ANALI

GALERIJE ANTUNA AUGUSTINČIĆA

GOD. XXXVIII–XXXIX (2018.–2019.) • BR. 38–39 • STR. 1–564 • KLANJEC 2019.

Simpozij

SKULPTURA U MUZEJU

Klanjec, 24. – 26. listopada 2018.

ZBORNIK RADOVA

38–39

ISSN 0352-1826

UDK 71/77(058)

ANALI

GALERIJE ANTUNA AUGUSTINČIĆA

GOD. XXXVIII–XXXIX (2018.–2019.) • BR. 38–39 • STR. 1–564 • Klanjec 2019.

ISSN 0352-1826 UDK 71/77(058)

CONTENTS SADRŽAJ

Riječ urednika 5

Riječ urednika 5

ŽARKA VUJIĆ
Sculptures in Museums: An Introduction to Consideration of Once Important and Now Virtually Questionable Museum Material 9–31

ŽARKA VUJIĆ
Skulptura u muzeju: uvod u promišljanje o nekada važnoj a danas gotovo spornoj muzejskoj građi 9–31

TEA RIHTAR JURIĆ
Sculpture in Croatian Museum Collections 33–64

TEA RIHTAR JURIĆ
Skulptura u zbirkama hrvatskih muzeja 33–64

DAVORIN VUJČIĆ
Antun Augustinčić Gallery – Musealisation of the Sculptural Opus 65–82

DAVORIN VUJČIĆ
Galerija Antuna Augustinčića – muzealizacija kiparskog opusa 65–82

MAGDALENA GETALDIĆ
Sculptures in Museums – Sculpture Museum 83–111

MAGDALENA GETALDIĆ
Skulptura u muzeju – muzej skulpture 83–111

IRENA KRAŠEVAC
From Exhibition Into Storage. The Fate of František Bílek's Jesus and Magdalene Relief 113–123

IRENA KRAŠEVAC
S izložbe u depo. Sudbina reljefa Isus i Magdalena *Františeka Bíleka* 113–123

TATIJANA GARELJIĆ
Presentation of Sculptures, Medals, and Plaques from the Modern Gallery Holdings at Temporary Exhibitions (2009-2018)
125–140

TATIJANA GARELJIĆ
Prezentacija skulptura, medalja i plaketa iz fundusa Moderne galerije na povremenim izložbama (2009. – 2018.)
125–140

RADMILA IVA JANKOVIĆ
Kožarić Studio, Sculptor's Workspace as a Permanent Exhibit in the Museum
141–158

RADMILA IVA JANKOVIĆ
Atelijer Kožarić, radni prostor kipara u stalnom postavu Muzeja
141–158

ROZANA VOJVODA
Sculpture from the Collection of Dubrovnik Art Gallery – Modes of Presentation in Permanent Exhibits and Temporary Exhibitions With Special Reference to the Never Established Sculpture Park
159–182

ROZANA VOJVODA
Skulptura iz Zbirke Umjetničke galerije Dubrovnik – načini prezentacije u stalnim postavima i povremenim izložbama s posebnim osvrtom na nikad uspostavljeni Park skulpture
159–182

BRANKA VOJNOVIĆ TRAŽIVUK
Sculpture in Split Ethnographic Museum
183–202

BRANKA VOJNOVIĆ TRAŽIVUK
Skulptura u Etnografskom muzeju Split
183–202

ELVIRA ŠARIĆ KOSTIĆ
Sculptures from the Split City Museum Collection of Stone Monuments
203–224

ELVIRA ŠARIĆ KOSTIĆ
Skulptura iz Zbirke kamenih spomenika Muzeja grada Splita
203–224

MARINA BREGOVAC PISK
Busts of Rulers in the Sculpture Collection of the Croatian History Museum
225–244

MARINA BREGOVAC PISK
Vladarska poprsja u Zbirci skulptura Hrvatskog povijesnog muzeja
225–244

SNJEŽANA PAVIČIĆ
On the Acquisition of Sculptural Works on the People's Liberation War and the Independent State of Croatia for the Croatian History Museum in Zagreb
245–262

SNJEŽANA PAVIČIĆ
O nabavi kiparskih djela na temu NOB i NDH u Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu
245–262

JASMINA FUČKAN
Museological Perspective in the Context of 'Art in Space' Regarding the Permanent Exhibit in the Museum of Arts and Crafts
263–294

JASMINA FUČKAN
Muzeološka perspektiva u kontekstu »umjetnosti u prostoru« u stalnom postavu MUO
263–294

SANDRA KANDUČAR TROJAN
Sculpture in the Glass Collection of the Museum of Arts and Crafts
295–322

SANDRA KANDUČAR TROJAN
Skulptura u Zbirci stakla Muzeja za umjetnost i obrt
295–322

VESNA LOVRIĆ PLANTIĆ
The Problem of Valorisation of Sculpture in Applied Arts on the Example of Figural Clocks
323–340

VESNA LOVRIĆ PLANTIĆ
Problem valorizacije skulpture u primijenjenim umjetnostima na primjeru figuralnih satova
323–340

ANDREA KLOBUČAR
Igor Galaš's Sculptural Fashion – Artwear
341–362

ANDREA KLOBUČAR
Skulpturalna moda Igora Galaša – nosiva umjetnost
341–362

FILIP TURKOVIĆ-KRNJAK
Triennial of Croatian Sculpture – a 36-Year Tradition
363–379

FILIP TURKOVIĆ-KRNJAK
Trijenale hrvatskoga kiparstva – 36 godina tradicije
363–379

ANTONIA TOMIĆ
Meštrović's New Appearance in Drniš
381–396

ANTONIA TOMIĆ
Novo ruho drniškog Meštrovića
381–396

DARIO SOŠIĆ
Storage of Art Collections and Exhibitions of Sculptures in the Museum of the City of Rovinj-Rovigno
397–412

DARIO SOŠIĆ
Pohrana umjetničkih zbirki i skulptorske izložbe u Muzeju grada Rovinja – Rovigno
397–412

SAGITA MIRJAM SUNARA
ROMANA TEKIĆ
Problems in the Presentation of Ružić's Door *from Sisak Ironworks' Sculpture Park*
413–434

SAGITA MIRJAM SUNARA
ROMANA TEKIĆ
Problematika prezentacije Ružićevih Vrata *iz Parka skulptura Željezare Sisak*
413–434

IVA NOVAK
Sculpture in Educational Programmes
435–446

IVA NOVAK
Skulptura u pedagoškim programima
435–446

ROMANA TEKIĆ
The Use of Sculptures from the Permanent Exhibit of Gallery Ružić and Contemporaries in Museum Education
447–456

ROMANA TEKIĆ
Upotreba skulpture iz stalnog postava Galerije Ružić i suvremenici u muzejskoj edukaciji
447–456

VINKO SRHOJ
Should Artworks Made of Impermanent Materials Be Restored or Left to Decay?
457–468

VINKO SRHOJ
Treba li restaurirati ili prepustiti propadanju djela u nepostojanim materijalima
457–468

MARO GRBIĆ
The Visual Above the Documentary On Valorisation and Restoration of Plaster Exhibits
469–482

MARO GRBIĆ
Prvenstvo vizualnog nad dokumentarnim. O vrednovanju i restauriranju gipsanih kipova za izlaganje
469–482

LANA MAJDANČIĆ
Restoration of Sculptures in Meštrović Atelier in Zagreb
483–496

LANA MAJDANČIĆ
Restauracija skulptura u Atelijeru Meštrović u Zagrebu
483–496

JASMINKA PODGORSKI
Maintenance, Conservation, and Restoration of Polychrome Wood Sculptures From the Holdings of the Museum of Arts and Crafts
497–517

JASMINKA PODGORSKI
Očuvanje, konzervacija i restauracija drvene polikromne skulpture iz fundusa Muzeja za umjetnost i obrt
497–517

SAGITA MIRJAM SUNARA
Sculpture Outside the Museum: Routine Maintenance of Outdoor Sculptures – Examples of Good Practice
519–537

SAGITA MIRJAM SUNARA
Skulptura izvan muzeja: redovito održavanje skulptura na otvorenom – primjeri dobre prakse
519–537

DANIEL ZEC
Museum Sculpture Extra Muros*: On the Function, Meaning, and Potentials of Exterior Presentation of Sculptures From Museum Holdings*
539–550

DANIEL ZEC
Muzejska skulptura extra muros*: o funkciji, značenju i mogućnostima eksteriorne prezentacije skulpture iz muzejskih fundusa*
539–550

Riječ urednika

Anali Galerije Antuna Augustinčića u ovom dvobroju donose 28 prispjelih integralnih radova od 40 prijavljenih izlaganja sa simpozija *Skulptura u muzeju*, koji je u organizaciji Galerije Antuna Augustinčića te pod pokroviteljstvom i uz potporu Krapinsko-zagorske županije održan od 24. do 26. listopada 2018. godine u Studiju Galerije Antuna Augustinčića u Klanjcu – a sve s ciljem sveobuhvatnog sagledavanja problematike prikupljanja, čuvanja, proučavanja i prezentacije skulpture u muzejskom okružju, kako s muzeološkog i konzervatorsko-restauratorskog, tako i s likovno-umjetničkog i društveno-političkog aspekta, te sintetiziranja smjernica za bolju muzejsku praksu – pa, kao podsjetnik na sam skup, na kraju sveska priložene osnovne podatke i program njegova održavanja. Prikupljeni članci uređeni su stremeći pravilima koja vrijede za znanstvene i znanstveno-stručne časopise, njihova je kategorizacija provedena prema propisanim uputama za ocjenu znanstvenih članaka, a u zbornik su uvršteni redoslijedom izlaganja na simpoziju.

Želim ovom prigodom još jednom zahvaliti organizacijskom odboru simpozija *Skulptura u muzeju*, uredništvu našeg časopisa i recenzentima članaka te – u njihovo i svoje ime – svim sudionicima, autorima tekstova, suradnicima i podupirateljima, uistinu svima koji su na ma kakav način pridonijeli što skupu, što ovom izdanju.

Božidar Pejković

Skulptura u muzeju

UDK: 069:73.01

Skulptura u muzeju: uvod u promišljanje o nekada važnoj a danas gotovo spornoj muzejskoj građi

Žarka Vujić
Odsjek za informacijske i komunikacijske znanosti, Filozofski fakultet, Zagreb

Prethodno priopćenje

U radu se iscrpno problematizira skulptura kao muzejska građa. Prvo motrište s kojeg se to čini je motrište povijesne muzeologije, drugo je ono praktične muzeologije odnosno muzeografije, a treće uzima u obzir postavke ekonomije doživljaja unutar koje posluju muzeji danas, pa i oni poslanjem posvećeni mediju skulpture. Osobita se pažnja u razmatranju daje elementima doživljajne piramide za koje se pronalazi primjere iz spomenute vrste muzeja. Kritički se promatra i uporaba određenih tehnika zabave u odnosu na skulpturu. Na kraju se za buduće istraživače ukazuje na postavke o kulturnim praksama i činu reprezentiranja engleskog teoretičara kulture S. Halla koje će se moći upotrijebiti za daljnje istraživanje fenomena zapostavljanja i nerazumijevanja skulpture kao spomenika i kao muzejske građe.

Ključne riječi: ekonomija doživljaja, dimenzije doživljaja, skulptura kao muzejski predmet, mobilnost, taktilnost, narativnost skulpture

1. POVIJESNA MUZEOLOGIJA KAO AUTORSKO MOTRIŠTE I ISKORISTIVOST SAZNANJA O SKULPTURI NASTALIH NA TOJ RAZINI

Autorsko motrište u ovom prilogu temelji se na višegodišnjem bavljenju muzeologijom, početno i naglašeno njenom povijesnom razinom, ali i onom teorijskom, posebice fenomenom privatnog i muzejskog sabiranja i stvaranja zbirki, na iskustvu propitivanja pojedinih vrsta građe i njenom funkcioniranju u muzejskom okolišu (knjiga, djelomično i arhitektura i sl.) te uzimanju u obzir i korisničkog aspekta u muzejima. Zanimljivo je kako se bavljenje povijesnom muzeologijom, u slučaju problematiziranja skulpture kao muzejske građe, pokazalo iznimno plodnim tlom, s obzirom da je pružilo čitav niz saznanja o položaju skulpture u okviru dijakronog privatnog i društveno određenog sabiranja, odnosno u okviru

1. H. Robert. Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre, ulje na platnu, 1796. (preuzeto s: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hubert_Robert_-_Projet_d%27am%C3%A9nagement_de_la_Grande_Galerie_du_Louvre_(1796).JPG)

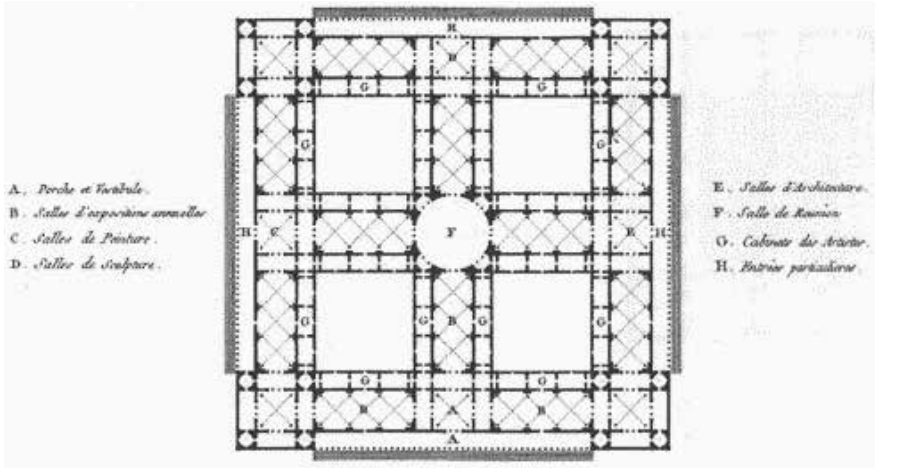
H. Robert. Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre, oil on canvas, 1796, https://*commons.wikimedia.org/wiki/File:Hubert_Robert_-_Projet_d%27am%C3%A9nagement_de_la_Grande_Galerie_du_Louvre_(1796).JPG*

osnivanja prvih muzejskih institucija u Europi i na prostoru Hrvatske. Stoga ne treba čuditi da je i Christopher R. Marshall, urednik važne knjige *Sculpture and the Museum,* naglasio činjenicu kako je prvi javni muzej u Europi, Kapitolinski muzej u Rimu, utemeljen najvećim dijelom na zbirci antičke skulpture koju je papa Siksto IV. 1471. donirao gradu.[1] Od tada je krenuo postupni zamah institucionalizacije umjetničkih zbirki u kojima je skulptura predstavljala iznimno cijenjenu i važnu umjetničku vrstu, onu koja je, zahvaljujući svojoj prostornosti, bitno utjecala i na oblikovanje zatvorenih i otvorenih javnih prostora u kojima je izlagana (sl. 1).

U kontekstu toga svakako valja spomenuti i Hubertov koncept idealnog umjetničkog muzeja prikazan na slici *Projekt uređenja Velike galerije Louvrea* iz 1796. godine,[2] gdje se zorno uočava izložbena simbi-

1 Nav. djelo. Farnahm: Ashgate, 2011, str. 3.

2 Riječ je o ulju na platnu poznatom pod originalnim naslovom *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre* (115 x 145 cm) koje se čuva u Odjelu za slikarstvo Muzeja Louvre.



2. Tlocrt Durandova idealnog muzeja, 1802. (presnimka iz M. Begović. Razvoj i perspektiva muzeja umjetnosti. Zagreb: Arhitektonski fakultet, 1979., str. 11)

Ground plan of Durand's ideal museum, 1802 (image from M. Begović. Development and Prospects of Art Museums*. Zagreb: Faculty of Architecture, 1979, p 11)*

oza skulptura i slika unutar dugog hodnika u kojem pravi ritam prostoru daju bočne okomice s kipovima, te pojedinačni kipovi u središnjoj liniji, dodatno naglašenoj stropnim lukovima s dnevnim osvjetljenjem koje se kroz njih raspršuje prostorom (sl. 2).

Jednako tako podsjećamo i na Durandov projekt idealne muzejske zgrade, prikazan u publikaciji *Recueil et Parallele des Edifices de tout Genre*, oko 1800. godine, koji će postati obrascem za promišljanje muzejske arhitekture sve do posljednje četvrtine 19. stoljeća.[3] U njemu je skulpturi dano ravnopravno mjesto kao i slikarstvu i arhitekturi, te joj je i veličinom i oblikom (izdužene galerije) – dodijeljen jednak prostor (D – Dvorane za skulpturu). Minhenska gipsoteka, prevrijedan primjer neoklasicističke arhitekture nastale u studiju Lea von Klenzea 1830., kao jedna od najranijih funkcionalno podignutih muzejskih zgrada i javnih muzejskih institucija u Europi uopće, također se naslanjala na Durandovo prostorno promišljanje, te je bila posvećena izlaganju djela klasične skulpture koja je ciljano prikupljao Ludwig I. Bavarski. Skulptura je bila i dio temeljnog fundusa Altes Museuma, čijom je zgradom započelo oblikovanje Muzejskog otoka uz rijeku Spree u Berlinu itd. Očevidno, pri osnutku prvih javnih europskih muzejskih institucija, uspostavljenih na emanaciji različitih oblika i razina moći putem reprezentativnog izla-

3 Tlocrt je preuzet iz doktorskog rada M. Begovića: Razvoj i perspektiva muzeja umjetnosti. Zagreb: Arhitektonski fakultet, 1979., str. 11.

ganja umjetničkih djela i starina, skulpturalna djela smatrana su vodećim sredstvom u oblikovanju muzeja, shvaćenog kao *vječni čuvar najviših izraza kulture*.[4]

Skulptura se na našem prostoru počela pojavljivati kao dio privatnih zbirki vrlo rano, u razdoblju renesanse, no isprva u malom i kolekcionarima prihvatljivom mjerilu medalja. Tek kasnije se dimenzijom, naslućujemo i količinom, povećala prisutnost skulpture u zbirkama. Djelomično o tome svjedoče dva poznata fundusa, jedan veći, a drugi znatno okrhnutiji. Prvi je korpus od dvadeset i dva kamena poprsja s likovima političkih, crkvenih i gospodarskih moćnika sačuvan u okviru Muzeja Međimurja u dvorcu u Čakovcu. Riječ je o reprezentativnoj skulpturalnoj izvedbi, dvostruko većoj od stvarne ljudske dimenzije u kamenu pješčenjaku i dokazano rađenoj prema bakroreznim interpretacijama E. Widemanna. Za nas, istraživače povijesne muzeologije, poprsja predstavljaju odličan primjer uspostavljanja galerije znamenitih osobnosti u funkciji pamćenja, koja se kao koncept u različitim medijima (od medalje, knjige, slike pa do skulpture) na našim prostorima pojavljuje također od razdoblja rane renesanse. Nažalost, danas u 21. stoljeću, ta jedinstvena skulpturalna grupa ima samo svoju znanstvenu reprezentaciju,[5] no ne i onu muzejsku, izložbenu, što je na svoj način također indikativno za suvremeni odnos prema skulpturi kao likovnom, ali i kulturnom mediju (sl. 3).

Drugi važni korpus nastao je u Zadru tijekom 2. polovice 18. stoljeća, a riječ je o Zbirci liječnika Antonija Daniellija, osnivača zadarske Akademije »oživjelih« i člana rimske Arkadije, predanog sakupljača arheološke, numizmatičke i epigrafske građe, unutar koje se nalazila i cjelina od osam gorostasnih prikaza rimskih imperatora iz obitelji Julijevaca i Klaudijevaca, najvjerojatnije narudžba rimskih upravitelja Nina (Augustov i Tiberijev kip i još dva carska akefalna sačuvana su u Zadru), te zbirka manjih kamenih portreta kao i u publikacijama redovito spominjani skulpturalni mramorni prikaz Enejina bijega iz Troje. Očevidno, skulpturalni prikazi bili su dio ciljanog oblikovanja Zbirke, koja je vremenski bila suvremenik J. J. Winckelmanna i rađanja povijesti umjetnosti preko proučavanja klasičnih kultura i zagovaranja važnosti estetske dimenzije djela.[6]

4 Sculpture and the Museum. Farnahm: Ashgate, 2011, str. 4,

5 Suvremeni pogled na probleme čakovečkih poprsja donesen je u knjizi: M. Žvorc. Portretna poprsja iz Muzeja Međimurja u Čakovcu**.** Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2014. Vizualni prikazi uz sažetak knjižne studije nalazi se na sljedećoj poveznici: https://vacop.ipu.hr/index.php/vizualna-gradja/portretna-poprsja?start=12 [Pristupljeno: 28.09.2019.]

6 Više vidi u: Kolega, M. Imperial Statues of the Julian and Claudian Dynasties in Aenona. // Histria antiqua: časopis Međunarodnog istraživačkog centra za arheologiju, sv. 4, 1998., str. 85-91.

3. Pogled na dio portretne kamene plastike u atriju Muzeja Čakovec, 2011. (foto: M. Žvorc)
View of selected stone portrait sculptures in the atrium of Čakovec Museum, 2011 (photo: M. Žvorc)

Pojačani interes za skulpturu, no gotovo potpuno u funkciji edukacije i stoga bez inzistiranja na njenoj originalnosti, pokazao je naš prvi poznavatelj i promicatelj muzejskih institucija i muzejske djelatnosti Izidor Kršnjavi. Slabo je zapaženo kako je promišljanje o reprezentiranju skulpture bilo sastavni dio njegova mladenačkog idejnog rješenja Zgrade JAZU na Gričkom platou iz 1876. godine. Naime, upravo je tamo, na zapadnoj strani današnjeg Strossmayerovog šetališta, Kršnjavi zamislio *malo četverokrilno stakleno zdanje* koje je Strossmayerovu zbirku slika i ostale zbirke trebalo ugostiti na prvom katu, dok je *staklom natkriveno dvorište* trebalo biti namijenjeno izlaganju skulptura.[7] Najveći napor u smislu podržavanja skulpture Kršnjavi je ipak usmjerio prema osnutku muzeja gipsanih odljeva, na tragu Zbirke odljeva Akademije likovnih umjetnosti u Beču te sličnih zbirki i Gipsoteke u Münchenu, koje je dobro poznavao i tijekom svoga obrazovanja posjećivao, a gipsani su mu odljevi, kao i svim umjetnicima, služili kao prvi motivi vježbanja opažanja i likovnog interpretiranja. Stoga ne čudi kako je medij gipsanih odljeva za Kršnjavoga bio idealno pomagalo pri obrazovanju studenata arheologije, povijesti umjetnosti i mladih umjetnika, kao i pri izvođenju nastave klasičnih jezika u školama.

7 Akademička palača u Zagrebu. // Vienac, br. 1, 1876., str. 14.

Kad se Kršnjavi u svojim *Zapiscima* 1905. godine osvrnuo na razvoj hrvatske umjetnosti u vremenu u kojem je mogao i nastojao provoditi svoju vizionarsku kulturnu politiku, osvrt na kiparsko stvaralaštvo u odnosnu na ono ostalo nije velik, ali nije ni potpuno zanemariv, posebice u okviru ocjenjiva postignuća jednog I. Rendića ili R. Frangeša Mihanovića. Pri tome nam je Kršnjavi otkrio i zanimljivu, ali u stručnoj javnosti zaboravljenu crticu o tome kako se nekada krajnje ozbiljno pristupalo postavljanju javnih spomenika, u ovom slučaju spomenika posvećenog A. Kačiću Miošiću na uljevku Mesničke ulice u Ilicu: *Kad smo sliku spomenika u originalnoj veličini postavili onamo, gdje je danas, uvjerio se Rendić da je moj savjet bio dobar i da mu želim pomoći do uspjeha*.[8] Jednako tako podsjećamo i na bogat planirani kiparski vanjski, pa i unutarnji ures Palače za bogoštovlje i nastavu u Opatičkoj ulici 10 koji, nažalost, nije u potpunosti izveden, ali daje odličan uvid u to kako je Kršnjavi, pobornik historicizma, koristio jasno opredjeljenje simboličkog govora putem odabira stila za arhitekturu općenito (renesansni za edukativne i baštinske zgrade), kao i odabira i naručivanja kiparskih i slikarskih djela za fasadu ili prostorije za pouku posjetitelja. Tako su o karakteru i upravljačkim funkcijama Odjela za bogoštovlje i nastavu, među ostalim, trebale govoriti skulpture grčkih filozofa i učitelja Platona i Aristotela (izvedene na sjevernom i južnom krilu zgrade), skulpture Tome Akvinskoga i Francisa Bacona (neizvedene) na ulazu, kip grčkog mitskog junaka Perzeja (neizveden) u središtu dvorišta nad vodoskokom, te u Zlatnoj, glavnoj dvorani, kip Apolona (nepostavljen i zamijenjen kipom adoranta) i Frangešove četiri brončane supraporte nad ulazima, koje su simbolizirale četiri sastavnice Sveučilišta – Filozofiju, Pravo, Teologiju i Medicinu. Dakle, u tom osobnom[9] i javnom stilskom neorenesansnom vizualnom simboličkom očitovanju kiparstvo je bilo potpuno ravnopravno ostalim likovnim umjetnostima.

Bavljenje povijesnom muzeologijom iznjedrilo je i dragocjeni podatak o promišljanju i pisanju prerano umrlog kulturnog djelatnika iz Kršnjavijeva kruga – Ladislava Lacka Mrazovića, koji je 1874. godine u Viencu objavio programski prilog o razvoju nacionalne umjetnosti pod naslovom *Skrajnje je vrieme.* U njemu se osvrnuo na zbirke i zbirne resurse koji bi mogli pomoći umjetničkoj edukaciji naroda, te pri tome spomenuo i uspostavu muzeja (skulptura) *pod vedrim nebom*, naziva-

8 Kršnjavi, I. Pogled na razvoj hrvatske umjetnosti u moje doba. // Zapisci: iza kulisa hrvatske politike. Zagreb : Mladost, 1986., str. 394.

9 Osobni program uređenja tog prostora prva je otkrila O. Maruševski u knjizi: Iso Kršnjavi kao graditelj. Zagreb: DPUSRH, 1986., str. 186.

4. Detalj Mrazovićeva *Muzeja na otvorenom* na Zrinjevcu, 2019. (foto: Ž. Vujić)
Detail of Mrazović's Open air museum *in Zrinjevac Park, Zagreb, 2019 (photo: Ž. Vujić)*

jući tako planirano postavljanje poprsja značajnih hrvatskih kulturnih i ostalih osobnosti nasuprot Palače HAZU na Zrinjskom trgu 11.[10] Taj komemorativni i edukativni skulpturalni program započeo je 1878. postavljanjem Rendićevih skulptura J. Klovića i A. Medulića, no nije zaživio u potpunosti.[11] U nedostatku istraživanja iznosimo pretpostavku kako te skulpture danas, u 21. stoljeću, ne zadržavaju pažnju prolaznika niti kao likovni medij niti kao reprezentacija povijesnih osobnosti, jer se ne razumiju njihova značenja (sl. 4).

Napokon, podsjećamo da je skulptura bila nazočna kao ravnopravna vrsta muzejske građe simbolički i stvarno u trenutku Kršnjavijeva osnutka Moderne galerije (konceptualno, riječ je bila zapravo o galeriji suvremene umjetnosti). Zorno o tome svjedoči Meštrovićev sadreni odljev *Timor Dei* te Bilekov drveni reljef *Isus i Magdalena* koji, zajedno s triptihom M. Račkog *Pred vratima smrti,* čine nukleus kojim 1905. započinje oblikovanje novog umjetničkog fundusa i galerije. Još intenzivnije usmjerenje pažnje na skulpturu dogodilo se u 2. polovici 30-tih godina 20. stoljeća, zahvaljujući tome što se za nju opredijelio tada mladi arheolog, a s vre-

10 Mrazović, L. Skrajnje je vrieme. // Vienac, br. 7, 1874., str. 125.

11 Vidi više o tome kod S. Knežević: Zagrebačka Zelena potkova. Zagreb: Školska knjiga, 1996., str. 76-77.

menom i muzeolog, dr. Antun Bauer koji je do 1940. uspio djelomično okupiti razasutu zbirku Kršnjavijevih sadrenih odljevaka te, uz donaciju svoje osobne zbirke odljeva i modela skulptura suvremenih nacionalnih autora, osnovati prvu specijaliziranu muzejsku instituciju posvećenu svim pojavnostima skulpture – Gliptoteku HAZU. Danas Gliptoteku poznajemo kao ustanovu koja svoje poslanje nastoji održati u dijelu kompleksa bivše Kožare (prvi naš, a najvjerojatnije i europski, primjer muzealne uporabe industrijske arhitekture!) i s razmjerno oskudnim sredstvima postupno obnavljati dijelove svoga postava, osuvremeniti komunikaciju s publikom te uspostaviti i održati neke tradicionalne izmjenjujuće izložbene oblike, kao što je npr. Trijenale hrvatskog kiparstva.

Zanimljivo je da se nakon Drugog svjetskog rata, od novih muzejskih koncepata utemeljenih na skulpturi kao muzejskoj građi, otvaraju samo memorijalne institucije posvećene pojedinim autorima. Tako je političkom moći i činom darovanja prostora i djela 1952. bio potpomognut kompleks stvaranja Meštrovićevih memorijalnih mjesta u Zagrebu, Splitu i Otavicama, a 1976. godine je u Klanjcu, u novoj funkcionalnoj zgradi, otvorena Galerija Antuna Augustinčića. Suvremene kulturne potrebe u odnosu na skulpturu, npr. odlijevanje u trajnom materijalu te upravljanje takvim zbirkama, kao i gospodarski uvjeti za njihovo sabiranje i zaštitu, veoma su se promijenili, o čemu svjedoči činjenica da je do 1991. godine i osamostaljenja, uz već navedene, osnovan tek Park skulptura D. Džamonje 1981. u Vrsaru i Galerija Ivana Sabolića u Peterancu (u sastavu Muzeja grada Koprivnice). Poslije te vremenske točke ne upuštamo se u osnutak neke nove institucije ili javno dostupne zbirke, već samo s velikim naporom štitimo i komuniciramo zatečeno skulpturalno nasljeđe. Pri tome svakako treba istaknuti manje napore, kao što je postupna obnova i oživljavanje Parka skulpture Željezare Sisak (sl. 5),[12] realizacija novog postava Zbirke sadrenih odljeva antičkih skulptura u Gliptoteci HAZU 2005. godine,[13] te lucidno smještanje donacije kipara Zlatka Zlatića Gradu Zagrebu unutar zagrebačkog Zoološkog vrta 2009. godine.[14] Među velike projekte u nacionalnim razmjerima spada realizacija multifunkcionalnog Studija Galerije Antuna Augustinčića iz 2016.

12 Spašavanje Parka skulptura Željezare Sisak započelo je već 2012. godine povezivanjem Gradskog muzeja Sisak i Umjetničke akademije Split, da bi 2018. godine zaživio s inozemnim partnerima i projekt Conservation of Art in Public Spaces (hrvatska voditeljica Sagita Mirjam Sunara).

13 Autor likovnog rješenja jednostavnog, a ipak dojmljivog postava je Oleg Hržić.

14 Koncepciju ovog izlaganja, na tragu stalnih svojih promišljanja o očuvanju baštine *in situ* ili pridruženo nekom živom edukativnom mjestu, osmislio je savjetnik u Uredu za kulturu grada Zagreba Veljko Mihalić.

5. Studenti izrađuju grafičku dokumentaciju za reljef Branka Ružića *Vrata* iz Parka skulptura Željezare Sisak, 2017. (foto: S. M. Sunara)

Students working on graphic documentation for Branko Ružić's Door *relief from Željezara Sisak's Sculpture Park, 2017 (photo: S. M. Sunara)*

godine. No, čini se kako svi ti napori nisu doveli do povećanja interesa za muzealizaciju i reprezentaciju skulpture.

Iako ne raspolažemo egzaktnim podatcima,[15] već i obično opažanje interesa, primjerice u studentskoj populaciji Filozofskog fakulteta u Zagrebu, pokazuje kako problem percipiranja i razumijevanja skulpture kao vrijedne muzejske građe doista postoji. Za potrebe izlaganja na simpoziju o skulpturi u Klanjcu u rujnu 2018. provedena je mala anketa (uzorak od 50-tak studenata muzeologije, od kojih su neki bili i studenti povijesti umjetnosti), u kojoj se samo 14 od svih ispitanika prisjetilo neke skulpture prezentirane u muzejskom izložbenom prostoru koji su posjetili, a samo njih 9 imenovalo je jednu instituciju koja se primarno posvetila skulpturi. Pri tome valja istaknuti kako se među potonjima nalazila i skupina studenata koja je u okviru nastave na kolegiju Osnove upravljanja muzejskim zbirkama posjetila Gliptoteku HAZU. I tada, prilikom posjeta Gliptoteci u proljeće 2018., vidjelo se kako stalni postav skulpture 19. i 20. stoljeća nikako nije mogao dulje zadržati njihovu pažnju i kako su ih, više od pojedinačnih skulptura, zanimali prostori za muzejske potrebe davno preuređene Kožare.

15 Tu bi mogla pomoći izvješća zagrebačkih muzeja, iako nas je dosadašnje iskustvo analiziranja njihovih kvantitativnih podataka naučilo na oprez.

6. Vedran Perkov, *Džungla*, 2018., 13. trijenale hrvatskoga kiparstva (foto: Ž. Vujić)
Vedran Perkov, Jungle, 2018, 13th Triennial of Croatian Sculpture (photo: Ž. Vujić)

2. SKULPTURA KAO MUZEJSKI PREDMET I SVI NJENI IZAZOVI – MOTRIŠTE MUZEOGRAFIJE

No, koji su to stvarni problemi koje muzejima donosi poslanje posvećeno sabiranju, istraživanju i komuniciranju skulpture kao muzejski vrijedne građe? Primjerice, već je i posjet najnovijem 13. trijenalu hrvatske skulpture 2018. potvrdio dojam o sve većoj voluminoznosti suvremenih skulptura (sl. 6). Veliku nagradu Trijenala dobio je Vedran Perkov za, kako je napisano i doživljeno, prostorni rad *Džungla* načinjen od velikih tornjeva – nosača sa zvučnicima koji proizvode sudar svih mogućih zvukova kojima smo okruženi. Brinuti se već samo privremeno za tu ambijentalnu instalaciju osiguravajući joj adekvatnu zaštitu te prostor za dostojno izlaganje, sagledavanje i doživljavanje, za svaku muzejsku instituciju, pa čak i za jedan funkcionalno građen i za velike skulpture relativno pripremljen Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, predstavljalo bi pravi izazov. A koliko je samo sličnih primjera bilo na 13. trijenalu! S druge strane, analiziramo li i površno naše zapamćivanje, sjetit

ćemo se kako upravo tako velike objekte dugo pamtimo, što potvrđuje i psihologija gledanja.[16]

Dok se ne provede istraživanje, iznosimo samo pretpostavku kako je upravo zbog veličine i težine skulpture, njena (sveobuhvatna) muzealizacija na mjestu nastanka, odnosno u kiparskom atelijeru, češća nego u ostalim vrstama umjetnosti. Naši nacionalni primjeri, od I. Meštrovića u Zagrebu i Splitu do D. Džamonje u Vrsaru, te najnoviji T. Ostoje u Zagrebu, također svjedoče o tome, a da o sjajnim inozemnim primjerima na temelju kojih su nastali važni muzeji i ne govorimo. Primjeri su: Rodinov muzej u Meudonu, Barlachov na otočiću u Güstrowu, Chillidin u San Sebastianu, B. Hepworth u St. Ivesu u Cornwalu i drugi.

Na drugoj strani je upravljanje malim skulpturama, posebice medaljama i taktilima koje je puno jednostavnije. No, njihovo komuniciranje publici više gotovo i ne može proći bez medijacije, odnosno nekog oblika posredovanja i korištenja različitih sredstava interpretacije – povećanja u obliku fotografija, dodavanja pomagala za sagledavanje detalja (povećala), korištenje ogledala za sagledavanje stražnje strane, multimedijalnih uradaka i sredstava proširene stvarnosti koji omogućavaju dodatno saznavanje i doživljavanje. Naravno, mala skulptura, unatoč toj potrebi posredovanja, zadržava svoju drugu snagu, snagu predmeta koji stane u ljudsku ruku, kojem se može potpuno osjetiti tekstura i puni oblik, ostvariti potpuni stvarni interaktivni dodir, i to je neprocjenjivo, barem prema nama koji stojimo na strani velikih mogućnosti i iskoristivosti stvarnih muzejskih predmeta ne samo za publiku s invaliditetom, nego i za svu ostalu.

U području upravljanja skulpturama, ali i ostalim aspektima muzejskog rada s njima, važna je i njihova težina, posebice što se tiče manipuliranja za potrebe izložbe, posudbe drugim muzejskim institucijama i sl. Znamo vrlo dobro kako podatci o težini utječu na konstruktivne zahtjeve pri gradnji novih ili preuređenju starih muzejskih institucija. Primjerice, težina epigrafskih spomenika (neke od njih poradi svojih likovnih rješenja svakako valja smatrati skulpturama) Hrvatskog povijesnog muzeja uzrokovala je njihovo jedino moguće konceptualno smještanje u prizemlju zgrade Tvornice duhana u Zagrebu.[17] No, nema sumnje kako povećana voluminoznost i težina skulptura uzrokuje i dodatno promišljanje unutar

16 Iz anglo-američke muzeološke literature poznat je sindrom pamćenja ostataka dinosaurusa u dječjoj populaciji, i to ne poradi začudnosti i posebnosti, nego ponajviše poradi veličine.

17 Muzeološku koncepciju postava spomenutog muzeja u spomeniku industrijske baštine načinile su 2011. (zadnja verzija) E. Jurdana, J. Borošak Marjanović i N. Mataušić. Autorica ovog priloga upoznata je s njim s obzirom da je obavila njegovo muzeološko recenziranje.

dokumentiranja. Tako kustosi s iskustvom znaju kako u slučaju takve građe postoje dodatne specifičnosti, odnosno ispunjavanje dodatnih kategorija podataka koji se tiču težine, radijusa postamenta i same skulpture i sl. Jednako tako vizualne informacije o skulpturi zahtijevaju minimalno tri pogleda koji mogu osigurati barem osnovnu informaciju o njenoj prostornosti. Pridodamo li tome obvezu snimanja identificirajućih detalja i sl., očito je kako zahtjevi kod dokumentiranja skulpture, osobito u okviru virtualnog okruženja koje će koristiti te podatke, taj segment muzejskog djelovanja čine složenijim i skupljim.

Posebne prostorne zahtjeve kod izlaganja trodimenzionalne skulpture već smo spominjali, no nije uvijek samo riječ o veličini prostora, nego i o njegovoj visini i obliku unutar kojega se može dobro smjestiti skulptura koja traži obilazak, prilaženje kako bi se vidjeli detalji površine i udaljavanje kako bi se spoznala kompozicija i sl. Naravno, ako je riječ o reljefnim prikazima s manje ili više dubine, koji su bili dio arhitekture, srastanje s izložbenim zidom ili umjetno napravljenim izložbenim elementom zahtijeva drugačiji pristup i svakako stručno oko, i to ne samo za postavljanje, nego (kao i kod svih vrsta skulpture) i za osvjetljavanje i pametno pridruživanje interpretativnih pomagala. Prisjetimo se u ovoj prilici povijesnog projekta osvjetljenja Meštrovićevih skulptura u okviru uređenja Meštrovićeva ateljea za galerijske potrebe početkom 60-tih godina 20. stoljeća gdje je akademik Begović dao izrezati posebna sjenila za usmjerene projektorske reflektore, koja su bila oblikovana točno prema obrisnim linijama umjetnikovih skulptura koje su tim svjetlom trebale biti naglašene.[18]

Napokon, kako skulptura ima tu dodatnu prostornu dimenziju, ona se odlično sljubljuje s vanjskim prostorom, stupa s njim u interakciju i oblikuje ga. U tome odlučujuću ulogu ima i materijal od kojeg je skulptura sačinjena, te njegova izdržljivost pri dodiru s atmosferilijama. Dogodi li se u umjetničkom muzeju ili galeriji, pa i u radnom prostoru nekog kipara, da barem jedna skulptura izađe u vanjski prostor, gotovo je pravilo da ona priziva i druge skulpture te inicira formiranje danas toliko poželjnog (nadasve za kreativne industrije i ostvarivanje dodatnih prihoda) i često uspostavljanog parka skulpture. On je na kraju 20. i početkom 21. stoljeća postao najvitalniji način prezentiranja skulpture (sl. 7).

18 Akademik M. Begović o tome je govorio na okruglom stolu u Zagrebu, posvećenom 40. godišnjici djelovanja Ateljea Meštrović, dok se u pisanom prilogu ti detalji ne spominju. Vidi: Begović, M. Uređenje izložbenog prostora atrija, Atelijera i vrta Atelijera Meštrović u Zagrebu od 1960. do 1963. godine. // Muzeologija, br. 36, 1999., str. 32-37.

7. Pogled na dio Parka skulpture Galerije A. Augustinčića u Klanjcu (foto: D. Vujčić)
View of Antun Augustinčić Gallery's sculpture park in Klanjec (photo: D. Vujčić)

I na kraju, zaustavimo se kratko na interpretaciji skulpture koja je za teoretičare i praktičare muzeologije i dalje možda jedno od najizazovnijih muzejskih pitanja u umjetničkim muzejima. Neki smatraju kako skulpturu kao umjetničko djelo valja reprezentirati isključivo njom samom uz minimalne informacije o autorstvu i materijalnim karakteristikama. No, i među muzealcima ima onih koji smatraju da su kontekstualne informacije, ikonografske interpretacije i sl. dobrodošle kod izlaganja skulpture, ali donesene tako da ne narušavaju onu važnu estetsku komponentu, odnosno likovne vrijednosti djela.

3. UPORABA I KOMUNICIRANJE SKULPTURE: MOTRIŠTE EKONOMISTA NASUPROT MUZEJSKIH PROFESIONALACA

Kako danas živimo u vremenu muzeja koji surađuje sa zajednicom i u kojem presudnu ulogu ima razumijevanje zahtjeva i potreba publike i zajednice, nema sumnje da se oko toga moraju potruditi i profesionalci u umjetničkim muzejima, pa i u onima koji se bave medijem skulpture. Podsjećamo kako su ranija, a i nešto recentnija istraživanja, pokazala da je prosječni posjetitelj umjetničkog muzeja obrazovana, sredovječna

(bijela) žena iznad pedesete godine. No, oni koji u Europi i Americi financiraju umjetničke muzeje očekuju da oni privuku i ostale segmente publike, kao i tzv. milenijalce, odnosno mlade ljude rođene nakon 2000. godine i potpuno obuzete virtualnim svijetom i sveopćim korištenjem informacijskih tehnologija i njihovih uradaka. Naravno, sve se to događa na tragu ekonomije doživljaja, odnosno onoga što su bez kritičkog otklona 1999. godine tako imenovali američki ekonomisti B. Joseph Pine II i James H. Gilmore i time odredili posljednju fazu ekonomskog razvoja u kojoj živimo i radimo i danas. Riječ je o razdoblju u kojem upravo predstavljanje i doživljavanje, odnosno izazivanje emocija u potrošača, oblikuje i prodaje proizvode, a ne njihova stvarna potreba za njima.

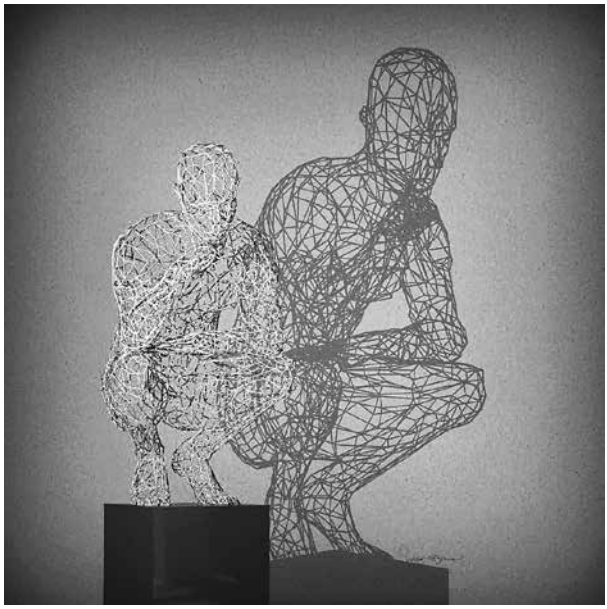
Razumljivo je kako su nama u akademskoj i baštinskoj zajednici bliski i oni koji kritički promatraju i analiziraju to razdoblje, obilježeno promjenom percepcije stvarnosti i načina proizvodnje i ostvarivanja prihoda, na koje je, bez sumnje, utjecao i ranije spomenuti razvoj informacijskih tehnologija. Brojni su takvi autori, no prevođenjem u našoj sredini svoje mjesto u akademskom diskursu pronašli su, uz već navedene, i Guy Debord, sa svojim ranim sagledavanjem modernog spektakla kao sveprisutnog vladara društva i robne ekonomije,[19] te Jonathan Beller, koji današnju proizvodnju sagledava kroz prizmu pokrenutih slika, odnosno kinematografije koja je već na svom početku krajem 19. stoljeća počela diktirati reorganizaciju društva, da bismo danas, u preobilju slika te usmjeravajući pažnju na one pokrenute, ostvarivali svoj, a još više tuđi prihod.[20] Dominacija slika zasigurno utječe i na medij skulpture i ovom temom valjalo bi se ozbiljnije pozabaviti. Do tada samo podsjećamo na reprezentativni primjer skulptora Mota Waganarija, odnosno Lutza Wagnera, koji je poznat po stvaranju mrežastih skulptura koje osvjetljavanjem pretvara u dvodimenzionalne sjenke na zidu i time ostvaruje, kako pišu kritičari, nematerijalni *alter ego* (sliku) svake skulpture.[21] No, za nas ta djela na svoj način simboliziraju odnos i svojevrsnu napetost između trodimenzionalnih i dvodimenzionalnih likovnih interpretacija svijeta (sl. 8).

Uzimajući u obzir spomenutu Bellerovu knjižnu kritiku našeg društva, razumjet ćemo kako danas u njemu nije lako reprezentirati i interpretirati skulpturalna trodimenzionalna umjetnička djela. Prisjetimo se

19 Debord, Guy. Društvo spektakla. Zagreb: Arkzin, 1999.

20 Beller, Johnatan. Kinematički način proizvodnje. Zagreb: Jesenski i Turk, 2016.

21 Uvid u Waganarijev opus, nažalost, stekao se samo prolaženjem virtualnih reprezentacija njegovih radova na osobnoj web stranici https://motowaganari.wordpress.com/works/ [Pristupljeno 28.09.2019.]



8. Moto Waganari, *Thinker Red* (fotografija dobijena zaslugom samog autora u rujnu 2019.)
Moto Waganari, Thinker Red *(photograph obtained from author in September 2019)*

zahtjeva ekonomista i njihova inzistiranja na postizanju doživljaja kod ljudi / potrošača, odnosno organiziranju događanja koja ih aktiviraju na osoban način i u kojima važnu ulogu ima neobičnost, posebnost,[22] koja je, primjerice, jaka komponenta i Waganarijevih skulptura. Koncept doživljajne piramide bili smo predstavili i na skupu u Klanjcu 2018., a čini nam se i dalje važnim za razumijevanje ponašanja i očekivanja publike, iako nije riječ o kritičkom nego isključivo ekonomskom gledanju na prodaju proizvoda i ključne elemente koji pri tome osiguravaju doživljaje.[23] Naglašavamo kako se danas i od muzeja traži da formaliziraju svoje strategije u odnosu na stvaranje doživljaja, osmišljavaju svoje doživljajne mješavine, mjere postizanje doživljaja i sl., a pri tome im pomažu iskusni vanjski stručnjaci u području marketinga.[24]

22 Mehmetoglu, M.; M. Engen. Pine and Gilmore's Concept of Experience Economy and Its Dimensions: An Empirical Examination in Tourism. // Journal of Quality Assurance in Hospitality and Tourism vol. 12 (4), 2011, str. 240-241.

23 Mehmetoglu, M; M. Engen. Nav. djelo, str. 242-243.

24 U ovoj prigodi dajemo samo poveznicu na privatnu tvrtku The Heritage Lab, koja donosi uporabljive savjete za muzeje glede postizanja doživljaja, i to slijedeći doživljajne dimenzije Pinea i Gilmorea. Dostupno na: http://www.theheritagelab.in/visitor-experience-strategy/ [Pristupljeno 29. 9. 2019.]

U toj piramidi na prvom mjestu stoji *individualnost* koja kod potrošača razvija svojevrstan osjećaj dostojanstva. Potom slijedi *autentičnost* (proizvoda) koja odražava potrošačevu subjektivnu percepciju kako je to genijalan proizvod. Naravno, u kulturnim industrijama danas je često isticana i *naracija*, usko spojena s autentičnošću, a primarna joj je funkcija spajanje svih elemenata doživljaja. Potencijal jedne takve likovne i izložbene naracije predstavljalo je izlaganje radova studentice i ljubavne partnerice Augusta Rodina Camille Claudel, koje se dogodilo 2013. godine, dakako s naglaskom na nepoznatu C. Claudel i njen opus sačuvan u Rodinovu muzeju u Parizu. Nakon te izložbe ostala je čista virtualna naracija na web stranici spomenutog muzeja,[25] ali i kustosko problematiziranje teme u okviru stalnog postava tog memorijalnog muzeja.[26]

Četvrti element doživljajne piramide pripada *multisenzornoj osjetilnosti* proizvoda, koja treba dodirnuti i angažirati koliko je god moguće više naših osjetila. Analiziramo li suvremene izložbene tehnike i same izložbe, te ostale javne programe baštinskih institucija, kako u nas tako i u svijetu, shvatit ćemo koliko je taj element i njegovo ostvarenje počeo dominirati i muzejskom i galerijskom djelatnošću. Dovoljno se prisjetiti projekta *Multisensory Met: Dodirni, pomiriši i poslušaj* umjetnosti koji sada broji već četiri godine postojanja i gdje se pojedina umjetnička djela dodatno interpretiraju tako da se mogu doživjeti ne samo očima nego i drugim osjetilima. Tako je od moćne figure afričkog umjetnika Nkisi N'Kondija načinjena manja replika koja je ozvučena iznutra, i čak joj je dodano malo eteričnog ulja kako bi se sugerirao miris stvarne skulpture i ukazalo na njenu ritualnu uporabu.[27] Naravno, riječ je o suvremenoj interpretaciji devetnaestostoljetne skulpture, zapravo novom djelu načinjenom za novu publiku koju je tržišna ekonomija navikla na posebno i višeosjetilno (svaka nas reklama danas tome poučava!), pa takve umjetničke proizvode treba za nju prirediti i u muzejima. Naravno, pritom ne treba zaboraviti kako i originalne skulpture posjeduju potencijale za višeosjetilno doživljavanje – dodirom i mirisom, istraživanjem različitih materijala i tehnologija izrade, osluškivanjem zvukova koje proizvode i sl. (sl. 9).

25 Dostupno na: http://www.musee-rodin.fr/en/resources/educational-files/rodin-and-camille-claude [Pristupljeno: 28. 9. 2019.]

26 Upozoravamo i na privatni projekt T. Šole pod privlačivim naslovom The Global Love Museum. Dostupno na: https://globallovemuseum.net/portfolio-items/camille-claudel-and-auguste-rodin/ [Pristupljeno: 28. 9. 2019.], gdje se iskoristilo samo dobro poznate podatke o autoričinom životu, o optuživanju Rodina za krađu kreativnih ideja i pokušaj ubojstva, te o razilaženju s bratom koji ju je i smjestio u sanatorij u kojem je boravila do kraja života.

27 Dostupno na: https://www.metmuseum.org/blogs/digital-underground/2015/multisensory-met [Pristupljeno: 28. 9. 2019.]

9. Radionica *Lađa*; taktilno upoznavanje sa skulpturom Ivana Ferlana, 2018. (foto: R. Vukić)
Ship *workshop; tactile introduction to Ivan Ferlan's sculpture, 2018 (photo: R. Vukić)*

Peti element doživljajne piramide koji se odnosi na oblikovanje proizvoda tako da se postigne kontrast, odnosno posebnost u odnosu na svakodnevni život može se bez ostatka primijeniti na opisanu repliku. Isto se odnosi i na šesti i posljednji element – *osiguravanje interakcije*, odnosno stvaranje odnosa između potrošača, proizvodne kompanije te drugih potrošačevih prijatelja. Ta je replika i načinjena poradi bolje interakcije posjetitelja i umjetničkih djela, odnosno posjetitelja i onih koji su im u muzeju priredili takvo iskustvo.

Inače, autori piramide uveli su stupnjevanje doživljavanja u odnosu na svaki element, a to znači da svaki element može prolaziti kroz pet osnovnih faza doživljavanja hijerarhijski posloženih od motivirajuće razine, potom fizičke, intelektualne, emotivne i napokon mentalne razine, na kojoj se, ako se pojavi pozitivna i snažna reakcija te dogodi ostvarenje doživljaja punog značenja, može postići najviši stupanj, odnosno čak i osobna promjena. Jedno od istraživačkih pitanja kojima bi se također valjalo baviti jest mogu li muzeji skulptura sa svojim postavima i povremenim izložbama i ostalim komunikacijskim akcijama privlačiti današnju publiku kako bi ostvarila sve te doživljajne razine. Motiviranje, u kontekstu muzeja – motiviranje za ulazak u njega, posjet

zbirkama i sudjelovanje u različitim komunikacijskim obrascima, moguće je najjednostavnije ostvariti koristeći sve poznate tehnike promoviranja.

U izlaganju smo posebno naglasili tehniku muzejskog *selfija*, tako blisku današnjoj publici rođenoj nakon 2000. godine, koja je prihvaćena i upotrijebljena u europskim muzejima upravo sa sviješću kako je to publika koju društveni okoliš tjera da, kada sjedne za računalo ili kad izađe iz svojih domova, želi pod svaku cijenu biti iznenađena, pomaknuta, prosvijetljena, pa i transformirana. Jedan od najdijeljenijih primjera na društvenim mrežama bile su fotografije koje su dokumentirale posjet planetarno poznate američke pjevačice Beyoncé s obitelji Louvreu 2014. godine, posebice ona koja prikazuje pjevačicu kako snima *selfie* s antičkom skulpturom u kadru.[28] Napokon, prelistamo li površno društvene mreže pronaći ćemo u okviru dokumentiranja posjeta muzeju mnoštvo snimki *selfija*, i to u impostaciji određene skulpture, primjerice Rodinova *Mislioca* ili Michelangelova *Davida* i sl. Naravno, sada se već zna kako snimanje *selfija* može biti pogubno za autore fotografije, kao i za muzejske predmete koji se nađu u obaveznom kadru. Brojni su zainteresirani virtualni posjetitelji pogledali video uradak nastao tijekom snimanja *selfija* u galeriji u Los Angelesu uz jednu instalaciju britanskog multimedijalnog umjetnika Simona Bircha. Domino efekt, koji je pokrenula autorica snimke kad se spotaknula i izgubila ravnotežu, uništio je kiparsku cjelinu sastavljenu od četiri reda postamenata s krunama od različitih materijala i proizveo štetu od najmanje 200 000 dolara. Takvih je primjera, nažalost, čitavo mnoštvo (sl. 10).[29]

Što se tiče intelektualne razine doživljavanja, skloni smo upravo u duhu toga tumačiti veliki trud oko osmišljavanja koncepcija skulpturalnih izložaba. Vidjeli smo kako je najčešća tehnika ciljano sučeljavanje djela dvaju ili više autora, ili samo izlaganje jednog monografskog opusa / dijela opusa unutar stalnog postava. Primjerice, naša Galerija Antuna Augustinčića njeguje potonju formu. Što se tiče sučeljavanja, zajedničko interpretativno izlaganje djela C. Claudel i A. Rodina na privremenoj izložbi i u postavu moguće je shvatiti i u svjetlu toga, jednako kao i postavljanje jednih uz druge skulptura s Partenona i Rodinovih remek-djela (najčešće u mediju odljeva) u Britanskom muzeju u Londonu tijekom kasnog proljeća 2018. godine. Naravno, uporište se nalazilo u poznatoj

28 Chrisafis, A. Beyoncé and Jay-Z help Louvre museum break visitor record in 2018. Dostupno na: https://www.theguardian.com/world/2019/jan/03/beyonce-jay-z-help-louvre-museum-break-visitor-record.[Pristupljeno: 28. 9. 2019.]

29 Dostupno na: https://www.nytimes.com/2017/07/14/arts/design/oops-a-museum-selfie-gone-wrong-causes-200000-in-damage.html

10. Gipsani odljev stradao tijekom snimanja selfija u Akademiji lijepih umjetnosti u Milanu 2014. (foto: N. Vaglia, *Coriere della Serra*, preuzeto iz: https://time.com/28679/student-breaks-statue-selfie/)

Plaster cast damaged during the recording of a selfie at the Academy of Fine Arts in Milan in 2014 (photo: N. Vaglia, Coriere della Serra*, time.com/28679/student-breaks-statue-selfie/)*

činjenici kako je Rodin volio te grčke skulpture i dolazio u Muzej gledati i skicirati neke od njih ili se nadahnjivati pojedinim njihovim likovnim elementima.[30]

Valjalo bi istražiti koji su učinci takvih izložaba i uspijeva li se njima polučiti doista intelektualno doživljavanje, kao i pretpostavku da se ono javlja u tipičnih posjetitelja umjetničkih muzeja – obrazovanih bijelih žena iznad pedesete godine života, ali ne i u milenijalaca ili nekih drugih skupina publike. Posljednju razinu doživljavanja, tj. *osobnu preobrazbu* (na kojoj inzistiraju brojni alternativni pokreti i njihovi pobornici) u području doživljavanja skulpture također bi trebalo istražiti. Nema sumnje kako se ona može ostvariti, iz perspektive doživljaja knjižnog i filmskog djela, tijekom uranjanja, odnosno dubljeg spoznavanja i doživljavanja umjetničkog djela.

Osobno iskustvo stečeno je, primjerice, tijekom susreta s kipom Apoksiomena čije je pažljivo opažanje i interpretiranje svakog detalja

30 Dostupno na: https://blog.britishmuseum.org/rodin-and-ancient-greece-a-perfect-pairing/. [Pristupljeno: 28. 9. 2019.]

rezultiralo gotovo uranjanjem. Iskustvo dvojice vrhunskih restauratora, pokojnog Giuliana Tordija i Antonija Šerbetića, tijekom višegodišnjeg rada na restauriranju kipa, zasigurno je imalo učinak dubokog uranjanja, moguće i naznaka osobne promjene. No, kako to iskustvo prenijeti ili omogućiti publici važno je pitanje koje ne može riješiti samo izložba o postupku restauriranja niti dokumentarni film, već i pristup javnosti, barem kroz staklo, složenim i zadivljujućim postupcima restauriranja, što se radi kod ovako dugotrajnih i skupih radova upravo u muzejskim radionicama. Koncepcija postava spomenutog kipa na prvoj privremenoj izložbi, koju je potpisao Branko Silađin, išla je na uspostavu pročišćenog bijelog i rasvijetljenog okoliša u kojem se moglo, kružeći naokolo, sagledati svaki detalj tijela brončanog atleta, potpuno čisto i bez interpretacije, na kojoj je bio naglasak u drugom, narativnom dijelu izložbe. Putovanje skulpture po Hrvatskoj, ali i inozemstvu, nismo iskoristili za saznavanje koji su sve segmenti publike vidjeli Apoksiomena, s kojom namjerom i očekivanjima i kako su ga doživjeli.

Nažalost, teško je doći do podataka o posjetiteljima u muzejima koji sabiru i izlažu kiparska djela u odnosu na one čiji se fundusi temelje na drugim likovnim vrstama, no već i skraćena izvješća o posjetiteljima umjetničkih muzeja općenito, primjerice u Americi, pokazuju kako mladi ljudi daleko rjeđe odlaze u umjetničke muzeje. Napokon, lista umjetničkih izložaba koje su polučile veliki broj posjetitelja u umjetničkim muzejima svijeta 2015. pokazuje kako je broj atraktivnih izložaba posvećenih skulpturi gotovo zanemariv,[31] što na svoj način svjedoči ne samo o prevlasti ostalih likovnih medija, nego i o umjetničkim preferencijama današnjih posjetitelja umjetničkih muzeja i galerija, kojima se kustosi i ostali članovi izložbenih timova ciljano obraćaju. Naravno da se moramo upitati zašto je skulptura postala tako strana publici, posebice milenijalcima.

Takvo pitanje smo već postavljali u odnosu na javnu skulpturu u funkciji spomenika i onu koja je dio povijesne arhitekture. Odluka o postavljanju skulpture nekada je snažno okupljala članove zajednice oko jedne važne javne stvari,[32] oko komemoriranja neke osobnosti i događaja ili podignuća građevine s mnoštvom skulpturalnih simbola kao što je npr. Umjetnički paviljon ili skulpturalni ukrasi na fasadi današnjeg Etnografskog muzeja u Zagrebu. Sve je to javnost mogla pratiti putem tiska,

31 Oba podatka koja se spominju u kontekstu američkih umjetničkih muzeja korištena su iz marketinškog izvješća. Dostupno na: https://www.humanitiesindicators.org/content/indicatordoc.aspx?i=102. [Pristupljeno: 28. 9. 2019.]

32 Podsjećamo samo na poznato okupljanje i osnaživanje žena u Hrvatskoj prilikom prikupljanja novca i podizanja spomenika đakovačkom biskupu Josipu Jurju Strossmayeru u Zagrebu početkom 20. stoljeća.

dapače i pripremiti se za razumijevanje različitih stupnjeva skulpture i konstruiranje njena značenja te smještaj u prostoru. Javnost je zapravo bila sastavni dio tih kulturnih praksi. Danas se u Hrvatskoj javne skulpture postavljaju razmjerno rijetko i bez pravog sudjelovanja javnosti, samo preko njenih zastupnika u političkim tijelima ili u tijelima uprave, i očevidno se to događa kao reprezentiranje moći, a ne reprezentiranje sjećanja, emocija i vrijednosti članova zajednice putem čega se, prema S. Hallu, uspostavlja i učvršćuje značenje.

Na kraju ovog priloga uvodimo vrlo kratko, i kao svojevrsni završni provodni lik, poznatog i cijenjenog teoretičara kulture i semiotičara Stuarta Halla, jer mislimo kako njegovo promišljanje o kulturnim praksama i postupku konstruiranja značenja nudi dobru platformu za buduće dublje analiziranje razloga zapostavljanja skulpture. Medijem skulpture umjetnici su tijekom stoljeća reprezentirali određene pojedince, važne događaje i fenomene, kao i likovne vrijednosti i kanone. Tadašnjim članovima zajednice to je bilo razumljivo jer su pripadali istim kulturama i dijelili iste ili slične konceptualne mape i jezik skulpture nije im bio stran, te su pomoću njega mogli i konstruirati i dijeliti značenje. Značenje, razumljivo, nije fiksirano za svagda, mijenjaju se i jezične i društvene konvencije kojima se ono reprezentira.[33] Ne očekujemo da je značenje povijesno proizvedenih skulptura, kao i sam medij skulpture, tako materijalan i snažno prostorno iskazan da bi sam po sebi bio razumljiv novim generacijama, čiji se život i jezik komuniciranja temelji na uporabi informacijskih tehnologija i mrežnim platformama. Iz te perspektive potpuno je jasno kako skulptura, bez prevođenja na neki drugi jezik, teško može zadržati njihovu pažnju.

I muzejski profesionalci nastoje na taj izazov odgovoriti na svoj način, koristeći poznate komunikacijske obrasce, najčešće izložbe i radionice, kako bi posjetiteljima i korisnicima približili skulpturu, njenu teksturu, oblik i tehnologiju izrade (sl. 11). Takve sadržaje nalazimo i u našim muzejskim institucijama posvećenima skulpturi, ali i u djelovanju samih umjetnika kipara koji su se uhvatili ukoštac s promišljanjem interakcije posjetitelja sa skulpturom i njihovim percipiranjem i doživljavanjem,[34] a sve kako ne bismo ostali na potvrdi Bellerove teze o potpunoj prevlasti kinematičke slike ili, simbolički napisano, samo na *selfiju* sa skulpturom.

33 Ovaj pretposljednji odlomak priloga nastao je na temelju prvog poglavlja knjige Representation: Cultural Representations and Signifying Practices koju je Hall potpisao kao urednik. Walton Hall : Open University, 1997, str. 15-24.

34 Pri tome osobito mislimo na hrvatsku kiparicu Marinu Bauer i sve njene kontinuirane akcije na promociji mogućnosti skulpture kao likovnog i komunikacijskog medija.

11. Marina Bauer, Z. Šimičić Mihanović. *Izvedba koja se dira*, 2019. (foto: J. Rasol)
Marina Bauer, Z. Šimičić Mihanović. Performance To Be Touched*, 2019 (photo: J. Rasol)*

SAŽETAK

Problematiziranje skulpture kao muzejske građe s razine prvog motrišta – povijesne muzeologije – doista je pokazalo nizom argumenata tezu kako je skulptura u početku nastanka privatnih zbirki i kasnije prvih javnih muzeja bila cijenjena i ostalim vrstama umjetnosti ravnopravna građa. Što se tiče muzeografskog motrišta, i to u okviru sabiranja, zaštite i komunikacije, pokazane su iscrpno sve specifičnosti skulpture, posebice u odnosu na njenu veličinu i masu, zahtjeve dokumentiranja i izazove komuniciranja javnosti u obliku parkova skulpture, stalnih i povremenih izložaba i akcija. Treće odabrano motrište usmjerilo je sagledavanje skulpture kao baštine koja za ekonomiju doživljaja predstavlja resurs iskoristiv u sve četiri dimenzije – zabavnoj, obrazovnoj, estetskoj i dimenziji bijega. Jednako tako na istraživanje i interpretiranje skulpture bilo je moguće primijeniti i elemente doživljajne piramide. Uz to, u tom se dijelu priloga kritički promotrilo uporabu određenih tehnika zabave u odnosu na skulpturu. Na kraju se buduće istraživače uputilo na postavke engleskog teoretičara kulture S. Halla, koje bi danas mogle biti najbolja teorijska osnova za promišljanje zašto je medij skulpture novim generacijama postao nerazumljiv.

Summary

SCULPTURES IN MUSEUMS: AN INTRODUCTION TO CONSIDERATION OF ONCE IMPORTANT AND NOW VIRTUALLY QUESTIONABLE MUSEUM MATERIAL

Žarka Vujić

Department of information and communication sciences, Faculty of humanities and social sciences

Discussion of the issue of sculpture as museum material from the level of the first viewpoint – historical museology – has resulted in a thesis including a series of arguments, which says that, when first private collections and, later, public museums were formed, sculpture represented valued museum material, equal to other forms of art. From the museographic viewpoint, within the framework of collection, protection, and communication activities, all the specific qualities of sculpture were presented in detail, particularly concerning size and mass, documentation requirements, and challenges of communication with the public in the form of sculpture parks as well as permanent and periodic exhibitions and actions. The third selected viewpoint focused on considering sculpture as heritage representing to the experience economy a resource usable in all the four dimensions – entertainment, educational, aesthetic, and escape ones. Similarly, elements of the experience pyramid were applied to examination and interpretation of sculpture. Moreover, that part of the article critically considers the use of certain entertainment techniques in relation to sculpture. Finally, future researchers were referred to the theories of Stuart Hall, British cultural theorist, which may, at present, be the best theoretical basis for consideration of the reasons the new generations have come to consider the sculpture medium unintelligible.

Key words: experience economy, experience dimensions, sculpture as a museum object, mobility, tactility, narrative quality of sculpture

UDK: 73:069(497.5)

Skulptura u zbirkama hrvatskih muzeja

Tea Rihtar Jurić
Muzejski dokumentacijski centar, Zagreb
Izvorni znanstveni rad

Muzejski dokumentacijski centar vodi Registar muzeja, galerija i zbirki RH u kojem se prikupljaju podatci o hrvatskim muzejima. U Registru je za pojedinačnu zbirku moguće iskazati četrdesetak tipova podataka, među kojima je istražena prisutnost skulpture kao vrste građe (te istoznačnica i bliskoznačnica pojma skulptura). Članak donosi pregled zastupljenosti skulpture u zbirkama hrvatskih muzeja iz podataka dostupnih u Registru.

Ključne riječi: skulptura, muzejske zbirke, hrvatski muzeji, hrvatske galerije, muzejska građa, vrsta zbirke

UVOD

Istraživanje o prisutnosti skulpture kao vrste građe u muzejskim zbirkama hrvatskih muzeja i galerija provedeno je na temelju podataka koje sadrži online *Registar muzeja, galerija i zbirki RH (OREG)* koji vodi Muzejski dokumentacijski centar.

Online Registar je baza podataka koja za svaki muzej sadrži osam glavnih kategorija podataka, dvadeset podskupina te oko dvije stotine tipova podataka od kojih su neki ponovljivi, kao upravo u slučaju muzejskih zbirki. Za pojedinu muzejsku zbirku Registar pruža mogućnost pohrane četrdesetak podataka, a među njima se nalaze podatci o nazivu zbirke, pripadnosti odjelu (ako je ustanova ustrojena u odjele), voditeljima zbirke, tipu (muzejska ili dokumentacijska zbirka), vrsti zbirke (mogućnost višestrukog odabira između četrdeset vrsta zbirki[1] uz opciju 'ostalo' ako ne pripada nekoj od ponuđenih), podatci o registraciji zbirke u *Registru kulturnih dobara – Listi zaštićenih kulturnih dobara*, podatci

1 Popis vrsta zbirki dostupan u: Marić, Ivona; Tea Rihtar Jurić. OREG – online korisnička aplikacija *Registra muzeja, galerija i zbirki RH* : Priručnik za korištenje sustavom za muzejsku zajednicu. Verzija 1.0. Zagreb : Muzejski dokumentacijski centar, 2015., str. 41-42. Dostupno na: http://mdc.hr/UserFiles/Image/propisi/smjernice/1_OREG_Prirucnik%20za%20kori%C5%A1tenje_ver1.0.pdf [pristupljeno 8. 1. 2019.]

o inventarizaciji i reviziji zbirke, elektroničkoj obradi, digitalizaciji i mrežnom pristupu, mediju, sigurnosnoj pohrani, predmetima koji se nalaze u stalnom postavu, sadržaju zbirke: vrsti građe, teritoriju (s kojega građa potječe), vremenskom razdoblju, materijalu i opisu; dostupnosti zbirke. Dio podataka u bazi (namijenjen prikazu na mrežnim stranicama) ima mogućnost i dvojezičnog upisa (mogućnost za unos podataka na engleskom jeziku uz hrvatsku inačicu), poput naziva te podataka o sadržaju zbirke – vrsti građe, teritoriju s kojeg građa potječe, vremenskom razdoblju i materijalu.[2] Podatci o hrvatskim muzejima, galerijama i zbirkama u Registru se nakon poziva Muzejskog dokumentacijskog centra

1. Prikaz podataka o muzejskoj zbirci na MDC-ovom portalu *muzEJ! – Hrvatski muzeji i zbirke online* (preuzeto s http://hvm.mdc.hr/muzeji-hrvatskog-zagorja---galerija-antuna-augustincica, 532:KLC/hr/zbirke/?zbId=241, 08.01.2019.)

Data on museum collection on MDC portal muzEJ! – Hrvatski muzeji i zbirke online, *http://hvm.mdc.hr/muzeji-hrvatskog-zagorja---galerija-antuna-augustincica, 532:KLC/hr/zbirke/?zbId=241. Accessed 8 Jan. 2019.*

2 Podatci o zbirkama na engleskom jeziku trenutno nisu mrežno dostupni.

ažuriraju jednom godišnje,[3] ili nakon nastale promjene tijekom godine.[4] Podatci na hrvatskom jeziku o zbirkama upisanim u Registar dostupni su na portalu *muzEJ! – Hrvatski muzeji i zbirke online.*[5]

ISTRAŽIVANJE

Pretraga online baze Registra obuhvatila je podatke o 2694 prijavljene muzejske zbirke u 227 hrvatskih muzeja.[6] Od tog broja 70% zbirki (odnosno njih 1887) ima sažeti ili opširan opis. Važno je naglasiti kako se opis zbirke uobičajeno rijetko mijenja, te i kod zbirki o kojima podatci nisu nedavno ažurirani postoji prilična vjerojatnost da su informacije aktualne. Podatci o vrsti građe iskazani su za 2213 zbirki, odnosno za njih 82% upisanih u Registar. Podatke o teritoriju može se naći za građu 2093 muzejske zbirke (77%), za vremensko razdoblje kod 1810 zbirki (67%), a podatke o materijalu za njih 1746, odnosno 64% (za sve navedene postotci su u rasponu od 64 – 82% od ukupnog broja zbirki upisanih u Registar[7]).

Potrebno je napomenuti da su načini oblikovanja informacija o zbirkama raznoliki, a posebice se to odnosi na neujednačenost opisa zbirki, kako u opsegu tako i u strukturi te informativnosti sadržaja.

Uz pojam *skulptura* pretražene su njegove istoznačnice i bliskoznačnice, pa su u pretragu uključeni i sljedeći pojmovi: *kip, spomenik, tijelo, figura, plastika, statua, poprsje, torzo, odljev, bista, idol, pulena, reljef, medalja, plaketa*, s obzirom da opisuju srodnu vrstu građe, te se spominju u navedenim pretraženim kategorijama podataka o zbirkama. Iz baze podataka su izvučeni podatci iz kojih su potom rađene pretrage za svaki od navedenih pojmova kroz kategorije podataka i opisa za 2694 zbirke, a korišteni su korijeni riječi pojmova kako bi pretraga obuhvatila što veći opseg. Dakako, upotrebom samo korijena riječi dobivena je i

3 Godišnji postotak odaziva na ažuriranje podataka nije potpun – ovisi o mogućnosti i volji muzeja za suradnju.

4 Nastale izmjene dojave muzeji ili za njih doznajemo istraživanjem.

5 Portal *muzEJ! http://hvm.mdc.hr/* [pristupljeno 8. 1. 2019.]

6 Pretraživanje baze učinjeno je u rujnu 2018. godine, te se odnosi na podatke o muzejima dostupne u tom razdoblju. Tijekom 2018. godine, kada je istraživanje provedeno, u *Registru muzeja, galerija i zbirki RH* upisane su 302 jedinice (iz fizičkih muzeja, galerija ili zbirki), odnosno 259 pravnih osoba (brojke se razlikuju s obzirom da su neki muzeji organizirani kao kompleksne ustanove i sastoje se od nekoliko ustrojbenih jedinica). Broj od 227 muzeja odnosi se na muzeje koji su prijavili građu ustrojenu u zbirke i pripadajuće podatke.

7 Podatke za *Registar muzeja, galerija i zbirki RH* pri MDC-u dostavljaju muzeji, galerije i zbirke u Hrvatskoj, te podatci koji nisu dostavljeni nisu uključeni u istraživanje.

veća količina redundantnih podataka koji su potom pojedinačno eliminirani. Uključene su i pronađene izvedenice navedenih pojmova (npr. figurina, keramoplastika, fragmenti *(spomenika)* i sl.). Iz istraživanja je izostavljen termin *bronca,* koji je prvotno bio planiran za pretragu, a razlog je velika količina redundantnih rezultata s obzirom da se bronca koristi kao materijal (za oružje, oruđe i sl.) te opisuje brončano razdoblje.

U pretrazi su unutar opisa zbirke i vrste građe također pronađeni pojmovi poput *lapida, stela* koji se također mogu svrstati pod širu interpretaciju skulpture kao plastike. Od sakralne građe spominju se *relikvijari*, a među rijetko korištenim pojmovima nalazi se, primjerice, i pojam *situla* koja označava posudu koja često sadržava bogate figuralne ukrase reljefne izvedbe (pripadajući tzv. *situlskoj umjetnosti*[8]), čime bi se također mogla uvrstiti među tražene rezultate pretrage. Posebni rezultati za ove i slične pojmove nisu iskazani, s obzirom da se pojavljuju u malom broju, odnosno predstavljaju više iznimku nego pravilo, često se pojavljujući u opisima gdje već postoje neki od pojmova koji su svrstani pod skulpturu.

Valja spomenuti i *nakit*, koji može predstavljati ostvarenja sitne plastike te je prilikom istraživanja u pretrazi ostalih pojmova pronađen u 39 zbirki (što ne donosi konačan broj jer pojam zasebno nije istraživan), ali podatak nije uključen u zbirne rezultate istraživanja s obzirom da bi bilo potrebno podrobnije istražiti karakteristike navedenog nakita (često se spominje samo *nakit*, bez detaljnih opisa te nije poznato radi li se, primjerice, o niskama biljnih i/ili životinjskih dijelova ili o ostvarenjima primijenjene umjetnosti i sl.).

Jedna od pretpostavki jest da se u arheološkim zbirkama »krije« još znatan broj građe koji bi bio srodan skulpturi, ali nije dohvatljiv među raspoloživim podatcima (spomenimo kako ponajviše za arheološku građu u hrvatskim muzejima u Registru nedostaju potpuni podatci o ukupnom broju građe, jer je riječ o velikim količinama građe čiji broj raste kontinuiranim priljevom nalaza s arheoloških iskapanja). Također, možemo pretpostaviti da *skulpturu* čuvaju građanske, memorijalne, ambijentalne, povijesne i kulturno-povijesne zbirke među svakodnevnim predmetima, ukrasima i ostvarenjima primijenjenih umjetnosti gdje, nespomenute, nisu dohvatljive u ovakvom tipu istraživanja.

Za daljnja istraživanja ovog područja korisno bi bilo definiranje opsega pojma *skulptura* (koji je i u ovom istraživanju korišten u svom širem značenju, po već ranije navedenim bliskoznačnicama). To se, primjerice, odnosi na termine koji se koriste u definiranju arhitektonske

8 Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Dostupno na: http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=56277 [pristupljeno 27. 4. 2019.]

plastike (koji u istraživanju nisu zasebno istraživani, ali su uključeni ako je iz opisa bilo razvidno da je riječ o građi koja pripada skulpturalnoj plastici), a posebnu pažnju pri definiranju zahtijevaju ostvarenja suvremene umjetnosti – instalacije, asamblaži, mnogi »prijelazni oblici« koji spajaju više različitih medija i brišu njihove granice. Taj zadatak ipak valja prepustiti stručnjacima iz određenog područja.

Istraživanje navedenih pojmova obavljeno je unutar kategorija naziva, vrste građe i opisa zbirke, a u pretragu su uključeni i podatci o materijalu, s obzirom da kod nedostatka ostalih podataka vrsta materijala može pružiti informaciju je li riječ o nekoj vrsti skulpturi srodnih trodimenzionalnih objekata. Svakako, dodatno je provjereno je li zaista riječ o takvoj građi, no taj dio istraživanja nije polučio nekim značajnim otkrićima, moguće i zbog sužene raspoloživosti podataka iz drugih izvora. Opisi na razini zbirke nužno ne sadrže opise pojedinih primjeraka građe,[9] osim ako je riječ o značajnim primjercima koji su u tom slučaju posebno istaknuti.

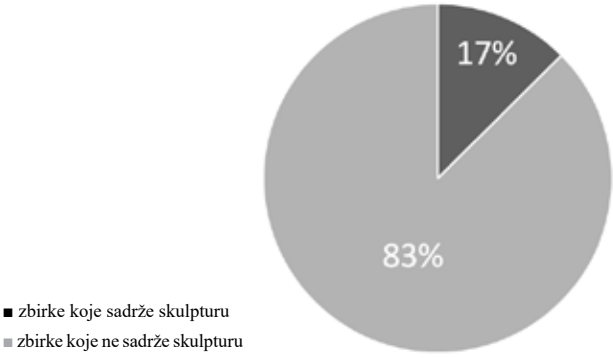
Uz Registar, u svrhu dobivanja podataka koji možda nisu sadržani u bazi, konzultirane su i mrežne stranice muzeja u potrazi za opširnijim opisima na razini zbirki. U zbirkama koje ne sadrže isključivo skulpturu opisi, ako i jesu mrežno dostupni na službenim stranicama muzeja, nisu otkrili činjenice o pojedinačnim predmetima. Za identifikaciju skulpturi srodne građe u nekim slučajevima poslužile su i galerije slika.[10] Tu se Registar pokazao kao relativno dobar izvor informacija (u smislu opsega institucija koje pokriva, ali i podrobnosti informacija).

REZULTATI ISTRAŽIVANJA – SKULPTURA U MUZEJSKIM ZBIRKAMA

Istraživanje je pokazalo da 462 muzejske zbirke u 157 muzeja sadrže skulpture, kipove, reljefe, odljeve, sitnu plastiku i sl., a to je 17% od 2694 istražene zbirke (prema raspoloživim podatcima).

9 *Opis na razini zbirke [...] sastoji se od metapodataka koji opisuju zbirku kao cjelinu, u suprotnosti s opisom na razini predmeta* (samost. prev.). IFLA : Collection level description. Dostupno na: https://www.ifla.org/best-practice-for-national-bibliographic-agencies-in-a-digital-age/node/9002 [pristupljeno 08. 1. 2019.]

10 Kao u slučaju Muzejske zbirke Bribir, s fotografijama postava dostupnim na: https://www.pixsell.hr/agency/pxl-editorial-stock/vrijedna-muzejska-arheoloska-zbirka-bribir-gallery-574600/ [pristupljeno 18. 4. 2019.]



2. Prikaz zastupljenosti skulpture među zbirkama hrvatskih muzeja – 17% od 2694 istražene muzejske zbirke sadrži skulpturu (Izvor: *Registar muzeja, galerija i zbirki RH* pri Muzejskom dokumentacijskom centru, 2018.)

View of representation of sculpture in Croatian museum collections – 17 percent of 2,694 researched museum collections include sculpture (Source: Register of Museums, Galleries, and Collections of the Republic of Croatia at the MDC, 2018)

Pojam *skulptura* najzastupljeniji je među istraženim pojmovima i nalazi se u 242 zbirke u 132 muzeja. *Spomenik* se često susreće usporedno s pojmom *skulptura*, ali ne nužno za istu građu (pojmovi se istovremeno ponavljaju kod više od 30 zbirki). *Spomenik* se također spominje i u kontekstu *zaštićenog spomenika kulture* ali ne samo za skulpturu kao vrstu građe, već i za ostale vrste građe (od primjerice papirnate, preko Hvarskog kazališta i Guvernerove palače u Rijeci, pa sve do cjelovitog sustava limesa Rimskog Carstva koji se smatra jedinstvenim spomenikom kulture). Pojam je pronađen u nazivu, opisima i/ili vrsti građe 95 zbirki iz 51 muzeja. Također se nailazi i na pojam *spomenica,* koja se ponegdje odnosi na pisani dokument, iako može označivati i medalju kovanu u čast nekoj osobi ili događaju. Kada u korpusu tekstova nije pronađen jasno određeni opis koji bi označavao spomenicu kao medalju, rezultat nije uvršten, ali su uvršteni rezultati koji su spomenicu pronašli u numizmatičkim zbirkama, zbirkama medalja i plaketa, gdje su njezina svojstva trodimenzionalnog, plastično oblikovanog predmeta bila jasna.

Pojam *kip* te umanjenica *kipić* pojavljuje se u 29 zbirki u 26 muzeja, a izvedenica *kipar* se pojavljuje *čak češće – u 44 zbirke, i to s preklapanjem od samo sedam zbirki u kojima se pojavljuje i termin kip* i/ili *kipić*. Izvedenice *kiparski* i *kiparstvo* se spominju u 20 zbirki, a zanimljivo je što se ne pojavljuju često u istim opisima kao i *kip/kipić*, već se uz termin *kipar, kiparski, kiparstvo* za predmet nerijetko koristi *skulptura*, *figura*, *djelo*, *rad* i sl. Ukupan broj zbirki u kojima se pojavljuje pojam *kip* i njegove izvedenice je 79 (u 56 muzeja).

Statua, te još češće korišteni pojam *statueta*, spominje se u devetnaest zbirki iz jedanaest muzeja.

Terminom *plastika* opisana su umjetnička, arhitektonska i sakralna kiparska ostvarenja u 71 zbirki u 43 muzeja.

Pojam *odljev* prisutan je u osamnaest zbirki u dvanaest muzeja, a logično najveći broj u pojedinom muzeju nalazi se u zbirkama Gliptoteke HAZU (njih šest). *Reljefi* se nalaze u 49 muzeja i njihovih 65 zbirki, iako se može pretpostaviti da ih ima još neiskazanih.

Bista se pojavljuje u jedanaest zbirki u deset muzeja, a termin *poprsje* koristi se nešto rjeđe, u sedam zbirki u šest različitih muzeja. Zanimljivo je da se tek dvije zbirke poklapaju kod pojmova *poprsje* i *bista*, koji su istoznačnice[11] (u *Zbirci bjelokosti* Muzeja za umjetnost i obrt te *Zbirci poprsja i spomen-ploča* Muzeja Brodskog Posavlja), ali to vjerojatno ovisi o terminu i dosljednosti autora teksta u njegovom korištenju. Pojam *torzo* pronađen je tek u dva opisa plastike, iako se i u ostalim slučajevima jako rijetko koristi – tek jednom u opisu slikarstva.

Medalje, plakete, često u zajedničkom okruženju numizmatike[12] (pa stoga i od nje neodvojive), nalaze se u 109 zbirki u 67 muzeja. Numizmatičke zbirke su ubrajane u rezultat ako su u njihovim opisima i vrsti građe spominjane *medalje, plakete, odličja, značke, sitna plastika*.

Pulene[13] su pronađene u pet neumjetničkih zbirki jednako toliko neumjetničkih muzeja – Pomorskog i povijesnog muzeja Hrvatskog primorja Rijeka, Pomorskog muzeja Dubrovačkih muzeja, Muzeja grada Trogira, Hrvatskog pomorskog muzeja Split i Muzeja otoka Brača.

Pojam *tijelo* pojavljuje se tek jednom u traženom značenju, u opisu Meštrovićeve grobnice – Crkve Presvetog Otkupitelja u Otavicama. Pojam se upotrebljava najčešće u kontekstu rasvjetnih tijela, zatim upravnih tijela, ukrasa za tijelo, predmeta za zaštitu tijela, ali ne i kao pojam srodan skulpturi.

11 Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Dostupno na: http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=49503

12 *Osim kovanoga novca pod numizmatiku se ubrajaju različite medalje, kontornijati (rimske brončane medalje slične novcu, umjetničke izrade), odličja, plakete, značke, žetoni te papirni novac i sl. predmeti.* Ibid. http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=44420

13 *Drvena figura, obično ženski lik, kojim se u doba jedrenjaka ukrašavao pramac broda*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Dostupno na: http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=51069

Pretraženi pojmovi *(pretražen je korijen riječi)*	**Broj dobivenih rezultata** (zbirki, opisa, vrsta građe)	**Broj odgovarajućih rezultata – broj zbirki u kojima se pojavljuje pojam u traženom smislu** *(dio zbirki se za različite pojmove preklapa)*	**Broj muzeja**
bista	22	**11**	10
figura, figurina	62	**33**	21
idol	5	**3**	3
kip	111	**79**	56
medalja, plaketa	202	**109**	67
odljev	38	**18**	12
plastika	283	**71**	43
poprsje	13	**7**	6
pulena	7	**5**	5
reljef	104	**65**	49
skulptura	429	**242**	132
spomenik	326	**95**	51
statua, statueta	54	**19**	11
tijelo	31	**1**	1
torzo	4	**2**	2

Tablica 1. Numerički rezultati prisutnosti pojmova *skulptura* i srodnih pojmova u zbirkama hrvatskih muzeja

Table 1 Numerical results of frequency of presence of the term, sculpture*, and related terms in Croatian museum collections*

Nažalost, suprotno jednom od prvotno predviđenih rezultata ovog istraživanja, pokazalo se da iskazivanje učestalosti određenog pojma (od pretraženih pojmova *skulptura*, *kip, spomenik, tijelo, figura, plastika, statua, poprsje, torzo, odljev, bista, idol, pulena, reljef, medalja, plaketa*) po broju zbirki ne nudi jasne rezultate (npr. pojam *bista* nalazi se u 11 zbirki u 10 različitih muzeja). S obzirom da se u slobodnom opisu ponavljaju različiti pojmovi za istu vrstu građe i iste predmete (bogatstvo jezika to nam omogućuje – primjerice kip ili skulptura, statua, torzo i sl.), zbirka u kojoj se koristi više različitih pojmova za iste i srodne predmete višestruko bi se zbrajala. Mnoge zbirke u kojima se nalazi nekoliko ponuđenih termina, dakako, nisu višestruko zbrajane, iako je ta činjenica otežala zbrajanje napravljeno po principu da jednom spomenuti pojam svrstava zbirku u pojedinu kategoriju (ili u neku drugu ako je neki termin spomenut i unutar njenog opisa ili vrste građe). S obzirom da su

termini raznoliko korišteni, zbrajanjem njihove učestalosti dobili bismo brojčane rezultate koji ne upućuju na konkretan zaključak, osim možda onog jezičnog – koje termine najčešće koristimo.

