

**ВИСОКА ШКОЛА - АКАДЕМИЈА СРПСКЕ
ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ ЗА УМЕТНОСТИ И
КОНСЕРВАЦИЈУ, БЕОГРАД**

Димитрије Димитријевић

**ТРАДИЦИОНАЛНЕ И САВРЕМЕНЕ
ТЕХНИКЕ ПОЗЛАТЕ НА РАЗЛИЧИТИМ
НОСИОЦИМА И ПРИМЕНА У
РЕСТАУРАЦИЈИ И КОНЗЕРВАЦИЈИ**

Завршни мастер рад

Београд, 2026.

**ACADEMY OF THE SERBIAN ORTHODOX CHURCH
FOR ARTS AND CONSERVATION, BELGRADE**

DIMITRIJE DIMITRIJEVIĆ

**TRADITIONAL AND MODERN
TECHNIQUES OF GILDING ON
DIFFERENT SUPPORTS AND
APPLICATION IN RESTORATION AND
CONSERVATION**

Master work

Belgrade, 2026.

Ментор:

Јелена Иванишевић, доцент

Висока школа - Академија Српске Православне Цркве за уметности и
консервацију, Београд

Чланови комисије:

др Марина Матић

Висока школа - Академија Српске Православне Цркве за уметности и
консервацију, Београд

Немања Комненовић, ванредни професор

Висока школа - Академија Српске Православне Цркве за уметности и
консервацију, Београд

Кандидат: Димитрије Димитријевић

Бр. индекса: 650/2023

ТРАДИЦИОНАЛНЕ И САВРЕМЕНЕ ТЕХНИКЕ ПОЗЛАТЕ НА РАЗЛИЧИТИМ НОСИОЦИМА И ПРИМЕНА У РЕСТАУРАЦИЈИ И КОНЗЕРВАЦИЈИ

Сажетак:

Рад описује стари уметнички занат позлатарство, чија је основна примена у виду аплицирања златних листића различитим методама на различите подлоге, на традиционалан и савремен начин. Циљ рада јесте, поред описивања мануелне процедуре на различитим површинама, истицање суштинског значаја познавања позлатарства, како би оно на најбољи начин било примењено у уметности, поготово у козервацији и рестаурацији.

Рад је осмишљен из више целина. У првом делу је основни историјски опис позлатарства уз истицање разлике у односу на златарство, као и теолошко тумачење позлате и злата уопште. У следећем делу се говори о примени позлате у ентеријеру и екстеријеру у Србији, на различитим површинама. Даље се описује основни репроматеријал који служи позлатарству, а то су златни и сребрни листићи, као и алати-опрема за аплицирање истих. У раду се детаљно говори о методама и техникама позлате, традиционалним и савременим, на различитим подлогама. Уз то је описана и рестаурација позлате – чишћење и ретуш позлате, могуће одрживе комбинације традиционалних и савремених метода рада, као и описивање садашње визуелне поделе у позлатарству. Наредно поглавље је у вези позлатара, са скромним помињањем о позлатарским радовима у Србији, уз истицање прве домаће позлатарске радионице у 20. веку. У завршном поглављу разматрају се практични примери позлате, који обухватају рестаурацију радова на којима се комбинују традиционалне и савремене методе позлаћивања.

Рад истиче потребу да се позлатарство додатно осамостали и добије засебно место у образовним институцијама, пре свега на уметничким високошколским установама. Тиме би се додатно подстакла будућа

истраживања савремених метода у комбинацији са традиционалним, са циљем комплетне и адекватне примене у конзервацији и рестаурацији.

Кључне речи: Позлата, Позлатарство, Позлаћивање, Златни листићи, Уметничко позлатарство, Црквено позлатарство, Рестаурација позлате

Област: Обнова и заштита

TRADITIONAL AND MODERN TECHNIQUES OF GOLD PLATING ON VARIOUS SUPPORTS AND APPLICATIONS IN RESTORATION AND CONSERVATION

Abstract:

The work describes the ancient artistic craft of goldsmithing, whose basic application is the application of gold leaf using various methods on various substrates, in a traditional and contemporary manner. The aim of the paper, in addition to describing the manual procedure on various surfaces, is to emphasize the essential importance of knowledge of gilding, so that it can be best applied in art, especially in conservation and restoration.

The work is designed in several parts. The first part contains a basic historical description of gilding, emphasizing the difference in relation to goldsmithing, as well as a theological interpretation of gilding and gold in general from that perspective. The next part discusses the use of gilding in interiors and exteriors in our country, on various surfaces. The basic raw materials used in gilding are described below, namely gold and silver leaf, as well as the tools and equipment for applying them. The paper discusses in more detail the methods and techniques of gilding on various substrates, divided into sections according to different techniques, first traditional, and then contemporary. In addition, the restoration of gilding is described - cleaning and retouching gilding, possible sustainable combinations of traditional and modern working methods, as well as a description of the current visual division in gilding. The next chapter is about goldsmiths in our country, listing modest finds of mentions of goldsmiths and works on gilding in our country, especially from the 20th century, with an emphasis on the first domestic goldsmith workshop. Practical examples of gilding are in the final chapter, on works that include contemporary restoration while combining traditional and contemporary working methods during gilding.

The paper highlights the need for gilding to become more independent and gain a separate place in educational institutions, primarily art colleges. This would further encourage future research into modern methods in combination

with traditional ones, with the aim of complete and adequate application in conservation and restoration.

Keywords: Gilding, Gilding, Gilding, Gold leaf, Artistic gilding, Church gilding, Gilding restoration

Field: Restoration and protection

САДРЖАЈ

1. УВОД.....	1
2. О ПОЗЛАТАРСТВУ.....	3
2.1. Разлике у односу на златарство.....	14
2.2. Теолошко тумачење и вредновање злата и позлате.....	17
3. ПОЗЛАТА У ЕНТЕРИЈЕРУ И ЕКСТЕРИЈЕРУ.....	20
4. РЕПРОМАТЕРИЈАЛ И АЛАТИ - ОПРЕМА ЗА ПОЗЛАЋИВАЊЕ.....	26
4.1. Репроматеријал - златни и сребрни листићи.....	27
4.2. Алати - опрема за позлаћивање.....	32
5. МЕТОДЕ И ТЕХНИКЕ ПОЗЛАТЕ НА РАЗЛИЧИТИМ ПОДЛОГАМА.....	35
5.1. Традиционе технике позлате.....	39
5.1.1. Водена (полиментна) позлата.....	44
5.1.2. Уљана (микстионска) позлата.....	50
5.2. Савремене технике позлате.....	56
5.2.1. Водени микстион (акрилна подлога).....	58
5.2.2. Уљани микстион (лакирана подлога).....	59
5.3. Завршни слојеви – заштитни лакови.....	62
5.4. Оштећења и рестаурација старе позлате - чишћење и ретуш.....	66
5.5. Комбиновање традиционалних и савремених метода.....	71

6. ВИЗУЕЛНА ПОДЕЛА ПОЗЛАТЕ СА ЛИСТИЋИМА НА СЈАЈ И МАТ.....	73
7. ПОЗЛАТАРИ КОД НАС.....	75
7.1. Позлатар Сава Димитријевић и Позлатарска радионица Димитријевић.....	80
8. ПРАКТИЧНИ ПРИМЕРИ.....	84
8.1. Милешевски крстови.....	84
8.2. Патријаршијски салонски намештај.....	89
9. ПРЕДЛОГ ПОЗЛАТАРСКЕ ДОКУМЕНТАЦИЈЕ.....	97
10. ЗАКЉУЧАК.....	98
11. БИБЛИОГРАФИЈА.....	100
12. ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ.....	106

1. УВОД

Злато је одувек било у употреби на различите начине. Овај племенити метал је представљао, али и данас представља, симбол моћи, богатства са једне материјалне стране и са друге, у духовном смислу, лепоту, чистоту и нешто најузвишеније, непропадајуће, вечито, другим речима божанско. Одувек на цени, било као духовни еквивалент Сунца, божанства, или пак као материјални, у виду богатства, привлачило је константно пажњу људи. Карактеристике злата као метала учиниле су да се нађе на челу племенитих ковина, а због могућности лаке обраде, рано се развило у оквиру занатства метала.¹

Позлатарство је уметничко аплицирање златних фолија-листића специјалном техником на различите подлоге. Користи се у декоративне намене још од давнина и у различитим културама. Позлаћивање је пракса наношења изузетно танких златних листића на површину, како би се имитирао премаз чистог злата. Процеси позлате обухватају методе припреме и наношења, које резултирају различитим изгледом површине. То је вештина са занатском традицијом, која се историјски преносила са мајстора на шегрта и традиционално је била предмет велике тајности. Темељно познавање историјских стилова, материјала и техника је неопходно приликом репродукције позлате одређеног стила или периода.²

Циљ рада јесте технолошки опис позлаћивања златним листићима, са историјским освртом на позлатарство и примену данас. Уз то, наводи се поређење традиционалних и савремених метода позлате, њихово комбиновање и основне врсте и поделе у позлатарству. Посебно је истакнут значај овог умећа као уметничког заната, који заслужује самостално место у примењеној уметности.

¹ Александра Фостиков, *Занатство Средњовековне Србије (Посебна издања, књ. 72)*, (Београд: Историјски институт; Пожаревац: Народни музеј Пожаревац), 2019, 57–58.

² Nick Umney, Shayne Rivers, *Conservation of Furniture* (Oxford: Butterworth-Heinemann), 2003, 642.

Потреба за писањем овог рада указала се као идеја доприноса сазнањима и искуствима у вези са позлатарским техникама, с обзиром на евидентан недостатак научне литературе о позлатарству (сем одређених приручника и рецептура). Истраживање домаће и иностране литературе наведене у библиографији на крају рада, усмерено је директно ка позлатарству. За потребе рада користили смо стручну конзерваторску литературу, историјску, теолошку, као и радове о златарству. Уз свакодневно праћење данашњих светских трендова, код позлатара из различитих крајева света, у истраживање је укључен и интернет садржај, али и пренето лично дугогодишње и породично позлатарско искуство од неколико генерација. Поред дугогодишњег практичног знања и истраживања, које смо усмерили ка потребама овог рада, потрудили смо се да рад суштински прикаже позлатарство, те да се поред главних карактеристика назначи његов значај у уметности и опише и истакне потреба за опсежним познавањем заната у правцу успешне конзервације и рестаурације.³

³ Значење позлатарства у односу на већ препричане историјате и рецептуре, готово да остају на папиру док се позлатар у практичном, али и истраживачком смислу, не посвети овом послу.

2. О ПОЗЛАТАРСТВУ

Постављање злата на реликвије датира од давнина.⁴ Више од 7000 година познато је оплемењивање предмета танким наносима злата, највише на архитектонским елементима (Египћани, Хебрејци, Грци, Римљани...)⁵ У старим цивилизацијама, као и данас, златом се облажу сакрални предмети, скулптуре богова, вотивни дарови...⁶

Злато је цењено због своје богате боје, сјаја, реткости, мекоће, обрадивости. Једини је метал жуте боје који се јавља у природи. Један од најстаријих начина облагања златом је била метода премазивања дрвета битуменом и затим на њему обликовање истањеног комада злата чекићем. Само злато је као материјал хемијски и металуршки стабилан, неће тамнети и мењати се, ако је подлога стабилна.⁷ Злато (AURUM, Au - хемијски елемент) у природи се среће слободно (самородно). То је племенити метал, жуте боје, веома истегљив и ковљив. Употребљава се за накит (златарство), у стоматологији, за хемијске апаратуре и у електротехници (легури са Ag), у позлатарству.⁸ Пластичност (дуктилност) злата је велика и зато се могу добити веома танки листићи (0,001мм), од 1г површине 5м² или жица дужине до 3000м, што говори да злато спада у најковљивије метале.

⁴ Познато је и помињање позлате „чистим златом“ у Старом завету.

⁵ У најранијим периодима користиле су се тзв. плочице од злата, које су се искивале, а затим аплицирале на припремљену подлогу. Предмете од дрвета облагали су „листићима“ од злата или сребра; ово су предмети које садржи ризница у Уру, и лако се препознају својим типично месопотамским ознакама. Metka Kraigher-Hozo, *Slikarstvo/metode slikanja/materijali* (Sarajevo: Svjetlost), 1991, 199.

⁶ Јован Пантић, *Позлатарске технике* (Београд: Висока школа – Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију), 2010, 10.

⁷ Светлана Вуковић, *Позлата рамова* (дипломски рад), (Београд: Висока школа – Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију), 2014, 15–16.

⁸ Са стручних предавања проф. Звонка Петковића, на предмету Црквени мобилијар (Београд: Висока школа – Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, школска 2023/2024. године).

Има највећу корозивну постојаност. Чисто злато је меко, али се мешањем са другим металима производе легуре злата које су тврђе, чвршће, еластичније. Са кисеоником не реагује чак ни на повишеним температурама и зато не мења боју. Чисто злато се раствара само у одређеним хемикалијама: растворима цијанида, царске воде или живе. Тачка топљења злата је на 1063°C.⁹ Квалитет (финоћа) злата се изражава у деловима злата на хиљаду делова легуре, тако да 1000/1000 означава 100% Au. Количина злата у двадесетчетвртим деловим легуре назива се карат. Један карат изражава двадесетчетврти део укупне масе легуре, одн. показује колико у легури има двадесетчетвртих делова злата, а колико других метала. Тако се нпр. легура која има 18/24 делова злата, означава 18 карата. Сребро припада групи племенитих метала, од ког се могу добити листићи танки 0,002мм. На ваздуху не оксидира и зато спада у племените метале, али на ваздух који садржи једињења сумпора мења боју – тамни, добија такозвану патину, боју која није резултат деловања кисеоника већ сумпорних једињења.¹⁰

Позлата, позлатарство (франц. - *dorure*; нем. - *vergoldung*; енгл. - *gilding*; итал. - *doratura*) одн. позлаћивање превасходно подразумева уметничко наношење златних листића по различитим површинама (дрвену, металну или некој другој подлози) и јесте једна од најстаријих и најцењенијих техника у визуелним – декоративним уметностима.¹¹

⁹ Изражавање финоће злата у легури у промилима је знатно тачније и оно означава количину злата у хиљадитим деловима легуре, у промилима. Када легура има финоћу 750‰, то значи да од 1000 делова легуре злато чини 750 делова, а остало су други састојци легуре. Тако да се чисто злато означава са 24 карата, одн. 1000‰. Због мале тврдоће и чврстоће, злато се у јувелирству примењује углавном у виду легура са другим металима (бакар, сребро, цинк). Боја легуре злата се мења повећањем садржаја сребра од жуте до беле боје. У легури злато-сребро-бакар што је проценат сребра већи, а бакра мањи, легура има светлију боју (светло жуту), обрнуто легура је тамнија (тамно жута боја старог злата). Бакар повољно утиче и на повећање тврдоће легуре. Vlada Anđelović, *Azbuka Zlatarstva* (Majdanpek: privatno izdanje), 2001, 22–31.

¹⁰ Vlada Anđelović, Нав. дело, 51.

¹¹ Са стручних предавања проф. Звонка Петковића на предмету Црквени мобилијар (Београд: Висока школа – Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, школска 2023/2024. године).

Посебно иконографско значење позлата је добила у средњовековном црквеном сликарству као симбол *светлости и светости*. Приликом различитих техника позлаћивања, користила су се и различита везива са примарном функцијом да се злато, одн. танке златне фолије, фиксирају на место.¹² На основу сачуваних доказа, претпоставља се да је позлатарство настало у Индији, док је у Европи достигло врхунац током 17. и 18. века. Примењује се као декорација у ентеријеру и екстеријеру. У средњем веку доминантно је у иконопису и у литургијским предметима. У византијској уметности карактеристично је прецизно наношење подлоге полимента на дрвене носиоце. У ренесанси позлата је доживела процват, у виду украшавања предмета у архитектури, намештаја и сликарских оквира са орнаменталним радовима приликом чега се често примењивала техника комбинације високог сјаја и мата. Око 1500. године, у западној уметности златна позадина нестаје, али се у источној Европи одржала до данас. Позлатарски занат захтевао је велико искуство, сталоженост, дисциплину и рутину. Сваки уметник који је почетник у овом занату треба да проведе време код неког врсног позлатара. Једино на тај начин може сазнати за безброј трикова, тајни и поступака током припреме, наношења и дораде злата.¹³

Од 19. века започета је индустријска производња златних листића са прецизнијим стандардима, попут одређене дебљине листића. Од 20. века употреба модерних лепкова и савремених техничких апарата (попут пиштоља и компресора), прилично је заживела у пракси и тако проширила опсег и методе у позлаћивању.

Листићи – као основне јединице за рад, постављају се тако да сваки следећи листић преклапа руб претходног већ постављеног листића. Готово идентично се и сребрни листићи (и листићи других племенитих метала) постављају специјалним алатима, док се имитација злата и сребра може постављати и голим рукама или са рукавицама. Постоје слободни и преносни (трансфер) листићи, различите каратаже и дебљине, с тим да код трансфер листића постоје опције нормалне или

¹² Metka Kraigher-Hozo, Нав. дело, 199.

¹³ Исто, 199.

light press „залепљености“ за преносни папир. Величине листића за западно тржиште традиционално износи 8x8cm. За око квадрат позлате равних површина, потребно је око 200 листића, док се у случају дубореза, потрошња злата дупло повећава, понекад и тродупло.

Две традиционалне и у литератури основне технике позлаћивања дрвеног носиоца су, позлата „водом“, за коју се користио колагенски лепак и позлата „уљем“, где се златни листић приљубљује за подлогу уз помоћ лепка на бази уља. Позлата на води није намењена за спољну употребу, јер подлога треба да је порозна, али се зато може, и не мора, полирати до високог сјаја.¹⁴

Имитација злата под чувеним називом шлагметал (Schlagmetall), су дупло већи листићи (16x16cm) и знатно су дебљи. Постоји имитација сребра – шлагалуминијум (Schlaggaluminium) и у тој јефтинијој категорији листићи бакра. Те листиће је знатно лакше аплицирати на површине и од стране особа које нису на професионалном позлатарском нивоу. Имитација, иако код високо професионалних позлатара није цењена, често се користи у пракси због знатно ниже цене у односу на злато и примењује се највише за намештај, рамове и предмете ниже вредности.

Са друге стране, у пракси, аплицирање златних листића (и знатно мање сребрних) се у источнохришћанском црквеном позлатарству примењује што је више могуће, пре свега из разлога теолошке симболике злата на сакралним објектима и предметима. Такође, на целом свету се злато историјски примењивало на предметима у ентеријеру и екстеријеру од веће вредности, поготово у смислу „оностране“ важности.

Подлога за позлаћивање је веома битна, чак је суштински сегмент у позлатарству и готово на свакој подлози, посебно на дрвеним носиоцима, мора да се импрегнира, препарира, бруси, полира након чега тек следи позлаћивање.

¹⁴ Nick Umney, Shayne Rivers, Нав. дело, 642.

Код позлате златним листићима битно је истаћи да се углавном примењује за декоративну намену и да није за свакодневну употребу и додиривање. У уметности се користи у рестаурацији дрвореза, рамова и различитих предмета или одређених дизајнерских елемената, као и на скулптурама, за позлату фасада, крстова, купола на црквама итд.

Обзиром да злато као метал има одличне карактеристике електропроводљивости, примена му је честа и у електроници. Електролиза, електрохемија или електроплатинирање јесу процес постављања злата на површине електролитичким путем. Познат и под називом галванизација, коју је 1837. осмислио француски физичар Станислал Сорел. Подразумева позлаћивање површине, искључиво метала, електрохемијски танким слојем злата у декоративне али и сврхе функционалне за свакодневну употребу, попут накита, путира, ручних крстова. Галванизација једног метала на други употребом једносмерне струје, од тада је постала уобичајена. Амалгамација - традиционално ватрена позлата или позлата у ватри, стари је, небезбедан, начин постављања злата на металну подлогу, али врло трајан и отпоран. На тај начин позлаћивање метала се постижало наношењем легура злата и живе (амалгама). То је процес којим се са златом и живом (Hg) граде једињења која се зову амалгами и из којих се злато може једноставно издвојити. Код спољашње амалгамације жива се додаје након уситњавања руде злата.¹⁵ Код електролизе (савремено златарство) која се врши у порцуланским или ватросталним ћелијама, као катоде служе листови злата, а аноде су ливене од доре метала.¹⁶ Пре проналаска галванизације, тзв. ватрене позлате, сребрнасти путерасти амалгам је наношен чврстом четком на површине. Предмет је затим загреван да би жива испарила, остављајући мат премаз злата који је угланчаван до високог сјаја. Али, са том техником се престало јер је веома токсична и опасна по здравље људи.¹⁷ Галванска позлата је савременик ватрене позлате, која је из безбедносних разлога и лакше употребе електролизом

¹⁵ Vlada Anđelović, Нав. дело, 18.

¹⁶ Исто, 21.

¹⁷ Nick Umney, Shayne Rivers, Нав. дело, 211–212.

истиснута из употребе.¹⁸ У односу на ту позлату, код електролизе се позлати сав метал уроњен у електролитску купку, а код амалгамске позлате само онај део метала који се жели позлатити.¹⁹

Хемијским испитивањем се утврђује хемијски састав метала или легуре, тј. његова чистоћа (финоћа), као и способност на спречавање оксидације - корозије.²⁰

Материјални докази показују да су стари римски уметници употребљавали још једну технику позлаћивања - златним прахом, који је са одговарајућим органским везивом (жуманце, глицерин и слично) наношен на припремљену подлогу (камен, дрво, малтер, тканину...). Данас, овај поступак се користи у сликарству, али ређе. Често се, уместо позлате, као њена јефтинија имитација, користила „златна боја“, најчешће начињена од месинганог праха са адекватним везивом, тзв. бронза.²¹

У новије време, тачније од 2010-их па наовамо, популарно је и јестиво злато – злато у виду пахуљица, листића или прашине (у истим облицима као у позлатарству) које се примењује у исхрани (здравствено одобрено, али не испод 22кт), које се такође користи у декоративне сврхе. Небезбедно дејство нема на човечији организам.

¹⁸ Амалгамска позлата (на енглеском - fire gilding, ватрена позлата) је због живе и живиних пара толико отровна да је забрањена за употребу. То је древна техника познате још од 4. века пре Христа. Златни листови се маказама режу у мале комаде или се користи злато у праху. Тако уситњено се помеша са живом и са мало стакла се све заједно меље. Добијени прах се меша са још живе и са водом, док се не добије паста. Помоћу ватре се изазива испарење живе. Позлаћени метал се пере и потом полира до виског сјаја. Denis Vokić, *Tehnologija pozlaćivanja u konzervatorsko-restauratorskim radovima* (Dubrovnik: Sveučilište u Dubrovniku), 2013, 30–31.

¹⁹ Denis Vokić, Нав. дело, 33.

²⁰ Vlada Anđelović, Нав. дело, 8.

²¹ Са стручних предавања проф. Звонка Петковића на предмету Црквени мобилијар (Београд: Висока школа – Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, школска 2023/2024. године).

