

POVIJEST UMJETNOSTI KAO OTVORENI PROJEKT

(KONCEPTI, PROJEKTI I
OBLICI TUMAČENJA LIKOVNIH
I VIZUALNIH UMJETNOSTI)

ZBORNIK RADOVA ODSJEKA
ZA POVIJEST UMJETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA
U SPLITU



SILVA KALČIĆ
UREDNIK / EDITOR

SVEUČILIŠTE U SPLITU,
FILOZOFSKI FAKULTET
SPLIT, 2024.

Fotografija na naslovnici:
Viktor Popović
Bez naziva (Arhiv ST3: sadržaj), 2021.
samoljepivi vinil
dimenzije promjenjive

postav samostalne izložbe:
Bez naziva (Arhiv ST3: sadržaj),
Filozofski fakultet, Split
19. siječnja – 1. veljače 2021.

Fotografija: Viktor Popović

POVIJEST UMJETNOSTI KAO OTVORENI PROJEKT

ART HISTORY AS AN OPEN PROJECT

Sveučilište u Splitu,
Filozofski fakultet
Split, 2024.

**IZDANJA FILOZOFSKOG FAKULTETA
SVEUČILIŠTA U SPLITU**
EDITIONES FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS SPALATENSIS

Nakladnik / Publisher:

Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet /
University of Split, Faculty of
Humanities and Social Sciences

Poljička cesta 35,
21000 Split

Odgovorna urednica / Editor-in-Chief:

prof. dr. sc. Ina Reić Ercegovac,
dekanica / Dean

Urednički odbor / Editorial Board:

izv. prof. dr. sc. Ivana Čapeta Rakić
Izv. prof. dr. sc. Dalibor Prančević
Kristina Babić, pred.

Recenzenti / Reviewers:

prof. dr. sc. Sonja Briski Uzelac
prof. dr. sc. Vesna Mikić
prof. dr. sc. Kresimir Purgar
prof. dr. sc. Sandra Uskoković

Lektura i korektura /

Language Editor and Proofreader:

Maja Trinajstić

Engleski prijevod i lektura /

Translation and Proofreading:

Marina Schumann

Dizajn i grafička obrada /

Graphic Design and Layout:

Nikola Križanac

Tisak / Print:

Tiskara Zelina d.d.

Naklada / Edition:

100

ISBN 978-953-352-107-7
ISBN 978-953-352-108-4 (online)

CIP zapis dostupan u
računalnom katalogu Sveučilišne
knjižnice u Splitu pod brojem:
191018016

UDK 7.01(497.583)(062)

Odobrilo Vijeće Filozofskog
fakulteta u Splitu odlukom od
18. travnja 2024. godine.
(Klasa: 029-06/24-06/00007;
Ur. broj: 2181-190-24-00040)



POVIJEST UMJETNOSTI KAO OTVORENI PROJEKT

(KONCEPTI, PROJEKTI I OBLICI
TUMAČENJA LIKOVNIH I
VIZUALNIH UMJETNOSTI)

ZBORNIK RADOVA ODSJEKA
ZA POVIJEST UMJETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA
U SPLITU

—
ART HISTORY AS AN OPEN PROJECT
(CONCEPTS, PROJECTS, AND WAYS
OF INTERPRETING FINE AND
VISUAL ARTS)

PROCEEDINGS OF THE DEPARTMENT
OF ART HISTORY AT THE FACULTY
OF HUMANITIES AND SOCIAL
SCIENCES IN SPLIT

—
SILVA KALČIĆ
UREDNIK / EDITOR

Sveučilište u Splitu
Filozofski fakultet
Split, 2024.



Ministarstvo znanosti i obrazovanja

6	Uvodnik Povijest umjetnosti kao otvoreni projekt. Koncepti, projekti i oblici tumačenja likovnih i vizualnih umjetnosti	122	Tine Germ Emblems by Master Grahovar in the Album of the Ljubljana Noble Society of St Dismas: Imitation, Adaptation, Originality	MODERNA I SUVREMENA ARHITEKTURA	LIKOVNE I VIZUALNE UMJETNOSTI – METODOLOGIJA I KURIKULUM
14	Dalibor Prančević Viktor Popović: <i>Bez naziva (Arhiv ST3: Sadržaj)</i> Ekranom zgrade pripovijedati		POVIJEST POVIJESTI UMJETNOSTI I MUZEOLŠKE TEME	222 Laura Vojnović Kamilo Tončić i njegova djela	398 Dario Vuger Znanost kao metoda u umjetničkom radu – četiri paradigme
	NOVA ISTRAŽIVANJA SPOMENIKA	144	Jovita Pristovšek Rewriting the History of Colonialism by the Colonizers: Who Colonized Whom?	244 Karla Čudina Arhitektura Vojtjeha Delfina: modernost, eksperimentalnost i efemernost	418 Dora Derado Giljanović Mogućnosti i ograničenja praktične primjene Kurikuluma nastavnog predmeta Likovna umjetnost (2020.) i reperkusije za visoko obrazovanje
20	Ivana Prijatelj Pavičić Prilog poznavanju baroknog oltara u crkvi sv. Ante iz crkve-pećine sv. Ante Opata u šibenskom kanalu sv. Ante	156	Marina Gržinić The Occidental Museum and its Neo-Orientalized “Other”	270 Gabrijela Matić Arhitektura sakralnih građevina Splita izgrađenih nakon 1990. godine	
				SUVREMENA UMJETNOST	430 Ana Torlak i Snježana Dimzov Kvantitativno istraživanje tema diplomskih i završnih radova na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Splitu
60	Tatjana Mičević Đurić Kopija i original (problem kopija ikona u zbirci ikona Mostarsko-duvanjske biskupije)	170	Barbara Vujanović Izložba i njezino oblikovanje u funkciji transfera znanja. Primjeri izložaba Muzeja Ivana Meštrovića	290 Mirela Ramljak Purgar Apstraktno slikarstvo u „drugom mediju“: pozicije Tanje Škrgatić i Gordane Bralić	
				322 Igor Loinjak Institucija likovne kritike danas	456 Silva Kalčić Radionica likovne kritike: Kako pisati o suvremenoj umjetnosti – u 2020. pod nazivom pisati o gradu
86	Željko Peković i Kristina Babić Arhiv graditelja Marina Marasovića – izvor za rekonstrukciju kronologije gradnje i opremanja crkve Presvetog Otkupitelja kod Otavica / Marin Marasović Archive as a Source for Reconstructing the Chronology of the Construction and Furnishing of the Church of the Holy Redeemer near Otavice	182	Andelko Mihanović Povijest povijesti umjetnosti u Hrvatskoj na primjeru pisanja o Ivanu Meštroviću: opis, analiza, interpretacija implikacija	334 Suzana Marjanić Ritual i izvedba skulpturalnog performansa	
		200	Ivana Čapeta Rakić Za jedno warburgovsko čitanje Dalmatinčevih skulptura – metodološka vježba	350 Dragana Modrić Radnički štrajk u umjetničkoj reprezentaciji Igora Grubića	
				374 Roberta Skočić Strikoman Odnos osobne i kolektivne memorije u umjetničkom opusu Neli Ružić	

POVIJEST UMJETNOSTI KAO OTVORENI PROJEKT

KONCEPTI, PROJEKTI I OBLICI TUMAČENJA LIKOVNIH I VIZUALNIH UMJETNOSTI

Godine 2020. Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Splitu obilježio je petnaestu obljetnicu svojeg postojanja, s osnutkom Filozofskog fakulteta na temeljima Visoke učiteljske škole i Odjela za humanističke znanosti kao tada nove sastavnice Sveučilišta u Splitu, utemeljenoga 1974. godine. U razmjerno kratkom, ali produktivnom razdoblju od petnaest godina, svoj su doprinos studiju povijesti umjetnosti u Splitu dali brojni nastavnici, istraživači i znanstvenici iz ovoga i srodnih humanističkih, kao i drugih srodnih područja znanosti, na dodiplomskom, diplomskom i poslijediplomskom sveučilišnom (doktorskom) studiju Humanističke znanosti (modul Povijest umjetnosti). Tim povodom objavljen je ovaj zbornik znanstvenih i stručnih tekstova kolegica/kolega i suradnica/suradnika našeg Odsjeka.

Želja nam je bila, naime, ovu veliku obljetnicu obilježiti prigodnom publikacijom – pregledom ključnih radova, odnosno specifičnih područja bavljenja i istraživanja svih dosadašnjih suradnika i nastavnika Odsjeka za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Splitu. Kao krovnu temu zbornika izabrali smo „Povijest umjetnosti kao otvoreni projekt“, s podnaslovom „Koncepti, projekti i oblici tumačenja likovnih i vizualnih umjetnosti“. Naši suradnici, s obzirom na inter- i multidisciplinarnu koncepciju studija, djeluju u polju povijesti umjetnosti, ali i drugih znanstvenih polja i grana u području humanističkih (arheologija, filozofija, povijest, kulturna antropologija), ali i društvenih (odnos umjetnosti i društva te umjetnosti i politike koristeći znanstvene alate sociologije i politologije), informacijskih (muzeologija) i tehničkih znanosti (arhitektura, urbanizam, tehnološki aspekt likovnih i vizualnih umjetnosti, arhitekture i dizajna), kao i umjetničkih područja. Pritom su postavili novu paradigmu unutar specifične teme ili napisali povijest jednog dijela proširenog područja povijesti umjetnosti danas, odnosno pridonijeli pisanju nacionalne povijesti umjetnosti i povijesnog razvoja povijesti umjetnosti.

Suradnici na studijskim programima, odnosno u nastavi na Odsjeku za povijest umjetnosti u ovom trenutku i u minulom petnaestogodišnjem razdoblju jesu: Ivo Babić, Kristina Babić, Ivana Bago, Vedran Barbarić, Joško Belamarić, Josip Bosnić, Sanja Buble, Radoslav Bužančić, Lovorka Čoralić, Ana Čukušić, Klara Čapalija, Zoraida Demori Staničić, Ivana Čapeta Rakić, Dora Derado Giljanović, Ivana Diaz Fernandez, Igor Fisković, Barbara Gaj, Katarina Horvat Levaj, Kažimir Hraste, Jasna Jeličić Radonić, Branko Jozić, Miroslav Katić, Silva Kalčić, Tea Katunarić, Božo Kesić, Branko Kirigin, Ljiljana Kolečnik, Vanja Kovačić, Sandra Križić Roban, Dubravka Kušćević, Katija Marasović, Daniela Matetić Poljak,

Gabrijela Matić, Ivana Meštrov, Anđelko Mihanović, Ante Milošević, Maja Miše, Dragana Modrić, Goran Nikšić, Dina Ožić Bašić, Željko Peković, Dunja Pivac, Dalibor Prančević, Ita Prančević Borovac, Ivana Prijatelj Pavičić, Frane Prpa, Mirjana Repanić Braun, Ivana Svedružić Šeparović, Ive Šimat Banov, Ana Šverko, Ivana Tadić, Radoslav Tomić, Ivana Tomić-Ferić, Ana Torlak, Duško Vilić, Branislava Vojnović Traživuk, Helga Zglav Martinac i Andrej Žmegač.

Uza spomenute, potrebno je izdvojiti i profesore koje je naš Odsjek imao priliku ugostiti putem Erasmus+ mobilnosti. Među njih su uključeni: Saša Brajović, Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Eto Edisherashvili, Jelena Erdeljan Pierluigi Feliciati, Vincent Gaffney, Martin Germ, Olga Gratziou, Matej Klemenčič, Makuljević, Ema Mazrak, Renata Novak Klemenčič, Samo Štefanac, Ketevan Tsetskhladze i Antonio Urquizar Herrera. Ostvarena je suradnja s Jelenom Erdeljan, Nenadom Makuljevićem i Sašom Brajović s beogradskog Filozofskog fakulteta te Tatjanom Đurić Mičević s mostarskog Filozofskog fakulteta. Putem projekta Hrvatske zaklade za znanost i drugih ostvarena je suradnja s istraživačima: Darija Alujević, Sanja Horvatinčić, Igor Loinjak, Aleksandar Jakir, Ivana Mance, Krešimir Purgar, Mirela Ramljak Purgar, Barbara Vujanović, Davorin Vujčić, Dario Vuger i Daniel Zec. Odsjek za povijest umjetnosti samo je u posljednjih nekoliko godina ostvario suradnju sa sveučilištima u Zagrebu, Rijeci, J. J. Strossmayera u Osijeku; sveučilištima u Ljubljani, Beogradu, Macerati, Tbilisiju, Lisabonu i tako dalje. Takve suradnje rezultat su raznovrsnosti interesa naših djelatnika i pokazatelj volje za suradnjom i razvojem struke. Potrebno je istaknuti da su u Zbornik uvršteni recentni tekstovi naših studenata, temeljeni ne samo na odabranim diplomskim nego i završnim studentskim radovima. Osim kvalitete pisanja o temi i metodskog pristupa istraživanju, kriterij koji nas je vodio u odabiru studentskih radova bio je i njihova tematska vezanost uza Split i Dalmaciju. Tim dijelom Zbornika ističemo da studenti podjednako grade povijest našeg Odsjeka za povijest umjetnosti i mjera su rezultata našega rada.

U duhu suradnje i kolegijalnosti čast nam je objaviti ovu publikaciju kojom nastojimo uistinu iznijeti pregled problema i pozicija struke i njezinog predmeta/područja bavljenja danas, u proširenom poimanju, medijima i komunikacijskim obrascima podjednako umjetnosti i discipline povijesti umjetnosti. Smjernice Zbornika su:

- povijest umjetnosti danas
- terminologija i metodologija znanosti o povijesti umjetnosti danas
- oblici tumačenja i sredstva proizvodnje znanja: primjeri povijesno-umjetničkog pisma u Hrvatskoj
- govor o povijesti umjetnosti u Hrvatskoj danas
- kurikulum povijesti umjetnosti
- povijest i suvremenost povijesti umjetnosti u Hrvatskoj

- buduće smjernice povijesti umjetnosti
- (re)definicija pojma i pisanje pojmovnika discipline.

Zahvaljujemo vam na doprinosu zajedničkom obilježavanju petnaeste obljetnice Odsjeka za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Splitu.

Silva Kalčić, urednica
Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu
Odsjek za povijest umjetnosti

ART HISTORY AS AN OPEN PROJECT

CONCEPTS, PROJECTS, AND WAYS OF INTERPRETING FINE AND VISUAL ARTS

In 2020, our Department of Art History celebrated its fifteenth year of existence with the establishment of the Faculty of Humanities and Social Sciences, created on the foundations of what was once the School of Higher Education for Teacher Training, and the Department of the Humanities as a then new component of the University of Split founded in 1974. In a relatively short, but productive fifteen-year period, many professors, researchers, and scholars, both in the field of art history and in other related scientific fields, have made their contributions to the Department of Art History in Split on the undergraduate and graduate levels, as well as within the postgraduate (doctoral) program in the Humanities (specifically its art history module). It is to mark this anniversary that we are publishing this collection of scholarly papers by colleagues and associates from our Department.

It was our wish, namely, to mark this important anniversary with a befitting publication – an overview of key works, or rather specific interest and research of all the associates and professors of the Department of Art History at the Faculty of Humanities and Social Sciences in Split. As the principal theme of the collection of papers, we have chosen Art History as an Open Project (subtitled Concepts, Projects, and Ways of Interpreting Fine and Visual Arts). Our associates, based on the inter- and multidisciplinary conception of the study program, work in the field of art history, but also other scientific fields and disciplines within the humanities (archeology, philosophy, history, cultural anthropology), as well as the social sciences (the relationship between art and society, or art and politics, utilizing scientific tools from areas of sociology and political science), information science (museumology), and technical sciences (architecture, urbanism, technological aspects of fine and visual arts, architecture and design), as well as artistic fields. In doing so, they have set a new paradigm within a specific topic or have written a history of one segment of the broader area of art history today. That is, they have contributed to the writing of a national art history and a history of art history.

The associates of our study programs, that is those teaching at the Department of Art History, both currently and in the past fifteen-year period include: Ivo Babić, Kristina Babić, Ivana Bago, Vedran Barbarić, Joško Belamarić, Josip Bosnić, Sanja Buble, Radoslav Bužančić, Lovorka Čoralić, Ana Čukušić, Klara Čapalija, Zoraida Demori Staničić, Ivana Čapeta Rakić, Dora Derado Giljanović, Ivana Diaz Fernandez, Igor Fisković, Barbara Gaj, Katarina Horvat Levaj, Kažimir Hraste, Jasna Jeličić Radonić, Branko Jozić, Miroslav Katić, Silva Kalčić, Tea Katunarić, Božo Kesić, Branko Kirigin, Ljiljana Kolečnik, Vanja Kovačić, Sandra Križić

Roban, Dubravka Kušćević, Katija Marasović, Daniela Matetić Poljak, Gabrijela Matić, Ivana Meštrov, Anđelko Mihanović, Ante Milošević, Maja Miše, Dragana Modrić, Goran Nikšić, Dina Ožić Bašić, Željko Peković, Dunja Pivac, Dalibor Prančević, Ita Prančević Borovac, Ivana Prijatelj Pavičić, Frane Prpa, Mirjana Repanić Braun, Ivana Svedružić Šeparović, Ive Šimat Banov, Ana Šverko, Ivana Tadić, Radoslav Tomić, Ivana Tomić-Ferić, Ana Torlak, Duško Violić, Branislava Vojnović Traživuk, Helga Zglav Martinac, and Andrej Žmegač. In addition to the aforementioned, it is necessary to mention the professors that our Department has had the chance to host via Erasmus+ exchange programs. Among them are: Saša Brajović, Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Eto Edisherashvili, Pierluigi Feliciati, Vincent Gaffney, Martin Germ, Olga Gratziou, Matej Klemenčič, Ema Mazrak, Renata Novak Klemenčič, Samo Štefanac, Ketevan Tsetskhladze, and Antonio Urquizar Herrera. We have also collaborated with Jelena Erdeljan, Nenad Makuljević, and Saša Brajović from the Faculty of Philosophy in Belgrade, as well as with Tatjana Đurić Mičević from the Faculty of Humanities and Social Sciences in Mostar. Through projects of the Croatian Science Foundation and others, we have collaborated with the following researchers: Darija Alujević, Sanja Horvatinčić, Igor Loinjak, Aleksandar Jakir, Ivana Mance, Krešimir Purgar, Mirela Ramljak Purgar, Barbara Vujanović, Davorin Vujčić, Dario Vuger, and Daniel Zec.

Within the past several years, the Department of Art History has realized collaborations with the University of Zagreb, Rijeka, J. J. Strossmayer in Osijek, universities in Ljubljana, Belgrade, Macerata, Tbilisi, Lisbon, and so on. Such collaborations are a result of our employees' and associates' diverse interests, and an indicator of their will to cooperate and develop the profession of art history.

The volume also contains recent papers written by our students, based on their defended BA and MA theses. In addition to the quality of writing and the methodological approach, our criterion for selecting the student papers was their thematic connection to Split and Dalmatia. With this section of the volume, we wish to emphasize that our students play an equal role in shaping the history of our Department of Art History and serve as a measure for the outcomes of our efforts.

In the spirit of collaboration and collegiality, it is our honor to present this publication with the aim of offering an overview of the problems and stances of our profession as well as its subject/area of concern today, and in a broader understanding, wider media, and communicational models both within art, and the discipline of art history. Guidelines for the textbook include:

- Art history today
- The terminology and scientific methodology of art history today
- Ways of interpreting and means of producing knowledge: examples of art-historical writing in Croatia

- Art-historical discourse in Croatia today
- The curriculum of art history
- The history and contemporaneity of art history in Croatia
- Future guidelines in art history
- (Re)definitions of the notion of our discipline and the creation of its terminology.

We thank you for your contribution in marking the fifteenth anniversary of the Department of Art History at the Faculty of Humanities and Social Sciences of the University of Split.

Silva Kalčić, Editor
Faculty of Humanities and Social Sciences in Split,
Department of Art History

VIKTOR POPOVIĆ: BEZ NAZIVA (*ARHIV ST3: SADRŽAJ*)

EKRANOM ZGRADE PRIPOVIJEDATI

Interes za arhivski materijal i njegovo korištenje već je nekoliko godina u fokusu umjetničkog postupka Viktora Popovića, ne s ciljem da bi se jednostavno transkribirao i predstavio povijesni sadržaj, nego da bi se vremesne dokumente i fotodokumentaciju reaktiviralo za kritička promišljanja i suvremena čitanja. Dakako, putem umjetnikove re-elaboracije! Negdašnji se dokument nanovo koristi ne bi li se razgovaralo o aktualnom momentu i njegovim neuralgičnim mjestima te iznašao mogući smjer budućim akcijama, budućem hodu. Uporabom se, dakle, okida transformirajući potencijal pohranjene i naizgled inertne arhivske materije. Doista, potpuno bi krivi trag bio tumačiti takav postupak pasatističkim bijegom ili pukom kontemplacijom minulog vremena. Riječ je o pripovijedanju jednog umjetnika o fenomenima urbanog prostora te njegovom planiranju i mjeri. I to u vremenskom dijapazonu: jučer, danas, sutra! Ako bi se ideju nostalgичnog pribježišta pokušalo aplicirati na takvu umjetničku odluku, tada bi to bilo jedino na način kako nostalgiju promišlja Svetlana Boym u svojoj knjizi *The Future of Nostalgia* sugerirajući sasvim drukčije i dinamičnije poimanje prostora i vremena koje je izvan statične ukotvljenosti u sadašnjem trenutku zaslađenom prisjećanjima, poimanje u kojem se ulijevaju osobna iskustva i kolektivna sjećanja u permanentnoj zategnutosti njihovih retrospektivnih, ali i prospektivnih gibanja. Čini se da je upravo u takvom ključu moguće pristupiti ovom decentnom, ali direktno kritičkom umjetničkom govoru Viktora Popovića.

Osnova Viktorova razmišljanja i reakcije urbanističko je i arhitektonsko planiranje splitskoga trećeg gradskog *rajona* s kraja 1960-ih. Ispisivanjem tekstualnih fragmenata na fasadi zgrade Filozofskog fakulteta u Splitu, koju na razmeđu dviju epoha i različitih društveno-političkih paradigmi projektira arhitekt Danko Colnago kao poslovnu i komercijalnu zgradu poduzeća Brodomerkur, umjetnik zapravo problematizira urbanističko i arhitektonsko nasljeđe s kraja 1960-ih i tijekom 1970-ih godina. Naime, iz arhivskog dokumenta „SPLIT 3 – Osnovno urbanističko rješenje – Tekstualni dio: preliminarni tehnički opis i izvještaj“ iz studenoga 1969. godine, Popović odabire nekoliko rečenica koje aplicira na prepoznatljivu fasadu pretvarajući je u aktivno crtovlje kojim propituje pojavu i narav grada danas.

Novo mjerilo koje se javlja u kompleksu Split 3 uslovljeno je karakterom ovog kompleksa kao i organskog nastavka gradskog centra prema istoku...

Grad je akt (čin) volje i mora biti sve više predmet svjesnog napora oblikovanja i preokupacija najsvjesnijih i najinteligentnijih snaga u društvenoj zajednici.

Ostaci rimske centurijacije mogli bi koristiti u planiranju prometnih veza i drugih strukturalnih elemenata u novom dijelu grada.

Ulica postaje ponovo društveni centar.

Tim se arhivskim dokumentom iznose izrazito visoki standardi gradogradnje i arhitekture što se razvidi ponajprije u kolaborativnom nervu kreativnih i osviještenih pojedinaca, koji problematiku grada sagledavaju cjelovito i respektiraju zatečena stanja vrijedna posebne pažnje dijaloški se postavljajući naspram njih, osobito kada je riječ o prirodnoj konfiguraciji terena ili očuvanju postojećih zelenih oaza, ali i značajnih arheoloških slojeva. Upravo u tom smislu zanimljivo je spomenuti rimsku centurijaciju iz vremena prije Dioklecijana koja se tim urbanističkim rješenjem poštuje kao način prve prostorne konceptualizacije terena i njegove uređenosti. Naravno, to novo urbanističko mjerilo doneseno krajem šezdesetih godina ne razgovara samo s tim prapočetom prostornog koncepta ovoga gradskog teritorija nego i s aksom Dioklecijanove palače, koja znatno odstupa od postojeće centurijacije i čiji se refleks manifestira u ponešto ukrivljenoj trasi Ulice Ruđera Boškovića. Urbanističko oblikovanje takvih gabarita zapravo je nova pojava na ovim prostorima i u njemu se razvidi koncept urbanizma kao otvorenoga suradničkog procesa struke i šire društvene zajednice. Nadalje, urbanizam kao palimpsest različitih vremenitosti u idejnom i materijalnom smislu zapravo postaje test suvremenog vremena koje uvažava ili posve ignorira iskustva proteklih prostornih konceptualizacija. Ne radi se apriori o negiranju uvođenja bilo kakve promjene, nego o propitivanju načina na koje se ta promjena promišlja i dovodi u odnos s prvotnom urbanističkom potkom i drugim naknadnim slojevima. Riječju, osvještava se važnost valorizacije kontinuiteta promišljanja prostora i njegovih mijena. Valja napomenuti kako povijest pokazuje da se nagli diskontinuiteti počesto razrješuju u procesu stvaranja prenosnice i u težnji za rekonstrukcijom neprekinuta govora. Čini se da je to temeljna premisa skladna urbanog prostora.

Viktorovim se umjetničkim činom statična estetika arhitektonske vanjštine preobražava prije svega u platformu izrazito dinamičnoga javnog diskursa. Kreativni postupak je to koji dosad u ovom mjerilu i obliku nije zabilježen u umjetničkoj historiografiji grada Splita, a svojom lokacijom potiče potencijal kritičkog sagledavanja gospodarenja javnim prostorom danas, odnosno njegova planiranja, oblikovanja i uporabe. Odabir lokacije kao i umjetnikovo zanimanje za ovu gradsku zonu nisu nasumični i nastaju između ostaloga na osnovi prepoznavanja i bilježenja njegove osobne psihogeografije jer riječ je o mjestima umjetnikova odrastanja, baš kao i mjestu njegova današnjeg stanovanja. U stanovitom smislu ovim Viktorovim umjetničkim istraživanjem i neposrednim reagiranjem – što je s druge strane moguće promatrati i iz rakursa antropološke potrebe nužnog povezivanja unutarnjosti i vanjštine – dolazi do rastvaranja rigidne granice njegova životnog i umjetničkog iskustva te aktivnog pripovijedanja o urbanizmu i arhitekturi danas sa svim njihovim problemima i može bitnim rješenjima.



Viktor Popović
Bez naziva (Arhiv ST3: sadržaj), 2021.
samoljepivi vinil
dimenzije promjenjive

NOVA ISTRAŽIVANJA SPOMENIKA

PRILOG POZNAVANJU BAROKNOG OLTARA U CRKVI SV. ANTE IZ CRKVE- PEĆINE SV. ANTE OPATA U ŠIBENSKOM KANALU SV. ANTE¹

Ivana Prijatelj Pavičić

- 1 Rad je nastao u sklopu istraživanja špilje sv. Ante Opata u šibenskom kanalu sv. Ante. Priključivši se kolegama Emilu Podrugu i Josipu Paviću na projektu istraživanju spomenute špilje, zainteresirala sam se za sačuvani inventar pećine sv. Ante. Kao rezultat tog projekta objavljena je knjiga Podrug, Pavić, Prijatelj Pavičić, Bedić et al., *Crkva, pustinja, bunker. Špilja sv. Ante u kanalu pred Šibenikom*. O istraživanjima sam s kolegama E. Podrugom i J. Pavićem održala referat pod naslovom „Špilja sv. Ante kod Šibenika – mjesto crkvene, pustinjačke i vojne baštine“ na međunarodnom znanstveno-stručnom skupu *Važnost zaštićenih područja za očuvanje prirodnih i kulturnih vrijednosti i održivi razvoj lokalne zajednice*, koji je 18.–20. listopada 2023. organizirala Javna ustanova Priroda Šibensko-kninske županije u Šibeniku.

Izvorni znanstveni članak / Original scientific paper
UDK 726:272-526.2](497.581.2)“16/17“

Sažetak:

U članku se obrađuje barokni urušeni oltar koji se nalazi u crkvi-pećini sv. Ante u Kanalu rijeke Krke kod Šibenika. Na temelju analize sačuvane arhivske građe autorica pokazuje da je oltar mogao nastati oko 1726. godine, kada se u dokumentima navode podatci vezani uz njegovu izradu, dovršenje i opremanje. Autorica pitanje precizne datacije njegova dovršenja ostavlja otvorenim, kao i pitanje identifikacije autora oltara. U zaključku rada postavlja se pitanje jesu li skromni, pustinjački ambijent kapele – špilje i otežani pristup od obale rijeke Krke do špilje sv. Ante utjecali na to da se naručitelji odluče za izradu jednostavnijeg tipa oltara, bez složenijih kiparskih ukrasa i inkrustacija od skupocjenoga višebojnog mramora na antependiju.

Ključne riječi: Šibenski kanal, sv. Ante Opat, barokni oltar, oltarna plastika, pustinjačke zajednice

Nekadašnja pustinjačka crkvice sv. Ante Opata (Pustinjaka) smještena u pećini u kanalu rijeke Krke, po njoj nazvanom kanal sv. Ante, spominje se u arhivskoj građi već u trinaestom stoljeću.² Današnji, recentni pročelni zid pećine visok je dvanaest metara, a širok deset. Unutrašnjost pećine duga je 15 metara. Otvor pećine okrenut je prema sjeveru. Sa zapadne strane u pećini je sačuvan ostatak najstarijega zabilježenog oltara u crkvi. Od njega je ostala sačuvana samo niša u kojoj je bio smješten. Ona je i danas obzidana kamenjem. S obzirom na njegovu strukturu i tipologiju šibenski konzervator, povjesničar umjetnosti J. Čuzela pretpostavio je da je taj bočni, manji oltar u špilji bio gotički.³

- 2 O pustinjačkoj crkvi sv. Ante Opata u Kanalu sv. Ante vidi: Stošić, „Pećina sv. Ante Opata u šibenskom kanalu“; Stošić, *Sela šibenskog kotara*, 18–21; Miletić, Čuzela, *Crkva sv. Ante (kanal sv. Ante)*; Podrug, „Izveštaj o sondažnom istraživanju špilje sv. Ante“; Podrug, Pavić, Prijatelj Pavičić, „Povijest i kontekst korištenja špilje sv. Ante“, 9–107, 131–144. Crkvice je nekoliko godina bila pod preventivnom zaštitom rješenjem Konzervatorskog odjela u Šibeniku. Trenutačno ima status neregistriranog objekta. Pri recentnim radovima u crkvi uklonjen je betonski podest za top koji se protezao u pravcu baroknog oltara.
- 3 Visina niše je 128 cm, a širina 110 cm. U elaboratu objavljen je cr-

Preciznija datacija toga bočnog, skromno sačuvanog oltara bit će moguća tek nakon objave rezultata istraživanja žbuke koja je na toj lokaciji pronađena.⁴ Naravno, za iscrpniju analizu tog oltara bit će potrebno provesti i istraživanja dosad neistražene arhivske građe o špilji sv. Ante koja se čuva u Biskupskom arhivu u Šibeniku i Državnom arhivu u Šibeniku.⁵

Crkvom je nekoć dominirao barokni oltar koji se danas nalazi u crkvi u ruševnom stanju. S desne strane špilje nalazi se kamenica – kamena škrinja na kojoj je bila uklesana 1451. godina. Zanimljivo je spomenuti da su to godine kad je Juraj Matejev Dalmatinac gradio katedralu u Šibeniku.⁶

U blizini pećine nekoć je bio lazaret koji je služio u vrijeme velikih epidemija zaraznih bolesti.⁷ U njezinoj blizini živjeli su pustinjaci.⁸ Špilja sv. Ante bila je crkveno vlasništvo sudeći prema sačuvanoj arhivskoj građi do 1936. godine (?). Te je godine bila zabilježena na Popisu crkvenih spomenika grada Šibenika koje je izradio don Krsto Stošić, šibenski

tež aktualnog stanja. Zasad nije pronađeno dovoljno elemenata za cjelovitu rekonstrukciju toga srednjovjekovnog oltara u špilji. Stošić, 1941., str. 18–19. Miletić, Čuzela, „Crkva sv. Ante (kanal sv. Ante)“.

- 4 Bočni oltar u špilji sv. Ante nalazi se u niši prirodne stijene lijevo od ulaza i čini se da je najstarija intervencija u njen prostor. Gornji dio oltara izdubljen je u litici, tj. kamenu živcu, i oblikovan je polukružno tako da podsjeća na bačvasti svod. Od gornjeg dijela oltara u stijeni ostao je samo uklesani otisak za oltarnu sliku lučno oblikovanog vrha, dok je donji dio oltara bio zidan od kamena. U širini niše bila je postavljena oltarna menza od monolitnog kamena, od koje se danas prepoznaju samo fragmenti. Prostor za oltarnu palu nalazi se u niši koja ima *oblikovnu formu apside srednjovjekovne crkve*, kako piše J. Čuzela u elaboratu. Oltaru se pristupalo stubom koja je uništena. Oltarna niša prema pećini ima na zidovima dvije pravokutne rupe malih dimenzija za svetohranište što je, kako uočava konzervator mr. J. Čuzela, tipično za srednji vijek.
- 5 Zahvaljujem don Olegu Petroviću, voditelju Biskupskog arhiva u Šibeniku, koji mi je omogućio da zajedno s kolegama Emilom Podrugom i Josipom Pavićem istražim ima li u kanonskim vizitacijama, koje se čuvaju u spomenutom Arhivu, podataka o špilji sv. Ante.
- 6 Stošić, „Pećina sv. Ante Opata u šibenskom kanalu“; Stošić, *Sela šibenskog kotara*, 18–21; Miletić, Čuzela, „Crkva sv. Ante (kanal sv. Ante)“.
- 7 Ladić, „O šibenskim hospitalima i leprozorijima kasnog srednjeg vijeka prema bilježničkim spisima“, 159.
- 8 Pederin, „Šibenik (Sebenico) nel basso Medioevo sino al 1440“, 830. 20v). Pederin spominje Matu Gojarnica iz Petrova Polja pokraj Šibenika koji je 1434. zabilježen kao „heremita habitator ad locum Sancti Antonii“ (8/b, B. Arnulfo, f. 18r). Navodi da su ovdašnji pustinjaci bili „soggetti alla devozione francescana“; da im je uzor bio sv. Frane Asiški i da je njihova prisutnost na ovom lokalitetu bila „l'espressione dell'individualità urbana di Sebenico“.

„konservatorski povjerenik“, zajedno s Ljubom Karamanom, ravnateljem Konservatorskog ureda za Dalmaciju za potrebe Pravilnika grada Šibenika.⁹ Međutim, poznato je da je 1928. godine Vojna komanda u Šibeniku bez dozvole šibenskoga Biskupskog ordinarijata odobrila vojsci rušenje njezina vanjskog zida i izradu novoga, betonskog zida kako bi napravila stražarnicu za smještaj vojnika. Toj akciji usprotivili su se i Konservatorski ured za Dalmaciju, i šibenski biskup Jerolim Mileta. U dokumentima Arhiva Šibenske biskupije i Arhiva splitskoga Konzervatorskog odjela nisam uspjela pronaći datum kad postaje vojna baterija. Pretpostavlja se da je to bilo neposredno prije izbijanja Drugoga svjetskog rata. Od tog trenutka, pa donedavno (2011.) lijeva strana kanala rijeke Krke bila je u posjedu vojske. Stoga je pristup špilji – bunkeru bio strogo zabranjen.

Odlaskom armije s cijeloga tog prostora 2014. godine omogućen je i pristup pećini, nekadašnjoj crkvi. Godine 2014. sredstvima europskih fondova i Šibensko-kninske županije uz tu stranu kanala izgrađena je šetnica dugačka više od četiri kilometra, pa se danas može lako doći do špilje. Zahvaljujući tome, crkva sv. Ante Opata postala je ponovo predmetom interesa ne samo znanstvenika i konzervatora nego i šire javnosti.¹⁰ U članku bih pokušala obraditi nekadašnji glavni oltar u crkvi, kojim se dosada jedino intenzivnije pozabavio don Krsto Stošić.

Crkva je, izvorno, prema sačuvanim izvorima, bila pustinjačka.¹¹ Kasnije je, čini se, zadobila i druge funkcije. U 19. stoljeću spominje se i kao ribarsko svetište. Zahvaljujući istraživanjima don Krste Stošića možemo pratiti njezino funkcioniranje od početka 17. stoljeća do 1927. godine.

- 9 Arhiv Konzervatorskog odjela u Splitu (dalje: Arhiv KO Split), 1936., br. 2, „Popis zgrada, utvrda, crkava i kapelica“, prijepis Krste Stošića datiran 18. 9. 1935., poslan Ljubi Karamanu; Arhiv KO Split, 1936., br. 2, dopis Ljube Karamana Gradskom poglavarstvu u Šibeniku od 13. 1. 1936. Zahvaljujem dr. Sandi Bulimbašić, konzervatorici i Željku Primorcu, knjižničaru na dozvoli za uvid u građu Arhiva Konzervatorskog odjela u Splitu.
- 10 Odlaskom Hrvatske vojske, koja je od Jugoslavenske ratne armije preuzela vojarne i druga postrojenja na lijevoj obali Kanala sv. Ante, špilja je izgubila funkciju topovske baterije. Pristup špilji s mora ponovo postaje dozvoljen. Međutim, pristup špilji s kopna, zbog lošeg puta, bio je gotovo nemoguć do 2014. godine. Tad su uklonjeni ostaci betonske topovske bitnice koja se nalazila unutar špilje, poduzeto je arheološko istraživanje u špilji te naručen konzervatorski elaborat. Vidi: Miletić, Čuzela, „Crkva sv. Ante (kanal sv. Ante)“.
- 11 Prvi su se pustinjaci, poput sv. Pavla i sv. Antuna Pustinjaka, sv. Hilariona i Šimuna Stilita pojavili u Egiptu, Palestini i Siriji u 3. stoljeću. Monasi eremiti, stiliti i anahoreti u 4. i 5. stoljeću proširili su se na Malu Aziju i Europu. Mnogi od njih poput sv. Hilariona i sv. Jeronima bili su povezani s Dalmacijom.

Krajem 15. i početkom 16. stoljeća na istočnoj obali Jadrana nastaju brojni pustinjački samostani.¹² Posebno mjesto u teologiji tog doba imalo je oponašanje svetačkog života iz kojeg će nastati značajan europski pokret pod nazivom *devotio moderna*. Kako piše Radoslav Bužančić: „Pustinjačke zajednice traže samoću, useljavaju u ostatke napuštenih benediktinskih opatija i crkava, a one najradikalnije među njima, poput spomenutih pustinjaka, traže prirodna skloništa, najčešće pećine izvan naseljenih područja u nedirnutom krajoliku.“¹³ Južna obala otoka Brača, kao i južni obronci poluotoka Marjana, otoka Čiova, Šolte, Hvara i drugih postaju mjesta na kojima nastaju novi pustinjački samostani i njihova imanja dajući poseban vizualni akcent kultiviranom krajoliku Dalmacije 16. stoljeća. Začetnik pustinjačkog monaštva, koje se osobito plodno razvilo u Egiptu i na Srednjem istoku, bio je upravo sv. Ante Opat, nazvan pustinjačom i ocem pustinjaka. Ideal pustinjaštva i posvećenog života, po sv. Jeronimu, bio je povučen život u molitvi što svjedoči njegovo geslo iz poslanice: *Michi oppidum carcer solitudo paradisus est* („Meni je grad tamnica, a samoća raj“). Poseban fenomen na Braču predstavljaju samostani koje su sagradili glagoljaški pustinjaci iz Poljica čije su zajednice tu molile i radile od 16. do šezdesetih godina 20. stoljeća. To su Blaca, Dračeva luka, Dutić, Dubravčić, Stipančić i Zmajeva pećina. Na otoku Hvaru djelovalo je nekoliko augustinskih samostana. Za našu temu zanimljiva je njihova crkva-pećina Sv. Marije u špilji kraj sv. Nedjelje, gdje je u 18. stoljeću zabilježen jedan pustinjač.

Povijesni pregled dosadašnjih istraživanja špilje – crkve sv. Ante Opata i njezinoga glavnog oltara

Tragajući za arhivskim svjedočanstvima o oltarima u šibenskoj crkvi – špilji, posegnula sam za zapisima don Luke Jelića (Vranjic, 1864. – Kaštel Stari, 1922.)¹⁴ iz splitskoga Arheološkog muzeja. Ugledni hrvatski povjesničar i arheolog obavljajući posao konzervatora za sjevernu Dalmaciju nekoliko je puta posjetio crkvu-pećinu sv. Ante Opata u kanalu sv. Ante na rijeci Krki. O tome nam govore dokumenti sačuvani u Arhivu Arheološkog muzeja u Splitu.¹⁵

12 Kovačić, „Dragonjina spilja“, 97; Batelja, *Svećenička pustinja Blaca – u obrisima povijesnih činjenica i zrcalu svoga Pravilnika*, Bužančić, „Blaca“.

13 Bužančić, „Pustinja Blaca – kulturni krajolik“, 5.

14 U vrijeme kad je posjetio špilju sv. Ante Opata don Luka Jelić obavljao je službu konzervatora umjetničkih i povijesnih starina za sjevernu Dalmaciju. Jelić je u službi konzervatora za sjevernu Dalmaciju naslijedio Josipa Alačevića. O njemu vidi: Kovačić, Lučić. „Jelić, Luka“, 436–439.

15 Njegova pismohrana čuva se danas u Arhivu Arheološkog muzeja u Splitu. Deveta kutija ostavštine dr. Luke Jelića u Arheološkom muze-

Jelić je posjetio špilju sv. Ante dana 10. veljače 1911. godine, nakon terenskog obilaska lokaliteta Jadrija sa svjetionikom na ulazu u kanal. Došao je na lokalitet brodom. Tom prigodom vodio je detaljne zabilješke o lokalitetu u malom putnom notesu koji je naslovio *Šibensko područje 1911-1913*, koje je popratio crtežima i skicama. Tako je nacrtao tlocrt unutrašnjosti crkve. U njemu je ucrtao položaje ulaznih vrata i prozora na njezinom vanjskom zidu, dvaju tada postojećih oltara (srednjovjekovnog i baroknog) te kamenice za vodu. Za barokni oltar, koji se danas nalazi u crkvi u ruševnom stanju, zapisao je da je restauriran 1907. godine, što je pišući o crkvi 1927. i 1941. godine ponovio i don Krsto Stošić.¹⁶ Za srednjovjekovni oltar s lijeve strane crkve zapisao je Jelić kratke dvije napomene: da je „starinski“ i da je „na svod“. Ispod nacрта crkve zapisao je da je njezino tlo popločano. Na dnu iste stranice u notesu dodao je napomenu „ispred prethistorija“, uz koju je stavio znak pitanja. Nacrtao je tom prigodom jednu mušku glavu i jedno žensko poprsje koje je zatekao u crkvi.¹⁷ Za mušku glavu naveo je da je isklesana od kamena „bjelaša“ (Jelićev termin), što je tada bio pučki, kolokvijalni naziv za dalmatinski vapnenac bijele boje, poput bračkog ili korčulanskog vapnenca. Ispod crteža glave Jelić je pribilježio u notes napomenu da treba provjeriti je li još uvijek uknjižen „beneficij Scotti“, misleći pritom možda na neki crkveni beneficij/nadarbinu, dobrotvornu zakladu ili legat.¹⁸ Obje je skul-

ju u Splitu nosi ime *Sibenicensia*. Zabilješke vezane uz pećinu sv. Ante nalaze se u dva Jelićeva sveska u kutiji IX, označena brojevima IX/1 i IX/2. O ovoj arhivskoj građi vidi: Pavić, „Hrvatska utvrđenja Šibenika i okolice u ostavštini Luke Jelića“, 15. Zbornik kongresa je u tisku. Jelić je na terenu vodio bilješke u malom notesu u kojem je crtao i nacрте s mjerama umjetnina, predmeta i objekata kojima se bavio. Potom bi bilješke u kancelariji prepisivao učisto u arke trgovačkog papira, sistematizirajući prikupljene podatke s terena po topografskom ključu. Na naslovnici notesa s podacima o Jadriji i špilji sv. Ante, koji se čuva u AMS, kutija IX, sv. IX/I, zapisano je: Šibensko područje 1911–1913.

16 Stošić, *Sela šibenskog kotara*, 18. Stošić piše da je Jelić posjetio crkvu oko 1910. godine. Navodi da je vidio sliku sv. Nikole, koju je 1907. obnovio šibenski diletant Amadeo Ballerini. Te 1941. Stošić navodi da slike više nema u pećini.

17 Činjenica da je Stošić 1926. godine dobio ove dvije kamene glave da ih smjesti u novootvoreni gradski muzej potvrđuje da je naslućivao da su one vrijedno kulturno blago. O tim glavama vidi Prijatelj Pavičić „Prilog poznavanju dviju glava porijeklom iz crkve-pećine sv. Ante Opata u šibenskom kanalu“, 129–150.

18 Stošić (*Sela šibenskog kotara*) ne spominje beneficij Scotti u opisu špilje sv. Ante. Pregledala sam šibenske kanonske vizitacije biskupa Venancija Feliksa Scottija (1784. – 1795.). Nekoliko je svežnjeva njegovih kanonskih posjeta sačuvano u Biskupskom arhivu Šibenika

pture koje je zatekao u pećini nacrtao u notesu i pored njihovih nacрта zabilježio mjere. Na dvjema sljedećim stranicama istog notesa nacrtao je tlocrt (?) nekakve građevine o kojoj piše u popratnoj bilješci, koju je naslovio „ruševine na rtu sučelice sv. Anti u kanalu“, spominjući jedan metar debele ostatke „očito oveće utvrde“, koje su, navodi Jelić prema Miagostovichu, „iz ugarske dobe“ gdje su se nekoć nalazili lanci (*catene*) koji su štitili ulaz u kanal.¹⁹

Dana 4. kolovoza 1912. godine ponovo je Jelić posjetio špilju sv. Ante, ali ovaj put u društvu s mladim austrijskim kolegom, povjesničarom umjetnosti Hansom Folnesicsem (Beč, 24. 7. 1886. – Beč, 6. 6. 1922.).²⁰ Bio je to drugi put da je posjetio špilju sv. Ante, sudeći prema njegovoj pismohrani sačuvanoj u arhivu Arheološkog muzeja u Splitu. Jelića su prigodom tog posjeta, sudeći prema zabilješkama koje je ostavio na omanjem listu papira otrgnutom od ondašnjega brodskog voznog reda, koji je kao *foglio volante* umetnut u već spomenuti notes, zanimale isključivo dvije kamene skulpture koje je zatekao u špilji, spomenuta muška glava i žensko poprsje.

Po povratku s toga drugog posjeta špilji sv. Ante na trgovačkom piru sastavio je konzervatorsko izvješće u kojem je detaljno opisao obje skulpture, iznijevši mišljenje o njihovoj dataciji i mogućim autorima, na što ću se osvrnuti u ovom članku. Zanimljivo je da u izvješću nije spominjao ništa drugo od crkvenog inventara koji je bio zapazio u špilji prilikom posjeta 10. 12. 1911.

Iz vremena Jelićevih posjeta špilji sv. Ante u šibenskom kanalu u Jelićevoj pismohrani u Arheološkom muzeju u Splitu čuvaju se dvije blijeđe

(dalje: BAŠ, KB). Najstarija njegova vizitacija datira iz 1786. – 1787. (BAŠ, KB, kutija 13). Scotti je vizitirao primorski dio šibenske biskupije 1790. i 1791. godine, te opet godine 1792. (BAŠ, KB, kutija 14). U Scottijevim vizitacijama nema spomena crkve – špilje sv. Ante. Zahvaljujem don Olegu Petroviću, voditelju šibenskoga Biskupskog arhiva, na pomoći i savjetima pri istraživanju arhivske građe.

19 Riječ je o sjevernoj kuli na Rtu Burnji turan koja se u povijesnim dokumentima naziva Velika kula, dok se južna kula na Rtu Južni turan naziva Mala kula. O nekadašnjoj Velikoj i Maloj kuli na početku šibenskog Kanala sv. Ante vidi: Glavaš, Šprljan, „Kule na ulazu u Kanal sv. Ante – neodvojivi dio šibenskih fortifikacija“, 47–60.

20 „Folnesics, Hans“. S Eduardom Hütterom od 1913. do 1919. godine obnašao je dužnost državnog konzervatora za Salzburg. Bio je član Instituta za austrijska povijesna istraživanja te obnašao funkciju tajnika Saveznog ureda za spomenike. Za vrijeme Prvoga svjetskog rata, kad je 1917. godine E. Hütter poslan na front, Folnesics je samostalno obavljao funkciju salzburškoga državnog konzervatora. Godine 1919. otišao je u prijevremenu mirovinu. Vidi: „Folnesics, Hans“, o. S.; Walderdorff, „Inventarisierung und stilgerechte Restaurierung: Die primären Aufgaben der institutionellen Denkmalpflege im Kronland Salzburg“, 67.

crno-bijele fotografije loše rezolucije i to upravo dviju glava smještenih ispred ulaznih vrata u crkvu.²¹ Nažalost, tom prigodom nisu snimljeni oltari u crkvi. Nisam uspjela pronaći fotografije unutrašnjosti špilje ni u Schneiderovu fotografskom arhivu u Konzervatorskom odjelu u Splitu.²² Nisam ih pronašla ni u staroj fototeci iz vremena Ljube Karamana kao voditelja Konservatorskog ureda za Dalmaciju, ni u fototeci Konzervatorskog zavoda u Splitu, iz vremena kad su ravnatelji bili Cvito Fisković, Davor Domančić i Joško Belamarić.

Međutim, zahvaljujući arhivskoj građi sačuvanoj u Konzervatorskom odjelu u Splitu, znamo da je 16. travnja 1929. don Krsto Stošić kao konzervatorski povjerenik za Šibenik dojavio Karamanu da su u crkvi – špilji boravili austrijski i talijanski vojnici u želji da naprave od pećine „posve modernu sobu“ odnosno stražarnicu, pri čemu je prostor crkve nastradao. O tim događajima Stošić je obavijestio i šibenski Biskupski ordinarijat. Malo potom, 19. 4. 1929. dr. Ljubo Karaman i monsg. Frane Bulić obavijestili su o tim događajima II. Obalnu komandu u Šibeniku, s molbom da se crkva sačuva jer je „vrlo interesantna zbog tradicije pustinjačkog života u njoj.“ S istom molbom dana 19. 4. 1929. dvojica uglednih splitskih konzervatora javila su se i šibenskom Biskupskom ordinarijatu. Dana 21. 8. 1929. Stošić se obratio Konservatorijalnom uredu u Splitu obavijestivši ih da su srušena stara vrata i prozori, te da se grade nova vrata u betonu. Još uvijek su se u „kapeli“ nalazila dva oltara i kamenica, te grobovi. Stošić ponovo upućuje molbu splitskim konzervatorima da spase tu kapelu. S tim u vezi Ljubo Karaman se u dva navrata, dana 23. 8. 1929. i 2. 9. 1929., opet javlja Biskupskom ordinarijatu. Na pismo mu odgovara osobno šibenski biskup dr. Jerolim Mileta da će se pobrinuti da se sačuva kapela sv. Ante i „opet se povrati bogoslužju“. Mileta se dana 4. 9. 1929. javlja pismom Vojnoj komandi u Šibeniku, gdje je tada bio na službi izvjesni general Malešević, sa zahtjevom da se obustave radovi u špilji.²³

- 21 Kuriozum je da se u drugom Jelićevu putnom notesu, koji se u Arheološkom muzeju u Splitu čuva u fasciklu IX/1, kojemu na naslovnici piše Murter-Krka 1907–1911., pokraj zabilješki vezanih uz kuće obitelji Gogala u gradu Šibenik nalazi i jedan kraći zapis o špilji sv. Ante u Kanalu, a koji se odnosi na kamenicu s natpisom iz 15. stoljeća, koja je i danas u špilji: „a) rechts Wasserbecken, b) links Sarkofag (Inschrift)“.
- 22 U literaturi se vodi kao Schneiderov fotografski arhiv, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti. Taj šibenski lokalitet nije zabilježen ni u katalogu negativa arhiva objavljenom u: Đuro Vandura, Borivoj Popovčak, Sanja Cvetnić, *Schneiderov fotografski arhiv. Hrvatski spomenici kulture i umjetnosti*, Zagreb, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Strossmayerova galerija starih majstora, 1999.
- 23 Navedeni dokumenti čuvaju se u Arhivu Konzervatorskog odjela u Splitu. Arhiv KO Split, 1929., br. 56, 57, 130.

Don Krsto Stošić pisao je prvi put detaljnije o špilji u letku koji je 1927. objavila Pučka tiskara Šibenik, spominjući da je crkva u „desolantnom stanju“: „Sve je porušeno. Pristan uz more je nikakav (...) pločnik raznesen, pobočni oltarić u živcu bez slike, a glavni oltar bez kipa i slike i ponešto razbijen. Inače su na njemu dva lijepa mramorna stupa.“ Stošić spominje da se na desnoj strani *oltarića* „još dadu čitati riječi, napisane crnom bojom“: „Amadeo Ballerini²⁴ restauro 1907. (...) per ordine e le spese (...) sig. Tereza Baricich (...)“. Zahvaljujući sačuvanom zapisu don Luke Jelića iz 1911. godine možemo zaključiti da se taj podatak odnosi na barokni oltar. U vrijeme *talijanske okupacije* Šibenika (u vrijeme Rapskih pregovora) bio je tamošnji kip sv. Nikole prenesen na tvrđavu sv. Nikole.²⁵ Stošić spominje da je 1881. godine kip bio ogrnut plaštom i da je imao par zavjeta. Nadalje, pišući u dva navrata o crkvi – pećini, spominje da se za barokni oltar brinula šibenska plemićka obitelj Draganić Vrančić. Spominje da je crkvice služila kao ribarska crkvice, dok nije prešla u posjed vojnih vlasti. Zatim spominje da se misa na blagdan sv. Ante Opata slavila u crkvi sve do 1907. godine. Stošić spominje da se srebrena mitra, koja se tom prilikom blagdana stavljala kipu sveca na glavu, čuva u šibenskoj crkvi sv. Ante Opata (danas crkva sv. Krševana). Potom spominje da je šibenski amaterski slikar Ballerini bio obnovio *sliku sv. Nikole*, sudbina koje nam je danas nepoznata.²⁶ Don Krsto Stošić u knjizi *Sela šibenskog kotara* godine 1941. donosi mnogo dragocjenih arhivskih podataka o crkvi – špilji, a najviše o baroknom oltaru, koji od njegovog vremena do danas nije bio istraživao. Prema arheološkim istraživanjima i dosad otkrivenim arhivskim podatcima znamo da je pećina još od 13. stoljeća služila stoljećima kao pustinjačka crkva.²⁷ Don Krsto Stošić (1941.)

- 24 Ballerini je kao slikar amater djelovao početkom 20. stoljeća u Šibeniku. O njegovu radu na restauraciji slike sv. Nikole u crkvi sv. Ante vidi i Stošić, „Pećina sv. Ante Opata u šibenskom Kanalu“, 2–4. Ballerini je 1912. godine izradio za šibensku crkvu sv. Ivana oltarnu palu posvećenu sv. Apoloniji. Na slici dominiraju sv. Apolonija, sv. Ivan Orsini, trogirski biskup i sv. Roko, zaštitnik gubavaca. S lijeve strane svetičina lika naslikan je sv. Klement papa, a do njega kleči sv. Jeronim, patron Dalmacije, s kamenom u desnoj ruci. U gornjem dijelu pale naslikan je Marijin lik. Pored nje je sv. Petar koji u desnoj ruci drži ključ, a ispod njega je sv. Mihovil s vagonom koji vodi duše pred Božji sud. Lijevo od Marije prikazan je sv. Pavao. Kojundžić, „Slika sv. Apolonije u Šibeniku“.
- 25 Stošić, *Sela šibenskog kotara*, 18–19.
- 26 Stošić, „Pećina sv. Ante Opata u šibenskom Kanalu“, 2–4; Stošić, *Sela šibenskog kotara*, 18–19.
- 27 Podrug, „Izvjestaj o sondažnom istraživanju špilje sv. Ante“, 19. Prema izvještaju o provedenim arheološkim istraživanjima najraniji ukopi mogu se datirati u intervalu 1275. – 1310. godine. Više o arheološkim istraživanjima vidi: Podrug, Bedić, Vyroubal, Šlaus, McLure i

navodi da je tijekom 17. stoljeća crkva dobivala oporučne donacije od brojnih šibenskih građana i plemića. Stošić spominje da je u špilji živio i pokopan 28. 11. 1615. zadarski plemić Jeronim Detrico. Doznajemo da je on crkvi – pećini oporučno darovao Gospinu sliku, uz uvjet da ondje bude pokopan. Zahvaljujući K. Stošiću, znamo da je izvršilac Detricove oporuke bio ugledni šibenski trgovac Nikola Buronja, pok. Ivana.²⁸ Isti Buronja je – bolestan od kuge – u oporuci od 16. 7. 1649. ostavio 50 dukata da se u crkvi-špilji načini oltar *sa sv. Nikolom i Jakovom*.²⁹

Zahvaljujući Stošiću, znamo da je dana 7. 8. 1623. šibenska građanka Marina Kopešić za jedan oltar u špilji poklonila antependij. Nažalost, Stošić ne navodi za koji je oltar on bio namijenjen.

Dana 24. 11. 1663. plemić Juraj Papalić (rođen u Šibeniku 1611.) ostavio je oporučno crkvi sv. Ante deset dukata. Prema arhivskim podatcima koje je istražio Krsto Stošić Juraj Papalić pokopan je u špilji. Riječ je o šibenskom plemiću čija je obitelj bila porijeklom iz Splita.³⁰ Imao je zapaženu vojnu karijeru. Sudjelovao je u venecijanskoj vojsci tijekom Kandijskog rata (1645. – 1669.). Istaknuo se 1647. u vrijeme opsade Šibenika. Suradivao je, potom, 1648. s Danijelom Difikom (r. 1619.) u opsadi sela Bogetić (Bogatić), tada

- Krnčević, „Istraživanje grobova špilje sv. Ante“, 113–132. O pustinjačima u crkvi vidi: Podrug, Pavić i Prijatelj Pavičić, „Povijest i kontekst korištenja špilje sv. Ante“, 24–25.
- 28 Šibenski trgovac Nikola Buronja, sin trgovca Ivana istaknuo se u razdoblju koje je prethodilo Kandijskom ratu, kad su Šibenik karakterizirale vrlo intenzivne trgovačke veze sa zaleđem. Naročito je to bilo iskazano nakon prestanka uskočke opasnosti 1617. – 1618. godine kad su putovi prema Zagori postali puno sigurniji. Godinu 1621. zabilježen je da stanuje u šibenskom predjelu sv. Lucije. Zabilježen je podatak o Frani Martinoviću iz Skradina koji se obvezao 1642. godine dovesti dvadeset tovarnih konja volujskih i kravljih koža Nikoli Buronji. Godine 1600. oženio je Anticu, kći Viktora Ursinija. Vidi: Juran, „Morlaci u Šibeniku između Ciparskog i Kandijskog rata“, 167; Skelin, „Šibenska komuna od početka Ciparskog do pred Kandijski rat“, 107; Juran, „Trgovci, pomorci, obrtnici i medicinski djelatnici u Šibeniku od 1620. do 1633. godine“, 269–270. Buronja je osnovao benediktinski samostan sv. Lucije u Šibeniku kao zadužbinu za siromašne djevojke, otvoren 1639. godine. O samostanu sv. Lucije vidi: Ostojić, *Benediktinci u Hrvatskoj, Benediktinci u Dalmaciji*, 262–265.
- 29 Dokument se nekoć čuvao u Općinskom arhivu u Šibeniku, a danas je to Državni arhiv u Šibeniku. Citirano prema Stošić, *Sela šibenskog kotara*, 21.
- 30 F. Galvani (*Il Re d'armi di Sebenico*, 166–167) donosi podatke o splitskim plemićima Vicenzu i Jerolimu Papaliju koji su se u drugoj polovici 16. stoljeća naselili u Šibeniku. Vicenzo je umro 1619. godine, a njegov brat Jerolim 1597. godine. Jerolim je imao nekoliko sinova i kćeri. Jedan od Jerolimovih nasljednika bio je njegov unuk Juraj (rođen 1611.) koji je imao vojnu karijeru.

u sastavu župe Promine na rijeci Krki, blizu Roškog slapa. Nadalje, zajedno s Ivanom Krstiteljem Zavoreom /Zavorovićem (rođenim 1585. godine), sinom čuvenoga šibenskog povjesničara Dinka Zavorovića,³¹ bio je na čelu postrojbe koja je sudjelovala 1652. u oslobađanju Zadvarja (Dvara). Potom se istaknuo u borbama za oslobađanje župe Radobilja. Zbog zasluga u navedenim ratnim zbivanjima dobio je zlatnu kolajnu od venecijanskog Senata. Preminuo je 1663. godine. U braku s Ivanom Civalelli nije imao muške djece. Sa suprugom Ivanom Civaveli imao je jedinicu kćer Mariju koja se 1671. udala za plemića zadarskog porijekla Franu Soppea, sina pok. Jeronima.³² Upravo te godine ženidbom Frane Soppea s plemkinjom Marijom Papalić šibenski ogranak obitelji Soppe odvaja se od zadarske matice.³³ Njihovi su nasljednici odlučili nositi prezime Soppe Papali/Papalić. Zet Frane Soppea preuzeo je od tasta imanje i grb. Frane i Marija imali su pet sinova: Ivana Jeronima (Giangirolama), Jurja, Ivana, Šimuna (koji je bio šibenski kanonik), Frederika i nekoliko kćeri. I on se istaknuo kao ratnik. Tako se spominje da je 1689. godine, tijekom Morejskog rata (1684. – 1699.), ratovao u venecijanskoj Albaniji (Boki kotorskoj) pod zapovjedništvom venecijanskoga generalnog providura Girolama Cornera. U testamentu napisanom prije odlaska u tu vojnu ekspediciju spomenuo je Šibenik kao svoj rodni grad.³⁴

Važan izvor za istraživanje vremena izgradnje oltara šibenskog ogranka nad kojim će patronat imati obitelj Soppe-Papalić oporuka je šibenskog svećenika don Martina Madonića od dana 5. 12. 1726. godine.³⁵ U njoj se spominje svota od 150 lira, koju je Madonić trebao dobiti od crkve sv. Ante Opata, potrošena za podizanje novog oltara u špilji na zahtjev šibenskog plemića Jurja Soppea, jednoga od sinova spomenutog Frane Soppea.³⁶ Za taj je oltar Madonić dao učiniti kalež s vlastitim inicijalima D. M. M. (Don Martin Madonich).

Zahvaljujući arhivskoj građi koju je objavio Stošić, možemo pratiti

31 Kurelac, „Novi podatci o povjesničaru Dinku Zavoroviću, njegovoj obitelji i svojti“, 192.

32 Heyer von Rosenfeld, *Der Adel des Konigreichs Dalmatien: nach archivalischen und anderen authentischen Quellen*, 68; Radić, „Grbovi splitskih obitelji u Armi di Trav – Gioco de armi Jerolima Buffalisa i na trogirskim zdanjima“, 65.

33 Galvani, *Il Re d'armi di Sebenico*, 166–167.

34 Galvani, *Il Re d'armi di Sebenico*, 194–195.

35 O patronatu obitelji Soppe Papalića nad crkvom vidi: Podrug, Pavić i Prijatelj Pavičić, „Povijest i kontekst korištenja špilje sv. Ante“, 81–83. O glavnom oltaru u crkvi vidi nav. dj., 65–72; Perlain i Zubin Ferri, „Kamen inventar crkve/špilje sv. Ante, Kanal sv. Ante, Šibenik – istražni konzervatorsko-restauratorski zahvati“.

36 Francesco Soppe Papalić imao je tri sestre, Marchiettu udatu za Mihovila, pok. Nikole Draganića, Magdalenu udatu za Gašpara Semonić-Grišanića i neudatu Franceschinu. Galvani, *Il Re d'armi di Sebenico*, 195.

što se nakon 1726. godine događalo s nasljednicima patronatskog prava nad tim oltarom i s oltarom.³⁷ Primjerice, poznato je da je šibenski plemić Hijacint (Jacint) Soppe Papalić, sin Ivana i Laure Matiazzi, u oporuci od 24. 2. 1779. godine odredio da ga se pokopa u crkvi sv. Ante Opata u šibenskom kanalu.³⁸ Obitelj Soppe Papalić ugasila se s Hijacintovim sinom Antunom Stjepanom Soppe Papalićem. Njegovo se ime spominje u arhivskoj građi 1805./1806. godine te dana 26. listopada 1822. godine, kad su mu prema zadarskom povjesničaru Miru Graniću³⁹ austrijske vlasti izdale potvrdu o plemstvu.⁴⁰ Nije imao sina, nego četiri kćeri, Katarinu, udatu Ivanić, Altobellu, udatu Pavlović, Lauru udatu za Franu Kazimira Draganić Vrančića (1816. – 1906.)⁴¹ i Chiaru udatu u obitelj Frari. S njegovim kćerima izumrla je šibenska grana obitelji Soppe Papalić.

37 Crkvu nisu vizitirali biskupi koji su upravljali Šibenskom biskupijom tijekom 18. i 19. stoljeća, a to su Ivan Dominik Callegari (1676. – 1772.), Karlo Antun Donadoni (1723. – 1756.), Nikola Divnić (vizitacija 1766. – 1767.), V. F. Scotti (1786. – 1794.), L. de Visiani (1810. – 1827.), F. D. Bordini (1831. – 1837.), Ludovik Pini (1839. – 1844.), Ivan Berčić (1847. – 1855.). Špilju – crkvu je posljednji put posjetio kao biskupski vizitator *prepožit* Martinović (zabilježen kao kapelan, upravitelj) 1905. godine, za vrijeme biskupa Vicka Pulišića (1903. – 1910.). Prilikom pastirskog pohoda 3. travnja 1905. zabilježio je iskaz *Nabožnih zaklada (legata pia)* u crkvi sv. Ante: *Nema inventara, jer su prenesene u crkvu sv. Jakova*. BAŠ, KB, kutija 20, „Pastirski pohod 1905.“

38 O njegovu ocu Ivanu Soppe Papaliću te njegovoj braći Francescu i Antoniju vidi: Galvani, *Il Re d'armi di Sebenico*, 195. Bio je oženjen s Katarinom de Dominis. S njom je imao sinove Ivana Antuna i Antuna-Stjepana Soppe Papalića. Dana 16. 3. 1779. kao patron crkve sv. Mihovila u Murteru dogovorio je s altaristima iz obitelji Dall'Acqua izradu glavnog oltara u crkvi. Tomić, *Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji*, 167. Stošić donosi prijevod odlomka iz njegove oporuke: „Kada umrem, moje tijelo ima biti bezodvlačno pokopano u crkvi sv. Ante Opata u šibenskom kanalu (nad kojom moja obitelj ima pravo patronata), bez ikakve pompe u sprovodu“. Tražio je da sprovod bude uz sudjelovanje župnika i dvaju svećenika i klerika od bratovštine sv. Popudbine (Presvetog Sakramenta), u kojoj je bio bratim, te u pratnji gradskih siromaha. Vidi: Stošić, *Sela Šibenskog kotora*, 19.

39 Dana 7. 11. 1822. prema Galvaniju (Galvani, *Il Re d'armi di Sebenico*, 195) austrijske vlasti izdale su potvrdu o plemstvu Antunu, sinu pok. Hijacinta Soppe Papalića, sa šibenskim domicilom. Granić, Martinović, *Plemstvo Kraljevine Dalmacije 1814. – 1918.*, 480–481.

40 Podatke o Hijacintu Soppe Papaliću i njegovom sinu Antunu vidi u: Galvani, *Il Re d'armi di Sebenico*, 194–195.

41 Sinovi Nikole Mihovila Draganić Vrančića Kazimir Frane i Faust (rođen 1784.) dobili su 1848. potvrdu austrijskog plemstva. Ta je potvrda bila poništena Kazimiru 1853., a Faust ju je ponovo dobio 1858. godine. Čoralić, „Draganić, obitelj“, 541.

Patronat nad baroknim oltarom u crkvi-pećini dobit će obitelj Draganić Vrančić kao pravni nasljednici Laure, kćeri Antuna Hijacinta Stjepanova.⁴² Godine 1880. baštinici pokojne Laure Soppe Papalić, supruge šibenskog plemića Frane Kazimira Draganića Vrančića, potomka Nikole Mihovila, predaju šibenskom crkvinarstvu legat obitelji (Soppe Papalić) od 110 fr. namijenjen u korist crkve-pećine sv. Ante.⁴³ Oko njihove darovnice vodio je brigu don Frane Bioni (1813. – 1899.), kanonik, dekan šibenske stolne crkve. Bilo je to vrijeme kad je šibenska biskupija odlučila obnoviti crkvu-pećinu. Kanonik Bioni skupio je tad za njenu obnovu 92 forinta i 50 solda.

Godinu kasnije, 1881. za obnovu crkve sv. Ante „katedrala sv. Jakova“ dala je 25 forinta, a tadašnji biskup Josip Antun (Antonio Giuseppe) Fosco (1826. – 1894.)⁴⁴ – 10 forinta. Crkvica je, kažu izvori, obnovljena zahvaljujući prikupljenoj svoti od 103 forinte.

Don Krsto Stošić spominje da je 12. 2. 1881. Frane /Francesco Casimiro/Draganić-Vrančić, tad s prebivalištem u Prvić Šepurinama, javio crkvinarstvu da je sagnjilo crkveno ruho koje je za crkvu sv. Ante bila nabavila obitelj Soppe Papalić. Navedeni se plemić godinama brinuo za mise koje su bile održavane u pećini. Spomenuti Frane Draganić Vrančić u prvom braku s Laurom *contessom* Soppe Papalić imao je sina Fausta Antonia (r. 1842.). Laura je skrbil o oltaru u crkvi sv. Ante. U drugom braku s Luigiom, *contessom* de Difnico, imao je sina Alfreda (r. 1863).

Laurin sin Fausto Antonio, koji je živio u Kninu, imao je pet sinova, Pietra (r. 1872.), Francesca, Antonia, Luigia i Vuka.⁴⁵ Laurinom unuku Frani (Francescu) Draganić Vrančiću iz Šepurina, kao vicekonzulu Papinske Države u Šibeniku, dodijeljen je 1867. pontifikalni Red sv. Silvestra.⁴⁶ Upravo on je skrbio do 1881. godine o misama na oltaru u crkvi sv. Ante te o ruhu koje je pripadalo oltaru.⁴⁷ Spominju se i zavjetni predmeti koji su pripadali oltaru/kipu sv. Nikole, što ukazuje na nekadašnji zavjetni karakter kulnog mjesta. Laurin praunuk Faust, pak, bio je autonomaški načelnik šibenske općine u drugoj polovini 19. stoljeća.

42 O patronatu obitelji Draganić Vrančića nad crkvom vidi: Podrug, Pavić i Prijatelj Pavičić, „Povijest i kontekst korištenja špilje sv. Ante“, 83.
43 Stošić, *Sela šibenskog kotara*, 19–20.
44 Biskup Fosco autor je dvaju članaka i jedne knjižice o šibenskoj katedrali: Fosco, *La cattedrale di Sebenico ed il suo architetto Giorgio Orsini detto Dalmatico*, 80–92; Fosco, „I due progetti della Cattedrale di Sebenico di Antonio Masegne e di Giorgio Orsini“, 14–15; Fosco, *Documenti inediti della fabbrica cattedrale di Sebenico ed il suo architetto, Giorgio Orsini detto Dalmatico*.
45 Podatke o Faustu Antoniju i njegovim sinovima vidi: Granić, Martino-vić, *Plemstvo Kraljevine Dalmacije 1814. – 1918.*, 480–481; „Obitelji. Draganić Vrančić – Hrvatski plemićki zbor“.
46 Čoralić, „Draganić“, 541.
47 Stošić, *Sela šibenskog kotara*, 20.

Šibenska plemićka obitelj Draganić-Vrančić nastala je 1743. godine. Nastala je tako da su Francesco, *conte Draganich* (1711. – 1799.) i Margareta, kći Antuna Vrančića (1715. –1776.) i posljednji odvjetak svoga roda, odlučili da će nakon ženidbe (1737.) i nakon smrti Margaretina oca, *contea Veranzia*, nositi prezime Draganich-Veranzio.⁴⁸ To prezime nosili su svi njihovi potomci. Tad je Francesco stekao posjede Vrančića na otočiću Tijatu, u Šibeniku, na Zlarinu, i u Prvić Šepurinama na otoku Prviću. Francesco i Margareta imali su devetero djece. Od njihovih šest sinova samo je jedan, Nikola Mihovil (punim imenom Nicolò Michele, 1740. – 1805.), imao potomke. Bio je oženjen za Kasandru Felice de Petris iz Cresa.⁴⁹ Imali su 16 djece, od kojih 9 sinova. Istaknuo se za nereda koji su izbili u Šibeniku u vrijeme pada Mletačke Republike kad je uspio umiriti gradsko stanovništvo. Kao član šibenskoga Velikog vijeća supotpisnik je zaključaka sa skupa šibenskih plemića, građana, klera i puka o predaji grada Austriji. Godine 1799. bio je austrijski carski kapetan na šibenskom području. Samo su dvojica njihovih sinova, stariji Casimiro Fausto (1782. – 1865.)⁵⁰ i mlađi Fausto Vincenzo (1784. – 1860.) imali potomstvo.

Za našu su priču zanimljivi Casimiro Vincenzo, unuk Niccolò Michelea i Fausto Vincenzo (1784. – 1860.), koji se ženi za Mariu Elisabettu *contessa* Fenzi. Sin Fausta Vincenza je Francesco Casimiro (1816. – 1906.), i on je jedini sin koji je imao muško potomstvo.

Unutar obitelji Draganić Vrančić osobito se istaknuo brat Nikole Mihovila, opat Petar Jeronim / Pier Girolamo (1738. – 1821.). On je kao najstariji Francescov sin naslijedio primogeniturom Zloselo (Pirovac) i okolinu.⁵¹ Godine 2016. Pirovčani su mu zbog zasluga podigli spomenik.⁵² Studirao je pravo u Padovi 1756. – 1758. i tamo kao član *Academie de' Ricoverati* stekao mnogo prijatelja, među kojima su bili talijanski pisac i prevoditelj Melchiorre Cesarotti (1730. – 1808.), biolog i putopisac, autor čuvene knjige *Put po Dalmaciji* Alberto Fortis (1741. – 1803.) i grof Ivan Luka Garagnin iz Trogira (1764. – 1841.). Fortis će ga na svom putu po Dalmaciji posjetiti u Pirovcu. Batio se književnim radom i poljoprivredom, naročito poboljšanjem uzgoja maslina i krumpira. Uvođenjem novih sustava u poljoprivredi

48 Vidi: Galvani, *Il Re d'armi di Sebenico*, 106. Kasnijim podjelama u obitelji, zbog nezadovoljstva nasljednikom, sudskim sporom su 1821. godine podijeljeni posjedi te su se formirale dvije grane obitelji, šibensko-pirovačka i šibensko-prvička (prema posjedu na otoku Prviću). Urem, „Ostavština pl. obitelji Draganić-Vrančić iz Pirovca“, 14–15.
49 Galvani, *Il Re d'armi di Sebenico*, 106.
50 Originalni portret Casimira Fausta i njegove supruge Mimi' de Klespe' u posjedu su obitelji Vesne Draganić.
51 Galvani, *Il Re d'armi di Sebenico*, 106–108; Miagostovich, „Per un diario sebenicense“, 107–115.
52 Marotti, „Otkriven spomenik Petru Jeronimu Draganiću Vrančiću“.

nastojao je spasiti Dalmaciju od gladi. Živio je na obiteljskom posjedu u Pirovcu. Bavio se i filozofijom. Od opatove ostavštine koja se donedavno čuvala u Pirovcu posebno je za našu temu zanimljiva drvena polikromirana skulptura sv. Pavla pustinjaka (visine 120 cm),⁵³ pripisana kasnobaroknom kiparu Pavlu Riedlu koji je radio u Istri i Hrvatskom primorju, rodom vjerojatno iz Tirola (? , 1725 – ?, nakon 1776.).⁵⁴ Skulptura se dugo čuvala u obiteljskoj palači u Pirovcu, a danas je u vlasništvu Tomislava Wrussa u Zagrebu. Kako nisam uspjela ustanoviti je li ugledni opat Petar Jeronim održavao veze s crkvom sv. Ante u kanalu rijeke Krke, držim da zasad nema argumenata na temelju kojih bi tu kvalitetnu skulpturu iz njegove ostavštine mogli dovesti u vezu s baroknim oltarom nad kojim je obitelj Draganić Vrančić jedno vrijeme imala patronat.

Današnje stanje i tipologija oltara obitelji Soppe Papalić u crkvi sv. Ante Opata

Razrušeni oltar koji je nekoć bio pod patronatom obitelji Soppe Papalić, a potom obitelji Draganić Vrančić, nalazi se na južnoj strani špilje – crkve sv. Ante. Pretpostavlja se da se urušio u vrijeme kad je ona bila topovsko gnijezdo. Oltar je mogao stradati od vibracija topovskih udara.⁵⁵ Do nas je došao slomljen, „raskomadani“ na nekoliko većih dijelova. Retabl oltara leži danas bačen s oltarne menze, iza stipesa. Na temelju izmjere više-manje svih dijelova baroknog oltara pronađenih u špilji – crkvi pokušala sam izraditi prijedlog rekonstrukcije njegova izvornog izgleda koji donosim u prilogu.

Prema tipologiji oltara koju je 2008. razradio Daniel Premerl u disertaciji pripadao je retablu tipa edikule proširene za par pilastara s upisanim lukom.⁵⁶ Točnije, prema Premerlovoj kategorizaciji baroknih oltara

- 53 Zahvaljujem na podacima o skulpturi te njezinim fotografijama dr. Mladenu Uremu i gospodinu Tomislavu Wrussu. Pretpostavlja se da je došla u posjed svećenika i gospodara Pirovca Petra Jeronima u vrijeme kad ga je zaredio tadašnji porečki biskup Gaspere Negri, koji je bio povezan s Riedlom.
- 54 Riedl, Pavao.
- 55 U materijalu koji se do recentnog istraživanja nalazio unutar stipesa oltara, a koji je nedavno istražen, pronađeni su ostaci jednoga od gornjih bočnih profila atike (isklesan kao i retabl od bijelog vapnenca), kao i ostaci nekadašnje kamene menze. Oltar je bio podignut na jednu stubu koja je prilikom njegova pada oštećena (visina 25 cm, dužina 213 cm, širina 145 cm). Ona danas leži ispod stipesa na zemljanom tlu, dok se izvorno nalazila na popločanom podu crkve – pećine koji spominje don Luka Jelić.
- 56 Premerl, „Drveni oltari 17. stoljeća u Dalmaciji“, 26–28. Prema Premerlu takav tip oltara mogao bi se tumačiti i kao „stiješnjeni slavoluk“. Premerl donosi primjer drvenoga glavnog oltara iz šibenske

Sl. 1.
Barokni glavni
oltar u špilji sv.
Ante u kanalu
sv. Ante nakon
rastavljanja (foto:
I. Prijatelj Pavičić)



mogli bismo ga opisati kao oltar tipa edikule s udvostručenim pilastri-
ma koji naglašavaju edikulu, odnosno uokviruju nišu za skulpturu. U niši
unutar edikule toskanskog tipa nekoć se nalazio kip, poslije prenesen u
tvrđavu sv. Nikole.⁵⁷

Edikula je proširena dvama parovima nosača različito stupnjevanog
plasticiteta. Unutarnji pilastri flankiraju lučno zasvođenu nišu za skulptu-
ru. Radi se o punom gređu (trabeaciji) s plitkim obratima, čiji je arhitrav u
središnjoj zoni retabla prekinut pravokutnim poljem u koje je upisana niša.
Friz mu teče kontinuirano (i njega dotiče tjeme luka), a ima i niski vijenac.

Vanjski, krajnji nosači izdižu se iz uspravljenih voluta. Riječ je, za-
pravo, o volutnim pilastrima jer se nad njima, kao i kod unutrašnjeg para
pilastara, naziru toskanski kapiteli.⁵⁸

- crkve sv. Barbare, koji se datira 1608. – 1610. (Premerl, *isto*, kat. 34, 183–185), gdje imamo sličan primer volutnih krilnih nosača.
- 57 U članku o crkvi iz 1927. godine Stošić spominje kip sv. Nikole na *malom* (sic!) oltaru.
- 58 Retabl je isklesan u monolitnom komadu kamena, bez segmentnog zabata i grede. Ukupne visine je 178 cm, a širine 188 cm. Visina dvaju sačuvanih segmentnih lukova je c. 53 cm, a s gredom je c. 65 cm. Stipes s antependijem je visine c. 59 cm, širine 212 cm, a dubine 135 cm. Visina stuba je 19 cm, a visina postolja, stilobata oko 25 cm. Visina niše za skulpturu je c. 157 cm, a širina niše je 60 cm. U unutrašnjosti stipesa pronađeno je više fragmenata, ostaci nekadašnje stuba i komadi kruništa retabla. Oni su se čuvali unutar stipesa do istraživanja koje smo proveli arheolog Emil Podrug sa suradnicima, a uz dozvolu Konzervatorskog odjela u Šibeniku za područje Šibensko-kninske

Pokraj oltara sačuvana su u špilji dva dijela nekadašnje oltarne menze. Prigodom recentnog istraživanja oltara u unutrašnjosti stipesa pronađena je polikromirana kamena baza za skulpturu koja se nekoć nalazila u niši.⁵⁹ Na njezinoj prednjoj strani u reljefu izvedena je barokna kartuša tipa *Rollwerk*.⁶⁰

Premerl navodi da je takav tip oltara proizašao iz šesnaestostoljetnih portala s dva para flankirajućih stupova ili pilastara, koje je venecijanski arhitekt i arhitektonski teoretičar Sebastiano Serlio (1475. – c. 1554.) preporučao u svojem čuvenom traktatu o arhitekturi, *Il terzo libro d'architettura nel qual si figurano, e descrivono le antiquita di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia* (Venecija, 1540.).⁶¹ Premerl navodi da je retabl tipa edikule proširen parom pilastara i upisanim lukom formom sličan arhitekturi antičkih slavoluka, „pa ga možemo shvatiti kao stiješnjeni slavoluk“. U venecijanskoj mramornoj altaristici takav tip oltara popularizirao je venecijanski arhitekt Baldassare Longhena (1598. – 1682.). Gotovo u cjelini sačuvan je izvorni stipes oltara. Njegovo prizmatično tijelo sagrađeno je od zidane kamene građe. Njegova prednja strana pokrivena je mramornim antependijem. Riječ je o sivom mramoru prošaranom bijelim mrljama/pjegama.

Ispod stipesa smješteno je profilirano kameno postolje, tj. stilobat, koje se donjom stranom naslanja na kamenu stubu, a koja je u gornjem dijelu profilirana. Ona je većim dijelom razbijena. Tijekom recentnog istraživanja provedenog u crkvi-špilji pronađeno je više njezinih fragmenata.

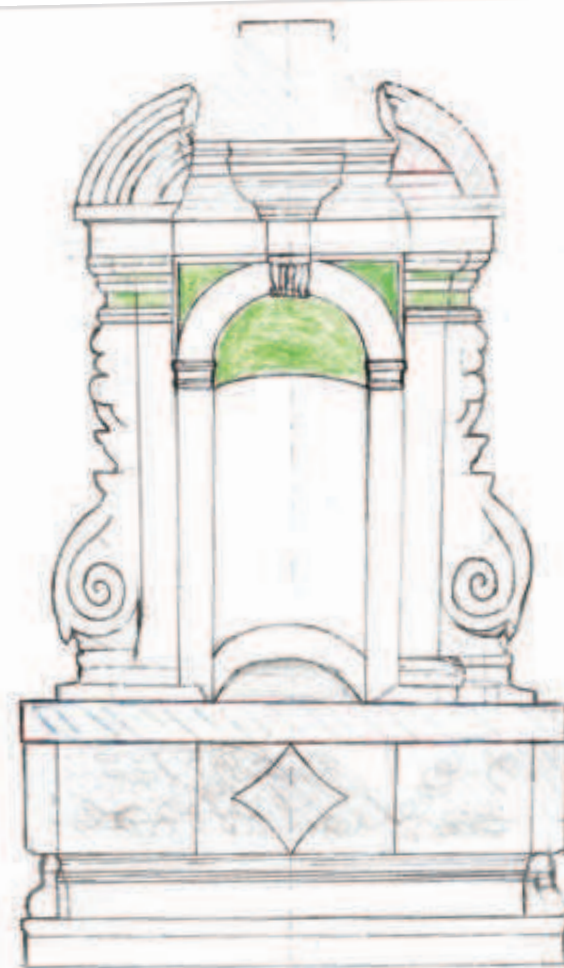
županije (pročelnica Angela Bujas). Tom prigodom dijelovi oltara su sortirani i arhitektonski te fotografski dokumentirani kako bi se otkrila forma oltara, u svrhu njegove buduće rekonstrukcije/restauracije.

59 Dimenzije kamene baze su: visina 45 cm, širina c. 89 cm, dubina 24 cm. Zeleno je obojen središnji medaljon unutar kartuše širine 45 cm. Postavlja se pitanje je li zelenu polikromiju nanio slikar amater Amadeo Ballerini prigodom restauracije oltara 1907. godine. Unutrašnje polje medaljona široko je 29 cm, visoko 17 cm. Ne znamo je li nekoć na njemu bio zabilježen natpis ili možda datacija.

60 Riječ je o ornamentu koji Nijemci nazivaju *Rollwerk*, a Englezi *strapwork* odnosno *scrollwork*. Riječ je o plitkom ornamentu koji čini kombinacija volutnih, uvijenih, krivuljnih motiva i palmeta. Središnje ovalno polje okružuju *strapwork* smotuljci, središnji se uvijaju prema vani, a gornji i donji prema unutra, s ispunom od motiva palmete. O tom tipu kartuše vidi Premerl, „Drveni oltari 17. st. u Dalmaciji“, 49–50, Hartmann. *Rollwerk. Kunstlexikon*. Ukraš kartuše tipa *strapwork* javlja se kao motiv u namještaju i na drvenim oltarima iz 17. stoljeća.

61 Serlio, „Il terzo libro d'architettura ... nel qual si figurano, e descrivono le antiquita di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia. Regole generali di architettura ... sopra le cinque maniere de gli edifici, cioe, thosciano, dorico, ionico, corinthio, e composito, con gli essempli de l'anquita“.

Sl. 2.
Prijedlog rekonstrukcije
glavnog oltara iz špilje
sv. Ante (crtež:
I. Prijatelj Pavičić)



Kamena stuba je izvorno ležala na popločanom podu crkve u kojemu su tijekom recentnih istraživanja, koja je proveo arheolog Emil Podrug, pronađeni ostaci grobova.

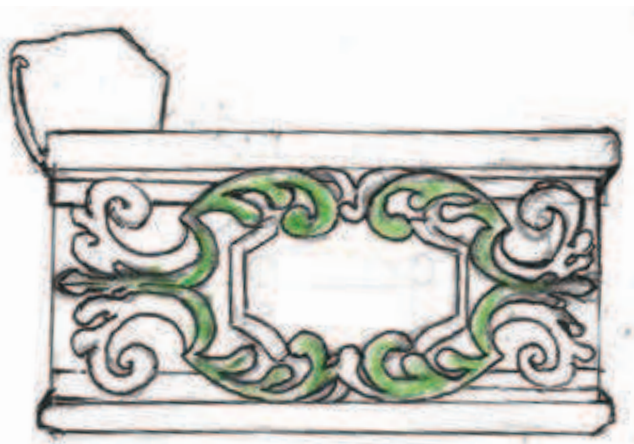
Antependij je podijeljen na tri veća pravokutna polja. Na središnjem pravokutnom polju antependija isklesan je u plitkom reljefu izbočeni kvadratični oblik zaobljenih, konkavnih stranica. Antependij uokviruju s lijeve i desne strane dvije pravokutne lezene. Njegova dužina jednaka je dužini menze.

Sreća je da retabl isklesan od monolitnog bijelog vapnenca nije uništen pri padu/rušenju gornjeg dijela oltara. Djelomično je polikromiran zelenom bojom. Na retablu dominiraju bočni pilastri i polupilastri. U gornjem dijelu monolitnog retabla isklesano je njihovo profilirano gređe s obratima.

Niša za skulpturu smještena je unutar polja pravokutnog oblika. Uokvirena je pilastrima s jednostavno profiliranim toskanskim poluka-



Sl. 3.
Postolje za skulpturu s
nekadašnjega glavnog
oltara u špilji sv. Ante
(foto: I. Prijatelj Pavičić)



Sl. 4.
Crtež postolja
za skulpturu s
nekadašnjega glavnog
oltara u špilji sv. Ante
(izradila: I. Prijatelj
Pavičić)

pitelima, isklesanim poput gređa.⁶² Trokutasti prostori između luka koji uokviruje nišu, gornje grede i bočnih pilastara oltara obojeni su zelenom bojom. Zelenom bojom obojena je i polukružna polukalota gornjeg dijela niše unutar retabla. Valja spomenuti da su zeleno naizmjenično obojene i pojedine grede unutar trabeacije iznad bočnih pilastara retabla.

Postoji mišljenje da je zelena boja ostatak restauratorskog zahvata provedenog 1907. godine na oltaru koji spominju don Luka Jelić i don Krsto Stošić.

Edikulu s nišom uokviruju sa svake strane po dva u kamenom monolitu isklesana „nosača“. Ravno klesani pilastri koji uokviruju nišu, a u gornjem dijelu nose profilirano gređe, razlikuju se oblikom od nosača – rubnika, isklesanih na bočnim rubovima retabla, koji su plastično mo-

delirani. Njihovu donju polovicu sačinjavaju velike, visoke pužasto oblikovane krilne volute koje se efektno ističu unutar cjelovite kompozicije retabla. Takav tip koljenasto lomljenih uspravljenih flankirajućih voluta (venec. *voluta ad onda e spirali*) preuzet je iz bogate altarističke riznice venecijanskog graditelja Baldassarea Longhene. Baldassareov otac Melchisedec primijenio ih je prvi put 1604. godine na mramornom oltaru koji je projektirao za venecijansku crkvu San Giorgio dei Greci. Njegov sin Baldassare koristio ih je najprije u dekoraciji venecijanskih nadgrobnih spomenika. Na polju altaristike motiv uspravljenih pilastara uvodi 1661. – 1672. godine na oltaru u venecijanskoj crkvi San Nicolò dei Tolentini. Od 1680. godine nadalje usvojili su ga i koristili ne samo venecijanski altaristi nego i oni s područja goričko-gradišćanske grofovije.⁶³ U baroknoj se altaristici takve volute javljaju ponekad obložene bujnim akantusom ili, pak, one same imaju široke lisnate završetke. Motiv uspravljenih volutnih pilastara, masivnih stupaca sastavljenih od cilindrične jezgre, a u donjem dijelu raščlanjenih dvama uspravljenim volutama, koji bočno zaključuju edikulu, nalikuju ujedno i na oltarno rješenje koje je pod nazivom „*pedestallo con ornamento (volutis, cauliculis, cartocci)*“ objavio 1700. godine u drugoj knjizi *Perspectiva pictorum et architectorum* slavni talijanski altarist, slikar i graditelj Andrea Pozzo.⁶⁴ U dalmatinskoj baroknoj altaristici 17. i 18. stoljeća sačuvano je nekoliko primjera oltara s retablom s krilnim volutama. Kao primjer navela bih kasnobarokni glavni oltar župne crkve u Klisu i glavni oltar u crkvi sv. Ivana Krstitelja u Šibeniku koji su izvela braća altaristi Pio i Vicko Dall'Acqua.⁶⁵

Na oltaru u crkvi sv. Ante Opata gornje polovice tih osebujnih „nosača“ – rubnika trbušasto su oblikovane strukture prekrivene cementnim mortom. Iz te se trbušaste strukture plastikom izdižu plastični oblici. Njihova izvorna forma je zbog pokrovnog cementnog morta danas nečitka. Završavaju zadebljanjem volutnog oblika na koje se naslanja gornje gređe.⁶⁶ Nadam se skoroj restauraciji oltara koja će omogućiti čitanje izvornog izgleda cjelovitih nosača – rubnika.

- 63 Šourek, *Altarističke radionice na granici: barokni mramorni oltari u Rijeci i Hrvatskom primorju*, 38–39. Oltar iz crkve sv. Ante izrasta iz arhitekturne kulture snažno obilježene Longheninom djelatnošću.
- 64 Šourek, *Altarističke radionice na granici: barokni mramorni oltari u Rijeci i Hrvatskom primorju*, 72; Pozzo, *Perspettiva de pictori e architetti*, fig. 24.
- 65 Tomić, *Mramorni oltari i skulptura u Dalmaciji*, 168, 170, 171; Tomić, „Djelatnost altarista Pija i Vicka Dall'Acqua u Dalmaciji“, 67.
- 66 Volutu uklesanu na vrhu desnog nosača – rubnika otkrio je nedavno Mate Pavin, restaurator tehničar iz Restauratorskog odjela Šibenik skinuvši s nje pokrivni cementni mort. Perlain i Zubin Ferri, „Kameni inventar crkve/špilje sv. Ante, Kanal sv. Ante, Šibenik – istražni konzervatorsko-restauratorski zahvati“.

Već sam spomenula da je tijekom istraživanja nedavno provedenih u crkvi iz stipesa oltara izvađena kamena građa koja je pripadala izvornoj atici oltara: zelenom bojom oslikano ornamentirano kameno postolje za nekadašnju svetačku skulpturu, komadi sadre i klesani kameni blokovi koji su činili izvornu ispunu stipesa. Među komadima kamenih blokova korištenih kao ispuna stipesa, pronađenih u njegovoj unutrašnjosti, otkriven je ranosrednjovjekovni pleterni kameni fragment.⁶⁷ Pretpostavlja se da je riječ o ulomku pluteja oltarne pregrade, ukrašenom pleterom. Ukrašen je nizom od dvije učvorene troprute kružnice urešene virovitim rozetama. Stoga se na temelju sličnih primjera iz Rižinica kod Klisa i Kašića kod Zadra prema mišljenju Željka Krnčevića, direktora Muzeja grada Šibenika, može smatrati radom tzv. klesarske radionice iz vremena kneza Trpimira i smjestiti najkasnije u sredinu 9. stoljeća.⁶⁸ Kamenu ulomak s pleterom u špilju sv. Ante Opata u šibenskom kanalu je očito donesen kao sekundarni građevinski materijal. Valjalo bi ispitati mogućnost je li donesen iz Morinja u šibenskom Donjem polju, iz gotičke crkve sv. Lovre koja se spominje pri osnutku šibenske biskupije 1298. godine.⁶⁹ Valja se prisjetiti kako je pri njoj djelovala bratovština sv. Lovre te da su nadarbenici crkve bili šibenski plemići. U vrijeme podizanja oltara u crkvi sv. Ante Opata župnik crkve sv. Lovre bio je Šimun Soppe Papalić, brat naručitelja oltara Jurja Soppe Papalića. Šimun je bio njezin plovnik od 1717. do smrti 1760. godine. Oko njegova izbora za plovana crkve sv. Lovre sačuvana je zabilješka o svađi između upravitelja tog beneficija dana 7. 10. 1699. godine.⁷⁰ Protiv Šimunova izbora bili su tad šibenski plemići Šimun Carrara i Aleksandar Micheli, a za njega se založio njegov brat Juraj Soppe Papalić. Arheološkim istraživanjima provedenima u segmentima unutar ogradnog zida groblja, kao i u samoj crkvi sv. Lovre ustanovljen je čitav niz srednjovjekovnih ukopa, istraženo je 57 grobova na zapadnoj strani današnjega groblja, jedan grob iza same apside te četiri grobnice u crkvi. Ustanovljeni su ukopi u širokom vremenskom rasponu od 9. stoljeća pa do u kasni srednji vijek. Pronađen je veliki broj ulomaka arhitektonske plastike koji upućuju na veći crkveni kompleks. Pronađeni dijelovi crkvenog namještaja, jedna kamenica i trabeacije s natpisima, od kojih jedan upućuje na moguću dataciju u 917. ili 1017. godinu. Nasta-

67 N. Sa. (Hina), „Arheološki nalazi za više od stoljeća pomiču starost Šibenika“, Podrug, Pavić i Prijatelj Pavičić, „Povijest i kontekst korištenja špilje sv. Ante“, str. 77–79.

68 N. Sa. (Hina), „Arheološki nalazi za više od stoljeća pomiču starost Šibenika“.

69 O tome vidi Podrug, Pavić i Prijatelj Pavičić, „Povijest i kontekst korištenja špilje sv. Ante“, str. 78–79. Autori ukazuju i na predromanički fragment pronađen na tvrđavi sv. Mihovila u Šibeniku.

70 Stošić, *Sela šibenskog kotara*, 59.

nak objekta pokraj crkve sv. Lovre u Morinju povezuje se sa zadužbinom nekoga hrvatskog vladara ili drugoga visokog dostojanstvenika. U crkvi sv. Lovre pronađen je ulomak dovratnika sa sličnim motivom dvije učvorene troprute kružnice s okulusom u središtu kao u špilji sv. Ante. Visina ulomka je 30 cm, širina 17 cm, a debljina 19 cm.⁷¹ Visina ulomka iz crkve sv. Ante je 21,5 cm, širina 31,5 cm, a debljina 15 cm. Razlikuje se od morinskog fragmenata po tome što je u sredini učvorene kružnice rozeta, a ne okulus. Teško je zasad suditi potječe li predromanički fragment pronađen u stipesu iz crkve sv. Lovre. Ako se utvrdi da potječe, postavlja se pitanje je li Šimun Soppe Papalić kao šibenski kanonik i župnik crkve sv. Lovre sudjelovao u posvećenju novog oltara sv. Nikole u crkvi sv. Ante i fragment s pleterom, podrijetlom iz crkve koju su Šibenčani častili kao prethodnicu njihove katedrale, svjesno simbolički dao uzidati u stipes. Naime, prisjetimo se čuvene legende o osnutku šibenske biskupije koja je bila veoma aktualna u vrijeme Šimuna Soppe Papalića. Poznato je da je papa Bonifacije VIII. 1298. godine dodijelio Šibeniku bulom *civitet*. Proglasio ga je gradom i odobrio osnivanje biskupije. Papa Bonifacije izdao je bulu na zamolbu šibenskog klera i preporuku siciliske kraljice Marije i kneza Jurja I. Šubića Bribirskoga.⁷² Deset godina prije tog događaja, 1288. godine, šibenski je kler poslao papi Nikoli IV. u Vatikan zamolbu da im odobri osnivanje biskupije. Pismo pape Nikole IV. objavio je 1673. trogirski povjesničar Ivan Lučić (1604. – 1679.), a citiram ga u prijevodu Jakova Stipišića: „Kaptol crkve morinjske u Dalmaciji, koji se nalazi kod crkve šibenskog kaštela, morinjske dijeceze, (...) nakon što su grčki razkolnici razrušili morinjski grad, dobre uspomene morinski biskup koji je vladao u to vrijeme kao i rečeni kaptol istog grada preseliše u šibenski kaštel za koji se zna da se nalazio blizu spomenutog grada, gdje se kaptol zadržao dugo vremena i još se tamo nalazi, a rečeni se biskup povukao u neki samostan koji se nalazi u selu koje se zove Trogir... Kako je rečena crkva morinjska nakon smrti spomenutog biskupa dugo ostala ispražnjena...“

71 Jakšić i Krnčević, „Predromanički reljefi iz crkvice Sv. Lovre u Morinju kraj Šibenika“, 94 (91–110).

72 O tom događaju piše Slavo Grubišić: „Teški i često krvavi stogodišnji sukob između šibenskog i trogirskog puka i klera zbog biskupa i biskupije treba biti riješen, odluči papa Nikola IV. pa su Trogirani po papinskoj zapovijedi dobili zaduženje za šest mjeseci odgovoriti na pismo. Iako su trogirski biskupija i splitska nadbiskupija poduzele niz mjera da biskupiju zadrže u Trogiru, dugogodišnji spor je bio riješen tek kad su Šibenčani primili od pape Bonifacija VIII. bulu 1298. godine u kojoj papa podijeljuje Šibeniku *civitet* – proglašava ga gradom i biskupiju u gradu. Papa je to učinio tek nakon što se za šibensku biskupiju kod njega osobno zauzela sicilijanska kraljica Marija i knez Juraj I. Šubić Bribirski.“ S. Grubišić, *Šibenik kroz stoljeća*, Šibenik, 1974.

Međutim, Trogiranin Lucić, otac hrvatske historiografije, u svom djelu *Memoriae istoriche di Tragurio, ora detto Trau / Povijesna svjedočanstva o Trogiru* 1673. godine⁷³ proglasio je sadržaj tog pisma šibenskog klera lažnim. Sama mogućnost vjerodostojnosti sadržaja pisma Šibenčana papi Nikoli IV. bila je u suprotnosti s povijesnom Lucićevom tezom da su grad Šibenik osnovali Hrvati svojim dolaskom, a u pismu papi stoji da se morinjski biskup sklonio u kastrum Šibenik početkom šestog stoljeća. Možda ga je kao Trogirana vrijeđalo pisanje Šibenčana da je Trogir u doba morinjskog biskupa, dakle početkom šestog stoljeća, bio selo.

Suvremenik Šimuna Soppe Papalića, talijanski povjesničar, isusovac Filippo Riceputi (1667. – 1742.), koji je s Danieleom Farlatiem napisao *Illiricum sacrum*,⁷⁴ u djelu pod nazivom *Memorie di cose Dalmatiche nella storia della vita di San Giovanni Orsini vescovo di Trau*, koje je dopunio kanonik Stjepan Lucić Pavlović u Zadru 1864. godine, zapisao je na temu Morinja:

*Lorino (...) detto corrotamente Morino o Morigno, città d'origine antica... Duro questa sede a Morino per alquanto piu d'un secolo sino all'anno 640. quando con altre città di Dalmazia distrutta anche questa, il vescovo si ritiro a Trau, che col vantaggio d'essere circondata dal mare, si difese felicemente dagli Avari, crudeli autori di quell'eccidio. Ivi sedettero li prelati successori sino al discendere del decimo terzo secolo, nel qual tempo la terra di Sebenico, membro ancor essa, come Trau, dell'antica diocesi di Morino, principio per certe antiche regionni a pretendere di essere elevata al grado di propria città, e che al suo clero piuttosto, che al traguriense dovesse differirsi la guirridica elezione del comune pastore.*⁷⁵

Benediktinski povjesničar Ivan Ostojić bio je mišljenja da „tradicija činjenicu o postojanju biskupije blizu kasnijeg Šibenika nije mogla izmisliti... Tradicija nije pouzdan izvor povijesnih podataka, iako ponekad može biti odličan putokaz u rješavanju određenih povijesnih pitanja.“⁷⁶

- 73 Lucić, *Povijesna svjedočanstva o Trogiru*, vol. 1, Čakovski sabor, 1979., preveo Jakov Stipišić.
- 74 Kapitalno djelo o crkvenoj povijesti ilirskih zemalja tiskano u Veneciji od 1751. do 1817. godine. Nakon Riceputijeve smrti isusovac Daniele Farlati (1690. – 1773.) revidirao je projekt i izdao prvih pet svezaka (1751. – 1753.).
- 75 Citirano prema prijevodu Ostojić, *Šibenik i okolica od najstarijih vremena do 12. stoljeća*, 51.
- 76 Ostojić u *Šibenik i okolica od najstarijih vremena do 12. stoljeća* citira Farlatijev *Životopis sv. Ivana Orsinija*, trogirskog biskupa i sveca (Farlati, *Illyricum sacrum*, I): „U životopisu nalazimo tvrdnju da u Trogiru nekada ne bijaše biskupa, nego u Loranu, valjda rimskom Loranumu, koji je označen na Peutingerovoj karti negdje oko današnjeg Šibenika, a u visini Magnuma (Kljake kod Drniša), i to njemu jugozapadno prema moru.“ Danas se pretpostavlja da je u blizini crkvice sv. Lovre bio u 10. stoljeću i benediktinski kraljevski samostan sv. Bartula sagrađen

Nakon ovog ekskursa o pleternom fragmentu, vraćam se stipesu oltara u crkvi sv. Ante u kojem je otkriven i fragment polikromnoga mramornog stupića. Trebalo bi istražiti je li pripadao oltaru s mramornim stupovima koji don Krsto Stošić u zapisima iz 1927. i 1941. godine spominje da se nalazio u crkvi.

Među kamenom građom pronađenom unutar stipesa srušenog oltara izdvojila bih i profilirani ostatak segmentnog luka atike. Riječ je o polukružnom profilu, odsječku zabata, koji je nekoć stajao s lijeve strane atike. Taj se fragment segmentog luka uklapa dimenzijama u ostale pronađene dijelove nekadašnjega profiliranoga gornjeg dijela trabeacije, također pronađen unutar stipesa srušenog oltara. Unutar stipesa srušenog oltara pronađena je i izvorna kamena arhitravna greda koja se nekoć naslanjala na gornji dio kamenoga monolitnog retabla, razlomljena u tri veća komada.⁷⁷ Zahvaljujući sačuvanim dijelovima, znamo da je edikula izvorno bila zaključena prekinutim zabatom. Prekinuti segmentni zabat nekoć se uzdizao s obrata gređa. Trabeacija je počivala na pilastrima koji su isklesani monolitno, bez baza. U istraživanjima kamene građe koja se nalazila u unutrašnjosti stipesa i s njegove bočne strane pronađeno je nekoliko fragmenata stube na kojoj se nalazio oltar. Nadalje, u istraživanjima unutrašnjosti stipesa pronađeno je pravokutno udubljenje. Trebalo bi istražiti je li služilo za smještaj relikvija, kao što je to bilo uobičajeno u doba baroka.

Nove spoznaje o oltaru koje donosi njegova rekonstrukcija

Na temelju dokumenata koje je obavio don Krsto Stošić, a koje sam nastojala prepričati u članku, nameće se nekoliko pitanja. Je li opisani barokni oltar onaj isti oltar za koji je oporučno ostavio novce zadarski plemić Jeronim Detrico? Njegovu oporuku izvršio je bogati šibenski trgovac Nikola Buronja, koji je osobno ostavio pedeset dukata za podizanje oltare

na temeljima staroga, vjerojatno također benediktinskog samostana. Samostan se spominje za posjeta kralja Stjepana II. Šibeniku 1089. godine, kad je kralj na Donjem polju održao sabor plemstva, svećenstva i naroda. To potvrđuje u narodu više sačuvanih toponima Bartulovština i toponim Mostir (manastir). Šibenski arheolog Željko Krnčević u djelu *Šibenik i šibenski kraj u ranom srednjem vijeku*, 20, piše o lokalitetu Grušine: „Po svemu sudeći na ovom je mjestu bilo nekoliko sakralnih objekata od kojih su dva ili čak više njih bili istodobno u upotrebi“. Krnčević je mišljenja: „U vrijeme stvaranja vlastite biskupije Šibenčani se pozivaju i na sačuvanu tradiciju – legendu o postojanju morinjskog biskupa. Donose tako priču o morinjskom gradu u blizini Šibenika koji je, tobože, imao i svog crkvenog poglavara – biskupa.“

77 Svi navedeni elementi, osim desnoga segmentnog luka, pronađeni unutar stipesa. Grede se obrće u osi središnjih pilastara te se u zoni niže za skulpturu vraća u istu ravninu.

posvećenog svecima Nikoli i Jakovu.⁷⁸ U kasnijim dokumentima povezanima s tim oltarom, koje je objavio Stošić, ime sv. Jakova, zaštitnika grada Šibenika, više se ne spominje.

Ako je suditi prema njegovom današnjem izgledu i prema dokumentima koje iznosi don Krsto Stošić, barokni urušeni oltar u špilji mogao je nastati oko 1726. godine, kad se u dokumentima navode podatci vezani uz njegovu izradu, dovršenje i opremanje. Naravno, pitanje precizne datacije njegova dovršenja treba ostaviti otvorenim, kao i pitanje identifikacije altarista, autora oltara. Izgled baroknog oltara iz crkve sv. Ante i materijal od kojeg je sagrađen upućuju na financijske mogućnosti naručitelja iz obitelji Papalić. Njegov je izgled proizašao iz zahtjeva naručitelja. Vezan je uz specifičnu funkciju oltara na kojem ne samo da se odvijala misa, osobito za blagdan titulara crkve sv. Ante Opata, nego su ispred njega grobovi muških članova šibenskih plemićkih obitelji iz obitelji Papalić, Soppe-Papalić i Draganić Vrančić. Uz oltar je bilo vezano misno ruho koje su čuvali nasljednici patronatskog prava na oltar, članovi obitelji Draganić Vrančić, a spominje se kao dotrajalo krajem 19. stoljeća te jedan kalež za vršenje euharistije. Skulptura sv. Nikole, koja je do Stošićeva doba bila u crkvi, upućivala bi na mogućnost da je oltar, kao što je to oporučno zaželio šibenski trgovac Nikola Buronja, bio posvećen njegovom imenjaku, zaštitniku mornara i pomoraca, svecu po kojem je bio nazvan nekadašnji benediktinski samostan, a na zemljištu kojega je sagrađena obližnja tvrđava sv. Nikole. Zanimljivo je istaknuti da Krsto Stošić spominje da su se u crkvi – špilji nekoć nalazili i slika sv. Nikole, i kip sv. Nikole, koji su zaogrta li plaštom.⁷⁹

Dvojica šibenskih plemića povezanih s narudžbom oltara Juraj Papalić (dokument iz 1663. godine) i njegov zet Frane Soppe, za vrijeme kojeg je oltar vjerojatno dovršen, bili su imućni. Oba su obnašala vojničke dužnosti. Možda je skromni, pustinjački ambijent kapele – špilje, a možda otežani pristup od obale rijeke Krke do špilje utjecao na to da se naručitelji odluče za izradu jednostavnijeg tipa oltara, bez složenijih kiparskih ukrasa i inkrustracija od skupocjenoga višebojnog mramora na antependiju. Zasad možemo na temelju ostataka oltara pronađenih *in situ* konstatirati da je mramor bio upotrijebljen za antependij. Većim dijelom sačuvan je prizmatični stipes s predoltarnikom izrađenim od uglačanoga

poliranog svjetlosivog mramora. Po boji i zrnato-kristaliničnoj strukturi taj sivi mramor prošaran bijelim granulama sličan je mramoru zvanom sardinski. Predoltarnik je u središnjem dijelu ukrašen (reljefno) ispučenim ukrasom četverokutnoga prizmatičnog oblika postavljenog na kvadratnom polju, a koji je pak uokviren jednostavnim pilastrima prizmatičnog oblika. Nažalost, od mramornih stupića koje spominje don Krsto Stošić 1927. godine da su se nalazili na oltaru u špilji sv. Ante pronađen je unutar stipesa oltara tek jedan mali mramorni ulomak. Stoga o izgledu konstrukcije kojoj su pripadali mramorni stupići ne možemo zasad niti nagađati.

Monumentalne dimenzije oltara zasigurno nisu odraz provincijskog siromaštva naručitelja. Retabl oltara očituje toskanski red koji je po svojoj jednostavnosti vrlo sličan dorskom redu, a po ukupnom dojmu i proporcijama jonskom redu. Valja imati na umu da se taj snažni red držao najprimjerenijim u vojnoj arhitekturi. Upotrebljavao se i za lučke zgrade i skladišta kad se tim objektima htio dati dostojanstven izgled.⁸⁰ Odabir toskanskog stila mogao bi upućivati na vojnog projektanta ili na činjenicu da su njegovi naručitelji bili u vojnoj službi.⁸¹ Nadaймо se da će buduća arhivska istraživanja podataka o crkvi sv. Ante u šibenskom Biskupskom arhivu, kao i istraživanje arhivskih dokumenata o šibenskim plemićkim obiteljima Soppe-Papalić i Draganić-Vrančić pomoći u identifikaciji autora oltara. Precizna rekonstrukcija izvornog izgleda oltara bit će moguća tek nakon detaljnog mjerenja i istraživanja cjelovitoga sačuvanog pronađenog materijala koji mu je pripadao. Samim tim, njegova će konačna analiza biti moguća tek nakon dovršetka predviđenoga konzervatorsko-restauratorskog rekonstrukcijskog zahvata.

Klasični, trodijelni odnos u komponiranju oltara, stipes, pilastri, dvodijelno gređe, pokazuju da se altarist inspirirao antičkim predlošcima i motivima iz arhitektonskih kasnorenesansnih traktata koje je obradio Daniel Premerl u svojoj disertaciji o dalmatinskim drvenim oltarima 17. stoljeća.⁸² Osnovne značajke likovnih odnosa tog oltara sadržane su u odmjerjenosti arhitektonskih dijelova i u usklađenosti strukture i ornamenta. Živost cjelini toga dijelom sačuvanog oltara s nišom za skulpturu zasigurno je nekoć davala polikromija.

Oltar je u odnosu na prostor špilje u kojem se nalazio bio monumentaln i dominantan. Njegova visina bila je zadana prirodnim okvirom, vi-

78 Konzervatorsko-restauratorskim zahvatom trebalo bi utvrditi potječe li zelena boja, kao i cementni mort (?) na krajnje bočnim nosačima iz vremena najrecentnije zabilježene restauracije oltara, obavljene 1907. godine, dok je oltar još bio u funkciji te nalaze li se ispod nje tragovi izvorne polikromije oltara. Perlain i Zubin Ferri, „Kameni inventar crkve/špilje sv. Ante, Kanal sv. Ante, Šibenik – istražni konzervatorsko-restauratorski zahvati.“

79 Stošić, *Sela šibenskog kotara*, 19.

80 Ackerman, „The Tuscan/Rustic Order: A Study in the Metaphorical Language of Architecture“, 15–34.

81 Tomić, *Mramorni oltari u Dalmaciji*, 168. Za taj strogi red držalo se da je najprikladniji za vojnu arhitekturu. Sebastiano Serlio držao ga je prikladnim za luke, fortifikacije, gradska vrata, tvrđave, palače, zatvore, oružarne i općenito ratne objekte.

82 Premerl, „Drveni oltari 17. stoljeća u Dalmaciji“.

sinom i širinom udubine u špilji u koju je bio postavljen.⁸³

Budući da je vjerojatno većim dijelom izrađen od lokalnog vapnenca, postoji mogućnost da je oltar djelo nekoga od u Dalmaciju doseljenih baroknih talijanskih altarista ili nekoga vještog domaćeg klesara. U razdoblju nastanka oltara koji će dospjeti pod patronat obitelji Soppe Papalić u šibenskoj pustinjačkoj crkvi sv. Ante zabilježena je nekolicina imena inozemnih majstora koji su radili srodne mramorne oltare po Dalmaciji. Prisjetimo se za početak mramornog oltara Gospe od Ružarija iz bolske dominikanske crkve iz 1723. godine, djela mletačkog altarista Marca Torresinija (1668. – nakon 1731.), koji je tijekom prvih desetljeća 18. stoljeća radio tipološki srodne polikromirane mramorne oltare ukrašene bočnim volutama.⁸⁴ Pišući o njegovom glavnom oltaru u Novoj crkvi (*Santa Maria Valverde*) u Šibeniku, R. Tomić pokušava na temelju analize arhivske građe o Torresinijevoj djelatnosti u Dalmaciji utvrditi je li riječ o oltaru što ga je patron Francesco Baffo trebao brodom dopremiti iz Venecije u Šibenik 1728. godine. Ili je, pita se Tomić, možda riječ o nekom drugom njegovom žrtveniku u Šibeniku i njegovoj okolini?⁸⁵ S tim u vezi spomenula bih da mu je Bojan Goja pripisao nedavno dva bočna oltara u Novoj crkvi, oltar Sv. Križa i oltar sv. Spiridiona. Na oba oltara uočavamo na bočnim stranama retabla pilastre koji u donjem dijelu završavaju pužastim volutama.⁸⁶

Zabilježeno je da je Marco Torresini boravio u Zadru i njegovoj okolini, gdje je projektirao Scala Santa i podizao oltare u Šibeniku, Trogiru, Splitu te na otoku Braču. Kako piše Radoslav Tomić, nakon sklapanja ugovora s

- 83 Visina oltara od vrha stipesa do utora sačuvanog u špilji je 272 cm.
- 84 Dana 18. 1. 1723. Marco Torresini ugovorio je podizanje oltara s bratovštinom sv. Nikole u dominikanskoj crkvi u Bolu. Vidi: Čoralić i Prijatelj Pavičić, „Prilog poznavanju dvaju oltara u boljskoj dominikanskoj samostanskoj crkvi“, 146–161. Vidi: Tomić, „Oltari Marka Torresinija u Dalmaciji“, *Adrias. Zbornik radova Zavoda za znanstveni i umjetnički rad HAZU u Splitu*, 20, 2014., 138–139.
- 85 Na osnovi zapisa don Krste Stošića poznato je da je Torresini 1724. izradio glavni oltar Nove crkve u Šibeniku koji je poslije razmontiran. Oltar je 1722. godine kod arhitekta u Veneciji naručila bratovština Majke od Milosrđa (*Santa Maria della Misericordia zvana i Valverde*), kad je dogovoreno da se uredi i oltar Sv. Križa. Tomić, „Oltari Marka Torresinija u Dalmaciji“, *Adrias. Zbornik radova Zavoda za znanstveni i umjetnički rad HAZU u Splitu*, 20, 2014., 134–136 (129–153). Nakon preinaka izvedenih 70-ih godina 20. stoljeća od oltara je ostao sačuvan samo stipes i svetohranište, oblikovano poput višestranog *tempietta* sa skupocjenim stupićima od zelenog mramora i korintskim kapitelima. Retabl je odstranjen.
- 86 Goja, „Prilozi venecijanskoj baroknoj altaristici i kiparstvu u Dalmaciji i na Kvarneru: Marco Torresini i Carlo Tagliapietra“, *Peristil*, 58, 2018., 66–68, 74.

dalmatinskim naručiteljima, vraćao se u Veneciju, gdje je imao radionicu. Iz Venecije je gotove dijelove oltara dopremao brodom u Dalmaciju. Za oltare je koristio i brački kamen, i to iz Bobovišća. Prema Tomiću Torresini pripada prvoj generaciji doseljenih altarista koji prenose kasnobarokne forme oltara proizašle iz Longhenine i Sardijeve baštine. U zadarskom arhivu, u fondu obitelji Lantana, sačuvana su njegova pisma Marku Antoniju Lantani datirana između 1725. i 1731. godine koja se odnose na gradnju glavnog oltara župne crkve Pohođenja Blažene Djevice Marije u Molatu na istoimenom otoku.⁸⁷

No vratimo se oltaru iz crkve-špilje sv. Ante Opata. Relativno strogi oblici oltara, bez razvedenih stranica stipesa ili pokrenutije atike, navode na dataciju oltara u ranije 18. stoljeće kad je još bila živa tradicija Baldassarea Longhene.

Među nešto kasnijim šibenskim srodnim oltarima valja upozoriti na oltar sv. Antuna Padovanskog u šibenskoj crkvi sv. Frane (nacionalnom svetištu sv. Nikole Tavelića) na kojem je između 1748. i 1750. godine radio mletački majstor Domenico, sin altarista Giuseppea (Iseppo) Fadiga. Tabernakul na oltaru postavio je Pietro Scotti.⁸⁸ Riječ je o sličnom tipu longhenovskog oltara s dvama uspravljenim volutnim pilastrima na retablu.⁸⁹ Giuseppe Fadiga, Domenicov otac spominje se kao *tagliapietra* u *campo Santa Margherita* u Veneciji 1739. godine. Akademik Radoslav Tomić za altariste iz obitelji Fadiga piše da su slijedili massarijevsku tipologiju oltara.⁹⁰

Nažalost, bez preciznijih arhivskih podataka o vremenu njegova nastanka, teško je samo na temelju komparativne analize s nekoliko sličnih dalmatinskih oltara, koji su djela mletačkih altarista i potječu iz prve polovine 18. stoljeća, identificirati autora baroknog oltara iz nekadašnje crkve sv. Ante u kanalu sv. Ante. S obzirom na uobičajene mehanizme narudžbe u Šibeniku u 18. stoljeću ne čini se nevjerojatnim da su naručitelji iz obitelji Soppe Papalić mogli povjeriti posao i nekom stranom altaristu graditelju koji je tad živio u Dalmaciji. Nadalje, valja imati na umu da oko 1720. – 1730. u Dalmaciji djeluje i nekolicina mletačkih vojnih inženjera,

- 87 Goja, „Prilozi venecijanskoj baroknoj altaristici i kiparstvu u Dalmaciji i na Kvarneru: Marco Torresini i Carlo Tagliapietra“, *Peristil*, 58, 2018., 65–76.
- 88 Stošić, „Oltari u crkvi sv. Frane u Šibeniku“, 29; Tomić, *Mramorni oltari u Dalmaciji*, 150, 153.
- 89 Jedan od članova te obitelji, Pietro Fadiga izradio je 1783. godine glavni oltar šibenske varoške crkve. Stošić, *Varoška crkva u Šibeniku*, 19; Šourek, *Altarističke radionice na granici: barokni mramorni oltari u Rijeci i Hrvatskom primorju*, 235–238.
- 90 Tomić, *Mramorni oltari u Dalmaciji*, 113, 150. Kasnobarokni venecijanski arhitekt Giorgio Massari (1687. – 1766.) naslijedio je longhenovsku oltarnu tipologiju.

koji su povremeno bili angažirani i na poslovima podizanje i opremanja crkava.⁹¹ Naravno, valja se prisjetiti i lokalnih protomajstora djelatnih u Šibeniku i okolici u vrijeme podizanja oltara. Primjerice šibenskog protomajstora Ivana Skoku (Scocco, Skok) podrijetlom iz Raba. Godine 1722. sklopio je ugovor s bratovštinom Gospe od Vrhpoljca da će im sažidati crkvu od bračkog kamena i bijelog kamena koji se vadio u Vrhpoljcu. Brački kamen koristio se za pragove, vrata, prozore i vijence. Dovozio se iz Brača preko Jadrtovca. Crkva Gospe od Vrhpoljca dovršena je 1726. godine.⁹² Na njezinom se pročelju ističe velika preslica. Preslicu je postavio tako da presijeca zaključni zabat pročelja. Iznad baze preslice Skoko je postavio veliku ukладu, s bokova podržanu volutama. U njezinom središnjem dijelu isklesao je u plitkom reljefu jednostavnu baroknu kartušu. Svojom dekoracijom uklada podsjeća na kameno postolje za skulpturu koje se nekoć nalazilo na oltaru sv. Nikole (?). Volute ponavlja i iznad uklade, uz visoko uspravljenu biforu s vitkim otvorima za zvona. Biforu zaključuje segmentnim, u sredini presječenim zabatom. Znamo da je u dva navrata, 1736. i 1749. godine sklopio ugovor sa stanovnicima Betine na otoku Murteru za podizanje zvonika (dovršenog 1752.) i nove kapele oko velikog oltara betinske župne crkve sv. Frane Asiškog, na kojoj je radio i njegov prezimenjak Petar Skoko. Sudjelovao je na oblikovanju svetišta (1725.), broda i pročelja (1746. – 1749.) župne crkve Sv. Križa u Vodicama. U gradu Šibeniku radio je na podizanju zdenca kod crkve sv. Ivana Krstitelja. Podigao je i stubište s obje strane renesansne gradske

91 Kao primjer navela bih pukovnika Antuna Markovića koji je tipični predstavnik generacija vojnih inženjera stasalih nakon završetka posljednjega mletačko-osmanskog rata, a koji nije imao priliku pokazati svoje tehničko umijeće u ratnim okolnostima. Od 1732. godine uz Markovićovo se ime u spisima mletačke vojne administracije navodi i inženjerska služba, a prvi je njegov inženjerski angažman bio crtež dijela toka rijeke Krke s projektom o sprečavanju zatrpavanja njezina korita. Iduće se tri godine inženjer Marković bavio rijekom Krkom skicirajući njezin tok i vodopade, te projektirajući njezino novo korito. Činjenica što je Marković u isto vrijeme obavljao inženjerske poslove i zapovijedao vlastitom postrojbom, pješačkom satnijom nije u tadašnjoj inženjeriji bila izuzetak. O tom časniku i inženjeru pisao je Fisković, „Ignacije Macanović i njegov krug“, 198–268; Bilić, *Inženjeri u službi Mletačke Republike: inženjeri i civilna arhitektura u 18. stoljeću u mletačkoj Dalmaciji i Albaniji*, 24–44; Čoralić i Markulin, „Vojni inženjer Antun Marković (u. 1767.) i njegova pješačka pukovnija“, 177–178. Otprilike u vrijeme podizanja oltara u crkvi – pećini sv. Ante, negdje prije 1722. godine lokalni protomajstor Petar Skoko radio je na podizanju makarske katedrale. D. Bilić, „Inženjer Francesco Melchiori (u. 1743.) u službi Mletačke Republike“, 485–492.

92 Stošić, *Sela šibenskog kotara*, 72.

lože. Smatra se da je djelovao na gradnji Varoške crkve te na barokizaciji Nove crkve i crkve sv. Frane, gdje mu se pripisuje izrada baroknih profila portala, prozora i lože zvonika.⁹³ S obzirom na činjenicu da se u trenutku podizanja oltara u crkvi sv. Ante Opata Ivan Skoko profilira u najaktivnijega šibenskoga graditelja, valja istražiti mogućnost njegova sudjelovanja u podizanju oltara. S tim u vezi zanimljivo je uočiti sličnosti motiva vitice s krivuljnim listovima koji je Skoko isklesao u plitkom reljefu na nadvratniku portala betinske crkve s motivom *scrollwerka* isklesanom na postamentu nekadašnjeg kipa sv. Nikole.

Spomenula bih usput nekoliko tipološki srodnih mramornih oltara s volutnim pilastrima lociranih u crkvama izvan Dalmacije, a koji bi potvrđivali pretpostavljenu dataciju oltara iz špilje. U franjevačkoj crkvi u gradu Krku srodan mu je bočni oltar sv. Ante Padovanskog za koji se pretpostavlja da bi mogao biti djelo kasnoga 17. – ranoga 18. stoljeća.⁹⁴ Damir Tulić je u katalogu svoje doktorske disertacije o istarskim mramornim oltarima objavio nekoliko tamošnjih relativno sličnih oltara s bočnim volutnim pilastrima kao što su glavni oltar s palom s prikazom Bogorodice sa sv. Silvestrom i sv. Sofijom u župnoj crkvi svetog Silvestra pape u Kanfanaru (prva četvrtina 18. stoljeća, autor nepoznat), oltar sv. Ante Padovanskog u župnoj crkvi sv. Jurja u Bujama datiran 1746., djelo radionice Antona Boškariola i bočni oltar u crkvi Gospe od Anđela u Poreču.⁹⁵

Kad je riječ o samoj narudžbi oltara sv. Nikole u pustinjačkoj crkvi, valja imati na umu da su neki od ključnih naručitelja oltara obnašali vojne dužnosti u mletačkoj vojsci u trenutku kad je udio Šibenčana u sklopu postrojbi *Fanti oltramarini* i *Croati a cavallo* u mletačkoj vojsci znatno porastao. Naime, intenzitet njihova bilježenja u spomenutim postrojbama kontinuirano je rastao u početnom dijelu 18. stoljeća, odnosno u doba Drugoga morejskog rata (1714. – 1718.) i u godinama nakon njega.⁹⁶ Šibenčane tad, sudeći prema dosada istraženoj arhivskoj građi, nalazimo na svim razinama vojne

93 Prijatelj, „Arhitekt Ivan Skoko i domaći majstori šibenskog baroka“, 105–120; Prijatelj, „Barok u Dalmaciji“, 693; Horvat Levaj, *Barokna arhitektura*, 391–393.

94 Zahvaljujem na informaciji prof. dr. Danku Šourek.

95 Tulić, *Kamena skulptura i oltari 17. i 18. stoljeća u Porečko-pulskoj biskupiji*: doktorska disertacija, sv. II., *Katalog*, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, mentor: dr. sc. Nina Kudiš, 2012., kataloške jedinice 79, 23 i 199.

96 Mjesta djelovanja, stacioniranja i popisivanja šibenskih časnika, dočasnika i vojnika odražavaju rasprostranjenost mletačkih stečevina od *terraferme*, preko Istre i Dalmacije, do Boke i Grčke, ali i svjedoče o mobilnosti elitnih mletačkih kopnenih jedinica. Šibenčani su se, promatrajući ih u kontekstu cjelovitog uzorka, uklapali u opću sliku vojnika toga vremena. Vidi: Čoralić, i Katušić, *Šibenčani u mletačkim prekomorskim kopnenim postrojbama u 18. stoljeću*, 148–149 (bilj. 1 i 2).

piramide mletačkih prekojadranskih pješačkih i konjaničkih postrojbi. Neki od njih, poput odvjetaka obitelji Fenzi i Divnić, postigli su visoke časničke činove i zapovijedali pukovnijama. Niz je Šibenčana, često plemića, zabilježen u činu kapetana, poručnika i potporučnika, a brojni su zabilježeni kao obnašatelji specijaliziranih službi u pripadajućim postrojbama. Povjesničari Lovorka Čoralić, Maja Katušić i Nikola Markulin uočili su da su brojni Šibenčani, obnašatelji nižih činova (niži časnici i dočasnici) i specijaliziranih službi, djelovali u jedinicama kojima su zapovijedali njihovi sugrađani. U svojim su istraživanjima spomenuti povjesničari uočili djelovanja šibenskih vojnika od Zadra do Crne Gore. Tijekom svoje bogate karijere neki od njih postigli su najviše časničke činove i istaknuti su protagonisti novovjekovne vojne povijesti istočnog Jadrana. Mnogi od njih, poput mletačkih zapovjednika koji su potjecali iz plemićkih obitelji Papalić, Soppe Papalić i Draganić Vrančić kao pripadnici lokalne elite šibenske komune tijekom ratova protiv Osmanlija potvrđivali su svoj status i podizanjem obiteljskih grobnica i crkvenih oltara u šibenskom kraju.⁹⁷

Prostor špilje sv. Ante Opata u izvornom kontekstu

Zahvaljujući činjenici da je sačuvano 90 posto originalnog oltara, moguća je cjelovita rekonstrukcija njegova izvornog izgleda. Njegova bi rekonstrukcija, koju planira u skoroj budućnosti izvesti Javna ustanova prirode šibensko-kninske županije, kao i obnova nekadašnjega pristupnog stubišta do crkve, bitno obogatila prostor nekadašnje crkve-špilje u kanalu sv. Ante, vrativši barem djelomično kulturno-povijesnu vrijednost koju je taj osebujni crkveni prostor nekoć imao. Upravo u duhu zamisli koje je imao davne 1927. godine don Krsto Stošić kad je zapisao: „Nije nam časno, da ovakva idilična pozicija i starinska pećina kapelica stoji barbarski zapuštena. Ta svaki stranac pogledat će razočaran u onaj kraj. Treba se maknuti. Pustinjak sv. Antun je dugo čekao zbog naše nemarnosti. To čuti svaki razumniji građanin, kao i svi ribari i brodari, koji konalom prolaze. Svatko je za to, da se onaj kraj uredi. Svatko će dati svoj doprinos. Uredimo pristan, putić i kapelu s novim svečevim kipom. Učinimo zakionište pod potkapijom, nasadimo bore i čemprese vazda zelene. Tada ćemo opet imati jedan zamak, gdje ćemo biti bliži moru, brdu i nebu, prirodi i Bogu.“

Veseli činjenica da je nedavno, dana 17. 1. 2022., na blagdan sv. Ante Opata šibenski biskup Tomislav Rogić u špilji vodio Službu riječi, što svjedoči o inicijativi Šibenske biskupije da toj osebujnoj crkvi po-

97 Markulin, „Mletačka vojna organizacija u Dalmaciji i Boki od Mo-rejskog rata (1684. – 1699.) do Požarevačkog mira 1718.“ Markulin, „Vojno poduzetništvo u Mletačkoj Dalmaciji i Boki od 1700. do 1718. godine, 159–196; Čoralić, Markulin. „Vojni inženjer Antun Marković (u. 1767.) i njegova pješačka pukovnija,“ 177–178.

Sl. 5.
Današnji izgled
glavnog oltara
u špilji sv. Ante
u kanal sv. Ante
(foto: I. Prijatelj
Pavičić)



vrate izvornu funkciju.⁹⁸

Kad su Stošić i Ljubo Karaman pokušavali između 1927. i 1936. godine zaštititi ambijent i sakralnu funkciju špilje sv. Ante Opata, kao da su imali na umu činjenicu da je u Dalmaciji nekoć bilo nekoliko srodnih crkava-špilja, a koje danas više nisu u funkciji. Nekadašnji njihovi oltari su ili djelomično sačuvani, ili su, kao u slučaju crkve sv. Ante, uništeni. Zahvaljujući istraživanjima don Krste Stošića, znamo da je crkva sv. Ante poput pustinje Blaca na Braču bila mjesto kontemplacije, mjesto sklanjanja ili bijega pred Turcima, ili od kuge. Razmišljajući o tome kako je nekoć funkcionirao prostor špilje sv. Ante Opata ponad obale Krke, možemo se prisjetiti nekoliko talijanskih primjera crkava špilja u kojima su sačuvani oltari i crkvena funkcija. Krenula bih od čuvene špilje sv. Mihovila Arkandela pokraj slavnog svetišta u Monte Garganu.⁹⁹ U njoj se i danas nalaze tri oltara, barokni oltar sv. Frane iz 1675. godine, oltar sv. Križa iz 17. stoljeća i Gospin oltar. Lijepi Gospin oltar sačuvan je i u crkvi – špilji na lokalitetu Montevergine.¹⁰⁰ Svetom Mihovilu posvećena

98 „Molitva u Kanalu sv. Ante,“ pristupljeno 20. 1. 2022., <https://ika.hkm.hr/novosti/molitva-u-kanalu-sv-ante/>

99 „Gli altari nella grotta dell’Arcangelo“.

100 Današnja mala crkva, sagrađena na početku 18. stoljeća, zamijenila je raniju crkvu sagrađenu krajem 16. stoljeća. Zabilježena je legenda iz 1595. godine da se na tom lokalitetu Blažena Djevičica objavila lokalnom pastiru i zamolila ga da dovede na obližnje brdo župnika i stanovnike njegova kraja. Kad su tamo stigli, zapazili su špilju, a u njezinoj unutrašnjosti nalazio se oltar s Gospinim likom. Tada su odlučili podignuti na tom mjestu kapelu. Vidi: „Santuario di Montevergine Palmariggi. Province of Lecce. Puglia“.

je crkva špilja smještena u blizini Lago di Varano u Provinciji Foggia. U njoj je i danas oltar posvećen svecu arkandelu, zaštitniku ratnika.¹⁰¹ Posebno sugestivan je prostor njemu posvećene špilje (*Grotta dell'Angelo*) u *comune di Sant'Angelo* u Fasanelli pokraj Salerno. Kao i šibenska špilja sv. Ante, i ta osjećaj sakralnostiuguje misticizmu prostora. Pored te crkve (*grotta di San Michele*) već u 11. stoljeću okupljala se zajednica vjernika koji su pripadali benediktinskom redu, točnije benediktinskom samostanu Sv. Trojstva *di Cava dei Tirreni*. U crkvi se i danas nalazi nadgrobni spomenik iz 1585. godine opata Francesca Caracciola, koji je dao načiniti njegov nećak Fabio Caracciolo na njegovu uspomenu. Sa šibenskom crkvom – špiljom mogla bi se po nekadašnjoj funkciji pustinjačke crkve usporediti tzv. *Grotta dell'eremita* smještena u Valle di Susa u Piemontu pokraj Torina, s oltarom koji je pripadao pustinjacima.¹⁰² Priča o nastanku tog oratorija u špilji povezana je sa sv. Giovannijem Vincenzom, prvim zabilježenim pustinjačkom koji je ovdje boravio oko 1000. godine, a proglašen je svecem. Riječ je o ravenskom biskupu koji je bio napustio svoju biskupiju da bi se posvetio kontemplativnom životu, poput našega svetog Jerolima. Legenda priča da su tamošnji eremiti željeli sagraditi svetište posvećeno sv. Mihovilu na obližnjem Caprasiju i tada otkrili špilju.¹⁰³ Čuvena je i crkva špilja blizu Udina koju Talijani zovu *grotta di San Giovanni d'Antro*, a Slovenci Landarska jama.¹⁰⁴

Svi navedeni primjeri špilja – crkava s oltarima sugestivna su mjesta smještena usred netaknutog krajobraza koja posreduju osjećaj vjere, mira i duhovnosti, te predstavljaju specifična mjesta za molitvu. Smještena su u pejzažu, daleko od naseljenog prostora, nekada su to bila mjesta teško dostupna masi vjernika, kao nekoć crkva špilja sv. Ante Opata. Posljednjih godina to su turističke meke. Ako bude obnovljen njezin inventar, crkva sv. Ante Opata mogla bi postati prvorazredna kulturno-umjetnička zanimljivost unutar šetnice u kanalu sv. Ante i središte neke nove priče o tome zaštićenom kulturnom krajoliku.

- 101 U crkvi se nalaze dva zavjetna oltara, pretpostavlja se romaničkog podrijetla, na kojima se časte arkandeo Rafael i Navještenje. „Grotta san Michele Cagnano Varano.“
- 102 „Museo Torino. Archivio fotografico“.
- 103 „Storie. Comune Caprie“.
- 104 Pretpostavlja se da je postala kulturnim prostorom u osmom stoljeću. Nalazi se u Pulfero, u dolini Natisone, pokraj Cividale del Friuli. U njezinoj se unutrašnjosti nalazi kapela s drvenim oltarom iz 18. stoljeća, koji se pripisuje slovenskim majstorima, dok skulpture na oltaru datiraju iz 16. stoljeća i pripisane su radionici Giovannija Martinija. „Grotta d'Antro“.

NEOBJAVLJENI IZVORI

Kratice

- Arhiv Arheološkog muzeja u Splitu: AMS, Arhiv
- Arhiv Konzervatorskog odjela u Splitu: Arhiv KO Split
- Biskupski arhiv u Šibeniku, Kanonske vizitacije: BAŠ, KB.
- AMS, Arhiv don Luka Jelić, Jelićev putni notes Murter – Krka 1907. – 1911., *Sibenicensia*, fascikl IX/1.
- Arhiv KO Split, 1929., br. 56, 57, 130.
- Arhiv KO Split, 1936., br. 2, „Popis zgrada, utvrda, crkava i kapelica koji treba da se ušćuvaju radi svoje historične vrijednosti“ od 18. 11. 1935.
- Arhiv KO Split, 1936., br. 2, dopis Ljube Karamana Gradskom poglavarstvu u Šibeniku od 13. 1. 1936.
- BAŠ, KB, kutija 13, vizitacija biskupa Scottija 1786. – 1787.
- BAŠ, KB, kutija 14, vizitacije biskupa Scottija 1790. i 1791., te 1792. godine.
- BAŠ, KB, kutija 20, „Pastirski pohod 1905.“

POPIS LITERATURE

- Ackerman, James S. „The Tuscan/Rustic Order: A Study in the Metaphorical Language of Architecture“. *Journal of the Society of Architectural Historians* XLII, br. 1 (March 1983): 15–34.
- Batelja, Juraj. *Svećenička pustinja Blaca – u obrisima povijesnih činjenica i zrcalu svoga Pravilnika*. Zagreb: Biskupija bračko-hvarsko-viška, 1992.
- Bilić, Darka. *Inženjeri u službi Mletačke Republike: inženjeri i civilna arhitektura u 18. stoljeću u mletačkoj Dalmaciji i Albaniji*. Split: Književni krug u Splitu, 2013.
- Bilić, Darka. „Inženjer Francesco Melchiori (u. 1743.) u službi Mletačke Republike“, 485-492. U: *Ljudi 18 stoljeća na hrvatskom prostoru*, ur. Lovorka Čoralić. Zagreb: Hrvatski institut za povijest, 2016.
- Bužančić, Radoslav. „Pustinja Blaca – kulturni krajolik.“ *Klesarstvo i graditeljstvo* 26, br. 1–2 (2017): 2–19.
- Bužančić, Tomislav. „Blaca.“ U *Samostani otoka Braća*. Bol–Supetar, 1993.
- Comune Caprie.to.it. „Storia. Comune di Caprie.“ Pristupljeno 21. 7. 2021., <https://www.comune.caprie.to.it/it-it/vivere-il-comune/storia>
- Culturaitalia.it. „Archivio fotografico. Fondazione Torino Musei.“ Pristupljeno 21. 7. 2021., http://www.culturaitalia.it/opencms/viewItem.jsp?language=en&case=&id=oai%3Amuseotorino.it_archiviofotografico%3A9967
- Čoralić, Lovorka. „Draganić.“ U *Hrvatski bibliografski leksikon*, sv. 3, Č–Đ. Zagreb: Hrvatski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1993: 541.
- Čoralić, Lovorka i Ivana Prijatelj Pavičić. „Prilog poznavanju dvaju oltara u bolskoj dominikanskoj samostanskoj crkvi.“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, br. 28 (2004): 146–161.
- Čoralić, Lovorka i Maja Katušić. „Šibenčani u mletačkim prekomorskim kopnenim postrojbama u 18. stoljeću.“ *Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru* 58 (2016): 148–149.
- Čoralić, Lovorka i Nikola Markulin. „Vojni inženjer Antun Marković (u. 1767.) i njegova pješaka pukovnija“. *Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru* 60 (2018): 167–204.
- Farlati, Daniele. *Illyricum sacrum*. Venecija: Apud Sebastianum Coletti, 1751.
- Fisković, Cvito. „Ignacije Macanović i njegov krug.“ *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 9 (1955): 198–268.
- Foggiatoday. „Grotta San Michele (Cagnano Varano).“ Pristupljeno 21. 7. 2021., <https://www.foggiatoday.it/social/grotta-san-michele-cagnano-varano-foggia.html>

- Fosco, Antonio G. *La cattedrale di Sebenico ed il suo architetto Giorgio Orsini detto Dalmatico*. Zara: G. Woditzka, 1873.
- Fosco, Antonio G. „I due progetti della Cattedrale di Sebenico di Antonio Massegne e di Giorgio Orsini.“ *Folium Diocesanum* IX, br. 2 (1890): 14–15.
- Fosco, Antonio G. *Documenti inediti della fabbrica cattedrale di Sebenico ed il suo architetto, Giorgio Orsini detto Dalmatico*. Sebenico: Tipografia della curia vescovile, 1891.
- Galvani, Federico Antonio. *Il Re d'armi di Sebenico con illustrazioni storiche*. Venecija: tip. di Pietro Naratovich, 1884.
- Glavaš, Ivo i Ivo Šprljan. „Kule na ulazu u Kanal sv. Ante – neodvojivi dio šibenskih fortifikacija.“ *Ars Adriatica* 8 (2018): 47–60.
- Goja, Bojan. „Prilozi venecijanskoj baroknoj altaristici i kiparstvu u Dalmaciji i na Kvarneru: Marco Torresini i Carlo Tagliapietra“, *Peristil* 58 (2018): 65–76.
- Granić, Miroslav i Denis Martinović. *Plemstvo Kraljevine Dalmacije 1814. – 1918*. Zadar – Split: Državni arhiv u Zadru – Književni krug u Splitu, 2018.
- „Grotta d'Antro“. Pristupljeno 21. 7. 2021., <http://www.grottadantro.it>
- Grubišić, Slavo. *Šibenik kroz stoljeća*. Šibenik, 1974.
- „Hans Folnesics“. *Mitteilungen der Zentralkommission*, 1914, III. Folge, XIII. Jg., Personalstand vom 30. November 1914, o. S.
- Hartmann, Peter W. *Rollwerk. Kunstlexikon*. Sersheim: Vertriebsagentur, Raßhofer, 1997.
- Horvat Levaj, Katarina. *Barokna arhitektura*. Zagreb: Naklada Ljevak, listopad 2015.
- *Hrvatska enciklopedija*, mrežno i zdanje. „Folnesics, Hans.“ Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 30. 12. 2020., <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=20042>.
- *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje. „Riedl, Pavao.“ Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 30. 12. 2020., <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=52816>
- Il turista.info. „La Grotta Santuario di San Michele Arcangelo scavata nella roccia a Sant Angelo a Fasanella“. Pristupljeno 21. 7. 2021., https://www.ilturista.info/ugc/info/da_visitare/2370-La_Grotta_Santuario_di_San_Michele_Arcangelo_scavata_nella_roccia_a_Sant_Angelo_a_Fasanella/
- Jakšić, Nikola i Željko Krnčević. „Predromanički reljefi iz crkvice Sv. Lovre u Morinju kraj Šibenika“, *Starohrvatska prosvjeta* III/24 (1997): **91–110**.
- Juran, Kristijan. „Morlaci u Šibeniku između Ciparskog i Kandijskog rata.“ *Povijesni prilozi* 30, br. 49 (2015): 163–208.
- Juran, Kristijan. „Trgovci, pomorci, obrtnici i medicinski djelatnici u Šibeniku od 1620. do 1633. godine.“ U *Šibenik od prvog spomena*, zbornik radova međunarodnog skupa. Šibenik: Muzej grada Šibenika, 2018.: 269–270.
- Kojundžić, Tonko. „Slika sv. Apolonije u Šibeniku“. *Acta stomatologica Croatica*, vol. 30, br. 4 (1996): 306–307. Pristupljeno 8. 6. 2021., file:///C:/Users/Ivana/Downloads/30_4_306_307_kojundzic.pdf
- Kovačić, Slavko i Nikša Lučić. „Jelić, Luka.“ U *Hrvatski biografski leksikon*, sv. 6, I–Kal, Zagreb: Hrvatski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2005: 436–439.
- Kovačić, Vanja. „Dragonjina spilja.“ U *Ranokršćanski spomenici otoka Braća*, ur. Joško Belamarić, 97. Split: Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture – Split, 1994.
- Krnčević, Željko. *Srednjovjekovna arheološka nalazišta na Šibenskom području*. Zagreb: Hrvatsko arheološko društvo, 1998.
- Krnčević, Željko. *Šibenik i šibenski kraj u ranom srednjem vijeku*. Split: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 1998.
- Kurelac, Iva. „Nova saznanja o povjesničaru Dinku Zavoroviću, njegovoj obitelji i svojiti“. *Zbornik Odsjeka povijesnih znanosti Zavoda povijesnih i društvenih znanosti HAZU*, br. 25 (2006): 183–202.
- Ladić, Zoran. „O šibenskim hospitalima i leprozorijima kasnog srednjeg

- vijeka prema bilježničkim spisima.“ U *Šibenik od prvog spomena*, zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa 950 godina od prvog spomena Šibenika, Šibenik, 26. – 28. rujna, ur. Iva Kurelac, 153–174. Šibenik – Zagreb: Muzej grada Šibenika – Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2018.
- Lucić, Ivan. *Povijesna svjedočanstva o Trogiru*, vol. 1. Preveo Jakov Stipišić. Split: Čakavski sabor, 1979.
- Markulin, Nikola. „Mletačka vojna organizacija u Dalmaciji i Boki od Morejskog rata (1684. – 1699.) do Požarevačkog mira 1718.“. Doktorska disertacija. Odjel za povijest Sveučilišta u Zadru, 2015.
- Markulin, Nikola. „Vojno poduzetništvo u Mletačkoj Dalmaciji i Boki od 1700. do 1718. godine“. *Povijesni prilozi*, br. 51 (2016): 159–196.
- Marotti, Mario. „Otkriven spomenik Petru Jeronimu Draganiću Vrančiću.“ Šibenski portal, 21. 8. 2016. Pristupljeno 21. 7. 2021., <https://sibenskiportal.hr/zupanija/pirovac/otkriven-spomenik-petru-jeronimu-draganic-vrancicu/>
- Miagostovich, Vincenzo. „Per un diario sebenicense.“ *Nuovo cronista di Sebenico*, anno II (1894): 107–115.
- Miletić, Milivoj i Joško Čuzela. *Crkva sv. Ante (kanal sv. Ante)*. Šibenik: DOM-KONZALTING d.o.o. – Šibenik, travanj, 2015.
- Montesantangelo.com. „Gli altari nella Grotta dell'Arcangelo.“ Pristupljeno 21. 7. 2021., <https://www.montesantangelo.com/esplora/san-michele-arcangelo/gli-altari-nella-grotta-dellarcangelo/>
- Ostojić, Ivan. *Benediktinci u Hrvatskoj*, II. dio, *Benediktinci u Dalmaciji*. Split, 1964.
- Ostojić, Ivan. *Šibenik i okolica od najstarijih vremena do 12. stoljeća*. Krapina, 1972.
- Pavić, Josip. „Hrvatska utvrđenja Šibenika i okolice u ostavštini Luke Jelića.“ U *Don Luka Jelić (1864. – 1922.) istraživač i znanstvenik: valorizacija znanstvenog opusa*, knjižica sažetaka, znanstveni skup, Zadar, 24. listopada 2019: 15.
- Pederin, Ivan. „Šibenik (Sebenico) nel basso Medioevo fino al 1440“. *Archivio storico italiano*, vol. 149, N. 4, 550 (ottobre–dicembre 1991): 811–885.
- Perlain, Petra i Tea Zubin Ferri. „Kameni inventar crkve/špilje sv. Ante, Kanal sv. Ante, Šibenik – istražni konzervatorsko-restauratorski zahvati.“ U *Važnost zaštićenih područja za očuvanje prirodnih i kulturnih vrijednosti i održivi razvoj lokalne zajednice*, zbornik međunarodnog znanstveno-stručnog skupa održanog u Šibeniku 18. – 20. listopada 2023, org. Javna ustanova Priroda Šibensko-kninske županije, u tisku.
- Plemstvo.hr. „Obitelji. Draganić Vrančić.“ Pristupljeno 15. 12. 2020., <http://www.plemstvo.hr/obitelji/draganicvrancic5>
- Podrug, Emil. „Izvještaj o sondažnom istraživanju špilje sv. Ante“. Šibenik: Muzej grada Šibenika, rujan, 2013.
- Podrug, Emil, Josip Pavić, Ivana Prijatelj Pavičić, Željka Bedić et al. *Crkva, pustinja, bunker. Špilja sv. Ante u kanalu pred Šibenikom*, ur. E. Podrug i E. Pavičić. Šibenik: Muzej grada Šibenika, Javna ustanova Priroda Šibensko-kninske županije, Javna ustanova Tvrdava kulture Šibenik, 2023.
- Podrug, Emil, Josip Pavić i Ivana Prijatelj Pavičić. „Povijest i kontekst korištenja špilje sv. Ante“. U Podrug, Emil, Josip Pavić, Ivana Prijatelj Pavičić, Željka Bedić et al. *Crkva, pustinja, bunker. Špilja sv. Ante u kanalu pred Šibenikom*, ur. E. Podrug i E. Pavičić, 9–107, 131–144. Šibenik: Muzej grada Šibenika, Javna ustanova Priroda Šibensko-kninske županije, Javna ustanova Tvrdava kulture Šibenik, 2023.
- Podrug, Emil, Željka Bedić, Vlasta Vyroubal, Mario Šlaus, Sarah McLure i Željko Krnčević. „Istraživanja grobova špilje sv. Ante“. U Podrug, Emil, Josip Pavić, Ivana Prijatelj Pavičić, Željka Bedić et al. *Crkva, pustinja, bunker. Špilja sv. Ante u kanalu pred Šibenikom*, ur. E. Podrug i E. Pavičić. Šibenik: Muzej grada Šibenika, Javna ustanova Priroda Šibensko-kninske županije

- je, Javna ustanova Tvrđava kulture Šibenik, 2023.
- Podrug, Emil, Josip Pavić, Ivana Prijatelj Pavičić. „Špilja sv. Ante kod Šibenika – mjesto crkvene, pustinjačke i vojne baštine.“ U *Važnost zaštićenih područja za očuvanje prirodnih i kulturnih vrijednosti i održivi razvoj lokalne zajednice*, zbornik međunarodnog znanstveno-stručnog skupa održanog u Šibeniku 18.–20. listopada 2023., org. Javna ustanova Priroda Šibensko-kninske županije, u tisku.
 - Popovčak, Borivoj i Sanja Cvenić. *Schneiderov fotografski arhiv. Hrvatski spomenici kulture i umjetnosti*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Strossmayerova galerija starih majstora, 1999.
 - Pozzo, Andrea. *Perspettiva de pictori e architetti* II. Roma: Stamperia di Gio. Giacomo Komarek, 1700.
 - Premerl, Daniel. „Drveni oltari 17. stoljeća u Dalmaciji“. Doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2008.
 - Prijatelj, Kruno. „Arhitekt Ivan Skoko i domaći majstori šibenskog baroka“. *Zbornik zaštite spomenika kulture* III, br. 1 (1952): 105–120.
 - Prijatelj, Kruno. „Barok u Dalmaciji.“ U *Barok u Hrvatskoj*, ured. Slavko Goldstein et. al., 693. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1982.
 - Prijatelj Pavičić, Ivana. „Prilog poznavanju dviju glava porijeklom iz crkve-pećine Sv. Ante opata u šibenskom Kanalu sv. Ante“. *Ars Adriatica*, br. 11 (2021.): 129–150.
 - Radić, Danka. „Grbovi splitskih obitelji u Armi di Trav – Gioco de armi Jerolima Buffalisa i na trogirskim zdanjima“. *Kulturna baština*, br. 34 (2007): 47–82.
 - Ricceputi, Filippo i Stefano Paulovich Lucich. *Memorie di cose Dalmatiche nella storia della vita di San Giovanni Orsini vescovo di Traù scritta dal padre Filippo Riceputi e pubblicata dal canonico Stefano Paulovich Lucich con appendici*. Zadar: Tip. Demarchi-Rougier, 1864.
 - Serlio, Sebastiano. *Il terzo libro d'architettura ... nel qual si figurano, e descrivono le antichità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia. Regole generali di architettura ... sopra le cinque maniere de gli edifici, cioè, thoscane, dorico, ionico, corinthio, e composito, con gli essempli de l'antichità*. Venecija: Ed. Francesco Marcolini, 1540.
 - Skelin, Ante. „Šibenska komuna od početka Ciparskog do pred Kandijski rat“. *Časopis studenata povijesti Sveučilišta u Zadru, Rostra*, br. 8, godina X (2017): 91–115.
 - Stošić, Krsto. „Pećina Sv. Ante Opat u šibenskom kanalu“. Šibenik: Pučka tiskara, 17. 1. 1927. (letak) (isto, *Narodna straža*, 4, Šibenik, 18. 1. 1927., 4, 2–4) Pristupljeno 8. 6. 2021., http://212.92.192.228/digitalizacija/novine/narodna-straža_1927_01__004.pdf
 - Stošić, Krsto. „Oltari u crkvi sv. Frane u Šibeniku.“ *Novo doba*, 24. 12. 1930., str. 29.
 - Stošić, Krsto. *Varoška crkva u Šibeniku. Povijesne crte*. Šibenik: Tiskara „Kačić“, 1932.
 - Stošić, Krsto. *Sela šibenskog kotara*. Šibenik: Tiskara „Kačić“, 1941.
 - Šibenik.in. „Jedan od najznačajnijih Pirovčana svih vremena. Otkriven spomenik Petru Jeronimu Draganiću Vrančiću. Pristupljeno 15. 12. 2020., <https://www.sibenik.in/zupanija/jedan-od-najznacajnih-pirovca-na-svih-vremena-otkriven-spomenik-petru-jeronimu-draganicu-vrancicu/63789.html>
 - Šourek, Danko. *Altarističke radionice na granici: barokni mramorni oltari u Rijeci i Hrvatskom primorju*. Zagreb: Leykam International, 2015.
 - Tomić, Radoslav. „Djelatnost altara Pija i Vicka Dall'Acqua u Dalmaciji.“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 17, br. 2 (1993): 67–79.
 - Tomić, Radoslav. *Mramorni oltari i skulptura u Dalmaciji*. Zagreb: Matica hrvatska, 1995.
 - Tomić, Radoslav. „Oltari Marka Toresinija u Dalmaciji“, *Adrias. Zbornik radova Zavoda za znanstveni i umjetnički rad HAZU u Splitu*, br. 20 (2014): 129–153.

