

Kortárs festmények esztétikai kiegészítése – elméleti és gyakorlati problémák¹

Mátyás Viktória Beatrix

Kortárs alkotások esetén a felhasznált anyagok minősége és a technikai tudás hiánya már idő előtt elindíthat olyan károsodásokat a festményeken, amik miatt a restaurátor kénytelen beavatkozni. Azonban az ebből adódó gyakorlati feladatok mellett a modern restaurálás legnehezebb problémái elméleti és etikai vonatkozásúak.² A restaurálás interpretációja a restaurált alkotásnak, tehát mindig magába foglalja a lehetőséget, hogy a művet félreértik.³ Nincs olyan elmélet, amit mindenki egyöntetűen elfogad. Jelenleg a természettudományos vizsgálatok elterjedésével a konzerválásnak már vannak olyan elvei, melyekhez mindenki tartja magát, de a retusálás esztétikai kérdése, melyben nincs megegyezés, nincs egyfajta jó megoldás, ami mindenre alkalmazható.⁴ Minden műtárgy egyedi, ennek megfelelően kell az esztétikai kiegészítéséről dönteni. Ez különösen igaz a modern és kortárs alkotásokra, ahol a művész szándéka és a koncepció közel sem olyan egyértelmű, mint a régebbi korok művei esetében.

A restaurálás története során több elmélet született arról, milyen szempontok szerint, hogyan kellene restaurálni. Ezek között vannak nagyon szélsőséges vélemények is, például Viollet-le-Duc (1814-1871) szerint a kopottság eltorzítja a művet, ezért a restaurátornak meg kell szabadítania ettől, ezzel szemben Ruskin (1819-1900) úgy gondolta, hogy a tárgy korának jelei hozzátartoznak a műhöz, ha eltüntetjük azokat, a műtárgy veszít az értékéből.⁵

Két meghatározó elmélet született a restaurálásról a 20. században: Alois Riegl osztrák művészettörténész *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung* című munkája 1903-ban, és Cesare Brandi olasz művészettörténész *Teoria del Restauro* című írása 1963-ban.

Riegl egy olyan rendszert hozott létre könyvében, mely általános iránymutatásul szolgálhat a konkrét, egyedi tárgyak restaurálásakor. A műtárgyaknak tulajdonított értékeket kategóriákba sorolta, ez alapján, ha az adott műtárgyról eldöntjük, hogy melyik értéke fontosabb, könnyebben meghatározható, hogy milyen jellegű kezelést

kíván.⁶ Ezt az elméletet többen próbálták alkalmazni a kortárs műtárgyakra, például Michael von der Goltz modern műtárgyakkal illusztrálta a kategóriákat tanulmányában.⁷ Kiemelte, hogy Riegl értékei között a művészi szándék kérdése nem kapott említést, pedig a 20. századtól egyre nagyobb a hangsúly a koncepción, az ideán a művészetben. Isabella Brajer a kortárs kultéri falképek problémáira szabta át az értékek meghatározásait.⁸

Cesare Brandi szerint a műtárgyat két irányból kell vizsgálni a restaurálás szempontjából: esztétikai és történeti szempontok szerint. Mivel restaurálni csak a műtárgy anyagát lehet, csak olyan módszerek alkalmazhatóak, melyeket természettudományos vizsgálatokkal alátámasztottak és valóban szükségesek a műtárgy egységének megőrzéséhez. Ha a műtárgy állapota megköveteli, hogy anyagának egy részét feláldozzák, azt csak az esztétikai szempont figyelembevételével lehet megtenni, hiszen a művészi-esztétikai értéke nélkül elveszti a lényegét. Brandi szerint a műtárgyat nem az anyaga miatt kell megőrizni, hanem az emberi tevékenység (human activity) miatt, ami megformálta.⁹ Ez a gondolat előrevetíti a művészi szándék fontosságát. „*A restaurálás feladata a műtárgy egységének helyreállítása, ameddig ez lehetséges művészi vagy történeti hamisítás nélkül, valamint az eltelt idő minden nyomának eltörlése nélkül.*”¹⁰ A műtárgy egységének fenntartása érdekében a kiegészítésekről a következő követelményeket határozta meg: a kiegészítésnek megkülönböztethetőnek kell lennie közlelve, de távolabb lépve illeszkedjen be a kép egységébe, valamint amíg nem rekonstrukció készítése a cél, addig mesterséges patina és az eredetivel megegyező anyagok is használhatóak. A hiányok kezelésekor mindig a tárgy integritását kell megőrizni anélkül, hogy tökéletesíteni akarnánk.

Brandi elméletét Ursula Schädler-Saub alkalmazta kortárs műtárgyakra.¹¹ Írásában kiemelte, hogy Cesare Brandi nem tér ki a kortárs művészet restaurálása során

¹ Jelen cikk a szerző Magyar Képzőművészeti Egyetemen készített szakdolgozata és az ÚNKP-17-2 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának keretében folytatott kutatása alapján készült, előbbi témavezetője Bóna István DLA, utóbbi pedig Kovácsné Göögös Ágota volt.

² Muñoz Viñas 2010. p. 9.

³ Wetering 2005. p. 247.

⁴ Brajer 2015a.

⁵ Muñoz Viñas 2015. p. 5.

⁶ Riegl 1998.

⁷ von der Goltz 2010.

⁸ Brajer 2015b.

⁹ Brandi 2005. p. 68.

¹⁰ Brandi 2005. „*Restoration should aim to re-establish the potential oneness of the work of art, as long as that is possible without committing aesthetic or historical forgery, and without erasing every trace of the passage through time of the work of art.*” (a szerző fordítása) p. 50.

¹¹ Schädler-Saub 2010.

felmerülő speciális problémákra: a művészi szándék fontosságára vagy akár a művész bevonására a restaurálásba. Schädler-Saub szerint Brandi elméletének félreértése lenne, ha minden részletében alkalmazni akarnánk a restaurálás jelenlegi problémáira, például Brandi szerint a patina fontos része a képnek, de ez a kortárs műalkotásokra sok esetben nem alkalmazható.