Skulptura (u širem shvaćanju pojma) nalazi se u različitim vrstama zbirki – umjetničkim, arheološkim, etnografskim, numizmatičkim, kulturno-povijesnim, memorijalnim, sakralnim, povijesnim. Pronađene su skulpture i u ljekarničkim zbirkama, gdje ih možda prema nazivu zbirke ne očekujemo (u Hrvatskom muzeju medicine i farmacije HAZU te u Zbirci medicine i ljekarništva Muzeja Međimurja Čakovec, gdje je inventar dopunjen poprsjem Vergilija te reljefnim medaljonima Esculapa i Higeje), vatrogasnim (kip sv. Florijana, zaštitnika vatrogasaca, u Vatrogasnoj zbirci Muzeja Valpovštine), u zbirci Velikana hrvatske znanosti i tehnike Tehničkog muzeja Nikola Tesla, a jedna od zanimljivosti jest i Zbirka satova i mjernih instrumenata Muzeja za umjetnost i obrt koja sadrži figuralne satove kao poseban oblik skulpturalnog oblikovanja, također predstavljena na simpoziju *Skulptura u muzeju*. Od »iznimaka«, tj. pojmova koji nisu bili predviđeni u istraživanju (poput pojma *zvono* ili *grb*), ali su se u istraženom korpusu našli te odgovaraju zadanom opsegu, možemo spomenuti i Zbirku zvona Muzeja grada Pazina, zvona u Zbirci metala Muzeja za umjetnost i obrt te grbove koji se nalaze u zbirkama Gradskog muzeja Vinkovci (Zbirka zastava, zastavnih vrpci i grbova), Zbirku heraldike i sfragistike Hrvatskog povijesnog muzeja i Zbirku kamenih spomenika – lapida Muzeja grada Umaga – Museo civico di Umago. Zbirke u kojima se spominju grbovi, a jasno je da su prikazani na tekstilnim (poput zastava) ili papirnatim / pergamenskim podlogama, nisu ubrajane.

Udio pojma *skulptura* i njezinih bliskoznačnica, čija je prisutnost istražena u zbirkama hrvatskih muzeja, vjerojatno bi bio veći kad bi svi podatci o muzejskoj građi u zbirkama bili popunjeni unutar baze Registra, te kad bi kategorija podataka o vrsti građe bila detaljnije razrađena kod većeg broja zbirki (ako ne i svih), te kad bi umjesto primjera šturih i općenitih opisa zbirki postojali razumno opširniji i informativniji. Uspostava i korištenje standarda svakako bi pridonijela jasnoći. Također, ujednačeno nazivlje – barem u slučaju glavnog naziva (da se ne gubi na bogatstvu jezika i da se očuvaju dijalektalni nazivi npr.) bilo bi izuzetno korisno. Veći broj pretraženih pojmova koji se u nazivlju koriste također bi pridonio povećanju dobivenih rezultata, ali, s obzirom na već ionako širok opseg pretrage, bilo je neophodno zadati granice unutar stvarnih mogućnosti i dobivanja relevantnih podataka.

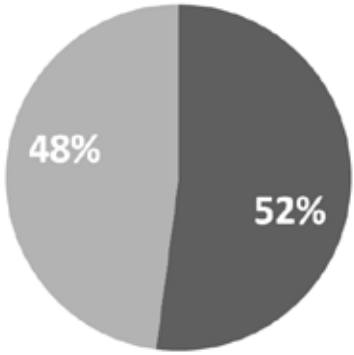
Jedan od nepredviđenih rezultata istraživanja pokazao je da se kod više zbirki koje sadrže razglednice i fotografije spominju *spomenici* kao

motivi prikazani na njima (kao što je to, primjerice, slučaj kod Zbirke fotografija i fotografskog materijala Kulturno-povijesnog muzeja Dubrovačkih muzeja, Zbirke razglednica i čestitki Gradskog muzeja Karlovac, Zbirke starih fotografija Gradskog muzeja Korčula, Zbirke fotografija i fotografskog pribora Muzeja Cetinske krajine, Zbirke fotografija Muzeja grada Iloka, Zbirke fotografija Muzeja hvarske baštine, Zbirke starih razglednica Povijesnog i pomorskog muzeja Istre – Museo storico e navale dell' Istria, Zbirke starih razglednica Zavičajnog muzeja Poreštine – Museo del territorio parentino itd., uglavnom onih koji sadržavaju povijest nekog mjesta zabilježenu u slici). Njima se može pridružiti i Zbirka crteža Muzeja grada Splita u kojoj *se čuvaju i crteži engleskog arhitekta Thomasa Grahama Jacksona koji je od 1882. do 1886. godine minucioznim crtežom ovjekovječio najznačajnije umjetničke spomenike Dalmacije, Istre i Kvarnera*. Iako nije riječ o primarnim predmetima (samim spomenicima), može se pretpostaviti da fotografije, razglednice i ilustracije kao medij sadrže određeni opseg informacija o spomenicima u javnom prostoru, posebice onima koji više ne čine njegov dio (iz bilo kojeg razloga).Ta vrsta građe može poslužiti kao valjani sekundarni izvor za neko buduće istraživanje.

SKULPTURA U UMJETNIČKIM I NEUMJETNIČKIM MUZEJSKIM ZBIRKAMA

Zanimljiv je rezultat zastupljenosti skulpture u umjetničkim nasuprot neumjetničkim vrstama zbirki, koji prema istraženim podatcima ukazuje da su omjeri gotovo izjednačeni – od zbirki koje sadrže skulpturu njih 48% nisu umjetničke, dok 52% čine umjetničke. Od ukupnog broja od 462 hrvatska muzeja koji sadrže skulpturu u širem smislu, isključivo umjetničkih zbirki ima 187, a onih koje su uz umjetničke definirane i kao povijesne, kulturno-povijesne, memorijalne, arheološke, sakralne itd. ima 52, što zajedno čini broj od 239 zbirki, odnosno 52%. Preostale 223 ubrojene su u neumjetničke zbirke, a to je 48%. od svih zbirki koje sadrže skulpturu.

S obzirom da skulptura može sačinjavati dio različitih vrsta zbirki (npr. umjetničke, arheološke, kulturno-povijesne i sl.), iz raspoloživih podataka u Registru nemoguće je precizno utvrditi udio te vrste građe u ukupnom broju muzejskih predmeta u Hrvatskoj. Pukim zbrajanjem predmeta koji se nalaze u tim zbirkama ne može se doći do brojke koja se odnosi samo na skulpturu i njoj srodnu građu. Neki od istraženih primjera sadrže tek jednu skulpturu, a pribrojiti sve zbirke u kojima se nalazi tek



3. Odnos zastupljenosti umjetničkih i neumjetničkih zbirki skulptura gotovo je izjednačen: 52% čine umjetničke, a 48% neumjetničke zbirke (Izvor: *Registar muzeja, galerija i zbirki RH* pri Muzejskom dokumentacijskom centru, 2018.)

The ratio of representation of art and non-art sculpture collections is 52 to 48 percent (Source: Register of Museums, Galleries, and Collections of the Republic of Croatia at the MDC, 2018)

pokoji primjerak plastike ne bi prikazalo stvarno, pa ni približno stanje. Postoji tridesetak zbirki koje u svojem nazivu nose naziv *skulptura*, a petnaestak njih riječ *kip* ili njezinu inačicu poput *kiparstva* i sl.. Ako te zbirke sadrže samo onu vrstu predmeta koju im naziv sugerira, zbroj predmeta sadržan u njima[14] iznosi 22460. Naravno, nije moguće spekulirati o ukupnom broju, iz već gore navedenih razloga – nepreciznosti, ali možda i ovaj podatak bude početna točka u daljnjim saznanjima.

UMJETNIČKI I NEUMJETNIČKI MUZEJI KOJI SADRŽE SKULPTURU

Nakon relativno ravnopravne podjele na umjetničke i neumjetničke zbirke u kojima je pronađena skulptura, dolazimo do omjera broja muzeja – umjetničkih i onih neumjetničkih koji sadrže skulpturu. Istraživanjem su u *Registru* pronađena 42 umjetnička muzeja koja sadrže skulpturu, dok je neumjetničkih 115, dakle – više nego dvostruko. Taj raskorak u brojčanom odnosu umjetničkih i neumjetničkih muzeja možemo tumačiti time što umjetnički muzeji uglavnom imaju umjetničke zbirke gdje je akumulirana slična građa (više predmeta u manje zbirki), a neumjetnički imaju pojedinačne »skulpturalne« predmete u više neumjetničkih zbirki.

Valja napomenuti kako su prema vrsti muzejske građe specijalizirani umjetnički muzeji drugi po zastupljenosti među muzejima u Hrvatskoj,

14 Prema podatcima iz Registra dostupnim u rujnu 2018.

odnosno ima ih 51 (prvo mjesto, prema podatcima iz Registra, zauzimaju opći muzeji kojih je 95). Iz navedenih podataka zanimljiv je uvid kako skulpturu u većem broju sadrže neumjetnički muzeji. Usporedba bi bila još potpunija kad bi bio dostupan ukupan broj predmeta (skulptura), te njihova raspoređenost u umjetničkim i neumjetničkim muzejima, no toliko preciznim podatcima zasad ne raspolažemo.

MUZEJI SKULPTURE

Hrvatski muzeji skrbe za skulpturalnu baštinu koju pohranjuju u različitim vrstama zbirki, ali postoje muzeji[15] koji su joj posebice posvećeni, poput Gliptoteke HAZU, Galerije Antuna Augustinčića (Muzeji Hrvatskog Zagorja), Galerije Sikirica, Ateljea Vasko Lipovac, Donacije Zlatić (smještene u zagrebačkom Zoološkom vrtu), Muzeja Ivana Meštrovića, Muzeja/Museo Lapidarium, Galerije Branislav Dešković, Galerije skulptura Ivan Sabolić (Muzej grada Koprivnice), Spomen-galerije Ivana Meštrovića, Ambijentalne zbirke kipara Roberta Frangeša-Mihanovića (Muzej grada Zagreba), Muzeja grada Kaštela (nastao iz Galerije Marina Studina), Galerije umjetnina grada Slavonskog Broda (Galerija Branko Ružić), Parka skulptura Dušana Džamonje (Zavičajni muzej Poreštine – Museo del territorio parentino), a muzej posvećen samo jednoj skulpturi je Muzej Apoksiomena.

UMJESTO ZAKLJUČKA

Razvoj složene baze podataka *Registra muzeja, galerija i zbirki RH* rezultat je rada MDC-ovih stručnjaka, mojih prethodnika, suradnika i pionira u ovom području, u suradnji sa stručnjacima iz hrvatskih muzeja i galerija. Kako bi ovaj bogat izvor podataka mogao biti svrsishodan, kako bismo mogli koristiti njegove potencijale, potrebno je mnogo truda kolega muzealaca u dostavljanju podataka, opisivanju zbirki, definiranju vrste građe, te kontinuiranom ažuriranju podataka, kao i onog uredničkog, u prikupljanju, istraživanju i obrađivanju prispjelih podataka uz svakidašnje prisutne tehnološke prepreke. Ipak, čini se da ti napori imaju smisla kada donose neka nova saznanja koja je moguće podijeliti s kolegama na stručnim skupovima poput simpozija Galerije Augustinčić, koja već više od dva desetljeća njeguje i razvija tematiku skulpture.

15 Muzeji iz *Registra muzeja, galerija i zbirki RH*, 2018.

IZVORI

Franulić, Markita. Registar muzeja, galerija i zbirki u Republici Hrvatskoj : suočavanje s različitim potrebama korisnika (izlaganje sa skupa ICOM-CIDOC konferencije Dokumentacija i korisnici, Zagreb, 24.–27. svibnja 2005.). // Muzeologija, No. 41/42, 2004. / Zagreb : Muzejski dokumentacijski centar, str. 277-285. Dostupno na: https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=115043 [pristupljeno 31. 12. 2018.]

Šarić, Ljiljana; Wittschen Wiebke. Rječnik sinonima hrvatskog jezika. Zagreb : Naklada Jesenski i Turk, 2010.

Rihtar Jurić, Tea. OREG – Očevidnik : muzejska zbirka – temeljna jedinica ustroja muzejske građe. / urednica Lada Dražin-Trbuljak, sv. 48 (2017.). Dostupno na: https://hrcak.srce.hr/202816 [pristupljeno 8. 1. 2019.]

Elektronički i mrežni izvori

Dublin Core Metadata Initiative. Dostupno na: https://www.dublincore.org/specifications/dublin-core/ [pristupljeno 24.8.2019.]

Hrvatski povijesni muzej, Zbirka heraldike i sfragistike. Dostupno na: http://www.hismus.hr/hr/zbirke/izbor-iz-fundusa/zbirka-heraldike-i-sfragistike/, [pristupljeno 21. 8. 2019.]

https://www.pixsell.hr/agency/pxl-editorial-stock/vrijedna-muzejska-arheoloska-zbirka-bribir-gallery-574600/

IFLA. // Collection level description. Dostupno na: https://www.ifla.org/best-practice-for-national-bibliographic-agencies-in-a-digital-age/node/9002 [pristupljeno 8. 1. 2019.]

Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Dostupno na: *http://www.enciklopedija.hr*

Marić, Ivona; Tea Rihtar Jurić. OREG – online korisnička aplikacija Registra muzeja, galerija i zbirki RH : Priručnik za korištenje sustavom za muzejsku zajednicu. Verzija 1.0. Zagreb : Muzejski dokumentacijski centar, 2015. Dostupno na: http://mdc.hr/UserFiles/Image/propisi/smjernice/1_OREG_Prirucnik%20za%20kori%C5%A1tenje_ver1.0.pdf

Mrežne stranice hrvatskih muzeja

Online Registar muzeja, galerija i zbirki RH (OREG). Podatci dostupni na: http://hvm.mdc.hr/ [pristupljeno 8. 1. 2019.]

Portal muzEJ! http://hvm.mdc.hr/

Prilog 1: *Popis muzeja, naziva i vrsta zbirki iz* Registra muzeja, galerija i zbirki u RH *koje sadrže skulpturu u širem smislu*

Arheološki muzej Istre	Novovjekovna zbirka	arheološka
Arheološki muzej Istre	Prapovijesna zbirka	arheološka
Arheološki muzej Istre	Srednjovjekovna zbirka	arheološka
Arheološki muzej Narona	Arheološka zbirka Narona	arheološka
Arheološki muzej u Splitu	Epigrafička zbirka	arheološka
Arheološki muzej u Splitu	Grčko-helenistička zbirka	arheološka
Arheološki muzej u Splitu	Kasnoantička zbirka	arheološka

Arheološki muzej u Splitu	Numizmatička zbirka	arheološka
Arheološki muzej u Splitu	Pretpovijesna zbirka	arheološka
Arheološki muzej u Splitu	Priručna zbirka i lokalitet Salona	arheološka
Arheološki muzej u Splitu	Rimsko-provincijalna zbirka	arheološka
Arheološki muzej u Splitu	Srednjovjekovna zbirka	arheološka
Arheološki muzej u Splitu	Zbirka arheološkog lokaliteta Issa	arheološka
Arheološki muzej u Splitu	Zbirka novovjekovnih spomenika	arheološka
Arheološki muzej u Splitu	Zbirka spomenika modernoga doba	arheološka
Arheološki muzej u Splitu	Zbirka umjetnina i predmeta umjetničkog obrta	arheološka
Arheološki muzej u Zagrebu	Antička zbirka	arheološka
Arheološki muzej u Zagrebu	Egipatska zbirka	arheološka
Arheološki muzej u Zagrebu	Numizmatička zbirka	arheološka; numizmatička
Arheološki muzej u Zagrebu	Srednjovjekovna zbirka	arheološka
Arheološki muzej u Zagrebu	Zbirka etruščanskih spomenika	arheološka
Arheološki muzej u Zagrebu	Zbirka europskih i svjetskih medalja	
Arheološki muzej u Zagrebu	Zbirka grčkih spomenika	
Arheološki muzej u Zagrebu	Zbirka hrvatskih medalja	
Arheološki muzej u Zagrebu	Zbirka Kopač	numizmatička; umjetnička
Arheološki muzej u Zagrebu	Zbirka metalnih kultnih, votivnih i dekorativnih predmeta	arheološka
Arheološki muzej u Zagrebu	Zbirka rimske keramoplastike	
Arheološki muzej u Zagrebu	Zbirka rimskih kamenih spomenika	
Arheološki muzej u Zagrebu	Zbirka spomenika izvaneuropskih kultura	arheološka; etnografska
Arheološki muzej u Zagrebu	Zbirka srednjovjekovnih kamenih spomenika	arheološka
Arheološki muzej u Zagrebu	Zbirka svetačkih medaljica	arheološka; numizmatička; povijesna
Arheološki muzej Zadar	Zbirka antičke sitne brončane i keramoplastike	arheološka
Arheološki muzej Zadar	Zbirka antičke skulpture	arheološka
Arheološki muzej Zadar	Zbirka antičkih epigrafskih spomenika	arheološka
Arheološki muzej Zadar	Zbirka epigrafskih spomenika	arheološka
Arheološki muzej Zadar	Zbirka kamenih spomenika	arheološka

Arheološki muzej Zadar	Zbirka neolitičkih kultnih posuda i plastike	arheološka
Arheološki muzej Zadar	Zbirka ranokršćanskih kamenih spomenika	arheološka
Arheološki muzej Zadar – Muzej ninskih starina	Zbirka kamenih spomenika	arheološka
Creski muzej	Kulturno-povijesna zbirka	povijesna; umjetnička
Creski muzej	Umjetničke zbirke Creskog muzeja	umjetničke
Creski muzej	Zbirka heraldike i sfragistike	
Creski muzej	Zbirka maketa, kopija i kalupa Creskog muzeja	ostalo
Dom Marina Držića	Zbirka likovne i primijenjene umjetnosti	numizmatička; primijenjena umjetnost; skulptura; slikarstvo; umjetnička
Dubrovački muzeji – Arheološki muzej	Antička zbirka	arheološka
Dubrovački muzeji – Arheološki muzej	Ciparska zbirka	arheološka
Dubrovački muzeji – Arheološki muzej	Egipatska zbirka	arheološka
Dubrovački muzeji – Arheološki muzej	Ranosrednjovjekovna zbirka	arheološka
Dubrovački muzeji – Arheološki muzej	Zbirka kasnosrednjovjekovne kamene, metalne i koštane građe	arheološka
Dubrovački muzeji – Kulturno-povijesni muzej	Numizmatička zbirka	numizmatička
Dubrovački muzeji – Kulturno-povijesni muzej	Zbirka varia	umjetnička; industrijska; primijenjena umjetnost
Dubrovački muzeji – Pomorski muzej	Zbirka brodskih predmeta	pomorska
Dubrovački muzeji – Pomorski muzej	Zbirka odličja, medalja, plaketa (amblema) i činova	pomorska; povijesna
Etnografski muzej Split	Likovna zbirka	etnografska; umjetnička; povijesna
Etnografski muzej Zagreb	Zbirka božićnih jaslica	
Fundus umjetnina i studentskih radova Akademije likovnih umjetnosti	Zbirka skulptura	umjetnička
Galerija »Krsto Hegedušić«	Djela hrvatskih likovnih umjetnika	umjetnička
Galerija »Krsto Hegedušić«	Radovi školske djece	pedagoška; umjetnička
Galerija Galženica	Umjetnička zbirka	umjetnička
Galerija grada Krapine	Zbirka skulptura recentnih umjetnika	umjetnička
Galerija grada Krapine	Zbirka skulptura Vjekoslava Rukljača	umjetnička
Galerija izvorne umjetnosti Zlatar	Zbirka skulptura	umjetnička

Galerija Klovićevi dvori	Spomen-zbirka dr. Vinka Perčića Gradu Zagrebu (pohrana)	umjetnička
Galerija Klovićevi dvori	Zbirka darovanih umjetnina (u osnivanju)	umjetnička
Galerija Klovićevi dvori	Zbirka radova slikara, grafičara i restauratora Josipa Resteka	umjetnička
Galerija Klovićevi dvori	Zbirka Slavka Kopača	umjetnička
Galerija Prica	Zbirka Zlatko i Vesna Prica	umjetnička; fotografska; skulptura; slikarstvo
Galerija Sikirica	Zbirka skulptura	skulptura; umjetnička
Galerija umjetnina	Zbirka starih majstora	umjetnička
Galerija umjetnina	Zbirka suvremene umjetnosti	umjetnička
Galerija umjetnina	Zbirka umjetnosti 19. stoljeća i moderne	umjetnička
Galerija umjetnina »Branislav Dešković«	Umjetnička zbirka	umjetnička
Galerija umjetnina grada Slavonskog Broda	Donacije suvremenih hrvatskih kipara i slikara	umjetnička
Galerija umjetnina grada Slavonskog Broda	Moderna i suvremena hrvatska umjetnost	umjetnička
Galerija umjetnina grada Slavonskog Broda	Zbirka »Ružić«	umjetnička
Galerija umjetnina grada Slavonskog Broda	Zbirka Tadijanović	umjetnička; ambijentalna; arhivska; biografska; dokumentarna; fotografska; knjižna građa; knjižnica; memorijalna; skulptura; slikarstvo; tiskana građa
Galerija umjetnina grada Slavonskog Broda	Zbirka zavičajnika	umjetnička
Galerija Vladimir Bužančić	Zbirka slika, skulptura i ostalih umjetničkih radova	umjetnička
Gliptoteka HAZU	Zbirka fresaka, grobnih ploča, arhitektonskih segmenata – pohrana	ostalo
Gliptoteka HAZU	Zbirka hrvatskog kiparstva od XIX. do XXI. stoljeća	umjetnička
Gliptoteka HAZU	Zbirka hrvatskog kiparstva od XIX. do XXI. stoljeća – pohrana	umjetnička
Gliptoteka HAZU	Zbirka medalja i plaketa	umjetnička; numizmatička
Gliptoteka HAZU	Zbirka medalja, plaketa i negativa – pohrana	umjetnička; numizmatička
Gliptoteka HAZU	Zbirka sadrenih odljeva antičkog kiparstva od V. st. pr. Krista do I. st. pr. Krista	umjetnička; povijesna; arheološka
Gliptoteka HAZU	Zbirka sadrenih odljeva antičkog kiparstva od V. st. pr. Krista do I. st. pr. Krista – pohrana	povijesna; arheološka; umjetnička
Gliptoteka HAZU	Zbirka sadrenih odljeva fragmenata s nepokretnih spomenika hrvatske baštine od IV. do XV. stoljeća	umjetnička; povijesna; arheološka

Gliptoteka HAZU	Zbirka sadrenih odljeva Jurja Matejeva Dalmatinca	umjetnička; povijesna
Gliptoteka HAZU	Zbirka sadrenih odljeva stećaka	povijesna; arheološka
Gliptoteka HAZU	Zbirka sadrenih odljeva zavjetnih pločica pomoraca iz Perasta, Boka kotorska	povijesna; umjetnička
Gradska galerija Antuna Gojaka	Zbirka suvremenih autora	umjetnička
Gradska galerija Striegl	Likovna zbirka	umjetnička
Gradski lapidarij Rab	Zbirka kamenih spomenika	povijesna
Gradski muzej Bjelovar	Zavičajna zbirka	umjetnička; skulptura; slikarstvo
Gradski muzej Bjelovar	Zbirka naivne umjetnosti	umjetnička
Gradski muzej Bjelovar	Zbirka numizmatike	povijesna; numizmatička
Gradski muzej Bjelovar	Zbirka sakralnih i umjetničkih predmeta	povijesna; umjetnička
Gradski muzej Bjelovar	Zbirka samouke kiparice Evice Pocrnić	etnografska
Gradski muzej Bjelovar	Zbirka suvremene umjetnosti	umjetnička; fotografska; grafika
Gradski muzej Čazma	Kamena plastika crkve sv. Marije Magdalene u Čazmi	arheološka
Gradski muzej Čazma	Memorijalna zbirka književnika i agronoma Slavka Kolara	memorijalna
Gradski muzej Čazma	Memorijalna zbirka slikara (animatora, crtača, redatelja, ilustratora, dizajnera) Aleksandra Marksa	umjetnička; memorijalna
Gradski muzej Čazma	Numizmatička zbirka	numizmatička
Gradski muzej Čazma	Zbirka značaka	kulturno-povijesna
Gradski muzej Drniš	Zbirka Ivana Meštrovića	umjetnička
Gradski muzej Drniš	Zbirka oružja i vojne opreme	povijesna
Gradski muzej Drniš	Zbirka starog novca, medalja, odlikovanja, znački i plaketa	
Gradski muzej Drniš	Zbirka suvremene umjetnosti	umjetnička
Gradski muzej Karlovac	Antička zbirka	arheološka
Gradski muzej Karlovac	Muzejska zbirka Topusko	arheološka
Gradski muzej Karlovac	Zbirka novovjekovne građe	arheološka
Gradski muzej Karlovac	Zbirka odlikovanja, medalja i plaketa	povijesna
Gradski muzej Karlovac	Zbirka posoblja i ambijentalnih ukrasa	povijesna; ambijentalna; primijenjena umjetnost
Gradski muzej Karlovac	Zbirka skulpture	umjetnička
Gradski muzej Karlovac	Zbirka srednjovjekovne građe	arheološka
Gradski muzej Korčula	Kamenoklesarska zbirka	povijesna; tehnička; geološko-paleontološka

Gradski muzej Korčula	Povijesna zbirka	povijesna
Gradski muzej Korčula	Umjetnička zbirka	umjetnička
Gradski muzej Korčula	Zbirka kamenih grbova i natpisa	povijesna
Gradski muzej Korčula	Zbirka NOB-a	povijesna; fotografska; tehnička
Gradski muzej Križevci	Arheološka zbirka	arheološka
Gradski muzej Križevci	Sakralna zbirka	umjetnička; knjižna građa; kulturno-povijesna; povijesna; sakralna; skulptura
Gradski muzej Križevci	Umjetnička (likovna) zbirka	umjetnička
Gradski muzej Makarska	Arheološka zbirka	arheološka
Gradski muzej Makarska	Numizmatička zbirka	numizmatička
Gradski muzej Nova Gradiška	Kameni spomenici	arheološka
Gradski muzej Nova Gradiška	Zbirka Ive Kerdića	umjetnička
Gradski muzej Nova Gradiška	Zbirka medalja i plaketa 20. st.	umjetnička
Gradski muzej Nova Gradiška	Zbirka odlikovanja, medalja, plaketa i značaka	povijesna
Gradski muzej Nova Gradiška	Zbirka skulptura 20. st.	umjetnička
Gradski muzej Novalja	Umjetnička zbirka	umjetnička; ostalo; primijenjena umjetnost; skulptura; slikarstvo
Gradski muzej Omiš	Arheološka zbirka	arheološka
Gradski muzej Omiš	Umjetnička zbirka	umjetnička; arheološka; etnografska; povijesna
Gradski muzej Požega	Arheološka zbirka	arheološka; numizmatička
Gradski muzej Požega	Etnografska zbirka	etnografska; dokumentarna; fotografska; povijesna
Gradski muzej Požega	Numizmatička zbirka	arheološka; numizmatička; povijesna
Gradski muzej Požega	Umjetnička zbirka	umjetnička; dokumentarna; fotografska; grafika; kulturno-povijesna; pedagoška; primijenjena umjetnost; sakralna; skulptura; slikarstvo
Gradski muzej Požega	Zbirka Joze Jande	umjetnička
Gradski muzej Požega	Zbirka Miroslava Kraljevića	umjetnička; arhivska; dokumentarna; fotografska; kulturno-povijesna; skulptura; slikarstvo
Gradski muzej Požega	Zbirka skulptura	umjetnička
Gradski muzej Požega	Zbirka srednjovjekovne plastike i dijelova arhitekture s lokaliteta Rudina	arheološka; skulptura

Gradski muzej Senj	Arheološka zbirka	arheološka
Gradski muzej Senj	Umjetnička zbirka	umjetnička
Gradski muzej Senj	Zbirka kamenih spomenika – srednji i novi vijek	povijesna
Gradski muzej Sisak	Sakralna zbirka	povijesna; umjetnička; kulturno-povijesna; sakralna
Gradski muzej Sisak	Zbirka Janeš	umjetnička
Gradski muzej Sisak	Zbirka kamenih predmeta i građevnog materijala	arheološka
Gradski muzej Sisak	Zbirka keramičkih predmeta	arheološka
Gradski muzej Sisak	Zbirka medalja	povijesna; numizmatička
Gradski muzej Sisak	Zbirka medalja, plaketa, priznanja i značaka	povijesna
Gradski muzej Sisak	Zbirka metalnih predmeta	arheološka
Gradski muzej Sisak	Zbirka ostavštine Kolonije likovnih umjetnika Željezare Sisak (pohrana)	umjetnička
Gradski muzej Sisak	Zbirka prapovijesti	arheološka
Gradski muzej Sisak	Zbirka skulptura	umjetnička
Gradski muzej Varaždin	Sakralna zbirka	etnografska; sakralna
Gradski muzej Varaždin	Zbirka antičke građe	arheološka
Gradski muzej Varaždin	Zbirka Božo Vjeko Jarak	umjetnička; grafika; skulptura; slikarstvo
Gradski muzej Varaždin	Zbirka kamenih spomenika	povijesna; umjetnička; kulturno-povijesna
Gradski muzej Varaždin	Zbirka keramike i stakla	umjetnička; kulturno-povijesna; primijenjena umjetnost
Gradski muzej Varaždin	Zbirka odličja, medalja i značaka	povijesna; filatelistička
Gradski muzej Varaždin	Zbirka ostavština – Jagić, Kukuljević	povijesna; memorijalna; biografska; knjižna građa; kulturno-povijesna
Gradski muzej Varaždin	Zbirka Pavla Vojkovića	umjetnička; grafika; skulptura; slikarstvo
Gradski muzej Varaždin	Zbirka slika, skulptura, grafika i crteža	umjetnička; skulptura; slikarstvo; grafika
Gradski muzej Vinkovci	Zbirka nerazvrstanih povijesnih predmeta	povijesna
Gradski muzej Vinkovci	Zbirka odlikovanja, medalja i značaka	povijesna; numizmatička
Gradski muzej Vinkovci	Zbirka skulpture	umjetnička
Gradski muzej Vinkovci	Zbirka spomenica i plaketa	povijesna; numizmatička
Gradski muzej Vinkovci	Zbirka zastava, zastavnih vrpci i grbova	povijesna
Gradski muzej Virovitica	Likovna zbirka	umjetnička; medijska umjetnost; primijenjena umjetnost; skulptura; slikarstvo; tiskana građa

Gradski muzej Virovitica	Sakralna zbirka	
Gradski muzej Virovitica	Zbirka donacija Branislava Glumca	umjetnička; grafika; skulptura; slikarstvo; dokumentarna; knjižna građa
Gradski muzej Virovitica	Zbirka varia	
Hrvatski muzej medicine i farmacije HAZU	Fundus Hrvatskog muzeja medicine i farmacije HAZU	dokumentarna; fotografska; knjižna građa; ostalo; primijenjena umjetnost; prirodoslovna; tehnička; tiskana građa; umjetnička
Hrvatski muzej naivne umjetnosti	Zbirka skulptura	umjetnička
Hrvatski muzej turizma	Zbirka memorabilija	povijesna; kulturno-povijesna
Hrvatski pomorski muzej Split	Zbirka brodskih ukrasnih predmeta	povijesna; umjetnička; pomorska
Hrvatski pomorski muzej Split	Zbirka likovnih radova	povijesna; umjetnička
Hrvatski pomorski muzej Split	Zbirka odličja, medalja i plaketa	povijesna; numizmatička
Hrvatski pomorski muzej Split	Zbirka pomorskih karata i peljara	povijesna; umjetnička; pomorska
Hrvatski povijesni muzej	Likovna zbirka 20. stoljeća	umjetnička; povijesna
Hrvatski povijesni muzej	Sakralna zbirka	povijesna; umjetnička
Hrvatski povijesni muzej	Zbirka heraldike i sfragistike	povijesna
Hrvatski povijesni muzej	Zbirka kamenih spomenika	povijesna; arheološka; umjetnička
Hrvatski povijesni muzej	Zbirka odlikovanja, medalja, plaketa i značaka	povijesna; umjetnička; kulturno-povijesna
Hrvatski povijesni muzej	Zbirka slika, grafika i skulptura	povijesna; umjetnička; kulturno-povijesna
Hrvatski školski muzej	Školska oprema; učila i nastavna pomagala, radovi učenika i nastavnika; likovno stvaralaštvo	povijesna; umjetnička; prirodoslovna; tehnička
Hrvatski školski muzej	Zbirka školske opreme i predmeta	dokumentarna; memorijalna; numizmatička; povijesna; tiskana građa; umjetnička
Hrvatski športski muzej	Zbirka medalja i značaka	povijesna; kulturno-povijesna; skulptura; slikarstvo; sportska; umjetnička; arhivska; biografska; dokumentarna
HT muzej	Galerijska zbirka	umjetnička
HT muzej	Poštanska zbirka	povijesna
Kninski muzej	Arheološka zbirka kamenih spomenika	arheološka
Kninski muzej	Galerijska zbirka	umjetnička
Lošinjski muzej	Antička zbirka Osor	arheološka
Lošinjski muzej	Pretpovijesna zbirka	arheološka

Lošinjski muzej	Ranokršćanska zbirka Osor	arheološka
Lošinjski muzej	Srednjovjekovna zbirka Osor	arheološka
Lošinjski muzej	Zbirka Andra Vida Mihičića	umjetnička; arhivska
Lošinjski muzej	Zbirka skulptura i slika	umjetnička
Memorijalna zbirka Jozo Kljaković	Memorijalna zbirka Jozo Kljaković	umjetnička; memorijalna
Memorijalna zbirka Mije Mirkovića – Mate Balote	Umjetnička zbirka	umjetnička
Memorijalni muzej Spomen-područja Jasenovac	Zbirka umjetnina	umjetnička; memorijalna
Moderna galerija	Novi mediji (objekti, instalacije, video-art i dr.)	umjetnička
Moderna galerija	Zbirka kiparstva 19., 20. i 21. stoljeća	umjetnička
Moderna galerija	Zbirka plaketa i medalja 19. i 20. stoljeća	umjetnička; numizmatička
Muzej »Matija Skurjeni«	Umjetnička zbirka	umjetnička
Muzej / Museo Lapidarium	Lapidarij	povijesna; arheološka; umjetnička
Muzej / Museo Lapidarium	Zbirka Galerije Rigo	umjetnička
Muzej Brdovec	Etnografska zbirka	etnografska
Muzej Brdovec	Kulturno-povijesna zbirka	povijesna; umjetnička
Muzej Brdovec	Likovna zbirka	umjetnička
Muzej Brodskog Posavlja	Neolitička zbirka	arheološka
Muzej Brodskog Posavlja	Srednjovjekovna zbirka	arheološka
Muzej Brodskog Posavlja	Zbirka odlikovanja, medalja, plaketa i značaka	povijesna
Muzej Brodskog Posavlja	Zbirka pokućstva i kućnog inventara	etnografska
Muzej Brodskog Posavlja	Zbirka poprsja i spomen-ploča	memorijalna; umjetnička
Muzej Brodskog Posavlja	Zbirka recentne umjetnosti	umjetnička
Muzej Brodskog Posavlja	Zbirka umjetnina 18. i 19. stoljeća	umjetnička
Muzej Brodskog Posavlja	Zbirka umjetnina druge polovice 20. stoljeća	umjetnička
Muzej Brodskog Posavlja	Zbirka umjetnina prve polovice 20. stoljeća	umjetnička
Muzej Cetinske krajine – Sinj	Arheološka zbirka	arheološka
Muzej Cetinske krajine – Sinj	Umjetnička zbirka	umjetnička
Muzej Cetinske krajine – Sinj	Zbirka odlikovanja, medalja i plaketa	arhivska; dokumentarna; kulturno-povijesna
Muzej Croata insulanus Grada Preloga	Zbirka moderne umjetnosti	umjetnička

Muzej Croata insulanus Grada Preloga	Zbirka naivne umjetnosti	umjetnička
Muzej Croata insulanus Grada Preloga	Zbirka skulptura bikova Režek	umjetnička
Muzej Đakovštine	Likovna zbirka	umjetnička
Muzej Gacke Otočac	Arheološka Japodska zbirka	arheološka
Muzej Gacke Otočac	Kulturno-povijesna zbirka	povijesna; umjetnička; tehnička; kulturno-povijesna
Muzej Gacke Otočac	Likovna zbirka	umjetnička; slikarstvo
Muzej Grada Đurđevca	Donacija Ivana Lackovića Croate: likovna zbirka	umjetnička
Muzej grada Iloka	Zbirka kamenih spomenika	povijesna
Muzej grada Iloka	Zbirka kiparstva	umjetnička
Muzej grada Iloka	Zbirka odlikovanja, medalja, plaketa, oznaka i značaka	povijesna
Muzej grada Kaštela	Zavičajna zbirka Kaštel Sućurca	etnografska; kulturno-povijesna; umjetnička
Muzej grada Kaštela	Zbirka dokumentacije Marina Studina	ostalo
Muzej grada Kaštela	Zbirka Maestral (pohrana)	umjetnička
Muzej grada Kaštela	Zbirka Marina Studina	umjetnička
Muzej grada Kaštela	Zbirka skulptura suvremene umjetnosti	umjetnička
Muzej grada Kaštela	Zbirka umjetnina i obrta	povijesna; umjetnička
Muzej grada Koprivnice	Zbirka antike	arheološka
Muzej grada Koprivnice	Zbirka odlikovanja, plaketa, medalja i značaka	povijesna; kulturno-povijesna
Muzej grada Koprivnice	Zbirka srednjeg vijeka	arheološka
Muzej grada Koprivnice	Zbirka umjetničkog obrta	kulturno-povijesna; primijenjena umjetnost
Muzej grada Koprivnice – Donacija »Dr. Vladimir Malančec« Koprivnica	Zbirka Vladimira Malančeca (Donacija)	ambijentalna; biografska; kulturno-povijesna; povijesna; primijenjena umjetnost; umjetnička
Muzej grada Koprivnice – Galerija Koprivnica	Zbirka Galerije Koprivnica	umjetnička
Muzej grada Koprivnice – Galerija Koprivnica	Zbirka sakralne umjetnosti	umjetnička; sakralna; skulptura; slikarstvo
Muzej grada Koprivnice – Galerija Koprivnica	Zbirka starih i novih majstora	umjetnička; grafika; skulptura; slikarstvo
Muzej grada Koprivnice – Galerija naivne umjetnosti Hlebine	Zbirka naivne umjetnosti	umjetnička; grafika; skulptura; slikarstvo
Muzej grada Koprivnice – Galerija skulptura Ivan Sabolić	Zbirka Ivana Sabolića	umjetnička; biografska; skulptura
Muzej grada Pazina	Arheološka zbirka	arheološka

Muzej grada Pazina	Galerijska zbirka	umjetnička
Muzej grada Pazina	Sakralna zbirka	povijesna; umjetnička; kulturno-povijesna; sakralna
Muzej grada Pazina	Zbirka kamenih spomenika	povijesna
Muzej grada Pazina	Zbirka medalja, plaketa, odlikovanja i značaka	povijesna
Muzej grada Pazina	Zbirka skulptura, slika i grafika	umjetnička; skulptura; slikarstvo; kulturno-povijesna
Muzej grada Pazina	Zbirka zastava, pečatnjaka i grbova	povijesna
Muzej grada Pazina	Zbirka zvona	povijesna; umjetnička
Muzej grada Pregrade, Zbirka Zlatko Dragutin Tudjina	Likovna zbirka (pohrana)	umjetnička
Muzej grada Rijeke	Likovna zbirka	umjetnička; skulptura; slikarstvo
Muzej Grada Rovinja-Rovigno – Museo della Città di Rovinj-Rovigno	Zbirka moderne i suvremene umjetnosti	umjetnička; fotografska; grafika; medijska umjetnost; primijenjena umjetnost; skulptura; slikarstvo
Muzej Grada Rovinja-Rovigno – Museo della Città di Rovinj-Rovigno	Zbirka starih majstora	umjetnička; fotografska; grafika; medijska umjetnost; primijenjena umjetnost; skulptura; slikarstvo
Muzej grada Splita	Zbirka Emanuel Vidović	umjetnička; povijesna; memorijalna; biografska; kulturno-povijesna
Muzej grada Splita	Zbirka kamenih spomenika	povijesna; arheološka; umjetnička
Muzej grada Splita	Zbirka odličja, medalja i plaketa	povijesna
Muzej grada Splita	Zbirka skulpture	umjetnička
Muzej grada Šibenika	Antička zbirka	arheološka
Muzej grada Šibenika	Kulturno-povijesna zbirka	povijesna; umjetnička
Muzej grada Trogira	Arheološka zbirka – lapidarij	arheološka; dokumentarna; arhivska
Muzej grada Trogira	Zbirka keramike Zlate Radej	umjetnička; primijenjena umjetnost; skulptura
Muzej grada Trogira	Zbirka novovjekovne kulturne povijesti	povijesna; umjetnička; arhivska; dokumentarna; knjižna građa; kulturno-povijesna; slikarstvo
Muzej grada Trogira	Zbirka suvremene umjetnosti	umjetnička
Muzej grada Umaga – Museo civico di Umago	Likovna zbirka	umjetnička
Muzej grada Umaga – Museo civico di Umago	Zbirka kamenih spomenika – lapida	povijesna; arheološka
Muzej grada Zagreba	Srednjovjekovna arheološka zbirka	arheološka
Muzej grada Zagreba	Zbirka fotografija zagrebačkih događanja	fotografska; kulturno-povijesna

Muzej grada Zagreba	Zbirka militaria	povijesna
Muzej grada Zagreba	Zbirka plaketa, medalja i značaka	povijesna; umjetnička
Muzej grada Zagreba	Zbirka skulptura	povijesna; umjetnička
Muzej grada Zagreba	Zbirka Tille Durieux	umjetnička; memorijalna
Muzej grada Zagreba	Zbirka Zagreb u Domovinskom ratu	povijesna; umjetnička
Muzej grada Zagreba – Ambijentalna zbirka kipara Roberta Frangeša-Mihanovića	Ambijentalna zbirka kipara Roberta Frangeša-Mihanovića	memorijalna; ambijentalna
Muzej grada Zagreba – Memorijalni prostor Bele i Miroslava Krleže	Memorijalni prostor Bele i Miroslava Krleže	memorijalna; ambijentalna
Muzej grada Zagreba – Zbirka Cate Dujšin-Ribar i dr. Ivana Ribara	Zbirka Cate Dujšin-Ribar i dr. Ivana Ribara	memorijalna; ambijentalna
Muzej grada Zagreba – Zbirka Margite i Rudolfa Matza	Zbirka Margite i Rudolfa Matza	memorijalna; ambijentalna; glazbena
Muzej hrvatskih arheoloških spomenika	Numizmatička zbirka	numizmatička
Muzej hrvatskih arheoloških spomenika	Srednjovjekovna epigrafička zbirka	arheološka
Muzej hrvatskih arheoloških spomenika	Zbirka srednjovjekovnih kamenih spomenika	arheološka
Muzej hvarske baštine	Arheološka zbirka	arheološka
Muzej hvarske baštine	Numizmatička zbirka	numizmatička
Muzej hvarske baštine	Zbirka kamenih ulomaka	arheološka
Muzej hvarske baštine	Zbirka komunalne i pomorske prošlosti Hvara	dokumentarna; kulturno-povijesna
Muzej hvarske baštine	Zbirka predmeta, slika i posoblja Salona Hanibala Lucića	biografska; dokumentarna; knjižna građa; kulturno-povijesna; memorijalna; povijesna
Muzej hvarske baštine	Zbirka suvremene umjetnosti	umjetnička
Muzej Like Gospić	Lapidarij	arheološka; povijesna; ostalo
Muzej Like Gospić	Likovna zbirka	umjetnička
Muzej likovnih umjetnosti	Zbirka kiparstva	umjetnička
Muzej likovnih umjetnosti	Zbirka plaketa i medalja	umjetnička
Muzej Marton	Zbirka porculana	umjetnička
Muzej Međimurja Čakovec	Memorijalna zbirka Jože Horvat	memorijalna; povijesna
Muzej Međimurja Čakovec	Memorijalna zbirka Karlo Mrazović Gašpar	memorijalna; povijesna
Muzej Međimurja Čakovec	Memorijalna zbirka Ljubo Kuntarić	memorijalna

Muzej Međimurja Čakovec	Sakralna zbirka	povijesna; kulturno-povijesna
Muzej Međimurja Čakovec	Zbirka Angela Bek	umjetnička
Muzej Međimurja Čakovec	Zbirka antičke građe	arheološka
Muzej Međimurja Čakovec	Zbirka Hrvatska umjetnost 20. i 21. stoljeća	umjetnička
Muzej Međimurja Čakovec	Zbirka likovnih umjetnika Međimurja	umjetnička
Muzej Međimurja Čakovec	Zbirka Lujo Bezeredi	umjetnička
Muzej Međimurja Čakovec	Zbirka medalja, odlikovanja i plaketa	povijesna
Muzej Međimurja Čakovec	Zbirka medicine i ljekarništva	povijesna; kulturno-povijesna; tehnička
Muzej Međimurja Čakovec	Zbirka namještaja, ogledala, rasvjete i satova	povijesna; umjetnička; kulturno-povijesna
Muzej Međimurja Čakovec	Zbirka Pavao Vamplin	umjetnička
Muzej Međimurja Čakovec	Zbirka pavlinskog samostana u Šenkovcu	arheološka
Muzej Međimurja Čakovec	Zbirka slikarstva, skulpture i kamenih spomenika	povijesna; umjetnička; grafika; sakralna; skulptura
Muzej Međimurja Čakovec	Zbirka srednjovjekovne građe	arheološka
Muzej Međimurja Čakovec	Zbirka Stari grad Čakovec	arheološka
Muzej moderne i suvremene umjetnosti	Zbirka Romolo Venucci	umjetnička
Muzej moderne i suvremene umjetnosti	Zbirka skulptura	umjetnička
Muzej Moslavine Kutina	Zbirka akademskog stvaralaštava	grafika; skulptura; slikarstvo
Muzej Moslavine Kutina	Zbirka amaterskog stvaralaštva	grafika; skulptura; slikarstvo
Muzej Moslavine Kutina	Zbirka Domovinskog rata	povijesna
Muzej Moslavine Kutina	Zbirka Ivana Milata	grafika; skulptura; slikarstvo
Muzej Općine Jelsa	(Kulturno-povijesna) Zbirka Juraj Dobrović	povijesna; umjetnička
Muzej Općine Jelsa	Zbirka grafika, slika i reljefa Dobrović	umjetnička
Muzej otoka Brača	Arheološka zbirka	arheološka; numizmatička
Muzej otoka Brača	Kulturno-povijesna zbirka	povijesna; umjetnička; tehnička; numizmatička; pomorska
Muzej Petra Preradovića	Biografska zbirka	povijesna
Muzej policije	Zbirka policijskog znakovlja	povijesna; memorijalna; filatelistička; tiskana građa
Muzej policije	Zbirka predmeta izvanpolicijskih sadržaja	tehnička; memorijalna; biografska; povijesna; tiskana građa

Muzej Prigorja	Likovna zbirka	umjetnička
Muzej Prigorja	Povijesna zbirka	povijesna; kulturno-povijesna
Muzej Slavonije	Egipatska zbirka	arheološka
Muzej Slavonije	Zbirka keramike	umjetnička; kulturno-povijesna; primijenjena umjetnost
Muzej Slavonije	Zbirka medalja i plaketa	numizmatička; povijesna
Muzej Slavonije	Zbirka nalaza Osijek – Donji grad – Obrtnička škola	arheološka
Muzej Slavonije	Zbirka nalaza Osijek – Huttlerova 20	arheološka
Muzej Slavonije	Zbirka nalaza Osijek – Huttlerova 22	arheološka
Muzej Slavonije	Zbirka nalaza Osijek – Silos – Ugao Huttlerove i Frankopanske ulice	arheološka
Muzej Slavonije	Zbirka nalaza Osijek – Vojarna – Građevinski fakultet	arheološka
Muzej Slavonije	Zbirka nalaza Osijek – Vojarna – Poljoprivredni fakultet	arheološka
Muzej Slavonije	Zbirka nalaza Osijek – Vojarna – Studentski dom	arheološka
Muzej Slavonije	Zbirka numizmatike Rudolfa Normanna grofa valpovačkog	numizmatička
Muzej Slavonije	Zbirka rimskih kamenih predmeta	arheološka
Muzej Slavonije	Zbirka rimskih keramičkih predmeta	arheološka
Muzej Slavonije	Zbirka rimskih metalnih predmeta	arheološka
Muzej Slavonije	Zbirka stakla	umjetnička; kulturno-povijesna; primijenjena umjetnost
Muzej Slavonije	Zbirka zlatnog novca i medalja	numizmatička
Muzej Staroga Grada	Numizmatička zbirka	arheološka
Muzej Staroga Grada	Umjetnička zbirka	umjetnička
Muzej Staroga Grada	Zbirka kamenih spomenika	arheološka
Muzej suvremene umjetnosti	Atelijer Kožarić	umjetnička
Muzej suvremene umjetnosti	Zbirka Benka Horvata	povijesna
Muzej suvremene umjetnosti	Zbirka skulpture	umjetnička
Muzej suvremene umjetnosti – Zbirka Vjenceslava Richtera i Nade Kareš-Richter	Zbirka Vjenceslava Richtera i Nade Kareš-Richter	umjetnička
Muzej suvremene umjetnosti Istre – Museo d'arte contemporanea dell'Istria	Zbirka inozemne umjetnosti	umjetnička

Muzej Sveti Ivan Zelina	Likovna zbirka	umjetnička
Muzej Sveti Ivan Zelina	Zbirka kamenih spomenika	arheološka
Muzej Sveti Ivan Zelina	Zbirka sporta	povijesna
Muzej triljskog kraja	Antička zbirka	arheološka
Muzej triljskog kraja	Srednjovjekovna zbirka	arheološka
Muzej Turopolja	Likovna zbirka	umjetnička
Muzej Valpovštine	Arheološka zbirka	arheološka; numizmatička
Muzej Valpovštine	Vatrogasna zbirka	povijesna; tehnička; memorijalna
Muzej za umjetnost i obrt	Zbirka bjelokosti	umjetnička
Muzej za umjetnost i obrt	Zbirka devocionalija	umjetnička
Muzej za umjetnost i obrt	Zbirka satova i mjernih instrumenata	umjetnička
Muzej za umjetnost i obrt	Zbirka skulpture	umjetnička
Muzej za umjetnost i obrt	Zbirka stakla	umjetnička
Muzej za umjetnost i obrt – Zbirka Anke Gvozdanović	Zbirka Anke Gvozdanović	umjetnička; ambijentalna; kulturno-povijesna
Muzeji Hrvatskog zagorja – Dvor Veliki Tabor	Arheološka zbirka Vrbovec	arheološka
Muzeji Hrvatskog zagorja – Galerija Antuna Augustinčića	Zbirka Galerije Antuna Augustinčića	umjetnička; skulptura
Muzeji Hrvatskog zagorja – Galerija Antuna Augustinčića	Zbirka Salona Galerije Antuna Augustinčića	umjetnička; grafika; primijenjena umjetnost; skulptura; slikarstvo
Muzeji Hrvatskog zagorja – Muzej »Staro selo« Kumrovec	Likovna zbirka	umjetnička
Muzeji Hrvatskog zagorja – Muzej »Staro selo« Kumrovec	Zbirka pučke sakralne umjetnosti	etnografska
Muzeji Hrvatskog zagorja – Muzej krapinskih neandertalaca	Zbirka skulptura	umjetnička
Muzeji Hrvatskog zagorja – Muzej seljačkih buna	Likovna zbirka	umjetnička
Muzeji Ivana Meštrovića – Atelijer Meštrović	Fundus Atelijera Meštrović	umjetnička
Muzeji Ivana Meštrovića – Crkva Presvetog Otkupitelja	Crkva Presvetog Otkupitelja	memorijalna; sakralna
Muzeji Ivana Meštrovića – Galerija Meštrović	Zbirka umjetnina (fundus i pohrana)	umjetnička
Muzejska zbirka Bribir	Muzejska zbirka Bribir	povijesna

Muzejska zbirka Pučkog otvorenog učilišta Vrbovec	Muzejska zbirka Pučkog otvorenog učilišta Vrbovec	arheološka; arhivska; etnografska; fotografska; knjižna građa; kulturno-povijesna; slikarstvo; tiskana građa
Muzejske zbirke Centra za kulturu Vela Luka	Međunarodna poklon zbirka crteža, grafike i male skulpture	umjetnička
Muzejsko-kazališna zbirka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta	Muzejsko-kazališna zbirka	povijesna; umjetnička; kazališna
Muzejsko-memorijalni centar Dražen Petrović	Zbirka medalja, plaketa, odlikovanja i priznanja	memorijalna
Nacionalni park Brijuni – Pododsjek za zaštitu kulturnih dobara	Antička zbirka	arheološka
Nacionalni park Brijuni – Pododsjek za zaštitu kulturnih dobara	Srednjovjekovna zbirka	arheološka
Nacionalni park Brijuni – Pododsjek za zaštitu kulturnih dobara	Zbirka kamenih spomenika	arheološka; kulturno-povijesna; povijesna
Nacionalni park Brijuni – Pododsjek za zaštitu kulturnih dobara	Zbirka Kastrum	arheološka
Nacionalni park Brijuni – Pododsjek za zaštitu kulturnih dobara	Zbirka umjetnina	umjetnička; kulturno-povijesna; povijesna; primijenjena umjetnost; skulptura; slikarstvo
Narodni muzej i galerija Novi Vinodolski	Numizmatička zbirka	numizmatička
Narodni muzej i galerija Novi Vinodolski	Umjetnička zbirka	umjetnička
Narodni muzej Labin	Galerijska zbirka	umjetnička
Narodni muzej Labin	Zbirka sakralnih umjetnina	umjetnička
Narodni muzej Zadar	Zbirka kamenih lapida	povijesna
Narodni muzej Zadar	Zbirka namještaja	kulturno-povijesna; umjetnička
Narodni muzej Zadar	Zbirka suvremene umjetnosti	umjetnička; grafika; medijska umjetnost; skulptura; slikarstvo
Narodni muzej Zadar	Zbirka umjetnosti 19. i 20. stoljeća (do 1945. g.)	umjetnička; grafika; skulptura; slikarstvo
Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja Rijeka	Likovna zbirka	umjetnička; dokumentarna; kulturno-povijesna
Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja Rijeka	Numizmatička zbirka	povijesna; arheološka; numizmatička
Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja Rijeka	Zbirka Guvernerova palača	umjetnička; povijesna; memorijalna

Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja Rijeka	Zbirka navigacijskih instrumenata i brodske opreme	povijesna; tehnička; dokumentarna; pomorska
Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja Rijeka	Zbirka odlikovanja i značaka	povijesna; kulturno-povijesna; numizmatička
Povijesni i pomorski muzej Istre – Museo storico e navale dell' Istria	Zbirka ordena, medalja, plaketa, diploma, pečata i grbova	povijesna
Povijesni i pomorski muzej Istre – Museo storico e navale dell' Istria	Zbirka spomenika	povijesna
Povijesni i pomorski muzej Istre – Museo storico e navale dell' Istria	Zbirka značajnih ličnosti	povijesna; memorijalna; biografska
Samoborski muzej	Umjetnička zbirka	umjetnička
Spomen-galerija Ivana Meštrovića	Likovna zbirka	umjetnička
Spomen-galerija Ivana Meštrovića	Zbirka radova Ivana Meštrovića	umjetnička
Spomen-muzej biskupa Josipa Jurja Strossmayera	Likovna zbirka	povijesna; umjetnička; memorijalna; biografska
Stalna izložba crkvene umjetnosti (SICU)	Zbirka SICU	umjetnička
Strossmayerova galerija starih majstora HAZU	Ostavština Kosta Angeli	umjetnička
Strossmayerova galerija starih majstora HAZU	Zbirka Šulentić	umjetnička
Tehnički muzej Nikola Tesla	Velikani hrvatske znanosti i tehnike	tehnička
Tiflološki muzej	Zbirka likovnih radova	umjetnička
Umjetnička galerija Dubrovnik	Zbirka moderne i suvremene umjetnosti	umjetnička
Vojni muzej MORH-a	Zbirka plaketa i medalja	povijesna
Zavičajna zbirka grada Ploča	Zavičajna zbirka grada Ploča	umjetnička
Zavičajna zbirka Ludbreg i Zbirka predmeta sakralne umjetnosti	Zbirka predmeta sakralne umjetnosti	umjetnička
Zavičajni muzej Benkovac	Zbirka kamenih spomenika	povijesna
Zavičajni muzej Biograd na Moru	Likovna zbirka	umjetnička
Zavičajni muzej Biograd na Moru	Numizmatička zbirka	arheološka
Zavičajni muzej Biograd na Moru	Zbirka odljeva glagoljskih natpisa	ostalo
Zavičajni muzej Buzet	Lapidarij	arheološka
Zavičajni muzej Buzet	Numizmatika	numizmatička

Zavičajni muzej Buzet	Umjetnička zbirka	umjetnička
Zavičajni muzej Buzet	Zbirka Miro Blažinčić	kulturno-povijesna
Zavičajni muzej Imotski	Arheološka zbirka	arheološka
Zavičajni muzej Imotski	Numizmatička zbirka	numizmatička
Zavičajni muzej Kalinovac	Kulturno-povijesna zbirka	povijesna
Zavičajni muzej Našice	Galerijska zbirka	povijesna; umjetnička
Zavičajni muzej Našice	Zbirka Hinka Juhna	umjetnička; memorijalna
Zavičajni muzej Našice	Zbirka umjetničke keramike	umjetnička
Zavičajni muzej Obrovac	Arheološka zbirka	arheološka
Zavičajni muzej Ogulin	Arheološka zbirka	arheološka
Zavičajni muzej Ogulin	Zbirka kamenih spomenika	povijesna; arheološka
Zavičajni muzej Ozalj	Sakralna zbirka	povijesna; umjetnička; memorijalna
Zavičajni muzej Poreštine – Museo del territorio parentino	Antička zbirka	arheološka
Zavičajni muzej Poreštine – Museo del territorio parentino	Kasnoantička zbirka	arheološka
Zavičajni muzej Poreštine – Museo del territorio parentino	Park skulptura Dušana Džamonje	umjetnička
Zavičajni muzej Poreštine – Museo del territorio parentino	Srednjovjekovna zbirka	arheološka
Zavičajni muzej Poreštine – Museo del territorio parentino	Zbirka keramike	umjetnička
Zavičajni muzej Poreštine – Museo del territorio parentino	Zbirka medalja	povijesna; umjetnička
Zavičajni muzej Poreštine – Museo del territorio parentino	Zbirka otpisane građe	dokumentarna
Zavičajni muzej Poreštine – Museo del territorio parentino	Zbirka sakralnih predmeta	povijesna; umjetnička
Zavičajni muzej Poreštine – Museo del territorio parentino	Zbirka skulptura	umjetnička
Zavičajni muzej Poreštine – Museo del territorio parentino	Zbirka starih slika i skulptura	povijesna; umjetnička
Zavičajni muzej Slatina	Arheološka zbirka	arheološka; povijesna; sakralna
Zavičajni muzej Slatina	Galerijska zbirka	umjetnička

Zavičajni muzej Slatina	Kulturno-povijesna zbirka	povijesna; umjetnička; knjižna građa
Zavičajni muzej Varaždinske Toplice	Arheološka zbirka	arheološka
Zavičajni muzej Varaždinske Toplice	Likovna zbirka	umjetnička
Zbirka Baltazara Bogišića HAZU	Arheološka zbirka	arheološka
Zbirka Baltazara Bogišića HAZU	Numizmatička zbirka	povijesna; numizmatička
Zbirka Baltazara Bogišića HAZU	Zbirka likovne umjetnosti	umjetnička; povijesna
Zbirka umjetnina Ante i Wiltrud Topić Mimara – Muzej »Mimara«	Zbirka bjelokosti	umjetnička
Zbirka umjetnina Ante i Wiltrud Topić Mimara – Muzej »Mimara«	Zbirka europske skulpture	umjetnička; skulptura
Zbirka umjetnina Ante i Wiltrud Topić Mimara – Muzej »Mimara«	Zbirka keramike i porculana	umjetnička; primijenjena umjetnost
Zbirka umjetnina Ante i Wiltrud Topić Mimara – Muzej »Mimara«	Zbirka kineske i drugih azijskih umjetnosti	umjetnička; primijenjena umjetnost
Zbirka umjetnina Ante i Wiltrud Topić Mimara – Muzej »Mimara«	Zbirka metala i drugih materijala	umjetnička; primijenjena umjetnost
Zbirka umjetnina Ante i Wiltrud Topić Mimara – Muzej »Mimara«	Zbirka starih civilizacija	arheološka; umjetnička
Zbirka umjetnina grada Pule	Umjetnička zbirka	umjetnička
Zbirka umjetnina grada Pule	Zbirka Antun Motika	umjetnička
Zbirka umjetnina grada Pule	Zbirka istarskih autora	umjetnička

SAŽETAK

Muzejski dokumentacijski centar vodi *Registar muzeja, galerija i zbirki RH* u kojem se prikupljaju podatci o hrvatskim muzejima, njihovim zbirkama, dokumentaciji, stalnim postavima, djelatnicima te ostalim stručnim djelatnostima u muzejima. Online *Registar muzeja, galerija i zbirki RH* (OREG) za svaku upisanu jedinicu (muzej) sadrži osam glavnih kategorija podataka, dvadeset podskupina te preko dvije stotine tipova podataka (od kojih su neki ponovljivi za onaj broj stavki kojima pojedini muzej raspolaže, kao u slučaju muzejskih zbirki), dok je za pojedinačnu zbirku moguće iskazati njih četrdesetak. Iz tog bogatstva podataka, među gotovo 2700 muzejskih zbirki, istražena je zastupljenost skulpture u hrvatskim muzejima.

S obzirom da skulptura može sačinjavati dio različitih vrsta zbirki (npr. umjetničkih, arheoloških, kulturno-povijesnih i sl.), iz raspoloživih podataka u Registru nemoguće je precizno utvrditi udio te vrste građe u ukupnom broju muzejskih predmeta u Hrvatskoj. Istraživanje je pružilo okvirni pregled stanja nastalog kao rezultat pretraživanja pojma *skulptura* (te njezinih istoznačnica i bliskoznačnica) sadržanog u nazivima zbirki (poput *Zbirke skulptura*), »skrivenog« među vrstama građe i/ili pak iznesenog u njezinu opisu. Također, istraženo je u kojim se vrstama zbirki nalaze skulpture, a dâni pregled stanja pokušat će doprinijeti osvješćivanju o zastupljenosti i važnosti skulpture kao muzejske građe, njezinom daljnjem istraživanju, a posljedično i zaštiti i vrednovanju te vrste građe u muzejima.

Summary

SCULPTURE IN CROATIAN MUSEUM COLLECTIONS

Tea Rihtar Jurić
Museum Documentacion Center, Zagreb

The Museum Documentation Centre [MDC] keeps the Register of Museums, Galleries, and Collections of the Republic of Croatia*, which includes data on Croatian museums, their collections, documentation, permanent exhibits, staff, and other professional activities in the museums. For each unit (museum), the online* Register of Museums, Galleries, and Collections of the Republic of Croatia *(OREG) lists eight main data categories, 20 subgroups, and over 200 types of data (some of which are replicated for the number of items in a given museum, as in the case of museum collections), while about 40 are available for individual collections. In this abundance of data, from nearly 2,700 museum collections, representation of sculpture in Croatian museums was examined.*
Since sculpture can be part of various types of collections (art, archaeological, cultural-historical, and so on), it is impossible to precisely determine, from the data available in the Register, the share of this type of material in the overall number of museum items in Croatia. The research provides a framework overview of the situation resulting from the search of the term, sculpture (as well as its synonyms), in collection names (such as Sculpture Collection), "hidden" within types of materials, and/or contained in their descriptions. Moreover, the types of collections that include sculptures were researched. The presented overview of the situation is an attempt to contribute to raising the awareness of the representation and importance of sculpture as museum material, further research into the matter, and, consequently, protection and valorisation of this type of material in museums.

Key words: sculpture, museum collections, Croatian museums, Croatian galleries, museum material, collection type

UDK: 73:069(497.5 Klanjec); 73 Augustinčić, A.

Galerija Antuna Augustinčića – muzealizacija kiparskog opusa

Davorin Vujčić
Muzeji Hrvatskog zagorja – Galerija Antuna Augustinčića
Izvorni znanstveni rad

Od svog otvorenja 1976. godine Galerija Antuna Augustinčića u Klanjcu prikuplja, čuva, obrađuje i prezentira opus velikog hrvatskog kipara Antuna Augustinčića (Klanjec, 1900. – Zagreb, 1979.), a s vremenom je svojom muzejskom, galerijskom i izdavačkom djelatnošću proširila polje interesa i djelatnosti na pitanja skulpture općenito. Osobiti zamah Galerija je doživjela posljednjih godina izgradnjom Studija Galerije Antuna Augustinčića, dodatne muzejske zgrade u kojoj je objedinila i unaprijedila svoje aktivnosti izvan stalnog postava. Ovaj rad predstavlja Galeriju Antuna Augustinčića i njeno profiliranje u jedan od rijetkih muzeja skulpture u Hrvatskoj, objašnjava načine muzealizacije kiparstva počevši od kiparskog opusa Antuna Augustinčića i njegove kontekstualizacije do novih prezentacijskih tehnologija i interakcije s publikom.

Ključne riječi: Antun Augustinčić, Galerija Antuna Augustinčića, Studio GAA, kiparski opusi, muzej skulpture, muzealizacija, umjetnost XX. stoljeća, Hrvatska

UVOD

Kad govorimo o pojmu muzealizacije, referentnu točku predstavljaju teoretske razrade Zbyněka Z. Stránskog koje muzealizaciju definiraju kao muzeološki proces »kojim svijet, prvenstveno materijalne kulture, čovjekovom voljom prelazi iz jedne u drugu sredinu.«[1] Spomenutu sredinu P. van Mensch naziva muzeološkom sredinom, koja materijalnom predmetu daje novi kontekst i novo značenje te ga komunicira kao dokument, odnosno svjedočanstvo zbivanja u kojima je sudjelovao.[2] I. Maroević sumira značenje pojma muzealizacije kao procesa »u kojem se predmeti i uz njih vezane

1 Maroević, Ivo. Razine muzealizacije vezane uz kulturnu baštinu. // Informatica Museologica, 36, (2005.), 3 – 4 / Zagreb, 2005., 44 – 49.

2 Mensch, Peter van. Museology as a Scientific Basis for the Museum Profession. // Professionalising the Muses / (ur. Peter van Mensch). Amsterdam : AHA Books, 1989., 85 – 96.

osobine i ideje prenose iz primarnog (životnog ili živućeg)… konteksta u muzeološki kontekst.«[3] Shodno tomu, cjelovita muzealizacija trebala bi uključiti sve aspekte temeljnih muzejskih djelatnosti: prikupljanje, čuvanje, stručnu obradu i prezentaciju muzejske građe.[4]

Kiparska djela često su predmet procesa muzealizacije, no specijalizirani muzeji skulpture su u manjini u odnosu na ostale vrste muzeja, kako u Hrvatskoj tako i u svijetu. Još je manje primjera muzealizacije cjelovitih kiparskih opusa jednog autora. Iako atraktivni (primjerice, muzeji A. Rodina ili A. Bourdellea u Parizu), muzealizirani kiparski opusi u pravilu su rijetki.

Jedna od muzejskih ustanova u Hrvatskoj koja se specijalizirala za skulpturu je Galerija Antuna Augustinčića, osnovana temeljem darovnice majstora kipara, profesora i akademika Antuna Augustinčića, koji je 1970. godine sva svoja djela poklonio rodnome Klanjcu. Tijekom godina nadišla je prvobitnu koncepciju memorijalne galerije te je svojom muzejskom, izložbenom i izdavačkom djelatnošću prerasla u muzej skulpture, koji od 1993. djeluje kao ustrojbena jedinica Muzejâ Hrvatskog zagorja. Darovnicom Antuna Augustinčića i izgradnjom Galerije započeo je proces muzealizacije jednog kiparskog opusa, proces koji traje neprekidno usklađujući se s pravilima struke i zahtjevima vremena.

PRIMJERI MUZEOLOŠKE OBRADE KIPARSKIH OPUSA U HRVATSKOJ

Muzeološke obrade kiparskih opusa u Hrvatskoj provode se kroz djelatnost muzejskih ustanova osnovanih na lokalnoj ili državnoj razini u cilju institucionalne skrbi o opusu jednog ili više autora, potom kroz djelatnost neke kulturne ustanove u sklopu koje su kiparski opusi cjelovito ili djelomično muzealizirani kao zbirke, memorijalni ateljei, parkovi skulpture, donacije i slično te naposljetku kroz djelatnost privatnim inicijativama osnovanih i vođenih samostalnih zbirki. Razina muzealizacije u navedenim primjerima varira: u nekim slučajevima prisutni su svi aspekti temeljnih muzejskih djelatnosti,[5] dok je u nekima prisutna samo prezentacija.

3 Maroević, Ivo, str. 44.

4 Prikupljanje, skrb, stručna obrada i prezentacija muzejske građe (pa tako i kiparskih opusa) spada u osnovne muzejske djelatnosti (Zakon o muzejima, NN 61/2018).

5 Muzeji Ivana Meštrovića i Galerija Antuna Augustinčića jedine su muzejske ustanove u Hrvatskoj uspostavljene i posvećene cjelovitom opusu jednog kipara, koje se financiraju državnim sredstvima.

Uz opus Antuna Augustinčića u Hrvatskoj su djelomično ili u cijelosti muzealizirani kiparski opusi:

- Zvonka Cara (Memorijalni atelje Zvonka Cara u sklopu Centra za kulturu dr. Ivan Kostrenčić u Crikvenici)
- Zlatka Čulara (Galerija Čular u sklopu Kulturnog turističkog centra Stari grad Konjščina)
- Branislava Deškovića (Galerija Branislav Dešković u Bolu u sklopu Centra za kulturu Brač)
- Dušana Džamonje (Park skulptura u sklopu Zavičajnog muzeja Poreštine)
- Hinka Juhna (Zbirka Hinka Juhna u sklopu Zavičajnog muzeja Našice)
- Ivana Kožarića (Atelje Kožarić u sklopu Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu)
- Vaska Lipovca (Atelje Vasko Lipovac u Splitu)
- Ivana Meštrovića (Muzeji Ivana Meštrovića u Splitu, Zagrebu i Otavicama te Spomen-galerija u Vrpolju)
- Roberta Frangeša Mihanovića (Ambijentalna zbirka R. F. Mihanovića u sklopu Muzeja grada Zagreba)
- Tomislava Ostoje (donacija autora Supetru na Braču, izložena u crkvici sv. Martina te donacija autora Modernoj galeriji, izložena u autorovu stanu u Zagrebu)
- Ivana Rendića (Galerija Ivan Rendić u sklopu Narodne knjižnice u Supetru na Braču)
- Branka Ružića (Galerija Ružić i suvremenici u sklopu Galerije grada Slavonskog Broda)
- Ivana Sabolića (Galerija skulptura Ivan Sabolić u sklopu Muzeja grada Koprivnice)
- Stipe Sikirice (Galerija Sikirica u sklopu Kulturno umjetničkog središta u Sinju)
- Marina Studina (Zbirka Studin u sklopu Muzeja Kaštela u Kaštel Lukšiću)
- Zlatka Zlatića (Donacija Zlatić Gliptoteci HAZU, u sklopu Zoološkog vrta u Zagrebu).

Ostali, brojni kiparski opusi u Hrvatskoj nisu muzealizirani kao cjelina, nego su njihovi dijelovi disperzirani u različitim muzejskim fundusima (stalnim postavima i depoima), privatnim zbirkama i obiteljskim ostavštinama. Dok su u privatnim zbirkama, a osobito u muzejskim fundusima često primjereno muzeološki obrađeni i prezentirani, u obiteljskim ostavštinama nerijetko su smješteni u neadekvatnim prostorima,

ostajući bez sustavne muzeološke obrade i cjelovite, relevantne valorizacije. Činjenica da je neki kiparski opus obuhvaćen muzealizacijom nije uvijek i potvrda njegove kvalitete. Vrijedi i obratno: činjenica da neki kiparski opus nije cjelovito muzeološki zbrinut ne znači da je manje vrijedan. Opusi hrvatskih kipara poput Vojina Bakića, Josipa Poljana, Koste Angeli Radovanija, Vanje Radauša, Ante Starčevića, Šime Vulasa… svojom kvalitetom svakako zavrjeđuju višu razinu muzealizacije, cjelovitu institucionalnu skrb i stalni izložbeni postav na jednoj lokaciji.

Zašto je nečiji opus djelomično ili cjelovito zbrinut a nečiji nije, odnosno, zašto netko ima galeriju svojih radova a netko ne, pitanja su bez jednoznačnog odgovora. Ipak, kao temeljni razlog osnutka spomenutih ustanova nameće se skrb živućeg autora o vlastitom opusu i ambicija da njegova ostavština bude institucionalno zbrinuta. Istovjetno htijenje mora iskazati lokalna sredina, osobito u slučaju preminulog autora čiji opus predstavlja važnu identifikacijsku i identitetnu točku te sredine. Odmah potom, cijeli je niz čimbenika koji definiraju razinu ostvarene institucionalizacije: od značenja i uloge autora na lokalnoj ili državnoj razini, financijskih mogućnosti i ljudskih potencijala, entuzijazma i jasne vizije, razrađenih programa i slično. Ovdje treba upozoriti da u nekima od navedenih primjera muzealizacije postoji izraziti nesrazmjer između ambiciozno zamišljene (željene, planirane) skrbi, obrade i prezentacije te stvarne, nezadovoljavajuće realizacije, no elaboriranje te teme ostavljamo za neku drugu prigodu. U diskursu muzealizacije kiparskih opusa u Hrvatskoj, a na temelju dosadašnjih iskustava, moglo bi se ustvrditi da je donacija Antuna Augustinčića i razvoj njegove Galerije u Klanjcu jedan od primjera dobre prakse.

ANTUN AUGUSTINČIĆ, KIPAR I DONATOR

Antun Augustinčić (sl. 1) rođen je 1900. u Klanjcu gdje završava osnovnu školu, počevši vrlo rano iskazivati svoj izvanredni talent i sklonost crtanju, modeliranju u glini i drvorezbarstvu. Poslije završetka gimnazije u Zagrebu upisuje se na studij kiparstva. Na zagrebačkoj likovnoj akademiji studira kod rodonačelnika našeg modernog kiparstva Rudolfa Valdeca i Roberta Frangeša Mihanovića te diplomira kod Ivana Meštrovića 1924. godine. Nakon diplome odlazi u Pariz gdje tijekom dvije godine studira na Ecole des Arts Décoratifs i na Académie des Beaux-Arts u klasi J. A. Injalberta, nadahnjuje se procvatom *art decoa* i djelima u pariškim muzejima, osobito A. Rodina i A. Bourdellea te izlaže u Salonu nezavisnih i Salonu francuskih umjetnika. Po povratku u domovinu, kao slobodni

1. Antun Augustinčić pri radu u svom ateljeu. Zagreb, 1950-ih godina (foto: T. Dabac, Fototeka Galerije Antuna Augustinčića)

Antun Augustinčić at work in his studio. Zagreb, 1950s (photo: T. Dabac, Antun Augustinčić Gallery Photograph Collection)

umjetnik bori se za egzistenciju i gradi svoj profesionalni ugled kiparskim radom i sudjelovanjem na izložbama. Često izvodi nadgrobnu skulpturu, portrete i ženske figure po narudžbi mecena. Godine 1929. nalazi se među osnivačima likovne grupe *Zemlja* izrazito socijalnog usmjerenja. Od 1930-ih godina definira vlastiti likovni izraz utemeljen na realističnoj figuraciji, intenzivira svoje bavljenje javnom plastikom te sudjeluje i često pobjeđuje na brojnim javnim natječajima za spomenike širom svijeta. Godine 1943. pridružuje se partizanskom pokretu, blisko surađuje s Josipom Brozom Titom i kao potpredsjednik AVNOJ-a sudjeluje u stvaranju Federativne Narodne Republike Jugoslavije. Kao član vojne misije boravi 1944. u Moskvi gdje radi na oblikovanju znamenja novostvorene države; jedan je od autora državnog grba i brojnih odlikovanja. Od 1946. djeluje kao profesor (kasnije i rektor) Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu. Godine 1949. proglašen je redovnim članom Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti te imenovan majstorom–kiparom. Od 1950. do smrti vodi Majstorsku radionicu za kiparstvo u Zagrebu gdje uz pomoć suradnika stvara niz spomenika koji su, među ostalim, bili u funkciji kulturne diplomacije tadašnje Jugoslavije. Usporedo sa spomeničkom plastikom Augustinčić stvara niz izvrsno modeliranih ženskih torza i veliki broj psihološki dorečenih i izražajnih portreta, od kojih neki postaju antologijski u povijesti hrvatskog kiparstva. Godine 1970. potpisuje

darovnicu kojom sva svoja djela ostavlja rodnom Klanjcu uz uvjet da se za njih izgradi galerija u kojoj će biti smješteni i prezentirani. Iste je godine osnovan fond za izgradnju Galerije, a Zavod za arhitekturu Arhitektonskog fakulteta u Zagrebu 1973. godine, po idejnom projektu arhitekta Ante Lozice i uz Augustinčićeve sugestije, dovršava izvedbeni projekt zgrade. Galerija Antuna Augustinčića, kao samostalna muzejska ustanova financirana državnim sredstvima, otvorena je za javnost 1976. godine izložbom reprezentativnih radova koje je odabrao sam autor i donator. Augustinčić je umro 1979. u Zagrebu, a pokopan je u parku skulptura Galerije u Klanjcu.

TEMELJI MUZEALIZACIJE AUGUSTINČIĆEVA OPUSA

Potpisivanjem darovnice 10. veljače 1970. godine Augustinčić je započeo proces muzealizacije svog velikog opusa nastalog tijekom 50 godina rada. Sam kipar je u početcima tog procesa imao presudan utjecaj: donio je odluku o donaciji, odabrao rodni Klanjec kao daroprimca, definirao lokaciju za Galeriju u nekadašnjem voćnjaku obližnjeg franjevačkog samostana (sl. 2), izabrao i arhitekta s kojim je razradio svoje zamisli, predložio prvog ravnatelja Galerije – kipara i suradnika Nikolu Bolčevića kojemu je namijenio zadatak restauracije i brige o većinom gipsanim skulpturama te, konačno, odabrao djela za stalni postav. Koncepciju je temeljio na prezentaciji, po njegovom mišljenju, svojih najboljih radova. Otvorenjem Galerije 1976. godine javnost je u tri dvorane mogla vidjeti objedinjene njegove najreprezentativnije skulpture, uglavnom skice i modele spomenika (sl. 3). Ostatak opusa i nadalje je bio smješten u njegovoj Majstorskoj radionici na Jabukovcu u Zagrebu bez muzeološke obrade. S vremenskim odmakom može se ustvrditi da je, uslijed takvog rezolutnog odabira radova, proces muzealizacije u početku obuhvatio samo manji dio njegova opusa. Uz to, Augustinčić je – u želji apogejske prezentacije svog rada – stvorio pretrpan i muzeološki nečitak postav.[6]

Nakon što je 1976. godine upisana u registar Okružnog privrednog suda u Zagrebu kao »Galerija Antuna Augustinčića Klanjec u osnivanju«, sklopljen je ugovor o autorskom djelu s povjesničarkom umjetnosti Zrnkom Novak, koja je, između ostalog, osmislila Razvojni plan Galerije, na temelju kojega je Galerija uvrštena među muzejske ustanove Hrvatske i registrirana 31. listopada 1977. kao »Galerija Antuna Augustinčića

6 Potvrdu pretrpanosti i nečitkosti daje Slavica Marković u predgovoru Kataloga stalnog postava i fundusa, GAA, Klanjec, 1990., str. 14.

Augustinčić u rodnom Klanjcu

Prve skice arhitekta Lozice iz 1969, kad se počelo razmišljati o zavičajnoj Augustinčićevoj galeriji u Klanjcu

2. Skica arhitekta Ante Lozice za Galeriju Antuna Augustinčića u Klanjcu, 1969. Presnimak iz: Vjesnik, Zagreb, 27.4.1976. (Arhiva Galerije Antuna Augustinčića)

Architect Ante Lozica's sketch for Antun Augustinčić Gallery in Klanjec, 1969. Copy from Vjesnik, Zagreb, 27 April 1976 (GAA Archives)

3. Stalni postav GAA početkom 1980-ih godina (Fototeka Galerije Antuna Augustinčića)

GAA permanent exhibit in the early 1980s (Antun Augustinčić Gallery Photograph Collection)

Klanjec s punom odgovornošću«. Nikola Bolčević započeo je svoj direktorski mandat 1978. godine, no nakon Augustinčićeve smrti 1979. godine zahvalio se na dužnosti, a direktorom je imenovana povjesničarka umjetnosti Slavica Marković. Tijekom narednog desetljeća S. Marković je – zajedno s novozaposlenom kustosicom, povjesničarkom umjetnosti Snježanom Pintarić – ustrojila Galeriju kao suvremeni muzejski kompleks. Ostvaren je novi stalni postav temeljen na tematsko-komparativnom pristupu. U tri dvorane Galerije predstavljene su dominantne teme Augustinčićeva kiparskog opusa: intimna plastika, portreti i spomenici. Uz unutarnji postav, uokolo Galerije oformljen je park skulptura. Tim redefiniranjima nastojalo se »…načiniti skladnu cjelinu unutar urbanog središta starog Klanjca, kojega je i naš kipar doživljavao kao svoje izvorište, a neosporno i vrelo prvih inspiracija. Željeli smo također primjereno predstaviti kipara Antuna Augustinčića izabranim radovima tematski grupiranim i komparativno prezentiranim poštujući suvremenije muzeološke kriterije.«[7]

MUZEALIZACIJA AUGUSTINČIĆEVA OPUSA KAO TRAJNI PROCES

Uz prezentacijsku dimenziju, Galerija tijekom 1980-ih godina infrastrukturno jača: kupljena je secesijska zgrada bivše ljekarne na obližnjem trgu i pretvorena u upravnu zgradu s prostorom za urede, dokumentaciju te privremeni depo koji će s vremenom postati izložbeni salon. Galerija veliku pozornost pridaje stručnoj obradi povjerene joj građe. Augustinčićevi radovi u Galeriji sustavno se fotografiraju i upisuju u inventarnu knjigu, a spomenici se istražuju terenskim istraživanjima. Razgovara se s njegovim suvremenicima i suradnicima, konzultiraju se arhivski izvori… Oformljuju se dokumentacijski fondovi, ustrojavaju se fototeka, hemeroteka i arhiva, čime se ostvaruje važan segment muzealizacije. Redaju se izložbe koje problematiziraju pojedine segmente Augustinčićeva opusa i tiskaju izložbeni katalozi. Sakupljena građa i nove spoznaje objavljuju se u novopokrenutom muzejskom časopisu *Anali Galerije Antuna Augustinčića*, koji »polažu račun« javnosti o učinjenom na godišnjoj razini te pokazuju »svima povjesničarima umjetnosti i onima koji to nisu … transformaciju jedne muzejske izložbe, doduše reprezentativnog karak-

7 Marković, Slavica. Predgovor. // Katalog stalnog postava i fundusa. / Klanjec, Galerija Antuna Augustinčića, 1990., 14.

tera, u memorijal temeljen na suvremenim muzeološkim principima«.[8] Izložbe i muzejske publikacije postaju dominantni načini diseminacije muzeološke obrade fundusa. Osobita pozornost usmjerena je na djecu i mlade: likovnim radionicama potiče ih se na kreativnost, na spoznaju o vrijednosti (i njihove) baštine i ulogu »njihovog« muzeja u njenom očuvanju. U osvrtu na 30. obljetnicu zasnutka Galerije B. Pejković sažima: »Sukladno općem značaju Augustinčićeva djela, Galerija je otpočetka imala republički značaj. No svoj republički status morala je pravdati stručnim radom i djelovanjem, a što je dovelo do njena primjerena razvoja koji joj je priskrbio glas respektabilne muzejske ustanove.«[9] Ovdje se mora naglasiti vrlo pozitivna uloga Augustinčićeve obitelji (kćeri Rose i zeta Ante Lozice te kasnije unuka Ivana Lozice) koja je s jedne strane imala povjerenje u galerijska rukovodstva ne pokušavajući utjecati na muzejsku politiku, a s druge strane predstavljala učinkovitu podršku kad god je bilo potrebno.[10]

Početkom 1980-ih godina Augustinčićeve skulpture smještene na zagrebačkom Jabukovcu dopremaju se u Klanjec. Njihov prihvat aktualizirao je nedostatak zgrade Galerije u sklopu koje nije sagrađen depo, pa je smještaj skulptura organiziran dijelom u prostoru franjevačkog samostana, a dijelom u novoj upravnoj zgradi. Godine 1986. prostor bivšeg klanječkog kina prenamjenjuje se u depo u koji se smješta novopridošla muzejska građa. Do 1990. godine »Galerija je gotovo udvostručila svoj unutrašnji prostor (od cca 320 m^2 došla je do 670 m^2) pa je s parkom skulptura dosegla površinu od gotovo 1000 m^2.«[11]

Radovi pristigli s Jabukovca postali su dio fundusa, a Galerija je pristupila cjelovitoj muzeološkoj obradi darovanog kiparskog opusa Antuna Augustinčića i izradi temeljne publikacije, Kataloga stalnog postava i fundusa, koji je objavljen 1990. godine.[12] Rast fundusa nastavljen je do danas; kadgod je to moguće otkupljuju se Augustinčićevi radovi iz privatnog vlasništva, a gipsani modeli iz fundusa se restauriraju i lijevaju u broncu. Posljedica takve kontrolirane tezauracije jest neveliko ali

8 Marković, Slavica. Što smo to radili tijekom 1981? // Anali Galerije Antuna Augustinčića, 1 (1981.) / Klanjec, 1981., 21.

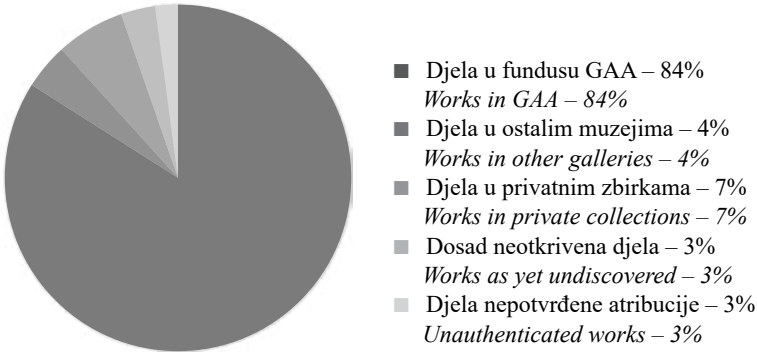
9 Pejković, Božidar. 30 godina Galerije Antuna Augustinčića. // Anali Galerije Antuna Augustinčića, 19 – 20 (1999. – 2000.) / Klanjec, 2014., 21.