- Tportal. Sa. N. (Hina). „Arheološki nalazi za više od stoljeća pomiču starost Šibenika“, 22. 12. 2020. Pristupljeno 10. 3. 2021. <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/arheoloski-nalazi-za-vise-od-stoljeca-pomicu-starost-sibenika-20201222>
- Tripadvisor. „Santuario di Montevergine Palmariggi. Province de Lecce.“ Pristupljeno 21. 7. 2021., https://www.tripadvisor.it/LocationPhotoDirectLink-g2209362-d11897772-i344713238-Santuario_di_Montevergine-Palmariggi_Province_of_Lecce_Puglia.html
- Tulić, Damir. *Kamena skulptura i oltari 17. i 18. stoljeća u Porečko-pulskoj biskupiji*. Doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2012.
- Turistavagamondo. „Grotta dell'Angelo nell'comune di Santangelo a Fasanelle Salerno. Storia.“ Pristupljeno 21. 7. 2021., <https://www.turistavagamondo.it/2019/11/15/grotta-dellangelo-nel-comune-di-santangelo-a-fasanelle-salerno/>
- Urem, Mladen. „Ostavština pl. obitelji Draganić-Vrančić iz Pirovca“. U *Izvori za povijest obitelji Draganić-Vrančić*, ured. Goran Crnković, 14–15. Rijeka: Državni arhiv u Rijeci, 2017.
- von Rosenfeld, Heyer i Carl Georg Friedrich. *Der Adel des Königreichs Dalmatien: nach archivalischen und anderen authentischen Quellen*. Zagreb: Golden Marketing, 1995.
- Walderdorff, Imma. „Inventarisierung und stilgerechte Restaurierung: Die primären Aufgaben der institutionellen Denkmalpflege im Kronland Salzburg.“ Diplomski rad, Sveučilište u Salzburgu, 2005.

Ivana Prijatelj Pavičić, dr. sc., redovita je profesorica u trajnom zvanju na Odsjeku za povijest umjetnosti pri Filozofskom fakultetu u Splitu. Bavi se dalmatinskom umjetnošću u razdoblju od 14. do 19. stoljeća i umjetnicima hrvatskog podrijetla zvanim Schiavoni. Kao gostujuća profesorica predavala je na tri sveučilišta u inozemstvu. Objavila je šest knjiga, više znanstvenih radova, sudjelovala na više tuzemnih i inozemnih znanstvenih skupova te organizirala nekoliko skupova. Vodila dva znanstveno-istraživačka projekta i kao suradnica sudjelovala na nekoliko znanstvenih hrvatskih i međunarodnih projekata.

Ivana Prijatelj Pavičić, PhD, holds the position of Full Professor at the Department of Art History at the Faculty of Arts and Social Sciences, University of Split. Her research interests include Dalmatian art from the 14th to 19th centuries, and artists of Croatian origin, called Schiavoni. As a visiting professor, she has taught at three universities abroad. She has authored six books and a number of scholarly papers, participated in domestic and international scholarly conferences, and organized several symposia. She has led two research projects and participated in a number of scholarly projects in Croatia and internationally.

**New Insights on the Baroque Altar from the Cave Church of St Anthony
the Abbot in Šibenik's Canal of St Anthony**

The paper investigates a derelict Baroque altar situated in the cave church of St Anthony within the area known as the Krka River Canal near Šibenik. Based on an analysis of extant archival sources, the author posits a potential dating around 1726 for the altar's creation, completion, and furnishing. The precise date of its completion remains undetermined, as does its attribution. The conclusion raises inquiries into whether the austere hermitic atmosphere of the cave chapel and the challenging access from the bank of the Krka River influenced the commissioner's decision to opt for a simpler form of altar, devoid of intricate sculptural adornments or inlays crafted from precious multicoloured marble on the antependium.

KOPIJA I ORIGINAL (PROBLEM KOPIJA IKONA U ZBIRCI IKONA MOSTARSKO- -DUVANJSKE BISKUPIJE)

Tatjana Mićević-Đurić

Izvorni znanstveni članak /
Original scientific paper
UDK 75.046(497.6)

Sažetak:

U sklopu umjetničke zbirke Mostarsko-duvanjske biskupije nalazi se i jedna manja zbirka ikona. Te ikone nabavljane su sporadično, dobivane poklonima, a najveći broj ih je preuzet iz jednoga njemačkog samostana. Zbirka broji dvadeset pet ikona koje su trebale biti izložene u sklopu stalnog postava. Od tih dvadeset pet slika dvanaest je izvrsnih kopija poznatih, uglavnom kretske-venecijanskih ikona. Neminovno se nametnulo pitanje o tome jesu li te kopirane ikone vrijedne izlaganja, imaju li one ikakvu vrijednost i ako imaju, koja bi njihova vrijednost mogla biti.

U svijetu u kojem su originalnost i autentičnost, izvornost i neponovljivost, ključni elementi pri procjeni umjetničkih ostvarenja, prva pomisao bila je kako kopirane ikone potpuno treba zanemariti. No tad su se počele javljati dileme vezane uz specifičnost umjetničke forme ikone, njezin prvotni i stvarni smisao i značenje. Ikona je slikarska forma čvrsto vezana uz istočnu kršćansku crkvu. Na 7. ekumenskom saboru u Niceji 787. godine definirana je ne samo kao slika nego i kao liturgijski predmet. Dakle, ikona, prema takvim shvaćanjima, nije samo ilustracija biblijskog teksta nego je u potpunosti izjednačena s njime i zajedno s Pismom obznanjuje jednu i jedinu istinu – Inkarnaciju.

Na ikoni se ne prikazuje zemaljsko tijelo, nego ono preobraženo koje zrači božanskom svjetlošću. Ikona je ostvarivanje sličnosti sa samim izvornikom, prototipom, a ne s nekom njegovom trenutačnom, nepreobraženom i neosvećenom pojavnošću. S obzirom na to, u slikarstvu ikona strogo su propisana i čvrsto definirana pravila za prikazivanje Krista, Marije, svetaca i svetih događaja i ona se ne mijenjaju. Povijest slikarstva ikona povijest je ponavljanja uvijek istih rješenja. Stalno se iznova ponavljaju isti likovi u istim kompozicijama, ali se ipak javljaju i neke sitnije razlike u nekim nevažnim pojedinostima, a osobito u formalnim odlikama slike. Zbog toga se nijedna ikona, unatoč tim ponavljanjima, ne može smatrati kopijom.

Kopije ikona, kao doslovno ponavljanje čitavih rješenja u svim pojedinostima uz ponavljanje slikarskog rukopisa, nastaju u moderno vrijeme. Kopije nastaju u trenutku kad su neke slike, ikone, a ne prototipovi koje one prikazuju, same za sebe postale čuvene i kad se zbog njihove popularnosti

kod pojedinaca pojavila želja da ih i sami posjeduju. Te kopije nisu falsifikati, jer se one uvijek pozivaju na izvornik, pa u određenom smislu original postaje “prototip”.

U tom smislu kopirane ikone mogu imati i izvjesnu vrijednost. Prvo, kopija ikone predstavlja prenošenje informacije o vanjskom izgledu nekoga važnog originala, dokumentiranje izgleda čuvene slike. Na taj način takve kopije imaju edukativnu vrijednost i značaj. Drugo, ikona se nikada ne odriče svojega duhovnog aspekta, pa se to odnosi i na kopirane slike. S obzirom na to da je u pravoslavnom svijetu ikona definirana kao liturgijski, a ne samo umjetnički predmet, kopija ikone ponavljanjem tradicionalnog rješenja, pa i doslovnim kopiranjem, ne prekida prenošenje tradicije uobičajeno u slikarstvu ikona. Prema tome, i kopija ikone posjeduje liturgijsku vrijednost te u crkvi ili pri osobnoj molitvi može obavljati istu funkciju jednako kao i neka originalna slika.

Zbog takvih značenja i vrijednosti, edukativnih i liturgijskih kvaliteta, odlučeno je da se u stalni postav Zbirke umjetnina Biskupijskog centra Mostarsko-duvanjske biskupije uključi kompletna zbirka ikona, uključujući i dvanaest izvrsnih kopija koje ponavljaju čuvene slike kretskog ikonopisa uz obveznu napomenu u legendama uz slike te pojašnjenje fenomena ponavljanja i kopiranja u umjetnosti istočne crkve u katalogu stalnog postava.

Ključne riječi: ikona, kopija i original, ikonografska analiza slike, Bizant

U sklopu umjetnina koje čine zbirku sakralne umjetnosti Mostarsko-duvanjske biskupije nalazi se i manja zbirka ikona.¹ Tu zbirku čine slike koje su mostarski biskupi i svećenici dobivali na dar, a osobito je proširena prenošenjem zbirke ikona iz jednoga njemačkog ženskog samostana.² Tijekom rada na pripremi i oblikovanju stalnog postava biskupijske umjetničke zbirke pojavila se potreba i za ekspertizom tih ikona. Vodeći se kriterijima originalnosti, autentičnosti i izvornosti te formalnim i ikonografskim obilježjima slika, prvi zaključak bio je da se te slike mogu svrstati u tri skupine. Prvu čini devet ikona, originalnih radova ruskoga, kretsko-venecijanskog i srpskog ikonopisa različite kvalitete nastalih u razdoblju od 17. do 19. stoljeća. Drugu čini jedanaest vrlo kvalitetnih kopija starijih poznatih ikona koje ponavljaju neka čuvena ostvarenja kretskoga i kretsko-venecijanskog slikarstva te tako daju uvid u neka od najboljih ostvarenja te vrste slikarstva. Treću skupinu čine potpuno nebitni radovi, lošija ostvarenja suvremenog ikonopisa ili loše kopije nekih starijih slika čiji nam izvornici ostaju nepoznati.

O tome da se pri oblikovanju stalnoga izložbenog postava treba uvrstiti i devet originalnih ikona nema nikakve dvojbe. Među tih devet originalnih slika brojčano prednjače ostvarenja kretsko-venecijanskoga slikarstva. Četiri su takva primjera ikona Bogorodice s Kristom i svecima iz 17. stoljeća, ikona Bogorodice s Kristom sa scenama sa svetim ratnicima, također datirana u 17. stoljeće, ikona Bogorodice ikonografskog tipa *Izvor Života* iz 18. stoljeća te diptih s prikazom Krista i sv. Ivana Krstitelja, moguće Bogojavljenje, datiran u 17. stoljeće. Sva ta četiri ostvarenja predstavljaju kvalitetni kretsko-venecijanski ikonopis te ga reprezentiraju na vrlo dobar način, osobito u pogledu značajki likovne forme putem svojevrsnog akademizma, točnih proporcija i korektne anatomije ljudskog tijela, preciznog crteža, kao i u pravilu, finog tretmana površina podslikavanjem u cilju ostvarivanja plastičnosti oblika, te unošenja elemenata iz zapadnog slikarstva, osobito u svrhu ostvarivanja prostornosti prikaza. Mnogo manje se na tim slikama prepoznaju utjecaji Zapada u ikonografiji. Po brojnosti drugu skupinu originalnih ikona čine tri primjera ruskog ikonopisa. To su ikone na kojima je prikazano uskrснуće sa scenama praznika s kraja 18. ili iz 19. stoljeća, Deizis Solovki datiran u 19.

1 Zbirka je otvorena za javnost 20. III. 2023. Godine. Glavninu izložbenog postava čine djela suvremene umjetnosti – slikarstva, kiparstva i grafike koja je prikupljao svećenik Trebinjsko-mrkanske biskupije dr. sc. Vjeko Božo Jarak, a nastavio svećenik Mostarsko-duvanjske biskupije Ante Luburić. Autori izložbe i likovnoga postava su dr. sc. Danijela Ucović, povjesničarka umjetnosti i Anton Šarac. U stalnome postavu svoje mjesto su našle tri ikone koje se spominju u ovome tekstu.

2 O nabavci ikona iz njemačkog samostana informaciju sam dobila u osobnoj komunikaciji u kolovožu 2018. od don Antana Luburića.

stoljeće i ikona raspetog Krista sa scenama rođenja i smrti Bogorodice, te figurama sv. Ilije i sv. Ivana Krstitelja, datirana prema natpisu na poledini u 1888. godinu. Sva tri primjera ruskog slikarstva ikona kasnije su datacije i pokazuju završnu fazu ruskog ikonopisa u kojoj je već podosta rastočena bizantska slikarska tradicija.³ Dok u formalnome smislu te tri ikone ne predstavljaju kvalitetnije primjere, one su vrlo reprezentativne i informativne u ikonografskome pogledu jer prikazuju vrlo popularna i često slikana ikonografska rješenja nastala u kasnijim razvojnim fazama ruskog ikonopisa. U umjetničkoj zbirci mostarske biskupije nalazi se još po jedan primjer srpskog i grčkog ili makedonskog slikarstva poslijebizantskog razdoblja. Srpsko slikarstvo zastupljeno je ikonom Bogorodice Svecarice iz 18. stoljeća koja pokazuje upućenost u ondašnje novije ikonografske tendencije koje se javljaju na Atosu,⁴ ali ta slika u formalnom smislu otkriva dosta manjkavosti. Za razliku od nje, grčki primjer, ikona na kojoj je prikazano raspeće Kristovo, izvrstan je primjer kvalitetnoga poslijebizantskog slikarstva grčkog kopna.

Dok nije bilo nikakve dileme o opravdanosti i potrebi uvrštavanja tih ikona u stalni postav, jednako kao i neizlaganju loših kopija i suvremenih radova, pojavila se velika dvojba o mogućnosti i opravdanosti izlaganja deset kvalitetnih kopija čuvenih djela, uglavnom kretske-venecijanskog slikarstva, u sklopu stalnog postava mostarske biskupijske zbirke.

Kretske-venecijansko slikarstvo predstavljeno je dvjema vrlo karakterističnim primjerima koji prikazuju Bogorodicu Strasnju (Mukotrpnu), (Sl. 1, 2) ikonografski tip za koji se pomišljalo da je stvoren na Kreti u drugoj polovici 15. stoljeća i da je njen tvorac Andreas Ritzos.⁵ No iako je takva ikonografija nastala dosta prije, još u bizantskom slikarstvu 12. stoljeća,⁶ taj se ikonografski tip Bogorodice učvrstio i naširoko popularizirao upravo u kretskom slikarstvu tijekom 15. stoljeća, u vrijeme kad se potreba za humanizacijom svetih likova postavila kao jedan od postulata.⁷ Ta tema s vrlo jasnim značenjem predskazanja budućih patnji djeteta u majčinom naručju postaje vrlo popularna te govori i o prilikama u kojima grčko stanovništvo na širim prostorima strahuje od sve veće

3 Vladimir Ivanov, *Russian icons*, Rizzoli, 1990.

4 U grčkom manastiru Vatoped na Svetoj Gori čuva se čudotvorna ikona Presveta Bogorodica Svecarica iz XVII veka Svecarica ili Pantanassa na grčkom.

5 Sandro Bettini, *La pittura di icone cretese-veneziana e i madonneri* (Padova, 1933.), 21–23; Manolis Chatzidakis, *Les debuts de l'ecole cretoise et la question de l'ecole dite italogrecque* (Venezia, 1974.), 181.)

6 Paola Cortesi, „L'icona postbizantina,” u *LE ICONE – Il viaggio da Bisanzio al '900*, ur. Tania Velmans, (Milano, 2005.), 93.

7 O tom ikonografskom tipu, kao i o slikaru Ritzosu, pisala je Zoraida Demori Staničić u knjizi *Javni kultovi ikona u Dalmaciji* (Split, 2017.).

Sl. 1.
Bogorodica s Kristom
– *Strasna/Mukotrpna*,
kopija nepoznate
kretske-venecijanske
ikone, Umjetnička
zbirka Biskupije
mostarsko-duvanjske
(foto: Zoran Đurić)



Sl. 2.
Bogorodica s Kristom
– *Strasna/Mukotrpna*,
kopija nepoznate
kretske-venecijanske
ikone, Umjetnička
zbirka Biskupije
mostarsko-duvanjske
(foto: Zoran Đurić)



turske prijetnje. Strah djeteta, uplašeni okret pri kojem mu pada sandalica s noge, grčevito hvatanje objema ručicama za majčinu ruku, kao i tužni, ali dostojanstveni izraz na licu majke koja zna kakva je sudbina njezina čeda, u potpunosti odgovaraju ozračju i zadovoljavaju ukus tog vremena. Kopije u mostarskoj biskupijskoj zbirci predstavljaju vjerno ponavljanje takvog rješenja. Slike su gotovo identične, osim male promjene formata, zbog toga što je na „većoj“ ikoni izveden plastični okvir, dok je na „manjoj“ rub samo ocrtan tanjom linijom crvene boje.⁸ Ne može se pronaći točan izvornik, ali je jasno da su rađene prema istom uzoru, vrlo bliskom slikarstvu radionice Andreasa Ritzosa. Doslovno se ponavljaju sve pojedinosti na slici, položaj, broj i oblik nabora na odjeći i Marije i Djeteta, ukrasi na Marijinu maforiju, crte fizionomije i majke i Djeteta. Manje razlike opažaju se u slikarskom postupku. Iako se pri kopiranju jako pazilo na ponavljanje svake, najmanje pojedinosti, ipak se mogu uočiti neke sitnije razlike između tih dviju kopija. Ona „veća“, s plastičnim okvirom, odražava pažljiviji slikarski postupak, manje grafizma i snažnije ostvarenu plastičnost oblika, dok je „manja“ tvrđe slikana, sa slabijim plastičnim vrijednostima. No zanimljivo je kako se upravo u toj, nešto lošije slikanoj kopiji uočava vrlo važna ikonografska promjena. Naime, u prikazu Djeteta nije prikazana odvezana sandalica koja spada sa stopala ostavljajući ga ogoljenim, jedna od vrlo važnih pojedinosti ikonografskog tipa Bogorodice Strasne. Takvu promjenu možemo shvatiti kao indicaciju za slabiju ocjenu majstora koji je naslikao tu ikonu koja se temelji na slabijoj kvaliteti slikarskog postupka u kopiranju originala. U toj pojedinosti otkrivamo njegovo nepotpuno razumijevanje ikonografskog tipa.

Među kopijama mostarske biskupijske zbirke zanimljive su i one koje ponavljaju djela dvojice velikih majstora kretske-venecijanskog slikarstva iz sredine i druge polovice 16. stoljeća, Teofana Strelitzasa Bathasa i Mihaela Damaskenosa.⁹ Teofan Strelitzas Bathas, poznat i kao Teofan Krećanin, bio je vodeći slikar kretske škole tijekom prve polovice 16. stoljeća. Isticao se svojom radionicom kao najvažniji majstor zidnog slikarstva tog vremena, pozivan oslikavati crkve širom Grčke, u najvažnija kršćanska središta osvojenoga pravoslavnog svijeta, na Meteore i na Atos. U njegovu slikarstvu opažaju se utjecaji zapadnjačke umjetnosti, ali znatno manje nego kod nekih drugih kretskih slikara. Utjecaji zapadnoga slikarstva prepoznaju se u ponekoj individualiziranoj fizionomiji, ponekad ostvarenom kontaktu naslikanoga lika s gledateljem te razvijenijem osjećaju za prikazivanje prostornosti na slici. Osobito je privržen tradi-

8 Jedna ikona ima dimenzije 54,7 x 65 x 3 cm, a druga 50 x 60 x 3 cm.
9 Chatzidakis, *The Cretan Painter Theophanis: The Final Phase of His Art in the Wall-Paintings of the Holy Monastery of Stavronikita* (Mount Athos, 1986.), Graham Speake, Michael Damaskinos *Encyclopedia of Greece and the Hellenic Tradition*. (London - New York, 2021.), 443 - 444

ciji bizantske umjetnosti u poštivanju ikonografskih rješenja, pri čemu je vrlo konzervativan. Stoga, na slikama Teofana Krećanina susrećemo uglavnom i bez iznimke ustaljena tradicionalna bizantska kompozicijska rješenja. Ista svojstva slikarstva vidimo i na njegovim freskama, kao i na njegovim ikonopisnim ostvarenjima. Naime, on, kao i većina ondašnjih majstora, nije se ograničavao slikati samo jednu vrstu slikarstva, pa je uz freske slikao i ikone, kako ikonostasne cjeline, tako i pojedinačne slike. Za svetogorski manastir Stavronikitu 1546. godine naslikao je petnaest ikona, dvanaest prazničnih te tri ikone s temama Tomina nevjerovanja, Kristova javljanja ženama i sliku s temom „Vidi mjesto gdje Gospod leži“.¹⁰ Četiri kopije upravo tih čuvenih ikona *Prazničnog ciklusa: Navještenje Mariji, Rođenje Kristovo, Ulazak u Jeruzalem i Uznesenje Kristovo* nalaze se u mostarskoj biskupijskoj zbirci. One vrlo reprezentativno govore o kasnoj fazi Teofanova djelovanja i rezultatima do kojih je došao na polju ikonografskih istraživanja i traganja za što istinitijim slikarskim i ikonografskim izrazom „prave“ bizantske slikarske tradicije kojom se izražava suština kršćanske vjere i učenja o spasenju čovječanstva.

Tako je na kopiji Teofanove ikone *Navještenja Mariji* naslikana kompozicija koja u svakom detalju ponavlja originalnu sliku.¹¹ (Sl. 3) Prepoznaje se ikonografski obrazac uspostavljen u kretske ikonopisu upravo u vrijeme Teofanova djelovanja koji se temelji na ikonografskim rješenjima scene Navještenja iz slikarstva razdoblja Paleologa. Osnovna ikonografska shema, raspored figura, s arkandelom Gabrijelom na lijevoj i Bogorodici na desnoj strani, iskorak nebeskoga glasnika u prilasku Bogorodici koja sjedi i prede, te pozadina riješena pomoću oblika koji formiraju arhitektonsku kulisu ostala je nepromijenjenom. Jedino, u odnosu na uobičajeno rješenje, nedostaje ljljan, simbol Marijina djevičanstva, ali njega nema ni na originalnoj slici.¹² Kopija ikone s prikazom *Rođenja Kristova* (Sl. 4) također doslovno ponavlja originalnu sliku iz Stavronikite.¹³ Na pravokutnoj ploči prikazana je scena rođenja s nekoliko popratnih epizoda. Centralno je, kao najvažniji, postavljen sam prizor rođenja, prikazan s Marijom koja kleči ispred špilje u stijeni s rukama prekrštenima na prsima

10 Chatzidakis, *The Cretan Painter Theophanis: The Final Phase of His Art in the Wall-Paintings of the Holy Monastery of Stavronikita* (Mount Athos, 1986.).
11 Nicolas Constatas, *Theophanes the Cretan and the iconography of Annunciation*, (Mount Athos, 2012)
12 Nemanja Brkić, „Blagovest Bogorodici,“ u *Tehnologija slikarstva, vajarstva i ikonografija* (Univerzitet umjetnosti u Beogradu, Beograd 1991.), 183; Zoran M. Jovanović, „Blagovesti,“ u *Azbučnik pravoslavne ikonografije i graditeljstva* (Beograd: Muzej srpske pravoslavne crkve, 2005), 13–32.
13 Chatzidakis, *The Cretan Painter Theophanis*, fig. 83.



Sl. 3.
Navještenje, kopija
ikone Teofana
Strelitzasa Bathasa iz
manastira Stavronikita,
Umjetnička zbirka
Biskupije mostarsko-
duvanjske (foto:
Zoran Đurić)



Sl. 4.
Rođenje Kristovo,
kopija ikone Teofana
Strelitzasa Bathasa iz
manastira Stavronikita,
Umjetnička zbirka
Biskupije mostarsko-
duvanjske (foto:
Zoran Đurić)

i klanja se Djetetu u povojima koje leži u krevetiću, a griju ga vol i magarac. Okolo središnjeg prizora prikazani su sporedni likovi u epizodnim scenama: Josip koji sjedi i razgovara s pastirima, kupanje Djeteta, pastiri koji sviraju i pozdravljaju anđele koji slave rođenje Spasitelja te dolazak tri kralja. Svi ti elementi nalaze se identično postavljeni i identično oblikovani na originalnoj slici koja se smatra ikonografskim rješenjem nastalim u ranom 16. stoljeću u sklopu poslijebizantske slikarske tradicije koja svoje izvorište ima u ikonografiji iz vremena umjetnosti Paleologa uza zanimljive prinose zapadne umjetnosti, od kojih je najvažniji promijenjeni stav Bogorodice koja ne leži, nego kleči pred novorođenim Kristom.¹⁴ Jednak odnos prema tradicionalnim ikonografskim rješenjima prepoznamo i na ikonama naslikanim za ikonostas Stavronikite koje prikazuju *Ulazak u Jeruzalem* i *Uznesenje Kristovo* čije kopije se, također, nalaze u mostarskoj biskupijskoj zbirci. Tako je i Kristov ulazak u Jeruzalem prikazan na uobičajeni, tradicionalan način s grupom apostola na lijevoj strani predvođenih sv. Petrom koji slijede Krista na bijelom magarcu približavajući se Jeruzalemu prikazanom na desnoj strani kompozicije uobičajenim oblicima i mnogobrojnom skupinom Židova. Apostoli su s njima povezani epizodama s djecom koja pred Krista bacaju grane ili prostiru svoje haljine pred njime u znak dobrodošlice i veselja.¹⁵ Kompozicija *Uznesenje Kristovo*, kako je i uobičajeno, podijeljena je po vertikali na donji dio gdje u sredini stoji Bogorodica okružena simetrično postavljenim apostolima i anđelima koji pokazuju uvis, prema Kristu u gornjem dijelu slike koji je naslikan kako sjedi u mandorli okrugla oblika koju nose dva simetrično postavljena anđela.¹⁶ I u ta dva primjera dosljedno su ponovljeni svi elementi originalnoga ikonografskog rješenja, nastalog prema tradiciji umjetnosti Paleologa, koji su od prvih desetljeća 16. stoljeća postali obrasci i gotovo propisana rješenja u kasnijoj poslijebizantskoj umjetnosti. (Sl. 5, 6) Jednako kako su na kopijama ikona Teofana Strelitzasa Bathasa, koje se nalaze u zbirci mostarske Biskupije dosljedno ponovljeni svi elementi ikonografije, ponovljene su tako i pojedinosti formalne prirode. Tehnologijom i slikarskim postupkom nastojalo se što točnije slijediti originalno slikarstvo. Također, i dimenzije kopiranih ikona s tek malim odstupanjima ponavljaju dimenzije originalnih ikona. Jedina razlika se očituje u tome što originalne ikone, onako kako se vidi na kopiji *Navještenja Bogorodici*, u gornjem dijelu ploče imaju crvenom bojom i pozlatom definiran polukružni luk, što na ostale tri kopije nije učinjeno.

Još jedan veliki majstor kretske-venecijanskog slikarstva ikona, poslijebizantske umjetnosti koja pokušava pronaći pomirujući izričaj

14 Jovanović, „Rođenje Hristovo,” u *Azbučnik*, 350–373.

15 Brkić, „Ulazak u Jerusalem,” u *Tehnologija slikarstva*, 194; Jovanović, „Cveti,” 470–472.

16 Brkić, „Vaznesenje Hristovo,” u *Tehnologija slikarstva*, 200; Jovanović, „Vaznesenje Hristovo,” u *Azbučnik*, 114–121.



Sl. 5.
Ulazak u Jeruzalem,
kopija ikone Teofana
Strelitzasa Bathasa iz
manastira Stavronikita,
Umjetnička zbirka
Biskupije mostarsko-
duvanjske (foto:
Zoran Đurić)



Sl. 6.
Uznesenje Kristovo,
kopija ikone Teofana
Strelitzasa Bathasa iz
manastira Stavronikita,
Umjetnička zbirka
Biskupije mostarsko-
duvanjske (foto:
Zoran Đurić)

između dvaju svjetova – velike, ustrajne tradicije bizantske umjetnosti i žive, propulzivne umjetnosti Zapada u vrijeme njezina snažnog uspona prema realističnom izrazu renesanse – jest Mihael Damaskenos. Kopije njegovih ikona nalaze se u mostarskoj biskupijskoj zbirci. On se razvio u slikara bitno različitog od Teofana Krećanina. Prema dokumentima, Damaskenos je desetak godina proveo u Veneciji slikajući za brojnu grčku dijasporu. Pored zapadnih utjecaja na polju ikonografskih rješenja, kod Damaskenosa još očitijih, u njegovu slikarstvu jasni su i utjecaji zapadnih umjetničkih stilova, prvenstveno gotike, ali i renesanse, i u likovnoj formi, osobito u nastojanju da se ostvari izvjesna iluzija dubine prostora te da se u sliku unese određena realističnost i dopadljivost, osobito slikanjem svjetlijih inkarnata.¹⁷ U mostarskoj biskupijskoj zbirci nalazimo kopije tri Damaskenosove ikone: *Posljednju večeru*, *Noli me tangere* te zanimljivi prikaz Deizisa s alegorijom euharistije. Originalna Damaskenosova ikona *Posljednje večere* danas se nalazi u Heraklionu, u samostanu sv. Katarine Sinajske. Datira se između 1585. i 1591. godine, kad je majstor za manastir Vrontissi naslikao ukupno šest ikona. Na tom prikazu *Posljednje večere* prepoznaju se izraziti utjecaji renesansne umjetnosti, tako jasno izraženi da se ikonografski obrazac povezuje s predlošcima čuvenih renesansnih umjetnika, kao što su Marcantonio Raimondi, Cornelius Cort ili čak sam Tizian.¹⁸ Ta ikona *Posljednje večere* za manastir Vrontissi pripada kasnijoj fazi Damaskenosova rada i odražava, upravo najviše u ikonografiji, prihvaćanje zapadnih uzora, individualnoga, gotovo osobnog pristupa i povezivanje tih postignuća zapadne umjetnosti s tradicionalnim bizantskim rješenjem. U osnovi je klasična shema s apostolima i Kristom koji sjede ukruć oko stola. Kristov lik istaknut je postavljanjem po simetrali kompozicije, ali i frontalnošću i nepomičnošću njegove figure, tako različitom od načina na koji su prikazane ostale figure na slici. Damaskenos tu uobičajenu ikonografsku shemu u kojoj se prikazuju i kruh i vino, kao aluzija na euharistiju, i Ivan apostol koji se naslanja na Kristovo rame te Juda koji u ruci drži kesu s trideset srebrnjaka, postavlja u vrlo neuobičajen ambijent koji oblicima arhitekture kojom je definiran prostor, a još više snažnom perspektivom jasno otkriva izravan dodir s postignućima zapadne umjetnosti. Usto, renesansa, čak manirizam, otkrivaju se i u uvođenju nekih epizodnih figura i pojedinosti, kao što su sluge, stariji čovjek koji se pomalja iza zavjese na desnoj strani slike i dvojica dječaka u dnu kompozicije, koji tu svetu scenu počinju

17 Maria Georgopoulou, „Venice and the Byzantine Sphere,” u *BYZANTINE Faith and Power (1261–1557)*, ur. Helen C. Evans (New Haven i London: The Metropolitan Museum of Art, New York Yale University Press, 2004), 489–495; Joëlle Dalègre, *Venise en Crète: Civitas venetiarum apud Levantem* (Paris: Presses de l’Inalco, 2019), 65–67.

18 Dalègre, *Venise en Crète*, 67.



Sl. 7.
Posljednja večera,
kopija ikone Mihaela
Damascenosa iz
samostana sv. Katarine
Sinajske na Kreti,
Umjetnička zbirka
Biskupije mostarsko-
duvanjske (foto:
Zoran Đurić)

transformirati u gotovo žanr prizor. Ikonografski, Damaskenos doista uspijeva ovom slikom ostvariti istinsku fuziju bizantske i renesanso-manirističke umjetnosti Venecije svoga vremena. Takvo rješenje je doslovno ponovljeno na kopiji koja se nalazi u mostarskoj zbirci. (Sl. 7) Jednako tako, kopija ponavlja i slikarski jezik Damascenosa koji se prepoznaje u akademizmu tradicionalnoga bizantskog slikarskog postupka, ali i u uvođenju suptilnijega, svjetlijeg kolorita koji je majstor unio u svoju umjetnost nakon susreta sa suvremenim mu venecijanskim slikarstvom, kao i u velikoj mjeri usvojenim načinima ostvarivanja prostornosti na slici te snažnije iskazanoj realističnosti u gotovo svakoj pojedinosti, osobito u oblikovanju fizionomija sporednih likova. Za razliku od kopija Teofanovih ikona iz Stavronikite, ta kopija Damaskenosove čuvene slike ne ponavlja dimenzije originalne slike koja je neuobičajeno velika.¹⁹ Ikona koja

19 Prema J. Dalègreu, dimenzije originalne slike su 109 X 85 cm (Dalègre, *Venise en Crète*, 65), dok su dimenzije kopije ikone, prema mojem mjerjenju, 40 X 50 cm, dakle gotovo dvostruko je kopija ikone manja od originalne slike.

prikazuje *Noli me tangere* reproducira još jednu Damaskenosovu ikonu naslikanu za samostan sv. Katarine Sinajske u Heraklionu između 1585. i 1591. godine. Ta slika nam pokazuje jednu novu ikonografsku koncepciju, vjerojatno originalno Damaskenosovu. Zanimljivost te nove ikonografije, u osnovi utemeljene u ranijim ikonografskim obrascima koji su se primjenjivali u kretsom ikonopisu, jest nastojanje da se povežu priče iz dvaju evanđelja koje prikazuju različite verzije Kristovih posmrtnih javljanja. Majstor to rješava tako da Kristovo javljanje Mariji Magdaleni naglašava postavljanjem u prvi plan i najkrupnijim figurama, dok se druga posmrtna javljanja i posjete praznome grobu nižu u udaljenim planovima i sukladno udaljenosti smanjenom mjerilu. Takva ikonografija ukazuje na fuziju bizantskih elemenata s elementima preuzetima iz zapadne umjetnosti. Na to, unatoč na prvi pogled tradicionalno shvaćenoj kompoziciji naslikanoj na zlatnoj pozadini na kojoj dominiraju tradicionalni oblici vegetacije i arhitekture, ali i stoljećima ponavljane fizionomije anđela, žena i samoga Krista, ukazuju pojedinosti kao što je otkrivena duga, valovita kosa Marije Magdalene. Odjeci renesansnih utjecaja mogli bi se prepoznati i u stavovima anđela i žena na grobu, mnogo slobodnijim i životnijim nego na ranijim slikama, kao i u sveukupnome bogatstvu elemenata na slici koji pridonose življem dojmu, a osobito osjećaju prostornosti.²⁰ Kopija ikone koja se nalazi u mostarskoj biskupijskoj zbirci vjerno ponavlja originalnu kompoziciju u prikazivanju događaja, figura i prostora, kao i u slikarskom postupku i slikarskoj tehnici, ali je smanjenih dimenzija, jednako kao i kopija ikone *Posljednje večere*. (Sl. 8) Najvažnija razlika između kopije i originalne ikone prepoznaje se u činjenici da su na kopiji potpuno izostavljeni natpisi koji citiraju evanđelja uz pojedine epizodne scene. Treća kopija jedne Damaskenosove ikone koja se nalazi u mostarskoj biskupijskoj zbirci jest ikona s prikazom Deizisa s alegorijom euharistije. (Sl. 9) Originalna ikona naslikana je šezdesetih godina 16. stoljeća i nalazi se u manastiru Bogorodice Platitere na Krfu.²¹ Po dosadašnjim saznanjima ta ikona vjerojatno je jedna od prvih slika s tom temom, gotovo sigurno, ikonografska kreacija samoga Damascenosa protumačena kao reakcija na teološke rasprave o euharistiji, točnije, beskvasnom kruhu, odnosno raspravama koje su od Koncila u Ferari i Firenci 1439. sve više dobivale složeniju političku važnost i značenje.²² Na originalnoj slici u središtu je prikazan Krist na prijestolju uz kojega stoje Bogorodica i sv. Ivan Krstitelj u deizisnoj kompoziciji kojoj su dodana četiri simbola evanđelista: lav,

20 https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1994-0501-3
21 Emily L. Spratt, „Ingenium, Inventio, Vis, Facilitas: Western Influences in Post-Byzantine Art and the Question of Imitability,” *PATTERNS. MODELS. DRAWINGS, ART READINGS – Thematic Peer-reviewed Annual in Art Studies, Volumes I-II 2019.I. Old Art*, (София 2020), Fig. 1.
22 Spratt, „Ingenium,” 476.



Sl. 8.
Noli me tangere,
kopija ikone Mihaela
Damascenosa iz
samostana sv. Katarine
Sinajske na Kreti,
Umjetnička zbirka
Biskupije mostarsko-
duvanjske (foto:
Zoran Đurić)



Sl. 9.
Deizis sa simbolima
evangelista – alegorija
euharistije, kopija ikone
Mihaela Damascenosa
iz samostana
Bogorodice Platitere na
Krfu, Umjetnička zbirka
Biskupije mostarsko-
duvanjske (foto:
Zoran Đurić)

Sl. 10.
Mandilion, kopija
nepoznate kretsko-
venecijanske ikone,
umjetnička zbirka
Biskupije mostarsko-
duvanjske (foto:
Zoran Đurić)



orao, anđeo i vol. Krist se stopalima oslanja na globus koji pridržavaju dva mala anđela, koji drže simbole euharistije, lijevi kalež, a desni komad beskvasnog kruha. Kristov himation otkriva gornji dio njegova tijela i on svojom desnom rukom pokazuje na ranu između rebara iz koje šiklja mlaz krvi koju anđeo u podnožju skuplja u kalež. O euharistiji govori i tekst ispisan u knjizi koju Krist otvorenu drži u krilu.²³ U gornjem dijelu ikone, na zlatnoj podlozi, naslikane su dvije grupe od po tri anđela koji u rukama nose simbole Kristove muke. Kopija ikone doslovno ponavlja sve elemente ikonografskog rješenja, a ista nastojanja uočavaju se i u slikarskom postupku u kojem ipak nedostaje svježine i svjetline karakterističnog Damaskenosova kolorita.

U kopije kretsko-venecijanskih ikona u ovoj zbirci ubraja se i jedna ikona s prikazom Mandiliona čiji izvornik nije prepoznat. (Sl. 10) Mandilion u ikonografiji umjetnosti istočne crkve podrazumijeva prikaz čudotvorno nastaloa odraza Kristova lica na platnu. Na toj slici Mandilion je prikazan točno slijedeći ikonografska pravila – prikazuje se glava bez vrata s aureolom na bijeloj tkanini, ponekad, kao i u ovom slučaju, vezanoj u čvorove u gornjim kutovima.²⁴ Ta pojedinost, jednako kao i manja odstupanja u vidu nepostojanja jasno razdvojena četiri pramena kose ili čuperaka na čelu, kao i odstupanje od apsolutne simetrije lijeve i desne

23 Na originalnoj ikoni na tom mjestu čita se tekst iz Ivanova evanđelja (Ivan 4: 51, 54, 58, 62.), dok se tekst ispisan u knjizi na mostarskoj ikoni ne može pročitati.

24 Brkić, *Tehnologija slikarstva*, 299–304; Jovanović, „Mandilion,” u *Azbučnik*, 230–233.

strane lica, ukazuju na ikonografsko rješenje nastalo u kasnijem vremenu bizantske umjetnosti, gotovo sigurno u poslijebizantskome razdoblju. Takva ikonografija, kao i formalna svojstva među kojima se ističe kao najvažnije snažna, tvrda linearnost prepoznata u debljoj izrazito tamnoj liniji kojom su opisani svi oblici, a neki i artikulirani, upućuju na izvorište tog slikarstva u strogom akademizmu poslijebizantskog slikarstva s početka 17. stoljeća. Takvom zaključku pridonosi i vodoravni format, neuobičajen prije tog vremena. Iako nije kopija vrhunskog ostvarenja poslijebizantskog slikarstva, i taj primjer može se ocijeniti vrlo informativnim s aspekta bizantske ikonografije te kao primjer akademizma slikarskog postupka karakterističnoga za kretske-venecijansko slikarstvo s početka i iz prvih desetljeća 17. stoljeća.

Konačno, u zbirci mostarske Biskupije nalazi se i kopija ikone koja izlazi izvan područja kretske-venecijanskog slikarstva. Riječ je o slici koja prikazuje *Smrt Bogorodice* čiji original, datiran u drugu polovicu 13. stoljeća, nalazimo u samostanu sv. Katarine na Sinaju. Upravo je na primjeru te ikone, među ostalim primjerima, tumačena takozvana „križarska umjetnost“, jedna starija pojava povezivanja i miješanja bizantskog slikarstva i umjetničkih stilova zapada, koja je nastala u 13. stoljeću na prostoru Svete zemlje.²⁵ U biti, riječ je o umjetnosti koja se u ikonografiji čvrsto oslanjala na bizantsku tradiciju, ali su se ponekad, prvenstveno zbog nedovoljnog razumijevanja značenja, mogla pojaviti veća ili manja odstupanja od tradicionalnih bizantskih rješenja. S druge strane, u pogledu stila i izraza, odstupanja su mogla biti i značajnija i u njima se mogu poprilično jasno prepoznati izvorišta vezana za talijanski *Duecento* ili za rafiniranu francusku umjetnost zrele gotike. Na ikoni čiju kopiju nalazimo u mostarskoj zbirci ikonografski tradicionalni obrazac je u vrlo velikoj mjeri ispoštovan.²⁶ (Sl. 11) Bogorodica je prikazana na odru okružena dvanaesticom apostola, koji su individualizirano prikazani, tako da ih se većinom i bez natpisa može lako prepoznavati. Osim apostola prikazana su i tri sveta biskupa: Dionizije Areopagita, Hijerotej i Timotej. U središtu kompozicije je Krist koji stoji u izduženoj sivoj mandorli koja ga odvaja od zlatne pozadine i u svojem naručju drži dušu Bogorodice u vidu djeteta u povojima. Ispred odra prikazana je epizoda s Jefonijom kojem anđeo odsijeca ruke. Slikarski postupak u velikoj mjeri odražava način slikanja svojstven kasnokomnenskoj bizantskoj umjetnosti sa snažno ostvarenim volumenima figura. No nedosljednost slikarskog postupka u značajno smanjenoj korpulenciji nekih figura, kao i snažno izražena linearnost i nedostatak suptilnosti oblikovanja inkarnata, uz mekše oblikovanje nekih draperija u kojem su uobičajene

25 Kurt Weitzmann, „Icon Painting in the Crusader Kingdom“, *Dumbarton Oaks Papers* 20 (1966), 49–83.

26 Brkić, „Uspenje Bogorodice“, u: *Tehnologija slikarstva*, 222.; Jovanović, „Uspenje Bogorodice“, u *Azbučnik*, 412–424.

Sl. 11.
Smrt Bogorodice, kopija
ikone iz manastira sv.
Katarine Sinajske na
Sinaju, Umjetnička
zbirka Biskupije
mostarsko-duvanjske
(foto: Zoran Đurić)



linearne formule pretvorene u gotovo široke gotičke, teške draperije, otkriva umjetnika koji u bizantsko slikarstvo, koje jako dobro poznaje, unosi elemente zapadne umjetnosti. To se očituje i u naglašenoj dekorativnosti koju najjasnije uočavamo na nizovima „bisera“ optočenom odru i aureolama, a najviše u izrazitoj individualizaciji prikazanih likova te u jako naglašenju osjećajnosti izraženoj ne samo grimasama lica, onako kako to nije bilo neuobičajeno u kasnokomnenskom slikarstvu, nego i gestama kao što su pokrivanje lica s oba dlana, brisanje očiju krajevima ogrtača i sl.

Kvaliteta i točnost prenošenja svih elemenata originalnih ostvarenja u kopirane ikone, kako ikonografskih, tako i formalnih i tehnoloških, omogućavaju dobar uvid u svojstva slikarstva koje te ikone reprezentiraju. Zbog toga, prilikom rada na evaluaciji slika te zbirke, nametnulo se pitanje o tome bi li ipak moglo biti prihvatljivo izlaganje tih kopija, naravno, pod uvjetom da se one korektno označe kao kopije s točnim podacima o postojanju originala i svim potrebnim informacijama o originalnim slikama. Kopirane slike kvalitetom ponavljanja originala, osobito one kretske-venecijanske, omogućavaju vrlo točno prenošenje informacija o slikarstvu koje predstavljaju, osobito u onim sredinama u

kojima nema značajnijih javnih zbirki originalnog ikonopisa.²⁷ U tome smislu one posjeduju značajnu ilustrativnu i edukativnu vrijednost i kao takve mogu doprinijeti upoznavanju s umjetnošću slikanja ikona, osobito s kretske-venecijanskim slikarstvom preko važnih ostvarenja nekih od najvažnijih slikara ikona 16. stoljeća, Teofana i Damaskenos.

Kopije ikona mogu pomoći, uz korektne informacije, možda još i više razumijevanju fenomena ikone. U svijetu u kojem su originalnost i autentičnost, izvornost i neponovljivost, ključni elementi pri procjeni umjetničkih ostvarenja, a težnja ljepoti jednako važna premisa umjetničkog stvaranja, teško je razumjeti višestoljetno ponavljanje manje-više istih oblika, istih sadržaja, istih fizionomija i figura jednako odjevenih, smještenih u stalno iste ambijente, slike u kojima na prvi pogled ne uočavamo nikakve pomake ili napredovanje i promjene izraza. Na temelju antičkih ideja u renesansi je uobličeno mišljenje o *ingenium*, *inventio*, *vis* i *facilitas*, kao neponovljivima i neophodnima u umjetničkom stvaranju i odlikama koje se ne mogu imitiranjem ponoviti i dobiti. U vrijeme renesanse na bizantsku umjetnost počelo se gledati kao na neinventivnu, krutu, grubu i osrednju.²⁸ Takva stajališta zadržala su se dosta dugo. I danas kod onih koji nemaju znanja o stvarnoj naravi umjetnosti istočne crkve postoji temeljno nerazumijevanje ikone. Zbog toga je upravo pitanje koje se odnosi na samu prirodu, bit i značenje likovne forme ikone drugi argument, uz onaj edukativni, koji je utjecao na stav o tome da treba u stalni izložbeni postav mostarske biskupijske zbirke uvrstiti i ovdje opisane kopije čuvenih slike.

Prije svega treba reći kako ikona u svijetu istočnog kršćanstva nije samo likovna forma. Već u definiciji koju nalazimo u *Leksikonu ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva* gdje se kaže kako ikona u istočnoj crkvi predstavlja „sliku, reljef ili mozaik koji prikazuju Krista, Bogorodicu ili nekog sveca, te u neku ruku participiraju u moći onoga koga predstavljaju. (...) Ikone u istočnoj crkvi uživaju određeno kulturno štovanje...” susrećemo se s naznakama njezine uloge i važnosti koja nadilazi puko vizualno prikazivanje i ilustraciju.²⁹ Slično se može zaključiti i iz tumačenja ikone Z. M. Jovanovića koji kaže: „Za proučavaoce pravoslavne umjetnosti osnov za ikonografska istraživanja pre svega je u svetom predanju i kanonskim spisima, bogoslovskim tumačenjima, historiografskim, hagiografskim, hronografskim i drugim tekstovima, također i u bogoslužbenoj praksi i ceremonijalu, kao i u iznalaženju porekla i uzora – predlo-

27 U čitavoj Hercegovini jedina za javnost otvorena zbirka ikona nalazi se u manastiru Žitomislić, gdje je izloženo pedesetak ikona srpskog, kretske-venecijanskog i ruskog podrijetla. Drugih javno izloženih zbirki ikona nema.

28 Spratt, „Ingenium,” 471–473.

29 Andelko Badurina, „Ikona,” u *Leksikonu ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva* (Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2000) 287.

žaka.³⁰ Najdalje je u nastojanju definiranja ikone otišao Hans Belting koji je pokušao cjelovito i u potpunosti, zanemarujući isključivo likovnu formu i/ili razvoj te likovne forme objasniti što ikona jest i ukazati na razloge i izvore bitnih različitosti između ikone i slike koja pripada umjetnosti koja se razvijala na Zapadu, u sklopu zapadne umjetnosti, kulture i religioznosti. Općenito, Belting uspostavlja temeljno novi pristup razumijevanju onoga što nazivamo umjetnošću. Ustaljeno shvaćanje umjetnosti koje u svojem temelju poznaje i naglašava pojam „umjetnika – stvaratelja“, pojedinca i njegovu kreativnost, a za samo djelo, umjetničko ostvarenje, smatra kako treba biti vrednovano estetskim kriterijima, nastalo je u vremenu renesanse i u kontekstu „nove“, „preporođene“ umjetnosti koja se u to vrijeme rađa. No Belting govori o tome kako je u vremenu prije renesanse vladalo drukčije poimanje umjetnosti i umjetničkog djela, a osobito majstora koji su ih stvarali. Tijekom srednjeg vijeka nije se mislilo da slikari/majstori bilo što stvaraju. Po onodobnim shvaćanjima oni nisu stvarali, nego su ponavljali, u vizualno i opipljivo prenosili su ideje, već postojeće i potpuno formirane. Tako su, kao rezultat njihova rada, nastajale slike, danas shvaćene kao umjetnička djela, koje su bile rezultat nadahnuća viših sila čija se milost tijekom slikanja prelijevala na majstore/slikare, a time i na samu sliku. Upravo to nadahnuće slikama omogućavalo je da onima koji su ih gledali one posluže kao sredstvo i prečica za ulaženje u onostrano i pristup onome koji je naslikan – Kristu, Bogorodici, nekom svecu ili događaju iz liturgijske godine. Preko slika, ikona, kao preko nekih portala, točnije, kontemplacijom nad prikazanim (slikom) i štovanjem prikaza prelazilo se u sfere iznad ovozemaljskih, čovječijih, spoznatljivih ljudskim osjetilima i razumu. Na taj način se putem slike dokazivala prisutnost božanskoga, potvrđeno čudima i odgovoranjima na molitvu. Tako je ikona zadobivala i opravdavala i liturgijsko značenje i važnost daleko veću od puke ilustracije i opisivanja nekoga lika ili događaja, kako je to slučaj sa zapadnom slikom.³¹

Prema tome, ikonu istočne crkve nipošto ne možemo i ne smijemo gledati samo kao jednu od vrsta likovne forme. Ikona, pored svoje likovnosti, kvalitete slikanja i ikonografskih značajki, u svijetu istočnog kršćanstva posjeduje i nelikovne kvalitete, sadrži liturgijsko značenje te nosi liturgijsku vrijednost. Do toga je došlo zbog potrebe da se nakon snažnih ikonoklastičnih kontroverzi koje su obilježile više od čitava stoljeća u povijesti Bizantskog Carstva, na 7. ekumenskom saboru održanom u Niceji 787. godine prilikom obnavljanja štovanja ikona, ikona jasno i nepromjenljivo definira. Tada je ikona u orbiti istočne crkve definirana ne kao slika koja ilustrira ono što je napisano u Svetom pismu, nego kao

30 Jovanović, „Ikonografija,” u: *Azbučnik*, 185.

31 Hans Belting, *Likeness and Presence, A History of the Image before the Era of Art* (Chicago – London: The University of Chicago Press, 1994).

potpuna suglasnost i jednakost s njime. Ikona, jednako kao i Pismo, sadrži i prenosi jedinu istinu, činjenicu Inkarnacije, odnosno Kristove ljudske naravi i njegova realnoga postojanja u ovozemaljskoj dimenziji.³²

Svaka slika potječe od prototipa u kojem je sadržana njegova esencija od trenutka postanka. Ona je neraskidivo povezana s originalom, prototipom, što znači da je slika izravno ovisna o ideji s kojom se povezuje, o prototipu koji se zrcali u obliku odgovarajućem kozmičkom principu sličnosti, a ne o individualnom htijenju majstora slikara. Time se argumentira mišljenje o tome da slika nije invencija slikara, nego manje ili više svojina – uistinu proizvod svojeg modela. Bez modela, slika ne može biti. „Jednako kako otisak pripada pečatu, a sjena ili odraz tijelu, tako sličnost pripada modelu.“³³ Upravo zbog sličnosti koja preko slike označava prisutnost modela/prototipa, u biti prisposobljavanja onoga osjetilima nespoznatljivoga iz sfere božanskoga, čašćenje slike je čašćenje prototipa, odnosno takvim čašćenjem ne časti se slika, nego ono što je na njoj prikazano. Slika je samo sredstvo koje to olakšava.³⁴ Takvo tumačenje slike upućuje na zaključak kako slika u svijetu istočne crkve ne mora, čak ne smije, biti originalna, jedinstvena kreacija. Ljepota/vrijednost ikone ne leži u tome da bude lijepa po sebi ili u mimetičkom oponašanju ovozemaljske ljepote ili u svojoj originalnosti i neponovljivosti. Ljepota i vrijednost ikone ocjenjuje se prema stupnju u kojem ona uspijeva opisati, prikazati i oponašati istinsku Ljepotu, odnosno ostvariti sličnost s Bogom i osvjedočiti Njegovu prisutnost.³⁵ Budući da je tako, u svijetu umjetnosti istočne crkve vrlo je valjano i opravdano stalno ponavljanje istih obrazaca, istih rješenja i kompozicija.

Stoga je potpuno opravdano postaviti pitanje o tome što je to, u svijetu ikonopisa, originalna slika. Je li originalna slika ona nastala ljudskom rukom zbog nadahnutosti višom silom i prisutnošću božanskoga ili je originalna slika sama ta prisutnost, odnosno božanska osoba koja je izvor tog nadahnuća? S povijesnumjetničkog aspekta odgovor je jasan i u tom kontekstu bilo kakvo kopiranje i ponavljanje, oponašanje, nije prihvatljivo i ne može biti ocijenjeno valjanim i vrijednim. No s aspekta liturgijskog značenja i u kontekstu tumačenja ikone u okvirima istočnokršćanske crkve, originalna slika je prototip, sama bit onoga što je prikazano na slici, makar i kopiranoj, ili nekom nevještom prikazu slikara upitnih mogućnosti, jednako kao i na nekoj autentičnoj, originalnoj slici visokih likovnih kvaliteta. I kopije i nevješti, nekvalitetni radovi, kao i vrijedna umjetnička ostvarenja imaju istu zadaću, važnost i vrijednost u liturgijskome smislu.

32 Leonid Ouspensky i Vladimir Lossky, *The Meaning of Icons* (Crestwood, New York: St. Vladimir's Seminary Press, 1999), 23–51.
33 Belting, *Likeness and Presence*, 153.
34 Ibid.
35 Ouspensky i Lossky, *The Meaning of Icons*, 23–51.

Dapače, kopiranje slike samo povećava njezinu moć. Kopije se izrađuju s ciljem proširivanja čašćenja slike izvan uskog prostora njezine prisutnosti, a pri tome sličnost koja se povezuje s originalom ostaje nepodijeljena.³⁶

Na temelju svih tih promišljanja, uzimajući u obzir kvalitetu kopija kao i izbor izvornika čije kvalitete i reprezentativnost ostaju neupitni, smatram kako je potpuno opravdano izlaganje kopija čuvenih ikona u stalnom postavu mostarske biskupijske zbirke umjetnina. Njihova uloga u tom postavu, kako je već rečeno, bila bi prije svega edukativna. One bi pružale informacije o jednom važnom segmentu slikarstva ikona, zorno predočavale kvalitetna ostvarenja kretske-venecijanskoga ikonopisa, kao i prirodu ikone kao likovne forme, ali i liturgijskog predmeta, što nije zanemarivo s obzirom na nepostojanje javnosti dostupne zbirke ikona na prostoru Hercegovine, s izuzetkom manastirskog muzeja u Žitomisliću. Kad se uzme u obzir da čak i neki od najuglednijih europskih muzeja i galerija u svojim fundusima i postavkama posjeduju kopije čuvenih ostvarenja ikonopisa, kako vidimo na primjeru ikone *Noli me tangere*, kopije iz 17. stoljeća Damaskenesova originala, jednaku onoj u mostarskoj zbirci, koja se nalazi u British Museumu br. 1994,0501.3,³⁷ čini se kako je takav stav posve ispravan.

Popis literature

— Badurina, Anđelko. „Ikona.“ U *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, 287. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2000.
— Belting, Hans. *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Chicago – London: The University of Chicago Press, 1994.
— Bettini, Sandro. *La pittura di icone cretese-veneziana e i madonneri*. Padova: Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia, Università di Padova, svezak 4, 1933.
— Brkić, Nemanja. *Tehnologija slikarstva, vajarstva i ikonografija*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1991.
— Chatzidakis, Manolis. *Les debuts de l'ecole cretoise et la question de l'ecole dite italogrecque*: Mnemosynon Sophias Antoniadi, Venezia, 1974.
— Chatzidakis, Manolis. *The Cretan Painter Theophanis: The Final Phase of His Art in the Wall-Paintings of the Holy Monastery of Stavronikita*. Mount Athos, Holy Monastery of Stavronikita, 1986.
— Conostas, Nikolos. *Theophanes the Cretan and the iconography of Annunciation* (Annual Report of the Friends of Mt Athos), 2012.
— Dalègre, Joëlle. *Venise en Crète: Civitas venetiarum apud Levantem*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris: Presses de l'Inalco, 2019.
— Demori Staničić Zoraida, *Javni kultovi ikona u Dalmaciji*, Split: Književni krug, 2017.
— Georgopoulou, Maria. „Venice and the Byzantine Sphere.“ U *BYZANTIUM Faith and Power (1261–1557)*, uredila Helen C. Evans New Haven i London: The Metropolitan Museum of Art, New York Yale University Press, 2004.
— Vladmir, *Russian icons*, New York: Rizzoli, 1990.

36 Belting, *Likeness and Presence*, 6–14.
37 https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1994-0501-3

- Jovanović, M. Zoran. *Azbučnik pravoslavne ikonografije i graditeljstva*. Beograd: Muzej srpske pravoslavne crkve, 2005.
- Ouspensky, Leonid i Vladimir Lossky. *The Meaning of Icons*. Crestwood, New York: St. Vladimir's Seminary Press, 1999.
- Speake, Graham, *Michael Damaskinos Encyclopedia of Greece and the Hellenic Tradition*, London- New York: Rutledge Taylor & Francis Group., 2021.
- Spratt, L. Emily. „Ingenium, Inventio, Vis, Facilitas: Western Influences in Post-Byzantine Art and the Question of Imitability.“ U *PATTERNS. MODELS. DRAWINGS, ART READINGS – Thematic Peer-reviewed Annual in Art Studies, Volumes I–II 2019.I. Old Art*, София, 2020.
- Weitzmann, Kurt. „Icon Painting in the Crusader Kingdom.“ *Dumbarton Oaks Papers* 20 (1966): 49–83.
- Weitzmann, Kurt. „Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai.“, *The Art Bulletin* 45, no. 3 (1963): 179-203.
- https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1994-0501-3

Tatjana Mićević-Đurić, dr. sc., povjesničarka je umjetnosti čije je područje istraživanja bizantsko slikarstvo jadranskoga prostora i Balkana. Diplomirala je na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu, a magistrirala i doktorirala na Studiju povijesti umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Radila je na zaštiti spomenika u Mostaru i Hercegovini, te je obavljala poslove pomoćnice za kulturno nasljeđe UNESCO-ova ureda u BiH. Izvanredna je profesorica na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Mostaru. Sudjelovala je na više stručnih i znanstvenih skupova, objavila je desetak znanstvenih radova i knjigu *Tragovi prošlosti o srednjovjekovnom zidnom slikarstvu Boke kotorske*. Jedna je od utemeljiteljica i prva predsjednica Društva povjesničara umjetnosti Hercegovine.

Tatjana Mićević-Đurić, PhD, is an art historian whose research focuses on Byzantine-style painting in the Adriatic area and the Balkans. She graduated from the Faculty of Philosophy at the University of Belgrade, and received her master's and doctoral degrees from the Department of Art History at the Faculty of Arts and Social Sciences, University of Zagreb. She has worked on monument protection in Mostar and Herzegovina, and as an assistant for cultural heritage at the UNESCO office in Bosnia and Herzegovina. Mićević-Đurić holds the position of Associate Professor at the Faculty of Philosophy, University of Mostar. She has participated in several professional and scholarly conferences and authored a dozen scholarly papers and the book *Tragovi prošlosti* (Traces of the past) about medieval wall paintings in the Bay of Kotor. She is a co-founder and the first Head of the Society of Art Historians of Herzegovina.

Copy and Original: Copies of Icons in the Art Collection of the Mostar-Duvanj Diocese

There exists a small collection of icons within the art collection of the Mostar-Duvanj diocese. These icons were acquired sporadically, often as gifts, with the majority obtained from a German monastery. The collection comprises twenty-five icons, planned to be included in the permanent exhibition. Among these twenty-five paintings, twelve are exquisite copies of renowned, predominantly Cretan-Venetian icons. Inevitably, the question emerged regarding the merit of exhibiting these replicas, their intrinsic value, and the significance they hold.

In the contemporary world, where originality, authenticity, and uniqueness are highly prized in evaluating artistic creations, the first thought was that the copied icons should be dismissed altogether. However, dilemmas emerged due to the specificity of the icon as an artistic form, its original and actual sense and significance. Icons are a form of painting deeply intertwined with the Eastern Orthodox Church. At the 7th Ecumenical Council in Nicaea in 787, it was decreed that they transcended mere pictorial representation, instead serving as liturgical objects. Thus understood, icons are more than illustrations of the biblical text; instead, they are considered equivalent to it, proclaiming the singular truth of the Incarnation.

An icon portrays not the earthly body, but the transfigured one, emanating divine light. The essence lies in achieving similarity with the original, the prototype itself, rather than some mundane, untransformed, and unsanctified appearance. Icon painting adheres to strictly prescribed rules for depicting Christ, Mary, saints, and sacred events, and these rules are not subject to change. The history of icon painting is thus a history of replicating the same solutions. The same figures are reproduced over and over again, in nearly identical compositions, with only minor differences in unimportant details, mainly in formal characteristics. For this reason, an icon cannot be considered a mere copy.

Copies of icons, as literal reproductions of compositions in all details, including the painter's stylistic nuances, are created even in modern times. This occurs when certain icons have become so famous that individuals want to own them. These copies are not forgeries, because they always refer back to the original, so in a sense, the original has become a "prototype".

Therefore, copied icons can also possess inherent value. Firstly, copied icons represent the transmission of information, documenting the appearance of a famous original. Hence, copies have educational value and significance. Secondly, an icon always retains its spiritual essence, which also applies to its copies. Given that in the Orthodox tradition, icons are defined as liturgical and not merely artistic objects, their copies, even

if literally reproduced, do not interrupt the transmission of the tradition typical of icon painting. Therefore, even copies of icons possess liturgical value and can perform the same function in a church or during personal prayer as original paintings.

Acknowledging these meanings and values, both educational and liturgical, the decision was made to incorporate the complete collection of icons, including the twelve superb copies of Cretan iconography, into the permanent exhibition at the Episcopal Centre of the Mostar-Duvanji diocese. Accompanying captions in the exhibition catalogue provide insight into the phenomenon of reproduction and copying within Eastern Orthodox Church to ensure better understanding of the displayed icons.

ARHIV GRADITELJA MARINA MARASOVIĆA — IZVOR ZA REKONSTRUKCIJU KRONOLOGIJE GRADNJE I OPREMANJA CRKVE PRESVETOG OTKUPITELJA KOD OTAVICA

Željko Peković i Kristina Babić

Izvorni znanstveni članak /
Original scientific paper
726.822(497.581.2)“192/193“

Sažetak

Arhiv graditelja Marina Marasovića – pohranjen u Galeriji Meštrović u Splitu – dragocjeno je vrelo za proučavanje crkve Presvetog Otkupitelja kod Otavica. U sklopu izrade projekta obnove navedenoga nepokretnog kulturnog dobra potpisani su autori, 2017. godine, obradili građu Arhiva Marina Marasovića, koji je dao dragocjen uvid u kronologiju izrade jednog u nizu Meštrovićevih arhitektonskih projekata. Osim rekonstrukcije faza gradnje same crkve, a ujedno i mauzoleja obitelji Meštrović, tekst donosi i recentnu arhitektonsku dokumentaciju postojećeg stanja.

Ključne riječi: Arhiv Marina Marasovića, crkva Presvetog Otkupitelja, Ivan Meštrović, mauzolej obitelji Meštrović

Kratkim prilogom o gradnji i opremanju interijera jednoga od Meštrovićevih arhitektonskih projekata, simbolično čestitamo splitskom Odsjeku za povijest umjetnosti petnaestu godišnjicu uz najljepše želje za buduću plodonosnu znanstvenu djelatnost te proširivanje Odsjeka mladim, vrijednim kolegama i kolegicama koji su znanstveno stasali u njegovu okrilju.

Crkva Presvetog Otkupitelja nalazi se na katastarskim česticama zgr. *234 te k. č. zem. 1530, 1547/2, 1547/3, 1548/2 katastarske općine Ružić. Iako se u literaturi redovito spominje da se Presveti Otkupitelj nalazi u Otavicama, strogo teritorijalno gledajući, navedene katastarske čestice pripadaju Općini Ružić, a nalaze se neposredno uz granicu sa susjednim Otavicama u kojima je Ivan Meštrović proveo djetinjstvo. Kao idealno mjesto za gradnju crkve Presvetog Otkupitelja – ujedno i mauzoleja obitelji Meštrović – izabrana je prirodna uzvisina Paraćeva glavica uz korito rijeke Čikole, koja reljefno dominira istočnim dijelom Petrova polja.

Crkva Presvetog Otkupitelja, u čijoj su kripti pokopani članovi umjetnikove obitelji, građevina je centralnog tlocrta. U četverokut razvedenog tlocrta upisan je osmerokut. Zidni plašt osmerokutne prostorije u unutrašnjosti je razveden izmjenom pravokutnih i polukružnih niša koje imaju dvojaku funkciju: „razbijanje“ zidne mase te stvaranje arhitektonskog okvira za reljefe postavljenje unutar njih. Postojanje pravokutnih niša u eksterijeru naglašeno je rizalitima koji se sastoje od dvaju robusnih nosača kvadratnog presjeka, povezanih zabatom. Pročelnim i dvama bočnim rizalitima naglašena su ulazna vrata, odnosno prozorski otvori. U unutraš-



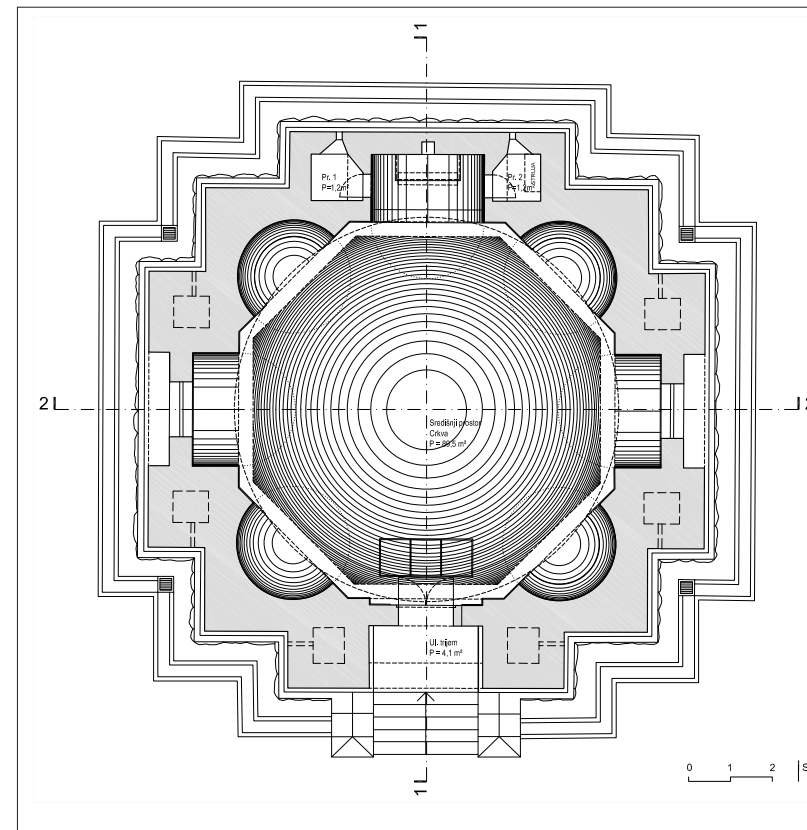
Sl. 1.
Crkva Presvetog
Otkupitelja – pogled sa
sjeverozapada
(foto: Ž. Peković)



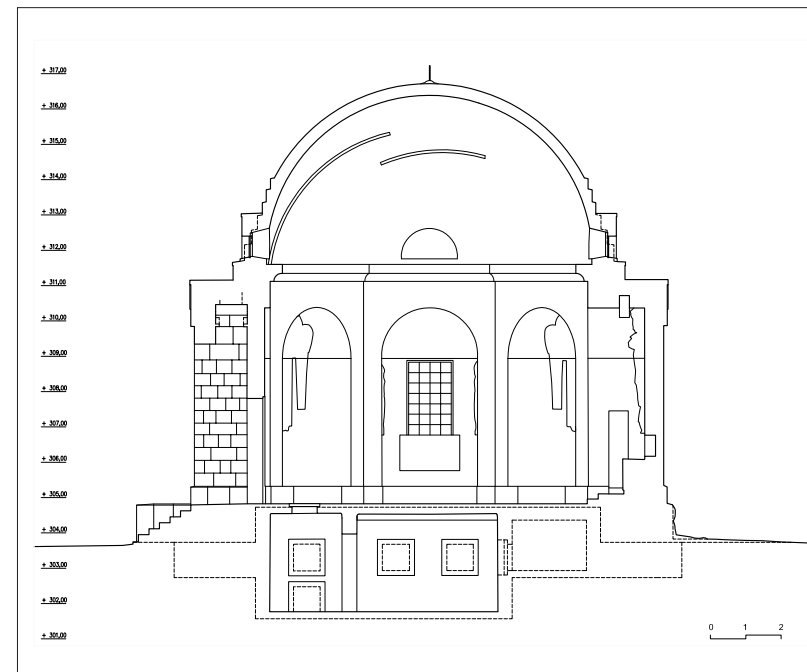
Sl. 2.
Crkva Presvetog
Otkupitelja – pogled
s jugoistoka
(foto: Ž. Peković)

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

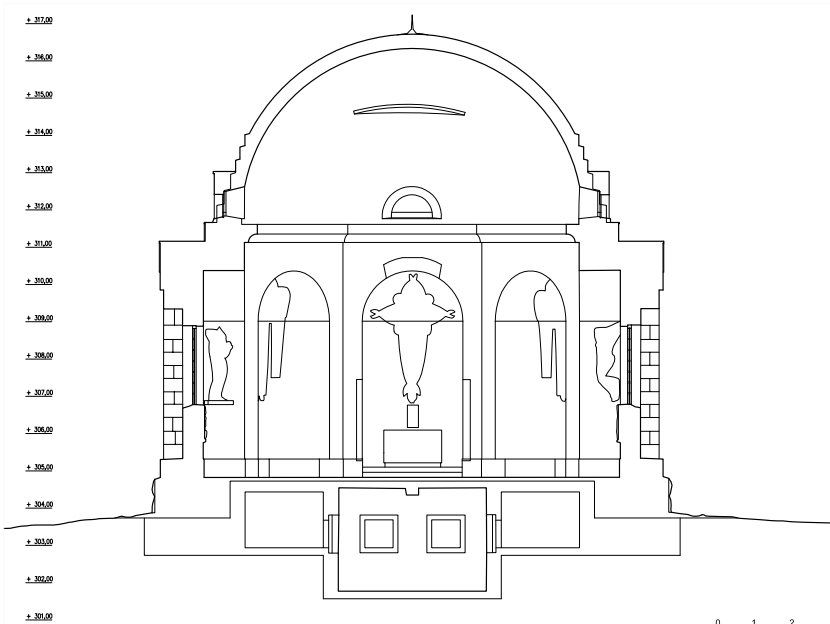
Sl. 3.
Tlocrt postojećeg
stanja Presvetog
Otkupitelja
(izradio:
Ž. Peković)



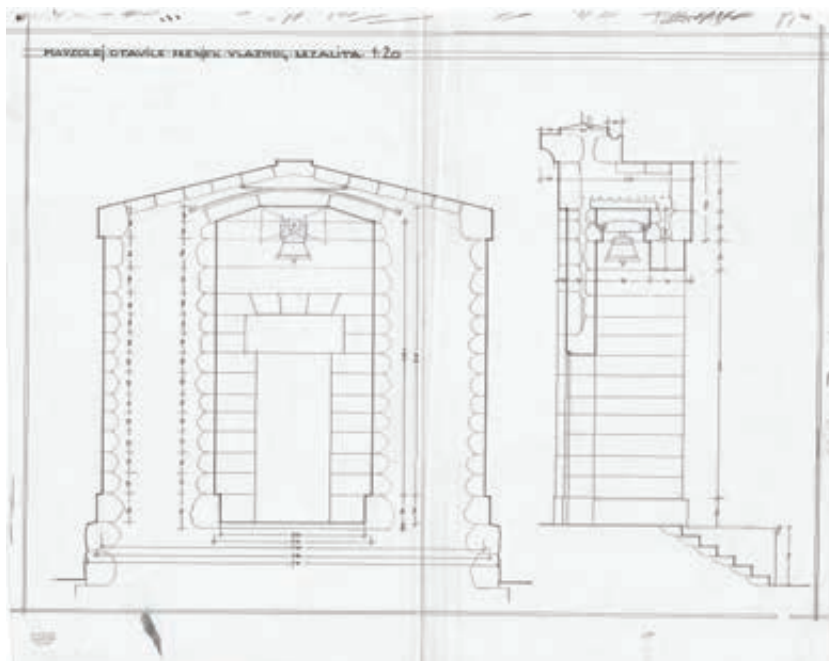
Sl. 4.
Uzdužni presjek
Presvetog
Otkupitelja
(izradio:
Ž. Peković)



Sl. 5.
Poprečni presjek
Presvetog
Otkupitelja
(izradio:
Ž. Peković)



Sl. 6.
Presjek pročelnog
rizalita sa zvonom
(Nacrti iz fundusa
Galerije Meštrović,
Split, inv. br. 853)



POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

njosti zabata pročelnog rizalita nalazilo se zvono, što potvrđuje arhitektonska dokumentacija originalnog projekta.¹ Ono je, nažalost, otuđeno tijekom Domovinskog rata. Na začelju se nalazi plitka pravokutna apsida koja penetrira u vanjski prostor. Pravokutna apsida flankirana je dvjema manjim prostorijama, koje svojim položajem asociraju na pastoforije.

Prostor unutar pravokutne apsida je u odnosu na osmerokutni prostor podignut za dvije stube. Svetištem relativno malih dimenzija dominira oltar u obliku kvadra koji je napravljen od crvenoga kotorskog kamena. U skladu s obrednim uzusima prije Drugoga vatikanskog koncila (1962.), oltar je priljubljen uza začelni zid apsida, a nad njim se nalazi pravokutna niša – prema izvornoj izvedbi projekta bila je zatvorena mjedenim vratcima, a obnašala je funkciju tabernakula.

Prirodna svjetlost u apsidu prodire kroz krovni prozorski otvor koji se nalazi u bačvastom svodu iznad *Vječno raspetoga*. Izduženi uski prozorski otvor ispunjen je staklenom stijenkom, pa skulpturu osvjetljava prirodna svjetlost, istodobno naglašavajući njezinu semantičku i perceptivnu dominaciju prostorom. Naime, skulptura u apsidi „utjelovljuje“ titulara crkve te u potpunosti zaokuplja pažnju posjetitelja čim otvori vrata i stupi u ovu crkvu.

Pravokutna apsida i rizaliti uz bočne zidove, kao i uz pročelni zid pred kojim se nalazi i šest pristupnih stuba, daju građevini oblik križnog tlocrta. U interijeru se upisani križ sramežljivo naslućuje položajem pravokutne apsida i bočnih pravokutnih niša. Zamjetan je neznatni otklon od ustaljene orijentacije crkve – Presveti Otkupitelj orijentiran je u smjeru jugoistok (apsida) – sjeverozapad (pročelje).

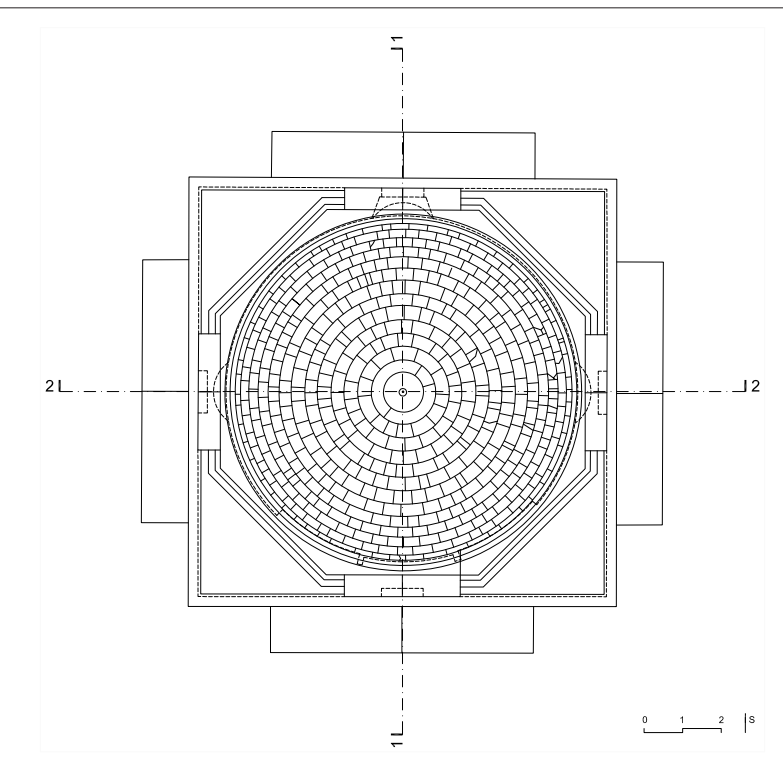
Crkva je natkrivena kupolom konstruiranom nad osmerokutnom osnovom. Prijelaz osmerokutne osnove na kružnu tlocrtnu formu kupole ostvaren je stupnjevitim izdizanjem osmerokutnog postolja u obliku „stuba“ čime je smanjena površina osmerokuta, a samim tim i promjer kupole. U stepenastom se postolju kupole nalaze i četiri polukružna prozora zatvorena alabasternim pločama, koji su naglašeni pravokutnim istacima.

Pod crkvom se nalazi kripa kojoj se pristupa podizanjem triju pravokutnih podnih ploča pred ulazom u crkvu Presvetog Otkupitelja, s unutrašnje strane. Kripa se sastoji od dviju prostorija, manje, pravokutnog tlocrta i druge, veće kvadratnog tlocrta, a u njihovim se bočnim zidovima nalaze niše kvadratnih otvora s grobnicama članova Meštrovićeve obitelji.

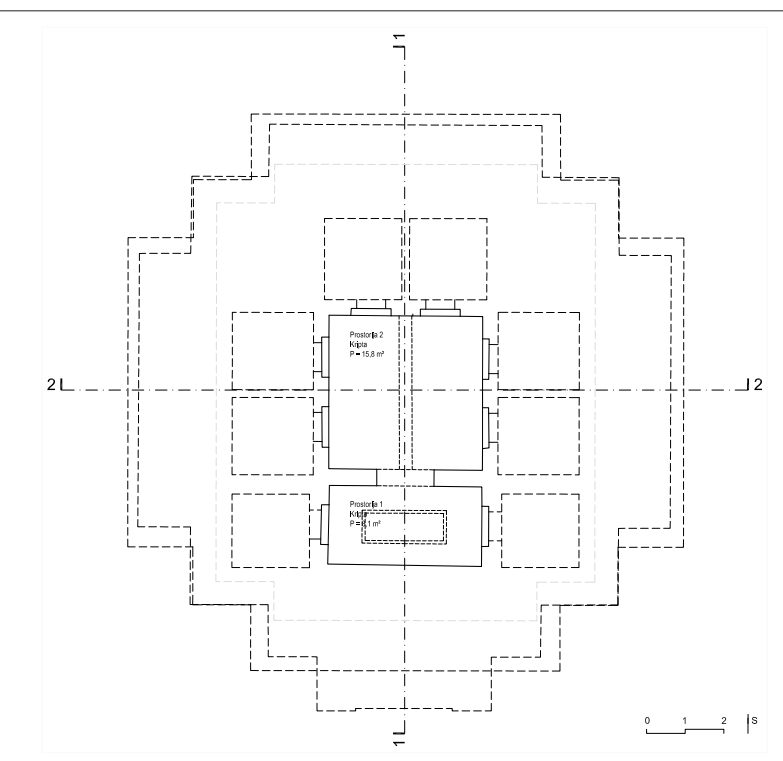
Osim poznatim reljefima sakralne tematike (*Vječno raspeti*, četiri evanđelisti, *Navještenje*, *Porodenje*, *Oplakivanje*, *Duša pokojnice*, *Duša pokojnika*), interijer je opremljen polikromnim popločenjem geometrijskog uzorka.

Iako postoji cijeli niz aspekata s kojih bi se moglo pisati i o kojima se prethodno pisalo o toj crkvi i njezinoj opremi – ovom prilikom ćemo se fokusirati na kronologiju njezine gradnje i opremanja, a na temelju zapisa

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT



Sl. 7.
Tlocrt kupole
Presvetog Otkupitelja
(izradio: Ž. Peković)



Sl. 8.
Tlocrt kripe
Presvetog Otkupitelja
(izradio: Ž. Peković)

koje je za sobom ostavio Marin Marasović, poznati splitski graditelj kojeg je Ivan Meštrović angažirao za izvedbu građevinskih radova na crkvi i pristupnom mostu preko Čikole.

Arhiv Marina Marasovića

Marin Marasović (1895. – 1980.) bio je poznati splitski graditelj koji je surađivao s cijenjenim splitskim arhitektom Fabijanom Kaliternom. Upravo ga je on upoznao s Ivanom Meštrovićem 1926. godine. Suradnja Meštrovića i Marasovića započela je već sljedeće godine – kada graditelju povjerava izvedbu Kaliternina i Bilinićeva projekta ogradnog zida njegove obiteljske kuće na Mejama – a traje sve do kraja Meštrovićeva života. Naime, sačuvana je prepiska Meštrovića i Marina Marasovića iz 1957. godine kada umjetnik – tada nastanjen u SAD-u – moli graditelja da pomogne transportirati dijelove Njegoševa spomenika na Lovćen – to je, koliko nam je poznato, bila njihova posljednja suradnja.²

Iako je Marasović sudjelovao u izvedbi gotovo svih Meštrovićevih arhitektonskih projekata, osobitu pozornost valja posvetiti njihovoj suradnji na realizaciji projekta crkve Presvetog Otkupitelja. Poduzeće Marina Marasovića počelo je u Otavicama (zapravo Ružiću) raditi 1929.³ godine kada su prionuli gradnji mosta preko Čikole i pristupne ceste Paraćevoj glavici na kojoj je planirana gradnja crkve Presvetog Otkupitelja, ujedno mauzoleja obitelji Meštrović. Iste je godine Marin Marasović napravio projektni elaborat za „Mauzolej“ – kako se u dokumentima Arhiva Marina Marasovića redovito naziva građevina na Paraćevoj glavici – te je prionuo gradnji.⁴

Arhiv Marina Marasovića nalazi se u vlasništvu Muzeja Ivana Meštrovića. Dio se nalazi u Atelijeru Meštrović u Zagrebu, a dio u Galeriji Meštrović u Splitu. Potonji dio arhiva, koji se odnosi na gradnju Presvetog Otkupitelja, sastoji se od triju podebljih fascikala koji nose sljedeće inventarne brojeve: AFMM 10.1, AFMM 10.2, AFMM 10.4. U spomenutim fasciklima nalaze se naizgled ne tako važni dokumenti poput narudžbenica materijala, raznih troškovnika i trebovnika, kao i obračuna izvedenih radova. Ipak, ti dokumenti nude dragocjen uvid u kronologiju gradnje Presvetog Otkupitelja, kao i uvid u upotrijebljeni materijal i mjesto odakle je nabavljen, a potom dopremljen na Paraćevu glavicu.

2 Detaljnije o suradnji Ivana Meštrovića s Marinom Marasovićem vidi u: Bošković, „Prilozi“, 210–212.

3 Prema podacima Arhiva Marina Marasovića, gradnja je počela 1929. godine. Ondašnji dnevni tisak izvijestio je o početku gradnje 1928. godine, koja je obustavljena i odgođena zbog velike hladnoće. „Meštrović gradi svoju grobnicu u rodnom mjestu“, 36. Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića*, 10.

4 Bošković, „Prilozi“, 211, 222.

Iako se o crkvi Presvetog Otkupitelja pisalo prethodnih desetljeća⁵, autori nisu spominjali podatke koje pruža Arhiv Marina Marasovića. Godine 2017. Muzeji Ivana Meštrovića naručili su izradu projektne dokumentacije za sanaciju i adaptaciju crkve Presvetog Otkupitelja i uređenje okoliša u Otavicama u okviru projekta „Meštrovićev znak u Hrvatskoj“, u sklopu kojeg su autori ovoga teksta napisali opsežan konzervatorski elaborat koji je u rujnu navedene godine pohranjen u Galeriji Meštrović u Splitu te Konzervatorskom odjelu Ministarstva kulture u Šibeniku. Recentno je, 2020. godine, Zorana Jurić Šabić, viša kustosica Galerije Meštrović u Splitu, objavila knjigu *Crkva Presvetog Otkupitelja. Ivan Meštrović u zavičajnom kontekstu* što je, svakako, hvalevrijedan pothvat, koji je vrijedne informacije o tom važnom spomeniku učinio dostupnim znanstvenoj i široj javnosti.⁶ Autorica u potpoglavlju „Kronologija gradnje“ poglavlja „Crkva Presvetog Otkupitelja“ donosi neke podatke o gradnji iz Arhiva Marina Marasovića, pri tome se ne referirajući na spomenuti konzervatorski elaborat u kojem je prvi put rekonstruirana kronologija gradnje crkve.⁷ Svakako, s obzirom na to da je autoričin fokus usmjeren na neke druge podatke iz Arhiva M. Marasovića, u nastavku teksta donosimo faze gradnje Presvetog Otkupitelja, a na temelju dokumenata pohranjenih u spomenutom arhivu.

Kronologija gradnje i opremanja crkve Presvetog Otkupitelja

Prije poduzimanja gradnje crkve Presvetog Otkupitelja Meštrović je pomno odabrao lokaciju za gradnju. Izbor je pao na Paraćevu glavicu – uzvisinu smještenu u Ružiću, ali nedaleko od granice s Otavicama. Glavica dominira okolnim ravničarskim područjem. Dvadesetih godina 20. stoljeća – kada je Meštrović izabrao upravo ovu lokaciju za gradnju crkve Presvetog Otkupitelja, ujedno mauzoleja vlastite obitelji – Paraćeva je

5 Valja izdvojiti sljedeće tekstove koji su navedeni kronološkim redom objavljivanja: Vidović, *Meštrović i savremeni sukob skulptora s arhitektom*, 230–233. Deanović, „Meštrovićeva arhitektura“, 9–10. Piplović, „Arhitektura Ivana Meštrovića“, 903–911. Barbić, *Meštrović, Drniš, Otavice*, 15–22. Šegvić, „Ivan Meštrović“, 2–9. Deanović, „Meštrovićevi prostori“, 128–130. Kump, „Popis arhitektonskih djela“, 134–135. Barbić, „Meštrović i arhitekti“, 162. Majstorović i Quein, *Tragovi nasilja*. Slade, „Meštrovićeva crkva“, 128–130. Slade, „Meštrovićev Presveti Otkupitelj“, 74–80. Kečkemet, „Arhitektura Ivana Meštrovića“, 181–196. Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića*, 10–11. Paladino, *Lavoslav Horvat*, 30–40, 273. Stipan, „Prilog revalorizaciji“, 187–196. Jurić, *U Meštrovićevom rodnom kraju*. Jurić Šabić, *Dekodiranje Meštrovića*. Jurić Šabić, *Crkva Presvetog Otkupitelja*, 57–194.

6 Jurić Šabić, *Crkva Presvetog Otkupitelja*.

7 Jurić Šabić, *Crkva Presvetog Otkupitelja*, 91–105.

glavica bila nepošumljena, a njeno podnožje je oplakivala rijeka Čikola okružena močvarnim ravničarskim područjem. Nije postojala prilazna cesta, kao ni most preko rijeke. Izgradnja crkve Presvetog Otkupitelja na Paraćevoj glavici za sobom je povukla nužne intervencije u okoliš.

Godine 1929. gradi se prilazna cesta – odvojak postojeće ceste koja povezuje Gradac i Otavice – i most preko Čikole u podnožju Paraćeve glavice. Meštrović je izvedbu tih radova povjerio poznatom splitskom graditelju Marinu Marasoviću.⁸

U literaturi se navode različiti podatci o dataciji gradnje crkve Presvetog Otkupitelja. Uvid u dokumente iz Arhiva Marina Marasovića, Meštrovićeva pisma i novinske članke ukazuje na to da je gradnja započeta 1928. godine. U kolovozu spomenute godine Meštrović piše bratu Petru da je sa splitskim poduzetnicima Šakićem i Marasovićem potpisao ugovor o gradnji, u početku samo kripe. U prosincu iste godine *Novo doba* izvijestilo je čitateljstvo o početku gradnje njegove „grobnice“ i mosta preko Čikole, koja je prekinuta zbog velike hladnoće.⁹

Gradnja mosta i crkve nastavljena je sljedeće godine. Iako u Arhivu Marasović u Splitu nismo pronašli dokumente koji elaboriraju gradnju mosta, stare fotografije su dokaz da je most preko Čikole gotovo sagrađen u trenutku kada se na ogoljenoj Paraćevoj glavici naziru temelji crkve, što podrazumijeva izvršene radove oko kripe.

Dana 20. rujna 1929. graditelji J. Šakić i M. Marasović (kako stoji u lijevom zaglavlju dokumenta) sastavili su *Trebovnik za izgradnju Mauzoleja gosp. Ivana Meštrovića u Otavicama*. On sadrži osamnaest numeriranih stavki¹⁰: iskop temelja za izgradnju zidova ulaza; betoniranje temelja i ulaznih zidova i proširenje temelja betonom; zidanje zidova mauzoleja s vanjske strane kamenom klesancem, a s unutarne muljikom; klesanje pročelnog kamena na podnožju u bazama; klesanje unutarnjeg lica zidova muljikom; izgradnja niše za zvono; izrada vijenca od muljike; obrada gornjih obliha dijelova polukružnih niša; gradnja kupole od armiranog betona; cementni namaz kupole; obloga kupole pločama te završni kameni blokovi za kupolu...¹¹

8 Bošković, „Prilozi“, 211. Autorica je u tekstu donijela i prijepis rukopisa Marina Marasovića, naslovljenog „Meštrovićeve građevine. Uspomene na rad s preminulim umjetnikom“ (u citiranom članku str. 222–227). U spomenutom rukopisu (str. 222), nastalom 1962. kao svojevrsni nekrolog M. Marasovića bliskom suradniku i prijatelju, graditelj spominje i gradnju mostu preko Čikole i crkve Presvetog Otkupitelja, tj. „Mauzoleja“ kako on naziva građevinu na Paraćevoj glavici.

9 Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića*, 10. „Meštrović gradi svoju grobnicu u rodnom mjestu“, 36.

10 Navodimo važnije stavke i to u skraćenom obliku.

11 Arhiv Marina Marasovića, Galerija Meštrović, Split, inv. br. AFMM-



Sl. 9.
Gradnja prilazne ceste i
mosta podno Paračeve
glavice, 1929. (Arhiv
Marina Marasovića, inv.
br. AFMM-10.4)



Sl. 10.
Crkva Presvetog Otku-
pitelja tijekom gradnje,
1930. (?) (Fototeka Ga-
lerije Meštrović, Split)

Deset dana kasnije (30. rujna 1929.) Marin Marasović uputio je pi-
smo Ivanu Meštroviću u Zagreb te mu priložio *Troškovnik za izgradnju*
Mauzoleja gosp. Ivana Meštrovića u Otavicama. U pismu spominje detaljni
ispravak nacrtu mauzoleja te korekciju troškova s obzirom na proširenje
podnožja. Uvjerava Meštrovića u povoljnost ponuđenih cijena koje su
takve s „obzirom na teške prilike, kojima je gradnja skočena“. Osobito
je važna sljedeća rečenica: „Sutra ćemo krcati saonice pak ćemo sre-

dinom ove sedmice počeo prevažanje blokova na glavicu...“ Naime, ona
je dokaz da je gradnja crkve Presvetog Otkupitelja započela 1. listopa-
da 1929. godine. Troškovnik sadrži popis svih predviđenih radova, kao i
detaljan opis postupaka koji će se primjenjivati te materijala i alata koji
će se koristiti. Osobito je zanimljiva trinaesta stavka u kojoj se spominje
klesanje reljefa u nišama na licu mjesta.¹² Taj troškovnik se u odnosu na
Trebovnik – sastavljen deset dana prije – razlikuje po tome što je svaka
stavka detaljno elaborirana, a u *Trebovniku* su navedene u formi natukni-
ca. Vrijednost obaju dokumenata leži u tome što nam otkrivaju tehnike
gradnje i materijale koji su korišteni, a golim okom se ne mogu zamijetiti
zbog kamene obloge.

I. obračun izvedenih radova, koji su graditelji I. Šakić i M. Marasović
ispostavili Meštroviću 16. studenog 1930. godine, dokazuje da su do tog
datuma radovi navedeni u *Trebovniku* i *Troškovniku* – oba datirana u ru-
jan 1929. – okončani. Obračun sadrži i sljedeće stavke: radove vezane
uz kopanje i betoniranje temelja crkve; zidanje perimetralnih zidova „s
vanjske strane kamenom klesancem, a s unutarnje muljikom“; gradnju
niše za zvono na pročelju; izradu gornjih, oblikih dijelova niša te izgradnju
kupole od armiranog betona te njezina obloga od klesanog kamena... Sli-
jedi još jedan dokument naslovljen *II. obračun za dogradnju dvaju risalita*
na Mauzoleju u Otavicama koji sadrži popis radova: kopanje i betoniranje
temelja, zidanje zidova, klesanje podnožja, obradu pročelja i unutarnjeg
lica zida...¹³ Budući da je numeriran rimskom brojkom dva, vjerojatno se
i na ovaj obračun odnosi isti datum. Izdvajanje troškova gradnje „dvaju
risalita“ – što podrazumijeva one bočne – te korištenjem glagolske ime-
nice „dogradnja“, moguće je pretpostaviti da bočni rizaliti nisu bili dio
idejnog projekta, nego su naknadno dograđeni na postojeću crkvu. Tu
pretpostavku osnažuje i pismo koje je M. Marasović uputio Meštroviću
30. rujna 1929. godine, a u kojem spominje korekciju cijene zbog proši-
renja podnožja.¹⁴ Dodatan argument su i sačuvani tlocrti, presjeci i crteži
pročelja idejnog projekta koji su pohranjeni u Galeriji Meštrović.¹⁵

Arhiv Marina Marasovića sadrži i *Troškovnik za izgradnju prilaznog*
stepeništa za Mauzolej u Otavicama koji, nažalost, nije datiran. Kao zani-
mljivost navedenih radova tog troškovnika izdvojili bismo spomen stuba

- 12 Arhiv Marina Marasovića, Galerija Meštrović, Split, inv. br. AFMM-10.2 / omot 3. Da je klesanje reljefa predviđeno na licu mjesta, vidi se na slikama 33 i 34.
- 13 Arhiv Marina Marasovića, Galerija Meštrović, Split, inv. br. AFMM-10.2 / omot 1.
- 14 Arhiv Marina Marasovića, Galerija Meštrović, Split, inv. br. AFMM-10.2 / omot 3.
- 15 Izdvajamo samo neke: *Nacrti iz fundusa Galerije Meštrović*, Split, inv. br.: 870, 871, 873, 875, 877.



od „tamnog bračkog kamena“.¹⁶

Otprilike pola godine prije završetka radova na crkvi, 1930. u segetskom kamenolomu ubran je velik blok kamena – težak čak 35 tona – namijenjen klesanju skulpture *Vječno raspetoga*. Blok je mjesec dana putovao od Segeta do Otavice.¹⁷ Krajem siječnja 1931. godine skulptura je vjerojatno završena, što zaključujemo na temelju *Računa za radove na Mauzoleju* koji je M. Marasović ispostavio Meštroviću 25. siječnja. Uz ostale stavke, navedene su i „izvedene radnje oko klesanja i podizanja Raspeća“. Tu su još i olovni oluci, dobavljanje i postavljanje gromobrana, postavljanje završnih slojeva na kupoli, pločnik pred ulazom i ulazni prag.¹⁸

U proljeće i ljeto 1931. godine klesani su reljefi u polukružnim nišama na licu mjesta¹⁹ te *Vječno raspeti*. O tome svjedoči račun koji je M. Marasović ispostavio Meštroviću 18. listopada 1933. godine. Naslovljen je *Računi raznih radova oko klesanja reljefa u Otavicama i postave ploče pred vratima* te počinje sljedećim navodom: „Rad na Mauzoleju u Otavicama od 15. 5. 1931. do 8. 8. 1931.“ Spomenuti račun navodi popis izvođača i popis izvedenih pomoćnih radova pri klesanju reljefa, poput postavljanja i skidanja

16 Arhiv Marina Marasovića, Galerija Meštrović, Split, inv. br. AFMM-10.2 / omot 2.

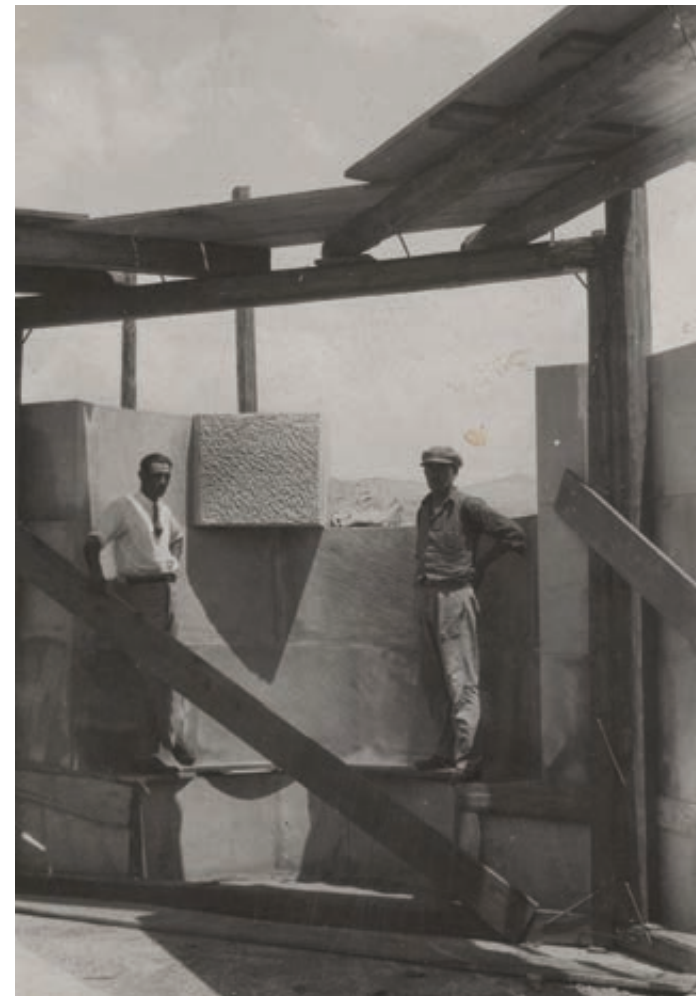
17 Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića*, 10. Šparac, „Otavice“, 3.

18 Arhiv Marina Marasovića, Galerija Meštrović, Split, inv. br. AFMM-10.2 / omot 7.

19 Dvije fotografije iz Fototeke Galerije Meštrović u Splitu to također dokazuju. Naime, u polukružnim nišama su vidljivi blokovi muljike koji su u zoni zidnog plašta predviđeni za reljefe ispupčeni u odnosu na ostatak zidne plohe niše. Usp. sliku 11 i 12.

Sl. 11.
Crkva Presvetog
Otkupitelja tijekom
gradnje, 1930. (?)
(Fototeka Galerije
Meštrović, Split)

Sl. 12.
Gradnja crkve
Presvetog Otku-
pitelja, 1930. (?)
(Fototeka Galerije
Meštrović, Split)



skele, prijevoza Meštrovićevih modela iz Drniša u Otavice, čuvanja tih modela na Paraćevoj glavici, oštrenja alata klesarima itd.²⁰ Sami „klesari“ – Meštrovićevi suradnici G. Antunac, V. Radauš, A. Augustinčić, I. Lozica, M. Matijević i N. Orlandini – nisu imenima spomenuti. U listopadu 1931. godine postavljena su i vrata s portretima članova obitelji Meštrović.²¹

U ljeto 1933. godine isklesani su reljefi za bočne pravokutne niše: *Navještenje, Rođenje, Oplakivanje, Duša pokojnice, Duša pokojnika*.²²

Iz popunjenog formulara *Isplatni spis radničkih dnevnica* i nekoliko računa te popisa za isplatu saznajemo da se tijekom 1933. i 1934. godine radilo na dovršavanju kriptе, postavljanju gromobrana, ali i na okolišu crkve gdje se vrši pošumljavanje („sadnja borića“), gradnja prilaznog

20 Arhiv Marina Marasovića, Galerija Meštrović, Split, inv. br. AFMM-10.1.

21 Barbić, *Meštrović, Drniš, Otavice*, 17. Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića*, 10.

22 Barbić, *Meštrović, Drniš, Otavice*, 20.

stubišta, ogradnog zida i podzida crkve.²³

Pismo Marina Marasovića Meštroviću – datirano 24. studenog 1934. – svjedoči da su neki od radova navedenih u popisu radničkih dnevnica dovedeni do kraja. Naime, javlja mu da je „zid gotov“, da su „željezna vrata“ naručena te bi trebala biti gotova za dvadesetak dana, a nakon toga i montirana. Iz sadržaja pisma jasno je da se radi o ogradnom zidu i vratima od kovanog željeza. M. Marasović u pismu spominje plan o sadnji stabala: „Uredićemo malo put do glavice i teren oko zida, t. j. suvišno kamenje, da se može zasaditi sada ili u proljeće.“²⁴ Dakle, 1934. godine Paraćeva glavica je još golo brdo s impozantnom građevinom na vrhu.

Marin Marasović je Meštroviću, 11. prosinca 1934., uputio još jedno pismo kojim ga izvještava da je „u selu pokupio sve račune“ te navodi kome treba koliko platiti. Sadržaj tog pisma privlači pozornost zbog jednoga drugog razloga. Naime, Marasović piše sljedeće: „Mislim da Vam je Antunac pisao, da su oni u gl. sa sfigom gotovi...“²⁵ Iz literature je poznato da je Grga Antunac isklesao evanđelista Mateja u jednoj od polukružnih niša. Termin „sfiga“ možda bi se mogao odnositi upravo na taj reljef krilatog čovjeka. Međutim, on nema tijelo lava, a klesanja sv. Mateja i ostalih evanđelista datirano je 1931. godine. Stoga ostaje otvoreno pitanje na što je točno mislio M. Marasović pišući o „sfigi“.

Krajem kolovoza 1934. godine datiran je popis za narudžbu „blokova od zelenog mramora za pločnik“ s precizno navedenim dimenzijama kamenih ploča.²⁶ Pločnik je dovršen tijekom sljedeće godine.²⁷

Početkom 1936. u dnevnom tisku se pisalo o dovršenju crkve Presvetog Otkupitelja, tj. mauzoleja obitelji Meštrović te prenošenju posmrtnih ostataka Meštrovićeva oca Mate u kriptu.²⁸ Usprkos tim napisima, račun datiran 9. rujna 1936. svjedoči da se tijekom te godine popravljala kupola te se „napravljali“ prozori na crkvi.²⁹ Dakle, kupola, sagrađena 1930., vrlo je brzo počela vlažiti te je popravljana već 1936. godine. Problem vlaženja kupola nije riješen do danas, usprkos nekolicini pokušaja.

- 23 Arhiv Marina Marasovića, Galerija Meštrović, Split, inv. br. AFMM-10.4.
- 24 Ibid.
- 25 Ibid.
- 26 Arhiv Marina Marasovića, Galerija Meštrović, Split, inv. br. AFMM-10.2 / omot 7.
- 27 Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića*, 11.
- 28 Čičin-Šain, „U Otavicama“, 4. Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića*, 11.
- 29 Arhiv Marina Marasovića, Galerija Meštrović, Split, inv. br. AFMM-10.2 / omot 7.

Zaključak

Iz citiranoga arhivskog materijala i novinskih članaka proizlazi da je gradnja crkve Presvetog Otkupitelja realizirana u nekoliko faza. Radovi su započeli gradnjom mosta na Čikoli – što je bio preduvjet prenošenja građevinskog materijala na vrh Paraćeve glavice – i kopanjem odnosno gradnjom kripe. Spomenuti radovi dovršeni su 1929. godine. Do kraja 1930. crkva je sagrađena te se sljedećih nekoliko godina radilo na opremanju njezina interijera. Sljedeće godine postavljena su vrata s portretima obitelji Meštrović. U razdoblju od 1931. do 1933. isklesani su svi reljefi kojima je opremljen interijer. Tijekom 1933. i 1934. dovršavali su se manji radovi na crkvi – dovršavanje kripe, postavljanje gromobrana, manje saccije kupole. Isto tako, započeli su radovi na sređivanju crkvenog okoliša. Sljedeće godine dovršeno je popločenje crkve. To je bio posljednji zahvat u crkvenom interijeru. Naime, iako je još 1930. godine napravljen troškovnik za mozaik u kupoli³⁰, nikad nije realiziran.

Popis literature

- Arhiv Marina Marasovića, Galerija Meštrović u Splitu.
- Barbić, Vesna. *Meštrović, Drniš, Otavice*. Drniš: Centar za kulturu, obrazovanje i informacije, 1983.
- Barbić, Vesna. „Meštrović i arhitekti.“ *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, knj. 423, *Razred za likovne umjetnosti*, knj. XIII (1986): 147–165.
- Bošković, Marija. „Prilozi za biografiju splitskoga graditelja Marina Marasovića.“ *Kulturna baština* 36 (2010): 210–212.
- Čičin-Šain, S. „U Otavicama, svom rodnom mestu veliki naš vajar Ivan Meštrović podigao je porodični mauzolej...“ *Pravda* 32/11.247 (17. 2. 1936.): 4.
- Deanović, Ana. „Meštrovićeva arhitektura.“ *Čovjek i prostor*, god. IX, br. 108/109 (1962): 9–10.
- Deanović, Ana. „Meštrovićevi prostori.“ *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, knj. 423, *Razred za likovne umjetnosti*, knj. XIII (1986): 128–130.
- Fototeka Galerije Meštrović u Splitu.
- Jurić, Zorana. *U Meštrovićevom rodnom kraju*. Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2015.
- Jurić Šabić, Zorana. *Crkva Presvetog Otkupitelja: Ivan Meštrović u zavičajnom kontekstu*. Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2020.
- Jurić Šabić, Zorana. *Dekodiranje Meštrovića. Ikonološka studija skica za dekoraciju kupole crkve Presvetog Otkupitelja u Otavicama*. Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2015.
- Kečkemet, Duško. „Arhitektura Ivana Meštrovića.“ *Adrias. Zbornik radova Zavoda za znanstveni i umjetnički rad HAZU* br. 1 (1987): 181–196.
- Kečkemet, Duško. *Život Ivana Meštrovića (1883. – 1962. – 2002.)*, sv. 2. Zagreb: Školska knjiga, 2009.
- Kump, Mirna. „Popis arhitektonskih djela i urbanističkih zahvata.“ *Rad*

Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, knj. 423, *Razred za likovne umjetnosti*, knj. XIII (1986): 131–143.

- Majstorović, Božo i Gudio Quein. *Tragovi nasilja. Otavice. Crkva Presvetog Otkupitelja. Grobnica obitelji Meštrović*. Split: Fundacija Ivana Meštrovića, 1996.
- „Meštrović gradi svoju grobnicu u rodnom mjestu,“ *Novo doba* 10 (11)/326, 24. 12. 1928., 36.
- Paladino, Zrinka. *Lavoslav Horvat. Kontekstualni ambijentalizam i moderna*. Zagreb: MeandarMedia, HAZU, Hrvatski muzej arhitekture, 2013.
- Piplović, Stanko. „Arhitektura Ivana Meštrovića.“ *Mogućnosti* 30/10–11 (1983): 895–915.
- Slade, Iris. „Meštrovićeva crkva Presvetog Otkupitelja od gradnje do obnove.“ *Kontura*, god. 9, 58/59 (1998–1999): 128–130.
- Slade, Iris. „Meštrovićev Presveti Otkupitelj: od umjetnikove ideje do načelne obnove.“ *Muzeologija* 36 (1999): 74–80.
- Stipan, Davor. „Prilog revalorizaciji arhitektonske baštine Ivana Meštrovića u svjetlu muzeološko-baštinskog promišljanja.“ *Informatica museologica* 44/1–4, (2013): 187–196.
- Šegvić, Neven. „Ivan Meštrović i arhitektura.“ *Arhitektura* 187–188, (1983–1984): 2–9.
- Š., J. „Otavice – selo djetinjstva i rane mladosti velikog Meštrovića,“ *Slobodna Dalmacija* 0/2281, 7. 6. 1952., 3.
- Vidović, Žarko. *Meštrović i savremeni sukob skulptora s arhitektom*. Sarajevo: Izdavačko preduzeće „Veselim Masle“, 1961.

Željko Peković, dr. sc., dipl. ing. arh., redovni je profesor u trajnom zvanju na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Splitu i voditelj kolegija Osnove arhitekture i urbanizma, Zaštita spomenika, Odabrane teme iz dubrovačke arhitekture, Urbanističke teme, Urbanizam srednjovjekovnih komuna. Diplomirao je 1983., magistrirao 1991. i doktorirao 1995. godine na Arhitektonskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Publicirao je niz znanstvenih članaka i nekoliko znanstvenih knjiga. Jedan od osnivača, izdavača i urednika serije Studia Mediterranea archaeologica koja je izdala devet znanstvenih, dvojezičnih knjiga. Kao istraživač, projektant i konzervator realizirao niz projekata o svjetskoj kulturnoj baštini; najznačajniji je obnova Starog mosta u Mostaru koji je, nakon obnove, upisan na Listu svjetske baštine UNESCO-a.

Kristina Babić predavačica je na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Splitu. Diplomirala je 2013. godine povijest umjetnosti i hrvatski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Splitu. Doktorandica na poslijediplomskom studiju Humanističke znanosti (znanstveno polje: povijest umjetnosti) na Sveučilištu u Zadru. Stažirala je u Muzeju hrvatskih arheoloških spomenika u Splitu te položila stručni ispit za zvanje kustosa. Od 2016. godine, kao vanjska suradnica, a od 2019. kao stalna zaposlenica Odsjeka za povijest umjetnosti izvodi niz kolegija na prijediplomskom i diplomskom studiju. Samostalno i u koautorstvu objavila nekoliko znanstvenih radova i monografsko izdanje *Zrinski u Pounju*.

MARIN MARASOVIĆ ARCHIVE AS A SOURCE FOR RECONSTRUCTING THE CHRONOLOGY OF THE CONSTRUCTION AND FURNISHING OF THE CHURCH OF THE HOLY REDEEMER NEAR OTAVICE

Željko Peković and Kristina Babić

Original scientific paper
726.822(497.581.2)“192/193”

Abstract

Archive of the builder Marin Marasović, preserved at the Meštrović Gallery in Split, serves as a valuable source for studying the church of the Holy Redeemer near Otavice. In 2017, as part of the restoration project for this immovable cultural property, the authors of this paper documented and analysed the archive, which provided valuable insights into the chronology of one of Meštrović's architectural projects. In addition to reconstructing the construction stages of the church and mausoleum of the Meštrović family, the paper presents recent architectural documentation of its current state.

Keywords: Marin Marasović Archive, church of the Holy Redeemer, Ivan Meštrović, mausoleum of the Meštrović family

With this brief contribution on the construction and interior furnishing of one of Meštrović's architectural projects, we extend symbolic congratulations to the Department of Art History at the University of Split on the occasion of its 15th anniversary. We offer our best wishes for the department's future scholarly endeavours and expansion, welcoming our hard-working young colleagues who have matured academically under its auspices.

The church of the Holy Redeemer is located on the cadastral plots *zgr. *234* and *k. č. zem. 1530, 1547/2, 1547/3, 1548/2* of the Ružić cadastral municipality. While scholarly literature commonly refers to the Holy Redeemer as being located in Otavice, from a strictly geographical point of view, the said cadastral plots belong to the Ružić municipality and only border on Otavice, where Ivan Meštrović spent his childhood. As an ideal place for building the church of the Holy Redeemer – which is also the mausoleum of the Meštrović family – a natural elevation was chosen: Paraćeva Glavica next to the Čikola River, which dominates the eastern part of Petrovo Polje. (Fig. 1-2)

The church of the Holy Redeemer, whose crypt houses the remains of the artist's family members, features a central floor plan with an octagon inscribed into a quadrangle with an indented floor plan. (Fig. 3) The octagonal room's interior wall is partitioned by alternating rectangular and semi-circular niches, serving a dual function: to “break up” the wall mass and provide an architectural framework for the enclosed reliefs. (Fig. 4-5) The rectangular niches in the exterior are emphasized by avant-



Fig. 1.
Church of the Holy Redeemer, view from the northwest (photo: Ž. Peković).



Fig. 2.
Church of the Holy Redeemer, view from the southeast (photo: Ž. Peković).

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

Fig. 3.
Floor plan of the Holy Redeemer, current state (author: Ž. Peković).

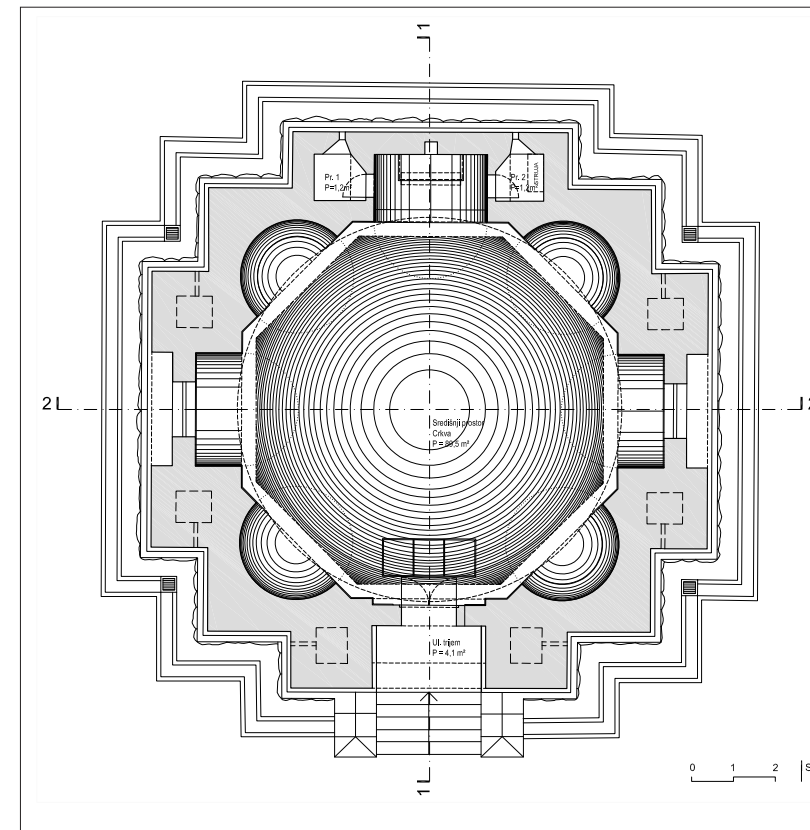
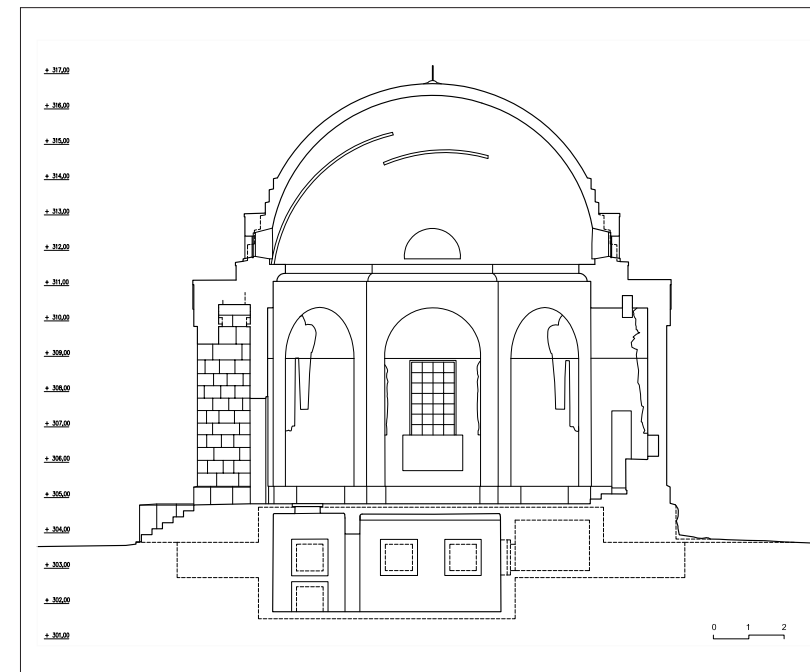


Fig. 4.
Longitudinal section of the Holy Redeemer (author: Ž. Peković).



POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

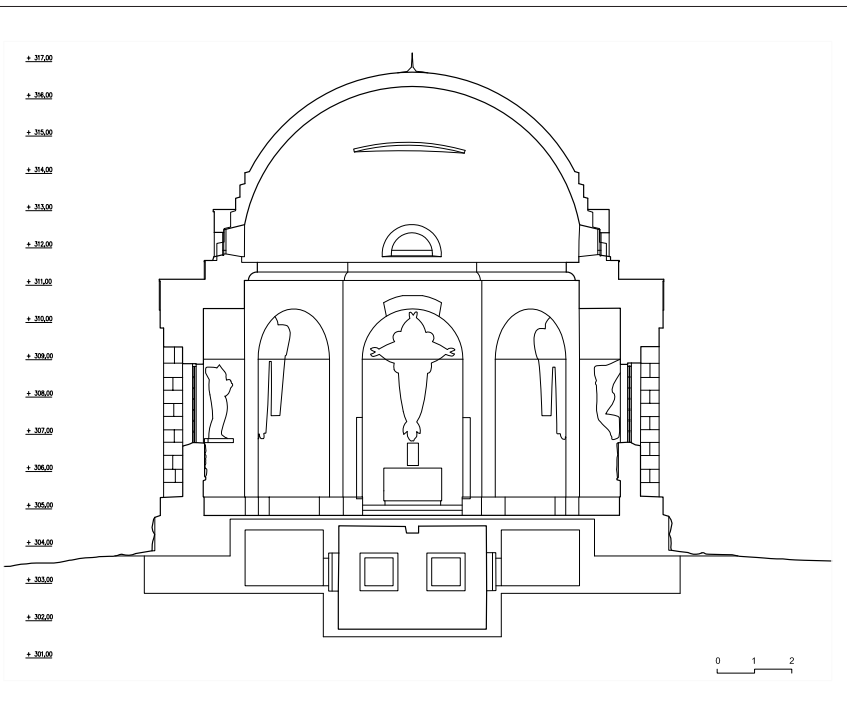


Fig. 5.
Cross-section
of the Holy
Redeemer
(author:
Ž. Peković).

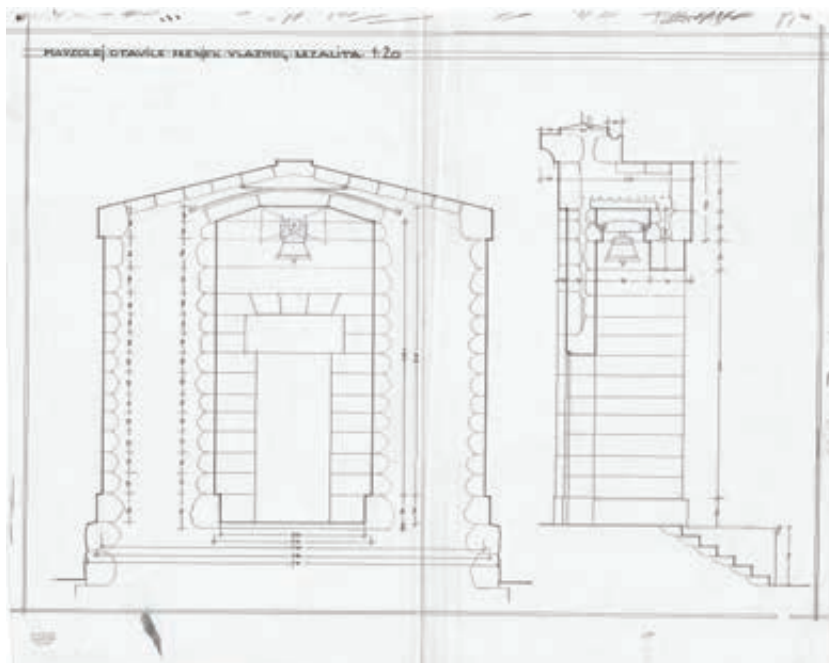


Fig. 6.
Cross-section of
the front avant-
corps with the bell
(Drawings from the
Meštrović Gallery
Collection, Split,
inv. no. 853).

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

corps consisting of two robust square-sectioned supports, connected by a gable. (Fig. 1-2) The front avant-corps and the two lateral ones accentuate the entrance door and the window openings. There was a bell within the gable of the front avant-corps, as confirmed by the architectural documentation of the original project.¹ (Fig. 6) It was, unfortunately, stolen during the Homeland War. In the rear, there is a shallow rectangular apse protruding into the outer space, (Fig. 2) flanked by two smaller rooms reminiscent of pastophoria.

The space inside the rectangular apse is raised by two steps compared to the octagonal space. (Fig. 4) The relatively small sanctuary is dominated by an altar shaped as an elongated cube, made of red Kotor stone. In accordance with the church rite before the Second Vatican Council (1962), the altar was positioned against the back wall of the apse, with a rectangular niche above it. According to the original version of the project, it was once closed with brass doors and serving as a tabernacle.

Natural light penetrates the apse through a skylight in the barrel vault above the *Eternally Crucified*. The elongated, narrow glass window allows natural light to illuminate the statue, emphasizing its semantic and perceptual dominance of the sacral space. The statue “embodies” the titular of the church and fully captures the attention of visitors as soon as they open the door and enter the church.

The rectangular apse and the avant-corps along the side walls and the front wall, with six access steps before it, give the building a cruciform floor plan. In the interior, the inscribed cross is faintly hinted at by the position of the rectangular apse and the lateral rectangular niches. A slight deviation from the established orientation of the church is noticeable – the Holy Redeemer extends from the southeast (apse) to the northwest (façade).

The church has a dome constructed over the octagonal base. Transition from the octagonal base to the circular form of the dome was achieved by gradually raising the octagonal base in the form of “stairs”, reducing its area and thus the diameter of the dome. In the stepped base of the dome, there are four semi-circular windows covered with alabaster panels, emphasized by rectangular protrusions. (Fig. 7)

There is a crypt under the church, accessed by lifting three rectangular floor slabs in front of the church entrance, from the inside. The crypt consists of two rooms, a smaller one with a rectangular floor plan and a larger one with a square floor plan, and in their side walls, there are square niches with tombs of Meštrović’s family members. (Fig. 8)

In addition to the reliefs with familiar sacral themes (*Eternally Crucified*, the four evangelists, *Annunciation*, *Nativity*, *Lamentation*, *Soul of a*

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

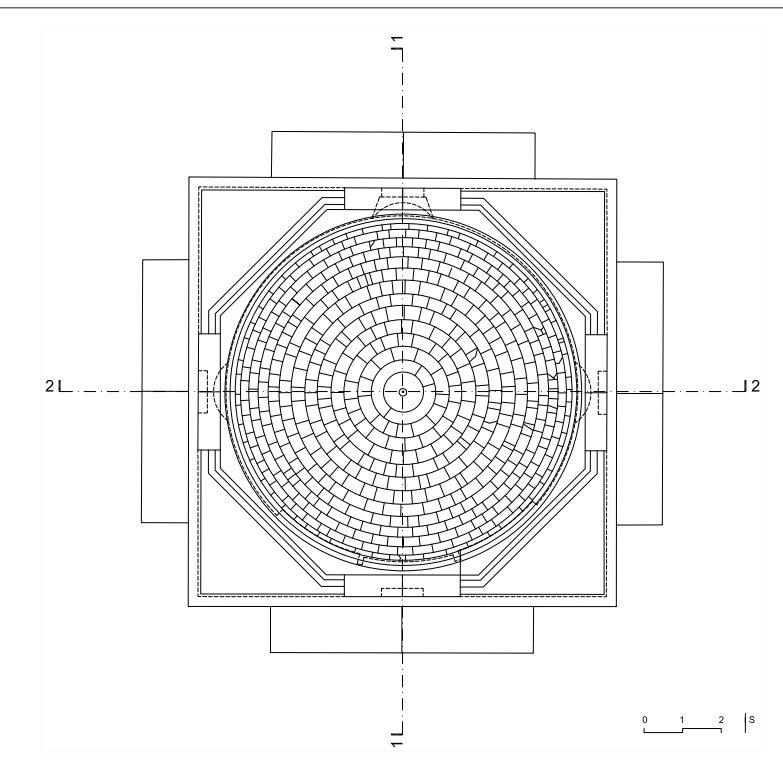


Fig. 7.
Floor plan of the dome
of the Holy Redeemer
(author: Ž. Peković).

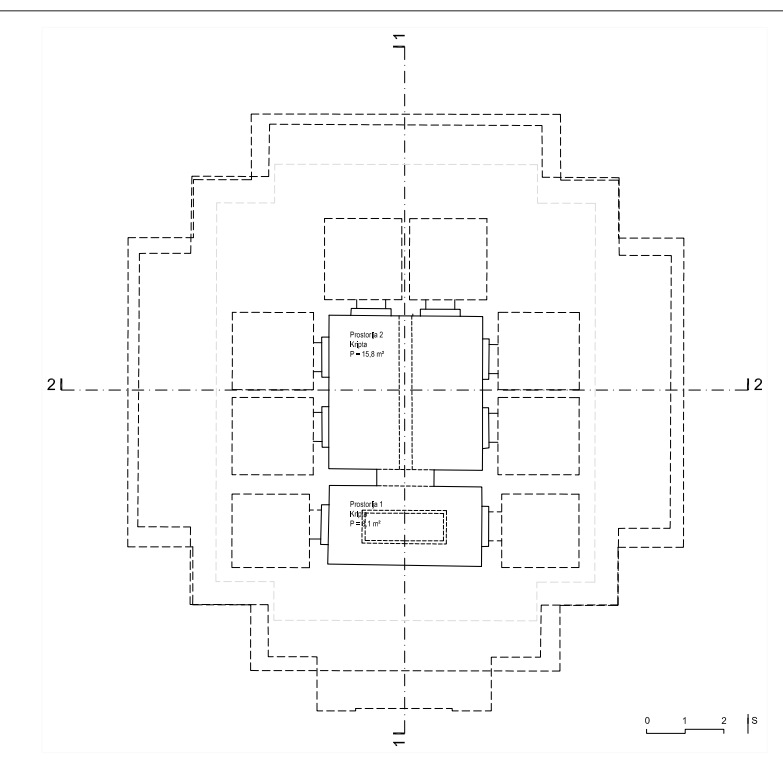


Fig. 8.
Floor plan of the crypt
of the Holy Redeemer
(author: Ž. Peković).

Deceased Woman, Soul of a Deceased Man), the interior is equipped with polychrome tiling with a geometric pattern.

Although there is a whole series of aspects that one could write about and that have been subject of scholarly research, here we will focus on the chronology of the church's construction and furnishing based on the records left by Marin Marasović, a renowned builder from Split whom Ivan Meštrović commissioned to carry out the construction works on the church and the access bridge over the Čikola.

Marin Marasović Archive

Marin Marasović (1895-1980) was a renowned builder from Split who collaborated with the prominent Split architect Fabijan Kaliterna. It was he who introduced him to Ivan Meštrović in 1926. The collaboration between Meštrović and Marasović began already the following year – when Meštrović entrusted the builder with executing Kaliterna's and Bilinić's project for the fence wall of his family house in Meje – and continued until Meštrović's death. The correspondence between Meštrović and Marasović from 1957 has been preserved, when the artist – then living in the USA – asked the builder to help transport parts of Njegoš's monument to Lovćen, which, as far as we know, was their last collaboration.²

Even though Marasović participated in the execution of almost all of Meštrović's architectural projects, special attention should be paid to their collaboration on the church of the Holy Redeemer. Marasović's company began working in Otavice (actually Ružić)³ in 1929, when they started building the bridge over the Čikola and the access road to Paraćeva Glavica, an elevation on which the construction of the Holy Redeemer with the mausoleum of the Meštrović family was planned. (Fig. 9) In the same year, Marasović made a project study for the "Mausoleum" – as the documents in the Archive regularly refer to the building on Paraćeva Glavica – and the construction began.⁴

The Marin Marasović Archive is now property of the Ivan Meštrović Museum. Part of it is preserved at Atelier Meštrović in Zagreb, and another part at the Meštrović Gallery in Split. The section pertaining to the construction of the Holy Redeemer consists of three thick folders

- 2 Details on the collaboration between Ivan Meštrović and Marin Marasović in: Bošković, "Prilozi," 210-212.
- 3 According to the information found in the *Marin Marasović Archive*, the construction began in 1929. The daily press reported on it in 1928, but the works were suspended and postponed due to extreme cold. Cf. "Meštrović gradi svoju grobnicu u rodnom mjestu," 36. Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića*, 10.
- 4 Bošković, "Prilozi," 211, 222.

bearing the inventory numbers AFMM 10.1, AFMM 10.2, and AFMM 10.4. The folders contain seemingly insignificant documents such as purchase orders, cost estimates, lists of materials, and bills for the performed works. Nevertheless, these documents offer valuable insights into the chronology of the construction of the Holy Redeemer, the materials used, and the sources from which they were procured for delivery to Paraćeva Glavica.

Despite the past decades of scholarship on the church of the Holy Redeemer,⁵ the authors did not incorporate data from the Marin Marasović Archive. In 2017, the Ivan Meštrović Museums commissioned project documentation for the restoration and adaptation of the church of the Holy Redeemer and landscaping in Otavice as part of the “Meštrović’s Imprint on Croatia” project. The authors of this text wrote an extensive conservation study for this project documentation, archived in September at the Meštrović Gallery in Split and the Conservation Department of the Ministry of Culture in Šibenik. In 2020, Zorana Jurić Šabić, senior curator of the Meštrović Gallery in Split, published the book *Church of the Holy Redeemer: Ivan Meštrović in his Native Context*, a commendable endeavour providing valuable information about this important monument available to the academic and general public.⁶ In the section on the “Construction Chronology” within the chapter “Church of the Holy Redeemer,” the author referenced some data from the Marin Marasović Archive without acknowledging the mentioned conservation study, which was the first to present the construction chronology.⁷ As Jurić Šabić focused on other aspects of the Marin Marasović Archive, this text aims to present the construction stages of the Holy Redeemer based on documents stored in the archive.

5 The following studies should be singled out (listed in chronological order of publication): Vidović, *Meštrović i savremeni sukob skulptora s arhitektom*, 230-233; Deanović, “Meštrovićeva arhitektura,” 9-10; Piplović, “Arhitektura Ivana Meštrovića,” 903-911; Barbić, *Meštrović, Drniš, Otavice*, 15-22; Šegvić, “Ivan Meštrović,” 2-9; Deanović, “Meštrovićevi prostori,” 128-130; Kump, “Popis arhitektonskih djela,” 134-135; Barbić, “Meštrović i arhitekti,” 162; Majstorović, Quein, *Tragovi nasilja*; Slade, “Meštrovićeva crkva,” 128-130; Slade, “Meštrovićev Presveti Otkupitelj,” 74-80; Kečkemet, “Arhitektura Ivana Meštrovića,” 181-196; Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića*, 10-11; Paladino, *Lavoslav Horvat*, 30-40, 273; Stipan, “Prilog revalorizaciji,” 187-196; Jurić, *U Meštrovićevom rodnom kraju*; Jurić Šabić, *Dekodiranje Meštrovića*. Jurić Šabić, *Crkva Presvetog Otkupitelja*, 57-194.

6 Jurić Šabić, *Crkva Presvetog Otkupitelja*.

7 Jurić Šabić, *Crkva Presvetog Otkupitelja*, 91-105.

Chronology of the construction and furnishing of the Holy Redeemer

Before commencing the construction of the Holy Redeemer, Meštrović meticulously selected the location. His choice fell upon Paraćeva Glavica, a hill situated in Ružić, not far from Otavice, and dominating the surrounding plain area. In the 1920s – when Meštrović chose this site for the construction of the Holy Redeemer with a mausoleum for his family – Paraćeva Glavica was unforested, and the Čikola River at its foot was surrounded by marshy plains. There was no access road, and no bridge over the river. Therefore, the construction of the church on Paraćeva Glavica necessitated environmental interventions.

In 1929, an access road was built – a branch of the existing road connecting Gradac and Otavice – and a bridge over the Čikola at the foot of Paraćeva Glavica. Meštrović entrusted these works to the renowned Split builder, Marin Marasović.⁸ (Fig. 9)

Scholarly literature offers varying dates for the beginning of construction works. Documents from the Marin Marasović Archive, Meštrović’s correspondence, and press articles suggest that the construction began in 1928. In August of that year, Meštrović informed his brother Petar on signing a construction contract with Split entrepreneurs Šakić and Marasović, initially only for the crypt. In December, the newspaper *Novo doba* informed its readers about the commencement of construction works on Meštrović’s “mausoleum” and the bridge over the Čikola, which were suspended due to severe cold weather.⁹

The construction works were resumed the following year. While no documents detailing the construction of the bridge were found in the Marin Marasović Archive in Split, historical photographs indicate that the bridge over the Čikola was built around the time when the church’s foundations became visible on the bare Paraćeva Glavica, which implies that the works around the crypt had been completed. (Fig. 9)

On September 20, 1929, builders J. Šakić and M. Marasović (as stated in the left header of the document) compiled a *Worksheet for the construction of the Mausoleum for Mr Ivan Meštrović in Otavice*. It con-

8 Bošković, “Prilozi,” 211. The author cited a manuscript by Marin Marasović titled *Meštrović’s Buildings: Memories of Working with the Late Artist* (on pp. 222-227). This manuscript, written in 1962 as a sort of obituary for Marasović’s close collaborator and friend, mentions the construction of a bridge over the Čikola, built to access the church of the Holy Redeemer, i.e. the “Mausoleum”, as Marasović’s called the building on Paraćeva Glavica.

9 Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića*, 10. “Meštrović gradi svoju grobnicu u rodnom mjestu,” 36.



Fig. 9.
Construction of the
access road and the
bridge at the foot of
Paraćeva Glavica,
1929 (Marin Marasović
Archive, inv. no.
AFMM-10.4).



Fig. 10.
Church of the Holy
Redeemer during
construction, 1930 (?)
(Photo-Collection of
the Meštrović Gallery,
Split).

tains eighteen numbered items¹⁰: excavation of the foundations for the construction of entrance walls; concreting of the foundations and the entrance walls; expansion of the foundations with concrete; building the mausoleum walls with hewn stone on the outside, and with limestone on the inside; carving of the façade stone at the base; carving the inner walls with limestone; building a bell niche; building a limestone cornice; finishing the upper round parts of the semi-circular niches; constructing

the dome with reinforced concrete; cement coating of the dome; covering the dome with panels with the final stone blocks for the dome, and so on.¹¹ (Fig. 10)

Ten days later (September 30, 1929), Marasović sent a letter to Meštrović in Zagreb, with the *Cost estimate for the construction of the Mausoleum for Mr Ivan Meštrović in Otavice* attached. In the letter, he provided detailed corrections to the mausoleum design and the costs with regard to the extension of the base. He assured Meštrović that the suggested prices were reasonable “given the difficult circumstances hindering the construction.” The following sentence is particularly telling: “Tomorrow we will load the sledges, and in the middle of this week we will start transporting the blocks to Glavica...” It proves that the construction of the church of the Holy Redeemer began on October 1, 1929. The cost estimate contains a list of all planned works, as well as a detailed description of the techniques to be applied and the materials and tools to be used. The thirteenth item is particularly important, as it mentions the carving of niche reliefs on site.¹² This cost estimate differs from the work sheet drawn up ten days before in that each item is elaborated in detail, note merely listed as items. The value of both documents lies in the fact that they reveal the construction techniques and materials used, which cannot be seen with the naked eye because of the stone cladding.

1st Report of the Works Performed, which Šakić and Marasović presented to Meštrović on November 16, 1930, indicates that by that date they had completed the works listed in the work sheet and the cost estimate, both dated September 1929. The report includes works related to digging and concreting the church foundations; building the perimeter walls “with hewn stone on the outside, and with limestone on the inside”; construction of a bell niche in the façade; finishing the upper, round parts of the niches; construction of a dome from reinforced concrete and its cladding with hewn stone, and so on. Another document titled *2nd Report on the Addition of Two Avant-Corps at the Mausoleum in Otavice* contains the following list of works: digging and concreting the foundations, building walls, carving the base, finishing the façade and the inner wall, and so on.¹³ Since it is numbered as the second, it was probably written on the same day. Separating the costs of the construction of the “two avant-corps” – referring to the lateral ones – and using the noun “addition” suggests

- 11 Marin Marasović Archive, Meštrović Gallery, Split, inv. no. AFMM-10.2 / folder 3.
- 12 Marin Marasović Archive, Meštrović Gallery, Split, inv. no. AFMM-10.2 / folder 3. That carving the stone was planned on site is seen on Fig. 33 and 34.
- 13 Marin Marasović Archive, Meštrović Gallery, Split, inv. no. AFMM-10.2 / folder 1.



that the lateral avant-corps were not part of the original project, but were subsequently added to the existing church. This assumption is corroborated by a letter that Marasović sent to Meštrović on September 30, 1929, in which he mentions the price correction due to extending the base.¹⁴ An additional proof are the preserved floor plans, cross-sections, and drawings of the façade of the conceptual project, stored at the Meštrović Gallery.¹⁵

Marin Marasović Archive also contains a *Cost estimate for the construction of an access staircase to the Mausoleum in Otavice*, which, unfortunately, is not dated. As an interesting point in this cost sheet, we should single out that the stairs were to be made of “dark stone from Brač.”¹⁶

About half a year before the completion of the works, in 1930, a large block of stone – weighing as much as 35 tons – was acquired from the Seget quarry, intended for carving the statue of the *Eternally Crucified*. The block travelled for a month from Seget to Otavice.¹⁷ The statue was probably finished by the end of January 1931, as inferred from the invoice that Marasović issued to Meštrović on January 25. In addition to other items, it lists “works related to carving and raising the Crucifix,” as well as installing the lead gutters, transporting and installing the lightning

14 Marin Marasović Archive, Meštrović Gallery, Split, inv. no. AFMM-10.2 / folder 3.

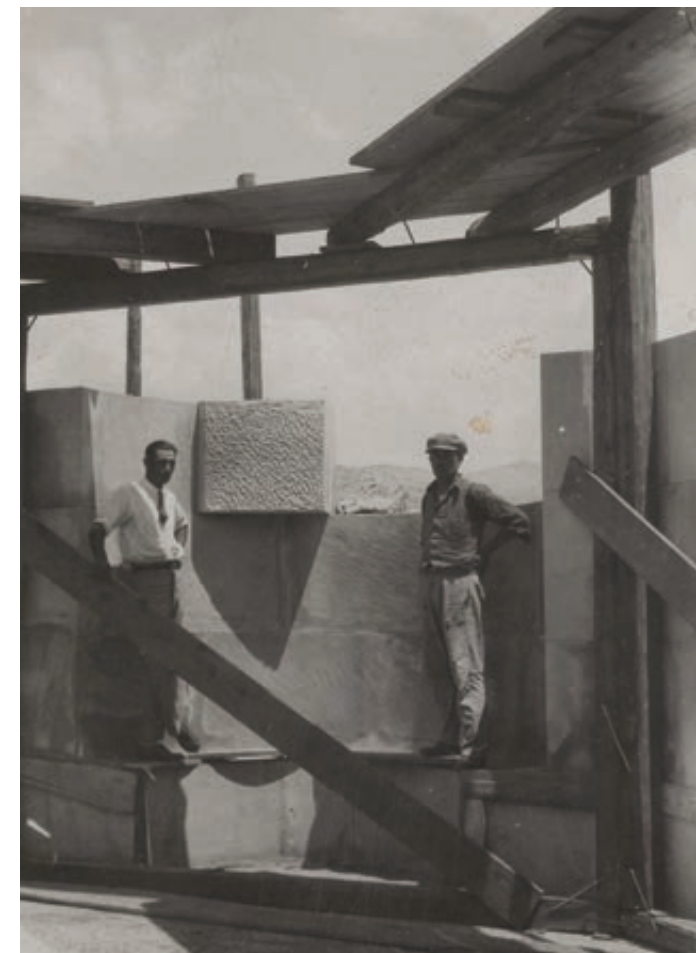
15 Cf. *Drawings from the Meštrović Gallery Collection*, Split, inv. no. 870, 871, 873, 875, 877.

16 Marin Marasović Archive, Meštrović Gallery, Split, inv. no. AFMM-10.2 / folder 2.

17 Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića*, 10. Šparac, “Otavice,” 3.

Fig. 11.
Church of the Holy Redeemer during construction, 1930 (?) (Photo-Collection of the Meštrović Gallery, Split).

Fig. 12.
Construction of the church of the Holy Redeemer, 1930 (?) (Photo-Collection of the Meštrović Gallery, Split).



rods, finishing layers on the dome, pavement in front of the entrance, and the entrance threshold.¹⁸

In the spring and summer of 1931, reliefs in the semi-circular niches were carved on site,¹⁹ and so was the statue of the *Eternally Crucified*. (Fig. 11-12) This is evidenced by an invoice that Marasović issued to Meštrović on October 18, 1933, titled *Invoices for various works related to the carving of reliefs in Otavice and the installation of a plaque at the door*, which begins as follows: “Works on the Mausoleum in Otavice from May 15, 1931 to August 8, 1931.” The invoice lists the contractors and auxiliary works related to carving reliefs, such as setting up and removing

18 Marin Marasović Archive, Meštrović Gallery, Split, inv. no. AFMM-10.2 / folder 7.

19 Two photographs from the Photo-Collection of the Meštrović Gallery in Split are additional evidence. In the semi-circular niches, one sees blocks of limestone protruding from the wall. Cf. Fig. 11 and 12.

the scaffolding, transporting Meštrović's models from Drniš to Otavice, storing them on Paraćeva Glavica, sharpening the carvers' tools, and so on.²⁰ The "carvers" – Meštrović's associates G. Antunac, V. Radauš, A. Augustinčić, I. Lozica, M. Matijević, and N. Orlandini – are not mentioned by name. In October 1931, a gate with portraits of members of the Meštrović family was installed.²¹

In the summer of 1933, reliefs were carved for the lateral rectangular niches: *Annunciation, Nativity, Lamentation, Soul of a Deceased Woman, Soul of a Deceased Man*.²²

From the filled-in form *Payment list of workers' daily wages* and several other invoices and payment lists, we learn that during 1933 and 1934, works were done on finishing the crypt, installing the lightning rods, and the church's surroundings, including afforestation ("planting small pine trees") and the construction of the access staircase, the fence wall, and the support wall of the church.²³

Marasović's letter to Meštrović dated November 24, 1934, indicates that some of the works mentioned in the list of workers' daily wages were completed. He informs Meštrović that the "wall is finished" and that the "iron gate" has been ordered and should be ready in about twenty days, and then installed. It is clear from the letter that this refers to the fence wall and the gate made of wrought iron. Marasović also mentions the plan for planting trees: "We will tidy up the path to Glavica a bit, and the area around the wall, that is, remove the excess stones so that something can be planted there, now or in the spring."²⁴ So, in 1934, Paraćeva Glavica was still a bare hill with an imposing building on top. (Fig. 9)

On December 11, 1934, Marasović sent another letter to Meštrović, informing him that he had "collected all the bills in the village," stating who should pay how much. This letter attracts attention for another reason. Namely, Marasović writes the following: "I guess Antunac has written to you that they have largely finished the sphinx..."²⁵ It is known from scholarly literature that Grga Antunac carved the evangelist Matthew for one of the semi-circular niches. The term "sphinx" may refer to this relief of a winged man. However, he does not have the body of a lion, and the carving of St Matthew and the other evangelists is dated 1931. Therefore, it remains an open question what exactly Marasović meant when writing about a "sphinx".