Salvador Muñoz Viñas *Contemporary Theory of Conservation* című könyve 2005-ben jelent meg, ebben új megvilágításba helyezte az eredeti állapot visszaállításának problémáját. Szerinte nincs igazán eredeti állapot, mivel a műtárgy az elkészülése óta folyamatosan változik. Ha pedig nincs „igazi állapot” („*true nature*”), akkor „nem igazi állapot” sincs („*not true nature*”).¹² A restaurálás után a tárgy nem lesz eredetibb, de jobban érthetőnek, értelmezhetőnek kell lennie.¹³ Muñoz Viñas egy másik cikkében¹⁴ külön foglalkozik a kortárs alkotások restaurálásának nehézségeivel, ebben két fogalmat határoz meg ezekkel a művekkel kapcsolatban: *performativitás* (*performativity*) és a *megfoghatatlanság* (*intangibility*). A performativitás alatt a művek folyamatos változását érti: bizonyos alkotásoknak része a romlásuk, fogyásuk. Például Félix González-Torres cukorkákat állított ki a kiállítóterem sarkában, a kupacból a látogatók elvehettek, így a mű lassanként elfogyott. A megfoghatatlanság azokra az esetekre érvényes, ahol a munka fizikai megjelenése nem befolyásolja a mű értelmezését, nem magát a művet kell konzerválni, hanem a koncepciót.

A művészek által alkalmazott technikákra vonatkozó információk összegyűjtésére a düsseldorfi restaurátor-központban tettek először kísérletet. Itt Heinz Althöfer és Hiltrud Schinzel 1978 és 1981 között kérdőíveket állított össze és ezek segítségével a művésztől az alkotások anyagaira és vizuális aspektusaira vonatkozó információkat gyűjtötték.¹⁵ Több hasonló projekt után Amerikában Carol Mancusi-Ungaro, a Menil Collection restaurátora indított el egy programot, melynek keretében interjúkat készítettek művészekkel, már nemcsak a felhasznált anyagokkal kapcsolatban, hanem a művészi szándék megismerése miatt is.¹⁶

A művészinterjúk kiemelkedő fontosságúak a restaurálás során, hiszen a művészek néha a degradációs folyamatokat kihasználva alkotnak, ezeket hiba volna kijavítani. A jelen cikkben bemutatott három festmény esetében is a művésszel készített interjú jelentősen befolyásolta a restaurálás folyamatát.

Az interjúk felépítésével több kiadvány is foglalkozik, Lydia Beerkens *The Artist Interview* című kötetében a következő sémát írja le: érdemes az interjút valamilyen megnyitó, általános kérdéssel kezdeni, majd a kreatív folyamatokról, a munkák jelentéséről és a felhasznált anya-

gokról, technikákról kérdezni a művészt, az általánostól a konkrét felé haladva. A szállításra és a munkák öregeedésére vonatkozó kérdések után a konkrét, restaurálással kapcsolatos kérdések következnek.¹⁷

Bármilyen interjú érdekes lehet a restaurálás szempontjából, amit a művésszel készítettek. Például Franz Kline a BBC-nek adott interjút 1960-ban, ahol David Sylvesterrel arról beszélgettek, hogy miért feketét és fehéret használ a képeihez. A fehérekkel kapcsolatban azt mondta, hogy őt nem zavarja, ha ezek a részek elsárgulnak, mert a feketéhez képest akkor is fehéreknek tűnnek. Ezek az információmorzsák is fontosak a restaurálás szempontjából, hiszen nem biztos, hogy valóban meg kell oldani az adott problémát, ha az az alkotás állapotát és üzenetét egyébként nem befolyásolja.¹⁸

Matt akrilfestmények

Az esztétikai kiegészítés feladata minimalizálni a károsodás nyomait és maximalizálni a kép egységét.¹⁹ Fontos a retus kérdése, mert ez határozza meg, hogy hogyan látja a következő 3-4 generáció a képet. Etikai irányelvek szabályozzák a kiegészítés módját és anyagait, így az átfestés és a visszaoldhatatlan anyagok nem elfogadhatóak, azonban a kiegészítés mértéke szubjektív marad.²⁰ Ugyan a kortárs alkotásokra is érvényesek a retusálás általános szabályai, mint a megkülönböztethetőség²¹, azonban nagyon sok esetben a restaurátoroknak mégis a kiegészítés tökéletes beillesztésére kell törekedni. Ez az igény leginkább a nagy, egyszínű, egyenletes színelületekkel rendelkező festményekre igaz. Általában lakkréteg sincs a kortárs festményeken, így nincs „áldozati réteg”, ami megvédené a képet a károsodásoktól, és elválasztaná a restaurálás során rákerülő anyagoktól, főleg a retustól.

Ilyen Bak Imre Tao című műve (1. kép) is, mely a Ludwig Múzeum gyűjteményének része. Egy kisméretű szakadás miatt kellett restaurálni (2. kép), a restaurálást a Ludwig Múzeum restaurátor osztályán Kovácsné Gógös Ágota végezte 2018-ban. A munka megkezdése előtt interjú is készült – melyen a szerző is részt vett – Bak Imrével a műtermében. Ebben az esetben a készítéstechnikai információk voltak nélkülözhetetlenek. Az interjú során Bak Imre elmondta, hogy Lukas Cryl Pastos márkájú festéket használ, a színeket előre kikeveri nagyobb mennyiségben és három rétegben viszi fel a vászonra. A Tao című festményét gyárilag alapozott pamutvászonra készítette.

Ezen információk alapján a szerző a kép retusálásához modellkísérletet végzett, melynek során először próbavászon készült, ugyanolyan márkájú festékkel és gyárilag alapozott pamutvászonra.²²

¹² Muñoz Viñas 2015. p. 94.

¹³ Muñoz Viñas 2015. p. 99.

¹⁴ Muñoz Viñas 2010.

¹⁵ Chiantore – Rava 2013. pp. 188-189.

¹⁶ Hummelen – Sillé 2005. p. 392.

¹⁷ Beerkens 2012. p. 31.

¹⁸ Corzo 1999. p. 21.

¹⁹ Brajer 2015.