Позлаћивање листићима се и данас изводи по устаљеним занатским принципима. Новине у овој области су у оквиру савремене технологије индустријске производње златних листића, лепкова и других материјала. Позлатарство је мануелна уметничка техника, која се разликује од индустријског позлаћивања.²² Позлаћивање ударањем чекићем по златним листовима је вероватно најстарији начин позлаћивања (почетак позлатарства), где се механичким ударањем и полирањем злато сједињује са подлогом испод. Таква метода се помиње у Хомеровој одисеји и Старом завету. У доба антике листићи су били приближно 10 пута дебљи него данас, а у средњем веку двоструко него данас.²³

Злато је у хришћанској уметности коришћено врло рано у изради монументалних зидних слика у техници мозаика, зидног сликања и највише у сликању икона. На равне и изглачане површине постављани су танки листићи злата. О рецептурама позлате познато је да је писано у белешкама – ерминијама Теофила Презвитера, Дионисија из Фурне, Нектарија Србина. Те традиционалне рецептуре и помињање употребе златних листића јесу нека историјска база, која је данас напредовала и која је временом морала бити измењена у припремним радовима и производњи материјала. С тим у вези, данас је знатно практичније пратити нова упутства, познавајући историјат позлатарства.²⁴

Сам термин позлатарство у односу на израз позлату, већ се издваја са формулисаним значењем уметничког заната, попут дрворезбарства у односу на столарски занат.²⁵ Позлатарство у самој примени, која захтева дубље познавање заната и пажљиво и смирено деловање, веома је пипљиво и осетљиво, те се интернационално уобичајено означава као ручни рад (hand made).

²² Јован Пантић, Нав. дело (2010), 6.

²³ Denis Vokić, Нав. дело, 6–7.

²⁴ Milorad Medić, *Zlato u srednjovekovnom slikarstvu* (Београд: Реантика), 2003, 2–3.

²⁵ Бранка Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице у 18. Веку* (Нови Сад: Галерија Матице Српске), 2007, 75.

Данас се назив занат користи као ознака за вештину, знање, занимање с акцентом на ручном раду (*manus facere*), али и за занимање односно професију или струку уопште, па и за уметност.²⁶

У црквеној уметности позлата се најчешће примењивала, и данас се примењује, у ентеријеру – на живопису и иконама у виду позлате ореола, драперије, позадине сцена, те на барокним дрвеним иконостасима и разном црквеном мобилијару. У екстеријеру, попут металних централних крстова на црквама, купола и других спољашњих украсних елемената.

Најдостојнија замена злату на позадинама византијских фресака је била тамно-плава боја, која је сачувала апофактичко достојанство које је златни фон успео да достигне. Тако на пример, као замену идеалној златној позадини, тамноплави фон постоји на равенским црквама.²⁷

На фрескама у нашим средњовековним манастирима Студеници, Милешеви, Сопоћанима, у манастиру Градац, фреско-техником опонашано је мозаичко сликарство.²⁸ Наиме, на златним листићима бојом су уцртане коцкице попут мозаичких, које су тако подражавале мозаик. Поред тога, имена светаца су исписивана златом, као и ореоли који су украшавани златним листићима.²⁹

Позлатарство припада примењеној уметности. Током развоја заната, врсте позлаћених предмета у екстеријеру и ентеријеру су се шириле и у виду грађанских наруџбина. Тако је временом добило засебну примену, као самосталан занат.

Позлаћивање је као занат, иако дуг и тежак мануелни процес који захтева доста стрпљења и вештине, временом добио на популарности. Као посебно занимање,

²⁶ Александра Фостиков, *Нав. дело*, 11.

²⁷ Тодор Митровић, *Основе живописања* (Београд: Задужбина Светог манастира Хиландара и Висока школа – Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију), 2022, 186–187.

²⁸ У ентеријерима позлата је присутна и у црквеној мозаичкој техници, која је карактеристична по константном пресијавању стаклених плочица испод којих су златни листићи.

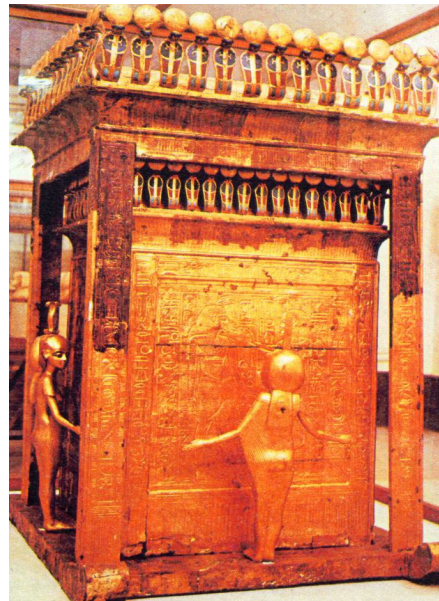
²⁹ Прибислав Симић, *Црквена уметност - преглед развоја градитељства и живописа* (Београд: Задужбине Хиландара), 2000, 204–205.

ова вештина позната је још старим Словенима, о којој сведоче не само материјални остаци, већ и рани помени позлаћивања.³⁰

У том смислу може се истаћи да је позлатарство луксузан занат, те се приликом израде одређених предмета, позлата врши као завршна, финална фаза, материјалом који није лако доступан.



Сл. 1



Сл. 2

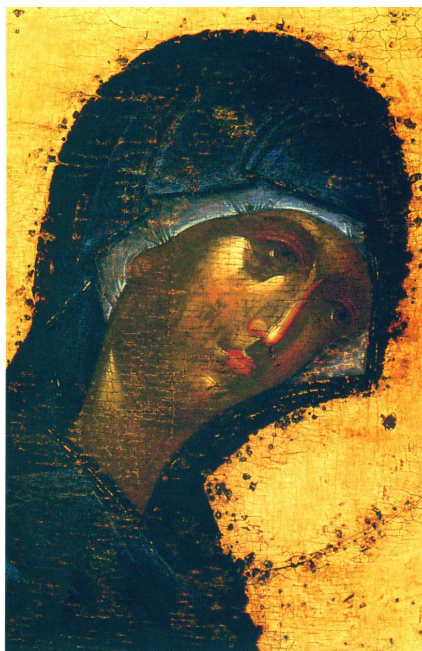
Слика 1 - Шкриња за Тутанкамонов саркофаг. „Мали храм“ у дрвету обложен листићима злата. (фотографија преузета из презентације проф. Звонка Петковића)

Слика 2 - Краљ Тутанкамон са женом Анксенамон, приказан је на златном листићу украшеном стакленом пастом. (фотографија преузета из презентације проф. Звонка Петковића)

³⁰ Александра Фостиков, Нав. дело, 61, 166.



Сл. 3



Сл. 4

Слика 3 – *Христос Сведржитељ*, (120x90cm), (Манастир Хиландар, 13. век). (фотографија преузета из презентације проф. Звонка Петковића)

Слика 4 – *Деизис*, (210x109cm), (Благовештански Сабор Московског Кремља, Москва, крај 14. века), детаљ. (фотографије из презентација проф. Звонка Петковића)



Сл. 5

Слика 5 – *Црква светог Марка у Венецији*, ентеријер (техника позлате на мозаичким зидним облогама). (фотографија преузета из презентације проф. Звонка Петковића)

Позлата се на тлу Европе најпре појавила у Италији и то у виду специјализованих радионица у којима се искључиво ради на позлати детаља или целих комада различитих предмета. Током периода ренесансе, позлата је као техника украшавања била веома скупа, тако да се искључиво радила за потребе тадашње богате клијентеле или за потребе владара. Оно што је новина у овом периоду је да су се масовно позлаћивале касетиране таванице у ентеријерима.³¹ Техника позлате у Европи достиже кулминацију у периоду барока, на европским дворовима, у виду декорисања комплетних ентеријера, мобилијара као и других употребних предмета, нарочито током владавине Луја XIV (1643–1715). Ни бечки двор није заостајао за француским. У шенбурском дворцу, у делу који је припадао краљевим апартманима, такође су ентеријери богато украшавани позлатом.³²



Сл. 6



Сл. 7

Слика 6 - *Пример касетиране таванице.* (фотографија преузета из презентације проф. Звонка Петковића)

Слика 7 - *Пример позлаћеног ентеријера и салонског намештаја.* (фотографија преузета из презентације проф. Звонка Петковића)

³¹ Са стручних предавања проф. Звонка Петковића на предмету Црквени мобилијар (Београд: Висока школа – Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, школска 2023/2024. године).

³² Исто.

Позлаћивање је данас, као и некада, највише везано за црквено позлатарство. На нашим просторима највише се примењивало на црквени мобилијар у ентеријеру и екстеријеру. Из медија се лако може запазити и прилично позлаћених декоративних орнамената у ентеријерима званичних просторија светских највиших државника. Такође, данашња позлата сусреће се и у приватним просторијама на украсним елементима ентеријера и других предмета. Наравно, позлатарство данас опстаје и кроз конзервацију и рестаурацију у оквиру музеја и других институција културе и тек спорадично у оквиру стручних високошколских установа.

2.1. Разлике у односу на златарство

Позлатарство се од златарства разликује по много чему, иако им је заједничка основа рада у виду племенитих метала (најчешће злата). Због тога произилазе и слични називи струка, али су у пракси потпуно технолошки одвојени. Томе у прилог говори и то да се позлатари углавном не баве златарством и обрнуто. Пре свега, највећа разлика је у томе што позлатари користе злато као репроматеријал, у виду танких већ фабрички припремљених листића, које уз помоћ специјалних адхезивних техника стриктно ручно постављају на различите површине. Док златари користе златне делове за ковање или наношење електролитичким начином и то обавезно и само на металне површине.

Препоставља се да су се златарство и позлатарство паралелно развијали, о чему сведоче извори из античке историје.³³

Под примењеном уметности се подразумевају све уметности које обухватају обликовање предмета за практичну употребу. То је шири назив за уметнички занат или декоративне уметности. Стога је јасно да су оба заната, и позлатарство и златарство, потврђени као уметнички. Једна од највећих разлика између златарства и позлатарства је што се позлата златним листићима, у односу на

³³ Јован Пантић, Нав. дело (2010), 10.

златарски електролитички начин, и дан данас искључиво наноси као ручни рад, што се мора посебно истаћи и ценити.

У основно знање златара, осим технике ковања и ливења, спадале су и неке посебне вештине, попут познавања извлачења руде, издвајања жице, позлаћивања.³⁴ С тим у вези, али условно, може се рећи да позлатарство припада примењеној уметности, као посебно одвојена грана златарског заната.

Индустријализација и серијска производња у Србији, као и закони о контроли квалитета злата и сребра, утицали су на преображавање старог кујунцилука у модерно златарство. Прекретницу чини и проналазак галванског посребривања и позлате, чији су поручиоци - клијенти били кнежевски дом Карађорђевића, владара Обреновића, Српска црква и богато грађанство.

Златарски предмети црквеног мобилијара су различити. Могу бити обрађени техником искуцавања, гравирања, ливења, филиграна са употребом дебље увијене жице - кандила и сасуди од позлаћеног сребра. Предмети за причешће (путир, дискос, кашичица) су рађени на златарски начин и најчешће од пуног злата.³⁵

Стара и традиционална техника златарства, попут филиграна, ретко се упражњава и то углавном за црквене потребе.³⁶ Кујуџије, који се баве филиграном јесу такође различитог занимања у односу на позлатаре.³⁷ Тако и термин пунцирање – утискивање, у златарској терминологији везан је за ковање новца, док је у позлатарству израз за удубљења и улепшавања позлаћене позадине.³⁸

³⁴ Александра Фостиков, Нав. дело, 59.

³⁵ Бранко Вујовић, *Саборна црква у Београду* (Београд: Народна књига), 1996, 162–163, 191.

³⁶ Филигран је традиционална техника златарства, која подразумева спајање сребрних танких нити жице са металном или дрвеном подлогом (наведено из разговора са Драганом Томићем из Краљева, родом из Призрена, који је занат пренео са Косова и Метохије, учећи га у специјализованој ондашњој школи у Призрену. Тим послом се и дан данас интезивно бави).

³⁷ Бранка Кулић, Нав. дело, 77.

³⁸ Техника обраде злата за даље потребе, као репроматеријал, јесте и обрада у листиће за позлатарство. У средњовековном латинитету јавља се још један назив за обраду, батиауриј (ит.

О златарима у литератури има знатно више података, што са позлатарима није случај. Засебно се готово нигде не помињу. Можда је један од разлога тај што позлатари, за разлику од златара, нису издвајали позлаћени предмет, већ су га завршно улепшавали.³⁹

Ковање и галванизација на металима остављају увек високи сјај, али упоређујући са позлатом листићима, тај сјај изгледа увек метално, попут накита, оптички лаган попут лима. Док позлата листићима, поготово у мат техници, таквом нијансом злата, оставља утисак пуноће и масивности. Такви примери пуноће одају позлаћени метални крстови на црквама, који не одбијају светлост као огледало, већ делују непрозрачно, а што је у складу са теолошким разумевањем злата. Предност позлате је, поред те пуноће изгледа, и у практичном смислу, јер се готово све очвршћене подлоге могу позлаћивати - не само метал. У том контексту, могућа је и рестаурација предмета, на пример старих металних крстова на црквама, уз адекватне припремне заштитне радње, чак и оксидирајућих метала – бакра, месинга али и црног гвожђа.

На основу реченог, очигледна је разлика златарског заната са свим својим поткатегоријама (јувелирство, филигран, ковање, галванизовање-електролиза), у односу на позлатарство, које има своје технолошке различитости и облике изражавања.⁴⁰

battiloro, од *battuere*, *battere* – бити, ударати, ковати, односно ударати злато чекићем или маљем). Сам назив везује се за професију истањивача злата (*goldbeater*), који техникама ковања, односно ударања, производи листиће од злата за даљу употребу. Тако се у опису једне византијске радионице спомиње и то занимање као одвојено (Александра Фостиков, Нав. дело, 60).

³⁹ Са друге стране, као и код златарства, места у којима делују позлатари јесу градови, односно, то је углавном урбана делатност, не рачунајући рад у манастирима.

⁴⁰ Приликом разматрања топонима златарство и позлатарство, може се имати у виду и изражавање на енглеском језику: *Goldsmith* – златар; *Gilder* – позлатар; *Goldsmithing* – златарство; *Smithing* – ковање; *Jewelry* – накит, јувелирство; *Gilding* – позлаћивање; *Gold leaf gilding* – позлаћивање златним листићима; *Gold leaves* – златни листићи.

2.2. Теолошко тумачење и вредновање злата и позлате

Поред естетике, злато има дубоко теолошко значење, у религијском смислу представља Божанску светлост. Природна својства племенитог метала злата, поред предивне боје-нијансе и вредности у материјалном смислу, карактерише отпорност на оксидацију и раствараче. Та непроменљивост и константност злата, такође додатно упућује на поменуто дубље схватање и улогу злата у црквеној уметности.

По традиционалним схватањима, злато је савршен метал, те се изједначава са сунчевом светлошћу и оно је један од симбола Господа – Светлости – Сунца – Истока.⁴¹ У традицији свих народа и култура злато је најплеменитији метал и зато симболизује духовну вредност, јер има способност да траје непромењено кроз време. Ако је нешто ретко, поседује вредност која превазилази материјално. У хришћанској симболици злато представља вечни пламен, хришћански благодатни огањ. То је симбол нестворене светлости, коју су на гори Тавор видели апостоли Јаков, Петар и Јован, светлости божанског преображаја. На материјалном плану оно је рефлексција Сунца, а Сунце је симбол Христа (Христос као светлост света: Јован 8, 12). Сврха позлате је да облије фигуре представљених ликова божанском светлошћу.⁴²

Древни богословски појам светлости има симболичку функцију, често означавану под конвенционалним називом *византијска светлост*. Тако ореоли, као светлосни дискови око глава светитеља, издвајају их од осталих учесника теолошке наратије. Још ефектнију функцију има мандорла или слава, која у облику светлосног диска или елипсе окружује целу фигуру Христа или Богородице у представама које приказују славу њиховог преображеног тела у догађајима са

⁴¹ Живојин Андрејић, *Златна – рајска врата у хришћанским храмовима* (Рача: Центар за митолошке студије Срба), 2016, 162–163.

⁴² Алекса Јеликић, Драган Станојевић, „О злату на сопоћанским фрескама“, *Саопштења број XLIX*, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 2017, (57–74), 58–59.

есхатолошким набојем – Преображењем, Силаску у ад, Везнесењу, Успењу Богородичином.⁴³ У рефлексивној златној позадини препознаје се библијска симболичност *неба и светлости*, попут светлости из првог стиха *Постања* и ка светлости другог Христовог доласка. Метафорична функција светлости представља специфичан пренос информације, те неминовно говори и о дистанци између прототипа и посматрача.⁴⁴

Употреба скупочених материјала за ентеријер цркава, поред теолошког значења, показује ауторитет, моћ и ранг ктитора. Злато је краљевски симбол, као украс са смислом да задиви и посматрача.⁴⁵

У контексту теолошког схватања мат нијанса позлате листићима поред масивног изгледа и пуноће предмета, заиста оставља утисак непрозрачног – непролазног. Оваква симболика злата уопште, оправдава трошење средстава на злато, јер поред материјалне има и духовну вредност.

Олтарска преграда, у нашем времену познатија под називом иконостас, у сваком погледу означава извесну границу између Небеске и Овоземаљске Цркве, односно представља границу између духовног и материјалног света.⁴⁶ С тим у вези је и позлата и дрворезних иконостаса и икона, поготово ореола, али и уопште позлата у црквама, која је декоративног и симболичког карактера, јер представља онострану, непрозирну и недокучиву светлост.⁴⁷ Већ од раног средњег века иконе су облагане златом и сребром, али и драгим камењем.⁴⁸ Из тог периода, познато

⁴³ Тодор Митровић, Нав. дело, 30–32, 36, 52–55.

⁴⁴ Исто, 30–32, 36, 52–55.

⁴⁵ Алекса Јеликић, Драган Станојевић, Нав. дело, 60.

⁴⁶ Сава Стражмештеров, „Подно грејање и окружење на примеру Саборне цркве Св. Николе у Сремским Карловцима“, *Иконостас као духовни у културни печат православних хришћана* (зборник радова са симпозијума), Крагујевац: Завод за заштиту споменика културе у Крагујевцу, 2007, (157–168), 164.

⁴⁷ Са стручних предавања проф. Звонка Петковића на предмету Црквени мобилијар (Београд: Висока школа – Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, школска 2023/2024. године).

⁴⁸ Јован Пантић, Нав. дело (2010), 17.

је и сликање на златној подлози (не само позадини сцене) на дрвеним носиоцима. Оно поред естетског, има оправданост и у симболичком значењу, јер представља светитељску – божанску светлост изнутра.⁴⁹ Постављање злата преко целе подлоге на неким иконама, иако се прекривала бојом преко већег дела, имало је посебну вредност, не само као лепа тонирана подлога, већ и у виду труда уметника и наручиоца иконе, као дара Богу.

Са теолошке стране, у литератури је можда најупечатљивије описе и тумачења о златној нијанси изнео Павле Флоренски. Он наводи да се „светлост у најбољој традицији иконе злати, то јест да се јавља управо као чиста светлост, не боја“. Сви ликови настају „у мору златне благодети“, те процес оваплоћења почиње са „позлаћивањем светлости“. Такође, помиње да се у иконопису из епохе процвата „злато дозвољава само у листићима“, тачније оно које има „пуноћу блеска и сасвим одудара од боје“.⁵⁰ Нека од средстава иконописачке изражајности јесу и линије, такозване *разделке*, рађене другачијом бојом од осталих на икони – најчешће бојама металног сјаја, златном и ређе сребрним или златним прахом. Златна обрада, исцртавање златом или златни потези на одећи, представљају метафизичко значење у иконопису.⁵¹ Такође наводи да иконописачка упутства и предлошци не предвиђају сребро на икони, али да је злато канонски обавезно.⁵²

У рефлексивној златној или бојеној позадини иконе, препознају се симболички библијски „праелементи“ *неба и светлости*. Ореол се тумачи превасходно као симбол који представља печат који Бог оставља на својим изабраницима. Само је таква инверзија могла да сачува апофактичко достојанство које је златни фон успео да достигне.⁵³ Флоренски је поредио злато са „сунчевом светлошћу“, док је Успенски отишао корак даље ка апофатичкој страни златног блеска. Светлост

⁴⁹ Боја се постављала на злато уз помоћ говеђе жучи као везива.

⁵⁰ Павле Флоренски, *Иконостас* (Никшић: Јасен), 1990, 96–112.

⁵¹ Павле Флоренски, *Обрнута перспектива, Иконостас* (Београд: Логос), 2013, 10, 162.

⁵² Павле Флоренски, Нав. дело, 163–167.

⁵³ Тодор Митровић, Нав. дело, 36, 57, 187.

злата је описивао као „неприступна светлост“ или „пример који је светлији од светлости“.⁵⁴

3. ПОЗЛАТА У ЕНТЕРИЈЕРУ И ЕКСТЕРИЈЕРУ

Позлата листићима се врши на различитим подлогама, које су минимално чврсте или очвршћене – металу, дрвету, камену, малтеру, керамици, стаклу, па чак и кожи. Предмети – носиоци за позлаћивање су различити.

За добру позлату је потребно нанети одговарајућу подлогу, поготово на дрвени носеоц, како би се површина изнивелисала. Погоршање позлаћених површина може настати услед промена у носачу, што је уобичајено код намештаја. Фактори који могу допринети процесу пропадања потичу од материјала и техника коришћених у оригиналној изради, начину коришћења позлаћеног предмета и природе окружења којима је изложен.⁵⁵

Позлата листићима, кроз историју, највише се користила у ентеријерима. У црквеној уметности примењивала се на фрескама (позадине сцена и ореоли),⁵⁶ на

⁵⁴ Исто, 255.

⁵⁵ Nick Umney, Shayne Rivers, Нав. дело, 340–341.

⁵⁶ Рендгенска флуоресцентна (XRF) in situ анализа ореола и позадина на зидовима наоса и припрате у Сопоћанима, поред злата показује присуство сребра на површинама. За позлату су употребљени злато и сребро, два скупочена метала типична за сакралну уметност средњег века и то техником комбинованих сребрно-златних ламинатних листића. Судећи по тамним позадинама и траговима опонашања мозаика, има наговештаја да је слична техника позлате примењена у Студеници, Милешеви и Градцу. На узорку са ореола анђела из сцене *Силазак у ад* у милешевској цркви, хемијским анализама потврђено је присуство сребрног и златног листића. Поставком сребрне фолије испод злата, попуњавају се неравнине и тако се умањују несавршеност малтерне подлоге. Такав поступак омогућава да се позлата може полирати, те добити глатка и сјајна површина. У том смислу, у циљу смањења утrophка количине злата, као подлога завршног слоја, употребљени су ламинатни сребрно-златни листићи. У Сопоћанима су мозаичке линије након глачања извучене алатом за обраду позлате, који је притиском остављао рељефни траг. Алекса Јеликић, Драган Станојевић, Нав. дело, 61, 63.

различитом мобилијару, на иконостасима, иконама, рамовима за целивајуће иконе,⁵⁷ али и ван црквених кругова - на дворовима владара и код имућне популације.

Фиксни и покретни црквени мобилијар јесте најупечатљивији кроз украсне елементе. На иконостасима то су китњасти орнаменти на царским и бочним дверима, крст са Распећем, али и остали мобилијар - простори за иконе, Богородичин и архијерејски трон, са репертоаром позлаћених орнамената који се преплићу у дуборезу.⁵⁸

Процес који подразумева рестаурацију икона је поприлично захтеван и дуготрајан, али након самог процеса, иконе и фреске добијају исти изглед какав су имали пре пропадања. Такође, рестаурација старог немештаја подразумева обнову битних елемената из прошлости.⁵⁹

Комбинација злата и сребра у нашој традицији је веома присутна, поготово у последњој и најразвијенијој фази византијског дубореза, као и каснијег барока.⁶⁰ Раскошно декорисани барокни иконостаси на нашим просторим имају позлаћену дуборезну декорацију царских двери, бочних двери - јужних и северних, надверја, рамова икона, стубова са капителима и фризом, бочних архиволти уз овале горње зоне. На тај начин се не конкурише сликарским делима, већ их позлата на префињен начин заправо истиче. То су углавном стилизовани биљни мотиви и мање декоративне композиције, сачињене од испреплетаних лозица, витица, гирланди, местимично постављеног листа акантуса и розета. Позлаћивање дрворезбарених мотива је извршено са изузетним познавањем ове технике и са испољеним високим степеном занатско-уметничке вештине уз градацију

⁵⁷ Бранка Кулић, Нав. дело, 153.