20 Marin Marasović Archive, Meštrović Gallery, Split, inv. no. AFMM-10.1.
21 Barbić, *Meštrović, Drniš, Otavice*, 17. Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića*, 10.
22 Barbić, *Meštrović, Drniš, Otavice*, 20.
23 Marin Marasović Archive, Meštrović Gallery, Split, inv. no. AFMM-10.4.
24 Marin Marasović Archive, Meštrović Gallery, Split, inv. no. AFMM-10.4.
25 Marin Marasović Archive, Meštrović Gallery, Split, inv. no. AFMM-10.4.

Late in August 1934, a list was compiled for ordering "blocks of green marble for the pavement" with precisely stated dimensions of the stone slabs.²⁶ The pavement was completed during the following year.²⁷

At the beginning of 1936, the daily press wrote about the completion of the church of the Holy Redeemer, i.e. the Mausoleum of the Meštrović family, and the transfer of the remains of Meštrović's father Mate to the crypt.²⁸ Despite these reports, an invoice dated September 9, 1936, testifies that the dome was repaired and the church windows "adjusted" that year.²⁹ So, the dome, built in 1930, started to get damp very quickly and had to be repaired already in 1936. The problem of dampness in the dome has not been solved to this day, despite all the attempts.

Conclusion

The cited archival material and newspaper articles show that the construction of the church of the Holy Redeemer was realized in several phases. The works began with the construction of a bridge over the Čikola River – which was a prerequisite for transporting the building materials to the top of Paraćeva Glavica – and with the excavation and construction of the crypt. These works were completed in 1929. By the end of 1930, the church was built, and the next few years were dedicated to furnishing its interior. The following year, a gate was installed with portraits of the Meštrović family. In the period from 1931 to 1933, all the reliefs adorning the interior were carved. During 1933 and 1934, minor works on the church were completed – finishing touches on the crypt, installation of the lightning rods, minor repairs to the dome. At the same time, works began on tidying up the surroundings. The following year, the paving of the church was completed as the last intervention in the church interior. Namely, although a cost estimate for a mosaic in the dome was drawn up in 1930,³⁰ it was never realized.

26 Marin Marasović Archive, Meštrović Gallery, Split, inv. no. AFMM-10.2 / folder 7.
27 Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića*, 11.
28 Čičin-Šain, "U Otavicama," 4. Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića*, 11.
29 Marin Marasović Archive, Meštrović Gallery, Split, inv. no. AFMM-10.2 / folder 7.
30 Marin Marasović Archive, Meštrović Gallery, Split, inv. no. AFMM-10.2 / folder 8.

List of references

- Marin Marasović Archive, Meštrović Gallery, Split.
- Barbić, Vesna. *Meštrović, Drniš, Otavice*. Drniš: Centar za kulturu, obrazovanje i informacije, 1983.
- Barbić, Vesna. "Meštrović i arhitekti," *Rad Jugoslavenske akademija znanosti i umjetnosti*, Book 423, *Razred za likovne umjetnosti*, Book XIII (1986): 147-165.
- Bošković, Marija. "Prilozi za biografiju splitskoga graditelja Marina Marasovića," *Kulturna baština* 36 (2010): 210-212.
- Čičin-Šain, S. "U Otavicama, svom rodnom mestu veliki naš vajar Ivan Meštrović podigao je porodični mauzolej...", *Pravda* 32/11.247 (February 17, 1936), Beograd, 4.
- Deanović, Ana. "Meštrovićeva arhitektura," *Čovjek i prostor* IX, 108/109 (1962): 9-10.
- Deanović, Ana. "Meštrovićevi prostori," *Rad Jugoslavenske akademija znanosti i umjetnosti*, Book 423, *Razred za likovne umjetnosti*, Book XIII (1986): 128-130.
- Photo-Collection, Meštrović Gallery, Splitu
- Jurić, Zorana. *U Meštrovićevom rodnom kraju*. Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2015.
- Jurić Šabić, Zorana. *Crkva Presvetog Otkupitelja: Ivan Meštrović u zavičajnom kontekstu* Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2020.
- Jurić Šabić, Zorana. *Dekodiranje Meštrovića. Ikonološka studija za dekoraciju kupole crkve Presvetog Otkupitelja u Otavicama*. Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2015.
- Kečkemet, Duško. "Arhitektura Ivana Meštrovića," *Adrias. Zbornik radova Zavoda za znanstveni i umjetnički rad HAZU u Splitu*, br. 1 (1987): 181-196.
- Kečkemet, Duško. *Život Ivana Meštrovića (1883. – 1962. – 2002.)*, vol. 2. Zagreb: Školska knjiga, 2009.
- Kump, Mirna. "Popis arhitektonskih djela i urbanističkih zahvata," *Rad Jugoslavenske akademija znanosti i umjetnosti*, Book 423, *Razred za likovne umjetnosti*, Book XIII (1986): 131-143.
- Majstorović, Božo; Quein, Gudio. *Tragovi nasilja. Otavice. Crkva Presvetog Otkupitelja. Grobnica obitelji Meštrović*. Split: Fundacija Ivana Meštrovića, 1996.
- "Meštrović gradi svoju grobnicu u rodnom mjestu," *Novo doba* 10 (11)/326 (December 24, 1928), 36.
- Paladino, Zrinka. *Lavoslav Horvat. Kontekstualni ambijentalizam i moderna*. Zagreb: MeandarMedia, HAZU, Hrvatski muzej arhitekture, 2013.
- Piplović, Stanko. "Arhitektura Ivana Meštrovića," *Mogućnosti* 30/10-11 (1983): 895-915.
- Slade, Iris. "Meštrovićeva crkva Presvetog Otkupitelja od gradnje do obnove," *Kontura*, 9, 58/59 (1998-1999): 128-130.
- Slade, Iris. "Meštrovićev Presveti Otkupitelj: od umjetnikove ideje do načelne obnove," *Muzeologija* 36 (1999): 74-80.
- Stipan, Davor. "Prilog revalorizaciji arhitektonske baštine Ivana Meštrovića u svjetlu muzeološko-baštinskog promišljanja," *Informatica museologica* 44/1-4, (2013): 187-196.
- Šegvić, Neven. "Ivan Meštrović i arhitektura," *Arhitektura* 187-188, (1983-1984): 2-9.
- Š., J. "Otavice – selo djetinjstva i rane mladosti velikog Meštrovića," *Slobodna Dalmacija* 0/2281 (June 7, 1952), 3.
- Vidović, Žarko. *Meštrović i savremeni sukob skulptora s arhitektom*. Sarajevo: Izdavačko preduzeće "Veselim Masle", 1961.

Željko Peković, PhD and BSc in Architecture, holds the position of a tenured Full Professor at the Faculty of Arts and Social Sciences, University of Split. He heads several courses, including "Fundamentals of Architecture and Urban Planning," "Monument Protection," "Selected Themes from Dubrovnik's Architecture," "Urban Themes," and "Urban Planning in Medieval Communes." He graduated in 1983, obtained his master's degree in 1991, and his doctorate in 1995 from the Faculty of Architecture, University of Zagreb. He has published a number of scholarly articles and several books. Co-founder, publisher, and editors of the *Studia Mediterranea archaeologica* series, which has so far published nine bilingual scholarly books. As a researcher, architect, and conservator, he has realized a number of projects concerning world cultural heritage, notably the renovation of the Old Bridge in Mostar, which has been entered on the UNESCO World Heritage List.

Kristina Babić is a lecturer at the Department of Art History, Faculty of Arts and Social Sciences, University of Split. In 2013, she graduated in art history and Croatian philology from the Faculty of Arts and Social Sciences, University of Split. Currently, she is working on her doctoral dissertation in the Humanities programme (major: Art History) at the University of Zadar. She completed an internship at the Museum of Croatian Archaeological Monuments in Split and passed the professional exam for the title of curator. Since 2016, she has taught a number of courses in undergraduate and graduate programmes as an external associate and since 2019 as a permanent employee of the Department of Art History. She has authored and co-authored several scholarly articles and the monograph *Zrinski u Pounju* (The Zrinski in Pounje).

EMBLEMS BY MASTER GRAHOVAR IN THE *ALBUM OF THE LJUBLJANA NOBLE SOCIETY OF ST DISMAS*: IMITATION, ADAPTATION, ORIGINALITY

Tine Germ

Izvorni znanstveni članak /
Original scientific paper
UDK 091.31
75.057Grahovar, S.

Abstract

A comparative analysis of Georg Christoph Eimmart's engravings and Master Grahovar's miniatures reveals that the painter developed various creative strategies in his adoption and emulation of the prototypes. He never produced an exact copy or a dull imitation. He was also careful to signal a distinction in his claim of authorship, taking the credit for the illumination with the usual "*Grahover pinx.*" or pointing out the fact that he was also the inventor of the composition with "*Grahover inv. et pinx.*" Grahovar's practice of signing the miniatures, however, does not conform to the modern concept of authorship and his criteria remain elusive.

Keywords: Master Grahovar, baroque painting, illuminated manuscript, Slovenia

The *Album of the Ljubljana Noble Society of St Dismas* or the *Theatrum Memoriae Nobilis ac Almae Societatis Unitorum*, as the original title reads,¹ is a memorial book of the Ljubljana Noble Society of St Dismas, or the Academy of the United (*Academia Unitorum*). It is justly considered the most important illuminated manuscript of the Baroque era that survives in Slovenia, as well as a treasury of beautifully painted individual emblems of the Academy members.² The origins of the *Theatrum Memoriae* date back to 1688, when it was decided to establish the St Dismas Society and create a book that would serve as a permanent memorial to the illustrious members and their deeds. Over more than a hundred years, a memorial gallery was created that contains illuminated entries of members with a variety of interesting emblems.³ Among the artists working on emblems for the *Ljubljana Album*, Simon Tadej Volbenk Grahovar (1709-1774) stands out,

- 1 The full title reads: *Theatrum Memoriae Nobilis ac Almae Societatis Unitorum das ist Schau Bühne der Gedächtnuß der Adelichen und Gottseeligen Gesellschaft der Vereinigten zu stätts wherenden Andenken eröffnet in der Uhralten Haupt Statt Laybach 1688*. The manuscript is kept in the Archive of the Republic of Slovenia (AS 1073, I/1).
- 2 Gostiša, *The Album*, 11; Cevc, *The Illuminated Manuscript*, 99-100.
- 3 The Society was founded on May 5, 1688. The first members were inscribed on September 12, 1689 and the final two in 1801.

not only for the quality and subtleness of his miniatures but also for his inventiveness in design. His miniatures attracted the attention of early scholars and connoisseurs already in the 19th century, sparking interest in the *Theatrum Memoriae*.

Grahoval's miniatures in the *Ljubljana Album* were already praised by Ivan Kukuljević Sakcinski in his entry on the painter in *Slovník umjetnikah Jugoslavenskih* in 1858.⁴ In 1864, Peter Paul Radics discussed the *Theatrum Memoriae* more extensively in a series of articles published in *Blätter aus Krain*, pointing out the artistic value of folios illuminated by Grahoval.⁵ The enthusiasm for Grahoval and his emblems culminated in 1891 with a short overview of the history of art in the Carniola region, *Architektur, Malerei und Plastik in Krain: Renaissance und Neuzeit* by Janez Flis, a pioneer of Slovenian art history. The text appeared in the famous book series *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, which reached a wide international audience in Central Europe and beyond.⁶ Flis's esteem for Grahoval's work is evident in the fact that, among only five illustrations planned by the publisher to represent the entire artistic production of the region from the Renaissance to the 19th century, Flis chose to include the master's miniature from the *Theatrum Memoriae*.

It is not surprising that the authors of the aforementioned publications never addressed the question of the originality of Grahoval's designs or the potential models for his emblems. The very nature of the published texts could hardly allow for an in-depth analysis or critical evaluation of his opus. It took almost another eighty years for the first scholarly study of Grahoval's opus to appear. In 1970, Polonca Vrhunc published an article on Grahoval, evaluating his work and confirming the traditional idea on the originality of his miniatures. She also pointed out that he was the first illuminator of the *Theatrum Memoriae* to have signed his work.⁷

- 4 Kukuljević Sakcinski, *Slovník umjetnikah*, 107-108. The eminent historian and jurist August DIMITZ, who was a secretary of the Carniolan Historical Society, spoke of Grahoval in his public lecture *Das Matrikel Buch der Dismas Confederation in Laibach*, published in the *Mittheilungen des historischen Vereins für Krain* in 1862 (DIMITZ, *Das Matrikel Buch*, 6). Even a Slovakian historian, Julius WALLNER in his *Beiträge zur Geschichte der Laibacher Maler und Bildhauer in 17. und 18. Jahrh.* published in the *Mittheilungen des Musealvereines für Krain* in 1890, mentioned Grahoval's illuminations in the *Theatrum Memoriae* (WALLNER, *Beiträge zur Geschichte*, 120).
- 5 Radics, *Die Dismas-Brüder*, VIII/9, 34.
- 6 Flis, *Architektur, Malerei, Plastik*, 470.
- 7 Not all Grahoval's miniatures are signed: his first illuminated folios, made around 1740, are neither signed nor dated. The first signed miniature is the one made for Flödnig (fol. 203r) and the first that was both signed and dated is the one painted for Moscon (272r) in 1741.

Moreover, the master obviously had a clear idea about the uniqueness of at least some of his designs: besides the usual *Grahoval pinx.*, he used the formula *Grahoval inv. et pinx.* to indicate that he not only painted the emblem, but also invented it.⁸ Nevertheless, Vrhunc does not explore the possible visual sources or models for Grahoval's emblems, stating only vaguely that his allegorical compositions may have been influenced by books from his private library.⁹

Unfortunately, Vrhunc's pioneering study remained without an echo in Slovenian art history, and not even the authors of studies that accompanied the facsimile edition of the *Theatrum Memoriae* picked up the thread and continued her work.¹⁰ They acknowledge the results of her research, praise Grahoval's miniatures and his artistic genius, but show almost no interest in the search for the potential prototypes of Grahoval's emblems in the *Theatrum Memoriae*. Only Emilijan Cevc made a tentative step in this direction by expressing an opinion that popular Renaissance emblem books incited the *Accademici Uniti* to include emblems in their memorial book. Cevc never pursued the topic further nor did any art historian take up the challenge.¹¹ The most probable reason seems to be the perception that the genesis of emblems in the *Theatrum Memoriae* does not require any special scholarly attention: it is well known that the first secretary of the Noble Society of St Dismas, Janez Gregor Dolničar, himself created original designs for the individual emblems of the members. Quite a number of the emblems painted for the album in the early period (1689-1719) actually originate from Dolničar's *Concept Book*.¹² In

- 8 Grahoval signed his miniatures in various forms, most often as a combination of his family name, which he spelled as *Grahoval*, and the abbreviation *pinx.* (*Grahoval pinx.*), occasionally supplemented with *inv.* (*Grahoval inv. et pinx.*). The combination *Grahoval del. et pinx.* appears as well. Quite often, he used only his name or initials. Cf. Vrhunc, *Simon Grahoval*, 115.
- 9 Vrhunc points out a popular text by the learned Austrian preacher Abraham a Sancta Clara, *Hui und Pfui der Welt* (Vrhunc, *Simon Grahoval*, 126).
- 10 Together with the Facsimile, two scholarly volumes have been published: Vol. I contains a transcription of the original text, a translation, commentaries, and complementary materials; Vol. II includes studies and an iconographical catalogue.
- 11 Cevc, *The Illuminated Manuscript*, 100.
- 12 The *Concept Book* (*Konceptna knjiga*) with Dolničar's original sketches of the emblems is preserved in the Seminary Library in Ljubljana (sign. Rokopis 6). The manuscript is undated, but most likely it was created between 1689 and 1719. The folios with emblem sketches are probably the oldest part of the book. See: Baraga, *Dolničarjeva Konceptna knjiga*, 235.

the later period, Grahovar dominated the production of illuminations for the *Theatrum Memoriae*, and because he signed most of them, apparently there was no interest in digging deeper.

Only recently, the first attempts were made to address the question of the sources of inspiration and potential models for the emblems in the *Theatrum Memoriae*, resulting in identification of several popular emblem books that might have served as a source for the emblems in the *Ljubljana Album*.¹³ Dolničar himself, in his sketches, often leaned heavily on the existing prototypes (mostly on Alciato's *Emblematum liber* and Filippo Picinelli's *Mundus Symbolicus*).¹⁴ The same is true of Grahovar, who obviously consulted a broader selection of emblem books to find the appropriate models. This comes as no surprise at all: copying popular emblems and including them in new emblem books or some other media was a common enough practice in the Early Modern Period.

Grahovar invenit et pinxit – Master's emblems between originality and imitation

The wide span between artistic ingenuity and various degrees of imitation in the emblems created by Simon Tadej Volbenk Grahovar is most clearly visible when they are compared to the prototypes published in the book *Lust- und Artzeney-Garten des Königlichen Propheten Davids* by the German polymath and poet Wolfgang Helmhart von Hohberg (Regensburg, 1675). It was Grahovar's favourite source of inspiration, and he obviously admired the beautiful engravings by Georg Christoph Eimmart.¹⁵ The book was equally popular among the members of the *Academia Unitorum*, who often modelled their personal emblems on Hohberg. Before we address the analysis of Grahovar's emblems painted for *Academici Uniti* and the ones in Hohberg's book, we should stress once more: Master Grahovar made a series of original emblems that are undoubtedly his own invention. This holds true regardless of the various ways he signed

13 Germ, *The Emblems*, 149-170.
14 Both works (together with some other emblem books) were available to the members of the St Dismas Society. See: Germ, *The Emblems*, 151-152.
15 The full title of the book reads: *Lust- und Artzeney-Garten des Königlichen Propheten Davids. Das ist Der gantze Psalter in teutsche Verse übersetzt, sam[m]t anhangenden kurtzen Christlichen Gebetlein. Da zugleich jedem Psalm eine besondere neue Melodey, mit dem Basso Continuo, auch ein in Kupffer gestochenes Emblema, so wol eine liebliche Blumen oder Gewächse, sam[m]t deren Erklärung und Erläuterung beygefügt worden...* (Regensburg, 1675). The book has 150 inserted velum folios with engravings by Georg Christoph Eimmart on both sides: emblems on the *rectos*, and pictures of herbs with verses on the *versos*. See: Schöne, *Hohbergs Psalter-Embleme*, 30-46.

Fig. 1:
Simon Tadej Volbenk
Grahovar, Emblem of
Krištof Ottheim, 1737,*
*Album of The Ljubljana
Noble Society of St Dismas*,
Archive of the Republic
of Slovenia, Ljubljana, AS
1073, I/1, fol. 270r.



his miniatures (or did not sign them at all, actually). An analysis of the emblems and their genesis in relation to the patron, his family background, position, work, special interests etc., proves the point.

One of the most illustrative examples that should serve as a *pars pro toto* for Grahovar's originality is the emblem made for Baron Krištof Ottheim (fol. 270r). A picturesque pastoral with an angler sitting on the bank of a river is actually a unique landscape portrait of the river Sava near Ljubljana, with Šmarna gora and the Grmada hills on the left, both easily identified by their characteristic outline (Fig. 1). The fisherman, who has just caught a fish, symbolically represents the Baron himself – his academic nickname, *Der Fischende* (A Fisherman), is proudly written under the *pictura*. In the river, we can see an otter swimming towards the left bank, holding a fish in its teeth. It is (as in many emblems by Grahovar) not only the animal protagonist of the *pictura*, but the key figure in understanding the emblem's allegorical message: an otter is a skilled fisher, and Baron Ottheim should follow its example to achieve mastery. The fact that an otter with a fish is the Baron's heraldic device (demon-

* The date in captions represents the year of the member's inscription in the album.



Fig. 2:
Simon Tadej Volbenk
Grahovar, Emblem
of Anton Tadej Janez
Nepomuk Taufferer, 1749,
Album of The Ljubljana Noble Society of St Dismas, Archive of the Republic of Slovenia, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 327r.

strated also by the coat of arms painted in the centre of the illuminated page) gives credit to the interpretation. It is obvious that the otter also alludes to Ottheim's family name.

Playing with words, allusions, heraldic animals, and symbolic meanings was dear to the learned members of the St Dismas Society and Grahovar often meticulously expressed it in a visual form. A tiny inscription, *Errando discit* (*Learn from your mistakes*), beside the figure of the angler additionally underlines the symbolic connection between him and the animal, renowned for its mastery of catching fish. There can be no doubt: the emblem of Krištof Ottheim is a custom-made masterpiece, created according to the specific demands of the patron, revealing his character and wit. The game of allusions is playfully set in a distinctive landscape, a vista well known to people living in Ljubljana and its surroundings; while to a stranger, it is but an idyllic scene with a fisher. Gra-

hovar signed the emblem with *inv. et pinx.*, stating clearly the authorship of both the painting and the idea for the composition.

The concept of the *pictura* made for Baron Anton Tadej Janez Nepomuk Taufferer (fol. 327r) is very close to the one painted for Ottheim: the landscape is an actual view of the Višnjica valley (near today's Višnja gora) with the Turn Manor,¹⁶ owned by Baron Taufferer (Fig. 2). Here too, an animal protagonist is the centre of the composition and the key to understanding the allegoric message of the *pictura*. A wounded ibex eats an unidentified herb that stands out from the grass in the meadow – the painter thus calls attention to the fact that the plant has a special meaning. The motto: *In vulnera quaero medelam* (*I seek cure for the wounds*) and the patron's academic name *Der Verletzte* (*The Wounded One*) reveal the allegoric message of the emblem: the ibex who when wounded, knows how to find the cure by eating the healing herb dittany, symbolically represents the patron himself.¹⁷ The allegorical interpretation of a wounded ibex (or a deer in some cases) eating dittany is well established in Renaissance emblematics. Grahovar and Baron Taufferer were certainly familiar with the story and could have found it in quite a number of emblem books.¹⁸ Obviously, Grahovar's miniature with masterly rendered landscape and an almost zoological depiction of an Alpine ibex has little in common with simple woodcuts or engravings in most Renaissance emblem books. The more so, because Grahovar's *pictura* is framed in a decorative cartouche and incorporated into a whole-page miniature together with the coat of arms and some basic data of the member, as well as the allegories of Justice and Science.

Contrary to the perception that the wounded ibex in a panoramic landscape is Grahovar's original invention, he actually did use a model published in the book by Hohberg (fol. 51r). Evidently, the painting by Grahovar is more refined and complex in detail, yet the original compo-

- 16 The Turn Manor was depicted after the illustration in the famous topography by Valvasor (Valvasor, *Die Ehre*, XI, 627).
- 17 The emblem refers to a well-known story of the healing powers of dittany (*Origanum dictamnus*). According to ancient medical lore, the herb cures the wounds and even ejects arrows that have pierced the body. The main source of the story is Aristotle, who wrote that Cretan wild goats, when wounded by hunters, ate dittany in order to heal themselves (*Historia animalium*, IX, 6). The motif was popular in emblem books, although more often with a wounded deer as the protagonist.
- 18 For example, in Girolamo Ruscelli's *Le imprese illustri con espositioni, et discorsi* (Ruscelli, *Le imprese*, 219-223), which is documented in the first public library in Ljubljana (today's Ljubljana Seminary Library) established in 1701 by the donations of the private libraries of *Accademici Uniti* and *Accademici Operosi*.



Fig. 3:
Georg Christoph Eimmart,
Emblem with a Wounded
Ibex, Wolfgang Helmhard
von Hohberg, *Lust- und
Artzeney-Garten des
Königlichen Propheten
Davids*, Regensburg, 1675,
fol. 51r.

sition is only slightly changed. Grahovar transformed the landscape into a bucolic view of Taufferer's domain in the Višnjica valley, but the basic outline of the countryside still resembles the one in Eimmart's engraving. His ibex is virtually a portrait of the Alpine ibex with its characteristically impressive horns. The posture of ibex, however, remains very close to the one designed by Eimmart (Fig. 3).

How to explain this curious situation? The fact that many entries in the album feature emblems modelled on Eimmart's prototypes in Hohberg's book shows how popular it was. Baron Taufferer obviously liked the *pictura* by Eimmart so much that he asked Grahovar for minor changes only – the inclusion of his family domain in the first place. Taufferer accepted the motto of the emblem without any changes and even chose his academic nickname in accordance with it. There is little doubt that he also embraced the additional allegoric message provided by Hohberg's epigram: the wounded animal is an image of man, plagued by moral lapses or sins, who seeks help and solace in God just like an ibex searches for remedy in the healing herb. As in the case of Baron Ottheim's emblem, the interpretation is additionally confirmed by the fact that the ibex is Taufferer's heraldic animal and features prominently in his coat of arms painted on the same folio. In Grahovar's miniature, the message appears

slightly modified in the context of humanism and early modern academic societies. The figures of Justice and Science flanking Taufferer's coat of arms indicate the shift: a prudent man is able to find remedies for various misfortunes not only in faith, but also in virtue and erudition.

To summarize: Grahovar used and transformed the existing model according to the patron's wishes, upgraded and personalized it not only by the landscape background with the patron's domain, but also by adding a new dimension to the emblematic message with the figures of Justice and Science. It should be mentioned that our master signed the miniature with *Grahovar pinx.*, not with *inv. et pinx.* This suggests that he consciously used this type of signature to mark the difference between the emblems painted for Ottheim and Taufferer, to claim the full authorship (i.e. the invention and realization) of the first miniature while acknowledging the derivative character of the second. However, the analysis of other emblems painted by Grahovar shows that such interpretation may be oversimplified and that things are far more complicated, as the following examples will show.

The miniature painted for Count Marija Ignac Engelshaus (fol. 375r) is one of the best examples of Grahovar's creativity and inventiveness: it is an "open emblem"¹⁹ with a complex figural composition, typical of the master's late period. In the upper part of the miniature, in a clouded sky, the angels carry the house of the Holy Family (*Santa casa*) from Nazareth (Fig. 4). Below them is a stormy sea with sailing ships and a man on a tiny raft who directs his gaze towards the skies. Standing in the foreground, there are five beautifully dressed women, some of them easily recognizable by their attributes as allegories of virtues. On the far right stands Prudence with a mirror and a snake, next to her Hope with an anchor, and Justice with scales and a sword. On the other side of the cartouche with the Count's name and data, topped with his coat of arms, we can see two more personifications: Wisdom with a book and an oil lamp, together with a young maiden, who has not been identified in earlier publications.²⁰ The figure does not seem to have any specific attribute (the crane depicted between the two allegories more probably belongs to Wisdom). However, she almost certainly represents another personification of Hope. In visual arts, the allegory of Hope appears in various forms – a woman with an anchor is only one (and the most common)

- 19 The "open emblem" is an atypical form, where the whole miniature is composed as an emblem with the motto (and sometimes a short epigram) inscribed in it.
- 20 Kastelic names the four virtues without trying to identify the fifth one. He also wrongly describes the crane as a heron. More important still, he writes that it is *Sapientia* who speaks the words "*Dum spiro*," which is evidently not the case (Kastelic, *Iconographic Catalogue*, 255).



Fig. 4:
Simon Tadej Volbenk
Grahovar, Emblem of
Marija Ignac Engelshaus,
1762, *Album of The
Ljubljana Noble Society
of St Dismas*, Archive of
the Republic of Slovenia,
Ljubljana, AS 1073, 1/1,
fol. 375r.

of them. Another well-established image is a figure of a young maiden lifting her gaze towards the skies. Her hands can be joined in prayer or lifted upwards in the direction of her gaze. Sometimes, however, one hand (or both hands) may lay on her breasts. Cesare Ripa in his *Iconologia* describes a similar image as a personification of *Speranza Divina & certa*.²¹ The main reason for the interpretation of Grahovar's maiden as

21 Ripa describes *Speranza Divina & certa* in a way that fits perfectly into the context of Engelshaus's emblem: *Giovanneta, vestita nel modo detto di sopra, con le mani giunte verso il cielo, & gli occhi alzati. Come il Mondo, & gli huomini, che sono mortali, & incerti della duratione di se stessi non possono partorire effetto di ben certo, & sicuro, così Iddio, che è datore di tutti i beni, & il vero fondamento delle speranze humane li dona, & li possiede in se stesso perfettamente. Et però si dipinge questa Figura con gli occhi, & con le mani alzate al Cielo, dicendo ancora il Pro-*

Fig. 5:
Georg Christoph
Eimmart, Emblem
with a Crane (detail),
Wolfgang Helmhard
von Hohberg, *Lust- und
Artzeney-Garten des
Königlichen Propheten
Davids*, Regensburg,
1675, fol. 77r.



an image of Divine Hope is her interaction with the “classical” personification of Hope on the right side of the picture: both figures are looking towards the angels in the skies and both share the same message. The Divine Hope on the left speaks the first half of the sentence “*Dum spiro*,” while the second finishes the sentence with “*spero*”: *Dum spiro, spero* (As long as I breathe, I hope). The message clearly relates to the image of the storm, the ships tossed by the high waves and especially to the man on the tiny raft, who also gazes at the skies and with his whole body expresses the idea of hope to be saved. The close connection between the two allegories of Hope is evident on the compositional level as well: they occupy the most eminent position next to Engelshaus's cartouche and his coat of arms. They are in a well-balanced juxtaposition and united by the decorative white band with the Count's motto. There is another detail showing their special relationship. Grahovar presents the virtues as “speaking figures” with short inscriptions: the words of Wisdom, Justice, and Prudence are written in small letters beside their heads, while the inscriptions of the twin allegories of Hope are treated differently. The words are written in larger capitals and outlined by bright red colour. They are also coming straight from their mouths, visually outlined by the depiction of their breath.

Nothing similar is to be found in Hohberg's book. It is impossible to expect an image of such complexity among Eimmart's engravings, which are framed by an oval cartouche, limited by both its format and dimen-

feta, È beato colui, che non hà fisi gli occhi alle vanità, & alle false pazzie, ma con la mente, & con l'intentione nobilita se stesso, desiderando, & sperando cose incorruttibili, non soggette alla mutatione de' tempi, nè sottoposte à gli accidenti della vita mortale (Ripa, *Iconologia*, 471).

sions. Nevertheless, Grahovar's miniature clearly points to Hohberg with an interesting detail: a crane with a pebble standing guard next to the personification of Wisdom is borrowed from Eimmart's emblem on fol. 77r. (Fig. 5). A watchful bird is so popular in emblematics that Grahovar could have easily found a model in various emblem books. Certainly, he did not even need a model, because he was more than able to paint the bird by himself. Still, a closer look reveals that Grahovar's crane is a mirror image of Eimmart's bird: our master faithfully recreated the head of the crane with an unusual feather crest, and the posture of the bird is almost identical.²² Moreover, the words "*Oneror ne onerer*" in Grahovar's handwriting beside the bird clearly point to Hohberg's emblem, where the image of the crane is accompanied by the same motto. The words "*Caeca pericula cavet*" spoken by the allegory of Wisdom (written on the left side of her head) represent another direct link between the two emblems, because they are part of Hohberg's epigram.²³ The words also explain the role of the crane in the emblem of Count Engelshaus: wisdom and constant vigilance can save us from peril.

The "open emblem" created for Engelshaus illustrates Grahovar's inventiveness on other levels, as well. One should not overlook the fact that the motif of the Holy House transported by angels actually alludes to the patron's family name (Engelshaus: German "Engel" for angel and "Haus" for house). The crane standing guard next to the personifications of Wisdom and Hope finds its full *raison d'être* in the context of the Count's motto: *A custodia matutina usque ad noctem speret Israel in Domino* (Ps 130:6), which explicitly mentions the vigilant guard. The two personifications of Hope joined with the highlighted words *Dum spiro, spero* clearly point to Engelshaus's academic nickname "*Der Hoffende*" (*The Hopeful One*) etc. Indeed, our master had every reason to sign the miniature with *Grahover invenit et pinxit*; the incorporation of the crane from Hohberg's emblem displays his true ingenuity and wittiness.

One can find an identical signature on the illuminated entry page of Franc Anton Moscon (fol. 272r), who decided on a more traditional form of emblem (Fig. 6). The *pictura* framed in a decorative oval shows a panoramic view of a maritime landscape with wide sea and a picturesque coastland. In the foreground, there is a halcyon (a kingfisher, *Alcedo atthis*) in his nest floating on the sea waves. The motto *Mens immota inter motus* (*Untroubled spirit in time of trouble*) as well as Moscon's member name *Der beständig Bleibende* (*The Constant One*) clearly allude to constancy and integrity even in times of trouble and distress. Just as

22 The feather crest is significant because the common crane (*Grus grus*) actually does not have one.

23 "Ungibus hic Palamedis avis, de nocte lapillum continent et vigilans *Caeca pericula cavet...*" (Hohberg, *Lust- und Artzeney-Garten*, fol. 77r).

Fig. 6:
Simon Tadej Volbenk
Grahovar, Emblem of
Franc Anton Moscon
1739, *Album of The
Ljubljana Noble Society
of St Dismas*, Archive
of the Republic of
Slovenia, Ljubljana, AS
1073, I/1, fol. 272r.



according to the tradition, the halcyon remains undisturbed while laying eggs in its nest on the waves, so a man of moral integrity should not fear the storms of life, but stay tranquil and firm, trusting in God and constant in his beliefs and deeds regardless of the circumstances. Due to the fact that Grahovar with his signature claimed full authorship of the miniature, I did not question it at first.²⁴ Later on, however, I was able to prove myself wrong, because in Hohberg's book there is an emblem with an almost identical *pictura* created by Eimmart (Hohberg, fol. 16r). A comparison shows that, beside a subtle metamorphosis of an engraving into a painted miniature, our master hardly changed anything (Fig. 6a). The composition is practically the same; only the coastline with the ruins of some fanciful architecture and a distant view of the city are slightly changed (Fig. 7). The bird is painted more realistically – one can assume that Grahovar was familiar with the kingfisher's appearance. Another minor change is visible in the open sea: Eimmart's tiny boats are gone. Grahovar's panoramic image in the cartouche is, of course, just part of a

24 Germ, *Iconography of Emblematic Animals*, 308; Germ, *The Emblems*, 160-162.



Fig. 6a:
Emblem of Franc Anton
Moscon (detail).



Fig. 7:
Georg Christoph
Eimmart, Emblem with
a Halcyon (detail),
Wolfgang Helmhard
von Hohberg, *Lust- und
Artzeney-Garten des
Königlichen Propheten
Davids*, Regensburg,
1675, fol. 16r.

bigger composition with virtues (Justice and Fortitude) and mythological figures (Mars and Heracles). However, according to the modern concept of authorship, the signature *Grahover inv. et pinx.* is at least disputable.

In the frame of this article, it is impossible to present a complete comparison between the emblems published in Hohberg's book and the ones painted by Grahovar for the *Ljubljana Album*. These few examples should suffice to show that Grahovar used various strategies in his adaptations of Hohberg's emblems and that his concept of authorship differed considerably from modern standards. By summarizing the results of our comparative analysis, we can say that two variants prevail: the first option was to take over Eimmart's composition with only slight modifications, together with the original motto by Hohberg; the second was to adapt Eimmart's composition with more significant changes while the

original motto by Hohberg remained unchanged. In the first group, there are eight emblems made for Andrej Evzebij Gallenfels (fol. 255r), Anton Franc Possareli (fol. 257r), Franc Anton Moscon (fol. 272r), Volf Kajetan Kušlan (fol. 277r), Karel Jožef Valvasor (fol. 294r), Karel Ignac Jurič (fol. 316r), Franc Anton Schmittoffen (fol. 329r), and Ferdinand Apfaltrer (fol. 337r). In the second group, there are six emblems painted for Janez Jožef Schulderpach (fol. 240r), Kajetan Avguštin Wildenstein (fol. 285r), Marko Ferdinand Lichtenberg (fol. 287r),²⁵ Karel Jožef Flödnig (fol. 296r), Anton Tadej Janez Nepomuk Taufferer (fol. 327r), and Janez Tomaž Garzarolli (fol. 355r). Occasionally, Grahovar used other, less frequent approaches to the model, which are nevertheless interesting and should at least be mentioned.²⁶ Regardless of the minor or major changes of the original prototype, the adapted composition is incorporated into the much broader context of Grahovar's whole-page miniature, designed by himself according to the wishes of the patron. Grahovar usually also took over the traditional form of the *pictura*, framed in an oval cartouche. Only exceptionally, when the patron decided on a less typical form of the so-called "open emblem", the selected part of Eimmart's engraving was freely interpolated into a newly designed composition. It is necessary to stress again that it was the patron who suggested the concept of his emblem, not only by the choice of his academic nickname and motto, but also with some basic notion of the visual part. The painter usually conformed to the client's demands or offered some alternative visual solutions that he believed would appeal to him.²⁷

From the perspective of originality and inventiveness, a modern observer might expect that Grahovar would use the *inv. et pinx.* form of signature only in the emblems of the second group (as well as in particular emblems where he incorporated a specific element in a newly designed emblem). Such reasoning is evidently in contradiction with

- 25 Lichtenberg's emblem stands out because the original motto of the prototype ("*Imparibus, impar*," Hohberg, fol. 119r) is replaced with the motto from another emblem ("*Hoc sydere laetor*," Hohberg, fol. 89r).
- 26 These include the adoption of Eimmart's composition with only slight modification and a new motto of the academic member (Anton Jožef Auersperg, fol. 259r), adaptation of the composition by Eimmart with various changes and a new motto (Lovrenc Krištof Flachenfeld and Kajetan Baltazar Pettenegg, fols. 265r and 341r respectively) or taking over of a specific element from Eimmart's composition, which Grahovar interpolated in a newly designed emblem (Nikolaj Rudolf Raab and Marija Ignac Engelshaus, fols. 300r and 375r respectively).
- 27 The established practice of the *Academici Uniti* to ask for a specific emblem, already published in one of the popular emblem books and modified according to their wishes, goes back to the very beginnings of the *Theatrum Memoriae* (Germ, *The Emblems*, 149-170).

the concept of authorship in the Early Modern Period and Grahovar's case fully proves it. The whole idea that Grahovar should have claimed the authorship over his miniatures, based on the modern criteria of his design in relation to the model, is inconsistent with the artistic practice of the period. Let us just point out that many compositions by Eimmart, which served as a model to Grahovar, were themselves modelled on pre-existing prototypes. Some of them even go back to various editions of Alciato, the father of Renaissance emblem books. There is another argument that helps to explain why both painter and his patron found the authorship of miniatures in the *Theatrum Memoriae* undisputable: Grahovar always designed and painted the whole entry page of the academy member. He realized every single detail of his miniatures, from purely decorative elements to complex figural compositions.²⁸ The majority of his miniatures based on Hohberg's emblems are indisputably his own creation, regardless of the fact that he used (more or less transformed) compositions by Eimmart and (occasionally) a view of the patron's manor modelled after illustrations in the famous topography *Die Ehre des Herzogthums Crain* by Valvasor. As already shown, Grahovar's adoptions of prototypes found in Hohberg's book are never exact copies or dull imitations. Last but not least: even in the cases when Grahovar's compositions lean heavily on Eimmart, with his great skill the painter transformed relatively simple black and white illustrations into miniature masterpieces, a true poetry of colour and light.

What about the issue of various types of Grahovar's signature in the context of originality of his work? Considering the lack of archival sources, the question on what criteria Grahovar might have decided whether to sign his work with *pinxit* or *invenit et pinxit* remains open. The more so because any plausible conclusion can only be drawn from the limited number of nineteen miniatures that undoubtedly relate to a direct model in Hohberg's book. (They represent approximately one fourth of Grahovar's miniatures painted for the *Ljubljana Album*.) Polonca Vrhunc, who pays special attention to different forms of Grahovar's signature, does not discuss the potential reason behind the painter's choice of signature and neither does any other author. Until recently, not even the exact number of signed folios was precisely established.²⁹ To a modern

28 Although the great majority of Grahovar's miniatures are painted by his own hand, it is probable that his daughter Marija Nikolaja Grahovar, who was an illuminator herself, occasionally assisted her father. However, it is difficult to say on which folios she actually collaborated with her father (Cevc, *The Illuminated Manuscript*, 77).

29 Cevc gives a vague estimation that Grahovar signed more than 30 miniatures (Cevc, *The Illuminated Manuscript*, 107). According to Kastelic, Grahovar signed 60 miniatures, only one of them with *invenit et pinxit*

scholar, the challenge to find an explanation is compelling; however, we should proceed with caution.

In his signed opus for the *Theatrum Memoriae*, Grahovar claimed full authorship of both invention and execution in twenty-four cases only, although he is undoubtedly the sole author of a much bigger number of painted folios in the *Ljubljana Album*. Among the nineteen miniatures inspired by Eimmart's engravings, he claimed full authorship over six. Only one of them (the emblem of M. I. Engelshaus) falls into the category of miniatures that are almost entirely Grahovar's own invention. Another one (the emblem of J. T. Garzarolli) falls into the second group (adaptation of Eimmart's composition with significant changes). The remaining four (emblems of A. F. Possarelli, F. A. Moscon, F. Apfalter and K. I. Jurič) belong to the first group with only slight modification of Eimmart's composition. The result empirically proves that Grahovar's decision on how to sign his miniatures does not conform to the modern concept of authorship.

What then could have influenced the master's choice of signature? At the present state of research, any answer is highly hypothetical. Still, based on Vrhunc's research on the periodization of Grahovar's work and a detailed re-examination of his miniatures enabled by the new high-resolution digital scans, we could suggest a possible explanation. In his early period (ca. 1740-1745), Grahovar was less consistent in signing his work than in his later years, and he seldom used the type of signature with both *inv. et pinx.* In later years, his miniatures were regularly signed and he claimed full authorship more often. It seems safe enough to conclude that after the first years of work for the members of the St Dismas Society, Grahovar did not become only more consistent in signing his work, but more audacious and self-confident as well.

Conclusion

Our research on the genesis of emblems painted by Simon Tadej Volbenk Grahovar for the *Album of the Ljubljana Noble Society of St Dismas* shows that contrary to the firmly established belief, the miniatures signed by Grahovar are not always original creations invented entirely by himself. It is clear that in his work for the *Academici Uniti* he occasionally used already existent emblems not only as a source of inspiration, but as an actual model, as well. At present, we are able to identify at least one important direct source – Wolfgang Helmhard von Hohberg's *Lust- und*

(Kastelic, *Iconographic Catalogue*, 179-261). A detailed examination of the folios shows that 63 of them were signed by Grahovar (or at least the signature is still visible), 24 of them with both *invenit et pinxit*. Some miniatures by Grahovar are not signed. According to a stylistic analysis, it seems probable that he painted at least 12 more miniatures.

Artzeney-Garten des Könighchen Propheten Davids with engravings by Georg Christoph Eimmart. A comparative analysis of Eimmart's engravings and Grahovar's miniatures reveals that the painter developed various creative strategies in his adoption and emulation of the prototypes. He never produced an exact copy or a dull imitation. He was also careful to signal a distinction in his claim of authorship, taking the credit for the illumination with the usual "*Grahover pinx.*" or pointing out the fact that he was also the inventor of the composition with "*Grahover inv. et pinx.*" Grahovar's practice of signing the miniatures, however, does not conform to the modern concept of authorship and his criteria remain elusive.

How does the knowledge of the fact that Grahovar adopted compositions (or parts of compositions) by Eimmart affect our evaluation of Grahovar's opus? Does it in any way call into question the established image of the most creative and inventive master among the illuminators of the *Theatrum Memoriae*? Certainly not. The variety, imaginativeness, accomplishment, and mastery of his miniatures speak for themselves. He certainly gained appreciation among the members of the St Dismas Society, who were his faithful clients for more than three decades. From the perspective of modern art history, there is no doubt: the scholars of the past two centuries have justly praised Grahovar's artistic genius. What does change, though, is the scholarly perspective, because recent research provides a better understanding of Grahovar's work, as well as clearer insight into the genesis of emblems in the *Theatrum Memoriae*.

SELECTED BIBLIOGRAPHY

- Alciato, Andrea. *Emblematum Liber*. Augsburg: Heinrich Steyner, 1531.
- Baraga, France. "Dolničarjeva Konceptna knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma." In *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma 1688-1801*, vol. I, edited by Lojze Gostiša, 235-236. Ljubljana: Fundacija J. V. Valvasorja, 2001.
- Cevc, Emilijan. "The Illuminated Manuscript Book of the St Dismas Society." In *The Album of Ljubljana Noble Society of St Dismas, 1688-1801*, vol. II, edited by Lojze Gostiša, 99-113. Ljubljana: Fundacija J. V. Valvasorja, 2001.
- Dimitz, Avgust. "Monats-Versammlung, Das Matrikel Buch der Dismas Confederation in Laibach." *Mittheilungen des Historischen Vereins für Krain*, XVII, no. 1 (January 1862): 4-6.
- Dolničar, Janez Gregor. *Konceptna knjiga*, ca. 1688-1719, Semeniška knjižnica, Ljubljana, Rkp. 6.
- Flis, Janez. "Architektur, Malerei und Plastik in Krain: Renaissance und Neuzeit." In *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, vol. 8, 458-474. Wien: k.k. Hof- und Staatsdruckerei, 1891.
- Germ, Martin. "Iconography of Emblematic Animals in the Album of the Ljubljana Noble Society of St Dismas: Readings and Misreadings", *Ikon*, no. 2 (2009), 305-312.
- Germ, Tine. "The Emblems of the Album of the Ljubljana Noble Society of St Dismas: Context, Sources, Originality", *Ars & humanitas*, XI, no. 1 (2017), 149-170.

- Germ, Tine. "Simbolika orla in sonca v emblemih Spominske knjige plemiške družbe sv. Dizma", *Ars & Humanitas*, XIV, no. 2 (2020), 181-110.
- Hohberg, Wolfgang Helmhart von. *Lust- und Artzeney-Garten des Könighchen Propheten Davids*. Regensburg: Georg Sigmund Freisinger, 1675.
- Kastelic, Jože. "Emblemi v ikonografskem ogledalu. Katalog." In *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma 1688-1801*, vol. II, edited by Lojze Gostiša, 119-261. Ljubljana: Fundacija J. V. Valvasorja, 2001.
- Kukuljević Sakcinski, Ivan. *Slovník umjetnikah Jugoslavenskih I*. Zagreb: Narodna tiskara Dra. Ljudevita Gaja, 1858.
- Picinelli, Filippo. *Mundus symbolicus*. Köln: Herman Demen, 1687.
- Radics, Peter. "Die Dismas-Brüder im XVII. und XVIII. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Culturgeschichte Krains", *Blätter aus Krain*, VIII, no. 9 (March 1864): 34-36.
- Ripa, Cesare. *Iconologia*. Roma: Lapido Facij, 1603.
- Ruscelli, Girolamo. *Imprese illustri*. Venetia: Francesco Rampazetto, 1572.
- Schöne, Albrecht. "Hohbergs Psalter-Embleme." In *Emblem und Emblemantikrezeption. Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert*, edited by Sibylle Penkert, 30-46. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978.
- Valvasor, Johann Weichard. *Die Ehre deß Hertzogthums Crain*. Nürnberg, 1689.
- Vrhunc, Polonca. "Simon Tadej Volbenk Grahovar (1710-1774)", *Zbornik za umetnostno zgodovino*, no. 8 (1970), 107-132.
- Wallner, Julius. "Beiträge zur Geschichte der Laibacher Maler und Bildhauer in 17. und 18. Jahrh.", *Mittheilungen des Musealvereines für Krain*, 3 (1890): 103-139.

Tine Germ, PhD, teaches late medieval and Renaissance art at the Art History Department, Faculty of Arts, University of Ljubljana, where he studied art history. He pursued his postdoctoral studies in Vienna, Munich, and London. His research primarily focuses on iconography and iconology, with a specific emphasis on humanist themes in early modern art, emblem books, and early prints. Germ is the editor of the interdisciplinary journal *Ars & Humanitas*, published by the Ljubljana University Press. Additionally, he is a member of the *Centre for Iconographic Studies* (CIS) at the Faculty of Arts and Sciences, University of Rijeka, and the editor of the journal *Ikon*, published by the CIS. He has authored several books and contributed numerous papers to distinguished journals, including *Revue de l'Art*, *Umění/Art*, *Études Épistémè*, and *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*.

**POVIJEST POVIJESTI
UMJETNOSTI I
MUZEOLŠKE TEME**

REWRITING THE HISTORY OF COLONIALISM BY THE COLONIZERS: WHO COLONIZED WHOM?

Jovita Pristovšek

Pregledni rad / Review article
UDK 069(492.623):316.323.83

Abstract

This article analyses three recent gestures by the Amsterdam Museum. Firstly, it discusses the museum's replacement of the term "Golden Age" with the "more descriptive term" "17th century" when labelling exhibitions and collections of artworks from that period, since the term "Golden Age" allegedly reinforces the so-called "collective amnesia" regarding the Dutch colonial past. Secondly, it examines the consequent renaming of the museum's semi-permanent collection from "Dutchmen of the Golden Age" to "Portrait Gallery of the 17th Century." Thirdly, it focuses on a photographic exhibition, the first in a series of new perspectives presented by contemporary creators in the context of Black Achievement Month, titled "Dutch Masters Revisited" and portraying 17th-century Dutch people of colour in colonial outfits. The analysis addresses three core questions: 1) What overall picture of Dutch history do these gestures really want to convey? 2) What is the origin of this "uneasy" approach to the history of slavery in the Republic of the Netherlands (1581-1795)? What lies behind this multi-ethnic makeup of the Netherlands? 3) Who are the historical non-white personalities now "included" in the Dutch (art historical) imagery, and why are they depicted in colonial outfits?

Keywords: Golden Age, collection, colonialism, Dutch Masters Revisited, recalibration

Context

In mid-September 2019, several daily newspapers reported on the announcement of the Amsterdam Museum's decision to rename the *Gouden Eeuw* (Golden Age) simply as the "17th Century" (see Boffey, 2019; Boztas, 2019; Dafoe, 2019; *Dutch News*, 2019). The Golden Age represents the Netherlands' peak as a colonial imperial superpower, a centre of international finance, and an important cultural hub. At that point in history, the Netherlands was known as the Republic of the Seven United Provinces.

The Amsterdam Museum's decision stirred old wounds in Dutch society concerning its colonial past, and the issue continued to be a hot topic in public discussion. In its press release, the Amsterdam Museum

(2019) argued that the term “Golden Age” ignored and concealed the colonial history, thus reinforcing collective amnesia (see also Boztas, 2019). As Tom van der Molen, the museum’s 17th-century conservator, explained, “In Western history, the ‘Golden Age’ has *an important place strongly linked to national pride*, but the term’s positive associations such as prosperity, peace, wealth and a clear conscience don’t tell the full story of the historical reality at this time. *The term ignores the many negative aspects of the 17th century*, such as poverty, war, forced labour and *human trafficking*” (cited in Boffey, 2019; emphasis added). However, the (conservative) responses to the Amsterdam Museum’s decision were no less telling. Zohair el Yassini, an MP for the ruling centre-right People’s Party for Freedom and Democracy (VVD), told *De Telegraaf* the following: “First we had to change the street signs, then the statues had to go and now the whole Golden Age is for the scrapheap? It’s a bit cowardly to want *to rewrite history*” (cited in *Dutch News*, 2019; emphasis added). *The Guardian* also reported that a spokesman for the Christian Democratic Appeal (CDA), Michel Rog, said the name change was a “hyper-correct idea of the Amsterdam elite [...]. Erasing the past is nonsense. Just explain that the Golden Age also had negative sides. There is nothing wrong with that. Just like a little national pride. Nothing wrong with that either” (cited in Boffey, 2019).

Nevertheless, the Amsterdam Museum stood firm on its decision; its aim, it stated, was to completely eliminate the reference to the term “Golden Age” from its gallery spaces and no longer use it in its future exhibitions (Dafoe, 2019). So, how should we interpret this entire introductory story?

The museum’s gesture is part of a broader wave of Western museums revising their colonial collections (and history) and the practices of exhibiting them, which (seemingly) contradicts the conservative rewriting of European history.¹

When the Amsterdam Museum issued its press release on September 12, 2019, stating that it would no longer use the term “Golden Age”, it

1 The Rijksmuseum, another prominent museum of the Netherlands, stated that it would continue to use the word “Golden Age.” Taco Dibbits, its director, told the broadcaster NOS that even though the name referred to a time of great prosperity, that did not alter the fact that they acknowledged the dark side of this history; it was just a matter of different perspectives. In 2020, the Rijksmuseum hosted an exhibition on slavery (in Boffey, 2019) and five years ago, it had already removed racist labelling from the paintings. In 2018, Mauritshuis, a museum in The Hague noted for its Flemish and Dutch paintings from the 15th to the 17th century, “removed a statue of its founder (a slave owner) to a less prominent position” (Boztas, 2019).

simultaneously officially renamed its permanent collection, “Dutchmen of the Golden Age,” to “Portrait Gallery of the 17th Century.” Moreover, it announced that the “Portrait Gallery of the 17th Century,” a jointly set permanent exhibition by the Amsterdam Museum and the Rijksmuseum at Hermitage Amsterdam, would be placed in a direct (albeit temporary) dialogue (for the purpose of revising the colonial imagery) with the newly prepared photographic exhibition titled the “Dutch Masters Revised.”

Surrounded by thirty huge group portraits created in the “17th century,” the “Dutch Masters Revised” photographic exhibition was on display from September 30, 2019 to February 2, 2020. The photographs featured thirteen prominent contemporary Dutch people of colour portrayed in colonial outfits and in poses (!) echoing the style of Rembrandt and his contemporaries. These images thus re-embodied lesser-known or unknown historical Dutch personalities of colour “against the backdrop of special locations like the Rijksmuseum, Internationaal Theater Amsterdam, Museum van Loon, Hortus Botanicus and the Amsterdam Museum’s own building” (Amsterdam Museum, n.d.). Prominent non-white Dutch figures, “including footballer Ruud Gullit, rapper Typhoon, comedian/presenter Jörgen Raymann, singer Berget Lewis, politician Sylvana Simons, and hospitality tycoon Won Yip,” assumed “the role of historical Dutch citizens of colour” (with whom they supposedly share certain resemblances) and were photographed by Humberto Tan, Ahmet Polat, Stacii Samidin, and Milette Raats (Amsterdam Museum, n.d.). By engaging a community that is otherwise underrepresented (or not represented at all) in “traditional” art depictions and exhibition practices, the blinding “whiteness” of the exhibited “Portrait Gallery of the 17th Century” was thus made somehow more “polyphonic” through an “inclusive” gesture, since “a more complete picture” of the Dutch history needed to be presented. As the curator of the “Dutch Masters Revised” exhibition, Jörgen Tjon A Fong claimed: “Viewing the subjects depicted in the works presented in ‘Portrait Gallery of the 17th Century,’ one could easily (and erroneously) assume that at the time the Netherlands’ entire population was white. After all, everyone included in these group portraits is white. But while they may not be depicted in these works, the city of Amsterdam was also home to people of colour. White people and people of colour have been living together in the Netherlands for centuries. And *in the 17th and 18th centuries, Amsterdam in particular was a home to people from all corners of the globe.*” (Amsterdam Museum, 2019; emphasis added)

Uncomfortable history

Researching several historical and theoretical analyses that have come to life especially in the past decade, and that call into question the “optimistic assessment of the Dutch Republic as the ‘first modern economy’

that was characterised by free labour markets, the right economic and political institutions and sustained economic growth” (Fatah-Black and van Rossum, 2015, 55), it becomes evident that there is an increased interest among historians in re-analysing Dutch involvement in slavery and the Atlantic slave trade.

As is well known, the Dutch East India Company (VOC) – the “brain-child” of the leading statesman of the Dutch Republic, Johan van Oldenbarnevelt – was established in 1602. The VOC, which covered the Republic’s interests in the East Indies, possessed quasi-governmental powers in its overseas colonies. This included the right to wage war, arrest and execute convicts, negotiate treaties, mint its own coins, and create colonies. It is regarded as the world’s first form of a transnational corporation. Throughout its existence, the VOC was considered the international arm of the Dutch Republic and the symbolic power of the Dutch Empire (Wikipedia, Dutch East India Company). In 1621, the Dutch West India Company (WIC) was formed for economic warfare against Spain and Portugal in West Africa and America. It operated from 1621 to 1791, controlling Dutch involvement in the Atlantic slave trade, Brazil, the Caribbean, and North America (Wikipedia, Dutch West India Company).

Initially, the Dutch transported slaves to northern Brazil, and in the second half of the 17th century, they had a controlling interest in trading in the Spanish colonies. In the 18th century, today’s Suriname and Guyana became important markets, and from 1612 to 1872, the Dutch administered some 10 fortresses along the Gold Coast (present-day Ghana), from which slaves were transported across the Atlantic. The trade declined from 1780 to 1815. The Dutch part of the Atlantic slave trade is estimated at around 550,000–600,000 Africans. In 1863, the Netherlands was one of the last countries to abolish slavery, although the decision was made already in 1848. Moreover, only in 1873 would the slaves in Suriname be fully free, as the legislation stipulated a mandatory 10-year transition (The African Studies Centre Leiden, 2020).

In their recent article on “The Importance of Atlantic Slavery for the 18th-century Dutch Economy,” Pepijn Brandon and Ulbe Bosma (2019) argue that the Atlantic slave-based activities in the Dutch economy in 1770 “contributed 5.2 per cent to the gross domestic product of the Dutch Republic, and even 10.36 per cent of the GDP of its richest province, Holland. Moreover, 19 per cent of Dutch imports and exports at that time (expressed in value) consisted of goods produced by the enslaved in the Atlantic,” such as sugar, coffee, and tobacco (for comparison, today’s digital economy contributes around 6.5 per cent to the US GDP).

In their 2015 study, Karwan Fatah-Black and Matthias van Rossum point out that this violent colonial history is still largely perceived as part of the “overseas” European expansion history. Their article challenges this prevalent national misconception that colonies were detached from

the metropolises and their political, economic, and cultural development (2015, 57). This myth, they argue, which suggests the absence of the *institution* of slavery, the *practices of slavery*, and the *actual presence of slaves* on the Netherlands’ soil, nevertheless persists to the present day (2015, 58). It is perpetuated, among other things, by speculative interpretations of an old story claiming that the first recorded group of more than a hundred slaves who arrived on Captain Pieter van der Haegen’s ship in November 1596 in the port city of Middelburg (in the south-west of the Zeeland province) was “freed” following a decision by the local authorities (see Hondius, 2008, 85-86). However, in a survey of archival material, Dienne Hondius has convincingly argued that, “What had at first seemed a stand against slavery by the local Dutch authorities turned out to be merely a decision to uphold slavery and the slave trade at a certain distance – overseas” (2008, 87).

Fatah-Black and van Rossum precisely assert that slavery existed as a real institution, with slaves from both the West and East Indies (although in small numbers) brought to the Republic. Moreover, once the slaves arrived, they did not gain their freedom (72). This physical presence of slaves attests to the institution of slavery as being more than an overseas phenomenon (72). “This is crucial, as the enslaved with their presence in the metropolis embodied the important links between the histories of slavery and slave trade, often overseas, and the history *in* and *of* the Dutch Republic. The holding of slaves was *en vogue* amongst exactly those elites directing the Dutch Republic and Dutch Empire through its political, cultural and economic institutions.” (2015, 72; emphasis in the original)

Vocabulary (missing)

Kwame Nimako, in his book *The Dutch Atlantic: Slavery, Abolition and Emancipation* (co-authored with the late Glenn Willemsen), investigates the Dutch involvement in Atlantic slavery, demonstrating how slave trade and slavery intertwined economic, social, and cultural elements, including nation-state formations in the Netherlands and throughout Europe. He also contends that “the Dutch lexicon has no word for race or racism” (2011, 187). How can one discuss (the contemporary forms of) racism when the language lacks the word for it? During the presentation of his book, Nimako (2011) asked straightforwardly: How do you narrate the state’s history of slavery if there are no heroes of abolitionism?

Discussing the “Dutch exceptionalism and its politics of racism-denial” as playing a role in the “pasteurization of history” and being an intricate part of institutional racism, Zihni Özdil (2014, 54) argues that Dutch historiography, culture, and lexicon lack analytical depth in understanding history, unlike the English-speaking world. Özdil claims that there is no

analytical differentiation between the concepts of “slave” and “enslaved” in mainstream Dutch discourse, although “the Afro-Dutch community introduced the term ‘enslaved’ in an act of ‘epistemic disobedience’ around fifteen years ago [...]. The dismissal of analysis by black and non-black people of color stems for a great deal from the institutionalized marginalization, fuelled by pasteurization, which keeps the spectrum of mainstream academic and public debate extremely narrow” (54-55). Part of this Dutch exceptionalism is the politics of denial concerning the terms “whiteness” and “white privilege,” as allegedly bearing no substantial weight for the Netherlands’ (colour-blind) society; according to Özdil, both terms are being consistently replaced with the more “neutral” term “blank” (58).

Hondius reasons straightforwardly that none of the Black slaves that were forcibly brought to the Netherlands during its Golden Age were named slaves (2008, 87), which indicates a language structure that deliberately avoids appropriate terminology for slavery and enslavement. This shameful abstraction of slave-owning relations persisted for a long time in the Netherlands and, in a certain sense, finally came to an end with the general abolition of slavery in the colonies on July 1, 1863 (Fatah-Black and van Rossum, 2015, 58). As argued by Fatah-Black and van Rossum, the history of slaves who came to and stayed in the Netherlands mostly remains hidden. Nevertheless, it resurfaces in notarial deeds and inventories (where enslaved people are noted as part of the household *mobilia*), passenger lists (which the colonial authorities used to track and record all inward and outward movements of passengers), records of incidental court cases (held about their status in the Republic), and numerous artworks portraying prominent Europeans with their black servants (61). “Together these sources give the impression of a small but often unproblematic presence of enslaved people and people of colour in Dutch towns” (61).

Recalibration:² The Blacks of the Golden Age

Part of the aforementioned exhibition called “Dutch Masters Revisited,” presented as promoting “inclusion and social equity,” may have had the opposite effect, as stated by the museum’s artistic director Margriet Schavemaker, by perversely “whitewashing” the Dutch slavery past and covering up “poverty more generally. Not everyone participated in the Golden Age, not at all” (Schavemaker cited in Siegal, 2019).

What is observable are recalibrations, to use Achille Mbembe’s term, highlighting cases that could be presented as not fitting the “overall pattern.”

2 Here I refer to Achille Mbembe’s term used as a subtitle to his *Critique of Black Reason* (2017).

One of the photographic images portrays the “*bom servo*” (good servant) Elieser, whose master Paulo da Pina paid for a prominent grave at the Jewish cemetery of Ouderkerk near Amsterdam in March 1629. Fatah-Black and van Rossum (2015, 62) point out that Elieser’s name references the head servant of Abraham’s household in the book of Genesis (the Afro-Dutch and Jewish community now jointly organize an annual pilgrimage by boat to Elieser’s grave). The majority of data on seventeenth-century household slavery in Amsterdam stems from the records of the Jewish community (62; see also Hondius, 2008).

Another newly portrayed historical figure is Elisabeth Samson, an 18th-century freeborn black woman. She was a coffee planter and exporter using slave labour in the Dutch colony of Suriname, becoming one of the wealthiest women of her time. “That’s why her image is one of 13 diverse portraits [...] added to a collection of paintings of the city’s wealthiest trade groups,” the so called “sea of all white and mostly male faces”? (Siegal, 2019) Among the other new portraits on display is Jacob Rühle, born in Elmina (Gold Coast) to a slave trader Anthony Rühle and an African mother, Jaba Botri. He followed in his father’s footsteps to become a slave trader and was also a member of the ruling council at Elmina, the chief financier of the local Dutch administration in the 1720s (Klooster and Oostindie, 2018, 118). Among the portrayed one also finds Sychnecta, a Mohawk Indian, a man displayed in an Amsterdam Blauw Jan tavern in 1764 (Mason, 1996, 139); Blauw Jan was “one of the common and truly popular institutions to which East Indies and West Indies exotica gravitated,” and “which doubled as a zoo or menagerie, [where] one could not only see a New Netherland’s beaver, but exotic people also” (Hamell, 1999, 175).

According to Mark Ponte’s (n.d.) research of baptismal and marriage registers and seventeenth-century notarial deeds, the majority of seventeenth-century black Amsterdam inhabitants “lived in what we now call the old Jewish quarter, the area around the Jodenbreestraat, the island of Vlooyenburg (now the City Hall), the former St. Antonispoort and the Leprozenhuis (Mr Visserplein). Like other poor immigrants, they often lived with several families in small cellar dwellings in alleys and corridors.”

Nevertheless, the museum’s goal, as Judijke Kiers, the director of the Amsterdam Museum, explained, is to “shine a light” on the stories of the “shared” history of the Netherlands “in the most inclusive way possible” and to “continue to reassess historical versions of truth” (cited in Boztas, 2019).

Conclusion

By titling this paper “Rewriting the History of Colonialism by the Colonizers: Who Colonized Whom?” I aimed to expose the subtle rewriting of the view on Dutch colonialism, specifically the subtle mechanism of recalibration.

Subhabrata Bobby Banerjee opened his remarkable 2006 analysis titled “Live and Let Die: Colonial Sovereignties and the Death Worlds of Necrocapitalism” – translated into Slovenian and published in the third issue of the *Reartikulacija* journal – with a quotation from a memo Jan Coen wrote in 1775 to his staff after being appointed as Governor General for the Dutch East Indies Company: “Trade must be driven and maintained under the protection and favor of your own weapon. Trade cannot be maintained without war, nor war without trade. The times now require you to manage your general commerce with your sword in your hands.”

Banerjee (2006) further exposed the brutalities of Coen’s “prescription on how to manage trade during the glory days of what was probably the world’s first multinational corporation – [...] East India Company. In an era of European colonial expansion, the company was engaged in conquering markets, eliminating competition, securing cheap sources of raw material supply, building strategic alliances: in short everything management textbooks tell us to do 200 years later.” These colonial expansionist practices involved capital appropriation as well as the permanent destruction of indigenous industries (Banerjee, 2006).

Moreover, Banerjee (2006) concludes his text by exposing how modern nation-states have built their public power by drawing from the “private violence market.” This “intimate relationship between colonial powers and their chartered private corporations is not qualitatively different from modern privatized military corporations and imperial powers of today.” The Dutch East India Company flourished into the richest and most powerful of all, as argued by Banerjee (2006), because it was “absolute, and invested with a kind of sovereignty and domination,” making “peace and war at pleasure.”

So, I can repeat: Who colonized whom? Who profited from whom?

Mbembe’s term “recalibration”, used in his *Critique of Black Reason*, is remarkable, though he never gives its precise definition. Still, Marina Gržinić in her review of Mbembe’s *Necropolitics* (2019) captures precisely this idea of recalibration when analysing Mbembe’s use of language as a “dense literature language; a description of the fragmentation, or more accurately, of an accumulation of adjectives that present the main term always anew – racism is in this respect lavish, extravagant, excessive, and unrestrained. It proliferates as madly, poisoning, violently as to ac-

quire a form of nanoracism, as a small invisible particle, or put in the context of the current developments, like a virus” (Gržinić, 2020, manuscript submitted for publication, n. pag.). Nanoracism, as she elaborates several passages later, is “the small-minded white prejudice [...] but also the basis of another machinery, the hydraulic racism that is the machinery that works even without the computer [...]” Racism, she argues, is constitutive for both, “the occidental drives and economic subjectivity.”

Mbembe uses the notion of recalibration to expose that even though the nineteenth century was “marked by the linked processes of colonial expansion in Africa and the deliberate biologization of race in the West” that “with the help of Darwinian and post-Darwinian evolutionary thought [...] also saw the spread of eugenicist strategies in many countries and rising obsessions with degeneration and suicide [...] the problematic of race has once again burst into contemporary consciousness. The fabrication of racial subjects has been reinvigorated nearly everywhere” (2017, 20-21).

Besides antisemitic racism, colonial equating of humans with animals, and colour prejudices translated into institutional and structural racism, “new patterns of racism have emerged that reconstruct the figure of the intimate enemy within mutated structures of hate. After a brief intermission, the end of the twentieth century and the beginning of the twenty-first have witnessed the return to biological understandings of the distinctions between human” (21) ... which are, if I refer back to Gržinić’s review, being simultaneously hidden, hollowed, and emptied.

Works cited

— The African Studies Centre Leiden, Dutch involvement in the transatlantic slave trade and abolition, last modified on April 7, 2020, retrieved from <https://www.ascleiden.nl/content/webdossiers/dutch-involvement-transatlantic-slave-trade-and-abolition>

— Amsterdam Museum, Amsterdam Museum gebruikt term “Gouden Eeuw” niet meer [Amsterdam Museum no longer uses the term Golden Age], press release, September 12, 2019, https://www.amsterdammuseum.nl/sites/default/files/persbericht_amsterdam_museum_gebruikt_gouden_eeuw_niet_meer.pdf

— Amsterdam Museum, Dutch Masters Revisited, n.d., retrieved from <https://www.amsterdammuseum.nl/en/exhibitions/dutch-masters-revisited> (May 10, 2020)

— Banerjee, S. B., Live and Let Die: Colonial Sovereignties and the Death Worlds of Necrocapitalism, *borderlands e-journal*, vol. 5, no. 1, 2006, retrieved from http://www.borderlands.net.au/vol5no1_2006/banerjee_live.htm

— Boffey, D., End of Golden Age: Dutch museum bans term from exhibits, *The Guardian*, September 13, 2019, <https://www.theguardian.com/world/2019/sep/13/end-of-golden-age-amsterdam-museum-bans-term-from-exhibits>

— Boztas, S., Amsterdam museum renames period known as Dutch Golden Age in recognition of colonial wrongs, *The Telegraph*, September 14, 2019,

- <https://www.telegraph.co.uk/news/2019/09/14/amsterdam-museum-re-names-period-known-dutch-golden-age-recognition/>
- Brandon, P. and U. Bosma, The importance of Atlantic slavery for the 18th-century Dutch economy, *LSE* (blog), August 20, 2019, retrieved from <https://blogs.lse.ac.uk/africaatlse/2019/08/20/atlantic-slavery-history-dutch-economy/>
 - Dafoe, T., The Amsterdam Museum Drops the Term “Golden Age,” Arguing That It Whitewashes the Inequity of the Period, *artnet News*, September 13, 2019, retrieved from <https://news.artnet.com/art-world/amsterdam-museum-drops-term-golden-age-decolonize-1650112>
 - *Dutch News*, Amsterdam museum ditches “Golden Age” in favour of inclusive “17th Century,” September 13, 2019, retrieved from <https://www.dutchnews.nl/news/2019/09/amsterdam-museum-ditches-golden-age-in-favour-of-inclusive-17th-century/>
 - Fatah-Black, K. J. and M. R. van Rossum, (2015), Slavery in a “Slave Free Enclave”? Historical Links Between the Dutch Republic, Empire and Slavery, 1580s–1860s, *Werkstattsgeschichte* 66-67, 2015, pp. 55-74.
 - Gržinić, M., Review of *Necropolitics* by Achille Mbembe, manuscript submitted for publication, 2020.
 - Hamell, G. R., Mohawks Abroad: The 1764 Amsterdam Etching of Sychnecta, in: *Indians and Europe: An Interdisciplinary Collection of Essays* (ed. C. F. Feest), Lincoln and London, 1999, pp. 175-193.
 - Hondius, D., Black Africans in Early Seventeenth Century Amsterdam, *Renaissance and Reformation/Renaissance et Reforme*, vol. 31, no. 2, 2008, 85-103.
 - Klooster, W. and G. Oostindie, *Realm Between Empires: The Second Dutch Atlantic, 1680-1815*, Ithaca, NY, 2018.
 - Mason, P., On Producing the (American) Exotic, *Anthropos*, vol. 91, no. 1/3, 1996, pp. 139-151, retrieved from www.jstor.org/stable/40465277
 - Mbembe, A., *Critique of Black Reason* (trans. L. Dubois), Durham and London, 2017.
 - Mbembe, A., *Necropolitics* (trans. S. Corcoran), Durham and London, 2019.
 - Nimako, K. and G. Willemsen, *The Dutch Atlantic: Slavery, Abolition and Emancipation*, London, 2011.
 - Özdil, Z., “Racism is an American Problem”: Dutch Exceptionalism and its Politics of Denial, *Frame*, 27, November 2, 2014, pp. 49-64, retrieved from http://www.tijdschriftframe.nl/wp-content/uploads/2016/12/Frame-27_2-_Racism-is-an-American-Problem_.pdf
 - Ponte, M., An Afro-Dutch Community in Seventeenth Century Amsterdam, Voetnoot.org, n.d., retrieved from <https://voetnoot.org/research/> (May 11, 2020)
 - Siegal, N., A Dutch Golden Age? That’s Only Half the Story, *The New York Times*, October 25, 2019, retrieved from <https://www.nytimes.com/2019/10/25/arts/design/dutch-golden-age-and-colonialism.html>
 - Wikipedia, Dutch East India Company, last modified on May 3, 2020, retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Dutch_East_India_Company#cite_ref-69
 - Wikipedia, Dutch West India Company, last modified on April 8, 2020, retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Dutch_West_India_Company

Jovita Pristovšek, PhD, is a postdoctoral researcher at the Academy of Fine Arts in Vienna. Her research interests include race and racialization within contemporary aesthetic, public, and political regimes. Her recent publications include *Strukturni rasizem, teorija in oblast* (Structural racism, theory and power; Ljubljana: Sophia, 2019) and *Opposing Colonialism, Antisemitism, and Turbo-Nationalism: Rethinking the Past for New Conviviality* (co-editor with Marina Gržinić and Sophie Uitz; Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2020).

THE OCCIDENTAL MUSEUM AND ITS NEO-ORIENTALIZED “OTHER”

Marina Gržinić

Izvorni znanstveni rad /
Original scientific paper
UDK 069.01(4+7)“20“

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

Abstract

In a not-so-distant past, I offered a genealogy tracing the evolution of the Occidental museum as a passage from the 20th-century modernist model to a 21st-century neoliberal institution. The aim of this paper is to consider the Occidental museum and its neo-Orientalized “Other” in the present moment, in the midst of the COVID-19 crisis, as museums are cautiously reopening under a new set of regulations, and the post-COVID-19 reality remains elusive. More precisely, my aim has been to consider the current status of the Occidental museum. The first part of this text presents a genealogy of museums in the post-WWII world, before COVID-19. The second part discusses the symbolic, imaginary, and real implications of the suddenly “dead” museum. What does this mean for the museum’s surviving hegemonic practices in the post-COVID-19 future? The main thesis posited in this paper is that the “Other” multiplies within the museum to the extent that the Occidental museum becomes “the other” to itself; however, I maintain that even this transformation does not absolve the Occidental museum of its responsibility to critically reflect on proper hegemonic practices and the processes of racialization.

Keywords: Occidental museum, neo-Orientalized “Other,” othering, trophy object, COVID-19

In a not-so-distant past, I presented a genealogy outlining the evolution of the Occidental museum, identified as a passage from the 20th-century modernist model to a 21st-century neo-liberal institution. However, as I elaborated on the proposed Occidental museum and its neo-Orientalized “Other,” I found myself amidst the COVID-19 crisis, with the post-COVID-19 reality still unclear.¹

Nevertheless, one certainty emerges: The Occidental museum, with its advanced ideologies and practices of collecting and exhibiting, will have to reopen under a new set of regulations. This entails a reduction in funds, which is a sobering scenario marked by diminished programs,

1 The article was written as part of the project J6-9392, The Problem of Objectivity and Fiction in Contemporary Philosophy, funded by the Public Agency for Research of the Republic of Slovenia.

layoffs, and either closure of exhibition spaces within the museum or the museum's complete shutdown. At the same time, there will be a radical transformation in the museum's symbolic role, as the Occidental museum lived off the idea of being an open sanctuary of collecting and displaying. The introduction of social distancing measures, hygienic protocols, counting visitors, etc. will drastically change its role. This poses a crucial question: Is the Occidental museum, with its neo-Orientalized "Other", a question of the past? Not at all!

On the contrary, my main thesis is that the "Other" multiplies within the museum to the extent that the Occidental museum becomes "the Other" to itself. Nevertheless, I maintain that not even this absolves the Occidental museum of its responsibility to critically reflect on its proper hegemonic practices and processes of racialization.

Introduction

In the era of COVID-19, the Occident faced a moment of total implosion. Rebecca Kahn (2020) explores this in "Corona as Curator": How are museums responding to the pandemic? "The current COVID-19 crisis has prompted hand-wringing and self-reflection among some museum professionals. What they are asking is the point of a museum that remains closed to the public? How can museums remain relevant if people can't visit them? Can exhibitions, which take years to plan and execute, be transferred to the digital realm, to keep museums open virtually? This crisis has raised a raft of questions for museums, some of which pertain to their relevance – if they have to remain shut – and others which address how best museums might evolve to reflect the current situation, and what their role might be post-COVID-19."

If the capitalist processes of reterritorialization and deterritorialization resemble a form of (auto) cannibalistic transformation of centers into peripheries and peripheries into centers, then my next thesis is that closed Occidental museums (internally and externally, at a distance) find themselves stuck, or in the process of autophagy (self-devouring).

Achille Mbembe (2020) states regarding autophagy during the COVID-19 era: "The hour of autophagy is upon us and, with it, the death of community, as there is no community worthy of its name in which saying one's last farewell, that is, remembering the living at the moment of death, becomes impossible."

If the reader is perplexed by this thesis, the status of MoMA New York on May 7, 2020 is illustrative: "Less than a year after the Museum of Modern Art in New York unveiled its \$450 million expansion – creating 47,000 square feet of gallery space and presenting more of its vast collection than ever before – the institution is preparing for a new reality, one with COVID-19. According to a report by *Bloomberg*, when MoMA begins wel-

coming visitors again it will have a slimmed-down staff and exhibition program, and a budget that was slashed by \$45 million" (Artforum, 2020).

However, the issue of immobility, or being stuck, is not exclusive to museums. Audrey Macklin contends: "Mobility is essential to refugees, but refugee mobility is not essential to states. And to the extent that the pandemic has propelled foreigners to return 'home,' refugees (and stateless people) have no home if by home one means a place of safety, security, and protection. We know that refugees, whether confined in overcrowded camps or precarious make-shift shelters, are especially vulnerable to COVID-19. So, the one group of people for whom movement is most essential – literally essential – is the group most immobilized by this pandemic. Some things have not changed" (2020).

My aim is to consider the Occidental museum and its neo-Orientalized "Other" in the present moment, in the midst of the COVID-19 crisis, when the museums are cautiously reopening under a new set of regulations and when the post-COVID-19 reality remains elusive. More precisely, it is to reflect on the current status of the Occidental museum. Therefore, the first part of the text presents a genealogy of the museum in the post-WWII world, before COVID-19. The second part discusses the symbolic, imaginary, and real implications of the suddenly "dead" museum. What does this mean for the museum surviving hegemonic practices in the post-COVID-19 future?

Part 1: The genealogy

The museum of the 1970s, as an outcome of the events of 1968, when the notion of a museum revolution arose, had to face symbolic destruction that endowed the museum with a kind of spectral power – as being indestructible even in the case of its potential destruction.

In the 1970s, Harald Szeemann advocated for the idea of the open museum. Attempts were made to make social contradictions visible within the museum, liberating art from its confinement and reconnecting it with the world outside. The rallying cry was: "Art must awaken, museums are prisons!"

In the 1980s, Harald Szeemann argued that the museum was a house for art (1988), and "art is fragile, [...] an alternative to everything in our society that is geared to consumption and reproduction [...] that is why art needs to be protected, and the museum is the proper place for this. The museum is not what it seemed to be – the museum is, therefore, not a prison!" (cited in Meijers, 1993).

The 1990s and the early 2000s witnessed an increasing proliferation – a boom of museums. World architects competed for dream amounts of money, funds allocated for a third-millennium deal-of-a-lifetime in culture by city councils, state associations and funds in Western Europe and

America, from Texas to Boston, Helsinki to Berlin. It was the construction of new art museums and the renovation of old ones. In Berlin, for instance, the so-called Inner City Island saw the reconstruction of five museums starting in 2000. According to various reports at the time, it was an unprecedented surge in the number of museums and galleries, supported by substantial financial backing.

By the late 1990s and early 2000s, the catchphrase that I cited in contrast to the 1970s “prison” and the 1980s “house” expressed the real triumph of the Occidental museum: “Does the Western museum of modern art need art anymore?”²

To recapitulate, in the 1970s, the museum was perceived as a threat to the art community, as it endorsed rigid historical and chronological classifications and the idea of constant progress in art and culture with different styles and trends. The museum was seen as a place of restriction and power, which provoked conceptual and neo-avant-garde art world to undermine it forcefully.

The shift that took place in the 1990s/2000s, when the museum openly and transparently asserted its power and its ties to capital, money, and architecture, was a process that can be described as bringing to light, acting out, or performing the underlying fantasy of power of the museum in the 1970s! The spectral power of the 1970s became a real power of the museums in the 2000s.

In the 1980s, museum was a house for art, but in the 1990s/2000s, it emerged as the obscene museum, revealing all its power unabashedly, without any disguise. It should not be forgotten that this new museum structure threatened art precisely by directly and brutally acting out its absolute power in the social and political reality. In a way, this directness was also a cynical gesture. It was as if the museum, as an institution, was giving directly to the art world what this world had been hallucinating about for decades. Suddenly, it seemed that this was the most effective way to distort the art world. At that point, sabotaging the museum as an institution of power was practically impossible.

These two periods, the 1980s and the 2000s, can be perceived as two extremes: on one side, the “protective museum,” and on the other, the obscene, authoritarian, empowered museum. This dichotomy can be understood as appearance versus reality, the protective institution juxtaposed against the over-empowered museum, which moreover became so transparent that it was nearly obscene in its visibility.

2 This thought was elaborated upon at the CIMAM conference, The International Committee of ICOM – The International Council of Museums of Modern Art, Ludwig Museum Budapest, 22-25 September 2000 (see Author, 2002).

Nevertheless, it is crucial to understand that this was not merely an opposition between the protective museum’s facade and the harsh reality of the dominant institution of contemporary art in the 2000s, revealed upon demystifying its appearance. The overpowered museum, far from being the Real beneath the respectful, protective appearance, is itself a fantasy formation, a protective shield. Both museums, the one from the 1980s and the other from the 1990s/2000s, are psychotic, incapable of reintroducing art into the realm of social reality.

In contrast to the 1970s, the neoliberal Occidental museum of the 2000s is definitely vulgar and cold in its endless assertion of its real power, manipulative and almost deprived of any aura. The museum of the 2000s is well aware of its financial, economic, and symbolic power, particularly the museums of (modern) art in the developed Western world (North America, Japan, etc.), considering the millions that are invested in reorganizing, building, and rebuilding museums. The case of MoMA New York in 2020, mentioned above, serves as one of the most remarkable illustrations to elucidate my point.

The next point to recognize is that in the 1970s, the obstacle, the failure, was inherent (the relation between the museum and the neo-avant-garde movements in art simply did not work smoothly). In the second half of the 1990s, this intrinsic impossibility was externalized into what could be described as a positive obstacle; suddenly, history, progress, and chronological time started to be comprehended through anti-historical views. A-historical exhibitions, ruptures with styles, trends, classifications, etc. all worked with the implication that once the obstacles were overcome, the relationship would run smoothly. When all chronology and historical concepts came down to earth, the rearrangement of museum and gallery spaces was based on the curators’ ingenuity and taste. They were, and still are, perceived as creators of an objective, collective memory. I pose the question: Which collective, what memory?

This shift from an inherent impossibility to an external obstacle is the very definition of fantasy! It is as if an internal deadlock suddenly acquired an actual existence, and everything was magically resolved.

In contrast to the 1970s, when the museums put all their efforts in disguising their power structures, relying on their spectral, phantasmatic power, the museum of the 2000s openly assumed the role of what may be called the devil of transparency. However, the paradox of self-exposure, self-transparency, tells us that this transparency made it even more enigmatic. The art community thought – not wanting to accept this – that behind the cold, manipulative surface, there must be something else! – But the question is: Is there anything behind the cold, manipulative surface?

As opposed to the 1970s, when the museum was segregated and survived as a spectral entity, it seems that in the 1980s and 1990s, the

museum survives in reality by sacrificing, destroying its phantasmatic support. – Or not? The museum structure of the 2000s was no less hallucinatory and no less a spectralization of the phantasy scenario of the power of the art institution of the past.

My further thesis is that the very circular form of such a narrative directly renders visible the circularity of the (a)historical process of the museum. In short, this circularity is based on the impossibility of the museum to encounter itself, its proper position. And if I make a very fast conclusion, before the very end, I can assert that when the museum in the COVID-19 pandemic finally met itself, it was close and empty.

If in the 2000s the figure of the museum was the figure of an excessively exuberant institution that was alive, but castrated, incapable of performing its social, symbolical role, then in the time of COVID-19 it was a decapitated father. MoMA New York is again the best example. Before it was empowered on the surface, with such an exuberant, excessive architecture that it was almost unnecessary to enter the museum (it was enough to see it from the outside!).

More general conclusions are that the museum of the 2000s was not a situation opposed to the virtualized world of the museum in all its abstracted versions. On the contrary, the museum of the 2000s presented itself as an abstract category, without any kind of problematic exaggeration, with no causality. In the end, just before COVID-19, the aura generated by museums in the West was genuinely suffocating and a psychotic experience, but in the sense of protective care (that protected, in the end, only the institution itself, obscenely visibly), erasing all traces of difference, (a-historical) positioning, etc.

In former Eastern Europe, the psychotic dimension was also present. The Museum of the Macedonian Struggle for Statehood and Independence (opened in 2011 in Skopje), or, in short, “Museum of the Victims of the Communist Regime” or VMRO, is a fortified, kitschy, overtly nationalistic fabrication of Macedonian history. From the very entrance into the museum, the visitor is followed across the museum by a live museum guide that in real time corrects any possible way of thinking differently. It is impressive to see the madness of erasing history; this is not about communist terror, but about a fascist comeback of a societal structure that presents itself as one body, with one mind and one history.

More generally, this evacuation of history from the “historical” museum – represents an attack on history in general. Moreover, the museum is not a dead institution that lives in “silence,” no; these museums talk incessantly to prevent thinking!

I call this a passion for history, to the point of its destruction! The French philosopher Alain Badiou (2007) stated that in contrast to the prophetic character of the nineteenth century, the twentieth century had as its main feature the passion for the real. I will sustain that the

twenty-first century has as its main feature the passion for history as a repetition of the twentieth century.

“History is not a matter of sentimentalism and heroism; history is already a product of hegemonic narratives!” (Author, 2013)

Part 2: COVID-19 Occidental museum’s reality

If we return to Rebecca Kahn’s (2020) question on “How museums are responding to the pandemic” and “How museums can remain relevant if people can’t visit them,” it is possible to state proverbially that the refusal to reflect on the museum’s proper, or rather hegemonic, imperial, colonial position implies an unwillingness to face a proper mortality, the (symbolic) death of the museum itself!

Before proceeding, let’s recall the arguments developed in the first part, asserting that both the old (the 1980s) and the new museum (the 2000s) – along with the “new” museum in the post-socialist context – were caught in an ideological trap.

The museum of the 2000s defended itself against the threat of any critical reflection, questioning, or opposition by staging, within the museum itself, an aggressive, destructive threat to protect the abstract, sanitized situation. An illustrative example of this reasoning is provided through a meticulous analysis by Véronique Clette-Gakuba (2020) concerning the renovation of the Royal Museum for Central Africa or RMCA, colloquially known as the Africa Museum, a natural history museum and ethnographic museum in one, situated in Tervuren, Belgium, just outside Brussels.

In November 2013, the museum was closed for renovation (including the construction of new exhibition space) to reopen in December 2018. The renovation was a response to demands from Congolese and other post-colonial communities in Belgium, as the RMCA was initially built to showcase King Leopold II’s Congo Free State in the 1897 World Exhibition. Clette-Gakuba writes: “I have myself been involved in groups belonging to the so-called African diasporas enrolled in the process of collaboration with the Royal Museum for Central Africa (RMCA), popularly known as the Africa Museum. These diaspora groups form the COMRAF (RMCA – African Associations’ Advisory Committee), the consultative body linking the RMCA and African associations in Belgium” (2020, 48-49).

In her in-depth analysis of the status and process of museum renovation, she concludes: “Inside the multiple power relations of the Royal Museum for Central Africa (RMCA) the category of the African diaspora is therefore interpreted in a way that does not undermine the museum’s institutional authority. There is no internal alternative to the opposition of universal knowledge on one side and subjectivity on the other. In 2017, when African diasporas asked for a bigger role in decision-making, they were accused of wanting to take power. In the same way, the publi-

cation of a 'carte blanche' calling for restitution provoked informal reactions from institutional actors leading to a description of the authors of this text as 'radical militants'" (Clette-Gakuba, 2020, 63).

I propose that we navigate through the universe of the Occidental museum not only by way of direct criticism, but also strictly theoretically, relying upon philosophy, psychoanalysis, and decolonization, while reviewing fantasies about the museum's current position in the COVID-19 situation.

Achille Mbembe, in his article "The Universal Right to Breathe" from April 13, 2020, at the peak of the COVID-19 pandemic, writes: "We must answer here and now for our life on Earth with others (including viruses) and our shared fate. Such is the injunction this pathogenic period addresses to humankind. It is pathogenic, but also the catabolic period par excellence, with the decomposition of bodies, the sorting and expulsion of all sorts of human waste – the 'great separation' and great confinement caused by the stunning spread of the virus – and along with it, the widespread digitization of the world."

Of course, this takes us back to the body, now indeed a specific object, a dead object, a corpse, that reappears centrally in the Occidental nation-state. The refugee crisis brought our lives into the very proximity of death, desperation, and misery; those deaths were not prime concerns of the Occident. With COVID-19, death once again returns as a central theme within the societies in Europe and the USA, spreading across the global capitalist world. Art is now called back to rethink its representational forms and to question the proximity of death, distance, and surveillance.

In Occidental museums, specifically in ethnological ones, we were, and still are, confronted with histories of the relationship between race and physical anthropology made tangible in museum collections. The anthropological collection at the Natural History Museum in Vienna includes 40,000 objects, human remains, including skulls, bones, hair, and body drains. The collection mostly contains relics from historical and prehistoric times, but also problematic chapters of human remains that mark colonial and National Socialist times. The human biologist Maria Teschler-Nicola, Head of the anthropological collection at the NHM in 2016, reflected on questions of restitution of human relics as trophies.

Teschler-Nicola (2016) stated: "Quite critical is the Nazi period, which has made anthropology hard to deal with and still makes it difficult to manage. During the Nazi era, purchases were made – for example from the Anatomical Institute in Poznań. It was clear to the curators that the relics came from resigned resistance fighters or Polish Jews. There was still no hold. During the Nazi era there were also excavations at the Jewish cemetery in Währing."

Teschler-Nicola (2016) argued that "Rudolf Pöch is a good example. What he did in South Africa in 1909, he could not have done in Europe: go

to a graveyard and dig up someone who died recently. This, of course, is related to colonial power, even if Austria had no colony there. Pöch has traveled with the support of other colonial powers." Rudolf Pöch (1870-1921) is regarded as the founding father of the Institute of Anthropology and Ethnography at the University of Vienna. During the First World War, Pöch became ill-reputed for his ethnological studies in prisoner of war camps. Although many of Pöch's theories on the indigenous people of New Guinea proved false, scientific research and museums still profit from his collections. Today, his technical equipment is on display at the NHM in Vienna (Wikipedia, 2019).

Suvendrini Perera, in her text "Dead Exposures: Trophy Bodies and Violent Visibilities of the Nonhuman," asserts that "What distinguishes the trophy among this multiplicity of relations, organic and inorganic, living and dead, at the edge of human, are its aesthetics of exposure, display and performance, its representation and re-production as artifact and performance of the bodies and properties of that which has been captured or killed" (Perera, 2014, 3).

The Natural History Museum in Vienna, boasting one of the biggest crania collection, assembled by the Austrian anthropologist Augustin Weisbach (1837-1914) in the second half of the nineteenth century in Europe, shows clearly that at the root of the museum persists scientific and cultural racism, as seen in the justification of the exhibited trophy bones.

Marius Turda (2015), in his study "Sub-Cultures and Narratives of Race in Hungary," argues that "If one comprehensively investigates the extent to which the emergence of racial sciences in Hungary during the 1910s and 1920s marked a watershed in the relations between the Hungarian state and its ethnic minorities (Jews, Germans, Roma and so on), one could then evaluate the impact which race had on the development of particular internal discourses on identity, its changing definitional framework caught between cultural traditions and biological visions of national belonging. [...] During the 1930s and 1940s, mathematical formulae, statistics and analyses of blood groups formed a corpus of arguments that racial science hoped would demonstrate that certain ethnic groups were either 'inferior,' and should thus be excluded; or that they were biologically verified 'members' of the ethnic majority and, consequently, be forced to assimilate."

Therefore, the status of the Occidental museum, whether modern, ethnographical, natural, or contemporary, has a specific history. When we find ourselves in front of a closed museum due to "social distancing," we must insist on an unembellished analysis of the main museum procedures that overtly or subtly involve racialization.

Turda (2006) warns us about "the significant role that the concept of race played in articulating anthropological and ethnic narratives of national belonging. It is necessary to understand the appeal of the idea of

race in this context. With idealized images of national communities and racial hierarchies creeping back into Eastern European popular culture and politics, one needs to understand the latent and often unrecognized legacies of race in shaping not only scientific disciplines like anthropology, but also the emergence and entrenchment of modern Hungarian and Romanian nationalism.” Precisely such “racist scientific results” are used in sorting and exposing bones and crania collections in the museum.

As exposed by Mbembe (2020), “in the long reign of capitalism, has constrained entire segments of the world population, entire races, to a difficult, panting breath and life of oppression.” These executed violent deaths, colonial genocides, were not delegated; what was delegated were the trophy objects that were seized, removed, torn apart from the bodies by Occidental colonialism, and then exhibited so that Western audiences could study the Other, dispossessed, exploited, and exhibited. To finally reach a genocide – mass murder – required a further crucial step as outlined by Mbembe in “Necropolitics” (2003, 24): “That colonies might be ruled over in absolute lawlessness stems from the racial denial of any common bond between the conqueror and the native. In the eyes of the conqueror, savage life is just another form of animal life, a horrifying experience, something alien beyond imagination or comprehension.”

In conclusion, I reiterate my initial point: the “Other” multiplies within the museum to the extent that the Occidental museum becomes “the other” to itself. However, I maintain that this will not absolve the Occidental museum of its responsibility to critically reflect on proper hegemonic practices and the processes of racialization.

Moreover, the trophy objects, until recently stored in the Occidental museum, metastasize into the social body of the nation. It is even possible to say that the COVID-19 crisis has made it evident that in contemporary manifestations of pandemic violence and geopolitical wars, the life and death of populations and individual bodies may no longer be the primary concern.

What is of concern, instead, is what François Debrix calls “the horror of the dismantling of the human” (2017, 97). Aligning with Debrix, this means that, in terms of COVID-19, it is not terror that prevails, but horror “that directly assaults human life, including the capacity to die a human death” (5). To articulate this further, horror’s extreme violence “breaks down the human body into parts, bits, pieces, shreds of flesh, tissue, pulp, and fluids, and it renders human matter indistinct from non-human materiality” (6).

We could say that, just as the trophy object in the museum replaces the trophy body, during the COVID-19 era all individuals undergo a transformation marked by isolation, surveillance, and abandonment, reducing civil society to a state of non-human materiality. Of course, this condition has long been the historical reality of Black people, enslaved

and subjugated. Presently, we found ourselves in a historical moment that echoes the dehumanization experienced by them – a non-human materiality representing, in our view, not merely some sort of cheap Anthropocene, but (maybe) an understanding of a hyper-violent global universalization rooted in the past colonial dehumanization of the enslaved Black people by the supremacist, capitalist white regime of power, dispossession, extraction, and exploitation.

Works cited

- Artforum, MoMA cuts Budget by \$45m, Shrinks Operations for Foreseeable Future, May 7, 2020, retrieved from <https://www.artforum.com/news/moma-cuts-budget-by-45m-shrinks-operations-for-foreseeable-future-83012>
- Badiou, A., *The Century* (trans. Toscano, A.), Cambridge, 2007. First published in Paris, 2005.
- Clette-Gakuba, V., An Attempt at Black Political Subjectivation in a White Institution: The Case of the Royal Museum for Central Africa in Belgium, in: *Opposing Colonialism, Antisemitism, and Turbo-Nationalism: Rethinking the Past for New Conviviality* (eds. Gržinić, M. et al.), Newcastle upon Tyne, 2020, pp. 48-66.
- Debrix, F., *Global Powers of Horror: Security, Politics, and the Body in Pieces*, New York, 2017.
- Gržinić, M., Does contemporary art need museums anymore? in: *Interarchive: archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld = archival practices and sites in the contemporary art field* (ed. Von Bismarck, B.), Köln, 2002, pp. 154-159.
- Gržinić, M., The emergence of the political subject, *Emancipation of the Resistance* (blog), March 2013, retrieved from <https://emancipationofresistance.wordpress.com/grzinic/>
- Kahn, R., Corona as Curator: How museums are responding to the pandemic, Elephant in the Lab, April 15, 2020, retrieved from <https://elephantinthelab.org/corona-as-curator-how-museums-are-responding-to-the-pandemic/>
- Macklin, A., In Canada: Who is Really Essential? openDemocracy, May 6, 2020, retrieved from <https://www.opendemocracy.net/en/author/audrey-macklin/>
- Mbembe, A., Necropolitics (trans. Meintjes, L.), *Public Culture*, vol. 15, no.1, 2003, pp. 11-40, <https://muse.jhu.edu/article/39984>
- Mbembe, A., The Universal Right to Breathe, *Critical Inquiry* (blog), April 13, 2020, retrieved from <https://critinq.wordpress.com/2020/04/13/the-universal-right-to-breathe/>
- Meijers, D., The Museum and The A-Historical Exhibition: The latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon? in: *Place, Position, Presentation Public* (ed. Gevers, I.), Maastricht, 1993.
- Perera, S., Dead Exposures: Trophy Bodies and Violent Visibilities of the Nonhuman, *Borderlands e-journal*, vol. 13, no. 1, 2014, retrieved from http://www.borderlands.net.au/Vol13No1_2014/perera_exposures.pdf
- Szeemann, H., De overwinning op het materialisme [The victory over materialism], interview by van Graevenitz, A., and de Graaf, R., *ARCHIS* 3, 1988, pp. 8-11.
- Teschler-Nicola, M., *Ein heikles Thema* [A sensitive topic], Maria Teschler-Nicola interviewed by Irmgard Kirchner, *Südwind-Magazin*, no. 7, 2016, retrieved from <https://www.suedwind-magazin.at/ein-heikles-thema-rueckgabe-von-relikten>

- Turda, M., Craniometry and Racial Identity in interwar Transylvania, *Anuarul Institutului de Istorie George Barițiu*, vol. XLV, 2006, 161-172, retrieved from <http://www.historica-cluj.ro/anuare/AnuarHistorica2006/06.pdf>
- Turda, M., Sub-Cultures and Narratives of Race in Hungary, *Cahiers d'études hongroises et finlandaises*, vol. 20-2014, 2015, pp. 229-241, retrieved from <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4909140/>
- Wikipedia, Rudolf Pösch, updated March 23, 2019, retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Pösch

Marina Gržinić, PhD, is a philosopher, theoretician, and artist based in Ljubljana, Slovenia. Since 1993, she has been employed at the Institute of Philosophy at the Scientific and Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts (ZRC SAZU). Since 2003, she has held the position of Full Professor at the Academy of Fine Arts in Vienna. Gržinić publishes extensively, lectures worldwide, and has been involved in video art since 1982, working collaboratively with Aina Šmid, an art historian and artist from Ljubljana.

IZLOŽBA I NJEZINO OBLIKOVANJE U FUNKCIJI TRANSFERA ZNANJA. PRIMJERI IZLOŽABA MUZEJA IVANA MEŠTROVIĆA¹

Barbara Vujanović

- 1 Tekst je proizašao iz istoimenog predavanja održanoga 15. prosinca 2021. na kolegiju Pedagogija i medijacija u umjetnosti kroz muzejsko-galerijske prostore i izvaninstitucionalne inicijative 20. i 21. stoljeća na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Splitu.

Sažetak

Muzeji Ivana Meštrovića, posvećeni očuvanju, istraživanju i promicanju djela i života Ivana Meštrovića (Vrpolje, 1883. – South Bend, Indiana, SAD, 1962.), objedinjuju dvije sakralne građevine (crkva Presvetog Otkupitelja u Otavicama, Meštrovićeve Crikvine–Kaštilac u Splitu) i dva muzeja (Atelijer Meštrović u Zagrebu, Galerija Meštrović u Splitu). Temelj Muzeja je Darovnica kojom je Ivan Meštrović hrvatskom narodu 1952. godine poklonio svoja djela i građevine u kojima je živio i stvarao, te koje je kao kipar i arhitekt osmislio. Jedinice su objedinjene 1991. godine Zakonom o Fundaciji Ivana Meštrovića. Ovaj članak analizira tri izložbe Muzeja Ivana Meštrovića na primjeru kojih je moguće definirati tendencije transfera znanja, prvenstveno u kontekstu suradnje s dizajnerima, arhitektima, muzeolozima i vizualnim umjetnicima.

Ključne riječi: Ivan Meštrović, muzejski postav, ICOM, kustos, didaktička uloga muzeja

Uloga institucije profilira se u odnosu na inicijalnu zadaću zbog koje je osnovana i konstantnu nužnost prilagodbe okolnostima. Potonju zadatost koči tromost sustavnog ustroja i nevoljkost pojedinaca da žrtvuju vlastitu komotnost i privilegije institucijske zaštićenosti. Sposobnost institucije da reflektira društvene, političke, kulturne i druge mijene potvrđuje osnovni razlog njena postojanja. Poslanje muzeja neprestano se razvija još od antike kada je naznačeno i danas aktualno preklapanje različitih aktivnosti: u Rimu je predstavljao mjesto na kojima su vođene filozofske rasprave, a Aleksandrijski muzej i knjižnica ustanovu koja je sjedinila znanstvenu, obrazovnu, kulturnu i umjetničku djelatnost. Pri sagledavanju razloga postojanja, uputno je osvrnuti se na nemogućnost prilagodbe definicije muzeja povijesnoj i postojećoj višeslojnoj ulozi, što između ostalog ukazuje na djelomičnu petrificiranost institucijskog okvira. Zadnja definicija donesena 2022. godine na Općoj konferenciji ICOM-a u Pragu je sljedeća: „Muzej je neprofitna, trajna institucija u službi društva koja istražuje, sabire, čuva, interpretira i izlaže materijalnu i nematerijalnu baštinu. Otvoreni za javnost, pristupačni i uključivi muzeji potiču različitost i održivost. Muzeji djeluju i komuniciraju etično, profesionalno i u suradnji sa zajednicama pružaju različite



Sl. 1.
Postav izložbe
Skulptura i nagost
– tjelesnost i
erotika u djelima
Ivana Meštrovića,
Cankarjev dom u
Ljubljani, 2018.,
foto Filip Beusan

moćnosti za edukaciju, uživanje, promišljanje i razmjenu znanja.²

Priredivanje izložbi, organizacija predavanja, skupova, pedagoških programa, zadnja je karika u ovome nizu u kojoj se stapaju sve ostale funkcije. U načinu i logici ostvarenja izložbenih projekata, neovisno o veličini i lokaciji muzeja, dokazuje se osobita fleksibilnost koja se često zbog nedovoljnih programskih sredstava, sporosti promjene programske politike i drugih razloga ne postiže navedenim aktivnostima. Njome se postiže usklađivanje poslanja i djelovanja institucije s relevantnim pitanjima vezanima uz trenutačne svjetske i lokalne situacije, kao i s najnovijim istraživačkim interesima i metodama. Kompleksnost pristupa, bez obzira na opseg i cilj izložbe, premošćuje nedostatnosti fundusa i stalnog postava, koji uglavnom zbog financijskih i fizičkih ograničenja nisu platforma „demokratizirajućega, inkluzivnog i polifonog prostora za kritički dijalog o prošlosti i budućnosti“, kako ga definira neusvojena ICOM-ova definicija iz 2019. godine.³

2 „ICOM definicija muzeja (2022).“ <http://www.icom-croatia.hr/aktivnosti/icom-definicija-muzeja-2022/>, 9. rujna 2022., pristupljeno 7. ožujka 2024.

3 U jesen 2019. godine na Generalnoj konferenciji ICOM-a u Kyotu nije usvojena ova definicija: „Muzeji su demokratizirajući, inkluzivni i polifoni prostori za kritički dijalog o prošlosti i budućnosti. Priznajući i rješavajući sukobe i izazove sadašnjosti, oni drže artefakte i primjerke u povjerenju za društvo, čuvaju raznolike uspomene za buduće generacije i jamče svim ljudima jednaka prava i jednak pristup baštini. Muzeji nisu profitabilni. Oni su participativni i transparentni te rade u aktivnom partnerstvu sa i za razne zajednice na prikupljanju, očuvanju, istraživanju, tumačenju, izlaganju i poboljšanju razumijevanja svijeta, kako bi pridonijeli ljudskom dostojanstvu, društvenoj pravednosti, globalnoj jednakosti i planetarnom blagostanju.“ Vidi: Zrinka Marković, „ICOM Kyoto – konferencija završila bez nove definicije muzeja“, <https://mdc.hr/hr/mdc/publikacije/newsletter/>

U ključu dihotomije između izvorne zadaće i prilagodbe, uloga kustosa u muzeju – sažeta u etimologiji riječi „onoga ili one koja čuva“ – prelijeva se u puno širi spektar skrbi o predmetu, njegova proučavanja i predstavljanja. Kustoska se pozicija redefinira usavršavanjima, daljnjim obrazovanjem, suradnjom s drugim disciplinama i zanimanjima, što pogoduje produkciji i diseminaciji znanja koja nadilaze granice muzejskih zbirki i arhiva te njihovih dosadašnjih tumačenja. Najposredniji i najdinamičniji učinak te tranzicije očituje se u izložbi i njezinom oblikovanju.

Ovaj članak analizira tri izložbe Muzeja Ivana Meštrovića na primjeru kojih je moguće definirati tendencije transfera znanja, prvenstveno u kontekstu suradnje s dizajnerima, arhitektima, muzeolozima i vizualnim umjetnicima. Repetitivnost poništava smisao izložbene djelatnosti, pa bi odstupanje od načina prezentacije zastupljenoga u stalnom postavu trebalo biti samorazumljivo. No takvi se otkloni gdjekad smatraju nepotrebnima i unutar institucije i od publike naviknute na ustaljene prakse prezentacije muzejske građe. Kritika kustoskih i dizajnerskih iskoraka rjeđe se pronalazi u osvrtima, a više u kuloarskoj komunikaciji ili knjigama dojmova. Stoga je ovaj tekst, napisan s autorske i koautorske pozicije, pokušaj započinjanja diskusije o zadaći i odgovornosti medijacije informacija, novih saznanja i stavova te drukčijih metodologija oblikovanja izložbe.

Muzeji Ivana Meštrovića, posvećeni očuvanju, istraživanju i promicanju djela i života Ivana Meštrovića (Vrpolje, 1883. – South Bend, Indiana, SAD, 1962.), objedinjuju dvije sakralne građevine (crkva Presvetog Otkupitelja u Otavicama, Meštrovićeve Crikvine–Kaštilac u Splitu) i dva muzeja (Atelijer Meštrović u Zagrebu, Galerija Meštrović u Splitu). Temelj Muzeja je Darovnica kojom je Ivan Meštrović hrvatskom narodu 1952. godine poklonio svoja djela i građevine u kojima je živio i stvarao, te koje je kao kipar i arhitekt osmislio.⁴ Jedinice su objedinjene 1991. godine Zakonom o Fundaciji Ivana Meštrovića. Godine 2007. zamijenio ga je Zakon o Muzejima Ivana Meštrovića, kojim je sjedište iz Zagreba premješteno u Split.⁵ Osim o fundusima i građevinama, Muzeji skrbe i o djelima u pohrani koja su u vlasništvu umjetnikovih nasljednika. Galerija Meštrović i Atelijer Meštrović umjetnički su muzeji, kuće umjetnika određene memorijalnim karakterom. Stalni postavi usuglašeni su sa specifičnošću arhitekture i ambijentom, čija je autentičnost na obje lokacije djelomično sačuvana. U splitskom muzeju djela su raspoređena prema tematskim i stilskim parametrima (primjerice secesija, sakralna dvora-

newsletter-10-9-2019/, 10. veljače 2019., pristupljeno 25. veljače 2022.

4 Vidi: „Osnutak muzeja“, <https://mestrovic.hr/o-muzejima/>, pristupljeno 25. veljače 2022.

5 Vidi: Zakon o Muzejima Ivana Meštrovića, <https://mestrovic.hr/wp-content/uploads/2020/12/Zakon-o-Muzejima-Ivana-Mestrovica.pdf>, pristupljeno 25. veljače 2022.

na i dr.), a zagrebačka stalna izložba slijedi logiku prostora, materijala i dimenzija skulptura. Djela u Galeriji Meštrović predstavljena su legendama s osnovnim podacima. U Atelijeru Meštrović ti su podatci predloženi na besplatnim lecima jer su izlošci označeni rednim brojevima.⁶ Muzeji nemaju dvoranu namijenjenu povremenim izložbama, pa njihovo postavljanje podrazumijeva modifikacije stalnog postava, a zahtjevnije projekte moguće je ostvariti tek u drugim prostorima.

Jedan od najkompleksnijih projekata Muzeja Ivana Meštrovića u proteklom desetljeću je izložba *Skulptura i nagost – tjelesnost i erotika u djelima Ivana Meštrovića* (Gliptoteka HAZU u Zagrebu, 2016.; Cankarjev dom u Ljubljani, 2018.) kojom je Meštrovićev opus razmotren kroz prizmu značenja nagoga tijela i erotskih čitanja. Šezdeset devet skulptura i crteža sagledani su unutar tri znanstvena čitanja. U prvoj su cjelini *Nelagoda tijela (tenzije u prikazu: starost, erotizirani pathos, drugačija spolnost, neposredna putenost)* obrađene problematike nagosti, estetike „ružnoga“ i afirmacije drugoga tijekom prva dva desetljeća 20. stoljeća (Prančević, 2016). Cjelina *Između dva Erosa i dvije Afrodite – klasično poimanje tjelesnosti* bila je posvećena djelima međuratnog razdoblja, ranijih i kasnih razdoblja, u kojima se iščitava bliskost s antičkim poimanjem tijela, kao i pripadnost suvremenim stilskim tendencijama, ponajprije neoklasicizmu (Vujanović, 2016). U cjelini *Požar čula* uključeni su ženski aktovi iz 1920-tih godina mitološke tematike, koji se zbog svoje zasićenosti intimnim podacima sadržajno interpretiraju poznavanjem specifičnih okolnosti i emocionalnih previranja unutar kojih se umjetnik našao (Jurić Šabić, 2016).

Tri interpretativna pristupa bila su isprepletena unutar izložbenog narativa, mahom zasnovanoga na scenografskom korištenju rasvjete. Autor likovnog postava i prostorne koncepcije, muzeolog Filip Beusan, postamentima masivnih vanjskih rubova odvojio je monumentalne skulpture koje su u razrađenoj dramaturgiji izranjale iz mraka: prvo su se pomaljali detalji, potom su bile kompletno osvijetljene. Svjetlosni akcenti premještali su se s akta na akt, da bi naposljetku cijela izložba bila ravnomjerno osvijetljena. Postupno uvođenje u sadržaj i *tijelo* izložbe, usmjeravanje pažnje i kretanja posjetitelja, njegova omogućavanja i onemogućavanja, što je uzrokovalo negodovanja, isprovociralo je određena tjelesna iskustva. Naime, osvještavanje vlastite dinamike kretanja, ravnoteže, položaja tijela i njegova relacioriranja spram kiparskih kompozicija, navodilo je na poistovjećivanje s arhetipskim i simboličkim obrascima, ukratko pojašnjenima na proširenim legendama. Iako je fokus postavljen na perceptivnu i fizičku uronjenost u prostor i značenje izložbe, posjetiteljeva znatiželja približena je rezultatima istraživanja koja su generirala glavni okvir izložbe i odabir djela. Oblikovanje svjetla i postamenata (uz spomenute, „obrubljene“ unu-

Sl. 2.
Postav izložbe
*Skulptura i nagost
– tjelesnost i
erotika u djelima
Ivana Meštrovića*,
Gliptoteka HAZU u
Zagrebu, 2016., foto
Zoran Alajbeg



Sl. 3–4.
Postav izložbe
*Skulptura i nagost
– tjelesnost i
erotika u djelima
Ivana Meštrovića*,
Gliptoteka HAZU
u Zagrebu, 2016.,
foto Zoran Alajbeg



tar kojih su bile postavljene veće skulpture, manje su studije bile inkorporirane unutar voluminoznih kubusa, pojedini su reljefi i skulpture stajali na uspravnim, jednostavnijim postamentima, a svi su bili obojeni u tamno ljubičastu boju) podržavali su sustav „interpretativnog izložbenog dizajna“, odnosno njegove definicije prema Jonathanu Haleu i Christine Vack (2018, 341) – „korištenja prostora, smještaja i aktivnog uključivanja posjetitelja u stvaranju smislenijeg susreta s muzejskim predmetima“.

Potonje podrazumijeva mijenjanje interpretativnog i doživljajnog kursa te pridodavanje estetskih i konceptualnih razumijevanja predmeta kakva nisu ostvarena stalnim postavom i drugim izložbenim inscenacijama. „Smisleniji susret“ konotira i emotivne reakcije, u koje se mogu ubrojiti i spomenuta nezadovoljstva svjetlosnim usmjeravanjem kretanja. I najmanje pomicanje ravnoteže očekivanja proizašlih iz klasičnog suodnosa postava i prostora, u slučaju kiparskih izložbi reduciranog na



Sl. 5.
Postav izložbe
Meštrovićev znak u Zagrebu – Meštrović arhitekt – 80 godina Meštrovićeva paviljona, Atelijer Meštrović u Zagrebu, 2018.,
foto Filip Beusan

simplificirane postamente, *a priori* izaziva emotivnu reakciju koja se, idealno, kritičkom analizom izložbenih elemenata transformira u spoznajnu.

Postavi sljedeća dva izložbena projekta određeni su tekstualnošću, stavljanjem većeg naglaska na jedan od najosnovnijih elemenata izložbene anatomije. Taj temeljni način tumačenja izložaka i informiranja posjetitelja implicira pravila poput konciznosti i adekvatnog doziranja podataka razumljivih širokom rasponu publike. Obimnijim uvođenjem proširenih legendi, ispremrežavanjem izložbe tekstualnim kôdom koji istovremeno funkcionira kao element dizajna, autonomni izložbeni sadržaj i tumač predmeta, stvara se prijemčiva vizualna i informacijska matrica.

Za izložbu *Meštrovićev znak u Zagrebu – Meštrović arhitekt: 80 godina Meštrovićeva paviljona* (Atelijer Meštrović, 2018.), čiji je likovni postav potpisao Filip Beusan, dizajner Damir Gamulin oblikovao je proširene legende otisnute na zidovima i velikim staklenim površinama prozora i vrata. Svojim su položajem i formatom demarkirale interpolaciju privremenog postava unutar stalne izložbe u nekadašnjem Meštrovićevu atelijeru. Devet tekstova, ekstrahirani iz kataloških eseja (Hnídková, 2018; Vujanović, 2018), maksimalno su sadržavala 150 riječi na hrvatskom i engleskom jeziku. Redom su predstavili Meštrovićevo arhitektonsko obrazovanje, genezu projekta Paviljona i njegove četiri faze: Dom hrvatskih likovnih umjetnika (1938. – 1941.), džamija (1941. – 1945.), Muzej narodnog oslobođenja / Muzej revolucije naroda Hrvatske (1949. – 1991.), Dom Hrvatskog društva likovnih umjetnika (1993. – danas) te osnovne karakteristike, kružnu formu i materijal (brački kamen). Taj je segment izložbe uz trokanalnu videoinstalaciju vizualnog umjetnika Ivana Marušića Klifa kritički upozorio na netransparentni postupak ondašnje gradske vlasti. Ona je bez javnog natječaja i rasprave poduzela „projekt“ zamjene dotrajalih bračkih kamenih blokova stubišta Paviljona, nadomještajući ih trogirskim kamenom, dok je zelenu površinu Trga žrtava fašizma gotovo posvema lišila vegetacije i uvela pravocrtnu stazu prema središnjoj

Sl. 6.
Postav izložbe
Meštrovićev znak u Zagrebu – Meštrović arhitekt – 80 godina Meštrovićeva paviljona, Atelijer Meštrović u Zagrebu, 2018.,
foto Filip Beusan



rotondi. Intervencije su izazvale neslaganje stručne javnosti, pa su na legendama podastrijeti argumenti koji su išli u prilog tezama o pogrešnosti zadiranja u Meštrovićev autorski integriteti te povezanosti građana s okolišem zgrade i njezinim eksterijerom. Videoinstalacija razjasnila je slojevitost povijesti građevine. Kronološki su prikazani arhitektonski nacrti iz pohrane Atelijera Meštrović i fotografije iz brojnih institucijskih i privatnih arhiva. Ritam njihova nizanjanja u obimnom mozaiku vizualnih informacija pomaknuo je fokus s analize pojedinačnog dokumenta na razumijevanje kontinuiteta promjena, političkih i građanskih aproprijacija.

Inzistiranje na tekstualnoj matrici izložbe bilo je motivirano i malim brojem izložaka. Jedini muzejski predmet bila je originalna maketa iz fundusa Atelijera Meštrović. Neizvedena varijanta Paviljona rijetko je izlagana i svako njezino predstavljanje je kuriozitet. Ipak, posjetiteljima koji nisu stručnjaci za arhitekturu i koji ne poznaju prošlost građevine, on postaje razumljiv u interakciji s tekstovima te sa svojim kontrapunktom – maketom aktualnoga stanja zgrade i okoliša, načinjenom za potrebe izložbe. Pogled



Sl. 7.
Postav izložbe *Ivan Meštrović-portreti suvremenica i suvremenika: Univerzumi osobnih susreta i društvenih isprepletenosti*, Galerija Gradskoga muzeja Križevci, 2021., foto Damir Gamulin

na novu maketu s galerije atelijera kroz četiri gledalice na kojima su bile iscrtane četiri arhitektonske i povijesne situacije Meštrovićeva paviljona sažeto su, za razliku od videoinstalacije, vizualizirale podatke s legendi.

Projekt *Ivan Meštrović – portreti suvremenica i suvremenika: Univerzumi osobnih susreta i društvenih isprepletenosti* koncipiran je kao modularna izložba čiji je postav prilagodljiv različitim ambijentima. Godine 2021. izložba je postavljena u Galeriji Gradskoga muzeja Križevci, u kojoj su zatečeni predmeti poput starih klavira, a 2022. prenesena je u Galeriju AMZ – Arheološkoga muzeja u Zagrebu, u jedinstveni, stubovima segmentiran prostor. Damir Gamulin i arhitekt Antun Sevšek osmislili su postamente od čeličnih cijevi, obojene u svjetlosivu boju, koji su skulpture spustili na nižu visinu od uobičajene norme stalnih postava. Takav je potez zahtijevao i spuštanje posjetitelja na rahlo rasporedene stolce. Rakurs je reminiscirao čin portretiranja u kojem model sjedi pred umjetnikom, te je navodio na zaustavljanje i čitanje proširenih legendi, integralnog dijela postamenta.

Popratni tekstovi, koji u katalogu funkcioniraju kao fusnote (Vujanović, 2021), sadržavali su najvažnije podatke iz biografija Meštrovićevih suvremenica i suvremenika, s posebnim naglaskom na veze s kiparom. Zatvarajući lijevi ili desni kut postamenta, taj je element odvajao skulpturu od okolnog prostora i ulančavao je s ostalim portretima. U tom ulančavanju iščitava se i Meštrovićeva biografija, ispričana kroz temu koja dotad nije bila valorizirana. Izložba se morfološki i značenjski predložila kao tekst – s uvodom (uvodna proširena legenda) i poglavljima (šesnaest portreta). Njima se može priključiti i zaključak (dojam posjetilaca). Kako likovna kvaliteta skulptura ne bi bila zasjenjena tekstualnošću, one su bile postavljene na površine čiji su oblici slijedili obrisnu liniju podnožja portreta.

Bilo da je pri dizajniranju naglasak stavljen na oblikovanje postamenta, svjetla i/ili na tekst ili na neki drugi segment postava, svi elementi

Sl. 8.
Postav izložbe *Ivan Meštrović-portreti suvremenica i suvremenika: Univerzumi osobnih susreta i društvenih isprepletenosti*, Galerija AMZ Arheološkoga muzeja u Zagrebu, 2022., foto Juraj Vuglač



izložbene anatomije, nastali u suradnji kustosa i suradnika, mišljeni su kao nositelji informacije – o pojedinom izložku, ali i o tematskoj premisi cjeline. I dok tekstualni element naizgled pravocrtno transferira ishode kustoskih istraživanja, tek u sinergiji s ostalima ostvaruje se potpunije intelektualno i iskustveno uranjanje u narativ izložbe. Dominacija teksta u zadnja dva projekta nije zamjena za potpuni narativ, nego podjednako ambijentalna koliko i informativno interpretativna platforma.

Narativ podrazumijeva vizualnu prepoznatljivost i konceptualnu dosljednost, te inovativno nadopunjavanje sadržajem i diskursom popratne publikacije, koja nije nužno potrebna ili pristupačna posjetiteljima. Njezina osnovna struktura i najbitniji doprinosi autora/autorica trebali bi biti dostupni publici zahvaljujući primjerenoj i prilagođenoj muzeološkoj medijaciji. Valja uzeti u obzir količinu prikupljenih materijala, koje nadilazeći temu kataloga nude dodatnu i trajniju kontekstualizaciju, što publikacije čini „aktivnim akterima“ kasnijih diskusija, a ne pukim pregledima ili trgovima „umrlih“ izložbi.

Neprihvatanje načina postavljanja izložaka, poput negodovanja na prvo spomenutoj izložbi ili nezadovoljstva zbog spuštanja portreta, pruža mogućnost revidiranja. S jedne strane prednosti i manjkavosti oblikovanja izložbe, a s druge očekivanja otprije zatečene, muzeološke situacije. Vremenski ograničena odstupanja od uvriježenih shema i dinamika koje nude privremene izložbe stvaraju uvjete za redefiniranje značenja muzejskog predmeta, kao i njegove kontekstualizacije unutar fundusa i stalnog postava. Samim time redefiniraju se kriteriji funkcioniranja institucije i njezina poslanja.

Popis literature

- Hale, Jonathan i Christina Back. „From Body to Body. Architecture, movement and meaning in the museum“. U *The Future of the Museum and Gallery Design. Purpose, Process, Perception*, uredili Suzanne Macleod, Tricia Austin, Jonathan Hale i Oscar Ho Hing-Kay, 340–351. London i New York: Rotutledge, 2018.
- Hnǐdková, Vendula. „Hram hrvatskih umjetnika u kontekstu teških vremena“. U *Meštrovićev znak u Zagrebu – Meštrović arhitekt: 80 godina Meštrovićeva paviljona*, uredila Barbara Vujanović, 7–21. Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2018.
- Jurić Šabić, Zorana „Požar čula“. U *Skulptura i nagost – tjelesnost i erotika u djelima Ivana Meštrovića*, uredio Dalibor Prančević, 109–132. Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2016.
- Marković, Zrinka. „ICOM Kyoto – konferencija završila bez nove definicije muzeja.“ <https://mdc.hr/hr/mdc/publikacije/newsletter/newsletter-10-9-2019/>, 10. veljače 2019. Pristupljeno 25. veljače 2022.
- „Osnutak muzeja.“ <https://mestrovic.hr/o-muzejima/>. Pristupljeno 25. veljače 2022.
- Prančević, Dalibor. „Nelagoda tijela (tenzije u prikazu: starost, erotizirani pathos, drugačija spolnost, neposredna putenost)“. U *Skulptura i nagost – tjelesnost i erotika u djelima Ivana Meštrovića*, uredio Dalibor Prančević, 1–28. Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2016.
- Vujanović, Barbara. „Između dva Erosa i dvije Afrodite – klasično poimanje tjelesnosti“. U *Skulptura i nagost – tjelesnost i erotika u djelima Ivana Meštrovića*, uredio Dalibor Prančević, 53–82. Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2016.
- Vujanović, Barbara. „Meštrovićev paviljon i paviljoni: mijene građevine kao odrazi vremena i prostora“. U *Meštrovićev znak u Zagrebu – Meštrović arhitekt: 80 godina Meštrovićeva paviljona*, uredila Barbara Vujanović, 47–64. Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2018.
- Vujanović, Barbara. *Ivan Meštrović – portreti suvremenika i suvremenika: Univerzumi osobnih susreta i društvenih isprepletenosti*, uredila Barbara Vujanović. Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2021..
- „Zakon o Muzejima Ivana Meštrovića.“ <https://mestrovic.hr/wp-content/uploads/2020/12/Zakon-o-Muzejima-Ivana-Mestrovica.pdf>. Pristupljeno 25. veljače 2022.

Barbara Vujanović, Barbara Vujanović, dr. sc., muzejska je savjetnica u Muzejima Ivana Meštrovića – Ateljeru Meštrović u Zagrebu. Diplomirala je povijest umjetnosti i francuski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, na kojemu je doktorirala 2021. godine s temom *Od antičkih uzora do neoklasicizma: klasična komponenta u djelu Ivana Meštrovića*.

Autorica je knjige *Meštrovićev znak u Zagrebu* (2017.) te koautorica knjige (2018.). Autorica je ili koautorica nekoliko Meštrovićevih izložbi i retrospektiva u Krakovu, Pragu i Zagrebu te izložbe *Rodin u Meštrovićevu Zagrebu* (Umjetnički paviljon u Zagrebu, 2015.) i *Rodin: Rethinking the Fragment* (u Kendalu i Bathu 2018. te u Walsallu 2019., pod mentorstvom Iana Jenkinsa). Autorica je projekta *MEŠTART* u sklopu kojeg se od 2010. u Muzejima Ivana Meštrovića priređuju izložbe suvremenih autora s ciljem aktualizacije i novog čitanja njegova opusa.

Barbara Vujanović, PhD, is a Chief Curator at the Ivan Meštrović Museums – Meštrović Atelier in Zagreb. She obtained a degree in Art History and French Language and Literature from the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, where she subsequently received her doctoral degree in 2021 with a dissertation titled *From Antique Models to Neoclassicism: A Classical Component in the Work of Ivan Meštrović*. She has authored the book *Meštrović's Mark in Zagreb*, 2017 and co-authored the book *Ivan Meštrović and the Czechs: Examples of the Croatian-Czech Cultural and Political Reciprocity*, (2018). She has curated or co-curated several exhibitions and retrospectives of Meštrović in Krakow, Prague, and Zagreb, as well as the exhibitions *Rodin in Meštrović's Zagreb* at the Art Pavilion in Zagreb (2015) and *Rodin: Rethinking the Fragment* in Kendal and Bath (2018) and in Walsall (2019), under the mentorship of Ian Jenkins. She spearheads the MEŠTART project, which has been curating exhibitions of contemporary artists at the Ivan Meštrović Museums since 2010, aiming to reinterpret his body of work within the contemporary context.

Exhibition Design as a Facilitator of Knowledge Transfer: Examples from the Ivan Meštrović Museums' Exhibitions

The Ivan Meštrović Museums, dedicated to preserving, researching, and promoting the works and life of Ivan Meštrović (Vrpolje, 1883 – South Bend, IN, 1962), consist of two sacral buildings (Church of the Most Holy Redeemer in Otavice and Meštrović's Crikvine-Kaštilac in Split) and two museums (Meštrović Atelier in Zagreb and Meštrović Gallery in Split). The foundation of the Museums dates back to the Donation of 1952, through which Ivan Meštrović gifted his works and the buildings where he lived and created, or which he designed as a sculptor and architect, to the Croatian people. In 1991, these units were consolidated under the Ivan Meštrović Foundation Act. This paper analyses three exhibitions held at the Ivan Meštrović Museums with the aim of identifying specific trends in knowledge transfer, particularly in the realm of collaboration among designers, architects, museologists, and visual artists.

POVIJEST POVIJESTI UMJETNOSTI U HRVATSKOJ NA PRIMJERU PISANJA O IVANU MEŠTROVIĆU: OPIS, ANALIZA, INTERPRETACIJA, IMPLIKACIJA

Andelko Mihanović

Pregledni rad / Review article
UDK 7.01(497.5)“19/20“
7.01:73Meštrović, I.

Sažetak

Doprinos uvidu u razvoj povijesti umjetnosti u Hrvatskoj i u stanje znanosti o umjetnosti danas moguće je dijelom ostvariti i pogledom u povijest pisanja o umjetnosti Ivana Meštrovića, kao jednog od hrvatskih umjetnika o kojima se najviše pisalo u zemlji, ali i u inozemstvu. Od početka dvadesetog stoljeća, kad nastaju prvi tekstovi, o Meštrovićevoj umjetnosti pišu ne samo povjesničari umjetnosti nego i stručnjaci iz drugih znanstvenih disciplina. U članku su izdvojeni pojedini radovi o Meštroviću nastali u ovom stogodišnjem razdoblju u Hrvatskoj i u inozemstvu. Arhiv iz kojeg se ti podatci izdvajaju nalazi se u knjižnici Galerije Meštrović u Splitu, sjedištu Muzeja Ivana Meštrovića, javne institucije koja skrbi o njegovu nasljeđu i koja osim galerije uključuje i Meštrovićeve Crikvine – Kaštilac i crkvu Svetog Križa u Splitu, mauzolej obitelji Meštrović – crkvu Presvetog Otkupitelja u Ružiću (Otavice) pokraj Drniša te Atelijer Meštrović u Zagrebu. Tako članak pruža kratak pregled različitih pisanja o Meštrovićevu životu i umjetnosti u različitim razdobljima. Članak ne predstavlja Meštrovićeve bibliografije, nego donosi uvid u povijest istraživanja i analize umjetnikova rada i pokazuje koji su aspekti njegove umjetnosti bili u fokusu istraživača u različitim povijesnim razdobljima.

Ključne riječi: Ivan Meštrović, skulptura modernizma, sakralna umjetnost, art déco, muzej jednog autora

O d početka dvadesetog stoljeća, kad nastaju prvi tekstovi o radu kipara Ivana Meštrovića, o njemu pišu ne samo povjesničari umjetnosti nego i stručnjaci iz drugih znanstvenih disciplina. Tako Milan Čurčin, urednik prve monografije o Ivanu Meštroviću iz 1919. godine izdane na engleskom jeziku u Londonu, nije bio povjesničar umjetnosti nego književnik i doktor germanistike i slavistike.¹ Članak stoga proučava i kritički uspoređuje tekstove o Meštroviću nastale u ovom stogodišnjem razdoblju u Hrvatskoj, u zemljama

1 Milan Čurčin, ur., *Ivan Meštrović: A Monography* (London: Williams and Norgate, 1919).

bivše Jugoslavije, ali i u Italiji, Velikoj Britaniji i Sjedinjenim Američkim Državama. Pri obradi tekstova koristi se metoda kritičke diskurzivne analize.² Članak analizira tekstove nastale u istom razdoblju u različitim zemljama. Osim toga proučava kako se o Meštrovićevoj umjetnosti i životu piše u različitim razdobljima dvadesetog stoljeća, s različitim stručnih, institucionalnih, političkih i ideoloških pozicija. Poseban naglasak, osim međunarodne (Velika Britanija, Italija, Hrvatska, SAD) i kronološke komparacije (od početka 20. stoljeća do 2020. godine), stavlja se na raznolikost tumačenja Meštrovićeve umjetnosti od strane ključnih autora i u ključnim publikacijama u novije vrijeme u Hrvatskoj, onima Duška Kečkemeta, Irene Kraševac, Dalibora Prančevića, kao i u djelima kustosa Muzeja Ivana Meštrovića u Splitu i Zagrebu.³

Počeci pisanja o Meštroviću

Kao prva važna publikacija o umjetnosti Ivana Meštrovića nameće se spomenuta monografija urednika Milana Ćurčina, objavljena na engleskom jeziku 1919. godine u Londonu, u kojoj nekolicina autora piše o umjetnosti tada tridesetšestogodišnjeg kipara. Iako je riječ o izdanju pretežno opisnog karaktera, znakovito je da već u toj monografiji postoje prilično ambiciozne valorizacije njegove skulpture. Tako Meštrovićev kolega, umjetnik i slikar John Lavery, član nekoliko prestižnih britanskih akademija, Meštrovićeovu skulpturu *Kraljevića Marka* koju je vidio na izložbama u Muzeju Victoria & Albert 1915. godine i u Grafton Gallery 1917. godine uspoređuje s del Verrocchiovim konjaničkim spomenikom Bar-

2 Malcolm Coulthard, *An Introduction to Discourse Analysis* (London: Routledge, 1985); Norman Fairclough, *Critical Discourse Analysis. The Critical Study of Language* (London: Routledge, 2010); James Paul Gee, *An Introduction to Discourse Analysis: Theory and Method* (New York: Routledge, 2011).

3 Izbor iz novije bibliografije o Meštroviću u Hrvatskoj: Duško Kečkemet, *Jedini put da se bude umjetnik jest raditi* (Zagreb: Spektar; Ljubljana: ČGP Delo, 1970); Irena Kraševac, *Ivan Meštrović i secesija: Beč – Münchhen – Prag, 1900.–1910.* (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti; Fundacija Ivana Meštrovića, 2002); Duško Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića (1883. – 1962. – 2002.)* (Zagreb: Školska knjiga, 2009); Andro Krstulović, Catherine Chevillot i Ljiljana Čerina, *Ivan Meštrović chez Rodin: l'expression croate [exposition, Paris, Musée Rodin, 18 septembre 2012 – 6 janvier 2013]* (Pariz: N. Chaudun; Musée Rodin, 2012); Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović i kultura modernizma: ekspresionizam i art déco* (Split: Filozofski fakultet Sveučilišta; Muzej Ivana Meštrovića, 2017); Barbara Vujanović et al., *Ivan Meštrović i Česi: primjeri hrvatsko-češke kulturne i političke uzajamnosti* (Split: Muzeji Ivana Meštrovića; Atelijer Meštrović, Zagreb: Hrvatsko-češko društvo, 2018).

tolomeu Colleoni u Veneciji, koji se, kao što navodi sam autor, smatra jednim od najboljih primjera konjaničke plastike u Europi.⁴

Jedan kliše koji se pojavio u to vrijeme i koji je ustrajao desetljećima jest onaj o Meštrovićevoj pastirskom podrijetlu i čuvanju ovaca u djetinjstvu u Dalmatinskoj zagori.⁵ Više autora od samog početka njegove karijere koristi taj podatak kao lajtmotiv u svojim člancima i sugerira giottovsko viđenje kipara kao umjetničkoga genija.⁶ Članci iz kasnijeg razdoblja kiparove karijere svjedoče o postojanosti tog stereotipa. Sam Ćurčin ide toliko daleko da spominje čak hajdučke korijene njegove obitelji.⁷ Iz današnje perspektive takvi stereotipi lako se mogu učiniti pretjeranim i u stručnom kontekstu irelevantnim.

Meštrović u tekstovima ranijih stranih autora

Možda najveće aklamacije doživjele su u Meštrovićevim počecima njegove skulpture *Kosovskog ciklusa*, dok se u kasnijim godinama, posebno tijekom njegova petnaestogodišnjeg boravka na sveučilištima Syracuse i Notre Dame u SAD-u, naglasak stavlja na njegovu religioznu umjetnost.⁸

4 John Lavery, „To Introduce Ivan Meštrović,“ u *Ivan Mestrovic: A Monograph (1919)*, ur. Milan Curcin (London: Williams and Norgate, 1919), xiii.

5 Na primjer: „I made the acquaintance of Meštrović at the turn of the century in a suburb of Vienna, where he lived at the time he was preparing his first exhibition – not more than two or three years after leaving his native Dalmatian village and exchanging the care of his father’s sheep for art“, u Curcin, *Ivan Mestrovic*, 15.

6 O Meštroviću kao umjetničkom geniju vidi: Curcin 1919, 15: „He would work unceasingly, either kneading a mass of stuff, or carving wood, slowly and carefully but at the same time energetically and without hesitation, just as if some one were guiding his hand“, također i str. 16. Zanimljiv je i podatak u Duško Kečkemet, *Jedini put da se bude umjetnik*, nepaginirano: „Otkriće talenta u malom čobaninu koji čuva ovce u planini Svilaji i usput reže pastirskim nožićem ukras u drvetu podsjeća odmah na priču o slikaru Giotu. Ta je fabula bila neobično popularna, naročito u doba naglog uspona tog ‘čuda od djeteta’ uoči Prvog svjetskog rata. Tako ga je sam car Franjo Josip, susrevši ga jednom dok je sa svojim profesorom šetao Schönbrunnom, u šali upitao: ‘Koliko ovaca imaš?’“

7 Ćurčin, *ibid.*, 16–17.

8 Ivo Vojnović piše književni esej o svojim dojmovima Meštrovićeva *Kosovskog ciklusa*, vidi: Ivo Vojnović, „Chords,“ *Ivan Mestrovic: A Monograph (1919)*, ur. Milan Curcin (London, Williams and Norgate, 1919), 25–29. Na naslovnici Strajnićeve publikacije iz iste godine stoji ilustracija Meštrovićeva središnjega arhitektonskog koncepta „hrama“ iz tog ciklusa: Kosta Strajnić, *Meštrović* (Beograd: Čelap i Popovac, 1919). Fotografiji naslovnice moguće je pristupiti na poveznici <http://>

Ipak, važno je spomenuti da o religioznim djelima piše autor James Bone već 1919. godine. Štoviše, ističe da su Meštrovićeva religiozna djela „porod onih Blakea i Puvis de Chavannesa, jedina važna religiozna djela od Renesanse“.⁹ Pritom ne misli samo na skulpturu ili likovne umjetnosti nego na sve umjetničke medije. U početku je svakako naglasak bio na političkim implikacijama njegove umjetnosti i cjelokupnog djelovanja, a tekstovi nastaju uglavnom povodom Meštrovićevih izložbi.¹⁰ Te političke implikacije iz razdoblja njegova ranog djelovanja često su južnoslavenskog karaktera, dok se nakon Drugoga svjetskog rata Meštrovića češće smatra hrvatskim domoljubom.¹¹

Nerijetko strani autori, koji nisu uvijek povjesničari umjetnosti, ne pišu specifične studije o Meštrovićevoj umjetnosti nego afirmativne pre-

- 9 www.barper.com/hr/aukcija/predmet/kosta-strajnic-ivan-mestrovic-beograd-izdavaci-celap-i-popovac-1919,6679.html?page=1. James Bone, „Meštrović“, u *Ivan Mestrovic: A Monograph (1919)*, ur. Milan Curcin (London, Williams and Norgate, 1919), 30–38. Isto tako i potkancelar Sveučilišta u Leedsu prilikom Meštrovićeva posjeta 1919. hvali Meštrovića kao „najvećeg kipara religioznih djela od renesanse“, Ernest H. R. Collings, „Meštrović in England“, u *Ivan Mestrovic: A Monograph (1919)*, ur. Milan Curcin (London, Williams and Norgate, 1919), 52.
- 10 Posebno se ističu izložbe koje je imao počevši od 1915. godine u Velikoj Britaniji i u 1920-im godinama u SAD-u. Iz toga razdoblja, na primjer: Christian Brinton, *Meštrović* (New York: Brooklyn Museum, 1924).
- 11 Interes za Meštrovićev takozvani politički identitet postoji i poslije. Bogdan Radica (Raditsa) objavljuje 1983. godine članak o Meštrovićevoj ulozi u formiranju Jugoslavije. Iste godine i kiparov sin Mate Meštrović piše između ostaloga i o političkom radu svojeg oca. Karlo Mirth, pak, naglasak stavlja ne samo na život u Americi nego i na odnos s Titom i Alojzijem Stepincem. U posljednje vrijeme ističe se članak Aleksandra Ignjatovića u kojem autor revalorizira Meštrovićev Vidovdanski hram u kontekstu jugoslavenstva. Slično piše i Vinko Srhoj u svojem članku iz iste godine; vidi: Bogdan Raditsa, „Meštrović's significance in the formation of Yugoslavia“, *Journal of Croatian Studies*, XXIV (1983), <http://www.studiacroatica.org/jcs/24/2409.htm>; Matthew Meštrović, „Meštrović's American Experience“, *Journal of Croatian Studies*, XXIV (1983), <http://www.studiacroatica.org/jcs/24/2411.htm>; Karlo Mirth, „Living from the clod of Croatian soil attached to his roots“, *Journal of Croatian Studies*, XXIV (1983), <http://www.studiacroatica.org/jcs/24/2413.htm>; Dragica Hammer Tomić, *Jugoslavenstvo Ivana Meštrovića* (Zagreb: Srednja Europa, 2011); Aleksandar Ignjatović, „Images of the Nation Foreseen: Ivan Meštrović's Vidovdan Temple and Primordial Yugoslavism.“ *Slavic Review* 73, br. 4, (2014): 828–858, JSTOR, www.jstor.org/stable/10.5612/slavicreview.73.4.828; Vinko Srhoj, „Ivan Meštrović i politika kao prostor ahistorijskog idealizma“, *Ars Adriatica*, br. 4 (2014): 369–384.

glede njegova života, djelovanja na američkim sveučilištima ili eventualno (kraće) osvrte na jednu od njegovih američkih ili engleskih izložbi.¹² Talijanski autori o Meštroviću pišu najviše prilikom izložbe 1911. godine u Rimu, gotovo isključivo hvaleći kipara.¹³ Budući da se Meštrovićeve izložbe organiziraju i u drugim zemljama te da se općenito javlja interes za njegovu umjetnost u njima, javlja se i literatura o njemu na stranim jezicima, posebno nakon kiparove smrti.¹⁴

- 12 Moguće je istaknuti tekstove: Dorothy Grafly, „Meštrović and Milles“, *The American Magazine of Art* 24, br. 5 (1932): 343–54; W. M. M. „The Ivan Mestrovic Exhibition“, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 12, br. 9 (1925): 149–51; W. G. Blaikie-Murdoch, „The Development of Sculpture in Europe“, *Arts & Decoration (1910–1918)* 6, br. 9 (1916): 423–47; Elizabeth Clegg, „Meštrović, England and the Great War“, *The Burlington Magazine* 144, br. 1197 (2002): 740–51; William P. Tolley, „Ivan Mestrovic Comes to Syracuse University.“ *The Courier* 19, br. 2 (1984): 3–6, <https://surface.syr.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1167&context=libassoc>; David Tatham, „Ivan Mestrovic in Syracuse, 1947–1955“, *The Courier* 32 (1997): 5–24, <https://surface.syr.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1042&context=libassoc>; Anthony J. Lauck, Dean A. Porter, Steven Alan Bennett i Don Vogl, *Ivan Mestrovic: the Notre Dame Years* (Notre Dame, Indiana: Art Gallery, 1974); Dean A. Porter „Ivan Mestrovic: The Current State of Criticism“, *The Courier* 19, br. 2 (1984): 17–28. <https://surface.syr.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1169&context=libassoc>
- 13 Skup članaka iz talijanskog tiska dostupan je na *web*-stranici projekta „Ivan Meštrović *Viaggio in Italia*“, <http://www.skop.hr/MestrovicWeb/CLANCI/hr.htm>. S obzirom na to da je izlagao i boravio u Italiji u više navrata, Meštrović je ostvario društvene i prijateljske kontakte i odnose kojima su se povjesničari umjetnosti poslije bavili, vidi: Vesna Barbić, „Ivan Meštrović u Rimu – Zbirka Signorelli“, *Rad JAZU*, knj. 416 (Zagreb: Razred za likovne umjetnosti, 1985); Karmen Milačić, ur., *Talijanska pisma Ivanu Meštroviću 1911–1921* (Zagreb: Globus, 1987); Duško Kečkemet, *Dani Ivana Meštrovića: skulptura i sentimentalno-umjetnički putopis-put u Italiju / I giorni di Ivan Meštrović: scultura ed itinerario artistico-sentimentale viaggio in Italia* (Rim: Università degli studi di Roma La Sapienza, 2000).
- 14 Na primjer, František Taborsky izdaje publikaciju o Meštroviću na češkom jeziku u Pragu 1933. godine, vidi: Fr. Taborsky, *Meštrović*, Prag: Orbis, 1933. Međutim, publikacije nisu isključivo vezane uz izložbe. Poznati povjesničar umjetnosti Josef Strzygowski pisao je o Meštrovićevoj mauzoleju za obitelj Račić u Cavtatu, vidi: Josef Strzygowski, „Eine Grabkirche von Ivan Meštrović“, *Deutsche Kunst und Dekoration* 26, br. 9 (1923): 127–136. Nešto poslije o Meštroviću izlaze publikacije, primjerice, i na mađarskom jeziku: Ilona Bunde-Todorov, *Mestrovic* (Budimpešta: Corvina Kiadó, 1968); Udvary Gyöngyvér i Vincze Lajos, *Ivan Mestrovic* (Budimpešta: Gondolat Könyvkiadó, 1975).