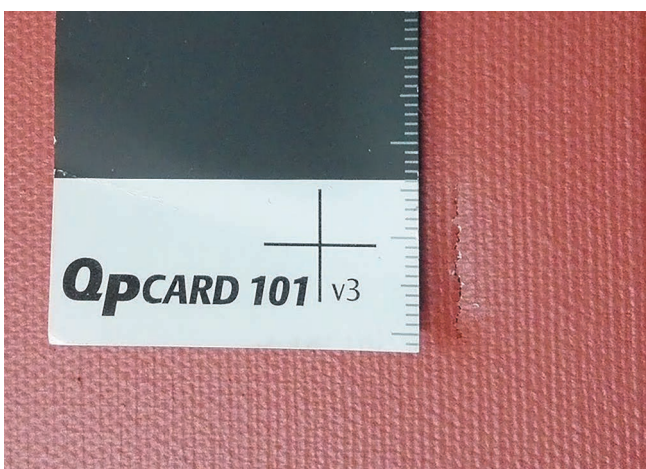
²⁰ Brajer 2005.

²¹ Chiantore – Rava 2013. p. 137.

²² A munka a szerző ÚNKP 17-2 kódszámú pályázatának keretében valósult meg.



1. kép. Bak Imre: Tao (1996), Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, restaurálás előtt, a szakadás helye a jobb oldalon jelölve.

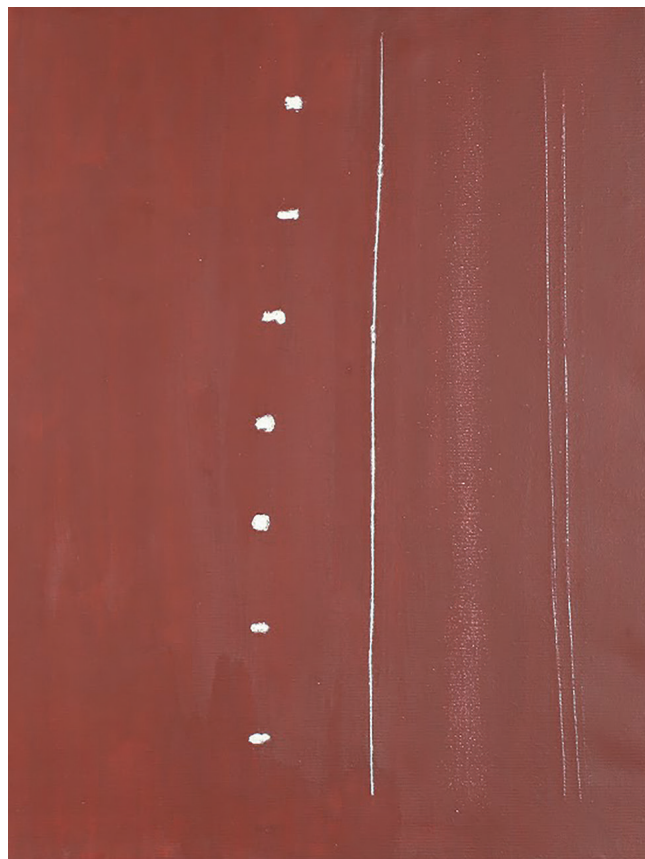


2. kép. A szakadás (Kovácsné Gögös Ágota felvétele).

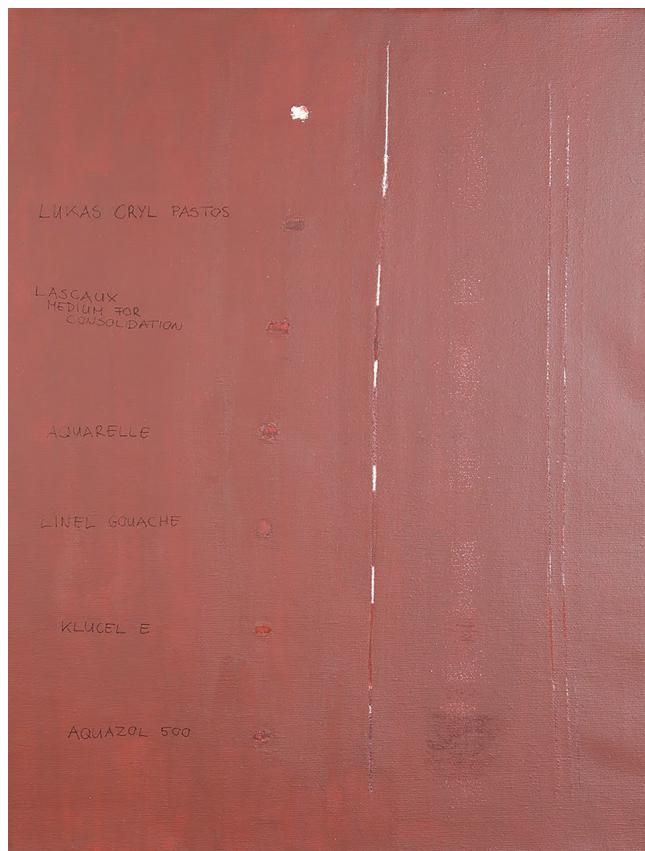
A próbavásznat ezután a szerző különböző módokon károsította, majd akril alapú tömítőmasszával tömítette (Plextol B500 + hegyikréta) (3. kép). Hatféle retusanyagot próbált ki, ezek fentről lefelé haladva a következők (4. kép): Lukas Cryl Pastos festéket, ami a kép saját anyaga, a Lascaux Medium for Consolidation akril disperziót 1:1 arányban vízzel hígítva, szilkés akvarellfestéket, Linel gouache festéket, Klucel E 3%-os vizes oldatát és Aquazol 500 10%-os vizes oldatát. Ezek közül az Aquazol 500 10%-os vizes oldata és az akvarellfesték volt a legmegfelelőbb.

Az 5. képen felülről a negyedik az akvarell, és az utolsó az Aquazol 500 kötőanyagú festék, az erős megvilágításban jól látszik a festékek fényessége közötti eltérés.

Bak Imre festményéhez akrilos színezett tömítőmasszát használt Gögös Ágota (6. kép). Az előbb említett két festék közül az eredeti felületen végül a Winsor and Newton Cotman márkájú akvarellfesték vált be (7. kép). Fontos volt, hogy a retusfesték tökéletesen illeszkedjen az eredeti felülethez, hiszen az ilyen nagy, egyszínű, egyenletes felületeken a legkisebb különbség is nagyon látványos és zavaró.