⁵⁸ Исто, 131–132.

⁵⁹ Са стручних предавања проф. Звонка Петковића на предмету Црквени мобилијар (Београд: Висока школа – Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, школска 2023/2024. године).

⁶⁰ Јован Пантић, Нав. дело (2010), 60.

интезитета одсјаја позлате, у односима наглашених сјајних и пригушених, матираних партија биљне декорације.⁶¹ У топографији православног храма, иконостас представља прочеље раја и Небеског Јерусалима, што је управо утицало на његову декорацију са богатим дуборезним преплетима.⁶² Лепоти барокних иконостаса доприносили су дуборесци и позлатари равноправно са сликарима, иако су њихова имена често запостављена.⁶³ Иконостасна преграда је од ниске зидане (византијске), порасла и потпуно затворила олтарски простор у бароку. Развијену византијску форму заменили су барокни иконостаси са бројним дуборезним и позлаћеним орнаментима, највише у градским срединама.⁶⁴ Током 18. века иконостаси постају најдекоративније целине храма, који су еволуирали од ниске олтарске преграде у високе вишеспратне, на којима равноправно место са иконама добија и раскошна резбарија.⁶⁵ Резбарију и иконе на иконостасима раде најпознатији уметници тога времена. Вишеспратни иконостаси, сложене теолошке садржине, подржани су маштовитом, позлаћеном орнаменталном декорацијом осталог мобилијара (проскинитарима, троновима, певничким пултовима, предикаоницама), који у потпуности уобличавају раскош барокних ентеријера сремских и других цркава.⁶⁶ Све то појачава осећање оностраног и светог, са

⁶¹ Бранко Вујовић, Нав. дело, 69–72.

⁶² Ненад Макуљевић, „Унутрашњост католикона манастира Хиландара у новом веку“, *Осма казивања о Светој гори*, Београд: Друштво пријатеља Свете Горе Атонске, Задужбина Светог манастира Хиландара, 2013, (161–203), 171.

⁶³ Даниела Королија Црквењаков, *Реконзервација старе и нове конзерваторске праксе у Галерији Матице српске 2000–2022*. (Нови Сад: Галерија Матице Српске), 2023, 14.

⁶⁴ Јован Пантић, *Конзервација икона* (Београд: Висока школа – Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију), 2012, 11, 14.

⁶⁵ Развој иконостаса у висину тече споро и може се пратити од најстаријих камених и мермерних преграда у ранохришћанским и византијским црквама до високих и вишеспратних иконостаса, који тек у другој половини 18. века, добијају свој завршни облик, у црквама на подручју тадашње Карловачке митрополије.

⁶⁶ Мирјана Лесек, „Развој барокних иконостаса у Срему“, *Иконостас као духовни у културни печат православних хришћана* (зборник радова са симпозијума), Крагујевац: Завод за заштиту споменика културе у Крагујевцу, 2007, (81–116), 99–100.

центром који представља олтар, сматран троном Божијим и Светињом над Светињама.⁶⁷ Хришћанско-православни храм има главна Царска врата која се налазе у средини иконостаса и још се називају и Красна врата и као таква су богато украшавана златом. Други називи су и Царска врата, Царске двери, Рајске двери.⁶⁸

Полихромна декорација јесте израз за декоративне технике које укључују и позлату, али и сликану декорацију и лазуре металним фолијама, чиме је свеукупни ефекат сакралног простора био знатно упечатљивији. За разлику од историјско-уметничких студија, посебно барокног сликарства и архитектуре, о полихромној декорацији у српским православним црквама, литературе је веома мало.⁶⁹ У заједничким радионицама са резбарима, позлатари су били најбоље плаћени. Најфиније позлаћивање показује спретност, сигурност у рукама и спонтаност позлатара. Вешто позлаћивање захтева не само разумевање историјских техника и дизајна, већ и много вежбе.⁷⁰

⁶⁷ Владимир Вукашиновић, „Теолошке основе иконостаса“, *Иконостас као духовни у културни печат православних хришћана* (зборник радова са симпозијума), Крагујевац: Завод за заштиту споменика културе у Крагујевцу, 2007, (117-140), 127.

⁶⁸ Живојин Андрејић, Нав. дело, 160–162.

⁶⁹ Даниела Королија Црквењаков, *Материја и Илузија* (Нови Сад: Галерија Матице Српске), 2013, 12, 14, 110.

⁷⁰ Nick Umney, Shayne Rivers, Нав. дело, 654.



Сл. 8

Слика 8 – *Позлаћени црквени тронови.* (фотографија из презентација проф. Звонка Петковића)



Сл. 9



Сл. 10

Слика 9 – *Позлата столице.* (фотографија из презентација проф. Звонка Петковића)

Слика 10 - *Позлата на икони.* (фотографија из презентација проф. Звонка Петковића)

Мозаик представља најстарију декорацију уопште. Јавља се као зидна и подна декорација. Чине га разнобојне мале стаклене коцке или каменчићи који слагањем

једна уз другу стварају ефекат слике.⁷¹ Кроз сједињавање злата са стаклом у мозаичкој техници, позлата је добила неку врсту немирног кристалног светлуцања.⁷² Златне коцкице се добијају постављањем златних листића између два стаклена слоја, па се пеку у једну целину.⁷³

Вештина употребе злата приликом писања и украшавања рукописа цењена је до последњих година живота српске писане књиге. Српска златна иницијална орнаментика у 12. и 13. веку види се на иницијалима Мирослављевог јеванђеља и на Хиландарском јеванђељу бр. 22. Златом украшена јеванђеља имају одређену симболичну и репрезентативну вредност. Монументално златно српско писмо на фресци појављује се у Богородичиној цркви у Студеници 1209. године. Лепо стилизована велика златна ћирилица студеничких фресака чврсто се уклапа у остале златне појединости: ауреоле, звезде и златом везене делове тканина. Српско 13. столеће има сложене идеје о скупocenости, лепоти и симболичкој вредности злата.⁷⁴ Српска естетика у 13. веку, много се ослања на скоро неизмењене касноантичке и рановизантијске идеје о лепоти и вредности светлости злата, а Богородичина црква у Студеници у томе предњачи.⁷⁵ Сада се једва може наслутити како је изгледао велики контраст између златне апсиде и западног зида са монументалном представом Христовог Распећа, на плавој позадини са златним звездама. Светлост златних звезда истиче се као пример чисте, изворне лепоте.⁷⁶ На фрескама у нашим средњовековним манастирима (Милешеви, Студеници, Градцу), како смо већ поменули, на позадици сцена опонашано је мозаичко сликарство - на златним листићима бојом су уцртане коцкице попут мозаичких, које су тако подражавале мозаик. Поред тога, имена

⁷¹ Nemanja Brkić, *Tehnologija slikarstva* (praktični priručnik), (Beograd: Akademija za likovne umetnosti), 1960, 101–102.

⁷² Тодор Митровић, Нав. дело, 224.

⁷³ Прослављене мозаике у цркви *Сан Марко* у Венецији радили су мозаичари из Цариграда, који су често постављали златне позадине. Metka Kraigher-Hozo, *Нав. дело*, 624–627.

⁷⁴ Светозар Радојчић, „Злато у српској уметности XIII века“, *Зограф* 7, 1977, (28–35), 1–5.

⁷⁵ Светозар Радојчић, Нав. дело, 1–5.

⁷⁶ Исто, 1–5.

светаца су исписивана златом, као и ореоли који су украшавани златним листићима.⁷⁷

У литератури о црквеном мобилијару манастира Хиландар, наводе се дуборезне и позлаћене конструкције, као што су: небо над часном трпезом, иконостас и трон за чудотворну икону Богородице Тројеручице. Очувана је година на иконостасу која бележи време његове позлате - 1774.⁷⁸

Позлата предмета у екстеријеру потиче из новијег времена и углавном се своди на позлату на металу, у виду крстова и купола на црквама. Други уметнички предмети, попут скулптура и сличног, од камена или метала, мање су се радиле техником позлате листићима, на овим просторима.⁷⁹

4. РЕПРОМАТЕРИЈАЛ И АЛАТИ - ОПРЕМА ЗА ПОЗЛАЋИВАЊЕ

Злато и сребро које у позлатарству служи као репроматеријал постоји у форми:

- листића - слободних и трансфер, најчешће величине 8x8 цм, стандардне или различите микронске дебљине и залепљености за папир књижице у ком је постављен врсте као нормал или лајт прес
- ролни злата од 8 или 16цм за ролере - ваљке
- пахуљица, уситњених златних листића
- прашине, још уситњенијих листића у прах
- „течно злато“ - боја (за ретуш четкицом или наношење на керамику), прашина помешана са лепилом

⁷⁷ Прибислав Симић, Нав. дело, 2000, 204–205.

⁷⁸ Ненад Макуљевић, Нав. дело, 168–169.

⁷⁹ У паганским културама злато је такође имало сакрално значење. Стога су и древни народи своја божанства украшавали златним листићима (статуе Буде у Индији). За разлику од византијских златних ентеријера, у средњовековним руским кнежевинама установио се обичај да се златом украшавају куполе са спољних страна. Тодор Митровић, Нав. дело, 257.

- имитација злата (шлак-метал) и сребра (шлак-алуминијум) у листићима од 16x16cm, пахуљицама и прашини (у виду бронзе).

До данашњих дана се врста украшавања златним листићима задржала, уз неизбежне промене у техничком процесу производње.⁸⁰ Од пре петнаестак година, употреба златних листића и пахуљица постала је популарна и у прехрамбеној и козметичкој индустрији. То указује на развој употребе злата и у неконвенционалне сврхе.

4.1. Репроматеријал – златни и сребрни листићи

Злато као метал има велики еластичитет. Данас 1000гр виококвалитетног злата (Orangegold) садржи 925гр чистог злата и 75гр сребра и бакра. Ако легура садржи више бакра, тон злата је топлији – црвенкастији, ако садржи више сребра, тон злата је хладнији – блеђи. Фино злато (Fine Gold) се топи на температури од 1100 степени и легира се. Легура се затим кује у врућем стању. Даље се ваља на дебљину 1/33мм, реже на квадратиће и поставља међу листиће финог пергамента. Овако припремљени листићи се даље тање ударцима специјалним чекићем са кожним оквиром, након чега следи резање на одговарјуће формате – листиће, величине најчешће 80x80мм. У литератури се спомиње да се злато може истањити на дебљину од 0,00014 до 0,00011мм. Сличан процес се примењује и за тањење сребрних и алуминијумских фолија. Књижице у којима су спаковани листићи су од танког свилоног папира. Каратажа златних фолија се одређује према односу злата и примеса других метала. Прозирност и танкоћа златних листића региструје сваку минималну неравнину или структуру на подлози.⁸¹ Ударање батом врши механичка преса, чиме се добија већа искористљивост

⁸⁰ Војислав Луковић, *Мала ерминија Војислава зографа* (Београд: Атос), 2003, 40.

⁸¹ То је битан разлог добре припреме носиоца – импрегнирању, препарирању, брушењу, због чега подлога мора да буде адекватно засићена и непорозна. Metka Kraigher-Hozo, *Нав. дело*, 200–201.

злата у виду добијања већег броја листића – али знатно тањих него пре.⁸² Двадесетих година прошлог века дошло је до изума у виду машине која репродукује ударе чекића за истањивање златних листића, до тада су се сви златни листићи ковали ручно. Сребро се кује у мало већим листићима од златних – око 95x95м. Током 17. и почетком 18. века, сребрни листићи су се често прекривали жутим лаком, уместо злата на намештају, рамовима и унутрашњим декорацијама.⁸³

На данашњем тржишту понуда златних листића је:

24kt Reines Gold 3-fach stark (трослојно злато)

23,75kt Rosenoble Doppel Gold extra stark (двослојно злато)

23,75kt Platin Gold

23,5kt Dukaten Doppel Polier Gold

23kt Versailles Gold Extra Dunkel

23kt Dukaten Doppel Gold

И ниже каратаже од 22, 21, 20, 18, 12, 6 карата.

Данашњи листићи су нешто тањи него они који су се користили у Египту или средњовековној Европи. Листови злата се машински припремају ливењем у танке ролне, па се ручно кују до коначне дебљине. Присуство легираних метала може проузроковати оксидацију златног листића и промену боје током времена. Листови сребра, патине и паладијума су нешто дебљи него листови злата. Злато у праху се углавном користи за писање слова, цртање малих дизајна, поправку малих

⁸² Војислав Луковић, Нав. дело, 40–41.

⁸³ Peter Mactaggart, Ann Mactaggart, *Practical Gilding* (Yelden: Addink Printing Company), 1984, 2–3.

огреботина или се моги искористити у удубљењима која нису доступна златним листићима.⁸⁴

Позлатари радије и чешће користе злато са мало примеса других метала (сребра и бакра), одн. злато нешто ниже од 24к. Данас, најприменљивија врста златних листића је слободно злато од 23,75 карата. Златни листићи се углавном пакују у књижице од 25 листића, исто и сребрни, у књиге („бухове“) – паковања од 20 књижица и то у виду слободних - *loose* (листићи злата су растресити у књижици са минимално талкираним папиром, како би се листић лако одвајао) и трансфер - *patent* листића (специјалном техником притиска или воском благо приљубљени на беле папацире који се извлаче из књижице).

Трансфер листићи намењени су за аплицирање притиском на површину. Користе се у условима када је слободним златом то онемогућено (попут рада на отвореном, где промаја представља проблем или завучених делова предмета који се позлађују и до којих је немогуће другачије приступити златним листићима) и чешће од стране приучених позлатара.⁸⁵ Свакако је мање сјајан него слободно злато. Трансфер злато је веома практично за употребу позлађивања натписа. Ако се позлађује у незатвореним просторијама, на отвореном, користи се трансфер злато – у листићима или на ролнама (које се аплицира уз помоћ специјалних ролера), које у производњи превасходно и јесте намењено за ту употребу.

⁸⁴ Nick Umney, Shayne Rivers, Нав. дело, 645.

⁸⁵ Не умањујемо успех многих позлатара који користе трансфер злато као основни материјал. Традиционално, професионалци су користили само слободно злато, разуме се, сем у случајевима када су морали да примене трансфер. У том смислу, као и због боље нијансе сјаја која се постиже са слободним златом, традиционално, позлатари су га обавезно користили приликом водене позлате. Данас, многи приучени позлатари користе трансфер злато као једино, а постижу завршни изглед позлате на високом нивоу. Праксом су успели да постигну такође висок сјај.



Сл. 11



Сл. 12

Слика 11 и 12 – Производња златних листића у фабрици *Wamprechtsammer* у Бечу, (део процеса - сечење листића и постављање у књижице). (фотографије из фототеке Димитрија Димитријевића)

Данас се поред листића, производи и злато у ролнама (врста трансфер злата у ролни), различите ширине, које се примењује за повезе књига и архитектонску позлату.⁸⁶ На пример, чувена америчка радионица *Gilders* је металну куполу једне зграде у Њујорку позлаћивала ролнама злата из практичних разлога. Предност ролни је та што се у екстремним условима (висина, температура, удари ветра – без обзира на скеле и заштићеност) може за много краће време, у односу на трансфер злато (које пре свега служи за рад на отвореном како листићи не би „одлетели“), покрити велика површина. Минималне поправке – допуне злата на деловима насталих позлатом на овај начин, које би изблиза биле очекиване, у таквим случајевима нису потребне, јер се на великој висини мали непозлаћени делови између листића ни не виде. Поготово ако је подлога припремљена (лакирана) у жуто-златној нијанси.

⁸⁶ Nick Umney, Shayne Rivers, Нав. дело, 211.

White gold или бело злато има 12 карата и заправо је легура злата и сребра у односу 50:50%. У поређењу са сребром има жућксти одсјај, лакше је за манипулацију него други бели метали и не оксидира као чисто сребро. Сребро је дебље и тамни услед оксидације. Паладијум има предност над сребром јер не тамни, док платина јесте тамнија од других белих метала, са карактеристично црвенкастим одсјајем.⁸⁷ Попут злата и сребро се за позлатарство производи у облику листића, који су се користили и да имитирају злато на начин као да су лакирани жутим/браон лаком. У позлаћивању се поред злата, дакле користи и сребро, али и бакар, платина и паладијум, такође у листићима, али знатно ређе. Удео бакра у злату му даје топао тон, док сребро утиче да злато изгледа хладније. Најчешће употребљавано злато је од 22 до 24 карата.

Намештај и рамови се позлаћују углавном имитацијом листића злата тзв. шлагметалом или Dutch metal (легура бакра и цинка) величине 16x16cm и сребрним листићима (чисто сребро) величине 8x8cm.⁸⁸ Са тим листићима се знатно лакше рукује јер су многоструко дебљи него златни. Третирају се са рукавицама или без, уз помоћ већег ножа и јастучета, уз специјални помоћни картон за постављање на подлогу – не ради се са четкама за постављање, само за скидање вишка и завршно чишћење. У продаји су такође у форми слободних и трансфер листића.⁸⁹ Индустијско прављење имитације злата у форми листића и праха се развило у Немачкој у 19. веку.⁹⁰

Злато и сребро се још производе у виду пахуљица (уситњени златни листићи на делиће) различитих величина, за различиту уметничку намену, допуну уобичајеној позлати, али и као злато у праху помешано са гумиарабиком, које углавном

⁸⁷ Војислав Луковић, Нав. дело, 42.

⁸⁸ Nick Umney, Shayne Rivers, Нав. дело, 210.

⁸⁹ Листићи имитације злата и сребра - шлагметал (дословце тучени или ковани листић) и шлагалуминијум, су дебели листићи који се састоје од легуре бакра и цинка, одн. алуминијума. Sagita Mirjam Sunara, *Pozlata na drvu* (seminarski rad), (Split: Akademija za konzervaciju i restauraciju), 6–7. <https://www.scribd.com/document/47419387/pozlata> (приступљено 29.11.2025.).

⁹⁰ Светлана Вуковић, Нав. дело, 24.

користе сликари. Постоји и злато у праху, припремљено за наношење попут боје, изгледом тамно жуте, за керамику, која када се запече злато постане сјајно – уобичајене златне боје. То већ јесте врста позлаћивања, али којом може било ко да се бави, без специјалне обуке. Злато у праху, иако се производи од златних листића, тачније то су уситњени листићи, није често у примени позлатара, већ је више у пракси сликара, за ретуш старих позлаћених делова.

Јестиво злато и сребро намењено је и одобрено за прехранбену индустрију, али и за козметичке потребе. Популарно је уназад 10ак година, постоји у виду листића, пахуљица и прашине и поседују посебне сертификате. Такво злато је скупље него злато за позлатарство и званично се припрема у посебним просторијама које испуњавају санитарне услове.⁹¹

Lettering је техника позлаћивања имена или натписа – златом у праху или позлатом само намазаних делова лепком, листићима или прашином (остацима од позлаћивања). На линије исцртане лепком се наноси злато у праху или у деловима листића. Техника златним прахом је карактеристична за јапанске предмете направљене у Европи у 17. и 18. веку.⁹²

Постоје и новије методе, које се генерално не практикују код позлатара. То су позлате керамике и порцелана, премазом и печењем.⁹³

4.2. Алати - опрема за позлаћивање

Алати и помоћна средства за обраду подлога и наношење боја и злата су се користили од давнина, док је обрада површинске структуре достигла своје савршенство у позлатарским радионицама средњег века.⁹⁴ Без добре

⁹¹ Злато у пахуљицама се може растворити у „царској водици“ или уситнити до невидљивости у алкохолу, који садржи природно створен цијанид.

⁹² Peter Mactaggart, Ann Mactaggart, Нав. дело, 25, 27.

⁹³ Denis Vokić, Нав. дело, 34.

⁹⁴ Metka Kraigher-Hozo, Нав. дело, 556–557.

опремљености уметника било који занат, и сликарски и позлатарски, не би могао адекватно и на квалитетном нивоу да се изводи, поготово у савремено време. Позлатарство захтева посебан позлатарски прибор, који обухвата: четке различитих врста и димензија за припрему подлоге, пренос листића (са веверичијом длаком), скидање вишка и ситне допуне – поправке злата, јастуче (кожом обложена вата на тврдој подлози) и нож за сечење листића, ахате (полудраго камење са држачима) за полирање, посуде за лак и алкохол, туфере, вате, памучне крпице, ваљке. Уз то помоћ је крема, за трансфер кружни скалпел, маказе, лењир... У склопу заната обично је потребна и опрема за гравирање и пунцовање, оним уметницима који желе да примењују и такву врсту украшавања. Листићи злата су веома танки да би се додиривали прстима, залепе се и униште, готово нестану. Зато је професионални прибор неопходан.

У 19. веку створила се одговарајућа четкица и постала је стандардна справа за подизање злата, са веверичијом длаком.⁹⁵ Традиционално, листићи се из књижица уз помоћ ножа пребацују на јастучић.⁹⁶ Четкице служе за пренос слободних златних листића са јастучета или директно из књижице на подлогу за рад. Ширина длаке на четкици, углавном веверичије, постављене између два комада картона, је попут величине листића.⁹⁷

Јастук за позлату је ручни јастучић (на који се постављају слободни листићи и секу. Обично је величине 150x250мм, равномерно прекривен фином телећом кожом обрнутом на храпаву страну и испуњен ватом. Са једне (из руке гледано предње) стране причвршћен је картончић са сврхом ветробрана, а могу бити и без истог, зависно од личне преференције позлатара. Држи се између палца и кажипрста.⁹⁸

⁹⁵ Peter Mactaggart, Ann Mactaggart, Нав. дело, 4.

⁹⁶ Sagita Mirjam Sunara, Нав. дело, 16.

⁹⁷ Nick Umney, Shayne Rivers, Нав. дело, 643–644.

⁹⁸ Немачки тип јастучића је тврђи и равнији, француски и италијански мекши и пунији. Denis Vokić, Нав. дело, 15.



Сл.13



Сл. 14

Слика 13 - *Вађење слободног листића позлатарским ножем из књижице.* (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)

Слика 14 - *Преузимање исеченог дела листића позлатарском четкицом.* (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)

Позлатарски нож се користи за сечење и даље манипулисање са златним листићима. Дужине је најмање 150мм и са заобљеним крајем, лаган, држи се између малог и домалог прста у истој руци којом се држи и јастуче. Неподмазан фино абразивни папир за мокро и суво брушење се може користити за оштрење ножа, гранулације 800 и на начин оштрења под углом од 45 степени са обе стране ножа.

Ахати – полирачи се користе за полирање позлаћених делова који су урађени техником водене позлате, и то до високог сјаја. То су високо полирани каменчићи ахата (силицијум диоксида) причвршћени за дрвену дршку. Долазе у различитим облицима. Некада су се за полирање користили сафири, рубини, или зуби одређених животиња. Чувају се у мекој тканини јер било какве огреботине на камену ће оштетити злато при покушају полирања.⁹⁹

Препорука је да се празне свеске од листића не бацају, јер су им листови премазани железним оксидом који се као фини абразив користи за чишћење.¹⁰⁰

⁹⁹ Nick Umney, Shayne Rivers, Нав. дело, 645.

¹⁰⁰ Исто, 9.

Мантили, који се одувек користе код позлатара су традиционално бели за рад током позлаћивања, а плави током припремних (прљавих) радова -пре свега због чистоће, али сигурно и због остављања адекватног униформисаног утиска код наручиоца. Радни простор за позлаћивање мора имати адекватне услове за рад, као што су чист простор без прашине, са оптималном температуром, али и затворен простор без струјања ваздуха, који може и у најмањој мери ометати рад у виду „подизања“ листића.