Meštrović u tekstovima hrvatskih istraživača

U tom svjetlu važnije izvore za njegovo proučavanje predstavljaju publikacije hrvatskih povjesničara umjetnosti. One za Meštrovićeve života često prate kiparove izložbe i javne spomenike o kojima se ponekad vodi javna diskusija.¹⁵ Važno je napomenuti da, iako ne piše isključivo o svojoj umjetnosti, i sam Ivan Meštrović ističe se kao autor važnim publikacijama koje nastaju u to vrijeme, od kojih je većina onih opsežnijih i intimnijih ipak izdana tek poslije.¹⁶ S tim u vezi mogu se spomenuti i publikacije članova njegove obitelji, očekivano zapažene zbog prirode veze s kiparom.¹⁷ U sedamdesetim, a posebno u osamdesetim godinama prošlog stoljeća izložbe Meštrovićeve umjetnosti se često organiziraju pa ih uglavnom prate i popratni tekstovi i publikacije.¹⁸ Važan segment u tom kontekstu

- 15 O Meštrovićeve spomeniku Grguru Ninskom u Splitu vodila se javna rasprava te su intelektualci imali suprotna mišljenja. Arsen Duplančić iznosi mišljenje don Frane Bulića o tome, vidi: Arsen Duplančić, „Jedno Bulićevo pismo o spomeniku Grguru Ninskom“, *Croatica Christiana periodica* 10, br. 18 (1986): 47–56, <https://hrcak.srce.hr/99297>. Iz toga razdoblja: Ljubo Karaman, *O Grguru Ninskom i Meštrovićeve spomeniku u Splitu*, Split: Hrvatsko staretinarsko društvo „Bihać“, 1929. Recentno se tim spomenikom bavila viša kustosica Galerije Meštrović u Splitu Maja Šeparović Palada koja mu posvećuje jednu publikaciju: Maja Šeparović Palada, *Ivan Meštrović: spomenik Grguru Ninskom u Splitu* (Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2016).
- 16 Ivan Meštrović, *Dennoch will ich hoffen... Ein Weihnachtsgespräch* (Zürich: Rascher Verlag, 1945); Ivan Meštrović, *Uspomene na političke ljude i događaje* (Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1993); Ivan Meštrović, *Vatra i opekline* (Zagreb: Dora Krupićeva, 1998); Ivan Meštrović, *Razgovori s Michelangelom* (Zagreb: Školska knjiga, 2007); Ivan Meštrović, *Michelangelo, eseji umjetnika o umjetniku* (Zagreb: Školska knjiga, 2010). Ante Kadić, sveučilišni profesor na University of California u Berkeleyju i na na University of Indiana u Bloomingtonu, pisao je o Meštrovićeve književnom profilu, odnosno o njegovim literarnim djelima: Ante Kadić, „A literary profile of Ivan Meštrović“, *Journal of Croatian Studies*, XXIV (1983) – Annual Review of the Croatian Academy of America, Inc. New York, N.Y., Electronic edition by *Studia Croatica*, <http://www.studiacroatica.org/jcs/24/2407.htm>.
- 17 Stjepan Gabriel Meštrović, *Srce od kamena* (Zagreb: Mozaik knjiga, 2007); Maria Meštrović, *The Making of a Master* (London: Stacey International, 2008).
- 18 Paralelno sa stranim, hrvatskim izložbama i autorima, Meštrovićeve izložbe nerijetko se organiziraju i u Srbiji, pa o njemu pišu i tamošnji autori, posebno oko obilježavanja stogodišnjice Meštrovićeve rođenja 1983. godine. Od (kataloga) izložbi moguće je izdvojiti: Željko Grum, *Ivan Meštrović*, fotografije Tošo Dabac (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1969); Vesna Barbić i Cécile Goldscheider, *Ivan Meštrović /*

čine i katalozi stalnog postava institucija posvećenih Ivanu Meštroviću, naročito splitske Galerije Meštrović.¹⁹

- Musée Rodin* (Pariz: Musée Rodin, 1969); Vesna Barbić, *Ivan Meštrović 1883–1962* (Prag: Narodna galerija, 1970); Ksenija Kalauz, *Ivan Meštrović* (Šibenik: Muzej grada Šibenika, 1976); Vladimir Popović, *Ivan Meštrović 1883–1962* (Beograd: Narodni muzej Beograd, 1977); Dean A. Porter i James Flanigan, *Ivan Meštrović 1883–1962* (South Bend: The Snite Museum of Art, University of Notre Dame, 1983); Ana Adamec, *Meštrović* (Zagreb: JAZU Gljptoteka, 1983); Božidar Gagro, *Meštrović* (Zagreb: Muzejski prostor, 1983); Bruno Šeper, *Ivan Meštrović u privatnim zbirkama: Muzejski prostor Zagreb, 24. 11. – 20. 12. 1983.* (Zagreb: Muzejsko-galerijski centar, 1983); Jevta Jevtović, *Ivan Meštrović 1883–1962. Povodom stogodišnjice umetnikovog rođenja* (Beograd: Narodni muzej u Beogradu, 1983); Duško Kečkemet, *Ivan Meštrović: crteži*, u *Meštrović*, ur. Zvonko Maković (Odbor za obilježavanje 100. obljetnice rođenja Ivana Meštrovića (1883–1983); Vrpolje: Spomen galerija Ivana Meštrovića Vrpolje; Slavonski Brod: RO „Zrinski“; Čakovec: TIZ Čakovec, 1983); Marijan Susovski *et al.*, *Meštrović*, Milano: Vangelista, 1987. (katalog izložbe održane u Palazzo Reale u Milanu, 24. 9. – 1. 11. 1987.).
- 19 Prvi katalog Galerije Meštrović, prema podatcima danas dostupnim u knjižnici galerije, nastaje 1957. godine. Prvi katalog Meštrovićevih Crikvina nastaje poslije: Duško Kečkemet i Josip Smrkinić, *Ivan Meštrović – Kaštelet* (Split: Galerija Meštrović, 1969). Katalog Galerije Meštrović u početku rade Josip Smrkinić i Duško Kečkemet, a njihov rad doživio je nekoliko različitih izdanja, od kojih možemo istaknuti: Josip Smrkinić i Duško Kečkemet, *Katalog Galerije Meštrović* (Split: Galerija Meštrović; SIŽ za kulturu općine Split; Turistcomerc, 1978) i Duško Kečkemet, *Katalog Galerije Meštrović* (Split: Galerija Meštrović, 1983). U istom razdoblju nastaje i prvi katalog Meštrovićeve atelijera u Zagrebu: Vesna Barbić, *Meštrović* (Zagreb: Galerije grada Zagreba, Atelijer Meštrović, 1973). Ističu se i kasnije publikacije tog tipa: Ljiljana Čerina i Guido Quien, *Atelijer Meštrović* (Zagreb: Fundacija Ivana Meštrovića, 2003); Danica Plazibat, *Od doma do muzeja* (Zagreb: Fundacija Ivana Meštrovića, 2004); Ljiljana Čerina, *100 djela Ivana Meštrovića* (Zagreb: Muzeji Ivana Meštrovića, 2010); Danica Plazibat, *Ivan Meštrović: tragovi u vremenu i prostoru* (Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2015). U prvom, pak, razdoblju nastaje i katalog vrpoljačke galerije posvećene Meštroviću: Vesna Barbić *et al.*, *Spomen galerija Ivana Meštrovića u Vrpolju* (Vrpolje: s. n., 1972). S druge strane, u novije vrijeme izdaje se i novi vodič Galerije Meštrović: Vesna Bulić *et al.*, *Galerija Meštrović: vodič po stalnom postavu* (Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2016). Drugo izdanje vodiča realizirano je 2018. godine; Guido Quien *et al.*, *Galerija Meštrović – katalog stalnog postava* (Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2018). U ovom kontekstu važni su i članci Dalibora Prančevića i Maje Šeparović Palada; Dalibor Prančević, „Prilog povijesti gradnje vile Meštrović u Splitu,“ u *Kultura ladanja*, ur. Nada Grujić (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Filo-

Međutim, među najvažnije izvore za proučavanje umjetnosti i života Ivana Meštrovića spadaju djela Duška Kečkemet, kojima počinje sustavna analiza Meštrovićeva rada. Njegove publikacije važne su posebno zbog izuzetnih bibliografskih pronalazaka i gotovo ih je nemoguće zaobići prilikom istraživanja Meštrovićeva života i umjetnosti. Prva velika Kečkemetova publikacija objavljena je 1970. godine i u njoj autor donosi različite analize kiparovih djela.²⁰ U ovoj knjizi Kečkemet donosi možda prve konkretnije stilske analize njegovih skulptura, a spominje i Meštrovićev susret s Rodinom. Prilično hrabro piše i o Meštrovićevu političkom djelovanju i umjetnosti, kao i o društvenoj recepciji njegovih djela, gotovo da se radi o heterogenoj analizi iz perspektive kulturalnih studija, iako se ona nekome može ponekad učiniti ponešto anegdotalnom zbog velike količine različitih aspekata koje autor pokriva. Osim spomenute knjige, Kečkemet u više navrata piše o Meštroviću.²¹ Njegovo istraživanje kulminira opsežnom monografijom u dva toma izdanom 2009. godine.²²

Nadalje, sljedeći kvalitativni iskorak u analizi i interpretaciji Meštrovićeve umjetnosti ostvaren je u kasnijim izdanjima. Irena Kraševac u svojoj knjizi *Ivan Meštrović i secesija: Beč – München – Prag 1900.–1910.* radi jednu vrlo opsežnu i dubinsku studiju primarnih materijala „kataloga izložbi, foto-dokumentacije i Meštrovićevih pisama iz Arhiva Secesije u Beču te likovnih kritika renomiranih austrijskih i njemačkih povjesničara umjetnosti objavljenih u onodobnim stručnim publikacijama“.²³ Ona se referira na pojedinačne skulpture i propituje što su simbolizam, impresionizam i secesija u kiparstvu odnosno kako se manifestiraju; piše o Meštrovićevu susretu s Rodinom (kao i Kečkemet), uspoređuje ga s drugim umjetnicima.²⁴ S tim u vezi i Dean Porter, kustos i direktor Snite muzeja

zofski fakultet, 2006); Maja Šeparović, „Pregled djelovanja galerije Meštrović“, *Kulturna baština*, br. 34 (2007): 295–308.

20 Kečkemet, *Jedini put da se bude umjetnik*.

21 Osim spomenutog kataloga galerije i Crikvina u Splitu ističu se: Duško Kečkemet, *Meštrović* (Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija, 1962); Duško Kečkemet, *Ivan Meštrović* (Beograd: Nolit, 1983).

22 Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića*.

23 Kraševac, *Ivan Meštrović i secesija*. Jedna od ranijih studija Meštrovićeva djelovanja u Beču je ona Michaela Mulnixa, „Meštrović in Vienna“, *Journal of Croatian Studies*, XXIV (1983), <http://www.studiacroatica.org/jcs/24/2404.htm>.

24 Nastavno na usporedbe Ivana Meštrovića i drugih umjetnika, Laurence Schmeckebier naziva ga jednim od najvećih umjetnika te ga stavlja uz bok Michelangelu, Berniniju i Rodinu. Također piše da su njegove skulpture bolje od najboljih ostvarenja njegovih kolega suvremenika, a Walter Agard stavlja ga uz bok Rodinu i Maillolu, tvrdeći da je sve kipare, uključujući i njih, „nadmašio u intenzitetu“, dok neki autori samo prenose da je sam Rodin Meštrovića okarakterizirao kao „najveći fe-

na Sveučilištu Notre Dame, uspoređuje odnosno povezuje umjetnost Ivana Meštrovića i Gustava Klimta.²⁵

Gledano tematsko-kronološki, istraživanje Meštrovićeve umjetnosti u novije vrijeme može se podijeliti u nekoliko faza i autora, gdje posebno mjesto zauzimaju djelatnici Fundacije Ivana Meštrovića odnosno Muzeja Ivana Meštrovića. Tako se Meštrovićevim samim počecima bave Zorana Jurić Šabić i naročito Irena Kraševac, koja istražuje njegovo bečko razdoblje, otprilike od 1896. do 1910. godine. Meštrovićev život i rad nakon Beča temeljito istražuje Dalibor Prančević (poglavito – ali ne isključivo – sljedećih dvadeset godina Meštrovićeva života), čija doktorska disertacija i potom izdana knjiga predstavlja najveće dostignuće u znanstvenoj valorizaciji umjetnosti Ivana Meštrovića.²⁶ Autor cjelovito obrađuje kiparov život i djelovanje u tom periodu i objašnjava kako se umjetnika može proučavati i kao tadašnjega „europskog celebrityja“.²⁷ U tom kontekstu situira kipara u kontekst života londonskog *jet seta*. Njegov pristup je sveobuhvatan tako da se autor poput Duška Kečkemeta osvrće na umjetnikov navedeni odnos s Rodinom, s tim da Prančević i objašnjava što je to *rodinizam* u skulpturi. Autor također analizira politički aspekt kiparova djelovanja te dešifrira poglede na recepcije Meštrovićeva političkog odnosno (inter)nacionalnog identiteta. Nastavno na pristup Irene Kraševac, Prančević također precizno analizira pojedine Meštrovićeve radove, i skulpture i arhitekturu, te zaključuje koji elementi pripadaju art décou, a koji ekspresionističkoj tendenciji.

nomen u kiparstvu“; vidi: Laurence Schmeckebier, „Meštrović as a sculptor in America“, *Journal of Croatian Studies*, XXIV (1983), <http://www.studiacroatica.org/jcs/24/2405.htm>; Walter Agard, „Ivan Meštrović“, *The North American Review* 218, br. 816, (1923): 678–685, <https://dbcs.rutgers.edu/all-scholars/8499-agard-walter-raymond>, George A. Cvaso, „Profile of Mestrovic“, *Studies: An Irish Quarterly Review* 49, br. 193 (1960): 54–62, www.jstor.org/stable/30099115.

25 Dean A. Porter, „New Observations on Ivan Meštrović“, *Journal of Croatian Studies* XXIV (1983), <http://www.studiacroatica.org/jcs/24/2406.htm>.

26 Kako u knjizi navodi sam autor: „Iskrpna znanstvena obrada prvog desetljeća Meštrovićeve kiparske aktivnosti, što ju je realizirala povjesničarka umjetnosti Irena Kraševac (*Ivan Meštrović i secesija*), nastavila se ovdje praćenjem stilskih modulacija kroz sljedeća dva desetljeća, i to u kontekstu ekspresionističkih tendencija i déco umjetnosti“, Prančević, *Ivan Meštrović i kultura modernizma*. Uzgred budi rečeno, postoji još jedna njujorška doktorska disertacija na temu Ivana Meštrovića, no svojom analizom Meštrovićeva života i umjetnosti nije ni blizu kvaliteti Prančevićeva rada; Alan Mate Orlić, „Ivan Meštrović and Kairos: A Stirring of Events, the Intertwining of Aesthetic and Conceptual Persona“ (dok. dis., Binghamton University, State University of New York, 2012).

27 Prančević, *Ivan Meštrović i kultura modernizma*, 15, 16, 107.

Pored same disertacije, bogat Prančevićev opus znanstvenih članaka, ali i kataloga izložbi, pokazuje kako je od svih dosadašnjih istraživača Meštrovićeve umjetnosti on najšire znanstveno valorizirao različite aspekte njegova rada u hrvatskim, ali i inozemnim znanstvenim publikacijama na stranim jezicima. Važnost njegova doprinosa pokazuje i činjenica da upravo njegov tekst čini središnju analizu Meštrovićevih djela i u posljednjem izdanju kataloga stalnog postava Meštrovićeve galerije u Splitu. Široki spektar Prančevićevih interesa dijelom slijedi i Barbara Vujanović, koja također pokriva širok spektar Meštrovićeva života i djelovanja. U njen opus, gledajući samo veća izdanja monografskog tipa, spada literatura koja istražuje Meštrovićevu arhitekturu, spomenike i skulpturu u Zagrebu, njegov odnos s Češkom i Česima, a zajedno s Daliborom Prančevićem i Zoranom Jurić Šabić, višom kustosicom Galerije Meštrović u Splitu, potpisuje obimni katalog izložbe *Skulptura i nagost. Tjelesnost i erotika u djelima Ivana Meštrovića*.²⁸ Pored toga, njeni znanstveni članci bave se proučavanjem elemenata klasične umjetnosti u Meštrovićevu kiparstvu, kojim su se drugi autori dosad manje bavili.²⁹

Nadalje, sakralnim dijelom Meštrovićeva opusa se, osim Dalibora Prančevića, u svojim recentnim publikacijama bavi Zorana Jurić Šabić, dok pojedine dijelove obrađuje Maja Šeparović Palada.³⁰ Religija ili bo-

- 28 Barbara Vujanović, *Meštrovićev znak u Zagrebu* (Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2017); Barbara Vujanović et al., *Ivan Meštrović i Česi: primjeri hrvatsko-češke kulturne i političke uzajamnosti* (Split: Muzeji Ivana Meštrovića, Atelijer Meštrović; Zagreb: Hrvatsko-češko društvo, 2018); Barbara Vujanović, *Meštrovićev znak u Zagrebu – arhitektura: 80 godina Meštrovićeva paviljona* (Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2019); Zorana Jurić Šabić i Barbara Vujanović, *Skulptura i nagost. Tjelesnost i erotika u djelima Ivana Meštrovića* (Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2016); Barbara Vujanović, *Ivan Meštrović – portreti suvremenica i suvremenika – univerzumi osobnih susreta i društvenih isprepletenosti* (Križevci: Gradski muzej Križevci; Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2021). *Nota bene*, poput Vujanovićina *Znaka u Zagrebu*, Zorana Jurić Šabić obradila je Meštrovićevu ostavštinu, skulpture i spomenike u Splitu: Zorana Jurić Šabić, *Meštrovićev znak u Splitu* (Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2016).
- 29 Barbara Vujanović, „Elementi klasičnoga i njihovo variranje od negacije do apropijacije u kiparskom opusu Ivana Meštrovića: studentsko – zagrebačko razdoblje“, *Adrias*, br. 18 (2012): 233–247, <https://hrcak.srce.hr/99698>; Barbara Vujanović, „Derivacija klasičnih modela u modernoj umjetnosti: primjeri monumentalizma u spomeničkoj plastici Ivana Meštrovića“, *Adrias*, br. 21 (2015): 153–170, <https://hrcak.srce.hr/149989>.
- 30 Zorana Jurić Šabić, *Dekodiranje Meštrovića: ikonološka studija skica za dekoraciju kupole Crkve Presvetog Otkupitelja u Otavicama* (Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2015); Zorana Jurić Šabić, *Ivan Meštrović: povijest Isusa iz Nazareta u drvu: Crkvice Svetoga Križa, Meštrovićeve*

lje rečeno duhovnost i potraga za vječnim bili su vrlo važni za samog umjetnika te je između ostaloga i sam objavio mali traktat, tj. članak o religioznoj umjetnosti.³¹

Pored tih publikacija, česte su bile manje i veće izložbe Meštrovićeve umjetnosti, ponekad u komparaciji s drugim kiparima, te su ih pratili katalozi.³² Osim toga, različiti autori bavili su se i drugim temama pored spomenutih.³³ Tu je važno istaknuti prijašnje kustosice Atelijera Meštrović u Zagrebu, Vesnu Barbić i Ljiljanu Čerinu.³⁴ Iznimno je važan doprinos

Crikvine–Kaštilac, Split (Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2017); Zorana Jurić Šabić, *Meštrović: otisci duše: religiozna umjetnost Ivan Meštrovića: Arheološki muzej Istre – Muzejsko galerijski prostor Sveta srca Pula, 7. svibnja – 27. listopada 2019* (Pula: Arheološki muzej Istre; Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2019); Zorana Jurić Šabić, *Crkva Presvetog Otkupitelja: Ivan Meštrović u zavičajnom kontekstu* (Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2020); Maja Šeparović Palada, *Meštrovićeve Crikvine* (Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2012); Maja Šeparović Palada, *Rimska Pieta: priče iz Galerije Meštrović* (Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2017).

- 31 Ivan Meštrović, „On religious art,“ *Journal of Croatian Studies*, XXIV (1983), <http://www.studiacroatica.org/jcs/24/2402.htm>.
- 32 Kao najvažniji izložbeni projekt može se izdvojiti onaj koji je komparirao umjetnost Ivana Meštrovića i umjetnost Augustea Rodina, u Parizu i Zagrebu: Krstulović, Chevillot i Čerina, *Ivan Meštrović chez Rodin: l'expression croate*; Sophie Biass-Fabiani et al., *Rodin u Meštrovićeveu Zagrebu: Rodin in Meštrović's Zagreb (Umjetnički paviljon u Zagrebu)*, 5. 5. – 20. 9. 2015. (Zagreb, Split: Umjetnički paviljon, Muzeji Ivana Meštrovića, 2015).
- 33 Božo Majstorović i Guido Quien istražili su i prezentirali ratna stradanja crkve Presvetog Otkupitelja, mauzoleja obitelji Meštrović u Otavicama: Božo Majstorović i Guido Quien, *Tragovi nasilja* (Split: Fundacija Ivana Meštrovića, 1996). Norka Machiedo Mladinić obrađuje preko dvjesto pisama Ivana i Olge Meštrović te Ive Tartaglie iz različitih faza njihovih života. Pisma obuhvaćaju teme politike, kulture i umjetnosti; Norka Machiedo Mladinić, *Prijatelji. Dopisivanje Ivana Meštrovića s Ivom Tartagliom u razdoblju od 1905. do 1947. godine* (Split: Književni krug, 2015). Nadalje, Ivan Mirnik izdaje *Američke medalje Ivana Meštrovića* (Zagreb: Arheološki muzej u Zagrebu; Fundacija Ivana Meštrovića, 2003). Dio autora posebno se bavio Meštrovićevim crtežima: Božo Majstorović i Guido Quien, *Ivan Meštrović, studije akta, crteži i skulpture* (Split: Fundacija Ivana Meštrovića, 1995); Dalibor Prančević, *Crteži Ivana Meštrovića iz fundusa Galerije Meštrović* (Zagreb: Fundacija Ivana Meštrovića, 2004); Sandra Kurnik Zupanić, ur., *Ivan Meštrović: risbe in publikacije* (Maribor: Univerzitetna knjižnica, 2008).
- 34 Vesna Barbić, *Meštrović: Drniš, Otavice* (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1983); Vesna Barbić, „Radovi Ivana Meštrovića u zbirci Karla Wittgensteina u Beču,“ *Muzeologija*, br. 36, (1999): 104–110, <https://hrcak.srce.hr/87695>; Ljiljana Čerina i Lida Roje Depolo, *Ivan Meštrović*

Maje Šeparović Palade približavanju umjetnosti Ivana Meštrovića posebno ranjivim skupinama društva putem njenih projekata i publikacija.³⁵

Zaključak

Ovaj pregled svakako ne pokriva sve hrvatske i inozemne autore i publikacije koje se odnose na život i umjetnost Ivana Meštrovića, no ukazuje na možda najvažnija izdanja i fokus koji su stavila na određeni dio njegove umjetnosti. Rad kao takav ne predstavlja Meštrovićeve znanstvenu ili popularnu bibliografiju, nego ocrtava tijek pisanja o umjetniku od prve Ćurčinove monografije iz 1919. godine. Pokazano je kako su već tada ostvarene ambiciozne valorizacije Meštrovićeve umjetnosti, unatoč klišeju o skromnom *giottovskom* podrijetlu. S druge strane vidljivo je da su opsežne znanstvene analize proveli hrvatski znanstvenici počevši od prvih većih izdanja Duška Kečkemeta, s posebnim naglaskom na radove Irene Kraševac i Dalibora Prančevića te kustosa koji djeluju u kontekstu Muzeja Ivana Meštrovića. Za razliku od početnih izdanja, kao i velikog broja tekstova posvećenih Meštrovićevoj umjetnosti tijekom njegova života, koji su mahom bili opisnog karaktera bez prave znanstvene analize, radovi posljednjih autora predstavljaju najznačajnije dosege u dosadašnjoj analizi i interpretaciji umjetnosti Ivana Meštrovića.

Gospa od Anđela – Mauzolej obitelji Račić, Cavtat 1920.–1922. (Zagreb: Muzeji Ivana Meštrovića; Gliptoteka HAZU, 2008); Ljiljana Čerina, *Zahvalimo njoj* (Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2013); Morana Čale i Ljiljana Čerina, *Ivan Meštrović: likovi i prizori Danteova Pakla: ilustracije i interpretacije* (Zagreb: Fundacija Ivana Meštrovića, 2004). Nastavno na posljednji naslov, Dalibor Prančević također se bavio Meštrovićevim djelima koja se referiraju na Danteov *Pakao*: Dalibor Prančević, „Djela Ivana Meštrovića inspirirana Danteovim Paklom,“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, br. 27 (2003): 241-254, <https://hrcak.srce.hr/224206>.

- 35 Prvenstveno se radi o tzv. lako razumljivim knjigama: Maja Šeparović Palada, *Ivan Meštrović* (Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2017); Maja Šeparović Palada, *Ivan Meštrović – bojanika* (Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2018); Maja Šeparović Palada, *Ivan Meštrović u Splitu* (Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2019).

Popis literature

- Adamec, Ana. *Meštrović*. Zagreb: JAZU Gliptoteka, 1983.
- Agard, Walter. „Ivan Mestrovic.“ *The North American Review* 218, br. 816 (1923): 678–685. <https://dbcs.rutgers.edu/all-scholars/8499-agard-walter-raymond>
- Barbić, Vesna. *Ivan Meštrović 1883–1962*. Prag: Narodna galerija, 1970.
- Barbić, Vesna. *Meštrović*. Zagreb: Galerije grada Zagreba, Atelijer Meštrović, 1973.
- Barbić, Vesna. *Meštrović: Drniš, Otavice*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1983.
- Barbić, Vesna. „Ivan Meštrović u Rimu – Zbirka Signorelli.“ Rad JAZU, knj. 416, Razred za likovne umjetnosti, knj. XII. Zagreb: JAZU, 1985.
- Barbić, Vesna. „Radovi Ivana Meštrovića u zbirci Karla Wittgensteina u Beču.“ *Muzeologija*, br. 36 (1999): str. 104–110. <https://hrcak.srce.hr/87695>
- Barbić, Vesna i Cécile Goldscheider. *Ivan Meštrović / Musée Rodin*. Pariz: Musée Rodin, 1969.
- Vesna Barbić et al., *Spomen galerija Ivana Meštrovića u Vrpolju*. Vrpolje: s. n., 1972.
- Berglund, Evelina et al. *Meštrović i Milles / Meštrović och Milles : Muzeji Ivana Meštrovića, Atelijer Meštrović Zagreb, 16. travnja – 16. lipnja 2013*. Zagreb: Muzeji Ivana Meštrovića, 2013.
- Biass-Fabiani, Sophie et al. *Rodin u Meštrovićeveu Zagrebu / Rodin in Meštrović's Zagreb (Umjetnički paviljon u Zagrebu)*, 5. 5. – 20. 9. 2015. Zagreb, Split: Umjetnički paviljon, Muzeji Ivana Meštrovića, 2015.
- Blaikie-Murdoch, W. G. „The Development of Sculpture in Europe.“ *Arts & Decoration (1910–1918)* 6, br. 9 (1916): 423–47.
- Bulić, Vesna et al. *Galerija Meštrović: Vodič po stalnom postavu*. Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2016.
- Cevasco, George A. „Profile of Mestrovic.“ *Studies: An Irish Quarterly Review* 49, br. 193 (1960): 54–62. www.jstor.org/stable/30099115.
- Clegg, Elizabeth. „Meštrović, England and the Great War.“ *The Burlington Magazine* 144, br. 1197 (2002): 740–51.
- Collings, Ernest H. R. „Meštrović in England.“ U *Ivan Mestrovic: A Monograph (1919)*, uredio Milan Curcin, 48–54. London: Williams and Norgate. 1919.
- Curcin, Milan, ur.. *Ivan Mestrovic: A Monograph*. London: Williams and Norgate. 1919.
- Čale, Lada i Ljiljana Čerina. *Ivan Meštrović likovi i prizori Danteova Pakla: ilustracije i interpretacije*. Zagreb: Fundacija Ivana Meštrovića, 2004.
- Čerina, Ljiljana. *100 djela Ivana Meštrovića*. Zagreb: Muzeji Ivana Meštrovića, 2010.
- Čerina, Ljiljana. *Zahvalimo njoj*. Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2013.
- Čerina, Ljiljana, Guido Quen. *Atelijer Meštrović*. Zagreb: Fundacija Ivana Meštrovića, 2003.
- Čerina, Ljiljana i Lida Roje Depolo, *Ivan Meštrović: Gospa od Anđela – Mauzolej obitelji Račić, Cavtat 1920.–1922*. Zagreb: Muzeji Ivana Meštrovića; Gliptoteka HAZU, 2008.
- Duplančić, Arsen. „Jedno Bulićevo pismo o spomeniku Grguru Ninskome.“ *Croatica Christiana periodica* 10, br. 18 (1986): 47–56. <https://hrcak.srce.hr/99297>.
- Gagro, Božidar. *Meštrović*. Zagreb: Muzejski prostor, 1983.
- Grafly, Dorothy. „Meštrović and Milles.“ *The American Magazine of Art* 24, br. 5 (1932): 343–354.
- Grum, Željko. *Ivan Meštrović*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1969.
- Hammer Tomić, Dragica. *Jugoslavenstvo Ivana Meštrovića*. Zagreb: Srednja Europa, 2011.
- Ignjatović, Aleksandar. „Images of the Nation Foreseen: Ivan Meštrović's

- Vidovdan Temple and Primordial Yugoslavism.“ *Slavic Review* 73, br. 4, 2014, 828–858. www.jstor.org/stable/10.5612/slavicreview.73.4.828.
- Jevtović, Jevta. *Ivan Meštrović 1883–1962. Povodom stogodišnjice umetničkog rođenja*. Beograd: Narodni muzej u Beogradu, 1983.
 - Jurić Šabić, Zorana. *Dekodiranje Meštrovića: ikonološka studija skica za dekoraciju kupole Crkve Presvetog Otkupitelja u Otavicama*. Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2015.
 - Jurić Šabić, Zorana. *Meštrovićev znak u Splitu*. Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2016.
 - Jurić Šabić, Zorana. *Meštrović: otisci duše: religiozna umjetnost Ivan Meštrovića: Arheološki muzej Istre – Muzejsko galerijski prostor Sveta srca Pula, 17. svibnja – 27. listopada 2019*. Pula: Arheološki muzej Istre; Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2019.
 - Jurić Šabić, Zorana. *Crkva Presvetog Otkupitelja. Ivan Meštrović u zavičajnom kontekstu*. Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2020.
 - Jurić Šabić, Zorana. *Umjetnost kao molitva: Religiozna umjetnost Ivana Meštrovića 1914.–1918*. Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2020.
 - Jurić Šabić, Zorana, Dalibor Prančević i Barbara Vujanović. *Skulptura i nagost. Tjelesnost i erotika u djelima Ivana Meštrovića*. Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2016.
 - Jurić Šabić, Zorana i Maja Šeparović Palada. *Ivan Meštrović: povijest Isusa iz Nazareta u drvu*. Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2017.
 - Kadić, Ante. „A literary profile of Ivan Meštrović.“ *Journal of Croatian Studies* XXIV (1983). <http://www.studiacroatica.org/jcs/24/2407.htm>.
 - Kalauz, Ksenija. *Ivan Meštrović*. Šibenik: Muzej grada Šibenika, 1976.
 - Karaman, Ljubo. *O Grguru Ninskom i Meštrovićevu spomeniku u Splitu*. Split: Hrvatsko staretinarsko društvo „Bihać“, 1929.
 - Kečkemet, Duško. *Meštrović*. Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija, 1962.
 - Kečkemet, Duško. *Jedini put da se bude umjetnik jest raditi*. Zagreb: Spektar; Ljubljana: ČGP Delo, 1970.
 - Kečkemet, Duško. *Katalog Galerije Meštrović*. Split: Galerija Meštrović, 1983.
 - Kečkemet, Duško. *Ivan Meštrović*. Beograd: Nolit, 1983.
 - Kečkemet, Duško. *Ivan Meštrović: crteži*. U *Meštrović*, uredio Zvonko Maković. Odbor za obilježavanje 100. obljetnice rođenja Ivana Meštrovića (1883–1983); Vrpolje: Spomen galerija Ivana Meštrovića Vrpolje; Slavonski Brod: RO „Zrinski“; Čakovec: TIZ Čakovec, 1983.
 - Kečkemet, Duško. *Život Ivana Meštrovića (1883. – 1962. – 2002.)*. Zagreb: Školska knjiga, 2009.
 - Kečkemet, Duško i Josip Smrkinić. *Ivan Meštrović – Kaštelet*. Split: Galerija Meštrović, 1969.
 - Kečkemet, Duško. *Dani Ivana Meštrovića: skulptura i sentimentalno-umjetnički putopis-put u Italiju / I giorni di Ivan Meštrović: scultura ed itinerario artistico-sentimentale viaggio in Italia*. Rim: Università degli studi di Roma La Sapienza, 2000.
 - Kraševac, Irena. *Ivan Meštrović i secesija: Beč – München – Prag, 1900.–1910*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti; Fundacija Ivana Meštrovića, 2002.
 - Krstulović, Andro, Catherine Chevillot i Ljiljana Čerina. *Ivan Meštrović chez Rodin: l'expression croate: (exposition, Paris, Musée Rodin, 18 septembre 2012 – 6 janvier 2013)*. Pariz: N. Chaudun, Musée Rodin, 2012.
 - Kurnik Zupanić, Sandra, ur. *Ivan Meštrović: risbe in publikacije*, Maribor: Univerzitetna knjižnica, 2008.
 - Lavery, John. „To Introduce Ivan Meštrović.“ U *Ivan Mestrovic: A Monograph (1919)*, uredio Milan Curcin, xiii–xiv. London: Williams and Norgate, 1919.
 - Machiedo Mladinić, Norka. *Prijatelji. Dopisivanje Ivana Meštrovića s Ivom Tartagliom u razdoblju od 1905. do 1947. godine*. Split: Književni krug, 2015.
 - Majstorović, Božo i Guido Quien, *Ivan Meštrović, studije akta, crteži i skul-*

- pture*. Split: Fundacija Ivana Meštrovića, 1995.
- Majstorović, Božo i Guido Quien, *Tragovi nasilja*. Split: Fundacija Ivana Meštrovića, 1996.
 - Maković, Zvonko, ur. *Meštrović*. Vrpolje: Spomen galerija Ivana Meštrovića Vrpolje; Slavonski Brod: RO „Zrinski“; Čakovec: TIZ Čakovec, 1983.
 - Meštrović, Ivan. *Dennoch will ich hoffen... Ein Weihnachtsgespräch*. Zürich: Rascher Verlag, 1945.
 - Meštrović, Ivan. „On religious art.“ *Journal of Croatian Studies*, XXIV (1983). <http://www.studiacroatica.org/jcs/24/2402.htm>.
 - Meštrović, Ivan. *Uspomene na političke ljude i događaje*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1993.
 - Meštrović, Ivan. *Vatra i opeklina*. Zagreb: Dora Krupićeva, 1998.
 - Meštrović, Ivan. *Razgovori s Michelangelom*. Zagreb: Školska knjiga, 2007.
 - Meštrović, Ivan. *Michelangelo, eseji umjetnika o umjetniku*. Zagreb: Školska knjiga, 2010.
 - Meštrović, Maria. *The Making of a Master*. London: Stacey International, 2008.
 - Meštrović, Matthew. „Meštrović's American Experience.“ *Journal of Croatian Studies*, XXIV (1983). <http://www.studiacroatica.org/jcs/24/2411.htm>.
 - Meštrović, Stjepan Gabriel. *Srce od kamena*. Zagreb: Mozaik knjiga, 2007.
 - Milačić, Karmen, ur. *Talijanska pisma Ivanu Meštroviću 1911–1921*. Zagreb: Globus, 1987.
 - Mirnik, Ivan. *Američke medalje Ivana Meštrovića*. Zagreb: Arheološki muzej u Zagrebu i Fundacija Ivana Meštrovića, 2003.
 - Mirth, Karlo „Living from the clod of Croatian soil attached to his roots.“ *Journal of Croatian Studies*, XXIV (1983). <http://www.studiacroatica.org/jcs/24/2413.htm>.
 - Mulnix, Michael. „Meštrović in Vienna.“ *Journal of Croatian Studies*, XXIV (1983). <http://www.studiacroatica.org/jcs/24/2404.htm>.
 - Plazibat, Danica. *Od doma do muzeja*. Zagreb: Fundacija Ivana Meštrovića, 2004.
 - Plazibat, Danica. *Ivan Meštrović: tragovi u vremenu i prostoru*. Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2015.
 - Popović, Vladimir. *Ivan Meštrović 1883–1962*. Beograd: Narodni muzej Beograd, 1977.
 - Porter, Dean A. „New Observations on Ivan Meštrović.“ *Journal of Croatian Studies*, XXIV (1983). <http://www.studiacroatica.org/jcs/24/2406.htm>.
 - Porter, Dean A. „Ivan Mestrovic: The Current State of Criticism.“ *The Courier* 19, br. 2 (1984): 17–28. <https://surface.syr.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1169&context=libassoc>.
 - Porter, Dean A. i James Flanigan. *Ivan Meštrović 1883–1962*. South Bend: The Snite Museum of Art, University of Notre Dame, 1983.
 - Prančević, Dalibor. „Djela Ivana Meštrovića inspirirana Danteovim Paklom.“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, br. 27 (2003): 241–254. <https://hr-cak.srce.hr/224206>.
 - Prančević, Dalibor. *Crteži Ivana Meštrovića iz fondusa Galerije Meštrović*. Zagreb: Fundacija Ivana Meštrovića, 2004.
 - Prančević, Dalibor. „Prilog povijesti gradnje vile Meštrović u Splitu.“ U *Kultura ladanja*, uredila Nada Grujić. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti; Filozofski fakultet, 2006.
 - Prančević, Dalibor. *Ivan Meštrović i kultura modernizma: ekspresionizam i art déco*. Split: Filozofski fakultet Sveučilišta; Muzeji Ivana Meštrovića, 2017.
 - Quien, Guido et al. *Galerija Meštrović – katalog stalnog postava*. Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2018.
 - Schmeckebier, Laurence. „Meštrović as a sculptor in America.“ *Journal of Croatian Studies*, XXIV (1983). <http://www.studiacroatica.org/jcs/24/2405.htm>.
 - Smrkinić, Josip i Duško Kečkemet. *Katalog Galerije Meštrović*. Split: Gale-

- rija Meštrović; SIZ za kulturu općine Split; Turistcomerc, 1978.
- Susovski, Marijan et al., *Meštrović*. Milano: Vangelista, 1987.
 - Šeparović, Maja. „Pregled djelovanja galerije Meštrović.“ *Kulturna baština*, br. 34 (2007): 295–308.
 - Šeparović Palada, Maja. *Meštrovićeve Crikvine*. Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2012.
 - Šeparović Palada, Maja. *Ivan Meštrović: spomenik Grguru Ninskom u Splitu*. Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2016.
 - Šeparović Palada, Maja. *Rimska Pietà: priče iz Galerije Meštrović*. Split: MIM, 2017.
 - Šeparović Palada, Maja. *Ivan Meštrović*. Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2017.
 - Šeparović Palada, Maja. *Ivan Meštrović – bojanka*, MIM, 2018.
 - Šeparović Palada, Maja. *Ivan Meštrović u Splitu*. Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2019.
 - Šeper, Bruno. „Ivan Meštrović u privatnim zbirkama.“ Zagreb: Muzejski prostor, 1983.
 - Tatham, David. „Ivan Mestrovic in Syracuse, 1947–1955.“ *The Courier*, br. 32 (1997): 5–24. <https://surface.syr.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1042&context=libassoc>.
 - Vojnović, Ivo. „Chords.“ U *Ivan Mestrovic: A Monograph (1919)*, uredio Milan Curcin, 25–29. London: Williams and Norgate, 2019.
 - Vujanović, Barbara. „Elementi klasičnoga i njihovo variranje od negacije do apropijacije u kiparskom opusu Ivana Meštrovića: studentsko – zagrebačko razdoblje.“ *Adrias*, br. 18 (2012): 233–247. <https://hrcak.srce.hr/99698>.
 - Vujanović, Barbara. „Derivacija klasičnih modela u modernoj umjetnosti: primjeri monumentalizma u spomeničkoj plastici Ivana Meštrovića.“ *Adrias*, br. 21 (2015): 153–170. <https://hrcak.srce.hr/149989>.
 - Vujanović, Barbara. *Meštrovićev znak u Zagrebu*. Zagreb: Muzeji Ivana Meštrovića, 2017.
 - Vujanović, Barbara. *Meštrovićev znak u Zagrebu – arhitektura: 80 godina Meštrovićeva paviljona*. Zagreb: Muzeji Ivana Meštrovića, 2019.
 - Vujanović, Barbara et al. *Ivan Meštrović i Česi: primjeri hrvatsko-češke kulturne i političke uzajamnosti*. Split: Muzeji Ivana Meštrovića; Zagreb: Atelier Meštrović; Hrvatsko-češko društvo, 2018.
 - Vujanović, Barbara. *Ivan Meštrović – portreti suvremenica i suvremenika – univerzumi osobnih susreta i društvenih isprepletenosti*. Križevci: Gradski muzej Križevci, Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2021.
 - W. M. M. „The Ivan Mestrovic Exhibition.“ *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 12, br. 9 (1925): 149–51.

Andelko Mihanović, dr. sc., povjesničar je umjetnosti, zaposlen kao viši stručni savjetnik konzervator za nepokretna kulturna dobra pri Ministarstvu kulture i medija RH, Konzervatorskom odjelu u Splitu. Doktorski studij Analize i upravljanja kulturnom baštinom završio je pri IMT School for Advanced Studies Lucca (It) i tijekom doktorskog studija usavršavao se na University College London (UK) i Paviljonu Sjedinjenih Američkih Država u Veneciji (It). Djeluje i kao likovni kritičar te kao vanjski suradnik predaje na Filozofskom fakultetu i Umjetničkoj akademiji Sveučilišta u Splitu.

Andelko Mihanović, PhD, is an art historian employed as a senior expert advisor/conservator for immovable cultural heritage at the Ministry of Culture and Media of the Republic of Croatia, Conservation Department

in Split. He has earned his doctoral degree in Analysis and Management of Cultural Heritage from the IMT School for Advanced Studies in Lucca. During his doctoral studies, he undertook specialized training at the University College London and the United States of America Pavilion in Venice. He is active as an art critic and teaches as an external associate at the Faculty of Humanities and Social Sciences, Academy of Fine Arts, University of Split.

History of Art History in Croatia: A Case Study of Ivan Meštrović

A contribution to the insight into the development of art history in Croatia can be achieved in part by looking into the history of writings about the art of Ivan Meštrović. Since the early twentieth century, when the first studies were written, Meštrović's art has been the subject of analysis not only by art historians, but also by scholars from various other disciplines. This paper examines selected studies produced over the past century in Croatia and internationally, drawing upon archival materials housed in the library of the Meštrović Gallery in Split. This public institution, serving as the seat of the Ivan Meštrović Museums, oversees Meštrović's legacy, including the gallery itself, as well as other significant sites such as Crikvine – the kaštelet, the Church of the Holy Cross in Split, the Meštrović family mausoleum or church of the Holy Redeemer in Ružić (Otavice) near Drniš, and the Meštrović Atelier in Zagreb. This paper offers a brief overview of the diverse writings about Meštrović's life and art produced in different time periods. It is not intended as a comprehensive bibliography of Meštrović's work, but aims at providing an insight into the history of research and analysis of the artist's oeuvre, highlighting the focal points of scholarly enquiry in different historical periods.

ZA JEDNO WARBURGOVSKO ČITANJE DALMATINČEVIH SKULPTURA — METODOLOŠKA VJEŽBA

Ivana Čapeta Rakić

Pregledni rad / Review paper
UDK 73Juraj Dalmatinac
7.01:73.046.3

Sažetak

U ovom radu cilj je razmotriti i primijeniti Warburgov model interpretacije likovnog djela pri čemu se kao studija slučaja uzima skulptura Jurja Dalmatinca *Bičevanje Krista* koja čini središnji dio donjega dijela rake sv. Anastazija u splitskoj katedrali. Fokus je na primjeni dviju Warburgovih sintagmi „nasljedovanje antike“ i „formule patosa“ koje se poimaju putem jezika gesti/toposa kojima obiluje to djelo, kao i ostali Dalmatinčevi radovi. Pritom cilj istraživanja nije sugerirati precizne izvore ili uzore za njegova djela niti razjasniti umjetnički put kojim se kretao Juraj Dalmatinac.

Ključne riječi: Juraj Dalmatinac, *Bičevanje Krista*, Aby Warburg, nasljedovanje antike, formule patosa

J oš početkom 20. stoljeća dvojica pripadnika bečke škole povijesti umjetnosti, Hans Folnesics¹ i Dagobert Frey², u nekoliko sukcesivno objavljenih tekstova deducirali su zajedničku ikonografsku liniju nekih figura prikazanih na donjem dijelu rake sv. Arnira iz crkve sv. Eufemije u Splitu³ te onih na prikazu *Bičevanja Krista*, a koji čini središnji dio kompozicije donjeg dijela grobnice sv. Anastazija u splitskoj katedrali.⁴ (Sl. 1) Reljef *Bičevanja Krista* nastao je 1448. godine,⁵ smatra se Jurjevim kiparskim ostvarenjem antologijske vrijednosti⁶ i jednim od najintrigantnijih kiparskih uradaka 15. stoljeća u Dalmaciji. Kompoziciju čine svega tri muške figure izrađene u visokom reljefu koje su smještene pred plitko oblikovanu pozadinsku arhitekturu. U središnjoj osi je prikazan Krist privezan za stup klasičnih stilskih odlika čiji se visoko oblikovani lisnati kapitel izdiže iznad kompozicijskog okvira reljefa. Kristo-

- 1 Folnesics, „Studien“, 27–169.; Folnesics, „Niccolo Fiorentino“, 87–197.
- 2 Frey, „Der Dom von Sebenico“, 1–169.; Frey, „Renaissance-Einflüsse“, 39–45.
- 3 Više o ovom spomeniku u: Fisković, „Problemi predložaka“, 249–275. Fisković, „Kiparski prikaz“, 457–496.
- 4 Slična kompozicija *Bičevanja Krista* nalazi se i u hvarskoj katedrali. O tome više u: Fisković, *Hvarska katedrala*, 59. sl. 14.
- 5 Kukuljević Sakcinski, *Slovník*, 255–256.; Ivanišević, „Juraj Dalmatinac“, 154.
- 6 Pelc, *Renesansa*, 328.

va dopojasno naga figura oblikovana je u dinamičnoj pozi izvijenoga tijela pri čemu torzo prati smjer nogu postavljenih u dijagonalnom raskoraku dok je glava okrenuta u drugom smjeru s pogledom uprtim prema tlu. Lijevi krvnik je obuhvatio Kristov torzo konopcem te ga vuče prema sebi udarajući ga istodobno desnim koljenom u trbuh zbog čega se linija njegove glave i kralježnice savila u oblik slova C. Desni krvnik je također u iskoraku pa njegova lijeva noga prostorno zauzima prvi plan, a cjelokupna njegova impostacija tijela u blagoj je dijagonalnoj liniji. U desnoj ruci drži bič dok lijevom hvata Krista za kosu zaklonivši na taj način dio svoga lica. Oba krvnika su odjevena u svojevrsnu kratku togu koja seže iznad koljena te je privezana na jednom ramenu dok višak tkanine slobodno pada niz leđa.

Za oba spomenika načelno su utvrđeni antički (pra)uzori dok je u pobljoj analizi Frey upozorio na srodnost splitskih figura s mramornim reljefom *Bičevanja Krista* koji se u vrijeme objave njegova rada nalazio u muzeju Kaiser-Friedrich Museum u Berlinu (današnji Bode Museum),⁷ (Sl. 2) a Folnesics je uočio vezu s *quattrocentističkim* crtežom koji također prikazuje temu *Bičevanja Krista* te se čuva u grafičkom kabinetu Gabinetto delle stampe u Galleriji degli Uffizi u Firenci.⁸ Taj crtež pripisivao se Donatellu,⁹ odnosno krugu Donatellove padovanske radionice,¹⁰ a danas se atribuirao venecijanskom slikaru Jacopu Belliniju.¹¹

„Berlinski“ reljef *Bičevanja Krista* u mnogočemu je kompozicijski sličan Dalmatinčevu. Središnju os podjednako čine tri figure, od kojih je središnja Krist, dok su krvnici simetrično postavljeni s obje strane u odnosu na Krista, premda u širem prostornom odnosu. Za razliku od splitskog krvnika postavljenog na lijevoj strani, „berlinski“ je većim dijelom nag. Tkanina mu je prebačena preko lijevog ramena te pada prednjom stranom tijela na način da prekriva samo genitalije. No najveći odmak između dviju figura opaža se u stavu i pokretu nogu. Ovdje je krvnik podigao lijevu nogu i čini se kao da se njome opire o stup kako bi što jače povukao konopac kojim je obujmio Kristov torzo. Desna noga mu je blago savijena u koljenu te čvrsto oslonjena na pod. Za razliku od splitske skulpture, „berlinski“ reljef sadrži još dvije figure na lijevoj strani kompozicije; jednu ženu koja desnom rukom drži haljinu te drugu mušku figuru

- 7 Frey, „Der Dom von Sebenico“.
- 8 Folnesics, „Niccolo Fiorentino“, 190. Folnesics je crtež pripisao Nikoli Firentincu.
- 9 Uffizi, Inv. No 6347F r. Vidi: Angelini i Bellosi, *Disegni italiani*, 66–69, sl. 77, 78.
- 10 Važno je napomenuti kako je Kokole utvrdio da su Ghibertijevi i Donatellovi motivi dospjeli do Jurja posredstvom venecijanskoga umjetničkog kruga odnosno padovanskoga. Kokole, „O vprašanju renesančnih elementov“, 116.
- 11 Angelini i Bellosi, *Disegni italiani*, 8, 66–69, sl. 77, 78.

Sl. 1.
Juraj Dalmatinac,
Bičevanje Krista, Split,
katedrala, raka sv.
Anastazija, detalj. Foto:
Ivana Čapeta Rakić



koja je prikazana do pola u vertikalnom rezu na način da se doima kao da u iskoraku napušta kadar. Sveukupno govoreći, „berlinska“ je skulptura oblikovana u pličem reljefu te se na njoj razvide nedosljednosti u smislu provođenja zakonitosti geometrijske perspektive i oblikovanja prostora o čemu se već pisalo u dosadašnjoj literaturi.¹²

Reljef, kao i crtež iz firentinske galerije, pripisivao se ponajprije Donatellu,¹³ a potom njegovom krugu odnosno sljedbenicima.¹⁴ Tekstovi koji su uslijedili, sve do recentnih vremena, i dalje su podcrtavali uzore za Dalmatinčeva splitska djela u firentinskom crtežu i berlinskoj skulpturi,¹⁵ a rasprava je uglavnom bila usmjerena na to je li majstor antiku citirao izravno ili posredno preko toskanskih izvora, primarno Donatellova kruga. Metodu Jurjeva rada slovenski povjesničar umjetnosti Stanko Kokole nazvao je „svojevrsnom kolažnom metodom“ odnosno *pasticciom*,¹⁶

- 12 Rastorguev, „Donatello Re-discovered?“, 463, s prethodnom bibliografijom.
- 13 Reljef je pripisao Donatellu Wilhelmu von Bodeu u trenutku akvizicije za berlinski muzej. BODE, 1892.–1905., 21, sl. 67; Cit. prema: Rastorguev, „Donatello Re-discovered?“, 456.
- 14 Janson, *The Sculpture of Donatello*, 240–242.
- 15 Pelc, *Renesansa*, 328.
- 16 Kokole, „O vprašanju renesančnih elementov“, 110.



Sl. 2.
Thomas Waldo Story
(pripisano), *Bičevanje
Krista*, Berlin, Bode
Museum (nekoć
Kaiser-Friedrich
Museum), inv. SKS
1979 (fotografija prije
1945. godine). Foto:
Berlin, Staatliche
Museen, Preußischer
Kulturbesitz
Skulpturensammlung
und Museum für
Byzantinische Kunst

Marko Špikić je naziva “kompozicijskim načelom sinkopiranja narativnog slijeda”¹⁷, a Predrag Marković “praksom miješanja i slobodnog komponiranja starijih i novoprispjelih motiva”.¹⁸

Bičevanje Krista iz berlinskog muzeja; uzor ili kopija?

Nastavno na dugogodišnju raspravu oko „berlinskog“ *Bičevanja Krista*, kao ključnog artefakta za ikonografsku raščlambu Dalmatinčevih spomenika, koristim ovdje priliku upozoriti na jedan nedavno objavljeni znanstveni rad u kojemu se ponovno aktualizira problem autorstva i datacije toga reljefa. Taj reljef nestao je iz berlinskog muzeja tijekom ratnih zbivanja u Drugom svjetskom ratu pa je istraživačima nakon tog perioda bio isključivo poznat i dostupan preko crno-bijele fotografije. Istraživanjima iz 2015. godine utvrđeno je da je reljef značajno oštećen, ali ipak sačuvan te da se slijedom ratnih i političkih previranja, od četrdesetih godina 20. stoljeća nalazi u depou Puškinova državnog muzeja u Moskvi.¹⁹ U ljeto 2020. godine, kustos zbirke starih majstora spomenutog moskovskog muzeja, Vasily Rastorguev, objavio je zanimljiv znanstveni rad u Brilllovoj knjižnoj nakladi te pod uredničkom palicom Lynn Catterson naslovljen „Donatello Re-discovered? A Name for the Author of the *Berlin Flagellation* and *Hildburgh Relief*“.²⁰ U njemu odbacuje berlinski (sada moskovski) reljef *Bičevanja*

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

- 17 Špikić, 58.
- 18 Marković, 105.
- 19 Rastorguev, „From a Russian Perspective“, 164–187.
- 20 Rastorguev, „Donatello Re-discovered?“, 455–491. Koristim priliku

Sl. 3.
Thomas Waldo Story
(pripisano), *Bičevanje
Krista*, Moskva,
Государственный
музей изобразительных
искусств им. А. С.
Пушкина (Puškinov
državni muzej
umjetnosti), inv. ZS-5,
Foto: Государственный
музей изобразительных
искусств им. А. С.
Пушкина (Puškinov
državni muzej
umjetnosti)



Krista kao Donatellov autograf ili rad njegova suvremenog sljedbenika te podupire tezu koja je ostala nezapažena još od 50-ih godina 20. stoljeća o tome da je reljef vješta krivotvorina iz 19. stoljeća.²¹ Tu tezu je lansirao Janson 1957. godine kada je reljef atribuirao Majstoru berlinskog bičevanja kojega je također smatrao autorom tzv. Hildburškog reljefa, još jednog autorski dvojnog artefakta koji se nalazi u Victoria and Albert Museumu u Londonu.²² Tezu o istovjetnom majstoru dviju umjetnina Rastorguev potkrepljuje opširnom argumentacijom te ih, štoviše, obje pripisuje američkom kiparu Thomasu Waldu Storyju (1854. – 1915.) koji je veći dio svoga života proveo radeći u Rimu. Nadalje, podupire tezu koju je još početkom 20. stoljeća postavio Folnesics o tome da je kao jedan od mogućih uzora za berlinski (danas moskovski) reljef *Bičevanja Krista* poslužila Dalmatinčeva skulptura iz splitske prvostolnice.²³ Navedena mogućnost o (bitno) kasnijoj dataciji toga djela u odnosu na prethodne teze svakako aktualizira te ponovno problematizira pitanje ishodišta za ikonografska rješenja Jurjevih skulptura koje nedvojbeno nasljeđuju antičke (pra)uzore.

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

- zahvaliti Vasilyju Rastorguevu na informacijama i materijalima koje mi je ustupio za potrebe ovoga istraživanja.
- 21 Rastorguev, „Donatello Re-discovered?“, 455–491.
- 22 Janson, „The Hildburgh Relief“, 143–145; Janson, *The Sculpture of Donatello*, 240–242.
- 23 Folnesics je tadašnje berlinsko *Bičevanje* približio kiparu Nikoli Firentincu te ga je datirao u kasno 15. stoljeće. Folnesics, „Niccolo Fiorentino“, 190; Rastorguev, „Donatello Re-discovered?“, 476.

Dagobert Frey o patosu gesti na reljefu *Bičevanja Krista* iz splitske prvostolnice

Kada je Dagobert Frey pisao o reljefima *Bičevanja*, splitskom i berlinskom (danas moskovskom), poglavitu je pozornost posvetio skupini dviju figura: Kristu i desnom krvniku (egzekutoru). Ukazao je na to da je njihov borbeni stav, u kojem jedan muškarac hvata drugog muškarca u bijegu za kosu, zasigurno morao biti preuzet iz posve drukčijega ikonografskog prikaza koji ne pripada kršćanskom repertoaru. Tako u motivu čupanja kose prepoznaje antičke uzore na sarkofazima s prikazima amazonomahije i kentaumahije ne navodeći pritom neke egzaktne primjere. Podjednako je karakterističnim za antiku determinirao i pokret Kristova tijela koje teži prema naprijed s glavom okrenutom unatrag u profilu.²⁴ Shemu savijene jedne i ispružene druge Kristove noge prepoznao je kao antički motiv kojim se iskazuje kretnja, a koji datira još od prikaza tiranoubojica te je dodao: „Ovdje postoji isti odnos između kršćanskog religioznog sadržaja i novoprobudenog umjetničkog zahtjeva za povećanom humanošću i patosom geste, koji je svoj ideal našao u antici, baš kao i Donatelovi prikazi *Skidanja s križa* i *Oplakivanja Krista*.“²⁵ Pritom se nije propustio osvrnuti i na Kristove geste koje odražavaju snažne emocije, a za koje je istaknuo da su potpuno strane kršćansko-gotičkom poimanju osjećaja. Naime, njegov pokret glave zabačen unatrag u izrazitoj boli, tip glave, kose i brade te izraz lica usporedio je s onim na brončanom reljefu *Bičevanja* kojega je autor Galeazzo Mondella (Moderno), a koji se također nalazi(o) u berlinskom Bode Museumu. Zaključio je da potonji proizlazi iz vatikanske Laokoontove skupine, odnosno utvrđuje im zajedničko antičko (pra)ishodište.²⁶ „Ovo nije Krist koji pati u tihoj pobožnosti kao na vratima Ghibertijeve krstionice,“ dodao je. Pokreti na splitskom reljefu za Freya ne proizlaze nužno iz akcije, nego su simboli emocije u akciji.²⁷ Sintagmu „patos geste“ Frey je ponovio još

24 Freyevoj studiji prethodila je pionirska studija Fritza Burgera u kojoj je analizirao moguće antičke izvore za Donatellova djela, uključujući i tada pripisano mu *Bičevanje Krista* iz Berlina. S tim u vezi, ishodišta je vidio u impostaciji rimskih Dioscura kao i u reljefima s prikazom lova na kaledonijskog vepa. Burger, „Donatello und die Antike“, 1–14.

25 Tekst je izvorno napisan na njemačkom jeziku: „Es besteht hier das gleiche Verhältnis zwischen dem christlich religiösen Inhalt zu der neuerwachten künstlerischen Forderung nach gesteigerter Menschlichkeit und Pathos der Gebärde, die in der Antike ihr Ideal fand, wie in den Darstellungen der Grablegung und Beweinung Christi bei Donatello“. Frey, „Renaissance-Einflüsse“, 39–45.

26 Naravno, Frey je svjestan godine pronalaska Laokoonta pa s tim u vezi njegova nakana nije bila upozoriti na konkretan uzor u toj skulpturi.

27 Frey, „Der Dom von Sebenico“, 69.

jednom u svom tekstu naglašavajući kako je upravo taj element uočen na Donatellovim djelima ponukao Dalmatinca na citiranje.

Dagobert Frey pripadao je takozvanoj bečkoj školi povijesti umjetnosti, koju je hamburški kulturni krug okupljen oko Abyja Warburga često kritizirao da je zatvorena u preuske i prestroke okvire formalne analize. No čini se da je Frey imao senzibilitet za širi, kulturološki pristup umjetničkim djelima čemu svjedoče prethodno citirani tekstovi iz njegova pera posvećeni Dalmatinčevim skulpturama. Njegov odnos s Warburgovim kulturnim krugom i prema njemu u Hamburgu tek bi trebalo detaljno istražiti. Zasad su poznati njegovi kontakti i prijateljski odnos koje je imao s kolegom iz bečkih studentskih dana, Fritzom Saxlom,²⁸ jednim od najbližih Warburgovih suradnika, kao i korespondencija koju su izmijenili kada je Saxl pozvao Freya održati predavanje u Hamburgu. Tada je uz zahvale za poziv Frey iznio niz pohvala na račun rada i djelovanja Warburgova Instituta.²⁹ Štoviše, molio je Saxla za pisani doprinos časopisu *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* u kojemu je Frey zajedno s Hansom Tietzelom radio kao urednik.³⁰

Interes austrijskih istraživača za istraživanje ikonografskih formula dinamičnih ljudskih ekspresija i emocija kroz prizmu memorije i antičkog nasljeđa na primjerima dalmatinske umjetnosti prekinuo je Prvi svjetski rat. Trebalo je proći mnogo vremena dok su interes za Warburga, njegovi modeli interpretacije i sintagme našle mjesto u hrvatskoj literaturi.³¹

28 McEwan, „Aby Warburg’s and Fritz Saxl’s.“ Na temelju korespondencije Dagoberta Freya i Fritza Saxla iz arhiva Warburgova Instituta u Londonu prikazane su smetnje u komunikaciji između Beča i Hamburga. Saxl je, kao bečki učenik i emigrant, dijelio Warburgovo mišljenje da je Bečka škola zatvorena u preuske i prestroke okvire formalne analize.

29 McEwan, „Aby Warburg’s and Fritz Saxl’s.“

30 McEwan, „Aby Warburg’s and Fritz Saxl’s“, 6.

31 Interes za Warburga i njegovo intelektualno nasljeđe javio se u Hrvatskoj tek krajem osamdesetih godina 20. stoljeća, i to ponajprije kratkim tekstom „Bilješka uz Warburga“ Milana Pelca koji je objavio u časopisu *Život umjetnosti*. U istom broju časopisa preveo je i objavio Warburgov tekst pod naslovom „Portretizam i firentinsko građanstvo“ (u izvorniku „Bildniskunst und florentinisches Bürgertum“). Devedesetih godina 20. stoljeća prevedene su na hrvatski jezik i njegove studije naslovljene *Talijanska umjetnost i internacionalna astrologija u palači Schifanoja u Ferrari* (u izvorniku *Italianische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia in Ferrara*) te *Ritual zmije* (u izvorniku *Schlangenritual*). Značajan pomak prema izučavanju ikonologije i Warburgova kulturnog kruga realizirala je u Hrvatskoj Marina Vicielja-Matijašić objavom knjige *Ikonologija*, organizacijom dvaju međunarodnih kongresa s temama: Ikonografija boli (IKON, međunarodni skup ikonografskih studija, Rijeka, 2018.) te Nasljedovanje antike (IKON, međunarodni skup ikonografskih studija, Rijeka, 2019.), kao i objavom teksta

Aby Warburg. Nasljedovanje antike i formule patosa kao metodološka paradigma

Istraživanjima pokreta tijela i gesti u likovnim umjetnostima te uz njih vezanim prikazima emocija bavili su se brojni povjesničari umjetnosti.³² Najvažniji među njima, zasigurno je bio Aby Warburg (1866. – 1929.) koji je proučavao kolektivno pamćenje čovječanstva na velikom broju slika različitog podrijetla,³³ a veći dio svog života posvetio je odnosu pokreta i emocija u umjetničkim djelima.³⁴ Posebno je značajno njegovo uvođenje i razmatranje koncepta formula patosa (njem. *Pathosformel*)³⁵ kojim je omogućio interdisciplinarni pristup istraživanju afektiranih ljudskih stanja vizualiziranih u različitim medijima. Taj termin je uveo u predavanju o Düreru i talijanskoj renesansi 1905. godine, označivši na taj način Orfejevu obrambenu gestu u trenutku egzekucije te povezujući je s brojnim sličnim primjerima počevši od antike i poganskog nasljeđa do talijanske i sjevernjačke renesanse kršćanskoga kulturalnog okvira.³⁶ Pojam je vezan za primarne tjelesne ekspresije koje se stvaraju osjećajima ekstaze, boli, uzbuđenja i duboke kontemplacije. Drugim riječima, formula patosa je element figurativnog jezika kojim dominira emocija snažnog karaktera. Formula stoga nije zamišljena kao ravnodušan prikaz geste, već kao sredstvo za održavanje emocije u kolektivnom sjećanju i ponovnu aktivaciju osjećaja empatije iz kojeg je nastala.³⁷ Izolirane figure

„Pokret i emocija u likovnim umjetnostima – tragom Warburgovih Formula Patosa (*Pathosformeln*)“. Pelc, „Bilješka“; Warburg, „Portretizam i firentinsko građanstvo“; Warburg, „Talijanska umjetnost“; Warburg, „Ritual zmije“; Vicelja-Matijašić, *Ikonologija*; Vicelja-Matijašić, „Pokret i emocija“. Primjenu Warburgove metode na konkretnim primjerima dalmatinske renesansne umjetnosti pronalazimo tek u djelima Joška Belamarića koji je analizirao djela Nikole Firentinca u Trogiru. Vidi: Belamarić, „Albertijeva Pathos-formula“.

- 32 Vidi tekst: Vicelja-Matijašić, „Pokret i emocija“, 70–80.
- 33 Dilly, „Međusobno rasvjetljavanje“, 369.
- 34 O Abyju Warburgu vidi primjerice: Warburg, *La rinascita*; Gombrich, *Aby Warburg*; Cieri Via, *Introduzione*; Johnson, *Memory, Metaphor*; Vicelja-Matijašić, „Pokret i emocija“.
- 35 U hrvatskoj literaturi sintagma se većinom prevodi kao *formule patosa*. Vidi: Pelc, „Bilješka“; Hecksher, „Geneza ikonologije“; Vicelja-Matijašić, *Ikonologija*; Vicelja-Matijašić i Predoević Zadković, „Nova formula patosa“; Vicelja-Matijašić, „Pokret i emocija“. S druge strane, Joško Belamarić u svom djelu objavljenom u časopisu *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 2011. godine kao prijevod koristi sintagmu *pathos-formule*. Belamarić, „Albertijeva Pathos-formula“.
- 36 Warburg, *La rinascita*; Schankweiler i Wüschner, „Pathosformel“, 220–230.
- 37 Capriotti, „The Pain of Ancient Gods and Heroes“, 114–115.

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

promatrane u svojim izražajnim oblikovnim karakteristikama, zajedničke književnom i umjetničkom izričaju, poprimile su tako karakter toposa koji se u retorici poistovjećivao s utvrđenim misaonim obrascima, standardiziranim opisima i metaforama pa su kao takvi korišteni za prenošenje značenja ili stanja duha.³⁸ Navedeni termini koje Warburg koristi u svom akademskom pismu (formule patosa i topos) nedjeljivi su od sintagme nasljedovanje antike (*das Nachleben der Antike*)³⁹ s obzirom na to da su emocijom nabijeni pokreti, kao predmet Warburgova interesa, nastali i formirali se u antici te su postali dio arhiva emocija koje preživljavaju te se kontinuirano koriste i prenose u nadolazeća povijesna razdoblja.⁴⁰ Svoja istraživanja posvećena tijelu, gestama i emocijama u umjetnosti, Aby Warburg materijalizirao je u projektu *Bilderatlas Mnemosyne*. Taj rad zamišljen je kao atlas slika ili inventar toposa koji je trebao predstavljati

- 38 Cieri Via, „Griff nach dem Kopf!“, 16.
- 39 Sintagma *nachleben der antike* u literaturi na engleskom jeziku prevodi se kao: *revival of antiquity*, *renewal of antiquity*, *influence of antiquity*, *survival of antiquity* ili *afterlife of antiquity*. Prijevodi *revival* (oživljavanje) i *renewal* (obnova) ne idu u prilog samoj teoriji jer se njima sugerira da je antika u jednom trenutku nestala/prestala odnosno „umrla“/prekinula se, jer jedino nešto što je mrtvo/prekinuto može biti ponovno oživljeno/obnovljeno. S druge strane, prijevod riječju *influence* (utjecaj) preširok je i nejasno definira esenciju Warburgove teorije. Riječi *survival* i *afterlife* zasad se smatraju kao najbolji prijevodi tog pojma na engleskom jeziku, no zajedno jer se međusobno nadopunjuju. *Survival* označava preživljavanje antike i njezin svojevrsni kontinuitet, dok *afterlife* (‘život nakon smrti’) podrazumijeva završetak njenog razdoblja kao stilskoga, ali isto tako naglašava prisutnost antike u kasnijim povijesnim razdobljima. Što se tiče hrvatskih prijevoda, Milan Pelc je u uredničkoj knjizi *Ideal, forma, simbol* upotrijebio sintagmu *restitucija antike*. Prijevod koji koristi Pelc sličan je engleskom prijevodu *revival*. Naime, kako bi nešto bilo „povraćeno“ ili „ponovno uspostavljeno“, ono prvo treba biti „svrgnuto“ što nije slučaj s antikom jer je ona itekako prisutna u razdobljima koja su uslijedila. Marina Vicelja-Matijašić odlučila se za riječi *kontinuitet/nasljedovanje antike* u svojoj knjizi *Ikonologija* koju je objavila 2013. godine. Naime, riječju *kontinuitet* podrazumijeva se kontinuirana prisutnost antike od njenog nastanka pa nadalje. U objavama koje su uslijedile odlučuje se samo za sintagmu *nasljedovanje antike* čime se naglašava njen završetak kao stila, ali i prisutnost u nadolazećim razdobljima. Za raspravu o prijevodima i terminima na engleskom jeziku vidi: Raulff, „Nachleben“, a za prijevode na hrvatski jezik vidi: Pelc, *Ideal, forma, simbol*, 173.; Vicelja-Matijašić, *Ikonologija*; Vicelja-Matijašić i Predoević Zadković, „Nova formula patosa“; Vicelja-Matijašić, „Pokret i emocija“.
- 40 Warburg, *La rinascita*; Schankweiler i Wüschner, „Pathosformel“, 220–230.

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

povijest i kontinuitet kolektivnog sjećanja od antike do 20. stoljeća. Simbolično, djelo je nazvano po grčkoj božici *Mnemosyne* koja prema grčkoj mitologiji predstavlja personifikaciju memorije/sjećanja i majku devet muza. *Bilderatlas Mnemosyne* djelo je koje se razvijalo u više faza. Svaka faza sastojala se od određenog broja panoa označenih slovima i brojkama, na kojima su bile pričvršćene fotografije likovnih djela poput slika, grafika, crteža, skulptura, medalja i sl. te materijali poput novinskih članaka i produkata popularne kulture koji datiraju od vremena antičke grčke pa sve do Warburgova 20. stoljeća. Svi materijali mogli su se pomicati na druge panoe ili na druga mjesta na istom panou, ovisno o međusobnoj relaciji odnosno zajedničkom nazivniku.⁴¹ *Bilderatlas Mnemosyne* moguće je, doduše, jako plastično i pojednostavljeno, usporediti s internetom. Kao što internetski pretraživač pronađe sav mrežni sadržaj povezan s ključnom riječi ili fotografijom koju smo stavili u tražilicu, tako i *Atlas* prikazuje materijale povezane u jednoj ili pak nekoliko sfera.

***Bilderatlas Mnemosyne* kao podloga za čitanje formula patosa na Dalmatinčevu Bičevanju Krista**

Među višestrukim nitima koje povezuju „radnju“ unutar samog *Atlasa* posebno je prepoznatljiva ona između 5., 6., 7., 8. i 41. panoa budući da je čitanje potonjega moguće samo uz poznavanje prethodnih. Naime, na petom panou Warburg je preko antičkih likova podcrtao ekspresivne koordinate dionizijskog patosa panike, obrane, bijesa i očaja. Na šestom je dao formule koje izražavaju suprotne aspekte između aktivne slike krvnika i pasivne slike žrtve. Na sedmom panou problematiziraju se formule patosa pobjednika dok se na osmom, među ostalim, problematiziraju formule patosa agresora. Započetu nit misli nastavio je na panou 41., no za razliku od prethodna tri panoa koja su se temeljila na antičkim preformacijama, ovdje Warburg prati razvoj istih formula u vrijeme renesanse, odnosno u vrijeme njihova „ponovnog javljanja“. Geste pritiska koljenom na žrtvu i hvatanje žrtve za kosu (njem. *Griff nach dem Kopf*) pripadaju onim antičkim preformacijama koje je Aby Warburg definirao kao formule patosa agresora te patosa pobjednika (njem. *Siegerpathos*) i žrtve (njem. *Opfer*). Sve navedene antičke preformacije koje je individualizirao Warburg mogu se prepoznati na Dalmatinčevu reljefu. S obzirom na geste dvojice egzekutora za temu u fokusu poglavito je interesantan pano 41., a koji tematizira formule patosa krvnika i žrtve. U gornjem desnom uglu panoa nalazi se fotografija likovnog djela odnosno crteža koji prikazuje temu *Pir žrtvuje Poliksenu na očevoj grobnici* iz tzv. *Firentinske slikovne kronike* (tal. *Cronaca fiorentina figurata*) kojoj je Warburg posvetio članak

Sl. 4.
Atlas Mnemosyne,
pano 41, foto: The
Warburg Institute,
London



1899. godine.⁴² Kronika se danas čuva u British Museumu u Londonu. Pripisuje se Tommasu Finiguerru⁴³ ili njegovu učeniku Bacciu Baldiniju te se datira od polovice 15. stoljeća do prve polovice sedamdesetih godina 15. stoljeća.⁴⁴ Na tom crtežu zavezanu i pokleklu žrtvu krvnik grabi za glavu i udara desnim koljenom u prsa dok joj bodežom zadaje smrtonosni ubod. Kako je naglasila Giulia Bordignon: „Pir koji ubija Poliksenu pojavljuje se gotovo kao 'sljedeći kadar' slike na petom panelu odnosno reljefu s rimskog kratera u neo-atičkom stilu s Likurgom koji ubada menadu dok je hvata za kosu.“⁴⁵ O tim gestama govorio je Fritz Saxl u svom predavanju na kongresu psihologije u Hamburgu, u travnju 1931. godine prilikom čega je upriličio i malu izložbu fotografija koje su sadržavale

- 42 Warburg, „Die Bilderchronik“.
- 43 Finiguerru ju je pripisao još davne 1898. godine Sidney Colvin. Vidi: Colvin, *A Florentine picture Chronicle*.
- 44 Chapman, *Padua in the 1450s*, 67–68.
- 45 Bordignon, „Riemersione del pathos dell'annientamento,“ 73–98.

Sl. 5.
Maso Finiguerra
ili Baccio Baldini
(pripisano), *Pir
žrtvuje Poliksenu na
očevoj grobnici* iz tzv.
*Firentinske slikovne
kronike*, London,
British Museum, inv.
1889,0527.57. Foto:
The Trustees of the
British Museum



vizualno objašnjenje Warburgova pristupa.⁴⁶ Tekst predavanja problematizirao je odnose između antičkih preformacija, njihove pretvorbe u srednjovjekovnoj umjetnosti te nasljeđa u razdoblju renesanse. Ovako je govorio Saxl: „U arhaično doba hrvač trči s podignutim koljenom uza životinju, hvatajući je za glavu; zatim stavlja koljeno na uspravan stražnji dio životinje. Nakon toga u Delfima svjedočimo odlučujućoj formulaciji, s hrvačem koji kleči na životinji koja leži na tlu. Ikonografsku formulu podignute noge presavijene u koljenu te stavljen na životinju prihvatili su potom kipari Partenona u Periklovo doba. (...)“⁴⁷ Iz toga možemo zaključiti

46 Saxl, „I gesti espressivi nell'arte figurativa,“ 9–41; Mazzucco, „Fritz Saxl,“ 102.

47 Citat je slobodan autoričin prijevod Saxlova predavanja objavljenoga na talijanskom jeziku, a koji glasi: *Nell'età arcaica il lottatore corre con il ginocchio sollevato affiancando l'animale, di cui afferra la testa; successivamente poggia il ginocchio sui quarti posteriori eretti dell'animale. È poi a Delfi che si assiste alla formulazione determinante, con il lottatore inginocchiato sull'animale prono a terra. La formula iconografica della gamba piegata e raccolta, posta sull'animale, viene infine adottata dagli scultori del Partenone nell'età di Pericle... Saxl,*

Sl. 6.
Likurg i menada,
krater, 30.–20.
pr. n. e, Rim,
Vatikanski muzeji,
Gallerie dei
Candelabri.
Foto: David Macchi



da dva motiva – hvatanje glave i pobjednik koji kleči na životinji – uopće nisu samo akcijski elementi prikaza, nego ekspresivne geste u psihološkom smislu; koje se može definirati kao *par excellence* izraz borbe i pobjede.⁴⁸ Međutim po antičkoj formuli hrvač/krvnik u pravilu podiže nogu i savija koljeno koje je u drugom planu, dok kod Dalmatinca kao i na crtežu iz *Firentinske kronike* krvnik podiže svoje desno koljeno, odnosno nogu koja je u prvom planu kompozicije. Dakako, moguća inverzija se u ovom slučaju odnosi samo na kompozicijsko rješenje osuvremenjeno duhom renesanse, a ne na značenjsku zamjenu formule odnosno anti-tetičku gestu kao što je to slučaj u nekim drugim primjerima na koje su upozoravali Warburg i Saxl.⁴⁹ Motiv žrtve koju krvnik hvata za kosu, kao što je to slučaj na Dalmatinčevu splitskom reljefu, pronalazimo na druga dva lista *Firentinske slikovne kronike*; povijesnoj sceni Kira II. koji ubija Spargapisa i biblijskoj sceni Jefte koji žrtvuje svoju kćer na oltaru. Iako je u jednom slučaju riječ o mitološkoj tematici, a u drugom o prizoru iz Starog zavjeta, majstor ih tretira na isti način. U oba slučaja počinitelji su

„I gesti espressivi nell'arte figurativa,“ 14.

48 Saxl, „I gesti espressivi nell'arte figurativa,“ 15.

49 Ibid., 16–18.



Sl. 7.
Maso Finiguerra ili
Baccio Baldini (pripi-
sano), Jeftina žrtva iz
tzv. *Firentinske slikov-
ne kronike*, London,
British Museum, inv.
1889,0527.32. Foto:
The Trustees of the
British Museum

prikazani u kontrapostu, u činu hvatanja žrtve lijevom rukom za kosu, dok desnom energično zamahuju mačem. Jeftina kći poput Krista u Splitu ima ruke svezane na leđima, a uvijanje tijela suprotstavljeno je položaju glave. Bliskost ikonografskih i kompozicijskih rješenja koja su primijenili autor firentinske kronike i Juraj Dalmatinac svakako ih svrstava u krug sa srodnom ishodišnom točkom u kojem su formule patosa implementirane u svijet religiozne tematike, te derivirane iz antičkog (pra)ishodišta. Ta (pra)ishodišta Warburg je obradio na 7. panou *Atlasa Mnemosyne* koji tematizira patos pobjednika (njem. *Siegerpathos*) i hvatanja (žrtve) za kosu (njem. *Griff nach dem Kopf*). Slika hvatanja žrtve za kosu zahvaljujući svojoj semantičkoj snazi opstala je od antičkih vremena i poprimila je formu punu značenja. Aby Warburg počeo je posebno razmišljati o njoj još u svojoj mladosti, kada je 27. srpnja 1887. godine napisao seminar iz klasične arheologije o prikazima borbe kentaura (njem. *Über die Darstellungen des Kentaurenkampfes*). Za razliku od ideala ljepote utemeljenih na Wincelmannovoj misli, Warburgova zapažanja i razmišljanja o estetici toga vremena navela su ga da u tim slikama identificira ekspresivne i patetične likove: „Životinjska snaga kojom kentaur grabi svoju žrtvu i njegova divlja

požuda koju čak ni neposredna prijetnja smrću ne može ugušiti, maestralno su prikazani. Međutim u formalnom smislu nedostaje ono najbitnije: ljepota. Jer ove grupe nisu lijepe. Ako se kaže da pokazuju strastven pokret, a da pritom ne gube jasnoću, to je najveće priznanje koje se može dati ovom radu.⁵⁰ Dijalektici između pobjednika i pobijedenih Warburg se intenzivnije posvetio nakon boravka u Rimu 1912. godine kada je imao priliku promatrati rimsku antiku i jedan od njezinih najvažnijih simbola Konstantinov slavoluk. Tema žrtvovanja stoga ulazi u postave malih tematskih izložaba koje čine prve eksperimentalne modalitete prikazivanja jezika slika gdje su preko kodifikacije toposa slike mogle diktirati dinamiku prijenosa, kontinuiteta, varijacija i inverzija vrijednosti kako u antičkim tako u preživjelim postklasičnim slikama. Temu pobjednika/pobijedenoga s predznakom antičkih preformacija Warburg je obradio na panou 7 *Atlasa*, a gestu hvatanja žrtve za kosu individualizirao je na Augustovoj gemi koja se datira od 9. do 12. godine 1. stoljeća te se čuva u Kunsthistorisches Museum u Beču, Personifikaciji Trieria iz kopije tzv. Kronografije 354 koja se čuva u Biblioteci Apostolica Vaticana (MS Barb. Lat. 2154. pt. B, fol. 5r.) te na segmentima Konstantinova slavoluka u Rimu.

Popis literature

- Angelini, Alessandro i Luciano Bellosi. *Disegni italiani del tempo di Donatello*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, lipanj-rujan 1986.), Firenze: Olschki, 1986.
- Belamarić, Joško. „Albertijeva Pathos-formula u kapeli Bl. Ivana Trogirskoga.“ *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 42, 2011: 137–159.
- Bode, Wilhelm von. *Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas*, München: F. Bruckmann, 1892–1905.
- Bordignon, Giulia. „Riemersione del pathos dell’annientamento. Una proposta di lettura di Mnemosyne Atlas, Tavola 41.“ *Engramma*, 157, srpanj/kolovoz 2018., 73–98.
- Burger, Fritz. „Donatello und die Antike.“ *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 30, 1907: 1–14.
- Capriotti, Giuseppe. „The Pain of Ancient Gods and Heroes – The Use of Raised Arms as Pathosformel in Giovanni Antonio Rusconi’s Xylographs for the Trasformazioni by Lodovico Dolce.“ *IKON – časopis za ikonografske studije*, 12, 2019., 113–124.
- Chapman, Hugo. *Padua in the 1450s: Marco Zoppo and his contemporaries*. London: British Museum Press, 1998.
- Cieri Via, Claudia. *Introduzione a Aby Warburg*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2011.
- Cieri Via, Claudia. „Griff nach dem Kopf! Vincitori e vinti. La sopravvivenza di un topos antico nell’età moderna.“ U *La storia e le immagini della storia*, uredili Matteo Provasi i Cecilia Vicentini, 15–35. Roma: Viella, 2015.
- Colvin, Sidney. *A Florentine picture Chronicle*. London: Bernard Quaritch, 1898.

50 Warburg, *Über die Darstellungen*. Cit. prema: Cieri Via, „Griff nach dem Kopf!“, 16.

- Dilly, Heinrich. „Međusobno rasvjetljavanje – povijest umjetnosti i srodne discipline.“ U *Uvod u povijest umjetnosti*, uredili Hans Belting et. al., 361–375. Zagreb: Fraktura, 2007.
- Fisković, Igor. *Hvarska katedrala*. Split: Čakavski sabor, 1976.
- Fisković, Igor. „Problemi predložaka za reljef Jurja Dalmatinca na Arnirovoj raki iz Splita.“ U *Klovičev Zbornik. Minijatura, crtež, grafika 1450. – 1700.*, uredio Milan Pelc, zbornik kongresa (Zagreb, 22. – 24. listopada 1998.), 249–275. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Institut za povijest umjetnosti, 2001.
- Fisković, Igor. „Kiparski prikaz martirija svetoga Arnira u Splitu.“ U *Muka kao nepresušno nadahnuće kulture*, uredio Jozo Čikeš, zbornik kongresa (Zadar, Preko, 30 ožujka-2 travnja 2000.), Zagreb: Udruga pasionska baština, 2001, 457–496.
- Folnesics, Hans. „Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien.“ *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes*, 8, 1914, 27–169.
- Folnesics, Hans. „Niccolo Fiorentino, ein unbekannter Donatello Schüler.“ *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 8, 1915, 87–197.
- Frey, Dagobert. „Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini“, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalspflege*, 7, 1913, 1–169.
- Frey, Dagobert. „Renaissance-Einflüsse bei Giorgio da Sebenico“, *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 9, 2, 1916, 39–45.
- Gombrich, Ernst Hans. *Aby Warburg. An intellectual biography*. London: The Warburg Institute, 1970.
- Heckscher, William S. „Geneza ikonologije.“ U *Ritual zmije. Geneza ikonologije*. Uredio Milan Pelc, 93–161. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1996.
- Ivanišević, Milan. „Juraj Dalmatinac u Splitu godine 1444. i 1448.“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 3/6, 1982, 143–157.
- Janson, Horst Woldemar. „The Hildburgh Relief: Original or Copy?“ *The Art Bulletin* 30, br. 2 (lipanj 1948): 143–145.
- Janson, Horst Woldemar. *The Sculpture of Donatello*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- Johnson, Christopher D. *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, New York: Cornell University Press, 2012.
- Kokole Stanko. „O vprašanju renesančnih elementov v kiparskem opusu Jurija Dalmatinca“, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 21, 1985., 105–121.
- Kukuljević Sakcinski, Ivan. *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, III, Zagreb: Narodna tiskara dr. Ljudevita Gaja, 1959.
- Mazzucco, Katia. „Fritz Saxl. Transformation and reconfiguration of pagan gods in medieval art.“ U *The Routledge Companion to Medieval Iconography*, uredio Colum P. Hourihane, 89–104. New York: Routledge, 2017.
- Marković, Predrag. „Malipierova partija i izgradnja svetišta šibenske katedrale (1461.-1473.) – počeci renesanse u arhitekturi Dalmacije.“ U *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske*, zbornik kongresa (Orebić, Korčula, Trogir, Šibenik, 2003.–2004.), uredili Predrag Marković i Jasenka Gudelj, 99–120. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2008.
- McEwan, Dorothea. „Aby Warburg's and Fritz Saxl's assessment of the 'Wiener Schule'“ *Journal of Art Historiography*, br. 1, 2009, 1–8. (pristupljeno: 02/01/2023) https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_139130_en.pdf
- Pelc, Milan. „Bilješka uz Warburga“, *Život umjetnosti*, br. 45/46, 1989: 157–160.
- Pelc, Milan. ur. *Ideal, forma, simbol – Povijesnoumjetničke teorije Winckelmana, Wölfflina i Warburga*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1995.

- Pelc, Milan. *Renesansa*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2007.
- Rastorguev, Vasily. „From a Russian Perspective: Notes on the History of the Italian Sculptures from the Berlin Museums in the Custody of the Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, 1945-2015.“ *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, br. 51, 2015: 164–187.
- Rastorguev, Vasily. „Donatello Re-discovered? A Name for the Author of the Berlin Flagellation and Hildburgh Relief.“ U *The Florence, Berlin and Beyond. Late Nineteenth-Century Art Markets and Their Social Networks*, uredila Lynn Catterson, 455–491. Leiden, Boston: Brill, 2020.
- Raulff, Ulrich. „Nachleben. A Warburgian Concept and its Origins.“ Predavanje, Warburg Institute, 7. 11. 2016. Pristupljeno 11. rujna 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=u6Hgw8ooams>
- Saxl, Fritz. „I gesti espressivi nell'arte figurativa (1931). Con una nota di Claudia Cieri Via.“ (ur. njem. izd. Verlag von Gustav Fischer, 1932.) *Annali di critica d'arte*, br. 8, 2012: 9–41.
- Schankweiler, Kerstin i Philipp Wüschner. „Pathosformel (pathos formula).“ U *Affective Societies: Key Concepts*, uredili Jan Slaby i Christian von Scheve, 220–230. New York: Routledge, 2019.
- Špikić, Marko. „Percepcije starina u umjetnosti ranoga humanizma u Dalmaciji.“ *Peristil*, br. 49, 2006: 49–64.
- Vicielja-Matijašić, Marina. *Ikonologija*. Rijeka: Filozofski fakultet i Centar za ikonografske studije, 2013.
- Vicielja-Matijašić, Marina i Petra Predoević Zadković. „Nova formula patosa i paradigma spasenja. Čudotvorno raspelo u katedrali sv. Vida u Rijeci.“ *Riječki teološki časopis*, 52 (2), 2018: 209–220.
- Vicielja-Matijašić, Marina. „Pokret i emocija u likovnim umjetnostima – tragom Warburgovih Formula Patosa (Pathosformeln).“ *Communio*, br. 138, 2020: 70–80.
- Warburg, Aby. „Die Bilderchronik eines florentinischen Goldschmiedes.“ *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, br. 2, 1899: 4–6.
- Warburg, Aby. „Dürer und die italienische Antike.“ U *Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905*, zbornik kongresa (Hamburg, 3. – 6. listopada 1905.). Leipzig: B. G. Teubner Verlag, 1906, 55–60.
- Warburg, Aby. *Die Erneuerung der heidnischen Antike: Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, uredili Horst Bredekamp i Michael Diers. Berlin: Akademie Verlag, 1998. (njem. izd., Leipzig: B. G. Teubner Verlag, 1932.)
- Warburg, Aby. *La rinascita del paganesimo antico*, uredio Gertrud Bing. Firenze: La nuova Italia, 1966. (njem. izd., Leipzig: B.G. Teubner Verlag, 1932.)
- Warburg, Aby. *The Renewal of Pagan Antiquity. Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, uredio Kurt W. Forster. Los Angeles: Getty research Institute for the history of art and the humanities, 1999. (njem. izd., Leipzig: B.G. Teubner Verlag, 1932.)
- Warburg, Aby. Über die Darstellungen des Kentaurenkampfes, 27. 7. 1887., London, Warburg Institute Archive, 32.3.1.
- Warburg, Aby. „Portretizam i firentinsko građanstvo.“ (njem. izd., Leipzig: H. Seemann, 1902) *Život umjetnosti*, br. 45/46, 1989: 161–177.
- Warburg, Aby. „Talijanska umjetnost i internacionalna astrologija u palači Schifanoja u Ferrari.“ (njem. izd., Roma: Maglione e Strini, 1922.) U *Ideal, forma, simbol. Povijesnoumjetničke teorije Winckelmana, Wölfflina i Warburga*, uredio Milan Pelc, 147–178. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1995.
- Warburg, Aby. „Ritual zmije.“ U *Ritual zmije. Geneza ikonologije*, uredio Milan Pelc, 17–78. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1996. (njem. izd., ms. 1923)

Ivana Čapeta Rakić, dr. sc., izvanredna je profesorica na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Splitu. Njezin znanstveni interes usmjeren je na izučavanje ikonografije i ikonologije poglavito likovne umjetnosti u Dalmaciji koju razmatra kroz prizmu širega, europskog konteksta. Sudjelovala je na više znanstvenih projekata te je bila voditeljica radne skupine europskog COST projekta *Islamic Legacy: Narratives East, West, South, North of the Mediterranean (1350–1750)*. U sklopu spomenutog projekta, s Giuseppeom Capriottijem, uredila je knjigu za izdavačku kuću Brepols pod naslovom *Images in the Borderlands. The Mediterranean Between Christian and Muslim Worlds in the Early Modern Period* (2022.). Bila je, također s G. Capriottijem, gostujuća urednica tematskog broja časopisa IKON (gl. ured. Marina Vicelja Matijašić) *Iconography and Religious Otherness* (2022.). Pored navedenoga, Čapeta Rakić bavi se izučavanjem povijesti zaštite i očuvanja pokretne baštine, pa je 2020. objavila knjigu *O zaštiti i očuvanju pokretne baštine u Splitu i Dalmaciji*. Godine 2022. dobila je nagradu Filozofskog fakulteta u Splitu za znanstveni rad.

Ivana Čapeta Rakić, PhD, holds the position of Associate Professor at the Department of Art History, Faculty of Arts and Social Sciences in Split. Her scholarly interests revolve around the study of iconography and iconology, particularly focusing on fine arts in Dalmatia within a broader European context. She has been involved in various scholarly projects and led the working group of the European COST project on “Islamic Legacy: Narratives East, West, South, North of the Mediterranean (1350–1750).” As part of the aforementioned project, she co-edited a book with Giuseppe Capriotti for the Brepols publishing house titled *Images in the Borderlands: The Mediterranean Between Christian and Muslim Worlds in the Early Modern Period* (2022). Alongside G. Capriotti, she was the guest editor of the thematic issue of the IKON journal (editor in chief: Marina Vicelja Matijašić) on *Iconography and Religious Otherness* (2022). Additionally, Čapeta Rakić studies the history of the protection and preservation of movable heritage, and published a book on the subject in 2020 titled *O zaštiti i očuvanju pokretne baštine u Splitu i Dalmaciji* (*On the Protection and Preservation of Movable heritage in Split and Dalmatia*). In 2022, she was honoured with an award from the Faculty of Arts and Social Sciences in Split for her scholarly achievements.

For a Warburgian Reading of Giorgio da Sebenico's Sculptures: An Exercise in Methodology

The purpose of this essay is to analyse and apply Warburg's interpretative framework to a specific artwork. The sculpture chosen for examination is The Flagellation of Christ by Giorgio da Sebenico, located in the centre of the lower portion of Saint Anastasius's altar in the Split Cathedral. The main point of interest is the use of two concepts from Warburg's theory – “das Nachleben der Antike” and “die Pathosformel” – which are explored through the language of gestures and topoi pervading this sculpture as well as Sebenico's other artworks. However, it is important to note that the objective of this research is not to shed light on Giorgio da Sebenico's creative process or to identify specific sources or models influencing his work.

MODERNA I SUVREMENA ARHITEKTURA

KAMILO TONČIĆ I NJEHOVA DJELA

Laura Vojnović

Sažetak

U članku je predstavljen opus splitskoga graditelja Kamila Tončića, pl. Sorinja (Zadar, 1878. – Split, 1961.). Navedena su njegova djela, među kojima su najznačajnija ona secesijskih stilskih karakteristika, i doprinos gradu Splitu. Projektirao je, primjerice, zgradu Sumpornih toplica i Hrvatskog doma. Sudjelovao je u brojnim obnovama te preinakama splitskih povijesnih građevina. Velik utjecaj ostavio je na kulturu grada Splita svojim arhitektonskim djelima, ali i kao osnivač Etnografskog muzeja, tada Regionalnog muzeja za narodnu umjetnost i ručni rad, te Galerije umjetnina (tada Umjetničke galerije). Sakupljao je i ukazivao na njihovu vrijednost zanatske i proizvode kućne radinosti, tzv. „narodne umjetnosti“ u Dalmaciji i Bosni. Članak se temelji na knjigama Marija Kezića *Arhitektura secesije u Splitu* te Stanka Piplovića *Kamilo Tončić*.

Ključne riječi: arhitektura secesije, Split, Kamilo Tončić, etnografska baština, brački kamen

Kamilo Tončić Sorinjski rođen je 28. listopada 1878. godine u Zadru. Treći je sin Josipa i Aspazije. Otac mu je u državnoj službi došao do položaja dalmatinskog podnamjesnika, a majka mu je bila iz ugledne obitelji Koludrović. Nakon završene osnovne škole na Hvaru, 1888. godine upisuje Veliku realku u Splitu. „Nakon toga otišao je studirati građevinske znanosti na Inženjerskoj školi Visoke tehničke škole u Beču.”¹ Umjetnost bečkog arhitekta Otta Wagnera odrazila se na tadašnju mladu generaciju hrvatskih arhitekata i umjetnika, koji su se u to vrijeme školovali u Beču. Tako je i Tončić prihvatio taj novi stil i prenio ga u Dalmaciju odnosno Split.² S obzirom na to da je mnogo doprinio splitskoj kulturnoj baštini, čak i ulica u centru grada nosi njegovo ime. Nekada se zvala Sokolska ulica, zatim Omladinska te naposljetku Tončićeva ulica.

Uz Špiru Nakića i Petra Senjanovića, bio je arhitekt koji je obilježio početak stoljeća u arhitekturi grada Splita, kako navodi Ivana Šverko u djelu „Splitska škola za dizajn”³. Tončićeva karijera kao arhitekta zapravo

- 1 Stanko Piplović, *Kamilo Tončić* (Split: Društvo prijatelja kulturne baštine, 1991), 5.
- 2 Nevenka Božanić-Bezić, *Prilog proučavanju secesije u Splitu*, 178.
- 3 Ivana Šverko, *Splitska škola za dizajn. Uobličavanje strukovne risarske*



Sl. 1.
Kamillo Tončić sa ženom
Piom ispred vile Tončić
(privatno vlasništvo)

Sl. 2.
Slika Kamila Tončića
(privatno vlasništvo)

Sl. 3.
Detalj Tončićeva potpisa
(privatno vlasništvo)

i nije trajala dugo, ali bila je značajna. Osim što se bavio arhitekturom, Tončić se bavio i mnoštvom drugih aktivnosti. Napisao je nekoliko tekstova, a jedan od njih je „Dioklecijanova palača i položaj nove katedrale u Splitu“ iz 1907. godine. U njemu niže svoje misli o porušenim dijelovima Dioklecijanove palače. Drugi njegov tekst je „Peristil Dioklecijanove palače, arhitektonske refleksije“. Oba teksta nalaze se na posljednjim stranicama knjige *Kamillo Tončić* Stanka Piplovića.⁴ Kamillo Tončić vodio je iznimno bogat društveni život te je sudjelovao u brojnim kulturno-društvenim aktivnostima u Splitu. Osnovao je i vodio brojne institucije, sudjelovao je u raznim gradskim komisijama, organizirao je kulturno-umjetničke događaje itd. Nadalje, bavio se i skupljanjem marki, uzgajao je pčele i domaće životinje te je u svom vrtu uzgajao tulipane uvezene iz Nizozemske. Malo je znano kako se bavio i slikarstvom, pa su sačuvane tri slike koje su danas u privatnom vlasništvu Tončićevih nasljednika u Splitu i Zagrebu. Na njegovim djelima uočava se interes za maritimne teme neobične atmosferičnosti. Fokus na prikazu nestalne pojave kao što je ljeskanje mora kasnije će se uočiti i u opusima drugih splitskih slikara, poput Angjela Uvodića. Prema Tončićevim potpisima na slikama, a i samoj tematici, može se zaključiti kako pejzažne slike s kraja 19. stoljeća približno isto datiraju kao i figuralni prikaz orijentalne tematike na kojem stoji datum nastanka – 6. veljače 1894. godine. U svojoj kočiji obilazio je sela Dalmatinske zagore sakupljajući etnografske predmete i vlastoručno bilježeci ornamentalne šare. Na milimetarskom papiru iscrtao ih je u albumu pod nazivom „Narodni ornamenti“ koji je također bitan dio njegove ostavštine.

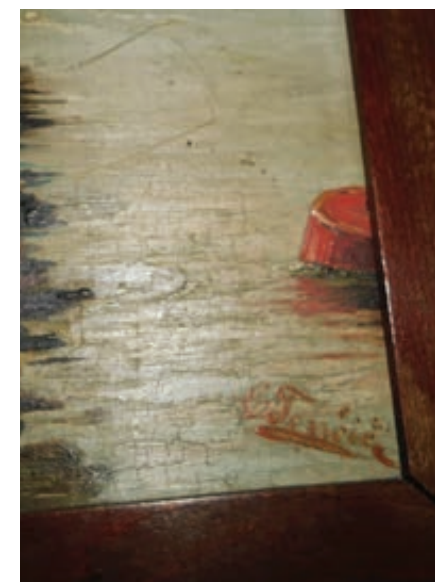
⁴ *škole u Splitu 1907.* (Split: Književni krug, 2003).

Piplović, *Kamillo Tončić.*



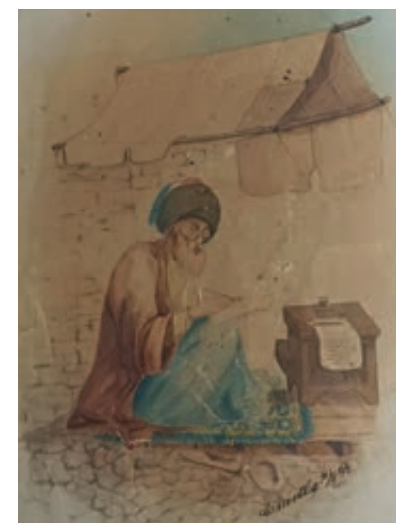
Sl. 4.
Slika Kamila Tončića
(privatno vlasništvo)

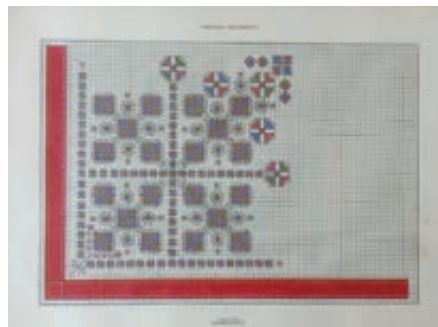
Sl. 5.
Detalj Tončićeva
potpisa (privatno
vlasništvo)



Slika 6.
Slika Kamila
Tončića (privatno
vlasništvo)

Slika 7. Detalj
Tončićeva
potpisa (privatno
vlasništvo)





Nakon nešto više od četrdeset godina intenzivnog rada, Kamil Tončić odlučio je prestati sudjelovati u kulturno-društvenom životu grada Splita. Naime, 1948. Tončić optužen je da je za vrijeme Drugog svjetskog rata surađivao s talijanskim fašističkim okupatorom. Zbog tog je bio osuđen na nekoliko mjeseci zatvora te mu je oduzeto Sumporno kupalište. To ga je shrvalo. Stoga je, nakon izlaska iz zatvora, uništio sav svoj rad, nacрте, dokumentaciju, korespondenciju i literaturu – spalio ih je u dvorištu svoje vile. Nakon toga, na neko vrijeme, bile su zaboravljene Tončićeve zasluге. Umire u Splitu 1961. godine.

Obrtna škola

Nedugo nakon završetka fakulteta Kamil Tončić radio je kao inženjer željeznica u Beču, zatim u Dalmaciji, a kasnije i kao profesor u Obrtno-strukovnoj školi. U njoj nije bio važan samo kao profesor – bio je njezin osnivač i pokretač gradnje, ali je sam nije projektirao. U školi su se odvijali tečajevi za čipke, narodno vezivo, brodogradnju, modeliranje, kipare i građevinare. Nakon privremenog djelovanja Nikole Jašića kao upravitelja, Tončić je preuzeo upravu. Tijekom svojeg rada zalagao se za reorganizaciju škole i oživljavanje obrta.⁵ Škola je 1908. godine promijenila naziv

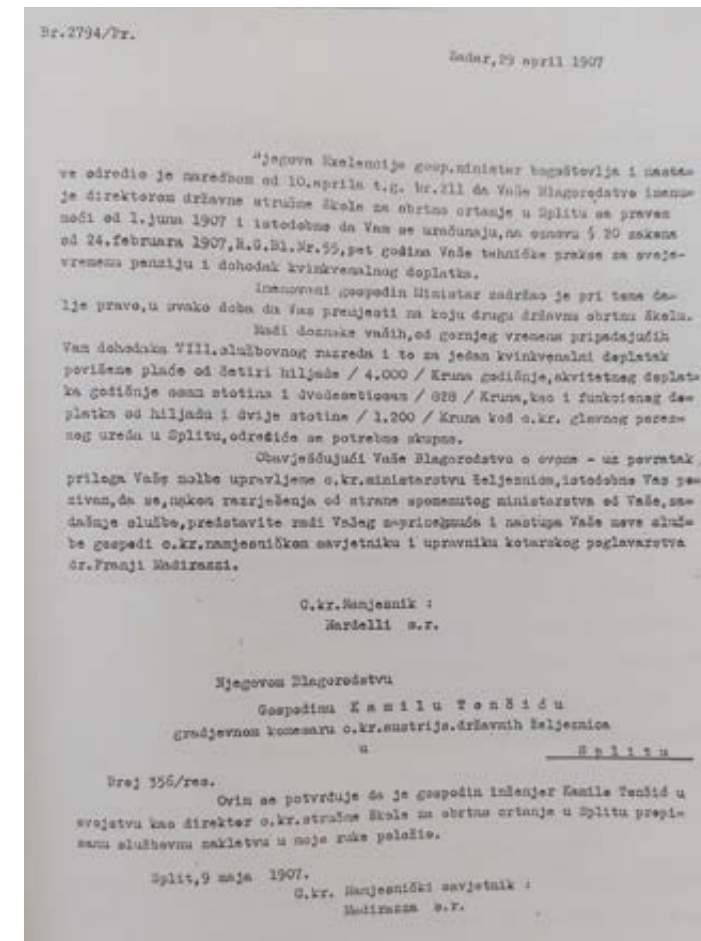
Sl. 8.
Album narodnih šara
(privatno vlasništvo)

Sl. 9.
Nacrt narodne nošnje
(privatno vlasništvo)

Sl. 10.
Nacrt narodne nošnje
(privatno vlasništvo)

Sl. 11.
Nacrt narodne nošnje
(privatno vlasništvo)

Sl. 12.
Imenovanje inženjera
Kamila Tončića (preuzeto
iz Šverko, *Splitska škola
za dizajn. Uobličavanje
strukovne risarske škole
u Splitu 1907.*)



u Graditeljska, zanatlijska i umjetnička škola. Danas se Elektrotehnička, Umjetnička i Građevinska škola smatraju pravnim sljedbenicima Obrtne škole. Obrtna škola nalazila se u zgradi današnje Elektrotehničke škole, na raskrižju Zrinjsko-Frankopanske i Ulice Nikole Tesle u Splitu. U vremenu kad je izgrađena, školska zgrada nalazila se na dalekoj periferiji grada, među vinogradima i maslinicima. Tih godina škola je težila obrazovanju mladih ljudi na području uzgoja poljoprivrednih kultura.⁶ Zbog Tončićeva utjecaja u društvenom životu grada i njegova prijateljstva s brojnim umjetnicima tog vremena, u školi su, među ostalima, predavali i sasvim iznimni profesori. Na primjer, slikanje je podučavao Emanuel Vidović, pjevanje – Josip Hatze, a hrvatski jezik – Dinko Šimunović.⁷

6 „Tehnička škola za strojarstvo i mehatroniku Split: Povijest škole,” pristupljeno 12. 3. 2022., http://ss-tehnicka-st.skole.hr/nastava/povijest_skole.

7 Ibid.

Kvalitetnim radom i organizacijom Tončić je doprinio osnutku 25 stručnih škola diljem Dalmacije i šire, među kojima su i Trgovačka akademija u Splitu i Dubrovniku te škola u Kotoru.⁸

Etnografski muzej

Stanko Piplović u djelu *Kamilo Tončić*⁹ navodi kako je Tončićev sekundarni dio ostavštine impresivni arhitektonski opus. U to vrijeme u hrvatskim intelektualnim i umjetničkim krugovima vladaio je etnotrend kojem ni Tončić nije odolio. Pored projektiranja bezvremenskih građevina, dane je kratio i prikupljanjem pučkih narodnih rukotvorina. Bio je očaran njihovom likovnošću i kvalitetom te vizionarski svjestan ugroze zbog tehnološkog napretka. „Fasciniran narodnim blagom, već od mladih dana sakupljao je nošnje, vezivo, kućne predmete i ćilime.”¹⁰ U svoju kolekciju ubrojio je i poneke radove svojih učenika.

Od 1907. godine povremeno izlaže te započinje sa sustavnim otkupom i prikupljanjem etnografske građe što 1910. rezultira osnivanjem Pokrajinskog muzeja za narod i obrt, današnjega Etnografskog muzeja. Tončić mu je bio upraviteljem do kraja Drugoga svjetskog rata, a već 1911. godine javnost ga prepoznaje kao lijepo namješten i dobro opskrbljen muzej. Godine 1913. Ministarstvo u Beču odobrava prvi muzejski Statut u kojem se utvrđuje Upravni odbor, a Tončić postaje upravitelj. Iste godine muzej počinje izdavati svoj časopis *Koledar* Pokrajinskog muzeja za narodni obrt i umjetnost u Splitu koji je izlazio godinu dana.¹¹

U arhivu Muzeja sačuvana je bilježnica s naslovom „Popis narodnih vezova u zbirci Anke Hozmann iz Dubrovnika“. U njoj je Tončić zapisao pojedine uzorke tekstilnih ručnih radova na numeriranim tablicama. Podijelio ih je na sljedeće skupine: *Konavoski narodni vezovi*, *Primorski narodni vezovi*, *Narodni vezovi iz Spljetske okolice*, *Narodno sinjsko tkanje*, *Narodni vezovi iz Zadarske okolice*, *Paško narodno vezivo*, *Hercegovački narodni vezovi i hercegovačke marama*, *Hrvatski narodni vezovi*, *Moravski narodni vezovi*, *Arbanaški narodni vezovi i čipke*.¹² Godine 1923. Grad preuzima muzej, a Tončića postavlja kao direktora.¹³

Galerija umjetnina

Od sredine dvadesetih godina započelo je prikupljanje umjetničkih slika i djela kako bi se 1931. godine osnovala Galerija umjetnina, tada smještena u Lovretskoj ulici. Ideja o osnivanju galerije nastala je krajem 1908. godine na *Prvoj dalmatinskoj umjetničkoj izložbi* u Splitu. Jedan od osnivača Galerije, njezin direktor od 1931. do 1941. godine, bio je Kamilo Tončić. Fundus počeo je sakupljati Niko Nardelli, namjesnik Dalmatinske vlade i član Društva „Medulić“, otkupom djela *Prve dalmatinske umjetničke izložbe* i njihovom predajom Tončiću. Fundus Galerije umjetnina stvarao se otkupima, ostavštinama i donacijama. Kvalitetom i kvantitetom istakla su se djela dr. Ive Tartaglie, splitskog odvjetnika, kolekcionara, likovnog kritičara i gradonačelnika.¹⁴

Do 1934. godine promijenila su se četiri postava, a četvrti je trajao do Drugoga svjetskog rata. To razdoblje dovelo je u opasnost muzejske ekspanate jer ih je tadašnja vlast željela premjestiti u Rim. Tončić je to izbje-gao stalnim premještanjem te je uspio sačuvati zbirku u cjelini. Etnografski muzej i Galerija umjetnina često su razmjenjivale svoje ekspanate.¹⁵

Pri svečanom otvorenju Galerije umjetnina, 1. prosinca 1931. godine, Kamilo Tončić je izjavio:

„Kad sam pred nekih 20 godina započeo da sakupljam radove naše narodne ornamentike, nisam mogao ni u snu pomisliti da ću u onim prostim kolibama i zabitim selima naći toliko obilje narodnog blaga (...) umjetničkog shvaćanja. Ta prva moja ideja postavila je temelje Etnografskom muzeju. Naša narodna ornamentika najbolji je izražaj istančanog i profinjenog ukusa i bujne mašte. Narodni su motivi puni neke čarobne snage i umjetničke ljepote (...) narodna umjetnička duša nije mogla da ostane ograničena oko samih ornamentalnih radova, već pojedini sinovi našeg naroda, zadojeni naslijeđenim umjetničkim sklonostima, a obrazovani stvorili su karakteristike naše nacionalne umjetnosti. Pa kao što narodne umotvorine rasijane (...) nisu pružale jedinstveni pogled u svu ljepotu, harmoniju boja i estetiku tako i radovi naših umjetnika raštrkani nisu mogli da nam pokažu jedinstvenu sliku njihove stvaralačke snage.“¹⁶

Problem prostora pratio je Galeriju umjetnina u Splitu. Nakon nekoliko lokacija, potencijalnih i realiziranih 2001. godine, odlukom poglavarstva Grada Splita zgrada Stare bolnice na baroknom bastionu Cornaro dodijeljena je na korištenje Galeriji umjetnina. Adaptacije i rekonstrukcije za njenu prenamjenu projektirao je splitski arhitekt Vinko Peračić.¹⁷

8 Piplović, *Kamilo Tončić*, 9–12.
9 Ibid.
10 Piplović, *Kamilo Tončić*, 6.
11 Branka Vojnović-Traživuk, „Narodna umjetnost kao građanska vrijednost: uloga likovnog folkloru u građanskoj kulturi Dalmacije u prvoj polovici 20. stoljeća“, *Etnografski muzej Split*, pristupljeno 20. 4. 2022, <https://etnografski-muzej-split.hr/muzej/povijest-muzeja>.
12 Branka Vojnović-Traživuk, *Tragom prvih zbirki Etnografskog muzeja u Splitu* (Split: Etnografski muzej Split, 2009).
13 Piplović, *Kamilo Tončić*.

14 Sandi Bulimbašić, *Ostvarenje splitskog sna* (Split: Galerija umjetnina, 2009).
15 Silvio Braica, *Još o počecima muzeja* (Split: Etnografski muzej, 2003).
16 Ibid., 172.
17 Bulimbašić, *Ostvarenje splitskog sna*.

Sumporne toplice

Kako navodi Ana Grgić u *Vodiču splitske arhitekture 20. stoljeća*¹⁸, reprezentativna zgrada Sumpornog kupališta najznačajnija je secesijska zgrada u Splitu. Bilo je to prvo važnije djelo Kamila Tončića kao arhitekta. „Prije njegove, na tom mjestu bila je zgrada iste namjene no mnogo skromnija.”¹⁹ Nikola Ivanović u članku „Povijest splitskih toplica“ govori kako je sumporna voda dolazila s područja ribarnice čiji su izvori bili vidljivi još prije njezina nastanka.²⁰ Radovi izgradnje Sumpornog kupališta započeli su krajem 1902. godine, a zgrada je bila gotova već u lipnju 1903. godine. Stjepan Nagy bio je vlasnik i upravitelj. U prizemlju su bile čekaonice, sobe za kupanje, kabine i liječnička ordinacija. „Na prvom katu bile su sobe za bolesnike, a na drugom su se nalazili privatni stanovi.”²¹ Nakon Nagyjeve smrti upravitelj kupališta postao je Tončić jer je njegova supruga Pia bila nasljednica Stjepana Nagyja.

Na vanjštini zgrade, kao i u unutrašnjosti, vidimo velik broj secesijskih dekorativnih elemenata te niz figuralnih i biljnih motiva. „Ukrasne figure na pročeljima simboliziraju bolesnike, a na krovu zgrade nalazio se orao, simbol uzleta koji će bolesnici doživjeti nakon ozdravljenja.”²²

Zgrada je sagrađena tradicionalnim materijalom pa su zidovi prizemlja od bračkog kamena, a okviri oko prozora od kamena iz Segeta. „Strop iznad prizemlja je od željeznih traverza, između kojih je beton, dok su ostale međukatne konstrukcije od drvenih greda, kao i krovna konstrukcija.”²³

U poslijeratnom razdoblju vlasnici doživljavaju nešto što su doživjele i mnoge obitelji sličnoga materijalnog i društvenog statusa tog vremena – gube svoje posjede. Tako i obitelj Tončić ostaje bez sumpornih toplica. Na temelju rješenja, od 12. ožujka 1948. godine, ta zgrada postaje opća narodna imovina.²⁴

Hrvatski dom

Nakon dugogodišnjeg skupljanja novaca i dobivanja dozvola zemljište za izgradnju Hrvatskog doma kupljeno je krajem 1905. godine, a kamen za gradnju u veljači 1906. godine. Prihvaćeni projekt za izgradnju koji je



Sl. 13.
Sumporne toplice u
Marmontovoj ulici u Split
u vrijeme Kamila Tončića
(preuzeto iz Piplović, *Kamilo
Tončić*, 53.)



Sl. 14.
Sumporno kupalište danas
(L. Vojnović, fotografirano:
21. 4. 2021., Split)



Sl. 15.
Hrvatski dom u vrijeme
Kamila Tončića
(preuzeto iz Buble,
„Hrvatski dom Kamila
Tončića u Splitu,” 419.)

- 18 Ana Grgić, ur., *Split: Arhitektura 20. stoljeća. Vodič*, ur. Darovan Tušek (Split: Građevinsko-arhitektonski fakultet Sveučilište u Splitu, 2011).
- 19 Piplović, *Kamilo Tončić*, 22.
- 20 Nikola Ivanović, „Povijest splitskih toplica,” *Ethnologica Dalmatica*, br. 2 (1993).
- 21 Piplović, *Kamilo Tončić*, 22.
- 22 Ibid.
- 23 Ibid.
- 24 Ivanović, *Povijest splitskih toplica*.



Sl. 16.
Svečana dvorana u
vrijeme Kamila Tončića
(preuzeto iz Buble,
„Hrvatski dom Kamila
Tončića u Splitu,“ 431.)



Sl. 17.
Zatečeno stanje zgrade
Hrvatskog doma prije
restauracije, 2017.
(privatno vlasništvo)

Sl. 18.
Zatečeno stanje stubišta
Hrvatskog doma prije
restauracije, 2017.
(privatno vlasništvo)

izradio Kamilo Tončić bio je izložen u izlogu trgovine Ševeljević u svibnju 1906. godine. Sanja Buble, u članku „Hrvatski dom Kamila Tončića u Splitu“, navodi kako je njegov nacrt izazvao različite reakcije – od odobravanja do pokude. Iako se otvorenje očekivalo na blagdan sv. Dujma 1907. godine, zgrada je otvorena tek 1908. godine.²⁵

U to vrijeme Hrvatski dom bio je jedno od glavnih kulturnih mjesta u gradu Splitu, gdje su osnovana i mnogobrojna društva: Slavjanska narodna čitaonica, 1862. godine; Dobrovoljno vatrogasno društvo, 1883.; Hrvatsko pjevačko društvo „Zvonimir“. 1884.; gimnastičko društvo „Hr-

25 Sanja Buble, „Hrvatski dom Kamila Tončića u Splitu,“ *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 42, br. 1 (2011).

Sl. 19.
Hrvatski dom da-
nas (L. Vojnović,
fotografirano:
18. 5. 2022.,
Split)



Sl. 20.
Stubište Hrvatskog
doma danas
(L. Vojnović,
fotografirano:
18. 5. 2022., Split)



vatski sokol“, 1893. Osnovano je i Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić“, 1908., čiji su članovi obilježili razvoj hrvatske moderne umjetnosti.²⁶ U osnivanju gotovo svih društava sudjelovao je i Kamilo Tončić.

Najznačajnija manifestacija u prvoj godini postojanja Hrvatskoga doma jest organizacija „Prve dalmatinske umjetničke izložbe“. Na toj je izložbi su otkupljena prva umjetnička djela koja su bila temelj osnivanja buduće Galerije umjetnina. Na izložbi su sudjelovali veliki slikari i kipari

26 Sandi Bulimbašić, *Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić“ (1908. – 1919.): umjetnost i politika* (Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti 2018).

Sl. 21.
Zidna secesijska
dekoracija danas
(L. Vojnović,
fotografirano:
18. 5. 2022., Split)



poput Medovića, Bukovca, Vidovića, Meštrovića, Rendića...²⁷ Tončić nije izlagao svoja djela, ali je bio jedan od glavnih organizatora ove izložbe.

„U glazbenom životu grada Hrvatski je dom, uz Općinsko kazalište, imao ključnu ulogu.”²⁸ U njemu su vježbali ansambl i solisti „Zvonimira“ i „Narodne glazbe“. Sokolska dvorana služila je za koncerte, plesove, predstave i društvene zabave, a osobito živo bilo je u vrijeme poklada.

„Reprezentativna secesijska zgrada Hrvatskog doma, projektirana u duhu Wagnerove škole i njegovih ranih radova, autorsko je djelo zrelog arhitekta u kojem se uz odjek klasicističke tradicije naslućuje arhitektura novog doba.”²⁹ Osim na njezinim pročeljima, secesijski elementi bili su vidljivi i u interijeru, posebice u velikoj dvorani. Ornamenti su se protezali preko zidova pa sve do stropa. Uglavnom su to bili figuralni motivi te ekspresije lica. Veliki sokol krasio je područje iznad pozornice. Zanimljivo je kako je Tončić, osim što je bio arhitekt, vjerno pratio i izrađivanje svakog kalupa i ornamenta namijenjenog za njegove projekte. Ako vrijeme nije provodio na gradilištu, zasigurno ga se moglo pronaći u tvornicama.

„Nije poznato što se sve zbivalo u zgradi Sokolskoga doma početkom i tijekom Drugog svjetskog rata, osim činjenice da je 1942. godine u njoj bilo sjedište talijanske fašističke omladine i da je tada uništena izvorna secesijska dekoracija pročelja i interijera.”³⁰ Godine 2017. krenula je restauracija kako bi se vratila Splitu ovako jedinstven i raskošan primjer zgrade. Restauracija je završila 2020. godine.

Predmet obnove interijera dijela zgrade Hrvatskog doma bili su stubi-

27 Belamarić J., Slade I., Vrandečić J., *Prva dalmatinska umjetnička izložba Split 1908.*, 2010.

28 Buble, „Hrvatski dom Kamila Tončića,” 421.

29 Ibid., 439.

30 Ibid., 425.

šte, koncertna dvorana, dvije manje dvorane i pomoćni prostori. Poneke stube bile su uništene te su zamijenjene novima. Ograda stubišta bila je također uništena te se nije poznavalo kako je ona nekada izgledala. Zahvaljujući ostalim Kamilovim djelima, ograda stubišta napravljena je po uzoru na one iz Sumpornih toplica. Oštećene pločice su se isto mijenjale, a nove su napravljene istom tehnikom kao i originalne s početka 20. stoljeća. U koncertnoj dvorani obnovljena je sva dekoracija.³¹

Obnova eksterijera Hrvatskoga doma obuhvaća pročelja i krovnište zgrade. S uličnog pročelja su 1942. godine bili uklonjeni i uništeni svi dekorativni elementi, a njihova su mjesta zažbukana. Istražnim radovima došlo se do informacija potrebnih za izradu novih dekorativnih elemenata. Krovni vijenac nije imao veća oštećenja te ga je bilo potrebno samo očistiti.³²

Zadatak restauracije te zgrade bio je prilično zahtjevan jer je rekonstrukcija njezina izvornog izgleda temeljena na povijesnim fotografijama. „Takav pristup obnovi nije novost (obnove europskih gradova srušenih tijekom Drugog svjetskog rata), no u našoj se sredini cjelovita obnova temeljena na rekonstrukciji izvornog izgleda putem fotografija provodi po prvi put upravo na zgradi Hrvatskog doma.”³³

Vila Tončić

Kamilo Tončić sudjelovao je i u projektiranju vlastite vile u kojoj je živio ostatak svojeg života. Građena je prema projektu češkog arhitekta Karel Beneša. Tončić je napravio nekoliko preinaka – izgradnja verande i stubišta na jugu te drukčija dekoracija interijera. Izgradnja je započeta 1922. godine, a Tončić je u kuću uselio 1923. godine. Vilu s jednim katom i podrumom okružio je velikim, zelenim perivojem. U to vrijeme perivoj je bio i sa stražnje strane kuće, gdje su držane domaće životinje. U podrumu kuće nalazile su se kuhinje, u prizemlju blagovaonice, a na prvom katu sobe. „Prostornom organizacijom i arhitektonskim oblikovanjem, vila Tončić ima obilježja kasnosecesijskoga sloga, iako s obzirom na godinu izgradnje, potpuno zakašnjelog.”³⁴

Vila je napravljena od kamena s drvenim međukatnim konstrukcijama. U središtu južnog glavnog pročelja nalazi se ostakljena veranda s kamenim stubama koje vode u vrt. Iznad verande nalazi se terasa prvog kata betonske konstrukcije. Na uglovima terase nalaze se kameni

31 Anamarija Rupčić, *Zgrada Hrvatskog doma Kamila Tončića u Splitu. Obnova dekoracije „stucco“ ukrasa u svečanoj dvorani* (Split: NEIR d. o. o., 2020).

32 Anamarija Rupčić, *Dekorativni kameni vijenac na pročelju zgrade Hrvatskog doma Kamila Tončića u Splitu* (Split: NEIR d. o. o., 2018).

33 Buble, „Hrvatski dom Kamila Tončića,” 425.

34 *Katalog soboslikarskih uzoraka iz prizemlja vile Tončić u Splitu*, 2.



Sl. 22.
Vila Tončić danas
(privatno vlasništvo)



Sl. 23.
Vila Tončić
1926. godine
(privatno vlasništvo)

piloni ukrašeni figurom orla u reljefu koji završavaju kamenim vazama ukrašenima secesijskom ornamentacijom. Prizemlje ima ukupno četiri prozora, dva desno i dva lijevo od verande. Isti takav raspored ponavlja se i na prvom katu kuće. Krovništvo je četverostrešno. Katja Marasović u „Konzervatorskom elaboratu za uređenje vile i perivoja Tončić te za novu izgradnju na parceli“ ističe sljedeće: „...interesantno je da nad vijencem vile ide zidani nadozid i tek nad njim streha krova.“³⁵

S južne strane vrt je zatvarao kameni zid. Na ostale tri strane bio je betonski zid uz koji su posađeni čempresi. Danas ih je sačuvano samo nekoliko uza zapadni zid. Do izgleda sjevernog vrta moglo se doći zahvaljujući nacrtima Kamila Tončića i njegova unuka Damira Tončića.

35 Katja Marasović, *Konzervatorski elaborat za uređenje vile i perivoja Tončić te za novu izgradnju na parceli* (Zagreb: Arhitektonski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2008), 13.

Razmještaj staza i puteljaka perivoja ostao je nepromijenjen do danas. Na južnom zidu nalaze se vrata s metalnom ogradom nakon kojih slijedi nekoliko stuba. U sredini južnog dijela nalazi se fontana koja je na četiri mjesta ukrašena vazama. Lijevo i desno od ulaza u verandu nalazili su se kameni stol i klupe. Sve te elemente vrta, poput klupa, stupova, fontane i vaza, izradili su učenici Obrtne škole Kamila Tončića.

Tončić je dizajnirao i interijer svoje kuće. Namještaj je rađen po mjeri, prema njegovim nacrtima pa su tako i ti elementi u secesijskom duhu – kauči, stolice te detalji poput stubišta i kvaka na vratima. U središnjoj prostoriji prizemlja strop je oslikan. Zanimljivo je da ga još uvijek krasi originalne boje, uza samo nekoliko manjih prepravaka.

Prva preinaka kuće napravljena je tijekom Drugoga svjetskog rata. Tada je u vrtu vile sagrađeno sklonište, zaštićeno debelom armiranobetonskom pločom, te spojeno s podrumom vile. Godine 2010. vila Tončić prvi je put bila ozbiljnije restaurirana. Tada su napravljeni popravci na eksterijeru (krovništvo i fasada). Unutrašnjost vile i perivoj obnovljeni su 2014. povodom otvaranja ugostiteljskog objekta. Nekada obrasli zeleni vrt, preuređen je prema izvornoj fotografiji u gotovo originalan izgled. Svi radovi obavljani su uz nadzor konzervatora. Unutrašnji zidovi kuće obojeni su izvornim bojama do kojih se došlo prethodno izvršenim istraživanjima.

Zgrada Duplančić

Kamilo Tončić projektirao je i zgradu Duplančić koja se nalazi u istoj ulici kao i zgrada Hrvatskog doma. Ona je danas poznata kao Tončićeva ulica. Irena Mašće³⁶ navodi kako je zgrada podignuta 1907. godine. Sagrađena je na inicijativu splitskog trgovca Josipa Duplančića.³⁷

„Radi se o ugaonoj trokatnici kojoj se na prizemlju i prvom katu ističe horizontalna linija pomoću ukrasnih vijenaca, dok je na posljednja dva kata vidljiv vertikalizam uz pomoć plitkih pilastara.“³⁸ Izduženim ulazom dolazi se do stubišta koje vodi do katova. Zbog njezina položaja na uglu dviju ulica može se reći kako zgrada ima dva pročelja. Kezić o tome piše sljedeće: „Dva su pročelja reprezentativna i ujedno slobodna: dulje koje gleda na Marmon-tovu ulicu i kraće koje gleda na Omladinsku ulicu.“³⁹ Važno je istaknuti brid dodira dvaju pročelja. Iako je izveden oblo, ne dolazi do njegova slabljenja zbog dinamičnosti i dekorativnosti. Oba pročelja zgrade obogaćena su brojnim secesijskim florealnim ornamentima. Na kutovima zgrade nalaze

36 Irena Mašće, „Utjecaj Austro-Ugarske Monarhije na kulturu Mediterana s okosnicom na grad Split“ (mag. rad, Tivat: Univerzitet Adriatik; Bar: Fakultet za mediteranske poslovne studije, 2017).

37 Ibid.

38 Mašće, „Utjecaj Austro-Ugarske Monarhije na kulturu Mediterana“, 37.

39 Mario Kezić, *Arhitektura secesije u Splitu* (Split: Književni krug, 1991), 101.

se rozaliti radi postizanja simetričnosti. Na duljoj fasadi nalazi se devet, a na kraćoj pet prozora. Oko prozora i na prijelazima katova nalaze se mali florealni ornamenti. Pilastri su ukrašeni trima trakama, od kojih je središnja dulja, a s vrha pilastra visi lovorov vijenac. Prizemlje je izrađeno u gruboj, a prvi kat u glatkoj vodoravnoj rustici. Drugi i treći kat glatko su žbukani.

Zgrada je do danas zadržala prvotnu funkciju – prizemni prostor namijenjen je poslovnoj funkciji dok su na katovima stambeni prostori.⁴⁰ Kao i na većini ostalih Tončićevih djela, dekoracija ove zgrade izrađena je u tvornici Giral-di-Bettiza.

Kuća Dujma Save

Na mjestu nekadašnjeg bastiona 1908. godine formirala se Vid Murgova poljana na kojoj je 1912. završena izgradnja kuće Dujma Save.⁴¹ Za projekt kuće opet je zaslužan Kamilo Tončić. Glavno pročelje gleda na trg, prema sjeverozapadu, a raščlanjeno je na sedam prozorskih osi. Riječ je o dvokatnici, gdje je prizemlje namijenjeno trgovini, a katovi su imali stambenu funkciju. Vodoravna linija odvaja prizemlje i prvi kat. Vertikala je izražena bridnim trakama, a ne pilastrima kao kod drugih zgrada za koje je zaslužan Tončić. Prizemlje od prvog kata dijeli profilirani vijenac oko kojega vise secesijski ukrasi. Na rubovima fasada uočavaju se plitke lezene na čijem se vrhu nalaze pravokutna polja s lovorovim vijencem. „Prozori na kući su bogatije dekorirani na prvom katu, s parapetima ukrašenim prstenovima.”⁴²

Kezić zaključuje kako zgrada odiše klasičnom strogošću i simetričnošću u obradi fasada. Piplović uočava elemente historicizma, a na odjeke novog vremena nailazi tek u pojedinostima.⁴³

Rekonstrukcija kuće Ivana Save

Rekonstrukcija postojećih zgrada bila je također jedna od važnijih zadataka kojima se bavio Kamilo Tončić. Primjer je kuća inženjera Ivana Save koja se nalazi u južnom dijelu Dioklecijanove palače. Njezino je pročelje okrenuto prema splitskoj rivi.

Ivan Savo 1876. godine odlučio je obnoviti kuću. Proširio ju je na susjednu parcelu. U sklopu predradnja shvatio je kako su ostatci antičke lođe rasklimani te je postojala opasnost od urušavanja. Obaviješteni konzervatori odmah su ukazali na hitne popravke. Mihovil Glavinić, konzervator i upravitelj Arheološkog muzeja u Splitu, dogovarao je s vlasni-

40 Ibid.
41 Ibid.
42 Mašće, „Utjecaj Austro-Ugarske Monarhije na kulturu Mediterana,” 40.
43 Piplović, *Kamilo Tončić*.

kom načine izvedbe radova. U tim je radovima bila pregledana lođa te je napravljen projekt za njenu konzervaciju i restauraciju. Zbog potrebnih odobranja bečke komisije i nedostatka financijskih sredstava početak rekonstrukcije potrajao je sve do 1905. godine.⁴⁴

Tončić je bio zaslužan za rekonstrukciju zapadne lođe kriptoportika, restauraciju trifore antičkog portika te je dogradio još dva kata u duhu secesije iznad pročelja palače. „Da ova dva nova kata ne odskaču puno od antičke dekoracije, Tončić se odlučio za geometrijsku varijantu secesije.”⁴⁵

Prozori prvog kata geometrijski su urezani u plašt zida. Oni na drugom katu imaju tek vezom kamena naznačen nadvoj i prozorski vijenac, a na trećem katu, iznad lođe, prozori su profilirani u plitkom kamenom reljefu. „Prozori četvrtog kata nose blagu secesijsku nijansu te su obloženi bakrom i zelenom patinom.”⁴⁶

Zgrada Režije duhana

Kamilo Tončić zaslužan je i za vođenje radova izgradnje zgrade Režije duhana u Splitu. Na mjestu nekadašnjega mletačkog lazareta, na istočnoj obali, niknula je dvokatnica u neorenesansnom stilu. Godine 1905. uprava Režije podnijela je općini zahtjev za odobrenje. Nakon pregleda prostora uočili su da je najviše radova potrebno u okolici nove zgrade. Zato se trebala srušiti stara zgrada tamnice te proširiti ulica na jugoistočnu kulu Dioklecijanove palače. Projekt za zgradu izrađen je u Beču, a već je krajem godine zgrada bila završena. Tijekom Drugoga svjetskog rata bombardirana je iz zraka te uništena.⁴⁷

Velika Realke

Zbog nastale potrebe za novom školom izgrađena je zgrada Velike realke u Splitu. Za projekt je zaslužan H. Köhlin, a Tončić je njezine radove izveo u dvije i pol godine. Na predviđenom zemljištu do 1905. nalazio se mletački bastion Contarini. Većinu zemljišta darovala je općina, no ostatak je ustupio željeznički erar. Godine 1905. bili su spremni svi elaborati, a sama izgradnja počela je 1907. godine. Klesarske, zidarske i tesarske radove izvodila je Hrvatska radnička zadruga koja je posao obavila do 1910. godine. Svečano otvorenje zgrade bilo je 30. ožujka 1910. godine. Tada je to bila jedna od najmodernijih zgrada u Dalmaciji. Ona se i danas koristi kao odgojno-obrazovna ustanova.⁴⁸

44 Kezić, *Arhitektura secesije u Splitu*.
45 Mašće, „Utjecaj Austro-Ugarske Monarhije na kulturu Mediterana,” 40.
46 Šverko, *Splitska škola za dizajn*, 94.
47 Piplović, *Kamilo Tončić*.
48 Ibid.

Kuća zaklade Martinis Marchi

U 20. stoljeću su izdržavanje javnih ustanova pomagali imućniji građani zakladama, novcem i nekretninama. Jedna od imućnijih obitelji bila je obitelj Marchi. Ona je potjecala s otoka Brača. S obzirom na to da članovi te obitelji nisu imali muških nasljednika, ostavili su više od 100.000 forinta u korist siromaha grada Splita. Time je došlo do osnutka zaklade *Casa di industria e ricovero Martinis Marchi* koja je bila u sastavu javne dobrotvornosti. Bila je to ustanova karitativnog karaktera za smještaj i prehranu siromaha.

U travnju 1911. godine raspisan je natječaj za gradnju nove zgrade Zavoda Martinis-Marchi. Bio je objavljen u splitskim dnevnim novinama *Naše jedinstvo*. Projekt je realiziran prema nacrtu Vicka Šakića i Lovre Lisičića. Zgrada je građena od fino obrađenog kamena sлагanoga u pravilnim redovima. Između katova nalazi se razdjelni kameni red. Glavni je ulaz smješten na južnom pročelju, a na sredini zapadnog i istočnog pročelja nalaze se dva sporedna ulaza. Iznad glavnog ulaza nalazi se terasa sa željeznom ogradom. Dragica Reljić u publikaciji *Manuški jubileji*⁴⁹ spominje kako je ta monumentalna građevina podignuta u duhu tradicionalnoga dalmatinskog graditeljstva, ali i s odjecima neostilske arhitekture.

Kamilo Tončić napravio je nacrt po kojemu je 1913. nadograđena kuća zaklade Martinis-Marchi. Iako su od gradske vlasti dobili odobrenje za samo jedan balkon na drugom katu, izveden je i novi krov na trećem katu bez dozvole. Ispod novog krova prozori su ostali niski i nezgrapni, što je zainteresiralo javnost i medije. Međutim, navodi Piplović⁵⁰, ta zgrada je po svom oblikovanju potpuno neutralna i ne pokazuje nikakve stilske naznake.

Tijekom godina je navedena zgrada nekoliko puta mijenjala funkciju, a 1952. godine prenamijenjena je u Osnovnu školu Manuš, što je i danas.⁵¹

Zaključak

Jedan od hrvatskih predstavnika secesije bio je Kamilo Tončić. Školovao se u Beču te je znanje o secesiji donio u Split i splitsku arhitekturu.⁵²

Njegovo prvo veliko djelo, kako navodi Ana Grgić u *Vodiču splitske arhitekture 20. stoljeća*⁵³, najznačajnija je secesijska zgrada u Splitu. Na području stare zgrade sagradio je novu reprezentativniju i bogatiju zgradu Sumpornih toplica. Reprezentativni figuralni i biljni dekorativni secesijski elementi odmah su uočljivi na pročeljima zgrade, a može ih se

49 Dragica Reljić, *Manuški jubileji* (Split: Osnovna škola Manuš, 2012).

50 Piplović, *Kamilo Tončić*.

51 Reljić, *Manuški jubileji*.

52 Kezić, *Arhitektura secesije u Splitu*.

53 Grgić, *Vodič*.

pronaći i u unutrašnjosti. Zgrada i danas funkcionira kao lječilište.

Drugo njegovo veliko djelo zgrada je Hrvatskog doma. Njegov nacrt te zgrade izazvao je različite reakcije, kako navodi Sanja Buble u svom članku „Hrvatski dom Kamila Tončića u Splitu“.⁵⁴ Njezinom gradnjom potaknut je razvoj i jačanje kulturnog i umjetničkog života u gradu. Prva velika manifestacija održana u prostorima Hrvatskog doma bila je *Prva dalmatinska umjetnička izložba Split* 1908. godine. Na njoj je izlagao velik broj hrvatskih važnih umjetnika poput Emanuela Vidovića, Tome Rendića, Vlahe Bukovca... U Hrvatskom domu osnovana su mnogobrojna umjetnička društva. Zgrada je uništena talijanskom okupacijom te je uklonjena sva dekoracija. Rekonstrukcija zgrade pokrenuta je 2017. kako bi se vratio njen prvotni izgled, a završena je 2020. godine.

Vila Tončić projekt je češkog arhitekta Karela Beneša, a Tončić je napravio nekoliko preinaka prema svom ukusu. Interijer svoje vile obogatio je raznim secesijskim detaljima, a sam je dizajnirao i namještaj kako bi sve zajedno što više odisalo secesijskim duhom. Vila je i danas u vlasništvu Tončićevih nasljednika.

Tončić se bavio i sakupljanjem narodnih nošnji i predmeta, što je poslije rezultiralo osnivanjem Etnografskog muzeja. Osnovao je i Galeriju umjetnina. Osim njegovih sakupljenih predmeta i djela, zbirke su, s vremenom, obogaćene različitim donacijama.

Tončić je zaslužan i za osnivanje Obrtne škole, a poslije je preuzeo i vodstvo njezine uprave.⁵⁵

Radio je na brojnim restauracijama i nadogradnjama postojećih zgrada poput kuće Ivana Save, kuće zaklade Martinis Marchi. Vodio je i radove na projektima Velike realke te zgrade Režije duhana.

Tončić je radio i na palači Pavlović, zgradi dr. Tommassea te vilama Rossignoli i Smodlaka. Međutim u konzultiranoj literaturi nije pronađeno više o tim njegovim radovima.

Svojim životom i radom ostavio je neizbrisiv utjecaj na arhitekturu Splita tog razdoblja te je njegova uloga u razvoju grada nezamjenjiva.⁵⁶

54 Buble, „Hrvatski dom Kamila Tončića.“

55 Piplović, *Kamilo Tončić*.

56 Kezić, *Arhitektura secesije u Splitu*.

Popis literature

- Adamec, Ana. „Secesija i modernitet.“ *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti* 31–32. br. 1 (1988).
- Belamarić, Joško, Iris Slade i Josip Vrandečić. *Prva dalmatinska umjetnička izložba. Split 1908*. Split: Galerija umjetnina, 2010.
- Boban, Zoran. *Izveštaj provedenih analiza žbuke stubišta i velike dvorane zgrade Hrvatskog doma u Splitu*. Split: NEIR d. o. o., 2018.
- Božanić-Bezić, Nevenka. „Prilog proučavanju secesije u Splitu.“ *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti* 8–9, br. 1 (1965).
- Braica, Silvio. *Još o počecima muzeja*. Split: Etnografski muzej, 2003.
- Buble, Sanja. „Hrvatski dom Kamila Tončića u Splitu.“ *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 42, br. 1 (2011): 417–441.
- Buble, Sanja i Sandi Bulibašić, ur. *Katalog soboslikarskih uzoraka iz prizemlja vile Tončić u Splitu*, Split: Privio d. o. o., 2015.
- Bulimbašić, Sandi. *Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić“ (2908. – 1919.): umjetnost i politika*. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti, 2018.
- Bulimbašić, Sandi. *Ostvarenje splitskog sna*. Split: Galerija umjetnina, 2009.
- Galić, Anđelka et. al, ur. *Katalog izložbe „Secesija u Hrvatskoj.“* Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2003.
- Ivanović, Nikola. „Povijest splitskih toplica.“ *Ethnologica Dalmatica*, br. 2 (1993).
- Kezić, Mario. *Arhitektura secesije u Splitu*. Split: Književni krug, 1991.
- Marasović, Katja. *Konzervatorski elaborat za uređenje vile i perivoja Tončić te za novu izgradnju na parceli*. Zagreb: Arhitektonski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zavod za graditeljsko nasljeđe, Mediteranski centar za graditeljsko nasljeđe, 2008.
- Mašće, Irena. „Utjecaj Austro-Ugarske Monarhije na kulturu Mediterana s okosnicom na grad Split.“ Magistarski rad, Tivat: Univerzitet Adriatik; Bar: Fakultet za mediteranske poslovne studije, 2017.
- Piplović, Stanko. „Fundacije i zgrade obitelji Martinis Marchi u Splitu.“ *Grada i prilozi za povijest Dalmacije*, br. 24 (2012).
- Piplović, Stanko. *Kamilo Tončić*. Split: Društvo prijatelja kulturne baštine, 1991.
- Piplović, Stanko. „Urbani razvitak Splita između dva rata.“ *Zbornik radova Desničinih susreta*, Zagreb, 2014.
- Reljić, Dragica. *Manuški jubileji: obilježavanje 100 godina zgrade OŠ Manuš i 60 godina djelovanja škole*. Split: Osnovna škola Manuš, 2012.
- Rupčić, Anamarija. *Zgrada Sumpornih toplica Kamila Tončića u Splitu. Izvorna metalna ograda stepeništa / sondažna istraživanja bojanih dijelova*. Split: NEIR d. o. o., 2019.
- Rupčić, Anamarija. *Zgrada Hrvatskog doma Kamila Tončića u Splitu. Podest i istočnog (ulaznog) stepeništa, cementne pločice/tvornica cementa Gilardi – Battiza*. Split: NEIR d. o. o., 2019.
- Rupčić, Anamarija. *Zgrada Hrvatskog doma Kamila Tončića u Splitu. Izvorno, kameno trokatno stubište*. Split: NEIR d. o. o., 2019.
- Rupčić, Anamarija. *Zgrada Hrvatskog doma Kamila Tončića u Splitu. Obnova dekoracije „stucco“ ukrasa u svečanoj dvorani*. Split: NEIR d. o. o., 2020.
- Rupčić, Anamarija. *Dekoratívni kameni vijenac na pročelju zgrade Hrvatskog doma Kamila Tončića u Splitu*. Split: NEIR d. o. o., 2018.
- Šverko, Ivana. *Splitska škola za dizajn. Uobličavanje strukovne risarske škole u Splitu 1907*. Split: Književni krug, 2003.
- „Nastava: Povijest škole.“ Tehnička škola za mehatroniku i strojarstvo Split. Pristupljeno 12. 3. 2022. http://ss-tehnicka-st.skole.hr/nastava/povijest_skole.

- Tušek, Darovan, Ana Grgić et al., ur. *Split: Arhitektura 20. stoljeća. Vodič*. Split: Sveučilište u Splitu Građevinsko-arhitektonski fakultet, 2011.
- Vojnović, Laura. „Kamilo Tončić i njegova djela.“ Završni rad, Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet, 2022.
- Vojnović Traživuk, Branka. „Narodna umjetnost kao građanska vrijednost: uloga likovnog folkloru u građanskoj kulturi Dalmacije u prvoj polovici 20. stoljeća.“ Etnografski muzej Split. Pristupljeno 20. 4. 2022. <https://etnografski-muzej-split.hr/muzej/povijest-muzeja>.
- Vojnović-Traživuk, Branka. *Tragom prvih zbirki Etnografskog muzeja u Splitu*. Split: Etnografski muzej Split, 2009.

Ovaj rad nastao je na temelju istoimenoga završnog rada („Kamilo Tončić i njegova djela“) na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Splitu 2022. godine.

Mentorica: prof. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

Komentor: izv. prof. dr. sc. Dalibor Prančević

Kamilo Tončić and His Oeuvre

This paper explores the architectural contributions of Split's architect Kamilo Tončić, pl. Sorinja (Zadar, 1878 – Split, 1961), a notable figure in Split's history. Among his listed works, the most significant are those featuring Art Nouveau stylistic elements, notably the Sulphur Spa building and the Croatian Cultural Centre. He participated in numerous renovations and adaptations of historical buildings in Split, leaving a lasting impact on the city's cultural landscape. Furthermore, he was the founder of the Ethnographic Museum, at that time called the Regional Museum for Folk Art and Handicraft, and the Museum of Fine Arts (then the Art Gallery). He collected and emphasized the value of artisanal and handicraft products, known as “folk art,” in Dalmatia and Bosnia. The paper draws from Mario Kezić's book on *Art Nouveau Architecture in Split*, and Stanko Piplović's monograph *Kamilo Tončić*.

This research is based on the BA thesis titled “Kamilo Tončić and His Oeuvre,” defended in 2022 at the Department of Art History, Faculty of Arts and Social Sciences in Split, under the supervision of Full Professor Ivana Prijatelj Pavičić and co-supervised by Associate Professor Dalibor Prančević.

ARHITEKTURA VOJTJEHA DELFINA: MODERNOST, EKSPERIMENTALNOST I EFEMERNOST

Karla Čudina

Sažetak

Ovim radom predstavljeno je dosad neistraženo stvaralaštvo hrvatskog arhitekta Vojtjeha Delfina (1921. – 1981.). Kvalitativnim metodama obrađeni su izvori iz arhivskih zbirki Atelijera Meštrović, Hrvatskoga restauratorskog zavoda, Udruženja hrvatskih arhitekata i privatne zbirke umjetnika Marka Tadića, kao i članci objavljeni u časopisima *Čovjek i prostor*, *Arhitektura*, *Šibenski list*, *Život umjetnosti* i dr. Najviše Delfinovih radova nastalo je u razdoblju od 1944. do 1971. godine, ali je većina ostala nerealizirana. Objekti javne namjene poput Muzeja Po-unja u Bihaću (1963.) i Doma Radio-televizije (1962.), uređenje interijera Atelijera Meštrović (1968. – 1969.), urbanistički projekti i planovi poput Idejnog urbanističkog rješenja naselja Trnje (1966.), početna su točka u promatranju Delfinove modernosti, inventivnosti i kreativnosti koja ponajviše dolazi do izražaja u eksperimentalnom projektu Hidromobilnog sistema (1966.).

Ključne riječi: Vojtjeh Delfin, futuristička arhitektura, turistička arhitektura, Hidromobilni sistem

Uvod

Arhitekt Vojtjeh Delfin rođen je 25. svibnja 1921. godine¹ u Splitu gdje je odrastao i završio srednju Tehničku školu. Stekao je diplomu inženjera arhitekta na Tehničkom fakultetu u Zagrebu 1954. godine,² a od 1955. do 1956.³ usavršavao se u majstorskoj radionici Drage Iblera,⁴ gdje je stekao i titulu akademskog arhitekta.⁵

- 1 Putovnica Vojtjeha Delfina, 1965. Privatni arhiv umjetnika Marka Tadića.
- 2 Davor Salopek, *13 arhitektonskih razgovora* (Petrinja: Arhitekti Salopek, 2017.), 164.
- 3 Ibid.
- 4 Radionica je osnovana pri Akademiji likovnih umjetnosti, a pohađali su je, među ostalima, i arhitekti Julije De Luca, Andrija Mutnjaković i Berislava Radimira; Tamara Bjažić Klarin, *Vila Ehrlich – Marić: Povijest gradnje, valorizacija i prijedlog konzervatorskih smjernica* (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2021), 12.
- 5 Boško Budisavljević, „Ponešto o kontejnerima u privremenoj arhitekturi“, *Život umjetnosti*, br. 107 (2020): 145.

Bio je aktivan član nekoliko organizacija – potpredsjednik školske organizacije *Tehničar*, član Saveza komunističke omladine Jugoslavije (SKOJ, od 1938.), član Narodnooslobodilačke borbe (NOB, od 1941.) i sveučilišne organizacije *Svjetlost*.⁶ Za vrijeme Drugoga svjetskog rata odlazi u izbjeglištvo u El Shatt gdje radi na svojim prvim projektima za privremeno naselje (1944. – 1946.).⁷ Po povratku u domovinu, nastavio je živjeti u Zagrebu sa suprugom Carmen Caratan⁸ do svoje smrti 1981. godine.⁹

U prvim poratnim godinama rad arhitekata većinski je nadziralo Ministarstvo građevina¹⁰ i državni projektni zavodi. Raskidanjem političkih odnosa sa Sovjetskim savezom započelo je osnivanje autonomnih arhitektonsko-urbanističkih zavoda, ureda, radionica i zadruga koje su pružale arhitektima slobodnije izvođenje projekata. Delfin je aktivno surađivao s arhitektonskim zadrugama i biroima. Radio je za Projektni biro Servisnih radionica Državnog sekretarijata unutrašnjih poslova Narodne Republike Hrvatske (DSUP NRH)¹¹, djelovao kao član *Graditelja* i *Tehničara*¹² zagrebačke Zadruga *Arhitekt*¹³ osnovane na inicijativu Društva arhitekata Hrvatske 1950. godine (DAH, od 1960. Savez arhitekata Hrvatske /SAH/). Usto, surađivao je s Urbanističkim zavodom grada Zagreba (UZGZ), Konzervatorskim zavodom u Zagrebu (KGZ) i Urbanističkim institutom SR Hrvatske.

Osim radionica i udruženja, izdavačka djelatnost pružala je pogled na arhitektonsku diferencijaciju i pothvate u glavnim državnim centrima.¹⁴

6 Salopek, *13 arhitektonskih razgovora*, 165–168.

7 Ibid.

8 Putovnica Carmen Caratan, 1964. Privatni arhiv umjetnika Marka Tađića.

9 Salopek, *13 arhitektonskih razgovora*, 164.

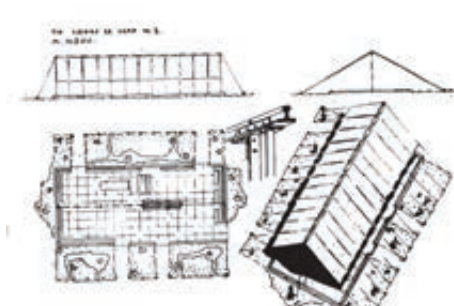
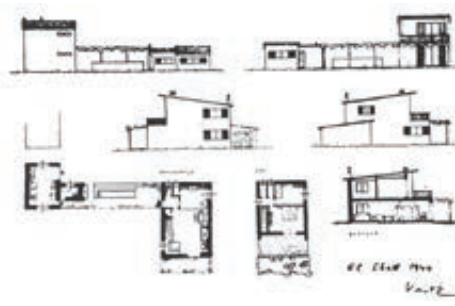
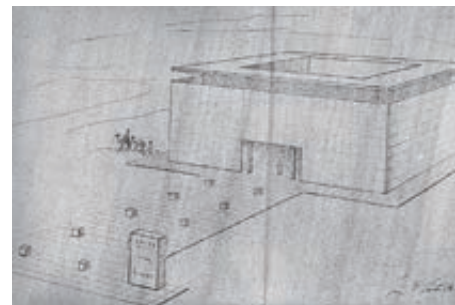
10 Jasenka Kranjčević, „Turističko i prostorno planiranje u Hrvatskoj i Jugoslaviji 1960-ih“, *Časopis za suvremenu povijest* 53, br. 3 (2021): 1188, <https://doi.org/10.22586/csp.v53i3.18737>.

11 Za DSUP NRH projektirao je idejno rješenje Srednje stručne škole 1962.; Uredništvo ČIP, „Projektni biro servisnih radionica DSUP-a NRH“, *Čovjek i prostor*, br. 120 (1963): 6.

12 Melita Čavlović, „Zadruga ‘Arhitekt’ u Zagrebu: pitanje slobode projektantskog djelovanja 1950-ih“, *Prostor* 25, br. 2 (54) (2017): 302.