10 Ivan Lozica je i danas nositelj autorskog prava na opus Antuna Augustinčića.

11 Pejković, Božidar, str. 23.

12 Katalog stalnog postava i fundusa Galerije Antuna Augustinčića, objavljen 1990. godine u izdanju Galerije Antuna Augustinčića u Klanjcu, bio je rezultat temeljite muzejske obrade Augustinčićeve donacije. Uz tekstualni i slikovni materijal kojim se predstavlja fundus, Katalog sadrži opis dotadašnjih okolnosti i postignuća Galerije, Augustinčićev životopis, popratne popise izložbi i bibliografiju.

Smještaj kiparskog opusa Antuna Augustinčića
(ne računajući spomenike smještene izvan Galerije AA)



4. Dijagram fundusa GAA u odnosu na cjelokupni kiparski opus Antuna Augustinčića
Pie chart of Antun Augustinčić's sculptural opus including that in the GAA

konstantno povećanje broja muzejskih predmeta. Kada je Augustinčić potpisao svoju darovnicu i poklonio svoja djela, bila je riječ o 300 radova koji su stigli iz njegove Majstorske radionice na zagrebačkom Jabukovcu; otkupima, darovanjem i lijevanjem danas se brojka popela na 394 Augustinčićeva rada objedinjena u Zbirci Galerije Antuna Augustinčića, što predstavlja povećanje od gotovo 32 %. Na osnovu dosad prikupljene dokumentacije i podataka o ostalim vlasnicima Augustinčićevih djela utvrdili smo postotak muzealiziranog Augustinčićeva opusa (ne računajući djela postavljena kao javna plastika) (sl. 4). Može se reći da Galerija Antuna Augustinčića u Klanjcu danas u svom fundusu čuva oko 84% Augustinčićeva opusa; u fundusima drugih muzeja čuva se dvadesetak, a u privatnim zbirkama u Hrvatskoj i inozemstvu tridesetak Augustinčićevih djela; ostavljamo mogućnost da postoji još petnaestak dosad nepoznatih djela na nepoznatoj lokaciji te, konačno, u obzir uzimamo i desetak djela za koja Augustinčićevo autorstvo još nije potvrđeno.[13]

Usprkos ratu u Hrvatskoj i teškoj ekonomskoj situaciji, Galerija je – na čelu sa Snježanom Pintarić kao ravnateljicom – početkom 1990-ih godina nastavila sa svim djelatnostima. Godine 1993. uredbom Vlade RH Galerija prestaje biti samostalna muzejska institucija i postaje organizacijska jedinica netom uspostavljenih Muzejâ Hrvatskog zagorja, s

13 Ne može se sa sigurnošću govoriti o preciznim brojkama, jer se u svim spomenutim segmentima izvan Galerije iz godine u godinu pronalaze nova djela. Kao Augustinčićeva djela u posjedu drugih muzeja i privatnih zbirki računao sam samo ona koja ni u kojem obliku (varijanti, verziji) ne postoje u Zbirci Galerije AA. To znači da nisu obuhvaćene primjerice brončane i(li) kamene inačice skulpture čiji gipsani model Galerija posjeduje u svom fundusu.

5. Naslovnica kataloga izložbe *Izdanja Galerije Antuna Augustinčića: 1977 – 2002.*, Klanjec, 2002.

Cover page of the catalogue of the exhibition entitled, Editions of Antun Augustinčić Gallery 1977-2002. *Klanjec, 2002.*

6. Naslovnica kataloga Zbirke Salona Galerije Antuna Augustinčića, Klanjec, 2004.

Cover page of the catalogue entitled, Collections of Antun Augustinčić Gallery Salon. *Klanjec, 2002.*

dotadašnjim kustosom, povjesničarom umjetnosti Božidarom Pejkovićem kao voditeljem.

Kao važan način muzealizacije Augustinčićeva opusa pokazala se njegova kontekstualizacija, odnosno bavljenje ne samo mjestom, vremenom i okolnostima njegova nastanka, nego i srodnim opusima: uz izložbe Augustinčićevih radova Galerija je pozornost pridavala i drugim autorima. U početku su se izložbama predstavljali umjetnici i velikani koji su životom ili djelom bili vezani uz Klanjec i Hrvatsko zagorje, no sredinom 1990-ih izložbena se aktivnost sve više usmjerila prema skulpturi. Od tada izlagačka koncepcija Galerije teži predstavljanju kipara; od pripadnika starije generacije, koji su bili učitelji Antuna Augustinčića, preko njegovih učenika i suradnika do kipara mlađe generacije, istovremeno se baveći i teorijskim pitanjima skulpture (sl. 5). Odlučivši sažeti i javnosti pokazati tragove tih likovnih iskustava, 1992. je uspostavljena još jedna zbirka, *Zbirka Salona Galerije Antuna Augustinčića*, koja obuhvaća donirane radove umjetnika koji su izlagali u Galeriji (sl. 6).

Sudjelovanje na tradicionalnim muzejskim manifestacijama u Hrvatskoj (Noć muzeja, Međunarodni dan muzeja) Galerija također koristi za kontekstualizaciju Augustinčićeva opusa. Povrh toga, kao jedini muzej u Hrvatskoj, Galerija obilježava i Međunarodni dan mira; izložbom »Uz *Mir* za mir« Galerija svake godine 21. rujna predstavlja mladog umjetnika koji kiparski interpretira temu mira u stalnom postavu Galerije podno Augustinčićeva spomenika *Mir*, izvedenog za sjedište UN-a u New Yorku. Također, važno je napomenuti kako je tijekom posljednjih desetak godina Galerija razvila suradnju s Akademijom likovnih umjetnosti u Zagrebu te redovito predstavlja mlade diplomante kiparstva, a suradnja je ostvarena i s drugim hrvatskim muzejima koji se bave skulpturom pa su razmjene izložbi učestale i plodonosne. Takva izlagačka politika rezultirala je rastom Zbirke Salona GAA, koja danas broji 74 rada, različitih izvedbi i likovnih poetika.

Konačno, kontekstualizaciju predstavljaju i simpoziji na temu skulpture koje Galerija organizira od 1995. svakih nekoliko godina. Dosad održani simpoziji (*Antun Augustinčić u kontekstu hrvatske i europske skulpture*, 1995.; *Muzeji u Hrvatskoj danas i sutra*, 1996.; *Skulptura na otvorenom*, 2003.; *Original u skulpturi*, 2008.; *Problem spomenika : spomenik danas*, 2013.; *Skulptura u muzeju*, 2018.) okupili su brojne stručnjake iz zemlje i inozemstva, a izlaganja su kao integralni članci objavljeni u zbornicima u sklopu spomenutih *Anala* Galerije Antuna Augustinčića.[14]

Stručna obrada muzejske građe provodila se kontinuirano s početcima muzealizacije Augustinčićeva opusa. Tijekom 2000-ih godina implementacija informatičke tehnologije unaprijedila je i obogatila baze podataka, bilo da je riječ o muzejskim predmetima ili dokumentacijskim fondovima. Reorganizacijom muzejske dokumentacije 2008. i 2009. godine Galerija je svoje dokumentacijske fondove ustrojila u skladu sa zakonskim propisima o vođenju muzejske dokumentacije.[15] Najveći dio vizualnih fondova (fototeka, dijateka i videoteka) je digitaliziran te se svakodnevno koristi u procesima diseminacije, dokazujući svoju svrsishodnost. Obje zbirke – Zbirka Galerije AA i Zbirka Salona Galerije AA – u potpunosti su inventarizirane i rješenjima Ministarstva kulture Republike Hrvatske registrirane kao kulturno dobro.[16]

14 Anali Galerije Antuna Augustinčića izlaze neprekidno 38 godina, što je svakako podatak vrijedan pozornosti.

15 Pravilnik o sadržaju i načinu vođenja muzejske dokumentacije o muzejskoj građi (N. N. br. 108., 16.9.2002.)

16 Zbirka Salona Galerije Antuna Augustinčića 2008., a Zbirka Galerije Antuna Augustinčića 2011. godine.

STUDIO GAA I NOVE MOGUĆNOSTI MUZEALIZACIJE

Veliki problem Galerije godinama je predstavljao nedostatak prikladnog depoa, prostora dovoljno velikog i opremljenog da se u njega na adekvatan način smjesti fundus koji raste. Postojeća zgrada depoa postala je neprimjerena; usprkos naporima osoblja Galerije koje je fundus održavalo u najboljem mogućem stanju, dotrajalost zgrade, okružje i statička situacija navodili su na razmišljanja o izgradnji nove čuvaonice. Kao rješenje sve češće su sugerirana sredstva iz fondova Europske unije. Stoga su Muzeji Hrvatskog zagorja u suradnji s Gradom Klanjcem u veljači 2014. pripremili i prijavili projekt izgradnje nove čuvaonice Galerije Antuna Augustinčića u Klanjcu i program aktivnosti pod nazivom *Studio Galerije Antuna Augustinčića*.[17] U rujnu 2014. Ministarstvo regionalnog razvoja i fondova Europske unije, Središnja agencija za financiranje i ugovaranje programa i projekta Europske unije te Muzeji Hrvatskog zagorja potpisali su Ugovor o dodjeli bespovratnih sredstava za potrebe provedbe projekta Studija Galerije Antuna Augustinčića. Projekt je predvidio rušenje postojeće zgrade depoa te izgradnju novog višenamjenskog prostora u kojemu će biti zatvoreni i otvoreni muzejski depo, restauratorska, stolarska i fotografska radionica, prostor za povremene izložbe, uredi za zaposlenike i korisnike te konferencijska dvorana. Također, projekt je obuhvatio i restauriranje muzejske građe (sl. 7), što je trebalo obaviti istovremeno s izgradnjom nove čuvaonice.[18] Sve navedeno ostvareno je u roku od dvije godine te je Studio GAA svečano otvoren u rujnu 2016. godine.[19]

17 Na oblikovanju projekta radili su: tadašnja ravnateljica Muzeja Hrvatskog zagorja, muzejska savjetnica Goranka Horjan, koja je i inicirala prijavu projekta, viši kustosi Božidar Pejković i Davorin Vujčić u suradnji s Gradom Klanjcem, gradonačelnikom Zlatkom Brlekom i županom Krapinsko-zagorske županije Željkom Kolarom te Kulturnim centrom Klanjec. U oblikovanju projektne ideje te pripremi projektne dokumentacije, osiguranju svih uvjeta postavljenih natječajem te kompletiranju projektnog dosjea sudjelovala je Zagorska razvojna agencija d.o.o., a cjeloviti tehnički projekt nove zgrade izradio je arhitektonski studio AG Matas iz Zagreba.

18 Radove na izmještanju, privremenom smještaju, izvođenju restauratorsko–konzervatorskih radova i povratu fundusa u novoizgrađenu zgradu preuzeli su zajednica izvoditelja Kapitel d.o.o. iz Ivanić Grada i Ivan Cvitanić iz Zagreba, uz stručno vodstvo akademskog kipara Radivoja Jovičića, višeg konzervatora-restauratora i nekadašnjeg suradnika Majstorske radionice Antuna Augustinčića. Izvođač građevinskih radova bio je ING-GRAD d.o.o., stručni nadzor proveo je Studio ARHING d.o.o., a projektni nadzor i projekt unutrašnjeg uređenja Arhitektura i graditeljstvo Matas d.o.o. iz Zagreba.

19 Ukupno je u uređenje i opremanje objekta uloženo 21,7 milijuna kuna; uz vlastita sredstva, 20,3 milijuna kuna (93,5 % ukupnih troškova) osigurano je u okviru Operativnog programa Regionalna konkurentnost 2007. – 2013. za Shemu dodjele bespovratnih sredstava za poslovnu infrastrukturu.

7. Restauracija fundusa, 2015. (Foto: D. Vujčić, Fototeka Galerije Antuna Augustinčića)

Restoration of Gallery items, 2015 (photo: D. Vujčić, Antun Augustinčić Gallery Photograph Collection)

Galerija Antuna Augustinčića u Klanjcu danas – 40 godina od njena otvorenja – kao muzejska ustanova djeluje u dvije arhitektonske cjeline: Galerija Antuna Augustinčića na Trgu Antuna Mihanovića 10 s pripadajućim parkom skulptura i nadalje kroz stalni postav predstavlja reprezentativna Augustinčićeva djela, a sve ostale aktivnosti Galerije te

8. Galerija Antuna Augustinčića i Studio GAA

Antun Augustinčić Gallery and GAA Studio

cjelokupni fundus objedinjeni su u novoizgrađenoj zgradi Studija GAA u Ulici dr. Ivana Broza 2 (sl. 8). Fundus, dosad nedostupan javnosti zbog neprikladnih uvjeta dotrajale zgrade depoa, statički je saniran, u velikoj mjeri restauriran, konzerviran i pregledno pohranjen. Smješten je u adekvatnim uvjetima otvorenog depoa, bez oscilacija temperature i vlage, na pomičnim policama koje omogućuju dostupnost svakog komada. Grupe posjetitelja kojima je omogućen razgled tog prostora često

9. *Edutainment* aplikacije dostupne na interaktivnim kioscima.
Edutainment applications available at interactive kiosks

upravo depo ističu kao osobitu zanimljivost kakvu u ostalim muzejima nemaju priliku doživjeti. Uz otvoreni depo i povremene izložbe, u prostoru Studija GAA posjetiteljima je na raspolaganju posebno osmišljena multimedija koja predstavlja novu razinu muzealizacije Augustinčićeva opusa, odnosno njegovu prezentaciju novim generacijama odraslima u vremenu informatičke tehnologije. Na interaktivnim kioscima s ekranima osjetljivima na dodir digitalizirana muzejska dokumentacija organizirana je u smislene cjeline prilagođene različitim dobnim i obrazovnim skupinama te skupinama s posebnim potrebama. Cjeline nude informacije o Augustinčićevu životu i kiparskom opusu interpretiranom kroz autorske tekstove i fotografije te kratke dokumentarne filmove. Posjetitelji koji žele proširiti svoje znanje o fundusu mogu koristiti mobilnu tablet-aplikaciju i skenirati aplicirane QR kodove. Uz aplikacije vezane uz Augustinčićev opus postoje i one koje se bave posjetiteljima interesantnim kiparskim temama (primjerice, slikom i riječju objašnjen je postupak nastanka skulpture u bronci), a osobita pozornost pridana je multimedijskim *edutainment* sadržajima gdje su najmlađi korisnici prepoznati kao ciljna skupina (sl. 9). Zabavni interaktivni servisi poput geolokatora, kvizovi o kiparstvu s više razina znanja, mogućnost snimanja tematskih *selfie* fotografija, slanje virtualnih razglednica, slaganje *puzzli* sa slikama skulptura i slično, ostvaruju željeni cilj: približavanje kiparstva mladima, odnosno učenje kroz igru. Da muzejska pedagogija ne bi bila samo virtualna, u Studiju GAA provodi se posebno osmišljeni pedagoški

10. Likovna radionica u Studiju GAA, 2019. (Foto: Davorin Vujčić, Fototeka Galerije Antuna Augustinčića)

Art workshop at GAA Studio, 2019 (photo: Davorin Vujčić, Antun Augustinčić Gallery Photograph Collection)

program koji se bavi doživljajem skulpture (taktilne radionice) te različitim načinima likovnog izražavanja (crtanje, slikanje, modeliranje…) u raznorodnim materijalima (glina, gips, staklo, žica…), pridonoseći povezanosti muzeja s publikom, osobito djecom (sl. 10). Izvan prostora muzeja zainteresiranoj javnosti na raspolaganju su internetske stranice Galerije, gdje je – uz uvid u Augustinčićev životopis, povijest i djelatnost ustanove – omogućen pristup cjelovitom muzejskom fundusu, odnosno svakom muzejskom predmetu.[20]

U godinama koje dolaze namjera je da Galerija Antuna Augustinčića i njen Studio budu otvoreni za izložbe, predavanja, koncerte, filmske projekcije i parlaonice te brojne radionice za djecu i odrasle. Svojim djelovanjem nastojat će ne samo prikupljati, čuvati i predstavljati kiparski opus Antuna Augustinčića i skulpture općenito, nego i promicati edukaciju, znanost i socijalnu uključenost, pojačati turističku infrastrukturu te doprinositi promicanju kulturne baštine u ukupnom razvoju Hrvatske.*

20 Mrežne stranice Galerije AA: www.gaa.mhz.hr

LITERATURA

Mensch, Peter van. Museology as a Scientific Basis for the Museum Profession. // Professionalising the Muses / (ur. Peter van Mensch). Amsterdam : AHA Books, 1989., 85–96.

Marković, Slavica. Što smo to radili tijekom 1981?. // Anali Galerije Antuna Augustinčića, 1 (1981.) / Klanjec, 1981., 21.

Marković, Slavica. Predgovor. // Katalog stalnog postava i fundusa. / Klanjec, Galerija Antuna Augustinčića, 1990., 14.

Maroević, Ivo. Razine muzealizacije vezane uz kulturnu baštinu. // Informatica Museologica, 36, (2005.), 3–4 / Zagreb, 2005., 44–49.

Pejković, Božidar. 30 godina Galerije Antuna Augustinčića. // Anali Galerije Antuna Augustinčića, 19–20 (1999.–2000.) / Klanjec, 2014., 21.

SAŽETAK

U uvodu se elaborira pojam muzealizacije na temelju teoretskih razrada Z. Stránskog, P. van Menscha i I. Maroevića. Konstatira se deficitarnost specijaliziranih muzeja skulpture u odnosu na ostale vrste muzeja te ukazuje na postojanje Galerije Antuna Augustinčića kao jedne od muzejskih ustanova u Hrvatskoj koja se specijalizirala za skulpturu. Naredno poglavlje navodi postojeće primjere muzeološke obrade kiparskih opusa u Hrvatskoj, problematizirajući načine i razine njihove institucionalizacije. Poglavlje o Antunu Augustinčiću donosi njegov životopis i daje uvid u začetak osnivanja galerije u Klanjcu. Opširno su opisani temelji muzealizacije Augustinčićeva opusa i kasnije muzeološke razrade koje su prerasle u trajan proces: od prvog stalnog postava i doprinosa zaposlenika Galerije, preko redefiniranja stalnog postava, ustrojavanja dokumentacijskih fondova i stručne obrade muzejske građe, kadrovskih i infrastrukturnih širenja, do razvoja muzejske, izložbene i izdavačke djelatnosti, tezauracije i kontekstualizacije. U završnom se poglavlju opisuje projekt izgradnje nove čuvaonice, koji je rezultirao novoizgrađenim Studijem Galerije Antuna Augustinčića i novim sadržajima koje Galerija kao muzej skulpture nudi korisnicima.

* Ovaj rad temelji se na izlaganju pod istim naslovom, koje je autor predstavio na međunarodnoj konferenciji *Sculpture on the Crossroads Between Socio-Political Pragmatism, Economic Possibilities and Aesthetical Contemplations*, održanoj u Splitu, 4. i 5. listopada 2018. Konferenciju je organizirao Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Splitu u sklopu trogodišnjeg projekta pod nazivom *CROSCULPTURE: Pojavnosti moderne skulpture u Hrvatskoj / Skulptura na razmeđima društveno – političkog pragmatizma, ekonomskih mogućnosti i estetske kontemplacije*, kojeg u potpunosti financira Hrvatska zaklada za znanost (broj: IP-2016-06-2112), a u kojemu je autor član projektnog tima.

Summary

ANTUN AUGUSTINČIĆ GALLERY – MUSEALISATION OF THE SCULPTURAL OPUS

Davorin Vujčić
Museums of the Croatian Zagorje - Antun Augustinčić Gallery

The introduction elaborates on the term, musealisation, based on the theoretical discussions by Z. Stránski, P. van Mensch, and I. Maroević. Deficiency of specialised sculpture museums in relation to other types of museums is established and the existence of Antun Augustinčić Gallery [GAA] pointed out as a Croatian museum institution specialised in sculpture. The following chapter lists the existing examples of museological processing of sculptural opuses in Croatia, problematizing the modes and levels of their institutionalisation. The chapter on Antun Augustinčić includes the artist's biography and provides an overview of the establishment of the gallery in Klanjec. The foundations of musealisation of Augustinčić's opus are extensively described, as are the subsequent museological developments, which evolved into an on-going process – from the first permanent exhibit and the contribution of the Gallery employees to the redefinition of the permanent exhibit, establishment of documentation funds, processing of the museum material, to personnel and infrastructural expansions, development of museum, exhibition, and publishing activities, and to thesauration and contextualisation. The final chapter describes the project of construction of the new storage room, which has resulted in the newly built GAA Studio and new programs that the Gallery, as a museum of sculpture, offers to users.

Key words: Antun Augustinčić, Antun Augustinčić Gallery, GAA Studio, sculptural opuses, museum of sculpture, musealisation, 20th-century art, Croatia

UDK: 73:069(497.5 Zagreb)

Skulptura u muzeju – muzej skulpture

Magdalena Getaldić
Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Gliptoteka, Zagreb
Izvorni znanstveni rad

Gliptoteka HAZU specijalizirani je muzej za skulpturu i od svog osnutka jedinstven u Hrvatskoj po vrsti umjetnina koje sakuplja, a to su sadreni odljevi hrvatske kiparske baštine od predromanike do renesanse te originalna djela hrvatskih umjetnika od XIX. stoljeća do danas. U radu su dana polazišta za osnivanje Muzeja, naglašena je njegova uloga u očuvanju i zaštiti kiparske baštine. Kroz muzeološku analizu i rad sa skulpturom prikazana je klasifikacija, istraživanje, te prezentacija skulpture kroz povijest muzeoloških koncepcija stalnih postava, do osvrta na problematiku izlaganja suvremene skulpture.

Ključne riječi: Gipsoteka, Muzej plastike, kiparstvo, sadreni modeli, sadreni odljevi, industrijska arhitektura

UVOD

Gliptoteka Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti svojom je namjenom jedinstvena ustanova koja sabire, izlaže i komunicira baštinu s područja kiparstva. Osnovana je pod nazivom Gipsoteka grada Zagreba, kasnije nazvana Muzej plastike, i prvi je muzej u Hrvatskoj specijaliziran za područje kiparstva, od umjetničkih do neumjetničkih predmeta. Stoga će se u tekstu prikazati povijest i polazište za osnivanje Muzeja skulpture, načini sakupljanja, klasifikacija muzealnosti skulpture te stručna i znanstvena obrada zbirki. Najvažnija muzejska uloga u čuvanju i zaštiti skulpture jest – komunikacija i diseminacija znanja o kiparskom stvaralaštvu. Opisat će se način funkcioniranja Muzeja unutar specifične industrijske arhitekture nekadašnje Tvornice koža u koju je smješten. Kroz povijest muzeoloških koncepcija dat će se pregled formiranja stalnih postava kao i načina prezentacije kiparske građe na povremenim izložbama kiparstva. Preko odabranih primjera nastojat će se ukratko problematizirati i većina tema ovoga Simpozija i Zbornika.

POVIJEST I OSNIVANJE MUZEJA SKULPTURE: OD GIPSOTEKE, MUZEJA PLASTIKE DO GLIPTOTEKE

Muzej Gipsoteka osnovan je 1937. godine privatnom inicijativom arheologa, povjesničara umjetnosti i muzeologa Antuna Bauera.[1] Bauer je još kao student sakupljao umjetnička djela, osobito skulpturu, sadrene odljeve hrvatske kulturne baštine i sadrene modele hrvatskih kipara. Kroz studijske boravke, putovanja[2] i literaturu upoznao je brojne europske muzeje čije su okosnice bili sadreni odljevi, s dugom tradicijom sakupljanja još od vremena klasicizma.[3] Tada je shvatio važnost i potencijale takvih zbirki, što mu je bio dodatni poticaj da u Zagrebu osnuje sličan muzej. Sakupljao je i sadrene odljeve i modele hrvatskih kipara kojima nitko u to vrijeme nije pridavao važnost. Prema Bauerovim zapisima mnoge modele u sadri Branislava Deškovića i Ivana Meštrovića pronašao je odbačene na smetlištu. Njegova je zbirka brzo rasla i prerasla mogućnosti privatnog smještaja koji mu je bio i najveći problem. Stoga se obraća zagrebačkom gradonačelniku Teodoru Peičiću i 25. listopada 1937. godine svoju zbirku ustupa gradu Zagrebu i time osniva muzej Gipsoteku[4] (sl. 1). Osnutak Gipsoteke je važan jer upisuje Zagreb na kartu brojnih muzeja u Europi i svijetu koji su baštinili takve zbirke sadrenih odljeva i osnivali muzeje tog tipa još od vremena klasicizma.[5]

1 Dr. Antun Bauer (Vukovar, 1911. – Zagreb, 2000.), osnivač i donator brojnih muzejskih ustanova: Gipsoteke 1937.; Arhiva za likovnu umjetnost HAZU, 1944.; Galerije umjetnina u Osijeku, 1941.; Galerije umjetnina i Zbirke Bauer Gradskog muzeja Vukovar, 1959. Osnivač je i prvi ravnatelj Muzejskoga dokumentacijskog centra u Zagrebu (1955.) te idejni začetnik i pokretač brojnih kulturoloških i muzeoloških projekata.

2 Bauer se usavršavao na studijskom boravku u Beču 1935./1936. godine

3 Bauer, Antun. Gipsoteka 1937.–1947., izdano kao rukopis / Zagreb, 1948.,16.; Nekić, Nevenka. Život i rad dr. Antuna Bauera. Đakovo : Karitativni fond UPT *Ne živi čovjek samo o kruhu*, 1994., 14.

4 Darovnicu Antun Bauer 25.10.1937. uručuje preko prof. dr. Petra Knolla gradonačelniku Teodoru Peičiću. Donacija je prihvaćena prema Zapisniku sjednice Gradskog vijeća Općine grada Zagreba br. 7770 Prs–1937, 29. listopada 1937., str. 300. (Državni arhiv u Zagrebu, HR-DAZG-4).

5 Začetci muzeja gipsanih odljeva počinju u Francuskoj u 18. stoljeću kada se osniva Musée des Monuments français u Parizu, čiji je upravitelj Alexandre Lenoir, koji 1879. godine osniva Musée de Sculpture comparée. U Njemačkoj u Münchenu prvi takav muzej, *Glyptotheku*, osniva u 19. stoljeću Ljudevit I. Bavarski. Ona ima najveću zbirku odljeva klasične skulpture. Osnivanje muzeja sadrenih odljeva u Hrvatskoj seže u kraj 19. stoljeća, kada je Izidor Kršnjavi htio osnovati Gyps Museum. On nabavlja odljeve antičkog kiparstva ali mu ne uspijeva osnovati muzej.To se dogodilo pedesetak godina kasnije kada je 1937. godine osnovana Gipsoteka. Vidjeti: Kraševac, Irena. Legalne kopije : Zbirke odljeva antičke skulpture. // Anali Galerije Antuna Augustinčića, br. 28–29 (2008.–2009.) : Simpozij Original u skulpturi – zbornik radova. Klanjec, 2010., 195–208.; Getaldić, Magdalena. Izidor Kršnjavi – inicijator zbirke sadrenih odljeva antičke skulpture i Gyps-Museuma. //

1. Antun Bauer i gradonačelnik Teodor Peičić povodom predaje darovnice 27. 10. 1937. i osnivanja Gipsoteke (Knjiga negativa Gliptoteke HAZU, inv.br. G-Z-1)

Antun Bauer and mayor Teodor Peičić on the occasion of the presentation of the deed of donation on 27 October 1937 and of the establishment of the Plaster-Cast Gallery (HAZU Glyptotheque's Book of Negatives, inventory number: G-Z-1)

Bauer već u prosincu 1937. godine, odmah nakon osnivanja, opisuje poslanje Muzeja gdje ističe njegovu dvojaku svrhu i ulogu. Ponajprije smatra da je dužnost Muzeja preko sadrenih odljeva sakupiti sve najznačajnije kulturno-povijesne spomenike kiparstva koji su »dokumenti historijskog razvoja i umjetničkog stvaranja hrvatskog naroda«, te tako sistematično prikazati zaokruženu sliku umjetničkog stvaranja jednog naroda. Kao drugo navodi da treba sakupiti: *»*...sve modele naših majstora-kipara, napose one koji, nakon što su odliveni u bronci ili punktirani u kamenu, odu u zaborav i obično se u dogledno vrijeme razbiju.«[6] Taj dokument govori ne samo o sakupljačkoj politici novoosnovanog Muzeja već i o Bauerovoj svijesti da već tridesetih godina XX. stoljeća opisuje

Iso Kršnjavi – veliki utemeljitelj / ur. Mance, Ivana, Zlatko Matijević. Zagreb : Institut za povijest umjetnosti : Hrvatski institut za povijest, 2015., 182–197.

6 Bauer, Antun. Glavna dužnost i svrha Gipsoteke. Zagreb, prosinac, 1937., Arhiv Gliptoteke, mapa Povijest

2. Prva zgrada Gipsoteke u Bednjanskoj ulici 23, 1937. (Fototeka Gliptoteke HAZU, inv. br. F-21)

The first Plaster-Cast Gallery building in 23 Bednjanska Street, Zagreb, 1937 (HAZU Glyptotheque Photograph Collection, inv. no. F-21)

poslanje muzeja naglašavajući muzeološke funkcije koje od kraja 60-ih 20. stoljeća imaju uporište u suvremenoj muzeologiji. Prema tom poslanju važnu ulogu imaju sadreni odljevi povijesnih spomenika, osobito oni koji se nalaze u brojnim muzejskim zbirkama diljem Hrvatske ili na *in situ* lokalitetima, koji su dijelovi arhitekture ili javna plastika. Oni su u Gipsoteci okupljeni na jednom mjestu i daju pregled razvoja našeg kiparstva od predromaničkog razdoblja do renesanse. S vremenom je sve brojnija postala Zbirka modernog kiparstva koja sadrži važne sadrene modele naših kipara, ali i skulpturu u ostalim materijalima i medijima.

Osnutkom Gipsoteke nije odmah riješen problem smještanja njenih zbirki. Zbirke su razasute po privatnim skladištima, ateljeima, ostavama i stanovima, u podrumu glavne sveučilišne zgrade, u privatnom stanu na Pantovčaku 29 i drugdje. Grad Zagreb je za Muzej osigurao drveno spremište veličine 20 x 8 m na gradskom dobru u Bednjanskoj ulici 23. To je bilo privremeno i improvizirano rješenje kamo se dovozi i smješta veći dio Zbirke, ali su se kapaciteti vrlo brzo popunili (sl. 2). Već 1938. godine Gipsoteka dobiva na korištenje gradski posjed, tzv. Burgstallerovu vilu na Ksaverskoj cesti 21, i od 1939. godine koristi devet prostorija prizemlja

3. Lokacija planirane Gipsoteke na Ksaverskoj cesti 21, 1938. (Fototeka Gliptoteke HAZU, inv. br. F-23)

Planned site of the Plaster-Cast Gallery at 21 Ksaverska Cesta Street, 1938 (HAZU Glyptotheque Photograph Collection, inv. no. F-23)

Žapčićeve zgrade na Opatovini 11[7] (sl. 3). Tamo započinje i prvi stručni rad na zbirkama: popravci, restauracija skulptura te lijevanje pozitiva iz kalupa povijesnih spomenika. Na Opatovini je smještena preparatorska radionica, čiji je rad obilježen zapošljavanjem (uz upravitelja Bauera) prvog namještenika Gipsoteke, preparatora Gabrijela Medveda. Unatoč neprikladnom i neopremljenom prostoru, materijal je bio improvizirano postavljen, pa su se mogli održavati i seminari sa studentima povijesti umjetnosti, arheologije i arhitekture.[8] Zbirke su brojnim donacijama znatno popunjavane. Tako je Jugoslavenska Akademija znanosti i umjetnosti na Bauerovu molbu poklonila sadrene modele hrvatskih kipara

7 Prostorije ustupa Gospodarski odsjek Gradskog poglavarstva odlukom br. 209-IA.1938. od 31.10.1938., Arhiv Gliptoteke, mapa Povijest

8 Vema. Novi muzej u Zagrebu : Sabrani materijal za muzej sadrenih odljeva privremeno smješten na gradskom majuru u Bednjanskoj ulici čeka da se prenese u podesnije prostorije. // Jutarnji list / Zagreb, 15. siječnja 1938.

4. Prijenos sadrenih odljeva iz Umjetničke akademije u novu Gipsoteku, 1936. (Fototeka Gliptoteke HAZU, inv.br. F-13)

Transport of plaster casts from the Art Academy to the new Plaster-Cast Gallery, 1936 (HAZU Glyptotheque Photograph Collection, inv. no. F-13)

Ivana Rendića i Rudolfa Valdeca,[9] Umjetnička akademija[10] dovozi i pohranjuje svoje skulpture, kao i Muzej za umjetnost i obrt, Obrtna škola i drugi (sl. 4). Odbor za podizanje spomenika kralju Tomislavu povjerio je Baueru svoju zbirku sadrenih odljeva hrvatskih spomenika, koja kasnije donacijom ulazi u fundus, a iz Arheološkog zavoda 1940. godine pohranjuje se i Zbirka sadrenih odljeva antičke skulpture koju je nabavio Izidor Kršnjavi. Također su i sami umjetnici-kipari svojim donacijama sadrenih modela upotpunili i obogatili fundus. Prostori koje je Gipsoteka imala postali su premali i nedostatni za smještaj novonabavljenih skulptura. Planirala se izgradnja jednog paviljona na zemljištu na Ksaverskoj cesti, nacrt je napravio arhitekt Andre Mohorovičić, ali zbog početka rata to nije ostvareno. Tada Bauer pronalazi rješenje i 1940. godine unajmljuje prostorije u današnjoj najjužnijoj zgradi bivše Tvornice koža, u Medvedgradskoj ulici 2, za 5.000 dinara, da bi već iduće

9 Na molbu A. Bauera od 27.11. 1937. upućenu Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti upravitelj Strossmayerove galerije dr. Artur Schneider dopisom br. 1.119 od 20. 12. 1937. godine odobrava preuzimanje i poklon modela Valdeca i Rendića koji su se nalazili na tavanu Akademije na Zrinskom trgu 11., a prema prethodnom odobrenju Sjednice Akademije i galerijskog odbora Strossmayerove galerije od 14.12.1937. godine.

10 Danas Akademija likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu.

5. Pogled na tvorničke zgrade Gipsoteke, 1940. (Fototeka Gliptoteke HAZU, inv.br. F-37)
View of the Plaster-Cast Gallery buildings, 1940 (HAZU Glyptotheque Photograph Collection, inv. no. F-37)

godine dekretom zaplijenio sve prostorije tvornice koje obuhvaćaju tri trokatne i dvije jednokatne zgrade[11] (sl. 5). Tada su prvi put sve zbirke bile okupljene i prenesene na jedno mjesto,[12] pa je sve bilo spremno za početak muzejskog rada u pravom smislu.

Od bivše Tvornice koža ostala je znatna količina raznoga materijala, te ostatci tvorničkih postrojenja i strojeva, masivnih parnih kotlova koje je trebalo maknuti i preurediti za potrebe Muzeja. Trebalo je očistiti prostorije od smrada, sanirati bazene za natapanje i štavljenje kože dubine 2,75 m (sl. 6). Započinje se i s građevinskim zahvatima, ruše se brojni pregradni zidovi, uređuju dvorane za povremene izložbe. U studenom 1942. godine ruši se veliki tvornički dimnjak na sjevernoj strani tvorničkoga kompleksa, ruše se i drvene barake u dvorištu, na katu se poravnavaju plitki bazeni a na mjestu dizala polažu stropne grede. To je i vrijeme Drugog svjetskog rata kada se dio tvorničkog kompleksa daje

11 Odlukom Ministarstva unutarnjih poslova NDH br. 60 od 21. travnja 1941., Arhiv Glipoteke, mapa Povijest

12 U kratko su vrijeme sve zbirke prenesene u Medvedgradsku 2., iz ostave u Bednjanskoj ulici 23., s Ksaverske ceste 21, ostave s Akademije likovnih umjetnosti u Ilici 85, iz Arheološkog zavoda u Boškovićevoj ul. 3., te brojnih umjetničkih ateljea.

6. Adaptacija prizemlja dvorišne zgrade Gipsoteke, bazeni dubine 2,75 m, 1947. (Knjiga negativa Gliptoteke HAZU, inv.br. G-B-48)

Remodelling of the ground floor of the Plaster-Cast Gallery backyard building, 2.75-m deep basins, 1947 (HAZU Glyptotheque's Book of Negatives, inv. no. G-B-48)

na raspolaganje vojsci.[13] Usporedno s borbom za prostor Muzeja vodi se i borba za dobivanje sredstava za muzejski rad, koji se u ratno vrijeme obavlja koliko je moguće. Nabavljaju se brojni spomenici modernog kiparstva, iz postojećih kalupa lijevaju se povijesni spomenici i sakupljaju novi, a osobito je zahtjevno bilo 1940. godine uzimanje kalupa *in situ* s Radovanova portala u Trogiru. Unatoč ratnom stanju i ograničenjima prostora pokušavalo se održati redovan stručno-muzejski rad. U ratno je vrijeme započeto i prikupljanje arhivske građe, te je u sklopu Gipsoteke 1943. godine osnovan Arhiv za likovne umjetnosti koji se kontinuirano i sustavno bavi prikupljanjem, obradom i čuvanjem dokumentarne građe o hrvatskoj likovnoj umjetnosti od XIX. stoljeća do danas.[14] Uz Arhiv

13 U kompleks tvornice tijekom rata useljavaju: vojno zrakoplovstvo s intendantskim skladištem, postolarske radionice, Državna kovnica novca, Hrvatsko društvo umjetnosti, skladišta vojnih odijela, cipela, padobrana, avionskih motora, devet kompletnih aviona. Smještaju se i razni materijali Državnog arhiva, Vojnog muzeja i arhiva, papiri Državne riznice, stilski namještaj te namještaj zagrebačkih osnovnih škola, čime je Gipsoteka potpuno zatrpana.

14 Kasnije se Odlukom Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, u čijem je sastavu Gipsoteka, Arhiv odvaja od Muzeja te 1951. godine postaje samostalna jedinica u sklopu JAZU. To je danas Arhiv za likovne umjetnosti u Gundulićevoj ulici 24, Zagreb.

7. Prijenos Meštrovićevih modela u Gipsoteku, 1946. (Knjiga negativa Gliptoteke HAZU, G-H-43)

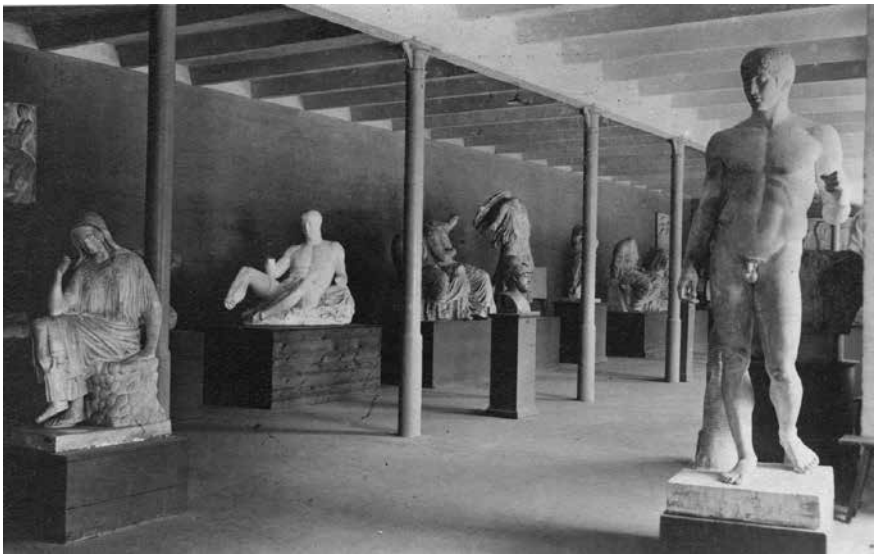
Transport of Meštrović's models to the Plaster-Cast Gallery, 1946 (HAZU Glyptotheque's Book of Negatives, inv. no. G-H-43)

je djelovao i dobro opremljen foto laboratorij,[15] te je sakupljena bogata Fototeka skulptura XIX. i XX. stoljeća ali i fotografija vezanih uz zbirku odljeva povijesnih spomenika. Nakon sređivanja građe Arhiv i njegova knjižnica već su u siječnju 1946. godine otvoreni za javnost.

U vremenu nakon Drugog svjetskog rata nova vlast nastoji uspostaviti red, a nadzor nad radom Gipsoteke preuzima Ministarstvo prosvjete. U svibnju 1945. godine formalno joj se vraćaju prisilno oduzete prostorije. Započinje se s njihovim čišćenjem, uređivanjem i adaptacijama. Adaptira se ulična zgrada, saniraju bazeni, ruše brojni pregradni zidovi. Uređuju se izložbene dvorane, sadi se zelenilo, uvodi električna rasvjeta, zatvaraju se otvori dizala, postavljaju betonske deke među katovima, uređuju muzejske čuvaonice. Kao pomoćnu radnu snagu Gipsoteka je, uz brojne volontere i studente, dobila na ispomoć i njemačke ratne zarobljenike.[16]

15 Aktivnost Foto službe Gipsoteke veže se uz ime Marte Orel (Fabijanić) koja je od 24. rujna 1945. godine zaposlena na mjestu foto-laborantkinje. Arhiv Gliptoteke HAZU, kutija Personalni spisi 1941.–1950., fascikl Stalni namještenici, spis Fabijanić Marta, 20.03.1946.

16 U Gipsoteci su na ispomoći na radu zarobljenici 101. zarobljeničkog logora, Arhiv Gliptoteke HAZU, kutija Ratni zarobljenici 1945.–1949.



8. Postav antičke zbirke u Gipsoteci, 1945. (Fototeka Gliptoteke HAZU, inv.br. F-245)
Collection of ancient art at the Plaster-Cast Gallery, 1945 (HAZU Glyptotheque's Book of Negatives, inv. no. F-245)

Tada se uređuju i prenose zbirke, kao što su sadrene skulpture Ivana Meštrovića koje se 1946. godine dopremaju iz njegovog ateljea u Ilici 12 i s Josipovca (sl. 7). Započete su i prve pripreme za stalni postav Zbirke sadrenih odljeva antičke skulpture.[17] Većina odljeva zahtijevala je popravke zbog znatnih oštećenja nastalih prilikom brojnih manipulacija i selidbi.[18] To je ujedno bila i prva zbirka postavljena i otvorena za javnost u Gipsoteci nakon rata (13. listopada 1945. godine, sl. 8). Tijekom rada na *Izložbi srednjovjekovne umjetnosti naroda Jugoslavije – L'Art médiéval Yougoslave* dolazi i do sve većeg povezivanja Gipsoteke i Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, što 1950. godine dovodi do ulaska Gipsoteke u sastav Akademijina Odjela za likovne umjetnosti i muziku.[19] Dvije godine kasnije mijenja se naziv Muzeja u

17 Zbirka sadrenih odljeva antičke skulpture Gliptoteke HAZU samo je jedan manji dio nekadašnje reprezentativne Zbirke odljeva antičke skulpture koju sakuplja Izidor Kršnjavi od 1892. godine, nakon što postaje predstojnik Odjela za bogoštovlje i nastavu.

18 U popravcima, uređenju i postavu sudjelovali su članovi studentske radne službe, među ostalima budući kipari Velibor Mačukatin, Branko Ružić, Božo Antolić i drugi.

19 Primopredaja Gipsoteke – Muzeja plastike iz nadležnosti Narodnog odbora grada Zagreba – Povjerenstva za prosvjetu i kulturu u Jugoslavensku akademiju znanosti i umjetnosti izvršeno je u Gipsoteci 20. rujna 1950. godine, Arhiv Glipoteke HAZU, mapa Povijest Gliptoteke.

Gliptoteku Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti.[20] Tada dolazi do reorganizacije ustanove zbog raznolikosti materijala koje je sakupljala i obrađivala. Tako se dio materijala uklapa u već postojeće ustanove u sklopu Akademije, dok 1951. godine Arhiv postaje samostalna jedinica[21] a iste se godine uspostavlja i Kabinet za numizmatiku i medalje. Dio muzejskih predmeta (crteži, akvareli i grafike) 1952. godine odlukom Akademije predaje se današnjem Kabinetu grafike HAZU. Fotografiranje preuzima Foto služba JAZU.

ZBIRKE GLIPTOTEKE HAZU I KLASIFIKACIJA MUZEALNOSTI SKULPTURE

Gipsoteka od samog osnutka sakuplja građu vezanu uz kiparsku baštinu, sadrene odljeve povijesnih spomenika hrvatske kulturne baštine i antičkog kiparstva, te modernu i suvremenu skulpturu u svim materijalima i tehnikama. Tijekom godina formirane su zbirke koje se klasificiraju kao dio umjetničkih muzejskih zbirki, a to su: Zbirka hrvatskoga kiparstva od XIX. do XXI. stoljeća, Zbirka medalja i plaketa i Zbirka crteža hrvatskih umjetnika. Drugu cjelinu čine zbirke sadrenih odljeva koje se u klasifikaciji skulpture ubrajaju u neumjetničke zbirke: Zbirka sadrenih odljeva antičkog kiparstva, Zbirka sadrenih odljeva djela Jurja Matejeva Dalmatinca, Zbirka sadrenih odljeva stećaka, Zbirka sadrenih odljeva fragmenata nepokretnih spomenika hrvatske kulturne baštine od IX. do XV. st.[22] Kiparske *umjetničke zbirke*, odnosno njihova umjetnička i likovna vrijednost, profilirale su, kroz dugogodišnju sakupljačku politiku i povećanje fundusa originalnim djelima hrvatskih kipara, Gliptoteku kao referentno mjesto za domaću kiparsku baštinu. Ona je sustavno prikupljana i sadrži najvažnija djela s prijelaza XIX. na XX. stoljeće kao i suvremenu skulpturu eminentnih kipara. Od početka je naglasak stavljen na sakupljanje sadrenih modela pojedinih spomenika, jer su upravo oni često i jedini njihov sačuvani vizualni dokument. Važnost sakupljene građe potvrđuje i činjenica da gotovo ni jedan pregled hrvatskog kiparstva ne bi mogao biti ostvaren bez primjera iz fundusa Gliptoteke (od Ivana Rendića, Roberta Frangeša Mihanovića, Ive Kerdića, Branislava Deš-

20 Kasnije u tekstu Akademija

21 Vidi bilj. 13.

22 Unutar klasifikacije neumjetničkih zbirki spadaju i ostale zbirke koje navodim radi pregleda: Zbirka kopija fresaka od XI. do XVI. stoljeća i Zbirka kopija starih majstora te Zbirka sadrenih odljeva zavjetnih pločica iz Perasta, Boka kotorska

kovića, Vojte Braniša, Frana Cote, Frana Kršinića, Antuna Augustinčića, Ivana Meštrovića i brojnih drugih).

S druge strane, postoje i *neumjetničke* zbirke sadrenih odljeva Gliptoteke HAZU, koje od osnutka Muzeja imaju istaknuto mjesto jer se njima na sustavan način i ciljanom sakupljačkom politikom može prikazati razvoj kiparstva pojedinog razdoblja. Klasificiraju se kao neumjetničke jer su to sadreni odljevi koje Ivo Maroević klasificira kao »zamjene originalnih predmeta ali s muzeološkom vrijednošću originala«.[23] Jedino se u takvim zbirkama mogu prikazati određene umjetničke kiparske cjeline, i to predmetima koji su inače razdvojeni u raznim drugim zbirkama po čitavoj Hrvatskoj ili su dijelovi arhitekture, te se kao nepokretno kulturno dobro nalaze na *in situ* lokalitetima. U zbirkama odljeva nalaze se najreprezentativniji primjeri našega kiparstva od razdoblja predromanike do renesanse (uključujući djela predromaničkih klesarskih radionica, djela Andrije Buvine, Jurja Matejeva Dalmatinca, Leonarda i Petra Petrovića, Andrije Alešija, Ivana Duknovića, Nikole Firentinca i dr.). Jedino takve zbirke mogu prikazati razvoj kiparstva pojedine epohe kroz kapitalna djela povijesti umjetnosti okupljena na jednom mjestu.

Gliptoteka HAZU po svojoj je građi jedinstveni muzej u Hrvatskoj koji sustavno sakuplja sadrene odljeve najznačajnijih kiparskih djela u Hrvatskoj (uz djela klasične antičke skulpture), što mu nedvojbeno omogućava da kroz odljeve umjetnina na jednom mjestu pruži koherentnu sliku stilske epohe.

PREZENTACIJA SKULPTURE PO ZBIRKAMA GLIPTOTEKE HAZU: STUDIJSKI, STALNI POSTAVI I POVREMENE IZLOŽBE

U definiciji muzeja prema Međunarodnom vijeću muzeja (ICOM) naglašavaju se njegove osnovne funkcije, a to su istraživanje, prikupljanje, obrada, čuvanje i komuniciranje materijalnih svjedočanstava čovjeka i njegove okoline radi proučavanja, obrazovanja i zabave.[24] Težište suvremene muzeologije stavlja se na komunikaciju, čiji je najčešći oblik prezentacija, odnosno izložba i stalni postav. Upravo o načinu prezentacije i komunikaciji ovisi kako će se prenijeti poruka i prezentirati identitet

23 Maroević, Ivo. Zamjene za muzejske predmete (tipologija i definicija). // Informatica museologica, vol. 16, br. 3–4 / Zagreb,1985., 5.

24 ICOM. International Council of Museums. Dostupno na: URL: http://icom.museum/ [Preuzeto: 03.01.2019.]

pojedinog dijela baštine. To naglašava i češki muzeolog Zbynek Zbyslav Stransky, smatrajući da upravo o izložbama i postavima ovisi na koji će način biti prezentirana muzealnost muzejskog predmeta, koji je nositelj informacija i dokument realnosti iz koje je izdvojen, a ovisi o kontekstu u kojem se nalazi u sadašnjosti.[25] Stransky smatra da upravo stalni postav igra najvažniju ulogu u komunikaciji te da je on legitimacija svakog muzeja. Ivo Maroević stalni postav definira kao najsloženiji komunikacijski oblik muzejske prezentacije.[26] Najvažnijom osobinom smatra stabilnost u izboru materijala, kako bi postavi prikazali cjelovitu politiku sakupljanja i definirali integralnu poruku muzeja. Ističe interdisciplinarni pristup koji je rezultat stvaralačkih napora različitih područja u oblikovanju poruke. Kroz povijest Gliptoteke HAZU razlikuju se tri vrste izlaganja kiparskog materijala. To su: studijski postavi, stalni postavi i povremene izložbe. Oni su uvjetovani prostorom, raspoloživim umjetninama i dostupnim materijalnim sredstvima. Pri muzeološkoj analizi postava Gliptoteke HAZU u obzir treba uzeti otežanu komunikaciju u industrijskim prostorima u koje je Zbirka smještena. Prostori tvorničkih zgrada isključivo su longitudinalni. Postavi su smješteni u tri odvojene zgrade bez liftova, a ulična i dvorišna zgrada povezane su samo vanjskim mostovima prvoga kata. Južna zgrada potpuno je odvojena, stoga nema mogućnosti kružnog obilaženja postava.

Tvornica koža bila je jedan od najmonumentalnijih industrijskih kompleksa u Hrvatskoj, pa je zbog arhitektonske vrijednosti bilo važno sačuvati tvorničke objekte. Prenamjenom u muzejski prostor današnje Gliptoteke HAZU očuvana je izvorna industrijska arhitektura uz minimalne preinake, kao i memorija na bogatu industrijsku baštinu i zlatna vremena industrijskog Zagreba. Ona je i najraniji primjer prenamjene paleoindustrijskog objekta u muzejsku zgradu u Hrvatskoj.[27]

Od samog osnutka Muzeja Bauer se borio s prostorom i smještajem zbirki koje su u početku bile dostupne samo za studij, jer su se nalazile u neadekvatnim prostorima (u Bednjanskoj ulici, na Ksaverskoj cesti

25 Maroević, Ivo. Uvod u muzeologiju. Zagreb : Zavod za informacijske studije Odsjeka za informacijske znanosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1993., 96.

26 Maroević, Ivo. Interdisciplinarnost i stalni postav u muzejima. // Informatica museologica, vol. 20., br. 1–2 / Zagreb, 1989., 14–18.

27 Tvornica koža razvija se krajem 19. stoljeća od male manufakture kožara Vatroslava Simonića, preko obiteljskog poduzeća Vatroslava Šterna do *Kraljevske povlašćene zagrebačke tvornice koža*. Gradili su ju vrsni zagrebački arhitekti: Janko Jambrišak, Janko Grahor, Martin Pilar a na kasnijim objektima bili su angažirani Janko Holjac i Antun Res, te Slavko Benedik i Aladar Baranyai. Oni su svojim arhitektonskim rješenjima utjecali na razvoj zagrebačke industrijske arhitekture.

21, kasnije u Medvedgradskoj 2). Ti prvi improvizirani studijski postavi služili su znanstvenicima, stručnjacima, studentima, te zainteresiranim posjetiteljima. Skulpture su bile »magazinski izložene«[28] i imale su isključivo edukativnu i znanstveno-istraživačku svrhu. Ulaskom Seminara za povijest umjetnosti u prostore Gipsoteke 1948. godine, studijske se zbirke počinju koristiti za nastavu.[29] Paralelno s uređenjem prostora Gipsoteke stalni postavi postavljaju se prema mogućnostima. Za javnost je prva nakon rata otvorena Zbirka sadrenih odljeva antičke skulpture (13. listopada 1945.) u južnoj zgradi kompleksa. U istoj zgradi na drugom katu je povodom tjedna kulture u veljači 1946. godine otvorena tzv. Rimska zbirka.[30]

ZBIRKA SADRENIH ODLJEVA ANTIČKOG KIPARSTVA

Prvu analizu stalnog postava daje Antun Bauer u tekstu *Zbirka antikne plastike u Gipsoteki. Historijat i analiza postava, 1948*.[31] Zbirka grčke i rimske skulpture postavljena je u južnoj zasebnoj dvokatnoj zgradi kao odvojena cjelina. Prvi postav iz 1945. godine bio je u tri dvorane: u prvoj dvorani na 1. katu desno bile su skulpture iz 5. st. pr. Kr., tzv. zlatnog doba grčke umjetnosti u vrijeme vladanja Perikla, doba Fidije i njegove škole kada se gradi Partenon, Mirona i Polikleta. Na istom katu u lijevoj dvorani bile su skulpture iz vremena uspona države Aleksandra Velikog, kada djeluju umjetnici poput Skopasa, Lizipa, Praksitela i drugi. U trećoj dvorani na drugom katu lijevo postavljena je skulptura helenizma, iz razdoblja od smrti Aleksandra Velikog do smrti Julija Cezara. Postav Zbirke bio je kronološki raspoređen prema glavnim periodima razvoja grčke skulpture. O muzeološkom pristupu i promišljanju postava svjedoče Bauerovi opisi gdje se govori o rasvjeti neprikladnoj za Zbirku zbog preniskih prostorija, a spominje se i otežano kretanje posjetitelja po tvorničkim prostorima jer ne postoji kontinuitet obilaska, tako da se oni svaki put moraju vraćati kroz dvoranu. Bauer napominje da bi pojedine eksponate trebalo akcentirati »tako da se posjetioca povuče u dno dvo-

28 Bauer, Antun. Gipsoteka, 1937.–1947., izdano kao rukopis. Zagreb, 1948., 31.

29 Seminar za povijest umjetnosti- useljenje u Gipsoteku, spis br. 247/48 od 16.2.1948. Kutija 1948., Arhiv Gliptoteke HAZU.

30 To je interni naziv u Muzeju za dio Zbirke sadrenih odljeva antičkog kiparstva koji se odnosi na skulpturu s teritorija Ilirika, te provincija Dalmacije i Panonije.

31 Bauer, Antun. Zbirka antikne plastike u Gipsoteci: Historijat i analiza postava, tipkopis. Zagreb, 1948. Bauer je kao muzeolog dao sve analize postava i svoja promišljanja u formi tipkopisa koji nikada nije izdan.

9. Stalni postav antičke zbirke u Gipsoteci (Fototeka Gliptoteke HAZU, inv.br. F-217)
Permanent exhibit of the ancient art collection at the Plaster-Cast Gallery (HAZU Glyptotheque's Book of Negatives, inv. no. F-217)

rane i da ga se tako indirektno prisili da prođe cijeli izložbeni prostor«[32] (sl. 9). Ulaskom Gipsoteke u sastav Akademije za vrijeme upravitelja Miroslava Montanija[33] muzeološki koncept postava Zbirke se obnavlja slijedeći isti kronološki princip. Za javnost se otvara na Dan Republike, 29. studenog 1957. godine, zajedno s dvoranom stećaka.[34] Sljedeća faza bila je 70-ih godina, a prema dostupnim tlocrtima iz 1976. godine možemo rekonstruirati izgled i promjene u stalnom postavu. Promjene su u samom rasporedu skulptura i korištenju dvorana a ponavlja se isti princip kronološkog izlaganja. Iz tog vremena sačuvana su i muzeografska pomagala, a to su rukom ispisani kartoni s opisima pojedinih epoha u razvoju grčke umjetnosti, opisi društveno-političkog konteksta, uz popratne fotografije, tlocrte i nacrte. To je vrijedna dokumentacija za proučavanje povijesti postava te interdisciplinarnog muzeološkog pristu-

32 Bauer, Antun.. Zbirka antikne plastike u Gipsoteki. Historijat i analiza postava, tipkopis,1948. Zagreb, Arhiv Gliptoteke HAZU / 15.,16.

33 Upravitelji muzeja bili su: Antun Bauer 1937.–1952., Zdenko Šenoa (1952.), Miroslav Montani (1952. – 1973.), Ana Adamec (1973. – 1984.), Ljerka Gašparović (1984.– 1989.), Mirjana Sakač (1989. – 2000.), Ariana Kralj (2000.–2015.), Vesna Mažuran Subotić (2015. do danas).

34 Antička skulptura (Grčka) / ur. akademik Antun Augustinčić. Zagreb : Institut za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti umjetnosti, 1958., str. 6; Arhiv Gliptoteke HAZU kutija 1956. Dopis ILU od 15.10.1956. i kutija 1957. od 29.9. 1957.

10. Stalni postav antičke zbirke u Gliptoteci HAZU, 2014. (Fototeka Gliptoteke HAZU)
Permanent exhibit of the ancient art collection at the HAZU Glyptotheque, 2014 (HAZU Glyptotheque Photograph Collection)

pa izlaganju. Sve do 90-ih godina postav djeluje u istom opsegu. Sljedeća obnova u stalnom postavu bila je 2005. godine, kada je ponovljen izgled dvorana sadržajno slijedeći raniju praksu kronološko-stilske koncepcije, uz male korekcije i selekciju izloženog materijala[35] (sl. 10). Zbirka je u muzeološkom smislu zadržala istu strukturu i linearni kronološki način izlaganja. Interpretativni materijali, muzeografska pomagala, fotografije i sl. upotrebljavali su se periodično u nastojanju da se pruži dodatno objašnjenje i informacija. Zbirka je zadržala svoju prvotnu didaktičku funkciju, a zadnjih desetak godina nastoji se revalorizirati njena funkcija brojnim popratnim sadržajima: održavanjem edukativnih radionica, pedagoškim programom, tematskim izložbama, predavanjima, stručnim vodstvima i sl. Od 2009. godine Zbirka se digitalizira, a sadržaj je stavljen na Repozitorij digitalne zbirke HAZU i na Europeanu. U postavu su uz predmete stavljeni QR kodovi preko kojih se dolazi do metapodataka s digitalne zbirke.

ZBIRKA SADRENIH ODLJEVA STEĆAKA

Slični interpretativni sadržaji inkorporirani su i u stalni postav Zbirke sadrenih odljeva stećaka. Zbirka je najvećim dijelom nastala za izlaganje na *Izložbi srednjovjekovne umjetnosti naroda Jugoslavije* u Parizu 1950. godine (sl. 11). Stećci su bili dio postava od osnutka Muzeja, a kao cjelina

35 O opisu postava i povijesti zbirke više u: Bilić, Tomislav. Zagrebačka zbirka sadrenih odljeva antičke skulpture. // Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu III., 41(2008.), str. 452.

11. Postav izložbe *Srednjovjekovna umjetnost naroda Jugoslavije u Parizu*, 1950. (Fototeka Gliptoteke HAZU)

Exhibition entitled, Mediaeval Art of the Peoples of Yugoslavia, Paris, 1950 (HAZU Glyptotheque Photograph Collection)

muzeološki se postavljaju 1973. godine.[36] Zastupljeni su najznačajniji lokaliteti iz Bosne i Hercegovine, te po jedan iz Hrvatske, Crne Gore i Srbije. Povodom programa Dana stećaka 2016. godine postav je obogaćen videom nastalim iz bogate arhivske dokumentacije, interaktivnom mapom i QR kodovima.

ZBIRKA SADRENIH ODLJEVA FRAGMENATA S NEPOKRETNIH SPOMENIKA HRVATSKE KULTURNE BAŠTINE

Ta zbirka bila je okosnica pri osnivanju Gipsoteke. Njena je specifičnost da se na jednom mjestu kroz sadrene odljeve može prezentirati tijek i razvoj našeg kiparskog stvaranja od predromanike do renesanse. Sakupljena su umjetnička djela koja se nalaze po raznim lokalitetima diljem Hrvatske, u brojnim muzejskim institucijama ili *in situ* lokalitetima, s

36 Sakač, Mirjana. Vodič Zbirke stećaka. Zagreb : Gliptoteka JAZU, 1973.; Likovni postav napravila je Cvjetana Bakal.

12. Uzimanje otiska Radovanovog portala u Trogiru 1940. godine. (Fototeka Gliptoteke HAZU)

Making moulds of Master Radovan's Portal in Trogir, 1940 (HAZU Glyptotheque Photograph Collection)

naglašenom edukativnom ulogom. Zbirka je nastala prvotnom donacijom odljeva koje je sakupio Antun Bauer, zatim donacijom oko 200 odljeva1939. godine. Odmah nakon osnutka Muzeja bila je organizirana radionica sa stručnjacima koji su niz godina obilazili lokalitete s kojih su uzimali otiske dijelova ili čitavih spomenika te ih lijevali. Najveći dio odljeva nastao je za spomenutu izložbu u Parizu 1950. godine. Vrlo je zahtjevno bilo lijevanje portala u Trogiru započeto 1940. godine (sl. 12). Terenski su se radovi od 1947. godine intenzivirali u Šibeniku, Dubrovniku, Zadru, Trogiru, Splitu, a nastavljaju se i po čitavoj Hrvatskoj 50-ih i 60-ih godina XX. stoljeća. Zbirka je više puta postavljana. Ulaskom u tvorničke zgrade dobiva studijski karakter, jer veličina i količina izložaka premašuje kapacitete i prostorne gabarite tvorničkih prostorija. Zatim 1953. godine[37] Zbirka dobiva stalni postav koji je do danas zadržao kronološki i linearni karakter, iako je tijekom godina bilo i preinaka. Sva slojevitost i bogatstvo naše baštine prezentirana je odabirom karakterističnih i reprezentativnih spomenika iz fundusa Gliptoteke HAZU, od kojih su neki proglašeni i spomenicima nulte kategorije ili

37 Izdaje se i vodič: Paškvan, Fedora. Vodič kroz historijsku zbirku Gliptoteke. Zagreb : JAZU, 1955.

13. Postav Zbirke Jurja Matejeva Dalmatinca, 2004. (Fototeka Gliptoteke HAZU)
Collection of works of Juraj Matejev Dalmatinac, 2004 (HAZU Glyptotheque Photograph Collection)

su pod zaštitom UNESCO-a. To govori koliko su duboko ukorijenjeni u temelje naše povijesti i naš nacionalni identitet, a i svjedok su vremena, kako zbog povijesnog značenja tako i u likovnom pogledu. Zbirka na jedinstven način okuplja ta djela na jednom mjestu, te nije samo puka kopija i odljev originala, već svjedoči i o duhu vremena i potrebi sredine za Zbirkom pristupačnom široj publici, koja se može smjestiti uz bok sličnim zbirkama odljeva povijesnih spomenika diljem Europe. Kronološki postav nužno je reinterpretirati u duhu suvremenog trećeg vala muzeja[38] barem sekundarnim popratnim materijalima i objašnjenjima pojedinih stilskih epoha.

Pojedine cjeline, zamišljene kao povremene izložbe, s vremenom su postale dio stalnih postava. O tome svjedoče odljevi kiparskog opusa Jurja Matejeva Dalmatinca. Odljevi su nastali za potrebe izložbe koja je održana u Umjetničkom paviljonu 1967. godine, kasnije 1976. godine povodom 500-te godišnjice Dalmatinčeve smrti, i posljednje 2001. godine povodom uvrštenja Šibenske katedrale na UNESCO-ov *Popis*

38 Šola, Tomislav. Eseji o muzejima i njihovoj teoriji (prema kibernetičkom muzeju). Zagreb : Hrvatski nacionalni komitet ICOM, 2003.

svjetske kulturne baštine[39] (sl. 13). Transformacija povremene izložbe u stalni postav dijeli sudbinu dotrajalosti tvorničkih zgrada i vlažnih uvjeta, zbog čega je postav morao biti zatvoren, iako je to primjer kako se problemski i cjelovito jedino kroz odljeve može prikazati neki kiparsko-arhitektonski opus.

ZBIRKA HRVATSKOG KIPARSTVA OD XIX. DO XXI. STOLJEĆA

Od svog osnutka Gliptoteka se profilira kao muzej skulpture s dvojakom sakupljačkom politikom. Važnost sakupljanja sadrenih odljeva spomeničke baštine opisana je u tekstu, a tijekom vremena sve veći naglasak bio je na sakupljanju sadrenih modela skulpture nastale u svim materijalima i tehnikama hrvatskih kipara od XIX. stoljeća do danas. To je najveća i najbrojnija zbirka formirana poklonima, pohranom umjetnina te otkupima. Vrijednost Zbirke originala vidi se u sačuvanim mnogobrojnim ostvarenjima koja bi inače zbog nepovoljnih okolnosti propala ili nestala. Prema riječima upraviteljice Ane Adamec »...u njoj su sakupljeni radovi bez kojih bi bilo nezamislivo utvrditi domete skulpture u Hrvatskoj, koja ima stoljetnu kiparsku tradiciju. Značenje zbirke je u tome što je ona temelj za znanstveno proučavanje kiparstva od XIX. stoljeća do naših dana.«[40] U Bauerovim analizama i opisima postava Zbirke razlikuju se dva pristupa: izložbeni materijali postavljeni kao studijski i stalni postavi.[41] *Studijski postavi* su zbog nedostatka izložbenog prostora bili izloženi kao dokumentarni materijal koji prikazuje razvoj našeg kiparstva po pojedinim kiparskim opusima ili cjelinama. Tu je bio izložen materijal za koji se procijenilo da nije galerijskog karaktera, a to su brojne skice, studije, fragmenti, nedovršena djela, natječajni radovi i slično (sl. 14). Sastavni dio Zbirke za studij je i Arhiv za domaću umjetnost koji s Fototekom i zbirkom crteža i skica daje zaokruženu cjelinu i interdisciplinarni pristup. Formiranje *stalnih postava* modernog i suvremenog kiparstva kroz povijest ustanove poglavlje je za sebe ali ukratko – fokus prezentacije kroz desetljeća stavljen je na reprezentativnost izložbenog materijala. Zanimljivo je usporediti ICOM-ovu definiciju muzeja iz 2007. godine s

39 Koncepciju i postav napravio je prof. dr.sc. Radovan Ivančević.

40 Adamec, Ana. Koncepcija rada Gliptoteke JAZU u Zagrebu, svibanj 1979., Arhiv Gliptoteke HAZU, kutija 1979.

41 Bauer, Antun. Postav zbirke moderne plastike u Gipsoteci, tipkopis. Zagreb, 1948., Arhiv Gliptoteke HAZU

14. Zbirka za studij, Gipsoteka, 1949. (Fototeka Gliptoteke HAZU, inv.br. F-368)
Study Collection, Plaster-Cast Gallery, 1949 (HAZU Glyptotheque Photograph Collection, inv. no. F-368)

bilješkama Antuna Bauera iz 1948. godine, koji u analizi postava Zbirke hrvatskog kiparstva navodi: »Način izlaganja mora biti takav da ne umara, nego da publika ipak ima primaran osjećaj uživanja i razonode u tim zbirkama…«[42] Sistematično promišljanje muzeologa Bauera pristupu građi potvrđuje definiciju suvremene muzeologije i upravljanja baštinom kako je muzeolog *kustos s mišljenjem korisnika*.

Stalni postavi od osnutka Muzeja vode se estetskim i kronološkim principom izlaganja. Bauer je u sklopu stalnih postava predvidio i dvoranu gdje bi se izlagao materijal ovisan o novim akvizicijama, koji bi Muzeju dao novu dinamičnost i zanimljivost. Dvorane su raspoređene kronološki prikazujući pojedine opuse naših najznačajnijih kipara od Ivana Rendića, Rudolfa Valdeca, Roberta Frangeša Mihanovića, Ive Kerdića, Branislava Deškovića, Ivana Meštrovića i drugih. Uz pojedine autore izlažu se i tematske cjeline: secesija, Proljetni salon, kiparski ciklus Vanje Radauša*: Panopticum croaticum*, slovenski kipari, NOB skulptura, grupa Zemlja, Biafra i sl. Bauer veliku pozornost polaže na odnos prema posjetiteljima. Kroz njegove opise pratimo muzeološku analizu odabira adekvatnih postamenata, boje zidova, pauzi pri obilasku prostorija, odabira količine izložbenog materijala, kako ne bi došlo do

42 Bauer, Antun. Analiza postava Zbirke moderne plastike u Gipsoteci, tipkopis. Zagreb, 1948., Arhiv Gliptoteke HAZU

15. Skulpture starog stalnog postava u Dvorani Rendić–Valdec (Fototeka Gliptoteke HAZU, inv.br. F-388)

Former permanent exhibit in the Rendić–Valdec Hall (HAZU Glyptotheque Photograph Collection, inv. no. F-388)

zamora posjetitelja, te općenito usredotočenost na postulate suvremene muzeološke prakse[43] (sl. 15). Naravno, u uvjetima koje je mogao ostvariti unutar industrijske arhitekture. Otvorenje izložbe *Kiparstvo XIX. i XX. stoljeća* 1954. godine bilo je povod i okosnica za novi stalni postav. On je slijedio istu kronologiju kao i sve kasnije preinake u postavu, koje su se mijenjale prema prilikama. Tako je kao cjelina bila izložena monumentalna plastika Antuna Augustinčića, kasnije radovi Vanje Radauša, jer je njegova zbirka bila najbrojnija i najpotpunija, zatim su zasebno postavljene: dvorana Frana Kršinića, zajednička dvorana Joze Turkalja, Dujma Penića i Hinka Juhna, te Branislava Deškovića.[44] Danas se postav proteže na dva kata dvorišne zgrade prateći kronološku razvojnu liniju hrvatskog kiparstva od Rendića do srednje generacije hrvatskih kipara, s potrebom za popratnim interpretacijskim materijalima kojima bi se zadovoljile potrebe suvremenih korisnika.

43 Često se kao pauze za posjetitelje u postavu nalaze odmorišta kao na slici 15.

44 Imenovana je komisija za postav izložbe: akademici Antun Augustinčić, Frano Kršinić, Vanja Radauš. Postav izložbe radili su direktor Gliptoteke Miroslav Montani uz suradnju povjesničara umjetnosti Vinka Zlamalika. U: Bek, Božo. Ljetopis : Izložbe 1954. godine. Dostupno na: http://dizbi.hazu.hr/object/view/Dmnzc2VNEm [Preuzeto: 20. 2. 2019.]

16. Stalni postav Zbirke hrvatskog kiparstva 19. – 21. stoljeća, 2004. (Fototeka Gliptoteke HAZU)

Permanent exhibit of the Collection of Croatian Statuary from the 19th to the 21st Century, 2004 (HAZU Glyptotheque Photograph Collection)

POVREMENE IZLOŽBE SKULPTURE

Izložbena djelatnost intenzivira se 70-ih godina XX. stoljeća. Njome se tematski prikazuje bogatstvo fundusa i specifičnost ustanove. Pristupa se obradi i prezentaciji pojedinih do tada nepoznatih kipara ili dijelova njihovih opusa, poznatih autora, monografskih prikaza ili kiparskih grupacija i cjelina. Značajnije izložbe bile su: *Izložba kiparskog stvaralaštva*, 1972. godine, *R. Valdec – R. Frangeš*, 1972. godine, *Kiparsko stvaralaštvo Hrvatske 1897. – 1918*., 1977. godine, *Umjetnici stvaraju u slobodnom gradu,* 1975., *Proljetni salon*, 1980. godine. Nadalje, organiziraju se povremene izložbe kipara i umjetnika čiji opusi nisu u cijelosti prezentirani ili poznati javnosti (Hinko Juhn, Jozo Turkalj, Mila Wod, Ferdo Ivanščak, Ivan Lozica, Grga Antunac, Vojta Braniš, Tomislav Hruškovec, Branko Ružić…). Nakon što je Gliptoteka osnovala *Trijenale hrvatskog kiparstva,* koji se kontinuirano organizira od 1982. godine, u fundus sustavnije ulaze djela suvremenih autora. Trijenale se profilirao kao prepoznatljiva nacionalna manifestacija, koja presjekom trogodišnjeg kiparskog stvaralaštva predstavlja suvremene kiparske radove kroz koje se kodira suvremena situacija s područja kiparstva i aktualizira kiparska problematika. Od 80-tih godina XX. stoljeća kontinuirano se priređuju tematske izložbe i retrospektive koje predstavljaju pojedine kiparske

17. Postav u Parku skulptura Gliptoteke HAZU, 2004. (Fototeka Gliptoteke HAZU)
HAZU Glyptotheque Sculpture Park, 2004 (HAZU Glyptotheque Photograph Collection)

cjeline i grupe kao i cjelovite opuse suvremenih kipara (Kažimir Hraste, Ljubo de Karina, Ivan Kožarić, Tomislav Vončina, Branko Vlahović, Tomislav Ostoja, Ante Orlić, Zlatko Bourek, Stjepan Gračan, Ana Elizabet, Gorki Žuvela, Dražen Trogrlić, Nikola Ukić, Nikola Vrljić, Vitold Košir, Alem Korkut, Đorđe Jandrić i dr.). Muzeološki postavi izložbi suvremenog kiparstva većinom slijede principe estetskog načina izlaganja, s minimalno interpretativnih sadržaja. Brojne izložbe su postavom i odabirom radova vrlo suvremeno tematizirale dijelove opusa ili problematiku rada pojedinih kipara. Uz izložbe iz fundusa, ali i suradnjom s drugim institucijama, ostvarene su muzeološki suvremeno koncipirane izložbe. Među recentnijima su: *Ivan Meštrović: Gospa od Anđela – Mauzolej obitelji Račić*, *Branko Ružić: ostavština iz atelijera* iz 2008. godine te brojne druge.[45] Povremene izložbe postavljaju se u galerijskim prostorima, koji programskom djelatnošću u zadnja dva desetljeća postaju dio relevantnih kulturnih događanja na suvremenoj likovnoj sceni. Uređenjem i otvorenjem Parka skulpture 2000. godine postavlja se stalna izložba suvremenog kiparstva u vanjskom prostoru (sl. 17).

45 Roje Depolo, Lida; Ljiljana Čerina. Ivan Meštrović : Gospa od Anđela – Mauzolej obitelji Račić, Cavtat, 1920.–1922., katalog izložbe. Zagreb : Gliptoteka HAZU, 2008.; Mažuran Subotić, Vesna. Branko Ružić : ostavština iz atelijera, katalog izložbe. Zagreb : Gliptoteka HAZU, 2008.

ZBIRKE GLIPTOTEKE HAZU S ASPEKTA KULTURNO-POVIJESNOG I POVIJESNO-UMJETNIČKOG ISTRAŽIVANJA

Značaj zbirki odljeva Gliptoteke HAZU važan je kod proučavanja skulpture s aspekta kulturno-povijesnog, ali i povijesno-umjetničkog istraživanja. Samo kroz sadrene odljeve može se obuhvatiti sveukupnost skulpture pojedine povijesne epohe. Prema Igoru Fiskoviću odljevi: »... omogućuju usredotočenost pred izlošcima – umjetninama. Zato ih treba gledati i kao dokumentarnu građu, koja ponekad traži da bude istrgnuta iz drugačije svoje stvarnosti, pa i lišena izvorne materijalnosti.«[46] Originali su često izloženi utjecaju atmosferilija i raznim vanjskim čimbenicima. Brojni spomenici kroz povijest bili su izloženi devastacijama, kao što se nerijetko događalo s nekropolama stećaka koje su se izmještale ili uništavale, te koristile kao sekundarni materijal. Isto tako postoje brojni javni spomenici čiji su dijelovi ili cjeline u nekom povijesnom periodu iz različitih razloga preklesani ili skinuti. Stoga je čuvanje kalupa i odljeva ključnih spomenika od velike važnosti u očuvanju naše kiparske baštine. Identično ili bolje stanje sadrenog odljeva u odnosu na originalni predmet služi znanstvenim istraživanjima, jer se mogu iščitati detalji koji u pojedinim slučajevima mogu biti ključni u razumijevanju spomenika i njegove valorizacije. Očuvanost povijesnih i likovno-umjetničkih slojeva odljeva u nekim je slučajevima bolja nego kod originala. Stoga oni kao komparativni materijal za restauraciju i rekonstrukciju služe neposrednije nego fotografija i dokumentacija.

Zbirka originalnih djela hrvatskog kiparstva od XIX. do XXI. stoljeća sadrži skulpture koje, prema muzeologu Peteru van Menschu, postaju muzejski predmet kada iz primarnog konteksta ulaze u muzeološki. Te zbirke su predmet povijesno-umjetničkih istraživanja, jer čuvaju brojne sadrene modele pojedinih spomenika, koji su muzealizacijom očuvani od propadanja, a ponekad i uništenja. O tome svjedoče brojni skinuti ili režimski uklonjeni spomenici koji su stavljanjem u muzej muzealizirani, čime su dobili nova čitanja i novu valorizaciju, promijenivši svoj primarni kontekst. Brojni sadreni modeli često su i jedini sačuvani primjerci pojedinih spomenika unikatne vrijednosti. Stoga ta Zbirka ima važno mjesto u povijesti hrvatskog kiparstva. Neki od primjera su: Spomenik palim vojnicima 78. Šokčevićeve pukovnije *Umirući vojnik* za Osijek,

46 Fisković, Igor. Juraj Dalmatinac i njegov krug. // Život umjetnosti, 5 / Zagreb : Institut za povijest umjetnosti, 1967., 157–163.

Roberta Frangeša Mihanovića iz 1897. godine, Spomenik banu Josipu Jelačiću Antona Dominika Fernkorna, te brojni drugi.

ZAKLJUČAK

Od osnutka Gipsoteke do njenog ulaska u sastav Akademije prisutna je potreba domaće sredine za muzejem koji prikuplja i izlaže kiparsku baštinu kroz odljeve povijesnih spomenika, ali i suvremenu skulpturu u svim medijima i materijalima. To su odrazi europske prakse, gdje se od klasicizma njegovalo osnivanje zbirki odljeva antičke i srednjovjekovne skulpture, koje su ujedno bile i okosnice za osnutak brojnih institucija. U Hrvatskoj se u formiranju Zbirke odljeva antičke skulpture naglašava uloga Izidora Kršnjavog, a posebno se ističe Bauerova vizija Muzeja, jer je on dao značenje ne samo povijesnoj skulpturi kroz odljeve, već je sakupljanjem djela suvremenog kiparstva stvorio današnju ustanovu koja se profilirala i specijalizirala te postala referentno mjesto za domaću kiparsku baštinu. Time je ostvarena dvojaka uloga Muzeja u očuvanju kiparske baštine: to je najveća sustavno prikupljana zbirka sadrenih odljeva, ali i originalnih djela hrvatske skulpture od prijelaza s XIX. na XX. stoljeće – sve do suvremenosti. Prikazom razvoja kiparstva kroz kapitalna djela povijesti umjetnosti okupljena na jednom mjestu, bili oni odljevi ili originali, daje se koherentna slika pojedine stilske epohe. Muzej je od početka funkcionirao otežano, u privremenim i neadekvatnim prostorima za muzejski rad. To se nastavlja sve do danas, kad se unutar specifične industrijske arhitekture odvija vrlo aktivan muzejsko-galerijski rad, posebno uočljiv u stalnim postavima kao i na povremenim izložbama. Muzej baštini industrijske arhitektonske vrijednosti Tvornice koža koju grade eminentni arhitekti XIX. stoljeća i koja je u Hrvatskoj najraniji primjer prenamjene paleoindustrijskog objekta u muzejsku zgradu s kulturnom funkcijom.

Unatoč problemima, Gliptoteka HAZU danas čuva, izlaže i komunicira svu slojevitost i povijest naše kiparske baštine utkanu u epidermu spomenika. Time ona postaje specifično i referentno mjesto za hrvatsku skulpturu i očuvanje baštine, te ogledni primjer suvremene muzeološke prezentacije koja teži komunikaciji i diseminaciji znanja, te prijenosu poruke široj društvenoj zajednici.

LITERATURA

Arčabić, Goran. Projekt Zagrebačka industrijska baština: povijest, stanje, perspektive. // Info / Zagreb : Muzej grada Zagreba, 2010.

Bauer, Antun. Gipsoteka 1937.–1947, izdano kao rukopis. Zagreb, 1948.

Bauer, Antun. Zbirka antikne plastike u Gipsoteci: Historijat i analiza postava, tipkopis. Zagreb, 1948.

Bauer, Antun. Postav zbirke moderne plastike u Gipsoteci, tipkopis. Zagreb, 1948.

Bauer, Antun. Analiza postava Zbirke moderne plastike u Gipsoteci, tipkopis. Zagreb, 1948.

Bilić, Tomislav. Zagrebačka zbirka sadrenih odljeva antičke skulpture. // Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu, vol. 41, br.1 / Zagreb, 2008.

Fisković, Igor. Juraj Dalmatinac i njegov krug. // Život umjetnosti, 5 / Zagreb : Institut za povijest umjetnosti, 1967.

Paškvan, Fedora. Vodič kroz historijsku zbirku Gliptoteke. Zagreb : JAZU, 1955.

Getaldić, Magdalena. Izidor Kršnjavi – inicijator Zbirke sadrenih odljeva antičke skulpture i Gyps-Museuma. // Iso Kršnjavi – veliki utemeljitelj / ur. Mance, Ivana, Zlatko Matijević. Zagreb : Institut za povijest umjetnosti : Hrvatski institut za povijest, 2015., 182–197.

Kraševac, Irena. Legalne kopije : Zbirke odljeva antičke skulpture. // Anali Galerije Antuna Augustinčića, br. 28–29 (2008.–2009.) : Simpozij Original skulpturi – zbornik radova. Klanjec, 2010., 195–208.

Maroević, Ivo. Uvod u muzeologiju. Zagreb : Zavod za informacijske studije Odsjeka za informacijske znanosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1993.

Maroević, Ivo. Interdisciplinarnost i stalni postav u muzejima. // Informatica museologica, vol. 20., br. 1–2 / Zagreb, 1989.

Maroević, Ivo. Zamjene za muzejske predmete (tipologija i definicija). // Informatica museologica, vol. 16, br. 3–4 / Zagreb, 1985.

Matijaško, Martina. Gipsani odljevi antičkih umjetničkih djela smješteni u prostorijama Filozofskog fakulteta u Zagrebu. // Muzeologija, 46 / Zagreb : Muzejski dokumentacijski centar, 2009.

Mažuran Subotić, Vesna. Dr. Antun Bauer kao osnivač Gipsoteke u Zagrebu. // Muzeologija, 31 / Zagreb : Muzejski dokumentacijski centar, 1994.

Mihalić, Veljko. Privatne zbirke darovane gradu Zagrebu i njihova uloga u kulturnom razvoju grada. // Muzeologija, 45 / Zagreb : Muzejski dokumentacijski centar, 2009.

Montani, Miroslav. Antička skulptura (Grčka) / ur. akademik Antun Augustinčić. Zagreb: Institut za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti umjetnosti,1958.

Nekić, Nevenka. Život i rad dr. Antuna Bauera. Đakovo : Karitativni fond UPT *Ne živi čovjek samo o kruhu*, 1994.

Članci

Vema. Novi muzej u Zagrebu : Sabrani materijal za Muzej sadrenih odljeva privremeno smješten na gradskom majuru u Bednjanskoj ulici čeka da se prenese u podesnije prostorije. // Jutarnji list / Zagreb, 15. siječnja 1938.

Arhivivski izvori

Arhiv Gliptoteke HAZU: Kutija 1948., kutija 1979., kutija Personalni spisi 1941–1950., kutija Ratni zarobljenici 1945.–1949., mapa Povijest Gliptoteke

Hrvatski državni arhiv: fond Gradsko poglavarstvo Zagreb, HR-DAZG-4

SAŽETAK

Gliptoteka Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti svojom je namjenom jedinstvena ustanova u Hrvatskoj koja sabire, izlaže i komunicira baštinu s područja kiparstva. Osnovana je 1937. godine pod nazivom Gipsoteka s ciljem prezentiranja hrvatske kiparske baštine kroz sadrene odljeve najznačajnijih povijesnih i umjetničkih spomenika, a tijekom vremena muzejski fundus obogaćen je i brojnim relevantnim djelima hrvatskoga kiparstva od XIX. stoljeća do danas. S vremenom se mijenja i naziv: od Gipsoteke, preko Muzeja plastike do Gliptoteke (to ime dobiva ulaskom u sastav Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti 1952. godine). U radu se analizira muzeološka problematika rada sa skulpturom, od klasifikacije, smještaja, obrade i prezentacije skulpture do muzeoloških koncepcija stalnih postava. Osnivač muzeja Antun Bauer ističe dvojaku svrhu Muzeja: prikupljanje sadrenih odljeva hrvatske kiparske baštine te odljeva skulptura hrvatskih kipara. U radu se ističu specifičnosti Gliptoteke, te način rada, komuniciranja i prezentacije u sklopu postojećeg kompleksa industrijske arhitekture u koju je smještena. Naglašena je uloga Muzeja u čuvanju i zaštiti skulpture kroz sadrene odljeve hrvatske kiparske baštine, kao i sustavno prikupljanje skulptura važnih hrvatskih kipara od XIX. stoljeća do suvremenog doba, te zbirki sadrenih odljeva antičke umjetnosti. Osnivanjem *Trijenala hrvatskog kiparstva* 1982. godine započinje se s intenzivnijim izlaganjem suvremene skulpture, na koju se daje osvrt kroz problematiku koncepcija i izlagačkog prostora. Formiranjem četiri galerijska prostora Gliptoteka HAZU postaje mjesto gdje se mogu pratiti važne izložbe suvremene likovne scene.

Summary

SCULPTURES IN MUSEUMS – SCULPTURE MUSEUM

Magdalena Getaldić
Croatian Academy of Sciences and Arts – Glyptotheque, Zagreb

The Glyptotheque of the Croatian Academy of Sciences and Arts [HAZU] is a unique institution in Croatia insofar as it collects, exhibits, and communicates sculptural heritage. Established in 1937 as the Plaster-Cast Gallery with the goal to present the Croatian sculptural heritage objects as plaster casts of the most important historical and artistic monuments, with time the museum holdings have been supplemented with numerous relevant Croatian sculptures from the 19th century to this day. Its name has changed from the Plaster-Cast Gallery to the Museum of Plastic Art and, after becoming part of the Croatian Academy of Sciences and Arts in 1952, the Glyptotheque. This article analyses the museological problems of working with sculpture – from classification, location, processing, and presentation of sculpture to museological concepts of permanent exhibits. Antun Bauer, founder of the museum, emphasized the dual purpose of the Museum: collection of the plaster casts of the Croatian sculptural heritage and of the casts of sculptures made by Croatian sculptors. The article emphasizes the specific qualities of the Glyptotheque as well as the mode of operation, communication, and presentation within the framework of the existing industrial architecture complex in which it is located. The Museum plays a prominent role in the preservation and conservation of sculpture by keeping plaster casts of Croatian sculptural heritage objects and of ancient art objects, as well as by systematically collecting sculptures made by important Croatian sculptors from the 19th century to the present time. The launching of the Triennial of Croatian Sculpture in 1982 marks the beginning of comprehensive exhibiting of contemporary sculpture, which is reviewed through the problem of concepts and exhibition space. With the formation of four gallery spaces, the Glyptotheque of the HAZU became a site of important exhibitions of the contemporary art scene.

