печујском сликару Паулусу Антонијусу Сенсеру и будимском сликару Матији Жеравићу.

ЛИТЕРАТУРА

ВАСИЋ, Павле. *Уметничка историја Сомбора*. Нови Сад: Матица српска (VASIĆ, Pavle. *Umetnička topografija Sombora*. Novi Sad: Matica srpska), 1984.

² Захвалност за подршку у истраживањима дугујем колегама из Мађарске (Dr. Jávör Anna, Dr. Görbe Katalin), Хрватске (dr.sc. Mirjana Repanić Braun), Аустрије (Dr. Manfred Koller) и Србије (др Даниела Католија Црквењаков), који су од почетка подржавали пионирски рад мултидисциплинарних истраживања, рестаурација и презентација уметничког наслеђа католичких цркава у Војводини, којим се доприноси бољем разумевању и аргументованом вредновању заборављених барокних сликара.

- СТАЈИЋ, Васа. *Грађа за културну историју Новог Сада*. Нови Сад: Матица српска (СТАЈИЋ, Vasa. *Grada za kulturnu istoriju Novog Sada*. Novi Sad: Matica srpska), 1951.
- КОРНЕЦ ПАП, Жужана. „Историјат и рестаурација олтарских слика барокне рк. цркве Св. Тројства у Футогу.” *Грађа за проучавање споменика културе Војводине* (КОРНЕЦ ПАП, Žužana. „Istorijat i restauracija oltarskih slika barokne rk. crkve Sv. Trojstva u Futogu.” *Grada za proučavanje spomenika kulture Vojvodine*) 32 (2019): 144–159.
- GALAMBOS, Éva. “Általánosan a festett műtárgyak fotótechnikai és mikroszkópos vizsgálatáról.” *ISIS, Erdélyi Magyar Restaurátor Füzetek* 5 (2006): 8–25.
- KOLLER, Manfred. “Barocke Altarbilder in Mitteleuropa: Technik, Schäden, Konservierung.” (173–222); “Barockaltäre in Österreich: Technik, Fassung, Konservierung.” (223–290) In: КНОЕРПФ, Albert et. al. (ed.). *Der Altar des 18. Jahrhunderts*. München: Deutscher Kunstverlag, 1978.
- KOLLER, Manfred. “Das Staffeleibild der Neuzeit.” *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*. Band 1. Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1984.
- KOLLER, Manfred, Michael Vigl. “Historische Rahmen- und Klimaschutzsysteme für barocke Altarbilder.” In: KOLLER, Manfred, Rainer Prandstetten, Ulrike Knall (ed.). *Grossgemälde auf textilen Bildträgern. Restauratorenblätter* 24/25. Klosterneuburg: Mayer & Comp. Verlagsgesellschaft, 2005, 77–92.
- KOLLER, Manfred. “A művészet technikai története’ a kutatás, a tanítás és a gyakorlat számára.” *Művészettörténeti Értesítő* 55 (2006): 145–154.
- KOLLER, Manfred. “Ölmaltechnik und Vollendung bei Franz Anton Maulbertsch.” In: HINDELANG, Eduard, Lubomir Slavíček (ed.). *Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa*. Museum Langenargen am Bodensee – Filozofická fakulta Masarykovy univerzity Brno, 2007, 137–151.
- KOLLER, Manfred. “Vergessene österreichische Barokkunst in der Nachbarschaft (Banat, Ungarn und Vojvodina). Izložba Gradskog muzeja Subotica.” *Rad muzeja Vojvodine* 58 (2016): 229–231.
- КОРНЕЦ ПАП, Zsuzsanna. *Sebastian Stetner pictor Budensis*. Subotica: Gradski muzej Subotica, 2012.
- КОРНЕЦ ПАП, Zsuzsanna. *Mathias Hanisch pictor Imperio*. Subotica: Gradski muzej Subotica, 2013.
- КОРНЕЦ ПАП, Zsuzsanna. *Dela bečkih majstora u Vojvodini*. Subotica: Gradski muzej Subotica, 2015.
- КОРНЕЦ ПАП, Zsuzsanna. *Franciscus Falconer pictor Budensis*. Subotica: Gradski muzej Subotica, 2017.
- КОРНЕЦ ПАП, Zsuzsanna. *Mathias Xeravich pictor Budensis*. Subotica: Gradski muzej Subotica, 2021.
- KRAIGHER-HOZO, Metka. *Metode slikanja i materijali*. Sarajevo: Svjetlost, 1991.
- KRAFF, Michael (ed.). *Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo*. Kat. Wien: Österreichische Galerie Belvedere, 1998.
- LITHGOW, K., N. Boden, M. Hill, R. Lithgow, K. Mésaures. “A ‘once in a lifetime’ experience: ‘Conservation in action’ for Thornhill’s wall paintings at Hanbury Hall, Worcestershire, UK.” In: 2012 Vienna Congress *The Decorative Conservation and the Applied Arts*. IIC. London, 2012, 181–190.
- NICOLAUS, Knut. *Du Monts Handbuch der Gemaldekunde*. Köln: Du Mont, 2003.
- SLAVIČEK, Lubomir. “... Mit solchen Männern, wie Sie sind, haben Sr Excellenz mein Hochgräf: Gnädiger Herr Principal gerne zu thun.?: Count Ignatz Dominik Chorynský of Ledská and his artists Franz Anton Sebastini, Ignatz Raab, Franz Laurenz Korompay, Andreas Schweigl, David Roentgen et all.” *Opuscula Historiae Artium* 62 (2013): 180–210.

Zsuzsanna T. Korhecz Papp

CONTRIBUTIONS TO THE HISTORY OF BAROQUE PAINTING TECHNIQUE

Results of Restoration Research on Altar Paintings from Vojvodina

Summary

The works of Baroque painters, which represent a significant cultural heritage in Vojvodina, are preserved to the greatest extent in churches and monasteries mainly as altar paintings. During the conservation and restoration of more than sixty such paintings, in the period from 1995 to 2021, technical and conservation tests and analyses of the painting technique, the composition of the substrate, and the coloured layer were carried out. These data were compared with known and published data on the technique of baroque painters, created in previous decades as a result of similar research in Austria, Germany, Hungary, and Croatia. The conclusions that were drawn were used for an overview of the painting technique of masters whose works reached Vojvodina, and indirectly contributed, in addition to stylistic analysis and archival data, to the attribution of certain, so far unattributed works not only in the territory of Vojvodina but also in the Republic of Hungary and the Republic of Croatia. Since 2012, as a result of that work, the Subotica City Museum has organized international exhibitions and published monographs about the Buda painter Sebastian Stettner (1699–1758), the traveling painter Mathias Hanisch (ca. 1754–1806), the Viennese baroque grandmasters, the Buda painter Franz Falconer (1737–1792), the Osijek-Pécs painter Paulus Antonius Senser (1716–1758), and the Buda painter Mathias Schervitz (1702–1771).

Keywords: baroque, painting technique, conservation studies, Stettner, Falconer, Senser, Hanisch, Schervitz.