Савремена помоћна опрема укључује компресоре, пиштоље, ербрашеве (airbrush) и осталу савремену опрему која помаже и унапређује технике позлате, о којој ће у наставку бити речи.

5. МЕТОДЕ И ТЕХНИКЕ ПОЗЛАТЕ НА РАЗЛИЧИТИМ ПОДЛОГАМА

Термин позлаћивање се обично односи на процес прекривања површине златним или другим металним листићима који имитирају чврст метал. Постоји више метода рада, које се воде према припреми подлога испод злата. Овај део рада обухвата описивање практичног дела позлаћивања, уз описе припреме подлога пуниоца, везива-лепкове, постављање и обраду (притискање, полирање, глачање) листића и то уз поделу на традиционалне и савремене технике.

Све технике позлате, како би биле визуелно успешне, морају да имају подлогу и везиво које спаја подлогу и листиће на адекватан начин. Целокупна процедура одређене технике зависи од методе за коју се позлатар одлучи - од подлоге, адхезива, преко постављања и обраде листића до евентуалних заштитних или декоративно-завршних лакова. Из тих разлога смо у овом делу, у оквиру одређених техника, спојили компатибилне методе рада, од почетних до завршних етапа рада различитим методама, одн. од подлоге до завршног слоја. У раду је фокус на позлати златним листићима, па се у наставку говори о методама за тај начин.

Класификација подлоге – препаратуре најлакше се врши на основу врсте везива које се користи у одређеној основи. Класичне (традиционалне) основе имају као везиво различита водотопива и неводотопива везива органског порекла, док су модерне основе дисперзије вештачких смола и класификују се на полуцелулозне, акрилик и синтетичке основе.¹⁰¹

Позлату на различитим подлогама, уз многобројне технике позлате са рестаурацијом, јесте правац који треба да познаје савремени специјализовани и свестрани позлатар, те да поседује свеобухватно теоретско и практично знање. Уз то, пожељно је да има сараднике за припремне радове - столаре, металостругаре, лакирере, али и консултатне из других струка попут историчара уметности и хемичара.

Из разлога што су златни листићи тако танки, види се (чак и истиче) свака неравнина, због чега се захтева посебна припрема подлоге. Китови (гитови, пунила) који се употребљавају у позлатарству се разликују по саставу и својствима, различити су за дрво, метал, платно. Састоје се од везива, пунила и пигмената ако су обојени. Као везива, користе се туткало (отопине 7-10%), целулозни етери (разређене густе масе), уље, восак-смоле, синтетичке смоле, дисперзије синтетичких смола, поливинил алкохол, Veva. Као пунила користе се шампањска или болоњешка креда, али и друга прашкаста пунила. Према конзистенцији могу бити текући, пастозни и чврсти (термопластични).¹⁰² Златни листић је толико танак да када се држи испред извора светлости прозире се блага зелено-плава нијанса. Та провидност у одређеној мери утиче на перцепцију боје златног листа. Стога, златни листић мора бити усклађен са оригиналом приликом рестаураторске поправке. Пре позлаћивања, подлога може бити обрађена рељефним елементима попут, апликација геса, где примена ових техника ствара декоративни ефекат побољшавајући игру светлости на површини. Варијације у

¹⁰¹ Metka Kraigher-Hozo, Нав. дело, 556.

¹⁰² Žina Punda, Mladen Čulić, *Slikarska tehnologija i slikarske tehnike* (Split: Umetnička akademija sveučilišta), 20–21.

рефлексији тако дају визуелни утисак веће дубине форме на декорисаној површини.¹⁰³

Различити материјали – подлоге за позлату, морају имати посебну припрему која одговара тој површини. Обавезни структурни слојеви уопштено на различитим материјалима јесу: носиоц, изолација, подлога, злато и евентуално заштитни лак.

У пракси су различити носиоци – најчешће дрво, метал, камен, малтер, али и папир, кожа, стакло. Технике позлате, зависе од носиоца, а именују се према лепилима путем којих се листићи аплицирају на подлогу. Данас се готово подједнако користе и традиционалне и савремене методе, зависно од одлуке позлатара према тренутном послу који се изводи. Највише је дискусије и рецептура на тему припреме препаратуре на дрвеном носиоцу, кроз историју најчешће подлоге за позлату.

Традиционално техника позлатара за постављање златних листића се састоји у премештању слободних листића из књижице на јастучић, где се равна и реже по мери и потреби. Исечени парчићи злата (или цели листићи) се подижу четкицом и постављају на површину благим притискањем. Технике позлате се лакше практично показују, него ли теоретски описују. Често се дешава да се традиционални и на први поглед најтежи начин, када се стекне довољно искуства, испостави најбржим. Промаје не сме бити, а усмереност дисања таква да не иде директно ка листићима. Приликом позлаћивања, веома значајан моменат је добро осветљење просторије где се ради, поготово под дневном светлошћу. Готово је немогуће описати како се рукује златним листићима без практичне демонстрације. Постоји низ техника које се могу користити. Тако, поред описане методе неки позлатари причвршћују књижицу са златним листићима директно на јастуче те раде директно са књижице, неки потпуно изостављају позлатарски јастучић и узимају злато директно из књижице користећи нож за прстен да би га секли.¹⁰⁴ За подизање слободних листића специјалном позлатарском четкицом са веверичијом длаком тзв. ајншисер, величине 5-12цм, потребно је да длака на четкици буде

¹⁰³ Nick Umney, Shayne Rivers, Нав. дело, 2003, 643.

¹⁰⁴ Исто, 657–661.

благо замашћена, те се пред узимање листића пређе по коси, врату или челу, како би се покупило мало кожне масноће. Ако је позлатару кожа сува, довољно је на зглоб руке намазати мало масне креме, вазелина или лабеле за усне.¹⁰⁵ Током позлаћивања, постављени листићи се притискају у супротном правцу у односу на смер постављања, тако да делови листића прелазе један преко другог како би се изједначили. Обично се притиска тапкањем по злату са куглицом памучне вате или свилене тканине. Како би се постигла сјајнија површина, злато би требало притискати, уз одстрањивање вишка злата четкицом, без трљања, које неиспланираним усмерењем умањује рефлектовање светлости. Листићи се секу на позлатарском јастучету опционо заштићеном са три стране картонским „ветробраном“. Листићи се постављају преклапањем од пар милиметара, који се касније у супротну страну од постављања полирају, како би се спојеви између листића изгубили – постали неприменти. Репарирање (поправке) подразумевају радње поновног постављања злата на места где се злато није добро прихватило или је пукло. Потребно је од 24 до 48 сати да се смеша адхезива потпуно осуши и стврдне од када је површина позлаћена. Тек тада се површина сме туфовати - полирати.¹⁰⁶

Поред позлате златним листићима, данас се веома често користи и позлата шлагметалом, фолијама које у визуелном смислу замењују златне листиће, али су јефтинији. Начин рада, у смислу припреме површине за позлату, је скоро идентичан, само што се ови листићи лепе углавном синтетичким лепковима или микстионом. Код ове позлате листићи се по полагању не полирају. Та имитација злата је једноставнија за рад јер се може додиривати рукама, док је цена неупоредиво нижа. Век трајања је ограничен, јер тамни у зависности од квалитета и дебљине завршног лака који му спречава оксидирање.¹⁰⁷

¹⁰⁵ У неким изворима се може пронаћи да се злато на лопатици задржава због статичког електрицитета, што није тачно. Јер, када би се лопатица испунила електрицитетом, листић би неконтролисано одскочио са јастучета приликом приближавања четкице.

¹⁰⁶ Peter Mactaggart, Ann Mactaggart, Нав. дело, 11–16.

¹⁰⁷ Јелена Узелац, *Технологија иконописања и сликања* (Београд: Висока школа – Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију), 2005, 15.

Позлатарски занат захтева велико искуство, рутину и дуготрајну упорност и дисциплину, уз сталоженост и стрпљење. Само се упорним радом у континуитету од неколико година може доћи до добрих резултата.¹⁰⁸ Из свих наведених техника, и традиционалних савремених, схвата се да је постављање злата суштински веома слично, али да се називи врста позлата именују према припремним радњама и везивима листића и нанешене подлоге.

5.1. Традиционалне технике позлате

Историјски гледано, постоје два процеса позлате, која се описују као уљана позлата и водена позлата. Подразумевају спајање злата и темељно припремљене подлоге-пуниоце са везивима природног порекла.

Ерминије - стари приручници као збирке упутстава и рецепата са традиционалним позлатарским упутствима. данас су у суштини остали непромењени. Ту спадају чувени Први јерусалимски рукопис, Ченинијева упутства, Ерминија породице Зографски, приручник Теофила Презвитера, Типик о црквеном и зидном сликању Нектарија Србина итд.¹⁰⁹ Подигни, окрени, дуни је правило за вађење листића. Листић се поравњава *crescendo* дувањем у средиште згужваног дела.¹¹⁰ Од античких времена па до новог века, материјали и сликарске технике нису претрпели значајне измене. Метални листићи су преношени на подлоге употребом везива, која су била у стању да обезбеде трајну адхезију. Материјали за то, који су помињани у средњовековним рецептурама сликарских приручника су беланце јајета (које се састоји од воде и протеина овалбумина и имуноглобулина), гумиарабика (природна супстанца која се добија из биљке акације и користила се на мањим површинама за наношење злата у праху), линокопија (згуснути сок белог лука), мурдент – микстион (главни састојак је ланено уље са малом

¹⁰⁸ Јелена Узелац, Нав. дело, 15.

¹⁰⁹ Војислав Луковић, Нав. дело, 73.

¹¹⁰ Јован Панџић, Нав. дело (2010), 50.

количином сикатива са улогом сушења) и туткало. Најчешће су се користили беланце и туткало (адхезив протеинског типа добијен хидролизом колагена укувавањем животињских кожа и костију).¹¹¹ Дан данас минималне су разлике у навикама позлатара, на који начин рукују алатима. Припремна подлога и начин полирања позлате су ти који имају знатно више различитости.

У позлатарству традиционало су најчешћи дрвени носиоци који захтевају посебну препаратуру – подлогу. За дрвене носиоце, најчешће су то иконе, злато је углавном постављано на полимент или болус, који је као мекани јастук чинио подлогу погодном за глачање злата до високог сјаја. На тај начин је добијана површина која бљешти попут самог извора светлости. Да би се утисак сјајности златне површине повећао, изводила су се мање или веће испупчене или удубљене (конкавне или конвексне) површине, које рефлектују светлост. Међу најстаријим украсима ту се убрајају и „пунцирани“ кругови у виду прстена утиснути у свежу подлогу на нимбовима Богородице, Христа итд. Та техника „пунцирање“, богато и разноврсно се развила до 13. века. Сва та украшавања, вршена су са циљем повећања „златне светлости“. Украшавање се ради рељефно, у виду удубљења или испупчења, на већ постављеној равној подлози, додавањем гипса различитих облика и димензија. Ти рељефи се називају „пастиље“. Још један утисак светлости се добијао у виду *златних дискова* на иконама, на ореолима светитеља или медаљонима смештеним на попрсјима светитеља. То су светли кругови и кружне траке брушене у круг финим папиром, пре постављања листића.¹¹²

Редослед по којем се наносе слојеви на даску у традиционалном смислу укључује: туткалну изолацију даске, наношење које одваја носеоц од препаратуре која следи; лепљење сликарског платна/газе, која служи попут арматуре наредном слоју; нанос (намаз) туткално-кредне препаратуре. Најзаступљеније традиционалне креде у пракси биле су полутврде – шампањ и болоњска креда.¹¹³

¹¹¹ Алекса Јеликић, Драган Станојевић, Нав. дело, 66–67.

¹¹² Milorad Medić, Нав. дело, 4–6.

¹¹³ Јелена Узелац, Нав. дело, 9.

Везиво је главни фактор приањања за подлогу – носилац и препарацију, јер технолошки битно утиче на квалитет самог везивања. Врсте везива могу бити:¹¹⁴

- органска хидрофилна (водорастворива) везива животињског порекла: глутенска везива - желатин, туткало (кожно, рибље, коштано) и албуминска везива - јајчане отопине беланцета и жуманцета.¹¹⁵

- органска хидрофилна везива биљног порекла: гума (као општи назив за осушене смоласте излучевине биљака) – гумиарабика, латекс, говеђа жуч.¹¹⁶

- органска липофилна (растворива у мастима) везива: природна масна оксидирајућа уља - ланено, орахово, сојино, као и синтетичка уља.

- природне смоле: балзами, терпентин, дамар, мастикс, колофонијум, шелак, копал¹¹⁷

- модификоване вештачке смоле (синтетичке материје са карактеристикама природних смола): епокси, акрилик, силикони и вештачки лакови: цапон, нитро, полиуретан, полиестер.

Помоћна средства органских везива - специфичне органске суспензије које немају везивни ефекат, али имају важну улогу као додаци везивним материјама. Они јесу органске отопине и разређивачи – етерична уља (терпентин, каранфилово, лавандино уље...), минерална уља (петролеј, бензин...) и алкохоли (ацетон,

¹¹⁴ Metka Kraigher-Hozo, Нав. дело, 331, 340–449.

¹¹⁵ Туткало је беланчевина сложених молекула. Зечије туткало, које се користи у позлатарству, добија се прерадом зечије коже. Желатин је прозирна материја која се производи у облику танких плочица прерадом обичног туткала, али му је лепљивост јача. Немања Brkić, Нав. дело, 37–51.

¹¹⁶ Гумиарабикум је излучевина сока из стабла тропске акације. Исто, 37–51.

¹¹⁷ Течне смоле или уља, код којих је најпознатији Венецијански терпентин, заправо је течна смола дрвета ариша. Веома је еластичан, са особиним да не жути. Данас су популарни дамар и мастикс смоле. Микстион - лепак за позлату, чини спој копал смоле, ланеног фирниса и сикатива (за сушење) и разређује се са терпентинским уљем.

шпиритус, метанол, етанол). Убрзивачи сушења масних оксидирајућих уља су сикативи - металне соли отопљене у уљима или смолним киселинама.¹¹⁸

Грунд (gesso, ђесо, гипс) је основна подлога којом се премазивала припремљена дрвена површина и користи се за попуњавање шупљикавости дрвета и стварање тврдог и глатког темеља за злато. Да би се избегло да дрво упије лепак и гипс (туткало и грунд), претходно се на површину поставља један или два намаза лепка (туткало), које се увек мора одржавати топлим на воденој пари, јер на тај начин лакше продире кроз дрво. Платнена појачања се постављају након премазивања туткала и пре постављања гипса (грунда).¹¹⁹ Код воденог позлаћивања, као припрема, неопходна су барем 4-5 премаза слојева, а на равним површинама се препоручује 9-10 премаза. Као и код грунда и болус се мора наносити лаганим потезима, како би се избегло стварање мехурића. Сушење никада не треба вештачки убрзавати, иначе постоји могућност стварања пукотина.¹²⁰ Грунд може изгубити својства приањања и кохезије и одвојити се од подлоге. Уобичајео је пуцање грунд/позлаћене структуре. У условима ниске влажности, скупља се мање-више подједнако у свим правцима, док се дрво не скупља. Зато је битно адекватно нанети ђесо, као и да се туткало не охлади превремено или прегреје и тако изгуби своја својства. Не треба га брзо мешати,

¹¹⁸ Metka Kraigher-Hozo, Нав. дело, 340–449.

¹¹⁹ Препарација се користи за попуњавање шупљикавости дрвета и стварање тврдог и глатког темеља за злато. Туткало се поставља како дрво не би упило препарацију. Сви пуниоци се називају креде. Болоњска креда је по хемијском саставу гипс или калцијум сулфат (CaSO_4), шампањ креда калцијум карбонат (CaCO_3). Припреме подлоге морају увек бити адекватно урађене у свим фазама. Платнена појачања се постављају након туткаљења, а пре постављања препарације. Препаратура се правилно наноси на плочу меканом четком са лева на десно, па одозго на доле. Следећи нанос обрнуто од претходног и то на начин да се нови слојеви наносе док још има влаге у претходном. Након постављања слојева, потребно је природно сушење од најмање два дана, након чега је подлога спремна за брушење. Sagita Mirjam Sunara, Нав. дело, 9–14.

¹²⁰ Peter Mactaggart, Ann Mactaggart, Нав. дело, 18–20.

јер може довести до стварања мехурића.¹²¹ Основна препарататура на дрвеним носиоцима – посебно припремљен слој нанесен на носиоц, има улогу да повеже бојени слој са њим, али служи и као подлога за позлату у виду изравњавања површине за злато. Одговарајућа припрема препаратуре је свакако неопходна за адекватну позлату.¹²² Најчешће везиво у традиционалној препаратурси је туткало - лепило животињског порекла добијено кувањем костију или кожа животиња (основни састав су беланчевине-колаген, које кувањем прелазе у лепљиву масу – глутин). У хладној води бубри али се не отапа. Врсте везива: желатин - по саставу чист глутин, произведен да одговара прехранбеним нормама. Безбојна или бледожута отопина без мириса, велике везивне моћи али зато мање еластичности (због чега се не препоручује у сликарству). Кожно туткало – сматра се најквалитетнијим, минималног мириса и бледожуте боје, а припрема се потапањем у води, јер спорије бубри. Спада у најеластичније врсте. Ту спада зечије (позлатарско) туткало, које се користи за позлату на болусу; рибље туткало – добија се прерадом рибљих мехура, коже, костију и другог, бледожуте боје; коштано туткало - јаког мириса, бледо жуте до браон боје, слабе еластичности, због чега се слабије препоручује.¹²³ Крајња обрада брушењем – шмирглањем,

¹²¹ Nick Umney, Shayne Rivers, Нав. дело, 341.

¹²² Како би се добила уједначена позлата, одн. равномерна сјајност, препаратурсу је неопходно равномерно и детаљно припремити – изравнати, уједначено угладити и изоловати, јер од припреме и коначног изгледа подлоге зависи како ће завршно златни слој испасти. Војислав Луковић, Нав. дело, 51–52.

¹²³ Припрема туткала зависи од облика у коме је (грануле, плоче, комадићи, прах). Прелива се одређеном количином, препоручљиво, дестилованом водом, те се оставља да набубри током 24-48 сати. Јачина туткалне отопине зависи од врсте и прави се у промеру од 5-7%. Лепљење газе туткалом, која служи као арматура препаратурси, није неопходна на мањим форматима и ако се препаратурса адекватно припреми и нанесе, иначе, газа неће сачувати саставе од одвајања, ни позлаћени, ни бојени слој од пуцања. Након тог слоја, следи наношење следећег слоја, препаратуре – грунда (гипса, gesso) у више слојева, до 10-12 слојева, нови слој на претходни осушени, зависно од квалитета наноса. Први слој је танак и назива се туфофање, јер се четком утрљава, без иједне откривене тачке. Густина препаратуре се сваким слојем повећава јер приликом загревања вода испарава, те се у исту додаје по мало воде да би остала ретка. Приликом наношења је битно да се финим потезима постигне једноличан нанос, а што се стиче

осушеног задњег нанесеног слоја шмиргл папиром градације од 120 па финијим 320-400, па до 800-1200 (може и 2000-3000), кружним покретима. Након брушења површина треба да буде глатко углачана „као стакло“, без рисева и зареза, што се може проверити погледом са стране – контралајт. Веома је битно да се што боље подлога изравна, обзиром да од тога зависи и изглед позлате, јер злато истиче неравнине (јаче их рефлектује).¹²⁴

Површина која се позлађује треба да је чиста, стабилна и без оштећења. Површински недостаци, као што су пукотине у дрвету, мањи губици на резбареним детаљима, могу се закрпити гесо китом – грунд масом, који се може користити као материјал за пуњење малих грешака у дрвету или гесу. Направи се кугла од кит масе која се ваља у рукама да би се добила уједначена смеша, конзистенције сличне пластелину.

5.1.1. Водена (полиментна) позлата

Код ове методе се дан данас постиже најлепши метални сјај злата, глачањем специјалним позлатарским глачалима. На препаратуру са болоњском (болоњешком) кредом, наноси се полимент са болусом као основа за водену

рутином. Пример рецептуре туткално-кредне основе од 7%: 70г кожног туткала, 1л воде (дестиловане), 700г или 400г креде и 300г каолина. Начин припреме је такав да се у туткални раствор загрејан на 45 степени лагано сипа пуниоц (нпр. уз помоћ сита) до оног тренутка када се на површини почне задржавати слој пуниоца. Отопина се оставља преко ноћи, како би ваздушни мехурићи изашли, те се подгрева и опрезно меша, како се не би створили мехурићи који се манифестују на површини, а до чега може доћи и због наношења вруће основе. Зато се препаратūra наноси млака. Nick Umney и Shayne Rivers, Нав. дело, 646–651.

Начин припреме у позлатарској радионици Димитријевић (по аустријско-немачкој рецептури): 10% зечије туткало са болоњешком кредом за подлогу за болус, са беланцетом као везивом или 7% кожно туткало са обичном кредом за „обично“ грундирање. За грунд масу: 10% обично кожно туткало са бир (каменом) кредом уз додатак ланеног уља.

¹²⁴ Јелена Узелац, Нав. дело, 7–14.

позлату, одн. глачање злата ахатима - полудрагим каменовима причвршћеним на држаче, како би злато утонуло у подлогу и тако добило пуни сјај.¹²⁵

Водена позлата користи воду за активирање лепка на високо припремљеној површини од грунда. Може бити сјајна – углачана до високог сјаја или мат (након постављених листића остављена без глачања).¹²⁶ Ово је најцењенија и најскупља врста позлате, јер је најтежа за извођење и захтева највише труда и праксе. Примењује се углавном на дрвеним носиоцима (мада може и на другим подлогама попут камена), али је свакако одржива само у ентеријерима, јер нема отпорност на воду.

Везивно средство је лепило у полименту, које се активира наношењем водене течности непосредно пред постављање листића. Традиционално везиво за које се позлатар може одлучити су: туткало, желатин или беланце јајета.

Полимент је нарочито припремљена смеша, намењена превасходно за дрвене носиоце и која се наноси на кредну подлогу (препаратуру, грунд) у циљу адекватне подлоге на коју се постављају златни листићи. То је и једина врста позлате која се традиционално полира до високог сјаја. Прави се углавном од врсте фине глине зване болус, која постоји у више нијанси, најчешће црвеној боји. Најчешће рецептуре болуса са туткалом као везивом су 2 дела полимента и 1 део туткала.¹²⁷ Претходно потопљено 7%-тно туткало у дестилованој води, меша се са болусом у односу 1:4 а затим загрева у топлом купатилу на 50 степени, с посебном пажњом на то да се туткало не сме прегрејати.¹²⁸ Полимент са јајетом, одн. беланцетом је сјајније и ватреније. Полимет служи као темељ злату, јер док је мокар има својство да веже злато дајући подлози еластичност за полирање – утискивање злата у подлогу. Наравно, подлога се мора испунити гипсано-

¹²⁵ Некада се глачање вршило одређеним животињским зубима. Војислав Луковић, Нав. дело, 51–52.

¹²⁶ Nick Umney, Shayne Rivers, Нав. дело, 148–149.

¹²⁷ Војислав Луковић, Нав. дело, 47.

¹²⁸ Сузана Вукићевић, *Конзерваторска пракса на студијама случаја* (Београд: Висока школа - Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију), 4.