13 Zadruga je osnovana 16. studenog 1950. s ciljem osamostaljenja arhitekata i afirmacije arhitekture. Prvi predsjednik bio je Slavko Delfin; „O nama: Povijest“, Udruženje hrvatskih arhitekata, pristupljeno 1. 6. 2023., <http://uha.hr/o-nama/>.

14 U Ljubljani je 1951. izlazio časopis *Arhitekt*, u Beogradu časopis *Pregled arhitekture* 1954. i *Arhitektura i urbanizam* 1960. godine; Danica Milan Stojiljković i Aleksandar Ignjatović, „Towards an authentic path: Structuralism and architecture in socialist Yugoslavia“, *The Journal of Architecture* 24, br. 6 (2019): 857, <https://doi.org/10.1080/13602365.2019.1684973>.



Sl. 1 – 4.
El Shatt:
Dragan Petrik,
mauzolej,
aksonometrija.
Privremeno ša-
torsko naselje.
Ivo Kurtović,
crteži kuća
i tipologija
sjenika, 1944.

Tako je DAH 1947. pokrenuo časopis *Arhitektura*, a 1954. počeo je izlaziti časopis *Čovjek i prostor* (ČIP)¹⁵ među čijim je osnivačima i urednicima bio i Delfin.¹⁶ Časopise je 1962. preuzelo vodstvo SAH-a, a Delfin je imenovan predsjednikom uredničkog odbora do 1963. godine.¹⁷ Dužnost glavnog urednika časopisa *Arhitektura* obnašao je od 1965. do 1969. godine¹⁸ te nakon toga ostaje članom Savjeta izdavačke djelatnosti.¹⁹ Delfinova želja bila je da *Arhitektura* „izraste u teoretsko problematski časopis, sposoban da postane osmišljeni i aktivni faktor progresa arhitektonske misli.“²⁰

Delfinovu arhitekturu odlikuje eksperimentalnost i vizionarstvo, efemernost i modernost funkcije i oblika, uvijek prožetih mišlju za očuvanjem i stvaranjem skladnog odnosa čovjeka, ambijenta i prostora. Delfin je najviše projekata izradio u razdoblju od 1944. do 1971. godine, a mnogi od njih bili su nagrađivani. Uz arhitekturu, Delfin se bavio i slikarstvom. Njegovi akvareli i crteži izlagani su u Zagrebu 1983. i 1991. godine.²¹

15 Čavlović, „Zadruga“, 297.

16 Uredništvo ČIP-a, Impresum, *Čovjek i prostor*, br. 1 (1954): 8.

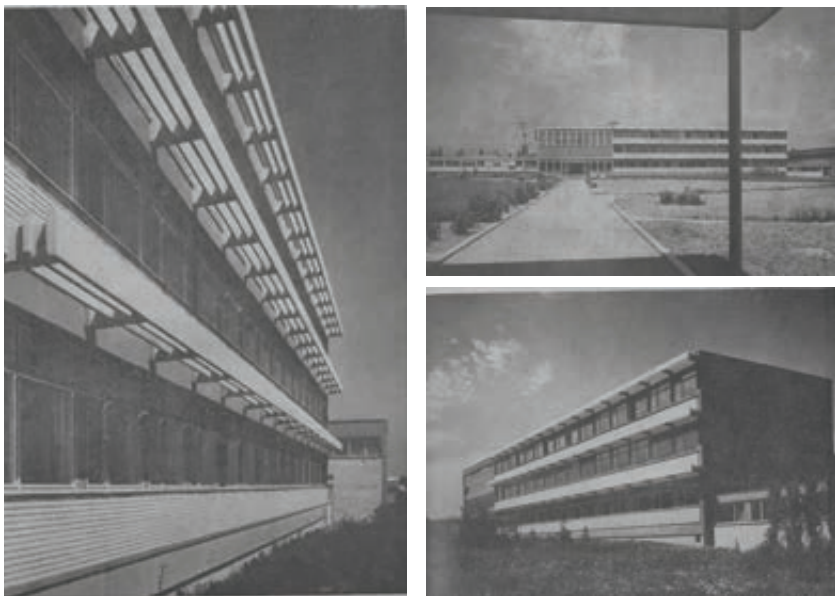
17 Uredništvo ČIP-a, Impresum, *Čovjek i prostor*, br. 121 (1963): 10.

18 Uredništvo *Arhitekture*, Impresum, *Arhitektura*, br. 104 (1969): 1.

19 Uredništvo ČIP-a, Impresum, *Čovjek i prostor*, br. 190 (1969): 28.

20 Vojtjeh Delfin, „Uvodnik“, *Arhitektura*, br. 89 (1965): 8.

21 Salopek, *13 arhitektonskih razgovora*, 164.



Kohezije modernosti

Škola i internat Narodne milicije u naselju Dubrava u Zagrebu jedini je realizirani Delfinov projekt 1958. godine. Darko Venturini školu karakterizira kao jedan od „najvećih i najinteresantnijih (ne samo školskih) objekata“²² te „jedno od rijetko uspješnih ostvarenja poslijeratne arhitekture.“²³ Sa suradnicima Aleksandrom Bakalom i Julijem Golikom, Delfin je dva dvoetažna kubusa istočno-zapadne i sjeverno-južne orijentacije povezao manjim objektom u kojemu je bila smještena blagovaonica, dok je sa zapadnom stranom jednog od objekata bila povezana gimnastička dvorana. Pažljivo riješena kompozicija sa svim potrebnim prostorijama uspostavila je kvalitetnu i funkcionalnu vezu prostora koji je ujedno mjesto obrazovanja i stanovanja.²⁴ Ritmičnost volumena i fenestracija naglašena brisolejima te očuvan okoliš pridonose ostvarenju ugodnog ambijenta. Premda, Venturini dodaje kako su odsutnost toplih boja i materijala, poput drva u interijeru, te preinake koje su uslijedile s godinama, izvan Delfinovih zamišli, zasigurno utjecale na konačnu kvalitetu cijele izvedbe.²⁵

Tijekom šezdesetih godina Delfin se, među ostalim, bavio projektiranjem i uređenjem muzejskih objekata. Ivo Maroević progovara o potrebi za sustavnom promjenom u projektiranju muzeja koji nisu samima sebi

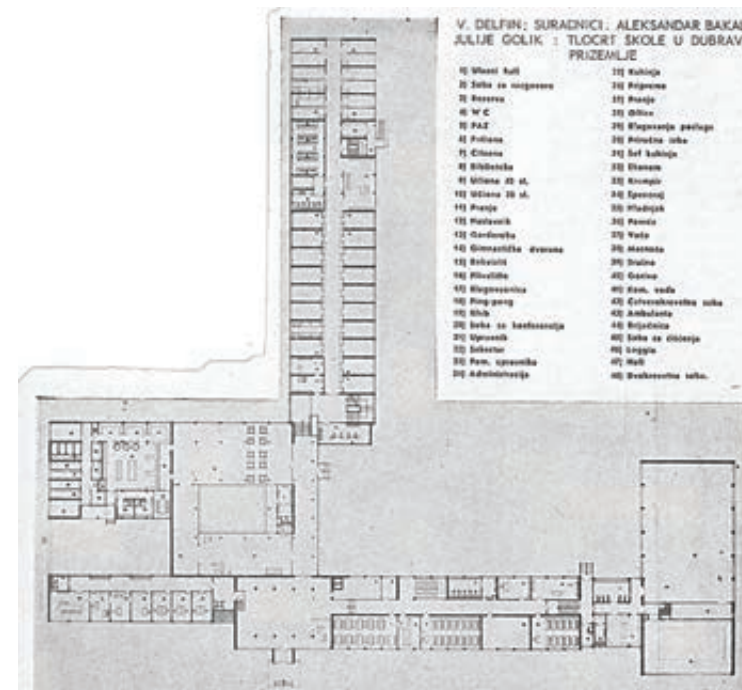
22 Darko Venturini, „Škola sekretarijata za unutrašnje poslove“, *Čovjek i prostor*, br. 118 (1963): 1.

23 Ibid.

24 Ibid., 2.

25 Ibid.

Sl. 5 – 9.
Vojtjeh Delfin
sa suradnicima
Aleksandrom Bakalom
i Julijem Golikom,
Škola Narodne milicije
ili Sekretarijata
unutrašnjih poslova
(SUP), 1958. Fotografije
škole s detaljem
brisoleta iznad prozora,
tlocrt prizemlja i
urbanističko rješenje
– situacija škole u
zagrebačkom naselju
Dubrava

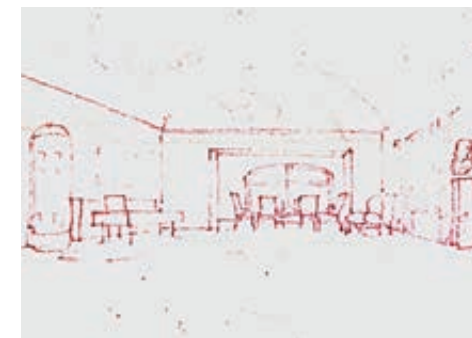
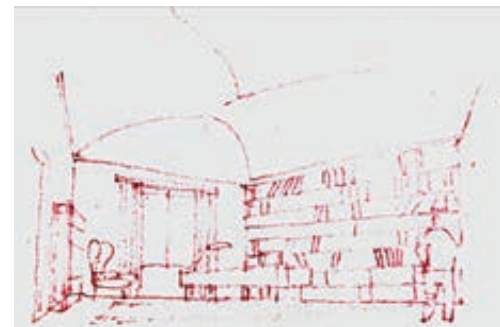




Sl. 10 – 16.
Vojtjeh Delfin, Muzej
Pounje, Bihać, 1963.
Fotomontaža i skice
Muzeja Pounje: tlocrt
prizemlja, tlocrt prvog
kata, situacija, poprečni
presjek A i B.



POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT



Sl. 17 – 19.
Vojtjeh Delfin,
prvi kat Atelijera
Meštrović, skica
kancelarije uprave
i biblioteke, 1968.

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

svrhom i koji ne isključuju najvažniji čimbenik – posjetitelja, promatrača, publiku. Takvi muzeji uobličuju svakodnevnicu, okolinu i umjetničku misao tvoreći kontemplativno dinamično, otvoreno i promjenjivo mjesto.²⁶

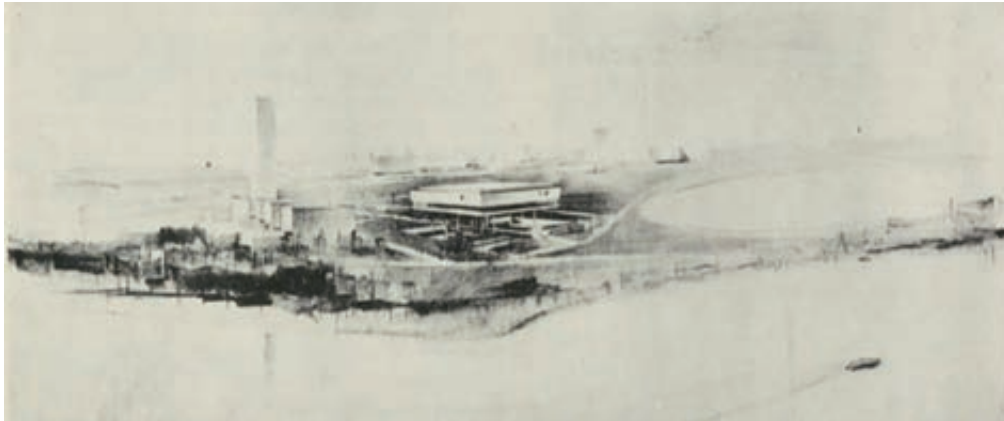
Tri Delfinova projekta za muzejske objekte odlikuje konceptualni *de-crescendo* – od monumentalnog Muzeja revolucije naroda Jugoslavije u Novom Beogradu, Muzeja Pounja u Bihaću do sasvim intimnoga uređenog interijera Atelijera Meštrović u Zagrebu.

Projekt za Muzej revolucije Delfin je izradio prema zahtjevima natječaja u suradnji s Grozdanom Kneževićem 1961. godine. Nagrađen je drugim mjestom uz rad Vjenceslava Richtera i Bože Antunovića.²⁷ Delfin i Knežević su djelovanje i važnost radničkog pokreta pretočili u monumentalni kvadratni armiranobetonski objekt. Čista jednostavna forma ovjenčana linearnom kontinuiranom fenestracijom izdizala se na stupovima nad velikim trgom. Arhitektonska misao objedinjena je pažljivim oblikovanjem čelično-kasetiranog krovišta, rasterećenjem komunikacijskih veza u prostoru te postupnim otvaranjem vizura muzeja ovisno o smjeru kretanja.²⁸ Predviđene su bile izložbe na otvorenom, prostori za

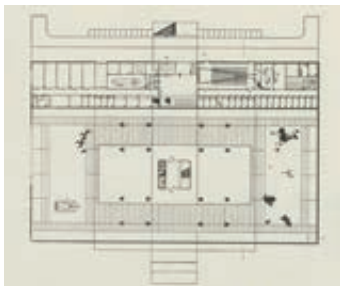
26 Ivo Maroević, „Novija muzejska arhitektura u Hrvatskoj“, *Čovjek i prostor*, br. 396 (1986): 6–9.

27 Uredništvo *Arhitekture*, „Natječaj za idejno rješenje zgrade Muzeja revolucije naroda Jugoslavije“, *Arhitektura*, br. 5–6 (1961): 19.

28 Ibid, 21.



Sl. 20 – 24.
Vojtjeh Delfin
i Grozdan
Knežević,
Muzej revolu-
cije naroda Ju-
goslavije, 1961.
Perspektive
Muzeja, tlocrt
drugog kata na-
mijenjenog za
stalni postav,
tlocrt niskog
prizemlja, po-
gonskog trakta
i otvorene izlož-
be, situacija.



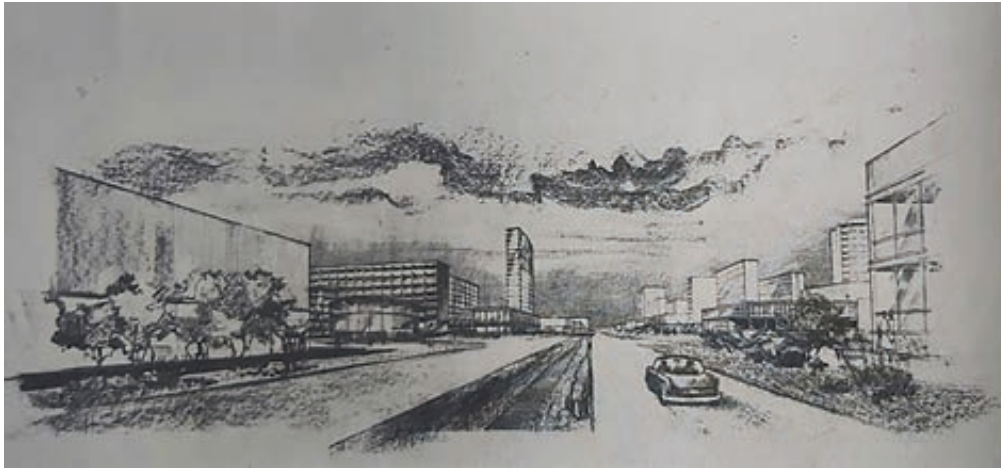
privremene izložbe, dok bi stalni postav muzeja bio smješten na drugom katu.²⁹ Uređenje postava slijedilo bi otvorenu prostornu formu modularnog tipa gdje su izložci postavljeni na čeličnim konstrukcijama, tzv. „lebdećim pladnjevima“, koji se mogu prilagođavati i pomicati ovisno o potrebama samog muzeja. Iako projekt nije realiziran, svojevrsni je spomenik oblikovan u duhu vremena.³⁰

Delfinu je dodijeljena druga nagrada i za projekt Muzeja Pounja u Bihaću 1963. godine. Tamo je bilo važno očuvati izvorni izgled okoline u koju će biti interpolirana zgrada samog muzeja. Delfin je u spoju tradicionalno-
ga i suvremenoga izrazio novo kvalitetno oblikovanje koje se nije isticalo

među ostalim objektima i kulturnim znamenitostima.³¹ Prizemlje objekta uklopljeno je s gradskim bedemima na istoj razini, dok se nad njima izdiže reprezentativna terasa prateći rub bedema i prva etaža u formi čistog kubusa.³² Ne naglašavajući objekt u volumenu i vertikali, uspostavljena je skladna cjelina u kojoj spomenici Kapetanove kule, crkvenog tornja i bedema i dalje ostaju dominantna točka u prostoru.³³ Unutarnji izložbeni prostor djelomično je otvorenog plana s pregradama,³⁴ a ostatak čine zasebni uredi, učionica, fotolaboratorij, studijske zbirke, sanitarni čvor itd.³⁵ Ni taj projekt nije realiziran, ali je idejno rješenje predstavljeno na izložbi u Bihaću 1963. godine³⁶ i na zagrebačkom prvom salonu 1965. godine.³⁷

Kao vanjski suradnik Restauratorskog zavoda Hrvatske (RZH)³⁸ Delfin je s tadašnjom kustosicom Vesnom Barbić³⁹ radio na uređenju stambenog dijela i izložbenog postava Atelijera Meštrović od 1968. do 1969. godine.⁴⁰ Izradio je idejni projekt, skice i studije detalja arhitekture i izložbenog postava, tehnički opis i nacрте prizemlja, prvog kata, mansarde i potkrovlja.⁴¹ Delfin je nastojao očuvati memorijalni i intimni karakter prostora nekadašnjega Meštrovićeva doma, u kojem je novi stalni postav uklopljen obazirući se na „veličinu, uređenje i prethodnu namjenu.“⁴² Poseban ambijent najbolje dočarava blagovaonica, s originalnim namještajem,

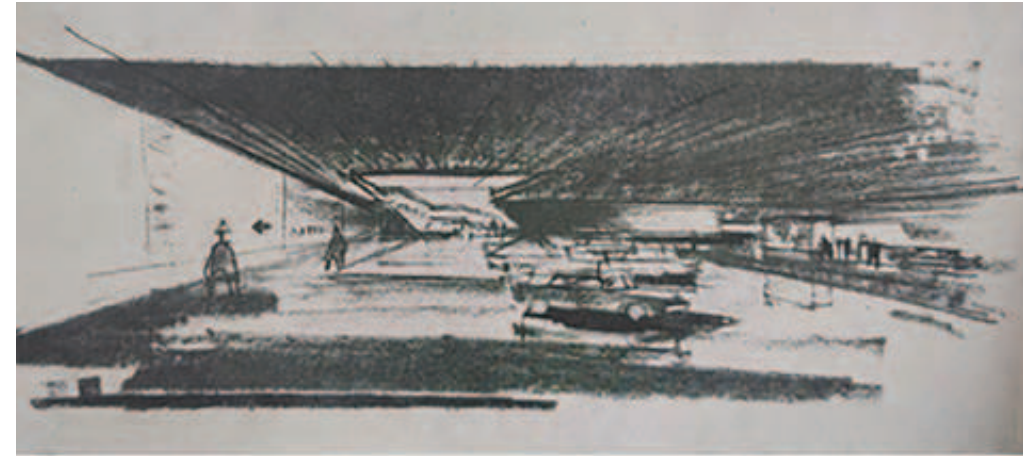
- 31 Natječajni rad vođen je pod šifrom „32323“, a prva nagrada, kao u slučaju Muzeja revolucije naroda Jugoslavije, nije bila dodijeljena. Suradnici u izradi projekta bili su arhitekt Tonko Mladina i fotograf Zlatko Movrin; Hamdija Salihović, „Muzej Pounja u Bihaću“, *Arhitektura*, br. 89 (1965): 59.
- 32 Anton Missoni, „Natječaj za idejni projekt Muzeja Pounje“, *Čovjek i prostor*, br. 130 (1964): 2.
- 33 Salihović, „Muzej“, 60.
- 34 Missoni, „Natječaj“, 2.
- 35 Salihović, „Muzej“, 60.
- 36 Missoni, „Natječaj“, 1.
- 37 Vinko Zlamalik, ur., *1. zagrebački salon 1965* (Zagreb: Umjetnički paviljon, 1965), 8.
- 38 Gabrijela Šaban, „Dvadesetogodišnjica rada Restauratorskog zavoda Hrvatske“, u *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske 12 – Katalog radova restauratorskog zavoda Hrvatske 1966 – 1986.*, ur. Vlado Ukrainčik (Zagreb: Mladost, 1987), 5–11.
- 39 Anita Kontrec et al., *Nevidljiva ruža – Invisible rose* (Zagreb: Muzeji Ivana Meštrovića, 21. 10. 2010. – 28. 11. 2010.).
- 40 Barbara Vujanović, „Pet desetljeća Atelijera Meštrović u Zagrebu“, *Kvartal* 6, br. 3–4 (2009): 107, <https://hrcak.srce.hr/173273>.
- 41 Galerija Meštrović, Zagreb, 1966./1967., „Popis planova u planoteci RZH, Galerija Meštrović, Zagreb“, broj dosjea 106, grupa nacрта B, Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda.
- 42 Barbara Vujanović, „Kuća umjetnika kao muzeji: ishodišna mjesta umjetnosti i njezina razumijevanja“, *Kontura*, br. 129 (2016): 20.



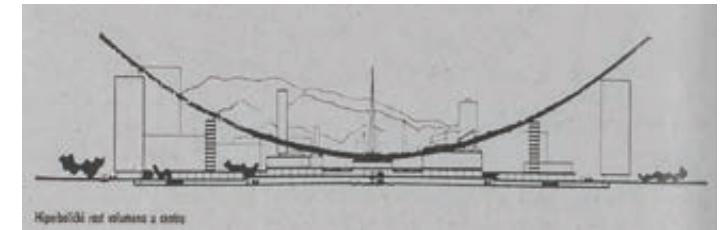
hrastovim podom i stubištem s uklopljenim drvenim raspelom *Vječno raspeti* (Zagreb, 1930.).⁴³ Također, Delfin je razmatrao mogućnost premještanja ureda, biblioteke i fototeke u prizemlje objekta kako bi prvi kat bio u potpunosti namijenjen izlaganju.⁴⁴ Skulpture do 40 cm bile bi postavljene u zasebne vitrine, dok bi one više bile izložene na hrastovim postamentima. Ostali reljefi smještali bi se u zidne niše s kontroliranim osvjetljenjem, a u prostorijama s dovoljno dnevnog osvjetljenja bila bi postavljena dodatna umjetna rasvjeta. Ostali tehnički aspekti uključivali su ugradnju ventilacije, centralnog grijanja, providnih zastora i slično.⁴⁵ Atelijer je svečano otvoren 21. ožujka 1969. godine, a po izboru kustosice Barbić izloženo je sveukupno 55 skulptura (27 brončanih, 26 gipsanih, jedna kamena i jedna aluminijska), 17 crteža i osam litografija,⁴⁶ nastalih u razdoblju od 1900. do 1950. godine.

Neizostavan dio Delfinova opusa su urbanistički planovi Južnog Zagreba (1962.) i naselja Trnje (1965.), grada Nina (1969.) i Sarajeva (1965.) koje je, osim potonjega, izveo kao suradnik UZGZ-a. Delfin je u suradnji s Grozdanom Kneževićem bio zadužen za razradu koncepcije uređenja centra južnog Zagreba. Crtež *Zagreb na Savi* prikazuje lijevu obalu Save – nezaobilazni prostorni element urbanističkih rješenja pred daljnjim šire-

- 43 „Vojtjeh Delfin: idejno rješenje uredjenja i postava prizemlja, prvog i drugog kata“, Urbroj 190/20, rad. jedinica 03, primljeno 26. 7. 1968. Galerije Grada Zagreba: Zagreb, Arhiv Atelijera Meštrović.
- 44 Ibid.
- 45 Ibid.
- 46 Ljiljana Čerina, „Četrdeset godina djelovanja i trideset godina izlaganja cjelovitog stalnog postava Atelijera Meštrović u Zagrebu, Fundacija Ivana Meštrovića“, *Muzeologija*, br. 36 (1999): 7 – 8, <https://hrcak.srce.hr/87683>.



Sl. 25 – 28.
Vojtjeh Delfin i Branko Kincl, projekt uređenja Trnja, 1965. Perspektiva Ulice Proleterskih brigada (današnje Ulice Grada Vukovara) sa visokim, srednjim i nižim volumenima. Skica kolnog saobraćaja ispod pješačkog trga u centru Trnja. Hiperbolički rast volumena u centru Trnja. Perspektiva priobalnog područja Save sa pokrovnim zelenilom: pored stambenih i javnih objekata predviđena su šetališta i rekreacijski centri.



njem grada – i vizuru na novo gradsko područje.⁴⁷ Delfin je razradio skice i perspektive za Idejno urbanističko rješenje Trnja u suradnji s Brankom Kinclom.⁴⁸ Nove zone naselja odlikuju različiti društveni sadržaji – kulturni, ugostiteljski, zabavni, poslovni – kao i stambeni objekti⁴⁹ projektirani prateći hiperbolični rast volumena udaljavanjem od gradskog centra.⁵⁰ Važan projektni element činila je koncepcija za uređenje zelenih površina, šetnice uz Savu i rekreacijskih centara te poboljšana prometna komunikacija

- 47 Zdenko Kolacio, „Grad na obali Save“, *Čovjek i prostor*, br. 111 (1962): 3.
- 48 Urbanistički zavod, *Trnje*, Idejno urbanističko rješenje Trnja izradili su stručnjaci i suradnici Urbanističkog zavoda grada Zagreba.
- 49 Zdenko Kolacio, „Idejno urbanističko rješenje Trnja“, *Čovjek i prostor*, br. 157 (1966): 2.
- 50 Urbanistički zavod, *Trnje*, Centri.



Sl. 29 – 35.
Skopje, 1965. Radovan Mišćević i Fedor Wenzler, idejno rješenje gradskog centra. Kenzo Tange i suradnici, idejno rješenje gradskog centra. Vojtjeh Delfin, kroki: Radio-televizijski centar, Sveučilišna biblioteka i fakultetski centar, Komplex Kala, pogled sa Vardara, Centralni komitet SK Makedonije i Sobraanje SR Makedonije

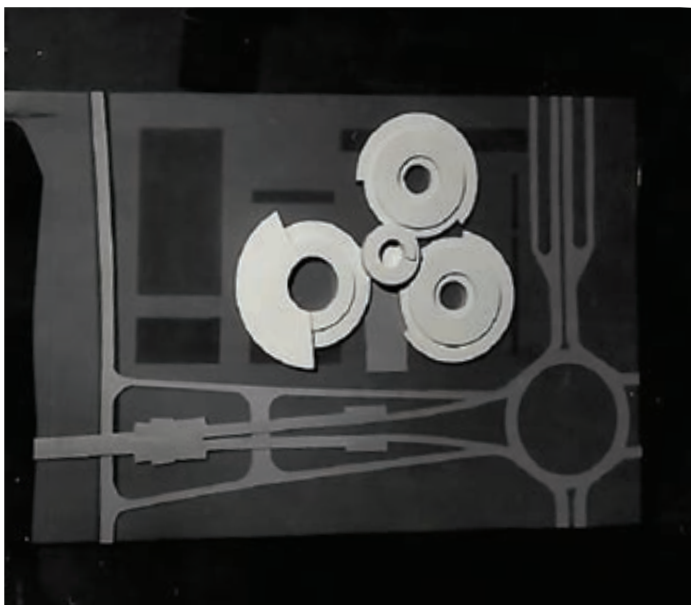


Sl. 36.
Vojtjeh Delfin i Grozdan Knežević, Zagreb na Savi, 1962.

podzemnim cestama i pješačkim hodnicima uz veći broj parkirnih i garažnih mjesta. Delfin je izradio i skice za Idejno urbanističko rješenje grada Skopja autora Radovana Mišćevića i Fedora Wenzlera.⁵¹ Značajka projekta leži u očuvanju autohtonog ambijenta uz zadržavanje i izražavanje tradicionalnih elemenata makedonske gradnje, otvaranju vizura na Čaršiju, tvrđavu Kale i Topanu,⁵² očuvanju zelenih gradskih površina te povezivanju grada s obje strane rijeke Vardar.⁵³

Posebice se ističe projekt za Dom Radio-televizije (RTV) u Zagrebu (1963.) koji je Delfin izradio sa suradnicima Vladimirom Ivanovićem, Grozdanom Kneževićem, Mirkom Maretićem, Zorom Jerković, Sašom Leskovarom i Lukom Švajberićem. Radilo se o natječaju na koji se prijavilo čak 45 radova, pri čemu je Delfinu i suradnicima dodijeljena druga nagrada.⁵⁴ Dom RTV-a trebao je biti izgrađen na naselju Trnje na površini od 86 400 m², a posebna pažnja bila je usmjerena na očuvanje vizura i pogled prema gradskom centru na jugu i Mostu slobode. Također, prostorno rješenje trebalo je balansirati između organizacijskih potreba, prometa i transporta, koncertnih dvorana,⁵⁵ studija za snimanje i ostalih upravnih prostorija, a što su Delfin i suradnici, prema riječima ocjenjivačkog suda, uspješno proveli.⁵⁶ Konačno arhitektonsko rješenje odlikuju tri centralna jednoetažna kružna objekta prošupljene sredine među kojima je prostorna komunikacija ostvarena u spoju sa središnjim manjim i višim kružnim objektom. Na zapadu, među konveksno-konkavnim formama, smjestio se i glavni prilazni trg. Zelene površine uređene su skladno, a poneke manjkavosti projekta za-

- 51 Radovan Mišćević i Fedor Wenzler, „Uvod,“ u *Skopje: centralno gradsko područje – idejno urbanističko rješenje* (Zagreb: Urbanistički institut SRH, 1965).
- 52 Mišćević i Wenzler, „Prostori osnovnih sadržaja.“
- 53 Mišćević i Wenzler, „Smjernice daljnjeg razvoja.“
- 54 Stjepan Gomboš, „Natječaj za Dom Radio-televizije u Zagrebu,“ *Čovjek i prostor*, br. 119 (1963.): 1–3.
- 55 Zamišljene su četiri koncertne dvorane – jedna za 1000, dvije za 250 i posljednja za 100 posjetitelja. Gomboš, „Natječaj“, 1.
- 56 Ibid.



Sl. 38 – 39.
Vojtjeh Delfin, Vladimir
Ivanović, Grozdan Kovačević,
Mirko Maretić, Dom RTV-a,
1963. Fotografije makete
iz arhiva umjetnika
Marka Tadića.

mjetne su u nedovoljno razrađenoj kontroli pristupnih putova dvoranama RTV-a i drugim tehničkim problemima.⁵⁷ To je još jedan u nizu nerealiziranih Delfinovih projekata, a zgrada u kojoj je i danas smještena Hrvatska radiotelevizija dovršena je 1984. godine prema projektu Nenada Bacha i Ratka Rausavljevića.⁵⁸

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

Eksperimentalni projekti

Tijekom 50-ih i 60-ih godina mnogi arhitekti promišljali su arhitekturu i prostore budućnosti. S napretkom tehnologije pomicali su granice tadašnjih arhitektonskih praksi. Grupa Archigram predstavila je projektom *Plug-in City* (1963. – 1966.) viziju grada koji čine megastrukture s mobilnim i personaliziranim montažnim jedinicama. Za rješenje problema urbane ekspanzije⁵⁹ Vjenceslav Richter razvio je projekt *Sinturbanizam* (1964.) koji odlikuju mobilni megazigurati prikladni za stanovanje do 12 000 ljudi.⁶⁰ Andrija Mutnjaković projektom *Domobil* (1964.) razvio je nekonvencionalnu stambenu kuću – objekt koji poput stroja reagira na ljudske potrebe i mijenja svoj oblik.⁶¹ Spomenuti projekti, kao i mnogi drugi, svjedoče ekspanziji arhitektonske vizionarske misli.

Tomislav Odak navodi brojne vizionarske projekte koji su mahom ostali neostvareni, a koji postaju izvorima inspiracije i daljnjih interpretacija.⁶² Delfin ističe kako se „arhitektura verificira u vremenu (...), bez obzira u kojoj je epohi nastala... Bit u arhitekturi, kao i u svakoj djelatnosti, stvar je jednog sazrijevanja, a ne jednog trenutka.“⁶³

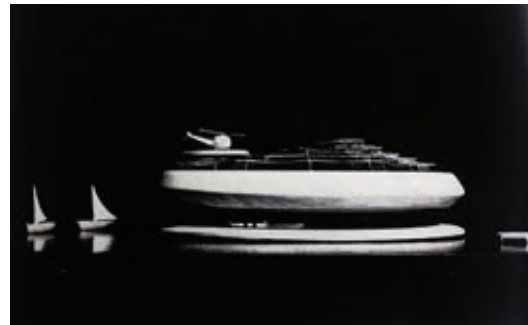
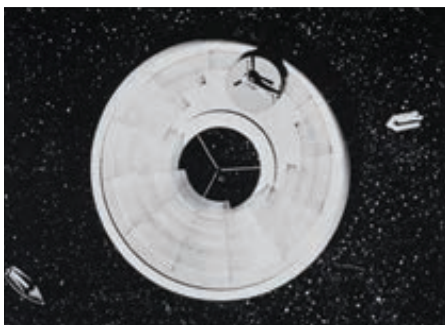
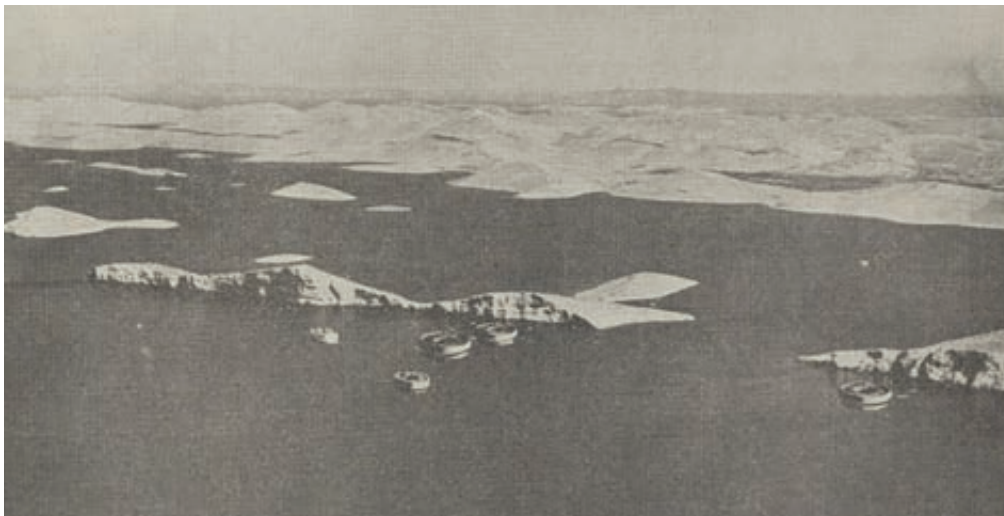
Različitost pojmova eksperimentalan, radikalan, futuristički, utopijski, vizionarski, spekulativni, predstavili su Tonči Čerina, Tihomir Jukić i Mojca Smode Cvitanović, naglašavajući kako više njih nerijetko može karakterizirati jedan projekt. Prema tome vizionarski projekti promišljaju budućnost i realiziraju se kad se za to poslože svi čimbenici, bili oni politički, ekonomski ili tehnološki. Futuristički projekt usmjeren je na unaprjeđenje okoline, a paralelno slijedi tehnološki i društveni napredak. Projekti koji nadilaze stvarnost i kreiraju idealne životne uvjete definiraju se kao utopijski, a prema teoretičarima i arhitektima poput Miguela Fissaca, Tomislava Odaka ili Ivana Jurasca, takvi projekti nisu inicijalno zamišljeni da budu ostvareni. Autori zaključuju kako je pojam eksperimen-

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

- 59 Maroje Mrduljaš, „Vjenceslav Richter i arhitektura: angažiranost protiv asistencije“, u *Vjenceslav Richter: buntovnik s vizijom*, ur. Martina Munivrana i Vesna Meštrić (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2017.), 85.
- 60 Maroje Mrduljaš i Vladimir Kulić, „Richterov sinturbanizam / Prošireno polje sinteze: Urbanizam, umjetnosti, politika“, u *Vjenceslav Richter: buntovnik s vizijom*, ur. Martina Munivrana i Vesna Meštrić (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2017.), 147.
- 61 Sandra Križić Roban, „Obilježja modernosti na području arhitekture, urbanizma i unutrašnjeg uređenja nakon Drugoga svjetskog rata“, u *Socijalizam i modernost – Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.*, ur. Ljiljana Kolečnik (Zagreb: MSU, IPU, 2011.), 116.
- 62 Tomislav Odak, *Hrvatska arhitektura dvadesetog stoljeća: neostvoreni projekti* (Zagreb: UPI-2M plus, Studio forma urbis, 2006), 8.
- 63 Salopek, *13 arhitektonskih razgovora*, 165.

57 Ibid, 4.

58 Nenad Bach, „TV-dom u Zagrebu“, *Čovjek i prostor*, br. 377 (1984): 28.



mental – lišen ideološke, vremenske i drugih odrednica – najprikladniji za opis arhitektonskog istraživanja u najširem smislu.⁶⁴

Delfinov *Hidromobilni sistem* autori uvrstavaju među futurističke projekte, dok ga ostali opisuju kao vizionarski i utopijski projekt.⁶⁵ Izgradnji odnosa arhitekture, čovjeka i prirode može pomoći „svako gledanje u budućnost, čak i od ljudi koji nisu stručnjaci.“⁶⁶ Međutim, prema Delfinu „futurologija, avangardizam i vizionarska arhitektura temelje pretpostavke budućnosti pod utjecajem prevladavajućih tehničkih dostignuća“,⁶⁷ a isključivanjem čovjekovih potreba takvi projekti ne pružaju pravilne

64 Tonči Čerina, Tihomir Jukić i Mojca Smode Cvitanović, „Conceptual Definition of the Term Experimental Architecture; Ambiguity of Terminological Attributions.“ *Prostor* 30, br. 2(64) (2022): 168–177, [https://doi.org/10.31522/p.30.2\(64\).3](https://doi.org/10.31522/p.30.2(64).3).

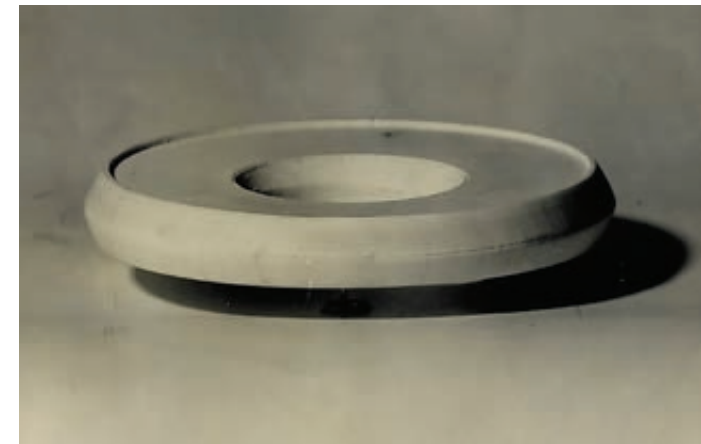
65 Ibid.

66 Salopek, *13 arhitektonskih razgovora*, 171.

67 Vojtjeh Delfin, „Umjesto uvodnika“, *Arhitektura*, br. 97–98 (1968): 3.

Sl. 40 - 42.
Vojtjeh Delfin –
Hidromobilni sistem,
1966. Montažni prikaz
Hidromobilnog sistema
na moru.

Sl. 43.
Maketa *Hidromobilnog*
sistema, fotografije:
Ante Roca 1966.



odgovore za oblikovanje prostora.⁶⁸ Prema tome, tehnološka i tehnička dostignuća budućnosti pružala bi potencijal izgradnje modularnih konstrukcija, prilagodljivih i promjenjivih u odnosu na ljudske potrebe. Eksperimentalni projekti nisu isključivali upotrebu svemirske⁶⁹ tehnologije⁷⁰, pa tako ni *Hidromobilni sistem* „plovidbu kozmičkim prostorima“.⁷¹

Hidromobilni sistem

Jadransku obalu zahvatio je val nekontrolirane turističke izgradnje 60-ih godina. U tom pogledu je Delfin isticao važnost očuvanja priobalnog ambijenta u kojem arhitektura može uspostaviti harmoničnu cjelinu.⁷² Smatrao je kako „smještaj velikog broja turista u objektima (...) raznih vrsta i tipova hotela, vikendica, kampova, predstavlja (...) ozbiljnu opasnost narušavanja prirode, obale i vegetacije, ruralnih naselja“⁷³ tvoreći umjetnu i manje privlačnu sredinu.⁷⁴ Kao odgovor na problem Delfin je projektirao *Hidromobilni sistem* s ciljem apsolutnog očuvanja prirode, povijesnog i kulturnog dobra, rasterećenja turističkih kapaciteta te pružanja popuno drugačijeg iskustva odmora i putovanja do udaljenijih, tada

68 Ibid.

69 Astronautičar Herman Potočnik predstavio je još 1928. ideju o geostacionarnoj orbiti s modularnim trajno naseljivim kružnim postajama i komunikacijskim satelitima; Sandra Smiljanić i Ivan Mlinar, „Uloga grada u znanstvenofantastičnim filmovima“, *Prostor* 24, br. 2(52) (2016): 247, [https://doi.org/10.31522/p.24.2\(52\).8](https://doi.org/10.31522/p.24.2(52).8).

70 Križić Roban, „Obilježja“, 108.

71 Vojtjeh Delfin, „Turistički hidromobilni sistem“, *Čovjek i prostor*, br. 171 (1967): 1, 8–10.

72 Delfin, „Uvodnik“, 8.

73 Delfin, „Turistički“, 8–10.

74 Ibid.

nepristupačnijih otoka.⁷⁵

Sistem bi sačinjavala dva „hidroobjekata“ ili „hidroida“ – mobilni, plutajući objekti koji se zakreću oko svoje osi, od kojih je prvi cjeloviti tip A (d = 55 m), a drugi kombinirani tip B podijeljen na hidroid B1 (d = 55 m) i manji hidroid B2 (d = 35 m).⁷⁶ Kružna konstrukcija dobila bi se spajanjem armiranobetonskih pontona u jedinstveni obruč otporan na vremenske neprilike, a bile bi korištene i druge prerađene sirovine poput čelika, stakla, drva i plastike. Unutar pontona smještali bi se agregati, spremište goriva, hidrofori koji pružaju mogućnost razvoja sustava za desalinizaciju mora.⁷⁷

U hidroidu tipa A nalazile bi se sobe, apartmani i kajiti opremljeni dvama krevetima i namještajem ili pomoćnim ležajem veličine 17 m² – 25 m². Sve prostorije bile bi modularne jedinice s montažnim čeličnim konstrukcijama pregrada i obloga.⁷⁸

Kombinirani tip hidroida B tipa analogan je paviljonskom tipu hotela. Tip B1 sadržavao bi oko sto ležajeva i prostorije za doručak, dok bi u tipu B2 bili smješten restoran za oko tristo osoba uz mogućnost povećanja kapaciteta posluživanjem na terasi zaštićenoj tendama. Društvene prostorije činili bi bar, terasa za sunčanje, kino, solarij, bazeni u razini mora. Ostali sadržaji uključivali bi recepciju, upravu, ambulantu, pristanište za helikoptere i čamce koji bi prevozili putnike do objekata sa za to predviđenih punktova. Hidroidi bi mogli ploviti cijelu godinu, a ne samo tijekom ljetnih mjeseci. Delfin je predvidio i razvoj zdravstvenog turizma u ugodnoj mediteranskoj klimi i druge društvene aktivnosti poput ribolova, jedrenja, veslanja ili skijanja na vodi. Potencijalan problem predstavlja ograničen broj punktova na otocima i obali, slaba prometna povezanost ili nedostatak službenog osoblja. Mobilnost putnika s jednog objekta, ovisno o broju putnika, može biti ograničena, a zahtijevala bi više plovila, pravilno provedene sigurnosne mjere i predviđanje mogućih vremenskih promjena.

Plovidba hidroidima zamišljena je tijekom cijele godine tako da nije ograničena samo na ljetne mjesece. Dapače, ugodna mediteranska klima može biti pogodna za razvoj zdravstvenog turizma, iako njegova namjena nije ograničena isključivo na njega. Hidroidi bi se mogli koristiti kao prostori za održavanje izložbi, svečanosti, festivala, koncerata i ostalih događanja.

Projekt naposljetku nije realiziran, a iza njega stajao je „jedan čovjek i (...) jedna misao, jedno razumijevanje našeg problema ili recimo naše prirode, jednog odnosa prema našoj prirodi.“⁷⁹ *Hidromobilni sistem* predstavljen

75 Radovan Mišćević, *Fenomen grada* (Zagreb: Mlinarec i Pavić, 2009), 199.
76 Delfin, „Turistički“, 8–10.
77 Ibid.
78 Ibid.
79 Salopek, *13 arhitektonskih razgovora*, 171.

je u sklopu 3. Zagrebačkog salona održanog od 8. svibnja do 8. lipnja 1966.⁸⁰ u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu i na Izložbi arhitektonskih projekata u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu od 16. srpnja do 31. srpnja 1971. godine.⁸¹

O odnosima i utjecaju na okoliš danas se razmišlja više nego ikad. Akcije i planovi provođenja održivog razvoja u interesu su velikog broja država, posebno s obzirom na daljnja predviđanja klimatskih promjena i njihovog utjecaja na daljnji život na Zemlji. Umjetnik Vilim Halbarth, inspiriran dugotrajnim boravkom u splitskom brodogradilištu, tehnikom rada i materijalima, na svojoj izložbi *5500 dana* (Salon Galić, 12. 5. 2023. – 1. 6. 2023.) promišlja strukture budućnosti. Halbarthova je spoj elemenata brodskog crteža – pravca, kruga i elipse – čijim je pomnim oblikovanjem nastao mobilni hidro-neboder. Plutajući objekt leži na dva „kraka“ nad čijim se sjecištem izdiže visoki toranj koji je, kao i njegovi ostali dijelovi, otvoren okruglim brodskim prozorima. Vizionarski hidro-neboder također je poticaj na promišljanje o mogućim promjenama koje bi se mogle odraziti na dosadašnji način života ako ekološki i urbani problemi ostanu neriješeni.⁸²

Efemerne strukture

Pojam „efemerno“ podrazumijeva privremenu, kratku i prolaznu pojavu. Prema Miljani Zeković dosadašnje poimanje pojma potrebno je detaljnije definirati kako bi se spriječile moguće nedorečenosti. Ako se isključivo promatra vremenska odrednica efemernoga, odnosno (ne)trajnost takve arhitekture, ona bi ipak morala imati određeni period prolaznosti jer bi bez njega svaka takva pojava mogla biti efemerna s obzirom na to da je ovisna o prolasku vremena. Delfinove projekte za *Hidromobilni sistem*, pozornice na otvorenom i naselja u El Shattu (1945./1946.) odlikuje karakteristika privremenosti i mobilnosti. Arhitekt Robert Kronenberg naglašava kako prednost efemernih i portabilnih struktura leži u njihovoj ponovnoj upotrebi i reciklaži.⁸³ Jedan takav prethodno spomenuti primjer je Archigramov projekt *Plug-in City* zasnovan na privremenosti i mobilnosti varijabilnog broja stambenih struktura na nekom mjestu koje se, ako je to potrebno, mogu lako ukloniti.⁸⁴ Delfinovi projekti podrazumijevaju

80 Uredništvo ČIP-a, „Izazov“, *Čovjek i prostor*, br. 312 (1979): 7.
81 Ibid.
82 Dora Derado-Giljanović, „Vilim Halbarth: 5500 dana,“ HULU Split, pristupljeno 15. 6. 2023., <http://hulu-split.hr/izlozbe/vilim-halbarth-5500-dana/>.
83 Miljana Zeković, „Efemerna arhitektura u funkciji formiranja graničnog prostora umetnosti“ (Doktorska disertacija, Sveučilište u Novom Sadu, 2015), 23–26.
84 Nicolò Chierichetti, „Colonization of Space. Ephemeral Megastructures for New City Forms. Archigram Case,“ Figshare, 2. veljače 2021.,

efemernost koja nije temeljena isključivo na upotrebi pristupačnih, jednostavnih materijala za oblikovanje jednostavnih konstrukcija.

Budući da projekt *Hidromobilni sistem* nije ostvaren, nemoguće je predvidjeti uspješnost mobilnosti svih hidroida ili faktor zadovoljstva posjetitelja. S obzirom na to da hidroidi mogu biti u funkciji tijekom cijele godine, njihovo „nestajanje“ tijekom vremena ne bi bilo provedeno u potpunosti. Efemernost se, međutim, može sagledavati s obzirom na položaj hidroida u određenom vremenu na određenom prostoru, odnosno ako hidroid plovi i zaustavlja se na otoku Braču, odlike efemernosti sagledavale bi se u kontekstu takvog okruženja.

U porastu ljetnih igara, festivala i kazališnih programa⁸⁵, Delfin je osmislio prikladno urbanističko-arhitektonsko rješenje za interpolaciju pozornica na otvorenu gradsku strukturu. Pozornice mogu biti fiksne, montažne i pokretne. Njihova efemernost u određenom periodu, primjerice za vrijeme festivalske sezone, nanovo oblikuje gradske prostore i pridonosi ambijentu koji utječe na cjelokupni promatračev doživljaj. Pokretna gledališta mogu biti konstruirana od kamena i platna čuvajući povijesni ambijent,⁸⁶ a nakon scenske izvedbe mogu biti u potpunosti uklonjena ili premještena na sasvim drugo područje. U postavljanju pozornica Delfin naglašava važnost prirodnih elemenata koji utječu na odnos glumca i publike. Primjerice, navodi Mjesečevu svjetlost, geografske i klimatske uvjete i akustiku kao bitnu odliku scenskog sadržaja. Rossijev projekt *Teatro del Mondo (Kazalište svijeta)*, nastao za Venecijanski bijenale 1980. godine, također karakterizira efemernost – privremeno plutajuće kazalište s ucrtanom putanjom kretanja.⁸⁷

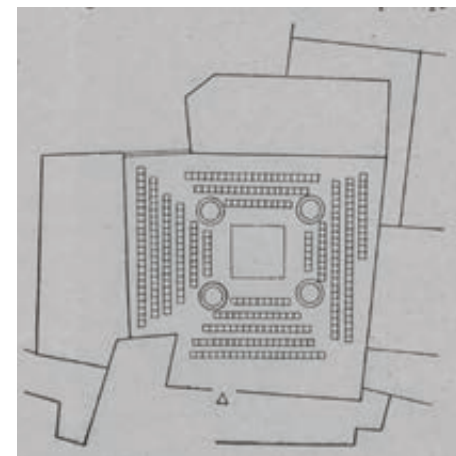
Delfin je tijekom Drugoga svjetskog rata sudjelovao u organiziranju privremenih šatorskih naselja za izbjeglice u El Shattu. Bio je zadužen za vodstvo Upravne zgrade unutar Tehničkog odjela Centralnog odbora zbjega. Privremeno naselje sadržavalo je kantu, bolnicu, crkvu, kuhinju, skladišta, praonice rublja, kazalište, omladinski dom itd. Premda nije poznato je li i koje je projekte Delfin izradio, prema nacrtima Ive Kurtovića može se vidjeti da se radilo o klinastim šatorima A-okvira i jedno-

<https://doi.org/10.6084/m9.figshare.13702063.v4>.

85 Poznate su bile Dubrovačke ljetne igre, zatim festival dalmatinskih kazališta (od 1950.), Zagrebački (1954.), Opatijski (1958.) i Splitski (1960.) festivali zabavne glazbe; Josip Pavić i Andrija Bakula, „Ljetna pozornica – neodgovorna potreba: stara ideja o novoj namjeni tvrđave sv. Mihovila u Šibeniku u novinskim člancima i drugim arhivskim izvorima (1953. – 1975.)“, *Vjesnik dalmatinskih arhiva*, br. 1 (2020): 223.

86 Vojtjeh Delfin, „Ljetne pozornice – otvorena gledališta“, *Čovjek i prostor*, br. 101 (1960): 1, 6.

87 Silva Kalčić, *Svijet prema labirintu: eseji o visokoj modernosti i postmodernizmu 1970-ih i 1980-ih* (Zagreb: ULUPUH, 2017.), 75.



Sl. 44 – 46.
Vojtjeh Delfin, 1960.
Gledalište „4 bunara“ s
centralno postavljenom
binom, Šibenik.
Improvizirano gledalište,
Šibenik, Masna ulica.
Teatar na otvorenom,
kroki.



stavnijim manjim objektima s jednostrešnim krovom.⁸⁸ Efemernost tog projekta proizlazi iz napuštanja naselja po završetku rata pri čemu ona u potpunosti nestaju. Obnovljeno je jedino izbjegličko groblje koje pretače efemernu arhitekturu u memorijalni, spomenički prostor.

Zaključak

Prema Delfinu „ambijent u svojoj posebnosti postaje sve više dio opće slike svijeta“⁸⁹ jer „ambijent nije samo refleks, već u isti mah i preduvjet ljudskog postojanja. Nemoguće je htjeti izmijeniti svijet, čovjeka u njegovom društvenom biću, ako se ne shvati da je bitan preduvjet tog zahtjeva i izmjena ambijenta kao uvjet razvoja njegova egzistencije ka boljem, slobodnijem i ljepšem životu.“⁹⁰ To je ono što odlikuje Delfinove projekte

88 Jasenka Kranjčević, „Dalmatinski arhitekti u zbjegu u Egiptu 1944. – 1946.“, *Kulturna baština*, br. 40 (2014): 221.

89 Salopek, *13 arhitektonskih razgovora*, 165.

90 Delfin, „Uvodnik“, 8.



Sl. 47.
Vojtjeh Delfin
s kolegama u
arhitektonskoj
radionici.

– harmoničan odnos čovjeka i ambijenta, okruženja. Počevši od jedino-
ga ostvarenog projekta Škole Narodne milicije, preko Muzeja Pounja u
Bihaću, Muzeja revolucije naroda Jugoslavija do Doma RTV-a, vidljive su
odlike internacionalnog stila moderne u spoju funkcije i finih čistih linija,
kvadratnih i kružnih formi, uklopljenih među povijesni „stari“ i suvremeni
„novi“ krajolik. Delfinove vizije razvoja turizma na jadranskoj obali prenio
je u eksperimentalni projekt *Hidromobilnog sistema* koji pruža rješenje za
rastući problem neracionalne i nekontrolirane izgradnje, ali bitno vodeći
računa o odnosu čovjeka i prirode. Privremenost ili efemernost Delfino-
vih projekata nije samo odlika hidroida nego i onih za naselje u El Shattu
i pozornica na otvorenom. Delfinova crtačka sposobnost najviše je vid-
ljiva iz urbanističkih projekata za naselje Trnje i grad Skoplje. Delfinov
suradnik na projektima bio je Grozdan Knežević, a koji ističe Delfinov
„znatiželjan duh, pun kritičnosti (...) koji je svoju odanost humanističkim
vrijednostima arhitektonskog poziva dokazivao cijelim svojim životom.“⁹¹

Izvori

- Čudina, Karla. „Vojtjeh Delfin – eksperimentalna i privremena arhitektura“. Diplomski rad, Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet, 2022.
- Arhiv Atelijera Meštrović.
- Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda.
- Privatni arhiv umjetnika Marka Tadića.

Popis literature

- Bach, Nenad. „TV-dom u Zagrebu.“ *Čovjek i prostor*, br. 377 (1984): 28–29.
- Bjažić Klarin, Tamara. *Vila Ehrlich-Marić: Povijest gradnje, valorizacija i prijedlog konzervatorskih smjernica*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2021.
- Budisavljević, Boško. „Ponešto o kontejnerima u *privremenoj* arhitekturi.“

91 Grozdan Knežević i Tomislav Premerl, „Umro arhitekt Vojtjeh Delfin“, *Čovjek i prostor*, br. 1 (346) (1982): 22.

- Život umjetnosti, br. 107 (2020): 142 – 155. doi: 10.31664/zu.2020.107.08.
- Chierichetti, Nicolò. „Colonization of Space. Ephemeral Megastructures for New City Forms. Archigram Case.“ Figshare, 2. veljače 2021. <https://doi.org/10.6084/m9.figshare.13702063.v4>
- Čavlović, Melita. „Zadruga ‘Arhitekt’ u Zagrebu: pitanje slobode projektantskog djelovanja 1950-ih.“ *Prostor* 25, br. 2(54) (2017): 288–305.
- Čerina, Ljiljana. „Četrdeset godina djelovanja i trideset godina izlaganja cjelovitog stalnog postava Atelijera Meštrović u Zagrebu, Fundacija Ivana Meštrovića.“ *Muzeologija*, br. 36 (1999): 7–31. <https://hrcak.srce.hr/87683>.
- Čerina, Tonči, Tihomir Jukić i Mojca Smode Cvitanović. „Conceptual Definition of the Term Experimental Architecture; Ambiguity of Terminological Attributions.“ *Prostor* 30, br. 2(64) (2022): 168–177. [https://doi.org/10.31522/p.30.2\(64\).3](https://doi.org/10.31522/p.30.2(64).3)
- Delfin, Vojtjeh. „Ljetne pozornice – otvorena gledališta.“ *Čovjek i prostor*, br. 101 (1960): 1, 6.
- Delfin, Vojtjeh. „Turistički hidromobilni sistem.“ *Čovjek i prostor*, br. 171 (1967): 1, 8–10.
- Delfin, Vojtjeh. „Uvodnik.“ *Arhitektura*, br. 89 (1965): 8.
- Delfin, Vojtjeh. „Umjesto uvodnika“, *Arhitektura*, br. 97–98 (1968): 3.
- Derado-Giljanović, Dora. „Vilim Halbarth: 5500 dana.“ HULU Split. <http://hulu-split.hr/izlozbe/vilim-halbarth-5500-dana/>.
- Gomboš, Stjepan. „Natječaj za Dom Radio-televizije u Zagrebu.“ *Čovjek i prostor*, br. 119 (1963.): 1–6.
- Kalčić, Silva. *Svijet prema labirintu: eseji o visokoj moderni i postmodernizmu 1970-ih i 1980-ih*. Zagreb: ULUPUH, 2017.
- Knežević, Grozdan i Tomislav Premerl. „Umro arhitekt Vojtjeh Delfin.“ *Čovjek i prostor*, br. 1 (346) (1982): 22.
- Kolacio, Zdenko. „Grad na obali Save.“ *Čovjek i prostor*, br. 111 (1962): 3, 5.
- Kolacio, Zdenko. „Idejno urbanističko rješenje Trnja.“ *Čovjek i prostor*, br. 157 (1966): 1–3.
- Kontrec, Anita, Danica Plazibat, Dalibor Prančević, Janet Berković i Robertina Tomić. *Nevidljiva ruža – Invisible rose*. Zagreb: Muzeji Ivana Meštrovića, 21. 10. 2010. – 28. 11. 2010.
- Kranjčević, Jasenka. „Turističko i prostorno planiranje u Hrvatskoj i Jugoslaviji 1960-ih.“ Časopis za suvremenu povijest 53, br. 3 (2021): 1183 – 1207. <https://doi.org/10.22586/csp.v53i3.18737>.
- Kranjčević, Jasenka. „Dalmatinski arhitekti u zbjegu u Egiptu 1944. – 1946.“ *Kulturna baština*, br. 40 (2014): 211–224.
- Križić Roban, Sandra. „Obilježja modernosti na području arhitekture, urbanizma i unutrašnjeg uređenja nakon Drugoga svjetskog rata.“ U *Socijalizam i modernost – Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.*, uredila Ljiljana Kolečnik, 57–129. Zagreb: MSU, IPU, 2011.
- Maroević, Ivo. „Novija muzejska arhitektura u Hrvatskoj.“ *Čovjek i prostor*, br. 396 (1986): 6–9.
- Missoni, Anton. „Natječaj za idejni projekt Muzeja Pounje.“ *Čovjek i prostor*, br. 130 (1964): 1 – 3.
- Miščević, Radovan i Fedor Wenzler. *Skopje: centralno gradsko područje – idejno urbanističko rješenje*. Zagreb: Urbanistički institut SRH, 1965.
- Miščević, Radovan. *Fenomen grada*. Zagreb: Mlinarec i Pavić, 2009.
- Mrduljaš, Maroje i Vladimir Kulić. „Richterov sinturbanizam / Prošireno polje sinteze: Urbanizam, umjetnosti, politika.“ U *Vjenceslav Richter: buntovnik s vizijom*, uredile Martina Munivrana i Vesna Meštrić, 120–161. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2017.
- Mrduljaš, Maroje. „Vjenceslav Richter i arhitektura: angažiranost protiv asistencije.“ U *Vjenceslav Richter: buntovnik s vizijom*, uredile Martina Munivrana i Vesna Meštrić, 78–119. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2017.
- Odak, Tomislav. *Hrvatska arhitektura dvadesetog stoljeća: neostvareni pro-*

- jekti*. Zagreb: UPI-2M plus, Studio forma urbis, 2006.
- Pavić, Josip i Andrija Bakula. „Ljetna pozornica – neodgodiva potreba: stara ideja o novoj namjeni tvrđave sv. Mihovila u Šibeniku u novinskim člancima i drugim arhivskim izvorima (1953. – 1975.).“ *Vjesnik dalmatinskih arhiva*, br. 1 (2020): 222–250.
 - Salihović, Hamdija. „Muzej Pounja u Bihaću.“ *Arhitektura*, br. 89 (1965): 57–62.
 - Salopek, Davor. *13 arhitektonskih razgovora*. Petrinja: Arhitekti Salopek, 2017.
 - Smiljanić, Sandra i Ivan Mlinar. „Uloga grada u znanstvenofantastičnim filmovima.“ *Prostor* 24, br. 2 (52) (2016): 238–253. [https://doi.org/10.31522/p.24.2\(52\).8](https://doi.org/10.31522/p.24.2(52).8).
 - Stojiljković, Danica Milan, i Aleksandar Ignjatović, „Towards an authentic path: Structuralism and architecture in socialist Yugoslavia.“ *The Journal of Architecture* 24, br. 6 (2019): 853–876. <https://doi.org/10.1080/13602365.2019.1684973>.
 - Šaban, Gabrijela. „Dvadesetogodišnjica rada Restauratorskog zavoda Hrvatske.“ *U Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske 12 – Katalog radova restauratorskog zavoda Hrvatske 1966 – 1986.*, uredio Vlado Ukrainčik, 5–11. Zagreb: Mladost, 1987.
 - Udruženje hrvatskih arhitekata. „O nama: Povijest.“ Pristupljeno 1. 6. 2023. <http://uha.hr/o-nama/>.
 - Urbanistički zavod grada Zagreba. *Trnje: idejno urbanističko rješenje*. Zagreb: Urbanistički zavod grada Zagreba, 1965.
 - Uredništvo *Arhitekture*. Impresum. *Arhitektura*, br. 104 (1969): 1.
 - Uredništvo *Arhitekture*. „Natječaj za idejno rješenje zgrade Muzeja revolucije naroda Jugoslavije.“ *Arhitektura*, br. 5–6 (1961): 19–24.
 - Uredništvo ČIP-a. Impresum. *Čovjek i prostor*, br. 1 (1954): 8.
 - Uredništvo ČIP-a. Impresum. *Čovjek i prostor*, br. 121 (1963): 10.
 - Uredništvo ČIP-a. Impresum. *Čovjek i prostor*, br. 190 (1969): 28.
 - Uredništvo ČIP-a. Izazov. *Čovjek i prostor*, br. 312 (1979): 7.
 - Uredništvo ČIP-a. „Projektirni biro servisnih radionica DSUP-a NRH.“ *Čovjek i prostor*, br. 120 (1963): 6–7.
 - Venturini, Darko. „Škola sekretarijata za unutrašnje poslove.“ *Čovjek i prostor*, br. 118 (1963): 1–3.
 - Vujanović, Barbara. „Pet desetljeća Atelijera Meštrović u Zagrebu.“ *Kvartal VI*, br. 3–4 (2009): 106–108. <https://hrcak.srce.hr/173273>.
 - Zeković, Miljana. „Efemerna arhitektura u funkciji formiranja graničnog prostora umjetnosti.“ Doktorska disertacija, Sveučilište u Novom Sadu, 2015.
 - Zlamalik, Vinko. *1. zagrebački salon 8. svibnja – 8. lipnja 1965*. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1965.

Ovaj članak nastao je na temelju diplomskog rada „Vojtjeh Delfin – eksperimentalna i privremena arhitektura“ obranjenog na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Splitu 2022. godine i nagrađenog Godišnjom nagradom za diplomski rad Društva povjesničara umjetnosti Hrvatske. Mentorica: doc. dr. sc. Silva Kalčić

This research is based on the MA thesis “Vojtjeh Delfin: Experimental and Temporary Architecture,” defended in 2022 at the Department of Art History, Faculty of Arts and Social Sciences in Split, under the supervision of Assistant Professor Silva Kalčić. The MA thesis received the Croatian Art Historians’ Association’s Annual Award for MA Theses.

Vojtjeh Delfin’s Architecture: Modernity, Experimentalism, and Ephemerality

This paper presents the previously unexamined body of work by the Croatian architect Vojtjeh Delfin (1921–1981). Employing qualitative methods, the author has analysed archival sources from the collections of Atelier Meštrović, the Croatian Restoration Institute, the Croatian Architects’ Association, and the private collection of artist Marko Tadić, alongside articles from publications such as *Čovjek i prostor*, *Arhitektura*, *Šibenski list*, and *Život umjetnosti*, among others. While the bulk of Delfin’s works were conceived between 1944 and 1971, many remained unrealized. Key projects including the Pounje Museum in Bihać (1963), the Radio-Television Centre (1962), interior design for Atelier Meštrović (1968–1969), and urbanist endeavours like the Conceptual Design of the Trnje District (1965), serve as focal points for exploring Delfin’s modernity, inventiveness, and creativity, particularly evident in his experimental Hydromobile System project (1966).

ARHITEKTURA SAKRALNIH GRAĐEVINA SPLITA IZGRAĐENIH NAKON 1990. GODINE

Gabrijela Matić

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

Sažetak

Suvremena hrvatska sakralna arhitektura doživjela je svoju potpunu ekspanziju nakon 1990. godine. Raspadom ustrojstva Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, Katolička crkva, nakon višedesetljetne relativne političke represije, raspisuje natječaje za izgradnju novih sakralnih objekata, primarno crkava. Pisati o leksiku arhitekture zahtijeva temeljno razumijevanje simbolizma i ikonografije arhitekture, kao komunikacijskog sustava. Prema F. de Saussureu, jezik je istovremeno uspostavljen sustav i onaj koji se stalno mijenja i razvija, baš kao i arhitektura. U ovom tekstu analizira se kakav je to jezik suvremene hrvatske sakralne arhitekture i što ga čini. Kako bi arhitektura bila jasan znak u prostoru koji je razumljiv svima, potrebno je uspostaviti dobru komunikaciju između tradicije i suvremenosti. Analizirajući recentna arhitektonska ostvarenja sakralnog programa i katoličke ikonografije na području Splita, zaključuje se kako su nastala retradicionalizacijom prijašnjih ostvarenja i/ili pak eksperimentiranjem novim suvremenim oblicima. Arhitekti simbolički uspostavljaju obnovljeni katolički identitet hrvatskog naroda koristeći se često stilistički nerazumljivim jezikom, posuđujući izraze i simbole preuzete iz drugih arhitektonskih tipologija, stoga promatraču često nije jasno ispred koje religijske, i uopće vrste građevine se nalaze. Više od deset novoizgrađenih crkava na području Splita smeta dijelu lokalnog stanovništva primarno zbog preizgrađenosti gradskih četvrti.

Ključne riječi: suvremena arhitektura, sakralna arhitektura, Split, crkva, urbanizam, kršćanska ikonografija

Budući da je od najstarijih crkava obrađenih u ovom radu prošlo svega tridesetak godina, ne postoji dovoljan broj stručnih izvora o tome. Upravo me ta činjenica nagnala na bavljenje temom sakralnih građevina u Splitu od 1990. godine. Dodatna motivacija za pisanje baš o sakralnoj umjetnosti novog doba pronalazim u tome što su pitanja takve tematike uvijek kontroverzna i tema mnogih rasprava. Jedini izvori bili su sabrani arhitektonski natječaji u knjizi Darovana Tušeka. Od dvanaest crkava koje su izgrađene tijekom spomenutih godina, Darovan Tušek iznio je projekte samo četiri crkve. Dva od četiri navedena projekta ponavljaju se u njegovu *Vodiču arhitekture 20.*

stoljeća u Splitu, koji je izdao Fakultet građevine, arhitekture i geodezije u Splitu. Povijesne podatke o nastanku župa i o potrebi izgradnji novih crkava iščitao sam u istraživanju Centra za interdisciplinarna i multidisciplinarna istraživanja Sveučilišta u Splitu. Ostale projekte tražila sam alternativnim putem, u Nadbiskupskom arhivu ili u arhivima župa. Mile Vidović 2004. godine donosi detaljniji opis župa s pripadajućim građevinama, dok Inga Vilogorac 2005. godine izdaje knjižicu o splitskim crkvama. Ono u čemu su one bile manjkave jest godina njihova objavljivanja, kada mnoge crkve još nisu bile dovršene. Povijesno-umjetničkih osvrti i članaka o novim crkvama do danas nema. Izvor informacija o novim crkvama bile su internetske stranice župe i nadbiskupije, ali i dnevni tisak i mnogobrojni portali koji su se kritički osvrtni na tijek gradnje i iznosili mišljenja građana. O mišljenju građana, u ovom slučaju župljana, dolazila sam osobno, razgovorom sa starijim i mlađim stanovništvom koji su svjedočili gradnji crkve i pojedinim župnicima. Struktura teksta sastoji se od povijesnog poglavlja koje opisuje poratno stanje u Splitu u kontekstu sakralne arhitekture i njenog razvoja, zatim katalog crkava koje su mlađe od 1990. godine s pripadajućim tlocrtom, autorskom slikom pročelja i zaključkom koji smješta novoizgrađene crkve u arhitektonsko-urbanističku cjelinu, sliku grada i okvire moderne arhitekture.

U prvom dijelu teksta diplomskog rada govori se o tome kako je porastao broj župa na području Splita nakon 1990. godine. Drugo poglavlje daje pregled crkava koje su poredane redom, od godine izgradnje, od najstarije do najmlađe. Opisuje se nastanak župe i njeno djelovanje prije i nakon izgradnje nove crkve, zatim se opisuju okolnosti same gradnje. Nakon šire slike prelazi se na sam projekt crkve, analizirajući crkvu izvana prema unutra. Počevši od tlocrta, okoliša crkve, pročelja do rasporeda u unutrašnjosti. Uspoređuje se odnos i komunikacija između crkava i pripadajućih pastoralnih centara. Naglašavaju se promjene u odnosu na ranija razdoblja, bile one u tlocrtu ili pak u korištenju novih materijala.

Zaključak donosi usporedbu novoizgrađenih crkava. Povezuju se one koje imaju zajedničke odrednice ili se pak u opoziciju stavljaju one suprotnih. Uspoređuje se koliko je realizacija drukčija od idejnog nacrtu.

Suvremena sakralna arhitektura i urbanizam

Lewis Mumford započinje poglavlje jedne od najvažnijih knjiga u povijesti umjetnosti rečenicom: „Jedina moćna i univerzalna organizacija u zapadnoj Evropi nakon pada Rimskog carstva bila je Crkva.“ To svjedoči koliki je utjecaj imala Crkva na razvoj svakog aspekta čovječanstva i koliko je bila vidljivo prisutna u svakoj društvenoj zajednici. Crkva je, osim mjesta molitve, bila i središte svakodnevnoga društvenog života, i u isto

vrijeme muzej kršćanske umjetnosti.¹ Mumford u posljednjem poglavlju svoje knjige donosi retrospektivu i perspektivu grada spominjući kako se iz elemenata prvobitne urbane strukture razvila fizička struktura i institucije svih kasnijih oblika grada, a obuhvaćala je na prvom mjestu svetište, citadelu, selo, radionicu i trg. Grad je prvobitno nastao kao dom Božji, kao mjesto gdje se čuvaju vječne vrijednosti, a bez religiozne perspektive budućnost grada je upitna. Vidimo da tamne strane civilizacije poput rata, ropstva, pretjerane uporabe tehnologije prate grad tijekom većeg dijela njegove povijesti i bez svojega prvotnoga vjerskog blagoslova predstavljaju najveću prijetnju daljnjem ljudskom razvoju. Grad je u posljednjih nekoliko tisuća godina doživio mnoge promjene, a unaprjeđenja koja treba u budućnosti provesti, prema Mumfordu, ne sastoje se u proširenju i usavršavanju njegove fizičke opremljenosti, nego u vraćanju materinske, životvorne funkcije gradu.² Takva unaprjeđenja počela je provoditi Katolička crkva, osobito nakon pada starog režima. Bilo je potrebno stvoriti prostor koji nije namijenjen samo za Boga nego i za zajednicu koja aktivno sudjeluje u bogoslužju, hram koji sve povezuje. Prednost suvremenoga crkvenog graditeljstva je u tome što je ono oslobođeno mnogih kanona u graditeljskoj shemi, otvoreno i podatno kreativnom oblikovanju. Da odmak od kanonske izgradnje suvremene sakralne arhitekture može postati svojevrsna zamka, prepoznala je Katolička crkva u Hrvatskoj te je prije izgradnje velikog broja sakralnih objekata organizirala različite multidisciplinarne studije i susrete na kojima se raspravljalo o budućnosti crkve u Hrvata. Tako je Centar za interdisciplinarna i multidisciplinarna istraživanja Sveučilišta u Splitu (CIMIS) 1993. godine izradio studiju „Ispitivanje prioritetnih lokacija za katoličke crkve na području grada Splita s aspekta racionalne izgradnje i dopune s društvenim sadržajem“. Studiju je naručila Nadbiskupija i Grad Split kako bi se pronašlo 12 adekvatnih lokacija za nove župne crkve. Ona daje odgovore na većinu pitanja koja suvremena sakralna arhitektura otvara. Analizirajući stanje na terenu, autori su naglasili da se sakralna arhitektura treba integrirati u urbanu sredinu, ali da se s njom ne treba pomiješati. Zaključili su da je optimalna površina crkve, s obzirom na analizu popisa stanovništva na istoku grada Splita 1991. godine, do 400 m².²

Potom je Hrvatski institut za liturgijski pastoral organizirao Savjetovanje za upravitelje crkava, arhitekta i umjetnike, koje je održano 1995. godine u Splitu. Niz stručnjaka iznosio je ideje i smjernice o suvremenoj sakralnoj arhitekturi, pristupajući toj problematici interdisciplinarnim metodama. Smjernice o gradnji suvremenih sakralnih objekata iznesene su u Zborniku u kojem se naglašava važnost postkoncilskih smjerni-

1 Lewis Mumford, *Grad u historiji* (Naprijed: Zagreb, 1968), 297-298.
2 CIMIS, „Ispitivanje prioritetnih lokacija za katoličke crkve na području grada Splita“, 27-35.

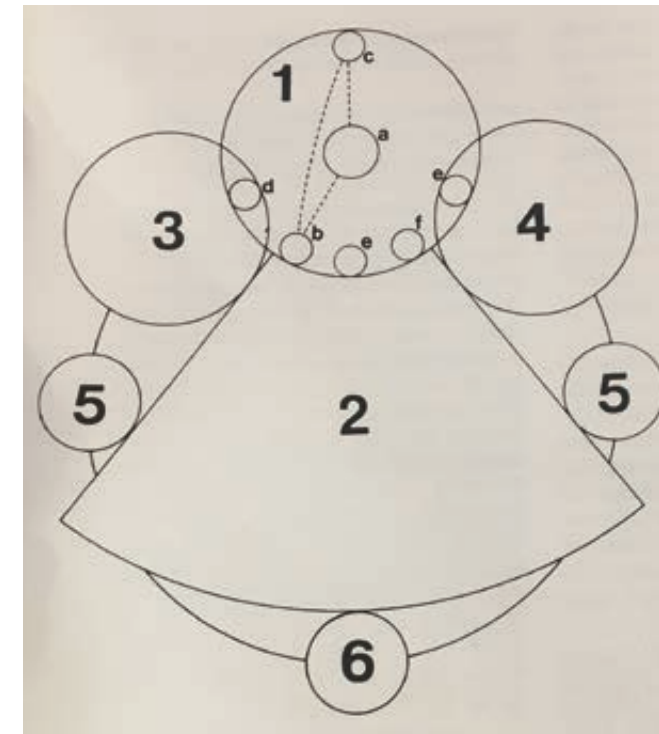
ca prilikom oblikovanja sakralnog prostora, poput napuštanja izrazitih longitudinalnih tlocrtnih rješenja.³ Naime, postkoncilskom obnovom liturgije zaključeno je da je Krist Glava, a Crkva otajstveno Tijelo, koje u zajedništvu s Kristom vrši bogoslužje. Stoga zaokret u tipologiji tlocrta suvremenih sakralnih građevina proizlazi iz obnove liturgije Drugoga vatikanskog koncila, koji naglašava da bi upravo liturgija trebala biti glavna okosnica prilikom projektiranja crkava kako bi se moglo postići učinkovito sudjelovanje vjernika.⁴

Crkva treba biti udaljena od velikih i bučnih prometnica, kao i od mjesta u kojima je prevelika buka. U sklopu mogućnosti odabrane lokacije bilo bi dobro osigurati odgovarajući prostor za okupljanje ispred glavnog ulaza u crkvu (trg) i ograditi prostor cijeloga župnog kompleksa. Pri izgradnji velika se važnost pridaje ne samo središnjem sakralnom objektu nego i pratećim sadržajima, u kojima se realizira raznolik i bogat pastoralni rad župske zajednice. Važno je napomenuti kako raspoložive financijske mogućnosti Crkve, odnosno vjerničke zajednice, sukladno poratnom stanju neimaštine, upućuju na krajnju racionalizaciju. Stoga je u većini župa primijenjeno načelo izgradnje u etapama.⁵ U prvoj etapi grade se prostorije za pastoralni rad, župni ured i kriptu crkve, jer se u tim prostorijama može održavati bogoslužje dok se ostatak kompleksa ne izgradi. Glavni sakralni objekt i stambene prostorije trebalo bi graditi tek u drugoj etapi. Slijedeći upute Misala Rimskog zakonika, optimalan tlocrt prostora vjerničke lađe bio bi amfiteatralnoga, odnosno polukružnoga centralnog koncepta, s oltarskim prostorom u žarištu. Zvonik treba uključiti u planiranje kao jedinstveni arhitektonski dio, a ne samo kao nosač zvona jer je on jedan od glavnih znakova raspoznavanja crkvenih prostora.

U Zborniku savjetovanja za upravitelje crkava, arhitekta i umjetnike u Splitu, Hrvatskog instituta za liturgijski pastoral, B. Škunca donosi arhitektonski predložak o idealnom rasporedu crkvenog prostora kada osmišljava nacrt crkve.⁶ Arhitektonski predložak podijeljen je u nekoliko zona:

- 3 Bernardin Škunca, ur., *Zbornik Savjetovanja za upravitelje crkava, arhitekta i umjetnike u Splitu* (Hrvatski institut za liturgijski pastoral, Zadar, 1996): 26–37.
- 4 Drugi vatikanski koncil, Dokumenti (Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2008).
- 5 CIMIS, „Ispitivanje prioriteta lokacija za katoličke crkve na području grada Splita“, 27–35.
- 6 Škunca, *Zbornik*, 26.

Sl. 1.
Predložak
arhitektonskog
rasporeda crkvenog
prostora, B. Škunca



- 1 svetište: a) oltar, b) ambon, c) sjedište predvoditelja slavlja, d) svetohranište, e) krstionica, f) stalak za uskrсну svijeću
- 2 lađa
- 3 kapela za čuvanje euharistije i svetohranište
- 4 mjesto za pjevače i orgulje
- 5 ispovjedaonica
- 6 kamenica za vodu

Osnivanje novih splitskih župa

Split je drugi hrvatski grad po veličini i najsnažnije regionalno središte na istočnoj obali Jadrana. Prepoznat je po svojoj bogatoj arhitekturi i svako razdoblje splitske prošlosti obilježeno je reprezentativnim arhitektonskim primjerima. Crkva u Hrvata ima bogatu kulturnu i graditeljsku kršćansku tradiciju, posebno na području Splitsko-makarske nadbiskupije. Sakralni objekti činili su prepoznatljivu vizuru grada Splita, ali u novije vrijeme taj je aspekt izostao. Danas se vizura grada ostvaruje trgovačkim centrima, novogradnjama i stambenim blokovima.

Osamostaljenjem Republike Hrvatske i uvođenjem demokracije na početku devedesetih, Split se našao u situaciji u kojoj je Nadbiskupija trebala žurno djelovati kako bi istočnom dijelu grada omogućila adekvat-

ne i dostojanstvene uvjete za obavljanje bogoslužja.⁷ Istočni dio grada izgrađen je u prethodnom socijalističkom režimu kada nije bila planirana izgradnja sakralnih objekata. Nakon divlje i nekontrolirane izgradnje bilo je teško pronaći slobodne i adekvatne lokacije na istočnim dijelovima grada.⁸ Splitu su dugo vremena nedostajale crkve koje bi mogle pratiti njegovo širenje, sve do 1990. godine kada Nadbiskupija počinje otvarati nove župe i raspisivati natječaje za izgradnju novih crkava. Radilo se o dugotrajnom i mukotrpnom procesu koji je urodio izgradnjom dvanaest novih župnih crkava od 1990. do 2018. godine. Prigodom osnivanja 1947. godine dekanat je imao svega šest župa: Gradska, Sv. Križa, sv. Petra, Gospe od Pojišana, Gospe od Zdravlja i Svete Obitelji. Kako je u sljedećih dvadeset godina stanovništvo Splita poraslo, od 1966. do 1994. godine na području Splita osnovano je 19 novih župa: Brda, Kman, Škrape, Meje, Poljud, Lučac, Visoka, Žnjan, Spinut, Mejaši, Pujanke, Manuš, Sirobuja, Sućidar, Mertojak, Trstenik, Ravne Njive, Kocunar i Neslanovac. Nadbiskup mons. Marin Barišić 2003. godine Splitski dekanat razdijelio je u dva: Katedralni i Konkatedralni.⁹ Konkatedralnom dekanatu pripada 13 župa: Materinstva Bl. Dj. Marije (Brda), sv. Luke, evanđelista (Kocunar), sv. Petra, apostola (Lokve), Svetog Spasa (Mejaši), sv. Josipa (Mertojak), sv. Marka, evanđelista (Neslanovac), svetog Pavla, apostola (Pujanke), svetog Mateja, apostola (Ravne njive), svetog Leopolda Bogdana Mandića (Sirobuja), svetog Andrije, apostola (Sućidar), svetog Ivana Krstitelja (Trstenik), Presvetog Srca Isusova (Visoka), Gospe od Milosrđa (Žnjan).¹⁰⁸

Razdoblje od 1990. godine do danas označeno je uspostavom neovisne hrvatske države i promjenom društvenog uređenja. U strukovnom pogledu graditeljska i arhitektonska praksa doživjela je velike promjene. Iz velikih biroa prelazi se u male privatne firme, a gradsko Društvo arhitekata provodi natječaje na državnoj razini. Povećava se broj natječaja za nove župne zajednice u Splitu: „Na tom području pojavljuje se urbanističko-arhitektonski problem gradskog župskog pastoralnog centra prilagođenog po sadržajima i dimenzijama jednoj župskoj zajednici u velikom gradskom središtu, za što do sada gotovo da nije bilo uzora u recentnoj nacionalnoj arhitektonskoj

- 7 Andrijana Perković Paloš, „The Croatian War of Independence.“ U *Croatia: Past, Present and Future Perspectives*, uredio Matko Marušić, 267–294 (Hauppauge, NY: Nova Science Publishers, 2020).
- 8 Sanja Klempić, „Razvoj stambenih naselja Splita nakon Drugog svjetskog rata,“ *Hrvatski geografski glasnik* 66, br. 2 (2004): 95–119. <https://hrcak.srce.hr/17620>.
- 9 Mile Vidović, *Splitsko-makarska nadbiskupija: župe i ustanove* (Split: Splitsko-makarska nadbiskupija, 2004): 516.
- 10 *Vjesnik nadbiskupije*, br. 3/2003, 29.

praksi.“¹¹ Natječaji za nove splitske crkve iz prve polovice devedesetih godina obilježili su Marijan Hrčić crkvom na Žnjanu, Neno Kezić i Eugen Širola crkvom na Mertojaku i Dario Gabrić crkvom na Visokoj. Među natjecateljima raspisanih natječaja dolazi do potpune smjene generacija, a izuzetak je Jerko Rošin, koji se kontinuirano zadržava na splitskoj sceni. Kombiniranjem pozivnoga i općeg natječaja za nove splitske crkve, raspisani su natječaji na državnoj razini. Najčešće su to mješoviti, urbanističko-arhitektonski natječaji koji rješavaju goruće probleme. Sudjelovanje poznatijih autora unaprijed se osiguravalo pozivom i obveznim obeštećenjem.¹²

Nadbiskup Barišić ističe kako je do 1991. godine bilo nezamislivo i nedopustivo u planove gradnje staviti gradnju crkve i pastoralnog centra. Navodi kako je opće poznato da tadašnja komunistička vlast i država Jugoslavija nisu poštivale vjerske slobode i prava Crkve, osobito u vezi izgradnje novih objekata. Redom su crkve bile smještene u privatnim kućama koje je Nadbiskupija krišom kupovala i pretvarala u male kvartovske kapelice. Tek uspostavom slobodne i neovisne Republike Hrvatske Crkva dobiva pravo predložiti lokacije za gradnju crkava. Zato je jasno zašto u čitavom gradu do 1991. godine nije postojala ni u jednom planu lokacija za crkvu (osim konkatedrale sv. Petra).¹³ Sve optužbe o pokušaju Katoličke crkve da na užem splitskom području izgradi sebi grandiozne spomenike, ne uzimajući u obzir urbanističko središte u kojem se nalaze, ovom studijom padaju u vodu. Naime, CIMIS definira optimalan koncept župne crkve, njenu veličinu, raskrinkavajući prijašnje sustave kada se crkve gradilo uglavnom u organizaciji župnika kao privatnog investitora i prokazujući projekte crkava koji bi trebali biti trajan spomenik župniku i arhitektu, bez obzira na cijenu izgradnje i realne potrebe župe. Razdoblje splitske novogradnje nakon Drugoga svjetskog rata obilježava velika količina novoizgrađenih stanova. Sve do sredine sedamdesetih godina karakteristično je građenje velikih stambenih naselja, a od tog razdoblja do 1990. godine izgrađene su najčešće bespravne obiteljske stambene zgrade na periferiji grada. U izgrađenim stambenim naseljima središnju ulogu imale su osnovna škola i opskrbeni centar što objašnjava, često u negativnom svjetlu navedene komentare, kako se od 1990. do 2018. godine izgradila tek jedna osnovna škola. Analizirajući podatke, vidimo da su se sve škole izgradile na području gradskih četvrti u ono vrijeme kada crkve nisu bile dozvoljene. Da su crkve imale potporu vlasti, gradile bi se paralelno. Lokacije za izgradnju župnih crkava treba tražiti naknadno,

- 11 Darovan Tušek, *Arhitektonski natječaji u Splitu 1945. – 1995* (Društvo arhitekata, Split, 1996), 465.
- 12 Ibid.
- 13 <https://www.dalmacijadanas.hr/nadbiskupija-o-izgradnji-crkve-na-splitu-3-neki-zaboravljaju-da-je-do-1991-bilo-nedopustivo-uplanirati-izgradnju-crkve>

kada su veći dijelovi grada uglavnom izgrađeni. Crkve su uvijek bile jedan od osnovnih elemenata urbane strukture jer svojim oblikom i funkcijom imaju ulogu istaknutih prostornih znakova odnosno simbola.

Takvu ideju Nadbiskupije mnogi ni do danas nisu prihvatili. Smatraju kako su gradske vlasti i crkva raznim pravnim preinakama u već urbanistički i prostorno definirane kvartove ubacili monumentalne crkve, koje su uzurpirale prostore javne namjene, poput igrališta, parkova, parkirališta, tržnica. Dragan Markovina, povjesničar i publicist, smatra kako je to je dovelo do pada kvalitete života u tim kvartovima i da je izvršeno arhitektonsko nasilje s obzirom na sklad ostatka kvarta, a kao primjer ističe primjer crkve na Mertojaku.¹⁴

Izdvojeni primjer, Župa sv. Ivana Krstitelja, Trstenik

Osnivanje župe: 1991. godine

Izgradnja crkve: 1998. – 2004. godine

Arhitekti: Jerko Rošin i Robert Plejić

Župa sv. Ivana Krstitelja na Trsteniku osnovana je 1991. godine te je prihvatila dio Župe Gospe Fatimske na Škrapama i dio Župe Presvetog Srca Isusova na Visokoj.¹⁵ Na području nove župe nije bilo nikakvog crkvenog objekta, stoga je Mjesna zajednica župi ustupila prostorije stare osnovne škole.¹⁶ Lokacija za izgradnju župne crkve predložena je sjeverno od osnovne škole, točnije prostor prethodno namijenjen za uređenje sportskih terena, koji je blizu središta naselja.¹⁷ Za rješenje Župne crkve Trstenik nije postojala predviđena lokacija PUP-om iz 1989. godine nego se za nju pokušavalo osigurati najbolju od preostalih nerealiziranih lokacija.

Prema CIMIS-u lokacija je pejzažno i topografski vrlo kvalitetna, ali smatraju da bi bolje rješenje bilo kad bi crkva bila smještena na južnom rubu parcele umjesto na sjevernom.¹⁸

Crkvu sv. Ivana Krstitelja na Trsteniku projektirali su Jerko Rošin i Robert Plejić.¹⁹ Prilagođavajući se okruženju okolnih objekata, crkvu pri-

- 14 Dragan Markovina, „Da biste shvatili bit polemike o crkvama u Splitu, zamislite da ih u Zagrebu od Cibone do Panorame izgrade pet“, *Telegram*, 18. 1. 2018., <https://www.telegram.hr/politika-kriminal/da-biste-shvatili-bit-polemike-o-crkvama-u-splitu-zamislite-da-ih-u-zagrebu-na-potezu-od-cibone-do-panorame-izgrade-pet/>
- 15 Vidović, *Splitsko-makarska nadbiskupija*, 567.
- 16 <https://smn.hr/split-trstenik>
- 17 Idejni projekt župne crkve Trstenik, 1.
- 18 CIMIS, „Ispitivanje prioriternih lokacija za katoličke crkve na području grada Splita“, 24.
- 19 Inga Vilogorac, *Splitske crkve: Spomenička baština* (Split: Ex libris, 2005).

Sl. 2.
Pročelja
župne crkve
sv. Ivana
Krstitelja na
Trsteniku

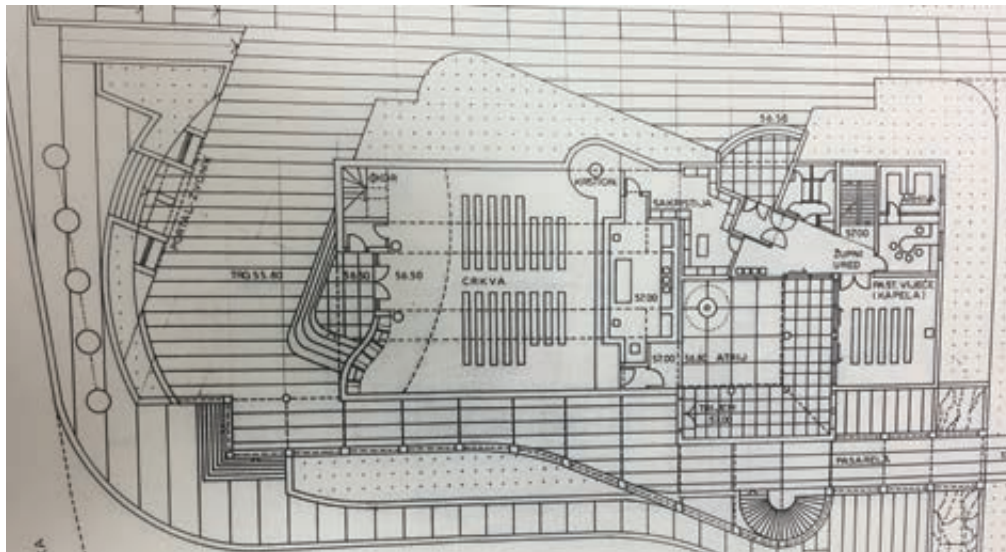


blizavaju obližnjoj cesti upravo kako bi bila manje podređena volumenu susjednih građevina i kako bi se više istaknula. Crkveni prostor iznosi 380 četvornih metara.²⁰ Gradio se u različitim fazama gdje je u prvoj fazi izgrađena kriptu zatim župni ured i dvorana za pastoralno vijeće, a na posljetku svetište. Takvom redoslijedu izgradnje kompleksa pristupa se zbog potencijalne nestašice novca, stoga je prioritetno izgraditi kriptu koja je financijski manje zahtjevnja od same crkve, a u njoj se može održavati bogoslužje. Iz razgovora sa župljanima doznajemo da se crkva gradila šest godina, a župnik ponosno ističe kako u izgradnji župnog centra sudjeluje oko 400 obitelji iz župe i mnogi drugi donatori.²¹ Od osnivanja župe do posvete crkve prošlo je 13 godina.

Župna crkva sv. Ivana Krstitelja je jednobrodna građevina pravokutnog tlocrta. Nalazi se u stambenom naselju visokih zgrada, stoga su arhitekti željeli uklopiti izgled crkve u cjelinu naselja.

Ispred crkve nalazi se uređeni trg i stube koje vode do natkrivenog trijema crkve. Pročelje crkve prepoznatljivo je po svojoj asimetričnosti. Na samom pročelju crkve očituju se kontrasti između boja i materijala. Kamene stube vode do tamno obojanog ulaza u crkvu, koji odskače od žućkaste boje fasade, a na njemu se nalaze vrata od moderno obrađenog

- 20 Idejni projekt župne crkve Trstenik, 1991, 3.
- 21 Nema autora, „Blagoslov nove župne crkve Svetog Ivana Krstitelja na Trsteniku u Splitu“, Informativna katolička agencija, 25. 6.1998., <https://ika.hkm.hr/novosti/blagoslov-nove-zupne-crkve-svetog-ivana-krstitelja-na-trsteniku-u-splitu/>



Sl. 3.
Tlocrt crkve sv.
Ivana Krstitelja
na Trsteniku i
pripadajućega
pastoralnog centra

Sl. 4.
Položaj župne crkve
u odnosu na obližnje
stambeno naselje



drva. Sličan obrazac uređenja u drvu, poput onoga na vratima, ponavlja se u crkvi. Na pročelju se nalazi križ koji je uklopljen u prošupljenu konstrukciju kvadra koji sa svake strane ima izveden križ. Onaj na pročelju tamne je boje, poput boje ulaza na samom pročelju. Kontrast boja koje se pojavljuju na pročelju također se ponavlja u unutrašnjosti crkve. Krov crkve izveden je u dvije zone, središnji dio krova uzdignut je i njime se ostvaruje bazilikalno osvjetljenje. Istaknutim središnjim dijelom krova također se razbija strogost volumena same građevine.

U unutrašnjosti crkve dojam narteksa daje kor koji se nalazi odmah iznad ulaza u crkvu. Na koru se nalazi prozorski otvor u obliku križa, poput onoga na pročelju. Kor pridržavaju četiri tanka pravokutna stuba. Oltar je uzdignut na tri stube od prostora za vjernike i završava ravno. Stroge linije arhitekture crkve razbija krstionica zaobljenog tlocrta koja se nalazi s lije-

Sl. 5.
Pogled na crkvu
sa zvonikom
i uređenje
mikrolokacije



ve strane oltara i svojim tlocrtom izlazi iz stroge pravokutne linije tlocrta crkve. Zvonik crkve izgrađen je deset godina nakon izgradnje same crkve. Zašto tako kasno objašnjeno je u samom tekstu projekta. Naime, zbog nepredvidivog financijskog stanja zvonik se počeo graditi kada se za njega skupio potreban iznos. Prije izgradnje zvonika zvučna snimka crkvenih zvona emitirala se iz zvučnika. Stanovništvo u blizini crkve zbog preglasnih zvona pozvalo je sanitarnu inspekciju koja je utvrdila da je jačina zvučnika unutar zakonskih propisa.²² Tek 2014. godine na gradilištu su postavljeni temelji zvonika, četiri ugaona betonska pilona i konstrukcija.²³

Pastoralni centar nalazi se iza crkvenog svetišta i s njim je povezan, ali ne ometa njegovu vizuru.

Zaključak

Nakon osamostaljenja Republike Hrvatske, Splitsko-makarska nadbiskupija je obradom podataka ustanovila da su starije župe čekale dvostruko duže na posvetu svojih crkava. Naime, one su osnovane u razdoblju socijalističkog režima (1966. – 1994.) kada sakralna gradnja ne samo da nije bila prioritet nego je i bila neželjena na području grada Splita. No i

22 PSD, „Zdravomarija za dobro jutro, Slobodna Dalmacija“, 3. 2. 2010., <https://www.slobodnadalmacija.hr/dalmacija/split/clanak/id/87247/zdravomarija-za-dobro-jutro-zvucnici-sv-ivana-u-splitu-smetaju-su-sjedima--pozvana-i-inspekcija>

23 Leo Nikolić, „Nema krize za crkvu u Hrvata“, *Tportal*, 7. 1. 2014., <https://www.tportal.hr/vijesti/clanak/nema-krize-za-crkvu-u-hrvata-20140106>

mlađe župe čekale su u prosjeku 14 godina posvetu župne crkve, zbog nemogućnosti izdavanja lokacijskih dozvola i različitih imovinsko-pravnih problema. Lokacija je imala ključnu ulogu u projektiranju i konačnom izgledu same crkve. Zato je Splitsko-makarska nadbiskupija 1993. godine donijela plan izgradnje dvanaest novih župnih crkava i pripadajućih pastoralnih centara. Istok Splita rapidno se širio, a Nadbiskupija nije imala adekvatne odgovore na potrebe vjerskog stanovništva.

Prije adekvatnog i dostojanstvenog mjesta za bogoslužje župne zajednice snalazile su se privremenim rješenjima, održavajući misna slavlja na raznim privremenim lokacijama. Župe Sućidar, Mertojak i Ravne njive održavale su sv. mise u bivšim atomskim skloništima koje im je dodijelio Grad Split. Župe Neslanovac i Žnjan upotrebljavali su montažne objekte koje je donirao Caritas, a župe Visoka, Mejaši i Brda misno slavlje obavljale su u privatnim kućama. Naime, nadbiskupija bi u prijašnjem režimu potajno otkupljivala privatne kuće, pretvarajući njihovo prizemlje u privremene kapele, dok bi prvi kat služio kao župni ured i župni stan u jednom. Mnoge župe bile su u „podstanarstvu“. Župa na Kocunaru smjestila se tako u prostorije nekadašnjih trgovina, župa na Sirobuji privremeno se uselila u prostorije časnih sestara na tom području, Pujanke su upotrebljavale prostorije velikodušnih salezijanaca u susjednoj župi na Kmanu, dok je župa na Trsteniku bila smještena u prostorijama osnovne škole.

Budući da je lokacije trebalo pronaći kada su kvartovi već bili prilično formirani, arhitekti su imali zahtjevan zadatak. Bilo je potrebno uklopiti sakralnu građevinu u izgrađena naselja na način da s njime čini kohezivnu cjelinu, ali i da na sebi nosi vidljivi i jasan simbol sakralnosti. Arhitekti su se trudili, sukladno lokaciji, iznaći prostor za trg ispred crkve koji bi činio simbolični prostorni odmak potreban sakralnim građevinama, koji nagoviješta ulazak u sveti prostor. Crkva na Brdima primjer je crkve koja se nalazi u središtu same četvrti, no arhitekt je tom problemu doskočio postavljajući veliki trg ispred ulaza u crkvu. Uređen je i odvaja prostor crkve od svjetovnih sadržaja, a na podu trgu nalazi se simbol križa koji jasno govori da se ne radi o bilo kakvom trgu, već o župnom trgu.

Zvonik je također jedan od arhitektonskih elemenata koji može suvremenoj crkvi dati simboličku distinkciju od građevina koje se nalaze oko nje. Zvonici novih splitskih crkava nemaju simboličku snagu i vrijednost za vizuru grada kao što su to imali u prijašnjim vremenima. Ipak, neki su se arhitekti trudili održati veze s tradicijom, oblačeći je u suvremeno ruho. Hrčić je crkvi na Žnjanu dodao zvonik na preslicu, Kezić i Širola projektirali su zvonik po uzoru na renesansne zvonike, ali su ga smjestili uz potpuno nepravilan i suvremen tlocrt crkve, Rošin i Plejić na Trsteniku osuvremenjuju romanički tip zvonika svodeći ga na голу metalnu konstrukciju, a Ivanišević inovacijom u završetku zvonika na crkvi na Sirobuji koristi model „nedovršenog“ zvonika.

Izgrađene crkve optimalnih su dimenzija, a načelo racionalizacije provedeno je dijelom zbog lokacije koja je za crkvu preostala i zbog novčanih prilika župe i župne zajednice. Tako je prosječna površina župne crkve oko 400 metara četvornih. Promatrajući tlocrt, 4 od 12 crkava ima pravokutan tlocrt, a to su crkve na području Brda, Kocunara, Ravne njive, Trstenika, dok sućidarska ima trapezoidni tlocrt. Najveća je crkva na Mejašima, a ima oblik starokršćanske bazilike s upisanim križem. Crkve na Pujankama, Neslanovcu i Sirobuji imaju oktagon upisan u kvadratični tlocrt i centralno su orijentirane. Ona na Žnjanu je eliptično kružnim tlocrtom također centralno orijentirana, a Mertojak i Visoka imaju dosad neuobičajene tlocrte (nepravilan tlocrt korablje i četvrtina kruga). Tlocrt se uvelike odražava na održavanje same liturgije. Naime, Drugim vatikanskim koncilom dolazi do obnove liturgije i preporučena je izgradnja koja bi omogućila vjernicima aktivno sudjelovanje u liturgiji kako bi vjernici osjećali zajedništvo u čijem je središtu Krist. Tijekom povijesti crkve su imale izraženu longitudinalnu os s bočnim oltarima, no suvremena sakralna arhitektura je polako napustila takva rješenja. U crkvi sv. Marka evanđelista na Neslanovcu najistaknutije se slijede postkoncilske upute vezane uz raspored crkvenog interijera. Dekor u unutrašnjosti suvremenih splitskih crkava veoma je skroman. Crkve se uglavnom grade u kombinaciji od armiranog betona i kamena. Ukasni dijelovi na pročelju obično su od mramora. Kvaliteta izvedenih na niskoj je razini, mnoge crkve imaju problema s prokišnjavanjem, vlagom, napuknutim zidovima i oronulom fasadom. Valja imati na umu da se radi o crkvama koje su stare svega dvadesetak godina. Sabirući sve navedene parametre, teško je ocijeniti koja bi to arhitektura među spomenutim splitskim crkvama bila najbolja, ali procjenjujući arhitektonsko-urbanistička rješenja mogao bi se ponuditi model suvremene sakralne građevine. Suvremena sakralna građevina trebala bi imati mirno crkveno okruženje poput onoga na Žnjanu. Crkveni trg mogao bi se izgraditi u formi zelenog parka jer neki zamjeraju Crkvi što je oduzela prostore zelenih površina u četvrtima. Bilo bi dobro da pastoralni centar stoji iza crkve, kao što je to na Mertojaku, kako ne bi narušavao vizuru pročelja ili kada bi prostorije pastoralnog centra činile jednodimenzionalan volumen građevine kao što je to na Neslanovcu. Bilo bi poželjno kada bi zvonik bio u skladu s arhitekturom crkve i s njom bio u harmoniji kao što je to na Žnjanu ili Brdima. Bilo bi dobro da suvremene crkve napuste izduženu longitudinalnu os da bi se postkoncilska obnova liturgije mogla u punini ostvariti, tako da vjernici budu usmjereni na oltar i u zajedništvu s Kristom mogu sudjelovati u liturgiji. Bilo bi dobro da suvremena sakralna arhitektura ostane u doticaju s tradicijom, ali da od nje učini suvremeni korak naprijed.

Pitanje koje se provlači promatrajući modernu sakralnu arhitekturu je sljedeće: Promatrajući crkvu izvana, bismo li shvatili da je riječ o sakralnoj arhitekturi? Uočava se trend da crkva nakon skoro dvije tisuće godina cr-

kva gubi svoj identitet. Konkretno, na području Splita, problem nije samo u arhitektima nego u kompletnoj urbanističkoj sredini u kojoj se crkve nalaze.

Crkve se najčešće nalaze na križanjima, tik do glavnih prometnica: Brda, Trstenik, Pujanke. Pujanke imaju blagu prednost jer se samo središte četvrti nalazi iza crkve. Prve dvije crkve nemaju privilegiju oaze i mira, ali u sredini četvrti stoje kao znak, simbol prihvatanja za sve ljude. Kocunar i Mertojak nalaze se među šumom visokih nebodera i usred njihovih parkirališta. Crkve koje imaju relativno dobru lokaciju, u odnosu na prije navedene, jesu: Mejaši, Sirobuja, Sućidar, Neslanovac, Ravne njive i Visoka. Jedina crkva koja se može pohvaliti da ima najbolje urbanističke uvjete je župna crkva na Žnjanu. To se dogodilo sasvim slučajno jer je i ona planirana među stambenim blokovima, ali oni se do danas nisu ostvarili. Arhitekti su se trudili, sukladno lokaciji, iznaći prostor za trg ispred crkve koji bi činio simbolični prostorni odmak potreban sakralnim građevinama, koji nagovještava ulazak u sveti prostor. Župnici su naknadno, ovisno o financijskim situacijama, te trgovce uredili. Žnjanska crkva ponovno predstavlja primjer dobro formiranog trga koji crkvi osigurava određenu intimu, uređen je i odvaja prostor crkve od svjetovnih sadržaja, kojih, pukom srećom, oko crkve zasad i nema. Crkva na Brdima primjer je crkve koja se nalazi u središtu same četvrti. Omeđena je osnovnom školom i školskom dvoranom, a preostale dvije strane omeđene su kafićima. Arhitekti su tom problemu doskočili postavljajući veliki trg ispred ulaza u crkvu. On služi kao međa između vreve centra Brda i sakralnog prostora. Prednost tog trga očituje se u tome što je izgrađen od kamena i u podu trga kamenom je upisan kršćanski simbol križa koji jasno daje do znanja da se ne radi o bilo kakvom trgu, nego da je riječ upravo o župnom trgu. Crkva na Trsteniku na sličnom je položaju kao crkva na Brdima. Nalazi se usred četvrti, u nizu kafića i drugih obrta, tik do glavne prometnice. Od njih je prostorno ogradena i uzdignuta je na povišeni plato te joj se pristupa stubištem. Ispred crkve nalazi se mali trg i travnjak koji izgledaju kao nekakva mini oaza koju je uredio župnik. Pročelje crkve izvedeno je na način da se raspoznaje da je posrijedi sakralna građevina jer je u vrhu krovista pročelja izveden križ. Uspoređujući župne crkve na Kocunaru i Mertojaku, koje se nalaze među visokim neboderima, može se zaključiti kako je bolje izvedena ona na Mertojaku. Naime, promatrajući crkvu na Kocunaru, rekli bismo da se radi o još jednom, omanjem, stambenom kompleksu koji se ni po čemu ne odvaja od sredine u kojoj se nalazi. Osim što se nalazi na parkiralištu, crkva odaje dojam kao da se radi o onim privatnim građevinama koje su potajno prenamijenjene u crkvene prostorije. Crkva na Mertojaku upravo se svojim tlocrtom odvaja od susjednih stambenih građevina. Za razliku od Kocunara, na prvi pogled nam je jasno da se radi o posebnoj vrsti građevine koja nema istu namjenu kao stambeni kompleksi uokolo. Trg crkve na Mertojaku postoji, ali nije uređen, no u ovom slučaju trg nije

ključan faktor u prostornom odvajanju, jer se crkva nalazi na povišenom platou od obližnjeg parkirališta. Spominjući crkve koje se nalaze među visokim neboderima, neizostavno je spomenuti crkvu na Pujankama. Ona se, poput dviju prethodno spomenutih, nalazi pokraj parkirališta. Ono što izdvaja tu crkvu je jasno omeđena parcela crkvenog prostora. Iako se nalazi pokraj glavne prometnice četvrti, od nje je udaljena uređenim prostorom koji izgleda poput trga, ali je ukrašen kombinacijom šljunka i biljaka. Prostor ispred crkve izgleda više kao park negoli crkveni trg. Sama crkva povišena je na uzdignuti plato te joj se pristupa stubama. Arhitektura crkve odiše sakralnošću i premda joj se u poledini nalazi centar četvrti, bočno parkiralište, a ispred nje glavna prometnica, može se reći da je uklopljena u okolinu upravo putem zelenog „parka“ ispred nje. Dvije crkve koje se nalaze na rubu pripadajućih četvrti su one na Ravnim njivama i Neslanovcu. Crkva na Ravnim njivama omeđena je velikim parkiralištem na zapadu i trgovačkim centrom na istoku. Iako se čini kao nezahvalna lokacija, trudom župnika crkva je prostorno odvojena od svjetovnih sadržaja uređenim trgom i maslinikom, a od parkirališta je uzdignuta stubama. U ovom slučaju velika kupola s križem na vrhu znak je jasnog raspoznavanja sakralne arhitekture. Crkva na Neslanovcu nema problem da se izdvoji od susjednih građevina jer ih mnogo oko nje i nema. Uglavnom se radi o divljoj izgradnji manjih privatnih kuća, a crkva se od njih ističe velikim parkiralištem i samim svojim oktogonalm oblikom koji nagovještava da je riječ o sakralnom objektu. Problem spomenute crkve je okolno parkiralište, naime oko nje se parkiraju mnogi kamioni što cijelom kompleksu narušava vizuru. Među manjim privatnim kućama našla se i crkva na Sirobuji. Ono po čemu se razlikuje crkva sv. Marka od ove na Sirobuji je ta da je fasada crkve izgrađena pretežno u jednom materijalu, od armiranog betona, dok je crkva na Sirobuji izgrađena od više materijala. Tako osebujna crkva uistinu odskače od napućene stambene gradnje koja je okružuje. Crkva ima donekle uređen prilaz, ali je parkiralište ispred crkve u katastrofalnom stanju. Izgleda kao da je netko ogradio dio gradilišta koje je neporavnato i za kišnih dana blatnjavo, a na njemu su nerijetko parkirana vozila koja su u derutnom stanju, što upropaštava vizuru crkve. Mnogi smatraju kako crkva odiše religioznim duhom, ali je svi ne bi precizno odredili kao katoličku sakralnu građevinu. Crkva sv. Liberana na Mejašima nalazi se među privatnim kućama, ali ne onako zgušnjutim kao na Sirobuji. Možemo reći da je „zlatna sredina“ uspoređujući je s Neslanovcem, koji je izoliran od privatnih kuća velikim parkiralištem i Sirobujom koja je jako blizu kućama. Napominjem kako je projekt za tu crkvu izrađen prije 1990. godine, a trebala je biti smještena u drugoj župi i imala bi funkciju glavne crkve koja bi pokrivala više župa. Stoga, za razliku od drugih župnih crkava, njena monumentalnost i grandioznost izaziva strahopoštovanje. Napravljena je po tradicionalnom modelu i, iako

ima bočne apside, crkva zbog svoje veličine ima izraženu longitudinalnu os. Jedna je od rijetkih novih crkava čiji tlocrt možemo raščlaniti i jasno vidjeti arhitektonske elemente iz same vanjštine crkve. Crkva na Visokoj ima sreću jer se već konfiguracijom terena ističe od sredine u kojoj se nalazi. Izgrađena je na najvišoj osi četvrti, a prostor cijelog kompleksa propisno je ograđen. Ispred crkve nalazi se veliki trg, a pri samom ulazu u crkvu nalazi se knjižnica. Da nema zvonika i Isusova kipa, mnogi bi se pitali je li i ostatak građevine dio knjižnice, čitaonica. Crkva je posebna po tlocrtu koji je projektiran u obliku isječka kruga i jedini je takav tlocrt sakralne građevine u Splitu. Crkva sv. Andrije apostola na Sućidru ima jako nezahvalan položaj. Ulice koje vode do nje veoma su uske i nepregledne, a sama cesta prolazi tik ispred ulaza u crkvu. Naime, crkva se nalazi na rubu parcele koju s jedne strane omeđuju privatne kuće, s druge strane školsko igralište, a desno od crkve nalazi se njeno parkiralište. Problem nastaje kod prednjeg dijela crkve ispred kojeg prolazi cesta za crkveno parkiralište, preko puta ceste je neuređen teren koji se prekida i slijedi visinski pad u privatni vrt. Pogled iz crkve blokira nedovršena kuća s grubom betonskom fasadom. Iako pročelje crkve odiše sakralnom arhitekturom, kompletno okruženje oko crkve poprilično je kaotično. Valja naglasiti kako su prometnice do crkava često jako nepregledne i uske te se na putu do njih vrlo lako izgubiti. Takve su crkve na Žnjanu, Sućidru, Kocunaru, Mejašima i Sirobuji.

Uspoređujući suvremenu sakralnu arhitekturu grada Splita, uočava se kako određena tipologija pri projektiranju crkava nije uspostavljena. Suvremena sakralna arhitektura Splita nije se potpuno okrenula novim suvremenim strujanjima te još uvijek dijelom nastoji biti u doticaju s tradicijom, ostvarujući to oblikom tlocrtom ili izgledom zvonika. Arhitekti napuštaju izraženu longitudinalnu os i projektiraju crkve koje svojom veličinom odgovaraju realnim potrebama vjerničkog stanovništva, a prosječna je površina tlocrta 400 m². Unutrašnjost crkava jednostavnog je i skromnog uređenja.

Popis literature

- „Blagoslov nove župne crkve Svetog Ivana Krstitelja na Trsteniku u Splitu.“ Informativna katolička agencija, 25. 6. 1998. <https://ika.hkm.hr/novosti/blagoslov-nove-zupne-crkve-svetog-ivana-krstitelja-na-trsteniku-u-splitu/>.
- CIMIS – Centar za interdisciplinarna i multidisciplinarna istraživanja Sveučilišta u Splitu. „Ispitivanje prioriternih lokacija za katoličke crkve na području grada Splita s aspekta racionalne izgradnje i dopune s društvenim sadržajima,“ Split, 1993.
- *Drugi vatikanski koncil. Dokumenti.* Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2008.
- „Idejni projekt župne crkve Trstenik.“ U privatnom arhivu Nenada Mladine, mag. oec., mag. ing. građ., voditelja studije za naručitelja Izvršno vijeće Skupštine općine Split, 1991.

- Klempić, Sanja. „Razvoj stambenih naselja Splita nakon Drugog svjetskog rata.“ *Hrvatski geografski glasnik* 66, br. 2 (2004): 95–119. <https://hrcak.srce.hr/17620>.
- Markovina, Dragan. „Da biste shvatili bit polemike o crkvama u Splitu, zamislite da ih u Zagrebu od Cibone do Panorame izgrade pet.“ *Telegram*, 18. 1. 2018. <https://www.telegram.hr/politika-kriminal/da-biste-shvatili-bit-polemike-o-crkvama-u-splitu-zamislite-da-ih-u-zagrebu-na-potezu-od-cibone-do-panorame-izgrade-pet/>
- Mumford, Lewis. *Grad u historiji.* Naprijed: Zagreb, 1968.
- Nadbiskupski ordinarijat, „Nove župe u Splitu“ – posebni neinventarizirani fascikl.
- Nikolić, Leo. „Nema krize za crkvu u Hrvata.“ *Tportal*, 7. 1. 2014. <https://www.tportal.hr/vijesti/clanak/nema-krize-za-crkvu-u-hrvata-20140106>
- Perković Paloš, Andrijana. „The Croatian War of Independence.“ U *Croatia: Past, Present and Future Perspectives*, uredio Matko Marušić, 267–294. Hauppauge, NY: Nova Science Publishers, 2020.
- PSD, „Zdravomarija za dobro jutro.“ *Slobodna Dalmacija*. 3. 2. 2010. <https://www.slobodnadalmacija.hr/dalmacija/split/clanak/id/87247/zdravomarija-za-dobro-jutro-zvucnici-sv-ivana-u-splitu-smetaju-susjedima--pozvana-i-inspekcija>
- Škunca, Bernardin, ur. *Zbornik Savjetovanja za upravitelje crkava, arhitekta i umjetnike u Splitu.* Zadar: Hrvatski institut za liturgijski pastoral, 1996.
- Tušek, Darovan. *Arhitektonski natječaji u Splitu 1945. – 1995.* Društvo arhitekata, Split, 1996.
- Vidović, Mile. *Splitsko-makarska nadbiskupija: župe i ustanove.* Split: Splitsko-makarska nadbiskupija, 2004.
- Vilogorac, Inga. *Splitske crkve: Spomenička baština.* Split: Ex libris, 2005.
- *Vjesnik Splitsko-makarske nadbiskupije* (odgovorni urednik: mons. Marin Barišić, nadbiskup; glavni urednik: don Ivan Bodrožić), br. 3/2003. Split: Izdanje Nadbiskupskog ordinarijata Split.
- <https://smn.hr/split-trstenik/> (jedna od podstranica /tab/ glavne mrežne stranice Splitsko-makarske nadbiskupije)

Ovaj članak nastao je na temelju diplomskog rada „Arhitektura sakralnih građevina Splita izgrađenih od 1990. godine do danas“ obranjenog na Odjelu za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Splitu 2018. godine. Mentor: prof. dr. sc. Željko Peković

Sacral Architecture in Split Constructed after 1990

Contemporary sacral architecture in Croatia experienced significant growth after 1990, following the dissolution of the Socialist Federal Republic of Yugoslavia. After decades of considerable political repression, the Catholic Church initiated projects for the construction of new sacral buildings, primarily churches. Understanding the lexicon of architecture requires a fundamental grasp of its symbolism and iconography as a system of communication. According to F. de Saussure, language is both an established system and one that is constantly changing and evolving, just like architecture. This paper analyses the language of contemporary Croatian sacral architecture and its defining characteristics. In order for

architecture to be a clear sign in space, understandable to everyone, it is necessary to establish good communication between tradition and modernity. Examining recent achievements of sacral architecture and Catholic iconography in the Split region reveals a blend of re-traditionalization of previous achievements and experimentation with new, contemporary forms. Architects have symbolically reaffirmed the Catholic identity of the Croatian people, often employing stylistically ambiguous language and borrowing expressions and symbols from other architectural typologies, leading the observers to sometimes struggle in identifying the religious or general type of specific buildings. More than ten newly constructed churches in the Split region spark discontent among the local population, primarily due to urban overcrowding.

This research is based on the MA thesis titled “Sacral Architecture in Split Constructed after 1990,” defended in 2018 at the Department of Art History, Faculty of Arts and Social Sciences in Split, under the supervision of Full Professor Željko Peković.

SUVREMENA UMJETNOST

APSTRAKTNO SLIKARSTVO U „DRUGOM MEDIJU“: POZICIJE TANJE ŠKRGATIĆ I GORDANE BRALIĆ

Mirela Ramljak Purgar

Izvorni znanstveni rad / Original scientific paper
UDK 75.038(497.5)“20“

Sažetak

U ovome članku pristupamo analizi slikarstva Tatjane Škrgatić i Gordane Bralić na način heteronomnog tumačenja hrvatske apstraktne umjetnosti teoretičara Zdenka Rusa i Ješe Denegrija. Dakle, s jedne strane, enformel, a s druge geometrijska apstrakcija. U našoj analizi, međutim, ne tražimo izvore u povijesti, nego svaku od pozicija sagledavamo ahistorijski. Za tu metodu odlučile smo se jer dvije umjetnice djeluju u istom trenutku u vremenu, no sasvim sigurno i odvojeno jer nas navode na drukčije, binomijsko kontekstualiziranje. Kod Škrgatić smo pokušali doći do neke vrste „realizma“ tako što smo povezali sliku s metaforom, a fotografiju s *punctumom*, kao i obratno, sliku s *punctumom*, a fotografiju s metaforom. Na ovaj način emocija je poistovjećena s realitetom slike, a *punctum* postaje metaforom bitka. Bralić nas je, s druge strane, navela da mislimo na kretanje i mišljenje u analogiji s performiranjem i posredovanjem tijelom u prostoru, sasvim konkretno, performansom Josipe Bubaš, a čime aktivnu artikulaciju geometrijske apstrakcije Bralić čitamo kao performativ.

Ključne riječi: apstrakcija, slika, fotografija, metafora, *punctum*, performans, Tanja Škrgatić, Gordana Bralić, Josipa Bubaš

Kada razmišljamo o mogućem uvodu u ambivalenciju apstrakcije na primjeru radova Tanje Škrgatić i Gordane Bralić na prvi pogled ne bismo smjeli zaobići dualni pristup hrvatskoj apstrakciji povjesničara umjetnosti Zdenka Rusa i Ješe Denegrija (1985). U dvodijelnom izdanju *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj* ta dvojica autora uspostavila su temeljnu tipologiju apstrakcije kod nas: enformel i lirska apstrakcija s jedne strane, a geometrijska apstrakcija s druge. Ipak, u ovome tekstu nećemo tražiti izvore u povijesti umjetnosti, premda su oni kod Rusa i Denegrija egzemplarno izvedeni, nego ćemo pokušati interpretirati svaku od pozicija „ispočetka“, kao da im ništa nije prethodilo, kao da je riječ o dekontekstualiziranim slikovnim reprezentacijama koje nas navode da o njima mislimo / zajedno / odvojeno. Zajedno, zato što ne možemo sporiti da su se pojavile istovremeno, no sasvim sigurno odvojeno, jer nas navode na drukčiji epistemološki temelj, a time i na drukčije relacioniranje.

Kod Škrgatić smo pokušali doći do neke vrste „realizma“ (a što smo prije predstavili na simpoziju *Slika i hiperrealizam: slikarstvo, fotografija*

i film, koji je održan 15. i 16. studenoga 2018. u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu) tako što smo povezali sliku s metaforom, a fotografiju s Barthesovim *punctumom* i obratno, sliku s *punctumom*, a fotografiju s metaforom, tako da je emocija postala realnom činjenicom, a *punctum* metaforom bitka. S druge strane, Bralić nas je navela da raspravljamo o kretanju i mišljenju u analogiji s performiranjem i posredovanjem tijela u prostoru, sasvim konkretno, uvidom u performans Josipe Bubaš. Time je i aktivna artikulacija geometrijske apstrakcije Gordane Bralić postala performativom – ne tek sada, ali potencijalno u obliku nove interpretacije.

Između apstrakcije i realizma: nepredmetnost slike i *punctum* fotografije

Pozicija apstraktne umjetnosti samo je jednim dijelom doista suprotna realizmu, a nakon emocije uživanja i posredovanja stvarnosti putem emocija – kako smo nazvali taj svijet koji ima dodirne točke s realizmom, čak i naglašenim realizmom, koji proizlazi iz doživljaja emotivne stvarnosti potaknute stvarnim događajem – apstrakcija sugerira gubitak. Na taj gubitak podsjeća fotografija koja je po definiciji realistična. I ona će, međutim, u toj metafizičkoj razmjeni steći osobine apstrakcije.

Nekoliko je toposa iz knjige Rolanda Barthesa *Svijetla komora. Bilješka o fotografiji*¹ koji, paradoksalno, upućuju na ambivalenciju o kojoj govorimo: od toga da u vrijeme izuma fotografije nestaje tradicionalne podjele između privatnoga i javnoga², čime Barthes istovremeno predskazuje i efekt prestanka doživljaja svijeta kao „trajanja“³, odnosno pojave „slika“ umjesto „vjerovanja“,⁴ do toga da analizira analognu, staru i istovremeno „pravu“ fotografiju umrle majke kao djeteta u ime otkrivanja istinske biti fotografije i istraživanja što je to što ga u fotografiji *tiče*. To je ujedno, premda to tako izravno ne imenuje, Barthesovo odupiranje svijetu slika, imerzivnosti i preplavljenosti slikama. Time dolazimo do mjesta koje me *tiče* jer sam emocije gubitka bliske osobe nužno i sama transponirala u doživljaj apstraktnih slika, izdvajajući, baš poput Barthesa, nakon smrti oca, fotografiju koja me *tiče*.

Apstraktne slike Tanje Škrgatić na koje se ovdje referiramo, izložene u zagrebačkoj Galeriji Beck u ožujku 2018. godine, potiču objašnjavanje ambivalencija koje nastaju u srazu subjektivnog promatranja s mogućnostima objektivne teorijske refleksije. Razmišljajući ponajprije o *metafori* kod Gottfrieda Boehma, s pomoću koje je nastojao definirati

- 1 Roland Barthes, *Svijetla komora. Bilješka o fotografiji*, prev. Željka Čorak (Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2003).
- 2 Ibid., 122.
- 3 Ibid., 117.
- 4 Ibid., 145–146.

Sl. 1.
Bez naziva,
ulje na kartonu,
52 x 53 cm



svoju znamenitu tezu o *ikoničkoj razlici* kao bitnom svojstvu slike (nastojeći se odmaknuti od tradicionalne povijesti umjetnosti), te u kontekstu *punctuma* Rolanda Barthesa, došli smo do naizgled kontradiktornog uvida: ponajprije, i apstraktna slika može, uključivanjem metaforičnosti kao bitnog kriterija, postati nositeljem znaka stvarnoga, organskoga i realnoga, a potom i fotografija u svojem bitnom reprezentacijskom i figurativnom određenju može se pretvoriti u apstrakciju. To je moguće zahvaljujući istodobnom djelovanju suprotstavljenih, ali podjednako subjektivnih energija: ne samo one koja medij fotografije određuje kao „irealnost“⁵, koju ovdje tumačimo kao apstrakciju, i ne samo stoga što fotografije postoje kao metafore (primjerice, fotografija kao metafora ambivalentnog tumačenja trenutka kod Berndta Stieglera)⁶, nego i zato što djelovanjem posve osobnoga, duboko emotivno proživljenog iskustva gubitka čovjek može biti doveden do bolnog sudara nakon kojega se intenzivno promatranje fotografije počinje pretvarati u memoriju i mišljenje. Na ovome mjestu definiramo *punctum* kao metaforu i kao apstrakciju, s obzirom na neposredan doživljaj emocije i s obzirom na određenje metafore kao nepotpunosti, otvorenosti i mnogoznačnosti forme. No apstraktnu sliku definiramo i kao *punctum* jer sadrži „produktivnu napetost“ formalnih

- 5 Hubert Damisch, „Fünf Anmerkungen zu einer Phänomenologie des fotografischen Bildes,“ u *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, ur. Herta Wolf (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002), 135–139.
- 6 Bernd Stiegler, „Augenblick,“ u *Bilder der Photographie: ein Album photographischer Metaphern* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006), 39–43.



Sl. 2.
Bez naziva,
ulje na kartonu II,
52 x 53 cm



Sl. 3.
Bez naziva, ulje
na kartonu, III
52 x 53

odnosa kao nositelja identične emocije, uživljene u apstrakciju. Wilhelm Worringer, konačno, spaja te težnje (težnju uosjećavanju i težnju apstrakciji) kao povijesno ustanovljen manifest i apstrakcije i ekspresionizma.

Slikarstvo Tanje Škrgatić jest apstraktno (Sl. 1) i stoga se pozivamo na Gottfrieda Boehma i njegov tekst „Povratak slika“ iz 1994. godine, a koji je bio jedan od temelja njemačke znanosti o slici⁷. Može li teorija metafore, kako je formulira Boehm, biti dovedena u odnos s teorijom

Sl. 4.
Bez naziva,
ulje na platnu,
130 x 170 cm



punctuma, kako je u mediju fotografije formulira Roland Barthes i kako se slikarska apstrakcija dovodi u vezu s onom fotografskom – to su pitanja koja pred nas postavljaju najnovija platna Tanje Škrgatić (Sl. 2). Nazvala bih te male slike na kartonima *izljevima*, *uslojavanjima* i *nakupinama* (Sl. 3). Sve, osim velike crne slike, koju ne prepoznajem osim kao smrt (Sl. 4), zbog koje mi je Barthesova teorija *punctuma* toliko bliska. Izgubiti blisku osobu i gledati je na fotografiji znači ujedno prepoznavati u apstrakciji sav življeni život sebe i toga drugog koji ostaje prisutan gotovo tjelesno u tim slikama, kao da su fotografije. Kako je to moguće?

Boehm utemeljuje „ikoničku razliku“ kao odnos između onoga što se „može pregledati“ i onoga što se zbiva kao „unutarnji događaj“, razmišljajući to „smisleno jedinstvo“ između mogućih granica smisla, između „totaliteta“ i „mnogostrukosti“, između „sukcesije i simultaniteta“⁸. U jednome od svojih kasnijih tekstova Boehm piše o „logici slika“ uvodeći i pojam performativnoga: prelazeći iz figuralnoga u kontekst zbiva se „proces izmjene, u kojemu se razvija smisao. Naglašavanje performativnoga pokreće ikoničko nastajanje smisla“. Također, „kad govorimo o slikama (plosnatim, plastičnim, tehničkim, prostornim), mislimo na razliku u kojoj se jedno ili više tematskih žarišta (fokusa), koja dobivaju našu pozornost, odnose na neko netematsko područje. Mi vidimo jedno u drugome“. Ikoničku razliku ovaj autor definira kao „pravilo razlikovanja, vizualnog kontrasta, u kojemu je istodobno zasnovano zajedničko gledanje“, a to je gledanje sastavljeno od onoga što je pri promatranju već određeno horizontom i kontekstom, kao i onime što postoji kao veza s „neodređenim“⁹.

7 Gottfried Boehm, „Povratak slika“, u *Vizualni studiji. Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, ur. Krešimir Purgar (Zagreb: Centar za vizualne studije, 2009), 3–23.

8 Boehm, „Povratak slika“, 15.

9 Gottfried Boehm, „S one strane jezika? Bilješke o logici slika“, *Europski glasnik*, br. 10 (2015): 467.

1. kriterij: metafora (fotografija i slika)

Kada Boehm nastoji vidjeti „sliku kao metaforu“ (tomu bismo mogli prispodobiti i neke slike Tanje Škrgatić, primjerice, Sl. 5), tj. kada si postavlja pitanje o novoj vrsti slikovnosti, o novim značenjima koja se utiskuju u materiju ili ljudsku dušu te kada konstatira da je nova slikovnost kao kategorija koja odgovara na problem krize „filozofijske pretenzije na spoznaju i općenitost“¹⁰ – on se, među ostalim, poziva na Mauricea Merleau-Pontyja i Jacquesa Lacana, odnosno na Friedricha Nietzschea. Prenosi nam Merleau-Pontyjevo otkriće o tjelesnosti spoznaje kada gledanje „gubi svoju konstruktivnu statiku i tehničku apstraktnost“, a ponovo stječe „sebi svojstvenu procesualnost, svoju uvezanost u tijelo čije oči gledaju“.¹¹ Zapravo referira se na Merleau-Pontyjevo istraživanje Cézannea kada neka mrlja ili točka dolazi u odnos s drugim takvim mjestima na slici poput „kontrasta“, „međuprostora značenja“¹², udaljujući se pritom od instrumentalizacije kao jezičnog raspolaganja „diskretnom količinom elemenata ili znakova“.

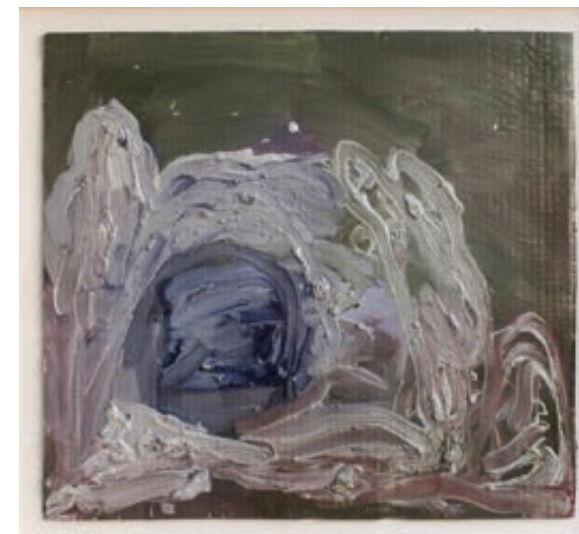
Razvučene strukture i raspored mrlja na slikama Tanje Škrgatić stvaraju mehanizme mogućih čitanja, uvlače nas u sliku i izbacuju izvan nje. U pokušaju razumijevanja i neprestanim vraćanjem slici, kada nismo sigurni što znači (ali predosjećamo da nam otkriva nove svjetove), priklanjamo se Boehmovo analizi Lacana u kojoj ne postoje konačna značenja, a u kojoj se, kako primjećuje Boehm, treba uvijek vratiti procesualnosti, procesu nastajanja slike, trajanju i nepostojanju granica. U tom smislu, Boehm parafrizira Lacana, „slikarsko djelovanje nije ‘udarac’ koji od polazišta naovamo postiže svoj cilj bez obzira na okolnosti“, jer je u „slikarsku gestu već (...) uklopljen njezin budući prekid“.¹³ Ono što se čini najzanimljivijim kod Boehma jest njegova upornost pred problemom tumačenja metafore: „Upravo nepotpunost, otvorenost i mnogoznačnost njezine forme involvira slušača“¹⁴ te proizvodi fenomen *kontrasta*, kada tzv. *razlike* supostoje svojim nerazrješenjem, u „zornosti metaforičkoga“¹⁵, u odgovarajućoj spoznajnoj moći otkrivanja nekoga novog smisla. U tom je smislu slika „simultanost“¹⁶. Pojačano djelovanje tzv. „pikturalne razlike“ kod Tanje Škrgatić (Sl. 6) postoji jer nema granica koje bi određivale sliku, osim okvira u koji su postavljene. Moramo moći gledati te slike kako su nastale: bez granica – u tom smislu ne postoje kao „stilizacija“ u odno-

- 10 Boehm, „Povratak slika“, 3.
- 11 Ibid., 8.
- 12 Ibid., 10.
- 13 Ibid., 12.
- 14 Boehm, „Povratak slika“, 14.
- 15 Ibid., 15.
- 16 Ibid.

Sl. 5
Bez naziva,
ulje na kartonu,
59 x 65 cm



Sl. 6.
Bez naziva,
ulje na kartonu,
60,5 x 65,5 cm



su na tzv. svakodnevno ljudsko gledanje (Sl. 7), umetnute su istovremeno u stvarnost i snažno prizivaju vezu sa stvarnošću, onom emotivnom, kako ćemo vidjeti, koja je pak vezom sa življenom stvarnošću. U tome je snaga njihove razlike, metaforičnosti, simultanosti. To nas, mislim, na njima privlači. Tako apstraktna slika postaje metaforičnom (Sl. 8).

Kako bismo bili u stanju usporediti sliku i fotografiju, kao kriterij moramo uzeti metaforu (Sl. 4). Pokušavši otkriti metafore u mediju fotografije, pozivajući se pritom na Huberta Damischa, Bernd Stiegler u svojem kratkom i preglednom leksikonu fotografskih metafora među ostalim piše i o „trenutku“. Trenutak je pritom i *prolaznost* i *trajanje*: tomu je tako jer je određenje opažanja stvarnosti, odnosno trenutka „ovisno o stajalištu promatra-



Sl. 7.
Bez naziva,
ulje na kartonu
64 x 50 cm



Sl. 8.
Bez naziva,
ulje na kartonu,
50 x 69 cm

ča i može biti podjednako opisano kao prolaznost ili trajanje¹⁷. Ovaj autor piše o tome kako slikar vidi fotografiju, kao istinu ili kao laž, uspoređujući Mareyevu otkriće perzistencije vida (a prema kojoj se brzi pokreti percipiraju kao kontinuitet) s Muybridgeovim otkrićem trenutka odvojenosti konja od tla, te ih stavlja u kontekst Rodinova iskaza o tome kako „fotografija laže“ jer „u stvarnosti vrijeme ne stoji“, a slikarsko je vrijeme stvaranja manje „konvencionalno“ od „znanstveno točne slike“¹⁸. Čini nam se da je dovode-

17 Stiegler, „Augenblick“, 39.

18 Stiegler, „Augenblick“, 41.

nje u vezu trajnosti i isprekidanosti doživljaja vremena i stvarnosti povezivo sa Stieglerovom konstatacijom iz uvoda u njegov „leksikon“: ambivalencija fotografije je istovremeno i „mortifikacija i vivikacija“ i „istina i laž“ te „ra-stvaranje i spas“. Kako se to odnosi spram moći metafore u fotografiji? Ona koristi tu svoju moć, istovremeno je dajući na raspolaganje i osporavajući je. To svojstvo fotografije ogleda se u istovremenosti upućivanja na nešto prikazano kao na nešto drugo, ali i kao davanje prilike nečemu da se prika-že, što bi „inače ostalo nepokazano“¹⁹. To posljednje svojstvo autor veže uz pripadnost fotografskog prikaza povijesti i tradiciji.

2. kriterij: apstrakcija (iz slike u fotografiju)

Kako, međutim, metafora u fotografiji funkcionira kao apstrakcija, analogno apstrakcijskoj metafori u slici? Hubert Damisch u tekstu „Pet primjedbi za fenomenologiju fotografske slike“ otkriva apstrakciju u samome mehanizmu funkcioniranja fotografije kao medija: ta slika ne nastaje iz svijeta prirode, nego je proizvodom ljudske ruke čvrsto ukorijenjena u ljudsku povijest iz koje proizlazi²⁰. Pritom, međutim, fotografija nastaje i kao „rezultat prirod-nog procesa“: fotografija, trag omogućen svjetlom na fotoosjetljivom filmu, postoji kao „slika bez direktnog zahvata čovjeka u supstancu želatine“, te proizlazi njezina „potpuna“ *irealnost* (*gänzlich irreale Bild*), jer se radi o slici „bez gustoće i bez materije“, bez mogućnosti promatranja, tako što nismo svjesni da se radi i o postupku ovisnom o kemijskom procesu²¹. Nazivamo Damischovu irealnost *apstrakcijom* jer ne priznaje tjelesnost, kakvom smo je prethodno našli u Merleau-Pontyjevoj interpretaciji, odnosno Boehmovu izvođenju metafore i ikoničke razlike. Razlika je ovdje sadržana u ambiva-lentnom odnosu spram zazora od fotografske stvarnosti, veze spram nje i pretvaranja u nešto novo što, posredovano objektivom, „nije tako objek-tivno, kako se čini“²². Damisch nastavlja iskazom o silovitom „uništavanju koristi“ u mediju fotografije jer se najbrže moguće od svih slika *troši*²³. Kada, međutim, dovodi u pitanje svoje postojanje i povijesne funkcije, kada nam se obraća više kao proizvođačima, a manje kao potrošačima – tada je foto-grafija umjetnost. Niépceova fotografija iz 1826. (heliografija na cinku) pred-stavlja „fragilnu, napadnutu sliku“, usporediva je, kaže Damisch, s malim Seuratovim slikama svojom teksturom i kompozicijom, te naglašava: postoji materija vani, u svijetu, i fotografska materija, koja se, tako tumačimo, pred-stavlja „svjetlom“ kao „vlastitom metaforom“²⁴.

19 Stiegler, *Bilder der Photographie*, 8.

20 Damisch, „Fünf Anmerkungen“, 136.

21 Ibid.

22 Ibid., 137.

23 Ibid., 138.

24 Damisch, „Fünf Anmerkungen“, 139.

3. kriterij: punctum (iz fotografije u sliku)

Jesu li onda svjetlo, krhkost i irealnost – kao svojstva fotografije, apstraktne, irealne i metaforičke – svojstva nakupina i izljeva, uslojenosti i neprozirnosti slika Tanje Škrković? Dok gledam fotografiju s ocem snimljenu prije petnaest godina, prisjećam se Barthesova pokušaja definiranja *punctuma* dok je gledao fotografiju majke. On tada piše o fotografiji: „...ona me oživljuje i ja je oživljujem. Znači da tako moram nazvati privlačnost po kojoj ona postaje oživljavanje“.²⁵ *Punctum*, za razliku od *studiuma* (kodirano za razliku od nekodiranoga), funkcionira na osobnoj razini, upozorava da se dira u osobno, „posjeduje snagu širenja“.²⁶ Nije ga moguće imenovati jer bode: „Nemoć imenovanja dobar je znak nemira“.²⁷ Ili: „Snimka me ne dira ako je izvučen iz njezina običnog brbljanja“.²⁸ Barthes citira Prousta i dodaje: „Nisam želio samo trpjeti, nego poštovati izvornost moje patnje“ jer je ta izvornost bila odsjaj onoga što je u njoj bilo apsolutno nesvodivo i stoga čak izgubljeno odjednom zauvijek. (...) život što mi preostaje bit će sigurno i do kraja *nesvrstiv*...“²⁹ Metafora koju ja nalazim, a koja me tiče, jest opet barthesovska izvjesnost: za razliku od himbi ostalih medija koji mogu bez referenta, u fotografiji „nikada ne mogu nijekati da je *predmet bio tamo*“.³⁰ Drugim riječima ili, preneseno na apstraktne slike Tanje Škrković, metafora koju prepoznajem u slici, preko nakupina, izljeva i uslojenosti, jest metafora blagosti i neizmjerne ljubavi koju izdvajam i prisjećam je se kada fotografiju i ne gledam.

U pokušaju da Barthesov *punctum* povežemo s teorijom metafore i apstrakcijom, podsjećamo se još jednom njegova definiranja te emocije suprotstavljajući ga pojmu *studiuma*. To su dva „elementa“ koja utemeljuju Barthesovo „posebno zanimanje“ za određene snimke³¹. „Znanje i kultura“ određuju *studium*, ulice Nikaragve krajem 70-ih znače izazivanje „uzbuđenja“, ali onog uzbuđenja koje prolazi kroz sito razuma, morala i poznavanja kulture. Barthes čak uvodi i „obuku“ za doživljaj takvih snimki koja pretpostavlja, prijevodom pojma *studium* iz latinskoga, „zauzetost za neku stvar, sklonost prema nekome, neku vrstu općenitog uloga, svakako pomnijivog, ali bez posebnog žara“.³² Ta je prisutnost nespecifična, ona proizlazi iz općeg znanja i iz kulturalnog zanimanja, ona je umnoženost svih mogućih iskaza jednog doživljaja i stoga se Barthes

25 Barthes, *Svijetla komora*, 26.
26 Ibid., 59.
27 Ibid., 67.
28 Ibid., 70.
29 Ibid., 96.
30 Ibid., 98.
31 Ibid., 35.
32 Barthes, *Svijetla komora*, 34.

zanimati „za mnoge fotografije“. *Punctum*, pak, „slama“ *studium* i nije pripremljen nekim prethodnim poznavanjem teritorija fotografske slike, „dolazi iz prizora, kao strelica, i probada me“; upućuje na ranu fotografiju, istočkanost, ispjeganost, a ta su vizualna svojstva metaforom uboda: „te oznake, te rane upravo su točke“.³³ Ubod je, međutim, ne samo ubod nego i „rupica, mrljica, zarezić – a i bacanje kocaka“: „*Punctum* neke snimke je slučaj koji me u njoj tiče (ali me i tuče, udara)“.³⁴ No *punctum* ostaje područjem nepoznatoga, za razliku od kulturalnoga, objašnjivog i dohvatljivog *studiuma*: to su, piše Barthes, časne sestre na fotografiji nikaragvanske vojske Koena Wessinga iz 1979. godine; to je „pojednost“, to je „kauzalnost“, čak odnos između *studiuma* i *punctuma*, ali i izvjesna pljuska, šamar, udarac koji „ravno sa stranice dobijem ravno u lice“. „Poantirana snimka“ traži „čitanje“ jer je, mislimo, istovremeno neizravna i izravna: jer Barthes piše kako je čitanje „u isti čas kratko i aktivno, sabijeneno poput divlje zvijeri“.³⁵

Naći se na mjestu, nesvjesno zabilježiti ono što će Barthesa dirnuti, znači ne zaobići cjelinu bilježeći dio³⁶. Zašto se približavamo definiranju *punctuma* kao metafore i kao apstrakcije? Zato što se radi o emociji, nespremno doživljenoj i pohranjenoj u spremište sjećanja, vrsti osobnog prepoznavanja na razini udarca – barthesovskim rječnikom rečeno – jer je u pitanju „neposrednost“.³⁷ Ta je direktnost, neposredovanost, osjećaj onoga koji ga doživljava i proživljava, stoga proizlazi i „zamišljenost“, upućivanje na ono što je izvan snimke.³⁸ No kada piše o fotografijama svoje pokojne majke, Barthes će se upustiti i u istraživanje emocije koja je stala pred objektiv, pa je tako otkrio „diskretnost“ postavljanja pred objektiv svoje majke. Neću pokušavati razotkriti povijest, kako je Barthes definira u drugom dijelu svoje knjige, posvećenom fotografijama majke, naime onome dijelu koji je postojao „prije“ mene jer u fotografijama oca prepoznajem još uvijek istoga onoga kojega se sjećam kao živoga, kako sjedi nasuprot meni, kako čita, kako me gleda, kako govori. No ta „diskretnost“ je za mene *punctum*, način na koji se moj otac prikriveno smiješi na fotografiji – pretvara svoju emociju i doživljaj snimke u istovremeno metaforu svega što tomu prethodi i svega čega se sjećam, a slijedi do smrti. Pretvara fotografiju na kojoj sjedimo jedan pored drugoga u apstrakciju mog prisjećanja, u mišljenje koje postoji bez fotografije; stoga se moje gledanje fotografske slike mijenja. Sve se više prepuštam mišljenju, brizi za sve što je *punctumu* diskretnosti prethodilo. Smijem

33 Ibid.
34 Ibid.
35 Ibid., 64.
36 Ibid., 63.
37 Ibid., 69.
38 Ibid., 72.



Sl. 9.
Bez naziva,
ulje na kartonu,
65 x 55 cm

li tražiti, kako Barthes piše, „pravu sliku“ koju zahtijeva „bol“?³⁹ Nema očevih fotografija iz djetinjstva; zato postoje očeve pripovijesti, zato u fotografiji koju posjedujem pretpostavljam sve ono što znam, što je pričao, što mu je bilo bitno. Rana smrt očeva oca sada je propinjanje u dostojanstvo bića koje prepoznajem u mentalnoj slici i bolnom prisjećanju na naša, obiteljska, zajednička prisjećanja na istu priču, istim ritualima: bilo je to opiranje zloći i zazivanje dobrote.

To je ta metafora – *punctum* na *mojoj* fotografiji, to je apstrakcija koju nosim sa sobom kamo god idem. Stoga, ne, ne vidim u Tanjinim slikama, posebno onoj velikoj, crnoj, smrt, kako je Barthes opisuje u svojoj knjizi, kada je „razrješuje“ u prisjećanju na brigu za majku tijekom njezine bolesti, nego „prostor ljubavi“,⁴⁰ koji su zajedno, Barthes i njegova majka, prešutno živjeli. Time upućujem na ono što slijedi u knjizi, ne više kao Barthesov detalj *punctuma*, nego kao „intenzitet“, no ja ne vidim svoju smrt u fotografiji jer sam udaljena onoliko koliko mi je potrebno biti razumnom i ispunjenom intenzivnom emocijom. Tako sada postojim. Zato mi se čini bliskim ono što Barthes na izvjestan način zaključuje u vezi s *punctumom* odabrane istinosne fotografije: kada istražuje snimku, kada dopire do skrivenoga, onoga što je iza, promašujući svoj vlastiti pokušaj da više sazna. Moga oca neumoljivo više nema za stolom. Ostaje metafora ljubavi i apstrakcija prisjećanja na fotografiju (još uvijek prisutnu u mojoj blizini, ali sve udaljenijoj kada mislim; pa ipak, ja je nikada neću prestati gledati).

I sada ponovno Boehm i slika: citirajući Lacanov „udarac“ slike, koja

39 Barthes, „Svijetla komora“, 88.

40 Ibid., 92.



Sl. 10.
Bez naziva,
ulje na kartonu,
77 x 70 cm

je unaprijed prekinuta, prepoznajemo Barthesov „udarac“ *punctuma*, pa posredno i Barthesova povezivanja fotografije sa slikom, poput čišćenja savjesti što se bavi fotografijom, kao da se radi o manje važnom mediju, imitaciji slike. Ipak, ta „sablast slikarstva“ pretvara fotografiju u istovrsnost slici jer je podjednako realistična, stvarajući iz slikarstva „pokroviteljsku Referencu“⁴¹ (Sl. 9, 10 i 11). I za Boehma se ne radi o prikupljanju detalja, nego o „jedinstvima“ kad je riječ o slici: sukcesija slike istovremena je njezin simultanitet, kao što smo već primijetili. No sada imamo uvid u fotografsku metaforu slijeda (misli) i simultaniteta (emocija). Jedino tako, možemo misliti u slici metaforu koju je sam Boehm odredio kao ikoničku razliku, istovremenu materijalnost i nadmašenost svega činjeničnoga. Otuda bliskost s jezičnim, a ipak samo iz slikovnog mišljenja – kako Boehm piše: što može jezik, može i slika, samo na svoj način – proizlazi tzv. „struktura kontrasta“, spoj i razjedinjenost između „jezičnih slika (kao metafora)“ i „slike u smislu likovne umjetnosti“.⁴² Otuda bliskost umjetnosti i života, primjećujemo, jer „pikturalna razlika“ dopušta da se ono svakodnevno doživljeno i viđeno pretvori u omeđenost „polja slike“, slike kao umjetničkog djela, „kao posuda, kao gravira“.⁴³

Je li onda slika kao ikonička razlika nužno jednaka *punctumu*; ako razotkriva razliku, nužno dira li nas, tiče li nas? I proizlazi li *punctum* apstraktne slike iz njezina suodnosa između boehmovski shvaćene razlike između

41 Ibid., 40.

42 Boehm, „Povratak slika“, 16.

43 Ibid.



Sl. 11.
Bez naziva,
ulje na kartonu,
77 x 70 cm

plohe i dubine, u „produktivnoj napetosti“,⁴⁴ nesvodivosti detalja na kontekst? Naime, „plošna dubina“ karakteristična je za perspektivne slike, a mi taj odnos nesvodive razlike prepoznavamo u apstraktnim uslojavanjima mrlja, u formalizaciji slike koja podrazumijeva razumijevanje metaforičnosti slike pri gledanju: „to ima veze s rezonancijama, s vizualnim uzajamnim djelovanjima i iznenađujućim sintezama“.⁴⁵ U tom smislu, Boehm kasnije objašnjava, valja gledati slike koje *formaliziraju* taj odnos, za razliku od onih koje iluzioniraju „nešto prikazano“.⁴⁶ Slike Tanje Škrgatić poništavaju suvremenu uronjenost slika imitacije stvarnosti u stvarnost samu, kod nje factum i fictum *ne* konvergiraju. Utoliko njezine slike ne obnavljaju svoju povijesnu određenost, nego izazivaju promatrača da im imenuje smisao, ako već ne reagira na njih nekom vlastitom slikom.