3. kép. Próbatabla tömítve.



4. kép. Próbatabla retusálva, szórt fényben.



5. kép. Próbatabla retusálva, ráeső fényben.



6. kép. Az élberagasztott, tömített szakadás Bak Imre képén (Kovácsné Göögös Ágota felvétele).

A matt akrilfestményekhez használható retusanyagokkal való kísérletezés további próbatablákon folytatódott. A modern festékek érzékenysége és a lakkozás hiánya miatt a retusanyag körültekintő megválasztása különösen fontos. Az akrilfestékek érzékenyek a poláros oldószerekre és a vízre is, azonban megfelelő óvatosság mellett a vizes tisztítás alkalmazható.²³ Ezért az elérhető retusanyagok közül vízdoldhatóak kerültek kiválasztásra a retuspróbák elvégzéséhez.

²³ Ormsby 2007. pp. 189-200.



7. kép. A szakadás helye retusálás után (Kovácsné Göögös Ágota felvétele).

A retusanyagok kipróbálásához három próbatabla készült különböző alapozásokkal: egy Munkácsy márkájú gyárilag készre alapozott és feszített vászon, valamint feszített, enyvezett vásznak Talens Gesso alapozóval és krétás alapozóval (1 rész 7% csontenyv, 1 rész titánfehér, 1 rész hegyi kréta).

A kísérlethez két, tubusos akrilfestéket választott a szerző: a nagyon jó minőségű, Winsor and Newton Professional akrilfestéket és az olcsóbb, de ugyanúgy művészek számára gyártott, Lukas Cryl Pastos akrilfestéket, amit Bak Imre is használ. Emelett Plextol B500-zal kevert Sennelier márkájú porpigment is felhasználásra került, a matt felület eléréséhez akril mattító médium hozzáadásával. A festékek ultramarinkék színben, csíkokban kerültek fel a vásznakra.

A festékek az előre alapozott vásznon és a gesso alapozón nagyon hasonlóan viselkedtek. A krétás alapon a gyári festékek kicsit mattabbak, a Plextolos festék pedig fényesebb volt. A két gyári festék között főleg pigmentáltóságban van különbség, a Winsor and Newton festéknek sokkal jobb a színezőereje.

A vásznon a felhasznált festékek sorrendje balról jobbra a következő:

- Winsor and Newton Professional Acrylic Ultramarine Blue
- Lukas Cryl Pastos Ultramarine Deep
- Plextol B500 + Sennelier Ultramarine Deep + Akril mattító médium.

A szerző a következő, vízzel oldható kötőanyagokat és festékeket választotta retusanyagként:

- Klucel E
- Aquazol 500
- Linel gouache festék
- QoR akvarell festék
- van Gogh tubusos akvarell

- Winsor and Newton Professional szilkés akvarell
- Winsor and Newton Professional tubusos akvarell.

A Klucel E-t (hidroxipropil-cellulóz) általában ragasztóanyagként használják a papír és könyvrestaurálásban, azonban rugalmassága és száradás utáni matt felülete miatt retusanyagként is előfordul. A csehországi Kutná Hora-Sedlecben, templommenyezetben használták falképek retusálásához.²⁴

Az Aquazolt (2-ethyl-2-oxazolin) a restaurálásban széleskörűen alkalmazzák: szilárdítóanyagként, ragasztóként és retuskötőanyagként is.²⁵ Négyféle változatban elérhető: 5, 50, 200 és 500, ezek molekuláris tömegükben különböznek. Az Aquazol 500-at használták például Michael Johnson négy matt akrilfestményének retusálására Ausztráliában, az Új-Dél-Walesi Művészeti Galériában.²⁶

A gyári festékek közül a Linel Gouache festéket a Magyar Képzőművészeti Egyetemen is használják a tömítések aláfestésére, valamint az akvarelleket is széleskörűen alkalmazzák retusáláshoz. Három akvarellfesték került kiválasztásra: a Van Gogh tubusos akvarellfesték, mint egy könnyen beszerezhető, olcsóbb változat és a Winsor and Newton professional akvarell szilkés és tubusos változatban, mint egy drágább, jó minőségű festék.

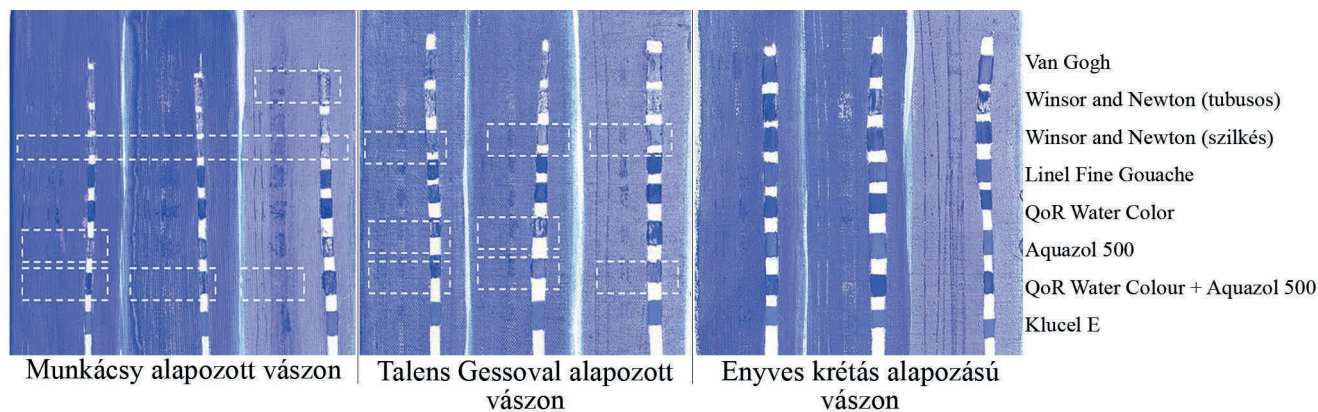
A QoR akvarell festék²⁷ egy viszonylag új termék a piacon, Aquazol alapú kötőanyaggal. A gyártó honlapja szerint az Aquazollal a gumiarábikum kötőanyagú akvarellekhez képest sokkal jobb minőségű festéket gyártot-

belőlük egy-egy csíkot, amit aztán élberagasztással pótol és tömített. Az előrealapozott és gesso alapozós vászonnál akrilos tömítőmasszát (Plextol B500 + hegyi kréta), a krétás alapozónál pedig enyves-krétás tömítőmasszát (1 rész 7%-os enyv + 1 rész hegyi kréta + 1 rész szénsavas mész + 2-3% Palma Fa normál) használt.