туткалним китом – грундом. На равну плочу се наноси тродупло више слојева болуса, него на орнаменте. Тек када се осуши претходни, наноси се следећи слој. Пре позлате болус се може полирати најфинијим водобрусним – воденим папирима (шмирглама). Након брушења, површина се истрља памучном крпицом, након чега се наноси последњи слој болуса. Након сушења тог задњег слоја, површина је спремна за позлату. Код полирања ахатом, након постављања злата на собној температури, чека се најдуже 2-3 сата за полирање. Први слој полирања се прелази нежно по површини тако да се сјај једва измени, онда се постепено притисак повећава све док површина не постане сјајна. Добро исполирана површина треба да има изглед сјајног крутог метала.¹²⁹ Поједини позлатари постављају болус помешан са желатином, неки гушће, неки ређе слојеве, али у великом броју свакако – око 40. Димитријевићи (аустријско-немачка школа) на рељефне структуре постављају 3 слоја, болуса са јајетом.¹³⁰

Препаратура се састоји од калцијум карбоната фине гранулације и воденог раствора туткала, док је болус – хидратизован алуминијум силикат. Хладније нијансе полимента се користе за сребро, платину и паладијум, одн. беле метале. Полирање има два ефекта, први како би се добио визуелни сјај, а други како би се злато утиснуло у полимент и на тај начин јаче везало за површину. Јер, глачањем се полира болус, а злато одражава структуру испод.¹³¹ Полиментна позлата се највише цени због префињеног изгледа, као и због уложеног труда и неопходне вештине за постизање врхунског ефекта. Према немачкој етимологији, израз полимент значи фини, глатки материјал који служи за лепљење златних листића, а састоји се од болуса и везива. Болус полименту даје мекоћу, глаткоћу и подобност за полирање, док везиво омогућава везивање болуса за подлогу и златних листића на болус. Кроз историју, као и данас, највише се цени Арменијски

¹²⁹ Sagita Mirjam Sunara, Нав. дело, 17–19.

¹³⁰ Из подучавања Биљане Димитријевић, мајке аутора овог рада и снаје Саве Димитријевића, позлатара који је учио позлатарство од Хофингера и био оснивач прве позлатарске фирме код нас (период између два Светска рата).

¹³¹ Светлана Вуковић, Нав. дело, 17-19.

болус.¹³² На тржишту постоје глине различитих квалитета, најчешће у црвеној, жутој, сивој и црној боји. Добра црвена глина (позната као болус) позлаћеном предмету даје лепу и топлу луминисценцију (појаву хладног зрачења светлости).¹³³ Болус је обојена глина која се наноси на гипс, пре наношења златних лиситића. У комбинацији са ефектом амортизације доњих слојева гипса омогућава да се златни листић постављен преко, углача до високог сјаја. Поред тога слој болуса делимично завара слој гипса и спречава слободно упијање воде у слој гипса испод.¹³⁴

Веома је битно да приликом наношења нових слојева претходни буду добро осушени.¹³⁵ Наноси болуса морају бити равномерни, без трагова капљица и задебљања. Пре позлате болус се припрема најфинијим шмирглама, након чега

¹³² Некада су рецептуре за полимент биле строго чуване, што данас није случај. Пример немачког полимента: 3000г болуса, 45г венецијанског терпентина, 25г сировог пчелињег воска, 20г јелењег лоја, 10г китове масти. Denis Vokić, Нав. дело, 4–5.

¹³³ Peter Mactaggart, Ann Mactaggart, Нав. дело, 21.

¹³⁴ Модерне глине се производе од каолина (глине за цеви) у комбинацији са средством за бојење (пигменти) и водом, те могу садржати адитиве као што су боје и конзерванс. Свако зрно у болусу ће изазвати грудвице и огребати златни листић током полирања. Пасту треба процедити једном или два пута кроз фину најлонску чарапу да би се уклонили песак и грудвице, а затим ставити у стаклену затворену теглу. Традиционални рецепти помињу употребу глине помешане са беланцетом, што је јужноевропска техника позлаћивања, која даје добар сјај, али има и тенденцију да постане прилично тврда и крта. Припрема се тако што се одвоји беланце од жуманцета, умути се и остави да слегне преко ноћи. Течност на дну се меша са глином. Наноси се танким и лаганим потезима четком, сваки следећи након осушеног претходног, све док се не постигне жељена непрозирност. Обично су довољна и три слоја, иако се може нанети и 5 слојева на местима која треба да буду јако полирана. Мат подручја могу бити са једним или два слоја глине. Како би се осигурала глатка површина, болус се полира специјално малом веома тврдом четком са кратком длаком, челичном вуном 0000 или финим абразивом гранулације 1000. Nick Umney, Shayne Rivers, Нав. дело, 655–657.

¹³⁵ Импрегнација даске важна је због засићења дрвета туткалом, како дрво не би упијало влагу наредног премаза, одн. како би препаратūra била добро везана за носиоц. Војислав Луковић, Нав. дело, 32–35.

се пребрише памучном крпцом и нанесе још један слој болуса, након чијег сушења је подлога спремна за позлату.

Постављање злата се код професионалаца и према стручним упутствима традиционално врши слободним листићима. С тим да су последњих година и трансфер листићи често у употреби, а са којима се завршно полирање можда и најуспешније постиже. Свакако, за ову методу, да би била успешна, неопходни су прецизно и темељно нанесени и препаратūra и полимент, као и одговарајућа водена течност за постављање листића. Код позлате на болусу, слој уљане основе се не ставља, јер подлога мора бити „посна“, „мека“ али не порозна, како би се злато могло лепо исполирати.¹³⁶

Постављање златних листића на површину, врши се након што се накваси „водом за апликацију“. Та мешавина се обично састоји од чисте воде са мало метилираног алкохола¹³⁷ (денатурисаног етанола) и апликатора од зечије коже. Рецепти се разликују, али уобичајени је са приближно једном четвртином кашичице лепка помешаног са четвртином воде и једном кашичицом метилисаног алкохола.¹³⁸ Важно је да је полимент у моменту спуштања листића мокар.¹³⁹ Позлата Димитријевић за апликацију користи вотку (40% алкохола).

Поједини позлатари радије користе смешу воде, лепка (обично желатина када је то везиво у болусу) и алкохола. Злато се привлачи за четкице капиларном атракцијом истог тренутка када додирне воду. Следеће парче злата се поставља тако да прекрије мало више од мокрог дела. По постављању листића, могу се направити водени (које нестају након неколико секунди) и ваздушни мехурићи испод листа, који се „цакну“ танком четкицом како би ваздух изашао и како би се осигурао контакт између злата и болуса. Најбољи резултати се постижу када су површине за полирање прекривене у два слоја, те се за ову намену обично користе дебљи листићи – екстра или дупле тежине. Код дуплог позлаћивања,

¹³⁶ Јелена Узелац, Нав. дело, 15.

¹³⁷ Смеша метанола и етанола.чишћење

¹³⁸ Nick Umney, Shayne Rivers, Нав. дело, 657–661.

¹³⁹ Јелена Узелац, Нав. дело, 16–17.

веома је важна јачина лепила, на начин да је прва „јача“ него друга. Поправке на деловима где извирује болус се раде тако што се парчићи злата постаљају само на те делове активирањем болуса дахом или капљицом течности.

Конвексне и равне површине се полирају лагано конвексним полирачима – ахатима, а конкавни делови се обрађују полирачима који су најприлагодљивији облику који се ради. Време између позлаћивања и полирања зависи од температуре и влажности просторије. Познато је да је површина спремна за полирање када се тапкањем ахатом по површини чује звонак звук (click), ако је звук пригушен гипс је још увек влажан – неспреман за полирање. Ако је гипс превише сув, посао ће бити тежи. Како би се смањило трење између листића и полирача, преко површине се може прећи танки слој воска за намештај. Након полирања, восак се одстрањује меком и наравно чистом тканином. Безсјајна водена позлата је заправо водена позлата али без полирања.¹⁴⁰

Након наношења водене позлате, изглед се може даље модификовати у виду бушења – пунцирања, урезивања итд.¹⁴¹

Интересантно је да је водена позлата са завршним ефектима у високом „огледало“ сјају веома тражена на тржишту последњих година. И то на традиционални начин. Пример је Ватопедски манастир и њихова радионица (дебели слојеви традиционалне препаратуре и полимента, мукотрпно брушење, дупло злато желатином, аплицирање са течношћу воде, желатина и алкохола, и дуготрајно полирање ахатима, углавном без лакирања). Полирана позлата позната још од средњег века у сакралној уметности, данас је оживљена као можда и најтраженија за позлату икона.

¹⁴⁰ Peter Mactaggart, Ann Mactaggart, Нав. дело, 22–24.

¹⁴¹ Nick Umney, Shayne Rivers, Нав. дело, 643.



Сл. 15



Сл. 16



Сл. 17

Слика 15 – *Постављање трансфер златног листића на полимент.* (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)

Слика 16 – *Полирање позлате ахатом.* (полирана позлата ахатом). (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)

Слика 17 – *Икона у гланцу* (полирана позлата ахатом). (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)

5.1.2. Уљана (микстионска) позлата

Ова врста позлате је најчешћа, пре свега јер је примењива на свим подлогама и у ентеријеру и екстеријеру, као и због тога што је нешто лакша за примену у односу на водену позлату. Микстионом се може позлаћивати готово свака подлога која се може изоловати да не упија, од папира до метала.¹⁴²

Као и код водене позлате, професионалци традиционално користе слободне листиће, због боље нијансе сјаја који остаје са слободим златом у односу на трансфер, као и због брзине рада. Рад са слободним листићима злата изискује вежбу и стрпљење. Листићи због њихове таноће се лако гужвају, тешко

¹⁴² Denis Vokić, Нав. дело, 4–5.

исправљају, залепе за прсте, одлете приликом јачег дисања, залепе лако за други предмет итд.¹⁴³ Зато је трансфер злато знатно погодније за особе које се позлатарством не баве на високом нивоу.

Позлаћивање уљем добило је назив по употреби лепка натопљеног уљем – морданта, тзв. микстиона, који служи у виду лепка за златне листиће. Његов главни састојак, познат као златна алуминијумска маса, обично је ланено уље са сикативом и традиционално оловним ацетатом.¹⁴⁴ За уљану позлату користи се веома танак слој лепка (микстиона) за причвршћивање листића и може се извести на готово свакој површини, мада се пун ефекат злата постиже само на добро припремљеним глатким површинама. Он садржи ланено уље са додатком копалног лака како би се подстакло темељно сушење филма и терпентина за постизање жељене вискозности.¹⁴⁵ Најчешће аплицирање злата или сребра овом техником је на дрвеним и металним носиоцима. Припрема подлоге на дрвету или камену подразумева прекривање носиоца изолованим пуниоцем – грундом и понекад полиментом додатно, како би се добила што изравњенија подлога.¹⁴⁶ За уљану позлату, порозне површине најбоље је изоловати премазом како би се спречила неравномерна апсорбција лепка или губитак адхезије,¹⁴⁷ односно избегло неправилно сушење површине, због чега је пре позлате на препарацију

¹⁴³ Војислав Луковић, Нав. дело, 44.

¹⁴⁴ Nick Umney, Shayne Rivers, Нав. дело, 662.

¹⁴⁵ Исто, 148–149. Микстион се прави од сушивог уља (копал) чији оригинални састав произвођачи чувају као пословну тајну. По „Нектаријевом типичу“ лепак за злато се добија кувањем уља конопље са терпентином, нафтом, минијумом и лаком. Војислав Луковић, Нав. дело, 51.

¹⁴⁶ Болоњска креда је припремљена врста гипса (смеса креде, гипса и глине). Уместо ње, за припрему подлоге се користи и шампањ креда и бир креда (горска креда) која је тврђа и грубљег зрна. Брусни папир – шмиргле, састоје се од зрна карборундума или кварца, различите гранулације. Војислав Луковић, Нав. дело, 44. У новије време постоје 3000-6000, чак и 8000 гранулације шмиргл папира, сувих и водених, које се производе превасходно за ауто индустрију, али се користе углавном до 2000-3000 за полирање подлоге за високо глачану позлату – огледало ефекат.

¹⁴⁷ Nick Umney, Shayne Rivers, Нав. дело, 148–149.

потребно поставити слој лака, традиционално шелака.¹⁴⁸ Потребно је да основа буде „засићена“ како се лепак не би упијао и како би се равномерно распоредио.¹⁴⁹ Припрема на традиционалном лаку честа је на чувеној шелаковој препаратури – која подразумева специјалну технику наношења шелака туферима у много слојева.¹⁵⁰

Основна физичка разлика дрвета у односу на метал, јесте порозност. У односу на метал, дрво није компактно, већ садржи шупљине (дрвне ћелије и поре).¹⁵¹ Из тог разлога на металним подлогама, обзиром да такве површине нису порозне, припрема подлоге препаратуре као на дрвету није потребна. Довољан је фарбарски бојени лак, као изолација и подлога за микстион. Традиционално се постављао четком, касније ваљцима, али се свакако таква подлога изравњавала брусним папирима.

Постоје две врсте микстиона, традиционални уљани микстион од 3, 6, 12 и 24 сата сушења од постављања и савремени водени – акрилни микстион на воденој бази са сатницом од већ 15 минута и чија лепљивост траје и до 48 сати, о којем ће касније бити речи у савременим техникама. Уљани микстион се наноси пљоснатим четкицама и потребно га је пребрисати памучном лоптицом испуњеном ватом, како би се вишак микстиона скинуо и како би се визуелно ујединила подлога и време сушења. Проверавање спремности микстиона за позлату, које умногоме зависи и од тренутне температуре и нивоа влажности у

¹⁴⁸ Sagita Mirjam Sunara, Нав. дело, 9-14.

¹⁴⁹ Јелена Узелац, Нав. дело, 15.

¹⁵⁰ Шелак (shell – љуска, lacsquere – лак) јесте чврста смола добијена прочишћавањем лучевина инсекта. У продаји долази у љуспицама у виду тамноцрвених (рубин шелак), до светложуте (лимун шелак). Шелак избељен натријумовим хиперхлоридом назива се бели шелак. Раствор који се користи за изолацију подлоге 4-6% са разблажује у шпиритусу (денатурисани алкохол) или чистом алкохолу. Шелакова политура – натопљени тампони истим раствором, посебном методом се наноси да клизи по површини у истим правцима. Понавља се док се не добије површина глатка као стакло, високог сјаја. Denis Vokić, Нав. дело, 73.

¹⁵¹ Војислав Луковић, Нав. дело, 14.

просторији, обично се проверава додиром који треба по мало да лепи, да се једва осети. Што је дуже време чекања, али да остане актина лепљивост, то ће нијанса злата бити лепша. Тај период „када почети“ са позлатом се стиче искуством. Листићи се постављају у правцу како се микстион наносио, али се полирају у супротном. Након пар сати од постављања се само притисну ватом, а тек се сутрадан полирају ватом или памучним крпицама. На тај начин се вишак злата скида, али и злато које остаје постаје лепше са полирањем као финалним сегментом самог позлаћивања.¹⁵² Уљани микстион се по потреби скида *white spirit*ом или терпентином.

Позлаћивање уљем се практикује од давнина и првенствено се користи (користио) за позлаћивање мат површина, како би се постигао контраст поред воденог позлаћивања, као и за архитектоско позлаћивање и спољашње позлаћивање. Тако, у 18. и 19. веку, посебно на енглеским и француским делима, различит изглед уљаног позлаћивања, полираног воденог позлаћивања и мат воденог позлаћивања је искоришћен да би се створила атрактивна игра светлости по позлаћеној површини. Ова метода се обично користи за спољашњу употребу, посебно на металима, због водоотпорне природе уљног морданта.¹⁵³

Као и код водене позлате, коначни изглед зависи од квалитета и припреме основног слоја/слојева. Иако се не може полирати, добро изведена техника уљане позлате може изгледати богато и сјајно као и водена позлата.¹⁵⁴

Поред уљаних лепкова у прошлости су се као везиво користили сок од белог лука, лепак од пива итд.¹⁵⁵ За време ренесансе и рококоа углавном се изводила полиментна позлата. Данас су у употреби лепкови за златне листиће на бази

¹⁵² Јелена Узелац, Нав. дело, 15.

¹⁵³ Nick Umney, Shayne Rivers, Нав. дело, 643.

¹⁵⁴ Јелена Узелац, Нав. дело, 15.

¹⁵⁵ Гордана Стојанов, *Примери конзерваторских и рестаураторских радова на украсним деловима иконостаса цркве Св. Вазнесења у Јакову* (дипломски рад) (Београд: Висока школа - Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију), 2019, 3.

дисперзивних везива са кратким временом сушења, млечно беле боје као и све дисперзије полимера.¹⁵⁶

Код старијих икона позлата је углавном рађена на болусу или на некој врсти природног лепка (туткалу, екстракту белог лука, гумиарабици¹⁵⁷). Тек почетком 20. века долази до употребе микстиона, а у другој половини века доминантна је употреба акрилних брзосушивих микстиона.¹⁵⁸ Најпопуларнији уљани микстион годинама уназад јесте производ француске фирме Lefranc Bourgeois. Из безбедносних разлога, свим данашњим микстионима је избачено олово (оловни оксид) као саставни део и додат терпентин, што утиче на много брже сушење и слабију адхезивну моћ микстиона, али и на адекватно резмазивање по површини. Предочено утиче на слабије ефекте на завршни изглед злата у односу позлате пре.

Позлата уљем, иако је лакша за извођење од позлате водом, такође захтева вештину и добру процену (на основу искуства) када почети за постављањем листића, а да лепак не буде превише мокар ни превише сув. Злато које се нанесе на влажан микстион неће дати добар сјај, а ако је превише сув, злато се неће лепити.¹⁵⁹ Микстион има својство да се по наношењу аутоинвелира и респростира - развуче, стварајући глатку површину. Што се више времена постигне за ступањ лепљивости, сјајност ће бити боља. Атмосферски услови поприлично утичу у променама времена сушења – влага и хладноћа успоравају сушење, док топлина и ниска влажност га убрзавају. Површина за позлаћивање мора да је сува, глатка и без прашине и других честица. За постављање лепљиве смесе користе се углавном пљоснате четкице, како би могло једнолично да се наноси.¹⁶⁰

¹⁵⁶ Žina Punda, Mladen Čulić, Нав. дело, 20.

¹⁵⁷ Гумиарабика - сок излучен из стабла тропске акације.

¹⁵⁸ Сузана Вукићевић, Нав. дело, 4.

¹⁵⁹ Nick Umney, Shayne Rivers, Нав. дело, 341.

¹⁶⁰ Peter Mactaggart, Ann Mactaggart, Нав. дело, 7–9. Што је дуже време сушења микстиона, сјај злата ће бити бољи, али је ризик од наношења прашине и огреботинама већи, што се на позлати може рефлектовати. За наношење танког и равномерног слоја уљаног клеја на површину користи

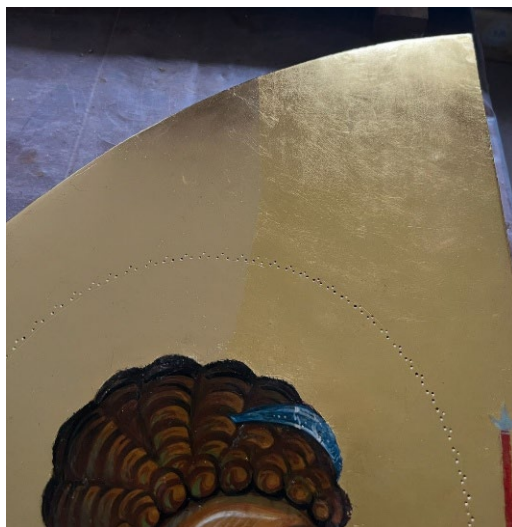
Комбинација мата и сјаја у функцији визуелног ефекта позлате и њене разноврсности, традиционално је често примењивана. То се најбоље огледа на флоралним елементима барокних иконостааса (ружама, храстовим лишћем, виновом лозом и грожђем) и у иконопису на одређеним деловима као што је мат позадина сцене са ореолима светитеља у високом сјају.¹⁶¹

Једна од традиционалних подлога за микстионску позлату је, у пракси производње рамова за огледала, била и кувани картон – нпр. горњи украсни део изнад огледала који се аплицирао на дрвени носиоц. Таква подлога се лакира и на тај начин учвршћује и постаје неупијајућа, па стандардним путем даље позлаћује.¹⁶²

се чврста четкица са кратком длаком. Након тог утрљавања, обично се памучним лоптицама испуњеним ватом кружним покретима обрађује – уједначава и стањује слој микстиона, у 2 – 3 пута пребрисавања. На време сушења микстиона утиче више фактора, попут временских атмосферских услова, температуре, влажности ваздуха, протока ваздуха итд. Ако се злато нанесе на апликацију која је превише лепљива, одн. затвори регуларно сушење микстиона, сјај злата неће бити одговарајући. Тиме ће рад бити нарушен, док ће позлаћена површина остати подложна огреботинама и отисцима прстију много дана, чак и недеља. Ако је време лепљења пропуштено и уљана апликација превише сува, злато се неће прилепити, те се апликација мора обрисати White Spirit-ом и нанети нова апликација или оставити да се тотално осуши већ нанесена. У овој фази, позлаћена површина је веома осетљива на отиске прстију и хабање, јер је уљана апретура испод злата још увек мекана (свежа). С тим у вези, након рада је потребно 48 сати оставити рад нетакнут и луфтиран (обезбеђен, ал не увијен у заштитни најлон), како би се апретура адекватно осушила и стврднала. Након тога, прелази се сувом крпом за позлаћивање и даље се полира, пазећи да се површина не огребе (Nick Umney, Shayne Rivers, Нав. дело, 664–665).

¹⁶¹ Metka Kraigher-Hozo, Нав. дело, 209.

¹⁶² Из разговора са Драгомиром и Биљаном Димитријевић (позлатарска радионица Димитријевић).



Сл. 18

Слика 18 – Икона са мат позлатом на микстиону. Десна половина позлате је лакирана.
(фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)

5.2. Савремене технике позлате

Савремене технике позлате уводе синтетичке материјале, углавном на бази акрилних смола. Карактеристика те позлате је пре свега у употреби синтетичког везива уместо традиционалних туткалних, уљаних и других природних смеса. Синтетичке подлоге и лепкови су новијег датума, и то на бази акрила у виду водених раствора.¹⁶³

Савремени полименти се производе од синтетички произведених пигмената. Али, упркос свим адитивима, барем за сада, немају мекоћу и финоћу најцењенијих традиционалних болуса.¹⁶⁴ Предност савремених подлога и лепкова је та што су одржива и реверзибилна замена традиционалним, али су у ограниченој мери успешна по питању утицаја на финалну сјајност позлате. Још једна предност у

¹⁶³ Гордана Стојанов, Нав. дело, 3.

¹⁶⁴ Denis Vokić, Нав. дело, 6.

односу на традиционалне подлоге је што се могу наносити прскањем специјализованим пиштољима са компресорима за притисак ваздуха.

Данас се за корекцију подлоге више користе акрилни гитови, већ припремљени и спремни за употребу, а све мање традиционалне грунд масе. Синтетички гесо припремљен поливинил алкохолима, има предност релативне хемијске стабилности, добро и лако се обликује, порозност је као код традиционалног геса, а реверзибилан је у органским растварачима попут алкохола.¹⁶⁵

И нове методе полирања позлате без нових слојева геса и болуса, сада су могуће изолацијом позлате синтетичким смолама и поновним постављањем злата за полирање. У ту сврху се предлага лак Soluvar, који може да се наноси и четком и спрејом. Има изванредну постојаност и може се уклонити неполарним растварачима. Смола изванредне хемијске постојаности Acryloid B-72, служи као одличан изолациони слој преко водене позлате. Разумевање традиционалног геса и болуса доприноси да се одреде предности и потреба искористљивости синтетичког система, које могу да буду многоструке.¹⁶⁶

У савремене технике потпадају и микроскопске методе, које омогућавају преглед слојева позлате и препаратуре. Сјајан пример значаја таквих метода је анализа позлате у Сопоћанима, горе поменуте. Такође, од савремених техника које могу додатно допринети позларству јесу и тестирања у виду старења материјала, тачније убрзаног старења на вештачки начин зарад предвиђања дуготрајности нанесеног материјала и позлате. У том смислу, мултидисциплинарни приступи уз историјско познавање о позлати, практичном приступу без ког је тешко конкретно нешто закључити и употребе савремених техника, доприносе напретку уметничке позлате.