Key words: Plaster-Cast Gallery, Museum of Plastic Art, sculpture, plaster models, plaster casts, industrial architecture

UDK: 7:069(497.5 Zagreb); 73 Bílek, F.

S izložbe u depo. Sudbina reljefa *Isus i Magdalena* Františeka Bíleka

Irena Kraševac
Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Prethodno priopćenje

Uvriježen je podatak da su prva tri djela kojima je začet fundus Moderne galerije u Zagrebu skulpture/reljefi: Timor Dei *Ivana Meštrovića,* Isus i Magdalena *Františeka Bíleka i slika* Pred vratima smrti *Mirka Račkog. Dok je danas slika Mirka Račkog u stalnom postavu Moderne galerije, a Meštrovićeva skulptura u stalnom postavu hrvatskog kiparstva 19. i 20. stoljeća u Gliptoteci HAZU, Bílekov je drveni reljef, slijedom ugovora između dviju ustanova, pohranjen u depou Gliptoteke HAZU. Članak pridonosi poznavanju okolnosti nabave tog djela za Modernu galeriju, te nakanu osnivača, Hrvatskog društva umjetnosti za predsjedanja Ise Kršnjavoga, da njezin fundus bude sastavljen od djela internacionalnih umjetnika, a ne isključivo nacionalnih. Na temelju istražene kronologije dolaska reljefa u Zagreb 1903. godine i prvog izlaganja na izložbi Umjetničkog udruženja Mánes u Umjetničkom paviljonu 1904., predlaže se promjena datacije njegova nastanka.*

Ključne riječi: František Bílek, Udruženje umjetnika Mánes, izložba, Umjetnički paviljon, Moderna galerija, Zagreb

U dosadašnjoj literaturi uvriježen je podatak da je Moderna galerija u Zagrebu utemeljena 1905. godine, i da su prva tri umjetnička djela koja su ušla u fundus: sadrena skulptura *Timor Dei* Ivana Meštrovića, triptih *Pred vratima smrti* Mirka Račkog i drveni reljef *Isus i Magdalena* Františeka Bíleka, nabavljena na Jubilarnoj izložbi Društva umjetnosti održanoj iste godine.[1] U katalogu izložbe zabilježena je samo slika Mirka

1 Usp.: Uskoković, Jelena. Prvih osamdeset godina Moderne galerije u Zagrebu. // Moderna galerija: Povijest palače, ustanove, obnove /urednik Igor Zidić. Zagreb : Moderna galerija, 2005., 97–125., 101. (tekst je pretisak s manjim dopunama autoričina članka *Osamdeset godina Moderne galerije u Zagrebu*, iz časopisa 15 dana, Zagreb, XXVIII/1985. br. 8, 22-31.); Maruševski, Olga. Dva poglavlja u povijesti Društva umjetnosti: u povodu 100. godišnjice Hrvatskog društva likovnih umjetnika. // Bulletin JAZU, 1979., br. 2 (48), 13-45., 40.; Maruševski, Olga. Društvo umjetnosti 1868.–1879.–1941., Zagreb : DPUH, 2004.,

Račkog, te je povezivanje tih triju djela s Jubilarnom izložbom dovelo do preispitivanja toga podatka.[2]

Činjenica jest da su na Jubilarnoj izložbi Društva umjetnosti 1905. Meštrović i Rački doista prvi put izlagali u Zagrebu, dok je češki umjetnik František Bílek sudjelovao na izložbi Umjetničkog udruženja Mánes, koja je održana u Umjetničkom paviljonu godinu dana ranije, 1904.

Češko Udruženje umjetnika Mánes (Spolek výtvarných umělců »Mánes«) u Pragu razvilo se iz grupe čeških studenata u Münchenu, koja se 1890. prozvala po znamenitom nacionalnom romantičarskom slikaru Josefu Mánesu (1820.–1871.), a udruženju se priključuju slikari, kipari, arhitekti i književnici-likovni kritičari. Prvi zajednički izložbeni nastup organizirali su 1898. godine, kada su pokrenuli i časopis *Volné Směry*, gdje su objavili svoje ciljeve, među kojima se posebno ističe organiziranje izložaba čeških i ostalih europskih umjetnika. Upravo će izložbe stranih umjetnika u Pragu koje je organiziralo društvo Mánes ostaviti znatan trag u češkoj izložbenoj povijesti, od 1902. koja bilježi gostovanje Augusta Rodina, do izložbe avangardnih francuskih umjetnika 1914. godine, koja je snažno utjecala na inklinaciju čeških umjetnika prema kubizmu.

Aktivnosti hrvatskih umjetnika na međunarodnom planu na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće također su razvile značajnu mrežu suradnje putem gostujućih izložaba, a zahvaljujući kontaktima sa češkim umjetnicima organizirane su dvije izložbe u suradnji Hrvatskoga društva umjetnosti i Umjetničkog udruženja Mánes. Hrvatski su umjetnici 1903. gostovali u Pragu u Izložbenom paviljonu Mánes, a uzvratna izložba čeških umjetnika priređena je u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu 1904. godine.[3] Podatke o izložbama crpimo iz kataloga i objavljenih likovnih kritika i prikaza, te potkrepljujemo dostupnim arhivskim gradivom.[4]

Od hrvatskih umjetnika na 10. izložbi društva Mánes u Pragu gostovali su: slikari Josip Bauer, Vlaho Bukovac, Joso Bužan, Menci Clement Crnčić, Bela Csikos Sesia, Tomislav Krizman, Ferdo Kovačević, kipari

242.; Petravić, Đurđa. Strani kipari iz fundusa Moderne galerije, katalog izložbe. Zagreb : Studio Moderne galerije »Josip Račić«, 18. prosinca 2014.– 4. siječnja 2015., 11–12.

2 Jubilarna izložba Društva umjetnosti, katalog izložbe. Zagreb : Umjetnički paviljon, 24. travnja – 31. svibnja 1905. ; Mirko Rački, Prag, kat. br. 200: *Na vratima smrti*, uljena slika.

3 Kraševac, Irena; Petra Šlosel. Networking Central European Artists' Association via Exhibitions. The Slovenian Art Association, Czech Mánes and Polish Szutka in Zagreb in the Early 20th Century. // Modern and Contemporary Artists Networks. An Inquiery int Digital History of Art and Architecture / urednice Ljiljana Kolešnik, Sanja Horvatinčić. Zagreb : Institut za povijest umjetnosti, 2018., 16–36. .[mrežno izdanje]https://ipu.hr/content/knjige/IPU_Modern-and-Contemporary-Artists-Networks_ISBN_978-953-7875-59-6.pdf

4 Katalozi su dostupni na mrežnoj stranici digitalnih zbirki HAZU: http://dizbi.hazu.hr [Pristupljeno: 9. 9. 2019.]

František Bílek*, Isus i Magdalena*, Prag, 1901./02. (?), drvo, 195 x 108 cm, Moderna galerija, Zagreb, MG-1325, Gliptoteka HAZU, G-MZO-1185 (Foto: Goran Vranić)

František Bílek, Jesus and Magdalene*, Prague, 1901/02 (?), wood, 195x108 cm, Modern Gallery, Zagreb, MG-1325, HAZU Glyptotheque, G-MZO-1185 (photo: Goran Vranić)*

Robert Frangeš, Ivan Meštrović i Rudolf Valdec, te Slava Raškaj kao jedina umjetnica. Zanimljiv je komentar V. Jelovšeka, koji je za hrvatsku javnost prenio dojmove čeških kritičara: »Češka je kritika stavila naše kiparstvo nad slikarstvom (...), na prvo mjesto stavljaju Frangeša, s mnogo pohvale govore o mladom Dalmatincu Meštroviću, koji je nama u domovini još vrlo malo poznat.«[5]

Na uzvratnoj izložbi u Zagrebu sudjelovali su: češki slikari Rudolf Bém, Hugo Böttinger, Arnošt Hofbauer, Jan Honsa, Antonin Hudeček, Josef Jelínek, Miloš Jiránek, Dušan Jurković, Franta Kavan, Ladislav Kofránek, František Kupka, Richard Lauda, Stanislav Lolek, Josef Loukota, Josef Mařatka, František Pečínka, Antonin Slavíček, Viktor Stretti, František Šimon, Max Švabinský, J. Tomec, Jóža Uprka, František Voves, kipari František Bílek, Buhumil Kafka, Josef Kratina, Stanislav Sucharda, Ladislav Šaloun, O. Španiel, Jan Štursa i arhitekati Jan Kotěra i J. Letzel, te jedna umjetnica, Anna Boudová. Bila je to ujedno i smotra tada najznačajnijih čeških suvremenih umjetnika sa značajnim udjelom kipara, među kojima se ističe František Bílek koji je, prema podatku u Katalogu, izložio devet djela.[6] Izložba je pobudila veliko zanimanje Ise Kršnjavoga, koji u nizu kritičkih osvrta vrlo detaljno analizira pojedine umjetnike i njihova djela, kao i cjelokupno značenje nastupa čeških umjetnika u Zagrebu.[7]

Uz prikaze likovne kritike koja afirmira umjetničko stvaralaštvo pojedinih zemalja, jedan od rezultata tih izložaba bila je i prodaja umjetničkih djela hrvatskih umjetnika u Pragu, odnosno čeških u Zagrebu.[8] Pritom nije zabilježena prodaja Bílekovih skulptura i reljefa, pa ni reljefa *Isus i Magdalena* (u Katalogu naveden pod kat. br. 7, *Magdalena*), te se postavlja pitanje nabave tog djela za Modernu galeriju, u čijim će se

5 Jelovšek, V. Hrvatski umjetnici u Pragu. // Vijenac / Zagreb, 1903., 743–744.

6 Izložba češkog umjetničkog društva Mánes, katalog izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb, 11. svibnja – 15. srpnja 1904. Postavljena djela: Bilek Fr., kat. br. 5. *Dobri pastir*, bronca; 6. *Alegorija našeg doba*, bronca; 7. *Magdalena*; 8. Deset dekorativnih posuda iz paljene gline; 9. *Krist*; 10. Nadgrobni reljef, paljena glina; 11. *Rastanak*, plaketa; 12. *Sastanak*, plaketa; 13. Nadgrobni reljef.

7 Kršnjavi, Iso. Izložba čeških umjetnika Društva *Mánes* u Zagrebu. // Narodne novine / Zagreb 14. svibnja 1904.; Kipari u izložbi čeških umjetnika, isto, 17. svibnja 1904.; Slikari u izložbi čeških umjetnika, isto, 21. svibnja 1904.; Češki slikar Kupka na izložbi, isto, 28. svibnja 1904.; Još jedanput Kupka – Švabinski –Stretti, isto, 4. lipnja 1904.; Soba najljepših slikâ u izložbi, isto, 18. lipnja 1904. i Zaključna riječ o izložbi *Manesa,* isto, 28 lipnja 1904.

8 Arhiv za likovne umjetnosti HAZU. Dokumentacija izložaba u Zagrebu. Omotnica F 594, Izložba Društva Mánes, Knjiga blagajne. Zabilježeno je da su u Pragu prodane slike Bele Csikosa Sesie, Menci Klementa Crnčića, Josipa Bauera, dok su u Zagrebu prodana djela sljedećih čeških umjetnika: Josefa Kratina, Stanislava Loleka, Antonina Slavičeka, Viktora Stretti, Stanislava Sucharde, Jože Uprke.

inventarnim popisima kasnije spominjati, ali pod različitim nazivima i pripadajućim podatcima.

U drugom, proširenom izdanju Kataloga, zahvaljujući opisu uz naslov, moguće je točnije identificiranje Bílekova reljefa, izloženog pod kataloškim brojem 7. *Magdalena*. »Magdalena dolazi ujutro u vrt gdje je sahranjen Isus. Grob je otvoren. Isus je uskrsnuo. On stoji sa strane kraj Magdalene pa je takne rukom. Ona gleda preda se u oblake. Umjetnik je htio prikazati da Magdalena ne vidi Isusa, nego ga osjeća. Pod slikom na okviru su nejasne slike ranjenih ruku. To su uspomene Magdalenine na muku Isusovu. Relief od drva bojadisan žganjem, odredjen je bio za crkvu gotskog stila.«[9] Opis odgovara reljefu u drvu koji se ubraja među prva tri djela nabavljena za Modernu galeriju.

Jedan od prvih inventarnih popisa Moderne galerije sastavljen je 1918./1919. godine, prigodom »smjene«, kada nakon Ise Kršnjavoga predsjednikom Društva umjetnosti postaje Dušan Plavšić. Popisana je društvena imovina u koju je spadala i Moderna galerija »koja imade 69 djela u vrijednosti od po prilici 100.000 K.« U tom su popisu evidentirana i tri spomenuta djela: br. 27. Meštrović »Timor Dei«, skulptura u sadri; br. 30. Rački »Pred vratima smrti« i br. 46. Moderna češka škola »Isus na Maslinskoj gori« / darovao župnik Stjepan Boroša.[10]

U kratkom prikazu povijesti Moderne galerije, koji je napisao Antun Jiroušek 1927. godine, spominje se podatak o tome djelu uz ime njegova autora: »od češkog skulptora Bileka u drvu rezani reljef Isus i Magdalena, što ga je primilo društvo umjetnosti na dar od pokojnoga zagrebačkog župnika dr. Boroše.«[11]

Ivo Šrepel u svom osvrtu na povijest Moderne galerije, objavljenom 1938. godine, navodi podatak da su »prva tri rada ove danas velike i lijepe zbirke bila: sadreni odljev Meštrovićeve grupe Timor Dei, triptihon slikara Mirka Račkog Pred vratima smrti i reljef u drvu Františeka Bileka Isus i Magdalena.«[12] Kasniji će se autori oslanjati na taj navod uz dodatak

9 Katalog izložbe češkog umjetničkog društva Mánes: II. prošireno izdanje. // Arhiv za likovne umjetnosti HAZU.

10 Društvo umjetnosti u Zagrebu, izvještaj. // Savremenik / Zagreb, god. XIV, 7/8, 1919., 395–398., 397. Vidi i: Moderna galerija Društva umjetnosti, strojopis. HR-HDA-757, Obitelj Plavšić.

11 Jiroušek, Antun. Moderna galerija Društva umjetnosti. // Obzor 68/1927., br. 305 / Zagreb, 2-3.

12 Šrepel, Ivo. Moderna galerija u Zagrebu. // Hrvatska revija, XI/1938., br. 8 / Zagreb, 440-442., ponovno objavljeno u: Šrepel, Ivo. Dokumenti, vrijeme, sudbina. // Biblioteka Povijest Moderne galerije, knj. 2 / urednica Libuše Jirsak. Moderna galerija Zagreb, 2010., 167-170, 167. Zbirka je tada obuhvaćala preko 250 radova od 100 domaćih i stranih umjetnika.

da su ta djela bila izlagana na Jubilarnoj izložbi Društva umjetnosti, što se pokazalo točnim jedino na primjeru slike Mirka Račkog.[13]

Prema podatku iz Zapisnika odborske sjednice Društva umjetnosti, održane 28. listopada 1903., doznajemo da je to Bílekovo djelo već od ranije postojalo u Zagrebu. Naime, »Gdja Neureuther poklonila je župnoj crkvi sv. Marka relief F. Bileka »Magdalena«, a tadašnji župnik Stjepan Boroša poklonio ga je Društvu umjetnosti.«[14] Podatak iz Kataloga izložbe 1904., da je djelo namijenjeno gotičkoj crkvi, možemo povezati s činjenicom da je malo prije toga bila dovršena obnova crkve sv. Marka na Gradecu, kao prva sveobuhvatna historicistička stilska restauracija na području tadašnje Banske Hrvatske. Iso Kršnjavi je bio detaljno upoznat s tijekom obnove crkve, u čiji (neo)gotički interijer Bílekov reljef nije bio ukomponiran, te ga prihvaća za Društvo umjetnosti koje ga izlaže na izložbi društva Mánes u Zagrebu 1904. godine i pohranjuje za buduću Modernu galeriju. Na osnovu podataka iz Zapisnika možemo zaključiti da je, od pretpostavljena tri djela, upravo Bílekov reljef prva umjetnina koja je ušla u fundus Galerije, i to već 1903. godine. Kršnjavome se djelo češkog kipara očito vrlo svidjelo, jer ga već u svom prvom kritičkom osvrtu na izložbu društva Mánes izdvaja: »Od svih umjetnina, što su ih Česi izložili, najjače i najdublje čuvstvo vidim u radnjama Fr. Bíleka, br. 5 do 13.«[15] Drugi kritički osvrt, posvećen isključivo kiparima, započinje s Bílekom, te ističe upravo prikaz »Magdalene kao vizionarke, a Isusa kao čovjeka patnika, ne – kao Boga i čovjeka. S jedne strane dakle vjera u vječni sastanak, a s druge strane beznadni pesimizam.«[16] Bio je to Kršnjavijev pokušaj pronicanja duboko u simbolistički sadržaj tog djela.

Reljef *Isus i Magdalena* pripada razdoblju umjetnikova stvaralaštva koje je obilježeno intenzivnom preokupacijom religioznim temama. Sredinom 1890-ih Bílek se priključuje grupi čeških katoličkih intelektualca i umjetnika, poznatoj kao *Katolickà moderna,* koja će potaknuti integriranje

13 Vidjeti bilješku 1 i 2.

14 HR-HDA-1979, HDLU, kut 2. Zapisnik odborske sjednice održane 28. listopada 1903. u čitaonici Obrtnog muzeja »pod predsjedništvom presvijetlog gosp. prof. dra I. Kršnjavog. Prisutni članovi odbora: Bojničić, Bollé, Bothe, Brunšmid, Crnčić, Deželić, Frangeš i Schneider. (...) Gdja Neureuther poklonila je župnoj crkvi sv. Marka relief F. Bileka 'Magdalena'. Župnik dr. Boroša poklonio je taj relief društvu umjetnosti. Relief se želi deponirati. Odbor ga prima i izreći će mu zahvalnost.« Stjepan Boroša (Stubica, 1. 8. 1856. – Rim, 31. 1. 1905.) politički pisac, doktor teologije, vjeroučitelj u Križevcima i Varaždinu. Kapelan, potom župnik crkve sv. Marka u Zagrebu (1890. – 1903.).

15 Kršnjavi, Iso. Izložba čeških umjetnika Društva Mánes u Zagrebu. // Narodne novine / Zagreb, 14. svibnja 1904., 1–2.

16 Kršnjavi, Iso. Kipari u izložbi čeških umjetnika. // Narodne novine / Zagreb, 21. svibnja 1904., 1-2.

tradicionalnih kršćanskih vrijednosti i moderne umjetničke kreacije.[17] U tom periodu nastaju brojna djela snažne simbolističke interpretacije kristološkog ciklusa, među kojima je i reljef u patiniranoj sadri, *Vrtlar naše Gospe*, 1897., kao izravan predložak drvenom reljefu *Isus i Magdalena*.[18] Slične reljefe mistično-religiozne tematike snažnog simbolističkog naboja, koje motivski i stilski povezujemo s ovim, umjetnik je izradio uglavnom u razdoblju od 1897. do 1903. godine. Karakteristične su i poruke ispisane u okvirima drvenih reljefa u tipografiji koju je sam Bílek oblikovao.[19] Za razliku od patiniranog sadrenog reljefa, drveni je integriran u pravokutni okvir duž kojega je urezana umjetnikova elegična poema koja dodatno tumači prizor: *»Co hledaš? Koho hledáš? Magdalena plačící, hleděla za Pánem jak za sluncem zapadlým, – jak člověk, jak lítostivost za minulostí svoju blahou; co on – blaho věčné – za námi stojí s tichým velkým slovem«* (dalje nečitko).[20]

Na temelju navedenih izvora pratimo i različite nazive pod kojima se to djelo pojavljuje. Prvi spomen je u Zapisniku odborske sjednice Društva umjetnosti 1903.: »Gđa Neureuther poklonila je župnoj crkvi sv. Marka relief F. Bileka Magdalena«. Isti naziv je i u Katalogu izložbe društva Mánes u Zagrebu 1904. godine. U godišnjem izvješću Društva umjetnosti za 1905. Stoji: »Bilekov relief Isus i Magdalena primilo je društvo na dar od pokojnog župnika Stjepana Boroše.« U inventarnom

17 Filip, Aleš; Roman Musil. Discussion of František Bílek´s merits in Catholic Modernism. // František Bílek (1872. – 1941.), monografska publikacija uz izložbu u Gradskoj galeriji Praga (Galeríe hlavniho města Prahy), 10. studenoga 2000. – 4. veljače 2001., 66-75., 66. U sklopu Gradske galerije Praga nalazi se i Bílekova vila i atelijer na Hradčanima.

18 *The Gardener of Our Lady, 1897.,* relief, black-coloured plaster*,* 110x55 cm, City Gallery Prague, P-1409, Reproducirano u monografskoj publikaciji (bilj. 17) na str. 36.

19 Karakteristična slova koja će rezbariti u okviru reljefa pojavljuju se i u Bílekovim litografijama u časopisu Meditace, u kojem će objavljivati pisci okupljeni u krugu Katoličkih modernista (1895.–1907.).

20 Transkript i prijevod natpisa na okviru prvi put je objavila Đurđa Petravić u katalogu izložbe *Strani kipari i medaljeri* iz fundusa Moderne galerije. // Studio Moderne galerije »Josip Račić«, katalog izložbe. Zagreb, 18. prosinca 2014.–4. siječnja 2015., 12. Prijevod češkog izvornika glasi: »Što tražiš ovdje? Koga tražiš? Magdalena plačući, gledaše za Gospodinom kao za suncem na zalasku, kao čovjek u tuzi nad prolaznošću svojom; što on – blaženstvo vječno – je vazda uz nas s blagom otajstvenom Riječju« (nečitko). Transkripciju teksta napravila je Maja Burger, a prijevod Maja Burger i Đurđa Petravić, uz pomoć engleskog prijevoda češkog transkripta. Autorica donosi i ikonološku interpretaciju Bílekova reljefa temeljenu na opisu iz Ivanova evanđelja. Neutemeljeno pak ponavlja podatak o nabavi, da je »Reljef s izložbe praškog umjetničkog udruženja Manes, održane u Zagrebu 1904., kupio župnik crkve sv. Marka Stjepan Boroša i 1905. darovao Društvu umjetnosti za Modernu galeriju,« te kao izvor literature navodi (očito neprovjereni!) Katalog Jubilarne izložbe Društva umjetnosti, Zagreb, 1905. Kako je djelo već 1903. bilo u Zagrebu, a Stjepan Boroša te godine prestaje biti župnik župe sv. Marka, te je u međuvremenu i preminuo, predlaže se i pomicanje datacije nastanka na 1901./02.

popisu iz 1920. autor djela je nepoznat, te se spominje Moderna češka škola (!), uz naziv djela »Isus na Maslinovoj gori«. U Inventarnoj knjizi Moderne galerije iz 1948. pod kataloškim brojem 170 zapisano je: »Frant Bilek, Krist, drvo, reljef,« a isti navod ulazi i u Inventarnu knjigu započetu 1947. godine.[21] Pod istim nazivom pojavljuje se u Inventarnoj knjizi pohrane Gliptoteke HAZU, s napomenom da je 1954. djelo preseljeno u depo Gliptoteke. Nakon dugog niza godina, u kojima nije pobuđivao zanimanje struke, Bílekov reljef zatražen je za retrospektivnu izložbu u Pragu 2000. godine, na kojoj nije bio izložen, vjerojatno zbog brojnih oštećenja koja su u međuvremenu nastupila.[22] U novije je vrijeme bio očišćen i izložen pod naslovom *Isus i Marija Magdalena* zahvaljujući istraživanju kustosice Đurđe Petravić, koja ga ikonografski detaljnije iščitava i pokazuje na izložbi stranih kipara i medaljera iz fundusa Moderne galerije 2014./2015. godine, nakon čega se ponovo vraća u depo Gliptoteke.

Rekapitulirajući slijed nabave triju djela, možemo zaključiti da je prvo djelo koje je Društvo umjetnosti zaprimilo i namijenilo za budući fundus Moderne galerije upravo Bílekov reljef, prvotno darovan župnoj crkvi sv. Marka, a potom Društvu umjetnosti 1903. godine. Djelo je prvi put izloženo u Zagrebu na izložbi češkog umjetničkog društva Mánes u Umjetničkom paviljonu od svibnja do srpnja 1904. godine. Premda 1905. godine Moderna galerija još nije utemeljena, već se samo razmišljalo o njezinu osnutku, započelo se s prikupljanjem djela za budući fundus, nevezano uz održavanje Jubilarne izložbe Društva umjetnosti. Geneza zbirke u kojoj su se našla dva djela hrvatskih i jednog češkog umjetnika upućuje na nakanu internacionalne koncepcije Moderne galerije, u kojoj će kasnije prevladati isključivo nacionalni umjetnici, te će Bílekov reljef biti osuđen na stalnu pohranu u depou. Pritom, kao podatak vezan i uz temu simpozija *Skulptura u muzeju*, nije manje važno da su od prve tri umjetnine za Modernu galeriju – dva reprezentativna kiparska djela.

21 Zahvaljujem kolegici Ladi Bošnjak Velagić na uvidu u dokumentaciju Moderne galerije i podatcima vezanim uz reljef Františeka Bílека, inventarnim karticama djela i Inventarnoj knjizi Moderne galerije. Reljef je predan na čuvanje u depo Gliptoteke JAZU slijedom Ugovora 65, 1.6.1954., br. 114.

22 U dokumentu vezanom uz posudbu za izložbu u Pragu, Zapisniku posudbenog ugovora MG, 23.08.2000., evidentirano je da je »izrezbarena baza reljefa jako crvotočna, do oštećenja rezbarije i pomaknuta iz ležišta.« Zahvaljujem kolegici Magdaleni Getaldić na uvidu u Knjigu pohrane Gliptoteke HAZU.

LITERATURA

Maruševski, Olga. Dva poglavlja u povijesti Društva umjetnosti. U povodu 100-godišnjice Hrvatskog društva likovnih umjetnika. // Bulletin JAZU, 1979., br. 2 (48), 13-45.

Filip, Aleš; Roman Musil. Discussion of František Bílek´s merits in Catholic Modernism. // František Bílek (1872 – 1941), monografska publikacija uz izložbu u Gradskoj galeriji Praga (Galeríe hlavniho města Prahy), 10. studenoga 2000. – 4. veljače 2001.

Maruševski, Olga. Društvo umjetnosti 1868.–1879.–1941., Zagreb : DPUH, 2004.

Uskoković, Jelena. Prvih osamedest godina Moderne galerije u Zagrebu. // Moderna galerija. Povijest palače, ustanove, obnove /urednik Igor Zidić. Zagreb : Moderna galerija, 2005., 97–125.

Šrepel, Ivo. Dokumenti, vrijeme, sudbina. Biblioteka Povijest Moderne galerije. knj. 2, / urednica Libuše Jirsak. Moderna galerija Zagreb, 2010.

Kraševac, Irena; Petra Šlosel. Networking Central European Artists´ Association via Exhibitions. The Slovenian Art Association, Czech Mánes and Polish Szutka in Zagreb in the Early 20th Century. // Modern and Contemporary Artists Networks. An Inquiery int Digital History of Art and Architecture / urednice Ljiljana Kolešnik, Sanja Horvatinčić. Zagreb : Institut za povijest umjetnosti, 2018., 16–36. [mrežno izdanje]

Članci

Jelovšek, V. Hrvatski umjetnici u Pragu. // Vijenac / Zagreb, 1903., 743–744.

Kršnjavi, Iso. Izložba čeških umjetnika Društva *Manes* u Zagrebu. // Narodne novine / Zagreb, 14. svibnja 1904., 1–2.

Kršnjavi, Iso. Kipari u izložbi čeških umjetnika. // Narodne novine / Zagreb, 21. svibnja 1904., 1-2.

Društvo umjetnosti u Zagrebu (izvještaj). // Savremenik / Zagreb, god. XIV, 7/8 1919., 395–398.

Jiroušek, Antun. Moderna galerija Društva umjetnosti. // Obzor / Zagreb, 68/1927., br. 305, 2-3.

Katalozi izložaba

Izložba češkog umjetničkog društva »Manes«. Katalog izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb, 11. svibnja – 15. srpnja 1904.

Izložba češkog umjetničkog društva »Manes«. Katalog izložbe, II. prošireno izdanje, Umjetnički paviljon, Zagreb, 11. svibnja – 15. srpnja 1904.

Jubilarna izložba Društva umjetnosti, katalog izložbe. Umjetnički paviljon, Zagreb, 24. travnja – 31. svibnja 1905.

Petravić, Đurđa. Strani kipari iz fundusa Moderne galerije, katalog izložbe. Studio Moderne galerije »Josip Račić«, Zagreb, 18. prosinca – 4. siječnja 2015.

http://dizbi.hazu.hr

Arhivski izvori i dokumentacija

Arhiv za likovne umjetnosti HAZU. Dokumentacija izložaba u Zagrebu

Hrvatski državni arhiv u Zagrebu, arhivski fondovi HR-HDA-1979, HDLU i HR-HDA-757, Obitelj Plavšić

Moderna galerija u Zagrebu, dokumetnacija

Gliptoteka HAZU, dokumentacija pohrane

SAŽETAK

Uvriježen je podatak da su prva tri djela kojima je začet fundus Moderne galerije u Zagrebu skulpture/reljefi *Timor Dei* Ivana Meštrovića, *Isus i Magdalena* Františeka Bíleka i slika *Pred vratima smrti* Mirka Račkog. Dok je danas slika Mirka Račkog u stalnom postavu Moderne galerije, a Meštrovićeva skulptura u stalnom postavu hrvatskog kiparstva 19. i 20. stoljeća u Gliptoteci HAZU, Bílekov je drveni reljef, slijedom ugovora između dviju ustanova, pohranjen u depou Gliptoteke HAZU. Članak pridonosi poznavanju okolnosti nabavke tog djela za Modernu galeriju, te nakanu osnivača, Hrvatskog društva umjetnosti za predsjedanja Ise Kršnjavija, da njezin fundus bude sastavljen od djela internacionalnih umjetnika, a ne isključivo nacionalnih. Na temelju istražene kronologije dolaska reljefa u Zagreb 1903. godine i prvog izlaganja na izložbi Umjetničkog udruženja Mánes u Umjetničkom paviljonu 1904., predlaže se promjena datacije njegova nastanka na 1901./1902. godinu.

Na temelju uvida u izvornu dokumentaciju pratimo i različite nazive pod kojima se to djelo pojavljuje. Prvi spomen je u Zapisniku odborske sjedinice Društva umjetnosti 1903., »Gđa Neureuther poklonila je župnoj crkvi sv. Marka relief F. Bileka Magdalena«. Isti naziv je i u katalogu izložbe društva Mánes u Zagrebu 1904. godine. U godišnjem izvješću Društva umjetnosti za 1905. stoji, »Bilekov relief Isus i Magdalena primilo je društvo na dar od pokojnog župnika Stjepana Boroše.« U inventarnom popisu iz 1920. autor djela je nepoznat, te se spominje Moderna češka škola, uz naziv djela »Isus na Maslinovoj gori«. U inventarnom popisu Moderne galerije iz 1940. pod kataloškim brojem 170, zapisano je »Frant Bilek, Krist, drvo reljef«, a isti navod ulazi i u Inventarnu knjigu započetu 1947. godine.Pod istim nazivom pojavljuje se u Inventarnoj Knjizi pohrane Gliptoteke HAZU, s napomenom da je 1954. djelo preseljeno u depo Gliptoteke. Nakon dugog niza godina u kojima nije pobuđivalo zanimanje struke, Bílekov reljef zatražen je za retrospektivnu izložbu u Pragu 2000. godine, na kojoj nije bio izložen, vjerojatno zbog brojnih oštećenja koja su u međuvremenu nastupila. U novije je vrijeme bio očišćen i izložen pod nazivom *Isus i Marija Magdalena* zahvaljujući istraživanju kustosice Đurđe Petravić, koja ga ikonografski detaljnije iščitava i pokazuje na izložbi stranih kipara i medaljera iz fundusa Moderne galerije 2014./2015. godne , nakon čega se ponovo vraća u depo Gliptoteke.

Geneza zbirke u kojoj su se našla dva djela hrvatskih i jedno češkog umjetnika upućuje na nakanu internacionalne koncepcije Moderne galerije, u kojoj će kasnije prevladati isključivo nacionalni umjetnici, te će Bílekov reljef biti osuđen na stalnu pohranu u depou. Pritom, kao podatak vezan i uz temu simpozija *Skulptura u muzeju*, nije manje važno da su od tri prve umjetnine za Modernu galeriju – dva reprezentativna kiparska djela.

Summary

FROM EXHIBITION INTO STORAGE – THE FATE OF FRANTIŠEK BÍLEK'S JESUS AND MAGDALENE RELIEF

Irena Kraševac
Institute of Art History, Zagreb

It is a well-known fact that the three works that constitute the foundations of the holdings of the Modern Gallery in Zagreb are Ivan Meštrović's sculpture Timor Dei*, František Bílek's relief* Jesus and Magdalene*, and Mirko Rački's painting* At the Door of Death*. At present, Rački's painting is part of the permanent exhibit of the Modern Gallery, Meštrović's sculpture is part of the permanent exhibit of the Collection of Croatian Statuary from the 19th to the 21st Century at the Glyptotheque of the Croatian Academy of Sciences and Arts [HAZU], and Bílek's wooden relief was stored in the Glyptotheque's storage rooms, in keeping with a contract between the two institutions. This article represents a contribution to the understanding of the circumstances in which the work was acquired for the Modern Gallery as well as of the intent of the founder, the Croatian Art Society, during the chairmanship of Izidor Kršnjavi, that its holdings include not only national artists' works but also international ones. Based on the researched chronology of the relief arriving in Zagreb in 1903 and the date it was first exhibited at the exhibition of the Mánes Association of Fine Artists in the Art Pavilion in Zagreb in 1904, a change of dating is proposed as 1901/1902.*

Based on the insight into original documentation, the article also considers the various titles under which the work appears. The first record appears in the minutes of the Art Society Council session from the year 1903: "Mrs. Neureuther has donated to St. Mark's parish church F. Bilek's relief Magdalene." The same title is found in the Mánes Association's 1904 Zagreb catalogue. The Art Society's 1905 annual report reads, "The Society has received Bilek's relief Jesus and Magdalene from the late parish priest Stjepan Boroša." The 1920 inventory states the author of the work as unknown, mentioning the Modern Czech School and the title Jesus at the Mount of Olives. The Modern Gallery's 1940 inventory lists, under number 170, "Frant Bilek, Christ, wood relief," and the same entry appears in the Inventory Book started in 1947. The same title is listed in the Inventory Storage Book of the HAZU Glyptotheque along with the remark stating that the work was moved to the Glyptotheque's storage in 1954. For a number of years the work stirred up no professional interest, but was requested for a 2000 retrospective exhibition in Prague, at which it was not exhibited, possibly due to damage the relief sustained in the meantime. In recent times, it was cleaned and exhibited under the title Jesus and Mary Magdalene *as a result of research conducted by curator Đurđa Petravić, who analysed its iconographic elements in more detail and displayed it at the 2014/2015 exhibition of foreign sculptors and medallists from the Modern Gallery holdings, after which it was sent back to the Glyptotheque's storage rooms.*

The genesis of the collection including works of one Czech artist and two Croatian ones indicates that the Modern Gallery was intended to be an international one, though later on national artists prevailed and Bílek's relief was condemned to sitting in storage. It is no less important to note, regarding the topic of the symposium, Sculptures in Museums*, that two of the three initial works of art for the Modern Gallery were two representative sculptural works.*

Key words: *František Bílek, Mánes Association of Fine Artists, exhibition, Art Pavilion in Zagreb, Modern Gallery, Zagreb*

UDK: 73:069.9(497.5 Zagreb)"2009/2018"

Prezentacija skulptura, medalja i plaketa iz fundusa Moderne galerije na povremenim izložbama (2009. – 2018.)

Tatijana Gareljić
Moderna galerija, Zagreb

Pregledni rad

Obradom vrijedne Zbirke medalja i plaketa inž. Dragutina Mandla, crpeći cjelovite i stručno obrađene resurse kolekcije, inicirana je realizacija niza studijskih izložbi u proteklom desetljeću. Moderna galerija predstavila je i valorizirala zaboravljene ili zapostavljene kipare i kiparice, kao i velikane hrvatske kiparske umjetnosti s respektabilnim medaljerskim opusima, temeljene na kiparskom i medaljerskom fundusu Moderne galerije.

Ključne riječi: Moderna galerija, Zbirka Mandl, skulptura, medalja, plaketa, izložba

Izložbom i katalogom Zbirke medalja i plaketa inž. Dragutina Mandla (2009.) prvi put je jedna od najvećih privatnih medaljerskih zbirki s 3044 predmeta, otkupljena za Modernu galeriju 1971. godine, stručno prezentirana javnosti. Zbirka je prvenstveno sustavni skup ostvarenja hrvatskog medaljerstva od polovine 19. do polovine 20. stoljeća, čijom je obradom i prezentacijom omogućen uvid u njenu povijest i strukturu apostrofirajući njeno značenje, s posebnom valorizacijom moderne hrvatske medaljerske umjetnosti. Izložba *Zbirka inž. Dragutina Mandla* priređena je nakon obrade Zbirke 2009. godine, u povodu 50. obljetnice smrti inž. Dragutina Mandla (1892. – 1959.). U opsežnijem katalogu dat je uvid u cjelokupnu kompleksnu kolekciju. Na izložbi su prezentirani radovi 35 hrvatskih autora sa 100 djela – od prve Frangešove umjetnički oblikovane medalje iz 1895. do medaljerskih ostvarenja Brane Crlenjka iz 1958. godine. Izložba je bila svojevrsni presjek povijesti hrvatske umjetničke medalje (sl. 1).

Izložba *Zaboravljeni medaljer – Ivan Jeger (1911. – 1973.)* priređena je 2009. godine u povodu obilježavanja 35. godišnjice smrti Ivana Jegera i upoznala je javnost s 45 medalja i plaketa toga umjetnika. Opus Ivana

1. Izložba *Zbirka medalja i plaketa inž. Dragutina Mandla*, Moderna galerija (I. kat, dvorana XI.), Zagreb, 30. 4. -18. 5. 2009. – detalj postava izložbe

Detail from the exhibition entitled, Collection of Dragutin Mandl's Medals and Plaques*, Modern Gallery (1st floor, room XI), Zagreb, 30 April – 18 May 2009*

Jegera kojim raspolaže Moderna galerija razdoblje je od najranijih ostvarenja iz 1938. do 1955. godine. Jeger je radio portretne medalje i plakete, te medalje, plakete i značke za razna društvena događanja. U njima se ogleda sposobnost prilagodbe stila, ovisno o službenoj ili intimnoj namjeni. Obrada je deskriptivna ili sintetska, s obilježjima realne ili apstraktne kompozicije. Prezentacija djela Ivana Jegera iz fundusa Moderne galerije ujedno je bila i prva samostalna umjetnikova izložba (sl. 2).

2. Izložba *Zaboravljeni medaljer Ivan Jeger*, Moderna galerija (II. kat, dvorana XIII.), Zagreb, 12. – 19. ožujka 2009. – detalj postava izložbe

Detail from the exhibition entitled, Forgotten Medallist Ivan Jeger*, Modern Gallery (2nd floor, room XIII), Zagreb, 12-19 March 2009*

Na izložbi *Zagrebački kovničari i graveri* 2010. godine prezentirano je 70 medaljerskih radova zagrebačkih kovničara i gravera nastalih od 1864. do 1956. godine. Povod nastajanju spomenica bile su razne manifestacije:

3. Izložba *Zagrebački kovničari i graveri*, Studio Moderne galerije »Josip Račić«, Zagreb, 30. 11. – 13. 12. 2010. – detalj postava izložbe

Detail from the exhibition entitled, Zagreb Minters and Engravers*, Josip Račić Modern Gallery Studio, Zagreb, 30 November – 13 December 2010*

državničke – vojne, kulturne, sportske; otvorenja kazališta, muzeja, otkrića spomenika zaslužnim ličnostima; osnivanje ili obilježavanje obljetnica vatrogasnih, sportskih, prosvjetnih i kulturnih društava. Sačuvana je uspomena na političke, gospodarske i vjerske manifestacije, kako u Zagrebu, tako i u Hrvatskoj. Spomenice su uratci medaljera Franje Karesa, gravera Josipa Radkovića i Ignjata Justitza, graverskih tvrtki *Engelsrath i Šimić* te *Svečenski i Levinger*. Tijekom tridesetih godina prošlog stoljeća značajna je bila kovničarska produkcija tvrtke *Griesbach i Knaus*. Dugogodišnji umjetnički graver, cizeler i modeler Teodor Krivak aktivno je djelovao do šezdesetih godina 20. stoljeća. Zagrebački kovničari i graveri surađivali su s hrvatskim umjetnicima, a ponajviše s istaknutim hrvatskim medaljerom Ivom Kerdićem. Djelatnost zagrebačkih kovničara i gravera je bitna u sagledavanju sveukupnog razvitka hrvatske medaljerske umjetnosti. Raznolikost i mnogobrojnost radova podjednako je relevantna i u povijesnom i u suvremenom razumijevanju tijekova oblikovanja spomenica na razne događaje, važne ličnosti i institucije (sl. 3).

Moderna galerija je povodom 130. obljetnice rođenja hrvatskog kipara i medaljera Ive Kerdića 2011. godine prvi put prezentirala javnosti sva Kerdićeva djela o kojima skrbi. Izložbom je predstavljen život i rad Ive Kerdića (sl. 4). Mnogobrojna medaljerska ostvarenja i najbolji primjerci

4. Izložba *Ivo Kerdić iz fundusa Moderne galerije – 130. obljetnica rođenja*, Moderna galerija (I. kat, dvorane VII. – XI.), Zagreb, 19. 5.–26. 6. 2011. (izložba produžena do 17. 7. 2011.) – detalj postava izložbe

Detail from the exhibition entitled, Ivo Kerdić From the Modern Gallery Holdings – 130th Birth Anniversary*, Modern Gallery (1st floor, rooms VII-XI), Zagreb, 19 May – 26 June 2011 (extended until 17 July 2011)*

komorne skulpture predstavili su umjetnika kao vrhunskog majstora oblikovanja sitne plastike umjetničkih obilježja. U fundusu Moderne galerije u Zagrebu, u Zbirci medalja i plaketa, nalazi se oko 630 medaljerskih ostvarenja Ive Kerdića, odnosno oko 185 djela izvedenih u raznim inačicama. Ona kvantitetom i kvalitetom, te kronološkim rasponom od 1905. do 1951. godine, najbolje prezentiraju raznovrsnu i respektabilnu djelatnost jednog od najvećih hrvatskih medaljera u prvoj polovini 20. stoljeća. Njegove spomenice su istovremeno ljetopis dinamičnog društvenog života grada Zagreba prve polovine 20. stoljeća. Do izražaja dolazi umjetnikovo polustoljetno oblikovanje djela male plastike s ljudskom figurom kao alfom i omegom, te veliki registar ostalih tema lako čitljivih na izložbi.

Na izložbi *Grga Antunac* iz 2012. godine prezentirana su 33 kiparova djela iz fundusa Moderne galerije, nastala od 30-tih godina 20. stoljeća do 1961. Dominirao je njegov medaljerski opus, a neka medaljerska djela prvi su put prezentirana javnosti. Osim u kovinama, Antunac je radio u nemetalima, gravirao u bjelokosti ili rezbario u drvu. Radio je portretne spomenice i društveno angažirane medalje i plakete s figuralnim kompozicijama. U portretnim spomenicama do izražaja dolazi oštro zapažanje i realiziranje najkarakterističnijih crta modela. Vrsnoća portretnog izričaja Grge Antunca obilježila je umjetnikov kiparski, ali i medaljerski opus. Antunac na društveno angažiranim medaljama i

5. Izložba *Grga Antunac*, Moderna galerija (I. kat, VI. – ovalna dvorana), Zagreb, 11. 10. – 28. 10. 2012. – detalj postava izložbe

Detail from the exhibition entitled, Grga Antunac*, Modern Gallery (1st floor, oval room VI), Zagreb, 11-28 October 2012*

plaketama oblikuje figuralne kompozicije u plastičnom realističnom izričaju. U istoj maniri rješava likovne prikaze na modelima kovanica za jugoslavenske dinare. Od ukupno tridesetak medaljerskih djela Grge Antunca, u fundusu Moderne galerije u Zagrebu nalazi se respektabilan dio. Njihovom obradom i publiciranjem omogućeno je bolje upoznavanje umjetnikova medaljerskog opusa kao relevantnog doprinosa sveukupnom hrvatskom medaljerstvu (sl. 5).

U povodu 125. godišnjice rođenja i 45. godišnjice smrti istaknute hrvatske kiparice Mile Wod (1888. – 1968.), 2013. godine priređena je izložba *Hommage Mila Wod: Medaljerke iz fundusa Moderne galerije*, na kojoj je prezentiran medaljerski i kiparski opus četiriju umjetnica iz fundusa Moderne galerije s 19 medaljerskih radova te tri kiparska djela, nastala u prvoj polovini 20. stoljeća. Uz Milu Wod (1888. – 1968.) predstavljene su: Hermina Ferić (1844. – 1923.), Iva Simonović-Despić (1890. – 1961.) i Dada Janda (Zagreb, 1907.). Te umjetnice iz razdoblja hrvatske moderne prepoznale su medaljerstvo kao medij za osobne plastičke izričaje, za samostalne stvaralačke svjetove i kao okvir za intimistička portretna djela. Zajedničko njihovim opusima je što su preuzele klasične oblike medaljerstva: medalju i plaketu, s likovima prikazanim u formi poprsja viđenog u profilu. Ali njihove klasične forme i kompozicije su bez konvencionalnih natpisa i bez reversa s konotativnim

6. Izložba *Hommage Mila Wod: Medaljerke iz fundusa Moderne galerije*, Studio Moderne galerije »Josip Račić«, Zagreb, 11. – 28. 11. 2013. – detalj postava izložbe

Detail from the exhibition entitled, Hommage à Mila Wod – Female Medallists From the Modern Gallery Holdings*, Josip Račić Modern Gallery Studio, Zagreb, 11-28 November 2013*

sadržajima. Čiste linije oblikuju fizionomije, dok su detalji lica, odjeće i kose izvedeni izlomljenom, isprekidanom ili zavojitom linearnošću. Plastičnim isticanjima karakterističnih svojstava, suptilnim modeliranjem neoklasicističkih volumena oživotvorene su realistične fizionomije individualiziranih psiholoških stanja (sl. 6).

Izložbom *Rudolf Valdec (1872. – 1929.)* Moderna galerija je prvi put organizirala Valdecovu samostalnu prezentaciju temeljenu na vlastitom fundusu (sl. 7). Umjetnik je predstavljen s 10 skulptura, dva reljefa i 14 medaljerskih djela nastalih u razdoblju od 1901. do 1928. godine. Za izložbu u povodu 85. godišnjice smrti kipara, uz antologijske portrete, *Vladimir Lunaček – Cave criticum* iz 1905. i *Josip J. Strossmayer* iz 1902., izabrano je dvadeset i šest kiparskih i medaljerskih ostvarenja. Glavni radovi predstavljeni su velikim brojem portreta, modeliranih rukom iskusnoga majstora usmjerenoga na realističku karakterizaciju (*Strossmayer*, *F. Račk*i, *V. Jagić*, *I. Kršnjavi*, i dr.), s većim ili manjim secesijskim stilskim odlikama. Cjelokupni Valdecov medaljerski opus oblikovan je u plitkom reljefu. Secesijska plaketa *Casino* iz 1911., s ritmičkom modelacijom zavojitih dekorativnih poetičnih linija, ubraja se u remek-djela hrvatskog medaljerstva. Rudolf Valdec rijetko je izlagao.

Na izložbi *Strani kipari i medaljeri,* autorice Đurđe Petravić, 2015. godine prvi put su na jednom mjestu prezentirana vrijedna djela stranih autora iz fundusa Moderne galerije, koja se ne izlažu u stalnom postavu. Izložba je bila koncipirana u dvije tematske cjeline. Autorica stručne cje-

7. Izložba *Rudolf Valdec (1872. – 1929.),* Studio Moderne galerije »Josip Račić«, Zagreb, 4. 2.–2. 03. 2014. – detalj postava izložbe

Detail from the exhibition entitled, Rudolf Valdec (1872-1929), *Josip Račić Modern Gallery Studio, Zagreb, 4 February – 2 March 2014*

line *Strani kipari iz fundusa Moderne galerije,* Đurđa Petravić, detaljno je obradila 11 djela i osam europskih umjetnika od druge polovine 18. do prve polovine 20. stoljeća. U tematskoj cjelini *Strani medaljeri iz fundusa Moderne galerije* autorica Tatijana Gareljić odabrala je i obradila 45 stranih medaljera predstavljenih s 50 medaljerskih djela tematski vezanih uz Hrvatsku. Od baroka 17. i 18. stoljeća, preko neoklasicizma i francuskog *empire-a* prve polovine 19. stoljeća, do brojnih djela nastalih od polovine 19. do početka 20. stoljeća dostojanstveno je predstavljen srednjoeuropski historicistički stil. Medaljerska ostvarenja prve polovine 20. stoljeća, obogaćena novom formom plakete, karakterizira umjetnički stil secesije, *art décoa* i suvremeno koncipiran izričaj. Djela stranih majstora svojom su likovnom izvrsnošću relevantno predstavila europsko umjetničko stvaralaštvo od kraja 17. do polovine 20. stoljeća (sl. 8).

U povodu 75. obljetnice smrti umjetnika Roberta Frangeša-Mihanovića Moderna galerija u Zagrebu je 2015. godine priredila studijsku izložbu iz vlastitog fundusa s odabranim djelima tog velikog hrvatskog kipara i medaljera. Umjetnik je predstavljen s 11 skulptura studijskog karaktera i salonskog formata, dva akvarela i 18 medaljerskih radova nastalih u razdoblju od 1895. do 1939. godine. To je raspon od vrijednih studenskih ostvarenja hrvatske moderne do djela nastalih pred sam kraj umjetnikova života. Prvo razdoblje stvaralaštva Roberta Frangeša-Mihanovića (1893. – 1914.) obilježava sinergija secesijskih, simbolističkih i impresionističkih stilskih odlika, a započinje sa studenskim djelima i traje

8. Izložba *Strani kipari i medaljeri*, Studio Moderne galerije »Josip Račić«, Zagreb, 18. 12. 2014.–4. 1. 2015. – detalj postava izložbe

Detail from the exhibition entitled, Foreign Sculptors and Medallists*, Josip Račić Modern Gallery Studio, Zagreb, 18 December 2014 -- 4 January 2015*

do njegova *ratnog ciklusa.* Uz svoj prvi portret *Rimljanin* (1893.), Robert Frangeš-Mihanović iste godine u kararskom kamenu oblikuje bistu *Sveti Dominik* s naturalističkim i realističkim karakteristikama. Godine 1895. u bronci oblikuje plitko poprsje hrvatskog skladatelja *Vatroslava Lisinskoga*. *Glava filozofa* iz 1897. je studija mislitelja pognute glave, oslonjene na ruku s dinamično oblikovanim licem, kosom i vratom. Pod istu kategoriju može se svesti i poprsje *Moja majka* iz 1904. Na samom početku svog kiparskog djelovanja, 1893. godine, uz portretna poprsja, Frangeš oblikuje snažnu figuru *Savijač željeza /Atlet* uz poštivanje svih akademskih normi. Prilikom studijskog boravka u Parizu 1900. godine umjetnik daje lijevati *Sv. Ljudevita*, kojega je naručio austrijski nadvojvoda Leopold Salvator. Te kompaktne i snažne muške statuete potvrđuju Roberta Frangeša–Mihanovića kao vještog oblikovatelja pojedinačnih figura. U prikazivanju ženskih aktova (*Sadilica,* 1914.), umjetnik se vodi lirskim izričajem. Umješnost različitog oblikovanja istih i sličnih motiva uočljiva je na brojnim animalističkim djelima, gdje su glavni protagonisti domaće životinje, bilo da su prikazane kao rasni primjerci svoje vrste ili su dio figuralnih kompozicija (*Puran,* 1904.; *Otmica Europe*, 1907.; *Bijeg u Egipat*, 1914.). Dva akvarela *Skica kokota i kokoši* iz 1898. prethode motivu *Kokota i kokice* realiziranom 1904. godine kao plaketa izuzetno dinamične i asocijativne modelacije. Za vrijeme Prvog svjetskog rata Robert Frangeš-Mihanović u Umjetničkoj grupi na tali-

9. Izložba *Robert Frangeš–Mihanović (1872. –1940.)*, Studio Moderne galerije »Josip Račić«, Zagreb, 15. 1.–01. 2. 2015. – detalj postava izložbe

Detail from the exhibition entitled, Robert Frangeš–Mihanović (1872-1940), *Josip Račić Modern Gallery Studio, Zagreb, 15 January – 1 February 2015*

janskoj bojišnici (1915. – 1918.) modelira ratne prizore (*Na straži*). Na ratni ciklus kronološki se od 1917. do 1922. nastavlja tzv. *jugoslavenski ciklus* (*Vade*). Mada ne nude inovativna i svježa likovna rješenja, navedeni *ratni* i *jugoslavenski* ciklusi simboličkog sadržaja upotpunjavaju vrijednost cjelokupnog kiparova opusa. Frangešove medalje i plakete s figuralnim i animalističkim motivima (*Bik Herkul*, 1899. i *Puran*, 1904.; *Vinogradari*, 1900. i *Kopač*, 1906.) označile su početak hrvatskog modernog medaljerstva, a njegove spomenice u Europi su odmah prepoznate kao djela vrhunske vrijednosti. Na izložbi je prezentirano 18 medalja i plaketa s temama iz gospodarskog i sportskog života, kao i plakete slobodne modelacije. Između portretiranih povijesnih ličnosti ističu se plakete *Iso Kršnjavi* (1902.) i *Kralj Tomislav* (1939.). Robert Frangeš-Mihanović u svojim je djelima sintetizirao impresionističke, secesijske i simboličke likovne izričaje. Po načinu izvedbe i osjećaju za materijal, prvenstveno za broncu, te po slikarskom shvaćanju reljefa, ubraja se u najbolje europske umjetnike svojega vremena. To se najbolje iščitava iz njegovih plaketa i medalja kojima je stekao svjetsku slavu. Mada malobrojni, medaljerski radovi hrvatskoga kipara predstavljaju kao autentičnoga tumača i nositelja onodobnih najaktualnijih europskih likovnih procesa i zbivanja (sl. 9).

Izložba *Rudolf Spiegler* (1885. -1980.) priređena je 2016. godine u povodu 130. godišnjice rođenja i 35. godišnjice smrti tog hrvatskog zapo-

10. Izložba *Rudolf Spiegler (1885. -1980.)*, Studio Moderne galerije »Josip Račić«, Zagreb, 22. 12. 2015. – 24. 1. 2016. – detalj postava izložbe

Detail from the exhibition entitled, Rudolf Spiegler (1885-1980), *Josip Račić Modern Gallery Studio, Zagreb, 22 December 2015 – 24 January 2016*

stavljenog kipara. Za studijsku izložbu odabrana su 24 medaljerska djela nastala u prvom razdoblju kiparova stvaralaštva, od završetka Akademije 1911. do 1935. godine. Rudolf Spiegler oblikuje figurativne kompozicije likova iz hrvatske povijesti s temom iz vojničkog života koje odlikuje dinamičnost i zamjetna plastična izvedba u polureljefu (*Zrinski i Frankopan*, *Barun Trenk, Hrvatski domobrani,* 1916.). Smisao za preglednu kompoziciju te minucioznu i suptilnu izvedbu odlika je njegovih djela s alegorijskom (*Svesokolski slet u Zagrebu*, 1911.; *Umjetnost,* oko 1915.) i sakralnom i tematikom (*Madona s djetetom*, *Pietà / Oplakivanje Krista*, 1933.) kao i onih s prizorima iz svakodnevnog života (*Izložba stoke u Zagrebu*, 1933.). Portretne medalje i plakete karakterizira objektivnost i realističnost, a među njima se ističu brojne povijesne i istaknute ličnosti (*Barun Trenk*, 1916.; *Matija Gubec*, oko 1930.; *Arhitekt Vjekoslav Heinzel*, 1923.; *Vladko Bartulić*, 1933.; *T. G. Masaryk*, 1935.). Spieglerova medaljerska djela uglavnom su jednostrana. Na njima je eksperimentirao kreativno i stilski, a motiv mu je ljudski lik, portret i akt, kao i animalistički motivi u kompozicijama. Njegove figuralne kompozicije i portretne spomenice ukazuju na umjetnika koji je u prvim desetljećima umjetničkog stvaralaštva dobro svladao sve aktualne stilske pravce i načine oblikovanja, od impresionističkih dinamičnih vrijednosti, zaobljene secesijske stilizacije do istaknutih volumena *art decoa* i realističkih portreta (sl. 10).

Na dvadesetu obljetnicu osnivanja usmjerenja male plastike i medaljerstva na Kiparskom odjelu Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu,

11. Izložba *Hrvatska suvremena medalja*, Studio Moderne galerije »Josip Račić«, Zagreb, 1.12.–15. 12. 2016. (produžena do 8. 1. 2017.) – detalj postava izložbe

Detail from the exhibition entitled, Contemporary Croatian Medal*, Josip Račić Modern Gallery Studio, Zagreb, 1-15 December 2016 (extended until 8 January 2017)*

i nakon skoro tri desetljeća izložbe suvremenih medaljera u Zagrebu, Moderna galerija je na izložbi *Hrvatska suvremena medalja* 2016. godine prezentirala recentna ostvarenja hrvatskih medaljera, na kojoj je sudjelovalo 26 hrvatskih medaljera svih naraštaja sa 67 radova nastalih od 1990. do danas. Izložba je pokazala kako suvremena hrvatska medaljerska umjetnost ne zaostaje za globalnim kretanjima u vizualnim umjetnostima. Uobičajeno shvaćanje medalje, njezino lice i naličje, sadržaj i smisao u kulturno-povijesnom kontekstu opstaje i danas, ali ona postaje i nešto potpuno novo i drugačije. Apsorbira najnovije umjetničke trendove i umjetnicima omogućuje iskazivanje vlastitog doživljavanja svijeta i stavova prema suvremenim i univerzalnim ljudskim temama preko najrazličitijih oblikovnih sredstava i materijala. Izložba je omogućila uvid u raznovrstan i dinamičan svijet raznoliko koncipiranih i oblikovanih djela suvremenog hrvatskog medaljerstva visokog likovnog dosega (sl. 11).

Donacija djela umjetnika *Dalibora Paraća*, kojega se smatra jednim od najvećih hrvatskih slikara mediteranskog pejzaža, ali i ženskog akta u pejzažu, omogućila je 2017. godine izložbu iz njegove ostavštine, dajući presjek svih stilskih faza, od prve polovine pedesetih godina 20. stoljeća do zadnjih slika iz 2004. godine. Odabir djela iz donacije napravile su kustosice Iva Körbler za slike i Tatijana Gareljić za medalje. Dio izložbe, posvećen Paraćevom medaljerskom opusu, nastalom od 1999. do 2003. godine, s odabrana 42 medaljerska djela, svojevrsni je umjetnikov amblemski memento umjetniku značajnih osoba, koje su ga nadahnule za

12. Izložba *Dalibor Parać – Donacija Modernoj galeriji*, Moderna galerija (I. kat, dvorane III. – XI.), Zagreb, 18. 5.–18. 6. 2017. – detalj postava izložbe s medaljerskim djelima Dalibora Paraća

Dalibor Parać's medals, detail from the exhibition entitled, Dalibor Parać – Donation to the Modern Gallery*, Modern Gallery (1st floor, rooms III-XI), Zagreb, 18 May – 18 June 2017*

suvereno proširenje likovnog izričaja i radoznalo posezanje za novim medijem u posljednjem desetljeću umjetnikova djelovanja (sl. 12).

Na izložbi *Frano Kršinić* priređenoj 2017. godine, u povodu 120. obljetnice rođenja i 35. godišnjice kiparove smrti, prezentirano je javnosti 17 od 26 kiparskih i 4 od 14 medaljerskih djela nastalih od 1924. do 1970. godine, o kojima skrbi Moderna galerija. Kršinićev opus prikazan na toj izložbi sadrži reljefe, portrete i figuralne kompozicije izvedene u terakoti, bronci, kamenu i mramoru, a ženski aktovi klesani suptilno u mramoru, po čistoj ljepoti oblika i površine, najbolja su djela te vrste u našoj umjetnosti. Kršinić je na moderan način obnovio staru mediteransku tradiciju rada u kamenu, sjedinjujući visoku zanatsku kulturu oblikovanja s neposrednim shvaćanjem suštine stvari u kojemu dominira lirična osjetilnost, lakoća diskretnih pokreta i blagost opće atmosfere djela (sl. 13).

Izložbom *Robert Jean Ivanović,* organiziranom 2018. godine u povodu 50. godišnjice kiparove smrti, prezentirano je 11 kiparskih ostvarenja tog nedovoljno prepoznatog umjetnika razvijenih estetskih postignuća, čija su djela sastavnica hrvatske moderne umjetnosti. Većinom su to djela komorne plastike iz najaktivnijeg razdoblja kiparova stvaralaštva, nastala od 1914. do 1940. godine. Djela portretne plastike i ženskih aktova oblikovana su kao skulpture ili reljefi, a izvedena su u raznim tehnikama i materijalima kao što su mramor, bronca, terakota i gips. Mekom modelacijom oblikovao je aktove, torza i figure u duhu secesije, simbolizma i impresionizma. Dobra realistička karakterizacija

13. Izložba *Frano Kršinić*, Studio Moderne galerije »Josip Račić«, Zagreb, 19. 12. 2017. – 25. 2. 2018. – detalj postava izložbe

Detail from the exhibition entitled, Frano Kršinić*, Josip Račić Modern Gallery Studio, Zagreb, 19 December 2017 – 25 February 2018*

14. Izložba *Robert Jean Ivanović*, Studio Moderne galerije »Josip Račić«, Zagreb, 19. 07. – 19. 08. 2018. – detalj postava izložbe

Detail from the exhibition entitled, Robert Jean Ivanović*, Josip Račić Modern Gallery Studio, Zagreb, 19 July – 19 August 2018*

likova primjetna je na njegovoj portretnoj plastici. Popratni dio izložbe je arhivska građa, dar gospodina Igora Magića Modernoj galeriji 2017. godine, s fotodokumentacijom nerealiziranih spomeničkih i izgubljenih kiparovih djela, fotografijama iz umjetnikova atelijera kao i osobnih fotografija i dokumenata Roberta Jeana Ivanovića, koji upotpunjavaju sliku o umjetniku i razdoblju u kojem je živio i stvarao (sl. 14).

Presjek desetogodišnje skulptorske izlagačke realizacije u okvirima fundusa i izložbenog prostora Moderne galerije ukazuje na pozitivnu

izložbenu praksu kojom je omogućen raznovrstan uvid u muzejsku djelatnost i različite aspekte prezentacije pojedinih umjetnika ili tematski predstavljenih cjelina temeljenih na razrađenim koncepcijama aktualne muzejske prakse.

LITERATURA

Gareljić, Tatijana. Zaboravljeni medaljer Ivan Jeger: Moderna galerija, 12. -29. ožujka 2009. Zagreb : Moderna galerija, 2009.

Gareljić, Tatijana. Zbirka medalja i plaketa inž. Dragutina Mandla: Moderna galerija, 30. travnja -18. svibnja 2009. Zagreb : Moderna galerija, 2009.

Gareljić, Tatijana. Zagrebački kovničari i graveri: Studio Moderne galerije »Josip Račić«, 30. studenoga -13. prosinca 2010. Zagreb : Moderna galerija, 2010.

Gareljić, Tatijana. Ivo Kerdić: 130. obljetnica rođenja: Moderna galerija, 19. svibnja – 26. lipnja 2011. Zagreb : Moderna galerija, 2011.

Gareljić, Tatijana. Grga Antunac: Medalje i plakete iz fundusa Moderne galerije: Moderna galerija, 11. – 28. listopada 2012. Zagreb : Moderna galerija, 2012.

Gareljić, Tatijana. Sajmene spomenice od polovine 19. do polovine 20. stoljeća iz Zbirke medalja i plaketa Moderne galerije. // Obol: Glasilo Hrvatskog numizmatičkog društva, 64 (2012.) / Zagreb, 2012., 26-34.

Gareljić, Tatijana. Hommage Mila Wod: Medaljerke iz fundusa Moderne galerije: Studio Moderne galerije »Josip Račić«, 14.–28. studenoga 2013. Zagreb : Moderna galerija, 2013.

Gareljić, Tatijana. Rudolf Valdec (1872. – 1929.): u povodu 85. obljetnice kiparove smrti: Studio Moderne galerije »Josip Račić«, 4. veljače – 2. ožujka 2014. Zagreb : Moderna galerija, 2014.

Gareljić, Tatijana; Đurđa Petravić. Strani kipari i medaljeri iz fundusa Moderne galerije: Studio Moderne galerije »Josip Račić«, 18. prosinca 2014. – 4. siječnja 2015. Zagreb : Moderna galerija, 2015., 24-54.

Gareljić, Tatijana. Robert Frangeš-Mihanović (1872. – 1940.): u povodu 75. obljetnice kiparove smrti: Studio Moderne galerije »Josip Račić«, 15. siječnja 2014.–1. siječnja 2015. Zagreb : Moderna galerija, 2015.

Gareljić, Tatijana. Rudolf Spiegler (1885. – 1980.): u povodu 130. obljetnice kiparova rođenja: Studio Moderne galerije »Josip Račić«, 22. prosinca 2015. – 24. siječnja 2016. Zagreb : Moderna galerija, 2015.

Gareljić, Tatijana. Izložba Hrvatska suvremena medalja: Studio Moderne galerije »Josip Račić«, 1.–15. prosinca 2016. Zagreb : Moderna galerija, 2016.

Gareljić, Tatijana; Iva Körbler. Dalibor Parać: Donacija Modernoj galeriji: Moderna galerija, 18. svibnja -18. lipnja 2017. Zagreb : Moderna galerija, 2017., 68-80.

Gareljić, Tatijana. Frano Kršinić (1897. – 1982.): Izložba u povodu 120. obljetnice rođenja i 35. godišnjice kiparove smrti: Studio Moderne galerije »Josip Račić«, 19. prosinca 2017. – 28. siječnja 2018. Zagreb : Moderna galerija, 2017.

Gareljić, Tatijana. Robert Jean Ivanović: Izložba u povodu 150. godišnjice smrti hrvatskog kipara: Studio Moderne galerije »Josip Račić«, 19. srpnja – 19. kolovoza 2018. Zagreb : Moderna galerija, 2018.

FOTOGRAFIJE

Goran Vranić

SAŽETAK

Na zasebnim izložbama temeljenim na Zbirci medalja i plaketa inž. Dragutina Mandla (2009.) prezentirano je djelovanje zagrebačkih kovničara i medaljera od sredine 19. do polovine 20. stoljeća kao bitna sastavnica hrvatske medaljerske povijesti (2010.), te djela stranih medaljera vezanih uz Hrvatsku, nastala u širokom vremenskom i stilskom razdoblju od 17. do polovine 20. stoljeća (2015.). Tim tematskim izložbama ta su djela prvi put bila prezentirana javnosti. Nakon skoro četiri desetljeća neobrađenosti izuzetno vrijedne Zbirke Mandl, crpeći cjelovite i stručno obrađene resurse kolekcije, realizirano je niz izložbi u proteklom desetljeću, kojima je Moderna galerija predstavila i valorizirala zaboravljene ili zapostavljene kipare i kiparice s respektabilnim medaljerskim opusima, kao što su Ivan Jeger (2009.), Grga Antunac (2012.), Rudolf Spiegler (2016.), Robert Jean Ivanović (2018.), te prve hrvatske medaljerke – Hermina Ferić, Mila Wod, Iva Simonović i Dada Janda (2013.). Među njima su i velikani hrvatske kiparske umjetnosti kao što su: Ivo Kerdić (2011.), Rudolf Valdec (2014.), Robert Frangeš–Mihanović (2015.) i Frano Kršinić (2017.). Povod priređivanju izložbi je obilježavanje jubilarnih godišnjica iz života pojedinih umjetnika ili samog kolekcionara, inž. Dragutina Mandla (2009.), kao i predstavljanje recentnih donacija (*Hrvatska suvremena medalja,* 2016., *Dalibor Parać*, 2017.).
Povremenim izložbama iz Zbirke kiparstva, medalja i plaketa, ponekad u dijelu stalnog postava, a najčešće studijskim izložbama priređenima u Studiju Moderne galerije »Josip Račić«, uz prezentaciju, obradu djela i valorizaciju pojedinih umjetnika, upoznali smo i upoznajemo javnost s raznolikostima i specifičnostima muzejske djelatnosti Moderne galerije zasnovane na bogatstvu njenog fundusa.

Summary

PRESENTATION OF SCULPTURES, MEDALS, AND PLAQUES FROM THE MODERN GALLERY HOLDINGS AT TEMPORARY EXHIBITIONS (2009-2018)

Tatijana Gareljić
Modern Gallery, Zagreb

*Exhibitions based on Dragutin Mandl's Collection of Medals and Plaques (2009) presented, for the first time, the works of Zagreb minters and medallists from the mid 19th century to mid 20th century as an important segment of the Croatian medallist history (2010) as well as foreign medallists' work related to Croatia and dating from the broad time and stylistic period from the 17th century to mid 20th century (2015). After nearly four decades of the exceptionally valuable Mandl Collection remaining unprocessed, a series of exhibitions was staged in the past decade drawing information from the comprehensive and professionally processed collection resources, in which the Modern Gallery presented and valorised the forgotten or neglected sculptors and sculptresses with respectable medallist opuses, such as Ivan Jeger (2009), Grga Antunac (2012), Rudolf Spiegler (2016), Robert Jean Ivanović (2018), and the first Croatian female medallists – Hermina Ferić, Mila Wod, Iva Simonović, and Dada Janda (2013). The list includes giants of Croatian sculptural art, such as Ivo Kerdić (2011), Rudolf Valdec (2014), Robert Frangeš–Mihanović (2015), and Frano Kršinić (2017). The exhibitions were organized in observation of anniversaries from the lives of the artists as well as the collector, Dragutin Mandl (2009), as well as to present recent donations (*Contemporary Croatian Medal*, 2016, Dalibor Parać, 2017).*

The temporary exhibitions of items from the Collection of Sculpture, Medals, and Plaques, which are staged as parts of the permanent exhibit but more frequently as studio exhibitions at Josip Račić Modern Gallery Studio, have not only presented the works of certain artists but also the processing of the works and valorisation of the artists, as well as introduced the public to the various and specific activities conducted by the employees of the Modern Gallery and based on the wealth of its holdings.

Key words: Modern Gallery, Mandl Collection, sculpture, medal, plaque, exhibition

UDK: 73 Kožarić, I.

Atelijer Kožarić, radni prostor kipara u stalnom postavu Muzeja

Radmila Iva Janković
Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb
Izvorni znanstveni rad

Izlaganje je posvećeno rijetkom primjeru dislociranja čitavog sadržaja ateljea Ivana Kožarića u institucionalni kontekst. Atelijer Kožarić broji nešto više od 6.000 eksponata i danas predstavlja važan punkt u stalnom postavu Muzeja suvremene umjetnosti. Izlaganje umjetnikova privatnog radnog prostora u instituciji muzeja, inverzni je, očuđujući postupak koji demistificira autonomni prostor stvaranja i istodobno intimizira javni prostor izlaganja. Pitanje koje se postavlja jest: je li muzealizacijom nečega što se tome opire moguće sačuvati dinamičnu komponentu tog transformativnog prostora?

Ključne riječi: atelje, dislokacija, hrpa, anti-arhiva, procesualanost, transformativni procesi, muzealizacija

U procesu institucionalne muzealizacije atelja u Europi, koji je započeo krajem 19. stoljeća i intenzivno se nastavio u 20. stoljeću, vrlo je malo primjera premještanja cjelovitog sadržaja ateljea na neko drugo mjesto. Institucionalizacije umjetničkih ateljea najčešće se odvijaju *in situ*.[1] Jedan od rijetkih, a ujedno i najpoznatijih primjera potpune dislokacije, premještanje je ateljea pionira moderne umjetnosti, glasovitog skulptora Constantina Brancusija (1876. – 1857.), koji je pred kraj života, 1957., svoj atelje poklonio Francuskoj (sl. 2). Nekada se nalazio, kao i ateljei mnogih danas slavnih umjetnika poslijeratne Francuske, na Montparnasse-u, u nezamjetnoj uličici Impasse Ronsin.[2] Umjetnikova jedina želja bila je da se u budućnosti sačuva pomno osmišljen raspored njegovih djela. Nakon prvobitnog smještaja u izložbenom prostoru Palais de Tokyo 1962., gdje

1 Pintarić, Snježana. Muzealizacija umjetničkih ateljea : Pregled hrvatskih institucionalnih iskustava. // Zbornik 3. kongresa muzealaca / urednice Milvana Arko-Pijevac i Slađana Latinović. Opatija : Hrvatsko muzejsko društvo, 2017., str. 58 – 64.

2 McAuley, James. The Artists and Their Alley, in Postwar France. // The New York Time / New York, Sept. 22, 2016. Dostupno na: https://www.nytimes.com/2016/09/22/t-magazine/art/impasse-ronsin-artists-montparnasse-constantin-brancusi.html [Preuzeto: 20.12.2018]

1. Atelijer Kožarić, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb (foto: Boris Cvjetanović)
Kožarić Studio, Museum of Contemporary Art, Zagreb (photo: Boris Cvjetanović)

je Atelier Brancusi tek djelomično rekonstruiran, njegova točna replika sagrađena je 1977. godine, nasuprot Centru Georges Pompidou, no nakon poplave 1990. taj je prostor zatvoren za javnost. Ponovno je rekonstruiran 1997. prema projektu talijanskog arhitekta Renza Piana. Iako se nije posve striktno držao izvornog izgleda kontemplativnog ateljea u ulici Impasse Ronsin, arhitekt je nastojao prenijeti osebujnu atmosferu izoliranog ambijenta zaštićenog od vreve ulice, koji posjetitelji danas mogu promatrati kroz staklene zidove zatvorenog unutrašnjeg vrta.[3] U vrijeme kada prestaje stvarati, početkom 1950-ih, Brancusi se strastveno posvećuje traženju savršenog odnosa između prostora i skulptura, čak do te mjere da je prodana djela nadomještao istim odljevom kako se ne bi narušila postignuta harmonija. To se odnosi i na ručno izrađeni namještaj, kao i na radni pribor koji uredno razmješta na zidu ateljea.[4]

3 Brancusi's Studio. Dostupno na: https://www.centrepompidou.fr/en/Collections/Brancusi-s-Studio [Preuzeto: 20.12.2018]

4 Cain, Abigail. How Constantin Brancusi Turned Paris's Impasse Ronsin into a Haven for Artists. // Magazine Arts / New York, Nov 2, 2016. Dostupno na: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-how-brancusi-turned-one-paris-alleyway-into-a-haven-for-artists [Preuzeto: 20.12.2018]

2. L'Atelier Brancusi, Centre Pompidou, Pariz (foto: Ž. Vijatović)
Brancusi Studio, Centre Pompidou (foto: Ž. Vijatović)

Za razliku od jednom pronađenog rasporeda stvari koji je smatrao idealnim, a koji i danas, nakon više od pedeset godina, možemo promatrati kroz staklene zidove Ateliera Brancusi, »slučaj« Atelijera Kožarić gotovo je posve suprotan.

Razlozi zbog kojih je radni prostor Ivana Kožarića (1921.) prepoznat u svojoj cjelovitosti imanentni su samoj naravi njegova stvaralaštva i radnih procesa, čija je specifičnost prepoznata još u prvom razdoblju njegova stvaralaštva koje se, poštujući impuls kreativnosti, opiralo petrificiranju u jednom pronađenom, prepoznatljivom stilu. Iako je u početcima njegova djelovanja glavna tema ljudska figura, vrlo brzo počinje eksperimentirati s apstraktnim formama (*Osjećaj cjeline* 1953./54.), no odbija definirati svoj stil bilo u figuraciji ili apstrakciji, dvjema dominantnim strujama toga vremena. Još u vrijeme boravka u Parizu, gdje je sredinom 1950-ih bio na stipendiji, prije nego se priključio neformalnoj skupini *Gorgona*, počinje sažimati skulpturalni izraz, istražuje mogućnosti materijalizacije fluidnog i nematerijalnog (*Bljesak*, 1955., *Isječak rijeke*, 1959.), te negativnu formu (*Unutarnje oči*, 1959./1960.), što će u gorgonaškom razdoblju kulminirati u ciklusu *Oblici prostora* kojima materijalizira prazni prostor među stvarima. Od kraja 1960-ih Kožarić se posve uklapa u maticu tzv. *Nove umjetničke prakse*, likovnog izričaja

u kojem su pod zajedničkim nazivnikom objedinjene sve progresivne pojave tog vremena, poput konceptualne umjetnosti, analitičkih ili elementarnih praksi, performansa ili intervencija u urbanom prostoru. Kožarićev pristup ni tada nije jednostran. Na autentičan način istražuje nove izražajne mogućnosti i paralelno se, bez predrasuda, vraća klasičnim medijima, uspijevajući uvijek zadržati svježinu izraza te time osigurati epitete suverenosti i suvremenosti.

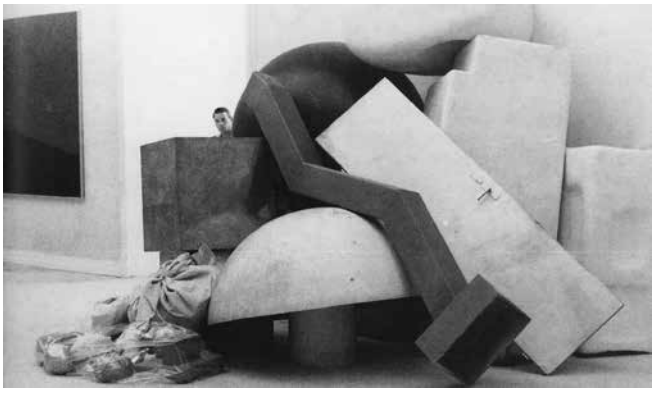
Još 1955. Radoslav Putar u svom prvom tekstu o ranim djelima Ivana Kožarića primjećuje kako »ono što Kožarić izlaže i nisu *rješenja* i *realizacije* u nekom normalnom i uobičajenom smislu te riječi. Ili točnije: veći dio njegovih eksponata to nije, a vrlo je mali broj samo relativno *riješen* i *ostvaren*. Ipak, i u tome je paradoksalnost čitavog slučaja: nisu to zbunjena lutanja. Prije svega Kožarićeve su figure i portreti žive, vrlo svježe i gotovo ničim poučene manifestacije skulptorskog senzibiliteta (…).«[5] Sličnu poetsku impresiju prenio je i književnik Slavko Mihalić 1962. nakon posjete Kožarićevom ateljeu koji se u to doba još nalazio u Novoj Vesi: »Tako se i meni učinilo da ovdje primjećujem pomicanje Kožarićevih skulptura koje će on tek oblikovati. Ili će u ih u jednoj višoj raskoši ostaviti nedodirnute, puštajući da odlaze poput vode«.[6]

Procesualnost kao aktivna supstanca njegova stvaranja, što će uvelike, osobito od 1970-ih godina obilježiti i sam radni prostor u kojemu djela nastaju, očituje se ne samo kao uobičajeni tijek radnih procesa, nego i kao artikulirani umjetnički stav koji je ostao zabilježen u jezgrovitim iskazima umjetnika,[7] a manifestirat će se kao poriv za neprestanim istraživanjem (»Moja je dužnost da eksperimentiram i da napravim najbolje što mogu; neka sve ostane otvoreno!«), zauzimanjem pozicije neslaganja sa samim sobom i potrebom za svakodnevnim započinjanjem iz početka (»Treba zadržati kontinuitet neslaganja sa samim sobom. Uspjeh je nešto najgore što se čovjeku može dogoditi«), propitivanjem same prirode umjetnosti (»Umjetnost uvijek izmiče. Umjetnost je uvijek nešto drugo«), kao i u radikalnim gestama negiranja vlastite prošlosti u korist onoga što tek treba nastati. Potonji stav otjelovljen je manifestnim radom *Hrpa*, skulpturalnim ansamblom koji 1976. izlaže na Venecijanskom bijenalu. Autonomne forme njegovih *Oblika prostora*, u sebe zatvoreni drveni i zlatni kubusi, vrata ateljea, mekani tkaneni zavežlji (»pinkleci«), te

5 Putar, Radoslav. Plastična intuicija Ivana Kožarića. // Radoslav Putar: Likovne kritike, studije i zapisi 1950. – 1960. / uredila Ljiljana Kolešnik. Zagreb : Institut za povijest umjetnosti i AICA., 1998., 193–195, 193.

6 Mihalić, Slavko. Posjet kiparu. // Telegram, 116 / III / Zagreb, 1962., 12.

7 Kožarić, Ivan. Silna tišina. // Quorum, 2 (1992.) / Zagreb, 1992., 130–138.



3. *Hrpa*, 1976. (foto: arhiva MSU)
The Heap*, 1976* (photo: MSU archive)

4. *Spontana skulptura*, 1978. (foto: B. Cvjetanović)
Spontaneous Sculpture*, 1978 (photo: B. Cvjetanović)*

jedna prozirna plastična vrećica s vlastitim mikro-kaosom skulpturalnih oblika, izloženi su bez hijerarhije, neposredno na tlu, kao gradbeni materijal za hrpu[8] (sl. 3).

Alkemija nasumičnih spojeva prisutna je i u kreiranju samih radova, prije i nakon *Hrpe* u tzv. *Spontanim skulpturama*, kao i asamblažima sačinjenim od odbačenih, nefunkcionalnih predmeta – drvenih greda, žice, ostataka tkanine, ambalaže kućanskih aparata, pletenih košara i sl. Ono što je u nekom trenutku bilo ostatak, idućom gestom umjetnika postaje gradbenim elementom, dok jednom zgotovljena djela katkad postaju dijelovima nekih novih cjelina (sl. 4). U kreativnom neredu koji je vladao njegovim radnim prostorom pojedina djela znala su se naći u hrpama zajedno s radnim materijalima i alatima, potpuno lišena svake autonomije. O tome posredno svjedoči kustos i ravnatelj muzeja MuHKA u Antwerpenu Bart de Baere kada u filmu o Atelijeru Kožarić opisuje svoj prvi doživljaj susreta s njegovim ateljeom u Medulićevoj ulici: »Pozvonio sam na vrata i ugledao veliku

8 Janković, Radmila Iva. The World Passes Through Kožarić. // Ivan Kožarić : Freedom Is a Rare Bird / Editors Patrizia Dander, Radmila Iva Janković. Münich : Haus der Kunst : Verlag der Buchhandlung : Walther König, 2013., 26–38, 34.

5. Atelje Ivana Kožarića u Medulićevoj 12, 1990. (foto: B. Cvjetanović)
Ivan Kožarić's studio in 12 Medulićeva Street, Zagreb, 1990 (photo: B. Cvjetanović)

hrpu usred ateljea. Ali...sve što bih uzeo iz te hrpe i stavio na postament, bio je divan umjetnički rad. To je slika koju nikad neću zaboraviti«[9] (sl. 5).

Ako atelje umjetnika promatramo u kontekstu pojma arhiva, Kožarićev radikalan anti-arhivski pristup nemoguće je razumjeti bez poznavanja promjena koje su se dogodile u umjetnosti početkom 20. stoljeća pojavom dadaističkih montažnih postupaka (kolaža, asamblaža, fotomontaže) kao manifestacija otpora ideji arhive i »pozivanju na red« u destruktivnom kontekstu 1. svjetskog rata.[10] Uzimajući u obzir potencijal slučaja i kaosa, Kožarić otvara prostor tehnikama *fluxusa* – transformativnim pretvor-

9 Atelijer Kožarić / režija Gordana Brzović, DVD-ROM. Zagreb : Muzej suvremene umjetnosti, 2009.

10 Spieker, Sven. Introduction. // The Big Archive : the Art from Bureaucracy / editor Sven Spieker. Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 2009, 1-17, 8.

bama materije u energiju, dok sam prostor stvaranja postaje deponij za odlaganje materijalnih ostataka stvaralačkog procesa.[11] Kao jedan od najpoznatijih transformativnih postupaka često se ističe onaj iz 1971., kada umjetnička djela, uporabne predmete i dijelove namještaja u ateljeu prekriva zlatnom bojom.

Razmatrajući Atelijer Kožarić u kontekstu arhive, kustos Marco Scottini tvrdi kako je taj model prikladan, ali u drugačijem smislu, budući da u tom prostoru apsolutne imanencije, koji naziva »anarhivom« ili »neposlušnom arhivom«, ne baratamo samo kolekcijom znakova koje je potrebno sačuvati i interpretirati nego i kolekcijom umjetničkih praksi koje je moguće i potrebno povezivati uvijek na neki novi, drugačiji način.[12]

Ipak, ključno značenje za interpretaciju Kožarićeva stvalaštva u smislu sagledavanja njegove cjelokupnosti imala je izložba *Atelijer Kožarić*, koju je kao voditelj Galerije Zvonimir 1993. organizirao kustos i umjetnik Antun Maračić, odlučivši se umjesto odabira pojedinačnih djela za radikalan zahvat premještanja svega u tom trenutku zatečenog u njegovu radnom prostoru, što je umjetnik prihvatio bez zadrške:

»Ideja da se izloži čitav atelijer umjetnika pokazala se«, bilježi Maraćić, »unatoč svojoj bizarnosti na prvi pogled, najjednostavnijom i najprirodnijom. Odnosno, činila se logičnom posljedicom Kožarićeva ponašanja i karaktera njegova djela. Brojne, različite njegove izjave,[13] pokrivene konkretnom produkcijom upućivale su da je takav zahvat poželjan i moguć«.[14]

No, nije bila riječ samo o izložbi, nego o osebujnom hepeningu koji se od prvoga trenutka, pa za čitava trajanja izložbe odvijao u prostoru galerije, budući da je umjetnik u svojem dislociranom, za javnost otvorenom ateljeu, nastavio stvarati (sl. 6). Kad su artefakti tek bili dopremljeni u galeriju, Kožarić je predlažio da sve ostane raspoređeno bez razmještanja, onako kako je spontano odloženo u prostoru. S vremenom, dinamika postava se mijenjala povremenim intervencijama umjetnika ili kustosa, ponekad i u interakciji s posjetiteljima. U prostoru Galerije Zvonimir, koja je znatno prostornija od umjetnikova ateljea, bilo je moguće pregledati i prvi put razvrstati golemu arhivu (oko 4000) dotad manje poznatih ili posve nepoznatih Kožarićevih crteža, koji su tom prigodom izlagani po ciklusima na zidovima Galerije.

11 Košćević, Želimir. Ivan Kožarić. Zagreb : Naklada Naprijed d.d., 1996. , 50.

12 Scottini, Marco. The Display of Immanence. // Ivan Kožarić : Freedom Is a Rare Bird / Editors Patricia Dander, Radmila Iva Janković. Münich : Haus der Kunst : Verlag der Buchhandlung : Walther König, 2013., 38 – 47.

13 A. Maračić u tom kontekstu navodi Kožarićev zapis: »Uvijek pred javnost izlazim s istinom. Ja sam gol. Ne skrivam ništa. Predajem sve ono što mi se intimno događa.«

14 Maračić, Antun. Atelijer Kožarić. // Atelijer Kožarić / Urednici Antun Maračić, Jurica Puhalović, Evelina Turković. Zagreb : IdeaImago, 1995., 13- 22,12.