A retusanyagok sorrendje a próbavásznakon fentről lefelé a következő:

- Van Gogh Water Colour Ultramarine Deep
- Winsor and Newton Professional Water Colour French Ultramarine (tubusos)
- Winsor and Newton Professional Water Colour French Ultramarine (szilkés)
- Linel Fine Gouache Deep Ultramarine
- QoR Water Color Ultramarine Blue
- Aquazol 500 10%-os desztillált vizes oldata + Sennelier Ultramarine Deep pigment
- QoR Water Colour Ultramarine Blue + Aquazol 500 ~10%-os desztillált vizes oldata
- Klucel E 3%-os desztillált vizes oldata + Sennelier Ultramarine Deep pigment.

A Munkácsy feszített vásznon és a Talens Gesso alapozós vásznon az akvarellek bizonyultak a legjobbnak, valamint az Aquazol tartalmú festékek. Az 1. ábrán láthatóak kiemelve azok a részek, ahol jól illeszkedik a retusanyag az akrilfestékhez. A vásznról erős megvilágításban készült a felvétel, fotón csak így látszik, hogy a



1. ábra. Retuspróbák.

tak, ami jobb színezőerővel bír, öregedése során kevesebb elváltozást mutat, rugalmasabb és könnyebben visszaoldható vízzel. Ezen tulajdonságai alapján restauráláshoz is jó választásnak tűnik. Bár azt nem tüntették fel, hogy pontosan milyen Aquazolt használtak a festékhez, az 5-ös, 50-es, 200-as vagy 500-as változatot.

Az elkészített próbatáblák festett felületeit a szerző megkarcolta csiszolópapírral és ollóval, valamint kivágott

retusfestékek fényessége mennyire hasonlít az akrilfestékéhez. Ezen a képeken megfigyelhető, hogy az Aquazolos festékek főleg a megkarcolt, lecsiszolt felületeken illeszkedtek jól az akrilfestékhez.

Az enyves-krétás alapozáson az akrilfestékek hasonlóan viselkedtek, mint az akrildiszperzióval alapozott vásznanon, viszont mivel itt a tömítés is enyves-krétás, a retusfestékek nagyon bemattultak, egy kivételével. A Winsor and Newton tubusos akvarellfesték itt is fényes maradt.

A kipróbált retusanyagok közül az akvarellek esetében nagy volt az eltérés egymáshoz képest. A Van Gogh akvarellfesték erősen megsötétült száradás közben. Ez volt az egyetlen festék, ami elszínezte a palettaként szolgáló műanyag edényt, ez a későbbi visszaoldása szempontjából nem előnyös. A Winsor and Newton festékek nem

²⁴ Alt 2010. pp. 13-20.

²⁵ Arslanoglu 2004.

²⁶ Courlon – Ives – Dredge 2015.

²⁷ <https://www.qorcolors.com/> (letöltve 2019.02.25.).

meglepő módon jobb minőségűek, de a tubusos verzióban túl sok a kötőanyag, sokkal fényesebbre száradt a többinél. A szilkés változat jobban használható, a színezőereje is jobb. Nagyon jól alkalmazható a QoR festék, melynél nem csak marketingfogás a jobb színezőerő, és jóval mattabbra szárad a gumiarábikumos akvarelleknél. Aquazollal keverve még inkább beállítható a kívánt hatás. A Linel gouache túl matt az akrilfestékekhez képest, a Klucel E szintén, ezeket az akrilfestményeknél mattabb képeken lehet eredményesen használni.

Az akrillal festett próbatáblák retusálásánál a legmegfelelőbb anyagok a szilkés akvarell és Aquazol alapú festékek voltak, ezek illeszkedtek legjobban az akril matt felületéhez. A kellénél mattabb retusanyagok (pl. Klucel E) alkalmasak lehetnek más típusú festményekhez, például az akriloknál mattabb olajképekhez és temperafestményekhez. Más vízdoldható kötőanyagok is léteznek, melyeket a szakirodalom²⁸ szerint használnak akrilfestmények retusálásához: például a Junfunori (nagy tisztaságú haleynyv), a Lascaux Aquacryl (száradás után is vízzel visszoldható akril diszperzió), metil-cellulóz, különböző márkanevek alatt (Methylcellulose C4000, Methocel A4M, Metylan), vagy a Mowiol 4-88 (poli(vinil-alkohol)).

Anyaghasználat

Kortárs művek esetében a felhasznált anyagok minősége is okozhat problémákat. Egy kortárs kép esetén már nem a művész keveri ki a festéket olajból és porpigmentből, a tubusos, felhasználásra kész festékek viselkedése hosszútávon kiszámíthatatlan. Erre példa a következő műalkotás.

Szücs Attila *Játszótér éjjel* című festménye a Ludwig Múzeum gyűjteményében található (8. kép). Az olajfestmény középső sávjában, nem sokkal az elkészülte után korai hasadások jelentek meg, ezeket a művész elmondása szerint a nem megfelelő festéstechnika okozta: az utolsó festékréteg kevesebb kötőanyagot tartalmazott, mint kellett volna (9. kép). A festmény a múzeum gyűjteményébe 1997-ben már ilyen állapotban került be. A restaurálást a Ludwig Múzeum restaurátor osztályán Kovácsné Gögös Ágota végezte 2017-ben.