¹⁶⁵ Džonatan Torton, „Upotreba netradicionalnih metoda pozlate i materijala u konzervaciji“, *Gilded Wood: Conservation and History* (зборник радова са симпозијума), (Madison: Sound View Press, 1991), (217–230), 7.

¹⁶⁶ Džonatan Torton, Нав. дело, 217–230, 8–9.

5.2.1. Водени микстион (акрилна подлога)

Такозвани водени микстиони, као замена традиционалним лепковима, јесу синтетички акрилни лепкови на воденој бази и најкомпатибилнију су са акрилним подлогама. Главна предност им је та што имају брзо и дугачко адхезивно време. Изгледом подсећају на млеко и везивна моћ им је другачија - већ 15ак минута од наношења, па чак до око 48 сати. Јесу савремени, али знатно мање у употреби, јер се не могу постићи највећи сјај злата које оно заслужује, заправо најпогоднији су за лепљење шлаг метала и мат површина.

Kölner системи су међу последњим изумима, развијеним у Немачкој 80их година као савремен начин позлаћивања са синтетичким заменама свим традиционалним материјалима, а код којих се акрилним смолама може постићи и мат и висок сјај, са пуниоцем-подлогом тзв. фондом (FOND)¹⁶⁷, као заменом за полиментну глину и акрилним лепком тзв. базом (BASE) - млечним лаком на акрилној бази, који је приближно добра а савремена замена уљаном микстиону са којим се пратећи њихова упутства са трансфер златом може постићи адекватан сјај.¹⁶⁸ Углавном је у питању мат нијанса, али Колнеровом базом на њиховом фонду у функцији пуниоца и подлоге (синтетичкој подлози попут полимента у смеси са грундом) или лакираној подлози, са трансфер златом ефекти могу бити у високом сјају. Тај начин позлате назван је Instacoll system, као замена за микстионску позлату уз који фабрика препоручује употребу трансфер листића уз глачање ватом или филцаним крпицама. Њихов KGGG system је двофазни систем који замењује водену позлату и састоји се од полиментне глине на воденој бази погодне за полирање и гел-концентрата лепка. Течност Colnasol замењује смешу воде и алкохола као код традиционалне позлате и овај систем се користи само за унутрашње радове. Том техником се могу залепити и листићи имитације злата,

¹⁶⁷ Синтетичка смола, може се полирати ахатом и реверзибилна је. Denis Vokić, Нав. дело, 22.

¹⁶⁸ Nick Umney, Shayne Rivers, Нав. дело, 663.

док се површине полирају ахатом, као код традиционалне позлате.¹⁶⁹ Колнеров фонд има неколико пожељних карактеристика. Та глина је фина и без грумуљица, која може да се полира коришћењем суве или влажне технике и не мора да се користи преко геса. Лако се полира након сушења и реверзибилна је у води или ацетону. Колнерови системи су изванредни за извођење малих репарација на оштећеним позлатама на болусу.¹⁷⁰ Као подлога Колнер база је адекватна и за злато и за шлаг метал.¹⁷¹ Постоји жути и црвени фонд који се може наносити четком или прскањем и који се обрађује воденом шмирглом гранулације 800-1200, према упутствима фабрике. Активатор је компонента 2, која и није неопходна, али која је револуционарна због могућности поновне активације према потреби позлатара.

5.2.2. Уљани микстион (лакирана подлога)

Савремени лакови су променили могућности и отворили пут ка новом размишљању и опцијама у позлатарству.

Наношење распршивањем акрилних, полиуретанских и епокси лакова као подлоге, утиче на завршни изглед позлате. Са уљаним микстионом на металу, изглед подсећа на галванску позлату, а на дрвеним носиоцима на водену - полирану позлату. Овај вид позлате је у неку руку револуционаран, јер је до сада био неостварив у традиционалном смислу рада. Савремени лакови који су то омогућили, поред визуелног нивоа који су увели у позлатарство, имају значајна антикорозивна својства. Она омогућавају да се оксидирајуће металне подлоге могу „затворити” трајно. На тај начин могу се многи предмети од вредност сачувати, попут старих металних крстова на барокним црквама који су углавном од црног гвожђа, бакра и месинга. Јер ако се такви материјали не очисте, исуше и не затворе савременим епокси прајмерима, основним и завршним лаковима који у

¹⁶⁹ Светлана Вуковић, Нав. дело, 20–21.

¹⁷⁰ Džonatan Torton, Нав. дело, 217–230.

¹⁷¹ Сузана Вукићевић, Нав. дело, 11.

свом саставу садрже највиша антикорозивна својства која се примењују у индустрији, може доћи до избијања рђе и патине кроз позлату, било да је рађена листићима или галванизацијом.



Сл. 19

Слика 19 - Позлата листићима на лакираној подлози. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)



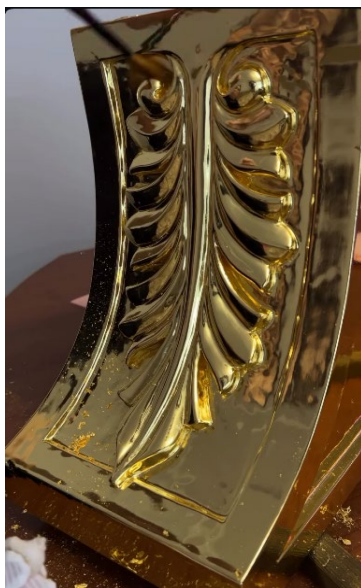
Сл. 20

Слика 20 - Позлаћени крст, детаљ. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)

Поред метала, ова метода лакиране подлоге распршивањем савременим материјалима, највише се примењује на дрвеним носиоцима. Према нашем истраживању, данас се највише оваква техника упражњава на руско-украјинском тржишту, на иконама и другим дрвеним носиоцима попут тронов и иконостаса.



Сл. 21



Сл. 22



Сл. 23

Слика 21, 22, 23 - Позлата листићима на лакираној подлози. (фотографије из фототеке Димитрија Димитријевића)

Уз визуелне карактеристике високог сјаја, предност позлате на подлози са савременим лаковима су и те што је мукотрпног посла и физички и временски знатно мање, што је данас некако према тржишним критеријумима у позлатарству постало неминовно.

Традиционална лакирана подлога јесте, раније поменута политура шелаком, која може бити сјајнијег изгледа. У том смислу традиционална микстионска позлата визуелно може бити од мат, преко сатен, до сјај нијансе, али не као полирано злато. Уљани микстион на савремено лакираним различитим подлогама је можда последње прихваћена и популаризована техника позлате са високим сјајем. Знајући традиционалну поделу, да микстион пре свега подразумева мат изглед, то потпуно мења перцепцију о визуелној подели позлате. Једина мана код оваквог, заиста врхунског сјаја, попут галванизације, јесте што је подлога видљиво лакирана. Препознаје се да је урађена распршивањем, анализом уживо и изблиза.

5.3. Завршни слојеви – заштитни лакови

Било која позлаћена површина мора бити потпуно сува пре затварања, одн. лакирања заштитним лаком. Злато је непроменљив материјал, али обзиром на веома танке листиће, код уљане позлате један од главних разлога пропадања је неотпорност на хабање, док код водене позлате највећу опасност представља влага/вода.¹⁷² Из тих разлога, када је неопходно, по цену мањег сјаја злата, позлату треба прелакирати пре свега из разлога заштите.¹⁷³ Метали који оксидирају (у позлатарству обично злато мање каратаже од 22к, сребро и шлаг метал и бакар – шлаг алуминијум не оксидира) морају се премазати са више слојева заштитног лака.¹⁷⁴

Након позлате, а пре евентуалног лакирања, даље оплемењивање у виду украшавања злата могуће је у виду искуцавања - пунцирања или досликавањем златним прахом са везивом, обично гумиарабиком, с тим да се сада може наручити као обједињени готов производ.

У 17. и 18. веку у Европи је постао популаран тренд глазирања сребрних листића у имитацији злата. Енглески позлатари су користили премазе на бази шелака, мат премазе и површинске боје – под називом ОРМОЛУ.¹⁷⁵ Сви природни премази временом бледе, док су модерне боје постојане на светлости и боље за модерну праксу.¹⁷⁶ Златни фирниси су техника којом се сребрни листићи, да би се постигао ефекат изгледа злата, лакирају шелаком који својом бојом даје такав утисак. Такође, користили су се и растворени пигменти, док се најбољи утисак постигао

¹⁷² Sagita Mirjam Sunara, Нав. дело, 20–22.

¹⁷³ Испитивање аутентичности злата и позлате се може проверити, нпр. соном киселином која утиче на злато. Ако се приликом проветравања на злату појаве мрље, то значи да злато није чисто. Исто, 20–22.

¹⁷⁴ Peter Mactaggart, Ann Mactaggart, Нав. дело, 32.

¹⁷⁵ Ормолу је прављен растварањем 20гр шелака у 300м алкохола, те процеђивањем ради уклањања грудвица и нечистоћа.

¹⁷⁶ Nick Umney, Shayne Rivers, Нав. дело, 662.

шафраном.¹⁷⁷ У старим приручницима помиње се да бели метали могу попримити изглед злата, у ситуацијама када је употреба злата била прескупа, лакирањем и тонирањем смолним лаковима.¹⁷⁸ Поред заштите, лакови који се примењују у овим ситуацијама имају и декоративну улогу.

Позлата генерално, када се осуши, веома је издржљива и заштитни премаз није неопходан, осим ако се не очекује јако хабање.¹⁷⁹ Али из одређене предострожности, због чишћења површинских слојева прашине и бојазни да се не оштети златни слој (као нпр. код целивајућих икона), позлатари често донесу одлуку да позлату ипак заштите, ако не лаком онда постављањем мањих предмета у застакљене украсне кутије и наменски направљене боксове од плесигласа. Све у циљу како би се бојени и позлаћени делови, као и оригиналне нијансе и сјај злата, максимално одржали кроз време. Иконе и други предмети се према жељи, одлуци и потреби лакирају ради заштите од механичког оштећења, утицаја влаге и кисеоника. Лакови на бази уља се избегавају јер су се кроз време показали са лошим особинама јер временом тамне. Од природних (традиционалних) лакова најчешће се користио шелак (са подврстама према потреби - бели, лимун, рубин...) и дамар лак – природна смола растворена у природном терпентину. Али све чешће се примењују савремени лакови на бази синтетичких смола, као што је акрилни лак или цапон лак на нитро бази, који се показао веома транспарентно за гланц позлату. Од настанка акрила (на бази синтетичких смола) последњих деценија се традиционални премази избегавају, јер временом жуте, тамне и постају крти те пуцају.

Било који лак или премаз нанесен преко златних листића промениће брилијантан метални квалитет површине.¹⁸⁰ Иако се тако уништава метална сјајност златне површине, ипак се то често ради из намере да се заштити злато. Са друге стране изненађујуће колико исполирана златна површина има дуги век трајања ако се њом не рукује превише и ако се не трља. На отвореном, где би се помислило да

¹⁷⁷ Јелена Узелац, Нав. дело, 19.

¹⁷⁸ Peter Mactaggart, Ann Mactaggart, Нав. дело, 34.

¹⁷⁹ Nick Umney, Shayne Rivers, Нав. дело, 665.

¹⁸⁰ Исто, 662.

лак заштићује позлату, ултравиолентни зраци и атмосферски услови много брже детонирају лак него позлату без заштите.¹⁸¹ Свакако заштита реликвија и рада у који је уложен труд (бојени и позлаћени слој) је у примарном фокусу приликом завршног лакирања. Али, у том контексту одлука уметника може бити да се иконе не лакирају, одн. не заштите на тај начин, већ да исту поставе у одређену наменску кутију прекривену провидним стаклом, поготово целивајуће, из практичних разлога. Јер конкретно, сви лакови (неки више, неки мање) утичу на нијансу самог злата - матирају је и осетно смањују природну нијансу, која је најлепша. Ово је битно код икона које се у последње време највише наручују, које имају огледало сјај злата (полирана, гланц позлата) готово преко целих позадина и на ореолима светих.

Такође, као и све предмете осетљиве на светлост, па и позлаћени намештај, не треба стављати директно на сунчеву светлост. Иако је златни лист фотохемијски стабилан, излагање светлости ће убрзати пропадање било каквих премаза на површини злата, а локализована топлота може утицати на гипс испод. Зато је превентивна конзервација важан део одржавања предмета у добром стању.¹⁸²

Традиционални лакови су се наносили различитим четкама. Негативни аспекти традиционалних метода лакирања су што лепкови органског порекла током сушења и старења постају крути и подложни инфекцијама и инфестацијама микроорганизама и инсеката. Управо из тих разлога су за потребе конзерватора и рестауратора популаризовани синтетички адхезиви, поткрепљени истраживањима нових материјала. То је допринело конкретизацији два фундаментална правила конзервације и рестаурације - правилу реверзибилности и правилу минималне интервенције. Седамдесетих година двадесетог века покреће се пракса коришћења новонасталих синтетичких смола.¹⁸³ Копал лак није прикладан за

¹⁸¹ Peter Mactaggart, Ann Mactaggart, Нав. дело, 31.

¹⁸² Nick Umney, Shayne Rivers, Нав. дело, 771.

¹⁸³ Кристина Станишић, *Конзерваторско-рестаураторски третман санирања процела, рупа и недостајућих делова платна на штафелајним сликама: примена и значај у рестаурацији и конзервацији на примерима слика из 20. Века* (завршни мастер рад), (Београд: Висока школа – Академија за Српске православне цркве за уметности и конзервацију), 2025, 20–22.

декорације, јер тамни и брзо постаје неуклоњив. Лакови природних смола на бази мастика и дамара временом жуте и постају крхки, али им је предност што се лако одстрањују.¹⁸⁴ Појава шелака у 19. веку преузела је доминацију у лакирању и тонирању намештаја и златних лазура на сребрним листићима.¹⁸⁵ Некада се шелак користио као заштитни лак, данас се за ту намену, због своје постојаности, радије користе акрилни на воденој, уљаној или лакови на нитро бази.¹⁸⁶ Али шелак и даље јесте у честој примени за изолацију препаратуре.

Овде треба навести и традиционални завршни слој, у виду патине, који се поставља по сушењу лака. Патина је битумен (асфалт) који се разређује медицинским бензином.¹⁸⁷ Постављање исте је са намером да се на позлаћеном предмету, поготово урађен имитацијом, смањи вештачки сјај шлаг метала и попуне ситни дуборезни елементи до којих листићи нису могли да допру, као и да се тако прикаже (привидно) старосна вредност.

Међу савременим лаковима, Колнерови акрилни производи су се показали адекватни и у виду завршно-заштитног слоја, конкретно њихов лак Leaf protect. Веома се лепо наноси, разлива, може се нанети више пута и веома је транспарентан, за традиционалну уљану позлату можда тренутно најадекватнији лак. Традиционално, позлата у екстеријеру се завршно не лакира. Данас се углавном користе савремени лакови који су најчешће на акрилној бази, те могу бити мат, сатен и сјајни, али свакако транспарентни. Одрживи су под различитим атмосферским утицајима, и на тај начин се могу дуготрајније сачувати позлаћени предмети.

Лакови на бази полиуретана стварају прозирни и чврсти слој заштите. С тим да старењем постају неуклоњиви, те се из тих разлога не смеју користити на декорацијама које у будућности захтевају чишћење. Акрилни лак се може користити и на металима, безбојан је, не жути временом и ако је потребно може се

¹⁸⁴ Peter Mactaggart, Ann Mactaggart, Нав. дело, 32–33.

¹⁸⁵ Denis Vokić, Нав. дело, 21.

¹⁸⁶ Metka Kraigher-Hozo, Нав. дело, 209.

¹⁸⁷ Denis Vokić, Нав. дело, 28.

резредити алкохолом.¹⁸⁸ Савремени лакови се могу наносити и четкама, али је пожељно, због најбољих ефеката, то чинити специјалним пиштољима и ербрашевима уз компресоре. Лакирање би требало да се обавља у чистој просторији уз обавезно проветравање и заштиту за удисање, јер су сви лакови у мањој или већој мери небезбедни. Данас, у односу на раније, знатно више се обраћа пажња на здравствену безбедност приликом коришћења материјала за позлату, као и еколошка прихватљивост истих.

Поред новог стваралаштва у црквеној уметности, потребно је паралелно водити бригу и о очувању већ постојећих реликвија и то уз неопходно теолошко знање и широко струковно умеће. С тим у вези, у раду су увезани сликарски и позлатарски занати, иако се могу самостално посматрати, јер су и традиционално и савремено нераскидиви у источној црквеној уметности, превасходно због духовног символизма златне – изворно најлепше, Божанске нијансе.

5.4. Оштећења и рестаурација старе позлате – чишћење и ретуш

У конзерваторско-рестаураторске захвате често улази рестаурација старе позлате – другим речима репозлата. На позлаћеним предметима подразумева учвршћивање носеће конструкције, консолидацију препаратуре, чишћење евентуалних ранијих интервенција, израду репликација недостајућих делова орнаментике, ретуш или целокупну репозлату, лакирање и евентуално патинирање, све са циљем да предмет изгледа као по провобитном настанку. Вешт позлатар може извршити ретуш интервенције потпуно невидљивим. Са друге стране то је проблем због неревверзибилности и коси се са мишљењем неких конзерватора да нова позлата треба да се разликује у односу на стару, да буде видљива и реверзибилна. Управо употреба поменутих савремених акрилних лепкова попут Колнер система то омогућава, а у комбинацији са правим златом,

¹⁸⁸ Peter Mactaggart, Ann Mactaggart, Нав. дело, 32.

може да се постигне висок сјај и могућност уклањања.¹⁸⁹ Да би изнова позлата добила нови изглед, најсигурније је да се скину сви слојеви до грунда (ако га има на носиоцу) и то преко целог предмета репозлате. Традиционално чишћење јесте брусним папиром, од 20. века допуњено хемијским препаратима, док је данас за сада најуспешније, најелегантније и најбезбедније по здравље ласерско чишћење слојева у мери за коју се одлучи рестауратор.

Неретко су позлаћени предмети (поготово дуборез) ради улепшавања делова са истрвеном позлатом, били премазивани бронзом, која је у почетку имала добар визуелни ефекат, али временом тај метални прах оксидира и тамни. Њена позитивна страна је што тај премаз полиментну позлату затвара и тако чува од даљег хабања, а може се уклонити адекватним средствима. Микстионска позлата испод бронзе се приликом чишћења не би сачувала, због једнаке растворљивости растварача и уљаног микстиона.

Успешни хемијски растварачи за скидање слојева завршних лакова, злата и микстиона јесу ацетон, терпентин и White spirit.¹⁹⁰ Акрилни микстион реагује на ацетон, док на терпентин и White spirit реагују уљани микстиони.¹⁹¹ Чишћење водом је одговарајуће за уклањање прљавштине и атмосферског талога са површине заштитног лака, јер је вода нетоксичан растварач и то је велика предност у односу на органске раствараче.¹⁹² Неки пут је вода довољна и најсигурнија за основно чишћење позлате на микстиону нпр. на кућним иконама, тј. површинских наслага временом накупљених на слоју заштитног лака. Претходно се прашина може лако очистити и професионалним феновима.

¹⁸⁹ Светлана Вуковић, Нав. дело, 24–25.

¹⁹⁰ Растварач White Spirit (смеша алифатичних, са минималном количином ароматских угљоводоника) користи се за скидање позлаћених делова и због својих својстава показао се погодним за употребу. Даниела Королија Црквењаков, Слободан Гаџурић, *Чишћење слика и других полихромних површина* (Нови Сад: Галерија Матице Српске), 2020, 127–128.

¹⁹¹ Сузана Вукићевић, Нав. дело, 3, 9.

¹⁹² Даниела Королија Црквењаков, Слободан Гаџурић, Нав. дело (2020), 67, 85.

Конзервација и рестаурација рамова, у уској је вези са конзервацијом и рестаурацијом намештаја. Традиционалне технике реконструкције употпуњују се модерним синтетичким материјалима са циљем приближавања критеријуму реверзибилности третмана. Наиме, крајем 18. века, занатлије су уместо дуготрајног и скупог резбарења на дрвеним подлогама почели да користе разне штукатурне масе помоћу калупа. Временом отпале и оштећене делове, рестауратори данас често реконструишу узимањем отисака силиконским масама. Некада се мањи делови ретуширају, а ако су превелика оштећења, позлата се обавља у целости. Уз то, патинирањем и вештачким оштећењем постављене позлате, допунски се ствара привид старости.¹⁹³

С друге стране, нова позлата преко затеченог стања је могућа, затварањем – лакирањем тог стања, али завршни изглед позлате никако не може да изгледа задовољавајући високим очекивањима позлатара. Предност такве одлуке је што није неповратна, а предмет би се у приличној мери споља улепшао, али изнутра сачувао претходни рад, а што би једног дана могло да се искористи за будуће анализе. Свакако је неопходно је да стручна лица обављају све послове у вези са конзервацијом и рестаурацијом позлате, како би се иста очувала и тиме и сама вредност позлаћеног предмета. Поред традиционалних метода и материјала, потребно је проучавати и примењивати нове методе како би се постигли резултати највишег квалитета и испоштовали етички принципи конзервације.¹⁹⁴

Оштећења позлате углавном настају као последица механичког оштећења, неодговарајућих услова чувања грешака у процесу израде и намерних оштећења. За оштећења рељефних елемената узима се калуп, отисак (негатив) са доброг дела, често синтетичком масом за узимање отисака. Приликом реконструисања оштећених делова позлате рестауратори се морају сналазити на разне начине, како би се нови реконструисани делови уклопили у изглед оригинала. Углавном, приликом рестаураторских одлука и методологија треба одабрати златне листиће који највише погодују изгледу оригиналне позлате. У процесима рестаурације

¹⁹³ Светлана Вуковић, Нав. дело, 21–22.

¹⁹⁴ Исто, 39.

позлаћених површина, требало би искључити све имитације злата, бронзе итд., због изразите тенденције ка оксидирању – променама у виду тамњења. Најједноставни начин рестаурације оштећених места на позлати је златом у праху – методом доста блиском сликарима. Али ако се ради о делу веће уметничке вредности и већим оштећењима, рестаурацију може извршити једино специјализована позлатарска радионица.¹⁹⁵

Код рестаурације позлате, углавном се након анализе старе позлате долази до закључка да стару (оштећену) позлату треба уклонити, у смислу слоја злата и заштитног лака (ако га има). Тако се допире до препаратуре, како би нова позлата била уједначена и са одговарајућим сјајем који може лакирањем, шелаком или патином да се тонира – пригуши по потреби. У том смислу, наведени слојеви се скидају од старта брусним папирима, прво грубљима па ситнијим, што би био традиционални приступ. Ако је слој позлате премазан бронзом, што се у пракси често среће, подлога – бронзани слој се мора очистити хемијским средством попут SKID-а или Vulprex-а (средства са скидање старе боје са дрвених и металних површина),¹⁹⁶ па брусним папирима до грунда. Ово би био новији приступ, с тим да је последњих неколико година све већа опредељеност другачијим опцијама, попут ласерског чишћења. Поред такве врсте чишћења дрвета или метала, чишћење метала се обично врши и техником пескирања. Уз ове начине, данас

¹⁹⁵ Metka Kraigher-Hozo, Нав. дело, 213.