Kada je Atelijer Kožarić još jednom u cijelosti, do posljednjeg artefakta, preseljen na kasselsku *Documentu 11*, 2002. godine (sl. 7), njegova ideja da se atelje izloži neotvoren, odnosno zapakiran u sanduke, nije, dakako, naišla na odobravanje glavnog izbornika Okwuija Enwezora. Izlaganje Atelijera Kožarić u sklopu koncepcije posvećene različitostima u odnosu na zapadno-europske kanone imalo je posve određeno mjesto i važnost. U središtu pozornosti bilo je preispitivanje »neizgovorenih hijerarhija«, tj. situacija u kojoj »stranci« koji su bili objekti nečijeg pogleda sada uzvraćaju pogled.[15]

U prostoru nekadašnje kasselske pivnice djela su, osim na podu i zidu, izlagana većinom na jednostavnim drvenim stolovima kao i ranije – prema načelu slučaja. Postav koji je u suradnji s umjetnikom realizirao Antun Maračić strukturiran je, u odnosu na promjenjive situacije u Galeriji Zvonimir na »izložbeniji« način, u smislu prilagođavanja prostoru kroz koji neprekidno prolazi na stotine posjetitelja. Usprkos tome što se postav nije mijenjao kao pri prvoj dislokaciji u Galeriji Zvonimir, gdje je umjetnik svakodnevno boravio i stvarao, percipiran je na isti način, kao anti-arhiva podložna uvijek novim mogućnostima re-arhiviranja (sl. 8).

Analizirajući koncepciju *Documente 11* u odnosu na jednu od glavnih teza kustosa Okwui Enwezora, koji kroz *Documentu* propituje pojam izložbe kao sustava znanja, Katja Hoffmann, autorica knjige posvećene *Documenti 11*, na čijoj je naslovnici reproducirana fotografija Atelijera Kožarić, dovodi ga u vezu s instalacijama iranske umjetnice Chohreh Feyzdjou *Boutique Product of Chohreh Feyzdjou*, 1973.–1993., te švicarsko-njemačkog umjetnika Dietera Rotha *Große Tischruine*, 1970.–1998. Sva tri prostora opisuje kao vladavinu kaosa stvari u kojemu je moguće dobiti arheološki uvid u povijesnu slojevitost kao i radne procese umjetnika. No isto tako, u tim prostorima, koje opisuje kao materijalne arhive, primjećuje prisutnost »potencijalnog poremećaja stvari« budući da je fiksacija na formalnu, genealošku povijest umjetnosti relativizirana i na snazi je igra vidljivog i nevidljivog, preslagivanja i preoblikovanja predmeta.[16] Kožarićevo djelovanje, podložno dugom razdoblju promjena umjetnosti 20. stoljeća, opisuje kao posve netipični primjer budući da, za razliku od drugih primjera iz istočno-europskog bloka u razdoblju hladnoratovske politike, s jedne strane slijedi zapadne kanone, dok ih s

15 *Documenta 11*, str. 208. Dostupno na: https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta11[Preuzeto: 20.12. 2018.]

16 Hoffmann Roth, Katja. Kožarić – Feyzdjou : Werkprozesse und die Unordnung der Dinge. // Ausstellungen als Wissensordnungen : Zur Transformation des Kunstbegriffs auf der Documenta 11. Bielefeld : Transcript Verlag, 2013., 157-169.

6. Atelijer Kožarić, Galerija Zvonimir, 1993.
Kožarić Studio, Zvonimir Gallery, Zagreb, 1993

7. Ispražnjeni atelje u Medulićevoj 12, 2002. (foto: A. Maračić)
Emptied studio in 12 Medulićeva Street, Zagreb, 2002 (photo: A. Maračić)

8. Atelijer Kožarić na *Documenti 11*, Kassel, 2002. (foto: A. Maračić)
Kožarić Studio at Documenta 11*, Kassel, Germany, 2002 (photo: A. Maračić)*

druge strane posve iznevjerava samostalnim i neovisnim istraživanjima u kojima slijedi vlastite kreativne impulse. [17]

U vrijeme posljednjeg preseljenja Atelijera Kožarić, koji je 2007. Grad Zagreb u cijelosti otkupio i predao na čuvanje Muzeju suvremene umjetnosti, pojavilo se niz pitanja: na koji način prostorno organizirati raspored u kontekstu stalnog postava novoga Muzeja? Kako omogućiti sigurnost djelima u ne tako velikom prostoru prenapučenom stvarima? I konačno: kako sačuvati ne samo umjetnine nego i specifičnu atmosferu mjesta u kojemu su se neprestano odvijali transformativni procesi?

Proces inventarizacije, s kojim se susreo za vrijeme posjeta ateljeu u Medulićevoj 2007. godine, kustos Marco Scottini opisuje kao svojevrsni paradoks u smislu arhiviranja nečega što je inherentno ne-arhivsko i otporno bilo kojoj vrsti formalnih i kontekstualnih protokola: »Svi ti radovi (bez obzira na to jesu li prikupljeni ili proizvedeni, dovršeni ili tek na tragu, nevažno je) sastavljaju se počevši od načela jednake vrijednosti, uklanjanja hijerarhije, konstantne relativizacije procesa valorizacije«.[18]

Doista, početak muzealizacije nije bio jednostavan ni jednoznačan u odnosu na zadane odrednice inventarnog programa koje je nužno definirati odabirom određene kategorije, među kojima je jedna od osnovnih – vrsta predmeta. Pojedini eksponati, poput *ready made*-a *Alati,* iz 1995. (sl. 9), bili bi bez suradnje sa samim umjetnikom tijekom procesa inventariziranja, bez sumnje neispravno uvršteni u odrednicu »uporabni predmet«. To je samo jedan od mnogobrojnih primjera koje nije bilo jednostavno, a ponekad niti moguće, precizno definirati, budući da se svaki takav ili sličan primjer u kontekstu Atelijera Kožarić može smatrati (potencijalnim) *ready made*-om. Također, pojedini ansambli preneseni su u Muzej onako kako su zatečeni u Medulićevoj 12, dok su neke nove mikro-konstelacije nastajale za vrijeme samoga postava u Muzeju. Za neke pronađene predmete, bilo da su se nalazili samostalno ili u hrpi, moguće je sa sigurnošću tvrditi da su *ready made*, budući da su kao takvi izlagani i katalogizirani. Pojedini pronađeni predmeti, nedovršene ili oštećene skulpture, ili pak fragmenti nekadašnjih djela mogli su u nekom trenutku ponovno postati djelo. No, bez obzira u koju ih kategoriju svrstali, inventariziranje svakog artefakta, bilo da je riječ o dovršenom umjetničkom djelu ili nečem što je bilo na putu da to postane, u ovom je slučaju iznimno važno i jedino moguće, jer se u protivnom ne bi mogla

17 Ibid., 160 – 161.

18 Scottini, Marco. The Display of Immanence. // Ivan Kožarić : Freedom Is a Rare Bird / Editors Patricia Dander, Radmila Iva Janković. Münich : Haus der Kunst : Verlag der Buchhandlung : Walther König, 2013., 38 – 47, 43.

9. *Alati*, 1995. (foto: B. Cvjetanović)
Tools*, 1995 (photo: B. Cvjetanović)*

10. *Hrpa* u Medulićevoj 12, 2006. (foto: A. Maračić)
The Heap *in 12 Medulićeva Street, Zagreb, 2006 (photo: A. Maračić)*

sačuvati koherentnost i smisao tog alkemijskog prostora u kojemu, parafrazirajući Kožarića, smeće može postati zlato, ali i u obrnutom smislu, važna djela bivaju utopljena u hrpi (sl.10).

U jednom trenutku i sam proces muzealizacije, koji je osim inventarizacije građe podrazumijevao pripreme za siguran ulazak predmeta u Muzej, Kožarić je uspio kapitalizirati i pretvoriti u kreativnu gestu. U vrijeme kada su eksponati, nakon uobičajenih procedura čišćenja od prašine ili zračenja, privremeno bili vraćeni na police omotani beskiselinskim papirom, iznenađen učinkom bjeline neproničnih objekata, umjetnik donosi odluku da se dolaskom u Muzej, barem na neko vrijeme, sve izloži onako kako je u tom trenutku zatečeno (sl. 11a i 11b).

11a. Atelje u Medulićevoj 12, 2008. (foto: R. I. Janković)
Studio in 12 Medulićeva Street, Zagreb, 2008 (photo: R. I. Janković)

Budući da je Atelijer Kožarić otkupljen u vrijeme kad je gradnja Muzeja već bila u tijeku, prostor za njega nije bio unaprijed predviđen. Nastao je naknadnom pregradnjom, na sjecištu prostora za povremene izložbe i stalnoga postava. Po uzoru na prostor u Medulićevoj 12 arhitekt je dodao galeriju, što je spontano odredilo raspored, koji će u jednom dijelu glavnim koordinatama nalikovati izvornom ateljeu iz kojega su, osim eksponata, dopremljene police za skulpture i ostali originalni namještaj. To se razlikuje od dislokacije Ateliera Brancusi, ili pak, još radikalnije, ateljea slikara Francisa Bacona,[19] koji je u Galeriju Hugh Lane u Dublinu preseljen iz Londona u gotovo istom rasporedu svega zatečenog. Ideju kopiranja nekog od zatečenih stanja Kožarić je od samog početka odbacio kao nepotrebnu. Kao i pri prvom preseljenju u Galeriju Zvonimir i kasnije na *Documentu 11* u Kassel, glavno načelo postava temeljilo se na spontanosti i poštivanju pravila slučaja. Neki posve novi, do tada nikad isprobani rasporedi i odnosi među stvarima, događali su se u samom procesu, što je generiralo kreativnu atmosferu kojoj je

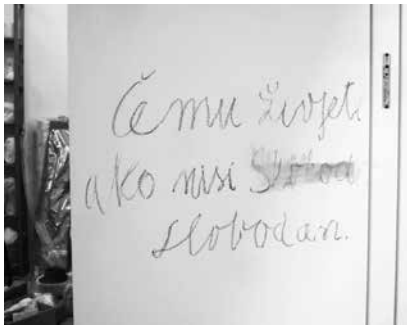
19 History of Studio Relocation, str. 208. Dostupno na: http://www.hughlane.ie/history-of-studio-relocation [Preuzeto: 20. 12. 2018.],

11b. Atelijer Kožarić, MSU, 2009. (foto: R. I. Janković)

Kožarić Studio, MSU, 2009 (photo: R. I. Janković)

12. Natpis na ulazu u Atelijer Kožarić (foto: R. I. Janković)

Inscription on the door to Kožarić Studio (photo: R. I. Janković)



uvelike doprinijela prisutnost samog umjetnika. Ipak, prostor u Muzeju umjetnik ne zacrtava linijom na zidu kojom obično obilježava poprište svojeg djelovanja[20] već na zidove pastelnim bojama ispisuje grafite: *Umjetnost uvijek izmiče*, *Umjetnost je uvijek nešto drugo*, *Dogodila se moja prošlost, Čemu živjeti ako nisi slobodan?* (sl. 12).

U razdoblju od 2009. do 2014. Ivan Kožarić povremeno posjećuje Muzej i nekom manjom ili većom intervencijom mijenja izgled postava, a mijene se povremeno nastavljaju i u drugim prigodama. Primjerice, za vrijeme održavanja najsveobuhvatnije retrospektivne izložbe u Haus der Kunst u Münchenu 2013. godine iz fundusa zbirke posuđeno je oko 450 umjetnina. No, izostanak tako velikog broja djela, među kojima su i ona antologijska, nije se pretjerano odrazio na koherenciju samoga prostora, koji je i tada ostao otvoren za posjetitelje.

Od samog preseljenja Atelijera Kožarić u Muzej suvremene umjetnosti kreativne transformacije prostora povremeno se odvijaju i za vrijeme održavanja programa *Laboratorij za oživljavanje,* u sklopu kojega pozvani umjetnici uspostavljaju kreativni dijalog s Kožarićevim djelima

20 Linija na zidu zapažena je u ateljeu u Medulićevoj 12, a na isti način Kožarić je prisvojio prostor u Galeriji Zvonimir za vrijeme izložbe *Atelijer Kožarić*, o čemu piše Antun Maračić u istoimenoj knjizi.

13. Kristina Leko. *Naša draga Marica / Rezanje Sljemena*, *Laboratorij za oživljavanje*, 2014. (foto: K. Leko)

Kristina Leko. Our Dear Marica / Cutting Sljeme, Revival Laboratory*, 2014 (photo: K. Leko)*

– performansima, hepeninzima, skulpturama, instalacijama, videom, fotografijama. Primjerice, kustos Vladimir Čajkovac, u povodu prvog dana proljeća 2010. u suradnji s umjetnikom organizira heppening *Proljetno čišćenje* izvlačeći na sušilo za rublje sadržaj iz starinske škrinje u kojoj su se uz antologijska djela na tkaninama (*Ispuhivanje energije)* nalazila i bogato ukrašena oglavlja ženskih narodnih nošnji koje su posjetiteljice tom prigodom mogle isprobati. Kristina Leko, autorica kompleksnog participativnog projekta *Sir i vrhnje* (2003.), posvećenog zagrebačkim mljekaricama, u sklopu *Laboratorija za oživljavanje* 2014. godine krenula je u Bistru Gornju, tragom mljekarice s Kožarićeva portreta *Naša draga Marica*, te je u ateljeu uz projekciju dokumentarnog videa izdvojila skulpture anonimnih ljudi sa sela i radnika, interpretirajući Kožarićev opus na vlastiti način (sl. 13) . U prostoru ispred Atelijera Kožarić umjetnica Vlatka Horvat izložbom *Produžeci* 2017. odbačenim i disfunkcionalnim stvarima, koje je pronašla u muzejskom otpadu, modificiranjem i adaptacijama produžuje vijek trajanja, stupajući u dijalog s Kožarićevim *Spontanim skulpturama* (sl. 14). Kako bi se smanjio rizik od mogućih oštećenja, izložbe *Laboratorija za oživljavanje*, koje su se nekad održavale u samom prostoru ateljea, od 2016. održavaju se u obližnjem dijelu stalnoga postava, dok se u samom ateljeu promjene događaju paralelno s izložbama prigodom kojih hrvatski i strani umjetnici u prvi plan izvlače djela koja korespondiraju s njihovim stvaralačkim procesima.

14. Vlatka Horvat. *Produžeci, Laboratorij za oživljavanje*, 2017. (foto: B. Cvjetanović)
Vlatka Horvat. Extensions, Revival Laboratory*, 2017 (photo: B. Cvjetanović)*

15. Pogled na izložbu *Ivan Kožarić: Preko crte. Radovi na papiru i ostalo*, MSU, 2011. (foto: T. Šmider)
View of the exhibition entitled, Ivan Kožarić: Over the Line. Works on Paper and Others*, MSU, 2011. (photo: T. Šmider)*

Prije no što je atelje promijenio lokaciju, Kožarić iz njega nije odnio gotovo ništa. Od umjetnina do privatnih stvari – računa, odjeće, pa i pisama, sve je to bilo dijelom inspirativnog nereda. U izmještenom ateljeu mnogo je toga vidljivo, ali još više onoga što je nekada bilo smješteno u pokućstvu ateljea ili kartonskim kutijama, a danas se čuva u muzejskim ladičarima, ostalo je skriveno pogledu posjetitelja. Iz tog je razloga 2011. u prostoru za povremene izložbe Muzeja suvremene umjetnosti održana izložba *Preko crte: radovi na papiru i ostalo* u namjeri da se pokaže još jedan, nevidljivi segment tog golemog opusa koji ni tom izložbom nije posve iscrpljen (sl. 15).

UMJESTO ZAKLJUČKA

Dosadašnja iskustva dislociranja Atelijera Kožarić u izložbene ambijente učinila su, između ostaloga, vidljivom važnost transformativnih procesa prostora koji je sam umjetnik nazivao *laboratorijem za oživljavanje*. U kontekstu zadane teme ovoga simpozija, koji je u jednom segmentu posvećen principima prezentacije skulpture u stalnim postavima, riječ je o rijetkom primjeru koji ne podrazumijeva standardne načine promišljanja postava. Iako se u njemu nalazi uistinu velik broj antologijskih djela, čitav fundus Atelijera Kožarić moguće je promatrati kao cjelinu koja se i sama može shvatiti kao golemo umjetničko djelo. Ono, među ostalim, prenosi misao o mogućnosti ili potenciji kao duboko individualnom osjećaju slobode, kako je taj pojam definirao talijanski filozof Giorgio Agamben. U Atelijeru Kožarić, osim prisutnosti izvanrednih umjetničkih ostvarenja, ogoljen je čitav spektar različitih umjetničkih postupaka. Upravo zbog toga, u trenutačnom ili nekom drugačijem postavu, ta će »hrpa« uspijevati emanirati prisnost i neobičnu snagu osvojene individualne slobode – potencije kao nečeg što može i ne mora biti i pokazuje se na pragu bivanja i nebivanja, senzibilnog i inteligibilnog.[21]

LITERATURA

Agamben, Giorgio. Bartleby ili o kontingenciji = Bartleby o della contingenza. Zagreb : Meandarmedia, 2009.

Atelijer Kožarić = Studio Kožarić / režija Gordana Brzović. DVD-ROM. Zagreb : Muzej suvremene umjetnosti, 2009.

21 Agamben, Giorgio. Formula ili o potenciji. // Bartleby ili o kontingenciji / Zagreb : Meandarmedia, 2009., 31 – 44., 40.

Brancusi's Studio. Dostupno na: https://www.centrepompidou.fr/en/Collections/Brancusi-s-Studio [Preuzeto: 20.12.2018.]

Cain, Abigail. How Constantin Brancusi Turned Paris's Impasse Ronsin into a Haven for Artists. // Magazine Artsy / New York, Nov 2, 2016. Dostupno na: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-how-brancusi-turned-one-paris-alleyway-into-a-haven-for-artists [Preuzeto: 20.12.2018.]

Documenta 11, str. 208. Dostupno na: https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta11 [Preuzeto: 20.12.2018.]

Freedom Is a Rare Bird / editors Patrizia Dander and Radmila Iva Janković. Münich : Haus der Kunst : Verlag der Buchhandlung : Walther König, 2013.

History of Studio Relocation, str. 208. Dostupno na: http://www.hughlane.ie/history-of-studio-relocation [Preuzeto: 20.12.2018.]

Hoffmann, Katja. Ausstellungen als Wissensordnungen : Zur Transformation des Kunstbegriffs auf der Documenta 11. Bielefeld : Transcript Verlag, 2013.

Košćević, Želimir. Ivan Kožarić. Zagreb : Naklada Naprijed d.d.,1996.

Kožarić, Ivan. Silna tišina /priredili Antun Maračić i Evelina Turković. // Quorum, 2 (1992.) / Zagreb, 1992.

Maračić, Antun; Evelina Turković. Atelijer Kožarić. Zagreb : IdeaImago, 1995.

McAuley, James. The Artists and Their Alley, in Postwar France. // The New York Time / New York, Sept. 22, 2016. Dostupno na: https://www.nytimes.com/2016/09/22/t-magazine/art/impasse-ronsin-artists-montparnasse-constantin-brancusi.html [Preuzeto: 20.12.2018.]

Mihalić, Slavko. Posjet kiparu // Telegram, 116 / III/ Zagreb, 1962.

Pintarić, Snježana. Muzealizacija umjetničkih ateljea : Pregled hrvatskih institucionalnih iskustava. // Zbornik 3. kongresa muzealaca / urednice Milvana Arko-Pijevac i Slađana Latinović. Opatija : Hrvatsko muzejsko društvo, 2017.

Putar, Radoslav. Plastična intuicija Ivana Kožarića. // Radoslav Putar: Likovne kritike, studije i zapisi 1950. – 1960. / uredila Ljiljana Kolešnik. Zagreb : Institut za povijest umjetnosti i AICA, 1998.

The Big Archive / editor Sven Spieker. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2009.

SAŽETAK

Čitav sadržaj ateljea jednog od najvažnijih hrvatskih suvremenih umjetnika – kipara Ivana Kožarića s nešto više od 6.000 eksponata od 2009. nalazi se u stalnom postavu zagrebačkog Muzeja suvremene umjetnosti. Riječ je o jednom od vrlo rijetkih primjera potpunog izmještanja umjetničkih ateljea u institucionalni kontekst. Razlog zbog kojega je atelje Ivana Kožarića prepoznat kao jedinstveni stvaralački prostor, te je 1993. prvi put u cijelosti preseljen, imanentan je Kožarićevu načinu stvaranja kao i stavovima o životu i umjetnosti. U usporedbi s jednim od najpoznatijih primjera dislociranja ateljea, Atelierom Constantina Brancusija, u kojemu je umjetnik mnogo prije preseljenja odredio odnose među svojim skulpturama, primjer Atelijera Kožarić tome je dijametralno suprotan. Otvorenost prema stalnom preispitivanju granica umjetnosti, kao i potreba za odbacivanjem vlastite prošlosti, što će kao snažan *statement* prvi put biti materijalizirano radom *Hrpa* na Venecijanskom bijenalu 1976. godine, neke su od glavnih osobina njegova stvaralaštva. U samom ateljeu, među zgotovljenim djelima (pa

i onima koja su već katalogizirana kao antologijska), efemernim predmetima i radnim alatima umjetnik dokida hijerarhiju. Ostatci nekadašnjih radnih procesa, dovršena djela ili pronađeni predmeti postaju potencijalni materijal za nova djela, zbog čega Ivan Kožarić svoj atelje opisuje kao *laboratorij za oživljavanje*. Taj poticajni i dinamični aspekt samog mjesta na kojem stvara kulminirao je u sedamdesetim godinama prošlog stoljeća bojanjem namještaja, umjetnina i uporabnih predmeta zlatnom bojom. Uz usporedbu s ranijim primjerima njegova preseljenja u izložbene prostore, Galeriju Zvonimir 1993. i *Documentu 11* u Kasselu, 2002. godine, novo izlaganje u Muzeju ne podrazumijeva standardne načine promišljanja skulptura u muzejskom postavu, pa dotiče i specifične probleme muzealizacije te osebujne »anti-arhive« koja se svojom naravi tome opire.

Summary

KOŽARIĆ STUDIO, SCULPTOR'S WORKSPACE AS A PERMANENT EXHIBIT IN THE MUSEUM

Radmila Iva Janković
Museum of Contemporary Art, Zagreb

The contents of the studio of sculptor Ivan Kožarić, one of the most important Croatian contemporary artists, which include over 6,000 exhibits, have been a permanent exhibit of the Contemporary Arts Museum [MSU] in Zagreb since 2009. This is one of the very few examples of complete dislocation of an art studio into an institutional context. The reason Kožarić's studio was recognized as a unique creative space and first relocated in 1993 is immanent to Kožarić's mode of creation as well as his stances on life and art. While Constantin Brancusi determined the relations among his sculptures long before the studio had been dislocated, the case of Kožarić studio is diametrically opposite. Some of the main characteristics of his creative work are openness to constant re-examination of the limits of art and the need to reject his own past, which was first materialised as a powerful statement in his work entitled, The Heap*, at the Venice Biennial in 1976. In his studio, among the finished works (including those that have been catalogued as anthological), ephemeral objects, and tools, the artist abolishes hierarchy. Leftovers from previous work, finished work, and found objects become potential material for new works, which is why Ivan Kožarić describes his studio as* revival laboratory*. This stimulating and dynamic aspect of the site on which he creates culminated in the 1970s, when he painted the furniture, works of art, and objects for everyday use with gold paint. Compared to the earlier examples of his dislocation to exhibition spaces – Zagreb's Zvonimir Gallery in 1993 and Documenta 11 in Kassel in 2002, the new exhibition in the Museum does not indicate standard modes of consideration of sculptures as museum exhibits and touches upon specific musealisation problems as well as the distinctive "anti-archive", which resists this by its very nature.*

Key words: studio, dislocation, heap, anti-archive, processuality, transformational processes, musealisation

UDK: 73:069.5(497.5 Dubrovnik)

Skulptura iz zbirke Umjetničke galerije Dubrovnik – načini prezentacije u stalnim postavima i povremenim izložbama s posebnim osvrtom na nikad uspostavljeni Park skulpture

Rozana Vojvoda
Umjetnička galerija Dubrovnik

Pregledni rad

U članku se analizira razmjerno mala zastupljenost skulpture u Zbirci moderne i suvremene umjetnosti Umjetničke galerije Dubrovnik i njena prezentacija u postavima umjetnina iz Zbirke, od onih najranije dokumentiranih do danas. Donose se podatci o akviziciji skulptura, a osobita se pažnja posvećuje Parku skulpture, nikad do kraja realiziranoj zamisli stvaranja stalnog postava antologije nacionalne skulpture na vanjskim prostorima Umjetničke galerije Dubrovnik, koja se pojavljuje kasnih šezdesetih godina dvadesetog stoljeća. Od povremenih izložbi skulpture održanih u Umjetničkoj galeriji Dubrovnik uzimaju se u obzir dvije obljetničke izložbe koje obrađuju hrvatske klasike skulpture (Ivana Lozicu i Vanju Radauša) te se analizira način uključenja umjetnina iz Zbirke u spomenute izložbe.

Ključne riječi: skulptura, Umjetnička galerija Dubrovnik, Park skulpture, zbirka, stalni postav, povremene izložbe, Vanja Radauš, Ivan Lozica

UVOD

Unutar Zbirke moderne i suvremene umjetnosti Umjetničke galerije Dubrovnik, koja trenutno broji 2754 umjetnine, čuva se oko 150 skulptura, a ta očita malobrojnost zastupljenih skulptorskih djela očituje se i u stalnom postavu i izložbenoj djelatnosti Umjetničke galerije Dubrovnik. Naime, od samog osnutka Umjetničke galerije Dubrovnik, 1945. godine, izložbe koje prezentiraju skulpture u znakovito su manjem broju od izložbi koje predstavljaju slikarstvo, crteže, grafiku ili u novije vrijeme fotografiju i videoradove. Kao mali kuriozum na izložbi *Dubrovački likovni trenu-*

1. Fotografija postava umjetnina iz Zbirke iz 1948. godine: Ivan Meštrović, *Sv. Franjo*, 1924. (arhivska fotografija, Umjetnička galerija Dubrovnik)

1948 exhibit of works of art from the Collection: Ivan Meštrović, St. Francis*, 1924 (archive photograph, Dubrovnik Art Gallery)*

2. Fotografija postava umjetnina iz Zbirke iz 1948. godine: Petar Pallavicini, *Djevojka s otoka*, 1931.; Slavko Šoša, *Maršal Tito*, oko 1946. (arhivske fotografije, Umjetnička galerija Dubrovnik)

1948 exhibit of works of art from the Collection: Petar Pallavicini, Island Girl*, 1931; Slavko Šoša,* Marshal Tito*, ca. 1946 (archive photographs, Dubrovnik Art Gallery)*

tak, koja se do sada tri puta održavala u Umjetničkoj galeriji Dubrovnik (2004., 2008., 2017.) i koja je zamišljena kao određena smotra likovnosti u dubrovačkoj sredini (ograničena na klasične medije skulpture, slikarstva, crteža i grafike), svaki put je najmanje bilo zastupljeno upravo kiparstvo. U radu se analizira skulptura iz Zbirke Umjetničke galerije Dubrovnik u stalnim postavima od osnutka Galerije 1945. godine do danas, prema dostupnoj muzejskoj dokumentaciji i novinskim člancima.

3. Ivan Meštrović, *Glava djevojčice* (*Božena Begović*), 1904. (foto: T. Turković)
Ivan Meštrović, Girl's Head *(*Božena Begović*), 1904 (photo: T. Turković)*

Osobita pažnja prilikom istraživanja prezentacije skulpture iz Zbirke posvećena je ranim postavima umjetnina iz Zbirke od 1945. do 1965. godine, te Parku skulpture, odnosno nikad do kraja realiziranoj zamisli stvaranja stalnog postava antologije nacionalne skulpture na vanjskim prostorima Umjetničke galerije Dubrovnik, koja se pojavljuje kasnih šezdesetih godina.

Dvije privremene izložbe na kojima su bile zastupljene skulpture iz Zbirke Umjetničke galerije Dubrovnik (Ivan Lozica, Vanja Radauš) predstavljaju primjere dobre muzejske prakse.

SKULPTURA U POSTAVIMA UMJETNINA IZ ZBIRKE UMJETNIČKE GALERIJE DUBROVNIK OD 1945. DO 1965. GODINE

Od 1945. do 1948. godine Umjetnička galerija Dubrovnik bila je smještena u renesansnom ljetnikovcu Crijević-Pucić. Od sačuvanih arhivskih fotografija nema onih koje prikazuju postav skulpture, ali se prema arhivskim fotografijama i onodobnim novinskim člancima razabire da je prvi postav umjetnina iz Zbirke Umjetničke galerije Dubrovnik uključivao djela suvremenih umjetnika koja su osigurali mnogobrojni

donatori iz Dubrovnika, djela starih majstora, koja su ustupila privatna lica ili su bila u tvz. društvenom vlasništvu (zapravo se radilo o imovini koju je konfiscirala tadašnja vlast) i ikone, koje je Kosta Strajnić, prvi ravnatelj, uz radove suvremenih umjetnika iz svoje bogate privatne zbirke velikodušno dao na raspolaganje Galeriji.[1] Iako je Galerija od svog osnutka zamišljena kao ustanova koja promovira modernu umjetnost, tek 1977., predajom stare građe Dubrovačkim muzejima zbirka se profilira kao Zbirka moderne i suvremene umjetnosti. U članku iz 1946. godine Kosta Strajnić spominje potrebu nabave skulptorskih djela,[2] godinu dana kasnije u jednom članku se spominju djela Meštrovića i Rosandića,[3] a u članku iz 1948. godine u postavu se navode djela Ivana Meštrovića, Rosandića i Pallavicinija.[4] U nedostatku foto-dokumentacije može se samo spekulirati o kojim je djelima riječ.

Umjetnička galerija Dubrovnik u današnji prostor, vilu Banac, seli u prosincu 1948. godine. Tada prizemlje, uzdužni prostor prvog kata, reprezentativna središnja dvorana drugog kata, koja se na terasu otvara velikom ostakljenom neogotičkom triforom (s jasnim referencama na pročelje Sponze), dvije bočne prostorije drugog kata i cjelokupni prostor trećeg kata s longitudinalnim hodnikom i tri prostorije postaju izložbeni prostori. Nakon preseljenja radi se »stalni« postav slika i skulptura, koji kao i u palači Crijević-Pucić uključuje i djela starih majstora.

Prema fotografijama iz Arhiva Umjetničke galerije Dubrovnik i novinskim člancima prvi postav djela iz Zbirke Umjetničke galerije Dubrovnik u vili Banac iz 1948. godine prostirao se od prizemlja do trećeg kata. U prizemlju su bila izložena djela starih majstora i dubrovačke slikarske škole, na prvom katu nastavljala su se djela starih majstora i ikone, a na drugom i trećem katu izbor umjetnika djelatnih krajem 19. i u prvoj polovini 20. st.

Na arhivskim fotografijama iz 1948. godine od skulptura iz Zbirke prepoznaju se: *Sv. Franjo* Ivana Meštrovića, brončani reljef iz 1924. godine (sl. 1), skulptura Petra Pallavicinija *Djevojka s otoka* iz 1931. godine, bista maršala Tita dubrovačkog kipara Slavka Šoše rađena oko

1 Čović, Danilo. U Dubrovniku je otvoren umjetnički paviljon. // Slobodna Dalmacija / Split, 24. prosinca 1945. 5. Dio nekadašnje zbirke Koste Strajnića koji obuhvaća ikone bokokotorske škole sustavno je obrađen u publikaciji Kulturno-povijesnog muzeja iz Dubrovnika. Ivušić, Ljiljana. Bokokotorska ikonopisna škola iz Zbirke ikona Kulturno-povijesnog muzeja. Dubrovnik: Dubrovački muzeji, Kulturno-povijesni muzej, 2011.

2 Kroz dubrovačku Umjetničku galeriju. // Slobodna Dalmacija / Split, 1. siječnja 1946., 6.

3 Nešto o dubrovačkoj Galeriji umjetnina. // Slobodna Dalmacija / Split, 18. prosinca 1947., 5.

4 č – ić. Dvije godine postojanja i rada Umjetničke galerije u Dubrovniku. // Slobodna Dalmacija / Split, 1.1. 1948., 12.

4. Fotografija postava umjetnina iz Zbirke iz 1952. godine: Petar Pallavicini, *Djevojka s otoka,* 1931. (arhivska fotografija, Umjetnička galerija Dubrovnik)

1952 exhibit of works of art from the Collection: Petar Pallavicini, Island Girl, 1931 *(archive photograph, Dubrovnik Art Gallery)*

5. Fotografija postava umjetnina iz Zbirke iz 1952. godine (arhivska fotografija, Umjetnička galerija Dubrovnik)

1952 exhibit of works of art from the Collection (archive photograph, Dubrovnik Art Gallery)

1946. godine (sl. 2), te skulptura Vanje Radauša *Radnik* rađena oko 1940. godine. Radauševa skulptura je za Zbirku nabavljena 1949. godine iz redovnog budžeta, ali kako doznajemo iz spisa datiranog 9.9. 1949. isplata se tražila za *već ranije nabavljenu skulpturu*.[5] Na fotografijama se također vidi reljef *Milica Banac* Ivana Meštrovića iz 1925. godine koji nije nikada bio upisan u Zbirku Umjetničke galerije Dubrovnik, ali

5 Dokumentacija otkupa, darovanja i razmjene umjetnina, 1945.–1952., Stručni arhiv Umjetničke galerije Dubrovnik

je u njenom prostoru bio sve do 1969. godine, kada ponovno prelazi u vlasništvo Vane Ivanovića, sina Milice Banac.[6]

Postav iz 1950. godine, nažalost, nije fotografski dokumentiran, ali po onodobnom novinskom članku doznajemo da je skulpture u stalnom postavu bilo malo, te da su izložena samo tri djela Ivana Meštrovića, jedno Tome Rosandića, dva Pavla Perića i jedno Petra Pallavicinija.[7] Prema unosima stare inventarne knjige[8] riječ je o skulpturama Ivana Meštrovića *Sv. Franjo* iz 1924. i *Glava djevojčice*, 1904. (*Božena Begović*) (sl. 3), a što se tiče trećeg djela Ivana Meštrovića najvjerojatnije je riječ o već spomenutom reljefnom portretu Milice Banac. Od djela Pavla Perića riječ je o djelima *Dalmatinka* iz 1943. i *Glava djevojke* (oko 1945.) godine, koje su za Zbirku nabavljene 1948. i 1950. godine. Što se tiče djela Toma Rosandića, možemo spekulirati da je riječ o njegovoj skulpturi iz Zbirke Umjetničke galerije Dubrovnik *Kupačica* iz 1925. Premda je prema zapisima inventarne knjige nabavljena tek 1953. godine, moguće je da se postupilo slično kao sa spomenutom skulpturom Vanje Radauša koja je otkupljena naknadno. U Zbirci su tada bile još dvije skulpture (Ivan Sabolić, *Starac*, 1949.; Kosta Angeli Radovani, *Glava djeteta*, 1950.) nabavljene u siječnju 1950. godine, ali prema navodima iz spomenutog članka očito nisu bile izložene. Zanimljivo je da se novinar ne libi iskazati svoje nezadovoljstvo malim izborom skulpture, osobito s obzirom

6 U Arhivu Atelijera Meštrovića čuva se zapis na engleskom jeziku (pisan u Formentoru, Mallorca, Španjolska) iz kojeg se doznaje da je skulptura Milice Banac (109 x 75 cm), tročetvrtinski brončani reljef s dva zlatnika napravljena u Zagrebu u jesen 1925. godine te da je reljef naslijedio V. Ivanović, sin Milice Banac. Izvoznu dozvolu dala je 1969. godine Umjetnička galerija u Dubrovniku (bivša kuća Banac). Reljef je 2015. godine prodan na dražbi u Sothebyju, a uz podatke koji prate skulpturu navodi se da je postojao i drugi reljef iste tematike. Muzeji Ivana Meštrovića, Arhiv Atelijera Meštrović u Zagrebu, registrator Portreti, ostavština Vane Ivanovića. Zahvaljujem kolegici Lani Majdančić iz Atelijera Meštrović koja mi je pomogla s navedenim podatcima. Prema informacijama kolege Ivana Viđena kojemu zahvaljujem na pomoći, drugi reljef bio je u vlasništvu Ade Pitarević, sestre Bože Banca, potom njenih nasljednika, a kasnijim dogovorom prelazi u vlasništvo nasljednika Bože Banca i više se ne nalazi u Dubrovniku.

7 Razvitak Umjetničke galerije u Dubrovniku. // Dubrovački vjesnik / Dubrovnik, 1.9. 1950., 2–3.

8 Prva inventarna knjiga Umjetničke galerije Dubrovnik datira od 1952. godine, u nju su retrogradno uneseni podatci o ranije nabavljenim umjetninama a zaključena je 31.12. 1965. godine. Podatci iz prve inventarne knjige i druge, zaključene 1989. godine, omogućavaju lakše praćenje kronologije otkupa skulptura od novijih šest inventarnih knjiga i računalnog programa M++. Naime, za šest novijih inventarnih knjiga koje su se vodile 1990.–2013., zbog izlučivanja starije građe, promijenjen je sustav inventarnih brojeva i umjetnine već prisutne u Zbirci upisane su pod novim inventarnim brojevima neovisno o redoslijedu nabave. Računalni program M++ vodio se paralelno s inventarnim knjigama od 2004. godine, a umjetnine se od 2013. godine i zaključenja klasičnih inventarnih knjiga obrađuju isključivo u programu M++ u kojemu je trenutno obrađeno 2745 umjetnina.

na velike prostore koje zauzima Umjetnička galerija Dubrovnik. *Zbog pomanjkanja većeg broja kiparskih djela u Galeriji se mjestimično osjeća izvjesna praznina. I zato bi na umnožavanju skulptura u Galeriji trebalo poraditi onim istim elanom, koji je vladao prilikom sabiranja djela umjetnika slikara. Golemi prostori Galerije ne samo što dozvoljavaju njeno povećanje u tom pravcu, već oni upravo za tim teže.*[9]

Na arhivskim fotografijama stalnog postava iz 1952. godine prepoznaje se nekoliko skulptura iz Zbirke. U odnosu na postav iz 1948. godine mijenja se postav skulpture Petra Pallavicinija *Djevojka s otoka* (1931.), koju se iz centralne dvorane premješta na odmorište između prvog i drugog kata (sl. 4), a u centralnoj dvorani izlažu se *Portret Otona Glihe* (1946.) Vojina Bakića, *Glava djevojčice* (*Božena Begović*) (1904.) Ivana Meštrovića, figurica *Kipar Ivan Meštrović* (1933.) autora Frana Kršinića (sl. 5), skulptura *Glava djeteta* Koste Angeli Radovanija, te dva djela Pavla Perića, već spomenuta *Dalmatinka* (1943.) i *Glava djevojke* (oko 1945.). Redom je riječ o skulpturama manjih dimenzija za koje prostrana središnja dvorana nije bila najsretnije mjesto za izlaganje.

Na arhivskim fotografijama prostorije smještene istočno od središnje prepoznaju se skulptura Milene Lah *Glava dječaka* (1950.), skulptura *Motiv s jematve* Andrije Krstulovića, izrađena oko 1950. godine, te skulptura *Starac* (1949.) Ivana Sabolića. Time se u odnosu na ranije postave broj skulptura razmjerno povećao.

Prema sačuvanoj dokumentaciji, fotografije postava umjetnina iz Zbirke Umjetničke galerije Dubrovnik nakon 1952. godine ne postoje, niti je bila izdavana bilo kakva prigodna publikacija. Neke informacije doznaju se iz novinskih članaka, primjerice u članku iz 1954. godine spominje se praksa izlaganja u dvorišnim prostorima što će biti ključno za ideju Parka skulpture: ...*Uprava Galerije počela je nedavno popunjavati dvorišni prostor starijim i novijim skulpturama, pa se može očekivati da će se na tome nastaviti i ubuduće, kako bi ova ustanova dobila i odgovarajući vanjski izgled*...[10] U nešto kasnijem članku iz 1956. godine spominje se da je u predvorju Galerije postavljena Pallavicinijeva skulptura *Djevojka s otoka*.[11] Članci i dalje spominju oskudnost skulpture u Zbirci Umjetničke galerije Dubrovnik, primjerice u članku iz 1955. godine naslovljenom *Uređenje dubrovačke Umjetničke galerije* navode se

9 Vidi bilj. 7

10 D. B., Sa Jadrana, Tri važne institucije Dubrovnika,1954., bez navoda stranice (citirano prema hemeroteci Umjetničke galerije Dubrovnik 1945. – 1968.)

11 Lasić, Miro. Riznica umjetničkog blaga vjekova. // Oslobođenje / Sarajevo, 26.08. 1956., bez navoda stranice (citirano prema hemeroteci Umjetničke galerije Dubrovnik 1945. – 1968.)

6. Branko Ružić, *Sjedeća figura*, 1967. (foto: M. Skvrce)

Branko Ružić, Seated Figure*, 1967 (photo: M. Skvrce)*

7. Ivan Meštrović, *Daleki zvuci*, 1918., intervencija Ide Blažičko, *Tragovi vremena*, 2018., ambijentalna instalacija (foto: M. Skvrce)

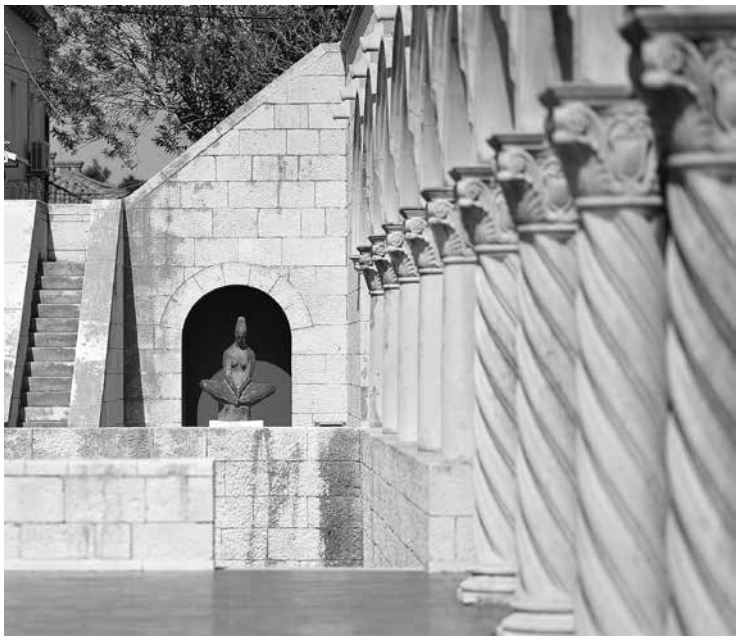
Ivan Meštrović, Distant Sounds*, 1918, Ida Blažičko's intervention,* Trace of Time*, 2018, ambiental installation (photo: M. Skvrce)*

interesantni podatci poput akvizicije skulpture *Muški torzo* (1951.) Nikole Njirića i želje Umjetničke galerije Dubrovnik da u bronci odlije gipsanu bistu Marka Murata koju je izradio Ivan Meštrović, s obrazloženjem da je *skulptura još uvijek mali broj u Zbirci Dubrovačke galerije*.[12] Gipsana bista Marka Murata nije nikada odlivena u bronci, a 2014. godine je u organizaciji Umjetničke galerije Dubrovnik izlagana na retrospektivnoj izložbi Marka Murata u Galeriji Dulčić–Masle–Pulitika.[13] U istoj godini, u članku u Dubrovačkom vjesniku također se spominje mali broj skulptura u Umjetničkoj galeriji Dubrovnik. *...Sa skulpturama je drugačija situacija. Njih je malo. Dopunjavanje je oskudno...*[14] Prema novinskom

12 Uređenje dubrovačke Umjetničke galerije. // Vjesnik / Zagreb, 31. listopada 1955., 2.

13 Preradović, Petar; Ivan Viđen. Marko Murat (1864. – 1944.) : izložba povodom 150. obljetnice rođenja i 70. obljetnice smrti : Galerija Dulčić-Masle-Pulitika, 21. 11. – 14. 12. 2014. Dubrovnik : Umjetnička galerija Dubrovnik, 2014.

14 Desetgodišnjica osnivanja Dubrovačke umjetničke galerije. // Dubrovački vjesnik / Dubrovnik, 16. prosinca 1955., 4.



8. Ivan Meštrović, *Vestalka*, 1917. (foto: M. Skvrce)
Ivan Meštrović, *Vestal*, 1917 (photo: M. Skvrce)

članku iz 1958. godine doznaje se da su se te godine iz postava umjetnina iz Zbirke uklonile slike starih majstora i ikone. Prizemna prostorija i dva kata galerijske zgrade popunjavaju se djelima »jugoslavenskih« majstora, dok su u tri prostorije i hodniku trećeg kata izložena djela dubrovačkih umjetnika od Vlaha Bukovca do suvremenih dubrovačkih umjetnika.[15] Akvizicija skulptura do 1965. godine može se kronološki pratiti prema zapisima stare inventarne knjige, a, uz već spomenuta djela, nabavljaju se redom djela Koste Angelija Radovanija, Jovana Običnog, Želimira Janeša, Đoke Jovanovića, Đorđa Oraovca. U 1955. godini došlo je do popunjavanja fundusa donacijom Savjeta za prosvjetu i kulturu od čak jedanaest skulptura sljedećih autora: Belizar Bahorić, Dušan Džamonja, Ante Gržetić, Ivan Kožarić, Milena Lah, Ivan Lozica, Valerije Michieli, Josip Poljan, Ljupče Stefanovski, Drago Tršar, Aleksandra Vrbanić Alaupović. Potom se nabavljaju skulpture Radmile Graovac, Milene Lah, Ivana Kožarića, Trpimira Ivančevića, Rudolfa Matutinovića, Miša Popovića i Petra Smajića. Poklon Savjeta za kulturu i nauku NR Hrvatske

15 Preuređenje Umjetničke galerije u Dubrovniku. // Dubrovački vjesnik / Dubrovnik, 31. svibnja 1958., 3.

od 26. X. 1959. godine uključuje osam skulptura, a uključeni su sljedeći autori: Marijan Kocković, Julije Papić, Pavao Perić, Ivan Sabolić, Ante Starčević, Dušan Džamonja, Ksenija Kantoci i Lujo Lozica. Svakako vrijedi izdvojiti otkup od čak devet skulptura Ivana Lozice iz 1961. godine, među kojima su neka od najboljih ostvarenja tog tragično i prerano stradalog kipara. Do 1965. godine u Zbirku su ušle još i skulpture sljedećih autora: Ivana Mitrovića, Roberta Frangeša Mihanovića, Borke Avramove, Marina Studina, Nikole Njirića i Frana Kršinića. U Zbirku Umjetničke galerije Dubrovnik tako su do 1965. godine ušle 64 skulpture, više od trećine današnjeg cjelokupnog broja skulptura u Zbirci.

PARK SKULPTURE UMJETNIČKE GALERIJE DUBROVNIK (1965. – 1970.)

Makar je ideja o postavljanju skulpture na otvorenim prostorima Galerije postojala još u doba ravnateljstva Josipa Vrančića (1956. – 1964.),[16] tek za vrijeme ravnateljstva Toma Šuljka (1964.–1970.)[17] pristupilo se formiranju komisije koja je određivala otkupe skulptura za tvz. Park skulpture Umjetničke galerije Dubrovnik. Misao vodilja Parka skulpture bilo je predstavljanje antologijskih djela i presjeka nacionalnog kiparstva, ali se ona zbog ograničenih sredstava za otkup ostvarila u manjoj mjeri. U dokumentaciji o nabavi umjetnina u Stručnom arhivu Umjetničke galerije Dubrovnik, pod predmetom Park skulpture, čuva se korespondencija članova komisije, umjetnika i ravnatelja Umjetničke galerije Dubrovnik iz koje se doznaje niz zanimljivih podataka. Riječ je o onodobnim vodećim autoritetima na polju moderne / suvremene umjetnosti, povjesničarima umjetnosti sa zagrebačkom adresom Grgi Gamulinu, Božidaru Gagri i Igoru Zidiću. Prvi od sačuvanih zapisnika u kojem se spominje Park skulpture datira od 20.2. 1969. godine, iako se u članku Grge Gamulina objavljenom u časopisu *Život umjetnosti* 1969. godine spominje da inicijativa traje već deset godina.[18] Prema spomenutoj staroj inventarnoj knjizi 1956./1965., prva skulptura uz koju je zabilježeno da je otkupljena

16 »...Već poprilično dugo postoji ideja da se u sklopu naše Umjetničke galerije ostvari zbirka skulpture na otvorenom (u vrtu i na terasama) jer bi to bio idealan prostor za to...«, spis Josipa Vrančića o situaciji, perspektivama i problemima Umjetničke galerije Dubrovnik, veljača 1958., str. 3., Stručni arhiv Umjetničke galerije Dubrovnik.

17 Tomislav Šuljak je imenovan na funkciju v.d. direktora 1964., a na funkciju ravnatelja 1969. godine. U Umjetničkoj galeriji Dubrovnik u svojstvu kustosa radio je od 1960. godine.

18 Gamulin, Grgo. Skulptura na otvorenom. // Život umjetnosti 9 (1969.) / Zagreb, 1969., 146–151.

9. Postav skulptura na terasi Umjetničke galerije Dubrovnik (foto: M. Skvrce)
Sculpture exhibit on the terrace of Dubrovnik Art Gallery (photo: M. Skvrce)

za Park skulpture bila je *Majčina igra* (1942.) Frana Kršinića, otkupljena 1965. godine. Gamulin u spomenutom članku podrobno opisuje samu inicijativu, te objašnjava specifične prostorne mogućnosti Galerije i potencijal za dopiranje do široke publike.

...Ona se sastojala u jednostavnoj namjeri i programu: postaviti na terasama, u oba dvorišta i u vrtu Umjetničke galerije u Dubrovniku najbolji izbor našeg kiparstva. To je bijela kamena zgrada, a njeni su eksterijeri u pet ili šest planova, velike terase i dvorišta. ...U nizu naših primorskih galerija ona bi imala svoju specifičnost i postala bi ubrzo poznata širom svijeta upravo stoga što se nalazi u izvanrednom turističkom gradu. Bilo bi to veliko informativno i propagandno žarište za ovu vrstu naše umjetnosti.[19]

Naposljetku izražava žaljenje što se zbog ograničenih financijskih sredstava otkupio premali broj skulptura. Zanimljivo je da je uz članak objavljena fotografija drvene skulpture Branka Ružića *Sjedeća figura* (1967.), koja je već sljedeće, 1970. godine, zamijenjena današnjom kamenom skulpturom (sl. 6). Naime, kako doznajemo iz dokumentacije koja se čuva u Umjetničkoj galeriji Dubrovnik, odnosno dopisa Grge Gamulina Tomislavu Šuljku, sam Branko Ružić je predložio zamjenu drvene skulpture kamenom. Kamenu skulpturu izradio je u Pragu, i to »zbog vječnosti« – da bi na otvorenom dulje trajala. U pismu Branka

19 Isto, 150.

Ružića Tomislavu Šuljku umjetnik piše: *Veselim se ovoj zamjeni, jer ja obadvije skulpture volim, a ova kamena odgovara pravoj namjeni.*[20]

U spomenutom članku Grgo Gamulin također spominje da se izravnim apelom gospođi Olgi Meštrović, umjetnikovoj udovici, uspjela dobiti dozvola za odljev dvaju velikih kipova Ivana Meštrovića: *Vestalka* (1917.) i *Daleki zvuci* (1918.). Zanimljivo je da za postav skulpture *Daleki zvuci* Gamulin sugerira ulazno dvorište Galerije, gdje se i danas nalazi u samom njegovu središtu (sl. 7), a postav *Vestalke* predlaže negdje uza zid. Danas se skulptura *Vestalka* nalazi na velikoj otvorenoj terasi, smještena ispred zaobljene niše (sl. 8). U dokumentaciji o nabavi umjetničkih djela Umjetničke galerije Dubrovnik čuva se pismo Olge Meštrović od 25. travnja 1969.[21] u kojem daje suglasnost za odljev *Vestalke* i *Dalekih zvuka*, a vijest je popraćena i u onodobnom tisku gdje se napominje: *Ovaj svoj nesumnjivo lijep gest Meštrovićeva udovica obrazložila je kao svoj doprinos akciji Umjetničke galerije na formiranju antologije jugoslavenskog kiparstva.*[22]

Iako se iz brojnih sačuvanih zapisnika može postupno pratiti koje skulpture su otkupljene za fundus Umjetničke galerije Dubrovnik u sklopu ideje o Parku skulpture, pismo Grge Gamulina Fondu za unapređivanje kulturnih djelatnosti (Sekretarijat za prosvjetu i kulturu) od 20.1.1970. godine sumira da je u toku desetgodišnje inicijative i rada na organiziranju Parka skulpture na terasama i u parku Umjetničke galerije Dubrovnik otkupljeno petnaest radova, i to: Robert Frangeš Mihanović, *Sadilica* (1914.); Ivan Meštrović, *Vestalka* (1917.); Frano Kršinić, *Dijana* (1926.); Frano Kršinić, *Majčina igra* (1942.); Frano Kršinić, *Plesačica* (1933.); Kosta Angeli Radovani, *Torzo* (1968.); Antun Augustinčić – *Torzo III*; Valerije Michieli, *Talac II* (oko 1963.); Ivan Kožarić, *Torzo* (1966.); Šime Vulas, *Zvono djetinjstva* (1963.); Dušan Džamonja, *Metalna skulptura 50-Y* (1968.); Vojin Bakić, *Svjetlonosni oblici* (1963.–1964.); Branko Ružić, *Sjedeća figura* (1967.); Ksenija Kantoci, *Figura I* (1960.–1961.); Ksenija Kantoci, *Figura II* (1958.–1959.).

20 Pismo Grge Gamulina Tomislavu Šuljku od 29.1.1970. i pismo Branka Ružića Tomislavu Šuljku od 25.2.1970., predmet »Park skulpture«, dokumentacija o nabavi umjetnina, Stručni arhiv Umjetničke galerije Dubrovnik

21 Skulptura je u starim inventarnim knjigama zapisana pod nazivom *Daleki zvuci*, a tako je naziva i udovica Ivana Meštrovića, Olga Meštrović. U Muzejima Ivana Meštrovića skulptura se čuva pod nazivom *Daleki akordi*.

22 Sa. Lijep gest Meštrovićeve udovice. // Dubrovački vjesnik / Dubrovnik, 16.5. 1969., 5. U članku se također navodi da je Olga Meštrović pristala na lijevanje figura *Daleki zvuci* i *Vestalka* bez naplate autorskih prava kojih je bila nositeljica, te da je ukupna svota koje se odrekla bila oko 10 milijuna starih dinara.

10. Postav iz zbirke Umjetničke galerije Dubrovnik, 2004.: Vojin Bakić, *Portret Otona Glihe*, 1946.; Oton Gliha, *Gromače 14-62*, 1962. (foto: A. Maračić)

2004 exhibit of works of art from the Dubrovnik Art Gallery Collection: Vojin Bakić, Portrait of Oton Gliha*, 1946; Oton Gliha,* Drystone Walls 14-62*, 1962 (photo: A. Maračić)*

Od nabrojanih petnaest umjetničkih djela, sva djela većih dimenzija i prikladnog materijala za izlaganje na otvorenom (bronca ili kamen) i danas su izložena na vanjskim prostorima Umjetničke galerije Dubrovnik (sl. 9). Od djela koja nisu otkupljena u sklopu inicijative Park skulpture na vanjskim prostorima Galerije izloženi su još samo *Muški akt* (1951.) Nikole Njirića, *Bratstvo* (oko 1917.) Roberta Frangeša Mihanovića i *Riba* (1970.) Vanje Radauša.

U travnju, listopadu i studenome 1970. godine još uvijek se prema dokumentima mogu pratiti aktivnosti vezane uz akviziciju skulptura, te se u konačnici otkupljuju skulpture *Viktor* (1970.) Zvonimira Lončarića i *Senjanke* (1970.) Vanje Radauša.[23]

Ideja o Parku skulpture nakon te godine zamire, ali današnji postav skulptura na otvorenim prostorima zapravo odražava ambiciozni plan Parka skulpture koji se ostvario u manjoj mjeri isključivo zbog nedovoljnih financijskih sredstava. Koncept nabave skulptura za Zbirku Umjetničke galerije Dubrovnik i predviđeno izlaganje na vanjskim prostorima sadrži važne i još uvijek primjenjive muzeološke odrednice: promišljanje funk-

23 Pismo Božidara Gagre Tomislavu Šuljku od 3.4.1970., pisma Vanje Radauša Umjetničkoj galeriji Dubrovnik od 7.10. 1970. i 11.11. 1970., predmet »Park skulpture«, dokumentacija o nabavi umjetnina, Stručni arhiv Umjetničke galerije Dubrovnik

11. Izložba *Skulptura iz fundusa Umjetničke galerije Dubrovnik*, 2004. (foto: A. Maračić)
Exhibition entitled, Sculptures from the Holdings of Dubrovnik Art Gallery*, 2004 (photo: A. Maračić)*

cije otvorenih prostora, uključenje struke izvan institucijskih i lokalnih okvira, te viziju promocije modernog kiparstva s obzirom na specifični položaj Dubrovnika i njegov turistički kontekst.

POSTAVI SKULPTURA IZ ZBIRKE U RAZDOBLJU OD 1970. DO 2018. GODINE I DVA PRIMJERA POVREMENIH IZLOŽBI KOJE SU UKLJUČILE SKULPTURE IZ ZBIRKE UMJETNIČKE GALERIJE DUBROVNIK

Postavi umjetnina iz Zbirke Umjetničke galerije Dubrovnik uglavnom su kroz povijest djelovanja Galerije bili ili vremenski ili prostorno ograničeni. Naime, postav umjetnina iz Zbirke protezao se kroz cijeli muzejski prostor, ali s određenim vremenskim ograničenjem s obzirom na povremene izložbe (1948. – 2012.), ili je zauzimao tek manji dio muzejskog prostora, a drugi je bio predviđen za gusti raspored povremenih izložbi (2013. – 2018.).[24] Od 1970. do 2000. godine nisu, nažalost, fotografski

24 Cjelokupni izložbeni program Umjetničke galerije Dubrovnik od 1945.–2018. godine dostupan je na web stranici Umjetničke galerije Dubrovnik www.momad.hr

12. Postav izložbe *Ivan Lozica: skulpture, crteži, o 100. obljetnici rođenja*. Dubrovnik, Galerija Dulčić-Masle-Pulitika, 10.12.2010. – 20.01. 2011.

Exhibition entitled, Ivan Lozica: Sculptures, Drawings, on the 100th anniversary of his birth. *Dubrovnik, Dulčić-Masle-Pulitika Gallery, 10 December2010 – 20 January 2011.*

dokumentirani postavi iz Zbirke, ali kako sam doznala u razgovoru s Antunom Karamanom,[25] dugogodišnjim ravnateljem Umjetničke galerije Dubrovnik (1970. – 1999.), promjena koja se dogodila njegovim stupanjem na mjesto ravnatelja Umjetničke galerije Dubrovnik bila je potpuno uklanjanje djela stare umjetnosti iz postava umjetnina iz Zbirke i koncipiranje ustanove kao muzeja moderne umjetnosti, kako je prvotno i bilo zamišljeno. Premda su u postavu umjetnina iz Zbirke dominirala djela slikarstva dvadesetog stoljeća, skulptura je postavljana sukladno stilsko-kronološkoj liniji s najvećom koncentracijom skulpture unutar središnje izlagačke dvorane. Skulptura na otvorenom postavljena kasnih šezdesetih godina od tada do danas ostaje na vanjskim prostorima Galerije, s manjim varijacijama u razmještaju skulptura. Vrlo bitna godina za povijest Galerije je 1977., kada se konačno realizira inicijalni plan Koste Strajnića da djela starih majstora i ikone postanu dio fundusa Kulturno-historijskog muzeja u Kneževu dvoru.[26] Od 2000. godine, kada ravnateljem Umjetničke galerije Dubrovnik postaje Antun Maračić (2000.–2012.), postavi izložbi iz fundusa kao i sve povremene izložbe počinju se fotografski dokumentirati, a postavi umjetnina iz Zbirke priređuju se jednom ili dvaput godišnje kroz tri kata Umjetničke galerije Dubrovnik s varijacijama naziva (*Moderna i suvremena umjetnost*, *Novi postav iz fundusa Galerije, 19. i 20. stoljeće*, *Blago Umjetničke galerije Dubrovnik*…). Svaki postav iz Zbirke prati razvojnu stilsku liniju, heterogenost i stilski pluralizam hrvatske moderne i suvremene umjetnosti,

25 Ovom prigodom zahvaljujem dr.sc. Antunu Karamanu na pomoći.

26 Odlukom Muzejskog savjeta Hrvatske od 3.11.1977. godine

13. Izložba Vanje Radauša *Od ljubavi do smrti*, 2015. Umjetnička galerija Dubrovnik, 16.11. 2015. – 10.1.2016., postav središnje dvorane drugog kata (foto: G. Jelavić)

Exhibition of Vanja Radauš's works entitled, From Love to Death, 2015*. Dubrovnik Art Gallery, 16 November 2015 – 10 January 2016, exhibit in the central room on the second floor (photo: G. Jelavić)*

od pojave Vlaha Bukovca do suvremenih strujanja, a skulptura, iako znatno manje zastupljena od slikarstva, prati logiku stilsko-kronološke prezentacije, a povremeno i tematske okvire. Primjerice, u postavu iz fundusa Galerije 2004. godine, skulptura *Ivo Vojnović* autora Branka Ružića[27] po logici geografske pripadnosti smještena je uz djela Ignjata Joba, portret *Oton Gliha* Vojina Bakića smješten je u neposrednoj blizini Glihinih *Gromača* (sl. 10), a skulptura Ivana Kožarića *Oblik prostora* smještena je uz sliku Josipa Vanište, čime se ukazuje na duhovnu srodnost pripadnika neformalne grupe Gorgona. U postavu središnje izložbene dvorane stilska strujanja druge polovine dvadesetog stoljeća predočena su jednakovrijednim predstavljanjem slikarstva i skulpture, te su izložena djela Otona Glihe, Vojina Bakića, Dušana Džamonje, Koste Angeli Radovanija, Ferdinanda Kulmera, Ksenije Kantoci, Ljube Ivančića i Julija Knifera. U 2004. godini je i prvi put postavljena izložba skulpture iz fundusa na dva izložbena kata, koju je osmislio Antun Karaman, tadašnji muzejski savjetnik ustanove. Zajedno sa skulpturom

27 Zaniljivost je da je Branko Ružić Umjetničkoj galeriji Dubrovnik darovao skulpturu darovnicom od 20.2.1996. godine u kojoj je napisao *Ništa ne tražim, čak niti obvezu za trajan postav, samo da je u Dubrovniku*., dokumentacija o nabavi umjetnina, Stručni arhiv Umjetničke galerije Dubrovnik

14. Izložba Vanje Radauša *Od ljubavi do smrti*, 2015. Umjetnička galerija Dubrovnik, 16.11. 2015. – 10.1.2016., postav istočne dvorane drugog kata (foto: G. Jelavić)

Exhibition of Vanja Radauš's works entitled, From Love to Death, 2015*. Dubrovnik Art Gallery, 16 November 2015 – 10 January 2016, exhibit in the east room on the second floor (photo: G. Jelavić)*

na otvorenim prostorima ta je izložba značila dosad najcjelovitije predstavljanje skulpture iz Zbirke Umjetničke galerije Dubrovnik[28] (sl. 11). Postavi umjetnina iz Zbirke kroz sva tri kata prestaju se raditi 2013.[29] kada se oformljuje privremeni stalni postav na prvom katu Umjetničke galerije Dubrovnik. Izbor iz Zbirke usmjeren je prvenstveno na djela slikara poteklih s dubrovačkog područja, od kojih su neki poput Vlaha Bukovca, Mate Celestina Medovića i Iva Dulčića daleko nadrasli lokalne okvire. Izloženi su i klasici hrvatske moderne umjetnosti od Emanuela Vidovića, Oskara Hermana, Miroslava Kraljevića, Ljube Babića i drugih, a vremenska lenta zatvara se s djelima Alberta Kinerta i Julija Knifera. Od skulptorskih djela u postavu su djela Roberta Frangeša Mihanovića,

28 Izložba je trajala od 23.12. 2003. – 25.1.2004., a zastupljeni autori bili su: Kosta Angeli Radovani, Belizar Bahorić, Vojin Bakić, Mijo Demović, Josip Diminić, Dušan Džamonja, Robert-Frangeš Mihanović, Stjepan Gračan, Josip Ivanović, Ante Jakić, Stanko Jančić, Ksenija Kantoci, Želimir Janeš, Ivo Jašić, Ivan Kožarić, Kuzma Kovačić, Frano Kršinić, Milena Lah, Vasko Lipovac, Zvonimir Lončarić, Ivo Lozica, Valerije Michieli, Matko Mijić, Nikola Njirić, Ivan Meštrović, Izvor Oreb, Pavao Perić, Ratko Petrić, Petar Pallavicini, Vanja Radauš, Vjekoslav Vojo Radoičić, Branko Ružić, Ivan Sabolić, Petar Smajić, Aleksandar Srnec, Marin Studin, Marija Ujević, Miro Vuco, Šime Vulas.

29 Vesna Delić Gozze ravnateljica je Umjetničke Galerije Dubrovnik od 2013. – 2016. godine, a Marin Ivanović ravnatelj od 2017.–2018. godine.

15. Izložba Vanje Radauša *Od ljubavi do smrti*, 2015. Umjetnička galerija Dubrovnik, 16.11. 2015. – 10.1.2016., postav središnje prostorije trećeg kata (foto: G. Jelavić)

Exhibition of Vanja Radauš's works entitled, From Love to Death, 2015. *Dubrovnik Art Gallery, 16 November 2015 – 10 January 2016, exhibit in the central room on the third floor (photo: G. Jelavić)*

16. Izložba Vanje Radauša *Od ljubavi do smrti*, 2015. Umjetnička galerija Dubrovnik, 16.11. 2015. – 10.1.2016., postav središnje prostorije trećeg kata (foto: G. Jelavić)

Exhibition of Vanja Radauš's works entitled, From Love to Death, 2015. *Dubrovnik Art Gallery, 16 November 2015 – 10 January 2016, exhibit in the central room on the third floor (photo: G. Jelavić)*

Ive Lozice, Ivana Kožarića, Kuzme Kovačića i Branka Ružića. Umjetnine iz Zbirke se od 2013. godine prikazuju uglavnom u sklopu tematskih, studijskih i monografskh izložbi, a samo je u jednom navratu prikazan veliki broj skulptura iz Zbirke na tematskoj izložbi *Razotkrivanje tijela*, *djela iz galerijske Zbirke Umjetničke galerije Dubrovnik* autorice Petre Golušić, više kustosice Umjetničke galerije Dubrovnik. Naime, na izložbi je, uz slikarstvo i crtež, bilo zastupljeno dvadeset i pet skulptura-aktova iz Umjetničke galerije Dubrovnik.[30]

Povremene izložbe skulpture događale su se u Umjetničkoj galeriji puno manjim intenzitetom nego slikarske, te ih je kroz gotovo sedamdesetpetogodišnju povijest Galerije bilo tek dvadesetak.[31] Malobrojnost izložbi kiparstva vjerojatno se može povezati s većim troškovima pripreme izložbi skulptura s obzirom na transport, izradu ambalaže za transport, izradu postamenata, te složenost manipulacije skulptorskim djelima koja zahtijeva dodatnu tehničku pomoć. Tek dvije povremene izložbe uključile su skulpture iz Zbirke Umjetničke galerije Dubrovnik, a obje izložbe, po mom mišljenju, predstavljaju primjere dobre muzejske prakse. Izložba Ivana Lozice, priređena 2010. godine o 100. obljetnici rođenja korčulanskog kipara, premijerno je predstavljena u zagrebačkom Studiju Josip Račić u organizaciji Moderne galerije u koncepciji Dalibora Prančevića. Od svog originalnog predstavljanja u Studiju Josip Račić do izlagačkog mjesta u Galeriji Dulčić–Masle–Pulitika u Dubrovniku izložba se modificirala na optimalan način: uz četrdeset dva crteža u vlasništvu Ivana Lozice izloženo je svih devet skulptura Ivana Lozice iz Zbirke Umjetničke galerije Dubrovnik, koje su time dobile pripadajući kontekst[32] (sl. 12).

Retrospektivnu izložbu Vanje Radauša *Od ljubavi do smrti* koncipirao je jedan od najvećih poznavatelja djela Vanje Radauša Davorin Vujčić, a izložba je priređena 2015. godine o četrdesetoj obljetnici smrti velikog kipara, dok je završetkom u 2016. godini obilježeno i 110

30 Djela Frana Kršinića, Petra Pallavicinija, Ivana Lozice, Đorđe Oraovca, Nikole Njirića, Belizara Bahorića, Milene Lah, Draga Tršara, Ivana Kožarića, Miodraga Miše Popovića, Valerije Michielija, Borke Avramove i Koste Angelija Radovanija. Golušić, Petra. Razotkrivanje tijela : djela iz galerijske Zbirke : Umjetnička galerija Dubrovnik, 22. 4.–29. 5. 2016. Dubrovnik : Umjetnička galerija Dubrovnik, 2016.

31 Jedna od najvećih bila je izložba *1000 godina hrvatske skulpture* koja se u Umjetničkoj galeriji Dubrovnik održavala od 10.7. do 30.8.1991., a koju je organizirao Muzejsko–galerijski centar iz Zagreba.

32 Prančević, Dalibor. *Ivan Lozica, skulpture : crteži, o 100. obljetnici rođenja* : Studio Josip Račić, Zagreb, 27. svibnja – 10. lipnja 2010. Zagreb: Moderna galerija, 2010. Izložba se u Galeriji Dulčić–Masle–Pulitika održavala od 10.12.2010. do 20.01. 2011. godine.

godina njegova rođenja.[33] U svakoj prostoriji Umjetničke galerije Dubrovnik bile su smještene zasebne skulptorske cjeline i didaktički panoi uz znatan broj skulptura koje dotad nisu bile izlagane.[34] U središnjoj izložbenoj dvorani predstavljeni su rani radovi iz tridesetih godina, među ostalima i *Ljubavni zagrljaj*, idealizirana skulptura koja simbolički otvara emocijama natopljeno stvaralaštvo velikog kipara, te radovi u kojima su vidljivi programatski stavovi udruženja *Zemlja*. U tekstu na panou se, uz ostalo, posjetitelja upućuje na činjenicu da su kapiteli vile Banac u kojoj je smještena Umjetnička galerija Dubrovnik rani rad Vanje Radauša, a u izbor skulptura uključena je i skulptura *Radnik* iz Zbirke Galerije Dubrovnik (sl. 13). U zapadnoj prostoriji drugog kata Umjetničke galerije Dubrovnik bile su izložene Radauševe dekalkomanije, koje se smatraju anticipacijom apstraktne umjetnosti na ovim prostorima, portreti kasnih tridesetih godina i ciklus nadahnut Krležinim *Baladama Petrice Kerempuha*. U istočnoj prostoriji drugog kata bili su radovi koji tematiziraju rat i stradanja Drugog svjetskog rata, poput znamenitog ciklusa *Tifusari* iz druge polovine pedesetih godina dvadesetog stoljeća (sl. 14). Na odmorištu drugog i trećeg kata, te u prvoj prostoriji trećeg kata bili su izloženi izbori iz ciklusa *Panopticum croaticum* (1959.–1961.) i *Čovjek i kras* (1961.–1964.), a skulpturu *Senjanke* iz Zbirke Umjetničke galerije Dubrovnik koja pripada ciklusu *Čovjek i kras* autor izložbe ostavio je u stalnom postavu na maloj terasi drugog kata i uputio na nju tekstom i legendom. Sličnu diskretnu muzeološku intervenciju provodi i u središnjoj prostoriji trećega kata, gdje su se izlagala djela iz ciklusa *Zatvori i logori* (1969.) i apstraktne skulpture (1966.–1968.). Naime, skulpturu *Riba* (1970.) iz ciklusa *Zatvori i logori* ne izmješta s velike terase Umjetničke galerije već dodaje fotografiju skulpture na didaktički pano, čime skulpturu smješta u kontekst Radauševa opusa i upućuje na mogućnost proučavanja skulpture unutar stalnog postava (sl. 15). U uzdužni hodnik trećega kata autor izložbe smješta ciklus *Krvavi fašnik* (1965.–1966.), i to brončane odljeve originalnih voštanih skulptura, dok u posljednju prostoriju trećega kata smješta radove iz nekoliko područja

33 Vujčić, Davorin. *Vanja Radauš : Od ljubavi do smrti* : Umjetnička galerija Dubrovnik, 16.11. 2015. – 10.1.2016. Dubrovnik : Umjetnička galerija Dubrovnik, 2015.

34 *Ljubavni zagrljaj*, 1930. bronca, reljef, 79 x 53 cm; *Raspeti*, 1934. bronca vis. 69 cm; *Portret Piroške Preger*, 1937. mramor, vis. 53 cm; *Muški akt*, 1935.–1940. bronca, vis. 40 cm; *Skica za spomenik palim ratnicima*, 1937.–1939. gips, vis. 54 cm; *Radnica-torzo*, 1939. gips, vis. 80 cm; *Studija glave prosjaka*, 1939. bronca, vis. 40 cm; *Robijaš/Matija Gubec*, oko 1940. terakota, vis. 39 cm; *Uznik*, oko 1942. terakota, 41 x 31 x 28 cm; *Partizanka s djetetom*, oko 1945. bronca, vis. 78 cm; *Bacač diska – skica za spomenik*, 1957. bronca, vis. 50 cm; *Apstraktna forma* (iz ciklusa *Apstraktne forme*), 1966.–1968. gips, vis. 40 cm

kojima se Radauš bavio u posljednjih pet godina života – kiparski i crtački rad i medaljerstvo, te foto-dokumentaciju Radauševa radnog kabineta na Zmajevcu u Zagrebu, u kojem je počinio samoubojstvo i koji ostaje netaknut u sklopu Hrvatskog restauratorskog zavoda na Zmajevcu kao spomen-soba (sl. 16).

Retrospektiva Vanje Radauša, po mom mišljenju, predstavlja primjer dobre muzejske prakse ne samo zbog kompleksnog, sveobuhvatnog predstavljanja opusa Vanje Radauša, već i zbog različitih načina uključenja Radauševih djela iz Zbirke Umjetničke galerije Dubrovnik u složeni i značenjski zgusnut kontekst.

ZAKLJUČAK

Kroz cjelokupnu povijest Umjetničke galerije Dubrovnik zastupljenost skulpture u Zbirci u očitom je nesrazmjeru prema slikarstvu, a izložbena djelatnost puno intenzivnije promovira slikarstvo, te u novije vrijeme fotografiju i nove medije. Jedan od razloga za veću zastupljenost slikarstva u Zbirci je činjenica da je posebna pažnja posvećena akvizicijama umjetnika vezanim, na ovaj ili onaj način, za dubrovačko područje, od kojih je tek manji broj kipara, dok su umjetnici koji su daleko nadrasli lokalni kontekst i pripadaju korpusu nacionalne umjetnosti poput Vlaha Bukovca ili Iva Dulčića – slikari. U tom smislu riječ je o problematici koja nadilazi okvire ovoga članka i nužno zahtijeva istraživanje antropološkog i sociološkog konteksta. Ovim istraživanjem, koje se bavi položajem skulpture unutar stalnih postava umjetnina iz Zbirke Umjetničke galerije Dubrovnik, pokazalo se da se u ranom razdoblju djelovanja Umjetničke galerije Dubrovnik mala zastupljenost skulpture apostrofirala u različitim onodobnim novinskim člancima, da se situacija nešto poboljšala akvizicijama skulptura do 1965. godine, a da se potom inicijativom Parka skulpture koja počinje u drugoj polovici šezdesetih godina provodila ozbiljna strategija otkupa. Plan kojim se, na otvorenim prostorima Umjetničke galerije Dubrovnik, planiralo stvoriti antologiju nacionalne skulpture, nažalost, zbog financijskih razloga nije zaživio u punoj mjeri, ali ostaje činjenica da je današnji postav skulptura na otvorenim prostorima Galerije tek mala varijacija postava koji se oformio sredinom šezdesetih godina, zaključno s 1970. godinom. Inicijativa je također uključila hvalevrijedne aspekte kao što je uključenje struke izvan institucionalnih i lokalnih okvira u planiranju otkupa, te vizija koja uključuje promišljanje ciljane publike, urbanog konteksta i turističkog potencijala grada Dubrovnika.

Istraživanje postava umjetnina iz Zbirke od 1970. do 2018. pokazalo je da postav skulpture reflektira njenu realno manju zastupljenost u Zbirci, a upozorilo se i na činjenicu da je postav Umjetničke galerije Dubrovnik kroz povijest institucije i vremenski i prostorno ograničen u odosu na povremene izložbe, te da osmišljavanje stalnoga postava koji će na kompleksniji način prezentirati bogatstvo Zbirke moderne i suvremene umjetnosti Galerije još nije napravljeno. Povremene izložbe koje promoviraju skulpturu su puno malobrojnije nego izložbe slikarstva, što se vjerojatno može povezati s većim troškovima pripreme izložbi skulptura (transport, izrada ambalaže za transport, izrada postamenata, složenost manipulacije skulptorskim djelima…), a i nedostatkom kustoskog kadra specijaliziranog za skulpturu. Navedeni primjeri obljetničkih izložbi klasika hrvatske moderne skulpture, Ivana Lozice i Vanje Radauša, pokazuju smjernice za bolju muzejsku praksu, kako u konceptualnom smislu kojim se na izložbama prezentira cjelovitost autorova djelovanja uz zastupljenost dvodimenzionlanih uradaka kipara, tako i u ukazivanju na različite mogućnosti inkorporacije djela iz Zbirke u povremene izložbe, čime se ona obogaćuju kompleksnim kontekstom.

IZVORI

Dokumentacija otkupa, darovanja i razmjene umjetnina, 1945. – 2018., Stručni arhiv Umjetničke galerije Dubrovnik

Inventarne knjige od 1952. do 2013., Stručni arhiv Umjetničke galerije Dubrovnik

Spisi Josipa Vrančića, Stručni arhiv Umjetničke galerije Dubrovnik

Registrator Portreti, ostavština Vane Ivanovića, Muzeji Ivana Meštrovića, Arhiv Atelijera Meštrović u Zagrebu

LITERATURA

Čović, Danilo. U Dubrovniku je otvoren umjetnički paviljon. // Slobodna Dalmacija / Split, 24. prosinca 1945., 5.

č – ić. Dvije godine postojanja i rada Umjetničke galerije u Dubrovniku. // Slobodna Dalmacija / Split, 1. 1. 1948., 12.

Gamulin, Grgo. Skulptura na otvorenom. // Život umjetnosti 9 (1969.) / Zagreb, 1969., 146–151.

Golušić, Petra. *Razotkrivanje tijela, djela iz galerijske zbirke* : Umjetnička galerija Dubrovnik, 2. 4.–29. 5. 2016. Dubrovnik : Umjetnička galerija Dubrovnik, 2016.

Ivušić, Ljiljana. Bokokotorska ikonopisna škola iz Zbirke ikona Kulturno-povijesnog muzeja. Dubrovnik : Dubrovački muzeji, Kulturno-povijesni muzej, 2011.

Lasić, Miro. Riznica umjetničkog blaga vjekova. // Oslobođenje / Sarajevo, 26. 08. 1956.

Prančević, Dalibor. *Ivan Lozica : skulpture, crteži, o 100. obljetnici rođenja* : Studio Josip Račić, Zagreb, 27. svibnja – 10. lipnja 2010. Zagreb : Moderna galerija, 2010.

Preradović, Petar; Ivan Viđen. *Marko Murat (1864. – 1944.) : izložba povodom 150. obljetnice rođenja i 70. obljetnice smrti* : Galerija Dulčić–Masle–Pulitika, Dubrovnik, 21.11. – 14.12. 2014. Dubrovnik : Umjetnička galerija Dubrovnik, 2014.

Vujčić, Davorin. *Vanja Radauš : Od ljubavi do smrti* : Umjetnička galerija Dubrovnik, 16. 11. 2015. – 10. 1. 2016. Dubrovnik : Umjetnička galerija Dubrovnik, 2015.

*** Kroz dubrovačku Umjetničku galeriju. // Slobodna Dalmacija / Split, 1. siječnja 1946., 6.

*** Nešto o dubrovačkoj Galeriji umjetnina. // Slobodna Dalmacija / Split, 18. prosinca 1947., 5.

*** Razvitak Umjetničke galerije u Dubrovniku. // Dubrovački vjesnik / Dubrovnik, 1. 9. 1950., 2–3.

*** Uređenje dubrovačke Umjetničke galerije. // Vjesnik / Zagreb, 31. listopada 1955., 2.

*** Desetgodišnjica osnivanja Dubrovačke umjetničke galerije. // Dubrovački vjesnik / Dubrovnik, 16. prosinca 1955., 4.

*** Preuređenje Umjetničke galerije u Dubrovniku. // Dubrovački vjesnik / Dubrovnik, 31. svibnja 1958., 3.

SAŽETAK

Unutar Zbirke moderne i suvremene umjetnosti Umjetničke galerije Dubrovnik koja trenutno broji 2754 umjetnine čuva se oko 150 skulptura, a od samog osnutka Umjetničke galerije Dubrovnik, 1945. godine, izložbe koje prezentiraju skulpture u znatno su manjem broju od izložbi koje predstavljaju slikarstvo, crteže, grafiku ili u novije vrijeme fotografiju i videoradove. U članku se donosi osvrt na skulpturu iz Zbirke Umjetničke galerije Dubrovnik u stalnim postavima od osnutka Galerije do danas prema dostupnoj muzejskoj dokumentaciji i novinskim člancima. Istraživanje je pokazalo da se u ranom razdoblju djelovanja Umjetničke galerije Dubrovnik mala zastupljenost skulpture apostrofirala u različitim onodobnim novinskim člancima, da se situacija nešto poboljšala akvizicijama skulptura do 1965. godine, a da se potom inicijativom Parka skulpture koja počinje u drugoj polovici šezdesetih godina provodila ozbiljna strategija otkupa. Park skulpture je nikad do kraja realizirana zamisao stvaranja stalnog postava antologije nacionalne skulpture na vanjskim prostorima Umjetničke galerije Dubrovnik, a današnji postav skulptura na otvorenim prostorima Galerije tek je mala varijacija postava koji se oformio sredinom šezdesetih godina, zaključno s 1970. godinom. Inicijativa o Parku skulpture sadržavala je hvalevrijedne aspekte kao što su uključenje struke izvan institucionalnih i lokalnih okvira u planiranju otkupa, te viziju koja uključuje promišljanje o ciljanoj publici, urbanom kontekstu i turističkom potencijalu grada Dubrovnika.
Istraživanje postava umjetnina iz Zbirke od 1970. do 2018. pokazalo je da postav skulpture reflektira njenu manju zastupljenost u Zbirci, a upozorilo se i na činjenicu da je postav Umjetničke galerije Dubrovnik kroz povijest institucije ili vremenski ili prostorno ograničen u odnosu na povremene izložbe.
Od povremenih izložbi skulpture koje su se održale u Umjetničkoj galeriji Dubrovnik u članku se, kao primjeri dobre muzejske prakse, uzimaju u obzir dvije obljetničke izložbe koje obrađuju hrvatske klasike skulpture (izložbe Ivana Lozice i Vanje Radauša…) s osobitim naglaskom na inkorporaciju djela iz zbirke Umjetničke galerije Dubrovnik.

Summary

SCULPTURE FROM THE COLLECTION OF DUBROVNIK ART GALLERY – MODES OF PRESENTATION IN PERMANENT EXHIBITS AND TEMPORARY EXHIBITIONS WITH SPECIAL REFERENCE TO THE NEVER ESTABLISHED SCULPTURE PARK

Rozana Vojvoda
Museum of Modern Art, Dubrovnik

The Collection of Modern and Contemporary Art of the Dubrovnik Art Gallery, which currently consists of 2,754 artworks, includes about 150 sculptures. Since the Gallery was established in 1945, there have been considerably fewer exhibitions presenting sculptures than those presenting paintings, drawings, graphic art, or, more recently, photography and videos. The article presents a review of sculpture in the Collection in the permanent exhibits since the establishment of the Gallery, guided by the available museum documentation and newspaper articles. The research showed that, in the early period of the operation of Dubrovnik Art Gallery, the representation of sculpture was apostrophised in various newspaper articles of the time, that the situation somewhat improved with the acquisition of sculptures by the year 1965, and that a serious acquisition strategy followed through the initiative for the establishment of a sculpture park, which was launched in the second half of the 1960s. The sculpture park is a never completely realized idea of creating a permanent display of the anthology of national sculpture in the exteriors of Dubrovnik Art Gallery. The current display of sculptures in the Gallery exteriors is merely a smaller variation of the exhibit that was formed between the mid-1960s and 1970. The initiative for the sculpture park included commendable aspects such as including professionals from outside the institutional and local framework in the acquisition plans and a vision involving consideration of the target audience, urban context, and the tourist potential of the city of Dubrovnik.
As regards the temporary exhibitions staged in Dubrovnik Art Gallery, the article lists, as examples of good museum practice, two anniversary exhibitions devoted to Croatian sculptural classics (Ivan Lozica and Vanja Radauš), with particular emphasis on incorporating works from the Dubrovnik Art Gallery Collection.

Key words: sculpture, Dubrovnik Art Gallery, Sculpture Park, collection, permanent exhibit, temporary exhibitions, Vanja Radauš, Ivan Lozica

UDK: 73:069.5(497.5 Split)

Skulptura u Etnografskom muzeju Split

Branka Vojnović Traživuk
Etnografski muzej Split
Izvorni znanstveni rad

Na osnovu nekoliko primjera iz Likovne zbirke Etnografskog muzeja Split govori se o tezauriranju skulpture i njenim interpretativnim mogućnostima. Analiziraju se procesi prikupljanja i prezentacije skulpture u splitskom muzeju u prvoj polovici 20. stoljeća te se uočava važnost kulturnog konteksta. Istraživanjem povijesne uloge kiparskih radova kroz njihove kulturno-povijesne vrijednosti postavlja se pitanje o budućnosti skulpture unutar suvremenog kulturno-antropološkog muzeja, predlažući okretanje prema naivnom likovnom izrazu.

Ključne riječi: muzejska skulptura, tezauracija skulpture, kulturni kontekst

UVOD

U Etnografskom muzeju Split, osnovanom 1910. godine kao Pokrajinski muzej za narodni obrt i umjetnost, danas se zatiču kiparski radovi likovno školovanih umjetnika koji pripadaju građanskoj kulturi prve polovice 20. stoljeća. Te malobrojne skulpture su podgrupa znatno veće Likovne zbirke istoga kulturnog okružja, a najčešće prikazuju ljudsku figuru u tradicijskoj odjeći. U vremenu svoga nastanka one su bile izlagane zbog kreativnog doprinosa popularnoj temi seljaka u narodnoj nošnji.

Ti kiparski radovi uglavnom su bili rađeni prema muzejskim narudžbama dugogodišnjeg ravnatelja Kamila Tončića (1878.–1961.) kojem se može pripisati autorstvo izložbenih postava između dva svjetska rata. U njima su likovni radovi školovanih umjetnika zauzimali važno mjesto kao svojevrsna muzeografska pomagala koja su trebala usmjeriti pozornost prema etnografskoj građi. Cjelokupna muzejska zbirka u to vrijeme prezentirala je takozvanu narodnu umjetnost, pa u fundusu nije bila izdvojena cjelina koja bi obuhvaćala likovne, a time i plastične radove nepoznatih seljaka te ih posebno predstavljala.[1]

1 Pojam narodne umjetnosti uvijek je bio neodređen, a danas se smatra zastarjelim. Prevladava mišljenje da sa radi o folklornom likovnom izrazu zastupljenom na ruralnim artefaktima

Otprilike sredinom 20. stoljeća u Muzeju se uvodi modernija klasifikacija predmeta.[2] Nova koncepcija okreće se prikupljanju i čuvanju predmeta ruralnog konteksta u izvorišnom obliku. Za razliku od prvoga razdoblja Muzeja, u kojem je naglasak bio na izlaganju lijepo ukrašenih predmeta povezanih na različite načine s dalmatinskim selom, od sredine 20. stoljeća prevladavao je etnografski aspekt koji je isticao kontekst hrvatske narodne kulture. Primjerice, uz tekstilne predmete, koji su najbrojniji u fundusu, sve se više prezentiraju postupci njihove izrade, odnosno tekstilno rukotvorstvo kao odlika ruralne kulture. Afirmacijom znanstvenog pristupa koji teži objektivnosti postojeće su skulpture kao interpretacije ruralne teme bile gotovo zaboravljene. Usto su se koristile nove tehničke mogućnosti muzejske prezentacije, pa je likovni rad kao svojevrsnu dokumentarnu bilješku sve više zamjenjivala fotografija.