A festmény restaurálása előtt a korábbi évek gyakorlata alapján a művésszel ő és Kónya Béla készített interjút a Ludwig Múzeum restaurátor műhelyében.²⁹ Az interjú során Szücs Attila kiemelte, hogy a hasadások a kép középpontjában a kompozíció fókuszpontjára irányítják a néző tekintetét, ezért ezeket nem kell kiegészíteni. Azonban az ettől a területtől jobbra és balra található hasadásokat ki kellett retusálni (10. kép). Szücs Attila a kérdéses területről így fogalmazott: *A körformáknál „a repedés nem volt szándékos, csak a plasztikáját akartam kiemelni, részben színben is egy picikét más. (...) Az hogy ebben jelent meg*



8. kép. Szücs Attila: *Játszótér éjjel* (1995), Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, restaurálás előtt.



9. kép. A festmény restaurálás előtt, részlet a korai hasadásokkal (Kovácsné Gögös Ágota felvétele).



10. kép. A művész által megtartandónak ítélt hasadások késsel, a retusálándók pirossal jelölve.

*a repedés és különösen az, hogy körülötte is, az nekem kifejezetten tetszik. Tehát azzal nem kéne foglalkozni, sőt az pont ennek a felületnek egy kicsit az irracionális játékát erősíti, ami egyébként amúgy is szándéka volt ennek a körnek. Tehát hogy ez nem ellenébe megy a festménynek, hanem pont annak a logikája mentén történik.”*³⁰

²⁸ Sims – Cross – Smithen 2010., Engel – Zumbühl 2015.

²⁹ A művészinterjú készítése, valamint a festéstechnikára, felhasznált anyagokra vonatkozó kérdőív kitöltése már évek óta gyakorlat volt a múzeumban.

³⁰ Részlet az interjúból.

A művész kívánságának megfelelően a festmény közepén lévő repedések nem kerültek kiegészítésre, csak az ettől jobbra és balra eső területek. Az esztétikai kiegészítés akvarell retussal történt, Winsor and Newton Cotman márkájú tubusos festékkel, tömítés nélkül.³¹

A művész részvétele a restaurálásban

A művész ritkán vesz részt a restaurálás folyamatában aktívan, a legtöbb esetben csak információval tud segíteni. Vannak olyan esetek, amikor egy elpusztult művet a művész újra elkészít restaurátorok segítségével vagy anélkül, ezeket az alkotásokat azonban inkább másolatnak tartják.³² Ezen megítélés alól azonban kivételt képeznek a kortárs falképek, amelyeket gyakran újrafestéssel restaurálnak: a művész és a restaurátorok különböző mértékű együttműködésével.³³

A szerző diplomamunkája, Kemény György falképnek restaurálása során – melyet Farkas Biankával, Hallai Laurával és Pinteá Alízzal együtt végzett³⁴ – is lehetőség adódott konzultálni a művésszel, ami nagyban befolyásolta az esztétikai kiegészítés mértékét.

11. kép. Secco (1971), az összes fal és a mennyezet kiterítve, restaurálás előtt.



A falkép egy belvárosi lakás cselédszobájába készült 1971-ben, minden falat és a mennyezetet is beborítja (11. kép). Tulajdonosa Kőszeg Ferenc. A műről nem készült fotó a kép befejezésekor, csak visszaemlékezésekre lehetett hagyatkozni, ezért eleinte az volt a terv, hogy az

elvesztett részek neutrális retussal lesznek kiegészítve. Azonban a digitális rekonstrukciós rajzok elkészülte után a művész mégis úgy döntött, hogy a falkép egysége miatt az elvesztett részek teljes rekonstrukcióját szeretné. Ilyen mértékű beavatkozásnál az alkotó részvétele nagyon fontos, de az is szempont, hogy a rekonstrukcióval ne valami újat akarjon létrehozni, hanem valóban arra törekedjen a restaurátorokkal közösen, hogy az elvesztett részek pótlása a lehető leghitelesebben történjen. Ebben az esetben a rekonstrukció megkülönböztető módon, vonalkás retussal készült, mert a formák és a színek hangsúlyosak a falképen, nem a felület minősége.

Három nagyon hiányos terület volt a falképen: a falikút helye a II. fal jobb alsó sarkában, a fotós figurája a II. fal jobb felső sarkában, és a III. fal egésze, különösen a felső harmada.

A fotós alakjából ugyan sok elveszett, azonban ezt a részletet egy Evergreen Review magazinból származó fotóról másolta a művész, továbbá Kenéz György 2004-ben készült felvételén ez a rész még jobb állapotban van. Ezek alapján ez a részlet nagy biztonsággal rekonstruálható volt. Az egyetlen nehezen kiegészíthető elem a narancs-sárga felhő volt, aminek csak egy nagyon kis részlete maradt meg, de a közelében lévő többi színes felhőformából következtethetünk az alakjára (12-15. kép).

A következő problémát a vizesblokk helye jelentette: a csaptelep 1976-os eltávolítása után ezt a felületet újravakolták és fehérre festették. Ennek a rekonstrukciója jóval nehezebb volt, mivel olyan hiányt kellett kitölteni valamilyen módon, ahol sosem volt festék. A falrész részletesebb vizsgálata után azonban a festett felületen 60 cm-re egymástól ovális alakú hiányok voltak felfedezhetőek,

bennük csavarnyomokkal. Ezek arra utaltak, hogy a falon konzolokkal felszerelt mosdókagyló volt (16. kép).

A felső szakaszon a festékréteg nagyon élesen ér véget, nem kopott, mint alul. Ebből arra lehetett következtetni, hogy eredetileg is így festette meg a művész. Erre utalt még, hogy a hiány felső részének bal oldalán egy fekete szögletes alakzat látható. Itt valószínűleg egy tükör lehetett, amit a festő ezzel a fekete formával akart térbe helyezni. A jobb oldalon a kék alapszínen egy apró fekete folt található, amiből arra következtettünk, hogy ott kezdődött az alakzat alsó része (17. kép).

³¹ Kovácsné Gögös Ágota szóbeli közlése alapján.

³² Hummelen – Sillé 2005. p. 397.

³³ Rainer 2003.

³⁴ A falkép restaurálására a Magyar Képzőművészeti Egyetem Restaurátor Tanszékén, a festmény restaurátor specializáció keretében került sor a 2017/2018-as tanévben. A diplomamunka témavezetője Bóna István DLA volt.