Promatrajući Tanjine slike, vidim ponovno tu moju fotografiju na kojoj sjedimo otac i ja, on se blago smiješi. I sve je u tome, i sve je tamo; u svim slikama, sve dok se u njih uosjećavam kao u apstrakcije, dok prizivaju istovremenost gustoće i širenja, granice i prijestupe, davanja i uzimanja, ljubavi i nerazumijevanja. Sve prepoznavam. Kao Tanjino svladavanje prostora i vremena u vlastitim metaforama s kojima se bori u većim i manjim mrljama, u uprizorenjima pomirenja i borbi za prevlast na plohi, za poništavanje granice ili prikriveno pristajanje.

U tom razmišljanju prisjećam se još jednog autora, onoga koji je u svoje vrijeme dao teorijsko uporište ne samo za apstrakciju nego i pove-

44 Ibid., 17.

45 Ibid., 14.

46 Ibid., 18.

zanost apstrakcije i organičnosti mimetizma: Wilhelm Worringer 1907. godine piše o dvije težnje u umjetnosti, težnji za uživljavanjem i težnji apstrakciji,⁴⁷ to su tzv. psihičke potrebe različitih naroda i nitko nije ispisao takvu povijest. No zanimljivijim nam se čini mjesto kada on te dvije težnje spaja u „ekspresivnu apstrakciju“ kasnogotičkoga nordijskog ornamenta, odnosno kipova katedrale u Chartresu: tada se obje težnje miješaju jedna s drugom.⁴⁸ Tako i Tanjino slikarstvo doživljavam kao apstraktno pomicanje granica naizgled neprepoznatljivoga, ali promatranjem sve bliskijeg svijeta. Naizgled samo mrlje, veće i manje, isurene ili nakupljene, uslojene i oprostorene, dopuštaju mi da ih tražim u sebi, u već poznatome. Tako postaju metaforama koje su samo moje, a ja ih upisujem u sliku i tako joj tumačim smisao. Proces unutar jedne plohe prestaje procesom promatranja druge plohe: tako slike funkcioniraju kao zasebni svjetovi i nikada ne zamjenjujemo jedan uspostavljeni odnos drugim. Tako je svaki poseban i autentičan, tražeći od nas maksimalan napor nalaženja ikoničke razlike koja dijeli vanjske i unutarnje rubove naslikanoga, kao i onoga između plohe i dubine. Slike koje u mojim mislima stvaraju metaforičke svjetove nisu, međutim, nastavak na izvanjski svijet; one postaju udvostručnjima mojih misli i mojih udaraca, *punctuma* kako ga samo ja doživljavam, u od svijeta odvojenom svijetu koji „raspolaze vlastitim potencijalima smisla“.⁴⁹

Ekskurs: Gerhard Richter i postupak negacije

U tekstu Johanna Meinhardta „Iluzionizam slike i punctum fotografije“,⁵⁰ a u sklopu knjige posvećene Gerhardu Richteru⁵¹, autor se bavi, među ostalim, i sivim slikama tog umjetnika, kao i fotoslikama iz serije *Dana 18. listopada 1977*. Nakon što je opisao karakterističan postupak negacije iluzionizma kod Richtera, Meinhardt se osvrnuo i na Richterovo tretiranje fotografije u postupku slikanja prema fotografiji, kao „neposredne reprezentacije stvarnosti, oblikovane identičnom pozitivnom neposrednošću i promjenjivošću kao što je percepcija stvarnosti“. U Meinhardtovoj analizi *sivih slika* prepoznavamo malu pukotinu u koju bi stalo ono što smo u prvom dijelu ovog eseja dotaknuli: uživljenost u apstrakciju, koja joj daje značenje emocijama posredovane stvarnosti. Na-

47 Wilhelm Worringer, „Apstrakcija i uživljavanje“, u *Duh apstrakcije*, ur. Marcel Bačić (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1999), 22–23.

48 Ibid., 104–105.

49 Boehm, „Povratak slika“, 19.

50 Johannes Meinhardt, „Illusionism in Painting and the Punctum of Photography / Iluzionizam slike i punctum fotografije“, u *Gerhard Richter*, ur. Benjamin H. Buchloh (Cambridge, MA: MIT Press, 2009).

51 Ibid., 135–151.

ime, unatoč tome što Richter ustraje u postupku destrukcije slojeva slike te se posvećuje procesu uništavanja njenih slojeva koji predstavljaju i „ono što se čini“ i „ono što zaista jest“, dakle i „područja egzistencije“ i „područja nesvjesnoga“ odnosno misli⁵², nalazimo u govoru o apstrakciji kao „nepoznatom, neshvatljivom, beskonačnom“⁵³ prostor za nadu da iza „neprikazivoga“ leži naš pokušaj da dopustimo slojeve mišljenja o „realnom“. Evo što kaže Richter 1982. godine:

„Apstraktne su slike fiktivni modeli jer čine vidljivom stvarnost koju ne možemo niti vidjeti niti opisati, ali čiju egzistenciju možemo postulirati. Određujemo tu stvarnost u negativnim pojmovima: kao nepoznato, kao neshvatljivo, kao beskonačno... U apstraktnoj slici našli smo bolji način usvajanja pristupa neprikazivom (*unvisualizable*), neshvatljivom jer apstraktna slika koristi najveću moguću vizualnu neposrednost (...) kako bi prikazala 'ništa'. Prema tome, odnoseći se spram neobjašnjive stvarnosti, što je analogija ljepša, pametnija, luđa, ekstremnija, vizualnija i neshvatljivija, to je bolja slika.“⁵⁴

Dovođenje pak u pitanje „evidentnosti fotografije“ (*evidence of the photograph*) Meinhardt piše o „zamagljivanju“ (*blurring*) motiva tijekom procesa slikanja. „Richter uništava evidentnu činjeničnost, transparentnost fotografije: detalji nestaju, objekti i likovi čini se kao da su se oslobodili teško od sloja slike, da bi u njemu ponovno nestali. Fotografija postaje nešto što je teško vidjeti, ali na specifičan, aktivan način: poništava naše viđenje“⁵⁵. Fotografija je gurnuta u „neizrecivost“ (*speechlessness*),⁵⁶ a dijelom je te neizrecivosti i barthesovski *punctum*. Meinhardt se posvećuje jednom zanimanju Barthesa za fotografiju – onomu smrti, koja očekuje i nas – promatrače i čitatelje.

Premda smo u navođenju Richtera citata iz 1982. godine našli već navedenu pukotinu, nadu za našu interpretaciju *punctuma* (a njoj odgovara i izvjesna preporuka čitanja Richtera u dvojakosti, pa tako i u mogućnosti za „aktivnu, neutralnu i otvorenu receptivnost koja promatra, razmišlja i afirmira ambivalentnu vidljivost otkrivenu iza umjetnikovih leđa“,⁵⁷ ostaje neprikosnoven proces destrukcije, nenamjere, poništavanja svega što je „prepozitivno, prepripoznatljivo“.⁵⁸ Temom je Meinhardtova teksta ujedno i odnos spram „iluzionizma“ kod Richtera, a on predstavlja „neizbježnu vizualnu stvarnost slike, različitu od njezine stvarnosti kao objekta“.⁵⁹ Proces

52 Ibid, 139.
53 Ibid., 141.
54 Ibid.
55 Ibid., 148.
56 Ibid., 148–149.
57 Meinhardt, „Illusionism in Painting“, 144.
58 Ibid.
59 Ibid., 137–138.

uništavanja predstavlja i proces te neizbježne iluzionističnosti slike, pa tako *sive slike* ne izražavaju „slikarsku bit, nego samo artikuliraju naročito jasno nesvodivu distinkciju percepcije“ ili kako Richter kaže:

„Sivo. Ne daje nikakav iskaz; ne evocira niti osjeća niti asocijacije; nije uistinu niti vidljivo niti nevidljivo. (...) Ima tu sposobnost koju nema nijedna druga boja da čini vidljivim ono 'ništa'. Za mene sivo je dobrodošao i jedini moguć ekvivalent za indiferentnost, neposvećenost, odsutnost mišljenja, odsutnost oblika. No sivo, kao bezobličnost i ostalo, može biti stvarno samo kao ideja, tako da sve što mogu učiniti jest kreirati ton boje koji znači sivo, ali to nije...“⁶⁰

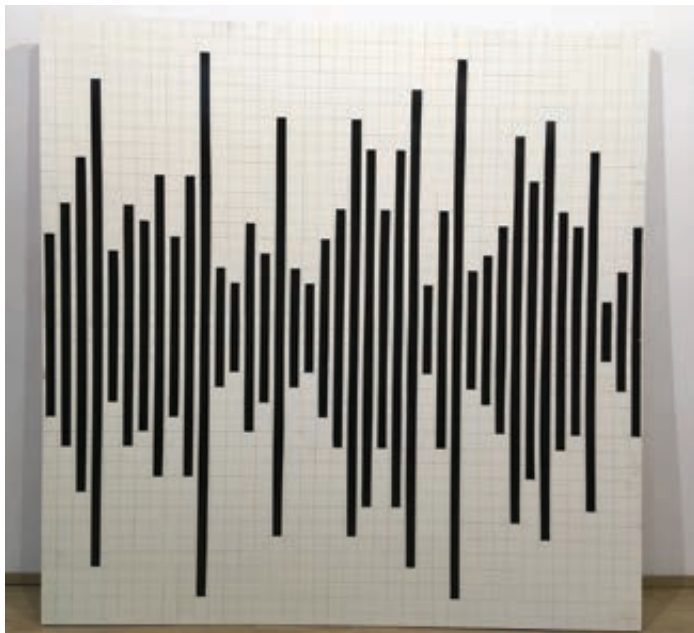
Za Meinhardta je *punctum* fotografije iskustvo „straha, sućuti i tuge spram izgubljene utopije“, kao konstantno iskustvo smrti. Za razliku od naše interpretacije, gdje je *punctum* omogućavao identifikaciju emocije ljubavi, pa i onda kada se fotografija i ne gleda, kada se predajemo razmišljanju (što Barthes također ne zaboravlja spomenuti), ovdje je riječ o nečemu drugome: o nekom fragmentu povijesnog mišljenja koje, s druge strane, nije moguće pojmiti nego preko shvaćanja *punctuma*, onoga što nas se tiče, kao beskonačnog doživljaja stvarnosti kao smrti.

Kretanje-mišljenje: performativnost čina slike nasuprot ornamentiranju

U knjizi *Theorie des Bildakts* Horst Bredekamp tvori novu poziciju u sklopu teorije performativnosti jezika⁶¹: napetost koju neka slika može isijavati u prostor, tzv. latentnost slike (*die Latenz des Bildes*), u izmjeničnoj igri s promatračem proizvodi snagu slike tako da djeluje na „osjećanje, mišljenje i djelovanje“, a ono pak nije ograničeno samo na viđenje nego i na opipljivost i čujnost. Time, nudeći uvid o performativnosti slike, pritom ne smještajući sliku na mjesto riječi, nego na mjesto govornika (*des Sprechenden*)⁶², promatrač preuzima novu ulogu, a i slika dobiva novu osobinu specifične životnosti⁶³.

Na tragu Bredekampove teorije slikovnog čina u nastavku ćemo predložiti dva moguća tumačenja geometrijske apstrakcije Gordane Bralić: jedno će uzeti u obzir mogućnost čitanja prostora kao nužnog posrednika u doživljaju performativnosti slika, dok će drugo naći ekvivalent u tumačenju serija izmjene vertikalna na podlozi u odnosu vezanom za plohu. Kao što su, naime, riječi u jeziku privedene djelotvornosti njihovim izriječkom, tako su i slike djelatne, *tiču* nas se i zalaze u prostor proma-

60 Ibid., 138.
61 Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010): 52.
62 Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, 52.
63 Ibid., 45.



Sl. 12.
Kompozicija br. 53,
200 x 200 cm,
2002.

trača, koji sudjeluje u njihovoj projekciji, zračenju i širenju. Mislim da su slike Gordane Bralić u tom smislu djelatne, da nešto čine. Ta je senzacija prisutna od samih početaka kada je, primjerice, riječ o slici koja gotovo predstavlja vibraciju, pa se izmjenjuju kraće i duže linije, tvoreći uzlažeće i silazeće putanje (*Kompozicija broj 53*, 2002.) (Sl. 12). Predstavljena je javnosti u ožujku 2018. u zagrebačkoj Galeriji Beck. Slika je prividno simetrično komponirana, no ona se zapravo dekomponira u sastavne dijelove, usporedne vertikale, koje, međutim, ne funkcioniraju zasebno, nego kao pripovijedanje, od tišega prema glasnijem ili od slabijega prema snažnijem. Primijenjeno konkretnije na funkcioniranje u prostoru, slika uvlači i izbacuje pogled, pretvara ga u simultanost uvučenosti i izbačenosti iz prostora slike. Ako smo pristali sliku nazvati *prostorom* slike, podrazumijevamo da promatranje nije bez posljedica, da nas prisiljava da se od nje odmaknemo i podrobnije ju promotrimo. Tada postaje jasno da je red tek privid, zbog uspostave reda izmjene kraćih i dužih vertikala te da je zapravo poredak vertikala uvijek iznova mišljen i smišljen kako bi u prividni red unio nasumičnost i eksperiment.

Imamo dojam da su i ostale slike Gordane Bralić slikovno-prostorni eksperiment. Poput dvaju kvadratičnih formata, koji funkcioniraju kao pozitiv i negativ, jedan s bijelom (*Pozitiv*, 2002.) (Sl. 13), drugi s crnom pozadinom (*Negativ*, 2002.) (Sl. 14), a u središtu su usporedne vertikale, bijele i crne, koje simultano tvore sve veće zgušnjavanje (crno na bijelome) i sve veće razrjeđivanje (bijelo na crnome). Pritom ponovno nije riječ o jednostavnom stupnjevanju od slabijega prema snažnijemu ili od rjeđega prema gušćemu jer se ritam zaustavlja na široj crnoj vertikali

Sl. 13.
Pozitiv,
50 x 50 cm,
2002.



Sl. 14.
Negativ,
50 x 50 cm,
2002.



pred kraj niza, dok je posljednja u binarnom odnosu spram vertikale bitno uža, izmijenjena s jednako uskom bijelom, pa ako odaberemo taj kraj, zgušnjavanje ne prestaje samo na prethodnoj široj, nego i na posljednjoj, ispred koje je postojao zastoj pogleda, zastoj kretanja, zastajanje misli o kretanju s jedne točke na drugu.

Josipa Bubaš 9. lipnja 2018. godine od 18:00 do 21:00 sat izvodi performans *Horror vacui* (Sl. 15). Snimke pokazuju razvoj kretnje od jednog kraja do drugog kraja prostora, ali i skretanje u sredini na stubište, spuštanje do publike, koja je tako postala nužno dijelom umjetničina izvedbenog prostora. Iscrpljivanje izvođačice u vezanosti tijela za granice prostora – ne samo one bočne, nego i sve druge – one stvorene podom, uključujući i stube, u okviru, prema njezinim riječima, žive improvizacije,



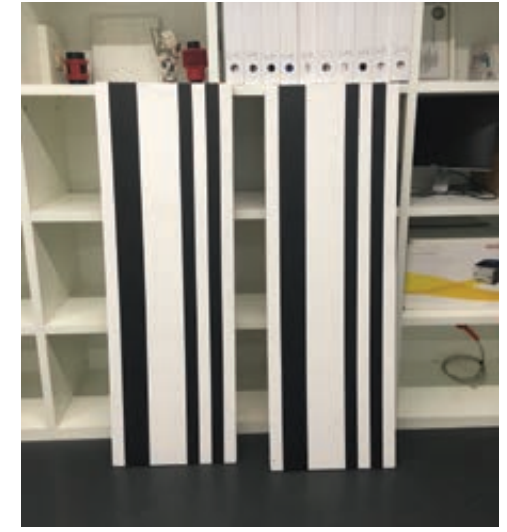
Sl. 15.
Josipa Bubaš,
performans
Horror vacui,
MSU Zagreb,
9. 6. 2018., od
18:00 do 21:00 h.
Foto: Mirela
Ramljak Purgar

publiku ostavlja bez daha. Zato što nimalo ne šteti svoje tijelo, stvarajući sama svoje prepreke, preprekom u vlastitome tijelu. Izveden je doslovno obris granica prostora, pri čemu je prema promatraču iznikao neki novi, sada artikulirani prostor, ne slučajno Muzeja suvremene umjetnosti. Kako se radi o ulaznome stubištu u prostor tzv. stalnog postava (koji se stalno, prema zamisli njegovih autora, mijenja), naslov sugerira i kretanje u granicama svojeg inventara toga (izložbenog) prostora, uključujući sve njegove eksponate, ali i njegove unutarnje granice, granice svih materijala, postamenata, zastora, ekrana.

Erika Fischer-Lichte u knjizi *Estetika performativne umjetnosti* definira performativne tjelesne radnje kao one koje „proizvode identitet kao svoje značenje”.⁶⁴ One se ponavljaju i svaki put iznova kreiraju novo biće, konstituiraju novu zbilju i „autoreferencijalne” su.⁶⁵ U tom smislu Bubaš doista istražuje granice svojeg tijela spram granica prostora, ne prisiljavajući se doslovno na sve prepreke jer ih obilazi, penje se na njih, obuhvaća ih tijelom i klizi niz i uz ravne i izoštrene površine. Premda se radi o ponavljanju radnji, s obzirom na to da se tijelo nužno kreće s jedne na drugu stranu, zaustavlja se i bavi samim sobom, izvrćući se u nemoćne položaje svojom gipkošću – radi se o identitetu, događanju s licem.

Zašto sam uvela performans Josipe Bubaš u pripovijest o Gordani Bralić? Prva je asocijacija jasna: performativnost slike jednaka je performativnosti tijela. Premda se performativnost slike ne podrazumijeva, u kretanju tijela i nazivanju radnje *performansom* od same umjetnice taj je naziv dijelom percepcije rada. To kretanje ima onoliko značenja koliko

Sl. 16.
Bez naziva,
2 x 150 x 50 cm,
2019.



je tijelo promijenilo stavova i gesti, pokreta, svijanja, položaja i kretnji slijeva udesno i nazad, do sredine i dolje, do granica lijevo i desno te preko njih. Bralić se bavi geometrijskim slikarstvom. Sve je svedeno na minimalne pomake, ali su oni vibrantni i percepcija tih promišljenih pomaka u kompoziciji slika navodi promatrača da počinje gledati vibracije koje organizacija uzdužnih oplošja tvori u svojoj izmjeničnosti – *prema* prostoru i *u* njega, te prema promatraču. Tu vidim osnovu za usporedbu s Bubašinim performansom i s definicijom „slikovnog čina” kako ga tumači Bredekamp. No drugi pogled i usporedba dviju vrsta performativnosti dovodi do zaključka kako u primjeru slike tek valja istražiti identitetsku razinu te vrijednosti. To nas vodi prema još jednom uvidu iz navedenoga Bredekampova teksta. Naime, o dvojakosti Platonova razumijevanja slike – istovremeno ograničenja i zabrane, zbog osjetilnosti spram imitacije koja zavarava, dakle, prevaram spram stvarnosti i transcendentnih vrijednosti kojih bez slike ne bi bilo.

Ikonoklazam, koji njemački autor spominje s tim teorijskim problemom u vezi, vidim u slikama Gordane Bralić. Ona poziva na čisto mišljenje, performirajući i u odnosu na doslovnu tvorbu crnoga na bijelome i u odnosu na onaj transcendentni sloj koji slika emanira u prostor. Stoga je kretanje u prostoru istodobno doista i mišljenje, riječ je o *kretanju-mišljenju*. Serije od po dvije slike, i same uzdužnih formata, krajnjom jednostavnošću proizvode intelektualne igre: početak je bijelo, ali uže, spram širega, dominantnog crnog, nakon kojega je šire bijelo koje artikulira crno u dvije usporedne trake, u izmjeni s jednako širokim bijelim. I tako dvaput (*Bez naziva*, 2019.) (Sl. 16). Ili, ponovno uzdužni formati, dvije slike, na jednoj dvije crne razmaknute, na drugoj približene usporedne linije (Sl. 17). Ili, ponovno igra u pozitivu i negativu uzdužnih formata – koje u serijama po dvije slike tvori prvo asimetriju – izdvojenošću lijeve

64 Erika Fischer-Lichte, *Estetika performativne umjetnosti* (Sarajevo/ Zagreb: Traduki, 2009), 22.

65 Ibid.



Sl. 17.
Bez naziva,
2 x 150 x 50 cm,
2019.

Sl. 18 a.
Bez naziva,
2 x 150 x 50 cm,
2019.

Sl. 18 b.
Bez naziva,
2 x 150 x 50 cm,
2019.

spram preostalih triju linija, pa potom komponiranjem svih četiriju linija u dva para (Sl. 18). Na prvoj slici crne, na drugoj su bijele na crnoj podlozi. Mišljenje je ovdje identitet, sudjelovanjem tijela. Ako doista proizvode vibracije, kao što su u to vjerovali futuristi početkom 20. stoljeća, ako su neki drugi osjeti probuđeni vibracijama koje čine ritmovi u specifičnim izmjenama vertikalnih oplošja, jesmo li i onda na ikonoklastičkom području zabrane imitacije?

Čini mi se da se valja zaustaviti na sugestiji čitanja ovih slika kao *slika-kao-činova* ili *slika-činova*, gdje promatrač stječe ulogu sudionika bez kojega intelektualne igre i performativnosti slike ne bi bilo. U odnosu na performans Josipe Bubaš, gdje se pri fotografiranju približavajućeg tijela performerice nužno snimaju i stolice ispred onoga koji snima, analogija s promatračem kao sudionikom u dinamičnome prostoru Gordane Bralić postaje jasnom. Dok je u prvom slučaju značenje u smislu određenja identitetske razine učinka kretnji samim naslovljavanjem, a potom i bespoštednim iscrpljivanjem jasno, u drugome se radi o poticanju na razmišljanje o smislu umjetnosti, odnosu slike i prostora, slike i promatrača, o mišljenju kao vrijednosti koja je misлива slikom. Stoga, kada sugerira naziv „shematskoga slikovnog čina“ (*schematischer Bildakt*)⁶⁶, Bredekamp misli na „kompozicije tijela“, kao i „oživljavanja slike“. Jedan od primjera jest i *The singing sculpture* Gilberta i Georgea iz 1970. godine,



još jednog primjera uključenja čovjeka u intelektualnu igru poništavanja granica između „artefakta i čovjeka“⁶⁷. Shematski slikovni čin, oživljavanje tijela, slika kao utjelovljenje života i životno-ljudski pokušaj otjelovljenja slike – to su tradicije europskog slikarstva i kulture o kojima piše Bredekamp. Smatram da je i u tom smislu moguće misliti kretanje kao *kretanje-mišljenje*, kao oživotvorenje ljudskoga intelektualnog aparata, njegovu nezamjenjivu i neotuđivu sposobnost kojoj je ovdje početak u slici.

Slika kao ornament ili apsolutna slika?

No što ako se vratimo slici kao dvodimenzionalnoj površini, kojom se zacrtava jedna od kritičko-teorijskih odrednica modernizma? Što ako je ovdje riječ o „apsolutnoj slici“, kako Krešimir Purgar piše o Juliju Kniferu? Naime, više ne može biti riječ o originalnom fenomenu „antislike“ (s obzirom na to da ju je, kako Purgar tvrdi, Maljevič ostvario početkom 20. stoljeća) i zato je mnogo zanimljivije slike promatrati u kontekstu razotkrivanja suvremenih elektronskih medija. Za razliku od imerzivnih vizualnih iskustava koja uspostavljaju kontinuitet između stvarnoga i virtualnoga, „apsolutna slika“ uvijek uspostavlja diskontinuitet između vizualnoga i slikovnoga, tako što čini evidentnom razliku između onoga što je na slici i izvanslikovne stvarnosti.⁶⁸

67 Ibid., 120.

68 Krešimir Purgar, „Dvanaest teza o apsolutnoj slici. Slikarstvo Julija

Peta od ukupno dvanaest teza Krešimira Purgara u istraživanju čiji je cilj bio dokazati novu epistemološku odrednicu – *apsolutnu sliku* – odnosi se na površinu. O površini je pisao i odnoseći se spram Michaela Frieda i njegova inzistiranja na odvajanju slike od trodimenzionalnosti, „literarnosti“, „teatralnosti“ i „objektnosti“, u korist prisutnosti apstraktnih oblika i njihove pripadnosti površini slike⁶⁹. Činjenica da Purgar dovodi u vezu svoja teorijska razmatranja s odmicanjem od tradicionalne povijesti umjetnosti jer se odmiče od pojma antislike, koji je povijest umjetnosti pripisala opusu Julija Knifera, vraća nas uvidima znanosti o slici, do Gottfrieda Boehma i njegove definicije ikoničke razlike, ne samo zato što razlikuje sliku od onoga što ona nije nego zato što i „povijesno i antropološki“ ona ima veze s „izmijenjenim razlikama između kontinuuma – podloge, površine – i onoga što je pokazano *unutar* tog kontinuuma“.⁷⁰ Tu razliku tvore najrazličitiji znakovi, objekti, figure ili oblici i formiraju se kao kontrasti, a tako tvoren kontrast povijesno je promjenjiv.⁷¹

Možda nije neobično da u istoj toj knjizi iz 2011. godine nalazimo i sugestiju W. J. T. Mitchella da se za otkrivanje značenja slike valja prikloniti specifičnim metodološkim načelima. To su, predlaže on, *historiziracija*, smještanje slike u kontekst u kojemu je ona nastala, ali potom i *dekontekstualizacija* odnosno *anakronizacija* jer povijest ne može objasniti baš sve. To tumači na primjeru spiljskih slika iz Lascauxa: da smo ograničeni historijskom kontekstualizacijom, njihov cjelokupan smisao za suvremenog čovjeka nikada ne bi bio otkriven.⁷²

Da bismo postavili problem slika Gordane Bralić na taj način, načela Mitchellove metodologije moguće je uspostaviti ovako: 1. razmotriti širi kontekst apstrakcije u kojemu nastaju njezini radovi, primjerice, primijeniti uvriježeni kritičko-teorijski pojam „antislike“; 2. uzeti u obzir sintagmu „apsolutne slike“ uz pomoć koje modernističku apstrakciju tumačimo (na Purgarovu tragu) u svjetlu novih, digitalnih tehnologija i imerzije i 3. metodom dekontekstualizacije promotriti značenje tih slika, primjerice, u sklopu teorije ornamente.

Knifera kao alegorija teorije,“ u *Slika i antislika – Julije Knifer i problem reprezentacije*, ur. Krešimir Purgar (Zagreb: Centar za vizualne studije, 2017): 399–401.

69 Purgar, „Dvanaest teza o apsolutnoj slici,“ 395.

70 Gottfried Boehm, „Ontology,“ razgovarao J. Elkins s Gottfriedom Boehmom i Tomom Mitchellom (u razgovoru su sudjelovali i Jacqueline Lichtenstein, Aud Sissel Hoel, Si Han), u *What is an Image?*, ur. James Elkins i Maja Naef, 36–37 (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2011).

71 Ibid., 37.

72 Mitchell, „Ontology,“ 40.

Sl. 19.
Bez naziva,
3 x 150 x 50 cm,
2011.



Naravno, za izvođenje takvoga epistemološkog obrata trebat će sagledati mogućnost da ova umjetnica ne pripada „tradiciji“ geometrijske apstrakcije, s izvorom u slikarstvu kao što je ono Kniferovo. Trebat će sagledati njezino djelo izvan konteksta morfološke bliskosti primarnom, analitičkom slikarstvu, u Hrvatskoj intenzivno prisutnom u drugoj polovini 70-ih godina. Godine 2011. Bralić izlaže, među ostalim, tri slike naglašeno uzdužnog formata (Sl. 19), poput (za nju karakteristične) serije: od najužih (najtanjih) četiriju do najširih (najdebljih) linija. Nude li one neku vrstu čitanja u prostoru? Da, ali sada vidimo slijed od jedne površine do druge, ne kao utjecaj na prostor, ne kao nešto što ovisi isključivo o promatraču. Dolazi do zgušnjavanja u nizu, do popune triju nanizanih ploha koje tek u takvom nizu čine cjelinu. Skloni smo taj niz nazvati ornamen-tiranjem. Zato što je s tri uzdužna, odvojena platna načinila veću cjelinu, unutar koje nije moguće zamijeniti mjesta dijelovima, jer su artikulirani upravo unutar tih granica, oplošja i dimenzija.

Mladen Lučić, kustos izložbe koja je iste godine održana u Galeriji umjetnina u Splitu, napisat će:

„Zadani format, grundirano i bijelim akrilom obojeno platno te nanošenje minimalističko-geometrijske forme crnom bojom ne dopuštaju nikakvu ekspresiju, naraciju ili deskripciju. Ti su osnovni elementi dostatni za definiciju slike. To je, dakako, bit primarnog i analitičkog slikarstva kojemu je isključiva namjera afirmirati vlastiti *métier*, odnosno temeljne (primarne) činjenice slike. Gordana stoga analitički ispituje mogućnosti slike i samog procesa slikanja, izjednačuje finalno djelo s procesom nje-



Sl. 20.
Bez naziva,
75 x 75 cm,
2010.

gova nastanka.⁷³

Lučić u istome tekstu piše o kretanju umjetnice „prema promišljanjima perspektive, iluzionizma i ambijenta“. I sama će umjetnica govoriti o afirmaciji prostora u svojim radovima.⁷⁴ No vratimo se godinu unazad, kada u Galeriji Luka u Puli izlaže također serije od po tri ili četiri slike, taj put tako da izmjenom položaja unutar okvira crne okomice artikuliraju površinu i ponovno uređuju cjelinu načinjenu kao niz uzajamno ovisnih dijelova. Linija ostaje uska, tanka, ne postoje zadebljanja, samo ritam izmjene udaljenosti jedne od druge, pa jednog dijela cjeline spram drugoga, drugoga spram trećega, trećega spram četvrtoga i svih zajedno u nizu (Sl. 20). Ako i podsjeća na radove umjetnika primarnog slikarstva (Demur, *45 poteza*, 1976.; Kipke, *24 puta nanesena boja i 24 puta ostrugana*, 1977.; Maračić, *Slika u šest slojeva*, 1976.; Molnar, *Dvije bijele i dva ureza*, 1976.; Rašić, *Rezani papiri obojeni u bijelo*, 1979.),⁷⁵ ritam izmjene

- 73 Mladen Lučić, tekst uz izložbu Gordane Bralić (Split: Galerija umjetnina), prosinac 2011.
- 74 Gordana Bralić, „Razgovor s Gordanom Bralić i Tanjom Škrgatić,“ razgovarala Vanja Babić u emisiji *U vizualnom kodu*, ur. Manuela Frkić Žaja, Treći program Hrvatskog radija, 14. ožujka 2018.
- 75 Zvonko Maković i Mladen Lučić, *Tabula rasa. Primarno i analitičko u hrvatskoj umjetnosti*, katalog izložbe (Zagreb: Gliptoteka HAZU, lipanj/srpanj 2014; Pula: Muzej suvremene umjetnosti Istre, rujanj/listopad 2014.).

postoji kao serijalni ritam, ispunja površine, artikulacija simetrije. Izmijeñnjeni kontinuum, Boehmovim riječima, ovdje je otjelovljen u potpunosti: ne putem povijesti, nego na svakoj pojedinačnoj izložbi. Odnos spram površine doslovno je izveden, ikonička razlika, kao nizovi minimalnih pomaka, postaje denotatom za slikarstvo Gordane Bralić.

Odnos koji je Purgar izveo iz Kniferova slikarstva kao onoga koji govori u prilog apsolutne slike ovdje je reduciran. Meandar je sveden na okomice, horizontale su širine između okomica, oplošja su različitih dimenzija. Dvanaesta Purgarova teza glasi:

„Pojam apsolutne slike služi kako bi ograničio koncept slike na ono što nazivamo rezom prema stvarnosti, u suprotnosti s imerzivnim, tehnno-znanstvenim slikovnim fenomenima. Premda je apsolutna slika samo tehnički pojam koji označava neporecivo i neupitno iskustvo slike, upravo zato što ne mora ništa prikazivati, ništa reproducirati i nikoga predstavljati, ona je navlastit umjetnički fenomen.“⁷⁶

Usudujemo se zaključiti kako je *kretanju-mišljenju* kao prostornom učinku slike supostavljen drugi učinak, onaj intelektualne igre između granica i popune, između dijelova i cjeline, fragmenata i niza. Pišući o ornamentiranju, Ernst H. Gombrich pretpostavlja tzv. „smisao za red“ i „moć navike“. ⁷⁷ Bralić eksperimentira jer uvijek iznova misli, stoga ne bismo mogli prihvatiti takve odrednice ornamentiranja, ali bismo se vratili plohi. Čak i u najnovijim radovima, onima iz 2019. godine, u kojima je riječ – najprije o izmjeni četiriju vertikalala, pa razrješenju u dva para, pri čemu se crnim vertikalama na bijeloj podlozi dodaju druge dvije slike u kojima su bijele vertikale na crnoj podlozi – radi se o artikulaciji unutar plohe (Sl. 18 a i b). Je li ovdje riječ o apsolutnoj slici, oslobođenoj bremena povijesnih izvora i uzora, primarnog slikarstva i geometrijske apstrakcije? Mora li njezino slikarstvo biti tumačeno iz perspektive samo jedne, „matične“ discipline, najčešće povijesti umjetnosti, ili može biti tumačeno iz perspektive znanosti o slici ili filozofije slike?

Zaključak

I Škrgatić i Bralić nadišle su granice medija – slike. Za Škrgatić je apstraktna slika postala nositeljem znaka stvarnoga, organskoga i realnoga, a uvođenjem fotografije, zbog svojstva bolnog uboda koji Barthes naziva *punctum*, i sama fotografija pretvorila je u apstrakciju. Dva su elementa što pritom određuju slikarstvo u kontekstu fotografije: medij fotografije određuje se kao „irealnost“ (Hubert Damisch), odnosno kao apstrakci-

76 Purgar, „Dvanaest teza o apsolutnoj slici,“ 401.

77 Ernst Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art* (London: Phaidon, 1994).

ja; to je zato što fotografije istovremeno postoje kao metafore, ali i kao nesvodivo emotivno iskustvo konotirano pojmom gubitka. Promatranje fotografije time se pretvara u sjećanje i mišljenje. Slikarstvo, zauzvrat, postaje realno jer je – zbog povratne emocije izvučene iz iskustva fotografskog „uboda“, tj. fotografske apstrakcije – nastalo iz razvedenosti metafore koja, pak, nakon što smo prošli cijeli proces identifikacije sa slikom, postaje realno, stvarno. Bralić, međutim, ne zanima emocija i apstrakcija, nego izmjena i misao, pokrenutost koja se proteže na prostor. Stoga i povezivanje s tradicijom primarnog slikarstva ne bi smjela biti tek puko nastavljanje jedne povijesti, utemeljene u paradigmatičnim radovima predstavnika te struje u hrvatskoj apstrakciji, nego izvođenje iz performativa umjetničke hrabrosti da situaciju slike svede na problem mišljenja i pruži nam priliku da pratimo igru i riječi i tijela, poput izgovaranja rečenica s naglascima i kretanja tijela u performansu istodobno. Naravno da supostavljanjem obiju umjetnica još više naglašavamo njihovu različitost; naravno da su im morfološke pozicije na suprotnim polovima u kontekstu povijesti umjetnosti. Ono što smo pokušali istražiti jest nešto drugo: na koji način medij apstraktne slike u dva opisana slučaja postoji u „drugom mediju“ i kako slika samu sebe proizvodi u dekontekstualiziranju, historiziranju i anakroniziranju, bilo s obzirom na fotografiju u prvom slučaju ili performans u drugome. Vjerujemo da smo došli do novih spoznaja i da su one tek dio potencijalnih značenja koja smo ovdje uočili, na koja smo se fokusirali i nastojali opisati.

Popis literature

- Barthes, Roland *Svijetla komora. Bilješka o fotografiji*, prevela Željka Čorak. Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2003.
- Boehm, Gottfried „Povratak slika.“ U *Vizualni studiji. Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, uredio Krešimir Purgar, 3–23. Zagreb: Centar za vizualne studije, 2009.
- Boehm, Gottfried. „S one strane jezika? Bilješke o logici slika.“ *Europski glasnik*, br. 10, Zagreb (2015): 467.
- Bralić, Gordana. „Razgovor s Gordanom Bralić i Tanjom Škrgatić.“ Razgovarala Vanja Babić u emisiji *U vizualnom kodu*, uredila Manuela Frkić Žaja. Treći program Hrvatskog radija, 14. ožujka 2018.
- Bredekamp, Horst. *Theorie des Bildakts*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010.
- Damisch, Hubert. „Fünf Anmerkungen zu einer Phänomenologie des fotografischen Bildes.“ U *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, uredila Herta Wolf, 135–139. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Denegri, Ješa. *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj 2: Geometrijske tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, Split: Logos, 1985.
- Elkins, James. „Ontology.“ Razgovarao J. Elkinsa s Gottfriedom Boehmom i Tomom Mitchellom (u razgovoru su sudjelovali i Jacqueline Lichtenstein, Aud Sissel Hoel, Si Han). U *What is an Image?*, sv. 2, uredili James Elkins i Maja Naef, 35–51. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2011.

- Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativne umjetnosti*. Sarajevo/Zagreb: Traduki, 2009.
- Gombrich, Ernst. *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. London: Phaidon, 1994.
- Lučić, Mladen, tekst uz izložbu *Gordana Bralić* (Split: Galerija umjetnina), prosinac 2011.
- Maković, Zvonko i Lučić, Mladen. *Tabula rasa. Primarno i analitičko u hrvatskoj umjetnosti*, katalog izložbe. Zagreb: Gliptoteka HAZU, lipanj/srpanj 2014; Pula: Muzej suvremene umjetnosti Istre, rujan/listopad 2014.
- Meinhardt, Johannes. „Illusionism in Painting and the Punctum of Photography / Iluzionizam slike i Punctum fotografije.“ U *Gerhard Richter*, uredio Benjamin H. Buchloh, 135–151. Cambridge, MA: MIT Press, 2009.
- Purgar, Krešimir. „Dvanaest teza o apsolutnoj slici. Slikarstvo Julija Knifera kao alegorija teorije.“ U *Slika i antislika – Julije Knifer i problem reprezentacije*, uredio Krešimir Purgar, 379–401. Zagreb: Centar za vizualne studije, 2017.
- Rus, Zdenko. *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj 1: slikarstvo, egzistencija, apstrakcija*. Split: Logos, 1985.
- Stiegler, Bernd. *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- Worringer, Wilhelm. „Apstrakcija i uživljavanje.“ U *Duh apstrakcije*, uredio Marcel Bačić. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1999.

Mirela Ramljak Purgar, dr. sc. docentica je na Akademiji za umjetnost i kulturu Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku, gdje predaje Teoriju umjetnosti. Opsežno je pisala o temama vizualne kulture prve polovice dvadesetog stoljeća i suvremenoj umjetnosti. Među njezinim novijim objavljenim radovima nalaze se sljedeći članci: „Strategien der Ornamentierung. Einfühlungsdrang und Abstraktionsdrang in *Das Cabinet des Dr. Caligari* und in der Grafik von Ernst Ludwig Kirchner“ (*Nove teorije*, 2019), „Bewegter Holzschnitt und Film. Bewegungsdarstellungen in der frühen Druckgrafik Ernst Ludwig Kirchners“ (*Images*, Universität Tübingen, 2020) i „Early Interactions of Static and Moving Images“ (*The Palgrave Handbook of Image Studies*, ur. K. Purgar, 2021). Autorica je monografije *Modernizam slike. Ekspresionistička grafika i pogled kamere* (CVS, Zagreb 2021). Uredila je znanstveni zbornik *Umjetnost kao ideja. Konceptualne prakse u Hrvatskoj* (CVS, Zagreb, 2022) proistekao iz istomišljeničkog znanstvenog istraživanja koji je vodila od 2019. do 2021. godine.

Mirela Ramljak Purgar, PhD, holds the position of Assistant Professor at the Academy of Arts and Culture, J. J. Strossmayer University in Osijek, where she teaches art theory. She has written extensively on topics related to the visual culture of the first half of the twentieth century and contemporary art. Her recent published papers include “Strategien der Ornamentierung. Einfühlungsdrang und Abstraktionsdrang in *Das Cabinet des Dr. Caligari* und in der Grafik von Ernst Ludwig Kirchner” (*New Theories*, 2019), “Bewegter Holzschnitt und Film. Bewegungsdarstellungen in der frühen Druckgrafik Ernst Ludwig Kirchners” (*Images*, Univer-

sität Tübingen, 2020), and “Early Interactions of Static and Moving Images” (*The Palgrave Handbook of Image Studies*, ed. by K. Purgar, 2021). She has authored the monograph *Modernizam slike. Ekspresionistička grafika i pogled kamere* (CVS, Zagreb 2021) and edited the volume *Art as Idea: Conceptual Practices in Croatia* (CVS, Zagreb, 2021), stemming from the scholarly research project of the same title, which she led from 2019 to 2021.

Two Positions of Abstract Painting in Contemporary Croatian Art: Tanja Škrgatić and Gordana Bralić

This paper approaches the analysis of paintings by Tatjana Škrgatić and Gordana Bralić through a heteronomous interpretation of Croatian abstract art as proposed by theorists Zdenko Rus and Ješa Denegri. It involves two positions in abstract painting: Art Informel and geometric abstraction. Our analysis, however, does not involve their historical sources, but examines both of them ahistorically. We employ this method because, despite working concurrently, Škrgatić and Bralić lead us to different, binomial contextualizations. With Škrgatić, our focus lies on achieving a form of “realism” by connecting the image with the metaphor, and the photograph with the *punctum*, as well as vice versa, the image with the punctum, and the photograph with the metaphor. In this way, emotion is identified with the reality of the image, while the *punctum* becomes a metaphor for existence. Bralić, on the other hand, leads us to think of movement and thought in analogy with the performance and mediation of the body in space, specifically the performance of Josipa Bubaš. Consequently, we interpret the active articulation of Bralić’s geometric abstraction as a performative.

INSTITUCIJA LIKOVNE KRITIKE DANAS

Igor Loinjak

Pregledni rad / Review paper
UDK 7.072“20“

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

Sažetak

Govoreći i pišući o umjetnosti, napose onoj suvremenoj, aktualnoj, pitanje se likovne kritike nameće kao bitna i nezaobilazna tema. Povijesno gledano, likovna je kritika prošla različite faze u kojima njezin status nije uvijek bio jednoznačan i jednako vrednovan. Dok je nekada likovni kritičar imao ulogu adekvatnoga posrednika između djela i publike, u novije je vrijeme njegova posrednička uloga počela blijedjeti, a pridjev *adekvatan* postajao je sve diskutabilniji u kontekstu istinskoga prenošenja iskustvenih (i estetskih) spoznaja o umjetničkom djelu. Određujući ulogu likovnoga kritičara, Miško Šuvaković piše kako je on osoba koja bi trebala inicirati, prepoznavati, pratiti, posredovati i teorijski interpretirati aktualnu produkciju i život svijeta umjetnosti. Nadalje, uloga je likovne kritike povezana i s preliminarnim oblikovanjem kanona pa će se u daljnjem tekstu između ostaloga tražiti i za odgovorima na pitanja vezana uz teorijsku (ne)mogućnost likovne kritike da bude u službi kanonizacije djela i zasnivanja likovnoga kanona.

Ključne riječi: institucija, kanon, likovna kritika, povijest umjetnosti

Povijesno gledajući, ali i tragajući za teorijskom opravdanošću određenih kritičarskih modela, umjetnička se kritika ne može odrediti kao jednoznačan i jednostavan model analize i valorizacije umjetničkih djela nepodložan povijesnim i kulturološkim promjenama. Mogu se spomenuti dva različita gledanja na umjetničku kritiku koja kritičarskoj djelatnosti nesumnjivo daju više od jednoga mogućeg pristupa. Renato Poggioli pišući o avangardnoj kritici u „Teoriji avangardne umjetnosti“ raspravlja o odnosu klasične i avangarde kritike zaključujući da između njih postoji bitna razlika koja bi bila vezana uz subjekt kojemu je kritički tekst namijenjen: „Ako se klasični kritičar obraćao, prije svega, umjetniku, avangardni se kritičar suviše često obraća nekolicini kritičara svoje vlastite sekte, izdajući tako još jednu tradiciju moderne kritike koja se, preteći plemenitu tradiciju romantičara i devetnaestoga stoljeća, trebala obraćati publici i osvjetljavati i umjetničko djelo te duh koji ga promatra.“¹

Avangardni je kritičar težio razumjeti nove umjetničke pojave više no što ih je nastojao strogo valorizirati. Klasični je pak pristup kritici uglavnom uključivao usporedbu s normativnom poetikom odnoseći se ravnodušno prema „bilo kojoj novini i eksperimentu, poštujući pravilo navike čak više i od kanona vlasti.“² Dok Poggioli razlikuje klasičnu i avangardnu kritiku, Grgo Gamulin piše o *ex ante* i *ex post* kritici. Prvi je pristup vezan uz avangardizam i odlučujući se za njega kritičar djeluje iz „zamišljenog ili već očitovanog programa“ koji „funkcionira u teoretskom smislu i utemeljen je u trenutačno novoj teoriji-programu“.³ *Ex post* pristup klasičniji je i nastupa kad kritičar prvi put vidi i doživi djelo. Već sama mogućnost odabira kritičarskog pristupa ukazuje na element subjektivnosti preliminarno upisan u osobu (subjekt) kritičara, što je osobito potvrdila kritika na djelu naročito šezdesetih i sedamdesetih godina prošloga stoljeća.⁴ Iako prvi kritički zapisi o djelu ne moraju nužno odrediti njegovu sudbinu, oni su nezaobilazna referencija u budućem životu djela koje će u budućnosti zadržati ili promijeniti status te možda dobiti kanonsku vrijednost koja je, unatoč stanovitoj subjektivnosti kritičara, u konačnici ozakonjena kao „objektivna“ vrijednost.

Između kritike i povijesti umjetnosti

U tekstu „Medijacijska funkcija umjetničke kritike između povijesti i suvremenosti“ Nataša Lah, pozivajući se na knjigu *Povijest umjetničke kritike* Lionella Venturija, donosi sljedeći citat: „U Francuskoj obično nazivaju kritičarima umjetnosti one što pišu u novinama o aktualnim izložbama, a povjesničarima umjetnosti one što pišu o antičkoj umjetnosti. Razlika koja je na kraju prilično opasna, jer navodi kritičare da ne vode računa o povijesti, a povjesničare da budu bez ikakvog dodira s kritikom.“⁵ Venturi u citiranom odlomku ukazuje na nedostatnosti kritičarskoga i povjesnoumjetničkog pristupa istom predmetu analize ako se strogo odvaja kritiku od povijesti i obratno. Kritičar, naime, da bi prije donošenja vrijednosnog suda mogao napraviti adekvatnu analizu umjetničkoga djela nesumnjivo mora posegnuti za poviješću, kao što i povjesničar umjetnosti najčešće već samim odabirom umjetničke građe iz prošlosti u nju implicitno upiše vlastiti vrijednosni sud uzimajući ulogu kritičara.

2 Ibid., 186.

3 Grgo Gamulin, „Alibi za kritiku“, *Život umjetnosti*, br. 28 (1979): 16.

4 Jasna Galjer, „Kritika na djelu u hrvatskoj umjetnosti 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća“, *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, br. 36 (2012): 219–226.

5 Nataša Lah, „Medijacijska funkcija umjetničke kritike između povijesti i suvremenosti“, *Ars Adriatica*, br. 2 (2012): 272.

Odnosa se kritike i povijesti umjetnosti u „Alibiju za kritiku“ dotiče i Gamulin pišući da „možda neke bitne razlike, koja se ne bi sastojala u tehnicima, aparaturi, težnji prema objektivnosti i sabiranju iskustava, i nema“. No jedna se i druga djelatnost sadržajno nikako ne poklapaju u svom opsegu. „Ono što izdvaja umjetničku kritiku i stvara njezinu posebnu funkciju“, ističe Gamulin, „jest prvotnost odnosa. Kritika reagira na novo djelo, prvi put objelodanjeno. Ona, s obzirom na njega, nema drugih, tuđih iskustava, i nije, dakle, ni dužna da o njima vodi računa (...) Njena je uloga velika, premda ne mora biti odlučna ili sudbonosna. Prva kritika nema, u načelu i za to djelo, konkretnih uporišta. Pa ipak, kritičar ima uporišta u svom dosadašnjem (općem i profesionalnom) iskustvu, u svom prethodnom doživljavanju i u doživljavanju ostalih, koje je ‘osviješteno’, i prešlo u intelektualno iskustvo, u znanje.“⁶ Iz Gamulinova je navoda jasno da kritičar uz senzibiliranost treba posjedovati dovoljno znanja kako bi novo djelo provukao kroz brojne profesionalne i stručne skenere, povukao kontekstualne paralele s trenutačnim umjetničkim tendencijama, kontekstualizirao ga unutar umjetnikova dotadašnjeg opusa i konačno ukazao na njegove individualne (ne)specifičnosti. Umjetničko djelo u pravilu nije obeskorijenjeno i u potpunosti singularno, nego proizlazi iz određene tradicije, pa kritičaru analiza koja je usmjerena na *djelo po sebi*, kao i ona koja promatra *djelo u kontekstu*, predstavlja temelj svake moguće valorizacije. Zauzimajući stav prema novom i netom viđenom djelu, „kritičar ima parametre položene u nekoliko slojeva vlastitog iskustva, u već viđenom i doživljenom, u svom znanju i sjećanju, u sjećanju ostalih; to mu, u svojoj cjelini, i omogućava kriterij ili intuiciju kojom trenutačno reagira i osjenjuje.“⁷ Hoće li budućnost valorizaciju potvrditi ili opovrgnuti u ovom je slučaju manje važno. Talijanski se teoretičar suvremene umjetnosti Germano Celant zalagao pak za kritičarski pristup koji bi bio lišen interpretativnoga i valorizacijskog uplitanja u djela suvremene umjetnosti čineći kritičara isključivo motriteljem, dokumentaristom i naposljetku arhivistom – u etimološkom smislu riječi istinskim *kustosom*. Intervencija je kritičara suvišna, donosi Celant, jer „teorija i kritika umjetnosti nemaju više potrebe za prosuđivanjem ili tumačenjem, očitovanjem ili podržavanjem jednog fenomena, umjetnosti, koji ne traži više razjašnjenja niti opravdanja, već samo senzorno i mentalno sudjelovanje. Suvremena umjetnost u ovom trenutku zahtijeva da bude ostavljena na miru (...) odbacuje interpretativna uplitanja...“⁸

Kritičaru je, dakle, znanje iz povijesti umjetnosti dio profesionalnog instrumentarija, kao što je povjesničaru umjetnosti sposobnost detaljne analize i prosudbe neizostavan alat među radnim kvalitetama jer unatoč činjenici

6 Grgo Gamulin (bilj. 3), 19.

7 Ibid., 20.

8 Germano Celant, „Za akritičnu kritiku“, *Novine Galerije Studentskog centra*, br. 24 (1970): 88.

da se bavi djelima koje je struka već historizirala, on mora biti u mogućnosti historizirana umjetnička djela približiti publici i specifičnostima konteksta vremena u kojem djeluje jer energija umjetničkoga rada biva na različite načine manifestirana u različitim povijesno-društvenim okolnostima.

Vrijednost i Ljepota kao univerzalna svojstva umjetničkoga djela?

Ako se pretpostavi da je kritičar nalik antičkome Hermesu te posreduje između umjetničkoga djela i publike, njegove bi stručne predispozicije trebale biti razrađenije i istančanije nego što su one prosječnog recipijenta. Nije nemoguće da se dojam o umjetničkom djelu razlikuje kod većega broja pojedinaca. Pišući o nekim problemima recepcije književnoga djela, Zdenko Škreb u *Književnosti i povijesnom svijetu* priznaje kako se čitatelju ne smije uzeti pravo na njegov osobni stav prema djelu koje sam odabere te da prema istom djelu ne moraju svi čitatelji ostvariti identičan odnos.⁹ Znanost o književnosti, međutim, ne može tako olako preći preko pitanja vrednovanja jer je ono često nerazdjeljivo od oblikovanja korpusa najkvalitetnijih djela. Isto se može reći i za povjesnoumjetničko područje. Leonid Stolovič proces vrednovanja poistovjećuje sa začaranim krugom – vrijednost je s jedne strane kriterij vrednovanja, dok je u isto vrijeme ona dostupna samo putem vrednovanja.¹⁰ Roman Ingarden stvari postavlja nešto drukčije razlikujući sud vrijednosti i estetsko vrednovanje. Prvi ne ovisi o estetskom doživljaju i može biti donesen kao intelektualni čin, posve naslijepo. Pri tome je problem, priznaje Ingarden, u tome što je tako iznesen sud lišen odgovarajućeg utemeljenja.¹¹ Različite umjetničke teorije ne stavljaju naglasak na iste umjetničke aspekte djela pa, shodno tome, vrednovanje djela nije uvijek usuglašeno.¹²

Povijest se estetike može odrediti i kao povijest promišljanja o ideji (i objektivnosti) Ljepote. Veliki je preokret nastupio s Immanuelom Kantom koji pojam *lijepoga* premješta iz polja objektivnoga u polje subjektivnoga: „Sud ukusa nije dakle sud spoznaje, dakle ne logički, nego estetički, pod kojim se ne razumijeva onaj sud, čiji odredbeni razlog može da bude *samo subjektivan*.“¹³ Estetički je sud bezinteresan (za razliku od spoznajnog ili

9 Zdenko Škreb, *Književnost i povijesni svijet* (Zagreb: Školska knjiga, 1981), 8.

10 Leonid Stolovič, *Suština estetske vrednosti* (Beograd: Grafos, 1983), 192.

11 Roman Ingarden, *Doživljaj, umetničko delo i vrednost* (Beograd: Nolit, 1975), 18.

12 Na taj problem ukazao je već Benedetto Croce kad je u članku „Kritika i umjetnost“ napisao kako se često događa da zbog različitog definiranja umjetnosti [a isto tako i različite teorijske ili poetike orijentacije pojedinih književnih kritičara] dvije osobe potpuno drukčije tumače vrijednost nekog djela. Benedetto Croce, *Brevijar estetike* (Zagreb: Naklada Ljevak, 2003), 105.

13 Immanuel Kant, *Kritika rasudne snage* (Zagreb: Kultura, 1957), 41.

moralnog suda) te za ukus ne može postojati objektivna norma: „Ne može biti objektivnog pravila ukusa, koje bi s pomoću pojmova određivalo, što je lijepo. Jer svaki je sud iz toga izvora estetički, t. j. njegov je odredbeni razlog subjektov osjećaj, a ne pojam nekog objekta. Tražiti princip ukusa, koji bi opći kriterij lijepoga naveo s pomoću određenih pojmova, jest jalov trud, jer je ono, što se traži, nemoguće i samo po sebi protivurječno.“¹⁴ Kantu je ipak bilo važno sačuvati estetski sud od relativizma pred kojim se našao pa ističe: „U pogledu ugodnog vrijedi dakle načelo: *svatko ima svoj vlastiti ukus* (osjetila). S lijepim stoji posve drukčije. Bilo bi (upravo obratno) smiješno, kad bi se netko, tko bi sebi uobražavao nešto na svoj ukus, mislio opravdati ovim: ovaj predmet (...) jest *za mene lijep*. (...) ako za nešto kaže, da je lijepo, onda on to isto svidanje očekuje i od drugih; on ne sudi samo za sebe nego za svakoga i govori onda o ljepoti, kao da je ona svojstvo stvari.“¹⁵ Kant se zalaže za estetski *sensus communis* na koji se obrušio Gérard Genette u svom *Estetskom odnosu*. Genette je, oslanjajući se na Kantove izvode, zaključio kako iz subjektivne prirode estetskoga suda proizlazi nemogućnost racionalnog utemeljenja vrijednost pa *sensus communis* ni na koji način ne može biti univerzalan i aprioran. Proučavanje umjetničke vrijednosti stoga nema nikakav opravdan i prihvatljiv kriterij.¹⁶

Suodnos ukusa i vrijednosti

Problemom ukusa, osobito onoga lošeg, opsežno se pozabavio Milivoj Solar u studiji *Predavanja o lošem ukusu*. Polazeći od Kantove definicije ukusa, Solar omeđuje pojam lošeg ukusa određujući ga kao pomanjkanje moći estetičkog prosuđivanja.¹⁷ On odbacuje bilo kakvu mogućnost postojanja subjektivnog ukusa: „Pri tome vas moram, nažalost, upozoriti da je osobni ukus fikcija: ako jedino ja mislim da je pjesma mog prijatelja vrhunsko dostignuće pjesništva, jer je prema mojem osobnom ukusu, to ne može značiti ništa; ukus mora pripadati nekoj zajednici, i tek ako postoji neka zajednica onih koji se slažu u procjenjivanju može se govoriti o dobrom ili lošem ukusu.“¹⁸ Upravo je ukus zajednice kantovski *sensus communis*. Tko sačinjava tu zajednicu? Prosječni recipijenti, stručna javnost sastavljena od kritičara, kustosa i umjetnika ili svi oni skupa? Solar je već i prije, pozivajući se na Welleka i Warrena, odbacivao mogućnost osobnog vrednovanja djela: „Ako je umjetnički doživljaj uvijek moj osobni, subjektivni doživljaj, pa je i književna vrijednost uvijek samo moja

14 Ibid., 70.

15 Ibid., 50–51.

16 Antoine Compagnon, *Demon teorije* (Zagreb: AGM, 2007), 271.

17 Milivoj Solar, *Predavanja o lošem ukusu* (Zagreb: Politička kultura, 2004), 11.

18 Ibid., 20.

osobna, subjektivna i individualna vrijednost, svatko ima, strogo uzevši, vlastitu *Božanstvenu komediju*, svojega *Hamleta* i svojega *Uliksa*. Takva tvrdnja može goditi taštini modernih čitalaca, ali je čak i Wellek i Warren, kojima inače nije sasvim strana ideja o umjetničkom doživljaju, u svojoj *Teoriji književnosti* s pravom osuđuju...¹⁹ Autor je svjestan problema pred kojim se nalazi tako da članak u kojem se bavi ovom problematikom naslovljava „Antinomije književnih vrijednosti“.²⁰ Premda Solar odbacuje osobni ukus kao relevantan obrazac za vrednovanje djela, ne odbacuje mogućnost, o kojoj je pisao Škreb, da različiti čitatelji ne moraju prema nekom djelu zauzeti identičan stav. No ono što Solar traži od recipijenta koji izriče vrijednosni sud nije samo izjava „to mi se (ne)svidi“, nego je tu izjavu potrebno obrazložiti tako što će se na određeni način ući u opis predmeta, a susljedno s time i u stanovito tumačenje i valorizaciju.²¹

Problem se ukusa našao i u sferi interesa spomenutoga ruskog estetičara Leonida Stoloviča. Stolovič estetski ukus vidi kao subjektivni kriterij vrednovanja²² što se djelomično razlikuje od Solarova shvaćanja. Međutim, Stolovič je svjestan poteškoća pred kojima se našao te priznaje kako je vrednovanje prema ukusu intuitivno i nema čvrstoga objektivnog utemeljenja. Pouzdaje se stoga u sposobnost razvijanja ukusa jer on nikom nije *a priori* dan, nego ga je potrebno oblikovati sumiranjem prijašnjega estetskog iskustva: „Estetski ukus se formira pod utjecajem određenih okolnosti, u zavisnosti od društvene sredine u kojoj protiče naš život i rad, u zavisnosti od umjetničkih djela koja mi opažamo.“²³ Tako shvaćen, ukus, premda subjektivan, ipak ostaje u području kolektivnoga iskustva te dobiva stanovite naznake objektivnosti. Ipak, i dalje ostaje činjenica (i mogućnost) da likovni kritičari različitih senzibiliteta različito vrednuju isto umjetničko djelo ili opus služeći se argumentima koji proizlaze iz različitih teorijskih stavova i mogućnosti (koji shodno tome uvjetuju i različite kriterije (pr)ocjene), ostavljajući pod znakom upitnika objektivnu vrijednost djela. Odnosno, opravdano se pitati postoji li doista objektivna vrijednost upisana u umjetnički predmet te objektivni kriteriji prema kojima se kritičari mogu ravnati? Gamulin je po tom pitanju skeptičan: „I sama je vrijednost (vrijednost za čovjeka) odnos; ona, naime, ne može biti ni u predmetu ni u subjektu, nego u njihovoj (povijesno promjenljivoj) relaciji. Ima li, međutim, umjetnički predmet (ili fenomen) vrijednost po sebi i za sebe? Možda bi uopće trebalo zaobići taj problem, nerješiv kao što je nerješiv i problem svijeta za sebe.“²⁴

19 Ibid., 143.

20 Ibid., 145–146.

21 Ibid., 30.

22 „I estetski ukus ne postoji izvan ličnosti i ne može a da ne bude osobna pojava.“ Leonid Stolovič (bilj. 10), 200.

23 Ibid., 199.

24 Grgo Gamulin (bilj. 3), 14.

Kanon(izacija) – ozakonjenje vrijednosti

Francuski sociolog umjetnosti Pierre Bourdieu zastupa tezu o paradoksalnoj promjeni u recepciji, to jest o obrnuto proporcionalnom odnosu prvotne popularnosti i kasnije kanoničnosti književnoga, ali shodno tome i svakoga umjetničkog djela.²⁵ Opravdanje toga, prema Bourdieuovu mišljenju, leži u činjenici što djela kvalitetnih umjetnika u početku zanimaju isključivo druge kvalitetne umjetnike i time oblikuju smjernice za otkrivanje novih, dotad još stranih područja umjetničkog stvaralaštva. Sličnu je tezu ponudila i estetika recepcije. Hans Robert Jauß dobar kriterij za određivanje vrijednosti djela vidi u njegovoj prvotnoj recepciji, u kojoj mjeri ono ispunjava, nadilazi ili opovrgava očekivanja prve publike – tzv. estetski otklon. Vrhunska su umjetnička ostvarenja ona, tvrdi Jauß, kod kojih postoji veći raspon između djela i očekivanja prve publike, premda se za buduće generacije on u pravilu uvijek smanjuje. Istoj kategoriji pripadaju i djela koja nemaju prvu publiku, nego ju je tek potrebno oblikovati.²⁶

S kvalitetnim su umjetnicima povezana vrhunska i vrijedna, kanonska umjetnička djela. Hans Georg Gadamer je u 20. stoljeću pokušao obnoviti pojam klasičnoga koji je povezan i s kanon(izacij)om s ciljem oslabljivanja Kantova i Humeova relativizma. Prema Gadamerovu je mišljenju klasično djelo ono koje skriva pukotinu nezamjetljivu suvremenima zahvaljujući kojoj preživljava u budućnosti: „...klasično je ono što izdržava [povijesnu] kritiku, jer njegova povijesna vladavina, obvezujuća moć njegova baštinjenog i očuvanog [autoriteta], prethodi svoj [povijesnoj] refleksiji i u njoj se odražava.“²⁷ Spomenuto je da svako (značajno) djelo stoji u određenom tradicijskom odnosu prema prošlosti i budućnosti pa je predmet interesa kako kritičaru tako i povjesničaru umjetnosti. Gaetano Picon prilikom raspravljanja o kanonizaciji djela napose uzima u obzir budućnost djela napominjući da njegova važnost ne ovisi samo o prijašnjim djelima i trenutku nastanka, nego i o djelima koja će doći. Za potkrjepljenje te tvrdnje poslužio mu je primjer iz područja likovnih umjetnosti – El Greca, piše Picon, najavljuje Tintoretto, ali njegova se važnost zaokružuje tek u djelima Paula Cézannea.²⁸

25 Bourdieu se tim pitanjem opširno bavi u poglavlju „The Market for Simolic Goods“ svojega kapitalnog djela *The Rules of Art*. Pierre Bourdieu, *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field* (California: Stanford University Press, 1995), 141–173.

26 Hans Robert Jauß, *Estetika recepcije: izbor iz studija* (Beograd: Nolit, 1978), 64–66.

27 Antoine Compagnon (bilj. 16), 262–283.

28 Gaetano Picon, *Uvod u jednu estetiku književnosti. Pisac i njegova senka* (Beograd: Kultura Beograd, 1965), 78.

Većini je stručnjaka za umjetnost teško prihvatiti sve rašireniju tezu o relativnosti umjetničke vrijednosti. Bilo je pokušaja očuvanja objektivnosti suda ukusa na kojem bi se temeljilo i objektivno vrednovanje djela, a time i oblikovanje kanona, premda oni nisu postali trajnom svojinom struke. Čini se da je Kant sasvim nenamjerno otvorio Pandorinu kutiju. Rješenje se pokušalo naći u radovima analitičkih estetičara koji su se barem djelomično pokušali vratiti objektivizaciji umjetničkih vrijednosti. Jedan je od rodonačelnikom na tom području Monroe Beardsley. On je u djelu *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* između objektivnosti i relativizma ponudio srednji put – instrumentalističku teoriju. Prema predloženom shvaćanju „estetska vrijednost ovisi o rasponu doživljaja što ga pobuđuje estetski predmet, ili točnije, o rasponu estetskog doživljaja koji je kadar pobuditi, sa stajališta triju glavnih kriterija, a to su *jedinstvenost*, *složenost* i *snaga* potencijalnog doživljaja.“²⁹ Beardsley je smatrao da je pomoću tih triju kriterija moguće objektivno vrednovanje umjetničkog djela, to jest da pomoću njih svaki recipijent argumentirano može zaključiti da je jedno djelo vrijednije od nekoga drugog. Beardsley inzistira na istoj stvari kao i Solar – nije dovoljno reći sviđa li mi se neko djelo ili ne, nego je vlastiti stav potrebno argumentirano obrazložiti.³⁰ No i kod Beardsleyja ostaje problem utemeljenja tih triju modela. Čak i ako se prihvati da *jedinstvenost* i *složenost* ulaze u područje objektivnoga, pitanje *snage* i dalje ostaje rezervirano za svakoga ponaosob. Genette je Beardsleyjevu teoriju smatrao nedosljednom, a u njegovim je terminima jedinstvenosti, složenosti i snage iščitavao *integritas*, *consonantia* i *claritas* Tome Akvinskoga.³¹

U jednom se trenutku koncept vremena nametnuo kao jako dobar saveznik u sukobu između objektivnosti i relativnosti umjetničke vrijednosti. Polazilo se, naime, od činjenice da će vrijeme dati konačnu presudu o pitanju kvalitete nekog djela koja ne mora biti u skladu s kritičkim sudom donesenim u trenutku prvoga kritičarskog odnosa prema djelu. Ako ono uistinu vrijedi, vrijednost se za recipijente neće mijenjati tijekom vremena, a ukoliko podlegne protoku vremena, utoliko se teško može prihvatiti teza suvremenika o njegovoj izvanrednoj kvaliteti. Problem je što komponenta vremena, tj. buduća recepcija umjetničkoga djela za kritičara ne postoji jer je njegova pozicija djelovanja određena *hic et nunc*.

Nadalje, ni za povjesničara umjetnosti ona ne mora biti sveto pravilo jer ni komponenta vremena nije posve siguran parametar određivanja

29 Antoine Compagnon (bilj. 16), 288. Compagnon ovdje parafrizira Beardsleyjev tekst: Monroe Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1981), 529.

30 Milivoj Solar (bilj. 17), 30.

31 Antoine Compagnon (bilj. 16), 289. O tome Genette piše u: Gérard Genette, *La Relation esthétique* (Paris: Seuil, 1997), 94.

univerzalne umjetničke vrijednosti. Povjesničar umjetnosti Francis Haskell analizirajući povijest ukusa došao je do zaključka da vladajući ukus u velikoj mjeri utječe na trenutačnu vrijednost određenog djela. Budući da je ukus sklon mijenama, nitko ne može biti posve siguran da umjetnik koji je nakon određenog vremena stekao visok status neće s vremenom opet pasti u zaborav.³² Shodno brojnim pristupima iznesenima u prethodnome tekstu, može se ponuditi mišljenje Compagnona koji vlastiti stav o pitanju kritike obrazlaže na sljedeći način: „Naravno, nije moguće bjelodano pokazati da su estetske hijerarhije racionalne, ali to ne priječi da se racionalno proučava kretanje vrijednosti, kao što čine povijest ukusa ili estetika recepcije. Nemogućnost da racionalno obrazložimo zašto nečemu dajemo prednost, kao i da analiziramo ono po čemu začas prepoznamo lice ili stil – Individuum est ineffabile – ne isključuje mogućnost da empirijski utvrdimo konsenzuse koji su ishod kulture, mode ili čega drugog... Književna [općenito umjetnička, op. a] se vrijednost ne može utemeljiti teorijski: ona je granica teorije, a ne književnosti [ili neke druge umjetnosti].“³³ Međutim, na području kritike koja se bavi djelima koja tek ulaze u svijet umjetnosti nije moguće proučavati vremensko kretanje vrijednosti jer će ono biti moguće tek u budućnosti kad će se njime eksplicitnije baviti povjesničari umjetnosti, kojima će biti nedvojbeno jednostavnije objektivno ih kanonizirati ili ne. Preostaje stoga zaključiti da je objektivnost likovne kritike uvelike podložna subjektu-kritičaru koji djelo valorizira. Zato je moguće dobiti različite valorizacijske osvrte na ista umjetnička djela što je osobito čest slučaj u novijim razdobljima kad produkcijska raznolikost širi lepezu umjetničkih mogućnosti do granica koje kritičarima nije moguće objektivno zaokružiti, no zasigurno će povjesničarima umjetnosti u budućnosti biti lakše to učiniti. Kritičarima, pak, ostaje pouzdanje u vlastito znanje te parafraza stava Johanna Gottlieba Fichtea koji piše: „Kakva se filozofija [umjetnost] odabire [zastupa], zavisi od toga kakav je tko čovjek, jer filozofski sustav [generalno shvaćanje umjetnosti oblikovano određenim teorijskim obrascem] nije komad pokušstva koji se može odložiti ili prihvatiti kako nam je po volji, nego je oduhovljen dušom [te brojnim svjetonazorskim faktorima i stečenim znanjem]³⁴ čovjekovom koji je ima.“

32 Ibid., 294. Izvorno u: Francis Haskell, *Rediscoveries in art: Some aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France* (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1976).

33 Antoine Compagnon (bilj. 16), 296.

34 Uglate zgrade predstavljaju op. a.

Zaključak

Kratka tematizacija problema likovne kritike u suvremenosti te (ne)moćnosti njezine objektivnosti iznesena u prethodnom tekstu pokazala je da dugotrajan sukob između zastupnika objektivne i subjektivne (relativističke) kritike još uvijek nije nadiđen. Neka teorijska rješenja predložena u obliku različitih pristupa likovnoj i općenito umjetničkoj kritici ne mogu se smatrati univerzalnim obrascem kojemu se opravdanost ne može dovesti u pitanje. Štoviše, kritičarska praksa pokazuje da valorizacijski sukobi i dalje ostaju legitimni modeli kojima kritičari novonastala umjetnička djela uvode u svijet umjetnosti pripisujući im ili otpisujući vrijednost, premda prvotna recepcija čak i kad je ozakonjena tekstem relevantnog kritičara ne mora nužno određivati sposobnost umjetničkoga djela za daljnje snalaženje u svijetu u kojem počinje participirati. Mogućnosti oprečnih pristupa valorizaciji umjetničkoga djela ne govori isključivo o relativnosti (objektivnih) kriterija, nego ozakonjuje kretanje kritičarskog fokusa po većem broju estetskih punktova prema modelu subjektivnog odabira, odnosno osobne nahodnosti uvjetovane brojnim izvanjskim faktorima. Konačno, svaki je kritički zapis samo jedno moguće suočavanje s novonastalim umjetničkim djelom te ponekad više govori o kritičaru, nego o djelu samom. Otvorenost stoga kritičke analize ne ide isključivo u prilog relativizmu kriterija vrednovanja, nego potvrđuje otvorenost ljudskog duha prema umjetničkome djelu koje je u konačnici iz duha i nastalo.

Igor Loinjak povjesničar je umjetnosti. B. A. iz filozofije stekao je 2010. na Filozofskom fakultetu Družbe Isusove, a 2012. godine diplomirao je komparativnu književnost i povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Priprema doktorsku disertaciju iz područja znanosti o umjetnosti na Doktorskoj školi Sveučilišta J. J. Strossmayer u Osijeku. Dosad je radio kao kustos pripravnik u Gradskim galerijama Osijek i Muzeju likovnih umjetnosti te je od 2015. do 2022. godine bio zaposlen kao asistent na Akademiji za umjetnost i kulturu, a otad je predavač na Katedri za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku. Napisao je brojne predgovore samostalnim i skupnim izložbama. Sudjelovao je na nizu stručnih i znanstvenih simpozija. Dosad je objavio monografiju *Josip Alebić* te nekoliko znanstvenih članaka iz područja povijesti i teorije umjetnosti. Tajnik je HS AICA-e i HRV-InSEA.

Igor Loinjak is an art historian. He received his BA in philosophy in 2010 from the Faculty of Philosophy of the Society of Jesus and graduated in comparative literature and art history from the Faculty of Arts and Social Sciences, University of Zagreb in 2012. He is currently working on his doctoral dissertation in art studies at the Doctoral School of the J.J.

Strossmayer University in Osijek. He has worked as a curator-intern at the Osijek City Galleries and the Museum of Fine Arts. From 2015 to 2022, he was employed as an instructor at the Academy of Arts and Culture, and since then at the Department of Art History of the Faculty of Arts and Social Sciences, J.J. Strossmayer University in Osijek. He has authored a number of forewords to solo and group exhibitions and has participated in a number of scholarly conferences. He has published a monograph on *Josip Alebić* and several scholarly articles in the field of art history and art theory. He currently serves as the secretary of HS AICA and HRV-InSEA.

The Institution of Art Criticism Today

When discussing art, especially contemporary art, art that is still in creation, the role of art criticism inevitably emerges as a crucial and topical subject. Throughout history, art criticism has gone through different phases, in which its status was not always unequivocal or consistently valued. While traditionally serving as an adequate intermediary between the artwork and its audience, in recent times this intermediary role has begun to fade, and the adjective “adequate” has become rather debatable when it comes to the transmission of experiential (and aesthetic) knowledge about a work of art. Discussing this role, Miško Šuvaković wrote that it was on the art critic to incite, recognize, monitor, mediate, and theoretically interpret current artistic production and the art world’s dynamics. Moreover, art criticism plays a pivotal role in shaping the preliminary formation of artistic canons. Therefore, this paper seeks to address questions related to the theoretical (im)possibility of art criticism serving the canonization of artworks and the establishment of artistic canons.

RITUAL I IZVEDBA SKULPTURALNOG PERFORMANSA¹

Suzana Marjanić

¹ Ovaj je rad sufinancirala Hrvatska zaklada za znanost projektom IP-2016-06-2463 (Naracije straha: od starih zapisa do nove usmenosti).

Sažetak

U kontekstu žanra skulpturalnoga performansa interpretiram četiri performansa samo/zazidavanja multimedijalnoga umjetnika Vica Tomasovića, skulpturalni performans *Radilište 101* (2019) Tajči Čekade i Ivane Kalc kao i koncept skulpturalnoga performansa multimedijalne umjetnice Nine Kamenjarin.

Što se tiče spomenute serije Vice Tomasovića, riječ je o ciklusu performansa – *Pokora – Vatra* (2015.), *Pokora – Zemlja* (2015.), *Pokora – Voda* (2016.) i *Pokora – Zrak* (2018.) u kojima se umjetnik koristi kršćanskom duhovnom praksom koja za cilj ima pomirenje preko žrtve. Naime, u svojim performansima umjetnik preuzima ulogu ili funkciju predstavnika skupine i kao takav se ugrađuje u arhitektonsku cjelinu koja predstavlja drugu skupinu ili zajednicu. Pritom publika u toj izvedbi pokore vidi samo proces u kojemu se ciglama umjetnik odjeljuje od njih i postaje jedno s okruženjem u kojem se nalazi. Kako umjetnik pojašnjava: „Time se poništavam, tj. ugrađujem dio njih u prostor koji je opterećen njihovim naslijeđem. Do sada sam se zazidao u četiri povijesne građevine što sam povezao s četiri elementa i simbolikom ta četiri osnovna elementa koje smo na Zapadu koristili da bismo opisali strukturu Svemira, a ideja mi je napraviti virtualno peto zazidavanje, Kvintesenciju, kao videoinstalaciju.“ Navedenu izvedbu samozazidavanja interpretiram u kontekstu razgovora s umjetnikom (Tomasović 2019) kao i prežicima pretkršćanskog običaja prinošenja žrtve koja je trebala doprinijeti trajnosti poduzete gradnje i ukupnom blagostanju njenih ukućana.

Ključne riječi: umjetnost performansa, ritualizacija, Tajči Čekada, Nina Kamenjarin i Vice Tomasović

Uvod ili teorija i praksa o skulpturalnom performansu: Nina Kamenjarin

Dok sam se u prethodnom radu pod nazivom *Živa slika, skulptura: Ležanje kao živa mrtvost ili mrtva živost – oksimoron slike i skulptura* (Marjanić 2017) zadržala na formi žive slike/skulpture, u ovom radu tematiziram skulpturalni performans koji se može promatrati kao svojevrsna varijanta forme žive slike/skulpture, no pritom ću naglasak staviti na simbiozi umjetnosti performansa (efemerne umjetnosti) i skulpture („čvrsta“ umjetnost). O tom je konceptu u hrvatskoj povijesti umjetnosti sustavno pisala na temelju vlastitih izvedbi multimedijalna umjetnica Nina Kamenjarin koja je na navedenu temu diplomirala 2016. godine, istražujući umjetnost performansa kao ekstenziju kiparstva (*Moj put od skulpture prema performansu*).² Jedna od mentorica bila joj je multimedijalna umjetnica Vlasta Žanić koja je poznata po navedenoj simbiozi. Nina Kamenjarin medij kiparstva kroz njegove osnovne kiparske tehnike (modeliranje u glini) i motive (akt) tematizira u mediju performansa. Njezino tijelo postaje nositelj osnovnih atributa skulpture, a performativnim činom dodaje mu i aktivnu dimenziju vremena/akcije, tj. promjena koje se u njemu svjesno ili nesvjesno događaju (Kamenjarin 2019, http).

Umjetničnim pojašnjenjem o navedenoj transgresiji u skulpturalnom performansu *Simbioza*: „Performans započinjem tako što sjedim naga na drvenom postamentu (onakvom na kojem stoji ili sjedi živi model kada se modelira akt u prirodnoj veličini). Svoje tijelo premazujem tankim slojem gline i na taj način samu sebe promoviram u akt koji ‘modeliram’. Istodobno preuzimam i ulogu modela-akta povremeno mijenjajući poze na postamentu. Za to vrijeme započinje proces sušenja gline na mom tijelu na kojem se neprestano izmjenjuju različiti vizualni momenti. Performans traje sve dok se glina na mom tijelu ne osuši i počne se trusiti. Ustajem s postamenta, rukama istrusim sasušenu glinu koja je još preostala na tijelu i odlazim. Miješaju se značenja, uloge, asocijacije. Osnovne kiparske tehnike (modeliranje u glini) i motive (akt) tematiziram u mediju performansa. Performans za mene u ovom slučaju postaje logičan nastavak kiparstva, medija koji sam studirala. Svoje biće predstavljam kao nosite-

2 Nina Kamenjarin (Split, 1991.) diplomirala je 2016. godine na Umjetničkoj akademiji u Splitu, Odsjek kiparstvo. Osim kiparstvom bavi se umjetnošću performansa, videom i drugim medijskim praksama. Izlagala je u Hrvatskoj i u inozemstvu. Dobitnica je nekoliko nagrada i priznanja, uključujući prvu nagradu *Essl Art Award 2015* u Austriji i jednu od tri jednakovrijedne nagrade na Trijenu kiparstva u Zagrebu 2018. godine. Aktivna je članica HULU – Split i jedna od organizatorica kulturne manifestacije Lovestock Kaštela 2020 pod smjernicom promicanja konceptualne umjetnosti.

Sl. 1.
Nina Kamenjarin,
Simbioza, 2016.
Foto: D. Grubišić



lja svih atributa skulpture, a performativnim činom mu dodajem i aktivnu dimenziju vremena/akcije.“ (Kamenjarin, 2016, http)

Kao primjere radova u kojima se događaju preklapanja tih dvaju medija i također kao primjer odnosa volumena i prostora naspram vremena Nina Kamenjarin navodi performans *Maraška* (2002.) i video *Ukidanje jabuke* (2002.).³ Vlaste Žanić, videoinstalaciju *Šiljenje u kut* (2014.) Predraga Pavića i performans *Živi kip u Prijedoru* (2013.) Jelene Topić.

Videoinstalacija Predraga Pavića *Šiljenje u kut* (2014.) sastoji se od videa koji je kombinacija stop-animacije i naknadno ubrzane 25 fps videoslike koja prikazuje autora kako sjedi u kutu prostorije (*white box*) i šilji olovke sve dok ga hrpa „šiljevine“ u potpunosti ne prekrije. Video se projicira zajedno s tom hrpom našiljenih olovaka koja je smještena u kutu nekoliko metara udaljenom od projekcije. Za potrebe stop-animacije našiljeno je četrdesetak tisuća olovaka, a sastavljena je od približno pet tisuća fotografija snimljenih u neprekinutom dvanaestosatnom *time laps* procesu⁴ (usp. Rul, 2014). Umjetnik ističe da u toj ritualizaciji apsurd⁵:

- 3 O nekim njezinim radovima pisala sam u prethodnim tekstovima (usp. Marjanić 2014, 2017). U kontekstu *izvedbe kiparstva* umjetnica navodi kako su vrtnja, kruženje, krug teme koje je zaokupljaju od doba studiranja kiparstva: „Definicija skulpture kao forme oko koje se kruži, čin izrade klasičnoga kiparskog portreta ili akta iziskuje kruženje oko njege tijekom oblikovanja, model se promatra iz različitih perspektiva dok stoji na podestu koji se okreće“ (Žanić, prema Šimunović 2016: 358).
- 4 Videoinstalacija (video, ostatak našiljenih olovaka); trajanje videa: 5'13'', petlja; promjenjive dimenzije.
- 5 Pod ritualizacijom podrazumijevam strukturu ponašanja koju su opisali Caroline Humphrey i James Laidlaw pod odrednicom ritualna obaveza (engl. *ritual commitment*) u sklopu čega ističu da umjesto da je vođena i strukturirana namjerama, ritualizirana akcija unaprijed je sastavljena i strukturirana, no ne na način da osobe, praktikanti

„...stvaranje otpadaka od štapića mirišljave cedrovine nabijenih simboličkim značenjem samog predmeta olovke koja u našiljenom obliku stvara stog *šiljevine* u kutu prostorije, dok video prikazuje kako šiljim olovke sve dok me ta hrpa u potpunosti ne prekrije lažirajući vrijeme i prikazujući kako je sam proces odrađen u jednome dahu.”⁶

Što se tiče Jelene Topić, riječ je o njezinom izvedbenom konceptu žive skulpture iz 2013. godine, u sklopu kojega je umjetnica otprilike mjesec dana dolazila na trg u Prijedoru, mirno stajala i šutjela, postavši poznata kao „prijedorski živi kip“. Navedena živa slika dobiva dimenzije *protest/demonstration arta* s obzirom na činjenicu da usprkos tome što je umjetnica završila dva fakulteta, nije mogla pronaći posao.

Oba spomenuta skulpturalna performansa mogu se promatrati u kontekstu izvedbene ritualizacije; rad Predraga Pavića *Šiljenje u kut* u kontekstu ritualizacije svakodnevice – šiljenja olovke koje je umjetnik započeo još u vrijeme studija i dovršio 2014. godine, kao i rad Jelene Topić – *stajanje, izdržavanje* šutljivog protesta u ritualizaciji elokventne šutnje, kao što je uostalom i kontekst svakodnevice.

Ritualizacija pokore i samozazidavanja – digitalna kvintesencija

Vice Tomasović⁷ u svojim skulpturalnim performansima *Pokora* – riječ je o ciklusu performansa *Pokora – Vatra* (2015.), *Pokora – Zemlja* (2015.), *Pokora – Voda* (2016.) i *Pokora – Zrak* (2018.) tematizira ulogu vjere, pokoru kao čin kajanja, gdje neznanje i *strah* udaljavaju osobu od sakramenta *pokore* i pomirenja, kojom osoba pokazuje iskrenu namjeru da više ne sagriješi, pri čemu umjetnik ističe:

„Čini mi se da je katolička vjera tabu-tema u suvremenoj umjetnosti. U ciklusu performansa *Pokora* koristim se kršćanskom duhovnom tehnologijom koja za cilj ima pomirenje preko žrtve. Točnije bi bilo reći da sam pokoru koristio kao polazište ili simbol, jer u performansima preuzimam ulogu ili funkciju predstavnika jedne grupe i kao takav zazidavam samog sebe u arhitektonsku cjelinu koja predstavlja drugu grupu ili zajednicu. Dakle, ne bih rekao da tematiziram ulogu vjere ili da moraliziram i evangeliziram, što bih volio da mogu, jer su kvalitetni primjeri novomedijske kršćanske umjetnosti toliko egzotični da bi me veselio biti pionir toga područja” (Tomasović, 2019, http).

Publika u toj izvedbi pokore vidi samo proces u kojemu se ciglama umjetnik odjeljuje od njih i postaje jedno s okruženjem u kojem se nalazi. Time se poništava, tj. ugrađuje dio njih u prostor koji je opterećen njihovim nasljeđem. Dosad se umjetnik zazidao u četiri povijesne građevine,

slijede pravila (1994: 94).

6 Usp. <http://artt.hr/work/siljenje-u-kut/>.

7 Više o umjetniku usp. <http://hulu-split.hr/artisti/tomasovic-vice/>.

što je povezao sa simbolikom četiri osnovna elementa koje je zapadna konceptualizacija upotrebljavala za opisivanje strukturu svemira.⁸ Tako je u sklopu 14. Performance Art Festivala u Varaždinu 2015.⁹ umjetnik izveo performans samozazidavanja *Pokora – Vatra*, gdje se samozazidao u skućeni prostor (od jednoga četvornog metra) u središtu bivše sinagoge, prostoru opterećenom povijesti grada Varaždina i Hrvatske, mjestu najveće svetosti za židovsku zajednicu koja je nekada postajala u Varaždinu. Navedenu je pokoru umjetnik povezao s vatrom koja je simbol vjere i božje prisutnosti, kao i sa svijećnjakom *menorom*, simbolom židovstva, koji u sinagogama mora stalno gorjeti. U kontekstu navedenoga umjetnik je povezao i simboliku vatre koja je zloupotrijebljena u „konačnom rješavanju židovskog pitanja”, kao i drugih nacionalnih i etničkih skupina.

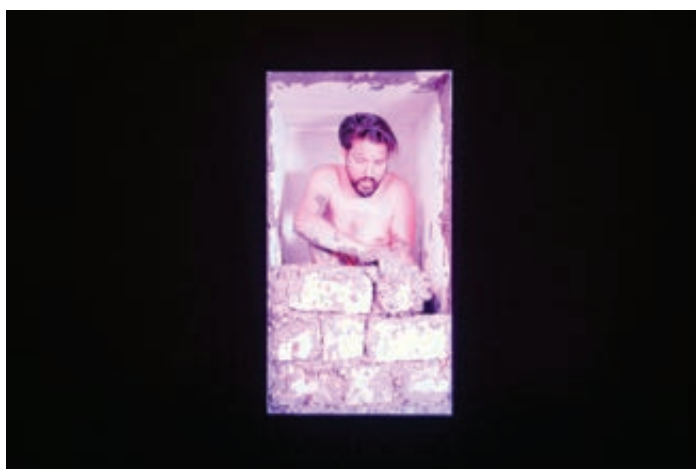
Na sličnom je tragu i *Pokora* izvedena u Puli, koju je umjetnik povezao sa Zemljom, a zazidao se u vojni bunker kao arhitektonski simbol rata, s obzirom na to da se rat najčešće i vodi zbog zemlje u koju je bunker ukopan. Nadalje, u Splitu je umjetnik izveo pokoru podnaslova *Voda*, u sklopu čega se zazidao u Dioklecijanove podrumne, ispod razine mora, u dio koji prokišnjava, a koji je pokraj kanalizacijskog otvora (referencija na mučeničku smrt svetog Sebastijana). Umjetnikovim obrazloženjem: „U njemu sam se referirao na opasnosti turizma – proces gentifikacije Palače, revalorizacije povijesne osobe Dioklecijana, mjesta za umjetnost u Palači i sl.” (Tomasović, 2019, http).

8 Empedoklo (5. st. pr. n. e.) je vodu, vatru, zrak i zemlju odredio kao doktrinu o četiri prirodna elementa prisutna u makrokozmosu i mikrokozmosu, teoriju koju dalje prenose od ranog srednjovjekovlja enciklopedije poput *Podrijetla riječi ili etimologije (Originum seu etymologiarum libri XX)* Izidora Seviljskog (7. stoljeće) koje predstavljaju sumu sveukupnoga antičkog znanja. Tako imamo, kako to navode brojni rječnici simbola, četvorni red prirode, temperamenata i etapa ljudskog života – zimu, proljeće, ljeto i jesen; flegmatični, sangvinični, kolerični i melankolični temperament; djetinjstvo, mladost, zrelost, starost itd. Aristotel kao peti element označava eter, smatrajući da su vatra, zemlja, zrak i voda zemaljski i stoga kvarljivi, a kako se promjene nisu opažale na nebeskoj sferi, zvijezde se ne mogu sastojati ni od kojega od ova četiri elementa, nego moraju biti napravljene od neke nepromjenljive materije, elementa. Inače, sv. Izidora Seviljskog papa sveti Ivan Pavao Drugi 2002. godine proglasio je zaštitnikom interneta i svih koji se njime služe.

9 *Pokoru* je izveo u organizaciji ravnatelja Galerijskog centra u Varaždinu Ivana Meseka, a selektor programa navedenog festivala kustos Branko Franceschi kao temu Festivala te godine odabrao je *Rušenje zida*, gdje tematsku preokupaciju određuje: „Za razliku od njegovog konstruktivnog značaja u građevinarstvu, u društveno-kulturološkom kontekstu zid simbolizira barijeru napretku, granicu između onog što jesmo i onog što želimo biti, opresiju i izolaciju” (usp. Marjanić 2017).



Sl. 2.
Vice Tomasović,
Pokora – Vatra, 2015.
Foto: Luka Belani



Sl. 3.
Vice Tomasović,
videoperformans
Kvintescencija, na
otvorenju istoimene
izložbe, Galerija
Vladimir Bužančić,
Zagreb, 2021.

Četvrti izvedeni performans iz te serije, podnaslova *Zrak*, umjetnik je izveo u Meštrovićevu paviljonu (HDLU, Zagreb), visoko u kupoli, gdje se zazidao u ventilacijski otvor, što je bila „reakcija na odnos prema institucijama moći koje eksploatiraju one zbog kojih postoje kako bi same ustanove prosperirale, a da oni zbog kojih institucije postoje od toga nemaju koristi” (Tomasović, 2019, http).

Najpoznatiji primjer uzidavanja ljudske žrtve, u južnoslavenskom kontekstu epske poezije, predstavlja pjesma *Zidanje Skadra na Bojani* (pjesma pretkosovskog ciklusa srpske epske poezije), gdje kralj Vukašin pokušava sagrađiti Skadar, ali mu vile ne dozvoljavaju dok ne prinese ljudsku žrtvu. Vjerovalo se, naime, da duša uzidane žrtve – životinje ili ljudi – postaje zaštitnik te građevine odnosno kuće (Bandić 1991: 284).¹⁰

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

U kontekstu navedene serije izvedbenih pokora umjetnik na izložbi *Kvintescencija* (Galerija „Vladimir Bužančić“, Zagreb, 2021.) premijerno izvodi virtualno peto zazidavanje, *Kvintescenciju*, kao videoperformans koji se u prirodnoj veličini trebao prikazivati u prostoru tako da je donji rub projekcije sam kut između tla i zida galerije, simulirajući stvarnu umjetnikovu prisutnost. Rubovi projekcije jesu rubovi otvora u koji se umjetnik zazidao, a sam se proces bezgranično repetitivno izvodi u petlji. Tako aplicirana u izložbeni kontekst, peta *Pokora* postaje videoinstalacija i posve je razumljivo da se autor odlučuje za nematerijalnu izvedbu kako bi rad povezao s petim elementom, eterom. Dodatni sloj za analizu rada predstavlja nam i činjenica da je navedeni videoperformans kriptičko-umjetničko djelo; originalan i jedinstven digitalni dokument upisan u kriptički sustav *blockchain*, tzv. NFT (engl. *non-fungible token* – nezamjenjivi token) za koji se upotrebljavao *ether* (kriptovaluta *blockchaina* Ethereum) kao sredstvo plaćanja „transmutacije” rada u kriptirani jedinstveni oblik. Pritom će se sve daljnje moguće preprodaje djela također temeljiti na *etheru* kao monetarnom mediju.

Kao materijalne dokaze izvedbe prve četiri *Pokore* umjetnik izlaže *performativne memorabilije*, cigle s prethodnih zazidavanja, uz fotografije kao sekundarnu dokumentaciju navedenog ciklusa performansa. Dakle, izložba predstavlja cigle, glavna izložbena uloga pripala je ciglama na postamentima zaštićenima staklom (usp. Greiner 2021, http).

Umjetnik se očito trudi predstaviti te ostatke izvedbe kao objekte koji baštine njezinu nematerijalnu vrijednost. Međutim, slučajno ili ne, „prodati ciglu” u žargonu ulice značilo bi prodati „foru” nekome, huligansku metodu zarade prijetnjom: „Kupi ciglu ili...” I prodaja digitalnog dokumenta koji se može upotrijebiti metodom *copy-pastea* također se može shvatiti kao „prodaja fore”, ako se ne prihvati činjenica da su ti fizički i digitalni objekti zaista objektivno jedinstveni i subjektivno (umjetniku) vrijedni. Ta nastojanja da se pronađu metode kojima se performans može utržiti nakon izvedbe u skladu su s umjetnikovim naporima u borbi za radna prava umjetnika, koje srčano provodi kao predsjednik strukovnog društva likovnih umjetnika.

Dakle, dok izvedbu realnih samozazidavanja čine prve četiri izvedbe *Pokore: Pokora – Vatra* (2015.), *Pokora – Zemlja* (2015.), *Pokora – Voda* (2016.) i *Pokora – Zrak* (2018.), gdje četiri elementa odgovaraju i simboličkim prostorima, završnim virtualnim samozazidavanjem, pokorom kvintescencije

žrtve koja je *rodila* Svijet. Upućujem kako je na kraju dokumentarnoga performansa ZONA kolektiva Montažstroj (Zagreb; Muzej suvremene umjetnosti, 22. prosinca 2019.) završno multimedijalna umjetnica Kristina Marić *a cappella* vrlo snažno otpjevala *Zidanje Skadra na Bojani* s početnim stihovima o složnoj, bratskoj gradnji kao alegoriju o tragediji nikad dovršene zagrebačke bolnice Blato.

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

10 Eliade (1986: 81–82) baladu o zidanju Skadra s mitemom žrtvovanja neimarove/gospodarove žene (transfer duše) uzima kao primjer sakralne arhitekture kojim se obnavlja kozmogonijska žrtva, prvobitne

je (srednjovjekovni latinski *quinta essentia* – peta bît) Vice Tomasović odgovara na blizanački pandemonij 2020./2021. godine. Naime, u antičkom i srednjovjekovnom spekulativnom nauku o prirodi – uza zemlju, vodu, zrak i vatru – peti element prirode, od kojega se sastoje nebeska tijela, prožima cijeli materijalni svijet. Ako se već četiri elementa u simboličkom smislu referiraju na problematiku prostora izvedbe u smislu kolektivne krivnje zajednice obilježene mjestom, peta se *Pokora* na tome tragu referira na „kibernetički prostor“ interneta, pa umjetnik tim završnim radom obuhvaća globalnu zajednicu. Ugrađujući izvedbu u *blockchain*, umjetnik se suočava s krivnjom korisnika *dark weba* do kojeg ne dolazimo običnim internetskim tražilicama. To je kibernetički prostor u kojem se kripto valuta kupuje, gleda, obavlja i naručuje stvari koje su s onu stranu dobra.

Možemo reći da pored četiriju nemjesta u Augéovu određenju, dakle sinagoge s oduzetom funkcijom, vojnog bunkera kao arhitektonskog simbola rata, procesa gentrifikacije Dioklecijanove palače i ventilacijskog otvora Meštrovićeva paviljona, kvintesencija digitalne izvedbe postaje najveće nemjesto suvremenosti. Stvarna izvedba pokore, samozazidavanja, videodokumentirana prelazi u virtualnu izvedbu *fade in, fade out* i prostor *dark weba*, što zapravo i čini kvintesenciju suvremenog pandemonija. Tom digitalnom kvintesencijom Vice Tomasović u sklopu ciklusa izložbi *Doktrina pandemije ili seruma istine globalnoga Pandæmoniuma* Galerije „Vladimir Bužančić“¹¹ otvoreno reflektira sadržaj knjige *Doktrina šoka* Naomi Klein i Miltonova *Izgubljenog raja* s glavnim gradom Pandæmoniumom. Da, raj je izgubljen. Nastupa postpandemijsko doba s virusima postistina, a sve putem posredovane digitalne kulture infodemija.

Ritualizacija Sizifova posla *Radilište 101, Radilište 2020: primjer Tajči Čekada i Ivana Kalc*

Tajči Čekada i Ivana Kalc u sklopu projekta *Goli otok – Novi hrvatski turizam* 31. kolovoza 2019. izvele su *site-specific* performans *Radilište 101* na Golom otoku, kojim su tematizirale najgori dio logora gdje su, kako to brojna svjedočanstva navode, trpani ideološki najpotkovniji „prijestupnici“. Riječ je o Radilištu 101 ili Petrovoj rupi, kako su je logoraši zvali, a

11 Na poziv voditeljice navedene Galerije Anite Zlomislić zajedno smo oblikovale navedeni poziv u kojemu sam, među ostalim, istaknula sljedeće: naslovnom igrom riječi (*demos/narod – daimónion/demon*) postavljamo u poveznicu riječ *pandemija*, koja proizlazi iz starogrčke riječi *pan* – ‘sve’ i *demos* – ‘narod’, u značenju događaja koji pogađa sve pripadnike naroda. Nadalje, riječ *Pandæmonium*, što je glavni grad pakla u epu *Izgubljeni raj* Johna Milтона, potječe od starogrčke riječi *pan* – ‘sve’ i *daimónion* – ‘mali duh’, ‘mali anđeo’, ili, u kristijaniziranom tumačenju, ‘mali demon’, a poslije i ‘demon’.

ime je dobila ime po tome što je toliko radnika/kažnjenika u početku bilo tamo smješteno, odnosno po profesoru Petru Komneniću, predsjedniku Skupštine Crne Gore koji je bio njen prvi zatvorenik, a koji je samo nekoliko godina po izlasku iz logora preminuo od posljedica robijanja. Logoraši su je također zvali i Manastir („Goli otok“, [http](http://www.goli-otok.org/)). Petrova rupa je zapravo bila vrtača duboka oko 7 m, a široka oko 20 metara. Noću je bila osvijetljena reflektorima s kula („Goli otok“, [http](http://www.goli-otok.org/)). Zatvorenici u Petrovoj rupi živjeli su pod potpunom izolacijom. Nitko im nije smio dolaziti u posjet, niti su oni smjeli biti u kontaktu s nekim izvana. U Petrovoj rupi nalazili su se posebni zatvorenici, bivši članovi centralnih komiteta, visoki rukovoditelji, ministri, generali, španjolski borci, ambasadori, sveučilišni profesori, bivši komunisti školovani u SSSR-u, od kojih su neki bili sumnjičeni da su agenti NKVD-a (Narodni komesarijat unutarnjih poslova bila je i javna i tajna policija koja je izravno vršila odluke vladajućih tijela, uključujući i ubojstva političkih neistomišljenika u vrijeme Staljina. Prvotno se zvala ČEKA, skraćenica Izvanredna komisija).¹² Umjetnice su izvedbu temeljile na izrazito usporenom kretanju prebacivanja kamenja s jedne grupe na drugu, u kontekstu čega Tajči Čekada ističe:

„Jedan od najučestalijih stereotipa o logoru na Golom otoku govori kako su kažnjenici čitavo vrijeme svog robijanja nosili kamen s jedne hrpe na drugu, što je do danas ostalo simbol besmislenog i besciljnog rada na Golom otoku. Težak i besmislen rad bio je važan dio pritiska na kažnjenika tijekom bojkota, i trajao je uglavnom dok je osoba bila pod potonjom kaznom, ali se rad na Golom otoku nikako nije sastojao samo od nošenja kamena. Kako bi se bojkotirani kažnjenik prisilio na reviziju stava, bili su mu dodjeljivani najteži fizički poslovi poput nošenja kamena s jedne hrpe na druge, što je bilo oponašanje slične kazne primjenjivane u Gulagu kada su logoraši nosili hrpe snijega s jednog mjesta na drugo ili nošenja kamena na tragaču.“ (iz e-mail prepiske s Tajči Čekadom)

Varijantu navedenog performansa umjetnice su izvele prilikom otvorenja programa Rijeka europska prijestolnica kulture 1. veljače 2020. pod nazivom *Radilište 2020* (Umjetnička organizacija Kabinet – Ivana Kalc i Tajči Čekada). Varijantom performansa umjetnice su interpretirale temu besmislenog i besciljnog rada, kao i protoka vremena koje unutar ponavljajuće radnje ima privid nekretanja, stagnacije. Na najprometnijem dijelu Korza (oko gradskog sata, od 13 do 14 sati) izvođačice (odjevene u plave radničke kombinezone) kreću se poprečno u odnosu na uobičajeni smjer kretanja, presijecajući smjer kretanja stanovništva (usp. „Svečanost otvorenja“, [http](http://www.goli-otok.org/)). Za razliku od prethodnoga skulpturalnog performansa, u kojemu su im tijela premazana blatom i time se skulpturalno i figurativno njihova tijela „uljepljuju“ u golootočki krajolik, u ovom



Sl. 4.
Tajči Čekada i Ivana
Kalc, *Radilište 101*,
2020. Foto: Andrea
Knežević

performansu Rijeka kao *site-specific* prostor pruža okvir za tematiziranje rada i radnika brodogradilišta 3. maja¹³ i ostalih propalih industrija (kojih je nažalost i više nego dovoljno). Navedenim performansom u sklopu kojega izrazito polagano, usporeno umjetnice iz jednog kabla prelijevanju vodu u drugi kabao tematizira sve tranzicijske probleme – propadanje industrije, ekonomski uvjetovano iseljavanje stanovništva, a konkretno istovremeno, kako navode u opisu performansa, adresira tri velike tematske jedinice oko kojih je izgrađen cjelokupni koncept Rijeke kao *Europske prijestolnice kulture 2020* – rad, voda, migracije.

Zaključno o skulpturalnom performansu

I kao što sam u prethodnom radu na temu žive slike/skulpture (Marjanić 2017) istaknula da uporaba tih dvaju termina nije jednoznačna,¹⁴ pa tako Lea Vergine koristi termin *živa slika* za radove Gilberta i Georgea, dok Miško Šuvaković kao i sâmi umjetnici za svoje radove koriste termin *živa*

13 Navedeni duo-performans možemo kontekstualizirati monografijom kulturne antropologinje Sanje Puljar D'Alessio *Mi gradimo brod, a brod gradi nas: etnografija organizacije brodogradilišta 3. maj* koja tematizira razdoblje kad se odlučivalo o budućnosti brodogradilišta u privatizaciji povodom pristupanja Hrvatske Europskoj uniji 2013. godine. Propašću brodogradilišta svedeni smo samo na turizam, „zemlju koja ništa ne zna proizvesti već živi od onoga što nam je priroda dala“ (prema Benčić, 2019, http).

14 Primjerice, Miško Šuvaković u svoj *Pojmovnik suvremene umjetnosti* nije uvrstio pojam *živa slika*, nego pojam *živa skulptura* za koji navodi da je riječ o nazivu za umjetničke radove 60-ih godina koji prethode *body artu* i umjetnosti performansa, a koji se temelji na upotrebi ljudskoga ili životinjskog tijela kao skulpture (Šuvaković 2005: 690).

Sl. 5.
Tajči Čekada i Ivana
Kalc, performans
Radilište 2020, drugi
u seriji performansa
Radilište



skulptura (engl. *living sculpture*),¹⁵ tako i termin skulpturalni performans može biti još jedan zamjenski termin za izvedbe takve vrste, a prikladno ga je koristiti kad je naglašena izvedba skulpturalnosti forme kao što to u svojim radovima ističu Nina Kamenjarin i Vlasta Žanić. U tome smislu L. A. E. (Labin Art Express) i rabi oznaku *skulpturalni performans* za svoj rad *Spomenik Heroju 21. stoljeća* (2. ožujka 2013., MSU, Zagreb) (usp. *Labin Art Express*: 1992. – 2012., 2013). Za svoj rad *Offering* Mariel Carranza koristi termin „Body Art Still Image Action“ (usp. Carranza, Darsalia, Cheng 2016); riječ je o živo-mrtvoj tjelesnoj skulpturi gdje je nago ljudsko tijelo prekriveno razderanim tijelom zaklane ovce (specističkom odrednicom *ovčetinom*).

15 Tako za svoj rad *Oh, the Grand Old Duke of York (no UP, no DOWN)* (1972.) Gilbert i George navode: „Being living sculptures is our life blood, our destiny, our romance, our disaster, our light and life“ (*Biti živom skulpturom izvoriste je našeg života, naša sudbina, naša roman-sa, naša propast, naša svjetlost i život*, prema Vergine 2000:105).

Ive Šimat Banov u knjizi *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas* jedno poglavlje posvećuje živoj skulpturi. Poglavlje otvara jakom postavkom o suodnosu između kiparstva i umjetnosti performansa:

„Ako je osnovna generička odlika kipa njegova tjelesnost, onda su performansi, uza sve ograde, dio kiparske problematike. Upravo su performer, kojima je tijelo jedini temelj i oslonac, a na njih se svojim ‘fizičkim performansima’ poziva Marie Chouinard, ono na čemu se živa skulptura temelji i na što se može pozivati“ (Šimat Banov 2013:585).¹⁶

Pritom iz navedene poveznice umjetnosti performansa i kiparstva Ive Šimat Banov kao našega prvog akcionistu, u smislu oksimoronske poveznice skulpturalnog performansa, navodi Vanju Radauša, odnosno njegov rad *Panopticum croaticum* (1959. – 1961.), podsjećajući kako je njegova izložba u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu 1961. godine ostavila dojam klaonice i/ili grobnice, te time djelovala izuzetno šokantno (Šimat Banov 2013: 586).

U slobodnoj igri značenja mogli bismo na žanr žive skulpture primijeniti termin Rosalind Krauss „skulptura u proširenom polju“ (*the sculpture in the expanded field*) koji uvodi u tekstu istoimenoga naslova 1978. godine, gdje u uvodnome dijelu ističe kako su posljednjih desetak godina sasvim neočekivani radovi nazivani skulpturama te kako riječi *skulptura* treba sad dopisati dodatak „u proširenom polju“ (usp. Krauss, 1986: 276).¹⁷

Kanadska teoretičarka izvedbe Josette Féral performans određuje kao umjetnički oblik oblikovan na presjecištu *drugih* umjetnosti – plesa, glazbe, slikarstva, arhitekture i kiparstva te kao takav paradoksalno „udovoljava svim zahtjevima novog kazališta kakvim ga je zamislio Artaud: teatar okrutnosti i nasilja, tijela i njegovih nagona, izmještanja i *onemogućavanja*, teatar koji nije ni narativan ni predstavljački“ (Féral 1996:207; usp. Marjanić 2014). U tome smislu skulpturalni performans promatram u prostoru *između* kiparstva i izvedbe, a pritom sam se u ovome članku interpretativno zadržala na primjerima skulpturalnog performansa s naglaskom na ritualizaciji;¹⁸ naime na primjeru teorije i prakse o skulpturalnom performansu koji u hrvatskoj suvremenoj likovnoj praksi

- 16 Vlasta Žanić svjedoči kako je u umjetnost performansa krenula od skulpture (usp. Šimunović 2016: 355–367, Marjanić 2014: 637–644).
- 17 Navedeno, primjerice, što se tiče naše scene kraja sedamdesetih i osamdesetih godina svjedoče *skulpture-objekti* Darivoja Čade kojima je isticao izvedbeni koncept „biti dio skulpture“ (usp. Maračić 2021: 495–498).
- 18 Bilo bi korisno oblikovati monografiju o skulpturalnom performansu u hrvatskoj suvremenoj vizualnoj praksi, što je pokazala i retrospektivna izložba Ivane Popović (MSU, Zagreb, 2019, kustosica: Nataša Ivančević) koja je napravila iznimnu transgresiju u prostoru između kiparstva i antimodnog performansa ili kao što je za sebe znala reći da „kipari tkaninu“.

provodi Nina Kamenjarin interpretativno sam pratila ritualizaciju pokore i samozazidavanja na primjeru serije radova Vica Tomasovića te ritualizaciju Sizifova posla na primjeru dvaju skulpturalnih performansa *Radilište 101*, *Radilište 2020* Tajči Čekade i Ivane Kalc.

Popis literature

- Bandić, Dušan. *Narodna religija Srba u 100 pojmova*. Beograd: Nolit, 1991.
- Benčić, Luka. „Riječka konstanta: Priča o propasti 3. maja: apokalipsa koja se događa već najmanje 20 godina.“ *Novi list*, 6. siječnja 2019., <https://novac.jutarnji.hr/makro-mikro/prica-o-propasti-3-maja-apokalipsa-koja-se-dogada-vec-najmanje-20-godina/8245307/>
- Carranza, Mairiel, Svetlana Darsalia i Meiling Cheng. „Body Art Still Image Action: *Offering*.“ U *Reading Contemporary Performance: Theatricality Across Genres*, uredile Gabrielle Cody, Meiling Cheng. New York: Routledge, 2016. https://books.google.hr/books?id=rUZnDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=hr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=sni-ppet&q=sculptural%20performance&f=false
- Eliade, Mircea. *Sveto i profano*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1986.
- Féral, Josette. „Performance i teatralnost: demistificirani subjekt.“ *Zor: časopis za književnost i kulturu*, br. 1 (1996): 207–216.
- „Goli otok“. Dostupno na: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=259425574947657&id=180921382798077
- Greiner, Boris. „Osvrt o izložbi Kvintesencija Vice Tomasovića“. 2021., <https://radio.hrt.hr/treci-program/aod/izrezi-i-zalijepi-matrice-botanika-vice-tomasovic/382770/>
- Humphrey, Caroline i James Laidlaw. *The Archetypal Actions of Ritual a Theory of Ritual Illustrated by the Jain Rite of Worship*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- Kamenjarin, Nina. „Simbioza“. 2016., <https://www.facebook.com/gliptoteka/photos/a.1882718321807035/1895339707211563/?type=1&theater>
- Kamenjarin, Nina. „Biti s jedne i druge strane.“ Razgovarala Suzana Marjanić. *Plesna scena*. 2019. <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=2368>
- Krauss, Rosalind E. *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myth*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1986.
- *Labin Art Express*: 1992. – 2012. Katalog izložbe (uvod: Viktor Zahtila, govor: Branko Franceschi; autori fotografija Rajko Tasić... et al.). Labin: Labin Art Express XXI, 2013.
- Maračić, Antun. *Pro i protiv*. Zagreb: Durieux, HS AICA, 2021.
- Marjanić, Suzana. *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*. Zagreb: Udruga Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku, Školska knjiga, 2014.
- Marjanić, Suzana. *Topoi umjetnosti performansa: lokalna vizura*. Zagreb: Durieux, HS AICA, 2017.
- Marjanić, Suzana. „Almisa Open Art ili od omiške Mirabele do globalnoga i pandemijskoga ekocida.“ *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, br. 85/86 (2021): 108–115.
- Pavić, Predrag. „Šiljenje u kut.“ Snimano 2014. Video. <https://vimeo.com/122918414>
- Puljar D'Alessio, Sanja *Mi gradimo brod, a brod gradi nas: etnografija organizacije brodogradilišta 3. maj*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2019.
- Rul, Mirna. „Šiljenje u kut.“ 2015. <https://vizkultura.hr/siljenje-u-kut/>

- „Svečanost otvorenja EPK: ‘Budite dio Luke različitosti, otkrijte jedan neobičan i drugačiji grad.’“ *Glas Istre*. 1. veljače 2020. <https://www.glasistre.hr/hrvatska/svecanost-otvorenja-epk-budite-dio-luke-razlicitosti-otkrijte-jedan-neobican-i-drugaciji-grad-619287>
- Šimat Banov, Ive. *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2013.
- Šimunović, Ružica. *Tijelo u dijalogu: ženske performativne prakse u Hrvatskoj*. Zagreb: Durieux, Hrvatska sekcija AICA, 2016.
- Šuvaković, Miško. *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umjetnosti i teorije posle 1950. godine*. Beograd, Novi Sad: SANU & Prometej, 1999.
- Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, 2005.
- Tomasović, Vice. “Odgovornost iz ljubavi.” Razgovarala Suzana Marjanić. *Plesna scena*, 2019. <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=2359>
- Vergine, Lea. *Body Art and Performance. The Body as Language*. Milano: Skira, 2000 (1974)

Suzana Marjanić, izv. prof. dr. sc., znanstvena je savjetnica u Institutu za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu gdje ostvaruje interese za teorije mita i rituala, kulturnu i kritičku animalistiku te izvedbene studije. Objavila je šest autorskih knjiga; za knjigu *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas* (2014.) dobitnica je Godišnje nagrade Hrvatske sekcije AICA i Državne nagrade za znanost, a za knjigu *Cetera animantia: od etnozoolo-gije do zooetike* (2022.) dobitnica je Godišnje nagrade „Milovan Gavazzi“. Suurednica je devet zbornika radova, primjerice, *Mačkozbornik: od Bastet do Catwoman* (2022.) s Rosanom Ratkovčić, a zbornik radova *Ecofeminism on the Edge: Theory and Practice* (2024.) uredila je s Goranom Đurđevićem. Članica je uredništva časopisa *Narodna umjetnost*, *Treća* Centra za ženske studije i dvotjednika *Zarez* (do 2016. godine kad prestaje izlaziti).

Suzana Marjanić, PhD, holds the position of Associate Professor and works as a research consultant at the Institute of Ethnology and Folklore Research in Zagreb. Her research interests include myth and ritual theories, cultural and critical animal studies, and performance studies. She has authored six books. Her book *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas* (*The chronotope of Croatian performance art: From the Traveler until today*, 2014) won the Annual Award of the Croatian Section of AICA and the State Award for Science, while her 2022 book *Cetera animantia: od etnozoolo-gije do zooetike* (*Cetera animantia: From ethnozoology to zooethics*) won the Annual “Milovan Gavazzi” Award. She has co-edited nine anthologies of essays, including *Mačkozbornik: od Bastet do Catwoman* (*The Cat-Collection: From Bastet to Catwoman*, 2022) with Rosana Ratkovčić and *Ecofeminism on the Edge: Theory and Practice* (2024) with Goran Đurđević. She is a member of the editorial board of *Treća*, journal of the Centre for Women’s Studies, and *Narodna umjetnost*. She also co-edited the biweekly *Zarez* until 2016, when it was discontinued.

Ritual and Sculptural Performance¹

In the context of sculptural performance as a genre, this paper examines four performances of self-/immurement by the multimedia artist Vice Tomasović, along with the sculptural performance *Radilište 101* (*Work Site 101*, 2019) by Tajči Čekada and Ivana Kalc, and the concept of sculptural performance by the multimedia artist Nina Kamenjarin.

As regards the series of performances by Vice Tomasović, it comprises *Penitence – Fire* (2015), *Penitence – Earth* (2015), *Penitence – Water* (2016), and *Penitence – Air* (2016), in which the artist uses Christian spiritual technology that aims at appeasement through sacrifice. Specifically, in his performances, the artist assumes the role or function of a group’s representative and, as such, immures himself in the architectural unit representing another group or community. Thereby the audience sees only the process in which the artist separates himself from them with bricks, becoming one with the environment in which he is situated. As the artist elucidates, “Thereby I cancel myself, i.e. incorporate part of them into a space laden with their legacy. I have hitherto immured myself in four historical edifices, which I connected with four basic elements and their symbolism, which we use in the West to describe the structure of the Universe, and I plan to make a fifth, virtual immurement, Quintessence, as a video installation.” The interpretation of these performance of self-immurement draws from an interview with the artist (Tomasović 2019), coupled with remnants of pre-Christian oblation customs aimed at enhancing the durability of construction and contributing to the overall prosperity of household members.

1 This study was co-financed by the Croatian Science Foundation, project IP-2016-06-2463 (Narratives of Fear: From Old Records to New Orality).

RADNIČKI ŠTRAJK U UMJETNIČKOJ REPREZENTACIJI IGORA GRUBIĆA

Dragana Modrić

Izvorni znanstveni rad / Original scientific paper
UDK 7.038.53Grubić, I.

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

351

Sažetak

Kritičko promišljanje umjetničkih radova koji se bave industrijskom baštinom socijalizma u zemljama koje su nastale nakon raspada Jugoslavije, zahtijeva dodatni angažman istraživača u smislu nadilaženja isključivo umjetničke analize. Razloga je nekoliko od kojih ćemo za potrebe ovog rada istaknuti onaj politički, koji se podjednako manifestira u baštinskom i povijesnom aspektu. Naime, industrijska baština kao takva prepoznata je relativno kasno u službenim dokumentima i konvencijama koje se bave očuvanjem i zaštitom kulturne baštine čovječanstva. Također, njena nematerijalna dimenzija, kao što su radnička sjećanja ili radničke borbe, tek je odnedavno prepoznata kao njen jednakovrijedan, sastavni dio. S druge strane, odnos prema industrijskoj baštini socijalizma dodatno je usložen činjenicom što govorimo o baštini s političkim predznakom, koja je „opterećena“ posljedicama dvostruke tranzicije: one političke i ekonomske, a obje su na ovom području istodobno pratili ratni sukobi. Oko industrijske baštine socijalizma još se uvijek vode društvene i političke borbe, kako nad njenim značenjem, tako i modelima njene reprezentacije. U članku je fokus na temi jugoslavenskoga radničkog štrajka kao društvenog fenomena koji omogućuje kompleksniji pristup reprezentaciji radničke povijesti, kojom se obuhvaća njena klasna, aktivistička, antagonistička i politička dimenzija.

U tom smislu umjetnički radovi Igora Grubića predstavljaju važan doprinos. Bilježenjem „glasa“ pobunjenog radnika u kontekstu radničkog štrajka koji rezultira konkretnim političkim promjenama (videorad *Andeli garavog lica – točka preokreta*, 2004. – 2006.) Grubić (re)aktualizira, u tranziciji izgubljenju, političku poziciju radnika. Prikazujući radnika i radništvo kao aktivnoga političkog subjekta putem umjetnosti (radnički štrajk), doprinosi kreiranju i artikuliranju (alternativnih) narativa čime se ujedno prokazuje „nevidljivost“ socijalističkog nasljeđa u kontekstu dominantnih, nacionalnih, baštinskih politika.

Ključne riječi: Igor Grubić, industrijska baština socijalizma, jugoslavenski štrajk, suvremena umjetnost, radničko samoupravljanje

Međunarodni odbor za očuvanje industrijske baštine (TIC-CIH), kao svjetska organizacija koja se bavi pitanjem industrijske baštine i specijalni savjetnik Međunarodnog savjeta za spomenike i lokacije (ICOMOS), 2003. godine donio je *Povelju o očuvanju industrijske baštine*, poznatiju kao *Nižnijtagilska povelja o očuvanju industrijske baštine*. U Povelji se, osim definicije pojmova poput industrijske baštine i industrijske arheologije, ukazuje i na vrijednosti industrijskog nasljeđa. Tako se navodi kako „Industrijsko nasljeđe ima društvenu vrijednost kao dokument o životu običnih muškaraca i žena, i kao takvo pruža važan dokaz o njihovoj identitetu.“ Također se navodi i kako su „vrijednosti svojstvene tvornici, predmetu, stroju i radnom prostoru – kako u industrijskom krajobrazu, u pisanoj dokumentaciji, tako i u neopipljivom pamćenju o industriji sadržanom u ljudskom pamćenju i običajima.“¹

Nematerijalna dimenzija baštine općenito dugo vremena nije bila prepoznata, što je vidljivo iz njenog izostavljanja iz UNESCO-ovih Konvencija o zaštiti. Tako je *Konvencija o zaštiti svjetske kulturne i prirodne baštine* iz 1972. godine kritizirana zbog izrazito zapadnjačkog načina poimanja baštine kojim se promovira isključivo materijalni aspekt zahvaljujući čemu su kao baština prepoznati većinom urbani lokaliteti, spomenici i krajobrazi, dok je tradicijska, nematerijalna kultura ostala u potpunosti zanemarena u kontekstu valorizacije i zaštite. U tekstu „Kultura ili baština? Problem nematerijalnosti“ Lidija Nikočević upozorava na problematičnost uporabe same sintagme *nematerijalna kulturna baština*, pri čemu dovodi u pitanje koncept baštine koji je fokusiran na reprodukciju, zbog čega autorica predlaže korištenje izraza *nematerijalna kultura*, čime bi se umanjila mogućnost petrificiranja fenomena na koje se izraz baština odnosi: „Radi se o meta-proizvodu koji se bazira na povijesnim fragmentima. Drugim riječima, baština kao takva ne postoji – ona se stvara, oblikujući tako i svojevrstan simbolički kapital.“²

Laurajane Smith svoju knjigu *Uses of heritage* započinje također pitanjem o nematerijalnosti kulture referirajući se na australski ritual u kojem žene sjede na dokovima i pecaju. Smith zaključuje kako baština nije isključivo prošlost, niti materijalni predmet, iako dijelom jest i to, ali ponajviše je proces uključivanja, čin komunikacije i čin stvaranja značenja u sadašnjosti i za sadašnjost. Stvarni osjećaj baštine nastaje u trenutku kada su naše emocije i osjetila istinski uključena, do čega se ne dolazi činom posjedovanja – navodi za primjer ogrlicu koja se prenosi u ritualu

– nego u činu prenošenja sjećanja i primanja znanja.³ Naglašavajući važnost prepoznavanja nematerijalne dimenzije baštine, autorica napominje važnost prepoznavanja političke dimenzije baštine. Ona je vezana u prvom redu uz baštinske institucije koje često sponzorira država i kao takve su u službi promoviranja *konsenzualne* verzije povijesti. Takav pristup baštini zapravo ne iznenađuje uzmemo li u obzir činjenicu da se baštinski diskurs razvija usporedo s pojavom nacija država i modernizacijskih procesa na području Europe u 19. stoljeću, kada je ono što je odabrano kao vrijedno čuvanja odnosno baština trebalo podsjetiti javnost na europski nacionalni identitet. Kako bi objasnila proces „nastajanja“ baštine, Smith uvodi pojam „autorizirani baštinski diskurs“ (*the authorized heritage discourse*, pokrata AHD) kojim objašnjava kako ono što smatramo baštinom uvelike ovisi o upravljačkim procesima i procesima autorizacije. U osnovi zapadnjačkog poimanja ideje baštine je materijalnost, a materijalnost podrazumijeva mjerljivost, u smislu da se može mapirati, proučavati, konzervirati/restaurirati, upravljati i da se može zaštititi nacionalnim zakonodavstvom. Tako se baština reducira na „upravljačke“ lokalitete, pri čemu svi složeni društveni, kulturni, povijesni konflikti koji su vođeni oko značenja, vrijednosti ili vrste baštine, ostaju nevidljivi.⁴ U tom smislu ne treba čuditi što su nematerijalni aspekti kulture prepoznati relativno kasno u službenim poveljama i konvencijama. Tako su tek u *Konvenciji o zaštiti nematerijalne kulturne baštine*, koja je donesena 2003. godine, donekle prepoznate i vrijednosti onih kultura koje se ne zasnivaju na zapadnjačkom konceptu baštine. Hrvatska je relativno brzo, 2005. godine donijela Zakon o potvrđivanju Konvencije o zaštiti nematerijalne kulturne baštine kojim se ratificira spomenuta Konvencija. Ta ratifikacija rezultirala je prepoznavanjem prvenstveno tradicijske kulture i običaja kao vrijedne nematerijalne kulturne baštine, pri čemu je, kako primjećuje Nikočević, u samom procesu izostalo dublje razumijevanje njihovih specifičnosti:

Nakon svega čini mi se da se, ne samo u Hrvatskoj nego i drugdje, uvelike radi o ponosu nacionalnih vlada koje, imajući veći broj kulturnih fenomena na UNESCO-ovoj Reprezentativnoj listi, mogu svjedočiti o bogatstvu svoje kulturne baštine, dok se u manjoj mjeri vodi računa o nositeljima tih kulturnih tradicija.⁵

Na nematerijalni aspekt industrijske baštine upućuje se tek u dokumentu pod nazivom *Dublinski principi* koji je prihvaćen 2011. godine. U njegovoj preambuli navodi se kako uz „materijalnu baštinu koja je povezana s industrijskom tehnologijom i procesima, tehnikom, arhitekturom i urbanističkim planiranjem, sastavni dio industrijske baštine podrazumijeva i nematerijalni aspekt poput vještina, memorije, društvenog ži-

1 Usp. *Nižnijtagilska povelja o očuvanju industrijske baštine*, 169–182.

2 Usp. Nikočević, „Kultura ili baština,“ 335.

3 Usp. Smith, *Uses of Heritage*, 1–2.

4 Usp. Smith, *Uses of Heritage*, 11–31.

5 Usp. Nikočević, „Kultura ili baština,“ 338.

vota radnika i njihove zajednice.“ Nadalje, u dijelu u kojem se definira industrijska baština, navodi se kako uz „materijalna dobra, pokretna i nepokretna, postoji i nematerijalna dimenzija baštine poput *know-how*, organizacije rada i radnika, kao i kompleksnog društvenog i kulturnog nasljeđa koje je oblikovalo život zajednica i koje je donijelo značajne organizacijske promjene u društvu i svijetu kao cjelini.“⁶ Iako su nematerijalni aspekti industrijske kulture s vremenom prepoznati u službenim dokumentima kojima se regulira status kulturne baštine, ipak još uvijek ostaju nedovoljno istraženi i nevidljivi. Sjećanja, vještine, kulturno i društveno nasljeđe koje vežemo uz radničke zajednice, nisu podložni „upravljanju“, zbog čega često puta ostaju izostavljeni iz baštinskog diskursa. U tom smislu kulturne prakse kojima se artikuliraju radnički narativi u javnom prostoru od iznimne su važnosti jer omogućuju kritičko propitivanje postojećih baštinskih diskursa (AHD) kreirajući pritom modele identifikacije, kao svojevrsnu alternativu postojećem, konsenzualnom i institucionalnom narativu, s onim što prepoznajemo kao baštinu.

Specifičnosti jugoslavenskog štrajka – depolitizacija i politizacija štrajka u socijalizmu

Iako se radi o globalnom fenomenu, posljedice deindustrijalizacije su izrazito regionalne i lokalne. Odnos industrije, vremena, prostora i memorije iznimno je kompleksan, zbog čega se i identifikacija s radom uvelike razlikuje u različitim regijama, gradovima pa čak i tvornicama.⁷ Za razliku od drugih zemalja zapadne Europe koje su afirmaciju industrijske baštine doživjele još 70-ih i 80-ih godina prošlog stoljeća (Njemačka, Velika Britanija), industrijska prošlost u postsocijalističkim zemljama još nije prepoznata kao održiva baza za razvoj identiteta.⁸ Tanja Petrović u tekstu „Museums and Workers: Negotiating Industrial Heritage in the former Yugoslavia“ navodi kako globalni fenomen nestanka kolektivnoga industrijskog rada zahtijeva posebnu pažnju kada su u pitanju postsocijalističke europske zemlje. Za razliku od zapadnih zemalja gdje se kraj

industrijske ere promatra kao logičan, naturalizirani proces zapadnjačkog kapitalizma, u zemljama istočne Europe sa snažnim socijalističkim nasljedom to nije slučaj.⁹ Ovdje je industrijska prošlost vezana uza socijalistički projekt razvoja i modernizacije, koji je u slučaju Jugoslavije imao i neke specifičnosti, poput radničkog samoupravljanja. Važno je napomenuti kako je jugoslavenski samoupravni socijalizam imao svoje „razvojne“ faze,¹⁰ baš kao i radnički štrajkovi koji uvelike osciliraju, od izražene „depolitiziranosti“ krajem 1950-ih, do njihove „politizacije“ krajem 1980-ih i početkom 1990-ih godina. U kontekstu jugoslavenskoga samoupravnog socijalizma¹¹ štrajk predstavlja iznimno zanimljivu druš-

6 ICOMOS (International Committee on Monuments and Sites) je u suradnji s TICCH-a (the International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage) razvio načela najbolje prakse za očuvanje industrijske baštine u dokumentu pod nazivom *Dublinski principi*. Dokument dostupan na https://ticcih.org/wp-content/uploads/2013/10/GA2011_ICOMOS_TICCIH_joint_principles_EN_FR_final_20120110.pdf.

7 „...ono što je bilo označeno kao deindustrijalizacija u politički uzavreloj atmosferi kraja 1970-ih i početkom 1980-ih, ispostavilo se kao društveno složeniji, historijski dublji, geografski raznovrsniji i politički kompleksniji fenomen negoli se to ranije činilo.“ Usp. Cowie i Heathcott, *Beyond the ruins*, 1–15.

8 Usp. Wicke, Berger i Golombek, *Industrial Heritage*.

9 Usp. Petrović, „Museums and Workers,“ 97–98.

10 U Jugoslaviji se odmah nakon Drugoga svjetskog rata, po uzoru na sovjetsko, uvodi birokratsko centralno planiranje (birokratski socijalizam) koje je trebalo ukinuti kapitalističku privredu i eksploataciju radnika. Ipak, plansko reguliranje ekonomije stvorilo je specifične iracionalnosti koje su dovele do otuđenja radničke klase od upravljanja ekonomijom. Isključivi nositelj planiranja postala je birokracija što je u konačnici rezultiralo napuštanjem ovog modela, kao i političkim raskidom SFRJ sa Sovjetskim Savezom 1948. godine. Model koji se uvodi 1951. godine, samoupravni socijalizam, kombinira tržišnu privredu i centralno planiranje. Ideja njenog začetnika Borisa Kidriča bila je da se postupnim procesima upravljanje privredom i njena regulacija spusti na radnike (radničke kolektive), što bi dovelo do ukidanja vladavine birokracije. Model je zamišljen kao kombinacija neposrednog upravljanja tvornicama od strane radničkih kolektiva s jedne i centralnoga državnog planiranja s druge strane. Nakon ukidanja Saveznog investicijskog fonda 1963. i tržišnih reformi koje su uslijedile dvije godine poslije, uspostavlja se model „tržišnog socijalizma“. Upravo to razdoblje jugoslavenskoga samoupravnog socijalizma ključno je za razumijevanje gubitka političke pozicije radničke klase. Naime, zahvaljujući tržišnim odnosima, tehnokracija (koju čine neproduktivni radnici poput menadžera, direktora, poslovođa) postupno se osamostaljuje i postaje iznimno jaka klasa za sebe. Tehnokracija je svoj položaj dodatno osnažila savezom sa srednjim slojevima partijske birokracije s regionalnim ovlastima (jačanje položaja direktora tvornica u savezu s lokalnim i regionalnim partijskim funkcionerima), što je prouzročilo situaciju u kojoj tehnokracija počinje zahtijevati ukidanje dijela vrijednosti koji odlazi u centralne organe planiranja, kao i političku decentralizaciju države. U tom sukobu tehnokracije i političke birokracije radnička klasa zauzela je stranu tehnokracije, videći u birokraciji parazita koji „jede“ njihov dohodak. Tako je polemika na relaciji tržište ili plan u potpunosti istisnula sagledavanje treće opcije, one socijalističke demokratizacije koja bi bila u interesu radničke klase. Usp. Pantić, „Od kulture u „socijalizmu,““ 191–192.

11 Jugoslavija je od 1946. godine funkcionirala kao federacija šest socijalističkih država (Hrvatska, Srbija, Bosna i Hercegovina, Sjeverna

tvenu pojavu. Neca Jovanov, „doktor za štrajkove” kako su ga nazivali u medijima, prvi je znanstveno pristupio proučavanju te iznimno politički „vruće” teme u Jugoslaviji. U svojoj doktorskoj disertaciji bavio se radničkim štrajkovima u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji od 1958. do 1969. godine. Radnički štrajk predstavljao je određenu devijaciju unutar sustava, proturječnu društvenu pojavu. Za razliku od birokratskog ili državnog tipa socijalizma, gdje ekonomsku i političku vlast formalno provodi politička birokracija u ime radničke klase,¹² kod samoupravnog socijalizma vlast u potpunosti preuzima radnička klasa. Radnici, kao oni koji direktno i indirektno proizvode (stvaraju) vrijednosti svojim radom, preuzimaju kontrolu nad sredstvima za proizvodnju i odlučuju o uvjetima i ishodima svojeg rada.¹³ Taj tip socijalizma trebao je stvoriti preduvjete za besklasno društvo, dokidanje svih klasa, pa tako i one radničke, što bi u konačnici rezultiralo odumiranjem države i puštanjem njenih funkcija na osnovne organizacije udruženog rada (skraćeno OOUR) kojima direktno upravljaju radnici. Stoga i ne čudi što je i Jovanovo istraživanje pokazalo da se u jugoslavenskom Ustavu kao ni saveznom i republičkim zakonima uopće ne spominju štrajkovi. Kada je riječ o ključnim institucijama Jugoslavije poput Predsjedništva Saveza komunista Jugoslavije ili Vijeća Saveza sindikata Jugoslavije, također je primjetan, bar u početku, ignorantski stav prema štrajkovima. Trebalo je proći jedanaest godina od prvoga organiziranog štrajka u Trbovlju da bi štrajk postao tema javnih rasprava i političkih foruma. Iz Zaključaka

Makedonija, Slovenija, Crna Gora) i dvije pokrajine (Vojvodina i Kosovo), s glavnim sjedištem u Beogradu. Na taj način su inače multietničke države uspijevale dugo vremena potisnuti razvoj nacionalizama. Od samog početka Jugoslavija je bila zasnovana na političkoj ideji bratstva i jedinstva, koja je kao vodeći princip i nacionalni moto imala za cilj suzbijanje etničkih tenzija i dominaciju jedne etničke grupe (usp. Luthar, Pušnik, „Introduction,” 5).

- 12 Radnička klasa u Staljinovoj varijanti socijalizma u takozvanom državnom ili birokratskom socijalizmu u najamnom je odnosu prema vlastitoj birokraciji i podčinjena njenoj ekonomskoj i političkoj vlasti. Taj različit položaj, kako u imovinskim odnosima tako i formalnoj strukturi političke i ekonomske vlasti realno je izvoriste sukoba između radničke klase i njene birokracije. Usp. Jovanov, „Odnos štrajka i samoupravljanja.”
- 13 Upravo zbog činjenice što u samoupravnom socijalizmu kontrolu nad uvjetima rada imaju sami radnici, u jugoslavenskom društvu na štrajkove se gledalo ili kao na neprijateljsku aktivnost, u smislu da vanjski neprijatelj ima neke direktne koristi od štrajka ili pak kao na apsurd. Ova druga teza polazi od pretpostavke da u samoupravnom socijalizmu radnici ne samo da su stvarni vlasnici sredstava za proizvodnju, nego su i nositelji političke vlasti, što bi značilo da štrajkaju sami protiv sebe. Usp. Popov, „Štrajkovi u savremenom jugoslavenskom društvu.”

koji su doneseni 1969. i 1970. godine pojava štrajka kvalificira se kao delikt, „negativna pojava po radničku klasu, samoupravljanje i društvo u cjelini”.¹⁴ Jovanov definira nekoliko karakteristika jugoslavenskih štrajkova i donosi zanimljive podatke, poput onog da se češće štrajkalo u ekonomski i kulturno razvijenijim republikama Jugoslavije, kao što su Slovenija, Hrvatska i pokrajina Vojvodina, negoli u onim manje razvijenima, poput Kosova. Nadalje, simptomatična je njihova kratkotrajnost. Veliki broj štrajkova (75,5 posto) trajao je manje od jednoga radnog dana. Također, štrajkali su većinom radnici zaposleni u proizvodnom dijelu privrede, a među njima najviše industrijski radnici i rudari. Unatoč činjenici što su uzroci štrajka, gotovo kod 90,6 posto slučajeva, povezani ne samo s radnom jedinicom nego i globalnim sustavom, ipak nije bilo većih generalnih štrajkova, nego su se većinom zadržavali na mikronivou unutar radne organizacije.¹⁵ Ti podatci upućuju na realni položaj radničke klase u jugoslavenskom samoupravnom sistemu. Kako Jovanov ističe, jedan od glavnih uzroka štrajka je politički oslabljen položaj radnika koji se ogleda u procesu njihova potiskivanja i nestajanja radničkog utjecaja iz institucionalne strukture ekonomske i političke moći. To je jasno vidljivo u opadanju zastupljenosti radnika u nekim od ključnih političkih institucija poput radničkih savjeta, upravnih odbora, Saveza komunista, sindikalnih rukovodstva i skupština društveno-političkih zajednica. Naime, raspodjela novca i materijalnih dobara nije se obavljala prema radu, nego prema utjecaju unutar institucionalne strukture društvene moći, gdje je radnik bio najslabije zastupljen. Radnički štrajkovi u Jugoslaviji stoga nastaju kao „rezultat nesklada između stvarnog i projektovanog statusa radničke klase u formalnoj strukturi društvene moći i raspodeli društvenih dobara”.¹⁶ I drugi autori u svojim analizama jugoslavenskih štrajkova dolaze do sličnih zaključaka. Nebojša Popov tako analizira zahtjeve radnika na primjeru dvaju štrajkova, onoga u Zasavskim rudnicima u Trbovlju (1958.), koji je inače zapamćen kao jedan od prvih štrajkova u Jugoslaviji, i štrajka u Riječkoj luci (1969.). I ti štrajkovi imaju sve tipične karakteristike jugoslavenskog štrajka koje navodi Jovanov. Tako je štrajk u Trbovlju trajao svega 52 sata, a zahtjevi radnika odnosili su se na povećanje osobnog dohotka, osiguranje zaštite na radu te poboljšanje uvjeta poslovanja rudnika. Drugi primjer, onaj Riječke luke također je kratko trajao, iako je imao nešto drukčiji scenarij. Štrajk je krenuo u početku s 300 radnika, da bi se već sljedeći dan taj broj popeo na 1500 radnika, koji su umjesto na posao krenuli na upravnu zgradu tvornice.

„Prodirali su u zgradu, osvajali sprat po sprat u kancelarijama zatečene službenike i rukovodioce izbacivali su na ulicu. Počeli su da biju

14 Usp. Jovanov, „Odnos štrajka i samoupravljanja,” 176.
15 Usp. ibid., 179–180.
16 Usp. Jovanov, „Odnos štrajka i samoupravljanja,” 182.

generalnog i finansijskog direktora, predsjednika sindikalne i partijske organizacije, glavnog analitičara i nekolicinu drugih rukovodilaca i službenika preduzeća. Neke od njih jurili su ulicama grada i tukli.“¹⁷

Specifičnostima jugoslavenskog štrajka kao i razlozima njihova iznimno kratkog trajanja bavio se i sociolog Josip Županov, koji je uspoređivao industrijske štrajkove samoupravnog socijalizma s onima koji se odvijaju unutar kapitalističkog sistema. Županov pri analizi uzima u obzir više aspekata; temeljne orijentacije sustava, definiranje uloga i očekivanja, temeljni socijalni proces u sustavu, upotrebu sredstava moći i sankcioniranje pravila. Tako navodi kako se u američkom sustavu industrijski konflikt smatra neizbježnim i prirodnim, integralnim dijelom procesa pregovaranja – kolektivno pregovaranje (*collective bargaining*), a u samoupravljanju takav tip konflikta smatra se nemogućim ako sustav funkcionira onako kako je predviđeno, što zapravo objašnjava zašto se toliko dugo štrajk ne spominje u ključnim dokumentima i raspravama važnih institucija. Nadalje, kod definiranja uloga i očekivanja u samoupravnom sustavu imamo nejasnu definiciju uloga. Za primjer Županov navodi instituciju radničkog savjeta koji ima dvojaku funkciju, onu upravljačku zbog čega djeluje kao menadžerska hijerarhija i ulogu predstavničkog tijela radnika što spada u radničku hijerarhiju. Ta difuznost uloga dovodi do neizvjesnosti u pogledu očekivanja, što u konačnici vodi do institucionalnih frustracija. Kod kolektivnog pregovaranja, s druge strane, postoji jasna diferencijacija uloga u sustavu. Također, kada je uporaba sredstava moći posrijedi, američki sustav je u vezi toga vrlo jasan na način da ne samo da je dopuštena nego se i pretpostavlja. Kolektivnim ugovorom predviđena je posebna administracija za primjenu ugovora, poput žalbenog postupka, dok je u samoupravnom sustavu uporaba sredstava moći isključena jer se kreće od pretpostavke da ne postoji nikakva struktura moći. Samim tim ne postoji ni administrativni mehanizam za primjenu kolektivnih pravila. Županov na osnovi karakteristika modela kolektivnog pregovaranja – realističan stav prema konfliktu, jasnoća očekivanja što smanjuje mogućnost izbijanja konflikta, sam proces pregovaranja standardizira ponašanje što u konačnici smanjuje eskalaciju konflikta prema raspadu sustava te posebna mašinerija za administraciju ugovora kojom se omogućava svakodnevna ventilacija konflikta i tako smanjuje akumulacija eksplozivnog potencijala – zaključuje kako je taj model superiorniji u pogledu upravljanja konfliktom.

Iako samoupravni model nema institucionalnu regulaciju konflikta, što navodi na zaključak da bi prognoza u slučaju konflikta trebala biti vrlo loša, ipak, na primjeru Jugoslavije vidimo da to nije bio slučaj. Ako se usporede rezultati i trajanje štrajka u Americi i Jugoslaviji, vidljivo je da

radnici u Jugoslaviji u puno kraćem vremenu natjeraju upravu na popuštanje. Razloge za tu paradoksalnu situaciju treba tražiti u samom institucionalnom modelu. Naime, menadžeri u samoupravnom sistemu imaju realno velike moći, ali one ne odgovaraju formalnim ovlastima. Štrajkovi stoga razotkrivaju tu ilegitalnost u institucionalnom smislu, zbog čega je u interesu menadžerima da se što prije okonča konflikt. Također i direktori tvornica koji pripadaju političkom menadžmentu žele izbjeći konflikt jer on podrazumijeva intervenciju „izvana“, što u konačnici utječe negativno na njihov položaj u neformalnoj hijerarhiji političkih funkcionera kojima pripadaju. S druge strane, okosnicu štrajka čini neformalna organizacija radnika koja, da bi nadišla granice pogona, treba postati formalna. Konstituiranje autonomnih sindikata pored onih „službenih“ značio bi korak prema pluralizmu, što je pak ideološki neprihvatljivo, pa je tako zapravo svima u interesu da se konflikt što prije završi sa što manje negativnih posljedica, prvenstveno po upravu. Županov iznosi zaključak, a koji će se pokazati indikativnim za razumijevanje političkih procesa i položaja radnika nakon raspada Jugoslavije, da je samoupravni sustav depolitizirao štrajk. Njegov potencijal u novom poretku nema važniju društvenu ulogu upravo zbog činjenice što sam proces upravljanja konfliktom nije omogućio radnicima prakticiranje pregovaranja, za razliku od, primjerice, američkog sustava u kojem postoji određena evolucija u rješavanju problema. Zato, usprkos brojnim štrajkovima radnika, njihova politička pozicija s vremenom sve više i više slabi.¹⁸ To možemo smatrati jednim od razloga zašto jugoslavenski radnički štrajkovi nisu dobili zasluženu pažnju istraživača. Drugi razlog je dijametralno suprotna percepcija štrajka koja nastaje krajem 1980-ih godina, a odnosi se na (pretjeranu) politizaciju. U tekstu „They came as workers and they left as Serbs. The role of Rakovica's blue-collar in Serbian social mobilisation of the late 1980s“ Goran Musić na primjeru radničkog štrajka u Rakovici vjerno ilustrira način na koji se gradio povijesni (klišeizirani) narativ vezan uza savez jugoslavenskog radništva i snažnih političkih ličnosti i autoritarnih politika.¹⁹

18 Županov, „Industrijski konflikti i samoupravni sistem“, 5–24.

19 Radi se o tvornicama na području Rakovice, industrijskog dijela Beograda gdje je bilo smješteno nekoliko tvornica; dvije tvornice motora (Industrija motora Rakovica, skraćenog naziva IMR), tvornica 21. maj specijalizirana za motore motornih vozila, tvornica Rekord za proizvodnju guma i tvornica Tehnogas za vađenje prirodnog plina. U nekoj unutarnjoj hijerarhiji Tehnogas je bila u samom vrhu, pa je njena menadžerska uprava često puta bila odskočna daska za angažman u politici, kao što je to slučaj sa Slobodanom Miloševićem i Ivanom Stambolićem. Musić opisuje razvoj događaja, od trenutka kada je 8000 radnika Rakovice krenulo marširati na beogradsku Federalnu skupštinu, do Miloševićeva obraćanja radnicima, nakon čega su se radnici razišli. Taj štrajk smatrao se prijelomnim u kontekstu doga-

Radnici su došli motivirani neisplaćenom plaćom (kao radnici), a otišli su, kako su izvijestili tadašnji mediji, kao Srbi. Musić u tekstu analizira govor Slobodana Miloševića kao klasičan primjer političkog spina, u kojem je Milošević izjednačio zahtjeve radnika koji su bili usmjereni protiv birokracije sa srpskom nacionalnom borbom za ekonomskom liberalizacijom (liberalizacija će dokinuti birokraciju). Na taj način klasno pitanje je prometnuto u ono nacionalističko, čime je pripremljen teren za razvoj nacionalizama i pripreme za rat.²⁰ Iako iz današnje perspektive zahtjevi radničke klase i tadašnje partijske vrhuške zvuče identično, put njihove evolucije se itekako razlikuje naglašava Musić. Politička uloga radnika Rakovice vidljiva je tijekom procesa priprema reformi, kada je Centralni komitet pozvao 70 000 ogranaka diljem zemlje da daju svoje mišljenje. Radnici Rakovice, njih čak 6000 članova partijske organizacije odazvali su se pozivu i debatirali na temu reformi gotovo tri mjeseca, nakon čega su iznijeli svoje zaključke. U njima su iskazali nezadovoljstvo ulogom neproaktivnog sektora, koji nepravednom distribucijom eksploatira industriju, te su istaknuli važnost ponovnog uspostavljanja zajedničkog tržišta i federalne kohezije putem političke emancipacije radničke klase. Radnici u Rakovici smatrali su kako regionalne političke i ekonomske birokracije pretjerano naglašavaju partikularne, nacionalne interese i identitete, zbog čega su predlagali federalno tijelo koje će se sastojati od direktnih predstavnika Sindikata, a koji bi mogli predstavljati protutežu dezintegrativnim trendovima i ujedno omogućiti direktnim proizvođačima (radnicima) slobodu od političkog mentorstva na republičkom i provincijskom nivou.²¹ Iz svega navedenoga vidljivo je kako su radnici aktivno pokušavali sudjelovati u kreiranju političkih reformi i predlagali konkretne prijedloge kako bi se emancipirala radnička klasa i kako bi joj se vratio politički utjecaj. Nažalost, taj dio povijesti ostao je u sjeni velikih sukoba koji su uslijedili, kao i autoritarnih političkih ličnosti.

- 20 daja koji će dovesti do raspada Jugoslavije. Usp. Musić, „They came as workers and they left as Serbs,” 134.
- 20 Do homogenizacija etno-nacionalnog kao temeljnoga političkog i društvenog principa dolazi kod gotovo svih federalnih republika, poslije novih država koje su nastale raspadom Jugoslavije, što je situacija koja je išla ruku pod ruku s restauracijom kapitalizma koju podupire retorika „osobne odgovornosti“, „poduzetništva“, „okrenutosti tržištu“. Usp. Cvek, Ivčić, Račić, „Jugoslavensko radništvo u tranziciji,” 8. Također o politizaciji štrajka na primjeru tvornice Borovo vidi u Cvek, Ivčić i Račić, „Zavađene plave kute”.
- 21 Usp. Musić, „They came as workers and they left as Serbs,” 138–139.