Krajem 20. stoljeća nova generacija muzealaca zatekla je znatan broj gotovo zaboravljenih likovnih radova koji su tematski povezani s etnografijom. Oni većim dijelom nisu bili obrađeni kao izvorni muzejski predmeti. Skulpture su, kao i cijela Likovna zbirka, inventirane u cijelosti tek devedesetih godina 20. stoljeća te su danas računalno upisane u programu M++. Zbog značenjskog potencijala i konotacija koje su imale u vremenu svog nastanka i dolaska u Muzej činilo se nedostatnim postupati s njima samo kao sa zastarjelim muzeografskim pomagalima.

Nakon osnovne muzejske inventarizacije Likovne zbirke javila su se nova pitanja, prije svega ono o njenoj budućnosti, odnosno o tome što prikupljati dalje. Ako smo pretpostavili njihov umjetnički karakter smještajem skulptura u Likovnu zbirku, hoće li isto biti vodilja i za buduća sabiranja? Treba li i danas sakupljati kiparske radove likovno obrazovanih umjetnika s etnografskim temama ili su mogući neki drugi pravci razvoja kolekcije?

Zbog svega toga krenula sam u istraživanje povijesti zatečenih skulptura.

s kraja 19. i početka 20. stoljeća. Tradicijsko kiparstvo (u Dalmaciji) vidljivo je u brojnim primjerima plastičnoga oblikovanja jednog dijela nekog uporabnog predmeta, najčešće kao plitki reljef, rjeđe cjelovitog predmeta. Neki autori promatrali su narodnu umjetnost kao granu primijenjene umjetnosti.

2 Novom klasifikacijom ponovo se nije realizirala zbirka koja bi se posebno bavila narodnim likovnim stvaralaštvom, kao što ono nije bilo obuhvaćeno ni znanstvenim interesom hrvatske etnologije.

1. Greta Turković, oko 1930. (Fototeka Etnografskog muzeja Split)
Greta Turković, circa 1930 (Photograph Collection of Split Ethnographic Museum)

2. Ante Ivanišević, 1934. (Fototeka Etnografskog muzeja Split)
Ante Ivanišević, 1934 (Photograph Collection of Split Ethnographic Museum)

O MUZEJSKOJ SKULPTURI I AUTORIMA

Od trideset i četiri predmeta koji se nalaze u podgrupi skulpturâ unutar Likovne zbirke Etnografskog muzeja Split, trideset i jedan je nabavljen za Muzej do sredine 20. stoljeća. To su kiparski radovi četiri poznata autora, dok za dva nema biografskih podataka.[3] Usto je za dva kiparska rada zabilježeno samo da su nastali u Obrtnoj školi u Splitu. Iako različitih kreativnih dometa, njihova zajednička poveznica je folklorna tematika.

Kipari koji su njihovi autori danas su manje poznati u hrvatskoj povijesti umjetnosti. Iznimno je opus Ivana Mirkovića monografski obrađen i znanstveno valoriziran uz izložbu u Galeriji umjetnina u Splitu 2005. godine.[4]

3 Ime Leopold Najsarek zabilježeno je u jednom muzejskom spisu uz sedam reljefa izvedenih u drvu s prizorima iz seoskoga života u Bosni i Hercegovini. Na drugom mjestu je za skulpturu od gipsa koja prikazuje sinjskog alkara zabilježeno ime Frano Drdak.

4 Vidjeti: Slade, Iris. Ivan Mirković : 1893. – 1988. : Galerija umjetnina Split, studeni – prosinac 2005. Split : Galerija umjetnina, 2005.

3. Ivan Mirković, oko 1926. (Fototeka Etnografskog muzeja Split)

Ivan Mirković, circa 1926 (Photograph Collection of Split Ethnographic Museum)

4. Svitoslav M. Peruzzi, oko 1915. (Fototeka Etnografskog muzeja Split)

Svitoslav M. Peruzzi, circa 1915 (Photograph Collection of Split Ethnographic Museum)

Među najbrojnijima su kiparski radovi Grete Turković (1896.–1978.). To je sedam skulptura u drvu koje prikazuju pojedinačne figure u narodnoj nošnji iz Dalmacije.[5] Istim brojem radova u Zbirci je zastupljen Ivan Mirković (1893.–1988.). Njegove gipsane muške i ženske figure prikazane su u tradicijskoj odjeći, dok dvije ženske nisu odjevene u narodne nošnje.[6] Potom su tu dvije skulpture izrađene od drva koje je potpisao Ante Ivanišević (1909.–1968.).[7] Sljedeći poznati autor je Svitoslav Mihael Peruzzi (1881.–1936.), koji je izradio jednu bojanu

5 Inventarna oznaka: 630:SLT;1135 *Vrličanin* – 630:SLT;1136 *Vrličanka* – 630:SLT;1137 *Djevojka iz Konavala* – 630:SLT;1138 *Imoćanka* – 630:SLT;1139 *Sinjanka* – 630:SLT;1140 *Imoćanin* – 630:SLT;1141 *Muškarac iz Župe Dubrovačke.*

6 To su: 630:SLT;1149 *Ženska figura* i 630:SLT;1150 *Bogorodica s djetetom.* Inventarna oznaka ostalih: 630:SLT;1144 *Djevojka iz Vrlike* – 630:SLT;1145 *Seljanka iz Dalmatinske zagore* – 630:SLT;1146 *Seljak iz Dalmatinske zagore* – 630:SLT;1147 *Mlada žena iz Vrlike* – 630:SLT;1148 *Mladi Vrličanin.*

7 Inventarna oznaka: 630:SLT;1142 *Seljak doziva* i 630:SLT;1143 *Seljanka gleda udalj.*

skulpturu u drvu koja prikazuje mladu ženu u narodnoj nošnji vrličkoga područja, te bojano gipsano poprsje sličnoga motiva.[8]

Spomenuti autori i njihovi radovi su polazište za promatranje uloge skulpture u Etnografskom muzeju Split u razdoblju prve polovice 20. stoljeća i njenog šireg kulturno-povijesnog značenja.

Ante Ivanišević (Split, 30. IV. 1905.–18. X. 1969.) završio je Obrtnu školu u Splitu gdje su mu učitelji bili Emanuel Vidović i Svitoslav Mihael Peruzzi. Tridesetih godina 20. stoljeća otvorio je u Splitu kiparsku i drvorezbarsku radionicu te se razvio u zapaženog majstora umjetničke obrade drva. Poslije Drugoga svjetskoga rata bio je jedan od osnivača Škole za primijenjenu umjetnost u Splitu gdje je radio gotovo do smrti. Uz pedagoški rad bavio se i restauracijom drvenih spomenika kulture. Najčešće je obrađivao likove iz kršćanske ikonografije, u čemu je prisutno ugledanje na Meštrovića.[9]

Ivan Mirković (Pag, 17. X. 1893. – Split, 4. I. 1988.) je likovno obrazovanje također započeo u Obrtnoj školi u Splitu gdje mu je učitelj bio Emanuel Vidović. Od godine 1919. do 1923. bio je na Akademiji u Pragu kod Otakara Španijela i Vlahe Bukovca. Do Drugoga svjetskog rata u Splitu je priredio deset samostalnih izložaba slika, skulptura i karikatura. Također je samostalno izlagao u Zagrebu (1935.), Ljubljani (1935.) i Londonu (1963.). Bio je učitelj Obrtne škole u Splitu 1926. godine, te ponovo u razdoblju od 1937. do 1942. godine. Aktivno je sudjelovao u likovnom životu Splita između dva svjetska rata i kasnije. Izveo je veliki broj slikarskih i kiparskih djela. Najčešće je obrađivao dalmatinski krajolik i ribarske motive, portrete i mrtve prirode, a okušao se i u izradi memorijalnih spomenika. Osim kratkog razdoblja u kojem se pokušao približiti apstrakciji, njegovi kiparski radovi su prvenstveno figurativni i realistički.[10]

Svitoslav Mihael Peruzzi (Lipe na Barju, 17. X. 1881. – Split, 5. VII. 1936.) učio je na Obrtnoj školi u Ljubljani i u Zagrebu, te na Akademiji u Beču (1902. – 1908.). U Beču je imao zajednički atelje s Ivanom Meštrovićem s kojim ga je vezivalo prisno prijateljstvo. Od 1911. do 1935. godine bio je nastavnik na Obrtnoj školi u Splitu, gdje se posvetio

8 Inventarna oznaka: 630:SLT;1151 *Djevojka u kijevskoj nošnji* i 630:SLT;1350 *Poprsje žene iz Dalmatinske zagore.*

9 Vojnović Traživuk, Branka. Naši ljudi i krajevi : Izložba slika, grafika i skulptura iz fundusa Etnografskog muzeja Split. Split : Etnografski muzej Split, 2007., 36.

10 Isto, 38.

pedagoškom radu. Izrađivao je nadgrobne spomenike, portrete i medalje. Iz splitskog razdoblja sačuvan je manji broj njegovih radova.[11]

Greta Turković (Križevci, 11. V. 1896. – Zagreb, 18. II. 1978.) školovala se na Akademiji u Zagrebu od 1915. do 1919. godine, na kiparskom odjelu (Robert Frangeš Mihanović, Ljubo Babić, Ivo Kerdić, Rudolf Valdec). Sudjelovala je na Proljetnom salonu 1920. godine. U tom razdoblju izradila je drvene glave za buduće lutkarsko kazalište u Zagrebu. Oko 1926. godine počela se baviti folklornim temama. Za etnografske muzeje u Zagrebu i Splitu izrađivala je akvarele narodnih nošnji i oglavlja, nacrte narodnih ornamenata te drvene figure u narodnim nošnjama. Također se bavila grafičkim dizajnom i izradom nacrta za obrtničke i industrijske proizvode. Poznata je po slikovnim prilozima u ampelografskom atlasu koji je stekao svjetsko priznanje, te po akvarelima različitih sorti vinove loze, jabuka i drugog bilja.[12]

Navedeni umjetnici autori su osamnaest skulptura koje su danas u fundusu Etnografskog muzeja Split, ustanove koja više od jednog stoljeća sabire, čuva i istražuje predmete i pojave narodne kulture u najširem značenju.

Greti Turković pripisuje se sedam skulptura izrađenih u drvu visine oko 89 cm, nastalih oko 1930. godine.[13] To su pojedinačno muškarac i žena u narodnim nošnjama iz Vrlike, iz Imotskoga, zatim par iz dubrovačkog područja (djevojka iz Konavala, muškarac iz Župe Dubrovačke) te posebno žena u narodnoj nošnji iz Sinja (sl.1). Skulpture nisu potpisane.

Drugu grupu eksponata čine dvije skulpture Ante Ivanišević sa signaturom na postolju. Nastale su 1934. godine. Također su izrađene od drva, visoke oko 46 cm. Iako su muškarac i žena odjeveni u narodne nošnje koje se mogu smjestiti u područje srednjodalmatinske Zagore, naglasak je na položaju tijela, o čemu govore i nazivi: *Seljak doziva* (sl. 2) i *Seljanka gleda udalj*.

Ivan Mirković zastupljen je u Likovnoj zbirci Etnografskog muzej Split sa sedam skulptura od gipsa i jednom temperom. Njegove skulpture prikazuju pojedinačno dvije muške i tri ženske figure u narodnoj nošnji vrličkoga područja (sl. 3), te jednu žensku figuru s tek naznačenom odjećom, kao i jednu s djetetom u naručju. Posljednje dvije skulpture nastale

11 Braica, Silvio; Sanja Ivančić; Branka Vojnović. Umjetnost o narodu : Slike i skulpture iz fundusa Etnografskog muzeja u Splitu : Etnografski muzej Split, 1997. Split : Etnografski muzej Split, 1997., 34.

12 Vojnović Traživuk, Branka. Naši ljudi i krajevi : Izložba slika, grafika i skulptura iz fundusa Etnografskog muzeja Split. Split : Etnografski muzej Split, 2007, 38. Također vidjeti: Miljković, Ivo; Lidija Ivančević Španiček. Greta Pexider Srića, barunica Turković, hrvatska kiparica i slikarica : Izložba povodom IX. orguljaških večeri i 80. obljetnice Gradskog muzeja: Gradski muzej Požege, 6. – 16. X. 2004. Požega: Gradski muzej Požege, 2004.

13 Prema usmenom kazivanju na njima je radio i Ante Ivanišević.

5. Graditeljska, zanatska i umjetnička škola u Splitu 1916. (Fototeka Etnografskog muzeja Split)
School of Construction, Trade, and Art in Split, 1916 (Photograph Collection of Split Ethnographic Museum)

su oko 1923. godine i imaju potpis na postolju, a preostalih pet koje nisu potpisane datirane su oko 1926. godine. Visina prve dvije skulpture je oko 41 cm, a ostalih od 50 do 55 cm. Sve su izrađene od gipsa, a jedan muško-ženski par ima patiniranu površinu.

Svitoslav Mihael Peruzzi autor je bojane skulpture od drva visoke 93 cm koja prikazuje djevojku u svečanoj nošnji iz okolice Vrlike (Kijevo). Nekoć je u njenoj desnoj ruci bila preslica koja sada nedostaje (sl. 4). Izrađena je oko 1915. godine, te je bila prva skulptura u Muzeju koji je u to vrijeme bio smješten u prostoru Obrtničke škole u Splitu. Na kasnijem izložbenom postavu u samostalnoj muzejskoj zgradi našlo se također njegovo *Poprsje žene iz Dalmatinske zagore* izrađeno od bojanog gipsa, visoko 64 cm, iz oko 1930. godine. Obje skulpture su nepotpisane.

SABIRANJE I IZLAGANJE

Podatci o tim kiparskim radovima u starim inventarnim knjigama Etnografskog muzeja Split veoma su oskudni i zapravo zbunjujući. Primjerice, u prvoj Knjizi inventara u kojoj su se popisivali predmeti od 1912. godine nadalje upisano je: *Peruzzi; drvorez – Djevojka u narodnoj nošnji* s na-

6. Narodni muzej u Splitu oko 1930. (Fototeka Etnografskog muzeja Split)

People's Museum in Split, circa 1930 (Photograph Collection of Split Ethnographic Museum)

7. Narodni muzej u Splitu 1936. (Fototeka Etnografskog muzeja Split)

People's Museum in Split, 1936 (Photograph Collection of Split Ethnographic Museum)

znakom o troškovima nabave iz dotacije Muzeja za 1917./1918. godinu. Potom u drugoj Knjizi inventara, koja se vodi od 1920. godine nadalje stoji: *Drvorezba u Bojama; Kip prof. Peruzzi; Seljankinja; Kijevo*, uz naznaku o isplati autorskog honorara za 1931. godinu. U sljedećim inventarnim knjigama, u kojima su predmeti raspoređeni u grupe, uopće nema likovnih radova, pa ni skulptura. No, u popisu likovnih radova približno iz četvrtog desetljeća, koji su svojevrsni inventar Muzeja bez jedinstvenih oznaka, od tog autora zapisana su tri rada (!?) i to u rubrici *Kipovi iz gipsa*: *Peruzzi – Glava Vrličanke; Svirač na mijehu,* te u rubrici *Kipovi iz drva*: *Peruzzi – Žena iz Vrlike*.

Stara dokumentacija, dakle, koja se odnosi na taj dio fundusa vrlo je problematična, jer su se likovni radovi nabavljali u znatnom broju bez sustavnog upisivanja u inventarne knjige. Čini se da je glavni razlog tomu bilo zajedničko djelovanje Narodnog muzeja i Obrtne škole[14] u

14 Škola je neprestano mijenjala nazive pa su se uz ovaj koristili: Obrtnička škola usavršavanja, Obrtnička strukovna škola, Graditeljska, zanatlijska i umjetnička škola, Muška i ženska zanatlijska škola i drugi. Promjene su bile i u nazivu Etnografskog muzeja (Pokrajinski muzej za narodni obrt i umjetnost, Muzej za narodoznanstvo i narodnu industriju, Zemaljski muzej za narodnu industriju i narodnu umjetnost) koji se u promatranom razdoblju službeno zvao Narodni muzej.

8. Narodni muzej u Splitu 1936. (Fototeka Etnografskog muzeja Split)

People's Museum in Split, 1936 (Photograph Collection of Split Ethnographic Museum)

drugom i trećem desetljeću te Galerije umjetnina koja je osnovana 1931. godine. Tončić je, naime, bio osnivač i rukovodeća osoba u većini kulturnih ustanova u nadležnosti splitske općine. Početkom četvrtog desetljeća osnovao je i rukotvorsku udrugu (Banovinska poslovna centrala za unapređenje kućne industrije) izrazito komercijalnog karaktera, koja je usko surađivala s Muzejem, pa se dobar dio predmeta nabavljao njenim posredovanjem. Uglavnom, nije se vodilo računa o evidenciji fundusa pojedinih općinskih institucija, a predmeti su se često premještali iz jedne ustanove u drugu. Nakon Drugoga svjetskoga rata[15] i teškoga poraća, kada su se ustanove reorganizirale, a Banovinska poslovnica prestala s radom, nekim dokumentima se više nije moglo ući u trag.[16]

Zbog svega toga u formiranju Likovne zbirke od 1995. godine nadalje nije bilo čvrstoga uporišta, pa je trebalo krenuti od zatečenih predmeta te sačuvanih rukopisa i dokumentacije. Oni su pokazali da se većina likovnih radova, pa tako i skulptura o kojima je ovdje riječ, izrađivala kao narudžba. U tome je glavnu riječ imao ravnatelj Muzeja Kamilo Tončić. Po vokaciji arhitekt, Tončić se kao poznati kolekcionar aktivno bavio likovnim umjetnostima, od sudjelovanja u organizaciji *Prve dalmatinske izložbe* 1908. godine održane u zgradi Hrvatskog doma koju je projektirao, do suradnje sa slikarima i kiparima pri opremanju muzejskih etnografskih postava u razdoblju do Drugoga svjetskog rata. S velikom

15 Među rijetkim sačuvanim spisima su oni iz 1945. godine kojima se potvrđuje zamjena predmeta između Etnografskog muzeja i Galerije umjetnina u Splitu. Vidi: Braica, Silvio; Sanja Ivančić; Branka Vojnović. Umjetnost o narodu : Slike i skulpture iz fundusa Etnografskog muzeja u Splitu. Split : Etnografski muzej Split, 1997.,15.

16 Možemo samo pretpostaviti neke konkretne uzroke: u požaru koji je zahvatio zgrade Općine i Policije 1943. godine zapaljeni su općinski spisi, usto se nestanak uredskih spisa Škole povezuje s općim nemarom pa i njihovim bacanjem kao starog papira. Vidjeti: Ivanišević, Milan. Točno mjesto prve etnografske izložbe u Splitu. // Ethnologica Dalmatica, 14 (2005.) / Split, 2005., 162., 170. Osim toga, prema usmenom kazivanju Tončić je pedesetih godina u dvorištu svoje kuće zapalio neke knjige i dokumente .

9. Narodni muzej u Splitu 1937. (Fototeka Etnografskog muzeja Split)
People's Museum in Split, 1937 (Photograph Collection of Split Ethnographic Museum)

vjerojatnošću mu se može pripisati svojevrsno autorstvo četiri muzejska postava,[17] uz pretpostavku da je uređivao i druge izložbene prostore, posebice one u kojima su se održavale izložbe narodnih rukotvorina.

Na jednoj od najranijih fotografija etnografske izložbe iz 1916. godine, koja je bila priređena u Graditeljskoj, zanatskoj i umjetničkoj školi u Splitu, vidljiv je tipičan aranžman takozvanih narodnih umjetnina u kutu prostorije (sl. 5). Tu je bojana drvena skulptura Peruzzija (*Djevojka u kijevskoj nošnji)* postavljena na visokom postamentu u kutu, a druga (vjerojatno *Bosanac na konju* Branislava Deškovića) na nižem stoliću ispred. Na zidu su slike folklorne tematike koje danas nisu u fundusu Muzeja, a u prvom planu je stolić s tri sjedalice. To su *tronozi* s naslonom, tipični za tradicijsko drvorezbarstvo Dalmatinske zagore, danas brojni u muzejskoj zbirci, kao i jedne gusle položene uz zaobljeni naslon stolice. Na stoliću u sredini prekrivenim maramom ukrašenom vezom i čipkom, koja je izvorno dio ženskog oglavlja iz sjeverne Dalmacije (*jašmak*), položen je bodež (*jatagan*) te korice knjige ukrašene narodnim ornamentom.

17 Prvi je iz 1910. godine priređen u tadašnjoj Zanatskoj školi, drugi iz 1919. u Poljoprivrednoj školi, treći 1924. u zgradi stare vijećnice na Pjaci koja tada postaje muzejska zgrada te četvrti u istom prostoru 1934. godine. Vidi: Braica, Silvio. 90 godina Etnografskog muzeja Split. Split : Etnografski muzej Split, 2000., 26-27.

10. Narodni muzej u Splitu 1937. (Fototeka Etnografskog muzeja Split)
People's Museum in Split, 1937 (Photograph Collection of Split Ethnographic Museum)

Već na tom ranom primjeru vidimo kako su se autorski umjetnički radovi (slike i skulpture) izlagali zajedno s anonimnim tradicijskim tvorbama (drvene sjedalice, bodež, vezena marama) i novim rukotvorinama (korice knjige ukrašene vezom). Već tu je, dakle, zoran izložbeni koncept koji će ostati dominantan sve do sredine 20. stoljeća, a koji se temelji na zajedničkoj prezentaciji predmeta nastalih u kontekstu ruralne kulture i onih koji pripadaju urbanoj kulturi. Dok su ti prvi klasični etnografski muzejski predmeti, drugu cjelinu predstavljaju likovni radovi školovanih umjetnika, te nove rukotvorine s narodnim motivima na predmetima građanske uporabe.

Isto je vidljivo na drugoj fotografiji (sl. 6) koja potvrđuje jednaki odnos prema likovnim radovima i etnografskim predmetima iz muzejske zbirke. Snimljena je oko 1930. godine u muzejskoj zgradi na Narodnom trgu. Umjesto postamenta tu je pučka škrinja jadranskog tipa na kojoj su poslagani drveni predmeti (*kosišta*, *prakljače*, *čutura*) ukrašeni plitkim rezbarenim ukrasom tipičnim za tradicijsko drvorezbarstvo Dalmatinske zagore. Usred tih tradicijskih predmeta svakodnevne i gospodarske namjene postavljena je skulptura Ivana Meštrovića, vjerojatno sadra *Kraljević Marko* iz 1910. godine, koja danas nije u Etnografskom muzeju Split. Na zidu iza škrinje su slike Virgila Meneghella Dinčića, Zoe Borelli i Josipa Lalića koje prikazuju figure u narodnim nošnjama, a danas su dio Likovne zbirke Muzeja.

Očito je da je Tončić poticao slikarske i kiparske radove koji su obrađivali folklorne teme, te ih izlagao u Muzeju zajedno s etnografskim predmetima koji su već bili valorizirani kao narodna umjetnost.[18] Tako

18 Afirmacija pojma narodna umjetnost u Dalmaciji započela je krajem 19. stoljeća. Veliku ulogu u tom procesu imala je austrijska kolekcionarka Natalija Bruck Auffenberg (1854.–1918.), koja je 1911. godine izdala knjigu (*Dalmatien und seine Volkskunst*) s brojnim fotografijama. Autori hrvatskog prijevoda iz 1912. godine su don Frane Bulić (1846. – 1934.) i Vinko Lozovina (1874. – 1942.). Vidjeti: Vojnović Tražívuk, Branka. Narodna umjetnost kao građanska vrijednost : Uloga likovnog folklora u građanskoj kulturi Dalmacije u prvoj polovici 20. stoljeća. Split : Etnografski muzej Split, 2016., 28-33.

su se unutar nove muzejske ustanove mogle vidjeti najljepše tvorbe seljačke kulture, koje su predstavljale anonimnu i kolektivnu narodnu umjetnost okrenutu prošlosti, zajedno s recentnim radovima likovno školovanih umjetnika. Josip Matasović je iz Zagreba uputio kritiku na takvu izložbenu i muzealnu praksu, naglašavajući potrebu osnivanja nove ustanove u kojoj bi se odvojeno od folklornog materijala držali predmeti suvremene likovne umjetnosti.[19]

No, isti izložbeni koncept u splitskom je Muzeju ostao dominantan i kasnije, što možemo vidjeti na nekoliko fotografija muzejskog postava iz 1934. godine.[20] Ako se usredotočimo na način izlaganja, možemo razlučiti nekoliko situacija, od kojih je jedna bila postavljanje skulpture na postament uza zid (sl. 7). Kako su i vitrine s tekstilnim materijalom bile položene uza zid, skulptura na postamentu bila je svojevrsna pauza između dvije vitrine pretrpane predmetima. Postamenti su izlazili iz ravnine vitrine prema naprijed. Poviše vitrina i postamenata tekao je horizontalni niz načinjen od tempera (Zoe Borelli) koje su prikazivale pojedinačne figure u narodnoj nošnji. Svi predmeti, pa tako i skulpture, bili su namijenjeni frontalnom pogledu. Vitrine i postamente projektirao je Tončić.[21]

Skulpture su se često postavljale na niski stolić sa stolicama uokrug kao garniture za sjedenje koje su se izrađivale u splitskoj Obrtničkoj školi (sl. 8). To nisu bili, dakle, tradicijski primjerci koji su se mogli naći u selima Dalmatinske zagore, već njihova građanska interpretacija. Za razliku od prethodnog načina izlaganja, tu je bilo omogućeno kretanje uokolo i promatranje skulpture iz više pogleda. No, čini se da to nije bila primarna namjera osmišljena zbog same skulpture, već posljedica smještaja određene izložbene cjeline u zadanom prostoru.

Još jedan sličan primjer izlaganja skulpture unutar ambijentalne cjeline je onaj koji se sastoji od nekoliko raznovrsnih predmeta unutar centralne niše prostorije (sl. 9). Trostrano udubljenje omeđuju skrivena balkonska vrata i bočni zidovi obloženi plitkim vitrinama prepunim tekstilnih predmeta. Vrata su prekrivena tepihom koji je izrađen u rukotvorskoj udruzi sa sjedištem u Splitu (Banovinska poslovna centrala…). Ispred vrata postavljen je visoki postament na kojem se nalazi Peruzzijevo gipsano *Poprsje žene iz Dalmatinske zagore*, a sa strane po jedna niža, jedva vidljiva tradicijska drvena stolica. Ispred njih nalazi se niža vitrina koja pokriva postament, a ostavlja vidljivom samo skulpturu koja prikazuje žensku glavu s rupcem i gornji dio poprsja. U nižoj vitrini je u

19 Matasović, Josip. Bilješke. // Narodna starina, 4 (1924.) / Zagreb, 1924., 95.

20 Fotografirao ih je 1936. i 1937. godine Dragutin Karlo Stühler (1886. – 1954.).

21 Braica, Silvio. 90 godina Etnografskog muzeja Split. Split : Etnografski muzej Split, 2000., 20.

gornjem dijelu maketa kuće iz Dalmatinske zagore koju je izradio Petar Bibić (1893. – 1971.), inače praški student kiparstva, a u donjem gotovo u razini poda šest posuda kao primjer tradicijskog lončarstva tog područja.

Neusklađene veličine predmeta, posebice velika glava žene i mala figurica žene ispred modela kuće, te posude u prirodnoj veličini ispod, čine ovu izložbenu cjelinu neskladnom. Možemo samo pretpostaviti da je taj dojam bio donekle ublažen sličnim koloritom gornjeg i donjeg pojasa. Naime, raznobojnost kićenih dijelova narodnih nošnji u vitrinama nastavlja se na bojanu glavu seljanke ispred šarene pozadine tepiha, dok se siva boja kamene kuće i terakota posuđa stapa s jednoličnim smeđim parketom na podu.

Treći način izlaganja skulptura je njihovo postavljanje na vrh vitrina, gdje su najčešće u nizu bili poredani slikovni prikazi seljaka u narodnim nošnjama, a ponegdje i ukrasne vaze izrađene u Školi (sl.10).

Iz navedenog možemo zaključiti da su mnogobrojni etnografski predmeti u pravilu ispunjavali unutrašnjost vitrina, dok su uokolo bili smješteni likovni radovi koji su trebali biti istovremeno poučni i dekorativni. Njihova primarna zadaća bila je deskripcija narodne nošnje koja se smatrala najslikovitijim dijelom narodne kulture. Budući da su na prvim izložbama muzejsku zbirku predstavljali brojni pojedinačni tekstilni predmeti ili njihovi posebno ukrašeni ulomci, postojala je potreba za prikazivanjem cjelovitog predmeta, prije svega narodne nošnje kao odjevnog kompleta. Prvi zadatak likovnih djelatnika bio je nadomjestiti taj nedostatak prikazima seljaka u cjelovitim narodnim nošnjama, koje su na taj način nudile posebnu, dotad nepoznatu vizuru. Za njihovu izradu umjetnici su kombinirali postojeće likovne bilješke i pojedinačne dijelove nošnje koji su se čuvali u Muzeju, te rijetke fotografije s terena koje im je nudio Tončić u vidu stručne pomoći.

Tako su i skulpture bile dio likovnog postava na etnografskoj izložbi na kojoj nije bilo dovoljno kompleta narodnih nošnji za prikaz središnje teme. Likovni radovi i etnografska građa međusobno su se dopunjavali te nastojali povezati u jedinstveni prikaz narodne kulture Dalmacije.

MOGUĆNOSTI DANAŠNJIH TUMAČENJA

U muzejskoj praksi kulturno-povijesna vrijednost predmeta najčešće se vezuje uz takozvane neumjetničke muzejske zbirke.[22] Skulpture u Etnografskom muzeju Split mogu se promatrati kao skupina plastično

22 Zbog labilne granice kategorije umjetničkog, koja se može preispitivati za svaki pojedinačni primjer, atribut neumjetnički je upitan. No, u muzejskoj klasifikaciji koja nastoji obuhvatiti

oblikovanih predmeta u Likovnoj zbirci, koja je danas prije svega okosnica tumačenja prošlosti, odnosno kao muzejski artefakti koji dokumentiraju stvarnost iz koje potječu. Interpretacije mogu biti raznovrsne u smislu različitih pristupa koji se razlikuju od onog o kojem je bilo riječi u prethodnom poglavlju. Naime, opisane skulpture moguće je tumačiti kao nositelje recentnih kulturoloških vrijednosti koje, za razliku od primarne deskripcije i kontekstualizacije etnografske građe, odlikuje sposobnost povezivanja s raznovrsnim elementima te promatranja s različitih gledišta.

U prvom redu one upotpunjuju poznavanje kiparskog rada inače malo poznatih autora, a neke skulpture mogu se izdvojiti i kao zanimljiva kiparska ostvarenja o kojima bi mogla nešto više reći povijest umjetnosti.[23]

Nadalje, one su važne za historijat Muzeja koji je najstariji etnografski muzej u Hrvatskoj. Njihovo sabiranje i izlaganje govori o početcima rada muzejske ustanove, o njegovom osnivaču i dugogodišnjem ravnatelju Tončiću, kao i o uskoj suradnji s drugim obrazovnim ustanovama i kulturnim udrugama u Splitu i Dalmaciji.

Također možemo promatrati uže muzeološke aspekte skulpture, od sabiračkih djelatnosti do izlaganja i početaka muzejske dokumentacije, te edukativnu ulogu kao dio izložbenog postava namijenjenog obrazovanoj publici. Te skulpture pretpostavljaju određeni kanon prezentacije koji se oslanja na mušku ili žensku figuru u narodnoj nošnji kao osnovnu likovnu temu koja može nešto reći o vizualizaciji seljačke kulture.[24]

Povjesničar Peter Burke zalaže se za korištenje likovnog prikaza kao povijesnog dokaza, što temelji na tvrdnji da vizualni dokazi, za razliku od drugih izvora, omogućuju živopisnije predočavanje prošlosti bez obzira na njihovu estetsku kakvoću. Stoga je potrebno istraživati takozvano svjedočanstvo slike unutar odgovarajućeg kulturnog, materijalnog i političkog konteksta, vodeći računa o umjetničkim konvencijama, prvotnoj namjeni slike, interesima umjetnika i izvornog pokrovitelja.[25]

---

zbirni fond kao cjelinu načinjenu od raznovrsnih predmeta takvo određenje je vrlo praktično, posebice u muzejima kompleksnoga tipa.

23 U monografsku izložbu Ivana Mirkovića održanu u Galeriji umjetnina Split 2005. godine kustosica Iris Slade uvrstila je i dvije sadre iz Etnografskog muzeja Split (630:SLT;1149 i 630:SLT;1150). Inače, od četiri ovdje predstavljena autora u Enciklopediji hrvatske umjetnosti 1 i 2 (iz 1995. i 1996.) navedena su samo dva: Ivan Mirković i Greta Turković. Kiparski rad Ante Ivaniševića još uvijek je gotovo nepoznat. Slično je i sa S. M. Peruzzijem kao slovenskim kiparom koji je desetljećima djelovao u Splitu.

24 Gledajući likovne radove cijele Zbirke najčešće su teme: žena s preslicom, muškarac s glazbalom (svirač), te prizori vezani uz običaje. To je idilična slika sela i naroda.

25 Burke, Peter. Očevid : Upotreba slike kao povijesnog dokaza. Zagreb : Antibarbarus, 2003., 199-200.

11. Sofija Naletilić Penavuša, oko 1985. (fotografirala Branka Vojnović Traživuk 2019.)
Sofija Naletilić Penavuša, circa 1985 (photo: Branka Vojnović Traživuk, 2019)

Polazeći od ovoga i drugih sličnih pristupa uočila sam kulturnu i socijalnu, pa i političku ulogu likovne građe Muzeja u građanskoj kulturi Splita i Dalmacije toga doba. Građanskom načinu života i razmišljanja u prvoj polovici 20. stoljeća gotovo da je bilo imanentno prepoznavanje tradicijskih vrijednosti sela i seljaštva. Interes za seljačku kulturu bio je potaknut težnjom za samospoznajom, odnosno za shvaćanjem vlastite kulture u prošlosti sačuvanoj u područjima seoskoga gospodarstva kao svojevrsne enklave. Tako su i muzejske skulpture bile dijelom posebnog ozračja i ukusa vremena obilježenog sveopćom potragom za izvorištem. Muzealizacija kiparskih radova koji interpretiraju narodne teme može se promatrati kao dio procesa približavanja i povezivanja hrvatskoga građanstva i seljaštva otkrivanjem zajedničkog zavičajnog i nacionalnog identiteta.[26]

Istraživanje kulturno-povijesnog konteksta likovnih djela kao njihova pozadinskog okružja u prošlosti nadopunjava se temeljnim muzeološkim pristupom koji promatra muzejski predmet kao dokument. Kao što muzealija može biti dokument prostora, vremena ili društva, a kulturni identitet sastavni dio muzealnosti,[27] tako se i muzealizirana skulptura može promatrati kao nositelj podataka na kojima se gradi njena značenjska vrijednost.

Pluralizam mogućih tumačenja predmeta kao pojave koja ostavlja trag za budućnost potvrđuje slojevitost značenjskog potencijala te upućuje na njihovu baštinsku vrednotu. Brojni muzejski i galerijski predmeti povijesne, kulturne i umjetničke vrijednosti sastavni su dio hrvatske materijalne kulturne baštine koja je jedan od temeljnih činitelja hrvat-

26 Vojnović Traživuk, Branka. Narodna umjetnost kao građanska vrijednost : Uloga likovnog folklora u građanskoj kulturi Dalmacije u prvoj polovici 20. stoljeća. Split : Etnografski muzej Split, 2016., 14-15., 145-146.

27 Maroević, Ivo. Uvod u muzeologiju. Zagreb : Zavod za informacijske studije, 1993., 96., 132. Sklonija sam promatrati muzealnost kao dio kulturnog identiteta.

skog identiteta.[28] Svaki predmet činom izdvajanja i pohrane u muzejski tezaurus, te kvalitetnom muzeološkom obradom, postaje dijelom baštine. Do kulturno-povijesne vrijednosti skulpture, točnije baštinske vrijednosti muzealizirane skulpture, možemo doći istraživanjem konteksta u kojem je nastao plastično oblikovani predmet, ali ne samo utvrđivanjem primarnih razloga njegove selekcije kao kvalitete prošlosti, već nadogradnjom suvremenim viđenjem i tumačenjima.

Time svako umjetničko djelo, kao i muzealija, posredno govori o kulturnom i povijesnom kontekstu, te određenom prostoru ili zajednici u prošlosti i danas. Primarni zadatak muzeja je upravo taj proces prepoznavanja potencijalne baštinske vrijednosti skulpture kao muzejskog predmeta i mogućnosti recentne interpretacije vođene željom za očuvanjem zbirke i njenog značenja za budućnost.

BUDUĆNOST SKULPTURE U MUZEJU

Prema idejnoj koncepciji novoga postava Etnografskoga muzeja Split, koji se trenutno realizira kao izvedbeni projekt,[29] Likovna zbirka Muzeja nije zastupljena ni jednim predmetom, pa tako nema ni skulpture. Ti likovni predmeti se nisu mogli uklopiti u koncepciju koja teži suvremenoj prezentaciji tradicijske kulture kroz suvremeni kulturno-antropološki pristup.

To je potvrdilo moje sumnje o svojevrsnom anakronizmu Likovne zbirke, koja je danas potpuno izvan prevladavajućeg ukusa i zapravo se teško može shvatiti izvan konteksta o kojem je bilo riječi. Skulptura kao dio Likovne zbirke nije u krugu interesa splitskoga Muzeja, već je tek dio jedne epizode iz prošlosti, koja se odnosi na početnu fazu njegova djelovanja pa je njena važnost ograničenog dometa. Usto, čini se da koncepcija Zbirke pripada onim likovnim strujanjima koja nisu ostavila značajnije rezultate u hrvatskoj umjetnosti,[30] te se u tom smislu iscrpila u samoj namjeri interpretacije omiljene teme Naroda. Zbog svega toga nametnulo se pitanje njene budućnosti.

28 Maroević, Ivo. Kulturna baština Hrvatske – marketinški resurs. // Tržišna demokracija u Hrvatskoj : Stanje i perspektive = Market democracy in Croatia : Situation and prospects : zbornik radova Međunarodnog znanstvenog simpozija održanog u Varaždinu 26. i 27. listopada 2000. / Urednik Stjepan Bratko. Varaždin [etc.] : Varteks [etc.], 2000., 420.

29 Autorice idejnog projekta su Vedrana Premuž Đipalo i Ivana Vuković, a izvedbenog projekta Nikolina Jelavić Mitrović.

30 Kušan, Vladislav. Narodni motivi i naš izraz. // Imago mundi : Eseji, studije, prikazi / Zagreb : Nakladni zavod MH, 1982., 19-25.

Slijedeći etnografsku građu koja je okosnica Muzeja pokušala sam istražiti druge aspekte likovnosti koji nisu povezani samo s tematskom, već i oblikovnom razinom djela. Okrenula sam se tradicijskom drvorezbarstvu kao drugoj važnoj rukotvornoj vještini zastupljenoj u muzejskom fundusu. Tu sam uočila sličnosti s nekim radovima iz kruga takozvane naivne umjetnosti. Konkretno, skulpture Petra Smajića (1910. – 1985.), koje pripadaju njegovom dalmatinskom razdoblju (1932. – 1941.), pokazale su veliku sličnost s drvorezbarstvom Dalmatinske zagore. Tematske i morfološke podudarnosti njegovih konjanika te onih nepoznatih rezbara, načinjenih na vrhu vrata gusala iz fundusa Etnografskog muzeja Split, naglasile su snažne tradicijske korijene u Smajićevom kiparstvu toga razdoblja. S pretpostavkom postojanja folklornog temelja na koji se nadograđivao autorski izraz većine umjetnika hrvatske naive, zaključila sam kako je za valorizaciju njihova rada potrebno poznavati likovne tradicije domaće sredine koje su obuhvaćene pojmom hrvatske narodne umjetnosti.[31]

Pritom se pokazalo dosadašnje zanemarivanje nečega što se gotovo samo po sebi razumije, a to je povezanost folklornog likovnog izraza (ili narodne umjetnosti) i naivne umjetnosti. Ovdje želim istaknuti kako je riječ o dvije različite pojave hrvatske kulture i umjetnosti koje se ne smiju poistovjećivati, što se danas u popularnom govoru često čini. Njihovi međuodnosi tek se trebaju istražiti.

S tom mišlju podržala sam nabavu nove skulpture za Muzej tijekom 2018. godine. To je *Ptica* koju je osamdesetih godina prošlog stoljeća u drvu izradila i maštovito obojila Sofija Naletilić (1913. – 1994.), poznata kao *Baba Penavuša*, inače bosanskohercegovačka kiparica iz hrvatskog nacionalnog korpusa. Ta skulptura pripada njenom bestijariju kao najbrojnijem i najvrednijem dijelu cijeloga opusa.

Time se otvorio novi smjer prikupljanja kiparskih radova u Etnografskom muzeju, i to prema hrvatskoj naivi, uz pretpostavku o mogućoj bliskosti likovno neškolovanih autora s folklornim likovnim izrazom, te neposrednoj i čvrstoj vezi s tradicijskom kulturom i krajolikom. Dakako, pri tome su nastala nova pitanja i dvojbe. No, čini se kako je novom koncepcijom tezauriranja moguće osigurati budućnost skulpture i drugih likovnih radova u muzeju kulturno-antropološke orijentacije, uz istovremeno poštivanje likovnog aspekta koji je prevladavao u prošlosti kao posebnost Etnografskog muzeja u Splitu.

31 Vojnović Traživuk, Branka. Tradicijski korijeni u kiparstvu Petra Smajića. // Ethnologica Dalmatica, 23 (2016.) / Split, 2016., 206-207.

LITERATURA

Braica, Silvio. 90 godina Etnografskog muzeja Split. Split : Etnografski muzej Split, 2000.

Braica, Silvio; Sanja Ivančić; Branka Vojnović. Umjetnost o narodu : Slike i skulpture iz fundusa Etnografskog muzeja u Splitu. Split : Etnografski muzej Split, 1997.

Burke, Peter. Očevid : Upotreba slike kao povijesnog dokaza. Zagreb : Antibarbarus, 2003.

Ivanišević, Milan. Točno mjesto prve etnografske izložbe u Splitu. // Ethnologica Dalmatica, 14 (2005.) / Split, 2005., 159-184.

Kušan, Vladislav. Narodni motivi i naš izraz. // Imago mundi : Eseji, studije, prikazi / Zagreb : Nakladni zavod MH, 1982., 19-25.

Miljković, Ivo; Lidija Ivančević Španiček. Greta Pexider Srića, barunica Turković, hrvatska kiparica i slikarica : Izložba povodom IX. orguljaških večeri i 80. obljetnice Gradskog muzeja : Gradski muzej Požege, 6. – 16. X. 2004. Požega : Gradski muzej Požege, 2004.

Maroević, Ivo. Uvod u muzeologiju. Zagreb : Zavod za informacijske studije, 1993.

Maroević, Ivo. Kulturna baština Hrvatske – marketinški resurs. // Tržišna demokracija u Hrvatskoj : Stanje i perspektive = Market democracy in Croatia : Situation and prospects – zbornik radova Međunarodnog Znanstvenog Simpozija održanog u Varaždinu 26. i 27. listopada 2000. / urednik Stjepan Bratko. Varaždin [etc.] : Varteks [etc.], 2000., 417-424,

Matasović, Josip. Bilješke. // Narodna starina, 4 (1924.) / Zagreb, 1924., 95.

Slade, Iris. Ivan Mirković : 1893. – 1988. : Galerija umjetnina Split, studeni – prosinac 2005. Split : Galerija umjetnina, 2005.

Vojnović Traživuk, Branka. Naši ljudi i krajevi : Izložba slika, grafika i skulptura iz fundusa Etnografskog muzeja Split. Split : Etnografski muzej Split, 2007.

Vojnović Traživuk, Branka. Narodna umjetnost kao građanska vrijednost : Uloga likovnog folklora u građanskoj kulturi Dalmacije u prvoj polovici 20. stoljeća. Split : Etnografski muzej Split, 2016.

Vojnović Traživuk, Branka. Tradicijski korijeni u kiparstvu Petra Smajića. // Ethnologica Dalmatica, 23 (2016.) / Split, 2016., 193-208.

SAŽETAK

Predstavljena je podgrupa skulpturâ unutar Likovne zbirke Etnografskog muzeja Split koja sadrži kiparske radove likovno školovanih umjetnika iz prve polovice 20. stoljeća. To je osamnaest skulptura (gips, drvo) koje se pripisuju četvorici autora prisutnih u likovnom životu Splita između dva svjetska rata (Ante Ivanišević, Ivan Mirković, Svitoslav M. Peruzzi, Greta Turković). U to vrijeme oni su djelovali u krugu oko Kamila Tončića, tadašnjeg ravnatelja Narodnog muzeja bliskog Obrtnoj školi i Galeriji umjetnina. Njihove interpretacije seoske kulture najčešće su se očitovale kao prikaz figure u narodnoj nošnji.

Autorica analizira načine njihove ekspozicije u Muzeju te uočava zajedničko izlaganje kipova i drugih autorskih likovnih radova s etnografskim predmetima nepoznatih tvoraca. Glavni zadatak tih kiparskih radova bio je deskripcija muzejske građe, odnosno prikazivanje kompleta narodnih nošnji koji su dopunjavali mnoštvo izloženih pojedinačnih etnografskih predmeta i njihovih fragmenata. Na taj način također se naglašavala estetska sastavnica izložaka kojima se u prvom redu željela predstaviti takozvana narodna umjetnost.

Šire gledano, kao dio kulturnog ozračja Splita, muzejska skulptura je imala značajnu ulogu u afirmaciji pozitivnog odnosa građanstva prema seljačkoj kulturi te njenoj popularizaciji. Skupljanje i izlaganje tih kipova u splitskom Etnografskom muzeju pokazalo se dijelom kulturnog ozračja grada, te ukazalo na mogućnosti suvremenih muzeoloških, povijesnih i kulturno-antropoloških tumačenja te historijske pojave.

U međuvremenu Muzej je mijenjao klasifikaciju zbirki te koncepciju sabiranja. Zanemarenost likovnih radova kulminirala je njihovim izuzećem u planiranom budućem postavu. Budućnost skulpture u Etnografskom muzeju autorica vidi u obogaćivanju Zbirke umjetnički vrijednim likovnim radovima neškolovanih autora koji su bili neposredni baštinici tradicijske kulture, otvarajući se prema onima iz kruga hrvatske naive.

Summary

SCULPTURE IN SPLIT ETHNOGRAPHIC MUSEUM

Branka Vojnović Traživuk
Ethnographic Museum Split

A subgroup of sculptures from the Visual Art Collection of the Split Ethnographic Museum is presented, which consists of sculptural works of trained artists from the first half of the 20th century – 18 sculptures (plaster, wood) ascribed to four authors who were present in the visual arts in Split between the two world wars (Ante Ivanišević, Ivan Mirković, Svitoslav M. Peruzzi, Greta Turković). At that time, they were gathered around Kamilo Tončić, the then director of the People's Museum, close to the Craft School and the Art Gallery. Their interpretations of rural culture are most frequently manifested as presentations of figures in folk costumes.

Analysing the modes of presentation of sculpture in the Museum, the author notes that sculptures and other works of art were exhibited together with ethnographic objects created by unknown authors. The chief objective of those sculptural works was to present museum materials, that is, folk costumes, which supplemented the gamut of exhibited individual ethnographic objects and fragments. In this way, the aesthetic component of the exhibits, which primarily served the purpose of presenting the so-called folk art, was also emphasized.

Viewed as part of the Split cultural atmosphere, museum sculpture played an important part in the establishment of the city inhabitants' positive attitude toward rural culture and its popularization. Collection and display of those sculptures in Split Ethnographic Museum emerged as part of the city's cultural atmosphere and identified the potentials of contemporary museological, historical, and cultural-anthropological interpretations of the historical phenomenon.

In the meantime, the Museum changed the classification of its collections and the concept of collecting. Neglect of visual art works culminated in their absence from the plans for the future exhibit.

The author sees the future of sculpture in the Ethnographic Museum in an upgrade of the Collection with artistically valuable visual art works of untrained authors who were immediate inheritors of traditional culture, which would create space for those from the circle of Croatian naïve art.

Key words: museum sculpture, thesauration of sculpture, cultural context

UDK: 73:069.5(497.5 Split)

Skulptura iz Zbirke kamenih spomenika Muzeja grada Splita

Elvira Šarić Kostić
Muzej grada Splita, Split

Pregledni rad

Nakon osnovnog uvida u povijest Zbirke kamenih spomenika Muzeja grada Splita izdvojeni su primjeri muzejskog inventara koji pripada skulpturi, i to od razdoblja egipatske umjetnosti i sekundarno upotrijebljenih sfingi u 4. stoljeću do nadgrobnih spomenika uništenog splitskog groblja Sustipan iz 20. stoljeća. Iako su predmeti Zbirke oduvijek interesantan izvor istraživačima, često izlagani i stalno dostupni posjetiteljima, ovo je prigoda da se objelodani i dosada nepoznata građa koja se čuva u Zbirci.

Ključne riječi: Muzej grada Splita, Zbirka kamenih spomenika, skulptura, crkveni namještaj, arhitektonska dekoracija, javni spomenik, nadgrobna skulptura

UVOD

Zbirka kamenih spomenika Muzeja grada Splita utemeljena s ciljem sakupljanja, čuvanja i zaštite spomeničkih ulomaka nakon Drugoga svjetskog rata sadrži više od petsto predmeta s područja grada Splita.[1] Naknadno je obogaćena darovanjima Arheološkog muzeja u Splitu predmeta koji mu sadržajno i vremenski nisu pripadali.[2] Muzejski predmeti uglavnom su rezultat terenskog djelovanja muzejskih ustanova, tadašnjeg Konzervatorskog zavoda za Dalmaciju, Urbanističkog zavoda Dalmacije i današnjeg Mediteranskog centra za graditeljsko nasljeđe, na području stare gradske jezgre, odnosno, oko i u samoj Dioklecijanovoj palači, i to prilikom obnove pojedinih građevinskih sklopova ili zbog komunalnih radova. Zbirka se nadopunjuje najnovijim istraživanjima na

1 Gradski muzej u Splitu osnovao lapidarij. // Slobodna Dalmacija / Split, 8. srpnja 1947., 7.

2 Arhiva Muzeja grada Splita (dalje MGS), Dopisi: 262/51 od 25. 7. 1951., 158/57 od 6. 6. 1957., 159/57 od 6. 6. 1957., 210/57 od 8. 7. 1957; Arhiva Arheološkog muzeja Split (dalje: AMS), Dopis 351/87 od 31. 8. 1987. Uvid zahvaljujem voditelju knjižnice AMS Arsenu Duplančiću.

području Splita, značajan je inventar i dragocjen izvor za upoznavanje i proučavanje grada, jer čuva i predstavlja sve društvene i ekonomske aspekte njegovih povijesnih razdoblja.

Raznovrsni predmeti Zbirke često su interesantni izvori za istraživače različitih profila, a unutar širokog raspona tema i razdoblja predmeti skulpture, kao originalna klesarska i kiparska djela, prezentirani su na izložbama, a veliki dio stalno je dostupan i u stalnom postavu. Dok je muzej bio samo odjeljenje u okviru Gradske biblioteke, 1925. godine bila je prezentirana skromna zbirka predmeta i dokumenata.[3] Nakon useljenja i uređenja dijela palače Papalić, 1952. godine, izloženi su grbovi i skulptura sa zvonika katedrale zbog zanimljivog simboličkog sadržaja i umjetničke izvedbe.[4] Romanički prozor, anđeo Bonina iz Milana, štandarac, mletački lav, kipovi *Foscolo* i druge skulpture izlagane su tada, kao i u današnjem postavu otvorenom 1992. godine nakon obnove cjelokupnog reprezentativnog gotičkog sklopa Papalićeve palače.[5] Od povremenih izložbi vrijedno je spomenuti veliku izložbu *Tisuću godina hrvatske skulpture,* priređenu kao svojevrsni *kritički registar hrvatskog kiparstva*, izložbu *Split Marulićeva doba,* koja je obuhvatila djela nastala u razdoblju od 1450. do 1524. godine i nedavno održanu izložbu heraldičke građe iz Zbirke.[6]

SFINGE DIOKLECIJANOVE PALAČE

Postankom starije i sekundarno upotrijebljene relativno brojne egipatske sfinge, a među njima i dvije pronađene sjeverno od Dioklecijanove palače, već su dugo predmet interesa istraživača.[7] Sfinga od sivo-crnog granita s odlomljenim prednjim dijelom dobar je rad egipatske umjetnosti faraonskog razdoblja.[8] Glava sfinge od crvenkastog granita s *ureusom* u čeonom

3 Bučar, Ivo. Gradska knjižnica i muzej u Splitu. // Novo doba / Split, 19. listopada 1933., 5.

4 Kečkemet, Duško. Muzej grada Splita. // Vijesti Društva muzejsko-konzervatorskih radnika NRH, 5-6 / Zagreb, 1952., 37-39, 38.

5 Diana, Deša. Muzej grada Splita : Biografija – uz 50 obljetnicu samostalnog djelovanja. Split : Muzej grada Splita, 1997., 23, 31, 33, 37.

6 Fisković, Igor. Uz izložbu 1000. godina hrvatske skulpture. // Tisuću godina hrvatske skulpture / urednik I. Fisković. Muzejsko galerijski centar u Zagrebu III-VI, 1991. Zagreb : MGC, 1991., 11-12, 11; Split Marulićeva doba / urednik G. Borčić. Split : Muzej grada Splita, 2001.; Šarić Kostić, Elvira. Splitski grbovi : Kameni grbovi iz Muzeja grada Splita. Split : Muzej grada Splita, 2018.

7 Starija literatura u: Tadinac, Ivana. Sfinge iz Dioklecijanove palače u Splitu. // Kulturna baština, 37 / Split, 2011., 371-400. Tadinac, I. (2011).

8 MGS 4331. Fisković, Cvito. Prilog proučavanju i zaštiti Dioklecijanove palače u Splitu. // Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, 279 / Zagreb, 1950., 24, 96.

dijelu pronađena je 1996. godine tijekom istraživanja antičkog vodovoda i kanalizacije.[9] Sfinge su bile dio dekoracije Dioklecijanove palače, ali ne isključuje se ni egipatska dimenzija religioznog koncepta Palače, te se u tom kontekstu interpretiraju i sfinge, iako nije poznat njihov izvorni smještaj, raspored i broj.[10] Najprije su namjerno uništavane kao poganski simboli, a kasnije su bile izlagane na vidnim mjestima kao zaštitnice i čuvarice.

ANTIČKA SKULPTURA DIOKLECIJANOVE PALAČE

Skulptura figuralnog prikaza iz periptera Dioklecijanove palače, odnosno ophoda Mauzoleja, s obzirom na stilske značajke tetrarhijskog razdoblja, datirana je u sam početak 4. stoljeća.[11] Ulomak lavlje noge sa šapom, pronađen 1979. godine prigodom istraživanja ostataka sjeverne kružne građevine – hrama, dovodi se u vezu s ikonografijom božice Kibele.[12] U Dioklecijanovoj palači pronađeno je relativno malo nalaza koji svjedoče o izvornoj dekoraciji prostora, pa je stoga svaki iznimno dragocjen zbog spoznaje da nema sačuvane

Reljef s prikazom dupina iz Dioklecijanove palače, 4. st. MGS 4012 (Z. Sunko, Arhiva MGS)
Relief with an image of a dolphin from Diocletian's Palace, 4th century. MGS 4012 (Z. Sunko, MGS Archives)

9 MGS 8278. Dioklecijanov akvedukt / urednik J. Belamarić. Split : Konzervatorski odjel Split, 1999., 64-75, 64,74.

10 Babić, Ivo. Egipatski utjecaji u Dioklecijanovoj palači. // Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, 96 / Split, 2004., 719-744, 725.

11 MGS 4316. Šarić, Elvira. Split : Muzej grada Splita, vodič. 2003., 35; Marinković, Vinka. Nekoliko novih figuralnih prikaza u Dioklecijanovoj palači. // Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, 107 / Split, 2014., 291-308, 296.; Marinković, Vinka. »Nekoliko novih figuralnih prikaza u Dioklecijanovoj palači.« // Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, vol. 107, br. 1, 2014, str. 291-308.

12 MGS 4317. J. L. Nađena kamena lavlja šapa : Prilikom radova u kavani *Luxor*. // Slobodna Dalmacija / Split, 5. ožujka 1979., 3; Buble, Sanja. Spoznaje o građevinama zapadnog temenosa Dioklecijanove palače u Splitu: kronologija. // Kulturna baština, 39 / Split, 2013., 263-294, 282; Jeličić – Radonić, Jasna. Hram Dioklecijanova doba kod Porta Andetria u Saloni. // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 42 / Split. 2011., 5-28, 22.

izvorne antičke samostalne skulpture.[13] Za reljefni primjerak s prikazom dupina, omiljenog bića antičke umjetnosti iz Dioklecijanovog razdoblja, istraživači su pretpostavili da je mogao biti dio nimfeuma.[14] Unatoč uništenju i odstranjivanju mnogih nepodobnih kipova, od starokršćanskog razdoblja do prošlog stoljeća, antička skulptura Dioklecijanove palače ostavila je traga u kasnijem skulpuralnom izričaju.[15]

CRKVENI NAMJEŠTAJ I DIJELOVI STAMBENE ARHITEKTURE

Više eksponata vezano je za imena pojedinih istaknutih umjetnika, uz koje se spominju njihovi učenici i suradnici, ali jedna greda predromaničke oltarne pregrade na sebi nosi ime, ne samo građanina Splita koji je zajedno sa svojom obitelji donator crkve, nego i ime splitskog klesara Dominika.[16] Greda datirana u drugu polovinu ili sam kraj 9. stoljeća bila je uzidana kao spolija u kuću na Poljani Grgura Ninskoga 5, a pripadala je crkvi zasad nepoznatog položaja i imena. Ranoromanička skulptura iz crkve sv. Benedikta, odnosno sv. Eufemije, i stambene kuće u Splitu djela su kamenoklesarske radionice sa sjedištem u Splitu, čija se aktivnost u drugoj polovini 11. stoljeća veže uz crkvenu reformu na Zapadu koju u Splitu i Hrvatskoj provodi nadbiskup Lovre (1059./60. – 1099.), ujedno i osnivač istoimenog samostana. Pilastru oltarne pregrade ukrasno polje obrubljeno je cik-cak vrpcom i ispunjeno troprutom lozicom, a iz jednoga izbojka izvija se stilizirana glava zmije razjapljenih čeljusti.[17] Ranosrednjovjekovna bifora, ukrašena pleternim i vegetabilnim ukrasom, jedini je ostatak stambene višekatnice koja se nalazila zapadno od Vestibula u Ulici Ilirske akademije.[18]

13 Cambi, Nenad. Pristup razmatranju skulpturalnog programa Dioklecijanove palače u Splitu. // Kulturna baština 19 / Split, 1989., 12-22, 12.

14 MGS 4012. Mirnik, Ivan. Roman Architectural Fragmetnts. // Diocletian´s Palace American – Yugoslav joint excavations. Vol. 6 /urednik J. Marasović. Minneapolis : University of Minnesota : Urbanistički Zavod Dalmacije – Split, 1989., 1-57, 11, 31.

15 Cambi, Nenad. Kiparstvo rimske Dalmacije. Split : Književni krug, 2005., 175

16 MGS 1173. Marasović, Tomislav. Dalmatia praeromanica : Ranosrednjovjekovno graditeljstvo u Dalmaciji. Split, Zagreb : Književni krug Split : Muzej hrvatskih arheoloških spomenika : Arhitektonski fakultet Sveučilišta u Zagrebu., 2011., 312.

17 MGS 1239, 1240, 3779. Nakon konzervatorsko-restauratorskih radova ulomci su spojeni. Burić, Tonći. Jedna splitska ranoromanička radionica iz treće četvrtine 11. stoljeća. // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 32 / Split, 1992., 207-219., 212.

18 MGS 735. Marasović, Tomislav. Dalmatia praeromanica : Ranosrednjovjekovno graditeljstvo u Dalmaciji. Split, Zagreb : Književni krug Split : Muzej hrvatskih arheoloških spomenika : Arhitektonski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2011., 287-288.

Splitski klesar Dominik, Greda oltarne pregrade, druga pol. ili kraj 9. st. MGS 1173 (Z. Sunko, Arhiva MGS)

Dominik, Split stone-mason, rood screen beam, second half or late 9th century. MGS 1173 (Z. Sunko, MGS Archives)

SKULPTURE SA ZVONIKA SPLITSKE KATEDRALE

Dotrajali zvonik je od 1882. do 1908. (1912.) godine radikalno restaurirao i obnovio bečki arhitekt Alois Hauser, kojega je, nakon njegove smrti, naslijedio Emil Föster.[19] Tada su skulpture skinute sa zvonika, a na njihovo mjesto stavljene su kopije. O zvoniku i skulpturi dosad je napisano mnoštvo radova u kojima se obrađuju i muzejske skulpture nastale u 13. i 14. stoljeću.[20] Drugi dijelovi originalne skulpturalne dekoracije nalaze se u Arheološkom muzeju Split i solinskom *Tusculumu* u okviru istoga muzeja .

OPLAKIVANJE KRISTA

Pripisivana autoru iz kruga Nikole Firentinca, ali i samom majstoru, skulptura svjedoči o štovanju kulta bolnog majčinstva u Splitu u doba nemirnih vremena ratovanja s Turcima. Od više prikaza *Gospe s mrtvim Kristom u krilu* u Splitu, ta je bila smještena u luneti portala nad vratima samostana benediktinki sv. Eufemije.[21]

19 Kečkemet, Duško. Restauracija zvonika splitske katedrale. // Zbornik zaštite spomenika kulture VI-VII / Beograd, 1957., 37-78.

20 MGS 737, 1125, 1126, 1127, 1128, 1129, 1133, 6718. Jelić, Luka. Zvonik spljetske stolne crkve. // Viestnik hrvatskog arheološkog društva 1 / Zagreb, 1896., 29-95.; Kečkemet, Duško. Figuralna skulptura romaničkog zvonika splitske katedrale. // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 9 / Split, 1955., 92-136.; Kečkemet, Duško. Dekorativna plastika zvonika splitske katedrale. // Starohrvatska prosvjeta, 8-9 / Split, 1969., 203-216.; Babić, Ivo. Tri srednjovjekovne skulpture s erotskim temama. // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 32 / Split, 1992., 267-292.

21 MGS 4336. Split Marulićeva doba. / urednik G. Borčić. Split : Muzej grada Splita, 2001., 172.; Fisković, Igor. Skulpture Žalobne Gospe Nikole Firentinca i Andrije Alešija u Splitu. // Kulturna baština, 32 (2004.) / Split, 2005., 417-344.

Autor iz kruga N. Firentinca, *Oplakivanje Krista,* druga pol. 15. st. MGS 4336 (Z. Sunko, Arhiva MGS)

Author from the circle of Nikola Firentinac, Lamentation of Christ*, second half of the 15th century. MGS 4336 (Z. Sunko, MGS Archives)*

KAMENI GRBOVI (GRB SPLITSKOG KNEZA I KAPETANA MARINA BONDUMIERA)

Razmatranju i prosudbi likovne vrijednosti skulpturalnih elemenata Zbirke pridonosi i heraldička građa. Neprekidnim proučavanjem i objavljivanjem, uz primjenu drugih metoda istraživanja, ostaje mogućnost širenja kruga imena, škola ili radionica kipara, klesara i graditelja te drugih obrtnika koji su stvarali na području grada. Grb splitskog kneza i kapetana Marina

Grb splitskog kneza i kapetana Marina Bondumiera 1605. – 1608., MGS 1140 (Z. Sunko, Arhiva MGS)

Coat of arms of Split duke and captain Marin Bondumier, 1605-1608. MGS 1140 (Z. Sunko, MGS Archives)

Bondumiera (1605. – 1608.) bogate klesane dekoracije, imanentno razdoblju kada nastaje, mogao bi se zbog dekorativnih elemenata i izvedbe dovesti u vezu s jednom od najznačajnijih klesarskih radionica i majstorima koji djeluju u njoj, onom Tripuna Bokanića.[22] Grbovi u Trogiru, Hvaru, Ninu i Zadru pripisuju se samom majstoru ili njegovoj radionici. Tipični maskeroni, negroidne karakteristike likova, glave *putta* i staraca te vegetabilni motivi astragala, girlandi i voluta mogu ići tome u prilog.[23] Radionica je razgranala svoju djelatnost po čitavoj Dalmaciji, te je potrebno razmotriti mogućnost djelovanja radionice u Splitu u razdoblju nastanka grba.

MASKERONI

Dva kamena barokna maskerona u muzejskoj dokumentaciji navedeni su uz slike, oružje, knjige i druge predmete kao dio obiteljske ostavštine Capogrosso-Kavanjin, nabavljene iz ljetnikovca u Sutivanu na otoku Braču.[24] To su izrazito plastični ukrasi u obliku čovječjeg lica, prikazanog kao maska grotesknih crta, od kojih je jedan maskeron ugrađen u dvorištu Papalićeve palače iznad kamenice u funkciji fontane.[25] Drugi primjerak, nekada također ugrađen u nepoznati zid, vrlo je ekspresivne fizionomije, čemu pridonose isturene jagodice,

Maskeron iz zbirke Capogrosso-Kavanjin, 17. st. MGS 3819 (Z. Sunko, Arhiva MGS)

Masqueron from the Capogrosso-Kavanjin collection, 17th century. MGS 3819 (Z. Sunko, MGS Archives)

22 MGS 1140. Šarić Kostić, Elvira. Splitski grbovi : Kameni grbovi u Muzeju grada Splita. Split : Muzej grada Splita, 2018., 85, 86.

23 Bužančić, Radoslav, Trogirski i hvarski opus Trifuna Bokanića. // Klesarstvo i graditeljstvo, 1-2 / Pučišća, 2010., 5-33.; Borić, Laris. Zadarsko poprsje providura Giangiacoma Zanea – prijedlog za Tripuna Bokanića. // Radovi Instituta povijesti umjetnosti, 34 / Zagreb, 2010., 91-100.

24 Arhiva MGS, Dopis 44/50 od 9. 11. 1949. Rješenje kotarskog suda u Splitu.

25 MGS 1192. Šarić, Elvira,. Split : Muzej grada Splita, vodič 2003., 11.; Sapunar, Ante. Oni nas gledaju : Fotoklub Split, 11. – 20. VI. 2007. Split : Društvo prijatelja kulturne baštine Split, 2007., 8.

nabrano čelo, izrasle obrve iznad dubokih očnih arkada, *iscerena* usta s jasno modeliranim rijetkim zubima i izbočinom na glavi koja simbolizira dim ili vatru koja suklja.[26] Izrađen je od specifične vrste kamena koji je prošaran pukotinama i jako oštećen, osobito s prednje strane. Skulpture su bile dio dekoracije neke gradske ili ladanjske palače uz druge poznate maskerone, groteske i garguje koje često nalazimo u ranijim razdobljima kao ukrase i u crkvama i samostanima, a preuzeti su iz antičkog nasljeđa.[27]

SKULPTURE *FOSCOLO*

Uz renesansnog lava sv. Marka sa splitskog štandarca, postavljenog na glavnom gradskom trgu ispred zgrade Vijećnice do 1515. godine, i krilatog lava s građevnog sklopa Lazareta ili zgrade Generalata iz 16. stoljeća, monumentalne skulpture mletačkog zapovjednika, kojemu je podignut spomenik unatoč zabrani mletačke vlasti, predstavljaju rijetki primjer javnih spomenika 17. stoljeća.[28] General Leonardo Foscolo, generalni providur Dalmacije i Albanije od 1645. do 1652. godine, slavljen je kao veliki vojskovođa i junak mletačkih postrojbi u ratu s Osmanlijskim carstvom, pa su izrađivani njegovi portreti i podizani mu spomenici.[29] Zauzećem Klisa Foscolo je oslobodio Split od stalnog pritiska Turaka i brinuo se za utvrđivanje grada. Od četiri poznata prikaza sličnih karakteristika, pronađenih u Duplančića-dvorima na predjelu Lučac, u Muzeju se čuvaju tri skulpture.[30] Jedna od kuća zvala se *Kuća Foškolo,* a u neposrednoj blizini nalazi se manja s još uvijek uzidanim poprsjem u oklopu. Zanimljivo je da su Lučani stanovnike tih kuća nazivali Štatulovi, odnosno *oni od statua.* Rušenjem obližnjeg bastiona Contarini u neposrednoj blizini našle su se statue koje su možda bile postavljene u sklopu bedema. Zbog tipične fizionomije lika s dužom kosom, brkovima i malom španjolskom bradom pretpostavlja se

26 MGS 3819.

27 Fisković, Igor. Kiparstvo. // Zlatno doba Dubrovnika : XV. i XVI. stoljeće / odgovorni urednik A. Sorić. Muzejski prostor Jezuitski trg, IV, V, VI. 1987. Dubrovački muzej Knežev dvor, VII, VIII, IX 1987. Zagreb, Dubrovnik : MTM, 1987., 125-169, 135.

28 MGS 1160 i MGS 1134.

29 Fisković, Cvito. Javni spomenici starijeg doba u Dalmaciji. // Novo doba / Split, 25. prosinca 1939., 29.; Kečkemet, Duško. Javni spomenici u Hrvatskoj do Drugog svjetskog rata. // Život umjetnosti, 2 / Zagreb, 1966., 3-16, 3, 4.

30 MGS 1151, MGS 1152, MGS 1153. U Radunici su nadjeni kipovi iz venecijanskog doba. // Novo doba / Split, 8. svibnja 1928., 4.; Prijatelj, Kruno. Barok u Splitu. Split : Kulturno umjetničko društvo Ivan Lozica – Split, 1947., 47-48.; Duplančić, Arsen. Građa za poznavanje kliške tvrđave do početka 19. stoljeća. // Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske, 17 (1991.) / Zagreb, 1993., 193-214, 193, 213.; Ercegović, Anita. Pučka arhitektura starih splitskih predgrađa. Split : Književni krug, 2002., 193.

Skulpture mletačkog vojnog zapovjednika, 17. st. MGS 1151, 1152, 1153 (Z. Sunko, Arhiva MGS)
Sculptures portraying a Venetian military commander, 17th century. MGS 1151, 1152, 1153 (Z. Sunko, MGS Archives)

da predstavljaju Foscola. Prema Kruni Prijatelju one svjedoče o razdoblju dekadencije domaćih kiparskih radionica.[31] Na temelju novijih arhivskih istraživanja moguće je zaključiti da je riječ o venecijanskim majstorima, kao što je to slučaj s narudžbom za izradu Foscolovih skulptura u Šibeniku.[32] Od ostalih prikaza najznačajniji je portret u samostanu sv. Lovre u Šibeniku, bista u Kuli Stojana Jankovića i spomenik u Korčuli.[33] Grafike s Foscolovim likom čuvaju se u mnogim muzejima.[34]

31 Prijatelj, Kruno. Umjetnost XVII. I XVIII. stoljeća u Dalmaciji. Zagreb : Matica hrvatska, 1956., 54.

32 Goja, Bojan. Andrea Galeazzo i spomenici generalnim providurima Leonardu Foscolu i Lorenzu Dolfinu u Šibeniku. // Peristil, 60 / Zagreb, 2017., 35-46., 40.

33 Pavičić, Tomislav. Šibenik u Kandijskom ratu 1645. – 1669. Šibenik : Muzej grada Šibenika, 2008., 19.; Goja, Bojan. Andrea Galeazzo i spomenici generalnim providurima Leonardu Foscolu i Lorenzu Dolfinu u Šibeniku. // Peristil, 60 / Zagreb, 2017., 35-46, 38.; Fisković, Cvito. Javni spomenici starijeg doba u Dalmaciji. // Novo doba / Split, 25. prosinca 1939., 29.

34 MGS 3240 (Zahvaljujući voditeljici Zbirke grafike MGS Neli Žižić); Bregovac Pisk, Marina. Portreti u Zbirci grafika Hrvatskog povijesnog muzeja. Zagreb : Hrvatski povijesni muzej, 2008., 31, 155.

SKULPTURA NEPOZNATOG VENECIJANSKOG MAJSTORA

Mramorna skulptura antičkog ratnika venecijanskog majstora 18. stoljeća izvorno je stajala u zidnoj niši atrija *Palače Bajamonti*, kasnije *Kuće Dešković*, koju je sagradio splitski gradonačelnik Ante (Antonio) Bajamonti krajem 1857. godine.[35]

Skulptura pripada skupini kvalitetnih i dobro izvedenih sličnih radova popularnih u 18. stoljeću u Italiji. Ratnik ponosno stoji i s obje ruke drži mač koji je spreman izvući. Kameni oklop kojim je pokriven cijeli trup bogato je ukrašen. Mnoštvo je likova na završnim krajevima oklopa i drugim dijelovima skulpture. Kaciga je s prednje strane ukrašena lavljom glavom, a na vrhu je formirana bogata kita. Vlasnik kuće kupovao je umjetnine na dražbama u Veneciji, a angažirao je poznate arhitekte i umjetnike toga doba za uređenje svoje palače, ali i gradske projektante kao što su slikar Antonio Zuccaro, arhitekt Giovanni Battista Meduna, kipar Luigi Ceccon.

Nepoznati venecijanski majstor, Skulptura antičkog ratnika, 18. st. MGS 5075 (Z. Sunko, Arhiva MGS)

Unknown Venetian master, Sculpture of an Ancient Warrior, 18th century. MGS 5075 (Z. Sunko, MGS Archives)

35 MGS 5075. Duško Kečkemet. Ante Bajamonti i Split.// Slobodna Dalmacija / Split , 2007., 164., 167.

PUČKA *BOGORODICA S DJETETOM*

Nepoznati pučki klesar, *Bogorodica s djetetom*, 19. st. MGS 3788 (Z. Sunko, Arhiva MGS)

Unknown stone-mason, Our Lady With the Child, 19th century. MGS 3788 (Z. Sunko, MGS Archives)

Ulomak polikromnog kamenog reljefa, nekad uzidan u nepoznatoj *Varoškoj kući*, primitivan je rad 19. stoljeća.[36] Profilirani kvadrat je dimenzija 25x25 s naivno isklesanim likom žene koja u lijevoj ruci drži dijete. Ženska osoba odjevena je u suknju ili brnicu tipa vertikalno nabrane krinoline, a na licu su reducirano naznačeni detalji.[37] Oči oba lika samo su okrugle rupe, nos je plitko modeliran, a usnice su obrubljene linije. Površina reljefa je smeđe boje, a figurativni prikaz žuto-smeđe. Na mjestima oštećenja naziru se stariji tragovi boje. Gornji desni ugao reljefa je oštećen. Nepoznatom narodnom kiparu možda je izvor i poticaj bila *Bogorodica s djetetom*, odnosno ikona *Gospe od Suspasa*, izložena štovanju vjernika u varoškoj crkvi sv. Križa, a do Drugog svjetskog rata nosila se u procesiji na blagdan Imena Marijinog – 12. rujna. Pripadala je srednjovjekovnoj crkvi sv. Spasa (S. Salvatore) koja je ubicirana oko današnje Ban Mladenove ulice. Crkva, u kojoj je u 15. stoljeću djelovala istoimena bratovština, spominje se kao ruševina u 17. stoljeću, a sačuvana ikona svjedoči o nestaloj crkvi.[38] Pučko predgrađe Veli Varoš, smješteno zapadno od grada prema Marjanu, najveće je i najstarije pučko predgrađe Splita. Jednostavne kamene kuće pučke arhitekture splitskih predgrađa ponekad su bile ukrašene. Ukrašavanje reljefnom skulpturom ili natpisom, na primjer, na vratima, javlja se samo na području Velog Varoša, a na Lučcu, drugom velikom splitskom predgrađu, kuće se ukrašavaju spolijama kao ostatcima starijih građevina.[39] Uz rijetke, koje još možemo

36 MGS 3788. Dar Frane Bakotića 1968. Obitelj Bakotić porijeklom iz splitske okolice (Kaštela?),doseljava1628., nastanjena u Velom Varošu, a kasnije i na Dobrome. Kuzmanić, Mario Nepo. Splićani : Obitelj i prezimena. Split : Magistra, 2008., 38.

37 Dio svakodnevne odjeće Splićanke je jednostavna suknja *brnica*, šivana od domaćeg vunenog materijala tamne zagasite, odnosno modre boje, koja se kod kuće slagala u uske vodoravne nabore. Kolumbić, Mirjana. Tradicijsko odijevanje urbane Dalmacije. // Prilozi povijesti otoka Hvara, 12 / Hvar, 2014., 251-262, 254.

38 Demori Staničić, Zoraida. Ikona Gospe od Suspasa. // Kulturna baština, 41 / Split, 2015., 237-244, 237, 241.

39 Ercegović, Anita. Pučka arhitektura starih splitskih predgrađa. Split : Književni krug, 2002., 211.

vidjeti uzidane i uklesane na pročeljima kuća, taj reljef je svjedočanstvo religioznosti i pobožnosti, te potrebe dekoracije skromnih težačkih kuća kao i svakodnevice splitskih predgrađa.[40]

POPRSJE GABRIJELA RODIĆA

Poprsje pripada spomeničkoj baštini druge polovine 19. i prve polovine 20. stoljeća, kada su se reprezentativni službeni spomenici izrađivali vladarima, političkim ličnostima i ideološkim vođama, a naručivale su ih političke stranke i razna društva uz otkrivanje kao svojevrsnu političku manifestaciju.[41] Mramorno poprsje Gabrijela Rodića (1812. – 1890.) pronađeno je 1969. godine u tada još uvijek aktivnom kamenolomu kod brda Perun u Žrnovnici, ali bez informacija o okolnostima nalaza.[42] Skulptura je rad nepoznatog umjetnika i povezana je s razdobljem namjesništva podmaršala Gabrijela Rodića od 1870. do 1881. godine.[43] Car Franjo Josip je 1875. godine obilazio najjužniju austrijsku pokrajinu Dalmaciju. Rodić, koji je svoj nastup na dužnost i započeo pozivom caru da posjeti Dalmaciju, pratio ga je na putu kada je iz Venecije brodom došao u Zadar, nastavio kopnom preko Benkovca, Knina, Drniša, Šibenika i Splita, odakle su nastavili dalje, svugdje srdačno dočekani, kako su to popratili mediji. Rodić je podupirao narodnjake i pridonio njihovoj pobjedi nad autonomašima u Splitu. Možda je slavljenje namjesnika izra-

Poprsje G. Rodića, oko 1875. MGS 6719 (Z. Sunko, Arhiva MGS)

Bust of G. Rodić, circa 187. MGS 6719 (Z. Sunko, MGS Archives)

40 Belas, Ante. Duša splitskoga Varošanina u svojim izražajima u prošlosti. Split, 1940.

41 Kečkemet, Duško. Javni spomenici u Hrvatskoj do Drugog svjetskog rata. // Život umjetnosti 2 / Zagreb, 1966., 3-16, 16.

42 MGS 6719. *Stara knjiga inventara* XII/374 i *Knjiga ulaska* 151/1969. od 19. 9. 1969.

43 Više o G. Rodiću vidi u: Trogrlić, Marko. Dostojan vojnik Jelačića bana : Autobiografski zapisi dalmatinskog namjesnika Gabrijela Rodića. Zagreb-Split : Leykam international, 2017.

ženo narudžbom spomenika, kao u slučaju spomenika podignutog 1878. godine zbog ceste koja povezuje Podbiokovlje i Dalmatinsku zagoru.[44] Poprsje muškarca kasnih srednjih godina u časničkoj odori postavljeno je na čvrstom postamentu. Krasi ga visoko čelo, rijetka kosa začešljana od lica, dugi, izvijeni brkovi te krupne i izražajne oči čvrstog pogleda na bucmastom licu. Umjesto dvorednog, autor je izradio jednoredni kaput s visokim ovratnikom ukrašenim vezivom i dvjema zvijezdama. Odora je izrađena bez odlikovanja. Lik odudara od grafičkih prikaza i fotografija, pa se postavlja pitanje predloška po kojem je skulptura oblikovana. Međutim, jedino je ona sačuvana do danas.[45] U Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu nalaze se tri grafike nastale u razdoblju od 1874. do 1890. godine.[46] Od drugih austrougarskih visokih časnika, porijeklom s područja Hrvatske, portretni reljef Svetozara Borojevića postavljen je u auli zagrebačkog Sveučilišta.[47]

Kipar Luigi Ceccon, Glava sirene s Monumentalne fontane, 1880. MGS 6697 (Z. Sunko, Arhiva MGS)

Sculptor Luigi Ceccon, Head of a Siren from the Monumental Fountain, 1880. MGS 6697 (Z. Sunko, MGS Archives)

U posljednjoj godini mandata splitski gradonačelnik Bajamonti naručio je 1880. godine, u čast obnovljenog antičkog vodovoda, veliku ukrasnu javnu fontanu svečano otvorenu 1888. godine. Fontana je izrađena u klesarskoj radionici Dall`Ara u Milanu prema modelu padovanskog kipara Luigia Ceccona (1833. – 1919.), a porušile su je 1947. godine komunističke vlasti zbog pogrešne interpretacije simbola povezivanih s fašizmom. Njezini ostatci čuvaju se u Zbirci.[48] Monumentalna fontana na

44 Belamarić, Joško. *Francuska cesta* na Biokovu poviše Brela. // Ars Adriatica, 7 // Split, 2017., 251-268., 263.

45 Garimberti, Cesare. Diario storico del viaggio di S. M. I. e R. Ap. Francesco Giuseppe I. Imperatore d'Austria, Re d'Ungheria, ecc. ecc. ecc. a Trieste, Gorizia, Venezia, in Istria, in Dalmazia ed a Fiume nei mesi di Aprile e Maggio del 1875. Zadar : Vitaliani & Jankovic, 1877., 195.

46 Bregovac Pisk, Marina. Portreti u Zbirci grafika Hrvatskog povijesnog muzeja. Zagreb : Hrvatski povijesni muzej, 2008., 425.

47 Kečkemet, Duško. Javni spomenici u Hrvatskoj do Drugog svjetskog rata. // Život umjetnosti, 2 / Zagreb, 1966., 3-16, 10.

48 MGS 6696, 6697, 6698, 6699, 6700. Kečkemet, Duško. Splitska fontana. Split : Logos, 1994.; Muljačić, Slavko. Novi i zaboravljeni podaci o gradnji i rušenju Monumentalne

splitskoj rivi ubrzo nakon postavljanja postala je vidljivi identitet Splita, a do danas je njezina obnova predmet rasprava. Dio javnog spomenika postavljenog na najatraktivnijem gradskom prostoru splitske luke, uz druge kojih više nema, je kameni reljef s raskriljenim dvoglavim carskim orlom i posvetnim natpisom, podignut prigodom već spomenutog posjeta cara Franje Josipa I.[49] a uništen nakon pada Austro-Ugarske Monarhije.

ŽENA DOBROTVORKA IVANA RENDIĆA

Mramornu skulpturu nadgrobnog spomenika braće Martinis-March, poznatu pod nazivom *Žena dobrotvorka*, Ivan Rendić (1849. – 1932.) napravio je 1883. godine u Trstu, gdje se zadržao skoro četrdeset godina, tj. kroz najveći i najplodniji dio svog života.[50] Lik žene koja desnom rukom drži kamen s natpisom, a na lijevu naslanja glavu simbolizirala je *Dobrotvornost*. Skulptura je otkrivena 30. siječnja 1884. godine u atriju zgrade na raskrižju današnje Vukovarske ulice i Ulice Domovinskog rata.[51] Nakon gradnje druge zgrade

I. Rendić, *Žena dobrotvorka*, 1883. MGS 6722 (Z. Sunko, Arhiva MGS)

I. Rendić: Benefactress*, 1883. MGS 6722 (Z. Sunko, MGS Archives)*

česme na splitskoj obali. Split // Kulturna baština, 22-23 / Split, 1993., 103-124.; Piplović, Stanko. Izgradnja Splita u XIX. stoljeću. Split : Društvo prijatelja kulturne baštine Split, 2015., 346-347.

49 MGS 6731. Šarić Kostić, Elvira. Splitski grbovi : Kameni grbovi iz Muzeja grada Splita. Split : Muzej grada Splita, 2018., 51, 69-70.; Piplović, Stanko. Javni spomenici u splitskoj luci. // Anali Galerije Antuna Augustinčića, 32-33/34-35 (2012. – 2015) / Klanjec, 2015., 195-220.

50 MGS 6722. Kečkemet, Duško. Ivan Rendić : Život i djelo. Supetar : Skupština općine Brač, 1969., 324, 492.; Kečkemet, Duško. Ivan Rendić. Split : Brevijar, 2008., 137.

51 Piplović, Stanko**.** Fundacije i zgrade obitelji Martinis Marchi u Splitu. // Građa i prilozi za povijest Dalmacije, 24 / Split, 2012., 333-368, 335-341.; Piplović, Stanko. Izgradnja Splita u XIX. stoljeću. Split : Društvo prijatelja kulturne baštine Split, 2015., 156-166.

u blizini nadgrobni spomenik braće Antona, Oktavija i Ivana Petra Marchi, osnivača humanitarne ustanove za pomoć siromašnima u okviru *Javne dobrotvornosti*, premiješten je, a njihovi posmrtni ostatci s Brača svečano položeni pod spomenik. Godine 1956. spomenik je preseljen u podrum zgrade, a kada je zgrada prenamijenjena u školu i prostori uređeni za novu namjenu, pohranjen je u Muzej.

NADGROBNI SPOMENICI SA SUSTIPANA

Grobna skulptura s uništenog groblja Sustipan na jugozapadnom rtu splitske luke, nazvanog po srednjovjekovnom samostanu sv. Stjepana *sub pinis,* koji je nekada služio kao konačište hrvatskim kraljevima, dokumentira, ne samo ambijentalnu i spomeničku vrijednost nekadašnjeg groblja, nego i njegovu umjetničku dimenziju.[52] Groblje, osnovano 1825. prema projektu Vicka Andrića, uništeno je odlukom Općinske uprave 1959. godine. U Muzeju se, uz plan groblja i fotografije grobnica, čuvaju dijelovi nadgrobnih spomenika nakon rušenja.[53] Šimun Carrara (1864. – 1933.), kipar, drvorezbar i ebanist i sam je bio pokopan na sustipanskom groblju.[54] Obitelj, porijeklom iz Trogira, posjedovala je kuću s radionicom namještaja na današnjoj Carrarinoj poljani, a Šimun je studirao kiparstvo i arhitekturu na *Accademia di Belle Arti* u Milanu. Bavio se drvorezbarstvom i rezbarenjem u bjelokosti i sedefu, te je izrađivao ornamente za namještaj.[55] Njegov najpoznatiji skulptorski rad je nadgrobni spomenik iz 1907. godine, izrađen u poznatoj splitskoj klesarskoj radionici Bilinić, koji je udovica, rođena Nikolić, postavila suprugu kapetanu Visinu.[56] To je masivni stup s brončanim raspelom, a pred njim u naravnoj veličini mramorna skulptura žene koja razmišlja o smrti i promatra mrtvačku lubanju koju drži u ruci. Na fotografiji studije za grobni spomenik iz

52 Kečkemet, Duško. Umjetnička djela na splitskom sustipanskom groblju. // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 33 / Split, 1992., 601-616.; Kečkemet, Duško. Sustipanske grobnice. // Kulturna baština, 34 / Split, 2007., 389-406.