¹⁹⁶ SKID, познат као средство за скидање бронзе (премаз у ком има бакра, никла и других метала) и тврдих уљаних премаза, који су чести на позлаћеним рамовима, дуборезима на иконостасима и другом црквеном мобилијару, а понекад и на ореолима на иконама. По наносу на бронзирану површину, потребно је сачекати одређено време, те ће растварање бити ефикасно. Растворени слој се уклања ватама, а површина испира White Spirit-ом, након чега неки конзерватори испирање доврше ацетоном. Оваква врста чишћења је веома честа, али се у том случају конзерватори излажу токсичним испарењима, која су свакако здравствено небезбедна. Због токсичности потребно је радити у обезбеђеним условима, уз маске са одговарајућим филтерима, добром вентилацијом, заштитним мантилима и рукавицама. Ова врста чишћења, осим ако позлата није на воденој бази, већ уљаној, скинуће и слој позлате који се чисти. Даниела Королија Црквењаков, Слободан Гаџурић, Нав. дело (2020), 127–128.

постоји опција чишћења и сувим ледом, које је чешће употребљиво за одмашћивање метала.

Конзервација позлаћених површина је релативно млада дисциплина која захтева искуство и са традиционалним и са модерним материјалима и техникама, поготово што се одлуке о начину рада доносе од случаја до случаја, са потпуним разумевањем третмана којим би се радило, а узимајући у обзир етичке принципе којим се третирају позлаћени производи. Корисно је разумети врсте позлате, површинских премаза и основних слојева који су присутни на предмету. Реставратору позлате неопходно је да има широко знање о историјским методама и материјалима.¹⁹⁷ У смислу конзерваторских истраживања, почетак истраживачких радова садржи прикупљање података из литературе и историјско-уметничке анализе, те отварање документационог картона.¹⁹⁸

Нетрадиционални материјали и методе позлате нуде предности у извођењу, стабилности и реверзибилности, не као замена традиционалним методама у вршењу посла, већ као прихватљив и ефикасан начин за реставрацију старих позлаћених предмета. Употреба традиционалних материјала у реставрацији често резултира неревверзибилној замени оригиналних материјала.¹⁹⁹

Приликом конзервације и реставрације старих предмета, поготово неких од културно историјске вредности, неопходно је извршити и физичко-хемијску анализу, те утврдити у ком правцу ће се наставити радови, како би се што успешније вратио стари сјај и изгледао попут оригинала. Ако се говори о сегменту позлаћених делова (нпр. на неком иконостасу), морају се претходно познавати врсте позлатарских техника коришћених у доба из којих је предмет. Па тек онда, разматрајући целокупну слику, уз пробе на узорцима и могућностима, донети

¹⁹⁷ Nick Umney, Shayne Rivers, Нав. дело, 770.

¹⁹⁸ Милодарка Коцев, *Конзерваторско-реставраторски радови на иконостасу цркве Светих апостола Петра и Павла у Топчидеру* (Београд: Републички завод за заштиту споменика културе), 2018, 18.

¹⁹⁹ Džonatan Torton, Нав. дело, 217–230.

одлуку о техникама и материјалима којима би се рестаурација извршила. Без сагледавања ширих контекста потребних за предмет истраживања - познавања историјских чињеница, физичко-хемијских анализа, познавања свих могућих техника позлата (традиционалних и савремених), тешко да се може постићи успешан конзерваторско-рестаураторски захват, а да се уважи период у ком је предмет настао. Дакле, исправно је да одлука о техници позлате буде одређена и према завршно визуелном моменту, те да највише подсећа на оригинал, како би се испоштовала форма и конзерваторска етика.

5.5. Комбиновање традиционалних и савремених метода

Суштински, традиционалне технике захтевају традиционалне компоненте, исто савремене методе јесу компатибилније са синтетичким слојевима. Али постоје и могуће комбинације метода, које су одрживе.

Спајање традиционалних и савремених метода јесу можда и добитна комбинација и по питању визуелног изгледа, али и по питању одрживости и реверзибилности предмета који се позлаћују. Комбинацијом традиционалних и савремених материјала и у том смислу нових метода, рестаурација позлате и одрживост позлате и самих предмета сада јесу могући. Из садашње праксе, овакво комбиновање одређених материјала, не само да је компатибилно, већ је и пожељно, поред наведених могућности и због усаглашавања тона нове и старе позлате при рестаурацији.

У случају постављања етичких питања да се приликом рестаурације примењују савремени материјали, одговор би био оправдан завршним изгледом реконструисаног предмета, а уз примену реверзибилних и одрживих материјала који су у данашњој конзервацији и рестаурацији опште прихваћени. Уз материјале, оправдана је и употреба савремених апарата - помагала за постављање жељених материјала. Све ово јесте са циљем што боље реализације савремене позлате старих или нових предмета.

Савременим методама и материјалима, омогућава се успешна рестаурација чак и мноштва старих металних крстова од црног гвожђа, са декоративним геометризованим украсима на барокним црквама, који се раније стриктно нису позлаћивали због оксидације и тамњења основног материјала, који би убрзо пробио и тако потамнео позлату. Сада, иако је још увек у делимичној истраживачкој фази, заштитни индустријски лакови – епокси прајмери и полиуретанске и акрилне боје са највећим антикорозивним својствима, за сада, задржавају природни процес оксидације и рђе. То је заиста јесте сјајан савремен пример рестаурације старих крстова на оксидирајућим металима.

У овом раду су употребљени примери традиционалних и савремених метода које предлажу фирме за производњу златних листића, као и позлатари широм света који се могу пратити путем интернета. Конзерваторске методе су још шире, што би требало даље истраживати, али према коначном изгледу позлате одлучити шта више а шта мање примењивати.

У том смислу, горе је поменута комбинација лакиране подлоге на савремен начин и уљаног микстиона уз коришћење слободних листића. Уз то адекватне комбинације су и синтетичке / акрилне подлоге са микстионом; традиционалне препаратуре са Колнеровим базом – лаком; савремени заштитни лак преко целокупне традиционалне позлате итд.

Поред ових комбинација, треба навести и пример употребе модерне технологије за истраживање, у виду физичко-хемијске и рендгенске анализе, за потребе рестаурације. Сјајан пример је физичко-хемијска анализа позлате манастира Сопоћани, где се утврдила ламинатна позлата злата преко сребра, одн. начина како су листићи нанешени, а тиме и разлог њиховог пропадања. „Иако је злато инертан метал, промене термохигрометријских услова током времена доводе до оштећења носиоца и везива позлате. Пропадање потповршинског слоја допринело је губитку везивних својстава фреско-малтера и на тај начин и позлате. Оксидацијом у присуству кисеоника настаје сребро-оксид, црне боје. Дакле, два су фактора губитка зидне позлате: физички - кроз циклусе растварања и кристализације соли и хемијски - кроз губитак адхезивних својстава везива и

хемијску промену изазвану корозијом сребра. Сребрна фолија у контакту са племенитијим златом брже кородира него самостално, тако да је неминовно дошло до одвајања позлате од подлоге и њеног трајног губитка. Тако да је тамна позадина у Сопоћанима научно испитана те је утврђено да је настала због корозионих продуката сребра, а не, као што се друго претпостављало, од давно нанетог лепка и физичко-хемијских промена везаних за старење и биодетериорацију (којој су подложни органски материјали). Декорације са сребрним листићима је тешко очувати у дужем временском периоду, чак и заштићене премазима.²⁰⁰

Поређењем традиционалних и савремених техника или њиховим комбиновањем, на крају посла оцењује се коначни завршни изглед позлате, што је уједно и одредница квалитета позлате. Позлата може бити сјајна, сатен или мат, у зависности за шта се одлучи позлатар. Међутим, најбољи утисак оставља уједначен, равномеран изглед урађених површина, те је то и доказ коректно обављеног посла позлатара.

6. ВИЗУЕЛНА ПОДЕЛА ПОЗЛАТЕ СА ЛИСТИЋИМА НА СЈАЈ И МАТ

Из контекста до сада горе поменутог потребно је нагласити да се визуелна различитост позлате данас, коју смо установили практичном и литературном анализом, у основи може поделити на сјај и мат и то уз више традиционалних и савремених техника. Дефинитивно је превазиђена дугогодишња проста и непотпуна подела на мат уљаном и сјај воденом позлатом. Ову поделу данашња практична примена у савременој позлати демантује и проширује, пре свега због подлоге у виду сјај нијансе омогућене савременим лаковима, о којима је било речи.

²⁰⁰ Алекса Јеликић, Драган Станојевић, Нав. дело, 69–70.

Поред мат и сјај нијансе, може се поменути и нијанса између - у виду сатена, која зависи опет од припремљене подлоге. Некада је могла бити на шелаковој подлози у виду те нијансе, али данас се у старту самим одабиром лака за подлогу може уместо мат или сјај биндера (врсте лака) одабрати сатен. Такође, као нека додатна визуелна техника приликом позлаћивања површине, то може бити рељефна структура постављених листића (благо згужваних приликом аплицирања), која може позлати дати додатну уметничку мануелну вредност. Нијанса тог злата је у основи мат, али са пресијавањем набораних делова листића. Разлика овакве позлате у односу на осталу је што се не полира, како би се добио наведени структурални ефекат.

Иако је појава акрилних компоненти и у позлатарским материјалима присутна, она је доказано успешна и навелико коришћена у одређеним сегментима рада, највише као припрема подлоге и заштите позлаћених делова.²⁰¹ Свакако, најцењенија сјајна позлата је и даље техника водене позлате, изведена на традиционалан мукотрпан начин, уз везиво алкохола са беланцетом или желатином и уз завршно стручно глачање.

Упоређујући нијансе у екстеријеру и ентеријеру, стиче се утисак да је код позлата на спољашњим радовима атрактивнији мат изглед због пуноће изгледа метала, а за унутрашње радове ефектнији високи сјај на дрвеним носиоцима. На то мишљење нас је навела и потражња клијената, из личног искуства. Уз то, за галванску позлату треба напоменути да је она увек у сјај нијанси, те да у односу на позлату листићима, поготово у екстеријеру, нема ту упечатљивост и ефекат пуноће метала, која се мат нијансом постиже.

У неким кратким цртама можемо навести примере сјај и мат позлате.

Сјај: на болусу - полирана позлата; микстионска позлата на савременим лаковима у сјају и условно речено на шелаковој политири.

²⁰¹ Војислав Луковић, Нав. дело, 51–52.

Мат: на традиционалним подлогама позлата са уљаним микстионом; болусу - без полирања; уљана позлата на мат (или сатен) врсти савремених лакова.

Свакако данас, проста подела на традиционалан начин дефинитивно није адекватна, што говори и о мануелној комплексности позлатарства за коју је потребно широко познавање техника, како би се могла детаљније разврстати и адекватно применити.

7. ПОЗЛАТАРИ КОД НАС

Кроз истраживање литературе о позлатарству код нас, наишли смо на веома мало и то успутних, помињања имена позлатара и описа уговорених послова позлате, и то везане за црквене потребе.

Из литературе о војвођанским иконостасима и дрворезбарима издвајамо:

„Сликарске радионице су преузимале послове декорације у ентеријеру цркава, од сликања икона до позлате и на зиду и на металу. У процесу израде иконостаса и другог мобилијара, први је био посао дрворезбара. Радови су некада обухватили и осликавање зидова, које је било уговорено заједно са сликањем икона и позлатом. Према уговору за сликање иконостаса у цркви Св. Георгија између сеоске општине Јарак и Јакова Орфелина и Стефана Гавриловића (1797), уметници треба фаин златом да позлате иконостас, који је претходно изрезао Аксентије Марковић. Такође, Орфелин је договорио осликавање иконостаса за цркву Светог Николе у Краљевцима (1794), као и позлату „фаин златом“. Уговор за сликање и позлату иконостаса и певнице цркве у селу Петровци (1806) је направљен са сликаром Стефаном Гавриловићем и његовим братом, позлатаром Илијом Гавриловићем. У уговору из 1822. договорено је да иконе ослика сликар Павел Ђурковић, а позлату уради позлатар и лакирер Григориј Јездимировић.“²⁰²

²⁰² Даниела Королија Црквењаков, Нав. дело (2013), 45–46.

„Дрворезбарска уметност имала је важно место у новој уметничкој делатности коју је предводила Карловачка митрополија. Кроз синтезу различитих уметничких дисциплина, ентеријер православне цркве је установио модел по којем ће се надаље уређивати цркве. Дефинисан мобилијар надаље ће се израђивати по пројекту главног мајстора и по правилу у његовој радионици. Напредни Нови Сад је био српско културно средиште јужних области Хабзбуршке монархије са значајним уметничким радионицама, сликарским, дрворезбарским, позлатарским.²⁰³ „Висока црквена јерархија је због схватања нужности промена ангажовала обучене столаре и дрворезбаре. Првих деценија 18. века у црквама где се прави нови мобилијар, срећу се украјински и немачки мајстори. Дрворезбари долазе са сликарима из Кијевопечерске лавре, а немачки из непосредног католичког окружења. Може се претпоставити са колико је дивљења обичан човек посматрао простране цркве са високим звонницама, уређене тако да блистају у позлати раскошне дрворезбарије и нове барокне слике. Формирање олтарских преграда са дефинисаним дуборезом, обављали су дрворезбари и неретко вешти сликари и позлатари, већ од 16. и кроз 17. век. Мајстори су остали анонимни. Како је време одмицало, мајстори су профилисали своје вештине у правцу уметничких заната, те су се све више одвајали од столара, и све више примицали уметности. Са сликарима су тесно сарађивали, склапали са њима говоре, понекад преузимали обавезу и бојења и позлату завршеног мобилијара. ...У овом процесу барокне естетизације, поред дрворезбара, равноправно учествују и сликари и позлатари. Позлатари обрађују дуборезне орнаменте и позлаћују сваки део.“²⁰⁴ „Нови Сад је од средине 18. века, као слободан краљевски град, привукао велики број градитеља, сликара, дрворезбара и позлатара за украшавање ентеријера новоизграђених цркава, јавних грађевина и приватних стамбених кућа. ...Различити занати у великим европским центрима су били организовани и по специјалистичким пословима, па су позлатари и кујунције, који су радили и филигран, имали своје цехове. Таква пракса се одразила и на новосадску средину. ...Међу регистрованим занатима и занатлијама, столара и

²⁰³ Бранка Кулић, Нав. дело, 11–12.

²⁰⁴ Исто, 25, 68.

нарочито дрворезбара, било је мало. ...Технологија посла, али и организација занатства, удружили су дрворезбаре са сликарима и позлатарима, а и помиње се удруживање ради стицања бољих позиција за добијање посла. Дрворезбари су имали статус предузимача, погађали су посао, склапали уговоре и исплаћивали сараднике позлатаре и сликаре, као и друге учеснике који су учествовали у изради мобилијара“... Уговор о позлати иконостаса сомборске цркве Св. Георгија са сликарима Теодором Крачуном, Лазаром Сердановићем и Јованом Исајловићем склопљен је у Осијеку 1777. године. Поручилац посла, Арсеније, захтева да сликари ураде „грунт и марморирање како у Будим.“²⁰⁵ У опису посла на цркви Св. Петра и Павла – Доња црква у Сремским Карловцима, позлаћивање додатних делова и освежавање извео је Стефан Гавриловић 1794.²⁰⁶ Приликом уређења цркве Св. Кузмана и Дамјана у Нештину, при дрворезбарским радовима на иконостасу, помиње се да су позлатарски радови исплаћивани позлатару Немцу Јоанесу (18. век).²⁰⁷

И раније, и данас, очигледно је да је позлатарство у нашој земљи највише везано за црквену уметност. Углавном се из постојеће литературе може закључити да су сликари или дрворесци били задужени за организацију позлате и да се након израде дрворезбара, позлаћивало, па сликало. То је принцип рада. Такође, можемо претпоставити да су од 18. века позлатари били издвојени мајстори, појединци или групе, породичне екипе, домаћи или странци (претпостављамо најпре Аустроугари), али свакако као подизвођачи сликарима и дрворезбарима, зависно од тога ко је од поменутих био носилац посла.²⁰⁸ Из истражених записа можемо закључити и да су прве организоване позлатарске радионице у Србији, у

²⁰⁵ Исто, 71-106.

²⁰⁶ Исто, 146.

²⁰⁷ Исто, 195.

²⁰⁸ Позлатарство није било регистровано као засебна делатност, већ су позлатари деловали у оквиру удружених екипа занатлија. Из наведених извора уочава се да су позлатари, као сарадници дрворезбара и сликара, добијали посао преко њих, као да и из тих разлога готово да не постоје у уговорима. Али свакако, знајући потребно посвећивање и време које је потребно за праксу позлаћивања, сигурни смо да су позлатари свакако били засебни занатски мајстори.

20. веку, београдске радионице Карла Хофингера (Karl Hoffinger) - између два рата и домаћа радионица Димитријевић - од краја 80их година.

У средњем веку, обзиром да дрворез није био развијен као у бароку, диферентност позлаћивања највероватније није била у већој мери одвојен занат, те су можда сликари били ти који су позлаћивали ореоле светитеља на фрескама или су то такође били појединци, сарадници путујућих сликара. Из старих приручника – ерминија, може се закључити да су рецептуре и технике позлате најпре усмерене као смернице сликарима.

Као први значајни доказ, који смо у истраживању пронашли, о помињању засебно организоване позлатарске радионице, потиче из описа радова на Цркви светих Петра и Павла у Топчидеру. Односи се на обнову тамошњег иконостаса, између два рата у 20. веку:

„Резбарски радови у барокном стилу, са примесама рококоа, су позлаћени. Иконостас је позлаћен (рестауриран) чистим златом 1929. године. Позлату су извршили мајстори: Богољуб Живановић, Аца Мајер и Милорад Борисављевић. Радове је изводила фирма Карла Хофингера из Беча.“²⁰⁹ Овај податак је можда и једини где се помиње Карл Хофингер и позлатари испред његове позлатарске фирме, која се бавила позлатарским послом код нас, у периоду између два рата.

Позлатарски занат је у модерној Србији утемељио управо бечлија Карл Хофингер, који је као искусни позлатар, после Првог светског рата основао позлатарску радионицу у Београду, при краљевском двору, због потребе за позлаћивањем. Шегрти који су у тој радионици изучавали позлатарски занат, добијали су калфенско писмо, а мајсторски испит су полагали у тадашњој занатској школи. Хофингера је стрељала нова комунистичка власт одмах после Другог рата, јер се бавио „буржоаским, ненародним и богаташким занатом“ и радио за краљевски двор.²¹⁰

²⁰⁹ Василије Перовић, Нав. дело, 25–26.

²¹⁰ Марија Петричевић, „Дукатен леп за око“, *Српско наслеђе* бр. 9, 1998, 91–94. <http://marijapetricevic.com/citanje.php?m=1&t=dukatens%20lep> (приступљено 6.12.2025.). Подаци су

У Народном музеју данас, у атељеу за позлату на радном месту позлатара је Мирослав Арсић. Из разговора са њим увидели смо да се сектор позлате у музеју своди само на одржавање и позлату дрвених рамова - оквира за слике. Арсић наводи да све што раде у атељеу мора да има музејски утисак, односно да се исти стекне приликом обнове, за потребе складиштења или поставке. То се постиже ретуширањем рамова, тонирањем патином и другим поступцима да се рамови привидно „остаре“. Занимљиво је његово виђење да се на рамове гледало као на уметничко дело све до појаве машина, које су замениле ручни рад приликом производње истих. За потребе саме позлате, користе се и традиционалне, али и савременије подлоге (болоњска креда и туткало, ланено уље), везива (микстион, калафонијум), прибор (јастуче пресвучено јеленском кожицом, нож) и лакове (шелак, акрилни лакови) за златне листиће. Истакао је и разлику у односу на раније поступке са рамовима. Данас се они учвршћују са лимовима, не ексерима као некада, како не би долазило до различитих врста оштећења.

У Народном музеју сектор за позлату се појављује и пре 1. светског рата, али тек након 2. рата добија посебно место, први пут под називом позлатар, и то по запослењу позлатара Саве Димитријевића, 1952. године.²¹¹

скупљени и из усмене породичне предаје родитеља аутора овог рада (Биљане и Драгомира Димитријевић, снаје и сина Саве Димитријевића), као и из разговора са наследницима Хофингера из Беча.

²¹¹ Димитрије Димитријевић, *Народни музеј у Београду* (семинарски рад из предмета Музеологија), (Београд: Висока школа – Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију), 2024, 9–10.



Сл. 24

Слика 24 – Позлатар Сава Димитријевић у Народном музеју у Београду. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)

7.1. Позлатар Сава Димитријевић и Позлатарска радионица Димитријевић

Позлатар Сава Димитријевић (1914–1996) родом из Пећи, изучавао је позлатарски занат – позлаћивање са позлатарском рестаурацијом, управо у радионици Карла Хофингера.



Сл. 25

Слика 25 – *Калфенско писмо* Сави Димитријевићу, Занатлијски еснаф града Београда (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)

Из усменог предања Драгомира Димитријевића, сина позлатара Саве Димитријевића, пренесено је да је мајстор Сава, као шегрт код Хофингера, учествовао на поменутој репозлати иконостаса у Топчидерској цркви 1929. године. У оквиру Хофингерове позлатарске радионице учествовао је у многим радовима и у црквеном позлатарству и за краљевски двор, до Другог светског рата. Био је први и једини запослени на радном месту позлатара у Народном музеју 1.1.1952–31.12.1972. године.²¹² Сава Димитријевић је једни позлатар са ових простора, позван да учествује у тиму позлатара који су радили на рестаурацији унутрашњости Бечке државне опере (Wiener Staatsoper) и чувеног дворца Шенбрун (Schloss Schönbrunn) у Бечу, 80их година прошлог века.



Сл. 26



Сл. 27

Слика 26 и Слика 27 – Позлатар Сава Димитријевић приликом позлате у дворцу Шенбрун.
(фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)

Почетак изучавања позлатарског заната Саве Димитријевића 1927. године сматра се почетком породичног посла позлатарске радионице Димитријевић, одн. прерастања у прву српску позлатарску радионицу са традицијом од три генерације, која траје и дан данас, а која се бави и традиционалном и савременом

²¹² Димитрије Димитријевић, Нав. дело, 9–10.

позлатом на различитим подлогама. На челу са позлатаром Савом и његовим сином Драгомиром Димитријевићем први су успоставили српску породичну позлатарску радионицу, као засебну радионицу која се искључиво бави свеобухватним начином позлатарства са рестаурацијом, крајем 80их година 20. века, тачније 1987.²¹³ Позлата свих крстова куполе Храма Светог Саве у Београду је круна породичне радионице дан данас.²¹⁴ Позлата 18 крстова на Храму Светог Саве у Београду 1989–1990. године, од стране Саве и његовог сина Драгомира, обављена је са најчистијим слободним златним листићима (23–24к) техником на уљаном микстионом (највероватније LeFranc од 12h), на подлози са минијум – основном бојом која је прешмиглана и опрана, али претходно нанета на одмашћену и прешмирглан метални носиоц од прохрома. Заштитни лак није стављан преко злата, као што и јесте стандард у позлатарству за носиоце у екстеријеру. Мат сјај који је на овај начин позлате добијен, непревазиђен је по питању изгледа пуноће метала, о коме је већ говорено.

²¹³ Радионица Димитријевић се изборила да се у Србији занат позлатарство врати у звање засебног заната, као и да позлатарство буде признато као уметнички занат.