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

Reprezentacija radničkog narativa – „Andeli garavog lica – točka preokreta“

Igor Grubić je društveno i politički angažiran multimedijalni umjetnik koji se često u svom radu referira na jugoslavensko socijalističko nasljeđe. U jednom od svojih prvih radova *Crni Peristil* (1998.) (referenca na umjetničku akciju *Crveni peristil* iz 1968. godine) upozorava na „crno” stanje društvene svijesti, pritom misleći na nacionalističke tendencije u hrvatskom društvu, kao i privatizacijske malverzacije koje su obilježile period druge polovice 1990-ih u Hrvatskoj,²² što će se pokazati kao početak sustavnog bavljenja temom socijalističkog nasljeđa. Tim radom Grubić ujedno upućuje i na politički potencijal nevidljivoga građanina, što će postati preokupacijom njegova rada koji nastaje 10 godina kasnije pod nazivom *366 rituala oslobođanja* (2008. – 2009.). Kako sam autor navodi: „*366 rituala oslobođanja*, čije je jedno od polazišta četrdeseta obljetnica 1968-e, odvija se kao niz svakodnevnih, malih rituala koji se dotiču problema društva u kojem živim.”²³ U svojim ritualima Grubić često koristi socijalističku simboliku poput crvene zastave (akcija *Bicikl i zastava*), plavog radničkog odijela (akcija *Čitajte Marteka*), crvenih marama koje postavlja na spomenike palim borcima NOB-a (akcija *Marama i spomenici*), motiv zvijezde na vlastitom tjemenu (*Male kontemplativne akcije*) ili postavlja transparente s citatima poput onog Karl Marxa „Posljednji kapitalist kojega ćemo objesiti bit će onaj koji nam je prodao uže” ili Rose Luxemburg „Socijalizam ili propast u barbarstvo” kojima direktno upućuje na mogućnost promišljanja društvene alternative postojećem kapitalističkom sustavu (*Male lekcije citata*). U jednom od rituala Grubić ispisuje grafit s tekstom „Vratite tvornice radnicima” koji objašnjava riječima:

„...dotiče se tranzicije iz socijalizma u kapitalizam i pretvorbe društvenog vlasništva u privatno. Velik postotak radnika u toj je tranziciji izgubio privilegije koje su postojale u socijalizmu, kada su imali više radničkih prava, bolje plaće i značajniji glas u društvu. Sve te radničke obitelji koje jedva preživljavaju svjedoče da im je u prethodnom sustavu život bio bolji. (Nekad su radili 8 sati, a danas, nakon posla, zbog male plaće rade dodatno kako bi mogli preživjeti i školovati djecu.)”²⁴

Temom radništva i propale industrije Grubić se nastavlja baviti u *Trgovima nestajanja (u tri čina)* kojim je predstavljao Hrvatsku na 58. Venecijanskom bijenalu. Taj rad nastajao je 13 godina (2006. – 2019.), a sastoji se od tri međusobno povezana fotoeseja, animiranog filma i *mise en scène* – scenografske inscenacije napuštene tvornice. Rad dokumentira poratnu, tranzicijsku stvarnost Hrvatske, obilježenu fundamentalnim zaokretom

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

- 22 Usp. Bago, Majača, „Neposlušan,” 7.
- 23 Usp. Grubić, „366 razloga,” 40.
- 24 Usp. Grubić, „366 razloga,” 128.

od socijalizma prema kapitalizmu, što se manifestira u stambenim politikama, javnom prostoru i društvenim odnosima.²⁵ U trećem činu rada koji nosi naziv *Dekonstrukcija tvornice* izravno se bavi temom napuštenih tvornica i procesa njihova političkog uništavanja – privatizacije. U popratnom tekstu naslovljenom „Opljačkane katedrale“ Grubić navodi:

„U procesu tranzicije uništena su radnička prava i samoupravljanje, i radnik je postao jeftina roba. Zatim su iz podzemlja izbili mali strvinari materijalne stvarnosti. Umjesto zvukova strojeva sada se tvornicom razlažu zvukovi kopanja, lupanja, struganja, trganja, rušenja. Kopaju se kanali, vade bakrene sirovine, izvlače žice, kablovi, metalni dijelovi, rastavljaju na dijelove strojevi. Sve što se da izvaditi, iščupati, ispiliti, iskopati, to će se prodati u sekundarne sirovine. Prestankom proizvodnje ovdje se događa neka druga vrsta rada, s nekim drugim radnicima, ilegalnim sakupljačima sekundarnih sirovina. Tvornica je poput izmučene životinje na samrti. Svi su je redom eksploatirali do maksimuma. Izvadili su joj strojno srce, žice kojima je kolala električna krv. Kao u nekom filmu stop-animacije pratimo polako dematerijaliziranje, nestajanje tvornice pred našim očima.“ (Slika 1)

U istom činu u tekstu „Refleksije usnulog radnika“ Grubić propituje radničku poziciju i izostanak otpora: „Kako je moguće da je bio toliko naivan i slijepo vjerovao lažnim autoritetima? Kako je moguće da je bio toliko pasivan i dozvolio da mu to učini nekolicina vladajućih?“ Na pitanja koje postavlja u *Tragovima* Grubić pokušava dati odgovor u projektu *Andeli garavog lica*. Projekt je trajao nekoliko mjeseci tijekom kojih je umjetnik uspostavio bliski odnos s rudarima Kolubare u Beogradu. U razgovorima se kao jedna od tema našao film Wima Wendersa *Nebo nad Berlinom* iz kojeg Grubić preuzima motiv anđeoskih krila koji dosljedno provlači na fotografskim prikazima rudara kao „...znak koji upućuje na nevinost, odnosno duhovnu snagu naoko minornih pojedinaca u dnu društvene ljestvice...“²⁶ Krila sugeriraju njihovu moralnu čistoću kojima se izdvajaju od korumpiranog svijeta političara.²⁷ Ipak, spomenute fotografije nisu u fokusu ovog članka, nego videorad u kojem umjetnik prati štrajk rudara Kolubare, a koji je označio, kako i sam naziv sugerira, točku preokreta u političkom životu Srbije.²⁸ Srpski mediji izvještavaju kako je 5. listopada 2000. godine bio ključan dan u srpskoj povijesti. Nakon što dotadašnji predsjednik Srbije Slobodan Milošević nije htio prihvatiti poraz na održanim izborima, otpočinju masovni štrajkovi. Građani su diljem zemlje izašli na ulice, većina škola, vrtića i fakulteta nije radila, a posao u pojedinim gradovima prekinule su i državne službe. Po procjeni

25 Usp. Gregos, „All that is solid melts into smoke,“ 7.
26 Bago, Majača, „Neposlušan,“ 14.
27 Usp. Perić: „Neposluh garavog andela,“ 24.
28 Usp. Maričić, „5. oktobar.“

Sl. 1.
Tragovi nestajanja
(*Dekonstrukcija*
tvornice), 2006.
– 2009., fotoesej
(detalji)



stranih i domaćih agencija koje su pratile događaj tih dana građansku neposlušnost režimu Slobodana Miloševića iskazalo je više od milijun ljudi. Smatra se kako je upravo štrajk rudara Kolubare koji je krenuo ranije, 29. rujna, bio presudan. Naime, Kolubara je bila iznimno važna za Srbiju jer je opskrbljivala ugljenom sve ključne termoelektrane. Miodrag Ranković, tadašnji predsjednik Sindikata površinskih kopova Kolubare, za portal BBC na srpskom, u povodu 20-te obljetnice događaja, prisjeća se kako je vojska i policija vršila pritisak na radnike da odustanu od štrajka te navodi kako se cijeli 5. listopada „lomio“ na Kolubari tih dana. Zahvaljujući masovnom štrajku radnika i prosvjedu građana koji su im se pridružili, 5. listopada 2000. godine svrgnut je režim Slobodana Miloševića.²⁹ Grubić u videu donosi dokumentarne snimke tog događaja.

Video započinje panoramskim snimkama industrijskih pejzaža površinskih kopova Kolubare³⁰. Gotovo nadrealni prizori podsjećaju na snimke napuštenog planeta, gdje nas na ljudsku prisutnost upućuju tek kadrovi osvijetljene radničke daščare. (Slika 2) Jedino što djeluje „živo“

- 29 Nakon što je svrgnut s vlasti, Slobodan Milošević je u Srbiji optužen za zlouporabu položaja, zbog čega je stalno bio pod policijskim nadzorom. Godine 2001. izručen je Međunarodnom sudu za ratne zločine počinjene na području bivše Jugoslavije, gdje je 2002. godine optužen za genocid i ratne zločine počinjene na prostorima Hrvatske, BiH i Kosova tijekom ratnih sukoba 1990-ih godina. Umro je 2006. godine u pritvorskoj ćeliji u Haagu, čekajući sudsku presudu.
- 30 Ugljen se eksploatira na četiri površinska kopa (polje B/C, Polje E, Tamnava-Zapadno polje i Polje G) i isporučuje termoelektranama „Nikola Tesla“ u Obrenovcu, Kolubara u Velikim Crljenima i Morava u Svilajncu. Podatci preuzeti s internetske stranice Elektroprivreda Srbije.

u tom distopijskom prizoru jest mehanizacija – rotorni bager čije jednolične kretnje diktiraju ritam videa. Prelaskom na široki kadar crne zemlje Grubić istovremeno anulira i zvučnu kulisu (zvuk rada strojeva) pripremajući na taj način gledatelja za svojevrsan filmski obrat – početak štrajka. (Slika 3). Tako već na samom početku izvanrednim osjećajem za režiju Grubić uspostavlja ritam u kojem se izmjenjuju kratki i tihi prizori (de)industrijaliziranih pejzaža (industrijskih ruševina), sa snimkama iznimno bučnih, ponekad i agresivnih scena štrajka rudara i prosvjeda građana, koji će se kontinuirano izmjenjivati do kraja. (Slika 4) Grubić dovodi u izravnu vezu mjesta rada, tvorničkih ruševina s mjestom pobune, prosvjedom ispred zgrade Skupštine putem „povezujućih“ motiva poput razbijenog stakla, dima, vatre, kontejnera za smeće. Sve dok se radnici bore na ulici i tvornica pokazuje znakove života. (Slika 5 i Slika 6)

Motiv štrajka za kojim Grubić poseže prikazuje radnike kao aktivne sudionike političkih procesa, za razliku od pasivne uloge koju im je dodijelio historijski i baštinski narativ, čime otvara prostor za promišljanje radničke prošlosti koja uključuje aktivističku dimenziju. Vidjeli smo već ranije u popratnim tekstovima koji se pojavljuju uz fotografije tvorničkih ruševina (*Dekonstrukcija tvornice*) da je Grubićev odnos prema socijalističkom industrijskom nasljeđu izrazito intiman, ali nikako pasivan. To je važno istaknuti zbog prisutnog trenda nekritičkog pristupa u umjetničkim reprezentacijama industrijskih ruševina koje u literaturi nalazimo kao „nostalgije dimnjaka“ (*smokestack nostalgia*) i „pornografije ruševina“ (*ruin porn*). Oba pojma označavaju izrazito nekritički pristup industrijskim ruševinama; prvi putem pretjerane sentimentalizacije radničke prošlosti, a drugi njezinom pretjeranom estetizacijom koju karakterizira kronični nedostatak kontekstualizacije.³¹ Povjesničar koji se dugi niz godina bavi posljedicama američke deindustrijalizacije Steven High,³² smatra kako jedan od razloga nekritičkog prikazivanja industrijskih ruševina leži u klasnoj diskonekciji između onih koji reprezentiraju i onih koje se reprezentira. Naime, „urbani istraživači“ kao pripadnici više srednje klase imaju autsajderski odnos prema mjestima rada nekadašnje radničke klase, koje gotovo uvijek prikazuju izvan konteksta. U njihovim prikazima ništa ne upućuje na činjenicu da nekadašnja mjesta rada predstavljaju ujedno i prostore radničkih borbi ili mjesta čiji je nastanak i nestanak usko povezan uz logiku kapitalizma i klasne interese.³³ Ta kritika se zasigurno

31 Usp., Strangleman, „Smokestack Nostalgia“, 25–29.

32 High je autor danas već kulturnih knjiga u kojima se bavi fenomenom američke deindustrijalizacije poput *Industrial Sunset: The Making of North America's Rust Belt, 1969–1984* i *Corporate Wasteland: The Landscape and Memory of Deindustrialization*.

33 Slično kao i High, Paul Clemens je izrazito kritičan prema pokretu „urbanih istraživača“ koji dolaze na mjesta industrijskih ruševina.

Sl. 2.
Andeli garavog lica
(točka preokreta),
video still



Sl. 3.
Andeli garavog lica
(točka preokreta),
video still



ne može primijeniti na Grubićev rad, ne samo zbog toga što kao glavnu temu uzima upravo primjer radničke borbe – štrajk koji je povijesno imao i konkretne političke posljedice, nego i zbog činjenice što je sam Grubić generacijski svjedok procesa društvene tranzicije i deindustrijalizacije.³⁴

Clemens smatra kako istraživačima ruševina nedostaje autentičnosti i poštivanja prema onom što fetišiziraju, te da njihov pristup odražava potpunu nezainteresiranost i neosjetljivost na socijalne i ekonomske aspekte onoga što ruševine predstavljaju. Usp. Strangleman, „Smokestack Nostalgia“, 25–29.

34 U osamdesetima je Grubić, na očev poticaj, dodatno zarađivao za ljetovanje radeći u raznim tvornicama i poduzećima. To iskustvo po-



Sl. 4.
Andeli garavog lica
(točka preokreta),
video still



Sl. 5.
Andeli garavog lica
(točka preokreta),
video still

Može se reći da svojevrsnu autobiografsku posvetu tvorničkom radu umjetnik daje u animiranom filmu *Kako se kalio čelik?* (2018.) u kojem je, kako bi približio sudbine opljačkanih, napuštenih tvornica snimao na lokaciji čak devet tvornica.³⁵ Motiv razbijenog stakla koji se pojavljuje kako u videu *Andeli garavog lica – točka preokreta* tako i na prije spomenutim fotografijama u ciklusu *Dekonstrukcija tvornice – Razbijena stakla*

vezalo ga je s radnicima i naučilo kako sam kaže da poštuje svaki oblika rada i radnika. Usp. Grbac, „Igor Grubić.“

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

Sl. 6.
Andeli garavog lica
(točka preokreta),
video still



za budućnost također se može iščitati kao Grubićev kritički komentar na aktualni odnos prema industrijskoj baštini. Kako primjećuje likovna kritičarka Jasna Jakšić: „Fotografirajući napuštene tvorničke hale, Grubić u njima razotkriva katedrale i bazilike, zbog osvjetljenja i visine središnjih izduženih prostora, a u ispucanim prozorskim staklima čije boje odražavaju različite stupnjeve neodržavanja, prepoznaje apstraktne vitraje.“³⁶ Izostavljanje prikaza radnika i procesa rada u umjetničkim reprezentacijama ruševina često puta ukazuje na nekritičnost pristupa ovoj temi. U tom smislu važno je istaknuti kako, iako ne uključuju prikaz radnog procesa (u slučaju Kolubare riječ je o još uvijek aktivnim rudnicima), znakovi „života“ prisutni su u motivima poput dima koji izlazi iz ispušnih cijevi ili svjetla u tvornici. (Slika 7 i Slika 8) Također, u Grubićevu videu prikazi industrijskih ruševina ne funkcioniraju samostalno, nego više kao „pauze“ kojima se presijecaju snimke masovnih prosvjeda. Na taj način kontekst njihova iščitavanja ne crpi se iz estetike ruševina kao takvih, nego iz onoga što im prethodi i što slijedi nakon njih. Ruševine tako dodatno „aktivira“ glavnim narativom, dokumentarnim snimkama radničkog štrajka i prosvjednika čime ujedno aktivira i klasnu perspektivu radničkog nasljeđa. Naime, brojni štrajkovi radnika u Jugoslaviji završavali su na istom mjestu, ispred Skupštine u Beogradu, gdje su se donosile sve važnije političke odluke čime je to mjesto postalo opće mjesto političke moći. Prikazom štrajka rudara Kolubare u kontekstu „osvajanja“ beogradskog Parlamenta 2000. godine Grubić na simboličkoj razini vraća u tranziciji izgubljeni politički legitimitet radnika.

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT



Sl. 7.
Andeli garavog lica
(točka preokreta),
video still



Sl. 8.
Andeli garavog lica
(točka preokreta),
video still

Zaključak

U kontekstu (post)socijalističke industrijske baštine, kao one koja je u procesu nastajanja, važno je upozoriti na određene historijski uvjetovane specifičnosti. Prvenstveno se tu misli na radničko samoupravljanje kao jednu specifičnu varijantu socijalizma, koja je svoju legitimnost temeljila upravo na radniku i radništvu. U kontekstu iznalaženja adekvatnih modela reprezentacija svakako je važno osvijetliti „nevidljive“ ili nepravедно zanemarene dijelove radničke povijesti, a koje su ključne za njeno kritičko promišljanje, poput fenomena radničkog štrajka. Radničke borbe (štrajkovi) u tom smislu ukazuju na političku dimenziju (de)industrijalizacije i radničke povijesti u kojoj se radnici ne svode na pasivne primatelje naredbi odozgo, nego upravo suprotno. Usprkos „negativnoj“ percepciji jugoslavenskoga radničkog štrajka, što se manifestira između ostaloga

i u slabom interesu istraživača, po kojoj je samoupravni socijalizma depolitizirao štrajk (Županov), ipak moramo imati na umu kako je njegova povijesna uloga višedimenzionalna. Industrijski štrajkovi su, kako naglašava Musić, odigrali važnu ulogu u pogledu senzibiliziranja šire jugoslavenske javnosti za neka kontroverzna politička pitanja što je otvorilo prostor za druge mobilizacije koje su uslijedile. U tom smislu potrebno je ukazati na njihov potencijal u kontekstu reprezentacije radničke povijesti koja uključuje antagonističku dimenziju i otvara mogućnost za uspostavu (kontra)narativa u kojem radnik zauzima ulogu aktivnoga političkog subjekta. Ukazivanje na kontinuitete i diskontinuitete u širim društvenim i političkim procesima olakšava izbjegavanje klišeiziranih (re)prezentacija radničke prošlosti i samim tim otvara prostor za kritičko promišljanje i aktivizam. Kulturalne forme reprezentacije i umjetničke strategije u tom smislu mogu uvelike doprinijeti procesu „pregovaranja“ baštine i aktivirati odnos prema nasljeđu koji komunicira sa sadašnjim trenutkom i računa na emancipatorski potencijal radničkog nasljeđa za budućnost.

Popis literature

- Bago, Ivana i Antonija Majača. „Neposlušan“. U *Igor Grubić, 366 rituala oslobođanja*, uredile Ivana Bago i Antonija Majača, 7–18. Zagreb: KUD INA (Galerija Miroslav Kraljević); DeLve (Institut za trajanje, mjesto i varijable), 2008/2009.
- Berger, Stefan i Christian Wicke. „Introduction: Deindustrialization, Heritage and Representation of Identity“. *The Public Historian* 39, br. 4 (studen 2017): 10–20. <https://doi.org/10.1525/tph.2017.39.4.10>.
- Cowie, Jefferson i Joseph Heatcott, ur. *Beyond the ruins: the Meaning of Deindustrialization*. Itaca: ILR Press, 2003.
- Cvek, Sven, Snježana Ivčić i Jasna Račić. „Jugoslavensko radništvo u tranziciji: 'Borovo' 1989.“ *Politička misao* 52, br. 2 (2015): 7–34.
- Cvek, Sven, Jasna Račić i Snježana Ivčić. *Borovo u štrajku: rad u tranziciji 1987–1991*. Zagreb: Baza za radničku inicijativu i demokratizaciju, 2019.
- Cvek, Sven, Jasna Račić i Snježana Ivčić. „Začuvane plave kute: radnički štrajkovi i nacionalizam 1990.“ U *Devedesete. Kratki rezovi*, uredili Orlanda Obad i Petar Bagarić, 77–117. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2020.
- Gregos, Katerina. „All that is solid melts into smoke.“ U *Igor Grubić: Traces of Disappearing (in Three Acts)*, Catalogue of the Croatian Pavilion at the 58th Venice Biennale, uredili Katerina Gregos i Igor Grubić. London: Sternberg Press; Zagreb: Moderna galerija, 2019.
- Grubić, Igor. „366 razloga.“ U *Igor Grubić. 366 rituala oslobođanja*, uredile Ivana Bago i Antonija Majača. Zagreb: KUD INA (Galerija Miroslav Kraljević); DeLve (Institut za trajanje, mjesto i varijable), 2008/2009.
- Grubić, Igor. „366 rituala oslobođanja.“ U *Igor Grubić. 366 rituala oslobođanja*, uredile Ivana Bago i Antonija Majača, 43–189. Zagreb: KUD INA, Galerija Miroslav Kraljević; DeLve (Institut za trajanje, mjesto i varijable), 2008/2009.
- Grunberg Leon. „The Deindustrialization of America: Plant Closings, Community Abandonment, and the Dismantling of Basic Industry. By Barry Bluestone and Bennett Harrison.“ *American Political Science Re-*

- view 77, br. 4 (1983): 1026-1027.
- High, Steven i David W. Lewis. *Corporate Wasteland: The Landscape and Memory of Deindustrialization*. Ithaca: Cornell University Press, 2007.
 - High, Steven. *Industrial Sunset: The Making of North America's Rust Belt, 1969–1984*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.
 - High, Steven. „Telling Stories: A reflection on Oral History and New Media.“ *Oral history* 38, br. 1 (2010): 101–112.
 - Jovanov, Neca. *Dijagonoza samoupravljanja 1974–1981*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1983.
 - Jovanov, Neca. „Odnos štrajka kao društvenog sukoba i samoupravljanja kao društvenog sistema.“ *Revija za sociologiju* 3, br. 1–2 (1973): 27–56.
 - Jovanov, Neca. *Radnički štrajkovi u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji, od 1958. do 1969*. Beograd: Trajna radna zajednica pisaca Zapis, Sekcija udruženja književnika Srbije, 1979.
 - Linkon, Sherry Lee. „Narrating Past and Future: Deindustrialized Landscapes as Resources.“ *International Labor and Working-Class History*, br. 84 (2013): 38–54. Pristupljeno 26. veljače 2024. <http://www.jstor.org/stable/43302726>.
 - Luthar, Breda i Maruša Pušnik. „The Lure of Utopia (introduction).“ U *Remembering Utopia: The Culture of Everyday life in Socialist Yugoslavia*, uredile Breda Luthar i Maruša Pušnik, 1–33. Washington: New Academia Publishing, LLC, 2010.
 - Musić, Goran. *Making and Breaking the Yugoslav Working Class: The Story of Two Self-Managed Factories*. Budimpešta: Central European University Press, 2021.
 - Musić, Goran. „They came as workers and they left as Serbs. The role of Rakovica's blue-collar in Serbian social mobilisation of the late 1980s.“ U *Social inequalities and discontent in Yugoslav socialism*, uredili Rory Archer, Igor Duda i Paul Stubbs, 132–155. New York: Routledge, 2016.
 - Nikočević, Lidija. „Kultura ili baština? Problem nematerijalnosti.“ U *Proizvodnja baštine: kritičke studije o nematerijalnoj kulturi*, uredile Marijana Hameršak, Iva Pleše i Ana-Marija Vukušić, 335–338. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2013.
 - Pantić, Rade. „Od kulture u ‚socijalizmu‘ do socijalističke kulture.“ U *Gradove smo vam podigli. O protivrečnostima jugoslovenskog socijalizma*, uredili Vida Knežević, Marko Miletić, 185–200. Beograd: CZKD, 2018.
 - Perić, Davorka. „Neposluh garavog anđela.“ *Zarez*, god. X, br. 235/6 (2008): 24.
 - Petrović, Tanja. „Museums and Workers: Negotiating industrial heritage in the former Yugoslavia.“ *Narodna umjetnost* 50, br. 1 (lipanj 2013): 96–120.
 - Popov, Nebojša. „Štrajkovi u savremenom jugoslavenskom društvu.“ *Sociologija*, god. XI, br. 4 (1969).
 - Sekulić, Aleksandra i Dejan Vasić. „Uzemljenje.“ *Beton*, god. XIII, br. 200 (2018): 6.
 - Smith, Laurajane i Gary Campbell. „‘Nostalgia for the future’: memory, nostalgia and the politics of class.“ *International Journal of Heritage Studies*, br. 23 (2017): 1–16.
 - Smith, Laurajane. *Uses of Heritage*. New York: Routledge, 2006.
 - Strangleman, Tim, James Rhodes i Sherry Linkon. „Introduction to Crumblin Cultures: Deindustrialization, Class and Memory.“ *International Labor and Working-Class*, Special Issue: *Crumbling Cultures: Deindustrialization, Class and Memory*, br. 84 (2013): 7–12.
 - Strangleman, Tim. „‘Smokestack Nostalgia’, ‘Ruin Porn’ or Working-Class Obituary: The Role and Meaning of Deindustrial Representation.“ *International Labor and Working-Class History*, br. 84. (2013): 23–37.
 - Wicke, Christian, Stefan Berger i Jana Golombek, ur. *Industrial Heritage*

- and Regional Identities*. New York: Routledge, 2020.
- Županov, Josip. „Industrijski konflikti i samoupravni sistem.“ *Revija za sociologiju* 1, br. 1. (1971): 5–24.
- Internetski izvori**
- Elektroprivreda Srbije. „O nama: Osnovni podaci.“ Pristupljeno 5. 1. 2022. <http://www.eps.rs/lat/kolubara/Stranice/O%20nama/Osnovni-podaci.aspx>.
 - Grbac, Ana. „Igor Grubić: Uz radnike sam učio pronaći snagu u sebi.“ *Novosti*. Pristupljeno 10. 1. 2024. <https://www.portalnovosti.com/igor-grubic-uz-radnike-sam-ucio-pronaci-snagu-u-sebi>.
 - Jakšić, Jasna. „Tragovi nestajanja – u iščekivanju četvrtog čina.“ KCB. Pristupljeno 10. 2. 2024. <https://www.kcb.org.rs/2021/04/tragovi-nestajanja-igor-grubic/>.
 - TICCIH. „Dublin Principles. Joint ICOMOS – TICCIH Principles for the Conservation of Industrial Heritage Sites, Structures, Areas and Landscapes.“ Pristupljeno 5. 12. 2021. <https://ticcih.org/about/about-ticcih/dublin-principles/>.
 - „The Nizhny Tagil Charter for the Industrial Heritage / Nižnijtagilska povelja o očuvanju industrijske baštine.“ Hrcak. Pristupljeno, 1. 12. 2021. <https://hrcak.srce.hr/82541>.
 - Maričić, Slobodan. „5. oktobar, 20 godina kasnije: dani kad je Srbija stala.“ Objavljeno na portalu BBC na srpskom 29. 9. 2020. Pristupljeno 5. 1. 2022. <https://www.bbc.com/serbian/lat/srbija-54333180>.
- Dragana Modrić** ravnateljica je muzejske ustanove Gradska galerija Sikirica u Sinju. Diplomirala je filozofiju i povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zadru. Od 2011. kontinuirano istražuje i obrađuje umjetničku ostavštinu akademskog kipara Stipe Sikirice. Autorica je i koautorica niza izložbi o njemu, među kojima izdvaja *Stipe Sikirica – između privatnog i javnog* (2018.) i *Meštrović i Sikirica – portreti suvremenika i suvremenika* (2022.). Autorica je i koautorica istraživačko-izložbenih projekata u kojima se kontinuirano bavi fenomenom ženskoga rada, *Žena u Dalmatinskoj zagori* (2013.) i *Industrijska baština i kultura sjećanja na primjeru tekstilne tvornice Dalmatinka Sinj* (2014.–2019.). Autorica je brojnih stručnih i znanstvenih tekstova; članica je HS AICA-e. Trenutačno završava doktorski studij Humanističke znanosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Splitu.
- Dragana Modrić** is Head of the Sikirica Gallery in Sinj. She has graduated philosophy and history of art from the Faculty of Arts and Social Sciences, University of Zadar. Since 2011, she has been researching the artistic legacy of the academic sculptor Stipe Sikirica, authoring or co-authoring a series of exhibitions, including *Stipe Sikirica – između privatnog i javnog* (Stipe Sikirica: Between private and public, 2018) and *Meštrović i Sikirica – portreti suvremenika i suvremenika* (Meštrović and Sikirica: Portraits of their contemporaries, 2022). Modrić has authored or co-authored several research and exhibition projects focusing on wo-

men's labour, including *Žena u Dalmatinskoj zagori* (Women in Dalmatinska Zagora, 2013) and *Industrijska baština i kultura sjećanja na primjeru tekstilne tvornice Dalmatinka Sinj* (Industrial heritage and culture of memory: The textile factory Dalmatinka Sinj, 2014-2019). She has published a number of professional and scholarly papers and is a member of the HS AICA. She is currently completing her doctoral dissertation in Humanities at the Faculty of Arts and Social Sciences, University of Split.

Workers' Strikes in the Art of Igor Grubić

A critical examination of artworks addressing industrial heritage in the former Yugoslav countries necessitates deeper engagement from researchers to transcend mere artistic analysis. There are various reasons for this claim, but this paper focuses on the political aspect, which is equally evident in heritage and historical contexts. Industrial heritage was officially recognized relatively late in documents and conventions aimed at preserving and protecting global cultural heritage. Additionally, its intangible dimension, such as workers' memories or class struggle, have only recently been acknowledged as integral and equally significant component. The attitude towards socialist industrial heritage is further complicated by its political connotations, laden with the repercussions of a dual transition, both political and economic, that occurred simultaneously with the Croatian Homeland War. Social and political tensions thus continue to surround the representation and interpretation of socialist industrial heritage. This paper focuses on Yugoslav workers' strikes as a social phenomenon that allows for a more nuanced exploration of the workers' history, encompassing its class-related, activist, antagonistic, and political dimensions.

In this context, the artworks of Igor Grubić make an important contribution. By documenting the rebellious workers' "voice" in strikes resulting in tangible political changes (as exemplified in his *Angels with Dirty Faces – Turning Point* (2004-2006), Grubić (re)actualises the political agency of workers lost in the transition period. By portraying the worker and the working class as active political subjects through art, particularly in depictions of workers' strikes, he contributes to the creation and articulation of (alternative) narratives while bringing to light the "invisibility" of socialist heritage within the prevailing national heritage policies.

ODNOS OSOBNE I KOLEKTIVNE MEMORIJE U UMJETNIČKOM OPUSU NELI RUŽIĆ

Roberta Skočić Strikoman

Sažetak

Rad tematizira opus splitske multimedijalne umjetnice Neli Ružić koja aktivno djeluje na splitskoj umjetničkoj sceni. Cilj je sagledati umjetničin opus analizirajući i sintetizirajući jedan važan segment njezine duboko promišljene umjetničke prakse, onaj koji se odnosi na promišljanje odnosa i isprepletenosti osobnog i kolektivnog sjećanja, odnosno memorije i službenih verzija povijesti. Istaknuti su biografski podatci važni za sljedeće čitanje rada, od kojih se izdvaja odlazak umjetnice u Meksiko krajem devedesetih godina prošlog stoljeća i njezin povratak u Split 2012. godine; iskustvo migracije koje je uvelike obilježilo opus Neli Ružić. Nadalje su istaknuta obilježja njezina umjetničkog opusa te njegove tematske odrednice. U glavnom dijelu rada predstavljeni su radovi kod kojih je na konkretan način izražena tema osobne i kolektivne memorije, tj. njezino problematiziranje. Selektirani radovi izvedeni su u medijima skulpture, objekta, instalacije, fotografije i videoinstalacije, a člankom je obuhvaćeno dvadesetak umjetničkih ostvarenja Neli Ružić. Središnji sadržaj iznesen je preko sedam izdvojenih radova (*Prije svitanja*, *Obiteljski arhiv*, *Dahovi (XX. stoljeće)*, *Putovnica*, *Snijeg*, *Pjesme za budućnost*, *Treće vrijeme*) mahom recentno izlaganih unutar hrvatskih umjetničkih krugova.

Ključne riječi: Neli Ružić, osobno i kolektivno, memorija, službene verzije povijesti, kritičko sagledavanje, arhiv

Uvod

Ovaj tekst bavi se umjetničkim opusom splitske multimedijalne umjetnice Neli Ružić. Umjetnica se svrstava u grupu autora koja se često označava opisnom sintagmom splitskih umjetnika srednje generacije te djeluje kao aktivan izlagač na splitskoj umjetničkoj sceni. Njezini radovi izvedeni su u različitim medijima, od instalacije, objekta, fotografije, teksta i umjetničke knjige preko filma, videoinstalacije i zvučnih radova do ambijenta i javnoprostorne intervencije, a često ih stvara kao procesualne radove te kori-

sti dokumentarne i arhivske prakse.¹ Ono što je uvelike obilježilo njezin umjetnički opus, zasigurno je odlazak u Meksiko krajem devedesetih godina i povratak u Split 2012. godine; iskustvo migracije donijelo je nove perspektive, kao i identitetska i prostorno-vremenska propitivanja koja je moguće iščitati iz autoričinih radova.

Prema istraživanju i saznanjima koja su prethodila pisanju, sintetski pristup temi opusa Neli Ružić izvan konteksta izložbenih projekata i autoričinih umjetničkih knjiga nije zapažen. Objavljeni tekstovi uglavnom su vezani za konkretna izložbena ostvarenja te usmjereni na jedan njezin rad ili njih nekoliko. Kako je naznačeno naslovom, opus Neli Ružić sagledat će se u ovom radu detektirajući i analizirajući temu osobne i kolektivne memorije odnosno povijesti, koja se provlači kroz čitav opus umjetnice, što će biti predstavljeno u odabranim radovima u kojima umjetnica polazeći od vlastitog iskustva prošlosti ide prema kolektivnom (političkom, univerzalnom). Može se na ovom mjesto spomenuti i kako Ružić svoje radove često rekonceptualizira i izmješta te se svakim izlaganjem na njima taloži nova simboličnost i sugestivnost, što pak pisanje o pojedinačnim radovima čini izazovnijim i zahtjevnijim.

Kako bi se pružio iscrpniji uvod u glavni dio teksta, u nastavku će se kratko predstaviti biografski podatci o umjetnici, istaknut će se obilježja njezina opusa, kao i teme koje ju zaokupljaju i kojima se sustavno bavi. Zatim će se prijeći na konkretna umjetnička ostvarenja Neli Ružić koja uprizoruju jedan dio njezinih promišljanja o odnosu i isprepletenosti osobnog i kolektivnog identiteta, sjećanja i povijesti. Obuhvaćeni radovi mahom su recentno izlagani unutar hrvatskih umjetničkih krugova od autoričina povratka u Hrvatsku do današnjih dana.

Kratka biografija Neli Ružić

Neli Ružić multimedijalna je umjetnica rođena 1966. godine u Splitu. Diplomirala je slikarstvo na Fakultetu primijenjenih umjetnosti u Beogradu 1990. godine, a potom 2013. magistrirala na dvogodišnjem poslijediplomskom studiju na Fakultetu umjetnosti (UAEM) u Meksiku. Dobitnica je mnogih nagrada i stipendija od kojih se izdvajaju: Druga nagrada na devetom izdanju *T-HT@msu.hr* (Muzej suvremene umjetnost u Zagreb, 2016.) i Nagrada Biennala Mladih (Galerija moderne umjetnosti u Rijeci, 1993.) te stipendija Conacyt (Meksiko, 2012. – 2013.), stipendija Grada Splita (1996.) i stipendija ArtsLink (1996.) za rezidenciju u Headlands Center for the Arts (Sausalito, California) u SAD-u.

1 „Neli Ružić: Izjava autorice o svom radu,” Hrvatska udruga likovnih umjetnika, Split, pristupljeno 5. 5. 2022., <http://hulu-split.hr/artisti/ruzic-neli/>; Franka Babić, „Umjetnost i kultura prostori su reprezentacije i pridonose promijeni,” *Universitas* 14, br. 163 (lipanj 2023): 29.

Tijekom devedesetih godina aktivno sudjeluje na hrvatskoj umjetničkoj sceni. Od 1994. do 1998. predaje teoriju oblikovanja i slikarstvo u Školi likovnih umjetnosti u Splitu te 1999. polaže stručni ispit za zvanje nastavnika slikarstva. Krajem iste godine odlazi u Meksiko što je važno životno iskustvo koje kasnije integrira u svoj rad. Kao profesorica u Meksiku predaje od 2003. do 2012. na Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado u Ciudad de Mexico, na Fakultetu umjetnosti UAEM u Cuernavaci te na Escuela de Artes Yucatan u Méridi. U Nacionalnom centru za umjetnost u Ciudad de Mexico predaje izborne predmete s interdisciplinarnim usmjerenjem, između ostalih Arhiv i dokumenti: konstrukcija memorije. U Hrvatsku se vraća 2012. te se sljedeće godine zapošljava kao nastavnica u splitskoj Školi likovnih umjetnosti. Pokreće galeriju Škola u kojoj je kao voditeljica od rujna 2014. do kraja 2017. osmišljavala i organizirala bogat galerijski program.² Od 2021. zaposlena je na Slikarskom odsjeku Umjetničke akademije Sveučilišta u Splitu, gdje je od 2016. radila kao vanjski suradnik u zvanju docenta,³ a u prosincu 2022. postaje pomoćnikom rektora Sveučilišta u Splitu za područje umjetnosti i kulture.⁴ Održava javna predavanja i razgovore, a 2020. kao kustosica 11. Almissa Open Art festivala u Omišu osmišljava temu Hitnost.⁵

Od 1990. realizirala je niz samostalnih izložbi te sudjeluje na brojnim izložbama, projektima i festivalima u Hrvatskoj i svijetu,⁶ a njezini su radovi dio fundusa mnogih galerija u više gradova i država.⁷

- 2 Podatci su preuzeti iz životopisa priloženoga u: Gradsko vijeće Grada Splita, *Prijedlog rješenja o imenovanju člana Vijeća u kulturi za muzejsko-galerijsku i likovnu djelatnost*, URBROJ: 2181/01-09-01/05-18-85 (Split, 13. lipnja 2018), 8–20. Dostupno na <https://www.split.hr/gradska-uprava/gradsko-vijece/sjednice-gradskog-vijeca/12-sjednica-gradskoga-vijeca-grada-splita-19-lipnja-2018-godine>.
- 3 „Slikarstvo: O odsjeku”, Umjetnička akademija u Splitu, pristupljeno 30. 4. 2022., <https://www.umas.unist.hr/odjeli/likovna-umjetnost/slikarstvo/>.
- 4 Babić, „Umjetnost i kultura”, 28.
- 5 Neli Ružić, „Hitnost”, pristupljeno 2. 5. 2022., <https://www.almissa.org/arhiva/2020/>.
- 6 Životopis priložen u: Gradsko vijeće Grada Splita, *Prijedlog rješenja o imenovanju člana Vijeća u kulturi za muzejsko-galerijsku i likovnu djelatnost*, 8–20.
- 7 To su, primjerice, Galerija umjetnina, Split; Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka; Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb; Kolekcija suvremene umjetnosti Galerije Marino Cettina, Umag; Canal Mediateca Caixa Forum, Barcelona; Museo de Mujeres, Ciudad de Mexico; Centro de Experimentacion e Investigacion en Artes Electronicas de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires. Jasminka Babić, „Neli Ružić // Sjene budućnosti”, pristupljeno 12. 5. 2022., <https://www.galum.hr/izlozbe/izlozba/1492/>.

Tematske odrednice i obilježja umjetničkog opusa Neli Ružić

Za vrijeme boravka u Meksiku Neli Ružić „produbljuje svoje umjetničko istraživanje u medijima instalacije i video-instalacije u kojima se tematski bavi tranzicijskim identitetima, iskustvom migracije i memorijom.“⁸ Dvije glavne teme koje se protežu kroz njezin rad jesu s jedne strane istraživanje osobne i društvene povijesti te s druge istraživanje „različitih registara memorije“⁹; opus je tako tematski sačinjen od vrlo intimnih radova koji propituju „transgeneracijske obiteljske narative“ te radova koji se referiraju na društveni kontekst i javne prostore,¹⁰ a često su sve navedene teme, u većoj ili manjoj mjeri, istovremeno podvučene u pojedinačnim radovima. Upravo je ta višestruka simboličko-značenjska slojevitost jedna od bitnih odrednica umjetničkog rada ove umjetnice.

Detaljnije, Neli Ružić „u kontekstu migracijskih i tranzicijskih (id)entiteta“ svoje radove koncentrira oko pitanja preklapanja osobnoga i kolektivnoga, sjećanja i zaborava koji uvijek idu u paru, odnosa vlastite prošlosti, kolektivnog pamćenja i „dominantnih političkih povijesnih narativa“¹¹, zanimaju je suspregnute i neizrečene misli koje je službena povijest zanemarila ili preskočila,¹² na mjestima kolektivne traume propitkuje odnos politike zaborava i memorije,¹³ bavi se iščitavanjem sjećanja na osobnoj razini i razini svoje obitelji u opreci sa službenim verzijama povijesti prema kojima se često, gotovo uvijek, kritički postavlja. Nadalje, učestala je tema arhiva i izokretanja njegova uvriježenog poimanja, kao i metoda arhiviranja kojom Ružić mimetičkim principom ponovno sagledava i vrednuje¹⁴ određene teme te ispisuje vlastiti arhiv/povijest. Putem odnosa prošlosti u sadašnjosti i njezinim „sjenama“ u budućnosti umjetnica problematizira

- 8 Životopis priložen u: Gradsko vijeće Grada Splita, *Prijedlog rješenja o imenovanju člana Vijeća u kulturi za muzejsko-galerijsku i likovnu djelatnost*, 8.
- 9 Jasminka Babić, „Umjetnost gradu“, *Revizor* 2, br. 4 (2019): 28.
- 10 „Split: Otvorena izložba 'Sjene budućnosti' Neli Ružić“, *Dalmacija News*, pristupljeno 10. 5. 2022. <https://www.dalmacijanews.hr/clanak/svv6-u-galeriji-umjetnina-otvorena-izlozba-sjene-buducnosti-neli-ruzic#/clanak/svv6-u-galeriji-umjetnina-otvorena-izlozba-sjene-buducnosti-neli-ruzic>.
- 11 Babić, „Umjetnost gradu“, 28.
- 12 „Neli Ružić, Sjene budućnosti“, Muzej moderne i suvremene umjetnosti Rijeka, pristupljeno 6. 5. 2022. <https://mmsu.hr/dogadaji/neli-ruzic-sjene-buducnosti/>.
- 13 „Izjava autorice o svom radu.“
- 14 Sabina Salamon, „Treće je moguće“, u *Neli Ružić: Sjene budućnosti*, ur. Jasminka Babić i Sabina Salamon, katalog izložbe (10. 11. – 4. 12. 2016., 13. 12. 2016. – 13. 1. 2017.) (Split: Galerija umjetnina, Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2016), 36.

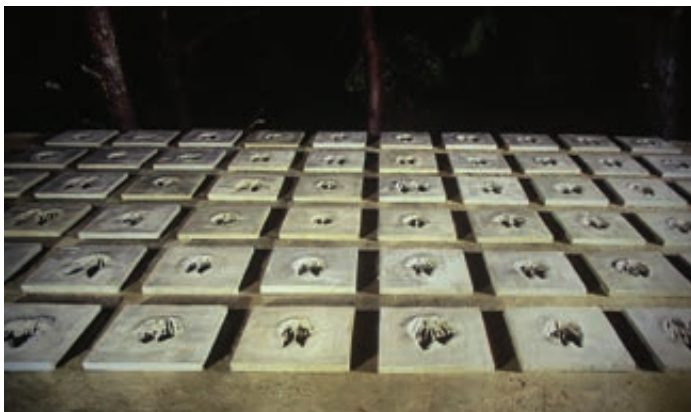
i vrijeme, sagledava ga u prostoru i po prostoru te je zanimaju problemi vremena, iskustvo i percepcija vremena, heterokronija i memorija.¹⁵

Polazeći od vlastitog iskustva i intimnog propitivanja „lomova i kulturnog izmještanja“ kroz koje je prošla u trima navratima,¹⁶ Neli Ružić istražuje „načine namjernog zaborava, poništavanja, negacije i potpune dekonstrukcije“, a s ostacima takvog procesa, ostacima prošlosti, „gradi nove strukture (budućnost).“¹⁷

Prije svitanja

Neli Ružić sudjelovala je 1995. godine na skupnoj izložbi pod nazivom *Checkpoint* održanoj u zagrebačkoj Modernoj galeriji (današnjem Nacionalnom muzeju moderne umjetnosti¹⁸) od 17. listopada do 7. studenoga. Izložbeni projekt idejno je bio usmjeren na zaustavljanje i kontrolu, odnosno uspostavljanje *Checkpointa*.¹⁹ Takva je koncepcija izložbe bila orijentirana na istraživanja unutar triju cjelina: *Intersticij*, *Fragmenti* te *Tetragram*, koje su posredovale teme praznine, izdvojenosti i pravilnosti.²⁰ Tom je prilikom Neli Ružić, prošavši selekciju Janke Vukmir²¹ koja je uvrštava u prvo poglavlje umjetničkog promišljanja – *Intersticij*, realizirala rad pod nazivom *Prije svitanja*. Radi se o modularnoj podnoj skulpturi²² koja se sastojala od skoro 80 kvadratnih betonskih ploča (reljefa) postavljenih na pod galerijskog prostora u obliku rastera od 13 stupaca i 6 redova. U ploče su utisnuti vanjski dijelovi dlanova u gesti umivanja te je u svaku od njih svoje dlanove utisnula druga osoba. Procesom sakupljanja

- 15 „Izjava autorice o svom radu.“
- 16 Iskustva umjetničkih lomova i izmještanja odnose se na rat i društveni preokret u Hrvatskoj početkom devedesetih godina, zatim na odlazak iz domovine krajem devedesetih te na ponovni povratak nakon trinaest godina. – Salamon, „Treće je moguće“, 33.
- 17 Jasminka Babić, „Ukradene sjene“, u *Neli Ružić: Sjene budućnosti*, ur. Jasminka Babić i Sabina Salamon, katalog izložbe (10. 11. – 4. 12. 2016., 13. 12. 2016. – 13. 1. 2017.) (Split: Galerija umjetnina, Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2016), 13.
- 18 Moderna galerija naziv mijenja u Nacionalni muzej moderne umjetnosti 2021. godine pod vodstvom ravnatelja Branka Franceschija. – „Povijest NMMU: Kratka povijest muzeja“, Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb, pristupljeno 4. 5. 2022. <https://nmmu.hr/povijest-nmmu/>.
- 19 Vremenski kontekst izložbe odnosi se na suvremeni trenutak kraja Domovinskog rata.
- 20 Darko Šimičić, Jadranka Vinterhalter i Janka Vukmir, ur., *Checkpoint*, katalog izložbe (17. 10. – 7. 11. 1995.) (Zagreb: Moderna galerija, 1995), 2. i 5.
- 21 Šimičić, Vinterhalter i Vukmir, *Checkpoint*, 6.
- 22 Neli Ružić, *Nigdina/NOWhere* (Zagreb: Knjižnice grada Zagreba, Neli Ružić, 2019), 64.



Sl. 1.
Neli Ružić:
Prije svitanja, 1995.,
modularna podna
skulptura, otok Šolta



Sl. 2.
Neli Ružić:
Prije svitanja, 1996.,
Izložba skulpture,
Kliška tvrđava, Klis

tragova bliskih ljudi te slučajnih prolaznika stvoren je jedan oblik arhiva koji čini anonimnu zajednicu i osjećaj zajedništva.²³ Ostavljanjem materijalnih tragova (utisaka) u prošlosti, odnosno ispisivanjem vlastite anonimne povijesti, Neli Ružić otvara temu osobnih sjećanja i prošlosti te u tom kontekstu temu arhiviranja, odnosno prezentiranja službenih verzija povijesti.

Skulptura je izlagana u više navrata sve do *Izložbe skulptura* 1996. godine na Kliškoj tvrđavi (na položaju *Mezzo*). Naime, ta je izložba trebala biti privremenog tipa, no nemarom organizatora ploče s utisnutim dlanovima na tvrđavi ostale su još dvadeset godina, nakon čega su pronađene u blizini originalnoga izložbenog postava. Skulptura s Klisa umjetnici nikad nije vraćena premda i sama ističe kako na tome nije inzistirala i kako joj je proces nastanka rada tada bio važniji.²⁴ Reljefi su pronađeni okrhnuti ili raspuknuti na više dijelova, razbacani po tvrđavi i mjestimično poslagani na hrpe te obrasli travom. „Betonska ruševina. Mala vječnost koja se troši. I onda zaboravi... / Svake godine su pomalo tonule, zarastale. Njihova je kvadratna forma izgubila uglove. / Nisam

23 Ružić, *Nigdina/NOWhere*, 64.

24 Ružić, *Nigdina/NOWhere*, 64.

Sl. 3.
Zatečeno stanje
skulpture Neli
Ružić *Prije svitanja*
(1995.), 2018.,
tvrđava Klis



ih poželjela pomaknuti niti iskapati“,²⁵ kako je Ružić zapisala u svojoj umjetničkoj knjizi. Potaknuta zatečenim stanjem, umjetnica promišlja o vremenu i njegovu prolasku na određenom mjestu što je nesumnjivo asocira na iskustvo migracije, koje ne vezuje isključivo za mjesto, i što će pretočiti u intermedijalni rad *Nigdina/NOWhere* koji čine eksperimentalni film (17:34, 2018.)²⁶ i knjiga (2019.) istog naziva u kojima istražuje arheologiju vremena, različite aspekte i percepciju vremena, temu kojom će se poslije sustavnije baviti u projektu *Timescape*.²⁷

Obiteljski arhiv

Niz je radova ove umjetnice kod kojih niti (tkanine, konac) imaju ključnu ulogu: s jedne su strane formalni gradbeni materijal dijela rada ili cjeline, a s druge (pre)nositelji umjetničkog sadržaja. U tom se smislu iz te skupine radova svojom relevantnošću za takav (ranije definiran) pogled na opus umjetnice mogu izdvojiti *Snježno crvena* iz 2000., *Reproduktivni sistem* 2001. – 2007., *Kukuljica (obala otoka)* i *Treće vrijeme* iz 2007. te *Obiteljski arhiv* koji je nastajao između 2005. i 2010. godine. U navedenim se djelima, kako je dobro primijetio i meksički kustos Carlos E. Palacios, „razotkriva retoričko i konceptualno bogatstvo koje umjetnica vidi u tekstilnoj građi.“²⁸ Neli Ružić prvi se put nakon 1999. godine (kada odlazi u Meksiko)

25 Ružić, *Nigdina/NOWhere*, 28.

26 Eksperimentalni film Neli Ružić *Nigdina/NOWhere* u cijelosti se može pogledati na: <http://neliruzic.com/nigdina-nowhere/>.

27 Više o tome vidi u: Babić, „Umjetnost i kultura“, 28.

28 Carlos E. Palacios, „Neli Ružić: fantazmagorične niti povijesti i vremena“, u *Neli Ružić: Sjene budućnosti*, ur. Jasminka Babić i Sabina Salamon, katalog izložbe (10. 11. – 4. 12. 2016., 13. 12. 2016. – 13. 1. 2017.) (Split: Galerija umjetnina, Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2016), 74.



Sl. 4.
Neli Ružić:
Obiteljski arhiv,
2005. – 2010.,
Institut za suvremenu
umjetnost, Zagreb

domaćoj publici predstavila krajem 2015. godine samostalnom izložbom *Time lapsus* koja je održana u Institutu za suvremenu umjetnost u Zagrebu²⁹ te potom u Salonu Galić u Splitu,³⁰ gdje se prvi put nakon povratka samostalno predstavila splitskoj publici. Jedna od glavnih nositelja koncepta ove izložbe upravo je tekstilna građa, dijelom koje je bio i *Obiteljski arhiv*, rad u kojem se konkretizira ideja o nitima koje povezuju obitelj.

Rad je nastao kao nusprodukt pranja u obiteljskoj perilici rublja *Miss America*³¹. Naime, umjetnica je prikupljala ostatke tkanina (niti) koji bi se u perilici nakupili i formirali u sitne kuglice koje bi perilica „izbacivala“. Taj je proces sakupljanja trajao od 2005. do 2010. godine³² te je na izložbi 2015. Ružić izložila 400 takvih kuglica.³³ Simbolično, a prema Palaciosu i duhovi-

29 „Neli Ružić: Time Lapsus, samostalna izložba“, Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb, pristupljeno 10. 5. 2022., <http://www.institute.hr/program/neli-ruzic-time-lapsus/>; „Vlastita pripovijest i javna povijest“, Kulturpunkt.hr., pristupljeno 10. 5. 2022., <https://www.kulturpunkt.hr/content/vlastita-pripovijest-i-javna-povijest>.

30 „Znana i neznana povijest“, Kulturpunkt.hr., pristupljeno 10. 5. 2022., <https://www.kulturpunkt.hr/content/znana-i-neznana-povijest>; Saša Šimpraga, „Neli Ružić: Sadašnjost je mjesto odakle se sjećamo“, pristupljeno 16. 5. 2022., <https://www.portalnovosti.com/neli-ruzic-sadasnjost-je-mjesto-odakle-se-sjecamo>; „Neli Ružić / Time lapsus“, Hrvatska udruga likovnih umjetnika, Split, pristupljeno 10. 5. 2022., <http://hulu-split.hr/izlozbe/time-lapsus/>.

31 Šimpraga, „Sadašnjost je mjesto odakle se sjećamo.“

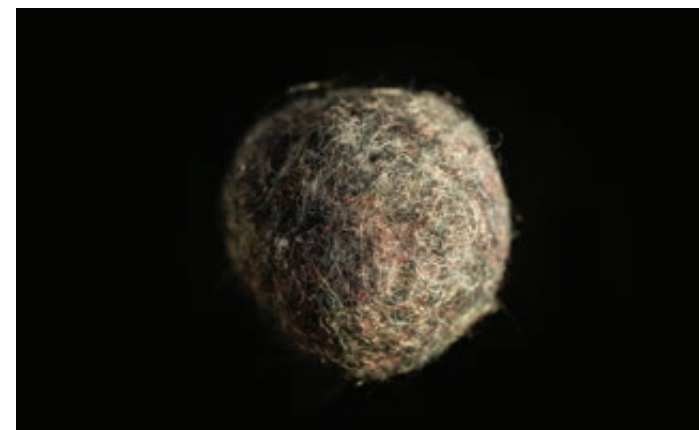
32 Jasminka Babić i Sabina Salamon, ur., *Neli Ružić: Sjene budućnosti*, katalog izložbe (10. 11. – 4. 12. 2016., 13. 12. 2016. – 13. 1. 2017.) (Split: Galerija umjetnina, Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2016), 86.

33 Šimpraga, „Sadašnjost je mjesto odakle se sjećamo.“

Sl. 5.
Neli Ružić:
Obiteljski arhiv,
2005. – 2010.,
prikaz kuglica tkanine
u vitrini, Institut za
suvremenu umjetnost,
Zagreb



Sl. 6.
Neli Ružić:
Obiteljski arhiv,
2005. – 2010.,
fotografija
pojedinačne
kuglice



to,³⁴ perilica je postala mjesto okupljanja obitelji. „Svaki zapetljaj vlakana sadrži geografiju veza“ u čemu meksički kustos prigodnom pronalazi frazu o „zamršenim rodbinskim vezama“, a klupka zamršenih niti vidi kao mala obiteljska stabla.³⁵ Niti bilježe zajedništvo članova obitelji stvarajući arhiv koji evidentira osobne povijesti, istovremeno ih međusobno zaplećući.

Prezentacija rada izvedena je u gotovo pointilističkoj maniri, mnogo-brojna klupka niti različitih boja i veličina raspoređena su nešto gušće u sredini, a prema krajevima postava sve rjeđe. Takva kompozicija *Obiteljskog arhiva* pomalo je razigrana, nije neprirodno stroga, no izlaganje rada unutar vitrine kakvo je karakteristično za manuskripte, vrijedne knjige, rijetke primjere tiskovina i sl. daje mu potvrdu vrijednosti i ozbiljnost arhiva. Usto, umjetnica prilaže fotodokumentaciju, odnosno na ekranu prikazuje fotografije pojedinačnih kuglica. Specifičan je način autoričina odnosa prema prošlom i sadašnjem, a arhivskim postupcima ostvaruje odnos i

34 Palacios, „Fantazmagorične niti povijesti i vremena,“ 75.

35 Ibid.

prema budućem. U podlozi *Obiteljskog arhiva* moguće je prepoznati ideju o izvrtanju arhiva kao izvrtanju velikih i „bučnih“³⁶ povijesti. U tom smislu kuglice vune kao sasvim osobne (autoričine) i specifične „figure sjećanja“, nastale kao neželjeni ostatci, ipak uspijevaju okrenuti „hijerarhijsku ljestvicu naglavce.“³⁷ U kontekstu rada Neli Ružić one se mogu sagledati i kao osobne priče, svjedočanstva i činjenice koje su za službenu verziju povijesti nevažne, ignorirane, odbačene ili namjerno preskočene.³⁸

Dahovi (XX. stoljeće)

Serijom radova *Dahovi (XX. stoljeće)* umjetnica se bavi bilježenjem odnosno materijalizacijom nematerijalnoga, efemernog i „neuhvatljivog“³⁹ – daha. *Dahove* uspijeva snimiti pri posebnim uvjetima: sudionici bi topli dah ostavljali na zatamnjenom staklu ispod noćnog neba i to zimi (jer održavanje daha ovisi o hladnoći i vlazi), a pri fotografiranju koristila bi se bljeskalica. Pomoću UV tehnologije dobivene su fotografije ispisane na staklene površine kvadratnih oblika. Fotografije su nastale 2007. godine, a rad je isproduciran 2016.⁴⁰ kada je u sklopu autoričine samostalne izložbe *Sjene budućnosti* u splitskoj Galeriji umjetnina prvi put izložen. Kustosica izložbe bila je Jasminka Babić, aktualna ravnateljica Galerije umjetnina, a izložba se mogla posjetiti od 10. studenog do 4. prosinca 2016. godine.⁴¹ Dok se izložbom *Time lapsus* umjetnica prvi put nakon povratka predstavila domaćoj (zagrebačkoj i splitskoj) publici, *Sjene budućnosti* označile su „prvi veliki izložbeni projekt“⁴² ove multimedijalne splitske umjetnice.

36 Salamon, „Treće je moguće“, 35.

37 Ibid., 35–36.

38 Navedenom se idejom Neli Ružić sustavno bavila provlačeći je kroz više radova, primjerice *Jama (babica, mit, tišina)* (2011.), *Pjesme za budućnost* (2013.), *Ploča (dvije planine)* (2016.).

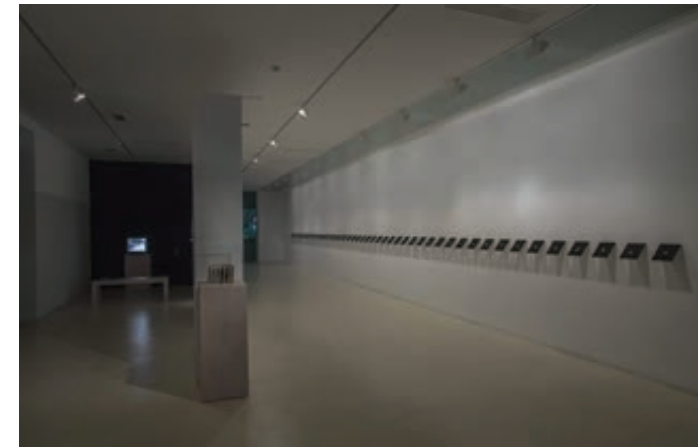
39 Babić, „Ukradene sjene“, 12.

40 „Neli Ružić izložba Timescape / Galerija MKC, svibanj 2021, autor videa Darko Škrobonja“, Multimedijalni kulturni centar, Split, pristupljeno 20. 5. 2022., https://m.facebook.com/watch/?v=386831619676631&_rdr.

41 Babić, „Neli Ružić // Sjene budućnosti.“

42 „Iskustva migracije“, Kulturpunkt.hr, pristupljeno 10. 5. 2022., <https://www.kulturpunkt.hr/content/iskustva-migracije>; Babić, „Neli Ružić // Sjene budućnosti.“; „Otvorena izložba „Sjene budućnosti“ Neli Ružić.“ Izložba je u proširenom obliku realizirana i u Muzeju moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci (prezentirano je 25 radova, dok je u Splitu prezentirano njih 17 uključujući intervenciju u javnom prostoru *Crne zastave*) od 13. prosinca 2016. do 13. siječnja 2017., gdje je kustosica izložbe bila Sabina Salamon. Tom je prigodom u suradnji dviju navedenih galerija izdan katalog *Neli Ružić: Sjene budućnosti*

Sl. 7.
Neli Ružić: *Dahovi*
(XX. stoljeće),
2007. – 2016.,
Galerija umjetnina,
Split



Sl. 8.
Neli Ružić:
Dahovi (XX. stoljeće),
2007. – 2016.,
prikaz pojedinačne
pločice



Kroz motiv daha, koji je temeljna mjera vremena svakog pojedinca i za svakoga drukčija, Neli Ružić evidentira postojanje zajednice njoj bliskih ljudi s oba kontinenta.⁴³ Pri tome se otvara tema teritorijalne, mentalne i emocionalne prenosivosti i premošćivanja⁴⁴ koja je itekako

čije uredništvo potpisuju kustosice izložbi Jasminka Babić i Sabila Salamon.

43 Jasna Gluić, *Neli Ružić: Timescape*, tekst izložbe (8. – 29. 5. 2021.) (Split: Galerija MKC, Dom mladih, 2021), 2.; Sličan se postupak gradnje rada primjećuje i kod modularne skulpture *Prije svitanja* iako ona nema izraženu komponentu emocionalne veze s bliskim ljudima.

44 Sabina Salamon, „Third Is Possible – Reminiscences and Oral Tradition as Personal Baggage in the Processes of Cultural Displacement“, u *Between Mobility Control and Social Transformation: Art / Interdisciplinary Project Risk Change*, ur. Ksenija Orelj, Sabina Salamon i Marina Tkalčić (Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2020), 158.

prisutna u umjetničinom opusu. U galerijskom prostoru prezentirano je pedeset *dahova* u kontinuiranom nizu, uza svaki od njih naznačena je samo godina rođenja, a logika njihova postava ne slijedi kronološku logiku vremena. Umjetnica u njima pronalazi vlastite principe reda u čemu kustosica Jasna Gluić vidi „problematiziranje hipertrofije arhiva“ i dinamičan međuodnos prošlosti i sadašnjosti.⁴⁵ U jednom je intervjuu Ružić izjavila kako ju je zanimalo „nelinearno vrijeme, sinkronija i simultanost i neka vrsta transgeneracijske zajednice, vitalno i univerzalno, ali smješteno u konkretne povijesne trenutke“.⁴⁶ Također, činom datacije anonimnosti Ružić izokreće uvriježeno shvaćanje arhiva „kao mjesta univerzalnog i transvremenskog značaja“⁴⁷.

Radovi Neli Ružić primjeri su „postauratske umjetnosti slobodne od topografske omeđenosti, koncepta autentičnosti i novoga“.⁴⁸ Dakle, umjetnica svoje radove slobodno izmješta uklapajući ih u različite forme, koncepte i kontekste. *Dahove* također možemo pratiti kao primjer takve prakse; nakon *Sjena budućnosti* izmješteni su u kontekst izložbe *Timescape*, kako u neizmijenjenoj formi tako i u formi novog rada, multikanalne audiovizualne instalacija *Disati zajedno (mjerjenje kozmosa)*.

Putovnica i Snijeg

Dolaskom u Meksiko Neli Ružić počinje se sustavno baviti tragovima vlastite i obiteljske povijesti. Zaokupljaju je intimni predmeti kao što su fotografije, putovnice, knjige i odjeća koji postaju jedina veza s prošlošću. Takav arhiv stvari umjetnica ne koristi kao relikvije, nego naprotiv, započinje procese brisanja njihova sadržaja odnosno biti predmeta: slike postaju uništene, tekstovi izbrisani, a knjige izgrebene. Akcije takvog brisanja pomne su i pedantne te nisu posljedica nekontroliranih emocionalnih ispada ili nepromišljenosti. Umjetnica je svjesna da su njezine radnje ireverzibilne, „svako je brisanje entropijska gesta“.⁴⁹ Akcije-intervencije brisanja osobnog arhiva bile su pokušaj odmicanja afekata i emocija te njihova prepuštanja zaboravu kako bi se s jedne strane lakše pregrmjela udaljenost, ali i detektirali novi tragovi na razmeđu sjećanja i gubitka s druge

- 45 Gluić, Neli Ružić: *Timescape*, 2.
46 „Država zloupotrebljava sjećanja“, Oslobođenje portal, pristupljeno 16. 5. 2022., <https://www.oslobodjenje.ba/magazin/kultura/film/kina/drzava-zloupotrebljava-sjecanja>.
47 Salamon, „Third Is Possible“, 159.
48 Babić, „Ukradene sjene“, 13.
49 Andrea Torreblanca, „Neli Ružić“, u Neli Ružić: *Sjene budućnosti*, ur. Jasminka Babić i Sabina Salamon, katalog izložbe (10. 11. – 4. 12. 2016., 13. 12. 2016. – 13. 1. 2017.) (Split: Galerija umjetnina, Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2016), 53.

Sl. 9.
Neli Ružić:
Putovnica, 2005.



Sl. 10.
Neli Ružić:
Snijeg, 2005.



strane. U radnjama brisanja, uklanjanja i poništavanja autorica je prepoznala metaforu otuđenja te da osobni arhiv nije tek „mjesto senzibilnosti“, nego „utjelovljenje kolektivne političke povijesti“, zbog čega je preostalo propitati vlastiti identitet i sjećanje te odnos s prošlošću i domovinom.⁵⁰

Navedenim je slijedom misli 2005. godine⁵¹ nastala *Putovnica*. Rad čini jugoslavenska putovnica koju je umjetnica poništila tako što je sve podatke koji su nosili identitetske odrednice, kao što su ime, prezime, datum i mjesto rođenja, potpis i sl., poništila aplikacijom korektora, a fotografiju odstranila.⁵² Novonastali predmet ne identificira nikoga, a s obzirom na to da pripada zemlji koja više ne postoji (ili postoji u sjećanju

- 50 Torreblanca, „Neli Ružić“, 53.
51 Babić i Salamon, Neli Ružić: *Sjene budućnosti*, 60.
52 U starijem radu Četka (1994.) prvi se put pojavljuje ideja „velikog brisanja“ koja se poklapa s nastupom traume i revizijom povijesti, nakon koje će uslijediti različite inačice te teme. – Salamon, „Treće je moguće“, 34.

i povijesti), ni sam nema nikakav identitet. U tom se radu, kako navodi Palacios, Neli Ružić prisjeća i ukazuje na „gramatiku nasilja“ u Hrvatskoj devedesetih godina prošlog stoljeća, ideju o poništavanju i „brisanju“ svega što je bilo povezano s bivšom Jugoslavijom uključujući prošlosti pojedinaca koje su također morale biti izbrisane.⁵³

Iste godine, na prethodno navedenim polazišnim promišljanjima, nastaje rad *Snijeg*. Ovog se puta radi o fotografiji na koju umjetnica intervenira istim sredstvom – korektorom. Rad prikazuje dvije figure izvedene poput sjena koje hodaju na polju horizontalnih traka. Crno-bijela fotografija prikazuje pejzaž, sudeći prema naslovu, prekriven snijegom u kojem su smještene figure odjenute kaputima koji ih štite od hladnoće. Jedna je figura potpuno zatamnjena, nalikuje sjeni i kreće se prema središtu prikaza, dok se druga, izbijeljena korektorom, doima statičnom i usmjerenom prema gledatelju. U odabiru snijegom prekrivenog krajolika krije se ključ čitanja kompozicije. Umjetnica iz migrantske, izmještene pozicije intervenira korektorom na poslijeratnu fotografiju snimljenu u Splitu, gradu s kojim je duboko emocionalno povezana i koji dijeli istu klimatsku karakteristiku s Meksikom gdje su snježna razdoblja rijetka i neobičajena. Na taj je način nastala alegorijska slika čiji likovi predstavljaju polarizaciju unutar umjetnice na dva lika: jedan emocionalni u Hrvatskoj i drugi koji djeluje i boravi u Meksiku. Međutim, Neli Ružić sjećanje ne promišlja kao nostalgiju, nego „nostalgija, zahvaljujući strategiji emancipacije od bilo kakve sterilne sentimentalnosti, postaje temom refleksije koja je prvenstveno vezana uz simboličnu konstrukciju nekog hibridnog mjesta između vremena i povijesti, prisutniju fantazmagoriju koja isprepliće prošlost s našom sadašnjošću“.⁵⁴

Pjesme za budućnost

Nastavljeno na prethodno potpoglavlje, procesima sučeljavanja sjećanja i zaborava Neli Ružić dolazi do povijesti kao konteksta i jezika. U Meksiku je umjetnica bila primorana zanemariti vlastiti jezik i naučiti novi, „zauzeti mjesto između šutnje i prijevoda“⁵⁵, mjesto koje počinje istraživati te nastaju radovi *Planine (materinji jezik)* (2005.) i *Lengua Materna / Materinji jezik* (2007.).⁵⁶ U tom je istraživanju zaključila kako nije ona jedina koja je „ušutkana“, nego da se i njezina domovina nalazi u jednakoj situaciji. Devedesete su godine u Hrvatskoj obilježene raspadom Jugoslavije i ratom, a posljedično su provođene revizije i purifikacije⁵⁷ jezika/identiteta, čime

- 53 Palacios, „Fantazmagorične niti povijesti i vremena“, 74.
- 54 Palacios, „Fantazmagorične niti povijesti i vremena“, 73–74.
- 55 Torreblanca, „Neli Ružić“, 54.
- 56 Babić i Salamon, *Neli Ružić: Sjene budućnosti*, 62 i 65.
- 57 „Država zloupotrebljava sjećanja.“

je kolektivna povijest zemlje ušutkana i izbrisana. Stoga se Ružić, umjesto eliminacije i brisanja vlastitog arhiva, okrenula artikulaciji političkih narativa koji su bili suspregnuti, izostavljeni ili preskočeni.⁵⁸ Boravak u udaljenoj kulturi dao je umjetnici percepciju vlastite kulture i otvorio mogućnost dekonstruiranja u njoj ugrađenih ideologija.⁵⁹

Na temelju navedenih promišljanja nastaje, uz primjerice rad *Jama (batica, mit, tišina)*, i rad *Pjesme za budućnost* koji je u obliku trokanalne videoinstalacije izveden 2013. godine. Spoj osobnoga i kolektivnoga ogleda se u tom radu u odabiru aktera i pjesama. Neli Ružić u marjanskoj šumi (Split) snima svoga oca kako mrmlija poznatu melodiju *Marjane, Marjane*, upisanu u lokalni i nacionalni identitet, te prijateljicu Tanju Kolar⁶⁰ koja mumlja *Internacionalu*, socijalističku himnu. Snimke pridružuje ranije realiziranom i izlaganom radu *Crvena šuma* (2012., Meksiko) u kojem njezin sin Luka na flauti izvodi *Konjuh planinom*, partizansku pjesmu iz Drugoga svjetskog rata. Odabranim se pjesmama razotkriva transformacija hrvatskog društva,⁶¹ a značajnu ulogu u tome ima (auto)cenzura i potisnuta sjećanja.⁶²

Prvi dio tog videotripta⁶³ čini videoinstalacija *Crvena šuma* koju Ružić izlaže i individualno. Rad je snimljen u Meksiku 2012. godine kao svojevrsna reakcija na obiteljsku priču o smrti umjetničina strica Miljenka Ružića koji je kao partizan strijeljan na Mosoru 1943. godine. Suborci su ga skrili u jamu i prekrili borovim granama, a nakon nekoliko sati, kada su se vratili da ga odvedu u šumu, nisu uspjeli pronaći njegovo tijelo. Otac umjetnice, koji je tada imao deset godina, proveo je život nadajući se bratovu povratku. Jednom je prilikom 1992. godine šećući Mosorom naišao na ploču s bratovim imenom, a dvije godine kasnije, vrativši se na isto mjesto, zatekao je samo komade polomljene ploče na tlu. Kao način sublimacije toga obiteljskog narativa, Ružić uprizoruje scenu u suradnji sa sinom Lukom koji, smješten u šumu, na flauti izvodi poznatu jugoslavensku pjesmu *Konjuh planinom*.⁶⁴ Nastala na ruskoj melodiji, pjesma unosi emocionalni

- 58 Torreblanca, „Neli Ružić“, 54.
- 59 „Država zloupotrebljava sjećanja.“
- 60 Salamon, „Treće je moguće“, 34.
- 61 Torreblanca, „Neli Ružić“, 54.
- 62 Salamon, „Treće je moguće“, 34.
- 63 Tonči Kranjčević Batalić, „Umjetničke čakule: S novom budućnošću izranjaju i nove prošlosti“, pristupljeno 12. 5. 2022., http://ss-likovne-umjetnosti-st.skole.hr/print/?prt_name=news&prt_id=716.
- 64 Ključna strofa navedene pjesme koja korespondira s naslovom rada glasi: *Kiše jesenje po grobu su lile. / Bure snježne kosti su raznijele. / Iz krvi rumene husinjskog rudara, / Crvena je šuma izlistala*. Autor stihova pjesme *Konjuh planinom* je Miloš Popović. – „Konjuh planinom – stihovi“, Udruga antifašista Dubrovnik, pristupljeno 12. 5. 2022., <http://www.uađu.hr/konjuh-planinom-stihovi/>; Neli Ružić, „Red Forest“, pristupljeno 12. 5. 2022., <http://neliruzic.com/red-forest-2012/>.



Sl. 11.
Neli Ružić: *Pjesme za budućnost*, 2013., trokanalna videoinstalacija



Sl. 12.
Neli Ružić: *Bez riječi*, 2013., videorad, prikaz umjetničina oca Nenada Ružića

prostor povezan s ideologijom ranih komunističkih godina bivše Jugoslavije. U radu se isprepleću dva pejzaža: prvi vizualno prikazani dnevni pejzaž proljetne zelene šume snimljen u Meksiku i drugi noćni, vjetroviti, zimski pejzaž koji se navodi stihovima pjesme inkorporiranim u rad. U pjesmi se na fantazmagoričan način prikazuju povijesna utopija i umjetničin stric koji djeluje iz svoje nevidljivosti, a suradnja s četrnaestogodišnjim sinom Lukom, njegova dob i identitet ključni su elementi tog rada koji ukazuje na simultanost vremena, koja je, za razliku od povijesne koncepcije vremena kao ideje progresa, integrirana u prostoru postpovijesnog vremena.⁶⁵

Uprizorenje s autoričinim ocem Nenadom Ružićem, snimljeno na Marjanu, Neli Ružić osim što izlaže u sklopu *Pjesama za budućnost* izlaže i individualno pod nazivom *Bez riječi*. Otac Nenad smješten je u šumski pejzaž u kojem počinje padati snijeg. Jedno vrijeme promatra krajolik, a zatim počinje mrmljati *Marjane, Marjane* ne otvarajući usta. Melodija ot-

kriva identifikaciju s mjestom, a čin pjevušenja pobuđuje potiskivanje, ali i otpor. Prešućene i neizgovorene riječi, ali i ambivalentnost podsjećaju na cenzuru kao posljedicu ideoloških promjena koje formiraju lokalne identitete. Popularna je pjesma nastala tridesetih godina prošlog stoljeća u Splitu, tekst joj se mijenjao s vremenom/ideologijama, a danas je još uvijek važna za lokalni identitet. Kadar s umjetničnim ocem prenosi sjećanje na strah i političku šutnju pomiješano s vezanošću za mjesto i osobnim sjećanjima. Nadalje, Marjan je u novijoj povijesti bio pod prijetnjom privatizacije te je postao poprište borbe za javni prostor. Na taj tada suvremeni kontekst također reagira to videoupriizorenje, istovremeno istražujući identitet i intimne slojeve povijesti.⁶⁶

Na kraju, uključivanjem prijateljice Tanje i pozadine srpske obitelji iz Hrvatske iz koje dolazi te njezinim smještanjem među članove obitelji, umjetnica razbija očekivanu obiteljsku genealogiju.⁶⁷

Odabrane pjesme prepoznatljivih političko-ideoloških pozadina umjetnica tretira kao platforme na kojima rastavlja povijest od memorije. Alegorijskom scenom predočava odnos objavljene povijesti i sjećanja, odnosno ukazuje kako institucionalna povijest nije nužno ona koja se potvrđuje u kolektivnom sjećanju.⁶⁸ Kako je sama sažela, videoinstalacija je „neka [je] vrsta arheologije međugeneracijske memorije i temporalnosti kroz odnos ideologije, emocionalnosti glazbe i pejzaža.“⁶⁹

Treće vrijeme

Rad *Treće vrijeme* izveden je 2007. godine kao instalacija koja je namijenjena postavljanju na zid. Prije je u tekstu spominjan kao jedan od radova u kojem niti aktivno sudjeluju u stvaranju sadržaja. Instalacija je uokvirena i na tri jednaka kvadratna polja podijeljena crnim okvirom. U vanjska su polja uglavljena dva pronađena jednaka sata dok je u sredini smješteno klupko crnog konca, čije dimenzije i oblik odgovaraju kružno postavljenim bročanicima bočnih mu satova. Na početku izložbe lijevi se sat podesi tako da pokazuje vrijeme u Meksiku, a desni da pokazuje vrijeme u Hrvatskoj. Dvije su niti izvučene iz centralnog klupka i privezane za rotirajuće osovine satova koji se pokreću paralelno. Što vrijeme više odmiče, to se kazaljke satova više napinju dok ih u jednom trenutku zapetljana nit koja ih povezuje ne zaustavi.⁷⁰ Simbolika instalacije upućuje

66 Neli Ružić, „Wordless“, pristupljeno 20. 5. 2022., https://www.youtube.com/watch?v=vzoYKO5wO0w&ab_chagrael=neliruzic.

67 Kranjčević Batalić, „Umjetničke čakule.“

68 „Država zloupotrebljava sjećanja.“

69 „Izjava autorice o svom radu.“

70 Boris Greiner, „Neli Ružić: Treće vrijeme“, pristupljeno 24. 5. 2022., <http://dossier17.petikat.com/dossier/59/16/trece-vrijeme>; Jasminka



Sl. 13.
Neli Ružić:
Treće vrijeme,
2007.

na „probleme premošćivanja vremenske i zemljopisne udaljenosti, ali i na apsurd pokušaja izjednačavanja atomskog vremena, kao najpreciznije izmjereneog ‘stvarnog’ vremena, s vrlo osobnim doživljajem vremena koje je često teško svodljivo na strogi metrički sustav.“⁷¹ Izvedeno iz poetične prezentacije rada, *Treće vrijeme* je vrijeme između, vrijeme „izvan mjerljivih kategorija“⁷², vrijeme kao prostor iz kojeg umjetnica stvara rad – „na razmeđu vremena i geografije kao mjesta sjećanja i povijesti, kako individualne, tako i kolektivne“.⁷³

Zaključak

Predstavljeni radovi iz umjetničkog opusa Neli Ružić objedinjeni su okvirom teme osobne i kolektivne memorije, njihova odnosa i isprepletenosti. Radi se o osobnom iščitavanju povijesti, problemu memorije i zaborava, postavljanju vlastitosti u i naspram kolektivnom i političkom, posreduje se kritičnost spram službene povijesti i vladajuće društveno-ekonomske klime tranzicijskog društva. Isprepletenost i uvjetovanost osobnih narativa (koji su polazišna točka u radovima umjetnice) i dominantnoga kolektivnog (političkog) narativa isprofilirali su se u veliku motivacijsku cjelinu, platformu stvaralačkog djelovanja i polje velikoga umjetničkog potencijala. Radovi Neli Ružić progovaraju jednom posebnom poetikom i naglašenom simbolikom, čistoćom izraza i puninom značenjskih kodova, dubokom promišljenošću i kritičkim stavom. Autorica svoje radove često rekontekstualizira čime se umnažaju značenjski slojevi, a iako posreduje intimne teme, njezino umjetničko djelovanje nije patetično nostalgичno niti u afektu. Umjetnica progovara o osobnim temama koje su uglavnom ucijepljene

Babić, ur., *Kradljivci vremena*, katalog izložbe (14. 7. – 28. 8. 2016.) (Split: Galerija umjetnina, 2016), 41.

71 Babić, *Kradljivci vremena*, 41.

72 Greiner, „Treće vrijeme.“

73 Palacios, „Fantazmagorične niti povijesti i vremena“, 75.

u kolektiv, ali i univerzalnosti, kao što su teorijske teme vremena i prostora.

Iz radova prikazanih u ovom tekstu može se izdvojiti nekoliko bitnih elementa koji se ističu u umjetničkom procesu autorice: arhiv i arhiviranje, elementi tradicijske kulture, brisanje te kritičko sagledavanje. Neli Ružić u svom radu koristi strategiju brisanja koju vidi kao jedan od izlaza ili oslobođenja od povijesti i put prema budućnosti. Naravno, brisanje prati upisivanje nekoga novog osobnog sadržaja. Koristi elemente tradicijske kulture kao što su pjesme i pejzaž te proces arhiviranja (tj. stvaranje arhiva), ali na njih ne gleda kao na poznate predstavnike povijesti, nego preko njih gradi priču vlastite povijesti; priču o prošlom, sadašnjem i budućem.

Ono što je za Ružić karakteristično, a isto tako važno za današnji trenutak jest promatranje i reagiranje na zbilju koja nas okružuje i iznalaženja kreativnih načina njezina predodžanja. Aktualnost njezina umjetničkog djelovanja potiče na sagledavanje i propitivanje uvjetovanosti vlastitih identiteta unutar suvremenog društva u kojem je memorija, bilo politizacijom, manipulativnim narativima i/ili utjecajem novih tehnologija, ugrožena.⁷⁴

Uočeno je kako se kroz čitav opus, uz istaknutu temu osobne i kolektivne povijesti, provlači i jedna druga tema kojoj se autorica u posljednje vrijeme sve više okreće. Naime, umjetnicu, među ostalim, zanima i tema vremena: iskustvo, percepcija i uloga vremena, nestabilnost i fragmentarnost vremenskih struktura, različiti aspekti temporalnosti, multitemporalnost, heterokronija i raslojavanje vremena te slično,⁷⁵ tema koja se nadovezuje na temu memorije i koja izvorište vrlo vjerojatno također ima u migrantskom iskustvu i identitetskim preispitivanjima. Navedenim se problematikama vremena poglavito bavila u eksperimentalnom filmu i knjizi istog imena, ali ne i pristupa, *Nigdina/NOWhere* (2018. i 2019.), kao i recentnom izložbenom koncepcijom *Timescape*⁷⁶. Uočen je, dakle, potencijal da se kroz optiku pojma vremena sagleda rad Neli Ružić, odnosno novim pogledom otvori prostor za daljnja istraživanja i prezentiranja opusa umjetnice.

74 Babić, „Ukradene sjene“, 14.

75 „Izložba Timescape / Galerija MKC“; Gluić, *Neli Ružić: Timescape*, 2.; Šimpraga, „Sadašnjost je mjesto odakle se sjećamo.“

76 Izvedena je u više verzija: *Timescape* (2021.), Galerija MKC, Dom mladih, Split; *Timescape – vremenski obzor* (2023.), palača Vranyczany, Hrvatski inženjerski savez, Zagreb; *Timescape – vremenski pejzaž* (2023.), Galerija Podroom, Kulturni centar Beograd. – Anja Tomljenović, „Umjetnost može isprovocirati promjenu“, pristupljeno 10. 11. 2023., <https://vizkultura.hr/intervju-neli-ruzic/>; „Neli Ružić – Timescape – vremenski pejzaž“, Umjetnički paviljon u Zagrebu, pristupljeno 10. 11. 2023., <https://umjetnicki-paviljon.hr/najava-izlozbe-neli-ruzic-timescape-vremenski-pejzaz-u-beogradskoj-galeriji-podroom/>.

Popis literature

- Babić, Franka. „Umjetnost i kultura prostori su reprezentacije i pridonose promijeni.“ *Universitas* 14, 163 (lipanj 2023): 28–29.
- Babić, Jasminka. „Umjetnost gradu.“ *Revizor* 2, 4 (2019): 28–30.
- Babić, Jasminka. „Ukradene sjene.“ U *Neli Ružić: Sjene budućnosti*, uredile Jasminka Babić i Sabina Salamon, katalog izložbe (10. 11. – 4. 12. 2016., 13. 12. 2016. – 13. 1. 2017.), 11–14. Split: Galerija umjetnina, Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2016.
- Babić, Jasminka, ur. *Kradljivci vremena*, katalog izložbe (14. 7. – 28. 8. 2016.). Split: Galerija umjetnina, 2016.
- Babić, Jasminka i Sabina Salamon, ur. *Neli Ružić: Sjene budućnosti*, katalog izložbe (10. 11. – 4. 12. 2016., 13. 12. 2016. – 13. 1. 2017.). Split: Galerija umjetnina, Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2016.
- Gluić, Jasna. *Neli Ružić: Timescape*, tekst izložbe (8. – 29. 5. 2021.). Split: Galerija MKC, Dom mladih, 2021.
- Gradsko vijeće Grada Splita. *Prijedlog rješenja o imenovanju člana Vijeća u kulturi za muzejsko-galerijsku i likovnu djelatnost*. URBROJ: 2181/01-09-01/05-18-85 (Split, 13. lipnja 2018). Dostupno na: <https://www.split.hr/gradska-uprava/gradsko-vijece/sjednice-gradskog-vijeca/12-sjednica-gradskog-vijeca-grada-splita-19-lipnja-2018-godine>.
- Palacios, Carlos E. „Neli Ružić: fantazmagorične niti povijesti i vremena.“ U *Neli Ružić: Sjene budućnosti*, uredile Jasminka Babić i Sabina Salamon, katalog izložbe (10. 11. – 4. 12. 2016., 13. 12. 2016. – 13. 1. 2017.), 73–75. Split: Galerija umjetnina, Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2016.
- Ružić, Neli. *Nigdina/NOWhere*. Zagreb: Knjižnice grada Zagreba, Neli Ružić, 2019.
- Salamon, Sabina. „Third Is Possible – Reminiscences and Oral Tradition as Personal Baggage in the Processes of Cultural Displacement.“ U *Between Mobility Control and Social Transformation: Art / Interdisciplinary Project Risk Change*, ur. Ksenija Orelj, Sabina Salamon i Marina Tkalčić, 154–159. Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2020.
- Salamon, Sabina. „Treće je moguće.“ U *Neli Ružić: Sjene budućnosti*, uredile Jasminka Babić i Sabina Salamon, katalog izložbe (10. 11. – 4. 12. 2016., 13. 12. 2016. – 13. 1. 2017.), 33–36. Split: Galerija umjetnina, Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2016.
- Šimičić, Darko, Vinterhalter, Jadranka i Vukmir, Janka, ur. *Checkpoint*, katalog izložbe (17. 10. – 7. 11. 1995.). Zagreb: Moderna galerija, 1995.
- Torreblanca, Andrea. „Neli Ružić.“ U *Neli Ružić: Sjene budućnosti*, uredile Jasminka Babić i Sabina Salamon, katalog izložbe (10. 11. – 4. 12. 2016., 13. 12. 2016. – 13. 1. 2017.), 53–55. Split: Galerija umjetnina, Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2016.

Mrežni izvori

- Babić, Jasminka. „Neli Ružić // Sjene budućnosti.“ Pristupljeno 12. 5. 2022. <https://www.galum.hr/izlozbe/izlozba/1492/>.
- Dalmacija News. „Split: Otvorena izložba „Sjene budućnosti“ Neli Ružić.“ Pristupljeno 10. 5. 2022. <https://www.dalmacijanews.hr/clanak/svv6-u-galeriji-umjetnina-otvorena-izlozba-sjene-buducnosti-neli-ruzic#/clanak/svv6-u-galeriji-umjetnina-otvorena-izlozba-sjene-buducnosti-neli-ruzic>.
- Greiner, Boris. „Neli Ružić: Treće vrijeme.“ Pristupljeno 24. 5. 2022. <http://dossier17.petikat.com/dossier/59/16/trece-vrijeme>.
- Hrvatska udruga likovnih umjetnika, Split. „Neli Ružić: Izjava autorice o svom radu.“ Pristupljeno 5. 5. 2022. <http://hulu-split.hr/artisti/ruzic-neli/>.
- Hrvatska udruga likovnih umjetnika, Split. „Neli Ružić / Time lapsus.“ Pri-

stupljeno 10. 5. 2022. <http://hulu-split.hr/izlozbe/time-lapsus/>.

- Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb. „Neli Ružić: Time Lapsus, samostalna izložba.“ Pristupljeno 10. 5. 2022. <http://www.institute.hr/program/neli-ruzic-time-lapsus/>.
- Kranjčević Batalić, Tonči. „Umjetničke čakule: S novom budućnošću izranjaju i nove prošlosti.“ Pristupljeno 12. 5. 2022. http://ss-likovne-umjetnosti-st.skole.hr/print/?prt_name=news&prt_id=716.
- Kulturni punkt.hr. „Iskustva migracije.“ Pristupljeno 10. 5. 2022. <https://www.kulturnipunkt.hr/content/iskustva-migracije>.
- Kulturni punkt.hr. „Vlastita pripovijest i javna povijest.“ Pristupljeno 10. 5. 2022. <https://www.kulturnipunkt.hr/content/vlastita-pripovijest-i-javna-povijest>.
- Kulturni punkt.hr. „Znana i neznana povijest.“ Pristupljeno 10. 5. 2022. <https://www.kulturnipunkt.hr/content/znana-i-neznana-povijest>.
- Multimedijalni kulturni centar, Split. „Neli Ružić izložba Timescape / Galerija MKC, svibanj 2021, autor videa Darko Škrobonja.“ Pristupljeno 20. 5. 2022. https://m.facebook.com/watch/?v=386831619676631&_rdr.
- Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka. „Neli Ružić, Sjene budućnosti.“ Pristupljeno 6. 5. 2022. <https://mmsu.hr/dogadaji/neli-ruzic-sjene-buducnosti/>.
- Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb. „Povijest NMMU: Kratka povijest muzeja.“ Pristupljeno 4. 5. 2022. <https://nmmu.hr/povijest-nmmu/>.
- Oslobođenje portal. „Država zloupotrebljava sjećanja.“ Pristupljeno 16. 5. 2022. <https://www.oslobođenje.ba/magazin/kultura/film/kina/drzava-zloupotrebljava-sjecanja>.
- Ružić, Neli. „Hitnost.“ Pristupljeno 2. 5. 2022. <https://www.almissa.org/arhiva/2020/>.
- Ružić, Neli. „Red Forest.“ Pristupljeno 12. 5. 2022. <http://neliruzic.com/red-forest-2012/>.
- Ružić, Neli. „Wordless.“ Pristupljeno 20. 5. 2022. https://www.youtube.com/watch?v=vzoYKO5wO0w&ab_chagrael=neliruzic.
- Šimpraga, Saša. „Neli Ružić: Sadašnjost je mjesto odakle se sjećamo.“ Pristupljeno 16. 5. 2022. <https://www.portalnovosti.com/neli-ruzic-sada-snjost-je-mjesto-odakle-se-sjecamo>.
- Tomljenović, Anja. „Umjetnost može isprovocirati promjenu.“ Pristupljeno 10. 11. 2023. <https://vizkultura.hr/intervju-neli-ruzic/>.
- Udruga antifašista Dubrovnik. „Konjuh planinom – stihovi.“ Pristupljeno 12. 5. 2022. <http://www.uafru.hr/konjuh-planinom-stihovi/>.
- Umjetnička akademija u Splitu. „Slikarstvo: O odsjeku.“ Pristupljeno 30. 4. 2022. <https://www.umas.unist.hr/odjeli/likovna-umjetnost/slikarstvo/>.
- Umjetnički paviljon u Zagrebu. „Neli Ružić – Timescape – vremenski pejzaž.“ Pristupljeno 10. 11. 2023. <https://umjetnicki-paviljon.hr/najava-izlozbe-neli-ruzic-timescape-vremenski-pejzaz-u-beogradskoj-galeriji-podroom/>.

Slikovni prilozi

- *Slika 1.* Neli Ružić: *Prije svitanja*, 1995., modularna podna skulptura, otok Šolta. Fotografiju snimila Neli Ružić. Izvor: Neli Ružić.
- *Slika 2.* Neli Ružić: *Prije svitanja*, 1996., *Izložba skulpture*, Kliška tvrđava, Klis. Fotografiju snimila Neli Ružić. Izvor: Neli Ružić.
- *Slika 3.* Zatečeno stanje skulpture Neli Ružić *Prije svitanja* (1995.), 2018., tvrđava Klis. Preuzeto s: <http://neliruzic.com/nigdina-nowhere/>.
- *Slika 4.* Neli Ružić: *Obiteljski arhiv*, 2005. – 2010., Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb. Preuzeto s: <http://hulu-split.hr/izlozbe/time-lapsus/>.
- *Slika 5.* Neli Ružić: *Obiteljski arhiv*, 2005. – 2010., prikaz kuglica tkanine u vitrini, Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb. Fotografiju snimio Zoran Krmpetić. Izvor: Neli Ružić.
- *Slika 6.* Neli Ružić: *Obiteljski arhiv*, 2005. – 2010., fotografija pojedinačne

- kuglice. Fotografiju snimio Darko Škrobonja. Izvor: Neli Ružić.
- *Slika 7.* Neli Ružić: *Dahovi (XX. stoljeće)*, 2007. – 2016., Galerija umjetnina, Split. Fotografiju snimio Zoran Alajbeg. Preuzeto s: <http://neliruzic.com/shadows-of-the-future/>.
- *Slika 8.* Neli Ružić: *Dahovi (XX. stoljeće)*, 2007. – 2016., prikaz pojedinačne pločice. Preuzeto s: <http://neliruzic.com/timescape/>.
- *Slika 9.* Neli Ružić: *Putovnica*, 2005. Fotografiju snimila Neli Ružić. Izvor: Neli Ružić.
- *Slika 10.* Neli Ružić: *Snijeg*, 2005. Fotografiju snimio Zoran Alajbeg. Izvor: Neli Ružić.
- *Slika 11.* Neli Ružić: *Pjesme za budućnost*, 2013., trokanalna videoinstalacija. Preuzeto s: <http://neliruzic.com/songs-for-the-future-2013/>.
- *Slika 12.* Neli Ružić: *Bez riječi*, 2013., video rad, prikaz oca umjetnice Nenada Ružića. Preuzeto s: <http://neliruzic.com/wordless-2013/>.
- *Slika 13.* Neli Ružić: *Treće vrijeme*, 2007. Fotografiju snimio Darko Škrobonja. Izvor: Neli Ružić.

Ovaj članak nastao je na temelju diplomskog rada „Osobna i kolektivna memorija u umjetničkom opusu Neli Ružić“ obranjenog na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Splitu 2022. godine.

Mentorica: doc. dr. sc. Silva Kalčić

This research is based on the MA thesis titled “Personal and Collective Memory in the Artistic Oeuvre of Neli Ružić,” defended in 2022 at the Department of Art History, Faculty of Arts and Social Sciences in Split, under the supervision of Assistant Professor Silva Kalčić.

The Interplay of Personal and Collective Memory in the Artistic Oeuvre of Neli Ružić

This paper examines the artistic oeuvre of Neli Ružić, a multimedia artist active on the Split art scene. By analysing and synthesizing an important segment of her profoundly conceptualized artistic practice, the study delves into her thoughts on the relationship and interaction between personal and collective memory, that is, memory and the official historical narratives. Some biographical data, notably her migration to Mexico in the late 1990s and subsequent return to Split in 2012, serve to underscore the artist’s experience of migration as a defining influence on her art. The paper scrutinizes distinctive aspects of Ružić’s oeuvre and its thematic underpinnings, with a primary focus on artworks that engage with the themes of personal and collective memory. The selected works span various media, including sculptures, objects, installations, photographs, and video installations. The paper analyses about twenty artworks by Neli Ružić, emphasizing seven (Before Dawn, Family Archive, Breaths (20th Century), Passport, Snow, Songs for the Future, The Third Time) exhibited recently in Croatian artistic circles.

LIKOVNE I VIZUALNE UMJETNOSTI – METODOLOGIJA I KURIKULUM

ZNANOST KAO METODA U UMJETNIČKOM RADU – ČETIRI PARADIGME

Dario Vuger

Pregledni rad / Review article
UDK 7.01:001]“20“

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

399

Sažetak

U naslovljenom radu autor će sagledati neke aspekte razmišljanja o umjetnosti u doba tehno-znanstvenog umrežavanja svijeta. Od razdoblja konceptualne umjetnosti do danas lik umjetnika pojavljuje se na razmeđu uloge eksperimentatora, istraživača i znanstvenika, ali jednako tako i alkemičara i mistika svakodnevnog života. U najranijim konceptualnim djelima umjetnici se upuštaju u dijalog s humanističkim i društvenim znanostima tumačeći putem njih smisao i ulogu umjetnosti u suvremenom društvu. Isto razdoblje obilato preuzima metodologiju tih znanosti kao alate za stvaranje nove i radikalne – eksperimentalne umjetnosti, arhitekture i kreativne prakse. Razvojem digitalnih tehnologija i dostupnošću sve kompleksnijih znanstvenih teorija umjetnost za svoj predmet uzima tehnologiju i njen društveni utjecaj, a umjetnik postaje znanstvenikom u kritičkoj, polemičkoj i političkoj reorganizaciji umjetničkog rada. Zadatak ostaje pokušati tematizirati ovo razdoblje umjetnosti bez presedana u kontekstu njene vlastite povijesti i teorije. Taj problem autor će oblikovati u tezu o četiri povijesna razdoblja u umjetnosti, njihovim znanostima i paradigmatičnim likovima umjetnika-znanstvenika koji oblikuju svojevrsan krug ili spiralu umjetničkog stvaranja od simboličkog do vizualizacije, od ikonoklazma do apstrakcije. Na taj način otkrit ćemo kako od konceptualne umjetnosti do danas na snazi ostaje isti i jedinstveni režim umjetnosti: (znanost) vizualizacija.

Ključne riječi: tehno-znanost, digitalna tehnologija, znanstvena metodologija, četiri povijesna razdoblja u umjetnosti, znanost povijesti umjetnosti

Problem periodizacije suvremene umjetnosti predstavlja svojevrsnu konceptualnu granicu znanosti povijesti umjetnosti. Naime, rješenjem tog problema ova bi znanost zasigurno zakoračila izvan djelokruga vlastite discipline i time efektivno ukinula vlastitu mjerodavnost u tumačenju predmeta. Time ne želimo reći – kao što je to više puta popularno formulirano – kako je suvremena umjetnost napustila domenu povijesti umjetnosti, nego radije da povijest umjetnosti još uvijek nije do jasnoće dovela vlastiti predmet te kako je u

tom pogledu postala teorijom institucije, a ne više znanost o fenomenu. Tome je tako stoga što povijesnim početkom suvremene umjetnosti – koja je u ovom trenutku već prilično stara – smatramo pojavu umjetničke djelatnosti koja radikalno raskida s pojmom umjetnosti u svakom pogledu osim onoga infrastrukturnoga. Tako obrazovani umjetnici nastupaju kao kulturni profesionalci zapošljavajući se, istražujući i prezentirajući svoj rad u kulturnim institucijama, umjetničkim galerijama i muzejima. Posredstvom muzeologije i opće teorije baštine (heritologije), povijest umjetnosti kao znanstvena disciplina ulazi u domenu društvenih, informacijsko-komunikacijskih znanosti upravljanja sustavima, organizacijom i komunikacijom vrijednosti.

Takva transformacija povijesti umjetnosti rezultatom je upravo izostanka temeljitoga fenomenološkog tretmana vlastitog predmeta zbog čega je – u nevolji suvremene umjetnosti – posegnula (ne)opravdano za konstrukcijom predmeta zaobilaznim putem, kroz kulturnu dinamiku kapitalističkog društva. Iako je ovaj prirodan put društvenog razvoja zapadne civilizacije zacrtan već početkom novog vijeka, pitanje ostaje bi li filozofski tretman fenomena umjetnosti opravdao takav reakcionarni stav povijesti umjetnosti. Često previđen moment povijesti umjetnosti ostaje veza umjetnosti i suvremene joj znanosti – ili onoga što možemo uza stanovite konceptualne kompromise smatrati znanošću nekog vremena – u oblikovanju i stasanju, pa i posljedičnom prevladavanju zapadne vizualne kulture. Umjesto kritike trenutačne epistemičke i društvene pozicije povijesti umjetnosti, pokušat ćemo ponuditi nov pristup tumačenju suvremene umjetnosti koji bi dopustio na neposredan način nastavak povijesti umjetnosti tako što bi se ona odlučno okrenula pokušaju zaključivanja i prevladavanja trenutačnog perioda umjetničkog stvaranja.

Govoriti o paradigmama suvremene umjetnosti posao je interpretacije koja se oslanja na izvjesni kulturno-povijesni pragmatizam, gotovo ciničnu poziciju interpretatora ili kritičara koji je upoznat s relativnošću pojma umjetnosti i nedokučivom prirodom onoga lijepoga, prijemčivoga i napose sublimnoga. Ostavljajući pitanja filozofije po strani, pristupajući umjetničkom djelu on se – u idealnoj poziciji koju zamišljamo – uzda u pragmatična načela, kompetentno traganje za istinom i njenom zajamčenom pouzdanošću da će na kraju ona biti doprinos općoj akumulaciji znanja u nekom području, iako povijesno relativnom, ali za suvremeno mišljenje svagda relevantnom izvoru te napose izvoru za razmatranje umjetnosti u doba tehno-znanstvene umreženosti svijeta. Da bismo, stoga, razumjeli prirodu suvremene umjetnosti, našu ćemo preliminar- nu tezu – onu o postojanju kontinuiteta u metodičkoj primjeni znanstvenih spoznaja vremena na umjetničku proizvodnju – prikazati ponajprije u kratkoj skici triju znanosti koje prethode suvremenoj slici svijeta. Tri su znanosti – simbola, perspektive i slike – reprezentirane u umjetnosti svojeg vremena te u svojim djelima ukazuju na granice vlastita svijeta,

a kao što je to već u pogledu jezika demonstrirao Ludwig Wittgenstein rekavši u glasovitom *Traktatu* kako su „granice moga jezika granice moga svijeta“.¹ Jednako su tako granice prikazivosti – ili smisla u prikazu – granice povijesnih svjetova umjetnosti.

Trima znanostima te onoj četvrtoj, koja je predmet zaključka ovog rada, odgovaraju do određene mjere teorijski doprinosi određenih filozofa postmoderne i teoretičara medija, a posebice kritičara svakodnevnog života, od Guya Deborda do Viléma Flussera na koje će se u ovoj raspravi zasigurno više puta opravdano ukazivati. Posebice je to jasno sjetimo li se samo Baudrillardova poretka simulakruma kojemu daje jasan kulturno-povijesni okvir oprimgljen upravo u umjetničkoj proizvodnji iluzije, od renesansne kopije i baroknog iluzionizma do milenijske zbrke s pojmom naizgled nematerijalne, digitalne slike². No onkraj pitanja o istini i laži u političkoj ekonomiji slika i znakova, ovdje postavljen povijesni presjek nije proizvoljne prirode, nego predstavlja sinkron razvoj i ogled dosega znanosti jednog vremena i načina na koji umjetnici određenu znanost interpretiraju u stvaranju umjetničkih slika. Dapače, primijetiti ćemo odmah kako klasična ideja umjetnika kao slikara i konvencionalna ideja umjetničke slike odgovaraju jednom posve ograničenom povijesnom razdoblju, a posebice pak i jednako ograničenoj grani filozofijske refleksije koja se danas nalazi u stanju povijesne krize identiteta, odnosno krize predmeta.

Tri povijesna znanja koja bitno određuju umjetničku proizvodnju svoga vremena – pritom se slobodno pretapajući u ono novo i nadolazeće – jesu znanosti simbola, perspektive i slike. Njima nasuprot, kako smo napomenuli u uvodu, stoji suvremena znanost vizualizacije ne samo kao međusobno prožimanje svih triju nego i njihovo nadilaženje u novom sklopu znanosti, tehnike i društva. Tim trima znanostima odgovaraju jednako tako tri paradigmatična lika stvaraoca vizualnih djela. Treba imati na umu da govorimo o paradigmatičnim likovima, pa da bi naša teza imala opće važenje, potrebno je u tim likovima tražiti bitne karakteristike koje određuju stvaratelja umjetničkih djela jednog vremena, a ne se tek slijepo osloniti na pojam kojim je lik opisan. Znanosti simbola tako odgovara lik ikonografa, a potom i ikonologa; znanosti perspektive odgovara slikar, a znanosti slike, pomalo neočekivano, odgovara lik fotografa. Te tri paradigme premošćuju povijesnoumjetničko razdoblje od gotovo jednog tisućljeća te se njihovo trajanje eksponencijalno smanjuje i sa znanosti vizualizacije susreće u singularnom trenutku, koji bismo mogli simbolički odrediti prvim bežičnim prijenosom dematerijalizirane slike negdje kasno u prvoj polovini dvadesetog stoljeća. Pored svega rečenog, važno

- 1 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus* (Sarajevo: Veselin Masleša, 1987), 147.
- 2 Usp. Jean Baudrillard, *Simulacija i zbilja* (Zagreb: Jesenski i Turk, 2005).

je istaknuti kako se – onkraj svakog mogućeg diskretnog vremenskog određenja – ovdje ipak radi o intenzitetima jedne opće tendencije koju opisuje teza ovog rada, tako da se nećemo voditi razgraničenjima već radije naznačavanjem prijelaza koji odgovaraju promjenama intenziteta.

Znanost simbola

Prvoj od spomenutih znanosti stoga pripada dugo razdoblje srednjeg vijeka, razdoblje skolastike, teškog života pogonjenog strahom pred božanskom pravdom koja zauzvrat pogoni spor, ali siguran razvoj društva koje se u velikoj mjeri oslanja na prenošenje kolektivnog znanja putem religijskih struktura moći. Tom je razdoblju svojstven razvoj vizualnog jezika izrazito utilitarne svrhe, vrste religijske propagande koja se ne razumije kao takva jer je u to doba crkva doista jedino mjesto gdje se običan čovjek susreće sa slikama. Do dandanas možda nije nastupilo razdoblje koje je do tolike mjere u čovjeku moglo izazvati osjećaj da u susretu sa slikom ono sudjeluje u određenom događaju, događaju posredovanom simbolima onkraj svake potrebe da se umjetnik poduzme nečega što bismo danas smatrali realističnim prikazom. Stvarnost je onoga vremena još uvijek uokvirena simbolima, a život je najvećeg broja ljudi još uvijek određen ciklusima smjene godišnjih doba koji sada poprimaju oblik spirale koja se uzdiže prema pravilima eshatologije oslikane na pročeljima i svodovima crkava.

Srednjovjekovna znanost ne razlikuje grane mišljenja i istraživanja te se razvija nesputano u smjeru dokazivanja božje opstojnosti kao jednoga općedruštvenog cilja, odnosno središta smisla onoga vremena kao same granice ljudskog poimanja. U tom se okružju odvijaju važni pomaci skolastike prema ponovnom otkrivanju i razvoju tradicije zapadnog mišljenja, od prevođenja i komentiranja filozofskih klasika antike do Britanaca Occama, Dunska Škota i Bacona koji postavljaju neke od temelja znanstvene metode uopće. U zamahu prema ranoj renesansi taj je razvoj bitno narušen pandemijom kuge u 14. stoljeću. Društvo se kasnog srednjeg vijeka možda ponajbolje ogleda u Boccacciovu *Dekameronu*, zbirci novela koje skupina likova prepričava upravo povlačeći se iz kugom poharane Firence.

U likovnoj umjetnosti srednjeg vijeka vladaju tako zakoni simbola božje moći ponad narativa smrtnog života koji je praćen stalnom prijetnjom kazne posljednjeg suda. Odnosno, obrnuto: posljednji sud je kao slika Boga narativna podloga na kojoj se odvija svakodnevni život srednjeg vijeka. Oslikani rukopisi posebno odgovaraju tom načinu predaje jer svećeniku mogu poslužiti ne samo za bolje dočaravanje religijske priče nego i umjetniku kao predložak koji će iz teksta i slike iznaći jedinstveno rješenje za oslikavanje daleko većih i značajnijih površina, oltara i zidova crkava. Neki će prema skripturama izrađivati i arhitektonsku dekoraciju i

cjelokupne likovne programe pročelja srednjovjekovnih crkava i portala. Okviri i teme prikaza na pojedinim mjestima crkve u to vrijeme postaju standardizirani i programatski sređeni za više stoljeća. Ono što nam je ovdje najvažnije za istaknuti jest nevolja s ljudskim likom, prostorom i s vremenom u slikama kasnijega srednjeg vijeka, posebice gotičkom slikarstvu. Naime, pri susretu s gotičkim slikama i skulpturalnim programima suvremeni promatrač ponajčešće je iznenađen određenim nerasznmjerima u prikazu perspektive, tonskim gradacijama i temporalnim sadržajem slike. Osim što je naoko očigledno kako se radi o vrhunskim ostvarenjima u pogledu slikarskog umijeća, kao i plastičkog umijeća, čini nam se kako su proporcije likova neskladne, a statika prostora ozbiljno narušena - simbolička izražajnost prevladava konkretnost izraza. Dapače, sama je scena u određenih prikaza nerijetko izrazito apstraktna, a do konačnog razdvajanja bizantske i predrenesansne tradicije pozlaćena i dijelom se pretapa gotovo u dekorativni program okvira, oltara ili cjelokupna ambijenta. Sjetimo se, primjerice, glasovite slike *Navještenja* Simonea Martinija iz oko 1333. godine. Prostor je – bogatim programom pozlate – gotovo pogurnut ispred slike na kojoj arkandeo Gabrijel klečeći prenosi Mariji vijest o božanskom začecu ne samo života Isusa nego i cjelokupne kršćanske religije kao pokreta usidrenog u poslanstvu lika božjeg sina. Pojam prostora u slici jednak je prostoru ispred prikaza, a simbol je njegova krajnja granica.

No, osim prostora, i vrijeme je u slici raspletено u niz slikarskih gesti koje – nakon što su iz slike izgurale prostor – od prikaza stvaraju jedinstven znak: riječi koje u biblijskoj priči o navještenju izgovara arkandeo doslovno su naslikane kao riječi koje iz njegovih usta putuju u Marijine uši. Srednjovjekovni se gledatelj stoga sa slikom snalazi kao sa znakom, oblikom priče koju je već čuo s propovjedaonice, a koja je tako postala *mnemotehnikom*, načinom da se priča poveže i ojača religijskim doživljajem. Prisjetimo se, također, rastvorenoga, apstraktnog prostora u kojemu se nalazi jednako apstraktna i perspektivno neskladna arhitektura djela hrama na Giottovoj slici *Izgon Jakova iz Hrama* iz oko 1303. godine. Sadržaj slike određen je – ponovno doslovno – elementima priče koji su važni da bi se ona obnovila u nesputanoj mašti uobičajenog gledatelja. Na jednakom će principu djelovati i slike u kojima se isti likovi pojavljuju više puta da bi se tako prikazali različiti dijelovi priče. Pritom će ostati važno i to da glavni protagonisti priče budu prikazani kao istaknuti svojom veličinom. Drukčije rečeno, razlike veličina likova nisu proizvod promišljanja perspektive nego važnosti u religijskom pogledu, odnosno programu određene priče. Za takav oblik prikaza možemo prihvatiti čest, ali tek do određene mjere i u načelu točan, iako prikladan naziv ikonografske perspektive. On vjerno dočarava kulturni i epistemički horizont onoga vremena.

Likovni umjetnik u doba gotičkog slikarstva nije samo vrsni poznavalac tehnika i materijala za oslikavanje ili izradu arhitektonske plastike

nego i ikonograf – pa makar i tek posrednim putem – poznavalac biblijskih ciklusa, tema i simbola te stručnjak u njihovu prijenosu iz usmenog ili literarnog u vizualni medij priopćavanja. To je vrijeme izrazite „površnosti“ koja se ne smije shvatiti pejorativno, nego upravo kao karakteristika i stupanj razvoja u kojemu likovni prikaz nema jasno određenu temporalnu ni prostornu granicu. Obrnuto rečeno; dubina je u slikovnom i simboličkom izrazu relativna, odnosno virtualna jedinica između gledatelja i nositelja slike. Zbog prirode prikazanih sadržaja, njihova ikonografskih i mnemotehničkih karakteristika, ali ujedno i jasnih te vrsno izvedenih likovnih programa možemo reći da se prikazi odvijaju između gledatelja i oslikane površine. Između njih postoji stimulativan prijenos, ono „stvarno“ od prikaza stječe se njegovim preklapanjem i rasklapanjem u glavi gledatelja. Gledatelj se ne gubi (utapa) u prikazu, nego u vlastitim mislima.

U tome smislu, a imajući na umu stupanj razvoja znanosti onoga vremena, odnosno spekulativnu prirodu znanja u srednjem vijeku, postaje nam jasno da je odnos prema slici i slikovnome umnogome jednak odnosu spoznaje Boga kroz spekulativnu znanost koja u svom kraju, ali i u svome opravdanju ima sliku božje opstojnosti, odnosno zadaću prosvjetljenja putem religije koliko i znanstvenu metodu. Nemojmo zaboraviti da se slikarstvo onoga doba može opisati i terminom – nevješto potrošenim na slikarstvo nadrealističkog kruga ranoga dvadesetog stoljeća – metafizičko slikarstvo. Ne samo da su prostori rastvoreni nego su sve dimenzije rastvorene i podređene jednoj plohi, plošnoj dimenziji slikarskog nositelja. Kao što bi se i očekivalo, pogled iz treće dimenzije na simbolički svijet slike otkriva prozirnost materijala, rastvorenost prostora i rasprostranjenost vremena kako bi, po svoj prilici, izgledao trodimenzionalni svijet nekom biću koje pripada jednom višedimenzionalnom svijetu.

Znanost perspektive

No razvoj kulture i društveno-političke dinamike vremena kasnoga srednjeg vijeka zahtijevao je nešto drukčiju optiku. Otkriće pripisano talijanskom arhitektu i inženjeru Filippu Brunelleschiju iz temelja je promijenilo značenje slike u novo doba renesansnog humanizma, ali jednako tako i prirodu slike same. Početkom petnaestog stoljeća razvijena tehnika svoju prvu značajnu povijesnoumjetničku materijalizaciju ima u Masacciovoj velikoj freski *Sveto trojstvo* u crkvi Santa Maria Novella u Firenzi iz 1425. godine. Radi se, dakako, o otkriću linearne perspektive, a najvažnije pak točke nedogleda prema kojoj se određuju promjene u dužinama s obzirom na pomake promatrača i zamišljene geste likova. Perspektiva u inženjerskom planiranju i arhitekturi ima status znanja supstancijalnoga za mogućnost uspješnog projektiranja i izgradnje svijeta koji se ugleda na velike pothvate antičke arhitekture. Dapače, linearna perspektiva postaje jednom od nositelja iluzije stvarnoga u slici od renesanse nadalje

i bit će napuštena u bitnom smislu tek razvojem apstraktne umjetnosti dvadesetog stoljeća. Problem konstrukcije uvjerljive perspektive – i to ne samo u likovnom nego i epistemičkom smislu – do danas ostaje jednim od najznačajnijih pogona razvoja znanosti u novom vijeku.

Iako se i sam „izum“ linearne perspektive može objasniti i pripisati značajnom napretku istraživanja i još značajnijim utjecajem antike na život ranorenesansnog čovjeka, ono što želimo istaknuti jest da se pojam perspektive – u smislu linearne perspektive s točkom nedogleda – nalazi u samom središtu slikarskog umijeća onoga vremena, te da umjetnik renesanse u tehničkom pogledu doista postaje slikarom u punom smislu te riječi. Tome je tako jer od renesanse naovamo doista prvi put govorimo o slici u smislu koji je u najbližem dosluhu sa suvremenim nam pojmom slike. Umjetnik koji barata modernom znanošću perspektive svoj prizor konstruira na radikalno drukčijim načelima od onih koja su zadaća znanosti srednjeg vijeka. Umjesto metafizičkog prostora i vremena singularnog događaja božje objave nastupa stvarni prostor, i to kao kopija stvarnog vremena³. Središte percepcije slike više nije kao u slučaju srednjega vijeka u umu promatrača koji je već usvojio prikaz usmenom predajom, nego ono postaje samo oko promatrača; estetsko polje se pomiče i dolazi u fazu s današnjim poimanjem promatrača. To je pomak koji probija oslikanu površinu i ulazi u dubinu prikaza umjesto u dubinu uma promatrača. Na fresci Pietra Perugina *Predaja ključeva*, slikanoj oko 1482. godine u Sikstinskoj kapeli u Rimu, perspektiva je ta koja rastvara prizor zajedno sa slikarskom površinom u iluziju svijeta koji se nastavlja onkraj nositelja i ne zahtijeva zamišljanje i referenciranje nekoga naučenog sadržaja koji pogoni interpretaciju scene. Ona je jasna jer se pokazuje kao stvarna, odnosno – u usporedbi s već rečenim – ona nije *spekulativna*, nego radije *spektakularna*, i to zato što doživljaj zamjenjuje predstavom.

Prostor proizveden linearnom perspektivom kao važnom slikarskom metodom jest prostor doista stvoren kao mogućnost za stvarnu pojavu lika na sceni slikarskog djela. Odsad više nemamo posla sa simboličkim likovima, nego s likovima koji na sebi nose simbole. Pa iako na Peruginovoj fresci još ne postoji interakcija likova prednjeg plana s dubokim prostorom koji se pruža iza njih, ta će tendencija postajati sve izraženija razvojem građanskog slikarstva visoke renesanse i baroka. Prodiranje u

3 To je doba koje Baudrillard u svojoj ekonomiji znaka naziva prvim poretom simulakrma kojim vlada koncept krivotvorine. Njega prati pojam prirodnoga koji određuje ukus i interes nastajućega građanskog društva u ozračju humanizma koji želi istražiti, opisati i reproducirati ono što je stvarno. Baudrillard tu preokupaciju naziva jednostavno „metafizikom stvarnosti“ što je kao nastavak blisko prije spomenutomu „metafizičkom slikarstvu“ srednjeg vijeka. Usp. Jean Baudrillard, *Simulacija i zbilja* (Zagreb: Jesenski i Turk, 2005), 99.

dubinu prikaza uz jasno izraženu potrebu da se suvremena slika svijeta nadoveže neposredno na vrhunce antičke civilizacije posebno je dočarano u dobro poznatoj Rafaelovoj *Atenskoj školi*, fresci u današnjem vatikanskom Muzeju dovršenoj 1511. godine. Ondje likovi antike poprimaju fizička obilježja Rafaelovih suvremenika, a isto je učinjeno i s prostorom te cjelokupnom atmosferom prizora. Da bi simbolički prijenos bio potpun, osjećaj jedinstvenog prostora koji teče i nastavlja se ispred i iza prizora potrebno je konstruirati tako da njegova iluzija poprimi sve odlike prirodnosti pogleda. Slika se, stoga, konstruira ne samo s obzirom na prizor nego uzimajući u obzir njen postav u prostoru, kao i dispoziciju promatrača čije se očište poklapa s točkom nedogleda u prizoru kako bi iluzija bila potpuna. To očište ne pripada slici, nego matematičkoj konstrukciji koja računa mjesto oka promatrača. Matematičar je, kao prirodni filozof, vrhunski znanstvenik svoga vremena.

Ideja slikara tako nije rezervirana samo za renesansnog umjetnika nego ona može sama biti slikom znanstvenika onoga vremena, onoga tko uzima u obzir sve aktere spoznaje, a koja je sama vođena slikom idealnog čovjeka. Talijanski humanizam kao vrhunac znanosti onoga vremena doista se bavi slikom čovjeka i u tome smjeru ne bi trebalo biti rezervi oko toga da bi se svaki znanstvenik onoga vremena rado prozvao i slikarom modernog čovjeka i arhitektom novog doba. Ikonografija kao glavna znanost vremena gotike za razvoja znanstvene perspektive prelazi iz forme u sadržaj da bi u znanosti slike prešla ponovo iz preteksta u kontekst nastanka samoga djela. Sve što je bilo toliko jasno i doslovce očito u slikarstvu gotike u doba slike postaje predmetom velikih narativa učene povijesti umjetnosti, stroge znanosti simbola, ikonologije i semiologije. U samim prikazima ti su elementi toliko suptilno uklopljeni da se u suvremenom slikarstvu intencija, interpretacija i jednostavno izmišljanje često miješaju na način pokušaja i promašaja u kojemu i beznačajne slučajne slike mogu – u danom kontekstu – biti „otkrivene“ kao značajne, znakovite, ispunjene značenjem.

Razvojem kolektivne inteligencije simboli i znakovi postaju suptilniji, a do izražaja dolazi realizam prikaza koji svoj uzor ima u ljudskom oku; sve što je proizvodom toga likovnog umijeća suptilnog značenja i upečatljive iluzornosti od renesanse naovamo nazivamo umjetnošću. A kao što je simboličko sâmo bilo simbolom srednjovjekovnog istraživanja, tako je perspektiva sâma djelom renesansnog uma koji sada razumije postojanje točaka gledišta ne samo u slici nego i u mišljenju. Znanost perspektive doista jest prijelomna točka postupne sekularizacije mišljenja koja se zaključuje konačno u drugoj polovini devetnaestog stoljeća tehničkim izumima koji još jednom radikalno izmještaju granice umjetničkog izraza.

Znanost slike

Slikarstvo u ozračju znanosti perspektive suvereno vlada vizualnim poljem sljedećih nekoliko stotina godina rastvarajući se novim tematskim obzorima i oslobađajući se od utjecaja crkve i države. Stvaralački motivi postaju zauzvrat apstraktniji, a umjetnički ideali postaju utoliko viši: nacionalni, ideološki, romantički, realistički... Slikar kao znanstvenik istražuje mogućnosti forme i sadržaja u izražavanju i evociranju emocija, poticanju uvjeravanja, narativnoj sposobnosti vizualnih sustava, dok je sama slika još uvijek obavijena velom originalnosti i stoljetnom idejom umjetnosti koja je dodatno ojačana posebnom znanosti o lijepom – estetikom, kojoj temelje daje Gottlieb Baumgarten u 18. stoljeću. Povijest kraja ovoga razdoblja, odnosno sazrijevanja europske kulture u modernu vizualnu kulturu opisao je Jonathan Crary u svojoj knjizi *Tehnike promatrača*. U njoj autor sugerira kako je razvoj promatrača, onoga koji vidi da bi primijetio, koji zamjećuje (za razliku od nekoga tko zuri ili nekoga tko gleda naprosto jer je u takvoj prilici) u fazi s razvojem optičkih instrumenata posebice izražen u osamnaestom i devetnaestom stoljeću.⁴ „Ono što zovem promatračem ustvari je samo jedan učinak konstrukcije nove vrste subjekta u devetnaestom stoljeću. (...) U istraživačkom ozračju nastaju brojni optički aparati koji kasnije postaju elementi masovne vizualne kulture devetnaestog stoljeća.“⁵ Pod jasnim utjecajem Foucaultove genealoške metode, Craryjevo istraživanje je i samo proizvodom vremena u kojemu se veliki pomaci nepristupačne i ponekad nevidljive znanosti nekritički nadređuju varijacijama i samorazumijevanju proizvođača i potrošača kulture tog vremena. Glavna je zamjerka Craryjevom istraživanju zauzimanje stava koji sam nije bio dovoljno radikalno da bi u temeljitom smislu rekonfigurirao postojeće akademske stavove već je tek inaugurirao teorijsku premisu koja konstrukciju „promatrača“ stavlja u odnos sa znanošću i inovacijama vremena koje neposredno prethode izumu fotografije, a kako bi ukazao na jednako konstruiranu prirodu kulturna značaja fotografije i filma u modernom društvu. Pomaci koje opisuje Crary, a da bi oni doista imali kritičku važnost potencijalne elaboracije jednog radikalnog stava, potrebno je epistemički utemeljiti u onome što od Heideggera naovamo zovemo kritikom zapadnog filozofijskog projekta, odnosno zapadnog projekta mišljenja koji se razvija u okvirima „doba slike svijeta“ od početaka novog vijeka, odnosno renesanse. srednjovjekovnog Pitanjem tehnike Crary nije odagnao činjenicu da se metode i motivi djelovanja u razdoblju devetnaestog stoljeća nisu promijenili, da se slikari bave znanošću perspektive, a da se znanstvenici bave slikom

- 4 Jonathan Crary, *Techniques of the observer* (Cambridge: MIT Press, 1990), 7–8.
- 5 Ibid., 14–16.

svijeta, a promatrač se još uvijek nalazi utopljen u stvarnost ili iluziju prikaza za razliku od onog srednjovjekovnog utopljenog u vlastite misli.

Ovdje smo istaknuli kako stvaratelj (pojedinaac, škola, grupa, hijerarhija autora...) nastupajući kao znanstvenik (što god znanost određenog vremena značila), odnosno kao netko tko zastupa neko znanje tako da ga manifestira i to ekspertizom – stečenim, učenim iskustvom – stvara svijet koji reproducira opće ideale znanja nekoga vremena i smjer njegova razvoja. Ponajprije to je bila božja prisutnost (u umu), pa prisutnost čovjeka (u slici), a naposljetku i prisutnost aparata (u svijetu). Sva tri odnosa otkrivaju/skrivaju poseban način čovjekova bitka. Sva tri odnosa su neposredno čitljiva u određenom razdoblju, dok su drugi skriveni i pogurnuti u pozadinu ili kontekst.

Do tridesetih godina 19. stoljeća izumljene su tehnike reprodukcije teksta i slike za masovnu publiku, a tisak se nastavlja na renesansni i prosvjetiteljski projekt humanizacije stanovništva na način stvaranja jedinstvene kulture, kanona i temeljnih znanja koja su pohranjena u enciklopedijama i priručnicima te tako pružaju mogućnost izravnog razumijevanja teksta i slike onoga vremena. No znamo li kako javne knjižnice praktički ne postoje do polovine devetnaestog stoljeća⁶ te da na njihovom mjestu stoje tzv. pretplatne knjižnice i drugi oblici kapitalizacije na sve masovnijoj čitalačkoj publici, postaje nam jasno kako je i sam humanizam u tehnikama reprodukcije dosegao stupanj razvoja u kojemu ulazi u fazu s općim razvojem kapitalističkog društva.

Invencija fotografskih postupaka krajem tridesetih godina devetnaestog stoljeća naznačila je nov stupanj razvoja umjetnosti u kojemu se događa značajan transfer predmeta; zakoni slikarskog realizma postaju objektivnim načelom tehno-znanstvene slike svijeta dok apstraktni um znanstvenog promišljanja postaje načelom izraza u likovnoj umjetnosti. Gubitak predmeta u slikarstvu nakon fotografije stoga nije jednostavno gubitak, nego radije ponovno pomicanje značenja slike na razinu odnosa fenomena promatrača i fenomena likovnog prikaza. Čini se, dapače, kao da je sama razina tog odnosa infinitezimalno smanjena, da je *odnos* svrgnut u *čin* gledanja. Odnosno, nije više prikaz spektakularan, nego je to sad i skup promatrač – slika. Umjetnik u kratkom razdoblju razvoja i sazrijevanja fotografije postaje fotograf, tehničar koji se koristi umjetnošću tumačenom kao znanje u konstruiranju povlaštenih trenutaka gledanja. Od izuma fotografije nadalje nastupa znanost slike već početkom dvadesetog stoljeća kao *Bildwissenschaft*, a potom kao mediologija te – posredstvom Heideggerove egzistencijalne fenomenologije – komunikologija kod Viléma Flussera. Razvoj znanosti koji se razgranao od renesanse do moderne ponovno se sastaje u tehničkim izumima koji transformiraju

6 Michael H. Harris, *History of Libraries of the Western World* (Maryland: Scarecrow Press, 1999).

društvo do današnjih dana. U fotografiji i filmu je taj susret posebno izražen. Fotografija kristalizira u svom proizvodu težnju slikarskog realizma i otkrića na području fizike i kemije onoga vremena.

Učinak tog transfera izražen je kratko vrijeme da bi sredinom dvadesetog stoljeća bio u potpunosti internaliziran. Od pojave konceptualne umjetnosti nadalje nalazimo se u vremenu u kojemu je struktura umjetnosti bitno izmijenjena, a zbog čega upravo njena društvena uloga ostaje do današnjih dana sve samo ne samorazumljiva kao što je to bilo do pojave fotografije. Što je perspektiva učinila za ikonografsko slikarstvo i cjelokupni simbolički život čovjeka srednjeg vijeka (postupna sekularizacija), to je fotografija učinila za pojam umjetnosti i umjetnika; nastupa razdoblje vizualne kulture u kojemu vizualni fenomeni više nisu umjetnički po sebi, a umjetnička slika sama tautološki postaje kontekstom umjetničke slike. Ona više ne mora prikazivati ništa. Jednako tako, ono što je bilo jasno i neposredno u slikarstvu vođenom metodom perspektive sad se gura u pozadinu i postaje tehničkim znanjem uporabe naprava za iskrivljivanje perspektive ili pak ide prema njenom potpunom simboličkom ukidanju. Umjetnik se okreće od istraživanja mogućnosti prijenosa vidljivog u materijalno i slikovito, od promatranja svijeta prema čitanju svijeta posredstvom suvremenih teorija humanističkih i društvenih znanosti, ali jednako tako i očitovanju entuzijazma tehničkim napretkom zapadne civilizacije. Svugdje se govori o rasvjetljavanju (*exposing, bringing to light*) fenomena i tema, pa i svjetlo samo postaje imperativom umjetničkog razmišljanja, ali i znanstvene spekulacije. Nemojmo zaboraviti da je temeljna Einsteinova teorija – ona za koju je dobio Nobelovu nagradu – bila teorija svjetla⁷, a ne opća teorija relativnosti. Odatle nas Flusserova teza o fotografskom univerzumu ne bi trebala posebno iznenaditi: „Fotografski je univerzum prema svojoj dubljoj strukturi zrnat i mijenja izgled i boju, poput mozaika u kojem se pojedini kamenčići, stalno zamjenjuju kamenčićima drugih boja. Fotografski univerzum sazdan je od takvih malih kamenčića, kvanta, i moguće ga je izračunati (*calculus* = kamenčić). To je atomistički, demokritski univerzum, zagonetka.“⁸

7 Einstein je 1922. godine nagrađen za otkriće fotoelektričnog efekta. Poseban je to doprinos istraživanju koje je iskazalo kvantnu prirodu svjetla koje se pojavljuje – ovisno o interferenciji promatrača – kao čestica ili kao val. Time se objašnjava i njegov značajan doprinos teorijskoj fizici onkraj same teorije relativnosti koja do svoje eksperimentalne potvrde ostaje izrazito kontroverznom temom. Filozofi poput Henrija Bergsona, Alfreda N. Whiteheada, Bertranda Russella posebno su aktivni u debatama oko Einsteinove teorije dvadesetih godina pa bi dodjeljivanje nagrade za teoriju relativnosti bilo jednako kontroverzno. Usp. Ronald W. Clark, *Einstein – the life and times* (New York: The World Publishing Company, 1971), 63–65.

8 Vilém Flusser, *Towards a philosophy of photography* (Göttingen: European photography, 1984), 48.

Futurizam je tako odgovarao na stroboskopsku estetiku strojeva, nadrealizam i metafizičko slikarstvo rasvjetljavaju nesvjesno kao mehanizam, dok impresionizam i njemu srodni slikarski pravci odgovaraju na sve veću kompleksnost prisutnih vizualnih fenomena koji svaki sa svoje strane oslobađaju umjetničko polje svih okvira; japanska grafika oslobađa kadar, fotografija ga ponovno konstruira, a ograničenja određenih medija postaju mjestom eksperimenta. Naposljetku, umjetnik postaje znanstvenikom koji oblikuje doživljaj novog vremena, prenosi emocije, asocira, potiče potrošnju i oblikuje svakodnevni prostor ljudi; kao društveni znanstvenik, umjetnik je dizajner. Do polovine dvadesetog stoljeća slikarstvo je efektivno završeno u Maljevičevu *Crnom kvadratu* i rastvara se u crnoj kutiji dizajnerskog uma s jedne strane, te konceptualnog umjetnika s druge strane. Fotograf kao figura – slikar svjetlom, onaj koji rasvjetljava kao što ikonograf simbolizira – ostaje paradigmom razdoblja koje od invencije tehničkih medija za stvaranje originalnih i realističkih slika svijeta pa do potpune dematerijalizacije umjetnosti jest razdoblje novoga, modernog prosvjetiteljskog pokreta kao umjetničkog projekta pod geslom: sve što možemo rasvijetliti, možemo i predočiti odnosno naslikati.

Znanost vizualizacije kao sintetička umjetnost i umjetnost sinteze

Tri opisana razdoblja povijesti umjetnosti trebala bi biti potvrđena iskustvom njezina gledanja i čitanja, pa ih stoga ne treba detaljnije dokazivati. Kako smo spomenuli na početku, tri se naznačena razdoblja gotovo eksponencijalno smanjuju, pa tako razdoblje znanosti slike i fotografa kao njenog paradigmatičnog lika traje svega stotinjak godina, a posljednjih se pedesetak godina dvadesetog stoljeća rastvara u novoj paradigmi umjetnosti i znanosti koja je i sama već uvijek na kraju kao svojevrsna drama slike na kraju tisućljeća.

Konceptualni umjetnici poput Josepha Kosutha, grupe Fluxus, pa i lokalno važnih Julija Knifera i grupe Gorgona, u stalnom dosluhu s novim teorijama znanosti o jeziku, znakovima i simboličkim strukturama društva stvaraju djela koja naizgled dekonstruiraju uobičajeno poimanje slike, pojma, značenja. Ta su djela određena u potpunosti svojim stvaralačkim kontekstom, pa su tako uvijek već djelom neke diskurzivne tvorbe koja je svagda znanstvena. No neposredan proizvod konceptualnog načina stvaranja umjetničkog djela, kao instalacije ili kao događaja, jest fenomen vizualizacije. Vizualizaciju možemo odrediti vrlo jednostavno kao temporalnu aktualizaciju nekoga virtualnog procesa – poput konceptualizacije. Kada umjetnik inscenira rezultat svog promišljanja pojma, on priprema izvedbu koja uz pomoć nekog izvedbenog programa, poput programa za postav konceptualnog djela Kosutha *Jedna i tri stolice* iz 1965. godine, na trenutak postaje aktualnom upravo vizualizacijom eksperimenta. Takvi su eksperimenti, dakako, misaone prirode, ali upravo

je misaoni eksperiment (*Gedankenexperiment*) kao način domišljanja i promišljanja hipoteze jednim od glavnih elemenata mišljenja u prirodnim znanostima, posebice teorijskoj fizici, od kraja devetnaestog stoljeća nadalje. Konceptualna umjetnost može se promatrati kao materijalizacija misaonog eksperimenta u formi umjetničke ekspresije. Vjerojatno najpoznatiji misaoni eksperiment izveo je Erwin Schrödinger 1935. godine koji danas poznajemo pod nazivom *Schrödingerova mačka* te koji s pravom može ujedno nositi oznaku vrhunskoga konceptualnog umjetničkog djela – ako mu dopustimo da se u nekom obliku materijalizira u kontekstu nekoga umjetničkog zbivanja, a što vrijedi i za ideju misaonih eksperimenata uopće. Schrödinger je, naime, u pokušaju vjernog ilustriranja (vizualizacije!) fenomena kvantnog stanja od čitatelja tražio da zamisli mačku zatvorenu u kutiji sa smrtonosnim otrovom koji će se aktivirati u slučaju propadanja atoma. Zbog kvantne naravi poluživota atoma (statističke vjerojatnosti njegova propadanja), mačku u kutiji možemo po zatvaranju smatrati ujedno mrtvom i živom pošto rezultat eksperimenta možemo znati tek po otvaranju kutije, a čime samo kvantno stanje prestaje.

Na taj način umjetnost je u fazi sa suvremenom znanošću i njenim načinom reprezentacije znanstvenih otkrića; oni se zajedno koriste vizualizacijom kao metodom objašnjenja koje više nije samo funkcionalno već ima i estetske kvalitete. Dodatno usklađivanje tih dvaju naizgled razdvojenih svjetova događa se dolaskom digitalnih tehnologija. Opća povezanost ne samo ljudi nego i naizgled razdvojenih kulturnih fenomena (umjetnosti, znanosti, politike, dokolice...) kroz pojam kiberprostora, a danas i interneta stvari (*I-o-T*) dovodi nas do nevjerojatne usklađenosti izraza u kulturi koja zauzvrat više nije naprosto vizualna već radije tehno-znanstvena, vođena povratnim mehanizmima (*feedback loops*), statistikom, teorijom interaktivnih sustava i proizvođača-potrošača tih sustava i mreža (*pro-sumer* sustavi). U doba vizualizacije nastupa istraživač – znanstvenik – kao paradigmatična figura koja vodi kreativni proces bilo koje vrste. Odnosno, od sakralnosti do umjetnosti, pa do kreativnosti ljudskog izraza prijedan je put u kojem jedinstven fenomen vizualnog izraza dobiva sve apstraktnija obilježja ne bi li završio u čistom aktu stvaranja u neposrednosti (umjetnog) uma – *kreaciji*. Princip djelatnosti koji je kao društveni režim na snazi u doba tehno-znanstvene vladavine jest sintetički princip; sve što može biti učinjeno umjetnim je i dobro.⁹

Znanost vizualizacije svoje vrhunce doživljava u trenutku kada je umjetnost još uvijek donekle začarana inovacijama digitalnih tehnologija, a očituje se u megalomanskom projektu *Biosfera 2* koji je započeo po-

četkom devedesetih godina prošlog stoljeća. Upravo se u *Biosferi 2* ideja društvenog spektakla i tehn-znanstvene ideologije sljedećeg razdoblja bitno isprepliću u pokušaju znanstveno zasnovane materijalizacije jednoga misaonog eksperimenta. U tom pogledu nema sumnje da je *Biosfera 2* ponajprije bio umjetnički projekt u kojemu umjetnik nastupa po prvi puta potpuno utopljen u ulogu znanstvenika koji kreira sintetički svijet kao vrstu integralnog tehn-znanstvenog života¹⁰. Dapače, *Biosfera 2* kao sintetički post-moderni projekt 'stvarnog vremena' predmetom je i u Baudrillardovoj raspravi o "Iluziji kraja" u kojoj besmisao totalne vizualizacije stvarnog poprima oblike radikalne ne-stvarnosti samog života¹¹. Danas, *Biosfera 2* postoji kao 'memorijalna institucija' za umjetničke rezidencije te čitav niz drugih događanja.

Možemo shematski sumirati prikazan razvoj:
Srednji vijek – znanost ikona, simbola i Boga → ikonograf, teolog – Bog u središtu → crkva.
Rani novi vijek – znanost perspektive, humanizam → slikar, filozof – Čovjek u središtu → grad.
Moderno doba – znanost slike, industrijalizacija → fotograf, tehničar – Stroj u središtu → svijet.
Suvremeno doba – znanost vizualizacije, tehnologija → znanstvenik – Slika u središtu → tehnosfera¹².

Pritom smo opravdano izostavili pojam umjetnika i umjetnosti izvan sheme metoda i njihovih aktera budući da bi do sada trebalo biti jasno kako pojam umjetnika u raspravi o metodi dovodi do gubitka predmeta u samoj umjetnosti. Naime, ako se o umjetnosti želi nastaviti govoriti, mora se svagda odustati od primjene tog pojma ondje gdje on nema metodičkog utemeljenja, za govor o shematizmu metode umjetničkog stvaranja on nije važan. Jer, nemojmo zaboraviti da je uz relativnost pojma umjetnika i sam pojam znanstvenika (*scientist*) invencija devetnaestog stoljeća.

10 No i dalje od toga, idiomatski, života koji je to još *samo tehnički*. Usp. primjerice: Mark Nelson, *Pushing our limits: insights from Biosphere 2* (Tuscon: University of Arizona Press, 2018).
11 Usporedi Jean Baudrillard, *Simulacija i Zbilja* (Zagreb: Jesenski i Turk, 2013), 256 i dalje.
12 Pozivamo se na slikovitu definiciju termina koji je dao Žarko Paić u svojoj knjizi *Treća zemlja: tehnosfera i umjetnost* (Zagreb: Litteris, 2014), 5: „Tehnosferom nazivamo samoorganiziranje života u formi umjetnog uma.“ Jednako tako, slika koja je u središtu toga četvrtog poretka evocira značajan doprinos raspravi o suvremenoj umjetnosti koji Paić daje u svojoj drugoj knjizi *Slika bez svijeta: ikonoklazam suvremene umjetnosti* (Zagreb: Litteris, 2004).

Na predstavljenoj shemi vidimo i kako je sa svakim sljedećim razdobljem opseg utjecaja i primjene spoznaja i umijeća proširen eksponencijalno te da se u trenutačnom stupnju razvoja može samo širiti interplanetarno ili infrastrukturno jer je tehnosferom obuhvaćen fizički prostor života i kibernetički prostor mreža. To znači da se širenje može nastaviti u sebi kao stalna nadogradnja i izgradnja unutarnjih virtualnih svjetova poput onih zamišljenih u znanstveno-fantastičnim pričama o *Matrici*¹³ ili pak kao civilizacijski pothvat pokoravanja bližega poznatog svemira, kolonizacije novih planeta i pripadno tome otkrivanja novih sustava i struktura znanosti i umjetnosti. U stvarnoj oskudnosti života na novom planetu pitanje je kakva će mu umjetnost pripadati, no ona bi zasigurno mogla biti vrsta mutiranoga srednjovjekovnog i suvremenog modela u kojemu će središnje mjesto imati *Zemlja* ili *Civilizacija*, a odvijat će se u simulacijskim aparatima ili putem proširene (*augmented*, *AR*) ili virtualne stvarnosti (*VR*). Ta je tendencija u svojim općim crtama već anticipirana u pojmu teleprisutnosti¹⁴ (*tele-presence*) i predmetom je više znanstvenih istraživanja i umjetničkih eksperimenata.

Znanost više ne eksperimentira, ona postavlja teorije koje se potvrđuju u opservaciji koja je omogućena tehnološkim uzletom posljednjih pola stoljeća; ona je postala objektivno spekulativna. S druge strane, umjetnost (p)ostaje posvema eksperimentalna. Zauzimajući ulogu filozofije, koja je dovršena u projektima Heideggera i Deborda, ona postaje refleksija znanosti, njenih metoda i rezultata, no ovaj put ne disciplinom mišljenja, nego njezinom estetizacijom. *Cyberpunk*, estetika podataka, *vaporwave*, *biopunk*, *glitch* i estetika pogreške samo su neki od radikalnih izraza krajnjih dosega suvremene znanosti u njenim (mogućim) društvenim posljedicama. Ti estetski izrazi u punom su smislu rezultat kompleksnih spojeva tehn-znanstvene slike svijeta, a nepredvidivost vlastita nastanka neki su od njih prihvatili i kao posebnu stvaralačku metodu. Umjetnost koja tematizira kompleksnost ne smije pristati na predvidljiv rezultat jer predvidljivost pripada mehaničkim (kompliciranim) sustavima prošlog vremena. Predvidljivost stoji u svezi s već spomenutim rasvjetljivanjem. Kompleksnost se očituje u tehnologijskom pomaku, u stalnom (re)organiziranju života kako bi iz nepredvidljivosti njegovih mogućih veza nastao novi sustav ili događaj. Takva vrsta eksperimenta uvijek je na rubu samoukidanja pa se, osim njenih rezultata, suvremena umjetnost mora vrednovati upravo u kritičkom razumijevanju metode koja, kao što vidimo, nikada nije napuštena.

13 Znanstvenofantastični film *The Matrix* (Wahowski, 1999) u slobodnoj interpretaciji baudrillardovskih filozofskih motiva ukazuje na distopijsku narav tehn-znanstvene vizualizacije svijeta.
14 Roy Ascott, „Homo telematicus u vrtu umjetnog života,“ *Libra Libera*, br. 35 (prosinac 2014): 13–19.

Zaključak

Vidjeli smo, na kraju, kako umjetnost u svojem predmetu u svakom određenom razdoblju nosi dio sebi suvremene znanosti, da ona u umjetnosti predstavlja određeni intenzitet njena odnosa sa svijetom pa ondje gdje znanosti efektivno nema (srednji vijek) ona se gubi u predodžbi božanske prisutnosti, dok u tehno-znanstvenom svijetu današnjice svoje tlo gubi zbog toga što svijet postaje pojmom neadekvatnim da prihvati i podnese sve fenomene virtualnog prostora, gravitacije podataka, slika-vremena itd. Činjenica da ta teza i njen shematizam ne odgovaraju islamskim i dalekoistočnim koncepcijama kulturnog razvitka jest dokaz da su naši pojmovi znanosti, umjetnosti i kulture u posebnom društveno-povijesnom odnosu te su sami rezultatom kompleksnog razvitka zapadne civilizacije u kojemu treba tražiti naznake i predviđanja za neki nadolazeći događaj u umjetnom, znanstvenom te umjetničko znanstvenom svijetu sutrašnjice.

Od konceptualne umjetnosti do danas djeluje „sve-jedno“ razdoblje umjetnosti, umjetnost u znaku znanosti vizualizacije. Kao što je izum i naum linearne perspektive pogurao naprijed ne samo umjetnost nego i istraživanja u matematici i prirodnim znanostima, tako i vizualizacija kao mogućnost da se mišljeno sa sve većom neposrednosti prenosi u vidljivo gura naprijed mogućnosti mišljenja uopće, gdje se i znanost i umjetnost odvijaju na samom rubu zamislivoga, razumljivoga, saopćivoga, ali ne i manje spektakularnoga. Činjenica da se sve vrste podataka mogu vizualizirati, da umjetna inteligencija može u stvarnom vremenu vizualizirati vlastite procese i tako reprezentirati umjetno mišljenje samo su neki od primjera toga.

Nakon znanosti slike nema efektivnog napretka umjetnosti ako se ona ne promatra kao igra sakrivanja i otkrivanja znanosti koja je u vlastitim procesima vizualizacije potpuno skrivena; ona se više nigdje ne može naučiti ili razumjeti, ali se svugdje može vidjeti. Istu tezu možemo formulirati i na sljedeći način: živimo u doba popularne recepcije. S obzirom na rastuću kompleksnost društvenog sustava sve se informacije primaju u pročišćenom i ekonomiziranom obliku, pa se kao takve i interpretiraju. U svijetu u kojem je sve predstavljeno popularno, komplikacija postaje izvorom umjetničkog djela, a umjetnik stoga popularnim znanstvenikom vizualizacije¹⁵. On nudi umjetnička rješenja popularnih teorija i problema.¹⁶

15 Kada umjetnik to ne bi bio, odnosno kada bi njegovo istraživanje posezalo iza popularne recepcije znanstvenog fenomena, tada bi on efektivno postao znanstvenikom, a ne više umjetnikom jer bi ubrzo uvidio da njegova umjetnička komplikacija ne odgovara aktualnoj kompleksnosti znanstvenog otkrića.

16 Drugim riječima, u raspravu o umjetnosti je potrebno uvesti nekoliko bitnih suvremenih razlikovanja, tehnike i tehnologije, kompliciranosti i kompleksnosti, vizualne kulture i kulture vizualizacija i sl. Na njima

Što je onda predmet umjetničkog rada prosječnog umjetnika-znanstvenika koji svoju inspiraciju crpi iz popularno znanstvenih knjiga, predavanja, emisija i dokumentarnih programa? Vizualizacija – ekspertiza znanstvenika-umjetnika u ovom razdoblju je puko dočaravanje teorija ili skupova podataka ili pak čisto o- i za-čaravanje svijeta, a što odgovara izvornom, ali ovdje ekstremnom uspostavljanju posljednjeg režima simulakrura kod Jeana Baudrillarda. Inspiraciju ovdje Baudrillard dobiva iz znakovite teze Guya Deborda koji taj fenomen naziva *spektaklom*, pa se o svijetu vizualizacije može izraziti i ovako: „Spektakl je karta toga novog svijeta, karta koja točno pokriva njegov teritorij. (...) Spektakl je kapital u stupnju akumulacije u kojemu on postaje slika.“¹⁷ Kapital pritom predstavlja sve što je predmetom neke razmjene, kao vizualan, monetaran, ali i intelektualni kapital.

Predviđalo se da će do 2022. godine više od osamdeset posto mrežnih sadržaja biti u video formatu¹⁸ što znači da će posljedično doći do paradigmatične promjene u načinu na koji učimo i usvajamo znanja, ali i načina na koji prosuđujemo vlastitu okolinu. No ta promjena paradigme već je polovinom prošloga stoljeća najavljena u umjetnosti izvedbe, *happeningu* i performansu, kao i konceptualnoj te videoumjetnosti gdje dominira težnja za vizualizacijom teorija, podataka, informacija, prevođenja iz jednog u drugi medij itd., djelujući tako na uvažene percepcije o tome na koji način razmišljamo o određenim fenomenima suvremene kulture. Dapače, zbog društvenih promjena potaknutih pandemijskom krizom 2020. godine, tzv. *live streaming* (prijenos uživo) postalo je novom normom u direktnoj i indirektnoj komunikaciji, pa i u umjetničkoj izvedbi ponovno nas vraćajući na izvornost i važnost događaja u umjetnosti poslije slike.