53 Nacrt MGS 6978 (T. Dvornik, 1958.). Fotografije u: Borčić, Goran. Povijest pisana svjetlom : Split od Prisce do Adriane, drugi dio (I). Split : Muzej grada Splita, 2016., 158-176.

54 Kečkemet, Duško. Splitsko groblje Sustipan. Split : Logos, 1994., 136.

55 Kečkemet, Duško. Šimun Carrara u: Kečkemet, Duško; Kruno Prijatelj. Dva dalmatinska umjetnika prošlog stoljeća. Split : Galerija umjetnina u Splitu, 1958., 3-21.; Kečkemet, Duško. Likovna umjetnost u Splitu 1900. – 1941. Split : Književni krug Split : Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu, 2011., 194-195..; Šipić, Igor. Dva portreta iz ostavštine Šimuna Carrare. // Kulturna baština, 37 / Split, 2011., 413-418.

56 MGS 6721. Kečkemet, Duško. Umjetnička djela na splitskom sustipanskom groblju. // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 33 / Split, 1992., 601-616, 604.

Š. Carrara 1864. – 1933. (obitelj Zlatar)
Š. Carrara (1864-1933). (Zlatar Family)

Š. Cararra: Studija za nadgrobni spomenik, 1901. (obitelj Zlatar)
Š. Carrara: Study for a Sepulchral Sculpture, 1901. (Zlatar Family)

1901. godine identičan je motiv ženskog lika s lubanjom i križem, uz razlike u izvedbi odjeće, kose, križa i natpisa.[57] Drugi spomenik izrađen u Bilinićevoj radionici više je kulturološko-povijesnog značenja zbog Ante Bajamontija, splitskog autonomaškog gradonačelnika od 1860. do 1880. godine.[58] Podigla mu ga je supruga koja je zbog gradnje grobnice prodala obiteljski nakit.[59] Skroman spomenik sastojao se od kamene urne s natpisom i križem s girlandom cvijeća. Pavle Bilinić (1860. – 1954.), majstor klesar i kipar, imao je radionicu na staroj željezničkoj postaji na Lučcu, koja je bila najaktivnija u Dalmaciji zbog raznovrsne djelatnosti. Tu je talijanski kipar Arturo Ferraroni poučavao kiparstvu Tomu Rosandića, a početkom 1900. godine na nauku u radionici bio je i mladi

57 Biserka Zlatar 2009. ustupila je MGS preslike (Arhiva MGS, Dopis 742/09 od 1. 12. 2009.).

58 MGS 1170. Kečkemet, Duško; Šimun Carrara u: Kečkemet, Duško; Kruno Prijatelj. Dva dalmatinska umjetnika prošlog stoljeća. Split : Galerija umjetnina u Splitu, 1958., 3-21, 16-17, 19, 20.; Kečkemet, Duško. Splitsko groblje Sustipan. Split : Logos, 1994., 41.

59 Kečkemet, Duško, Ante Bajamonti i Split. / Slobodna Dalmacija / Split, 2007., 319.

Ivan Meštrović.[60] Od velikog broja izvedenih nadgrobnih spomenika po Dalmaciji u Muzeju se čuva devet nacrta.[61]

ZAKLJUČAK

Zahvaljujući odličnom kamenu koji se *brao* u kamenolomima Brača, Segeta i drugdje, cijela Dalmacija se odlikovala vrhunskom vještinom i klesarsko-kiparskim rješenjima, što se osobito odražava i u Splitu. Različitih sposobnosti i umijeća, kipari i klesari zadovoljavali su svakodnevne potrebe stanovnika, plemića i građana, općinske uprave i Crkve. S obzirom na potrebe naručitelja i namjenu, skulptura pripada arhitektonskoj dekoraciji, nadgrobnoj i javnoj plastici. Izrađena je od različitih vrsta kamena, najčešće vapnenca, ali i raznih vrsta mramora, te svjedoči o dugoj klesarskoj tradiciji. Ona dokumentira i nadopunjuje opus splitskih kiparskih i klesarskih majstora, radionica ili suradnika, te se može pratiti njihov stil, makar i u skromnom obimu. Skulpturalna djela pomažu nam sagledati ulogu i značenje umjetnika, klesara i graditelja određenog vremena na području grada, pa tako pratimo djela od razdoblja egipatske umjetnosti, rad neznanih antičkih klesara i graditelja, preko romaničke lokalne radionice do zrelih gotičkih i renesansnih majstora kao što su Nikola Firentinac, Bonino iz Milana, Juraj Dalmatinac i Andrija Aleši. Niz stvaratelja nastavlja se djelima Šimuna Carrare i radovima radionice Pavla Bilinića, te naposljetku i Ivana Rendića.

Ubrzo nakon osnivanja Muzeja skulptura je izložena u stalnom postavu kao podsjetnik na početke muzejskog djelovanja i sabiranja spomeničke baštine Splita, koji su povezani upravo uz Papalićevu palaču gdje je smješten Muzej grada Splita, svjedočeći o životu grada i kulturnom identitetu njegovih stanovnika kao rezultat kontinuiteta obrade kamena i građevne, obrtničke i umjetničke vještine klesara i kipara. Istraživanje i objavljivanje, priređivanje izložbi uz stalnu konzervatorsko-restauratorsku zaštitu, iako je riječ o materijalu visoke izdržljivosti i otpornosti, pridonosi dosadašnjim spoznajama. Neprekidno proučavanje i publiciranje, još uvijek do sada neobjavljene građe, uz primjenu drugih metoda istraživanja, ostavlja mogućnost širenja dosadašnjeg kruga imena, škola ili radionica kipara, klesara i graditelja te drugih obrtnika koji su stvarali na području grada.

60 Kečkemet, Duško. Ivan Meštrović i splitska radionica Pavla Bilinića. u: Kečkemet, Duško; Kruno Prijatelj. Počeci Ivana Meštrovića. Split : Galerija Meštrović, 1959., 7-22, 11, 19.

61 Ivanišević, Milan; Đenko Ivanišević. Splitski rodovi Bilinić i Vecchietti. Split : vlastita naklada, 2017., 33-36, 126-134.

U budućnosti je potrebno unaprjeđivati istraživanja povezana uz vrstu kamena kako bismo došli do odgovora o porijeklu kamena, a onda i njegovoj upotrebi, izradi i proizvodima lokalnih radionica i majstora. Jedan od osnovnih ciljeva istraživanja je pitanje razvoja kamene skulpture na području obilježenom Dioklecijanovom palačom te je, uz ostale ustanove u kojima se čuva, Zbirka nepresušni izvor istraživačima. Stručnjaci su gotovo jednoglasni da bi boljem praćenju kiparske produkcije pomoglo određivanje preciznije kronološke odrednice, utvrđivanje radionica i majstora, te mnogi drugi podatci do kojih bi se moglo doći ispitivanjem podrijetla kamena, odnosno provođenjem raznih mineraloško-petrografskih analiza i izradom baze podataka o vrstama kamena od kojih su izrađeni spomenici.[62]

LITERATURA

Babić, Ivo. Tri srednjovjekovne skulpture s erotskim temama. // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 32 / Split, 1992., 267-292.

Babić, Ivo. Egipatski utjecaji u Dioklecijanovoj palači. // Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, 96 / Split, 2004., 719-744.

Belamarić, Joško. *Francuska cesta* na Biokovu poviše Brela. // Ars Adriatica, 7 / Split, 2017., 251-268.

Belas, Ante. Duša splitskoga Varošanina u svojim izražajima u prošlosti. Split : 1940.

Borčić, Goran. Povijest pisana svjetlom : Split od Prisce do Adriane, drugi dio (I). Split : Muzej grada Splita, 2016. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, vol.42, br. 1, str. 5-28, 2011

Borić, Laris. Zadarsko poprsje providura Giangiacoma Zanea : prijedlog za Tripuna Bokanića. // Radovi Instituta povijesti umjetnosti, 34 / Zagreb, 2010., 91-100.

Bregovac Pisk, Marina. Portreti u Zbirci grafika Hrvatskog povijesnog muzeja. Zagreb : Hrvatski povijesni muzej, 2008.

Buble, Sanja. Spoznaje o građevinama zapadnog temenosa Dioklecijanove palače u Splitu: kronologija. // Kulturna baština, 39 / Split, 2013., 263-294.

Bučar, Ivo. Gradska knjižnica i muzej u Splitu. // Novo doba / Split, 19. listopada 1933., 5.

Burić, Tonći. Jedna splitska ranoromanička radionica iz treće četvrtine 11. stoljeća. // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 32 / Split, 1992., 207-219.

Bužančić, Radoslav. Trogirski i hvarski opus Trifuna Bokanića. // Klesarstvo i graditeljstvo 1-2 / Pučišća, 2010., 5-33.

Cambi, Nenad. Pristup razmatranju skulpturalnog programa Dioklecijanove palače u Splitu. // Kulturna baština 19 / Split, 1989., 12-22.

Cambi, Nenad. Kiparstvo rimske Dalmacije. Split : Književni krug, 2005.

Demori Staničić, Zoraida. Ikona Gospe od Suspasa. // Kulturna baština, 41 / Split 2015., 237-244.

62 Cambi, Nenad. Kiparstvo rimske Dalmacije. Split : Književni krug, 2005., 10; Marinković, Vinka; Miona Miliša. Marmore lavdata Brattia. Split : Muzej grada Splita, 2015., 31.

Diana, Deša. Muzej grada Splita : Biografija – uz 50 obljetnicu samostalnog djelovanja. Split : Muzej grada Splita, 1997.

Dioklecijanov akvedukt / urednik J. Belamarić. Split : Konzervatorski odjel Split, 1999., 64-75.

Duplančić, Arsen. Građa za poznavanje kliške tvrđave do početka 19. stoljeća. // Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske, 17 (1991.) / Zagreb, 1993., 193-214.

Ercegović, Anita. Pučka arhitektura starih splitskih predgrađa. Split : Književni krug, 2002.

Fisković, Cvito. Javni spomenici starijeg doba u Dalmaciji. // Novo doba / Split, 25. prosinca 1939., 29-30.

Fisković, Cvito. Prilog proučavanju i zaštiti Dioklecijanove palače u Splitu. // Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, 279 / Zagreb, 1950.

Fisković, Igor. Kiparstvo. // Zlatno doba Dubrovnika : XV. i XVI stoljeće / odgovorni urednik A. Sorić. Muzejski prostor Jezuitski trg, IV, V, VI. 1987. Dubrovački muzej Knežev dvor, VII, VIII, IX 1987. Zagreb : Dubrovnik : MTM, 1987., 125-169.

Fisković, Igor. Uz izložbu 1000. godina hrvatske skulpture. // Tisuću godina hrvatske skulpture / urednik I. Fisković. Muzejsko galerijski centar u Zagrebu III-VI 1991. Zagreb : MGC, 1991., 11-12.

Fisković, Igor. Skulpture Žalobne Gospe Nikole Firentinca i Andrije Alešija u Splitu. // Kulturna baština, 32 (2004.) / Split, 2005., 417-344.

Garimberti, Cesare. Diario storico del viaggio di S. M. I. e R. Ap. Francesco Giuseppe I. Imperatore d'Austria, Re d'Ungheria, ecc. ecc. ecc. a Trieste, Gorizia, Venezia, in Istria, in Dalmazia ed a Fiume nei mesi di Aprile e Maggio del 1875. Zadar : Vitaliani & Jankovic, 1877.

Goja, Bojan. Andrea Galeazzo i spomenici generalnim providurima Leonardu Foscolu i Lorenzu Dolfinu u Šibeniku. // Peristil, 60 / Zagreb, 2017., 35-46.

Gradski muzej u Splitu osnovao lapidarij. // Slobodna Dalmacija / Split, 8. srpnja 1947., 7.

Ivanišević, Milan; Đenko Ivanišević. Splitski rodovi Bilinić i Vecchietti. Split : Vlastita naklada, 2017.

Jelić, Luka. Zvonik spljetske stolne crkve. // Viestnik hrvatskog arheološkog društva 1 / Zagreb, 1896., 29-95.

Jeličić-Radonić, Jasna. Hram Dioklecijanova doba kod Porta Andetria u Saloni. // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 42 / Split. 2011., 5-28.

J. L. Nađena kamena lavlja šapa : prilikom radova u kavani *Luxor*. // Slobodna Dalmacija / Split, 5. ožujka 1979., 3.

Kečkemet, Duško. Muzej grada Splita. // Vijesti Društva muzejsko-konzervatorskih radnika NRH, 5-6 / Zagreb, 1952., 37-39.

Kečkemet, Duško. Figuralna skulptura romaničkog zvonika splitske katedrale. // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 9 / Split, 1955., 92-136.

Kečkemet, Duško. Restauracija zvonika splitske katedrale. // Zbornik zaštite spomenika kulture VI-VII / Beograd, 1957., 37-78.

Kečkemet, Duško; Šimun Carrara. Dva dalmatinska umjetnika prošlog stoljeća. Split : Galerija umjetnina u Splitu, 1958., 3-21.

Kečkemet, Duško; Kruno Prijatelj. Ivan Meštrović i splitska radionica Pavla Bilinića : Počeci Ivana Meštrovića. Split : Galerija Meštrović, 1959., 7-22.

Kečkemet, Duško. Javni spomenici u Hrvatskoj do Drugog svjetskog rata. // Život umjetnosti, 2 / Zagreb, 1966., 3-16.

Kečkemet, Duško. Dekorativna plastika zvonika splitske katedrale. // Starohrvatska prosvjeta, 8-9 / Split, 1969., 203-216.

Kečkemet, Duško. Ivan Rendić : Život i djelo. Supetar : Skupština općine Brač, 1969.

Kečkemet, Duško. Umjetnička djela na splitskom Sustipanskom groblju. // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 33 / Split, 1992., 601-616.

Kečkemet, Duško. Splitsko groblje Sustipan. Split : Logos, 1994.

Kečkemet, Duško. Splitska fontana. Split : Logos, 1994.

Kečkemet, Duško. Slikari, kipari, arhitekti. Split : Marjan tisak, 2004.

Kečkemet, Duško. Ante Bajamonti i Split. Split : Slobodna Dalmacija, 2007.

Kečkemet, Duško. Sustipanske grobnice. // Kulturna baština, 34. / Split, 2007., 389-406.

Kečkemet, Duško. Ivan Rendić. Split : Brevijar, 2008.

Kečkemet, Duško. Likovna umjetnost u Splitu 1900. – 1941. Split : Književni krug Split : Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu, 2011.

Kolumbić, Mirjana. Tradicijsko odijevanje urbane Dalmacije. // Prilozi povijesti otoka Hvara, 12 / Hvar, 2014., 251-262.

Kuzmanić, Mario Nepo. Splićani : Obitelj i prezimena. Split : Magistra, 2008.

Marasović, Tomislav. Dalmatia praeromanica : Ranosrednjovjekovno graditeljstvo u Dalmaciji. Split, Zagreb : Književni krug Split : Muzej hrvatskih arheoloških spomenika : Arhitektonski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2011.

Marinković, Vinka. Nekoliko novih figuralnih prikaza u Dioklecijanovoj palači. // Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, 107 / Split, 2014., 291-308.

Marinković, Vinka; Miona Miliša. Marmore lavdata Brattia. Split : Muzej grada Splita, 2015.

Mirnik, Ivan. Roman Architectural Fragmetnts. // Diocletian´s Palace American – Yugoslav joint excavations. Vol. 6 /urednik J. Marasović. Minneapolis : University of Minnesota, Split : Urbanistički Zavod Dalmacije, 1989., 1-57.

Muljačić, Slavko. Novi i zaboravljeni podaci o gradnji i rušenju Monumentalne česme na splitskoj obali. // Kulturna baština, 22-23 / Split, 1993., 103-124.

Pavičić, Tomislav. Šibenik u Kandijskom ratu 1645. – 1669. Šibenik : Muzej grada Šibenika, 2008.

Piplović, Stanko. Fundacije i zgrade obitelji Martinis Marchi u Splitu. // Građa i prilozi za povijest Dalmacije, 24 / Split, 2012., 333-368.

Piplović, Stanko. Izgradnja Splita u XIX. stoljeću. Split : Društvo prijatelja kulturne baštine Split, 2015.

Piplović, Stanko. Javni spomenici u splitskoj luci. // Anali Galerije Antuna Augustinčića, 32-33/34-35 (2012. – 2015.) / Klanjec, 2015., 195-220.

Prijatelj, Kruno. Barok u Splitu. Split : Kulturno umjetničko društvo Ivan Lozica – Split, 1947.

Prijatelj, Kruno. Umjetnost XVII. i XVIII. stoljeća u Dalmaciji. Zagreb : Matica hrvatska, 1956.

Sapunar, Ante. Oni nas gledaju : Fotoklub Split 11. – 20. VI. 2007. Split : Društvo prijatelja kulturne baštine Split, 2007.

Split Marulićeva doba. / urednik G. Borčić. Split : Muzej grada Splita, 2001.

Šarić, Elvira. Vodič. Split : Muzej grada Splita, 2003.

Šarić Kostić, Elvira. Splitski grbovi : Kameni grbovi iz Muzeja grada Splita. Split : Muzej grada Splita, 2018.

Šipić, Igor. Dva portreta iz ostavštine Šimuna Carrare. // Kulturna baština, 37 / Split, 2011., 413-418.

Tadinac, Ivana, Sfinge iz Dioklecijanove palače u Splitu. // Kulturna baština, 37 / Split, 2011., 371-400.

Trogrlić, Marko. Dostojan vojnik Jelačića bana : Autobiografski zapisi dalmatinskog namjesnika Gabrijela Rodića. Zagreb-Split : Leykam international, 2017.

*** U Radunici su nadjeni kipovi iz venecijanskog doba. // Novo doba / Split, 8. svibnja 1928., 4.

IZVORI

Arhiva Muzeja grada Splita (MGS)

Arhiva Arheološkog muzeja u Splitu (AMS)

SAŽETAK

Predmeti Zbirke kamenih spomenika zbog svoje raznovrsnosti često su istraživačima različitih profila interesantan izvor podataka. Unutar širokog raspona tema i razdoblja, predmeti skulpture kao originalna klesarska i kiparska djela prezentirani su na raznim izložbama. Veliki dio dostupan je posjetiteljima u stalnom postavu lapidarija kao podsjetnik na početke muzejskog djelovanja i sabiranja spomeničke baštine Splita, koji su povezani upravo za Papalićevu palaču gdje je smješten Muzej grada Splita.

Skulptura svjedoči o životu grada i kulturnom identitetu njegovih stanovnika kao rezultat kontinuiteta obrade kamena i građevne, obrtničke i umjetničke vještine klesara i kipara. Istraživanje i objavljivanje, priređivanje izložbi, uz stalnu konzervatorsko-restauratorsku zaštitu, pridonosi dosadašnjim spoznajama. Neprekidnim proučavanjem i publiciranjem, još uvijek do sada neobjavljene građe, uz druge metode istraživanja moguće proširiti dosadašnji krug imena, škola ili radionica kipara, klesara i graditelja te drugih obrtnika koji su stvarali na području grada. Ukazano je na moguće djelovanje radionice bračkih klesara Bokanić i u Splitu. Objelodanjeno je niz dosad nepoznatih djela: barokni maskeron sutivanske zbirke iz ljetnikovca Kavanjin, reljef narodnog klesara iz najstarijeg pučkog naselja Veli Varoš i poprsje baruna Gabrijela Rodića s obilježjima realističkog stila.

Izrađena od različitih vrsta kamena, najčešće od vapnenca, ali i raznih vrsta mramora, skulptura je rezultat duge klesarske tradicije, te dokumentira i nadopunjuje opus splitskih kiparskih i klesarskih majstora, radionica ili suradnika, a može se u skromnom obimu pratiti i njihov stil. U budućnosti je potrebno unaprjeđivati istraživanja s obzirom na vrstu kamena, kako bismo došli do odgovora o njegovu porijeklu, a onda i upotrebi, izradi te proizvodima lokalnih radionica i majstora. Jedan od osnovnih ciljeva istraživanja je pitanje razvoja kamene skulpture na području obilježenom Dioklecijanovom palačom te je, uz ostale ustanove u kojima se čuva, Zbirka nepresušan izvor za istraživače.

Summary

SCULPTURES FROM THE SPLIT CITY MUSEUM COLLECTION OF STONE MONUMENTS

Elvira Šarić Kostić
Split City Museum, Split

Researchers from various spheres find the diverse objects from the Collection of Stone Monuments an interesting source of information. Within a wide scope of topics and periods, sculptural objects have been presented at various exhibitions as original stone-masons' and sculptors' works. The majority is accessible to visitors in the permanent exhibit as a reminder of the initial museum activity and of collection of Split's monument heritage, which are linked to Papalić Palace, in which Split City Museum [MGS] is located.

Sculpture is a testimony of city life and the cultural identity of its inhabitants, as a result of the continuity of stone processing and the construction, craft, and artistic skills of stone cutters and sculptors. Research, publication, exhibition staging, and permanent conservation and restoration have contributed to the insights gained so far. Continual studying and publication of thus unpublished materials, as well as other research methods, are likely to lead to expansion of the circle of names, schools, or workshops of sculptors, stone-masons, builders, and other craftsmen who were active in the city. The possibility that Bokanić Brač stone-mason workshop was also active in Split is pointed out. A series of thus far unknown works has come to light – the Baroque masqueron from the collection of the Kavanjin family summer house in Sutivan, a relief by a folk stone-cutter from Veli Varoš, the oldest Split settlement, and the bust of Baron Gabrijel Rodić, which includes elements of the realist style.

Made of various types of stone, most frequently limestone but also various types of marble, the sculptures are a result of a long stone-masons' tradition, documenting and supplementing the opus, and, to some extent, the style of the Split sculptors and stone-masons, workshops, or associates. It is necessary to conduct further research into the types of stone in order to obtain information regarding their origin, use, processing, and products of local workshops and masters. One of the main objectives of the research is the development of stone sculpture in the area marked by Diocletian's Palace. The Collection, being one of the institutions in which sculptures are stored, is an inexhaustible source for researchers.

Key words: Split City Museum, Collection of Stone Monuments, sculpture, church furniture, architectural decoration, public monument, sepulchral sculpture

UDK: 73.041.2:069.5(497.5 Zagreb)

Vladarska poprsja u Zbirci skulptura Hrvatskog povijesnog muzeja

Marina Bregovac Pisk
Hrvatski povijesni muzej, Zagreb

Pregledni rad

U Zbirci skulptura Hrvatskog povijesnog muzeja, jednoj od brojčano najmanjih zbirki Muzeja, čuva se sedamnaest vladarskih poprsja, što je od ukupno 132 djela koliko ih čini Zbirku, značajan broj. Poprsja vladara, djela renomiranih stranih i domaćih ali i neutvrđenih autora, pristizala su u različitim stanjima u Muzej od sredine 19. do prve polovice 20. stoljeća, odražavajući mijene vlasti i država, o čemu kao muzejski predmeti svjedoče i danas. Rad donosi pregled tih djela, većim dijelom ovdje objavljenih prvi put.

Ključne riječi: muzejska zbirka skulptura, vladari, poprsja, Germain Pillon, Bečka manufaktura porculana, Viktor Oskar Tilgner, Rudolf Valdec

NASTANAK ZBIRKE SKULPTURA POVIJESNOG MUZEJA HRVATSKE (DANAŠNJEG HRVATSKOG POVIJESNOG MUZEJA)

Prije nešto više od 170 godina, točnije godine 1846., počeo je javno djelovati Narodni muzej u Zagrebu, čije začetke nalazimo desetljeće ranije, 1836. godine. Život tog muzeja započeo je u burnim vremenima obilježenim buđenjem nacionalnih osjećaja, ubrzo u javnosti ugašenih Bachovim režimom. Tijekom idućih desetljeća taj muzej bez trajnog doma mijenjao je adrese u Zagrebu, da bi se u prvoj polovici 20. stoljeća pretvorio u tri muzeja – Arheološki muzej[1] smješten na zagrebačkom Zrinjevcu u nekadašnjoj palači Vranyczany-Hafner, Hrvatski prirodoslovni muzej smješten na Gornjem gradu u palači nekadašnjeg Amadeovog kazališta,[2] i Povijesni muzej Hrvatske privremeno smješten u palači Vojković-Oršić-Kulmer-Rauch na zagrebačkom Gornjem

1 Arheološki odjel Narodnog muzeja djelovao je od 1878. godine samostalno u sklopu Muzeja, da bi 1939. godine postao samostalni muzej.

2 U plemićkoj palači u Demetrovoj ulici 1 od godine 1797. do 1834. djelovalo je prvo javno kazalište u Zagrebu koje je dobilo ime po njegovu osnivaču i voditelju, mađarskom grofu i velikom županu zagrebačkom Antonu (Antalu) Amadéu de Várkonyiu (1760. – 1835.).

gradu.[3] Godine 1991. Povijesni muzej Hrvatske (PMH) sa svojim zbirkama i Muzej revolucije naroda Hrvatske (MRNH) sa svojim zbirkama pretvoreni su u jedan muzej, Hrvatski povijesni muzej (HPM). U današnjem HPM-u postoje dvije zbirke u kojima se čuvaju i skulpture – Likovna zbirka 20. i 21. stoljeća čiji je temelj nekadašnja Likovna zbirka MRNH i Zbirka slika, grafika i skulptura čiji je temelj nekadašnja istoimena zbirka PMH; ovaj tekst govori o potonjoj zbirci.

Zbirku slika, grafika i skulptura HPM-a čini gotovo 9000 predmeta: preko 1200 slika, više od 7500 grafika i, brojčano najmanji dio, 128 skulptura – portretnih bista i reljefa, čiji su autori Viktor Oskar Tilgner, Anton Dominik Fernkorn, Ivan Rendić, Ivo Kerdić, Rudolf Valdec, Stipe Sikirica, Antun Augustinčić i drugi. Unutar tog dijela Zbirke čuva se i nekoliko posmrtnih maski, među njima i maske Josipa Jelačića i Dore Pejačević te čak sedamnaest poprsja vladara. Osim jednog, kupljenog šezdesetih godina prošlog stoljeća, sva ostala poprsja prispjela su u Muzej znatno ranije, vjerojatno krajem 19. i u prvoj polovici 20. stoljeća.

Glavne odrednice za prikupljanje predmeta koji će ući u muzejske zbirke, pa tako i u Zbirku skulptura, još i danas vuku svoje korijene iz sredine 19. stoljeća, od vremena osnutka Narodnog muzeja. Misao vodilja od početka je bila važnost prikazanih osoba i događaja za hrvatsku političku, društvenu i kulturnu povijest, dok je umjetnička vrijednost djela bila u drugom planu.[4]

VLADARSKA POPRSJA U ZBIRCI SKULPTURA HRVATSKOG POVIJESNOG MUZEJA

Izvori i podatci

Dio predmeta iz Zbirke skulptura HPM-a opisao je prof. dr. sc. Josip Brunšmid[5] u šestodijelnom članku naslovljenom *Kameni spomenici*

3 Plemićka palača u kojoj je smješten HPM sagrađena je za grofa Sigismunda Vojkovića (Vojkffyja) godine 1764. Nasljeđivanjem i kupnjama prelazila je od obitelji Vojković Oršićima i potom Rauchovima koji su ju godine 1931. predali Gradskom magistratu, te je do 1959. godine služila kao radni prostor zagrebačkih gradonačelnika. Po završetku gradnje nove zgrade gradske skupštine u Donjem gradu gradonačelnik Većeslav Holjevac palaču je predao kao privremeni smještaj Povijesnom muzeju Hrvatske. Muzej se u toj lijepoj baroknoj palači koja mu je odavno postala premalena nalazi i danas.

4 U posljednjih nekoliko godina kriteriji prikupljanja donekle su se promijenili, fokus interesa pri nabavi povezan je s novim stalnim postavom koji Muzej u doglednoj budućnosti namjerava postaviti u zgradi bivše tvornice duhana u Donjem gradu.

5 Sveučilišni profesor, arheolog i povjesničar (Vinkovci, 1858. – Zagreb, 1929.), godine 1896. izabran za prvog profesora katedre za arheologiju Filozofskog fakulteta u Zagrebu, te za

hrvatskoga narodnoga muzeja u Zagrebu, objavljivanom od 1904. do 1912. godine u *Vjesniku Arheološkog muzeja u Zagrebu*.[6] Brunšmid ne spominje ni jedno od vladarskih poprsja koja se danas nalaze u Muzeju, budući da su većinom rađena od gipsa ili izlivena, pa stoga nisu bila predmet njegova interesa. Drugih zapisa o Zbirci skulptura u današnjem Hrvatskom povijesnom muzeju nema.

Tek je dr. Marijana Schneider u dva muzejska kataloga objavljena 1973.[7] i 1982.[8] godine katalogizirala djela nastala u razdoblju od 16. do 18. stoljeća i od 1800. do 1870. godine, među njima i onaj dio vladarskih poprsja obuhvaćen tim vremenskim odrednicama, njih ukupno 5. Osim poprsja Napoleona Bonapartea koje je bilo predmet posebnog interesa stručnjaka, ostala vladarska poprsja nisu tijekom proteklih desetljeća izazvala posebno zanimanje.[9]

Kronološki slijed

a. Razdoblje do kraja 18. stoljeća

Najranije vladarsko poprsje u Zbirci skulptura je medalja s prikazom francuskog kralja Henrija III. Valoisa († 1589.),[10] sina francuskog kralja Henrija II. i Katarine Medici. »Majstorski izrađen portret, izražajan usprkos vrlo plitka reljefa, realističan u prikazu fizionomije i pedantan u reproduciranju ornamentike odjeće i nakita.«[11] Autor medaljona je istaknuti francuski manirističk kipar Germain Pilon (Pariz, 1535. – 1590.). Od godine 1568. kraljevski kipar najpoznatiji je po skulpturama koje ukrašavaju monumentalne grobnice (npr. Henrija II. i Katarine Medici u opatiji Saint-Denis u

upravitelja Arheološkog odjela Narodnog muzeja. Neizbrisiv je njegov trag u polaganju temelja arheološke i numizmatičke znanosti kao i u organiziranju i obradi zbirki Muzeja.

6 Brunšmid, Josip. Kameni spomenici hrvatskoga narodnoga muzeja u Zagrebu. // *Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu*, sv. 7, br. 1., 1904; sv. 8., br. 1., 1905.; sv. 9., br.1., 1907.; sv. 10., br. 1., 1909.; sv. 11., br. 1., 1911.; sv. 12., br. 1., 1912. Za 925 predmeta navodi kratki opis, mjere i provenijenciju. Pred kraj popisa (rbr. 914-920) navodi sedam poprsja koja se danas nalaze u HPM-u (Laval Nugent-Westmeath, Josip Vrkljan, Fran Kurelac, Đuro Grivičić, Ivan Murgić, Jurica Murgić i Osman Pilepić).

7 Schneider, Marijana. Portreti 1800. – 1870. Zagreb : Povijesni muzej Hrvatske, 1973.

8 Schneider, Marijana. Portreti 16. – 18. stoljeća. Zagreb : Povijesni muzej Hrvatske, 1982.

9 Djela iz Zbirke skulptura rijetko se izlažu. Najpoznatija su poprsje baruna Vrkljana, rad Antonia Canove (inv. br. HPM/PMH 702, izlagano u nekoliko navrata), te poprsje grofice Sofije Jelačić (inv. br. HPM/PMH 21668). Kako su predmet ovog rada vladarska poprsja, ova poprsja tek su podsjetnik na vrijednu građu koja se čuva u Zbirci.

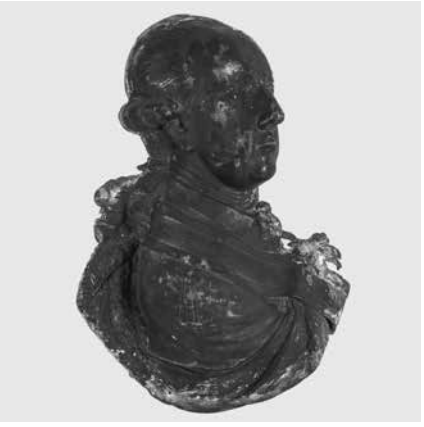
10 Germain Pilon, *Henri III. Valois*, lijevana bronca, promjer 16 cm, debljina 2 cm; uz rub natpis: »HENRICVS · 3 · DG · // FRAN · ET · POL · REX 1575«; inv. br. HPM/PMH 26752. Objavljeno u: Schneider, Marijana. Navedeno djelo, 1982.,187.

11 Cit. iz: Schneider, Marijana. Navedeno djelo, 1982., 187.

Parizu). Od 1572. godine kao glavni nadzornik pariške kovnice izradio je niz sličnih medalja s portretima posljednjih članova obitelji Valois, Henrija II., Katarine Medici, Karla IX. i Henrija III. Godine 1575. napravio je niz brončanih portretnih medaljona; vjerojatno je iz tog vremena i poprsje Henrija III. u HPM-u, o čemu svjedoči i godina na natpisu uz rub medalje desno (1575.). Način nabave te medalje nije poznat.

1. Germain Pilon, *Henri III. Valois*, Hrvatski povijesni muzej, inv. br. HPM/PMH 26752

Germain Pilon, Henri III Valois*, Croatian History Museum, inv. no. HPM/PMH 26752*



2. Neutvrđeni autor, *Josip II*., Hrvatski povijesni muzej, inv. br. HPM/PMH 26750

Unknown author, Joseph II*, Croatian History Museum, inv. no. HPM/PMH 26752*

Po vremenu nastanka sljedeće poprsje u Zbirci je ono Josipa II. Habsburg Lothringena (Beč, 1741. – 1790.),[12] najstarijeg sina i nasljednika carice Marije Terezije, reformatorskog vladara. Autor reljefnog poprsja izlivenog u olovu[13] u visokom reljefu nije poznat, kao ni vrijeme i način nabave za muzejsku zbirku. Poprsje ga prikazuje u desnom profilu s lentom Vojnog reda Marije Terezije, oko vrata nosi Red zlatnog runa, uvijen je u plašt ukrašen hermelinom. Vjerojatno je nastalo oko 1780. godine. Taj visoki reljef bio je pričvršćen na danas nepoznatu podlogu, što svjedoči nekoliko okruglih rupa na poleđini.

Tijekom 18. stoljeća kipovi ili reljefi često su izrađivani od olova ili kositra, te od legure kositra i olova. Autor tog visokog reljefa, nastalog zacijelo u Austriji, zasad nam je nepoznat.[14]

12 Neutvrđeni autor, *Poprsje Josipa II.*, lijevano olovo, 36 x 24 x 7 cm, b.s. Inv.br. HPM/PMH 26750. Objavljeno prvi put u: Schneider, Marijana. Navedeno djelo, 1982., 110.

13 Moguće je da se radi o slitini olova i kositra.

14 U Austriji je jedan od najistaknutijih majstora radova u olovu bio Georg Raphael Donner (1693. – 1741.). Portretne reljefe radio je i njegov mlađi brat Matthäus Donner (1704. –

3. Neutvrđeni kipar prema Jean-Antoineu Houdonu, *Napoleon I. Bonaparte*, Hrvatski povijesni muzej, inv. br. HPM/PMH 6210

Unknown sculptor following the model by Jean-Antoine Houdon, Napoleon I Bonaparte*, Croatian History Museum, inv. no. HPM/PMH 6210*

Poprsje francuskog vojskovođe i cara Napoleona I. Bonapartea (Ajaccio, Korzika, 1769. – otok Sv. Helene, 1821.)[15] djelo je neutvrđenog kipara prema poprsju koje je izradio Jean-Antoine Houdon,[16] moguće nastalo 1802. godine. Prikazuje ga u dvorednom kaputu karakterističnih visokih revera, te košulji s visoko podvezanom kravatom, kratke kose koja u uvojcima pada na čelo i prema licu.

Poprsje potječe iz ostavštine princeze Mathilde, kćeri Napoleonova najmlađeg brata Jéromea. Princeza je živjela u izgnanstvu u Wiesbadenu, gdje je bista kupljena na dražbi kao vjenčani dar grofa Oskara Bopp von Oberstadta supruzi Elizabeti. Iz ostavine njihove kćeri Jutte Zagode, koja je živjela u Zagrebu, kupljeno je za Muzej 1968. godine. Do 2016. godine vođeno i izlagano kao djelo Antonia Canove,[17] nakon proučavanja dr. Irene Kraševac atribucija je promijenjena u djelo neutvrđenog kipara prema Jean-Antoineu Houdonu (1741. – 1828.), francuskom kiparu. Signatura

1756.); kako je reljefno poprsje Joispa II. nastalo vjerojatno oko 1780. godine, niti jedan Donner nije mogao biti njegov autor.

15 Neutvrđeni kipar prema Jeanu-Antoineu Houdonu, *Poprsje Napoleona I. Bonapartea*, stipsa, visina 51 cm, podnožje 14,5 cm,; signatura verso »CANOVA«; 1802. (?), Hrvatski povijesni muzej, inv. br. HPM/PMH 6210. Objavljeno u: Schneider, Marijana. Navedeno djelo (1973.), 52; Hrvatski narodni preporod. / urednik Nikša Stančić. Zagreb : Povijesni muzej Hrvatske, Muzej za umjetnost i obrt, Muzej grada Zagreba, ČGP Delo, OOUR Globus, 1985.; Hrvatske zemlje i francuska revolucija. / urednica Maja Škiljan. Zagreb : Povijesni muzej Hrvatske, 1989., 124, 129; Museum. / urednica Maja Škiljan. Zagreb : Hrvatski povijesni muzej, 1996., 39. Kraševac, Irena. Klasicističke portretne biste. Djela Canove, Thorvaldsena i Paronuzzija u hrvatskim muzejskim zbirkama. // Zbornik radova znanstvenog skupa Klasicizam u Hrvatskoj / urednica Irena Kraševac. Zagreb : Institut za povijest umjetnosti, 2016., 297-316.

16 Jean-Antoine Houdon (Versailles / Yvelines, 1741. – Pariz, 1828.), istaknuti francuski kipar, jedan od najvećih autora portretnih skulptura. Školovan u Parizu i Rimu, po povratku u Pariz istakao se portretnim poprsjima istaknutih osoba (Denis Diderot, carica Katarina Velika, Benjamin Franklin, Voltaire). Godine 1785. preplovio je Atlantik radi narudžbe poprsja Georgea Washingtona, koje je dovršio po povratku u Francusku, 1788.

17 Antonio Canova (Possagno / Treviso, 1757. – Venecija, 1822.), talijanski kipar, slikar i crtač, najznačajniji klasicistički kipar svojeg vremena. O vezama Napoleona i Canove vidjeti u: Kraševac, Irena. Navedeno djelo, 301-304.

»CANOVA« vjerojatno je kasnije dodana, možda za postizanje bolje cijene na aukciji u Wiesbadenu.

b. Prva polovica 19. stoljeća

Tijekom 19. stoljeća vladarska poprsja najčešće su nalazila svoje mjesto u službenim a znatno rjeđe u privatnim prostorima. Vjerojatno su u vrijeme stupanja Franje Josipa I. na prijestolje godine 1848. ili neposredno nakon tog vremena iz prostora vlade, sabora, županije ili sudova uklonjena poprsja njegovih prethodnika, Franje I. i Ferdinanda I. koja se danas nalaze u Zbirci skulptura HPM-a.

Franjo I. Habsburg Lothringen (Firenza, 1768. – Beč, 1835.), dugovječni vladar, stupio je na prijestolje godine 1792. godine nakon iznenadne smrti oca Leopolda II. Njegovo poprsje[18] od biskvitnog porculana[19] napravljeno je u Wiener Porzellanmanufaktur (Bečkoj manufakturi porculana)[20] oko 1810. – 1816. godine. Moguće je da je ono rad Eliasa Hüttera (Beč, 1774. –1865.). Hütter je upisan 1788. godine na bečku Akademiju, iduće je godine bio naučnik kod A. Grassija u Wiener Porzellanmanufaktur u kojoj je kao kućepazitelj radio i njegov otac. Godine 1807. postao je prvi *Modellmeister* (majstor modelar), godine 1857. umirovljen kao posljednji majstor modelar. Specijalizirao se za biskvitna poprsja članova vladarske kuće i istaknutih osoba javnog i političkog života, rađena u klasicističkom stilu. Njegovo prvo poprsje, ono nadvojvode Karla (1802.), polučilo je takav uspjeh da je tijekom sljedeća dva desetljeća carski dvor redovito kod njega naručivao poprsja svojih članova. Izrađivao je modele u vosku ili terakoti za porculanske grupe, svečane servise i vaze. Poprsje Franje I. izvedeno je u duhu antiknih (rimskih) portretnih poprsja. Stariji vladar markantnih crta lica ogrnut je plaštem kopčanim na desnom ramenu. U donjem dijelu zlatno i zeleno meliranog postamenta nalazi se natpis »PATER PATRIAE«.

18 Neutvrđeni autor, moguće Elias Hütter, *Poprsje Franje I.*, biskvitni porculan, 67 x 44 x 24 cm, Hrvatski povijesni muzej, inv. br. HPM/PMH 21665. Prvi put objavljeno u: Schneider, Marijana. Navedeno djelo, 1973., 66.

19 Biskvitni porculan je vrsta tvrdog porculana koji je dvaput pečen. Naziv *Biscuit* dobio je od latinske riječi *bis* (dvaput) i francuske riječi *cuit* (pečen). Postupak kojim je olakšana proizvodnja skulptura otkrio je Jean-Jacques Bachelier 1753. godine i ubrzo se proširio diljem Europe. Lakoća modeliranja biskvitne mase omogućila je stvaranje odličnih portretnih poprsja.

20 Bečku manufakturu porculana utemeljio je 1718. godine Claudius Innocentius du Paquier; djelovala je do 1864. godine; nakon meissenske manufakture ovo je bila najstarija manufaktura te vrste u Europi. Ponovo je osnovana 1923. godine i danas je jedna od najznačajnijih manufaktura porculana u svijetu.

Poprsje je dr. Schneider datirala u razdoblje između 1810. i 1816. godine.[21] Vrlo slično mramorno poprsje Franje II. Camilla Pacettija[22] iz 1816. godine, u potpunosti izrađeno u klasicističkom duhu, čuva se danas u Kunsthistorisches Museumu u Beču. Vladar je ovjenčan lovorikama po uzoru na rimske imperatore; moguće je da je to ili neko slično poprsje poslužilo kao predložak za poprsje iz Bečke manufakture porculana.

4. Neutvrđeni autor, moguće Elias Hütter, *Franjo I. Habsburg Lothringen,* Hrvatski povijesni muzej, inv. br. HPM/PMH 21665

Unknown author, possibly Elias Hütter, Francis I von Habsburg-Lothringen*, Croatian History Museum, inv. no. HPM/PMH 21665*

5. Neutvrđeni autor, moguće Elias Hütter, *Ferdinand I von Habsburg-Lothringen,* Hrvatski povijesni muzej, inv. br. 21664

Unknown author, possibly Elias Hütter, Ferdinand I von Habsburg-Lothringen*, Croatian History Museum, inv. no. HPM/PMH 21664*

Iz iste manufakture potječe i drugo vladarsko poprsje u Zbirci, ono Ferdinanda I. Habsburg Lothringena (Beč, 1793. – Prag, 1873.),[23] najstarijeg sina Franje I. i njegove druge supruge Marije Terezije Napuljske. Ferdinand I. abdicirao je 1848. godine, prepustivši prijestolje nećaku,

21 Schneider, Marijana, 1973., 65.

22 Camillo Pacetti (Rim, 1758. – Milano, 1826.), istaknuti talijanski klasicistički kipar i slikar školovan u Rimu, od 1805. profesor na milanskoj Akademiji.

23 Neutvrđeni autor, moguće Elias Hütter, *Poprsje Ferdinanda I.*, biskvit, 68 x 42 x 26 cm, Hrvatski povijesni muzej, inv. br. HPM/PMH 21664. Prvi put objavljeno u: Schneider, Marijana. Navedeno djelo, 1973., 65.

Franji Josipu I. Biskvitno poprsje Ferdinanda I. također ima zlatno i zeleno meliran postament, s natpisom »Ferdinand V.«.

Moguće je da je i ono djelo Eliasa Hüttera; zamišljeno je očito kao par portretu oca, Franje I., kojem odgovara kako po veličini tako i po prikazu novog vladara u duhu rimskih careva. Ferdinand I. stupio je na prijestolje nakon smrti oca godine 1835. Dataciju ta dva poprsja trebalo bi od one prvobitne dr. Schneider koja ih datira u 1810. – 1816.[24] najvjerojatnije pomaknuti na 1835./1836. godinu. U to vrijeme Elias Hütter radio je u Wiener Porzellanmanufaktur, te je sasvim moguće da je autor poprsja preminulog vladara i njegova sina i nasljednika. Za oba poprsja nije poznat način nabave; možemo pretpostaviti da su bila postavljena u službenim prostorima na Gornjem gradu (Zagrebačkoj županiji, Saboru ili Banskim dvorima).

U Muzeju se čuva još i obezglavljeno poprsje neutvrđenog vladara, također od biskvitnog porculana, za koje se može nagađati da je nekad imalo glavu ili Franje I. ili Ferdinanda I.[25] Najvjerojatnije je odliveno u Wiener Porzellanmanufaktur tijekom prve polovice 19. stoljeća.

6. Neutvrđeni autor, *Poprsje neutvrđenog vladara* (vjerojatno Franje I.), Hrvatski povijesni muzej, inv. br. HPM/PMH 30875

Unknown author, Bust of an Unknown Ruler *(probably Francis I), Croatian History Museum, inv. no. HPM/PMH 30875*

c. Druga polovica 19. i početak 20. stoljeća

Razdoblje od 1848. pa sve do 1916. godine obilježila je dugotrajna vladavina Franje Josipa I. (Beč, 1830. – 1916.). Sin nadvojvode Franje Karla i Sofije Bavarske stupio je na prijestolje u burnoj 1848. godini, nakon abdikacije Ferdinanda I. U Muzeju se čuva nekoliko njegovih poprsja, od kojih su ona ranije nastala nažalost obezglavljena.

24 Schneider, Marijana. Navedeno djelo, 1973., 65, 66.

25 Neutvrđeni autor, Poprsje bez glave, biskvitni porculan, visina 47 cm, inv. br. HPM/PMH 30875. Objavljuje se prvi put.

7. Viktor (Oskar) Tilgner, *Poprsje Franje Josipa I.,* Hrvatski povijesni muzej, inv. br. 30879

Viktor (Oskar) Tilgner, Bust of Francis Joseph I*, Croatian History Museum, inv. no. HPM/PMH 30879*

Poprsje Franje Josipa I.,[26] danas bez glave, nastalo je 1879. – 1880. godine. Djelo je Viktora (Oskara) Tilgnera, istaknutog austrijskog kipara (Bratislava, 1844. – Beč, 1896.); prvi mu je učitelj bio kipar Franz Schöntaler. Od 1859. do 1871. godine školovan je na bečkoj Akademiji kod Franza Bauera i Josefa Gassera, potom se usavršavao kod J.D.Böhma. Godine 1874. s prijateljem Hansom Makartom krenuo je na studijsko putovanje u Italiju. Po povratku u Beč postao je zbog tehnički virtuoznih djela cijenjeni skulptor – portretist bečkog visokog društva. Radio je skulpture za brojne bečke parkove, kao i grobne spomenike.[27]

Franjo Josip I. prikazan je u časničkoj odori, oko vrata mu je Orden reda zlatnog runa, na lijevoj strani grudi više odlikovanja. Uvijen je u šinjel, u donjem dijelu ukrašen lovorovim grančicama. Vrlo slično poprsje cara, Tilgnerovo djelo, nalazi se u Wien Museumu, kamo je stiglo 1919. godine iz bečke vijećnice.

Par ovom poprsju je odlično Tilgnerovo signirano poprsje carice i kraljice Elizabete (München, 1837. – Ženeva, 1898.),[28] nastalo 1879. godine. Kći vojvode Maximiliana Josepha Bavarskog i bavarske princeze Ludovike udana je 1854. godine za cara i kralja Franju Josipa I. U tom se braku rodilo četvero djece – tri kćeri i sin, prijestolonasljednik Rudolf koji je 1889. godine počinio samoubojstvo. Godine 1867. Elizabeta je okrunjena za ugarsku kraljicu, noseći posebnu krunidbenu haljinu obli-

26 Viktor (Oskar) Tilgner, *Poprsje Franje Josipa I.*, sadra, 67 x 62 x 39 cm, sign. desno »Wien den [nečitko] / Oscar Tilgner«, inv. br. HPM/PMH 30879. Objavljuje se prvi put. Prema muzejskim zapisima poprsje je imalo i odvojenu glavu, koju nije moguće pronaći.

27 Wöhrer, Claudia. *Kunst des 19. Jahrhunderts*. Bestandskatalog der Österreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts. sv. IV. Beč : Österreichische Galerie Belvedere i Edition Christian Brandstätter, 2000., 169-174.; Izvor: http://www.deutsche-biographie.de/sfz82703.html (24. 2. 2015.)

28 Viktor (Oskar) Tilgner, *Poprsje carice i kraljice Elizabete*, sadra, 87 x 64 x 46 cm, sign. na lijevom ramenu »Tilgner / 1879«, inv. br. HPM/PMH 30876. Objavljuje se prvi put.

8. Viktor (Oskar) Tilgner, *Elizabeta Habsburg Lothringen*, cjelina i detalj, Hrvatski povijesni muzej, inv. br. HPM/PMH 30876

Viktor (Oskar) Tilgner, Elisabeth von Habsburg-Lothringen*, bust and detail, Croatian History Museum, inv. no. HPM/PMH 30876*

kovanu po uzoru na haljine ugarskih velikašica.[29] Tilgnerovo poprsje u HPM-u prikazuje caricu i kraljicu u takvoj haljini, raspuštene duge kose ukrašene dijademom i velom. Nije poznato kako je i kada poprsje nabavljeno za Muzej.

Tilgner je iste godine (1879.) isklesao mramorno poprsje carice Elizabete, gotovo istovjetno ovom u muzejskoj zbirci HPM-a, koje se čuva u Hofmobiliendepotu (Carskoj zbirci namještaja) u Beču. Njegovo poprsje carice Elizabete manjeg formata (vis. 62,5 cm), izliveno u bronci, čuva se u Heeresgeschichtliches Museumu (Vojnopovijesnom muzeju) u Beču; datirano je kao i mramorno i naše poprsje u 1879. godinu.[30]

U Zbirci se čuva još jedno poprsje Franje Josipa I. bez glave,[31] neutvrđenog kipara; car je prikazan u ornatu Reda zlatnog runa. Nastalo je u Beču u posljednjoj četvrtini 19. stoljeća. Nije poznat način njegove nabave.

29 Ženska svečana odjeća sastojala se još od 17. na 18. stoljeće od košulje od finog platna ili čipke preko koje se nosio steznik na prednjoj strani vezan ukrasnim trakama ili češće ukrašen nizovima bisera. Suknja je redovito široka, bogato nabrana. Modni detalji na njoj su se mijenjali, najčešće oblik steznika (u donjem dijelu ravan ili tzv. šiljast).

30 Inv. br. 2003/20/84. Krumpöck, Ilse. Die Bildwerke im Heeresgeschichtlichen Museum. Beč : Heeresgeschichtliches Museum, 2004., 178.

31 Neutvrđeni autor, *Poprsje Franje Josipa I. u ornatu Reda zlatnog runa*, Sadra, 55 x 58 x 40 cm, b.s.. Inv. br. HPM/PMH 30877. Objavljuje se prvi put.

9. Neutvrđeni autor, *Poprsje Franje Josipa I. u ornatu Reda zlatnog runa,* Hrvatski povijesni muzej, inv. br. HPM/PMH 30877

Unknown author, Bust of Francis Joseph I in Golden Fleece Order Robe*, Croatian History Museum, inv. no. HPM/PMH 30877*

Pretpostavljamo da je većina poprsja Franje Josipa I. u Muzej pristigla po završetku I. svjetskog rata, zajedno s »ostacima ostataka« starog režima i bivše države. Godine 1919. tadašnji ravnatelj Arheološko-historičkog odjela Hrvatskog narodnoga muzeja, dr. Viktor Hoffiler, uputio je zamolbu vojnim vlastima da postrojbe nakon uvođenja novoga državno-pravnoga ustroja predmete vezane uz stari režim predaju u Narodni muzej. Tako su u Muzej stigli razni predmeti, slike, grafike i skulpture iz raznih postrojbi: 5. ulanske pukovnije iz Varaždina, 16. pješačke pukovnije iz Bjelovara, 27. pješačke pukovnije iz Siska, 31. lovačkog bataljuna, 42. domobranske divizije i 53. pješačke pukovnije iz Zagreba, 96. karlovačke pješačke pukovnije i Kadetske škole u Sremskoj Kamenici.[32]

Iz Kadetske škole u Sremskoj Kamenici[33] u Muzej su pristigla dva vladarska poprsja, Franje Josipa I. i Karla I. (IV.). To su ujedno, uz ranije spomenuto poprsje Napoleona, dva poprsja za koja sa sigurnošću možemo reći kada i odakle su ušla u muzejsku zbirku.

Franjo Josip I., najdugovječniji austrijski vladar, stupio je na prijestolje burne 1848. godine. Preminuo je usred Prvog svjetskoga rata, u studenom 1916. godine. Reprodukcije njegovih brojnih portreta, najčešće oleografije, nalazile su se u institucijama vezanim uz državnu upravu.[34] Autor poprsja[35] koje se danas čuva u zbirci skulptura u HPM-u nije poznat. Vrlo slično poprsje cara nalazi se u Hofmobiliendepotu (Carskoj

32 Za popise slika, grafika i skulptura koji su tom prilikom došli u Muzej vidjeti: Bregovac Pisk, Marina. Slike Velikog rata. Hrvatski povijesni muzej, 12. VI. 2014. – 4. 1. 2015. Zagreb : Hrvatski povijesni muzej, 2014., 154-169.

33 Kadetska škola u Sremskoj Kamenici kod Novog Sada sagrađena je 1848. godine. Danas se koristi kao Centar za osnovnu policijsku obuku.

34 U Hrvatskom povijesnom muzeju danas se nalaze brojne oleografije koje prikazuju vladara, kao i niz slikanih portreta.

35 Neutvrđeni autor, *Poprsje cara i kralja Franje Josipa I.*, bronca, lijevanje, patiniranje, 77 x 51 x 37 cm; b.s.. Inv. br.HPM/PMH 30878. Objavljeno u: Bregovac Pisk, Marina. Navedeno djelo, 36.

10. Neutvrđeni autor, možda Heinrich Natter, *Franjo Josip I.,* Hrvatski povijesni muzej, inv. br. HPM/PMH 30878

Unknown author, possibly Heinrich Natter, Francis Joseph I, *Croatian History Museum, inv. no. HPM/PMH 30878*

zbirci namještaja) u Beču; prema neprovjerenim podacima djelo je Heinricha Nattera iz 1890. godine. Kao što govori natpis na plinti tog bečkog poprsja[36] ono je odliveno u Eisenwerke Komarau (Ljevaonici Komarau/ Komárov) u Češkoj. Tu je ljevaonicu utemeljio grof Rudolf Vrbna (1761. – 1823.); u prvo se vrijeme specijalizirala za lijevanje peći. Godine 1852. prodana je knezu-izborniku Hessena, Friedrichu Wilhelmu I. Godine 1902. bila je u vlasništvu bečke tvrtke C.T. Petzold.

Austrijski kipar Heinrich Natter (Graun u Tirolu, 1844. – Beč, 1892.) nakon petogodišnjeg školovanja kod kipara Prendla u Meranu školovanje je nastavio na crtačkoj školi u Augsburgu, te potom od 1864. do 1866. na minhenskoj i venecijanskoj Akademiji. Zbog zdravlja je neko vrijeme boravio u Italiji, gdje se uzdržavao kao drvorezbar, proučavajući istovremeno velika kiparska djela. Od 1876. godine radio je u Beču, specijaliziravši se za velike skulpture u kamenu i bronci.[37]

Poprsje Franje Josipa I. u Hrvatskom povijesnom muzeju, za razliku od bečkog, nema nikakvih oznaka, kako ljevaonice tako ni autora. Međutim, prema detaljima kao što je lenta preko prsiju cara, nabrana na oba poprsja na istim mjestima i istim načinom, potom odlikovanja, poglavito Red zlatnog runa koje car nosi oko vrata a ono dijelom prelazi i na lentu, ukazuju na to da bi autor predloška, ako ne i samog poprsja, mogao biti Heinrich Natter.

Poprsje Karla I. (IV.) (Persenbeug, 1887. – Funchal/Madeira, 1922.), koje je u Muzej kao i poprsje Franje Josipa I. pristiglo iz Sremske Kamenice, napravljeno je od lijevanog umjetnog kamena toniranog smeđe. Na

36 Desno dolje natpis »EISENWERKE KOMARAU«.

37 Österreichisches biographisches Lexikon 1815-1950. sv. 7, 31. izdanje. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Beč, 1976. 39.

poleđini ima ugrebenu signaturu »A. BEI / WIEN.«.[38] Signatura nažalost do sada nije bila od pomoći pri razrješavanju autora.[39] Poprsje je rađeno na tragu službenih poprsja Karlova prethodnika Franje Josipa I.; vladar je u časničkoj odori, oko ramena ovijen plaštem, oko vrata na lentici Red zlatnog runa, na lijevoj strani grudi dva odlikovanja. Zanimljivo je odstupanje od smeđeg tona u donjem dijelu u kojem su listovi lovora pokraj nakošenog grba ispod poprsja obojeni u zeleno.

11. A. Bei, *Karlo I. (IV.)*, Hrvatski povijesni muzej, inv. br. 30883

A. Bei, Charles I (IV), *Croatian History Museum, inv. no. HPM/PMH 30883*

Karlo I. školovan je u Beču. Bio je djelatni časnik (izuzevši vrijeme dvogodišnjeg studija prava u Pragu), nakon smrti Franje Josipa I. (koji je vladao ukupno 68 godina), 21. studenoga 1916., stupio je na austro-ugarsko prijestolje. Za ugarskog kralja krunjen je 30. prosinca 1916. godine. Odmah je započeo s progresivnim promjenama (ustanovio je Ministarstvo socijalne skrbi i Ministarstvo zdravstva), objavio je amnestiju za političke prekršitelje i zalagao se za završetak rata. Pri kraju rata, 16. listopada 1918. godine, objavio je prijelaz Austrije iz monarhije u republiku, a 11. studenoga iste godine potpisao je abdikaciju, nakon koje je kraljevska obitelj napustila Schönbrunn i odselila u Eckartsau. Godine 1919. Karlo je zajedno s obitelji otišao u egzil u Švicarsku, odakle je pokušao ponovo zadobiti ugarsko prijestolje. Stoga je 1921. godine protjeran na Madeiru, gdje je u proljeće sljedeće godine umro. Papa Ivan Pavao II. proglasio ga je 2004. godine blaženim. Po dosadašnjim saznanjima, ovo je rijetko poprsje Karla I. sačuvano u muzejskoj zbirci u Hrvatskoj.

38 A. Bei, *Poprsje cara i kralja Karla I. (IV.)*, lijevani beton, 85 x 62 x 42 cm, Hrvatski povijesni muzej, HPM/PMH 30883. Objavljeno u: Bregovac Pisk, Marina. Navedeno djelo, 42-43.

39 U Allgemeines Künstlerlexikonu naveden je A. Bei kao restaurator koji se spominje u Italiji 1891. godine. (Allgemeines Künstlerlexikon Internationale Künstlerbank, 28th CD – Rom Edition. München . K.G. Saur Verlag). Ilse Krumpöck u katalogu skulptura Vojnopovijesnog muzeja u Beču također navodi da o tom kiparu nije bilo moguće pronaći podatke (Krumpöck, Ilse. Navedeno djelo, 24.).

12. Radionica H. Hatter, Beč, *Franjo Josip I.,* Hrvatski povijesni muzej, inv. br. 30881

H. Hatter Workshop, Vienna, Francis Joseph I*, Croatian History Museum, inv. no. HPM/PMH 30881*

13. Neutvrđeni autor, *Franjo Josip I.,* Hrvatski povijesni muzej, inv. br. 30882

Unknown author, Francis Joseph I*, Croatian History Museum, inv. no. HPM/PMH 30882*

U Muzeju se čuvaju još tri poprsja Franje Josipa I. Jedno je nastalo u radionici H. Hattera u Beču oko 1910. godine.[40] Stariji car prikazan je u šinjelu, na lentici oko vrata nosi Red zlatnog runa, na lijevoj strani grudi naznačeno je još nekoliko medalja. Način nabave tog poprsja je nepoznat.

Drugo poprsje djelo je neutvrđenog kipara,[41] nastalo otprilike u isto vrijeme kao i prethodno. Car je i na njemu prikazan u vojnoj odori, s lenticom na kojoj je Red zlatnog runa i s lentom Vojnog reda Marije Terezije preko prsiju. Na lijevoj strani grudi nalazi se više odlikovanja. Kao i lijevano poprsje, koje je moguće djelo Heinricha Nattera, i ovo je u donjem dijelu ukrašeno lovorovim grančicama. Autor je nepoznat, vjerojatno je nastalo u Beču.

Treće poprsje nastalo je po svoj prilici pred kraj careva života, između 1910. i 1916. godine.[42] Vladar je prikazan u časničkoj odori, s Redom

40 Radionica H. Hatter, *Poprsje Franje Josipa I.*, oko 1910. godine. Sadra, 79 x 58 x 34 cm, sign. verso ugrebena »Hergestellt im Studio H. Hatter«. Inv. br. HPM/PMH 30881. Objavljuje se prvi put.

41 Neutvrđeni kipar, *Poprsje Franje Josipa I.*, oko 1900. godine. Sadra, 76 x 51 x 27 cm, b.s. inv. br. HPM/PMH 30882. Objavljuje se prvi put.

42 Neutvrđeni autor, *Poprsje Franje Josipa I.*, sadra, 73 x 52 x 32 cm, na postamentu natpis »FRANZ JOS I«. Inv br. HPM/PMH 30880. Objavljeno u: Dadoh zlato za željezo. Prvi svjetski rat u zbirkama Hrvatskog povijesnog muzeja. / Urednica Jelena Borošak Marijanović. Zagreb : Hrvatski povijesni muzej, 2011., 362.

14. Neutvrđeni autor, *Franjo Josip I.,* Hrvatski povijesni muzej, inv. br. HPM/PMH 30880

Unknown author, Francis Joseph I*, Croatian History Museum, inv. no. HPM/PMH 30880*

zlatnog runa na lentici oko vrata te nizom odlikovanja na lijevoj strani grudi. Preko prsa nosi široku lentu Vojnog reda Marije Terezije. Poprsje je u donjem dijelu ukrašeno lovorovim listovima.

Nakon 1918. godine, koja je donijela kraj Prvoga svjetskog rata i stvaranje nove zajedničke države SHS, u službene su prostore smještana poprsja novog vladara, regenta a ubrzo i kralja, Aleksandra I. Karađorđevića (Cetinje, 1888. – Marseille, 1934.)[43] i njegove supruge Marije, rumunjske princeze (1900. – London, 1961.).[44] Par se vjenčao godine 1922. Portretna poprsja, djela Rudolfa Valdeca (Krapina, 1872. – Zagreb, 1929.) u Hrvatskom povijesnom muzeju zamišljena su kao par, a signatura na poprsju kralja Aleksandra govori da su nastala 1922. godine.

Aleksandar I. prikazan je markantnih crta lica na kojem kao da titra lagani smiješak, odjeven u časničku odoru čija je ravna ploha prsiju prekinuta Ordenom Karađorđeve zvijezde s mačevima. Poprsje kraljice Marije još je jednostavnije: lice je također naglašenijih crta, no ploha prsiju nema ukrasa, tek fine naznake nabora haljine.[45]

Valdec je u Zagrebu završio Obrtnu školu, potom studirao kiparstvo na bečkoj i minhenskoj Akademiji. Od 1908. do smrti bio je profesor

43 Rudolf Valdec, *Poprsje Aleksandra I. Karađorđevića*, bronca, 63 x 36 x 25 cm, signatura lijevo na plinti »R VALDEC 1922«. Inv. br. HPM/PMH 30889. Objavljuje se prvi put.

44 Rudolf Valdec, *Poprsje kraljice Marije Karađorđević*, bronca, 60 x 30 x 27 cm, b.s. Inv. br. HPM/PMH 30888. Objavljuje se prvi put. U monografiji Quien, Enes. Kipar Rudolf Valdec, Život i djelo. Zagreb : Akademija likovnih umjetnosti, 2015., 147. poprsje kraljice Marije od sadre, vis. 65 cm, Gliptoteka HAZU, Zagreb, navedeno je kao Portret kraljice Zorke i datirano u 1904. godinu. U prilog tome da poprsje u HPM-u zaista prikazuje kraljicu Mariju govori i to da je sadreno poprsje u Gliptoteci HAZU inventirano kao poprsje kraljice Marije, te nedvojbena sličnost Valdecove kraljice sa snimcima kraljice Marije Karađorđević, kao i sa sadrenim poprsjem u Istorijskom muzeju Srbije (vidjeti bilješku 45).

45 U Istorijskom muzeju Srbije čuva se nešto veće gipsano poprsje kraljice Marije (vis. 70 cm), djelo Đorđa Jovanovića (Novi Sad, 1861. – Beograd, 1953.), vrlo slično Valdecovom. Jovanović Češka, Tijana. Skulptura : Katalog zbirke Istorijskog muzeja Srbije. Beograd, 2009., 140.

15. Rudolf Valdec, *Aleksandar I. Karađorđević, cjelina i detalj,* Hrvatski povijesni muzej, inv. br. HPM/PMH 30889

Rudolf Valdec, Aleksandar I. Karađorđević, *bust and detail of bust, Croatian History Museum, inv. no. HPM/PMH 30889*

16. Rudolf Valdec, *Marija Karađorđević,* Hrvatski povijesni muzej, inv. br. HPM/PMH 30888

Rudolf Valdec, Marija Karađorđević, *Croatian History Museum, inv. no. HPM/PMH 30888*

na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, godine 1919. postao je član JAZU. Radio je kipove alegorijskog sadržaja, potom odlične realistične portrete, bio je vrhunski medaljer. Godine 1922. povodom vjenčanja Aleksandra Karađorđevića i rumunjske princeze Marije izradio je jednostranu plaketu,[46] te dvostranu portretnu medalju s prikazima mladog para u desnom profilu. Poprsja u Hrvatskom povijesnom muzeju nastala su iste godine.[47]

46 Gareljić, Tatijana. U povodu 140. obljetnice rođenja: Rudolf Valdec (1872. – 1929.) // Numizmatičke vijesti, br. 65. / Zagreb, 2012., 211-212.

47 Poprsje kralja Petra I. u sadri i mramoru izradio je još 1904., a godine 1924. -1926. konjaničke spomenike kralju Petru I. u Velikom Bečkereku, u Zrenjaninu i u Bijeljini (uništeni). Adamec, Ana. Rudolf Valdec. Zagreb, 2001., 108, 169. Quien, Enes. Navedeno djelo, 147, 117-125.

Nije poznato kako su poprsja kralja Aleksandra I. i kraljice Marije došla u Muzej. Zgrada gornjogradske palače u kojoj je danas Muzej od 1934. godine služila je kao radni prostor zagrebačkih gradonačelnika;[48] moguće je da su se poprsja nalazila u službenim prostorima gradske uprave, da bi nakon kraljeve smrti bila spremljena unutar palače, te u vrijeme kad je ona postala dom Muzeja ponovo pronađena i smještena u muzejsku zbirku.[49]

Poprsje kralja Aleksandra u plitkom reljefu[50] došlo je u muzejsku zbirku kao dar Ministarstva prosvete kraljevine SHS iz Beograda godine 1927. Montirano na crni baršun i uokvireno u crni drveni okvir prikazuje kralja u lijevom, vrlo prepoznatljivom profilu. Rad je neutvrđenog autora, moguće nastao oko 1925. godine.

17. Neutvrđeni autor, *Aleksandar I. Karađorđević,* Hrvatski povijesni muzej, inv. br. 30889

Unknown author, Aleksandar I. Karađorđević*, Croatian History Museum, inv. no. HPM/PMH 30889*

48 Palača Vojković–Oršić–Kulmer–Rauch sagrađena je 1764. godine. Obitelj Rauch ju je 1931. godine prodala zagrebačkom Gradskom magistratu i od tada je u gradskom vlasništvu. Gradonačelnik Zagreba Većeslav Holjevac prepustio ju je godine 1958. Povijesnom muzeju Hrvatske (današnjem Hrvatskom povijesnom muzeju) za privremeni smještaj.

49 U prepisci Valdecove udovice Helene sa bečkerečkim slikarom Aleksandrom Sandićem od 1929. do 1941. godine razvidno je da je odliveno više poprsja kralja Aleksandra I. i kraljice Marije. Helena Valdec tako godine 1935. piše da je u Osijeku prodala bistu kralja Aleksandra, potom zahvaljuje slikaru što je prodao bistu kralja Aleksandra Oficirskom domu. Iduće godine spominje da je prodala bistu kraljice (vjerojatno u mramoru) koju je princ Pavle otkupio za Muzej za 30.000 dinara. (Popović, Vukica. Prilog za umetničku biografiju Rudolfa Valdeca. // Peristil, br. 31. / Zagreb : Društvo povjesničara umjetnosti Republike Hrvatske, 1988., 264-265.).
Dva primjerka Valdecovih poprsja kralja Aleksandra I. i kraljice Marije nalazili su se godine 2014. u privatnom vlasništvu u Nišu. (Janačković, Branko. Tajna skrivana 90 godina: Kraljevske biste čuvali u podrumu. Novi Sad : Blic, 9.4.2014. Internetsko izdanje: https://www.blic.rs/kultura/vesti/tajna-skrivana-90-godina-kraljevske-biste-cuvali-u-podrumu/9h7vm1n, (7. 8. 2018.).

50 Neutvrđeni autor, *Poprsje Aleksandra I. Karađorđevića*, posrebrena bronca, 41 x 31 x 1cm, b.s. inv. br. HPM/PMH 30890. Objavljeno u: Stoljeće promjena. / Urednica Rhea Silvija Ivanuš. Zagreb : Hrvatski povijesni muzej, 2001., 54. Vidjeti slično poprsje u: Jovanović Češka, Tijana. Navedeno djelo, 260.

ZAKLJUČAK

Vladarska poprsja u nevelikoj Zbirci skulptura Hrvatskog povijesnog muzeja prikupljana od 19. do druge polovice 20. stoljeća, djela stranih (Germain Pillon, Viktor (Oskar) Tilgner), domaćih (Rudolf Valdec), ali i neutvrđenih autora, pristizala su u različitim stanjima i s raznih, uglavnom nepoznatih, mjesta u Muzej od sredine 19. do prve polovice 20. stoljeća (uz izuzetak kupnje poprsja Napoleona I. godine 1968.), odražavajući mijene vlasti i država, o čemu kao muzejski predmeti svjedoče i danas.

Glavne odrednice za prikupljanje predmeta koji će ući u zbirke nekadašnjeg Narodnog a kasnijeg Hrvatskog povijesnog muzeja, pa tako i u Zbirku skulptura, još i danas vuku svoje korijene iz sredine 19. stoljeća, od vremena njegova osnutka. Misao vodilja od početka je bila važnost prikazanih osoba i događaja za hrvatsku političku, društvenu i kulturnu povijest, to jest dokumentarni karakter prikupljenih djela, dok je njihova umjetnička vrijednost bila u drugom planu. Čini se da je Zbirka skulptura Hrvatskog povijesnog muzeja ipak, usprkos tim i takvim kriterijima prikupljanja, sretno obogaćivana djelima čija kvaliteta na primjeru vladarskih poprsja koja se u njoj danas čuvaju nije upitna i kreće se od osrednje do vrhunske.*

LITERATURA

Adamec, Ana. Rudolf Valdec. A.G.Matoš d.d., Samobor, Zagreb, 2001.

Allgemeines Künstlerlexikon Internationale Künstlerbank, 28th CD – Rom Edition. München K.G. Saur Verlag

Bregovac Pisk, Marina. Slike Velikog rata. Hrvatski povijesni muzej, 12. VI. 2014. – 4. 1. 2015. Zagreb : Hrvatski povijesni muzej, 2014.

Brunšmid, Josip. Kameni spomenici hrvatskoga narodnoga muzeja u Zagrebu. // Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu, sv. 7, br. 1., 1904; sv. 8., br. 1., 1905.; sv. 9., br.1., 1907.; sv. 10., br. 1., 1909.; sv. 11., br. 1., 1911.; sv. 12., br. 1., 1912.

Dadoh zlato za željezo. Prvi svjetski rat u zbirkama Hrvatskog povijesnog muzeja. / Urednica Jelena Borošak Marijanović. Zagreb : Hrvatski povijesni muzej, 2011.

Gareljić, Tatijana. U povodu 140. obljetnice rođenja: Rudolf Valdec (1872. – 1929.). // Numizmatičke vijesti, br. 65. / Zagreb, 2012., str. 206-219.

Hrvatske zemlje i francuska revolucija. / urednica Maja Škiljan. Zagreb : Povijesni muzej Hrvatske, 1989.

* Ovaj je rad sufinancirala Hrvatska zaklada za znanost projektom IP-2018-01-9364 Umjetnost i država u Hrvatskoj od prosvjetiteljstva do danas.

Hrvatski narodni preporod. / urednik Nikša Stančić. Zagreb : Povijesni muzej Hrvatske, Muzej za umjetnost i obrt, Muzej grada Zagreba, ČGP Delo, OOUR Globus, 1985.

Jovanović Češka, Tijana. Skulptura : Katalog zbirke Istorijskog muzeja Srbije. Beograd : Istorijski muzej Srbije, 2009.

Kraševac, Irena. Klasicističke portretne biste. Djela Canove, Thorvaldsena i Paronuzzija u hrvatskim muzejskim zbirkama. // Zbornik radova znanstvenog skupa Klasicizam u Hrvatskoj / urednica Irena Kraševac. Zagreb : Institut za povijest umjetnosti, 2016., 297-316.

Krumpöck, Ilse. Die Bildwerke im Heeresgeschichtlichen Museum. Beč : Heeresgeschichtliches Museum, 2004.

Museum. / urednica Maja Škiljan. Zagreb : Hrvatski povijesni muzej, 1996.

Popović, Vukica. Prilog za umetničku biografiju Rudolfa Valdeca. // Peristil, br. 31., Zagreb : Društvo povjesničara umjetnosti Republike Hrvatske, 1988., 261-266.

Quien, Enes. Kipar Rudolf Valdec : život i djelo (1872. – 1929.). Zagreb : Akademija likovnih umjetnosti, 2015.

Schneider, Marijana. Portreti 1800. – 1870. Zagreb : Povijesni muzej Hrvatske, 1973.

Schneider, Marijana. Portreti 16. – 18. stoljeća. Zagreb : Povijesni muzej Hrvatske, 1982.

Stoljeće promjena. / urednica Rhea Silvija Ivanuš. Zagreb : Hrvatski povijesni muzej, 2001.

Wöhrer, Claudia. Kunst des 19. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Österreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts. sv. IV. Beč : Österreichische Galerie Belvedere i Edition Christian Brandstätter, 2000.

SAŽETAK

U Zbirci skulptura Hrvatskog povijesnog muzeja, jednoj od brojčano najmanjih zbirki Muzeja, čuva se sedamnaest vladarskih poprsja, što je od ukupno 132 djela koliko ih čini Zbirku, značajan broj. Rad donosi kronološki pregled tih djela, većim djelom ovdje objavljenih prvi put. Najranije vladarsko poprsje u Zbirci skulptura je medalja s prikazom francuskog kralja Henrija III. Valoisa, djelo istaknutog francuskog manirističkog kipara Germaina Pilona iz 1575. godine. Po vremenu nastanka sljedeće poprsje u Zbirci je ono Josipa II. Habsburg Lothringena, reljef u olovu neutvrđenog autora. Poprsje francuskog vojskovođe i cara Napoleona I. Bonapartea otkupljeno za muzejsku Zbirku godine 1968., prema signaturi na poleđini vođeno je i izlagano kao djelo Antonia Canove. Novijim proučavanjima dr. Kraševac atribucija mu je promijenjena: poprsje je djelo neutvrđenog kipara prema poprsju koje je izradio Jean-Antoine Houdon, moguće nastalo 1802. godine. S početka i iz prve polovice 19. stoljeća u Zbirci se čuvaju poprsja Franje I. i Ferdinanda I. Između šest poprsja Franje Josipa I. nastalih tijekom druge polovice 19. i početka 20. stoljeća koja su u Zbirci ističe se ono Viktora (Oskara) Tilgnera, danas bez glave, nastalo 1879. godine u paru s poprsjem kraljice Elizabete. Poprsja Aleksandra I. Karađorđevića i kraljice Marije iz 1922. godine, rijetko izlagana djela Rudolfa Valdeca, također se nalaze u Zbirci.

Poprsja vladara, djela renomiranih stranih i domaćih ali i neutvrđenih autora, pristizala su u različitim stanjima i s raznih, uglavnom nepoznatih, mjesta u Muzej od sredine 19. do prve polovine 20. stoljeća, odražavajući mijene vlasti i država, o čemu kao muzejski predmeti u nacionalnom povijesnom muzeju svjedoče i danas.

Summary

BUSTS OF RULERS IN THE SCULPTURE COLLECTION OF THE CROATIAN HISTORY MUSEUM

Marina Bregovac Pisk
Croatian History Museum, Zagreb

Croatian History Museum's Sculpture Collection, one of the smallest collections in the Museum, includes 17 busts of rulers, which represents a considerable share in the total of 132 works. This article presents a chronological overview of the works, most of which are presented here for the first time. The earliest ruler bust in the Sculpture Collection is the medal depicting French King Henry III Valois, which is the work of French mannerist sculptor Germain Pilon, dating from 1575. The second is the bust of Joseph II von Habsburg-Lothringen, a lead relief by an unknown author. The bust of Napoleon I Bonaparte, French army leader and emperor, which was acquired for the Museum Collection in 1968, was, guided by the signature on the back, registered and exhibited as the work of Antonio Canova. Dr. Kraševac's recent studies led to a change in attribution – the bust is the work of an unknown sculptor modelled by a bust by Jean-Antoine Houdon, which possibly dates to 1802. As regards the early 19th century, the Collection houses busts of Francis I and Ferdinand I. Of the six busts of Francis Joseph I dating from the second half of the 19th century and the early 20th century, the most prominent one is that by Viktor (Oskar) Tilgner, currently headless, dating from 1879, which represents half of the pair, the second being the bust of Queen Elisabeth. The Collection also includes busts of Aleksandar I. Karađorđević and Queen Marija, dating from 1922, which are rarely exhibited works of Rudolf Valdec.
The busts, works of renowned local, foreign, and unknown authors, arrived in the Museum in various conditions and from various locations, mostly unknown, from mid 19th century to mid 20th century, reflecting changes in power and states, to which they continue to testify as museum objects in the national history museum.

Key words: museum sculpture collection, rulers, busts, Germain Pilon, Vienna Porcelain Manufactory, Viktor Oskar Tilgner, Rudolf Valdec

UDK: 73.044:069(497.5 Zagreb)

O nabavi kiparskih djela na temu NOB i NDH u Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu

Snježana Pavičić
Hrvatski povijesni muzej, Zagreb

Pregledni rad

Uvodno se opisuju situacije triju muzeja u okviru kojih su nabavljana kiparska djela na temu NOB i NDH, a čiji su fundusi s vremenom postali sastavnice Hrvatskog povijesnog muzeja. Fokus je na istraživanju načina nabave, a osim otkupa i darova navode se i drugi oblici akvizicija kao što je doprema djela iz raznih državnih institucija, s izložbi, demontiranih stalnih postava, javnih prostora i trgova. Prvi put se objavljuju važniji dijelovi popisa nabave kao i nepoznata djela značajnih hrvatskih kipara. Zaključno se informira o smještaju građe te predlažu teme budućih istraživanja.

Ključne riječi: kiparstvo, NOB, NDH, HPM, muzejske akvizicije, smještaj, prijedlozi

IZ TRIJU MUZEJA U JEDAN

Tri zagrebačka muzeja, koja su nekoć bila međusobno povezana prostorom i građom, s vremenom su ukinuta i rasformirana, a danas su sastavnice Hrvatskog povijesnog muzeja. To su Muzej revolucije naroda Hrvatske, Ratni muzej i arhiv NDH i Povijesni muzej Hrvatske. U razdobljima njihova djelovanja pribavljana je raznovrsna građa, među ostalim i kiparska djela s temama iz NOB i NDH.

Nekoliko osnovnih podataka o historijatu triju navedenih muzejskih institucija pruža širi uvid u nabave djela koja su predmet teksta. Muzej revolucije naroda Hrvatske (MRNH) osnovan je odlukom Sabora NRH u listopadu 1945. godine, a prostorije u velebnom kružnom zdanju Meštrovićeva paviljona dodijeljene su mu 1949. godine. Iako je kružni paviljon izvorno bio namijenjen Domu likovnih umjetnosti i otvoren 1938. godine, zbog svog je urbanističkog položaja i specifičnog oblika uvijek bio meta političkih moćnika te je već 1941. godine u vrijeme

NDH adaptiran u džamiju.[1] Izravna uplitanja politike u njegovo tkivo nastavljaju se i dalje, a odmah nakon Drugog svjetskog rata odlukama komunističke vlasti paviljon se dodjeljuje Muzeju revolucije. Spomenički i mauzolejski karakter građevine postao je izražajni simbol i centar reprezentiranja središnje teme ondašnjeg društva, teme memoriranja NOB. U zakonu MRNH je, uz uobičajene poslove izlaganja i prikupljanja, istaknuta i uloga razvijanja »kulta narodnih mučenika i žrtava, poginulih boraca i heroja narodno-oslobodilačke borbe«. MRNH je kontinuirano djelovao od 1945. do 1991. godine kada je ukinut, odnosno kada je integriran s Povijesnim muzejem Hrvatske (PMH) u Hrvatski povijesni muzej (HPM). Građa MRNH još je uvijek u podrumskim prostorijama Meštrovićeva paviljona.[2]

Ratni arhiv i muzej NDH osnovan je 1941. godine kao prvi vojno-znanstveni zavod Oružanih snaga NDH pod upravom Ministarstva hrvatskog domobranstva, čije su prostorije u početku bile na Trgu kralja Petra Krešimira, a 1943. godine preseljen je u zgradu Upravnog stožera Ministarstva oružanih snaga na Jezuitski trg br. 4. Svečano je otvoren početkom lipnja 1943. godine uz prisutnost poglavnika Ante Pavelića i predstavnika njemačke vrhovne komande pri ustaškoj vladi. Istaknuto mjesto u fundusu toga Muzeja imale su zbirke oružja. Zbog otežanih uvjeta rada zatvoren je za javnost 1944. godine, a poslije rata prestaje djelovati. Građa se zatim predaje Muzeju narodnog oslobođenja, PMH, Arhivu Hrvatske i Vojno-istorijskom institutu JNA u Beogradu.[3]

Povijesni muzej Hrvatske bio je dio najstarijeg Narodnog muzeja u Zagrebu koji je 1846. godine smješten u zgradu Narodnog doma u Opatičkoj ulici br. 18. Uz »historički razdjel« u tom su nacionalnom muzeju od 1866. godine bili osnovani još »naravoslovni« prirodoslovni odjel i »starinski« arheološki odjel, koji od 1939. godine postaje samostalna

1 Posljednjih je godina objavljen veći broj publikacija o Meštrovićevu paviljonu, no iscrpniji izvor njegova historijata zabilježen je u: Hruškovec, Tomislav. Dokumenti-Argumenti, Meštrovićev Dom likovnih umjetnosti 1930-1990. : zbornik dokumenata i izbor tekstova o izgradnji, namjeni, vlasnicima, preuredbi i prenamjeni. Zagreb : HDLU, 1990. – 1991.

2 U početku je Muzej bio smješten u prostorijama Arheološkog instituta u Boškovićevoj ulici, a zatim je s Povijesnim muzejem preseljen u zgradu Arheološkog muzeja na Zrinjevcu. Muzej je radio po direktivama KPH-SKJ, kroz tri faze mijenjajući imena i stalne postave (od 1945. do 1953. Muzej narodnog oslobođenja, od 1953. do 1960. Muzej narodne revolucije, a od 1960. do 1991. Muzej revolucije naroda Hrvatske).

3 Iako je osnovan 1941., djelovanje započinje objavom pravilnika o radu u Narodnim novinama 3. ožujka 1942. Muzejska građa je sadržavala oružje, crteže, slike, kipove, medalje, odlikovanja. Opširnije o ratnom muzeju u: Purtić, Andro; Rhea Ivanuš. Ratni arhiv i muzej NDH. // Informatica museologica, 3-4, 1990. / Zagreb : Muzejski dokumentacijski centar, 1990. 59-63.

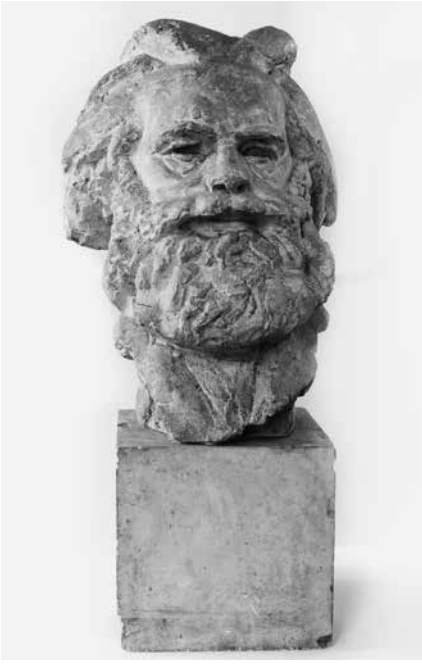
ustanova. Povijesne zbirke su i nadalje bile u sastavu arheološkog odjela, a dio kamenih spomenika čuvao se u palači Narodnog doma. PMH je formiran 1951. godine pod upravom Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, a gradonačelnik Većeslav Holjevac mu 1959. godine dodjeljuje na korištenje reprezentativnu kasnobaroknu palaču Oršić-Rauch u Gornjem gradu u Matoševoj ulici br. 9. Kao samostalna ustanova PMH je formiran tek 1962. godine kada je istupio iz JAZU.

DOPREMA KIPARSKIH DJELA NA TEMU NOB I NDH IZ DRUŠTVENO-POLITIČKIH INSTITUCIJA, S IZLOŽBI I RATOM DEVASTIRANIH TERENA, TE OD SAMIH UMJETNIKA

Poznato je da svako turbulentno ratno vrijeme i promjene političkih sistema provode radikalnu smjenu političkih simbola. Svijest o gubitničkim i pobjedničkim stranama uvijek završava potrebom krajnjeg izgnanstva i likvidacijom poraženih. Odmah nakon Drugog svjetskog rata na ispražnjena mjesta poglavnika NDH dugotrajnije su postavljeni simboli maršala SFRJ. Od osamostaljenja Hrvatske izbacuje se taj, kao i drugi, domaći i strani predstavnici komunističke ideologije obilno izrađivani u dugom vremenskom razdoblju. Neka od tih djela pronašla su mjesto u muzejima.

Nastojeći sastaviti što potpuniji pregled nabave važnijih kiparskih djela koja tematiziraju NOB i NDH te sažeti brojne opširne podatke o njihovu statusu u okviru djelovanja triju muzejskih institucija, u ovom se tekstu iznose osnovne činjenice i popisi koji se budućim istraživanjima mogu dublje analizirati i ugrađivati u stručno znanstvene-projekte.