²¹⁴ Данас породичну традицију од три генерације и ускоро 100 година бављења позлатарством, наставили су снаја Биљана и унук Димитрије (аутор овог мастер рада). Позлатарска радионица Димитријевић (под брендом *Позлата Димитријевић*) бави се уметничком позлатом златним листићима са рестаурацијом (позлата на новим предметима и позлатарска рестаурација) на различитим носиоцима и различитим техникама, традиционалним и савременим.



Сл. 28

Слика 28 – Сава и Драгомир Димитријевић приликом позлаћивања крстова за Храм Светог Саве у Београду. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)



Сл. 29



Сл. 30

Слика 29 и Слика 30 – Сава Димитријевић приликом позлаћивања крстова за Храм Светог Саве у Београду. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)

8. ПРАКТИЧНИ ПРИМЕРИ

Практични примери за овај рад су у виду рестаурације и поновне позлате – репозлате металних централних крстова за манастир Милешеву и дрвеног стилског салонског намештаја за Патријаршијски салон у Београду, уз опис процедуре рада за коју смо се одлучили и уз фото документацију.

Примери су одабрани јер се на њима могла применити комбинација и традиционалне и савремене технике позлате, са златним листићима и шлаг металом.

ПРИМЕР 1 – Милешевски крстови

Крстови за манастир Милешеву, који су били позлаћени почетком 90их година прошлог века, успешно су рестаурирани. Надамо се дуговечној рестаурацији, јер су крстови лакирани најквалитетнијим индустријским премазима који садрже највиша антикорозивна својства. На тај начин природно патинирање месинга, од којих су крстови сачињени, требало би да остане „затворено“ испод тих слојева, а уједно ће и позлата тако бити сачувана.



Сл. 31



Сл. 32

Слика 31 и Слика 32 – *Милешевски крстови*, затечено стање. (фотографије из фототеке Димитрија Димитријевића)



Сл. 33

Слика 33– *Милешевски крстови*, проба чишћења брусалицом. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)



Сл. 34

Слика 34 – *Милешевски крстови*, чишћење пескирањем. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)



Сл. 35

Слика 35 - *Милешевски крстови*, гитовање неравнина. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)



Сл. 36

Слика 36 - *Милешевски крст*, детаљ. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)



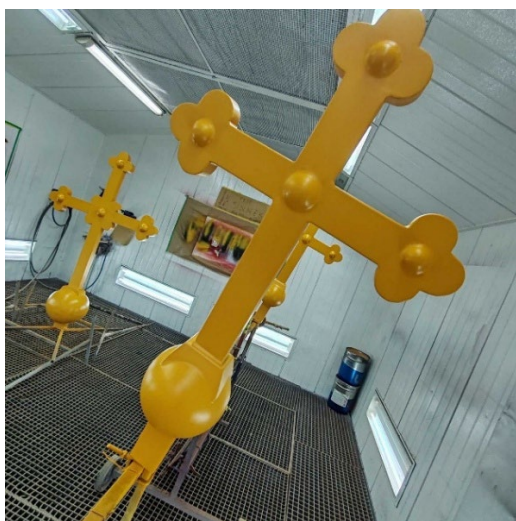
Сл. 37



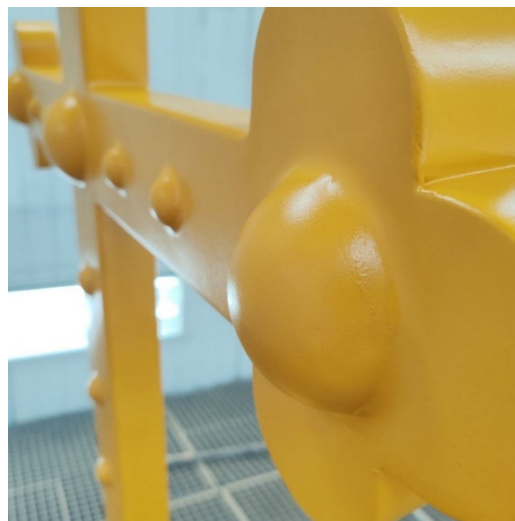
Сл. 38

Слика 37 – Милешевски крстови, испескирани и гитовани. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)

Слика 38 – Милешевски крстови, лакирање епокси прајмером. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)



Сл. 39



Сл. 40

Слика 39 – Милешевски крстови, лакирани полиуретанским основним тонираним лаком.
(фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)

Слика 40 – Милешевски крст, детаљ. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)

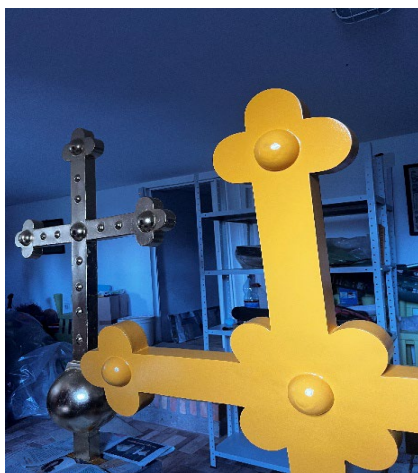


Сл. 41



Сл. 42

Слика 41 и Слика 42 – *Милешевски крстови*, наношење позлате слободним листићима 23,75к.
(фотографије из фототеке Димитрија Димитријевића)



Сл. 43



Сл. 44

Слика 43 – *Милешевски крстови*, током позлате. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)

Слика 44 – *Милешевски крст*, детаљ. (фотографија из фототека Димитрије Димитријевића)



Сл. 45



Сл. 46

Слика 45 – *Милешевски крстови*, финални изглед позлате. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)

Слика 46 – *Породица Димитријевић са позлаћеним милешевским крстовима*. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)



Сл. 47



Сл. 48

Слика 47 – *Манастир Милешева*, постављање крстова. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)

Слика 48 – *Манастир Милешева*, финални изглед цркве са новим позлаћеним крстовима. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)

Четири централна крста за манастир Милешеву код Пријепоља, као што се на сликама види, су затечени у лошем стању са веома патинираним месингом и остацима од измета птица. Испекирани су ситним песком под притиском, опрани алкохолом, те исушени 24 сата на 50 степени у професионалној комори. Даље су неравнине и рупице изгитоване ауто гитом, након чега су прелакирани најквалитетнијим индустријским антикорозивним лаковима - епокси прајмером беле боје шпанског произвођача Besa, те основном бојом у тамно жутој нијанси, такође Besa произвођача, мат биндером лакова. Након сушења од 24 сата, микстионирани су Лефранковим микстионом од 12 сати и позлаћени са Норис 23,75к слободним златним листићима на традиционално. На овај начин, крстови су репозлаћени и свеукупно рестаурирани знатно квалитетнијим материјалима него раније, поготово у постављању подлоге у виду савремених лакова, који служе и као антикорозивни слој. Наведеном процедуром, током лета 2025. године, извршено је успешно рестаурирање крстова.

ПРИМЕР 2 - Патријаршијски салонски намештај

Приликом рада код стилског салонског намештаја за потребе зграде Патријаршије у Београду, извршена је комплетна рестаурација са позлатом - имитацијом злата.



Сл. 49



Сл. 50



Сл. 51



Сл. 52

Слика 49, Слика 50 и Слика 51 – *Патријаршијски намештај*, затечено стање. (фотографије из фототеке Димитрија Димитријевића).

Слика 52 – *Патријаршијски намештај*, очишћена и неочишћена столица. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)



Сл. 53



Сл. 54

Слика 53 – *Патријаршијски намештај*, столица, шмирглање брусним папирима. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)

Слика 54 – *Патријаршијски намештај*, столица, попуњавање удубљења гитом. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)



Сл. 55



Сл. 56

Слика 55 – Патријаршијски намештај, фотеља, избацивање прашине пиштољем након брушења. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)

Слика 56 – Патријаршијски намештај, столица, прскање подлоге нитро лаковима. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)



Сл. 57



Сл. 58

Слика 57 – Патријаршијски намештај, столица, током позлате имитацијом злата. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)

Слика 58 – Патријаршијски намештај, столица, детаљ. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)



Сл. 59

Слика 59 – Патријаршијски намештај, сто, чишћење бронзе. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)



Сл. 60

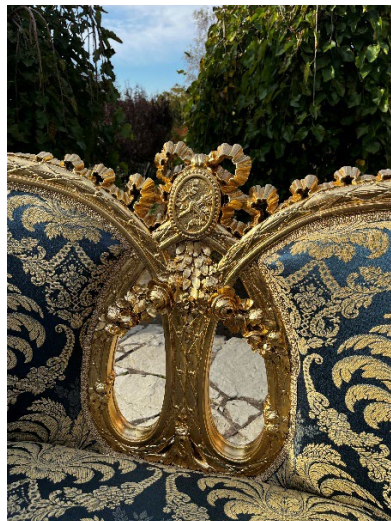


Сл. 61

Слика 60 и Слика 61 – Патријаршијски намештај, моделирање грунд масом. (фотографије из фототеке Димитрија Димитријевића)



Сл. 62



Сл. 63

Слика 62 – Патријаршијски намештај, софа, детаљ пре позлате. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)

Слика 63 – Патријаршијски намештај, софа, детаљ након позлате. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)



Сл. 64

Слика 64 – Патријаршијски намештај, софа, финални изглед након позлате. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)



Сл. 65



Сл. 66

Слика 65 – Патријаршијски намештај, сто, након позлате. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)

Слика 66 – Патријаршијски намештај, сто, детаљ. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)



Сл. 67



Сл. 68

Слика 67 – Патријаршијски намештај, столице, финални изглед након позлате. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)

Слика 68 – Патријаршијски намештај, фотеље, финални изглед позлате. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)



Сл. 69

Слика 69 - Патријаршијски намештај, салонски комплет, финални изглед позлате. (фотографија из фототеке Димитрија Димитријевића)

Стилски намештај за Патријаршијски салон је затечен у естетски лошем стању. Дрвени носилац је прилично стабилан, али је нанесена стара бронза временом потамнела. Наручилац је желео да се намештај освежи, пре свега у виду улепшавања, те да се на тај начин рестаурира. Чишћење намештаја, односно бронзираног слоја, који добрим делом није имао грунд испод те је бронза продрла у дрво, урађено је Remolакот италијаског произвођача, мање агресивним од SKID-а. Детаљно чишћење се наставило брусним папиром различитих гранулација од 120 до 800. Чишћење брусним папирима у великој мери није било у плану, али недостатак слоја грунд масе је допринео да се бронза готово споји са дрвеном структуром, па је након чишћења хемијским средством то било неопходно. Аутогитом Vitex смо попунили неравнине и рупице, те традиционалном грунд масом од 10% направили недостајуће делове. Намештај је прелакиран прскањем прајмером и основним лаком на нитро бази у више слојева. Уследило је премазивање Лефранковим микстионом од 12 сати, те се приступило позлати

(након 8–9 сати) са шлаг металом немачког произвођача Noris Blattgold. На предоченом примеру, установили смо да би исти ефекат, али знатно брже и ефикасније и са мање мукотрпног чишћења, био добијен ласерским поступком. Након тога би се додао нови слој грунда (традиционалног и савременог), што би омогућило још лепшу нијансу злата. Лак, који је као подлога нанесен прскањем, допринео је финалном сјају који је постигнут и на шлаг металу. Патина није стављана, већ заштитни лак у два слоја четкицама, чији су потези допринели бољем сјају у односу на распршивање. Лак којим је рађено је акрилни Leaf Protect, произвођача Колнер (Kölner). Током 2025. године, успешно је рестауриран салонски намештај применом комбинације и традиционалних и савремених метода, које смо сматрали адекватним и најбоље применљивим за овај посао.

9. ПРЕДЛОГ ПОЗЛАТАРСКЕ ДОКУМЕНТАЦИЈЕ

ДОКУМЕНТАЦИЈА

Основни подаци

Назив дела:

Време настанка дела:

Димензије дела:

Наручилац радова:

Извођач радова:

Датум:

Радни подаци

Затечено стање:

Предлог радова:

Задатак, цена и рок договорен са наручиоцем:

Позлатарско-рестаураторски радови (методе и материјал) - припремни радови, подлога, изолација, позлата, заштита:

Фотодокументација:

Гаранција:

10. ЗАКЉУЧАК

Циљ овог рада јесте допринос сагледавању позлатарства на овим просторима, кроз историју и садашњост, а које прилично недостаје у стручној литератури.

Традиционалне и савремене методе позлатарства захтевају од конзерватора и рестауратора опсежно познавање различитих типова техника и употребљивих материјала. Под успешном позлатом подразумевамо, са искуством личног истраживања, квалитетни укупни изглед позлате са уједначеним сјајем, добијен брзом техником реализације. Позлатарство јесте уметнички занат. Значај свеобухватног познавања позлатарства јесте неопходно, зарад успешне конзервације и рестаурације. Из тих разлога сматрамо да је позлатарство потребно научно уздићи на виши ниво у односу на садашње стање, те га увести и издвојити у засебне смерове на уметничким академијама. На тај начин ће бити омогућена боља усавршавања и специјализације, те досезање нивоа проучавања до којег је дошло златарство, са могућношћу превазилажења.²¹⁵ Сва разматрања у раду усмерена су у правцу потврђивања неопходног познавања различитих врста позлата на различитим материјалима, све у интересу што квалитетније рестаурације и конзервације. Имајући у виду предочено неопходно је издвајање позлатарства као засебног уметничког заната, јер оно захтева велико временско и научно посвећивање, кроз конзерваторско-рестаураторско, историјско, физичко-хемијско познавање и истраживање, уз које је и практична примена овог заната неодвојива. Тек поједини уметници који се баве позлатом, баве се свеобухватном позлатарском делатношћу, која подразумева рад са различитим материјалима на различитим подлогама. Позлатарство може додатно технолошки напредовати само кроз усавршавање и истраживање уметника. Пошто се позлатарство искључиво изводи

²¹⁵ Мишљење многих који се баве позлатом је да позлатарство треба да заузме место као самостална грана уметности, поготово хришћанске сакралне уметности, као што су то дуборез, мозаик, сликарство. То мишљење поткрепљује израда иконе без осликавања, само уз позлату у дуборезу. Тодор Лепчевић - https://www.instagram.com/gildingart_todor/

као ручни рад (не могу га машина или апарати заменити, као што је случај са галванизацијом), сврставамо га у уметнички занат са потребом осамостаљивања. Уз то, неопходно је дуготрајно, вишегодишње, изучавање и истраживање, те мануално усавршавање. Краткотрајни курсеви позлатарских техника, могу бити само допуне темељног изучавања, а никако пречица у струци. Додатни доприноси за нека будућа истраживања на тему позлатарства могу бити:

1. савремене детаљне рецептуре и разматрања могућности према садашњим трендовима и потражњи на тржишту;
2. детаљније историјско описивање по временским периодима;
3. хемијске анализе компатибилности традиционалних и савремених метода.

Кроз описе у предоченом раду истакнут је начин традиционалне позлате на лакираним савременим подлогама. Овакав приступ је визуелно веома атрактиван и практичан за примену, као и друге могуће комбинације старих и нових начина позлаћивања. У раду је доказано да су одређене традиционалне методе у комбинацији са одређеним савременим материјалима компатибилне и одрживе, али и етички прихватљиве. Кроз текст рада је у стручну литературу уведен и опис почетака организованог позлатарства, у виду издвојених позлатарских радионица, у Србији у 20. веку.

Потребе описивања позлате захтевају знатно више простора, те се очекује даљи допринос о овом занату кроз много додатних тема, од којих смо неке препоручили. Позлатарство јесте специфичан али и екслузиван уметнички занат, у оквиру примењених уметности. У њему је неопходан и даље стручни, ручни рад уметника, човека. Надамо се да ће тако и остати у времену пред нама.

11. БИБЛИОГРАФИЈА

Андрејић, Живојин. *Златна – рајска врата у хришћанским храмовима*. Рача: Центар за митолошке студије Срба, 2016.

Anđelović, Vlada. *Azbuka zlatarstva*. Majdanpek: privatno izdanje, 2001.

Вукашиновић, Владимир. „Теолошке основе иконостаса“, *Иконостас као духовни и културни печат православних хришћана* (зборник радова са симпозијума), Крагујевац: Завод за заштиту споменика културе у Крагујевцу, 2007, 117–140.

Вукићевић, Сузана. *Конзерваторска пракса на студијама случаја*. Београд: Висока школа - Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, 2014.

Brkić, Nemanja. *Tehnologija slikarstva (praktični priručnik)*. Beograd: Akademija za likovne umetnosti, 1960.

Вуковић, Светлана. *Позлата рамова* (дипломски рад). Београд: Висока школа - Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, 2014.

Vokić, Denis. *Tehnologija pozlaćivanja u konzervatorsko-restauratorskim radovima*. Dubrovnik: Sveučilište u Dubrovniku, 2013.

Даутовић, Вук. „Златар Јован Николић“. *Зборник Матице Српске за ликовне уметности* 40, 2012.

Димитријевић, Димитрије. *Народни музеј у Београду* (семинарски рад из предмета Музеологија). Београд: Висока школа – Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, 2024.

Димитријевић, Димитрије. *Сликарске технике у црквеној уметности* (семинарски рад из предмета Агиологија). Београд: Висока школа – Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, 2024.

Јеликић Алекса, Станојевић Драган. „О злату на сопоћанским фрескама“, *Саопштења број XLIX*, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 2017, 57–74.

Коцев, Милодарка. *Конзерваторско-рестаураторски радови на иконостасу цркве Светих апостола Петра и Павла у Топчидеру*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 2018.

Кулић, Бранка. *Новосадске дрворезбарске радионице у 18. Веку*. Нови Сад: Галерија Матице Српске, 2007.

Kraigher-Hozo, Metka. *Slikarstvo/metode slikanja/materijali*. Sarajevo: Svjetlost, 1991.

Королија Црквењаков, Даниела. *Материја и Илузија*. Нови Сад: Галерија Матице Српске, 2013.

Королија Црквењаков, Даниела, Гаџурић, Слободан. *Чишћење слика и других полихромних површина*. Нови Сад: Галерија Матице Српске, 2020.

Королија Црквењаков, Данијела. *Реконзервација, старе и нове конзерваторске праксе у Галерији Матице Српске 2000–2022*. Нови Сад: Галерија Матице Српске, 2023.

Лесек, Мирјана. „Развој барокних иконостаса у Срему“. *Иконостас као духовни и културни печат православних хришћана* (зборник радова са симпозијума), Крагујевац: Завод за заштиту споменика културе у Крагујевцу, 2007, 81–116.

Луковић, Војислав. *Мала ерминија Војислава зографа*. Београд: Атос, 2003.

Макуљевић, Ненад. „Унутрашњост католикона манастира Хиландара у новом веку“. *Осма казивања о Светој гори*, Београд: Друштво пријатеља Свете Горе Атонске, Задужбина Светог манастира Хиландара, 2013, 161–203.

Mactaggart, Peter, Mactaggart, Ann. *Practical Gilding*. Beds: Addink Printing Company Yelden, 1984.

Митровић, Тодор. *Основе живописања*. Београд: Задужбина Светог манастира Хиландара; Висока школа – Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, 2022.

Пантић, Јован. *Конзервација икона*. Београд: Висока школа – Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, 2012.

Пантић, Јован. *Позлатарске технике*. Београд: Висока школа – Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, 2010.

Петричевић, Марија. „Дукатен леп за око“. *Српско наслеђе* бр. 9, 1998, 91–94.

Перовић, Василије. „Београдска црква Светих апостола Петра и Павла у Топчидеру“. Београд: Православље, 1982.

Punda, Žina, Čulić, Mladen. *Slikarska tehnologija i slikarske tehnike*. Split: Umetnička akademija sveučilišta u Splitu, 2006.

Радојчић, Светозар. „Злато у српској уметности XIII века“. *Зограф* 7, 1977, 28–35.

Станишић, Кристина. *Конзерваторско-рестаураторски третман санирања процепа, рупа и недостајућих делова платна на штафелајним сликама: примена и значај у рестаурацији и конзервацији на примерима слика из 20. века* (завршни мастер рад). Београд: Висока школа – Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, 2025.

Симић, Прибислав. *Црквена уметност - преглед развоја градителства и живописа*. Београд: Задужбине Хиландара, 2000.

Medić, Milorad. *Zlato u srednjovekovnom slikarstvu*. Beograd: Reantika, 2003.

Стражмештеров, Сава. „Подно грејање и окружење на примеру Саборне цркве Св. Николе у Сремским Карловцима“. *Иконостас као духовни у културни печат православних хришћана* (зборник радова са симпозијума), Крагујевац: Завод за заштиту споменика културе у Крагујевцу, 2007, 157–168.

Стојанов, Гордана. *Примери конзерваторских и рестаураторских радова на украсним деловима иконостаса цркве Св. Вазнесења у Јакову* (дипломски рад). Београд: Висока школа – Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, 2019.

Sunara, Sagita Mirjam. *Pozlata na drvu* (seminarski rad). Split: Akademija za konzervaciju i restauraciju u Splitu, 2003.

Torton, Džonatan. „Upotreba netradicionalnih metoda pozlate i materijala u konzervaciji“. *Gilded Wood: Conservation and History* (зборник радова са симпозијума), Madison: Sound View Press, 1991, 217–228.

Umney, Nick, Rivers, Shayne. *Conservation of Furniture*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2003.

Узелац, Јелена. *Технологија иконописања и сликања*. Београд: Висока школа - Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, 2005.

Флоренски, Павле. *Обрнута перспектива, Иконостас*. Београд: Логос, 2013.

Флоренски, Павле. *Иконостас*. Никшић: Јасен, 1990.

Фостиков, Александра. *Занатство Средњовековне Србије (Посебна издања, књ. 72)*; Београд: Историјски институт; Пожаревац: Народни музеј Пожаревац, 2019.

ИЗВОРИ:

1. Са стручних предавања Звонка Петковића на предмету *Црквени мобилијар*, Београд: Висока школа – Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, школске 2023/2024. године.
2. Из разговора са Драгомиром и Биљаном Димитријевић (позлатарска радионица Димитријевић).
3. Из разговора са Драганом Томићем из Краљева, кујунџијом.
4. <https://www.blic.rs/vesti/reportaza/pozlatarstvo-je-cudo-od-zanata/3eysv5y> (приступљено дана 4.12.2025.)
5. https://www.instagram.com/gildingart_todor/ (приступљено дана 4.12.2025.)
6. <http://marijapetricevic.com/citanje.php?m=1&t=dukatens%20lep> (приступљено 6.12.2025.)
7. <https://www.scribd.com/document/47419387/pozlata> (приступљено 29.11.2025.)

Фотографска збирка аутора: Звонка Петковића, Војислава Луковића и Димитрија Димитријевић

12. ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Име, средње име и презиме аутора Димитрије Драгомир Димитријевић

Број индекса: 650/2023

Изјављујем,

да је мастер рад под насловом

ТРАДИЦИОНАЛНЕ И САВРЕМЕНЕ ТЕХНИКЕ ПОЗЛАТЕ НА РАЗЛИЧИТИМ
НОСИОЦИМА И ПРИМЕНА У РЕСТАУРАЦИЈИ И КОНЗЕРВАЦИЈИ

резултат мог сопственог уметничко-истраживачког рада; да није предат или одбрањен на студијским програмима других високошколских установа; да није публикован у научним и стручним публикацијама; да сам свестан/свесна да је плагијат коришћење туђих радова у било ком облику без навођења аутора или представљање туђих ауторских радова као мојих што је кажњиво законом; да сам рад и мишљења других аутора које сам користио/ла цитирао у складу са упутством за цитирање у мастер раду; да мастер рад не садржи незаконито присвајање или злоупотребу радова других аутора, да нисам користио/ла велике језичке моделе и генеративну вештачку интелигенцију, односно да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

У Београду, _____

Потпис аутора