Proširena i virtualna stvarnost će shodno tome dominirati društvenim mrežama koje već sada i same jesu dominantan oblik razmjene podataka te glavni oblik sudjelovanja u kulturi najvećeg djela globalne populacije: paradigma interpasivnog ponašanja¹⁹ posredstvom društvene umreženosti već je naširoko opisana. Sada tek kritički treba pristupiti ulozi koju u tome sklopu ima umjetnost vizualizacija u kojoj umjetnik-znanstvenik svoju ulogu već uvijek igra na pozornici tehno-znanstvenog spektakla

se gradi kritički odnos između umjetnosti kao izraza radikalne volje, i umjetnosti kao intenziteta popularne znanosti vizualizacije.

17 Guy Debord, *Društvo spektakla & Komentari društvu spektakla* (Zagreb: Arkzin, 1999), 47.

18 Usp. primjerice: Cisco Annual Internet Report (2018–2023) White Paper, <https://www.cisco.com/c/en/us/solutions/collateral/executive-perspectives/annual-internet-report/white-paper-c11-741490.html> i Social Media Trends for 2021 and Beyond, <https://influencermarketinghub.com/social-media-trends/>, pristupljeno 11. 2. 2021.

19 Usp. Robert Pfaller, *Interpassivity – the aesthetics of delegated enjoyment* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017).

mreže bez mogućnosti da njegova kritička izražajna mogućnost uopće bude shvatljiva izvan okvira onoga što je naprosto dopušteno i poželjno. Radikalnost i kritička umjetnost samo su modusi proizvodnje digitalnog kapitala te se nerijetko čini da će povijest umjetnosti – ako bi željela ostati povijesnom znanošću – morati posegnuti za kritičkom metodologijom političke ekonomije kako bi uopće mogla pristupiti razumijevanju novih umjetničkih fenomena i putem njihove kritičke obrade obraniti svoje središnje mjesto među humanističkim znanostima. Ta obrana ima sve odlike radikalne kritike vlastitog predmeta.

Popis literature

- Ascott, Roy. „Homo telematicus u vrtu umjetnog života.“ *Libra Libera*, br. 35 (prosinac 2014): 13–19.
- Baudrillard, Jean. *Simulacija i zbilja*. Zagreb: Jesenski i Turk, 2005.
- Cisco Annual Internet Report (2018–2023) White Paper. Pristupljeno 10. 2. 2021. <https://www.cisco.com/c/en/us/solutions/collateral/executive-perspectives/annual-internet-report/white-paper-c11-741490.html>.
- Clark, Ronald W. *Einstein – the life and times*. New York: The World Publishing Company, 1971.
- Cray, Jonathan. *Techniques of the observer*. Cambridge: MIT Press, 1990.
- Debord, Guy. *Društvo spektakla & komentari društvu spektakla*. Zagreb: Arkzin, 1999.
- Flusser, Vilém. *Towards a philosophy of photography*. Gottingen: European photography, 1984.
- Harris, Michael H. *History of Libraries of the Western World*. Maryland: Scarecrow Press, 1999.
- Nelson, Mark. *Pushing our limits: insights from Biosphere 2*. Tuscon: University of Arizona Press, 2018.
- Paić, Žarko. *Slika bez svijeta: ikonoklazam suvremene umjetnosti*. Zagreb: Litteris, 2004.
- Paić, Žarko. *Treća zemlja: tehnosfera i umjetnost*. Zagreb: Litteris, 2014.
- Pfaller, Robert. *Interpassivity – the aesthetics of delegated enjoyment*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
- Social Media Trends for 2021 and Beyond. Pristupljeno 11. 2. 2021. <https://influencermarketinghub.com/social-media-trends/>.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-philosophicus*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1987.

Dario Vuger, dr. sc., kustos je u Muzeju likovnih umjetnosti u Osijeku i naslovni asistent na Akademiji za umjetnost i kulturu Sveučilišta J. J. Strossmayera. Doktorsku disertaciju „Spectacle and Time in contemporary philosophy“ obranio je na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Ljubljani, a na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu diplomirao je filozofiju, povijest umjetnosti te muzeologiju i upravljanje baštinom. Radove je objavio u više znanstvenih i stručnih časopisa (*Synthesis Philosophica*, *Phainomena*, *Filozofska istraživanja*, *Tvrđa*, *Kontura*) i nekoliko zbornika renomiranih izdavača (Centar za Vizualne Studije, Routledge, Palgrave Macmillan). Od 2020. član je uredništva časopisa Nove teorije (AUKOS). Član je HS AICA-e, ULUPUH-a, Hrvatskog Filozofskog Društva te Central

and East European Society for Phenomenology (CEESP) i International Media and Nostalgia Network (imnn).

Dario Vuger, PhD, is a curator at the Museum of Fine Arts in Osijek and a research assistant at the Academy of Arts and Culture, J. J. Strossmayer University. He holds degrees in philosophy, art history, museology, and heritage management from the Faculty of Arts and Social Sciences, University of Zagreb. He defended his doctoral dissertation on “Spectacle and Time in Contemporary Philosophy” at the Faculty of Arts and Social Sciences, University of Ljubljana. Vuger has contributed articles to various scholarly and professional journals (*Synthesis Philosophica*, *Phainomena*, *Filozofska istraživanja*, *Tvrđa*, *Kontura*) and several anthologies of esteemed publishers, including Centre for Visual Studies, Routledge, and Palgrave Macmillan. Since 2020, he is a member of the editorial board of the magazine *Nove teorije* (AUKOS). He is affiliated with several academic associations, including HS AICA, ULUPUH, Croatian Philosophical Society, Central and East European Society for Phenomenology (CEESP), and the International Media and Nostalgia Network (imnn).

Science as a Method in Artistic Practice: Four Paradigms

This paper examines some aspects of thinking about art in the age of global techno-scientific networking. From the era of conceptual art to the present day, artists have often been positioned as experimenters, researchers, and scientists, even as alchemists and mystics of everyday life. Since the earliest conceptual works, artists have engaged in dialogue with the humanities and social sciences, utilizing their methodologies to interpret the meaning and role of art in contemporary society. Frequently, the methodologies of these academic disciplines have been adopted as tools for creating new, radical, and experimental forms of art, architecture, and creative practices. As digital technologies have advanced and increasingly complex scientific theories have become accessible, art has turned its focus to technology and its societal implications, with artists assuming the role of scientists in the critical, polemical, and political reorganization of artistic practices. The challenge remains to contextualize this unprecedented era of art within its historical and theoretical framework. This paper formulates this question as a thesis outlining four historical periods in art, their corresponding sciences, and the paradigmatic figures of artists-scientists who have shaped a circle or spiral of artistic creation, from symbolism to visualization, from iconoclasm to abstraction. The aim is to illustrate how, from conceptual art to the present day, the same and unique regime of art has remained in force: (science as) visualization.

MOGUĆNOSTI I OGRANIČENJA PRAKTIČNE PRIMJENE KURIKULUMA NASTAVNOG PREDMETA LIKOVNA UMJETNOST (2020.) I REPERKUSIJE ZA VISOKO OBRAZOVANJE

Dora Derado Giljanović

Pregledni rad / Review article
UDK 37.016:7](497.5)“20“

Sažetak

Od početka primjene novog kurikuluma za nastavni predmet Likovne umjetnosti u hrvatskim srednjim školama prošle su četiri godine, što omogućava sagledavanje njegovih prednosti i nedostataka te praktičnu primjenu. U članku su istaknute njegove prednosti, poput razvijanja kritičkog mišljenja kod učenika, poticanja interpretacije umjetnosti u kontekstu, promicanja interdisciplinarnosti u pristupu umjetničkom djelu i pojmu umjetnosti te zagovaranja praktičnog učenja na primjerima na terenskoj nastavi. No kurikulum se suočava s problemima u provedbi: satnica od svega jednoga školskog sata tjedno otežava postizanje stvarnih promjena, kao i organizaciju posjeta muzejima, galerijama i atelijerima. Dopunsko i kontinuirano usavršavanje nastavnika u praksi se također otežano provodi. Stoga se u članku predlaže optimizacija nastavnog procesa, kao i s time povezane inovacije u diplomskom studiju povijesti umjetnosti nastavničkog usmjerenja.

Glavne riječi: kurikulum, Likovna kultura, obrazovanje, likovna pedagogija, povijest umjetnosti

P rvo nekoliko riječi o samom kurikulumu. Početkom 2019. godine, konkretno 22. siječnja, Ministarstvo znanosti i obrazovanja sastavilo je Odluku o donošenju kurikuluma za nastavni predmet Likovne kulture za osnovne škole i Likovne umjetnosti za gimnazije u Republici Hrvatskoj. Novi kurikulum počeo se primjenjivati školske godine 2019./2020. za učenike 1. razreda gimnazije, 2020./2021. za učenike 2. i 3. razreda gimnazije, a 2021./2022. školske godine za maturante.¹ Imajući ovo na umu, preostaje još razlučiti funkcionalnost novog kurikuluma i popratnih udžbenika za najstariju generaciju srednjoškolskih đaka. Ipak, moguće je iznijeti nekoliko preliminarnih razmatranja prvenstveno na temelju samog kurikuluma, a potom i nekolicine izdanih udžbenika.

1 Ministarstvo znanosti i obrazovanja, „Odluka o donošenju kurikuluma za nastavni predmet Likovne kulture za osnovne škole i Likovne umjetnosti za gimnazije u Republici Hrvatskoj“, *Narodne novine*, izd. 7/2019 (22. siječnja 2019.), https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2019_01_7_162.html.

Prema rezultatima odabira udžbenika u osnovnim i srednjim školama za školsku godinu 2021./2022. od 16. lipnja 2021. godine, nastavnici predmeta Likovna umjetnost mogu birati između udžbenika dvaju izdavača: Alfe i Školske knjige (čiji su udžbenici popraćeni digitalnim sadržajem).² Premda predmet ovog članka nisu sami udžbenici, čija bi analiza mogla biti predmetom zasebnog članka, vrijedi napomenuti kako su udžbenici pisani u skladu s novim kurikulumom. S time na umu povremeno ćemo se osvrnuti i na udžbenike kako bi se razmotrio način na koji je određen segment kurikulumu zamišljen u praksi.³

Postavlja se nadalje pitanje kako pripremiti studente povijesti umjetnosti za predavanje povijesti umjetnosti prema kurikulumu koji zauzima sasvim drukčiji pristup od prethodnoga te za rad s udžbenicima koji učestalo ne zauzimaju dijakronijski, kronološki pristup povijesti umjetnosti koji je donedavno prevladavao.

Na ta će se pitanja pokušati odgovoriti u sljedećim paragrafima, razmatrajući nekoliko ključnih prednosti i nedostataka novog *Kurikuluma*

- 2 Ministarstvo znanosti i obrazovanja, „Obavijest o objavi konačnih rezultata odabira udžbenika u školama za šk. god. 2021./2022.“, mzo.gov.hr, 17. lipnja 2021., <https://mzo.gov.hr/vijesti/obavijest-o-objavi-konacnih-rezultata-odabira-udzbenika-u-skolama-za-sk-god-2021-2022/4407>.
- 3 Vrijedi napomenuti da, u vrijeme pisanja ovog članka, autorica nije na raspolaganju imala udžbenike iz Likovne umjetnosti za 4. razrede srednjih škola jer oni tada još nisu bili dostupni u prodaji, a predviđen je početak njihova korištenja tek školske godine 2021./2022. Za reference su korišteni primarno udžbenici iz predmeta Likovne umjetnosti za škole s četverogodišnjim programom likovne umjetnosti, konkretno sljedeći: Gordana Košćec Bousfield, Jasna Salamon i Mirjana Vučković, *LIKOVNA UMJETNOST 1 – udžbenik likovne umjetnosti s dodatnim digitalnim sadržajima u prvom razredu srednje škole* (Zagreb: Školska knjiga, 2019); Blanka Petrinc Fulir, *Likovna umjetnost 2: udžbenik iz likovne umjetnosti za 2. razred srednjih škola s četverogodišnjim programom* (Zagreb: Alfa, 2009), 2; Jadranka Damjanov, *Likovna umjetnost 3: povijesni pregled: udžbenik za 3. razred gimnazije, srednje strukovne i umjetničke škole* (Zagreb: Školska knjiga, 2014), 3; Blanka Petrinc Fulir i Natalija Stipetić Čus, *Umjetnost i čovjek: Udžbenik iz likovne umjetnosti za prvi razred srednjih škola s dvogodišnjim i četverogodišnjim programom*, 1. izdanje (Zagreb: Alfa, 2020); Blanka Petrinc Fulir i Natalija Stipetić Čus, *Čovjek i prostor: Udžbenik iz likovne umjetnosti za drugi razred gimnazije*, 1. izdanje (Zagreb: Alfa, 2019); Blanka Petrinc Fulir i Natalija Stipetić Čus, *Umjetnost i tumačenje svijeta: Udžbenik iz likovne umjetnosti za treći razred gimnazije*, 1. izdanje (Zagreb: Alfa, 2020); Blanka Petrinc Fulir, Natalija Stipetić Čus, i Adriana Divković Mrše, *Umjetnost, moć i stvaralački proces: Udžbenik iz likovne umjetnosti za četvrti razred gimnazije*, 1. izdanje (Zagreb: Alfa, 2021).

nastavnog predmeta Likovna kultura za osnovne škole i Likovna umjetnost za gimnazije. Naglasak će biti stavljen na aspekte kurikulumu koji ističu imperativ njegovanja kritičkog mišljenja kod srednjoškolskih učenika, važnost tumačenja umjetnosti u kontekstu, važnost proučavanja umjetnosti *in situ* kada je to moguće te zauzimanje interdisciplinarnog pristupa prema povijesti umjetnosti.

Važnost razvoja kritičkog mišljenja kod učenika

Već u svrsi i opisu predmeta istaknuta je važnost njegovanja kritičkog mišljenja kod učenika: „Djela likovne umjetnosti (...) su polazište za emocionalni, asocijativni i intelektualni doživljaj, za upoznavanje likovnoga jezika, oblikovanje kritičkoga mišljenja, postavljanje pitanja o temama koje su bliske učenicima te su poticaj za izražavanje i komunikaciju.“⁴ Nadalje, svrha je novooblikovanog kurikulumu: „razvijati kritičko mišljenje, stavove i vrijednosti uspostavljanjem aktivnoga i propitujućeg odnosa prema okolini i likovnomu stvaralaštvu.“⁵ Sami kurikulum podijeljen je u tri domene koje su u praksi zamišljene da se međusobno prepleću. U pitanju su domene: A) Stvaralaštvo i produktivnost, B) Doživljaj i kritički stav te C) Umjetnost u kontekstu. Pohvalan je raspored domena tijekom razreda tako da domena B (Doživljaj i kritički stav) prevladava u prva tri razreda, a u četvrtom razredu se domene izjednačavaju u pogledu njihove zastupljenosti.

Istaknutost kritičkog mišljenja odjekuje cijelim kurikulumom, posebice u segmentima gdje se naglašava potreba za samostalnim ili pak grupnim radom i istraživanjem, često u sklopu projekata, ali i novim udžbenicima u kojima su likovni primjeri popraćeni pitanjima za raspravu i razmišljanje, k tome često otvorenog tipa koja počinju izrazima poput „Što misliš o...“, „Kakav dojam na tebe ostavlja...“ te drugim pitanjima koja od učenika traže izražavanje osobnih stavova, uspoređivanje ili nalaženje primjera iz vlastite svakodnevice.

Nastava likovne umjetnosti oblikovana na način da kritičko razmatranje djela likovne umjetnosti ima prvenstvo te da se potiče problemska nastava može se samo pohvaliti. Ipak, praktički aspekt izvedbe nastave na ovaj način nameće se ako se uzme u obzir da je nastavi likovne umjetnosti u svim razredima srednje škole dodijeljen samo po jedan školski sat tjedno, odnosno 35 školskih sati unutar jedne školske godine.⁶ To se

- 4 *Kurikulum nastavnog predmeta Likovna kultura za osnovne škole i Likovna umjetnost za gimnazije* (Zagreb: Ministarstvo znanosti i obrazovanja, 2019.), 5.
- 5 Ibid., 6.
- 6 Izuzetak čine prirodoslovne gimnazije sa 70 školskih sati, ali samo u trećem razredu srednje škole, dok u ostalim razredima predmet

može smatrati napretkom u odnosu na 1970-e godine, odnosno vrijeme Šuvarove obrazovne reforme kada je satnicu od 70 školskih sati predmet Likovna umjetnost dijelio s predmetom Muzika (što ukazuje na njegovu nesamostalnost) ili pak u odnosu na nastavni plan i program iz 1984. godine kada su Likovna kultura i Glazbena kultura dijelile satnicu, a Likovnoj kulturi pripalo samo 17 sati u prvom razredu, 17 sati u drugom razredu i 10 sati u trećem razredu gimnazija.⁷ Ipak, satnica koja je dodijeljena predmetu Likovna umjetnost i dalje bitno ograničava mogućnosti nastavnika.

Imajući na umu da se kritičko mišljenje, zajedno sa sposobnošću komuniciranja, surađivanja i kreativnosti, nalazi među prvih 10 najpoželjnijih vještina za 2021. godinu,⁸ a moglo bi se reći i cijelo 21. stoljeće, potreba za njegovanjem kritičkog mišljenja očito je ključna za cjeloviti razvoj učeničke ličnosti (čemu kurikulum svakako teži⁹).

Struka prepoznaje složenost razvoja kritičkog mišljenja u odnosu na djela likovne umjetnosti. Primjerice, Mary Ann Stankiewicz, profesorica emerita likovnog obrazovanja, ističe kako je:

„Našim učenicima (...) potrebno umjetničko obrazovanje koje nadilazi crtanje i slikanje, tehnike formalne analize, koje ide prema funkcionalnoj vizualnoj pismenosti koja će im pomoći oblikovati i razumjeti kulture u kojima žive. (...) Oslobođajuća vizualna pismenost zahtijeva kritičko znanje o slikama u njihovim kulturnim i povijesnim kontekstima kao i analizu odnosa moći koji čine potku njihove društvene konstrukcije.“¹⁰

Premda je njegovanje kritičkog mišljenja kod učenika pohvalno i poželjno, postavlja se, dakle, pitanje – ostavlja li trenutačni kurikulum dovoljno prostora i vremena za tumačenje likovnih djela u njihovom kontekstu ili pak tjera učenike, pa i nastavnike, na izolirano tumačenje umjetničkih djela?

Likovna umjetnost uopće nije zastupljen. Vidi u: *Kurikulum*, 192.

7 Josipa Alviž, „Uloga i mjesto srednjoškolskog predmeta Likovna umjetnost u okviru umjetničkog područja hrvatskog odgojnoobrazovnog sustava“, *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti* 62, izd. 1 (2019.): 205–7, 215, <https://doi.org/10.17685/Peristil.62.12>.

8 Kate Whiting, „These Are the Top 10 Job Skills of Tomorrow – and How Long It Takes to Learn Them“, World Economic Forum, pristupljeno 6. rujna 2021., <https://www.weforum.org/agenda/2020/10/top-10-work-skills-of-tomorrow-how-long-it-takes-to-learn-them/>.

9 *Kurikulum*, 7.

10 Mary Stankiewicz, „Between technology and literacy“, *International Journal of Art & Design Education* 22 (listopad 2003.): 316–24, <https://doi.org/10.1111/1468-5949.00369>. citirano prema: Rachel Sinquefield-Kangas i Oona Myllyntaus, „Herbert Read and the Fourth Industrial Revolution: Visul Arts Curriculum Framework?“, u *Learning Through Art: Lessons for the 21st Century?*, ur. Glen Coutts i Teresa Eça, 1. izd. (InSEA, 2019.), 138, <https://doi.org/10.24981/978-LTA2018>.

Tumačenje umjetnosti u kontekstu

„Razumijevanje likovne umjetnosti i stvaralaštva, kao integralnoga i važnoga dijela života svih ljudskih zajednica i kultura kroz povijest, temelj je domene Umjetnost u kontekstu.“¹¹ Vodeći se ovom premisom, novi kurikulum i udžbenici trebali bi omogućiti učenicima vrlo jasno stjecanje znanja o društvenom, povijesnom (vremenskom), političkom i drugim kontekstima umjetničkih djela. Da bi u tome uspio, osnovna je pretpostavka, po mišljenjima autorice, da učenik može „analizirano umjetničko djelo [smjestiti] u odgovarajući stil/razdoblje“.¹²

U ovome leži jedan od izazova Kurikuluma koji, s namjerom da bude progresivan i nadide formalnu analizu te puko nabranje stilova i povijesnih razdoblja, limitira smještanje umjetničkih djela u odgovarajući umjetnički pravac (a time i vremenski period, ponekad i geografsko područje i time u druge kontekste nastanka). Podrobnija analiza umjetničkih stilova nije predviđena Kurikulumom i nije provedena u dosadašnjim udžbenicima. Odnosno, svedena je na puku vremensku lentu koju je moguće konzultirati na kraju samog udžbenika, povremene upute da učenik smjesti predstavljeno djelo u odgovarajući stil i relativno rijetku crticu o određenom stilu koji prati likovni primjer.

Ovakav pristup analizi umjetničkih stilova moguće je interpretirati imajući na umu napomenu unutar Kurikuluma da je izvedba tema i podtema fleksibilna, odnosno da nastavnik može birati hoće li zauzeti sinkronijski ili dijakronijski pristup temi, ishodu ili podishodu.¹³ Odnosno, da se „likovnim (...) problemima pristupa tematski, komparativno, sinkronijski ili dijakronijski“.¹⁴

Povjesničarka umjetnosti i etnologinja Josipa Alviž kao zanimljivost ističe da je „u ovom nastavnom programu prvi put došlo do naglašenoga zaokreta od kronološkog prema formalnom pristupu likovnim djelima, a odabir propisanih likovnih primjera upućuje na potenciranje njihova sinkronijskoga razumijevanja.“¹⁵ Vrijedi naglasiti da je nastavni program u ovom citatu onaj iz 1984. godine, a ne recentni Kurikulum. Odnosno, sinkronijski pristup kao takav nije novitet u nastavi likovne umjetnosti. No, pitanje je efikasnosti realizacije takve zamisli.

Istinski sinkronijski pristup doista bi bio interdisciplinaran jer bi proučavao određene ideje i teme u likovnoj umjetnosti paralelno s idejama koje su se rađale u drugim disciplinama. Takav pristup pohvalan je i nešto

11 *Kurikulum*, 7.

12 *Kurikulum*, 89.

13 Ibid., 72.

14 Ibid., 77.

15 Alviž, „Uloga i mjesto srednjoškolskog predmeta Likovna umjetnost u okviru umjetničkog područja“, 207.

čemu se može težiti, ali postavlja brojne izazove podjednako za učenike i za nastavnike likovne umjetnosti. Jedna moguća poteškoća bi mogla nastati ako se, primjerice, očekuje od učenika da već u prvom razredu srednjoškolskog obrazovanja smještaju djela u odgovarajući stil ili razdoblje, a da nisu prethodno svladali osnovne odlike određenog stila/razdoblja tumačenjem ili zajedničkom analizom okolnosti njegova nastanka ili pak usporedbom suvremenih umjetničkih djela. Za nastavnike bi izazov mogla predstavljati količina pripreme koju iziskuje interdisciplinarni pristup, odnosno pripreme za tumačenje likovnih djela u odnosu, primjerice, na književna djela, glazbene skladbe, otkrića iz područja kemije, biologije, fizike, matematike i tako dalje.

Interdisciplinarni pristup povijesti umjetnosti

Opći dojam koji *Kurikulum* odaje u vezi interdisciplinarnosti jest da je to ključna odlika suvremene nastave likovne umjetnosti, odnosno života u suvremenom svijetu. U segmentu „Povezanost s drugim predmetima i međupredmetnim temama“ *Kurikulum* naglašava povezanost ili pak potencijal likovne umjetnosti za poticanje komunikacijskih vještina, matematičkih i računalnih kompetencija te za digitalno i medijsko opismenjavanje učenika. Putem interdisciplinarnog pristupa bi se također mogla potaknuti učenička želja za razumijevanjem drugih kultura i suočavanje s problemima održivog razvoja (što je, uzgred rečeno, doista pohvalan novitet u *Kurikulumu* i popratnim udžbenicima).¹⁶

Premda ne zanemaruje određene prednosti prijašnjega kronološkog pristupa nastavi likovne umjetnosti, Josipa Alviž ističe tematski pristup novog *Kurikuluma* kao pogodniju alternativu za interdisciplinarno proučavanje i podučavanje likovne umjetnosti, a istraživačko učenje i projektnu nastavu kao pogodne metode za postizanje ishoda (što je, uostalom, i navedeno).¹⁷

Istraživačko učenje i projektna nastava imaju svoje prednosti, ali i nedostatke. Za učenike su zahtjevniji i iziskuju više vremena u odnosu na *ex cathedra* poučavanje. Premda bi svakako proširili znanje učenika i lakše povezali pojedine discipline, pitanje je na koji je način moguće realizirati takvu nastavu u sklopu samo trideset pet školskih sati godišnje (barem generalno govoreći).

Proučavanje umjetnosti *in situ*

¹⁶ *Kurikulum*, 98–99.

¹⁷ Alviž, „Uloga i mjesto srednjoškolskog predmeta Likovna umjetnost u okviru umjetničkog područja“, 212.

Praktična pitanja, poput spomenutog broja nastavnih sati, relevantna su i za druge prijedloge koje iznosi *Kurikulum*. Posebice u dijelu kurikuluma pod nazivom „Struktura: Doživljaj predmetnog kurikuluma“ on potiče kritički stav prema umjetničkom djelu i proučavanje umjetničkih djela uživo, to jest u neposrednom kontaktu. To bi teoretski moglo biti ostvarivo posjetima izložbama, bitnim arheološkim, povijesnim i drugim lokalitetima te urbanim lokacijama.

Ta zamisao usklađena je s ciljem *Kurikuluma* koji priprema učenike na aktivno sudjelovanje u suvremenom životu: „Sustavnim odgajanjem percepcije i estetskim odgojem potiče se svjesno i aktivno doživljavanje, kritičko promišljanje i analiziranje likovnih djela i različitih vizualnih pojava. Time se stječu kompetencije za aktivno sudjelovanje u suvremenom životu.“¹⁸

U nekim je segmentima taj cilj lakše ostvariv. Primjerice, u četvrtom razredu predviđena je analiza umjetničkih djela u odnosu na djela popularne kulture i na masovne medije.¹⁹ U praksi je organizacija terenskih posjeta, odnosno izvanučioničke nastave znatno teže ostvariva, posebice uz predviđenu malu satnicu koja bi iziskivala temeljito planiranje nastave, vjerojatno realizaciju izvanučioničke nastave izvan predviđenog rasporeda sati, a svakako ne na štetu ostvarivanja svih predviđenih ishoda nastavnog predmeta.

Denis Detling, ravnatelj Muzeja Slavonije, progovara o izazovima izvanučioničke nastave koju se provodi u muzeju, premda u kontekstu nastave povijesti. Pritom ističe potrebu za temeljitim pripremama nastave, što može biti vremenski zahtjevno. Nije zanemariva ni potreba za bliskom suradnjom djelatnika škole i muzeja (uglavnom muzejskih pedagoga), dodatna motivacija koja je potrebna učenicima, planiranje učeničkih zadataka kako bi posjet muzeju bio uistinu produktivan te drugi praktični aspekti (radno vrijeme muzeja i njegova uklopivost u nastavu, vrijeme predviđeno za posjet, dob učenika u skladu s kojom se planira posjet i zadatci itd.).²⁰

Imajući na umu te i brojne druge izazove koje *Kurikulum* postavlja pred struku, bitno je prilagoditi obrazovanje mladih povjesničara umjetnosti koji će potencijalno nastaviti razvijati svoju karijeru kao nastavnici likovne umjetnosti i osposobiti ih za ostvarivanje ishoda tako zacrtanih smjernica.

¹⁸ *Kurikulum*, 6.

¹⁹ *Kurikulum*, 90.

²⁰ Denis Detling, „Izvanučionička nastava u Muzeju Slavonije“, *Povijest u nastavi* VIII, izd. 16 (2) (2010.): 266–67.

Osposobljavanje nastavnika likovne umjetnosti za provođenje novog Kurikuluma nastavnog predmeta Likovna umjetnost

Kako bi se osposobilo mlade nastavnike likovne umjetnosti za što uspješniju provedbu novog *Kurikuluma*, potrebno je i u njima negovati sve one vještine i znanja koja se očekuje da će oni potaknuti u svojim đacima. Odnosno, mišljenje je autorice da ih je potrebno osposobiti za tumačenje umjetnosti u kontekstu, negovati širok spektar interesa za predmete mimo likovne umjetnosti, poticati na posjete izložbama, lokalitetima, kulturnim događanjima i uopće praćenje novosti u svijetu umjetnosti i kulture te, prije svega, razvijati njihovu moć kritičkog razmišljanja. Sve navedeno bi se trebalo negovati i u visokoobrazovnom kadru koji priprema mlade nastavnike, čime bi se potaknula pozitivna lančana reakcija.

Aktivnosti koje bi se mogle provoditi sa studentima, a u čijoj je provedbi autorica i osobno sudjelovala te za koju su studenti povijesti umjetnosti usmeno izrazili izrazito pozitivna mišljenja, uključuju:

- redovite posjete izložbama i provedbu terenske nastave s ciljem praćenja aktualnih događanja u svijetu kulture i umjetnosti
- čitanje izvornih, fundamentalnih povijesnoumjetničkih tekstova (ili barem njihovih segmenata) prije ili pak tijekom nastave (u grupama ili pojedinačno) te vođenje rasprava o njima
- pisanje kraćih eseja na zadane teme namjesto dugačkih seminarskih radova
- integriranje više spoznaja iz drugih znanstvenih grana i disciplina u fakultetska predavanja, odnosno poticanje interdisciplinarnog pristupa povijesti umjetnosti već za vrijeme studija
- korištenje interaktivnih metoda poučavanja i rjeđe korištenje *ex cathedra*, tj. predavačke metode u kojoj je student (odnosno i učenik) pasivni akter
- uvođenje što više praktičnog rada (posjeta školama s ciljem promatranja nastavnih satova, simuliranja nastavnih satova pred drugih studentima ili pak održavanje nastave u srednjim školama).

Uspješna provedba navedenih aktivnosti i mjera iziskuje i veću pripremu profesora na fakultetskom nivou, a koji bi i sami trebali imati adekvatne pedagoške kompetencije, širiti svoj spektar znanja izvan isključivo domene povijesti umjetnosti, biti aktivno uključeni u praktični rad struke, neprestano osmišljavati nove teme za rasprave, razvijati svoje predavačke/govorničke vještine s ciljem poticanja što veće interakcije studenata i temeljitije pripremati nastavu s namjerom korištenja drugih metoda i oblika rada.

Zaključak

Nameće se pitanje praktične izvedbe i održivosti spomenutog načina rada i visokih standarda koji se postavljaju pred studente i profesore, ali i srednjoškolske dake uz prilično malu satnicu koja nužno ne ostavlja dovoljno prostora za ostvarivanje svih obrazovnih ciljeva.

Imajući to na umu, sve navedeno je popis aktivnosti i mjera koje bi se mogle provoditi u idealnim uvjetima rada, a u praksi će im se ispriječiti brojne praktične prepreke kojih su zasigurno svjesni podjednako i studenti i profesori, a koji uključuju, između ostalog, preopterećenost obvezama obaju skupina, rastrganost studenata na prevelik broj kolegija, nedovoljnu izbornost kolegija koji bi išli u prilog razvoju interdisciplinarnosti te nedostatak vremena profesorima podjednako za (istovremeni) razvoj u pedagoškom, predavačkom i znanstvenom kapacitetu.

Kao što pred nastavnicima likovne umjetnosti nije postavljen lagani zadatak podučavanja i provedbe novog *Kurikuluma* u srednjim školama, i priprema samih nastavnika sadrži brojne izazove za visokoobrazovni kadar, ali i same studente povijesti umjetnosti ako očekujemo njegovu kvalitetnu provedbu.

Popis literature

- Alviž, Josipa. „Uloga i mjesto srednjoškolskog predmeta Likovna umjetnost u okviru umjetničkog područja hrvatskog odgojnoobrazovnog sustava.“ *Peristil : zbornik radova za povijest umjetnosti* 62, izd. 1 (2019.): 203–19. <https://doi.org/10.17685/Peristil.62.12>.
- Damjanov, Jadranka. *Likovna umjetnost 3: povijesni pregled: udžbenik za 3. razred gimnazije, srednje strukovne i umjetničke škole*. Zagreb: Školska knjiga, 2014.
- Detling, Denis. „Izvanučionička nastava u Muzeju Slavonije“. *Povijest u nastavi* VIII, izd. 16 (2) (2010.): 259–69.
- Košćec Bousfield, Gordana, Jasna Salamon i Mirjana Vučković. *LIKOVNA UMJETNOST 1 – udžbenik likovne umjetnosti s dodatnim digitalnim sadržajima u prvom razredu srednje škole*. Zagreb: Školska knjiga, 2019.
- *Kurikulum nastavnog predmeta Likovna kultura za osnovne škole i Likovna umjetnost za gimnazije*. Zagreb: Ministarstvo znanosti i obrazovanja, 2019.
- Ministarstvo znanosti i obrazovanja. „Obavijest o objavi konačnih rezultata odabira udžbenika u školama za šk. god. 2021./2022.“ mzo.gov.hr, 17. lipanj 2021. <https://mzo.gov.hr/vijesti/obavijest-o-objavi-konacnih-rezultata-odabira-udžbenika-u-skolama-za-sk-god-2021-2022/4407>.
- Ministarstvo znanosti i obrazovanja. „Odluka o donošenju kurikuluma za nastavni predmet Likovne kulture za osnovne škole i Likovne umjetnosti za gimnazije u Republici Hrvatskoj“. *Narodne novine*, izd. 7/2019 (22. siječanj 2019.). https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2019_01_7_162.html.
- Petrinc Fulir, Blanka. *Likovna umjetnost 2: udžbenik iz likovne umjetnosti za 2. razred srednjih škola s četverogodišnjim programom*. Zagreb: Alfa, 2009.
- Petrinc Fulir, Blanka, i Natalija Stipetić Čus. Čovjek i prostor: Udžbenik iz likovne umjetnosti za drugi razred gimnazije. 1. izdanje. Zagreb: Alfa, 2019.
- Petrinc Fulir, Blanka, i Natalija Stipetić Čus. *Umjetnost i čovjek: Udžbenik iz likovne umjetnosti za prvi razred srednjih škola s dvogodišnjim*

i četverogodišnjim programom. 1. izdanje. Zagreb: Alfa, 2020.

- Petrincic Fulir, Blanka, i Natalija Stipetić Čus. *Umjetnost i tumačenje svijeta: Udžbenik iz likovne umjetnosti za treći razred gimnazije*. 1. izdanje. Zagreb: Alfa, 2020.
- Petrincic Fulir, Blanka, Natalija Stipetić Čus, i Adriana Divković Mrše. *Umjetnost, moć i stvaralački proces: Udžbenik iz likovne umjetnosti za četvrti razred gimnazije*. 1. izdanje. Zagreb: Alfa, 2021.
- Sinefield-Kangas, Rachel, i Oona Myllyntaus. „Herbert Read and the Fourth Industrial Revolution: Visual Arts Curriculum Framework?“ U *Learning Through Art: Lessons for the 21st Century?*, uredio Glen Coutts i Teresa Eça, 1. izd., 136–51. InSEA, 2019. <https://doi.org/10.24981/978-LTA2018>.
- Stankiewicz, Mary. „Between technology and literacy“. *International Journal of Art & Design Education* 22 (listopad 2003.): 316–24. <https://doi.org/10.1111/1468-5949.00369>.
- Whiting, Kate. „These Are the Top 10 Job Skills of Tomorrow – and How Long It Takes to Learn Them“. World Economic Forum. Pristupljeno 06. rujna 2021. <https://www.weforum.org/agenda/2020/10/top-10-work-skills-of-tomorrow-how-long-it-takes-to-learn-them/>.

Dora Derado Giljanović diplomirala je 2016. na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Splitu na Odsjeku za povijest umjetnosti. Doktorirala je 2023. pri Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu s temom *Strategije apropijacije u suvremenoj umjetnosti u Hrvatskoj*. Znanstveno je aktivna u vidu izlaganja na konferencijama, pisanja stručnih i znanstvenih članaka te kuriranja izložbi. Sudjelovala je na više znanstveno-istraživačkih projekata. Članica je Kustoskog tima HULU-a od 2016. godine te HS AICA-e od 2023. godine. Njezin fokus je primjena teorije umjetnosti i interdisciplinarnih saznanja na umjetnost 20. stoljeća i suvremenu umjetnost. Trenutačno je samostalna istraživačica i vlasnica obrta DLightful Services koji pruža usluge umjetničkog menadžmenta te kustoskih, dizajnerskih, prevoditeljskih i drugih usluga institucijama, udrugama i pojedincima u području kulture i umjetnosti.

Dora Derado Giljanović, PhD, graduated from the Department of Art History at the Faculty of Arts and Social Sciences, University of Split, in 2016. She received her doctoral degree in 2023 from the Faculty of Arts and Social Sciences, University of Zagreb, with a dissertation on *Appropriation Strategies in Contemporary Art in Croatia*. She regularly participates in scholarly conferences, contributes articles to academic journals, and curates exhibitions. She has been involved in several research projects and has been a member of the Curatorial Team of HULU since 2016 and of HS AICA since 2023. Her research centres on the application of art theory and interdisciplinary knowledge to 20th century and contemporary art. Currently, she works as an independent researcher and owns DLightful Services, which provides art management, curatorial, design, translation, and other services to institutions, associations, and individuals in the fields of culture and art.

Exploring the Practical Application of Fine Arts Curriculum (2020) and Its Impact on Higher Education: Potentials and Limitations

Four years have passed since the implementation of the new curriculum for the subject of Visual Arts in Croatian secondary schools, which allows for an assessment of its advantages and disadvantages as well as its practical application. The article highlights its advantages, such as developing critical thinking in students, encouraging the interpretation of art in context, promoting interdisciplinarity in approaching the work of art and the concept of art, and advocating for practical learning through examples on site. However, the curriculum faces problems in its implementation: only one school hour per week of visual arts makes it difficult to achieve real changes, as well as organizing visits to museums, galleries, and artist studios. Additional and continuous professional development for teachers is also difficult to implement. Therefore, the article proposes optimizing the teaching process as well as related innovations in the teacher-oriented art history graduate program.

KVANTITATIVNO ISTRAŽIVANJE TEMA DIPLOMSKIH I ZAVRŠNIH RADOVA NA ODSJEKU ZA POVIJEST UMJETNOSTI FILOZOFSKOG FAKULTETA SVEUČILIŠTA U SPLITU

Ana Torlak i Snježana Dimzov

Pregledni rad / Review article
UDK 378:7](497.583)“20“

Sažetak

Povodom obilježavanja petnaeste godišnjice od utemeljenja Odsjeka za povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Splitu, u ovom radu donosimo pregled i analizu obranjenih tema završnih i diplomskih radova tog odsjeka. Budući da se radi o dvopredmetnom studiju, cilj nam je istražiti i prikazati zanimanje studenata za teme iz područja povijesti umjetnosti, a potom i interes studenata za pojedine grane unutar područja. Podatci o završnim i diplomskim radovima dobiveni su pregledavanjem i analizom digitalnih repozitorija iz knjižničnog kataloga te institucijskog repozitorija (Metelwin i Dabar). Analizira se i broj objavljenih radova u znanstvenim časopisima proizašlih iz završnih i diplomskih radnji, kao i nagrađeni radovi te se donosi njihov popis. Na posljetku, kao prilog radu, donosi se i popis svih završnih i diplomskih radova prema navedenim bazama podataka.¹

Ključne riječi: povijest umjetnosti, Odsjek za povijest umjetnosti, diplomski rad, završni rad, otvoreni pristup

U Splitu, gradu neupitne kulturne tradicije, dugo je postojala težnja, ali i nastojanje da se osnuje studij povijesti umjetnosti kako bi se obrazovalo naraštaje koji će biti nosioci i ravnopravni dionici u kulturnim silnicama grada. Također, i tržište je pokazivalo sve veću potrebu za takvim stručnim kadrom. Pokretanje tog odsjeka bilo je napokon moguće nakon što je na splitskom Sveučilištu 2001. godine osnovan Odjel za humanističke znanosti. Zbog velikog interesa je na tom novoosnovanom Odjelu s tri filološka studija vrlo brzo započela intencija da se obogati i drugim studijskim grupama, među ostalim i povijesti umjetnosti. Nakon što je Odjel prerastao u Filozofski fakultet, osnovan je i Odsjek za povijest umjetnosti i to 2005. godine kao redoviti dvopredmetni studij nastavničkog smjera. Organiziran prema načelima Bolonjske deklaracije (1999.) ustrojen je na

¹ Zahvaljujem se kolegama s Odsjeka koji su pridonijeli radu ukazujući na podatke koji nisu bili dostupni u navedenim bazama. Također, zahvaljujem tajnici Odsjeka Margareti Vukojević, prof., te Ivani Selak, struč. spec. admin. publ. iz studentske službe, na podatcima o broju upisanih studenata.

dvije razine, preddiplomsku i diplomsku. Dvopredmetni preddiplomski studij traje tri godine i slijedi koncept klasične podjele prema povijesno-umjetničkim razdobljima, kako je to uobičajeno na srodnim studijima u Hrvatskoj. Diplomaska razina studija traje dvije godine, a organizirana je na način da studenti uz obvezne kolegije² imaju mogućnost odabira više kolegija iz različitih povijesnih razdoblja, ovisno o vlastitim preferencijama.

Uspješnim završetkom studija smatra se ostvarivanje 120 ECTS bodova za preddiplomsku, odnosno 180 ECTS bodova za diplomsku razinu. Završnim ispitom smatra se tzv. obrana završnog i diplomskog rada, odnosno predaja rada u pisanom obliku uz usmenu prezentaciju. Po završetku studija stječe se diploma prvostupnika³ odnosno magistra edukacije povijesti umjetnosti.⁴

Prema Pravilniku o diplomskom i završnom radu Filozofskog fakulteta u Splitu (2021.), završni rad je samostalna studentska zadaća kojom kandidat „dokazuje sposobnost samostalne obrade problema iz područja studijskog programa (...) koristeći se literaturom, teorijskim ili empirijskim istraživanjima, stručnom praksom i osnovama metodologije predmetne discipline“.⁵ Uspješno obranjenim završnim radom student stječe diplomu prvostupnika i ostvaruje pravo upisa na diplomsku studijsku razinu.

Diplomski rad predstavlja samostalan rad studenta pod vodstvom mentora. Prema Pravilniku o završnom i diplomskom radu „uspješnom izradom i obranom diplomskog rada student dokazuje sposobnost samostalnog uočavanja problema unutar predmetne discipline, sposobnost primjene kompetencija razvijenih tijekom studija u rješavanju zadataka svoje struke na razini akademskog naziva kojeg stječe diplomom...“.⁶ Prema istom dokumentu, student izabire i prijavljuje temu završnog,

odnosno diplomskog rada u posljednjoj godini studija, a najkasnije do isteka nastave u zimskom semestru. Po završetku rada, pismenu inačicu pregledava tročlano Povjerenstvo, nakon čijeg usuglašavanja kandidat i usmeno prezentira rad na javnoj obrani.

S obzirom na to da pisanje diplomskog rada ponekad studentima traje dulje od predviđenog te nerijetko zahtjeva provedbu znanstvenog istraživanja, u studijskom programu je studentima ponuđena opcija odabira kolegija Povijesnoumjetnička radionica koji traje tri semestra, a koji je zamišljen tako da se studentima omogućava da na studiozan način izrade kvalitetan diplomski rad (<https://www.ffst.unist.hr/predmet/povrad1>, <https://www.ffst.unist.hr/predmet/povrad2>, https://www.ffst.unist.hr/predmet/povrad3_a).

O kvaliteti diplomskih radova proizašlih s Odsjeka za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Splitu pokazuje i činjenica da je čak pet radova⁷ dobilo Nagradu „Radovan Ivančević“ za izvrstan diplomski rad koju dodjeljuje Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske jednom godišnje na temelju pristiglih prijava sa svih odsjeka za povijest umjetnosti u Hrvatskoj u minuloj godini. Nadalje, četiri znanstvena rada proizašla iz diplomskih radnji objavljena su u relevantnim časopisima,⁸ a jedan je

- 2 Obvezni kolegiji na diplomskome studiju su uglavnom vezani za pedagoško-psihološko-didaktičko-metodološko obrazovanje, propisano zakonskim odrednicama, jer je riječ o nastavničkom usmjerenju.
- 3 Izrazi koji imaju rodno značenje koriste se neutralno i odnose se jednako na muški i ženski spol.
- 4 Dokumentacija dostupna na: https://www.ffst.unist.hr/odsjeci/povijest_umjetnosti (pristupljeno 7. 10. 2023.)
- 5 Pravilnik o diplomskom i završnom radu Filozofskog fakulteta u Splitu, čl. 2. https://www.ffst.unist.hr/_download/repository/Prijedlog_Pravilnika_o_završnim_i_diplomskim_radovima%5B2%5D.pdf (pristupljeno 7. 10. 2023.)
- 6 Pravilnik o diplomskom i završnom radu Filozofskog fakulteta u Splitu, čl. 2. https://www.ffst.unist.hr/_download/repository/Prijedlog_Pravilnika_o_završnim_i_diplomskim_radovima%5B2%5D.pdf (pristupljeno 7. 10. 2023.)

- 7 Nagrade su dodijeljene 2013. godine Petri Zoranović za rad „Radijska umjetnost (audiovizualni aspekti umjetničkih iskaza u projektu ‘Slika od zvuka’“), obranjen 2013. godine pod mentorstvom Dalibora Prančevića, zatim 2017. godine Ivanu Kokezi za rad „Povijesno-umjetnička djelatnost Ivana Kukuljevića-Sakcinskog“, obranjen 2016. godine pod mentorstvom Ivane Prijatelj Pavičić, godine 2018. Klari Čapaliji za rad „Utjecaj osmanske opasnosti na ikonografiju likovnih djela u obalnom dijelu Hrvatske“, obranjen 2018. godine pod mentorstvom Ivane Čepete Rakić, godine 2019. Mati Bareti za rad „Sveti Ivan Trogirski u likovnoj umjetnosti Dalmacije od XV. do XIX. stoljeća“, obranjen 2019. godine pod mentorstvom Ivane Prijatelj Pavičić te 2020. godine Ines Čačinović za rad „Pojam utopije u ranom i visokom modernizmu“, koji je obranjen 2020. pod mentorstvom Silve Kalčić.
- 8 Radoslav Bužančić i Anita Brakus, „Virtus i Fortuna. Tragovi Petrarčina *De Remediis* na pročeljima splitskih humanističkih palača“, *Klesarstvo i graditeljstvo*, br. 3–4 (2011): 36–71. Članak je proizašao iz diplomskog rada „Andrija Aleši u Splitu i Trogiru u kontekstu prijelaza kasnog srednjeg vijeka u ranu renesansu“, obranjenoga 2011. pod mentorstvom doc. dr. sc. Radoslava Bužančića; Dalibor Prančević i Božo Kesić, „Split, spomenik, drugo (uza suvremene umjetničke intervencije na javnim spomenicima u Splitu)“, zbornik radova *Analiza Galerije Antuna Augustinčića*, 2014. Članak je proizašao iz diplomskog rada „Splitski salon: analiza geneze i značenja alternativnog izložbenog formata“, obranjenoga 2015. godine pod mentorstvom izv. prof. dr. sc. Dalibora Prančevića; Viktorija Žuvela, „Oltarna pala sv. Križa u dominikanskoj crkvi sv. Nikole u Korčuli“, *Lanterna*, br. 2

prezentiran na međunarodnoj radionici.⁹

Metodologija

U ovom istraživanju želi se pokazati interes studenata za pisanje diplomskog rada iz tema povijesti umjetnosti te prikaz zastupljenosti pojedinih područja. Kako bi se do toga došlo, za prikupljanje podataka korištena je metoda kvantitativne analize sadržaja te bibliometrijski pristup. Za jedinicu analize uzeti su naslovi diplomskih radova (po potrebi uvid u cjeloviti tekst).

Diplomski i završni radovi Filozofskog fakulteta u Splitu pohranjeni su u dvije baze: fakultetski knjižnični katalog Metelwin te Dabar (Digitalni akademski arhivi i repozitoriji). Naime, nakon obrane diplomskog rada student donosi rad u tiskanom i digitalnom obliku u knjižnicu, a potom ga knjižničar pohranjuje i unosi u repozitorij.

Radovi u Metelwinu pohranjuju se od osnutka Fakulteta, a oni iz područja povijesti umjetnosti od osnutka Odsjeka, točnije pojave prvih ocjenskih radova pa sve do 2016. godine, odnosno uvođenja sustava Dabar. Završni radovi još se pohranjuju i u sustav ZIR (Nacionalni repozitorij završnih radova) koji je dio sustava Dabar.

U repozitoriju Dabar završni radovi su najvećim dijelom zatvoreni, odnosno omogućen je pristup iz ustanove ili imaju odgodu otvaranja, a samo ih je osam otvoreno. Od diplomskih radova u repozitoriju Dabar samo su četiri rada u otvorenom pristupu, dok je ostalim određen pristup samo iz ustanove ili s vremenskom odgodom.

Po imenima i prezimenima studenata analiziran je Hrčak, portal znanstvenih i stručnih časopisa, te su pronađena tri rada objavljena u hrvatskim časopisima u otvorenom pristupu koja su temeljena na diplomskim radovima proizašlim s Odsjeka, dok je jedan objavljen u zborniku radova znanstvenog skupa i nije u otvorenom pristupu. Jedan rad prezentiran je na međunarodnoj radionici, no nije izašao u tisku unutar razdoblja koje razmatra ovaj rad.¹⁰ Među člancima u otvorenom pristupu u Hrčku nismo

(2018): 23–31. Članak je proizašao iz diplomskog rada „Oltarne pale XVII. i XVIII. stoljeća u Korčuli“, obranjenoga 2017., pod mentorstvom akademika Radoslava Tomića; Gabijela Matić, Željko Peković, „Sacral architecture of Split parish churches built since 1990“, ST-OPEN 2, 2021. Članak je proizašao iz diplomskog rada „Arhitektura sakralnih građevina Splita izgrađenih od 1900. godine do danas“, obranjenoga 2018., pod mentorstvom prof. dr. sc. Željka Pekovića.

9 Klara Čapalija, „Painting of Our Lady of Mount Carmel from the parish church of Saint Martin in Sveti Lovrec and its connection with Great Turkish War“, *Training School: Islamic Heritage in Europe*, 16. 1. 2020., Granada.

10 Vidi bilj. 8 i 9.

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

434

pronašli one koji su temeljeni na završnim radovima, što ne znači da ih u budućnosti neće biti.¹¹

Prema podacima zavedenim u pretraživanim bazama (Metelwin) prvi završni radovi iz povijesti umjetnosti obranjeni su 2007./2008. godine, a diplomski 2009./2010. godine, što koincidira s diplomantima prve generacija upisanih studenata na Odsjeku za povijest umjetnosti.

Podatci su potom podvrgnuti statističkoj analizi te je obrađen broj obranjenih završnih i diplomskih radova na godišnjoj razini. Taj broj uspoređen je s brojem upisanih studenata u prvu godinu preddiplomskog i prvu godinu diplomskog studija.

Nakon toga, obrađena je zastupljenost pojedinih povijesnoumjetničkih razdoblja prema temama koje obrađuju prikazani diplomski radovi. Razdoblja su određena prema tradicionalnoj, vremenski linearnoj klasifikaciji: stari vijek, srednji vijek, novi vijek te moderna i suvremena umjetnost sa svim pravcima nastalim u 19. i 20. stoljeću. Uz njih je dodana kategorija Kulturna baština u koju su svrstani radovi koji obrađuju jedan aspekt spomeničke građe tijekom više razdoblja na određenom geografskom prostoru. Također, zasebna su kategorija radovi iz područja muzeologije.

Osnovni razlog takve, dijakronijske podjele je što takav način koncepcije u osnovi slijedi studijski program. Iako su teme radnji često interdisciplinarne ili obrađuju veći vremenski raspon, koji ponekad obuhvaća i više razdoblja, za svrstavanje rada u određenu skupinu uzeta je predmetna odrednica koju su zajednički određivali mentor i student. Kad takva odrednica nije navedena, razdoblje je određeno uvidom u radnju (prema naslovu iz teme rada, prema ključnim riječima ili drugoj dominantnoj odrednici). S obzirom na kompleksnost obrađenih tema nije bilo jednostavno svrstati radove u jednoznačnu kategoriju, no za potrebe ovakvog pregleda također nije bila prikladna ni detaljna klasifikacija.

REZULTATI ISTRAŽIVANJA

Pri provođenju ovog istraživanja u prvom koraku pretražen je fakultetski knjižnični katalog Metelwin. Prema tom pokazatelju završnih radova s ključnom riječi „povijest umjetnosti“ pokazalo se 119 obranjenih od 2010. do 2015. godine. Nakon toga pretraženi su diplomski radovi po istoj ključnoj riječi i pokazano je 57 radova u istom periodu. Godine 2016. radovi se prestaju upisivati u katalog Fakulteta i počinje ih se upisivati u institucionalni repozitorij Dabar. S tim u vezi, na jednak način kao i knjižnični katalog pretražen je Dabar prema vrsti radova (završni i diplomski), prema području (humanističke znanosti) te prema užem području (povijest

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

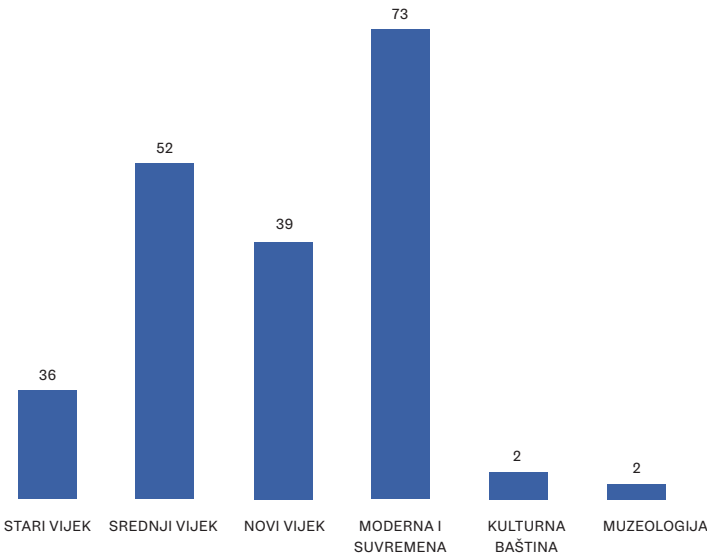
435

11 Svakako treba napomenuti da ovim radom nisu obuhvaćeni studentski radovi proizašli iz seminarskih radova, drugih suradnji s profesorima ili samostalnih studentskih istraživanja.

umjetnosti). Kako su radovi upisivani u repozitorij retroaktivno, ponekad je došlo do njihova dupliciranja. Nakon pročišćavanja podataka pokazana su 64 završna i 62 diplomska rada od 2016. do 2020. godine.

Objedinjavanjem i pročišćavanjem podataka zaključeno je da je ukupno od osnutka Odsjeka obranjeno 183 završna i 119 diplomskih radova.

Analizom podataka pokazano je da su najzastupljenije teme završnih radova one iz područja moderne i suvremene umjetnosti (73), zatim iz područja srednjeg vijeka (52), potom novog vijeka (39) te starog vijeka (16). Teme koje obrađuju sveobuhvatan pregled kulturne baštine nekog područja manje su zastupljene (2) kao i one iz područja muzeologije (1).

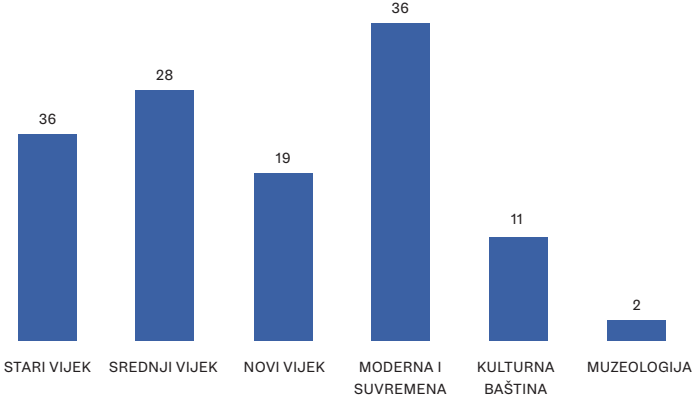


Graf 1. Prikaz distribucije tema u završnim radovima prema povijesnoumjetničkim razdobljima

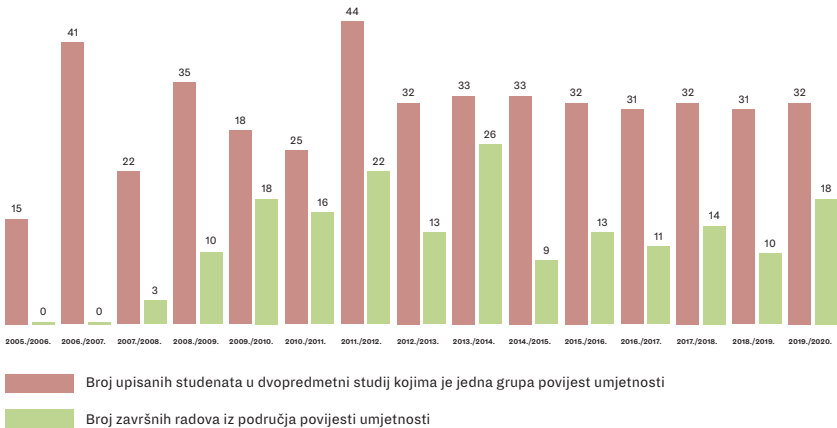
Među diplomskim radovima također su najzastupljenije teme iz područja moderne i suvremene umjetnosti (37), zatim iz područja srednjeg vijeka (28), potom starog vijeka (23) te novog vijeka (19). Teme koje obrađuju sveobuhvatan pregled kulturne baštine nekog područja pokazuju značajan porast (11), dok onih iz područja muzeologije ima najmanje (2).

Ukupan godišnji broj obrana završnih i diplomskih radova pokazuje značajan rast za više od tri puta u prve četiri godine od pojave prvih završnih odnosno diplomskih radova. Nakon toga se broj kreće između petnaest i dvadeset obrana.

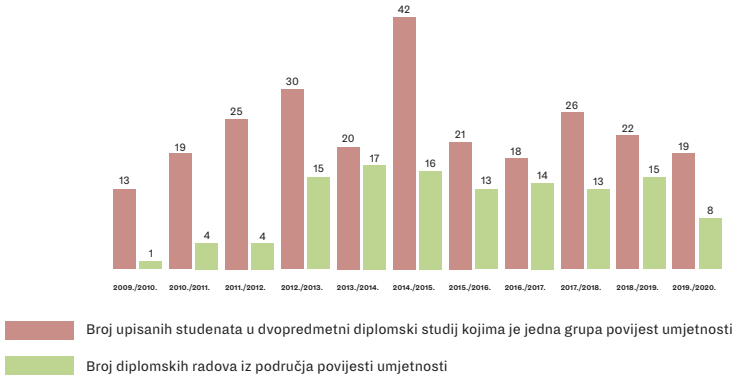
POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT



Graf 2. Prikaz distribucije tema u diplomskim radovima prema povijesnoumjetničkim razdobljima



Graf 3. Odnos broja upisanih studenata i prvostupnika iz povijesti umjetnosti



Graf 4. Odnos broja upisanih u diplomski studij i broja diplomiranih studenata iz područja povijesti umjetnosti

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

Nadalje, obratili smo pozornost i na korištenje opcije otvorene znanosti u digitalnim repozitorijima s obzirom da sustav Dabar omogućuje autorima da drugim korisnicima omoguće pristup svojim radovima.¹²

Međutim, kod radova s Odsjeka za povijest umjetnosti to uglavnom nije iskorišteno. Završni radovi su najvećim dijelom zatvoreni, odnosno omogućen je pristup s ustanove ili imaju odgodu otvaranja, a samo ih je osam otvoreno. Od diplomskih radova u repozitoriju Dabar četiri su rada u otvorenom pristupu, svima ostalima određen je pristup samo iz ustanove ili s vremenskom odgodom. Kako su pokazala istraživanja i na drugim područjima humanističkih znanosti, iako korisnici – istraživači i studenti podržavaju koncept otvorenog pristupa, imaju nisku razinu znanja o institucijskim repozitorijima te u malom broju ostavljaju mogućnost otvorenog pristupa.¹³ Takvo stanje značajno smanjuje vidljivost Odsjeka, ali i Fakulteta.

Nadalje, dosadašnja istraživanja iz polja humanističkih znanosti pokazala su da je približno 2 posto radova iz humanističkog područja preoblikovanih u znanstvene članke¹⁴ što potvrđuje i ovo istraživanje, gdje su od ukupnog broja diplomskih radova (119) četiri (odnosno 3,6 posto) preoblikovana u znanstveni rad.

- 12 U sustavu Dabar moguće je više pristupa: zatvoreni (rad nije dostupan), odgođeni (rad je dostupan nakon određenog roka), ograničeni (rad dostupan samo djelatnicima i studentima matične ustanove), otvoreni.
- 13 Snježana Dimzov, Ivana Batarello Kokić i Mate Jurić, „Studentski znanstveni radovi dostupni na portalu Hrčak: analiza radova koji su napisani na temelju diplomskih radova pohranjenih u repozitoriju Dabar“, *Vjesnik bibliotekara Hrvatske* 63, br. 1–2 (2020): 31–64, 37; K. V. Stanton i C. L. Liew, „Open access theses in institutional repositories: an exploratory study of the perceptions of doctoral students“, *Information Research* 17, br. 1 (2012), rad 107, pristupljeno 10. 7. 2020., <http://InformationR.net/ir/17-1/paper507.html>; B. Macan, „Važnost obveza samoarhiviranja radova u otvorenom pristupu za uspješnost digitalnih repozitorija“, u *Knjižnice: kamo i kako dalje?: Knjižnične zbirke i usluge; knjižnice i istraživački podatci; pozicioniranje knjižnica i knjižničara*, ur. Dina Mašina, Kristina Kalan (Zagreb: Hrvatsko knjižničarsko društvo, 2017), 153–168.
- 14 Snježana Dimzov, Ivana Batarello Kokić i Mate Jurić, „Studentski znanstveni radovi dostupni na portalu Hrčak: analiza radova koji su napisani na temelju diplomskih radova pohranjenih u repozitoriju Dabar“, *Vjesnik bibliotekara Hrvatske* 63, br. 1–2 (2020): 31–64, 32.

Zaključak

Godišnji broj obranjenih završnih i diplomskih radova na Odsjeku za povijest umjetnosti je značajan jer je riječ o dvopredmetnom studiju te pokazuje da u prosjeku polovina studenata koji su upisali diplomski studij povijesti umjetnosti i diplomiraju iz tog područja, dok ostali studenti brane diplomske radove na drugim studijima ili ne završe diplomski studij. Prikazani podatci pokazuju da zanimanje studenata za teme iz povijesti umjetnosti iz generacije u generaciju ne opada. Iako su najzastupljenije teme iz suvremene i moderne, i druga razdoblja su jako dobro zastupljena. Ono što je važno naglasiti jest da obrađene teme u diplomskim radovima širi vremenski i geografski prostor, što se osobito vidi iz porasta tema koje su u kategoriji kulturna baština. Osim toga, ono što se ne vidi kroz numeričke podatke već uvidom u radnje, ti radovi su više interdisciplinarni od završnih te se može lako uočiti znanstvenoistraživački pristup u obradi problematike.

Svakako treba naglasiti da akademska godina 2019./2020. pokazuje značajno odstupanje u obranama diplomskih radova. Naime, te je godine obranjeno tek osam diplomskih radova, što je dvostruko manje u odnosu na ranijih sedam godine. Takav pad se nije dogodio kod završnih radova, pa nas je to navelo na zaključak da smanjeni broj obrana treba promatrati u kontekstu posljedica pandemije COVID-19 koja je usporila ili onemogućila studentska istraživanja i pisanje diplomske radnje za koju studenti i inače uzimaju više vremena nego za pisanje završnog rada.

Naposljetku, ovo je prvo istraživanje u Hrvatskoj koje se bavi kvantitativnim istraživanjem tema diplomskih i završnih radova studenata iz područja povijesti umjetnosti na način da je napravljena analiza tema i radova koji su objavljeni te može biti dragocjen izvor podataka studentima i profesorima, ali i polazište za istraživanja slične tematike jer je pružena analiza postojećeg stanja.

POPIS TEMA DIPLOMSKIH RADOVA NA ODSJEKU ZA
POVIJEST UMJETNOSTI FILOZOFSKOG FAKULTETA U SPLITU

2010.

SOLDATIĆ, Klaudia
CAMP namjerni kič kao stil u umjetnosti postmoderne, diplomski rad, mentor prof. dr. sc. Ivo Babić, komentor Barbara Gaj, pred.

2011.

BAJRUŠOVIĆ, Lana
Kasnoantički kultovi u Saloni s posebnim osvrtom na Tihe i Tritona, diplomski rad, mentorica prof. dr. sc. Jasna Jeličić Radonić

BRAKUS, Anita
Andrija Aleši u Splitu i Trogiru u kontekstu prijelaza kasnog srednjeg vijeka u ranu renesansu, diplomski rad, mentor doc. dr. sc. Radoslav Bužančić

JUNAKOVIĆ, Iva
Dionizov kult u rimskoj provinciji Dalmaciji, diplomski rad, mentorica prof. dr. sc. Jasna Jeličić Radonić

KAŠTELAN, Nela
Likovni prikazi božice Artemide-Dijane u rimskoj provinciji Dalmaciji, diplomski rad, mentorica prof. dr. sc. Jasna Jeličić Radonić

2012.

BALIĆ, Marija
Osnove teologije ikona, diplomski rad, mentorica dr. sc. Daniela Matetić Poljak, pred.

BATINIĆ, Marina
Problematika bijenalnih predstavljanja suvremene umjetnosti (Metastaze ili prema novim mogućnostima?), diplomski rad, mentor prof. dr. sc. Ive Šimat

ROIĆ, Jure
Internacionalni motivi u romaničkoj skulpturi Splita, diplomski rad, mentorica dr. sc. Daniela Matetić Poljak, pred.

TRIVA, Ivana
Kamena romanička skulptura XII. i XIII. st. u Splitu, diplomski rad, mentorica dr. sc. Daniela Matetić Poljak, pred.

2013.

ANIĆ, Nedjeljko
Građevinske tehnike i materijali u antici, diplomski rad, mentor prof. dr. sc. Željko Peković

BABIĆ, Kristina
Odabrani primjeri ranosrednjovjekovnih pregradnji antičkih i ranokršćanskih svetišta na području Srednje i Južne Dalmacije, diplomski rad, mentor prof. dr. sc. Željko Peković

BELAS, Sandra
Jupiterov kult na salinitanskim spomenicima, diplomski rad, mentorica prof. dr. sc. Jasna Jeličić Radonić

BIKIĆ, Jelena
Urbanistički razvoj Istanbula do 1453. godine, diplomski rad, mentor prof. dr. sc. Željko Peković

BOSNIĆ, Ana
Korčula i njena ladanjska arhitektura od XV. do XVIII. stoljeća, diplomski rad, mentor doc. dr. sc. Radoslav Bužančić

BUČEVIĆ, Ana
Ranosrednjovjekovne preinake u Dioklecijanovoj palači, diplomski rad, mentor prof. dr. sc. Željko Peković

ČELAN, Ivona
Interpretativni ključ kod Vermeera: Vermeer i motivi ljubavnog pisma, vina i glazbe, diplomski rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

KAKIĆ, Maja
Romanička stambena arhitektura grada Trogira, diplomski rad, mentorica dr. sc. Daniela Matetić Poljak, pred.

PLAZIBAT, Marija
Arheološka istraživanja don Frane Bulića u Saloni, diplomski rad, mentorica prof. dr. sc. Jasna Jeličić Radonić

RAOS, Mia
Benediktinski samostani u Splitu, diplomski rad, mentorica dr. sc. Daniela Matetić Poljak, pred.

ROGIĆ, Maja
Izmjena gradskog tkiva Dubrovnika nakon potresa 1667. godine, diplomski rad, mentor prof. dr. sc. Željko Peković

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

SINOVČIĆ, Marina
Urbanizam antičkih gradova na istočnoj obali Jadrana, diplomski rad, mentorica prof. dr. sc. Jasna Jeličić Radonić

ŠARIĆ, Jasmina
Zbirka suvremene umjetnosti Filip Trade (sustav privatnog kolekcioniranja i javno prezentiranje kolekcije), diplomski rad, mentor doc. dr. sc. Dalibor Prančević

TRUTANIĆ, Andrea
Platforma izvedbe (DO-PUST – dani otvorenog performansa u Splitu i njihove godišnje edicije), diplomski rad, mentor doc. dr. sc. Dalibor Prančević

ZORANOVIĆ, Petra
Radijska umjetnost (audiovizualni aspekti umjetničkih iskaza u projektu „Slika od zvuka“), diplomski rad, mentor doc. dr. sc. Dalibor Prančević

2014.

BABIĆ, Ana
Dubrovački graditelj – Paskoje Miličević, diplomski rad, mentor prof. dr. sc. Željko Peković

DEBAK, Ivana
Projekti i sudbine intervencija u javnom prostoru Vaska Lipovca, diplomski rad, mentor prof. dr. sc. Ive Šimat

DESPOT, Sergej
Zlatarski zavjetni darovi kraljevskog bračnog para Ludovika I. Anžuvinca i Elizabete Kotromanić, diplomski rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

LUČIN, Mirta
Likovni prikazi božice Afrodite – Venere u rimskoj provinciji Dalmaciji, diplomski rad, mentorica prof. dr. sc. Jasna Jeličić Radonić

MALOVAN, Mirjana
Obitelj Radulović kao umjetnički naručitelji, diplomski rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

MANDAC, Petra
Stilovi i motivi prapovijesne keramike na istočnoj obali Jadrana, diplomski rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

MARTINOVIĆ, Nina
Prikazi svetaca ratnika u dalmatinskom slikarstvu 15. i 16. stoljeća, diplomski rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

MIHOVILOVIĆ, Antonija
Odabrane teme hrvatskog produkt dizajna od 1950. do 1990. godine, diplomski rad, mentorica dr. sc. Dina Ožić Bašić

MODRIĆ, Katica
Salonitanski spomenici u arhivu Mijata Sabljara, diplomski rad, mentorica prof. dr. sc. Jasna Jeličić Radonić

PARAĆ, Dora
Kasnoantička arhitektura na splitskom poluotoku, diplomski rad, mentor doc. dr. sc. Radoslav Bužančić

RADAN, Mara
Materijalna kulturna baština Dugopolja: od prapovijesnih gomila do kasnosrednjovjekovnih nekropola, diplomski rad, mentorica dr. sc. Maja Miše

ŠAMADAN, Silvija
Hrvatski produkt dizajn od 2000. do 2014. godine, diplomski rad, mentorica dr. sc. Dina Ožić Bašić

TADIĆ, Ivana
Dubrovnik i Catania – dva odgovora na istu katastrofu, diplomski rad, mentor prof. dr. sc. Joško Belamarić

TANDARA, Ines
Ikonoografija Heraklova – Herkulova kulta u rimskoj provinciji Dalmaciji, diplomski rad, mentorica prof. dr. sc. Jasna Jeličić Radonić

TORTI, Jelena
Povijesni razvoj Peristila i građevina oko njega, diplomski rad, mentor prof. dr. sc. Željko Peković

UGRIN, Maria
Likovni prikazi Hermesa – Merkura u rimskoj provinciji Dalmaciji, diplomski rad, mentorica prof. dr. sc. Jasna Jeličić Radonić

VRDOLJAK, Mirjana
Predromanička sakralna arhitektura unutar zidina Dioklecijanove palače, diplomski rad, mentor prof. dr. sc. Željko Peković

2015.

BEOVIĆ, Lana
Dizajn za svakodnevni život: recepcija skandinavskih praksi industrijskog oblikovanja u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih godina, diplomski rad, mentorica prof. dr. sc. Ljiljana Kolečnik

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

DINIELLI, Anita

Ženska strana modernizma – dizajnerice Školskog centra za dekorativnu umjetnost i industrijsko oblikovanje u Splitu, diplomski rad, mentorica prof. dr. sc. Ljiljana Kolečnik

DIVAC, Nataša

Pojava i razvoj Westwera: zapadnoeuropski i hrvatski primjeri, diplomski rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

KESIĆ, Božo

Splitski salon: analiza geneze i značenja alternativnog izložbenog formata, diplomski rad, mentor doc. dr. sc. Dalibor Prančević

MARASOVIĆ, Joško

Arhitektura rimskih vila na istočnoj obali Jadrana, diplomski rad, mentorica prof. dr. sc. Jasna Jeličić Radonić

MIHOVILOVIĆ, Antonija

Odabrane teme hrvatskog produkt dizajna od 1950. do 1990. godine, diplomski rad, mentorica dr. sc. Dina Ožić Bašić

NIMAC, Ines

Srednjovjekovne utvrde na području NP „Krka“, diplomski rad, mentor prof. dr. sc. Joško Belamarić

POSAVEC, Anja

Vino u likovnoj umjetnosti XVII. i XVIII. st., diplomski rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

PEROJEVIĆ, Adriana

Kustoski diskursi Nicolasa Bourriauda, diplomski rad, mentor doc. dr. sc. Dalibor Prančević

REPANIĆ, Pino

Stambena arhitektura Splita u 17. i 18. stoljeću, diplomski rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

ŠAMADAN, Silvija

Hrvatski produkt dizajn od 2000. do 2014. godine, diplomski rad, mentorica dr. sc. Dina Ožić Bašić

TERZE, Gabrijela

Likovna scena u Splitu 1970-ih, diplomski rad, mentorica prof. dr. sc. Ljiljana Kolečnik

UGRIN, Petra

Crteži i grafiti na katedralama u Šibeniku, Trogiru i Splitu, diplomski rad, mentor prof. dr. sc. Joško Belamarić

VARDIĆ, Jelena

Ornamentika epigrafskih spomenika vladara i velikaša s prostora ranosrednjovjekovne hrvatske države, diplomski rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

VUKMAN, Luka Dino

Situlska umjetnost, diplomski rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

WRULICH, Tea

Komunalne palače u Šibeniku, Trogiru i Splitu, diplomski rad, mentor prof. dr. sc. Joško Belamarić

2016.**BOTICA, Katarina**

Izgradnja i razvoj kaštelanskih utvrda obitelji Cippico, diplomski rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

BRAJKOVIĆ, Lana

Oficijelne kulturne politike i dinamika alternativne splitske umjetničke scene 1960-ih godina, diplomski rad, mentorica prof. dr. sc. Ljiljana Kolečnik

DERADO, Dora

Koliko je umjetnosti u pripovijesnom stvaralaštvu?, diplomski rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

IVAČIĆ, Ivana

Providurova palača u Hvaru. Povijest, pregradnje, rušenje, konzervacija, diplomski rad, mentor prof. dr. sc. Joško Belamarić

KOKEZA, Ivan

Povijesno-umjetnička djelatnost Ivana Kukuljevića Sakcinskog, diplomski rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

LUČIĆ, Helena

Kamena plastika željeznog doba na Jadrani, diplomski rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

LJUBIČIĆ, Matea

Anagram Art – jezik u suvremenom likovnom izrazu, diplomski rad, mentor doc. dr. sc. Dalibor Prančević

MARKOVLJEV, Nenad

Slikarstvo Baldassare d'Anna u Hrvatskoj, diplomski rad, prof. dr. sc. Radoslav Tomić

MIHANOVIĆ, Anđelko

Pitanje nacionalnog izraza u hrvatskim likovnim umjetnostima od sredine 19. st. do danas – povijest otkrivanja nacionalnog izraza, diplomski rad, mentor prof. dr. sc. Ive Šimat

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

RADOŠ, Ivona

Materijalna baština predrijskog Nezakcija, diplomski rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

STANIĆ, Ana

Artikulacija apstraktne umjetnosti 1950-ih godina u Hrvatskoj, diplomski rad, mentor prof. dr. sc. Ive Šimat, komentor doc. dr. Dalibor Prančević

ŠERIĆ, Antonija

Urbanizam grada Korčule, diplomski rad, mentor prof. dr. sc. Željko Peković

VRANJIĆ, Ana

Usporedba razvoja arhitektonskih sklopova uz Crkve svete Marte u Bijačima i svete Marte u Biskupiji, diplomski rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

2017.**ASTURIĆ, Marina**

Art radionica Lazareti (ARL): inovativne prakse umjetničkog djelovanja, diplomski rad, mentor doc. dr. sc. Dalibor Prančević

CRNJAK, Antonija

Grčki utjecaji u materijalnoj kulturi autohtonih zajednica istočne obale Jadrana u vrijeme helenizma, diplomski rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić
DUPLANČIĆ, Katarina
Konstrukcije orijentalizma na prikazima žena u umjetnosti 20. i 21. stoljeća, diplomski rad, mentor doc. dr. sc. Dalibor Prančević

JURKOVIĆ, Lidija

Benediktinski samostan na Sustipanu, diplomski rad, mentor prof. dr. sc. Joško Belamarić

KRISTIĆ, Tamara

Razvoj oltarnih ograda iz ranog kršćanstva u rani srednji vijek, diplomski rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

NIKOLIĆ, Vanesa

Zoomorfni motivi u predromaničkoj i ranoromaničkoj umjetnosti na istočnoj obali Jadrana, diplomski rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

POLJANEC, Tomislav

Najvažniji aspekti i skulpturalno-arhitektonske dekoracije katedrale sv. Jakova u Šibeniku, diplomski rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

ŠAMANOVIĆ, Ružica

Župna crkva u Katunima i njezin inventar, diplomski rad, mentorica doc. dr. sc. Ivana Čapeta Rakić

ŠUČUR, Antonia

Knjige, muzealije s tisuću poveznica prilog proučavanju Eteltride Przemysl-Capogrosso, diplomski rad, mentorica doc. dr. sc. Helga Zglav Martinac

TROGRLIĆ, Tihana

Povijest i razvitak „staklenih nebodera“ (s osvrtom na djelo Miesa van der Rohea), diplomski rad, mentorica dr. sc. Dina Ožić Bašić

VESANOVIĆ, Meri

Street art i muzejsko-galerijske institucije: mogućnosti i nemogućnosti suradnje, diplomski rad, mentor doc. dr. sc. Dalibor Prančević

VUKUŠIĆ, Ivana

Taktički mediji – oblici suvremene gerilske prakse, diplomski rad, mentor doc. dr. sc. Dalibor Prančević

ŽANKO, Ana

Performans kao instrument društvene dijagnostike u Hrvatskoj, diplomski rad, mentor doc. dr. sc. Dalibor Prančević

ŽUVELA, Viktorija

Oltarne pale XVII. i XVIII. stoljeća u Korčuli, diplomski rad, mentor prof. dr. sc. Radoslav Tomić

2018.**ANIĆ-MATIĆ, Josipa**

Arhitektura grada Hvara u razdoblju od XV. do XVIII. stoljeća, diplomski rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

BARIŠIĆ, Damjana

Antički spoliji na kući don Frane Bulića u Solinskom Tusculumu, diplomski rad, mentorica prof. dr. sc. Jasna Jeličić Radonić, komentorica dr. sc. Ana Torlak

BULOG, Dorja Mandina

Fotoklub Split: priča iz objektivna, diplomski rad, mentor doc. dr. sc. Dalibor Prančević

ČAPALIJA, Klara

Utjecaj osmanske opasnosti na ikonografiju likovnih djela u obalnom dijelu Hrvatske, diplomski rad, mentorica doc. dr. sc. Ivana Čapeta Rakić

ČOSIĆ, Kristina

Portreti XVI. – XVIII. stoljeća iz kneževa dvora u Dubrovniku: odabrani primjeri, diplomski rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

DAJAK, Petra

Što, kako i za koga
kustoski kolektiv WHW
– primjer društveno anga-
žiranog modela izložbene
i kulturne produkcije,
diplomski rad, mentor doc.
dr. sc. Dalibor Prančević

JUROŠ, Ljubica

Starokršćanski sloj arhi-
tekture u Saloni, diplomski
rad, mentor prof. dr. sc.
Željko Peković

KRAGUJEVIĆ, Mia

Komparativna studija pri-
kazivanja žena na primje-
rima slikarstva domaćih
i europskih umjetnika u
razdoblju Fin de siècle,
diplomski rad, mentor doc.
dr. sc. Dalibor Prančević

KVESIĆ, Iva

Ikonografija i ikonologija
fresko ciklusa u crkvi
sv. Marije na Škrilinah u
Bermu, diplomski rad,
mentorica doc. dr. sc.
Ivana Čapeta Rakić

MARTIĆ, Nikolina

Ranosrednjovjekovne
rekonstrukcije ranokršćan-
skih crkava na dalmatin-
skim otocima, diplomski
rad, mentor doc. dr. sc.
Vedran Barbarić

MATIĆ, Gabrijela

Arhitektura sakralnih gra-
devina Splita izgrađenih
od 1990. godine do danas,
diplomski rad, mentor prof.
dr. sc. Željko Peković

PAVLIC JARČEVIĆ, Marija

Tajne o bojama na djelima
starih majstora u Dalmaciji
prema sačuvanim trakta-
tima o slikarstvu, prilog
poznavanju pigmenta ra-
bljenih u starom dalmatin-
skom slikarstvu – odabrani
primjeri, diplomski rad,
mentorica prof. dr. sc.
Ivana Prijatelj Pavičić

ŠERIĆ, Marija

Narona i Vid, diplomski
rad, mentor doc. dr. sc.
Vedran Barbarić, komento-
rica dr. sc. Ana Torlak

2019.**ANDRIĆ, Meri**

Dvorac i perivoj Pejačević
u Virovitici, diplomski rad,
mentor prof. dr. sc. Željko
Peković

BARBARIĆ, Dora

Liturgijsko ruho grada
Splita za vrijeme mletač-
ke uprave 1420. – 1797.,
diplomski rad, mentorica
prof. dr. sc. Ivana Prijatelj
Pavičić

BARETA, Mate

Sveti Ivan Trogirski u likov-
noj umjetnosti Dalmacije
od XV. do XIX. stoljeća,
diplomski rad, mentorica
prof. dr. sc. Ivana Prijatelj
Pavičić

ČARIĆ, Ivan

Prostor i arhitektura split-
skog predgrađa Veli Varoš
od XV. do XIX. stoljeća,
diplomski rad, mentorica
prof. dr. sc. Ivana Prijatelj
Pavičić

ČUKUŠIĆ, Ana

Udruga za suvremenu
umjetnost „Kvart“: politič-
nost umjetnosti, diplom-
ski rad, mentorice Ivana
Meštrov, pred.; doc. dr. sc.
Silva Kalčić

GRGATOVIĆ, Dorotea

Ikonografija odabranih dje-
la Vaska Lipovca i promi-
šljanja o njihovu očuvanju,
diplomski rad, mentorica
doc. dr. sc. Ivana Čapeta
Rakić

KLIŠANIN, Franka

Kritička analiza časopisa
za suvremena likovna
zbivanja „Život umjetnosti“
(1966.–2002.) diplomski
rad, mentorice Ivana
Meštrov, pred.; doc. dr. sc.
Silva Kalčić

KODŽOMAN, Maja

Nadrealistički kontekst
Radovana Ivišića, diplom-
ski rad, mentor doc. dr. sc.
Dalibor Prančević

KOVAČEVIĆ, Ivana

Naslijeđe staroslaven-
ske vjere u umjetnosti
ranog srednjeg vijeka na
Jadranu, diplomski rad,
mentor doc. dr. sc. Vedran
Barbarić

KULUŠIĆ, Duje

Bribirska glavica od pra-
povijesti do novog vijeka,
diplomski rad, mentor doc.
dr. sc. Vedran Barbarić

MATULOVIĆ, Rita

Prijedlog osuvremenjivanja
muzeološke prezentacije
Korčulanskog kamenokle-
sarstva, diplomski rad,
mentor Joško Belamarić

OLUJIĆ, Ana

Oltari i oltarne pale u
Lovreću, diplomski rad,
mentorica doc. dr. sc.
Ivana Čapeta Rakić

PRNJAK, Anđela

Ulična umjetnost u Splitu:
povijesne refleksije i ak-
tualni moment, diplomski
rad, mentor doc. dr. sc.
Dalibor Prančević

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

ŠKORO, Franka

Kamenoklesarske tradicije
Brača i Korčule, diplomski
rad, mentor prof. dr. sc.
Joško Belamarić

ŠTAMBUK, Lea

Ranokršćanska preslojava-
nja antičkih kulturnih mjesta
na području Dalmacije,
diplomski rad, mentor doc.
dr. sc. Vedran Barbarić

TOLIĆ, Lucija

Prikazi božanstava na
novcu grčkih gradova u
Dalmaciji, diplomski rad,
mentorica doc. dr. sc. Ana
Torlak

2020.**ČAČINOVIĆ, Ines**

Pojam utopije u ranom
i visokom modernizmu,
diplomski rad, mentorica
doc. dr. sc. Silva Kalčić

ILIĆ, Natalija

Sakralna baština Viškog
arhipelaga, mentor doc. dr.
sc. Vedran Barbarić

PENSA, Maša

Komunikacija u muzejima
prilagođena osobama s in-
validitetom, diplomski rad,
mentor doc. dr. sc. Vedran
Barbarić

ŠKARICA, Paula

Nadrealizam u opusu
Josipa Seissela, diplomski
rad, mentorica doc. dr. sc.
Silva Kalčić

UJEVIĆ, Antonija

Fragmenti oltarnih ograda
u ranom srednjem vijeku
na splitskom poluotoku,
diplomski rad, mentor doc.
dr. sc. Vedran Barbarić
VUKOVIĆ, Karmen
Ranokršćanski mozaici i
freske u Dalmaciji, diplom-
ski rad, mentor doc. dr. sc.
Vedran Barbarić

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

POPIS TEMA ZAVRŠNIH RADOVA NA ODSJEKU ZA
POVIJEST UMJETNOSTI FILOZOFSKOG FAKULTETA U SPLITU

2008.

SOLDATIĆ, Klaudija
Francisco Goya ciklus
crnih slika, završni rad,
mentorica prof. dr. sc.
Ivana Prijatelj Pavičić

2009.

BALIĆ, Marija
Ikone i raspela roman-
tičkog sloga u Hrvatskoj
umjetnosti, završni rad,
mentorica dr. sc. Daniela
Mateić Poljak

BRAKUS, Anita
Ranosrednjovjekovno
zidno slikarstvo južne
Hrvatske, završni rad,
mentorica mr. sc. Ita Pra-
ničević Borovac

JANJIŠ, Kristina
Kopije po Federiku Benko-
viću u Galeriji umjetnina u
Splitu, završni rad, men-
torica prof. dr. sc. Ivana
Prijatelj Pavičić

JUNAKOVIĆ, Iva
Izidin kult, završni rad,
mentorica prof. dr. sc.
Jasna Jeličić Radonić

KAŠTELAN, Nela
Dionizije stariji i spomenici
novog doba, završni rad,
mentorica prof. dr. sc.
Jasna Jeličić Radonić

MILOVAC, Petra
Moderna arhitektura,
završni rad, mentorica dr.
sc. Dina Ožić Bašić

MIŠKIĆ, Lana
Zlatno doba Dubrovnika
– zlatarstvo, završni rad,
mentorica prof. dr. sc.
Ivana Prijatelj Pavičić

PERICA, Hrvatin
Ikone gotičko-bizantskog
sloga u Dalmaciji, završni
rad, mentorica dr. sc.
Daniela Mateić Poljak

ROIĆ, Jure
Antičko naslijeđe u ro-
maničkoj skulpturi Splita
i Trogira, završni rad,
mentorica dr. sc. Daniela
Mateić Poljak

SAMARDŽIJA, Ivan
Ranosrednjovjekovne
crkve na zapadu splitskog
poluotoka, završni rad,
mentorica mr. sc. Ita Pra-
ničević Borovac

TOMELJAK, Ivan
Ranosrednjovjekovne sa-
kralne građevine istočno
od povijesne jezgre Splita,
završni rad, mentorica mr.
sc. Ita Praničević Borovac

TRIVA, Ivana
Splitske zidine u XVII.
i XVIII. st., završni rad,
mentorica prof. dr. sc.
Ivana Prijatelj Pavičić

2010.

BARABA, Maja
Ženski akt – vječna tema
u slikarstvu, završni rad,
mentor prof. dr. sc. Ivo
Babić

BATINIĆ, Marina
Povijest konzervator-
sko-restauratorskih rado-
va na katedrali Sv. Duje,
završni rad, mentor prof.
dr. sc. Željko Peković

BABIĆ, Kristina
Branimirovi natpisi i rano-
srednjovjekovne crkve ko-
jima su pripadali, završni
rad, mentorica mr. sc. Ita
Praničević Borovac

BELAS, Sandra
Starokršćanska i rano-
srednjovjekovna skulptura
u Trogiru, završni rad,
mentorica mr. sc. Ita Pra-
ničević Borovac

BOLJAT, Anđela
Župna crkva uznesenja
BDM u Kaštel Lukšiću,
završni rad, mentorica
prof. dr. sc. Ivana Prijatelj
Pavičić, komentorka Ivana
Čapeta Rakić

BOSNIĆ, Ana
Starokršćanska i predro-
manička arhitektura otoka
Korčule i Pelješca, završni
rad, mentorica mr. sc. Ita
Praničević Borovac

BUČEVIĆ, Ana
Preobrazbe i preinake
antičkih prostora Diokleci-
janove palače u ranosred-
njovjekovne crkve, završni
rad, mentorica mr. sc. Ita
Praničević Borovac

DEBAK, Ivana
Auguste Rodin: „Vrata pa-
kla“, završni rad, mentori-
ca doc. dr. sc. Dunja Pivac

KAKIĆ, Maja
Romanička arhitektura
grada Trogira, završni rad,
mentorica dr. sc. Daniela
Mateić Poljak

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

KALEBIĆ, Lovorka
Značaj prvog hrvatskog
salona u kontekstu razvoja
hrvatske moderne, završni
rad, mentorica doc. dr. sc.
Dunja Pivac

PEROJEVIĆ, Adriana
Doprinos Ćirila Metoda
Ivekovića izgradnji Saraje-
va u doba historijskih stilo-
va, završni rad, mentorica
doc. dr. sc. Dunja Pivac

PLAZIBAT, Ivona
Moda XIX. stoljeća i njen
odraz u Hrvatskoj i Splitu,
završni rad, mentorica doc.
dr. sc. Dunja Pivac

PLAZIBAT, Marija
Kasnoantička Salona i
Ejnar Dyggve, završni rad,
mentorica mr. sc. Ita Pra-
ničević Borovac

RAOS, Mia
Lokalitet samostana Sv.
Ante na Poljudu (s osvrtom
na problematiku crkve Sv.
Marije na Poljudu), završni
rad, mentorica dr. sc.
Daniela Mateić Poljak

SINOVČIĆ, Marina
Teorija boje prema Goet-
heu, završni rad, mentor
prof. dr. sc. Ivo Babić

ŠARIĆ, Jasmina
Estetska koncepcija Pla-
tona i Aristotela, završni
rad, mentor prof. dr. sc. Ivo
Babić

TRUTANIĆ, Andrea
Grupa šestorice autora
– fenomen artistskog ko-
lektiva, završni rad, mentor
prof. dr. sc. Ive Šimat

ZORANOVIĆ, Petra
Konceptualni habitus Bra-
ce Dimitrijevića (pregled
umjetničke aktivnosti),
završni rad, mentor prof.
dr. sc. Ive Šimat

2011.

BIKIĆ, Jelena
Razvoj Konstantinopolisa,
završni rad, mentorica dr.
sc. Daniela Mateić Poljak

BUBIĆ, Maja
Jean-Michel Basquiat,
završni rad, mentor prof.
dr. sc. Ive Šimat

LUČIN, Mirta
Elementi simbolizma u
slikarstvu Mirka Račkog,
završni rad, mentorica doc.
dr. sc. Dunja Pivac

MANDAC, Petra
Gotički stilovi u arhitek-
turi Engleske, završni rad,
mentorica dr. sc. Daniela
Mateić Poljak

MARKOTA, Jelena
Feministički diskurs Sanje
Iveković (pregled umjet-
ničke aktivnosti), završni
rad, mentor prof. dr. sc. Ive
Šimat

MARTINOVIĆ, Nina
Ikonološka analiza Bogoro-
dice Zaštitnice sa svecima
iz samostana sv. Ante na
Poljudu u Splitu, završni
rad, mentor dr. sc. Branko
Jozić

MODRIĆ, Katica
Dušan Džamonja i željezo
doba hrvatske skulpture,
završni rad, mentor prof.
dr. sc. Ive Šimat

PULJIĆ, Željka
Jackson Pollock i njegov
utjecaj na suvremenu
umjetnost, završni rad,
mentor prof. dr. sc. Ive
Šimat

RAJIĆ, Tina
Performativni iskazi Vlaste
Delimar, završni rad, men-
tor prof. dr. sc. Ive Šimat

ROGIĆ, Maja
Romaničko slikarstvo u
Istri, završni rad, mentori-
ca dr. sc. Daniela Mateić
Poljak

STANIĆ, Ana
Manifestni istup i strateške
likovne pozicije grupe
EXAT-51, završni rad, men-
tor prof. dr. sc. Ive Šimat

ŠUSTIĆ, Daniela
Pierre-Auguste Reno-
ir – kroničar građanskog
društva s kraja 19. stoljeća,
završni rad, mentorica doc.
dr. sc. Dunja Pivac

TADIĆ, Ivana
Doprinos Kamila Tončića
secesijskoj arhitekturi Spli-
ta, završni rad, mentorica
doc. dr. sc. Dunja Pivac

UGRIN, Maria
Iliri, završni rad, mentorica
prof. dr. sc. Jasna Jeličić
Radonić

ZELIĆ, Anita
Utjecaj fotografije na
slikarstvo 20. stoljeća,
završni rad, mentor prof.
dr. sc. Ive Šimat

2012.

BELAVA, Ivanka
Teme vanitasa u nizozem-
skom slikarstvu 17. stolje-
ća, završni rad, mentorica
prof. dr. sc. Ivana Prijatelj
Pavičić, komentorka Ivana
Čapeta Rakić

BEOVIĆ, Lana
Helvetica, završni rad,
mentorica dr. sc. Dina Ožić
Bašić

BEŠLIĆ, Katica
Kandinski i Bauhaus, za-
vršni rad, mentor prof. dr.
sc. Ive Šimat

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

BRAJKOVIĆ, Lana

Društveno angažirani dizajn Mirka Ilića, završni rad, mentorica dr. sc. Dina Ožić Bašić

ČELAN, Ivona

Interpretativni ključ kod Vermeera: Vermeer i motiv ljubavnog pisma, završni rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

DESPOT, Sergej

Škrinja sv. Šimuna u Zadru, završni rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

DINIELLI, Anita

Dizajn stolica (od starog vijeka do 60-tih godina XX. stoljeća), završni rad, mentorica dr. sc. Dina Ožić Bašić

ETEROVIĆ, Ines

Kiparski modusi Alema Korkuta, završni rad, mentor prof. dr. sc. Ive Šimat

KARMELIĆ, Pjero

Walter Benjamin: Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije, završni rad, mentor prof. dr. sc. Ivo Babić

KESIĆ, Božo

SANDRA STERLE – umjetnička i edukacijska djelatnost, završni rad, mentor prof. dr. sc. Ive Šimat

HRABAR, Maja

Utjecaj japanskih „ukiyo-e“ grafika na slikarstvo Vincenta van Gogha, završni rad, mentorica doc. dr. sc. Dunja Pivac

LUČIĆ, Helena

Splitska moderna arhitektura između dva rata, završni rad, mentorica dr. sc. Dina Ožić Bašić

MIHOVILOVIĆ, Antonija

Žene Bauhausa, završni rad, mentorica dr. sc. Dina Ožić Bašić

MALOVAN, Mirjana

Barokno slikarstvo u Hrvacama, završni rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

MATIJAŠ, Ante

Nikola Ivanov Firentinac u Trogiru – Kapela bl. Ivana Ursinija, završni rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

NIMAC, Ines

Šejla Kamerić – Pregled umjetničke aktivnosti, završni rad, mentor prof. dr. sc. Ive Šimat

PARAĆ, Dora

Likovni prikazi rimskih božanstava u Salonu, završni rad, mentorica prof. dr. sc. Jasna Jeličić Radonić

PAVLINUŠIĆ, Jelena

Razvoj plakata u Hrvatskoj, završni rad, mentorica dr. sc. Dina Ožić Bašić

POLJIČANIN, Ivana

Grafički dizajn u radu Borisa Ljubičića, završni rad, mentorica dr. sc. Dina Ožić Bašić

POSAVEC, Anja

Vino u likovnoj umjetnosti baroka, završni rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

ŠAMADAN, Silvija

Hrvatski web dizajn, završni rad, mentorica dr. sc. Dina Ožić Bašić

TERZE, Gabrijela

Dizajn proizvoda Alvara Aalta, završni rad, mentorica dr. sc. Dina Ožić Bašić

VRDOLJAK, Mirjana

Boris Bućan, završni rad, mentorica dr. sc. Dina Ožić Bašić

2013.**BOTICA, Katarina**

Povijest arhitektonskog razvoja kule Cippico u Kaštel Novom, završni rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

CRNJAK, Antonija

Antički Sikuli, završni rad, mentorica prof. dr. sc. Jasna Jeličić Radonić

DIVAC, Nataša

Westwerk u predromaničkoj arhitekturi Dalmacije, završni rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

DŽAFO, Dajana

Our City Dreams – različiti načini umjetničkog djelovanja u urbanom okolišu, završni rad, mentor doc. dr. sc. Dalibor Prančević

LJUBIČIĆ, Matea

Pojam održivosti u dizajnu hrvatskih autora, završni rad, mentorica dr. sc. Dina Ožić Bašić

NEJAŠMIĆ, Nera

Ranokršćanska baština otoka Braća, završni rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

PARČINA REŠIĆ, Anri

Salonitanski forum, završni rad, mentorica prof. dr. sc. Jasna Jeličić Radonić

RADOŠ, Ivona

Vodnjanske mumije, završni rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

REPANIĆ, Pino

Stambena arhitektura grada Visa u 17. i 18. stoljeću, završni rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

SARADŽIĆ, Adriana

Značaj EXATA 51 za povijest i teoriju hrvatskog dizajna, završni rad, mentorica dr. sc. Dina Ožić Bašić

ŠERIĆ, Antonija

Andrija Aleši u Trogiru, završni rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

VARDIĆ, Jelena

Lokaliteti vladarskih dvorova ranosrednjovjekovne Hrvatske države, završni rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

ŽUVELA, Viktorija

Predromanički zvonici u Dalmaciji, završni rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

2014.**ANIĆ Matić, Josipa**

Arhitektura grada Hvara u razdoblju od XV. do XVIII. stoljeća, završni rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

BULOG, Dorja Mandina

Dokument, empatija, perspektiva – Fotografija za vrijeme Domovinskog rata, završni rad, mentor doc. dr. sc. Dalibor Prančević

DERADO, Dora

Šamanizam, obredi, umjetnost – nekoliko usporednica na primjerima umjetničkog djelovanja Jacksona Pollocka i Josepha Beuysa, završni rad, mentor doc. dr. sc. Dalibor Prančević

ČAGALJ, Josipa

Ranokršćanska baština Splita, završni rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

DUPLANČIĆ, Katarina

Islamski ornament i njegov utjecaj na zapadnoeuropsku umjetnost kasnog srednjeg i ranog novog vijeka, završni rad, mentorica doc. dr. sc. Ivana Čapeta Rakić

JONJIĆ, Nensi

Problematika reljefa kasnoantičkog i ranosrednjovjekovnog razdoblja u zaleđu Dalmacije, završni rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

JURIĆ, Ivana

Ranokršćanske dvojne crkve u Dalmaciji, završni rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

JURIĆ, Nina

Performans, politika i otpor u recentnoj splitskoj umjetnosti, završni rad, mentor doc. dr. sc. Dalibor Prančević

KOKEZA, Ivan

Stambena arhitektura 17. i 18. stoljeća na području Trogira i Čiova, završni rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

KRISTIĆ, Tamara

Oltarne pregrade u ranokršćanskoj Dalmaciji, završni rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

MARETIĆ, Rudolf

Sakralna arhitektura 17. i 18. stoljeća na području Trogira i Čiova, završni rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

MARTIĆ, Nikolina

Antički hramovi na istočnom Jadranu, završni rad, mentorica prof. dr. sc. Jasna Jeličić Radonić

MIHANOVIĆ, Anđelko

Robert Frangeš Mihanović – novine i pomaci u modernom hrvatskom kiparstvu, završni rad, mentor doc. dr. sc. Dalibor Prančević

MIHANOVIĆ, Vini

Frank Lloyd Wright, završni rad, mentorica dr. sc. Dina Ožić Bašić

PASTUOVIĆ, Marita

Prikaz anđela i arkandela u splitskoj likovnoj baštini srednjovjekovlja i ranog novovjekovlja, završni rad, mentorica doc. dr. sc. Ivana Čapeta Rakić

POLJANEC, Tomislav

Uloga Thea van Doesburga u De Stijlu, završni rad, mentorica dr. sc. Dina Ožić Bašić

RADMAN, Daria

Uloga žene u umjetnosti kasnog srednjeg vijeka i ranog novog vijeka, završni rad, mentorica doc. dr. sc. Ivana Čapeta Rakić

SUČIĆ, Katarina

Obiteljske kuće Le Corbusiera, završni rad, mentorica dr. sc. Dina Ožić Bašić

ŠAMANOVIĆ, Ružica

Kreacija okupana božanskim svjetlošću: opatija Saint Denis u Parizu, završni rad, mentorica doc. dr. sc. Ivana Čapeta Rakić

ŠERIĆ, Marija

Arhitektura crkava naronitanske biskupije, završni rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

TRESKAVICA, Mirela
Stambena arhitektura Dubrovnika 17. i 18. stoljeća, završni rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

TROGRLIĆ, Tihana
Crkve jednobrodnog kupolnog tipa, završni rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

VESANOVIĆ, Meri
Danteova Božanstvena komedija kao vrelo za likovna djela, završni rad, mentorica doc. dr. sc. Ivana Čapeta Rakić

VRDOLJAK, Mirela
Mies van der Rohe – „Arhitektura kože i kostiju“, završni rad, mentorica dr. sc. Dina Ožić Bašić

VUKAS, Ana
Sveta geometrija i srednjovjekovna ikonografija na primjeru katedrale u Chartresu, završni rad, mentorica doc. dr. sc. Ivana Čapeta Rakić

ŽANKO, Ana
Tom Gotovac: između privatnog i javnog, završni rad, mentor doc. dr. sc. Dalibor Prančević

2015.

BARIŠIĆ, Damjana
Kult mučenika na istočnoj obali Jadrana, završni rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

BREKO, Mirna
Utjecaj umjetnosti Indijana na rad umjetnika 20. stoljeća, završni rad, mentor prof. dr. sc. Ive Šimat

ČAPALIJA, Klara
Protuosmanska ikonografija na likovnim djelima istočne obale Jadrana, završni rad, mentorica doc. dr. sc. Ivana Čapeta Rakić

DAJAK, Petra
Primjeri arhitekture socijalističkog režima – Stambena arhitektura Trstenika, završni rad, mentorica dr. sc. Dina Ožić Bašić

JERIČEVIĆ, Anamarija
Goticke slikarstvo u Splitu, završni rad, mentorica doc. dr. sc. Ivana Čapeta Rakić

JURKOVIĆ, Lidija
Stil i ikonografija gotičkih fresko ciklusa u crkvi Santa Croce u Firenci, završni rad, mentorica doc. dr. sc. Ivana Čapeta Rakić

MATULOVIĆ, Rita
Arhitektura i urbanizam grada Korčule u XV. i XVI. stoljeću, završni rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

MIŠE, Marija
Talijanski dizajn XX. stoljeća, završni rad, mentorica dr. sc. Dina Ožić Bašić

ŠULJAK, Matea
Prikazi sv. Vlaha u dubrovačkom slikarstvu i skulpturi XV. i XVI. stoljeća, završni rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

2016.

BILOTA, Kristina
Ilustracija u Hrvatskoj od 1990. godine do danas, završni rad, mentorica dr. sc. Dina Ožić Bašić

JELIČIĆ, Jelena
Umjetničke i kustoske pozicije Antuna Maračića, završni rad, mentor doc. dr. sc. Dalibor Prančević

KALINIĆ, Antea
Skandinavski dizajn od 1950. do danas, završni rad, mentorica dr. sc. Dina Ožić Bašić

KLIŠANIN, Franka
Uloga riječi/teksta u slici Nives Kavurić Kurtović, završni rad, mentor prof. dr. sc. Ive Šimat

KOVAČEVIĆ, Ivana
Dizajnerski opus Maria-nne Brandt, završni rad, mentorica dr. sc. Dina Ožić Bašić

KRAGUJEVIĆ, Mia
Francuski modni dizajn XX. stoljeća, završni rad, mentorica dr. sc. Dina Ožić Bašić

LELAS, Martina
Razvoj grada Omiša do kraja 18. stoljeća, završni rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

MATIĆ, Gabrijela
Crkva Svetog Spasa na vrelu Cetine, završni rad, mentor prof. dr. sc. Željko Peković

MUŠCET, Ora
Povezivanje unutarnjeg i vanjskog prostora u stambenoj arhitekturi moderne, završni rad, mentorica dr. sc. Dina Ožić Bašić

OLUJIĆ, Ana
Kolorit u djelima Henrija Matissea, završni rad, mentor prof. dr. sc. Ive Šimat

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

PRNJAK, Andela
Razvitak hrvatskog stripa i njegova upotreba u grafičkom dizajnu, završni rad, mentorica dr. sc. Dina Ožić Bašić, komentatorica Ivana Meštrov, pred.

ŠTAMBUK, Lea
Predkršćanski elementi na ranokršćanskim sarkofazima u Dalmaciji, završni rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

TOLIĆ, Nina

Ranosrednjovjekovne polikronne crkve na teritoriju Hrvatske, završni rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

2017.

BARETA, Mate
Prikazi sv. Ivana Trogirskog u trogirskom slikarstvu XVII. i XVIII. stoljeća, završni rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

BIŽACA, Lucija
Ranokršćanske krstionice na otoku Braču, završni rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

ČAČINOVIĆ, Ines
Utjecaj industrijalizacije na konstruktivizam u umjetnosti 20. stoljeća, završni rad, mentor prof. dr. sc. Ive Šimat

ČUKUŠIĆ, Ana
Modernizam u sakralnom slikarstvu Hrvatske (primjeri novije sakralne umjetnosti), završni rad, mentor prof. dr. sc. Ive Šimat

GRGATOVIĆ, Dorotea
Vasko Lipovac – djela i motivi potaknuti religijom, završni rad, mentor doc. dr. sc. Dalibor Prančević

ILIĆ, Natalija
Radovanov portal i portali sv. Marka u Veneciji: komparativna studija, završni rad, mentorica doc. dr. sc. Ivana Čapeta Rakić

MATIJAŠEVIĆ, Marija
Secesijski plakat i komercijalni grafički dizajn u Hrvatskoj početkom 20. stoljeća, završni rad, mentor prof. dr. sc. Ive Šimat

MILOŠEVIĆ, Jelena
Rimski vojni logor Tilurium, završni rad, mentorica dr. sc. Ana Torlak

PERDIĆ, Antonela
Romanička faza zvonika sv. Duje i splitske katedrale, završni rad, mentorica doc. dr. sc. Ivana Čapeta Rakić

PRANČIĆ, Marina
Dioklecijanov palača, završni rad, mentorica dr. sc. Ana Torlak

ŠKORO, Franka
Slikarstvo 15. i 16. stoljeća na Korčuli, završni rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

2018.

ABRAMOVIĆ, Ines
Seusovo blago i kasnoantičke ostave srebrnih predmeta iz Hrvatske, završni rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

BOSNIĆ, Tomislav
Recepcija mitoloških bića u zapadnom kršćanstvu na istočnoj obali Jadrana, završni rad, mentorica doc. dr. sc. Ivana Čapeta Rakić

BOŠNJAK, Ivana
17. i 18. stoljeće u Drnišu, završni rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

ČAPETA, Filipa Dora
Ejnar Dyggve i Salona, završni rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

DURDOV, Magdalena
Modernost, feministička kritika i teorija likovnih umjetnosti, završni rad, mentorica Ivana Meštrov, pred.

GAVRAN, Mia
Ranokršćanska topografija Cetinske krajine, završni rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

GUSIĆ, Monika
Arhitekt Friedrich Schmidt i katedrala u Đakovu, završni rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

IVIŠIĆ, Ana
Donatorice likovnih djela na Jadranu u razdoblju kasnog srednjeg i ranog novog vijeka, završni rad, mentorica doc. dr. sc. Ivana Čapeta Rakić

LEMO, Lorena
Andy Warhol: Artist And Art, završni rad, mentor doc. dr. sc. Dalibor Prančević

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

JURKOVIĆ, Vana

Arhitektura dubrovačke katedrale, završni rad, mentorica doc. dr. sc. Ivana Čapeta Rakić

JOSIPOVIĆ, Irena

Solin u ranom srednjem vijeku, završni rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

KUJUNDŽIĆ, Laura

Barokna tvrđava u Slavonskom Brodu, završni rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

NOVAK, Jelena

Caravaggizam u djelima Artemisije Gentileschi, završni rad, mentorica doc. dr. sc. Ivana Čapeta Rakić

STJEPANOVIĆ, Monika

Prostor Kaštela u ranom srednjem vijeku, završni rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

2019.**ČUDINA, Karla**

Iannis Xenakis: arhitektura kao izvedbena praksa-in-tersekcija arhitekture i glazbe, završni rad, mentorica Ivana Meštrović, pred.; doc. dr. sc. Silva Kalčić

CVETKO, Lea

Bestijarij Radovanovog portala, završni rad, mentorica doc. dr. sc. Ivana Čapeta Rakić

EČIM, Lucija

Odjeci feminizma, misticizma i migracija u slikarstvu u Remedios Varo, završni rad, mentorice Ivana Meštrović, pred.; doc. dr. sc. Silva Kalčić

GUCEK, Nikolina

Salonitanski mozaici antičkog razdoblja, završni rad, mentorica dr. sc. Ana Torlak

KLIŠKIĆ, Megi

Simbolika cvijeća u baroknom slikarstvu, završni rad, mentorica doc. dr. sc. Ivana Čapeta Rakić

KEŽIĆ, Nikola

Najistaknutiji primjeri gotičke umjetnosti u Zagrebu, završni rad, mentorica doc. dr. sc. Ivana Čapeta Rakić

MADIR, Petra

Kult Dijane u rimskoj provinciji Dalmaciji, završni rad, mentorica dr. sc. Ana Torlak

MARKUŠIĆ, Gabriella

Geste boli u likovnoj umjetnosti kasnog srednjeg vijeka i ranog novog vijeka, završni rad, mentorica doc. dr. sc. Ivana Čapeta Rakić

NADILO, Tomislav

Barokna arhitektura u Blatu na Korčuli, završni rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

PETRIČEVIĆ, Valentina

Barokna arhitektura u Splitu, završni rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

2020.**BAŠIĆ, Frane**

Tokali crkva u Goreme, završni rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

BORZIĆ, Petra

Antički ostatci na području Kaštel Sućurca, završni rad, mentorica dr. sc. Ana Torlak

BATOVANJA, Vjekoslava

Proizvodi zlatarskog obrta bizantske provenijencije u Cetinskoj krajini od VI. do XII. stoljeća, završni rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

BOŽULIĆ, Ivana

Hotel park u Splitu, završni rad, mentorica doc. dr. sc. Silva Kalčić

ČAVKOSKA, Ket

Ranosrednjovjekovna sakralna arhitektura Stona i okolice, završni rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

ČELAN, Antonela

Figuralnost u klesarstvu ranog srednjeg vijeka na tlu Hrvatske, završni rad, mentor doc. dr. sc. Vedran Barbarić

ĆUK, Tihana

Kombinat „Jugoplastika“: rakurs jednog povijesno-umjetničkog pogleda, završni rad, mentor doc. dr. sc. Dalibor Prančević, komentorica Kristina Babić, pred.

IVANIŠEVIĆ, Marija

Dora Maar, umjetnički put i biografske refleksije, završni rad, mentor doc. dr. sc. Dalibor Prančević

MEŠTROVIĆ GALUNIĆ, Viktorija

Valorizacija umjetničke aktivnosti Marina Tartaglie u povijesti umjetnosti u Hrvatskoj, završni rad, mentor doc. dr. sc. Dalibor Prančević

MLADAR, Marija

Salona u ranocarskom razdoblju, završni rad, mentorica dr. sc. Ana Torlak
PRIŽMIĆ, Nikola
Marko Andrijić, završni rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

PRPA, Frane

Osmanska i barokna arhitektura grada Drniša, završni rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

RADIĆ, Nina

Utjecaj Bauhausa na hrvatsku umjetničku produkciju, završni rad, mentorica doc. dr. sc. Silva Kalčić

Radovčić, Bruna-Paula

Tvrđave Barone i Sv. Ivan u Šibeniku, završni rad, mentorica prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić

ŠPIKA, Ana

Primijenjene umjetnosti u razdoblju Hrvatskog narodnog preporoda, završni rad, mentorica doc. dr. sc. Silva Kalčić

TIGANJ, Andrea

Oskar Herman i njegova pozicija u modernoj umjetnosti u Hrvatskoj, završni rad, mentor doc. dr. sc. Dalibor Prančević

TOMIĆ, Lea

Odnos prema industrijskoj arhitekturi moderne danas na odabranim primjerima arhitekta Stanka Fabrisa, završni rad, mentorica Kristina Babić, pred.

Ana Torlak, dr. sc., docentica je na Odsjeku povijesti umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Splitu. Trenutačno obnaša i dužnost pročelnice Odsjeka te ECTS koordinatorice Fakulteta. Kao dobitnica stipendije Ernst Mach Grant boravila je u Beču 2014. godine te je obranila doktorsku disertaciju na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu 2015. godine. Fokus njezinih znanstvenih interesa usmjeren je na povijest istraživanja Salone, osobito tijekom 19. stoljeća, te na bilješke o spomenicima i lokalitetima u Saloni kod putopisaca do početka 20. stoljeća. Osim toga, piše radove u kojima se bavi formiranjem privatnih zbirki antičkih spomenika tijekom 19. stoljeća te topografijom antičke Salone. Radove objavljuje u različitim znanstvenim časopisima i drugim publikacijama. Sudjelovala je u nizu konferencija, uglavnom međunarodnih. Članica je uredništva *Zbornika radova Filozofskog fakulteta u Splitu*, kao i Književnog kruga, Split te Društva povjesničara umjetnosti Hrvatske.

Ana Torlak, PhD, holds the position of Assistant Professor at the Department of Art History, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split. Currently, she is the Head of the Department of Art History and the faculty's ECTS coordinator. In 2014, she was awarded the pre-doctoral grant Ernst Mach in Vienna, and she successfully defended her PhD dissertation in 2015 at the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb. Her research focuses on historical excavations at Salona, with a special emphasis on excavations in the 19th century and travelers' notes on ancient monuments. Additionally, she explores topics such as private collections of ancient monuments in the 19th century, ancient cults, and the ancient topography of Roman Salona. She has contributed to various reputable academic journals and other publications both domestically and internationally. She has delivered lectures at a number of symposia, mostly internationally. She is a member of the editorial board of the Journal of the Faculty of Humanities and Social Sciences in Split. In addition, she is a member of the Croatian Art Historians' Association and the Literary Circle Split.

Snježana Dimzov, dr. sc., knjižničarska je savjetnica i voditeljica Knjižnice Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Splitu. Završila je diplomski Učiteljski studij na Fakultetu Prirodoslovno-matematičkih znanosti i odgojnih područja u Splitu i informacijske znanosti na Sveučilištu u Zadru, gdje je sudjelovala u postdiplomskom studiju Društvo znanja i prijenos informacija te stekla stupanj doktora znanosti. Tema njezinoga doktorskog rada je „Uloga sveučilišne knjižnice u digitalnom okruženju s obzirom na informacijsko ponašanje studenata humanističkih znanosti“. Radila je kao učiteljica i knjižničarka u osnovnoj školi. Sudjelovala je na brojnim međunarodnim konferencijama, u dvama Erasmus+ projektima i objavila brojne članke. Članica je Društva knjižničara.

Snježana Dimzov, Phd, is the librarian consultant and head librarian at the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split. She obtained her master's degree in teacher education from the Faculty of Science, Mathematics, and Education, University of Split, and her master's degree in librarianship from the Department of Information Sciences, University of Zadar. She completed her postgraduate studies programme in social sciences with a thesis on "Knowledge Society and Information Transfer" at the University of Zadar and obtained her PhD with a dissertation on "The Role of University Libraries in the Digital Environment, with Regard to the Informational Behaviour of Students in the Humanities." She has taught in primary school and worked as a primary school librarian. She has participated in a number of international conferences and two Erasmus+ projects, and she has authored numerous articles. She is a member of the Croatian Librarians' Association.

Quantitative Analysis of MA and BA Theses at the Department of Art History, Faculty of Arts and Social Sciences, University of Split

On the occasion of the fifteenth anniversary of the Department of Art History at the Faculty of Arts and Social Sciences, University of Split, this paper presents a comprehensive overview and analysis of MA and BA theses defended at the department. Given the programme's two majors, the objective has been to examine and showcase students' interest in art historical topics, as well as specific branches within the discipline. Data on MA and BA theses were collected by analysing digital repositories from the library catalogue and the institutional repository (Metelwin and Dabar). The paper also includes a tally and listing of articles derived from MA and BA theses, published in academic journals, as well as prize-winning works. Additionally, as an appendix to the paper, a comprehensive list of all MA and BA theses has been provided, organized according to the aforementioned databases.

RADIONICA LIKOVNE KRITIKE: KAKO PISATI O SUVREMENOJ UMJETNOSTI U 2020. POD NAZIVOM „PISATI O GRADU“

Silva Kalčić

POVIJEST UMJETNOSTI
KAO OTVORENI PROJEKT

Radionica likovne kritike „Pisati o suvremenoj umjetnosti“, koju već tradicionalno organizira HS AICA u suorganizaciji s ULUPUH-om i od 2019. godine Filozofskim fakultetom u Splitu, 2020. godine nosila je naslov „Pisati o gradu“, a obuhvaćala je i dvije radionice fotografije pod vodstvom Duške Boban (Split) i Marka Ercegović (Zagreb). Tema grada vezana je uz aktualnu situaciju karantene, zagrebački potres 22. ožujka 2020. i situaciju nakon njega te je svojevrsni hommage gradu pogođenom prirodnom katastrofom. Radionica „Pisati o gradu“ fokusirana je na propitivanje suvremenog stanja graditeljske baštine, pitanje interpolacija i kontrastnih interpolacija, fenomen „ukinuća“ urbanizma kao nasljeđa 19. stoljeća; također, u fokusu su umjetnički projekti/radovi, kao i umjetničke strategije kojima se uspostavlja, prema Ranciéreovu rječniku, politički prostor u umjetnosti, u kojem ušutkani dobivaju glas, a nevidljivi vidljivost. Naša je zadaća kritički vrednovati, ali i senzibilizirati te obrazovati javnu i stručnu publiku, šireći tako horizont njezine recepcije i uspostavljajući kritičku svijest. U svojstvu foruma koji okuplja stručnu javnost, nastojimo upozoriti na nesagledive posljedice daljnjeg marginaliziranja likovne teorije i kritike u ovoj sredini te dati smjernice ponovnog jačanja toga važnog segmenta unutar područja likovnih i vizualnih umjetnosti, posebice u današnje vrijeme, gdje su solidarizacija i interdisciplinarni dijalog prijeko potrebni. Kvalitetna likovna kritika te relevantna i jasna prezentacija moderne i suvremene umjetničke produkcije u javnim medijima sastavni je aspekt umjetničke kulture u cjelini. Njena zadaća jest kritički vrednovati, ali i senzibilizirati i obrazovati publiku, šireći horizont recepcije i uspostavljajući kritičku svijest. U organizaciji Hrvatske sekcije AICA-e te u suradnji s lokalnim institucijama u Zagrebu i Splitu, radionica pridonosi razvoju grada kao kulturnog i obrazovnog središta, afirmirajući njegove kulturne ustanove i strukovne udruge kao prepoznatljiva mjesta znanja i umjetnosti.

U vremenu u kojem javni medijski prostor za likovnu kritiku rapidno nestaje, kontinuirano održavanje radionice svojevrsni je zagovor kritičkog pisanja i kritičke refleksije kao nužnog i bitnog čimbenika razvoja kvalitetne suvremene umjetničke scene, odnosno hrvatske kulturne javnosti.

Cilj tako zamišljene radionice jest obrazovni. Radionica nudi dodatnu teorijsku i praktičnu edukaciju kao nadopunu sveučilišnih programa studija u umjetnosti i kulturi, a koji se podrazumijevaju u profesiji likovnog kritičara

u javnim medijima. Vježbajući se u konkretnoj praksi pisanja likovnokritičkih žanrova, polaznici aktiviraju eventualno pasivno ranije stečeno znanje o umjetnosti i njenoj društvenoj ulozi. Stječući iskustvo verbalne artikulacije vlastitih stavova i sudova, polaznici uče proizvesti jasnu i relevantnu informaciju o umjetničkoj produkciji u funkciji njene javne komunikacije.

Organizatori i voditelji programa svojim su praktičnim i teorijskim iskustvom pružili dodatnu mogućnost edukacije, odnosno radionica u Splitu spaja se s fakultetskom nastavom na srodnom kolegiju. Putem predavanja i seminarskog rada, ciljanim posjetima izložbama, čitanjem referentne literature te samostalnim pisanjem i radom na tekstu polaznici radionice suočit će se s temeljnim aspektima i načelima pisanja likovne kritike te praktično okušati u toj disciplini. Posebna je tema kriterij vrednovanja društveno angažirane umjetničke prakse, kao i odnosa likovne kritike i mainstream kulture masovnih medija. Kvalitetna likovna kritika te relevantna i jasna prezentacija moderne i suvremene umjetničke produkcije u javnim medijima sastavni su aspekti umjetničke kulture u cjelini. Njena zadaća jest kritički vrednovati, ali i senzibilizirati i obrazovati publiku, šireći horizont recepcije i uspostavljajući kritičku svijest. Nerijetko netransparentna ili pak senzacionalistička informacija smanjuje raspoloženje i stvara negativan stav javnosti o modernoj i suvremenoj umjetničkoj produkciji, otežavajući tako uvjete za prihvaćanje umjetnosti kao općeg dobra i svima dostupnoga kulturnog sadržaja. Obrazovanje mladih ljudi za ulogu i posao likovnog kritičara teži odgovornom obavljanju te javne djelatnosti, doprinoseći razini kulturnog života, ali i jačanju demokratske svijesti zajednice u cjelini.

U tom smislu, sljedeći tematski okvir ili teme kojima ćemo se baviti proizlaze i iz pitanja koliko izvanredna stanja mijenjaju naše područje bavljenja, kao i naš način bavljenja njime, u aktualno doba ekstremnoga fizičkog distanciranja i društvene izolacije. Čini se da je društvo spektakla, koje je još šezdesetih godina prošloga stoljeća Guy Debord nazvao „vrhuncem čovjekova unutarnjeg odvajanja od samog sebe“, prešlo u novu fazu, onu u kojoj poprima svoju materijalnu manifestaciju. Prilika je to i za traženje odgovora na pitanje – postoji li međuodnos prirodnih katastrofa i razotkrivanja društvenih/političkih anomalija na primjeru grada Zagreba? Odgovore na temu i gore navedena pitanja pokušali su dati relevantni predavači i voditelji koji se u svojem znanstvenom, stručnom i umjetničkom radu bave recentnim kretanjima na polju likovne teorije i kritike, arhitektonskom praksom, kritikom i teorijom, analizom suvremenoga grada te načinom na koji suvremeni umjetnici interpretiraju modernizam („modernologijom“): Duška Boban i Marko Ercegović kao voditelji radionica fotografije u Splitu i Zagrebu, Saša Šimpraga kao voditelj gradske šetnje te predavači doc. dr. sc. Melita Čavlović, Branko Franceschi, Darko Fritz, prof. dr. sc. Sonja Jurković, doc. dr. sc. Silva Kalčić, dr. sc. Snješka Knežević, Gabrijela Matić, Tomislav Pavelić, prof. dr. sc. Ivan Rupnik i izv. prof. dr. sc. Sandra Uskoković.

Organizacija: HS AICA – Hrvatska sekcija Međunarodnog udruženja likovnih kritičara (AICA), ULUPUH (EDU radionice) i Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu
Autorica programa: Silva Kalčić
Voditelji radionice: Ivana Meštrović (Zagreb) i Silva Kalčić (Split)
Stručni suradnik: Igor Loinjak

Program radionice održane u Zagrebu i Splitu od 22. listopada do 27. studenoga 2020.

- Duška Boban, fotografinja
Fotografijom do dijaloga (urbane teme u fotografiji)
- Ivan Rupnik, arhitekt
Projekt Project Zagreb
- Marko Ercegović, fotograf
Fotografija i javni prostor
- Saša Šimpraga, aktivist
Grad: U potrazi za temom
Šetnja za malu grupu od Cvjetnog do Krešimirova trga
- Branko Franceschi, kustos
Slučajna čuvaonica, postpotresni i pandemijski postav zbirke Moderne galerije (danas Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti) u Zagrebu
- Tomislav Pavelić, arhitekt
Je li moguć urbanizam na razini parcele?
- Sonja Jurković, urbanist
Koliko tzv. javnost utječe na odluke u urbanističkim planovima razvoja grada?
- Darko Fritz, multimedijalni umjetnik
Umjetničke intervencije u javnom prostoru i umjetnički radovi o javnom prostoru (primjeri iz umjetničke prakse Darka Fritza)
- Snješka Knežević, povjesničarka grada
Zelena potkova i gornjogradske promenade – povijesni prostori Zagreba

- Melita Čavlović, arhitektica
Okolnosti izgradnje Zagreba nakon Drugoga svjetskog rata
- Gabrijela Matić, povjesničarka umjetnosti
Arhitektura sakralnih građevina Splita izgrađenih od 1990. godine do danas, analiza metode istraživanja provedenoga u diplomskom radu
- Sandra Uskoković, povjesničarka umjetnosti
Budućnost baštine
- Silva Kalčić, povjesničarka umjetnosti
Zagrebačka stanogradnja 1930-ih nakon potresa, na primjeru Račićeve ulice

Suočeni s neizvjesnošću pandemije COVID-19 i kontinuitetom klimatskih promjena, sve smo više suočeni s potrebom kreativnog promišljanja prošlosti, tj. baštine (za našu budućnost). Takvo promišljanje u prvi plan stavlja rasprave o tome tko je vlasnik prošlosti, tko ima znanje kojim se određuje vrijednost baštine – koja početkom 21. stoljeća doživljava „društveni obrat“, zaključuje **Sandra Uskoković**.

Cilj je predavanja dr. sc. **Snješke Knežević** bilo predstavljanje karakterističnih javnih prostora Zagreba i najvrjednije urbane baštine, nastale u njegovu starom središtu, na Gornjem gradu i u novom, u Donjem gradu tijekom 19. stoljeća. Šetališta i parkovi, nastali u prvoj polovini 19. stoljeća na zagrebačkom Gornjem gradu, izraz su epohe kad se formira građansko društvo i stvaraju prva javna poprišta njegove društvene kulture. Ujedno, to su u Zagrebu i prvi javni prostori, naglašeno estetske i simbolične pretenzije. Tzv. Zelena potkova su višedijelni monumentalni parkovni okvir novog središta Zagreba u Donjemu gradu, koji se formira u drugoj polovini 19. stoljeća. Posrijedi je najveći urbanističko-arhitektonski ansambl, nastao u Hrvatskoj u utemeljiteljno doba (Gründerzeit) i razdoblju historicizma. Njegove dimenzije, oblikovanje i simbolička oprema svjedoče podjednako o promjeni mentaliteta i predodžbama o Zagrebu kao nacionalnoj metropoli. U post scriptumu te prezentacije prikazan je aktualni trend komercijalizacije baštine, a kao njegov izraz teške povrede integriteta parkova. Polaznicima radionice Snješka Knežević postavlja pitanja:

1. Jesu li u prikazanim ambijentima moguće i potrebne inovacije, što podrazumijeva određeni „popravak“ naslijeđenog stanja u oslonu na izvorno stanje ili na nove koncepte; poželjna je komparacija sa sličnim europskim ambijentima?
2. Jesu li u njima mogući novi objekti (interpolacije)?
3. Kako ocjenjujete povremenu uporabu za ugostiteljske svrhe (street-fo od festivali, advent, masovni koncerti ili slične priredbe na otvore-

nom)? Mogu li ti prostori podnijeti takve namjene? Gdje su granice njihove zaštite kao visoko valoriziranih kulturnih dobara?

Osim govora o arhitektonskom tipu i modelu za polaznike radionice, odnosu spram gradskog prostora pojedinih intervencija i akcija suvremene umjetnosti, kao i teorijama katastrofe i ruinizma, razmatramo planiranje širenja grada 1920-ih godina i utemeljenje nove ulice između Laščinske ceste i Petrove ulice. Račićeva ulica kao urbanistička cjelina vrijedan je primjer povijesnoga planskog zahvata širenja Zagreba na istočne predjele u formi niskoga stambenog naselja poluugrađenih jednokatnih zidanica s mansardnim krovom, s predvrtovima i alejama. Usprkos dotrajalosti zgrada građenih od opeke i trske s drvenim međukatnim konstrukcijama i betonskim stubištima te čestim ilegalnim nadogradnjama balkona na dvorišnoj fasadi, mikroprostor Račićeve ulice kulturno je dobro kao povijesna urbana cjelina u B zoni zaštite, te je svaka rekonstrukcija podložna obvezi zadržavanja urbanističko-arhitektonskih elemenata poput građevnog pravca, dubine i širine izgradnje te postojeće tipologije izgradnje. Obvezno je očuvanje ozelenjenog predvrta kao karakterističnoga pejzažnog elementa naselja, kao i postojeće transparentne ulične ograde – pri čemu se najčešće radi o daščanom plotu.

Kako promjene društveno-političkih, ideoloških i ekonomskih okvira utječu na arhitektonsku produkciju, ali i širi umjetnički diskurs? **Tamara Bjažić Klarin** u knjizi *Za novi, ljepši Zagreb!* (2020.) početak čišćenja fasade od ornamenta do razine „nultog stupnja“ u Zagrebu povezuje s objavom natječajnih rezultata za Zakladni blok na samom početku 1930. godine. Ishod su bila dva različita izraza obilježena različitim ideološkim konotacijama. Jedan predstavlja kontinuitet historicizma – za što je primjer Račićeva ulica kao vernakular, dok drugi slijedi ideju arhitekture kao sredstva promjene društva.

Nakon Drugoga svjetskog rata rano je međuratno vrijeme izgradnje Zagreba uobičajeno i s pravom prezentirano te honorirano izborom iznimnih arhitektonskih ostvarenja (na primjeru Novakove ulice). Pored tog izbora, kroz prizmu okolnosti rada arhitekata i formata u kojima se proizvodila arhitektura, jasnim će se pokušati pokazati kakva su u pravilu bila ostvarenja koja su brojem izvedenih kvadrata daleko premašivala već spomenute iznimke. S pomoću manje ili više poznatih imena i specifičnih centralno određenih ili s vremenom fleksibilnijih administrativnih formata djelovanja protagonista poslijeratne izgradnje grada, predavanje **Melita Čavlović** dovest će u vezu te dvije teme, tzv. visoke i prosječne arhitekture, koje su u kratkom dvadesetogodišnjem poslijeratnom vremenu, unatoč slaboj zapaženosti u stručnim tiskovinama, bile kontinuirano na djelu. Vezuju se uz „potpuni prekid kontinuiteta arhitektonskog stvaralaštva, izazvan revolucionarnim društvenim promjenama kojima su pred arhitekturu postavljeni posve novi zadaci i ciljevi, a zatim, kao posljedica toga novog društvenog položaja arhitekture, izostajanje kritičko-teorijske sfere, osobito u prvo vrijeme, što je dovelo do nedostatka potrebnih



Sl. 1 – 2.
Ilustracije uz predavanje dr. sc. Snješke Knežević: zagrebačka Zelena potkova u radobliju historicizma (crno-bijela fotografija otisnuta na razglednici) i Zelena potkova danas (digitalna fotografija)



teoretskih predradnji, pa čak i kontinuiranog dokumentiranja zbivanja koja su zahvatila vrlo široka područja zemlje. (...) U novoj administrativno zasnovanoj strukturi sa smionim ideološkim vidicima, koja se međutim u praksi mučno i tek postepeno oslobađala najrazličitijih pritisaka i deformacija, i arhitekturi je namijenjena nova funkcija: ona se javlja kao planska sistemska djelatnost strogo podređena društvenoj i ideološkoj sferi, a društvo u cjelini nije samo regulator, nego osnovni usmjeritelj i gotovo isključivi naručilac arhitektonskih zadataka (bar u prvom razdoblju). Arhitektura dakle nije samo ovisna o društvu, ona je i podržavljena i kao nikada dotada slijedi sudbinu društva podjednako na tehničko-materijalnom kao i na estetsko-ideološkom planu.⁴¹ Na primjer, iza velikih položenih kvadara soliternih zgrada u dugoj perspektivnoj osi u Vukovarskoj ulici,

osmišljenoj kao grandiozni bulevar prema zamisli tad vodećeg urbanista Vlade Antolića, nalaze se predratne seoske privatne obiteljske kuće na malim parcelama, a podižu se i nove, neplanski i neregulirano.

Je li moguć urbanizam na razini parcele? Pitamo se o mogućnosti „zamjene uloga“ između općeg (urbanizma) i pojedinačnog (parcele) – pa je zato i odgovor na to pitanje jasan i očekivan – nije moguć! No stvarno je pitanje – je li odnos postavljena pitanja i pretpostavljenog odgovora i dalje samorazumljiv? Drugim riječima – je li „točkasti urbanizam“ jednako nemoguć danas, kao što je to bio u vremenu na kojem temeljimo svoja stajališta o gradu, a to je doba razvijenog modernizma i društva blagostanja dvadesetog stoljeća? U prevladavajućim uvjetima neoliberalnog kapitalizma – a to znači u uvjetima nezasićenog konzumerizma i posljedičnog narcizma – odnos cjeline i pojedinačnog više nije jasan, a ako je jasan, onda je negativan, jednostavno zato što je nemoguć konsenzus oko bilo kojega važnog pitanja na prostornoj i/ili društvenoj razini. S obzirom na ta pitanja koja autor postavlja, predavanje „Je li moguć urbanizam na razini parcele?“ predstavlja tri zagrebačka projekta **Tomislava Pavelića**: poslovnu zgradu u užem središtu grada, školu u širem središtu te obiteljsku kuću na početku (povijesne) periferije grada – a cilj je pokazati da, u uvjetima izostanka stvarnog promišljanja (razvoja) grada na svim razinama, bez „urbanističkog“ promišljanja na najnižoj razini, onoj pojedinačne parcele, nije moguće ponuditi rješenje koje će potvrditi postavljeni programski okvir projekta, ali ni smislen odnos pojedinačne „kuće“ i širega konteksta grada, takav kakav on danas uistinu jest – necjelovit.

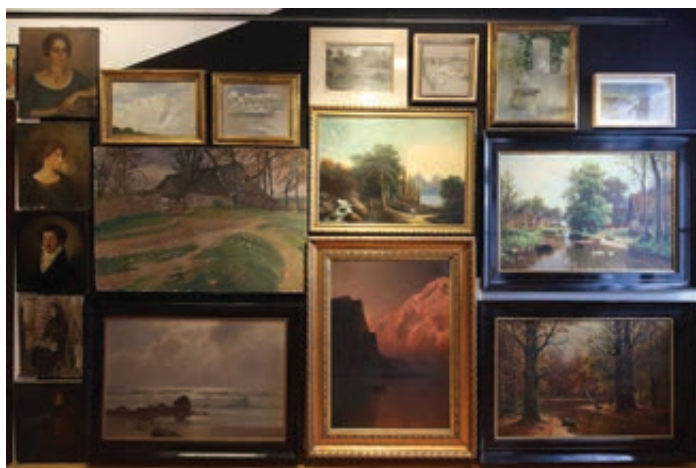
Fokus predavanja u hodu **Saše Šimprage** bio je na povijesti ideja, odnosno primjerima različitih odnosa prema gradu, čime se nastojalo ukazati i na dvije konstante: onu da je promjena gradu imanentna te da je urbanitet pitanje kontinuiteta.

Gabrijela Matić u svom diplomskom radu 2018. godine uočava kako je u Splitu nakon 1990. godine, zbog potrebe većeg dijela stanovništva za mjestom bogoslužja u vlastitoj četvrti, lokacije za planirane župne komplekse trebalo tražiti naknadno, kad su veći dijelovi grada uglavnom već bili izgrađeni. U već urbanistički i prostorno definirane kvartove interpolirane su monumentalne crkve, a zauzvrat je izgubljen dio prostora javne namjene, poput igrališta, parkova, parkirališta, tržnica.

Svjesna da urbanističko planiranje gubi bitku, ili ju je već izgubilo, urbanistica **Sonja Jurković** je na Facebooku pokrenula „Malu školu urbanizma“ ne bi li približila neophodnost urbanističkog planiranja gradova široj javnosti. Doduše svi misle da sve znaju o svojem gradu, ali kad treba participirati u procedurama planiranja nema te javnosti. Ona se ipak javlja kao savjest protiv očigledne uzurpacije ili samovolje uprava, protiv pogodovanja pojedinim investitorima i otimanja javnog prostora, ali nema je dovoljno u postupcima rada na urbanističkim planovima i njihovom donošenju. Za aktivni rad i sudjelovanje u planiranju potreb-



Sl. 2 – 3.
Primjeri umjetnosti
u javnom prostoru i
muzealizacije umjetničkih
djela: Ivan Kožarić, Divni
stari konj, fotomontaža
za Gajevu iz 1970-ih (MSU
Zagreb), uz dvosatnu
šetnju-predavanje Saše
Šimprage; Slučajna
čuvaonica, detalj izložbe
u Modernoj galeriji (danas
Nacionalnom muzeju
moderne umjetnosti)
u Zagrebu, 2020., uz
predavanje ravnatelja
Branka Franceschija



no je znati i kako grad nastaje, funkcionira te što čini njegovu suštinu i kvalitetu. Koliko tzv. javnost utječe na odluke u urbanističkim planovima razvoja grada jest zaista teško pitanje. Prema zakonskim odredbama javnost bi trebala biti prisutna tijekom cijelog procesa rada na planovima, ali prema stvarnoj participaciji ona se javlja tek u reakcijama na gotove planove. Javnost je zakonski uključena u urbanističko planiranje i treba utjecati na urbanistička rješenja i provedbu urbanističkog plana, ali je često tek alibi za skrivene odluke, bilo upravne ili raznih interesenata, čiji je cilj iskoristiti urbanistički plan ili profitirati od njega. Plan treba jasno i transparentno definirati budući razvoj i ponašanje u prostoru. U tome je njegova demokratičnost. Međutim, bez znanja, povjerenja i angažmana javnosti to je iluzija. Podtema je javni prostor. U njemu umjetničke intervencije mogu snažno djelovati, opominjati, poručivati, mijenjati nas i natjerati građane da promisle i da se podsjetite kako biti bolji sugrađanin.

I one formiraju javno mnijenje. Javni prostori pripitomljuju građane, doprinose da se ljudi poistovjećuju s prostorom i prisvajaju ga.

Darko Fritz je, stoga, predstavio dvije teme koje otvaraju moguće poveznice grada i umjetnosti: umjetničke intervencije u javnom prostoru. Presjek umjetničkih radova ostvarenih u javnom prostoru od 1988. godine do danas uključuje i seriju od devet instalacija postavljenih u zagrebačkim uličnim izlozima kojima se ispisuje virtualni crtež u urbano tkivo grada (1989.) i seriju instalacija koje sadržaje iz digitalne domene ostvaruju putem materijala hortikulture u javnom prostoru (od 2002. do 2020.). Druga cjelina bili su umjetnički radovi o javnom prostoru.

Slučajna čuvaonica naziv je postpotresnog i pandemijskog postava zbirke Moderne galerije u Zagrebu od 5. lipnja do 8. rujna 2020. na drugom katu muzeja, u organizaciji ravnatelja **Branka Franceschija**. U labavom kronološkom redoslijedu postav predstavlja sve umjetnine iz fundusa koje su se spletom okolnosti pohrane umjetnina za vrijeme pretходne izložbe Ikonografija grada II, evakuacijama potresom oštećenih čuvaonica muzeja te ureda uprave kojima su posuđene, zatekle u izložbenom prostoru. Postav kojem je kustos slučaj, a povod nužda, publici omogućuje komprimiran i saturiran pregled kako dobro poznatih, tako i nikad izlaganih umjetnina koje se čuvaju u muzeju. Slučajna čuvaonica izravno upućuje na problem kroničnog nedostatka adekvatnih čuvaonica u hrvatskim muzejima. Postav je završen početkom sanacije muzejskih izložbenih prostora koji traje do danas.

U sklopu radionice „Pisati o gradu“ fotograf **Marko Ercegović** održao je radionicu „Fotografija i javni prostor“ pa su polaznici povezivali zadatak pisanja i fotografiranja na način fotoeseja, iznalaženjem istraživačke teme (na primjeru zadatka „donjogradski blokovi“ ili tzv. limenke, modernističke stambene zgrade izgrađene kao privremeni objekti nakon poplave u Zagrebu 1964. godine), koja bi objedinila dva medija. „Fotografija – umjetnost koja se skriva“, ulomak iz teksta autora Gerryja Badgera poslužio je kao početna ideja radionice: „Uzet će staru priču, stari motiv i stvoriti nešto svježije – svježije u smislu autentičnog, kreativnog odgovora, a ne u smislu površne novosti, jer razmjerno je lako stvoriti dojam svježine bez pravoga sadržaja. Zavodljiva slikovitost i tvrdokorna neobičnost uvijek će pronaći publiku. Paradoksalno je da oni koji doista cijene fotografski medij jednom od njegovih najvećih vrlina smatraju to takozvano ‘ograničenje’. Najčešće upravo izravna, ‘jednostavna’ snimka motiva na raspolaganju – način rada ‘tihog’ fotografa – stvara svježiji rezultat od svih pokušaja stvaranja vizualnih noviteta uporabom mnogih zanatskih trikova. Bavi li se fotografija izravno i iskreno životom, velika je vjerojatnost da će biti svježija i ‘nova’, budući da je i sama površina života beskrajno promjenjiva, obnovljiva i obnavljajuća.“²



Sl. 4 - 5.
Fotografije Marka
Ercegovića iz 2018. za
polaznike radionice;
primjeri urbanističkih
nesporazuma na razini
vizualne komunikacije
grada: ugaona kuća
u Brezovici pored
Zagreba i dućan u
Stonu



Splitska fotografkinja **Duška Boban** je u radionici urbanih tema u fotografiji „Fotografijom do dijaloga“, naslovljenoj prema tekstu Jasminke Babić (objavljenom u knjizi fotografija *Amorella: ploveći grad* Duške Boban koje esejističkim tekstom prati Nikola Bajto), predstavila svoje višegodišnje promišljanje identiteta Splita u mediju fotografije i pritom isticala mogućnosti suvremene umjetnosti kao agensa društvene promjene. „Snimati o gradu“ bio je poticaj na traženje urbanih tema u fotografiji, estetskih, žanrovskih i tematskih mogućnosti fotografiranja grada te kreiranja fotonarativa iz snimljenih materijala.

Sl. 6.
Silvia Roberta
Zaplatic, fotografija
limenke u Novom
Zagrebu (radionički
zadatak, digitalna
fotografija), 2020.



Sl. 7.
Duška Boban,
Papandopulova
ulica, Trstenik
u Splitu (foto-
grafija 35 mm),
2016.



Project Zagreb
Methodology
Eve Blau and Ivan Rupnik

Our objective ... is to understand the dynamics of practice, not to produce a history of Zagreb. Consequently, the methods we employ in excavating the generative dynamic of transition were generated by the need to develop techniques for representing and analyzing conditions that are multiple and unstable, and contingent on a broad range of equally unstable factors. ... We began ... with the built fabric and an intensive engagement with the existing city, including on-site photography and video recording; discussions with architects, planners, historians, and city officials.

We augmented this work with extensive ... archival research; using historical maps, plans, drawings, photographs, film footage, legal documents, journals, the popular press ... to understand the evolution of the city. By focusing on multidimensional variables (spatial, programmatic, technical, administrative, property-based ownership, legal), as well as the historical particularities of culture, politics, and economics, we examined and analyzed transition, as condition, strategy, and practice, through a range of graphic techniques...

One of the most useful analytic tools we developed emerged out of our goal to understand the dynamics of change and innovation in terms of urban and architectural practice. The method we devised was to simultaneously read the city backward and forward chronologically; to start with the present and peel back the accumulated spatiotemporal layers of the built fabric to discover moments of alteration, addition, erasure, misalignment and realignment, etc.

A very different narrative from the standard historical reading emerges from such a process. In the reverse reading, action precedes intention. In urban architectural terms, the built intervention or object is encountered before the preexisting condition of the site, and (in effect) without prior knowledge of its author's intentions. In other words, the chronologically backward reading of the urban fabric constructs a narrative that foregrounds action – what the intervention or object actually does – rather than what it was intended or designed to do. It thereby reproduces the lived experience of encounter with the built object.

This method of reading the city defamiliarizes and it, and casts the built fabric in an active role as protagonist in its own making. The reverse reading produces a kind of knowledge that is spatial and fundamentally architectural – a form of knowledge that is not often contained in written documents, and, most important of all, that highlights departures from the norm and therefore also moments of deviation and innovation. When read across historical time – that is, chronologically forward as well as backward – the interactive (dialectical) process by which the

city is generated over time and through authored urban and architectural projects, becomes clearly legible. This method of reading and analysis brings into sharp focus the role of practice, and of urban architectural knowledge, in the process of generating the city.

Silva Kalčić, dr. sc., docentica je na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Splitu. Na Sveučilištu u Zagrebu diplomirala je povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu, a doktorirala arhitekturu i urbanizam na Arhitektonskom fakultetu. Završila je i diplomski studij modnog dizajna, na Tekstilno-tehnološkom fakultetu. Bila je urednica časopisa *Zarez*, *Čovjek i prostor*, *Arhitektura* i *Oris*. Kao kustosica i/ili autorica programa dobitnica je Nagrade Grada Zagreba za 2009. i Godišnje nagrade Društva povjesničara umjetnosti Hrvatske za promicanje interaktivnosti i vizualne kulture za 2022. godinu. Autorica je, među ostalim, udžbenika *Neizvjesnost umjetnosti* (Školska knjiga, 2004.) i knjiga *Izložbene kartografije Želimira Košćevića* (HS AICA i Durieux, 2024.) te *Svijet prema labirintu / Eseji o visokoj moderni i postmodernizmu 1970-ih i 80-ih* (ULUPUH, 2017.). Predsjednica je Hrvatske sekcije AICA-e.

Silva Kalčić, PhD, holds the position of Assistant Professor at the Department of Art History, Faculty of Arts and Social Sciences, University of Split. She graduated in art history from the Faculty of Arts and Social Sciences at the University of Zagreb, and received her doctorate in architecture and urban planning from the Faculty of Architecture. Additionally, she completed an undergraduate programme in fashion design at the Faculty of Textile Technology. She was the editor of the magazines *Zarez*, *Čovjek i prostor*, *Arhitektura*, and *Oris*. As a curator and/or author of programmes, she received the City of Zagreb Award for 2009 and the 2022 Annual Award of the Croatian Art Historians' Association for promoting interactivity and visual culture. She has authored several books, including the coursebook *Neizvjesnost umjetnosti* (Uncertainty of art; Zagreb: Školska knjiga, 2004), *Izložbene kartografije Želimira Košćevića* (The exhibition cartographies of Želimir Košćević: Zagreb: HS AICA and Durieux, 2024), and *Svijet prema labirintu / Eseji o visokoj moderni i postmodernizmu 1970-ih i 80-ih* (The world according to the labyrinth / Essays on high modernism and postmodernism in the 1970s and 1980s; Zagreb: ULUPUH, 2017). She is the president of the Croatian section of AICA.

RECENZENTI POJEDINIH ČLANAKA / REVIEWERS OF INDIVIDUAL ARTICLES

dr. sc. Sonja Briski Uzelac, red. prof. u miru
prof. dr. sc. Jasna Galjer
prof. dr. sc. Irfan Hošić
prof. dr. sc. Vesna Mikić
dr. sc. Milan Pelc, znanstv. savj. u trajnom zvanju
prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić
prof. dr. sc. Marina Vicelja Matijašić
dr. sc. Suzana Marjanić, znanstv. savj.
izv. prof. dr. sc. Giuseppe Capriotti
izv. prof. dr. sc. Nataša Lah
izv. prof. dr. sc. Ana Munk
izv. prof. dr. sc. Dalibor Prančević
dr. sc. Daniel Premerl, viši znanstv. sur.
doc. dr. sc. Josipa Alviž
doc. dr. sc. Ivana Bago
doc. dr. sc. Sandi Bulimbašić
doc. dr. sc. Zoraida Demor
doc. dr. sc. Silva Kalčić
doc. dr. sc. Carmen Lopez Calderon
doc. dr. sc. Mirela Ramljak Purgar
doc. dr. sc. Ana Torlak
dr. sc. Saša Kesić
Branko Franceschi



Ministarstvo znanosti i obrazovanja