A mosdókagyló alatti részek retusálása is problémás volt. A színes sávok egyszerűen kiegészíthetőek voltak, azonban a térdelő nőalak (III. fal) lába itt folytatódik, a lábfejet ábrázoló része teljesen elveszett. Erre a részletre sem a tulajdonos, sem a művész nem emlékezett, így nem



12. kép. Hiányok a II. fal jobb felső sarkában, a fotós figurája.

lehetett hitelesen rekonstruálni. A szürke sávban, a hiány bal oldalán lévő kis fekete vonal talán arra utal, hogy a nő lábán magassarkú cipő volt.

A művész is részt vett a hiány kiegészítési lehetőségeinek megvitatásában, valamint néhány részlet körvonalát



15. kép. A II. fal jobb felső sarkának digitális rekonstrukciója.



13. kép. Kenéz György fotójának részlete.



14. kép. Részlet az Evergreen Review 1970-es augusztusi számából (no. 81).



16. kép. Hiányok a II. fal jobb alsó sarkában: a fehérre festett rész alatt a világoskék sávban két ovális hiány látható egymástól 60 cm-re, a zöld sávban szintén.



17. kép. A fehérre festett rész két oldalán lévő fekete alakzatok.

vissza is festette: a feltételezett tükör aljának körvonalát, a kés hegyét, és a vörös-sárga motívum hiányzó részét. Elmondása szerint ugyan nem emlékszik, hogy nézett ki ez a terület, de ezeket a részleteket biztosan nem úgy komponálta, hogy befejezetlenek maradjanak.

A művész kívánsága szerint, a tulajdonossal való egyeztetés után a tükör visszakerült a helyére, kiegészítve a fekete keretével. Ehhez a kiegészítés bizonytalansága miatt a hiányzó részletek visszafestése nélkül, kétféle típusú retussal digitális rekonstrukciót is készített a szerző (18-21. kép). Kemény György azonban a teljes rekonstrukciót tartotta a legjobb megoldásnak, valóban ez illeszkedik a legjobban a falképhez. Mivel kortárs alkotásról van szó, és a művészi szándék megőrzése ezt kívánja, a restaurátorok rekonstruálták a női lábat is a hullámvonalakkal együtt.

A másik hasonlóan nehéz feladat a III. fal felső részének kiegészítése volt. A fal alsó feléről is sok helyen hiányzott a festékréteg, azonban ott a motívumok szimmetrikusabbak voltak, illetve több információ állt rendelkezésre. Így kiegészíthető volt a „SZEKRÉNY HELYE” felirat alatti nagy kiterjedésű festékhiány, ahol csak egyszínű zöld felületet kellett visszaretusálni. Az automobil a művész és a tulajdonos segítségével szintén kiegészíthető volt: Kemény György visszarajzolta az elveszett részleteket, Kőszeg Ferenc pedig emlékezett a rendszámotábla feliratára: LFS 69. (22. kép).



18. kép. A II. fal jobb alsó sarkának digitális rekonstrukciója.

19. kép. A II. fal jobb alsó sarkának digitális rekonstrukciója a berendezési tárgyakkal együtt.



20. kép. „Semleges” retus a kérdéses részleteknél.

21. kép. Szimulációs retus.



22. kép. A művész visszafesti az automobil elveszett részeit a III. falon (Kürtösi Brigitta Mária felvétele).

A művész szerint a Marx mögötti ernyőforma színes sávjai mindenképp kiegészíthetőek voltak, a rajtuk lévő motívumok retusálását kellett megoldani. Erre készült többféle megoldási lehetőség: neutrális retussal, szimulációs retussal³⁵, ezek kombinációjával, és teljes rekonstrukcióval (23-27. kép.)

Mivel egy jelenleg is aktívan alkotó művész munkájáról van szó, az ő véleménye is meghatározó volt a retussal kapcsolatban. Kemény György – annak ellenére, hogy nem emlékszik pontosan az elveszett részletekre majdnem 50 év távlatából, és így teljesen hiteles rekonstrukció nem készíthető a képről – szeretne volna, hogy egyetlen falképe teljes pompájában maradjon az utókorra. Ennek megfelelően született meg az a döntés, hogy a művész által jóváhagyott rekonstrukciós rajzok alapján készüljön el a Secco esztétikai kiegészítése.



23. kép. Hiányok a III. falon.

24. kép. “Semleges” retus a nehezen kiegészíthető motívumok közelében.

Kérdéses volt még a gyújtózsínor pontos elhelyezkedése, a végén a szikra formája, a bal sarokban a fehér felhő alakja, és a Marx feje melletti zöld folt rendeltetése. Utóbbi egy újabb színes felhőforma lehetett, de túl kicsi a többihez képest.

A fent ismertetett három esettel olyan restaurálásokat mutattunk be, ahol a kortárs képeket minél inkább az “eredeti” állapotukba akarták visszaállítani. De akad ennek

³⁵ Brajer 2009.



25. kép. Szimulációs retus: a háttér és a motívumok is halványan jelennek meg. 26. kép. Szimulációs retus: a háttér beilleszkedően, a motívumok halványan jelennek meg. 27. kép. Teljes rekonstrukció.

az ellenkezőjére is példa, ilyen Alfaro Siqueiros *América Tropical* című falképe, ahol a lehető legkevesebb retus alkalmazták a Getty Intézet munkatársai.³⁶ Valamint olyan úttörő megoldások is születnek, mint a Harvard Egyetem kifakult Mark Rothko képei esetében, ahol a Massachusetts Institute of Technology kutatói projektorokkal, vetítéssel oldották meg, hogy a festmények látványa minél inkább az eredeti állapotukra hasonlítson³⁷, de ehhez nem kellett festéket felvinniük a képek felületére. A modern anyagok kiszámíthatatlansága és a festők kísérletező kedvének köszönhetően a jövő restaurátorainak egyre komplexebb problémákkal kell majd szembenézniük.

Köszönetnyilvánítás

A szerző köszönettel tartozik témavezetőinek, Kovácsné Gögös Ágotának és Bóna Istvánnak tanácsaikért és útmutatásaikért, valamint Kürtösi Brigitta Máriának a szakmai javaslatokért és önzetlen támogatásáért. Köszönet illeti továbbá Kőszeg Ferencet és Kemény Györgyöt, a Secco

tulajdonosát és alkotóját, akik tanácsaikkal segítettek és lelkesen támogatták a falkép restaurálását.

IRODALOM

- ALT, Jaroslav J. et al. (2010): The Restoration of the Ceiling Painting on the Vaulted Ceiling on the Intersection of the Nave and the Transept of the Church of the Assumption of Our Lady in Kutná Hora-Sedlec. In: *Artefakt: 2010, heritage restoration works in the region of Kutná Hora, kiállítási katalógus*, pp. 13-20.
- ARSLANOGLU, Julie (2004): Aquazol as Used in Conservation Practice. In: *WAAC Newsletter Volume 26, Number 1*, pp. 10-15.
- BEERKENS, Lydia et al. (2012): *The Artist Interview, For Conservation and Preservation of Contemporary Art, Guidelines and Practice*. Jap Sam Books, Heijningen.
- BRAJER, Isabelle (2005): Dilemmas in the Restoration of Wall Paintings: Conflicts between Ethics, Aesthetics, Functions and Values Illustrated by Examples from Denmark. In: *Die Kunst der Restaurierung – Entwick-*

³⁶ Rainer 2012.

³⁷ Stenger et al. 2016.

- lungen und Tendenzen der Restaurierungsästhetik in Europa. Ed. Schädler-Saub, U., ICOMOS, Journals of the German National Committee XXXX, pp. 122-140.
- BRAJER, Isabelle (2015a): To retouch or not to retouch? – Reflections on the aesthetic completion of wall paintings. In: *CeROArt* [Online], HS | Juin 2015, <http://journals.openedition.org/ceroart/4619> (2018.01.11)
- BRAJER, Isabelle (2015b): Values and the Preservation of Contemporary Outdoor Murals. In: Conservation Issues in Modern and Contemporary Murals. Ed. Sanchez Pons, M. – Shank, W. – Fuster Lopez, L., Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne.
- BRAJER, Isabelle (2009): The simulative retouching method on wall paintings – striving for Authenticity or Verisimilitude? In: Journées d'étude APROA-BRK, pp. 100-109.
- BRANDI, Cesare (2005): Theory of Restoration, Nardini Editore, Firenze.
- CHIANTORE, Oscar – RAVA, Antonio (2013): Conserving Contemporary Art: Issues, Methods, Materials, and Research. The Getty Conservation Institute, Los Angeles.
- CORZO, Miguel Angel (1999): Mortality Immortality? The Legacy of 20th-century Art. The Getty Conservation Institute, Los Angeles.
- de COURLON, Céline – IVES, Simon – DREDGE, Paula (2015): Fields of colour: The conservation of matt, synthetic paintings by Michael Johnson. In: AICCM Bulletin, 36:2, pp. 136-146.
- ENGEL, Nina L. – ZUMBÜHL, Stefan (2015): An Evaluation Of Selected Retouching Media For Acrylic Emulsion Paint, In: Journal of the American Institute for Conservation, 54:4, pp. 224-237.
- von der GOLZ, Michael (2010): Alois Reigl's *Denkmalswerte*: a decision chart model for modern and contemporary art conservation? In: Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art. Ed. Schädler-Saub, U. – Weyer, A., Archetype Publications Ltd, London.
- M. C. HUMMELEN, Ijsbrand – SILLÉ, Dionne (2005) (szerk.): Modern Art – who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art, Archetype, Amsterdam.
- MUÑOZ VIÑAS, Salvador (2010): The artwork that became a symbol of itself. In: Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art. Ed. Schädler-Saub, U. – Weyer, A., Archetype Publications Ltd, London.
- MUÑOZ VIÑAS, Salvador (2015): Contemporary Theory of Conservation, Routledge, London.
- ORMSBY, Bronwyn A. et al. (2007): Wet Cleaning Acrylic Emulsion Paint Films: An Evaluation of Physical, Chemical, and Optical Changes. In: Modern Paints Uncovered. Ed. Learner, Th. J. S. – Smithen, P. – Krueger, J. W. – Schilling, M. R., Getty Conservation Institute, Los Angeles, pp. 189-200.
- PAVIC, Mirta – MUNIVRANA, Martina (2018): View Though the Meander: A Study of Knifer's Oil Paintings from the 1960s. Poszter a Modern Oil Paints konferencián, Amszterdam, 2018. május 23-25.
- RAINER, Leslie (2003): The Conservation of Outdoor Contemporary Murals. In: Conservation, The GCI Newsletter, 18.2.
- RAINER, Leslie (2012): The Return of América Tropical. In: Conservation Perspectives. The GCI Newsletter, 27.2.
- RIEGL, Alois (1998): Művészettörténeti tanulmányok. Balassi Kiadó, Budapest.
- SCHÄDLER-SAUB, Ursula (2010): Conservation of modern and contemporary art: what remains of Cesare Brandi's Teoria del restauro? In: Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art. Ed. Schädler-Saub, U. – Weyer, A., Archetype Publications Ltd, London.
- SIMS, S. – CROSS, M. – SMITHEN, P. (2010): Retouching media for acrylic paintings. In: Mixing and Matching: Approaches to Retouching Paintings. Ed. Ellison, R. – Smithen, P. – Turnbull, R., Archetype Publications Ltd, London.
- STENGER, J. et al. (2016): Non-invasive colour restoration of Mark Rothko's Harvard murals using light from a digital projector. In: Colour Change in Paintings. Ed. Clarricoates, Rh. – Dowding, H. – Gent, A., Archetype Publications Ltd, London.
- van de WETERING, Ernst (2005): Conservation-restoration ethics and the problem of modern art. In: Modern Art – who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art. Ed. Hummel, IJ. M. C. – Sillé, D., Archetype, London.

Az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-17-2 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.



EMBERI ERŐFORRÁSOK MINISZTERIUMA

Mátyás Viktória Beatrix
Festményrestaurátor művész
8900 Zalaegerszeg, Mártírok útja 52.
Tel: +36-30-2236-308
E-mail: matyas.viktoria.rest@gmail.com