Prateći knjigu ulaska i podatke iz muzejske dokumentacije MRNH i PMH, uočila sam kako je veći broj djela nabavljen od pedesetih do početka osamdesetih godina 20. stoljeća. Uobičajeni oblici nabave bili su otkupi i darovi pojedinaca, među kojima su često bili umjetnici, a značajan je također priljev iz društveno-političkih organizacija i sličnih institucija koje su često bile naručitelji djela. Te su institucije za potrebe protokolarnog označavanja svojih prostora nabavljale razne simbolične rekvizite kao što su biste i reljefi političkih lidera, a po jedan su primjerak dostavljale u pripadajuće muzejske tezauruse. Tako, primjerice, odlukama vodećih organizacija i tijela SFRJ, Skupštine grada Zagreba, republičkih samoupravnih interesnih zajednica, Centralnog komiteta Komunističke partije Hrvatske i drugih u MRNH pristižu biste poznatih lidera komunističkog pokreta: Lenjina, Staljina, Marxa i Tita. Njihovi



1. Frano Kršinić, *Karl Marx*, 1949., gips, v. 81 cm, v. baze 26 cm, HPM-MRNH-S-43*

Frano Kršinić, Karl Marx*, 1949, plaster, height: 81 cm, base height: 26 cm, HPM-MRNH-S-43**

su autori među ostalima bili renomirani kipari: Antun Augustinčić, Grga Antunac, Vojin Bakić, Frano Kršinić (sl. 1) i drugi.

Za nekoliko važnijih kiparskih radova utvrđeno je da su dopremljeni s izložbi kao što su bile: *Njemačka plastika sadašnjosti, Partizanka štampa : Izložba u čast 15-godišnjice bitke na Sutjesci, Zagrebački salon.* S izložbe *Njemačka plastika sadašnjosti*,[4] organizirane 1942. godine u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu, na kojoj su bili izloženi radovi pedesetak poznatih kipara, među kojima i vodećih njemačkih umjetnika poput Arna Brekera, u PMH je dostavljena bista Hitlera koju je izradio kipar Friedrich Rogge[5] (sl. 2). S izložbe u čast bitke na Sutjesci,[6] organizirane 1958. godine u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu, nabavljeno je za MRNH djelo *Mauthausen 1943*., rad Belizara Bahorića, i bista Save Kovačevića, rad Koste Angeli Radovanija. Sa *Zagrebačkog salona*, jedne od najstarijih kolektivnih izložbi recentne umjetnosti,[7] u MRNH 1967. godine pristiže stup kipara Želimira Janeša, izrađen od dasaka s urezanim imenima ubijenih i stradalih umjetnika, među

* Sve fotografije su iz arhive i dokumentacije HPM-a

4 Izložba *Njemačka plastika sadašnjosti* organizirana je krajem travnja 1942. godine kao gostujuća izložba iz Njemačke u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu. Tada su prezentirana 123 djela 55 autora, među ostalima Alberta Speera, Arna Brekera, Paula Bronicha, Josefa Thoraka, Richarda Scheibea, Georga Kolbea i mnogih drugih.

5 Rogge, Friedrich (Johann Friedrich), Berlin, 5. 4. 1898. – Dresden, 7. 6 1983. Za vrijeme Trećeg Reicha radio biste političara, a kasnije biste i medalje mnogih drugih osoba, npr. Friedricha Nietzschea, Clare Zetkin, Karla Liebknechta, Gerharta Hauptmanna, J.V.Staljina, V.I.Lenjina, Friedrich Engelsa, Karla Marxa i mnogih drugih.

6 Na izložbi ULUH-a u čast 15 godišnjice bitke na Sutjesci održane u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu od 26. srpnja do 10. kolovoza 1958. bilo je zastupljeno 70 izlagača i 130 radova.

7 *Zagrebački salon* utemeljen je 1965. godine, a karakter trijenala ima od 1976., od kada se izmjenjuju teme vizualne umjetnosti, primijenjene umjetnosti, dizajna i arhitekture. Naizmjence ga organiziraju ULUPUH, HDLU, UHA.

2. Friedrich Rogge, *Adolf Hitler*, umjetni kamen, patiniran, v. 52 cm, HPM 30891

Friedrich Rogge, Adolf Hitler*, artificial stone, patinated, height: 52 cm, HPM 30891*

3. Grga Antunac, *V. I. Lenjin*, 1949., gips, 71 cm, HPM-MRNH S- 40

Grga Antunac, V. I. Lenin*, 1949, plaster, 71 cm, HPM-MRNH S- 40*

ostalima Ive Lozice, Slavka Brilla, Save Šumanovića, Ivana Reina. Postoji i podatak da su biste lidera komunističkog pokreta posredovane s izložbe *Partizanska štampa* iz Umjetničkog paviljona u Zagrebu 1949. godine.[8] Iz dokumentacije konkretno saznajemo i za sadrenu bistu Friedricha Engelsa, rad Vojina Bakića, zatim bistu Marxa, rad Frane Kršinića, te biste Lenjina i Staljina kipara Grge Antunca (sl. 3). One su u MRNH dopremljene iz LIKUM-a, zadruge likovnih umjetnika osnovane 1948. godine, koja je uz trgovinu umjetnina imala i vlastitu ljevaonicu te vodila Galeriju Ulrich.

Od manjeg broja radova nabavljenih iz Ratnog muzeja i arhiva NDH su izravno, ili odlukama Komisije za skupljanje i čuvanje spomenika (KOMZE)[9] osnovane odmah nakon Drugog svjetskog rata, muzejima dostavljeni reljefi s prikazima političara NDH, poglavnika Ante Pavelića,

8 Dokument koji navodi spomenute biste datiran je 1.ožujka 1949., a potpisala ga je ravnateljica MRNH Danica Švalba.

9 Komisija za skupljanje i čuvanje kulturnih spomenika i starina pri Ministarstvu prosvjete – Odjel za kulturu i umjetnost u Zagrebu. Komisija je djelovala od početka lipnja 1945. na cijelom prostoru Hrvatske, a u njezinom su sastavu najprije bili stručnjaci iz zagrebačkih

4. Vanja Radauš, *Ante Pavelić*, 1942., bronca, v. 50 cm, HPM 30894

Vanja Radauš, Ante Pavelić*, 1942, bronze, height: 50 cm, HPM 30894*

5. Antun Augustinčić?, *Jure Francetić*, 1943., bronca, v. 50 cm, HPM 30892

Antun Augustinčić?, Jure Francetić*, 1943, bronze, height: 50 cm, HPM 30892*

domobrana generala Slavka Štancera, vojskovođe Slavka Kvaternika. Ta su djela, uz ostale, radili kipari Ivo Kerdić i Rudolf Spiegler, a spomenuta komisija je također posredovala u nabavi biste Ante Pavelića, rad Vanje Radauša (sl. 4), kao i biste Jure Francetića, koja se u dokumentaciji HPM navodi kao rad Antuna Augustinčića (sl. 5).

I sami su kipari također pridonijeli nabavi djela za Muzej. Iz kupoprodajnih ugovora saznajemo da je MRNH od kiparice Stelle Skopal otkupio bistu dr. Ivana Očaka, modeliranu 1944. godine u umjetničkoj koloniji Cozzana.[10] Književnik Marin Franičević darovao je svoju bistu (sl. 6) koju mu je 1944. godine u pustinjskom ambijentu zbjega El Shatt izradio kipar Ante Kostović.[11] Od slikara Đure Tiljka kupljen je jedan

muzeja. Kasnije je rad na spašavanju konfisciranih, sekvestriranih i napuštenih spomenika organiziran i u drugim sabirnim centrima Hrvatske.

10 Ivanuša, Dolores. Likovna kolonija Monopoli-Cozzana 1944. Zagreb : HPM, 2002.

11 Pavičić, Snježana. Likovni život u El Shattu : katalog izložbe *El Shatt*. Zagreb : HPM, 2007., 79-92.

reljef Tita, rad Antuna Augustinčića iz 1943. godine, o čemu svjedoči zapisnik MRNH od 15. veljače 1964. Kipar je u Jajcu radio više varijanti Josipa Broza Tita, među kojima i mali reljef portreta u lijevom profilu. U Cozzani ga je zatim opremio u drveni okvir i pod staklo te predao Đuri Tiljku, koji ga je dopremio u Hrvatsku.[12] Spomenuti primjeri ujedno su rijetka kiparska svjedočanstva iz rata jer je takva produkcija tada bila krajnje otežana.

6. Ante Kostović, *Marin Franičević*, 1944., gips, v. 39 cm, HPM-MRNH S-12

Ante Kostović, Marin Franičević*, 1944, plaster, height: 39 cm, HPM-MRNH S-12*

Svestrani umjetnik i kipar Vanja Radauš također je predao MRNH veći broj svojih radova, a početkom šezdesetih godina to je učinio i s djelima iz antologijskog ciklusa *Tifusari*. Riječ je o tridesetak skulptura manjih i većih dimenzija zaokružene sugestivne kiparske koncepcije visokih umjetničkih kvaliteta. Sadržaj muzejske dokumentacije, i to najviše one iz ugovora o autorovu posredovanju tih djela najprije Muzeju a zatim Ljevaonici Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu, ukazuje na višeslojnu problematiku uvjetovanu još i događajima iz novije povijesti kada je nekoliko djela iz toga ciklusa otuđeno.[13] Ukratko, MRNH ta je djela preuzeo od autora 1960. godine, a 1965. započinje njihovo lijevanje u Ljevaonici ALU. Od 1984. godine 6 odljeva *Tifusara*[14] većih dimenzija predano je na upotrebu bez naknade u

12 Ivanuša, Dolores. Augustinčićev ratni *Tito* u Muzeju revolucije naroda Hrvatske. // Anali Galerije Antuna Augustinčića, 6 / Klanjec : GAA, 1986.

13 MRMH predaje 1984. godine 6 brončanih skulptura veće visine, izrađenih prema sadrenim modelima *Tifusara*, u svrhu trajnog izlaganja memorijalnom parku Kamensko-Bijeli Potoci. Međusobne obaveze regulirane su na temelju Ugovora o predaji bez naknade muzejske građe na upravljanje s Upravom Memorijalnog prirodnog spomenika i rezervata Bijeli Potoci-Kamensko. Ugovor je sklopljen nakon pribavljenog mišljenja RSIZ-a kulture (na temelju Zakona o muzejskoj djelatnosti, Narodne novine br. 12-77), Muzejskog savjeta Hrvatske i odobrenja Skupštine grada Zagreba.

14 Četiri primjerka sadrenih modela su bila u MRNH, a ostala dva od 1973. godine u Gliptoteci JAZU.

7. Vanja Radauš, iz ciklusa *Tifusari*, odljevi 1965., HPM-MRNH S-91a, S-92a, S-93a, S-94a. Od 1984. godine ta su djela bila postavljena u Memorijalnom parku Kamensko-Bijeli Potoci, a 1998. godine je prijavljen njihov nestanak.

Vanja Radauš, from Typhus Patients cycle*, 1965 casts, HPM-MRNH S-91a, S-92a, S-93a, S-94a. In 1984 the sculptures were installed in Kamensko-Bijeli Potoci Memorial Park, and in 1998 they were reported as missing.*

Memorijalni park Kamensko-Bijeli Potoci gdje su bili do Domovinskog rata (sl. 7). No, 1998. godine prijavljen je njihov nestanak, o čemu Muzej odmah obavještava mjerodavne institucije, ali kao i u većini sličnih slučajeva do danas nema odgovora. Postoje tek pretpostavke o mogućoj krađi, švercu, kolekcionarskim strastima ili ritualnim izgnanstvima NOB. Dobro

je što postoje sačuvani primjerci tih djela u sadri, koji su od 2005. godine na pohrani u Gliptoteci HAZU, gdje su uvjeti čuvanja primjereniji nego u pretrpanom depou Meštrovićeva paviljona.

Primjer otuđenja iz Memorijalnog parka Kamensko-Bijeli Potoci otvara i druge slučajeve devastacije spomenika NOB, a zabrinjavajuće je što destrukcija, rastakanje i krađe još uvijek traju i nisu samo dio udarnog ideološkog neprijateljstva s početka devedesetih godina, već proces koji se nastavlja jer nema ozbiljnih sankcija.[15] Sudbinu spomenika NOB prolazili su i muzeji NOB koji su već bili ukinuti.

8. Vojin Bakić*, Reljef Tita*, 1960., aluminij, 208 x 185 cm, HPM-MRNH S-54, do početka devedesetih godina reljef je bio na stalnom postavu bivšeg MRNH

Vojin Bakić, Relief of Tito, 1960*, aluminium, 208 x 185 cm, HPM-MRNH S-54. Up until the early 1990s the relief was part of the permanent exhibition of the now ex MRNH.*

Ovdje valja podsjetiti i na slučaj velikog reljefa Vojina Bakića s prikazom Tita s ukinutog i demontiranog stalnog postava MRNH (sl. 8). Taj aluminijski reljef velikih dimenzija (208 x 185 cm) pronađen je 2004. godine u podrumu Meštrovićeva paviljona zajedno s odbačenim građevinskim materijalom, gdje je vjerojatno stajao od devedesetih godina kada je započela demontaža prizemlja Meštrovićeva paviljona. Bio je to jedan od reprezentativnih izložaka s drugog stalnog postava MRNH iz 1962. godine, koji je radio arhitekt Andrija Mutnjaković poštujući ideje prethodnika Vjenceslava Richtera, autora prvog postava iz 1955. godine.[16] Arhitekt Mutnjaković 1962. godine koristi uvedene konstrukte i više se angažira na izložbenom postavu, a spomenuti veliki reljef Tita postavlja u blizinu glavnog ulaza gdje izgleda kao neki paravan iza kojega se dalje, u prilično zamračenom prostoru, događa izložbena naracija.

15 Svaki takav čin trebalo bi istražiti i osuditi jer je prema zakonima riječ o više kaznenih djela. Gotovo svi počinitelji službeno su i dalje nepoznati. Prema prihvaćenim normama kulturne baštine i povijesnog svjedočanstva, posebno nakon sastanka ICOMOS-a u Berlinu 1993., sve bi spomenike trebalo respektirati iz povijesnih, estetskih i urbanističkih razloga.

16 Poznato je da je Richter kao neumorni istraživač već i ranije, 1951. godine, proveo bitne rezove u okruglom paviljonu pripremajući izložbu u čast kongresa KPJ. Tada je kroz cijelu visinu ugradio središnje dvostruko stubište te uveo niz radikalnih prostornih poteza.

9. Kosta Angeli Radovani, *Ivo Lola Ribar*, *1948*., bronca, v. 38 cm, HPM-MRNH S-89. Bista je 1996. dostavljena HPM-u iz područnog ureda općine Črnomerec.

Kosta Angeli Radovani, Ivo Lola Ribar*,* 1948*, bronze, height: 38 cm, HPM-MRNH S-89. The bust was delivered to the HPM in 1996 by Črnomerec [Zagreb district] Municipal Office.*

Od nekoliko bista koje su za centralni MRNH dostavljene iz ukinutih memorijalnih muzeja[17] zabilježene su biste narodnog heroja Rade Končara i biste Josipa Broza Tita. Memorijalni muzej u Končarevu kraju stradao je za vrijeme Domovinskog rata, a bista Rade Končara, rad Vojina Bakića, naknadno je dopremljena u Muzej. Isti je slučaj bio i s Augustinčićevim bistama Tita, dopremljenim iz memorijalnih muzeja dviju konferencija održanih u Zagrebu 1940. godine, koje su po značaju bile kongresnog karaktera, dakle iz Muzeja Osme konferencije KPJ na Pantovčaku i Pete zemaljske konferencije iz Dubrave.

U vrijeme kada je već započelo uništavanje spomenika NOB, od 1991. godine u tada već osnovani HPM dostavlja se nekoliko djela iz prenamijenjenih institucija i javnih prostora. Iz Studentskog doma Ivan Meštrović doprema se reljef Moše Pijade, koji je bio postavljen uz glavni ulaz na vanjskoj fasadi doma na adresi Trga hrvatskih velikana 11. Iz dječjeg vrtića Potočnica doprema se bista Marice Pataky, rad kipara Stanka Mišića. S Pravnog fakulteta u Zagrebu dolazi manja kompozicija *Partizani u pokretu*, djelo istaknutog kipara Vjekoslava Rukljača. Bista Nikole Nine Marakovića, rad Zlatka Čulara, doprema se iz Studentskog doma Ante Starčević, a bistu narodnog heroja Ive Lole Ribara, koju je 1948. godine izradio Kosta Angeli Radovani, Muzeju je 1996. godine dostavio područni ured općine Črnomerec (sl. 9) s dodanim slovom »u« na čelu. Kamena bista Kate Dumbović, poznate antifašistice-»mamice«, rad Luke Ilića, dostavlja se iz Osnovne škole Julije Klović, također s nagrđenim natpisom na licu.

17 Muzej 8. konferencije otvoren je 1951., a tematizirao je događaje od 1928. nadalje. Muzej Pete zemaljske konferencije KPJ iz Dubrave osnovan je 1950., a muzejska izložba datira od 1975. do 1980. Muzej u Končarevom kraju otvoren je 1960., a postav je mijenjan od 1967. do 1985.

10. Lujo Lozica, *Veljko Vlahović,* 1988., bronca, v. 295 cm, iz parka Trešnjevka u Zagrebu spomenik je 1991. razmontiran i dovezen u dvorište HPM

Lujo Lozica, Veljko Vlahović, *1988, bronze, height: 295 cm, dismantled and brought from Zagreb's Trešnjevka Park to the HPM backyard in 1991*

U odnosu na ukupan broj od preko 3000 spomenika NOB koji su od devedesetih godina nadalje kontinuirano demontirani i uništavani, ovaj broj zaprimljenih radova u HPM zaista je mali i negira uobičajene priče i pretpostavke kako je HPM prostor skladištenja velikog broja sličnih djela. Uostalom, HPM nema prostora ni za već postojeću građu. Treba međutim napomenuti kako ovih nekoliko primjera i nisu reprezentanti onih velikih krađa i vandalizama kakvih je od devedesetih godina na terenu bilo mnogo.[18]

Simptomatičan je i primjer spomenika borcu španjolskog rata i narodnom heroju NOB Veljku Vlahoviću, rad kipara Luje Lozice, koji je 1988. godine postavljen u park Trešnjevka u Zagrebu, a tri godine kasnije, 1991., razmontiran i kamionom dovezen u dvorište HPM u Matoševoj ulici. Na mjestu starog spomenika u parku se od 2003. godine nalazi novi *Spomenik braniteljima Trešnjevke*, drugog autora, a stari spomenik heroju Veljku Vlahoviću i danas leži u dvorištu HPM, tik do ulaza u uredske prostorije. Zbog velikih gabarita nije uveden u muzejski inventar te je i nadalje u statusu svojevrsne pohrane. Više puta su razmatrani prijedlozi da ga se smjesti u druge institucije, no zbog težine i veličine to još nije učinjeno (sl.10).

18 Za popise uništenih spomenika najviše je podataka u zavodima za zaštitu spomenika, a Savez antifašističkih boraca Hrvatske je 2002. objavio knjigu »Rušenje antifašističkih spomenika u Hrvatskoj 1990. – 2000.« Razlozi uništavanja spomenika su brojni. Česta praksa »skidanja

UMJETNIČKI PRISTUPI I TEME

Gledajući u cjelini navedenu muzejsku građu iz HPM uočava se kako su među zastupljenim kiparima predstavnici svih generacija umjetnika, od najstarijih Ive Kerdića, Frane Kršinića, Antuna Augustinčića do srednjih i mlađih generacija: Vanje Radauša, Grge Antunca, Vojina Bakića, Belizara Bahorića, Želimira Janeša, Ive Sabolića. Od kiparica su istaknuti radovi Vere Dajht Kralj, Ksenije Kantoci i Stelle Skopal.

Kratkim digresijama o autorima spomenutih djela i temama kojima su oni rješavali narudžbe onodobnih političkih organizacija ovdje se sažeto informira o manje poznatim i nepoznatim radovima te o prevladavajućim morfološko-stilskim preferencijama. Za pojedine se primjere također navode osnovne značajke prikazanih osoba, uglavnom heroja, lidera i politički važnih osoba.

Za iskusnog kipara Antuna Augustinčića zna se da je često bio zaokupljen likom Josipa Broza Tita, o čemu su u literaturi zabilježeni relevantni podaci,[19] no ovom se prilikom više upućuje na njegova druga dva rada, uništenu bistu poglavnika Ante Pavelića i dosad nepoznatu i neobjavljenu bistu ustaškog vođe Crne legije Jure Francetića, koja se također pripisuje Augustinčiću. Nesumnjivo će ta bista biti predmet raznih interesa, no ovdje se navodi isključivo zbog stručnih razloga, kako bi se budućim istraživanjima potvrdilo autorstvo i objasnio kontekst nastanka djela.

O aluminijskom velikom reljefu Vojina Bakića s demontiranog stalnog postava MRNH prethodno je napisano nekoliko redaka. Bakić je radio Titove portrete još od kraja četrdesetih godina, najprije prema realističkim obilježjima, a zatim je sve više apstrahirao oblike. Uz veliki reljef valja spomenuti i Titov reljef manjih dimenzija, što je zapravo skica koja pokazuje geometrijsko razlaganje oblika kakvim se kipar služio od početka pedesetih godina nadalje, što je bio slučaj i sa skicama za spomenik Marxu i Engelsu iz 1951./1952. godine. Uz reljef s prikazom Tita treba istaknuti i manje poznatu Bakićevu bistu Nikole Demonje, hrabrog mladog organizatora ustanka u Banovini, koji je poginuo u jurišu kod Požege 1944. godine. Na

glava« i rušenja spomenika postoji još od davnih vremena jer se ritualno simboličkim činom destrukcije izravno iskazuje neprijateljstvo. Prisutni su i materijalni razlozi kada se s uništenih spomenika koriste materijali od kojih su oni izrađeni (kamen, čelik, bronca). Razlog može biti i sakupljački jer uvijek postoje interesi za pojedine autore i teme. U Hrvatskoj su među brojnim spomenicima NOB, od kojih je većina upitnih estetskih svojstava, uništena i djela nekoliko poznatih umjetnika: Vojina Bakića, Stevana Luketića, Vanje Raduša, Antuna Augustinčića, Frane Kršinića i drugih.

19 Ivanuša,, 1986., Nav. djelo, bilj 12.

toj su bisti prepoznatljive oblikovne sličnosti s reljefima Tita.

Od Koste Angeli Radovanija u fundusu Muzeja, osim već poznate biste Ive Lole Ribara sa Črnomerca,[20] postoji još jedan primjerak biste posvećene istom heroju, no ta varijacija je većih dimenzija i slabijih likovnih kvaliteta. Valja spomenuti i bistu legendarnog junaka Save Kovačevića ubijenog u bitci na Sutjesci. Ono što u opusu Koste Angeli Radovanija razlikuje taj rad od većine drugih njegovih prikaza heroja je neobično vedar izraz lica zapovjednika Kovačevića, dok većina drugih likova ima sjetne i tužne izraza lica, poput Nade Dimić, Ive Lole, ili lica s velikog samostojećeg spomenika heroja u Drežnici.

11. Stella Skopal, *Ivan Očak, 1944*., glina, v. 30 cm, HPM-MRNH S-7

Stella Skopal, Ivan Očak, 1944*, clay, height: 30 cm, HPM-MRNH S-7*

Biste koje je izradio Želimir Janeš, kao što su, na primjer, bista Anke Berus i Milana Stanivukovića, pokazuju kvalitetu zahvaćanja volumena, a za energičnost kompozicijskih usmjerenja, koju koristi kipar Ivan Sabolić, dobar je i primjer jedne manje skice za *Spomenik rudarima palim u husinskoj buni 1920. godine*, postavljen u Tuzli (1953. – 1956.).

Među radovima žena-umjetnica već su spomenuta djela kiparice Stelle Skopal iz umjetničke kolonije Cozzana (sl.11), a u HPM-u su zastupljena još i djela Ksenije Kantoci (sl. 12), koja je uz poznatu bistu Kate Pejnović izradila i bistu skojevca Jucka Sekulića stradalog u Turopolju s 22 godine. Važan je također podatak da je Vera Dajht Kralj 1960. godine za natječaj MRNH predložila visoki drveni spomenik *Taoci* (sl. 13). O tom sugestivnom djelu govore novija istraživanja Ane Kršinić-Lozica, koja je u suradnji s udrugom Živi atelje napisala monografiju »Izvan vidljivog« te priredila

20 To je, motivirana brojnim novinskim napisima zbog novog postavljanja odljeva 2018. godine, izvrsno komentirala umjetnica Snježana Ban u konceptu »Bilješke za Lolu« s *Trijenala kiparstva* održanog u Gliptoteci HAZU 2018. godine.

12. Ksenija Kantoci, *Jucko Sekulić, 1947*., bronca, v. 53 cm, HPM-MRNH S-38
Ksenija Kantoci, Jucko Sekulić, 1947*, bronze, height: 53 cm, HPM-MRNH S-38*

13. Vera Dajht Kralj, *Taoci*, 1960., drvo, v. 254 cm, HPM-MRNH-S 58
Vera Dajht Kralj, Hostages*, 1960, wood, height: 254 cm, HPM-MRNH-S 58*

izložbu o Veri Dajht Kralj u Hrvatskom muzeju arhitekture HAZU.[21]

Morfološko-stilske osobine navedenih kiparskih djela iz HPM-a pokazuju dominantne realističke pristupe, što je i uobičajeno za njihovu ulogu, a odvažnije iskorake prema slobodnijem, apstraktno-geometrijskom izrazu najviše pratimo na radovima Vojina Bakića, Vere Dajht Kralj i Belizara Bahorića (sl. 14).

4. Belizar Bahorić, *Mauthausen, 1943.,* bronca, 1958., v. 85 cm, HPM-MRNH S-30
Belizar Bahorić, Mauthausen, 1943*, bronze, 1958, height: 85 cm, HPM-MRNH S-30*

SMJEŠTAJ, STANJE, PRIJEDLOZI

Stanje građe uvjetovano je pozicijom HPM-a, koji djeluje na dvije lokacije i nema dovoljno prostora. U Meštrovićevu paviljonu rad HPM-a dodatno je opterećen podstanarskom situacijom s udrugom Hrvatskog društva likovnih umjetnika (HDLU). Zbog čestih građevinskih radova koji se provode u paviljonu i blokada pri ulazu u depo djelovanje je još teže. Manji dio građe je na pohrani u Gliptoteci HAZU, ali i u tom prostoru ima poteškoća. Rješenje problema je preseljenje HPM u drugi veći prostor, no taj se prijedlog već godinama smatra utopijskim, pa je ovdje konstruktivnije navesti bar nekoliko konkretnih prijedloga za teme budućih istraživanja. Bilo bi dobro posvetiti se analitičkom istraživanju neprocesuiranih krađa i devastacija, zatim problemima zaštite i kroničnog manjka muzejskog prostora,[22] te interpretaciji odnosa foto-predloška i

21 Kršinić Lozica, Ana. Izvan vidljivog: javna plastika Vere Dajht-Kralj. Zagreb : Udruga Živi atelje Dajht Kralj : UPI 2M PLUS d.o.o., 2018.

22 Osnovne naznake važnijih problema o stanju zgrade i poziciji HPM-a u takvoj situaciji vidi u: Pavičić Snježana. Dom likovnih umjetnosti – Meštrovićev paviljon u Zagrebu (povijest, namjena, obnova, stanje). // Zbornik II. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti / Zagreb : IPU, 2006.

realiziranih djela, ponajviše bista. Pojedine teme mogle bi tematizirati radove iz opusa kiparica koje su u prethodnim razdobljima bile marginalizirane. Spomenute, i mnoge druge teme, otvorile bi šire kulturološka te uže umjetnička i muzeološka pitanja, pomažući boljem razumijevanju te građe, često opterećene ideološkim napisima i nepotrebnim krajnostima te raznim zamućenim pristupima.

DIO POPISA DOKUMENTACIJE BIVŠEG ODJELA MRNH O NABAVI KIPARSKIH DJELA

Revers MNOH za 4 skulpture s *Izložbe partizanske štampe* u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu 01.03.1949.

Revers ULUH-a iz 1958. g. za skulpturu B. Bahorića *Mauthausen* i K.A. Radovanija *Sava Kovačević*

Zapisnik Komisije MNR-e od 14.04.1960. o preuzimanju 29 skulptura *Tifusari* V. Radauša

Zapisnik od 15.02.1964. o otkupu plakete *Maršal Tito*, *Jajce 1943.,* rad A. Augustinčića, od slikara Đure Tiljka

Zapisnik komisije za otkup MRNH od 27.05.1965. o otkupu portreta *Šime Vučetić* i skulpture *Zbjeg* kipara Ante Kostovića

Dopis za lijevanje u bronci skulptura *Tifusari* Vanje Radauša, od 07.07.1965.

Ponuda, rješenje, zapisnik od 05.04.1966. i račun o otkupu dva portreta – skulpture i 3 skice Stelle Skopal

Zahvala Marinu Franičeviću od 30.08.1966. na poklonjenom portretu *Marin Franičević* kipara Ante Kostovića

Revers od 28.05.1968. s popisom umjetnina koje MRNH preuzima od CK KPH

Rješenje GK SKH od 07.02.1973. o predaji MRNH biste Augusta Cesarca, nepoznatog autora

Dopisi u vezi s predajom skulptura V. Radauša *Tifusari* Memorijalnom prirodnom spomeniku i rezervatu prirodnih predjela Bijeli Potoci–Kamensko, od 1983. do 1995.

Dopis Pravnom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu od 10.12.1991. u vezi sa skulpturom Vjekoslava Rukljača *Ranjeni partizan* i Odluka Pravnog fakulteta o ustupanju skulpture HPM-u

Darovnica od 20.05.1992. Studentskog doma Ivan Meštrović kojom se HPM-u daruje spomen-ploča s visokim reljefom *Moša Pijade,* skinuta s fasade Studentskog doma na Trgu hrvatskih velikana 11, Zagreb

Darovnica Dječjeg vrtića Potočnica od 28.05.1992. za poprsje *Marica Pataky* akad. kipara Stanka Mišića

Darovnica Studentskog doma Dr. Ante Starčević od 23.06.1992. za bistu *Nikola Nina Marković,* rad akad. kipara Zlatka Čulara

Rješenje Gradskog ureda za graditeljstvo od 12.06.1996. kojim se bista *Ivo Lola Ribar* Koste Angeli Radovanija ustupa HPM-u; Rješenje Gradskog zavoda za zaštitu i obnovu spomenika kulture i prirode

Dopis O. Š. Julija Klovića, Zagreb, od 18.03.1999. kojim se HPM-u predaje bista *Kata Dumbović* kipara Luke Ilića

SAŽETAK

Uvodno se opisuju situacije triju muzeja koji su međusobno bili povezani prostorom i građom. Prati se put osnivanja Muzeja revolucije naroda Hrvatske i njegova smještaja u Meštrovićevu paviljonu te Ratnog muzeja NDH kao dvaju muzeja u koje je pristizala kiparska građa na temu NOB i NDH, te Povijesnog muzeja Hrvatske u koji je zaprimljen manji dio te građe posredstvom KOMZE. Sva su tri muzeja sastavnice sadašnjeg HPM-a osnovanog 1991. godine.
U tekstu je akcentuirana tema načina nabave kiparskih djela: otkupa i darova (od pojedinaca, samih autora, političkih organizacija) ili građe dostavljene iz drugih državnih institucija i muzeja (memorijalni muzeji MRNH: Ratni muzej NDH, Skupština grada Zagreba, RSIZ, CKKPH, LIKUM, škole, općine). Navode se i oblici nabave kao što je doprema u Muzej posredstvom KOMZE, s izložbi, javnih prostora i ratom uništenih terena.
Važniji dijelovi popisa nabave prvi se put objavljuju u Analima GAA i mogu poslužiti u istraživanju sličnih tema. Prvi se put objavljuju i pojedina nepoznata djela renomiranih kipara. Manji je broj djela nastao u NOB, a više je riječ o evokacijama na ratna zbivanja. Građa je primarno kulturno-povijesnog značaja. Prateći komentari opisuju cjelokupnu problematiku, a zaključno se navode osnovne informacije o aktualnom stanju građe i daju prijedlozi za teme budućih istraživanja.

Summary

ON THE ACQUISITION OF SCULPTURAL WORKS ON THE PEOPLE'S LIBERATION WAR AND THE INDEPENDENT STATE OF CROATIA FOR THE CROATIAN HISTORY MUSEUM IN ZAGREB

Snježana Pavičić
Croatian History Museum, Zagreb

The article begins with a description of the situations in three museums connected by space and museum material, describing the establishment of the Museum of the Revolution of the People of Croatia [MRNH] in Meštrović Pavilion and the War Museum of the NDH [World War II Independent State of Croatia] as two museums to which sculptural material on the NOB [World War II People's Liberation War] and the NDH was arriving, as well as the Croatian History Museum, which housed a smaller portion of the material through the KOMZA [1945-1954 Commission for the Collection and Conservation of Cultural Monuments and Antiques]. The three museums are now integral parts of the HPM [Croatian History Museum], which was established in 1991.
The article accentuates the issue of acquisition of sculptures – purchase and donations (from individuals, authors, and political organizations) as well as materials brought in from other state institutions and museums (memorial museums of the MRNH: the War Museum of the NDH, the Assembly of the City of Zagreb, RSIZ [Republican Self-Managing Community of Interest], CKKPH [Central Committee of the Communist Party of Croatia], LIKUM [Cooperative of Croatian Visual Artists], schools, municipalities). The forms of acquisition are listed, one being delivery to the Museum through the KOMZA from exhibitions, public spaces, and war-destroyed territory.

The more important parts of the acquisition list are published in the Annals of the GAA [Antun Augustinčić Gallery] for the first time and can be used for research into similar topics. This is also the first time some of the unknown works of renowned sculptors are being presented. A few of those were created in the NOB, while others are evocations of war events. The materials are important primarily from the cultural and historical points of view. The accompanying commentaries describe the problems, while the conclusion provides basic information on the current state of the materials and proposes topics for future research.

Key words: sculpture, NOB, NDH, HPM, museum acquisitions, location, proposals

UDK: 73:069.5(497.5 Zagreb)

Muzeološka perspektiva u kontekstu »umjetnosti u prostoru« u stalnom postavu MUO

PRIMJERI PREZENTACIJE GRAĐE IZ ZBIRKE KIPARSTVA I AUTORSKIH TAKTIKA REALIZIRANIH U SKLOPU CIKLUSA *SUVREMENI UMJETNICI U STALNOM POSTAVU MUO*

Jasmina Fučkan
Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb

Izvorni znanstveni rad

Pitanje problematike prezentacije skulpture u stalnom postavu MUO ovdje se postavlja ponajprije konceptualno i pomalo uopćeno u smislu odnosa skulpture i primijenjenih umjetnosti što proizlazi iz specijalističkog karaktera muzeja. S osloncem na fundus daje se sumarni pregled nekoliko principa prezentacije građe iz Zbirke skulpture u stalnim postavima od 1920-ih do aktualnog postava iz 1995. godine. Također, predstavljeni su modusi pojedinačnih autorskih taktika iskazanih kroz privremene izložbe realizirane u sklopu programa izložbi Suvremeni umjetnici u stalnom postavu MUO *od 2009. godine do danas.*

Ključne riječi: stalni postav MUO, Zbirka kiparstva MUO, drvena polikromirana skulptura, sakralna skulptura, suvremena umjetnost

PARADOKSI TRADICIONALNE POVIJESTI UMJETNOSTI U MUZEJSKOM ZRCALU

O raznorodnosti uloga koje nalazimo komprimirane u kulturno-povijesnoj dimenziji muzeja tipološkog određenja poput Muzeja za umjetnost i obrt najbolje govore primjeri iz njegove gotovo 140-godišnje povijesti. Iz raznorodnog fundusa s vremenom su izdvajani i formirani drugi, novi specijalni muzeji u našoj sredini – Moderna galerija (1919.), Etnografski muzej (1919.) i Tehnički muzej (1954.). Ovaj tekst, međutim, na tragu vrlo uskog razmatranja spomenutog kompleksa uloga iznosi muzeološko gledište na problematiku skulpture, onako kako ju je u grubim crtama moguće sagledati kroz leće individualnog kustoskog iskustva, iz rakursa prvenstveno fundusa Zbirke kiparstva prikazanog u stalnom postavu MUO,

te iz rakursa suvremene umjetnosti, odnosno proširenog polja djelovanja ili transgresije samog pojma skulpture primjenjivog na ostvarenja realizirana u sklopu programa izložbi *Suvremeni umjetnici u stalnom postavu MUO.*

Dobro je poznato stajalište suvremene muzeologije[1] da koncepcija stalnog postava više ne bi trebala zastupati statično načelo prezentacije, pri čemu se ključne zamjerke takvom pristupu odnose na potencijalnu zatvorenost i nefleksibilnost koncepta, nemogućnost nadopunjavanja »drugim pogledom« i naknadnog asimiliranja suvremenih tendencija.[2] Također, ako konstelacije unutar stalnog postava uglavnom predstavljaju odraz ili formaciju određenih vrijednosnih fiksacija,[3] zbog muzejskog zadatka uspostavljanja suradnje i reciprociteta među proturječnim interesima prisutnim u javnoj sferi i aktualiziranja komunikacije s publikom, aktivno preispitivanje nužno je s vremena na vrijeme.[4] Inauguracijom izložbenog programa *Suvremeni umjetnici u stalnom postavu MUO* 2009. godine pokrenut je takav proces dinamičkog iskušavanja manevarskog »prostora između« koji se kroz dosadašnje izložbe pokazao, po mom shvaćanju, kao instrument uvida u naizgled skrivene paradokse sklupčane u samoj osnovi muzejskog habitusa – u provedbi metode klasificiranja i razgraničenja[5] prisutnoj u aktualnom stalnom postavu iz 1995. godine.

1 Barrett, Jennifer. Museums and the Public Sphere. Chichester, UK: Wiley-Blackwell, 2011.

2 Vrlo intrigantan primjer muzeološke prakse koja se provodi s imperativom inkluzivnosti predstavlja slučaj umjetničkog muzeja u Baltimoreu, koji je u travnju 2018. stavio na aukciju sedam radova iz zbirke, među njima i umjetničke radove Andyja Warhola, Roberta Rauschenberga i Franza Klina kako bi se prikupila sredstva za djela afro-američkih umjetnika i umjetnica, što bi omogućilo formiranje zbirke pa i narativa koji je relevantan za društvo kojemu služi. Vidi u: Hagan, Rachel. Baltimore Museum of Art selling works by white men to fund diverse art. dazeddigital.com. Dostupno na: https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/39911/1/baltimore-museum-of-art-selling-works-white-men-warhol-kline-to-fund-diverse-art [Pristupljeno: 30th April 2018] ; Halperin, Julia. »It is an Unusual and Radical Act«: Why the Baltimore Museum Is Selling Blue-Chip Art to Buy Work by Underrepresented Artists. // News Artnet, April 30, 2018. Dostupno na: https://news.artnet.com/market/baltimore-museum-deaccession-1274996

3 Vladimir Maleković, nekadašnji ravnatelj MUO, prilikom pripremanja koncepcije stalnog postava otvorenog 1995. godine zapisuje: »U odnosu na vrijeme, koje nosi promjene, muzeju danas više nije primjereno da kulturološku sliku određenog prostora posreduje samo kroz trajne fiksacije kao što su stalni postavi«, vidi u: Maleković, Vladimir. Suvremena muzeologija i novi postav zagrebačkog Muzeja za umjetnost i obrt. //Informatica Museologica, vol. 21, br. 1-2 / Zagreb, 1990., str. 17.

4 Praksu iskušavanja medija izložbe kao doživljajnog poligona za filozofsko promišljanje i tu vrstu društvene refleksije iniciraju relevantni suvremeni filozofi kao: Jean-Francois Lyotard (izložba *Les Immateriaux*, Pompidou Centre, Pariz, 1985.); Jacques Derrida (*Memoirs of the Blind : The Self-Portrait and Other Ruins*, Louvre, Pariz, 1990./91.); Julia Kristeva (*Visions Capitales*, Louvre, 1998.), te Bruno Latour dvjema izložbama u ZKM (Karlsruhe *Iconoclash*, 2002. i *Making Things Public*, 2005.).

5 Ovdje se pojam razgraničavanja koristi podrazumijevajući značenje koje mu pridaje Heidegger u tekstu *Umjetnost i prostor* u vezi s problematikom umjetnosti kiparstva : »Oblikovanje se

Prvi paradoks koji se prepoznaje u čvoru spomenute problematike jest prikaz estetičko-formalističkog duha tradicionalne povijesti umjetnosti, koji po svom uvriježeno idealističkom shvaćanju razlikovanje između djela umjetnosti i umjetničkog obrta drži pod valorizacijskim ključem, favorizirajući odrednicu umjetnosti, pripisujući joj konotacije stvaralačke, pozitivne evaluacije upravo na račun komparacije s primijenjenim umjetnostima ili obrtom kao zanatom, manufakturnim umijećem.[6] Idejna koncepcija Muzeja za umjetnost i obrt, zamišljenog u bliskoj sinergiji s istovrsnom školom,[7] posvećenog umjetnosti i industriji, odnosno umjetnosti i umjetničkom obrtu, tj. dekorativnim umjetnostima i dizajnu, podrazumijeva se kad je riječ o MUO kao muzeju primijenjenih umjetnosti, koji je iznikao iz karakterističnih povijesnih okolnosti i intelektualne klime 19. stoljeća. On je, naposljetku, plod mentaliteta koji se, nakon što su alati manualne umjetničke izvedbe završili u rukama inženjera, našao u potrebi za definicijom neke nove vrste institucionalnog društvenog sučelja, gdje bi se istovremeno provodila klasična umjetničko-obrtnička edukacija koja bi išla ukorak s novim metodama industrijskog oblikovanja, ali i osigurao nadzor estetske savjesti kao određeni vid otpora mogućem tehnokratskom zamahu. Iz te pomalo idealistične vizije proizlazi i tradicionalna klasifikacija muzejske građe prema vrsti materijala, karakteristična za muzeje tog profila, danas još očuvana u Muzeju za umjetnost i obrt.[8] Skulptura ili skulpturalna građa u širem smislu, što također obuhvaća reproduktivnu i dekorativnu plastiku, u MUO je podijeljena i parcijalno zastupljena u više muzejskih zbirki – osim u Zbirci kiparstva nalazimo ju, primjerice i u zbirkama keramike, stakla, metala i bjelokosti. Takva vrsta razdjela građe motivirana je

zbiva u razgraničavanju kao ograničavanje i izdvajanje«. Vidi u: Heidegger, Martin. Umjetnost i prostor. / Filozofski magazin : internet magazin za filozofiju i društvena pitanja. Dostupno na: https://filozofskim.blogspot.com/2018/10/martin-heidegger-umjetnost-i-prostor.html

6 Poznato je da su mnoga Rodinova ostvarenja primijenjene umjetnosti, odnosno dekorativne plastike izvedena po narudžbi, marginalizirana u cjelini njegova opusa, jer se primjerice nisu uklapala u pretpostavljenu viziju »modernosti«. O značaju Rodinova rada za manufakturu u Sevresu, te problemu valorizacije njegova udjela na području primijenjene umjetnosti vidi u: Jones, Claire. Sculptors and Design Reform in France 1848 -1895: Sculpture and Decorative Arts. Abingdon : Ashgate , 2014

7 Formalno-pravno odvajanje Muzeja od Obrtne škole i njegovo povezivanje s Hrvatskim narodnim muzejom provedeno je 1919. godine.

8 Primjerice, Victoria & Albert Museum 2001. godine formira odjel u kojemu integrira do tada tri zasebne zbirke – zbirke skulpture, metala te keramike i stakla, čija je podjela potekla iz strukturalne reorganizacije Muzeja 1909. godine. U obrazloženju se navodi da postoje mnoge poveznice između skulpture i dekorativnih umjetnosti, te da njihovo objedinjavanje omogućuje da se revaloriziraju prioriteti iz prošlosti i stavi dodatni naglasak na sabiranje suvremenih ostvarenja.

prioritetnim interesom za procesualni aspekt majstorskog rada, odnosno tehnologiju obrade materijala,[9] a rezultirala je činjenicom da su i pojedini autorski opusi razdijeljeni u nekoliko različitih zbirki.[10] Nasuprot taksonomiji zbirki podvrgnutoj tehnološkom načelu, koncepcija aktualnog stalnog postava MUO[11] rukovodi se kriterijem umjetničkih stilova kao organizirajućeg načela cjeline, pa iz njih izvodi logiku organske uklopljenosti umjetničkog obrta i primijenjenih umjetnosti u opću razvojnu liniju umjetnosti,[12] logiku koja, međutim, baveći se isključivo morfologijom rezultata previđa vlastiti propust – jasno utemeljenje oslonca u tehnološkim uvjetima oblikovanja. Takvo prigušivanje antinomija svojstvenih zagrljaju tehnologije i umjetnosti (koje oblikuju široko spekulativno polje diskursa o zanatskoj praksi umjetničke izvedbe), ishodišno upisanom i u naslovu muzejske institucije, na određeni način potiskuje mogućnosti daljnje jasnije artikulacije specifičnosti izlučivih kategorija, njihove diferencijacije izvan formalno-estetske domene stila pa i šireg spektra valorizacije. Konstruirajući linearni povijesno-umjetnički narativ, zasnovan na periodizaciji, stalni postav MUO predstavlja upravo tip muzejskog postava koji su često dovodili u pitanje postmodernistički baštinici Foucaultovih i Derridinih teorija, ponajprije kao nepotpun, isključiv i hegemonijski zbog uspostave dominantnog stila.

Drugi paradoks proizlazi iz sigurnosnih i konzervatorskih naloga apriorno mjerodavnih u svakom muzealnom postavu, zbog čega se inzistira na distanci s posjetiteljima, a time dijelom zamagljuje status utilitarnog, funkcionalnog predmeta, posebice u kontekstu svakodnevnih životnih praksi. Ta pojava je izraženija u prezentaciji građe na koju nailazimo u aktualnom postavu MUO, gdje se iz uvjerenja u sposobnost predmeta

9 Zdenka Munk ponudila je teoretsko objašnjenje: »Klasifikacija po materijalu poklapa se konačno – kao daleko nasljeđe cehovske proizvodnje – i s aktualnom podjelom određenih proizvodnih djelatnosti, koja se u životu prakticira, počevši od stručnih i umjetničkih škola do industrijskih pogona i umjetničkih udruženja s njihovim sekcijama. Podjela se, končano, pokriva i osobinama tehnoloških procesa i specifičnosti materijala, u njihovim vlastitim zakonitostima.« Vidi u: Munk, Zdenka. Nacrt plana postava Muzeja za umjetnost i obrt u godini 1960.: nakon pregradnje, rukopis, Arhiva MUO

10 Primjerice: ostvarenja Rudolfa Valdeca, Roberta Frangeša Mihanovića, Joze Turkalja ili Ive Kerdića razdijeljena su po zbirkama metala, keramike i kiparstva.

11 koja je od otvorenja 1995. godine do danas, uz manje dopune i izmjene, ostala nepromijenjena.

12 Ovo načelo ostavština je teoretske razrade Zdenke Munk koja je postavila temeljni cilj muzeja primijenjene umjetnosti ovako:«…da čitavim teoretskim i praktičnim radom i muzejskim postavom briše umjetno stvorene granice između čiste i primijenjene umjetnosti, kao i da podvuče jedinstvo općeg likovnog izraza, tj. da bude koncipiran kao kompleksan umjetnički muzej koji jednako valorizira sva područja plastičkog oblikovanja prateći ih u njihovu razvoju, a načinom izlaganja i tumačenjem izloženih djela ističe sintezu nasilno razjedinjenih umjetničkih vrsta.« Citat je preuzet iz: Staničić, Stanko; Zdenka Munk. Mjesto i uloga u hrvatskoj muzeologiji. // Informatica Museologica vol. 32, br. 1-2 / Zagreb, 2001., str. 33.

da govore po sebi beziznimno izlažu originali,[13] a ipak, zbog raznih razloga, izostaju cjeloviti primjeri ambijentalnih prikaza[14] ili sekundarni dokumentarni materijali kojima bi se uputilo na izvornu uporabu. Novi status hermetičnog objekta u izolaciji od izvornog konteksta, predstavljen kao reprezentant oblikovno-formalnih i stilskih komponenti, proizvoljno generira upravo estetsku, kontemplativnu komponentu te se na određeni način umanjuje temeljna razlikovna komponenta djela umjetničkog obrta – *funkcionalna formalna kvaliteta*.[15] U odnosu na povijesno- umjetnički stilski kanon koji prezentiraju, u nedostatku sintetskih legendi, objašnjenja i ikakvih dodatnih naznaka o povijesnom ili društvenom kontekstu umjetničkih zbivanja u Hrvatskoj, predmeti svakodnevne uporabe tek kroz vođeno razgledavanje uspijevaju slikovito iskazati svoju ulogu u kulturi svakodnevnog života. Međutim, suvremenom promatraču upravo se kroz taj uporabni aspekt predmeta, na čiju se materijalnost moguće referirati kao na dokumentarni trag njihova sudjelovanja u životnim ritualima svakodnevice, očituje zamagljenost granica ne samo između umjetnosti i tehnologije već i fluidna uloga umjetnosti u javnoj i privatnoj sferi života. Zbog toga MUO, kao i svaki drugi muzej primijenjene umjetnosti, danas ima komplicirano univerzalno, a ipak specijalizirano umjetničko značenje.

Naposljetku, na treći paradoks nailazimo pri pokušaju razrade interpretativnih modela prilagođenih ostvarenjima primijenjenih ili dekorativnih umjetnosti kada pojedini predmeti u dovoljnoj mjeri ne odgovaraju estetskim ili stilskim kriterijima, pa se misli da su semantički manjkavi i u velikoj mjeri lišeni pretpostavljenih umjetničkih kvaliteta poput duboke smislenosti, osobne involviranosti i originalnosti.[16] Ovdje se postavlja i pitanje postoji li u okviru interdisciplinarnog, ambijentalnog diskursa suvremene umjetničke prakse uopće potreba za nedvosmislenim određenjem skulpturalnih ostvarenja u užem smislu, koje bi kriterije takvo razgraničenje unutar polja »plastičkih umjetnosti« trebalo indicirati, te ima li smisla težiti za kategoričkim definicijama u tehnološkom okolišu koji zahtijeva umijeće sve brže prilagodbe transformacijama proizvod-

13 Više o zanimljivim primjerima iz prakse, doduše suvremene umjetnosti, i argumentaciji na temu dvojbe o izlaganju originala ili zamjenskih replika u: Dezeuze, Anna. Blurring the Boundaries between Art and Life (in the Museum?). // Tate Papers 8, 2007. Dostupno na: https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08

14 Misli se prvenstveno na cjeloviti ambijent autentične »sobe iz razdoblja« (*period room)* kakve, recimo, nalazimo u pariškom Muzeju primijenjenih umjetnosti.

15 Markowitz, Sally J. The Distinction between Art and Craft. // The Journal of Aesthetic Education, Vol. 28, No. 1. / University of Illinois Press, 1994, str. 55 -70.

16 Markowitz, Sally J. Navedeno djelo.

nih procesa i uvjeta života.[17] Također, jednako je važno pitanje koliko je nalog tradicionalne povijesti umjetnosti za izdvajanjem estetskog ili stilskog kriterija kao isključivog prilagođen zahtjevu za adekvatnom prosudbom čak i tradicionalnog korpusa funkcionalnog kiparstva poput, primjerice, drvorezbarskih radova (npr. oltarne arhitekture) majstora zanatlija iz 17. ili 18. stoljeća. Zbirka kiparstva MUO upravo takvim djelima danas predstavlja jednu od najvećih zbirki sakralnog kiparstva u sjeverozapadnoj Hrvatskoj.[18] Zbog činjenice da je utemeljitelj Muzeja Isidor Kršnjavi, prvim otkupom dvaju oltara i pojedinačnih skulptura iz župne crkve u Vrbovcu 1884. godine,[19] stvorio temelje za Zbirku, Muzej svojim daljnjim djelovanjem kroz 20. stoljeće, posebice u međuratnom i ratnom razdoblju, u vrijeme Gjure Szaboa[20] i Vladimira Tklačića,[21] preuzima pionirsku ulogu u prikupljanju i očuvanju »dotrajalih«, odbačenih i raskućenih dijelova oltara i pojedinačnih kipova s terena. Zbirka kiparstva MUO izričito je, iako ne i isključivo, sakralnoga karaktera, a izvorna funkcionalna upisanost u djelokrug religijskih moralnih poruka čini tu građu podesnom i za širi pristup koji se ne bi libio iskušati primjenu interdisciplinarnih interpretativnih modela.

NEKI MUZEOLOŠKI PRINCIPI PREZENTACIJE GRAĐE IZ ZBIRKE KIPARSTVA U STALNIM POSTAVIMA MUO OD 1920. DO 1995. GODINE

Formiranje i provedba jasnih muzeoloških principa u prezentaciji muzejske, pa tako i skulpturalne građe, zasluga je prvenstveno Gjure Szaboa, čiji otklon od Kršnjavijeve ideje o zbirkama uzoraka prema kulturnopovijesnom i umjetničkom muzeju kasniji ravnatelji Muzeja, Zdenka Munk i Vladimir Maleković, smatraju presudnim za budućnost Muze-

17 Krauss, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. // October, vol. 8 / 1979, str. 30-44

18 Tarbuk, Nela. Sakralno kiparstvo u Zbirci skulpture. // Skriveno blago Muzeja za umjetnost i obrt, Zagreb : izbor iz fundusa povodom 125. obljetnice MUO, katalog izložbe. Zagreb : Muzej za umjetnost i obrt, 2005., str. 80.

19 Tarbuk, Nela. Sakralna skulptura.// Muzej za umjetnost i obrt 1880. – 2010., vodič / ur. Anđelka Galić, Miroslav Gašparović. Zagreb : Muzej za umjetnost i obrt, 2010., str. 182.

20 Gjuro Szabo (1875. – 1943.), konzervator, muzeolog i povjesničar umjetnosti koji postaje ravnateljem Muzeja (1919. -1926.) i u svom radu muzejski fundus obogaćuje djelima crkvene umjetnosti kontinentalne Hrvatske.

21 Vladimir Tkalčić (1883. – 1971.), začetnik hrvatske muzeologije, izvrstan konzervator i fotograf. Ravnatelj MUO u razdoblju od 1934. do 1952. godine, angažirao se na spašavanju ugroženih i poharanih spomenika kulture u razdoblju od 1941. do 1946. godine.

ja.[22] U stalnom postavu otvorenom za javnost 1920. godine Szabo je zacrtao principe prezentacije crkvene umjetnosti koji su se održali do 1941., kada je zbog ratnih zbivanja Muzej zatvoren. Izložena građa, prikupljena i spašena većinom zahvaljujući terenskim istraživanjima na ratom devastiranim područjima, prezentirana je sukladno načelu ideje o funkciji pojedinih predmeta i njihovoj prvobitnoj ulozi u nepovratno izgubljenoj izvornoj cjelini. To su prije svega bili principi tezauracije izvedeni iz Szabovog morala konzervatora, vođenog instinktom za očuvanjem memorije ambijenta s opremom koja odgovara zahtjevima rituala bogoslužja.

U atriju Muzeja bili su izloženi najznačajniji primjerci oltarnih cjelina – dijelovi Komersteinerovih baroknih oltara za zagrebačku katedralu, gotički oltar iz župne crkve u Vrbovcu i oltar iz franjevačke crkve u Remetincu,[23] s ciljem da se sačuvanim dijelovima dočara raskoš cjelovite opreme crkvenog ambijenta. Kada je broj očuvanih dijelova to omogućavao, sastavljene su rekonstrukcije funkcionalnih oltarnih ansambala koji su upotpunjeni cjelovitom dodatnom opremom – kanonskim pločama, svijećnjacima, kadionicama, tabernakulima. Postamenti koji sugeriraju oltarne menze presvučeni su jednobojnim baršunom ili izvezenim paramentima iz muzejske zbirke tekstila (sl. 1).[24] Svojom prostranošću muzejski atrij je omogućio da se izvede takva rekonstrukcija i posjetiteljima dočaraju zadivljujuće dimenzije monumentalnih baroknih oltara iz bočnih brodova zagrebačke katedrale u stoljećima prije potresa 1880. godine. Iz nastojanja za rekonstrukcijom izvornog konteksta muzejski atrij je »preveden« u ceremonijalni prostor svetišta, pa u ovom slučaju nailazimo na realizaciju ideje muzeja kao hrama u vrlo doslovnom smislu (sl. 2).[25] Riječ je o evokaciji kojom se uspostavljaju reference na ritualno okruženje i uporabnu instrumentalizaciju predmeta, iz koje proizlazi i artikulacija njihove muzealne vrijednosti koja ih potvrđuje kao specifična djela umjetničkog obrta ili primijenjene umjetnosti, a ne autonomne estetske likovne znakove. Opredjeljenje za iskazivanjem »umjetnosti u

22 Munk, Zdenka. Muzej za umjetnost i obrt o devedesetoj obljetnici. // Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb 1880. -1970., katalog izabranih djela / Zagreb, 1970., str. 10-11.; Maleković, Vladimir. Navedeno djelo, str. 15.

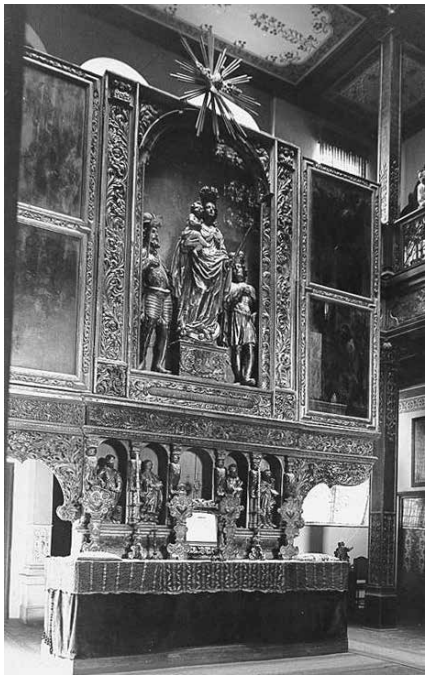
23 Dijelovi oltara sv. Marije i sv. Ladislava (MUO 13814/1, 2, 3; MUO 13812, MUO 13814, MUO 13816); oltar iz župne crkve sv. Vida u Vrbovcu (MUO 2655) te oltar sv. Marije iz nekadašnje franjevačke crkve Bl. Dj. Marije – Kraljice sv. Krunice iz Remetinca kraj Novog Marofa (MUO 14999)

24 Primjerice, antependij iz zbirke sakralnog tekstila MUO 3070

25 To je prepoznao Vladimir Maleković, na što upućuju potpisi fotografija muzejskog postava: »Muzej kao hram – primjerci sakralne umjetnosti izloženi u atriju MUO u međuratnom razdoblju«. Navedeno djelo, str. 16.

1. Stalni postav MUO iz 1931. godine, Oltar iz župne crkve sv. Vida u Vrbovcu, Tirol, oko 1500. godine (MUO 2655) opremljen antependijem iz zbirke sakralnog tekstila (MUO 3070) u atriju muzeja (foto: G. Griesbach, 1931.)

MUO Permanent Exhibit in 1931, Altar from the Parish Church of St. Vitus in Vrbovec; Tyrol, circa 1500 (MUO 2655); with an antependium from the collection of sacral textiles (MUO 3070), in the Museum's atrium (photo: G. Griesbach, 1931)



2. Stalni postav MUO 1931. godine; Johannes Komersteiner, Oltar sv. Ladislava i Bl. Dj.Marije iz zagrebačke katedrale (MUO 13814/1, 2, 3; MUO 13812, MUO 13816) u atriju muzeja (foto: G. Griesbach, 1931.)

MUO Permanent Exhibit in 1931: Johannes Komersteiner, Altar of St. Ladislas and Our Lady from the Zagreb Cathedral (MUO 13814/1, 2, 3; MUO 13812, MUO 13816), Museum's atrium (photo: G. Griesbach, 1931)

3. Stalni postav iz 1940. godine, stubište galerije (foto: I. Bach)

Permanent Exhibit in 1940, gallery staircase (photo: I. Bach)

funkciji« posebice se jasno opaža u načinu aranžmana pojedinačnih kipova koji potječu s različitih lokaliteta, ali su unatoč tome povezani i grupirani u cjeline za potrebe inscenacije ikonografskih obrazaca u kojima pojedinačni likovni znakovi ne postižu znakovitost po sebi, već kroz izricanje složenih idioma u kompoziciji (sl. 3).

Ideja o kompleksnom identitetu muzeja, koji bi trebao preuzeti

ulogu univerzalnog umjetničkog muzeja i dati publici mehanizme za razumijevanje cjelovitog razvoja umjetnosti uspostavlja se za vrijeme ravnatelja Vladimira Tkalčića.[26] Značajno proširenje fundusa, stasanje novih specijaliziranih kadrova širokog intelektualnog spektra poput Ivana Bacha, Zdenka Vojnovića ili Zdenke Munk, te naglašenija profesionalizacija metoda kustoskog rada doprinijeli su promjeni prezentacije u poslijeratnom razdoblju, kada se u okviru Muzeja razvijaju i teoretska promišljanja suvremene muzeološke problematike. Pod okriljem Tkalčićeva upravljanja Muzejom stasaju, oblikuju se i razrađuju teoretske postavke o muzejskom radu i muzeologiji. Budući ravnatelji Muzeja, Zdenko Vojnović[27] i Zdenka Munk,[28] tim će idejama dati zamah, idejnu i praktičnu razradu. Priprema novog stalnog postava u koncepciji Zdenke Munk nastupila je u godinama velike pregradnje i unutrašnje obnove Muzeja od 1957. do 1962., a princip na kojemu gradi novi postav jest kompromis sintetskog i monografskog postava, što znači da se nastojalo obuhvatiti kulturno-povijesne cjeline i sistematske zbirke.

Za Zdenku Munk kulturno-povijesni pristup trebao bi se zasnivati na *sintezi plastičkih umjetnosti*, a taj zadatak tumačenja problematike umjetničko-oblikovnog fenomena proizlazi iz fundusa u kojemu se skupilo najviše dokumenata materijalne kulture, odnosno njene predmetne umjetnički oblikovane realnosti sa svim posljedicama za čovjekovu psihu i njegove emocije.[29] No, istovremeno Munk iznosi bojazan da bi se s prejakim naglaskom na stilskom konceptu izgubila specifičnost Muzeja – u dojmu zaokružene cjeline izgubile bi se iz vida autentične, posebne kvalitete pojedine vrste materijala ili određenje kategorije predmeta – karakterističnost.[30]

26 Tijekom 18 godina upravljanja Muzejom Tkalčić je osnovao nove muzejske odjele: odjel suvremene primijenjene umjetnosti, odjel fotografike, odjel grafike i grafičkih tehnika, odjel knjigoveštva, odjel glazbenih instrumenata, odjel pravoslavne crkvene umjetnosti, proširio kadrove i unaprijedio stručni nivo rada, između ostaloga i uvođenjem novih oblika komunikacije s publikom.

27 Zdenko Vojnović (1912. – 1954.) je funkciju tadašnjeg direktora Muzeja obnašao svega dvije godine; od 1952. do 1954. godine. Osnovao je Kolegij muzeologije na zagrebačkom Filozofskom fakultetu (1950.), a značajnu ulogu ima i u osnivanju udruženja stručnih muzejskih djelatnika. O njegovu stručnom radu vidi u: Staničić, Stanko, Zdenko Vojnović. Prilog povijesti Muzeja za umjetnost i obrt. // Informatica Museologica, 38 (1-2) / Zagreb, 2007., str. 96 – 103.

28 Zdenka Munk (1912. – 1986.) obnašala je dužnost direktorice Muzeja dvadeset i pet godina, od 1954. do umirovljenja 1979. godine. Svojom aktivnošću u Muzeju, ali i izvan njega, Zdenka Munk promovirala je i postavljala nove uzuse muzeološke teorije i prakse u našoj sredini, koja je zahvaljujući njenom radu dosegnula međunarodno prepoznat nivo profesionalnosti. O doprinosima Zdenke Munk više u: Staničić, Stanko. Navedeno djelo, 2001., str. 31-36.

29 Munk, Zdenka. Navedeno djelo, str. 3., Arhiva MUO

30 Munk, Zdenka. Isto, str. 14., Arhiva MUO

U ovom aspektu Zdenka Munk, poput Vojnovića, pokazuje iznimnu osjetljivost za specifičnost građe umjetničkog obrta i primijenjenih umjetnosti, kao i puno razmijevanje načelnih paradoksa koji se pojavljuju prilikom muzealnih stilizacija i evokacija njenog izvornog uporabnog konteksta. Stoga odlučuje kontekst posjetiteljima dočarati kroz sekundarna sredstva prezentacije – prikazom tehnoloških zbirki i uvodnim legendama koje uz objašnjenja pojedinih umjetničkih stilova nude opis tehnika i drugog komparativnog materijala. Drvena polikromirana sakralna skulptura iz Zbirke kiparstva u toj koncepciji nije predstavljena u sklopu zasebnog crkvenog odjeljenja, što je dijelom usuglašeno s ideološkim nabojem tadašnjeg društveno-političkog uređenja. Naime, prethodni Vojnovićev postav iz 1950. godine kroz tematsku odrednicu *Umjetnost u službi Crkve* obuhvatio je dvije dvorane s djelima slikarstva i kiparstva gotike i baroka. Međutim, u obrazloženju koncepcije Vojnović jasno odriče sakralnu namjenu kao relevantni kriterij za prosudbu, ističući: »Rastavljeni oltari, rastavljeni likovi s pojedinih kompozicija, ne pružaju uopće dojam religioznih, crkvenih raspoloženja, već upozoruju na spoznajni i izražajni smisao tih slikarija i plastike.«[31] Iako se funkcionalno nije uklapala u užu temu kulture stanovanja, sakralna skulptura u postavu iz 1962. godine uklopljena je u linijski prikaz stilskih razdoblja zbog oblikovnih karakteristika. Ilustrirala je kronološki slijed rađanja gotike i baroka, karakterističan za kontinentalnu Hrvatsku. S muzeološkog aspekta zanimljiva su zapažanja Zdenke Munk o povezivanju sakralne skulpture s profanom građom u dvorani Gotike: »Oltari bi u neku ruku zamijenili gotičku sliku, figurativnu kategoriju, a poslužili bi donekle (…) ilustraciji čovječjeg lika u suvremenom kostimu, kolikogod on bio slobodno interpretiran.«[32] Na taj način utanjena je granica između profane i sakralne uporabe, i dijelom prigušena ne samo uloga koju je ta vrsta skulpture imala u religijskim ritualima, nego i u procesu strukturiranja pozicija moći (sl. 4).

O fundusu skulpture moderne i suvremene umjetnosti u Zbirci kiparstva MUO, izuzevši dobro poznate činjenice o inicijalnom institucionalnom zajedništvu MUO i Moderne galerije, te prvim javnim prezentacijama tog segmenta u Galeriji Muzeja za umjetnosti i obrt, može se reći da je on dugo stajao izvan fokusa sakupljačke politike Muzeja, što je jasni pokazatelj da nakon izdvajanja Moderne galerije, uže slikarska i kiparska umjetnička produkcija nije bila shvaćena kao prioritetni inte-

31 Vojnović, Zdenko. Muzej za umjetnost i obrt u Zagrebu. // Urbanizam – arhitektura, br. 9-12, god. V / Zagreb, 1951., str. 78.

32 Munk, Zdenka. Navedeno djelo, str. 27., Arhiva MUO

4. Cjelina Gotike u stalnom postavu MUO iz 1962. godine (foto: Z. Mikas)
Gothic Section of the MUO Permanent Exhibit in 1962 (photo: Z. Mikas)

res Muzeja. Odražavajući stanje fundusa, stalni postav iz 1962. godine nije mogao predstaviti taj segment Zbirke kiparstva jer se on još nije adekvatno formirao. Tek u poslijeratnom razdoblju, posebice u vrijeme progresivnog vodstva Zdenke Munk, suživljene s duhom suvremene umjetnosti, kroz 1960-e i u sljedećim desetljećima taj će fond zadobiti jasnije konture. To se postiže ciljanim otkupima radova s početka 20. stoljeća, a većinom ipak priljevom radova suvremenih umjetnika koji su svoju aktivnost na sceni bilježili i izložbama u Muzeju – poput Ksenije Kantoci, Ivana Kožarića, Ivana Picelja, Zvonimira Lončarića, Ante Jakića, Mladena Pejakovića ili Mile Kumbatović.[33]

GRAĐA IZ FUNDUSA ZBIRKE KIPARSTVA MUO U AKTUALNOM STALNOM POSTAVU I OKOLNOSTI UVOĐENJA PROGRAMA *SUVREMENI UMJETNICI U STALNOM POSTAVU MUO*

Koncepcija aktualnog stalnog postava iz 1995. godine, prema ideji tadašnjeg ravnatelja Vladimira Malekovića, zasniva se »na pozitivnim isku-

33 Ovdje izostavljam mnoge suvremene keramičarke zaslužne za proširenje fundusa u tom razdoblju kao i primjerice Raoula Goldonija, jer su njihovi radovi uvršteni u druge muzejske zbirke.

stvima geneze dosadašnjih«[34] postava, objedinjujući principe estetskog pristupa (stilsko – morfološke cjeline), kronologije i ambijentacije. Kao izlagački principi u stalnom postavu poštovani su kriteriji vrijednosti pojedinih materijala i specifičnih umijeća oblikovanja, no, kao što je već spomenuto, bez uvida u širu kontekstualnu pozadinu praksi umjetničkog obrta i primijenjene umjetnosti, njihovih tehnoloških pretpostavki, vrijednosti i funkcionalnih distinkcija u odnosu na tradicionalni pojam *lijepih umjetnosti*, i to bez uvida kakav je, primjerice, pružao postav iz 1962. godine. Prema Maleković cilj muzealne inscenacije u dionicama koje prikazuju povijesne stilove jest »predmet postaviti u okruženje njemu pripadajuće povijesne okoline da bi na taj način bio tematiziran u kontekstu nekog stila, načina života ili načina mišljenja.«[35] Tako je skulptura iz fundusa Zbirke kiparstva prikazana u slijedu razdoblja i stilova u dvorani Gotike, a većim udjelom u tematskim dvoranama *Sakralne umjetnosti* i novokoncipirane cjeline *Hrvatsko slikarstvo i kiparstvo 20. stoljeća.* Odluka o ponovnom uvođenju tematske cjeline *Sakralna umjetnost* proizašla iz Malekovićeve premise da »koncepcija novog muzealnog postava treba izražavati strukturu fundusa«[36] dovela je do ponovnog isticanja specifičnosti te građe koja je, primjerice, izostala u postavu Zdenke Munk.[37] Zanimljivo je primijetiti kako se princip funkcionalne ambijentacije, koji Maleković vidi kao »inscenacijsku sukladnost između muzejskog predmeta i prostora«,[38] ostvaruje u dvorani *Sakralne umjetnosti*. Uvidom u idejni projekt reorganizacije MUO, koji je izradio arhitekt Ivan Prtenjak 1986./87. godine, razaznaje se da je doista realizirana izvorna zamisao o smještaju Zbirke sakralne skulpture u »(…) dvije dvorane (svaka s po tri modula) s ulaznim pretprostorom u te dvorane. Te su dvorane napravljene tako da po proporciji odgovaraju sakralnom prostoru (…)«.[39] Ta tematska prostorna dionica odlikuje se naglašeno longitudinalnim oblikom, u čijim aksama su smještene kompozicije oltara, sa simetričnom organizacijom postraničnih niša. Takva strukturalna razdioba na simboličnom nivou vjerojatno evocira shematsko pojednostavljenje prostornog modela crkvene lađe s bočnim kapelama (sl. 5). Međutim, fizičko iskustvo prostornosti dijelom je sputano zbog neproporcionalnih odnosa visine i širine prostorije spram monumentalnih dimenzija oltara, pa se prostor u cjelini ipak

34 Vladimir Maleković. Navedeno djelo, str. 17.

35 Isto, str. 17.

36 Isto, str. 17.

37 Više u: Munk, Zdenka. Navedeno djelo, str. 14., Arhiva MUO

38 Maleković, Vladimir. Navedeno djelo, str. 17.

39 Ivan Prtenjak, MUO: Idejni projekt reorganizacije. Opis, 1986. – 87., rukopis, Arhiva MUO

5. Dvorana *Sakralne umjetnosti* u stalnom postavu MUO iz 1995. godine (foto: G. Vranić)
Sacral Art Room in the MUO Permanent Exhibit in 1995 (photo: G. Vranić)

više doživljava kao uzak koridor s prenisko spuštenim stropom. Također izostaju legende koje bi se referirale na izvorni kontekst ili ilustrativni, dokumentarni komparativni materijal koji bi posjetiteljima olakšao niz pojedinačnih kipova povezati u cjelovitom dojmu. U tom smislu čini se da Malekovićev postav ponavlja karakteristiku poslijeratnog Vojnovićeva postava, na koju se Zdenka Munk kritički osvrnula u svom elaboratu nove koncepcije: »(...) u dosadašnjem postavu pojedini komad je bio izoliran, upravo stoga da mu se istakne samostalna estetska i oblikovna vrijednost, a u odnosu s ostalim materijalom i harmonično jedinstvo stila (…) Isticanje pojedinog komada dopušta sagledavanje njegovih osobitih karakteristika, ali bez komentara, tumačenja, komparacije, tretiran u toj estetskoj izolaciji dobiva lažnu vrijednost, a gubi nešto od autentičnog duha vremena (...)«.[40] Ipak, ostvareni su odgovarajući prostorni i značenjski naglasci prikazom rekonstruiranih kompozicija retabla oltara, koje su u Szabovoj koncepciji bile postavljene u atriju Muzeja. Na krajevima dvorane nalaze se: oltar sv. Marije iz nekadašnje franjevačke crkve Blažene Djevice Marije – Kraljice sv. Krunice u Remetincu kod Novog Marofa, te nekadašnji glavni oltar iz kapele sv. Stjepana Prvomučenika u kaštelu Driveniku. U skladu s izuzetnim regionalnim značenjem za kulturu baroknog razdoblja u Hrvatskoj

40 Vidi u: Munk, Zdenka. Navedeno djelo, str. 24., Arhiva MUO

6. Dvorana *Sakralne umjetnosti* u Stalnom postavu MUO iz 1995. godine; Johannes Komersteiner, dijelovi oltara sv. Ladislava i Bl. Dj.Marije iz zagrebačke katedrale (foto: G. Vranić)
Sacral Art Room in the MUO Permanent Exhibit in 1995; Johannes Komersteiner, parts of the Altar of St. Ladislas and Our Lady from the Zagreb Cathedral (photo: G. Vranić)

i Sloveniji, te posebnom ulogom u lokalnom zagrebačkom kontekstu, u samom središtu dvorane izložena je kompozitna cjelina dijelova Komersteinerovih oltara sv. Marije i sv. Ladislava Kralja iz apsida bočnih brodova zagrebačke katedrale, koji su ondje stajali sve do odluke o neogotičkoj obnovi katedrale nakon potresa 1880. godine (sl. 6). Naknadno je, nakon složenog zahvata restauracije,[41] toj kompoziciji pridodana i predela s kipovima četvorice evanđelista postavljena nasuprot oltara uz vanjsku stranu ulaznog hodnika, na mjesto koje izvorno nije bilo predviđeno za izlaganje. U Malekovićevu postavu odnos Muzeja prema modernoj i suvremenoj umjetničkoj produkciji postavljen je na nivou povijesne refleksije o aktivnosti Muzeja, o autorima koje je Muzej promovirao organizacijom izložbi, te je kroz vid izložbene aktivnosti i popunjavan fundus.[42] Principi odabira građe za prezentaciju teme *Hrvatsko slikarstvo i kiparstvo 20. stoljeća* objašnjeni su u vodiču Muzeja na sljedeći način: »…odabrani su primjer-

41 U radovima na predeli izvedenima u Hrvatskom restauratorskom zavodu od 2012. -2014., uz voditeljicu radova Vanesu Gjini, sudjelovali su: Renata Duvančić, Martina Wolf Zubović, Dragutin Furdi i Veljko Bartol.

42 Zanimljivi su primjeri iz slikarstva kojima se nastojalo ilustrirati segment zajedničke institucionalne povijesti MUO i Moderne galerije. Tako su primjerice za stalni postav MUO bile posuđene slike Becića i Hegedušića iz Moderne galerije.

ci iz fundusa koji odražavaju poveznice između umjetnika i aktivnosti Muzeja, to nije panorama niti antologija novije hrvatske umjetnosti već niz detalja iz proteklog stoljeća njena postojanja…«.[43] U tome smislu ta dionica, ujedno završna dionica povijesno-umjetničke sinteze na 2. katu, zapravo je predstavljala svojevrsnu posvetu povijesti izložbene aktivnosti MUO u 20. stoljeću i autorima koji su u njoj sudjelovali.[44] Maleković nije imao pretenzije predstaviti kritički pogled na cjelokupnu suvremenu problematiku likovne umjetnosti. Bio je svjestan da u tom trenutku nema dovoljno snažan oslonac u fundusu za formiranje kompleksnog pregleda umjetničkih poetika, ali je mogao istaknuti da se, primjerice, u Zbirci kiparstva MUO čuvaju radovi nekih od najrelevantnijih autora i obznaniti svojevrsnu namjeru, umjesto zaključka, da se taj segment nadalje osnažuje kroz suradnju s umjetnicima u dinamičnom programu povremenih izložbi. Čini se da likovni postav eksponata odražava takvu informativnu koncepciju kojoj nije prioritet stvoriti mogućnost za prepoznavanje ili naglašavanje formalnih poveznica među djelima. Ne polazi se iz nastojanja da se uspostave komparativna sučeljavanja formalnih kvaliteta skulptura s izloženim slikama, već da se svaki eksponat uklapanjem u shematsku arhitektonsku definiciju dvorane istakne sam po sebi s naglaskom na zastupljeni izraz (sl. 7). Iako prilikom koncipiranja sadržaja te dvorane mogućnost naknadne izmjene eksponata kao dinamičkog načela prezentacije nije bila zasebno razmatrana, ne može se reći niti da je bila posve isključena.[45] Formalna simbioza idejne koncepcije prof. Malekovića i artikulacije arhitekta Marijana Hržića[46] rezultirala je strogom definicijom arhitektonskog okvira cijeloga stalnog postava. Svi pomoćni elementi poput postamenata, paravana, podesta, niša i slijepih okvira dimenzijama su namjenski prilagođeni eksponatima predviđenim za pojedine pozicije i stoga krajnje nefleksibilni za daljnje bilo kakve izrazitije preinake. Međutim, do promje-

43 Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb / ur. Vladimir Maleković. Zagreb : Muzej za umjetnost i obrt, 1995.

44 Iz fundusa Zbirke kiparstva bila su izložena sljedeća djela: Robert Frangeš Mihanović, *Stidljivost*, 1898.; Ivan Meštrović, *Poprsje Tomislava Krizmana*, 1905.; Kosta Angeli Radovani, *Portret Zdenka Vojnovića*, 1940.; Ivan Lesiak, *Delfi*, 1956.; Ivan Kožarić, *Oblik prostora,* 1964.; Zvonimir Lončarić, *Glava s pticom*, 1968.; Ksenija Kantoci, Velika i mala figura, 1969.; Vojin Bakić, *Disk,* 1972. i Aleksandar Srnec, *Objekt 200373*, 1973.; Branko Ružić, *Bik*, 1984., ali i skulptura Petra Barišića, *Proljetni svirač*, 1992., darovana Muzeju namjenski za stalni postav. Izdvojeno spominjem i rad Raoula Goldonija, *Jezgra*, iz 1971. koji je također bio izložen u ovoj cjelini, a pripada fundusu Zbirke stakla.

45 Prema usmenom navodu kolegice dr. sc. Vesne Lovrić Plantić, voditeljice Zbrike satova MUO, koja je sudjelovala u pripremi stalnog postava.

46 U razdoblju od 1978. do 1987. godine izveden je niz radova na sanaciji objekta, a od 1989. započinje rad na projektu reorganizacije unutrašnjeg prostora prema projektu arhitekta Ivana Prtenjaka. Od 1993. godine arhitekt Marijan Hržić preuzima projektiranje stalnog postava.

7. Dvorana *Hrvatskog slikarstva i kiparstva 20. stoljeća* u stalnom postavu MUO iz 1995. godine (foto: G. Vranić)

20th Century Croatian Painting and Sculpture Room in the MUO Permanent Exhibit in 1995 (photo: G. Vranić)

na u prezentaciji segmenta skulpture 20. stoljeća ipak je došlo 2007./08. godine, kada je u dvoranu XXIII preseljen prikaz Zbirke starije fotografije, a dionica slikarstva smještena na njeno dotadašnje mjesto na galeriji 2. kata. Uslijed te nevelike reorganizacije dvorana, skulpture iz postava su vraćene u depo[47] te se otvorila potreba za novom razradom načela prezentacije, u kojima bi se odražavao odnos prema suvremenim principima umjetničkog istraživanja, mišljenja i oblikovanja.[48] Stoga je već 2009. godine, na inicijativu ravnatelja Miroslava Gašparovića, a po uzoru na do tada već uobičajenu praksu mnogih inozemnih muzeja,[49] pokrenut novi

47 Izuzev aluminijskog reljefa Ivana Lesiaka naslova *Diogen* (MUO 19546) koji se plošnim karakterom uklopio u princip prezentacije slikarstva.

48 »(…)Pitanje koje se nameće danas, gotovo petnaest godina od otvaranja ovog postava, jest kako pored izložbi suvremenog stvaralaštva, i unutar ovog segmenta muzejske prezentacije odgovoriti na izazove vremena, te na koji način u stalni postav uključiti i ono što se događa na suvremenoj umjetničkoj sceni, a unutar ograničenja prostornih okvira postava i bez radikalnih zahvata u njegovu temeljnu matricu.(…)«. Vidi: Gašparović, Miroslav. Muortinis : Privremeni radovi u Muzeju! = Temporary Works in the Museum!, katalog izložbe. Zagreb : Muzej za umjetnost i obrt, 2009.

49 Primjerice, pariški Louvre pokreće izložbeni program *Contrepoint* 2004. godine, a još 1996. godine u Rotterdamu svoje instalacije u zbirci muzeja Boijmans Van Beuningen izlaže Hans Haacke. Takav vid suradnje sa suvremenim umjetnicima realiziraju i tipološki srodnici MUO V&A muzej i bečki MAK. Vezano izravno za temu kiparstva vrijedi spomenuti izložbu *Statuephilia* na kojoj su radovi suvremenih kipara bili postavljeni u korelaciji sa zbirkama u stalnom postavu British muzeja 2008./2009. godine.

– dinamičniji i konkretniji – izložbeni program intervencija suvremenih umjetnika u stalnom postavu Muzeja.

KONCEPTUALNA POVEZANOST MUZEOLOŠKE STRATEGIJE DIJALOGA S PROBLEMATIKOM SKULPTURE ILI POIMANJEM UMJETNOSTI U PROSTORU

Ciklus izložbi *Suvremeni umjetnici u stalnom postavu MUO* ambiciozno je započeo obimnom izložbom Dalibora Martinisa, znakovito naslovljenom *MUORTINIS – Radovi u Muzeju!,* s ciljem uspostave aktivnog dijaloga sa suvremenom umjetničkom praksom.[50] No, treba uzeti u obzir da je već, barem na idejnom nivou, Malekovićeva vizija muzeja »kao generatora kulture, kao prostora i oblika življenja«, podrazumijevajući da se muzealni postav koncipira i u odnosu na povijest, kulturne i civilizacijske resurse i socio-političke projekte sredine u kojoj djeluje kao institucija,[51] postavila svrhu muzeja upravo u mogućnosti otvorenog dijaloga sa sredinom. Nužnost dijaloške konfrontacije s brojnim pitanjima koje fundus otvara, uz preuzimanje rizika koje takva otvorenost nosi, precizno je izrazila Zdenka Munk i prije Malekovića: »Bit će potrebno i nešto, čega se u načelu ne smijemo bojati, a to je do izvjesne mjere polemički ton u našemu nastupu. To je, mislim potreba koju nam nameće naša uloga«.[52] Upravo zbog polemičkog tona spram tradicionanih kategorija likovnosti, strategije suvremene umjetnosti omogućuju da se važan kompleks vrijednosti iz prošlosti, karakterističnih za građu muzeja primijenjene umjetnosti, a koje bismo zbirno mogli podvesti pod odrednicu funkcionalno-formalne kvalitete, pročita na drugačiji način, ponajprije izvan pojmovnog okvira estetske vrijednosti. To je prije svega važno stoga što formalistička prosudba djela, zasnovana na mogućnosti prepoznavanja vidljivih aspekata onoga što se smatralo vrijednim, pojam *lijepog djela* shvaća kao *djelo vrijedno motrenja*.[53] Dakako, u tom slučaju dekorativna umjetnost opet ostaje izvan fokusa, eventualno kao predmet neke *lateralne pozornosti*. Suvremena umjetnička praksa prilazi proble-

50 »(...) otvara se prostor za umjetnički dijalog autora s Muzejom za umjetnost i obrt, odnosno onim segmentom koji ga najbolje reprezentira, poštujući načelo potpune kreativne slobode u promišljanju i interpretaciji Muzeja, koncepcije postava i njegovih izložaka te same ideje muzeja(...)«. Vidi u: Gašparović, Miroslav. Navedeno djelo.

51 Vladimir Maleković. Navedeno djelo, str. 17.

52 Munk, Zdenka. Navedeno djelo, str. 17., Arhiva MUO

53 Više o promjeni vrijednosnih sudova u umjetnosti vidi u: Lah, Nataša. Vrijednosni opisi umjetnosti. // Ars Adriatica 6 / Zadar, 2016., str. 253 – 264.

matici umjetnosti ne samo kao proizvodnji radova, već kao aktivnosti koja uključuje i nematerijalne aspekte – ponašanja ili geste umjetnika te promišljeno sabotira klasične formalne aspekte umjetničkog djela, kao što su to, primjerice, svojim intervencijama pokazali Dalibor Martinis, Željko Badurina, Slaven Tolj, Nika Radić ili Goran Trbuljak. U fokusu su konceptualni i procesualni aspekti,[54] što omogućuje svrhovito povezivanje tvarnog, materijalnog karaktera djela i procesa. Rad tako poprima metaznačenje, postaje dokumentom koji registrira fizičko nastajanje djela. U ciklusu *Suvremeni umjetnici u stalnom postavu MUO* svaki umjetnik samostalno koncipira svoju nišu djelovanja sa zadatakom da osmisli izložbu koja se situira u tkivo strukturiranog, stiliziranog pa i estetiziranog kulturno-povijesnog narativa o razvoju umjetnosti. Pronalazeći domenu slobode, što s obzirom na brojne sigurnosne preduvjete uopće nije jednostavno, autor fiksira svoju izložbu kao artikuliranje nove pozicije, drugog pogleda i na kraju zaposjedanje novog mjesta, koje često računa i na sudjelovanje posjetitelja u izvedbi ili dovršenju artikulacije smisla. Nakon devet realiziranih izložbi razabire se zaključak da autori u korištenim taktikama pribjegavaju izgradnji svojih pozicija, mjesta unutar područja onoga izostavljenog, nevidljivog i neispisanog, neuključenog u cjelinu stalnog postava; svega što ostaje na samoj margini muzejskog okvira. Također, razmatranje mogućnosti novog čitanja građe izložene u stalnom postavu, koju taj izložbeni format postavlja kao izazov za umjetnike, može se svrstati u domenu problematike umjetnosti u prostoru, barem na način na koji se njome bavila filozofija umjetnosti. Značajno je, primjerice, Heideggerovo poimanje prostora kao iskonskog i primordijalnog prafenomena koji način svog ovladavanja umjetničkim djelom drži u neodređenosti, a koji se po sebi može opisati sljedećim pojmovima: *ustupanje* u značenju oslobađanja mjesta, raskrčenja, oslobađanja divljine; *uprostorenje* kao dvostruki način dopuštanja i uređivanja; *pružanje mjesta* u značenju sabiranja; *područje* u značenju slobodne prostranosti. Promišljajući odnos umjetnosti i prostora iz iskustva mjesta i područja, Heidegger zaključuje da se kiparstvo ne odnosi na zaposjednuće prostora niti razračunavanje s njim. »Kiparstvo bi bilo utjelovljenje mjestâ koja, otvarajući neko područje i čuvajući ga, drže oko sebe sabrano ono slobodno, što stvarima svaki put pruža boravak, a ljudima obitavanje posred stvari.«[55] U drugom aspektu zanimljivo je da, kroz tumačenje Heideggero-

54 Prema riječima Dalibora Martinisa: »(…) danas sam sve više uvjeren da virtuoznost nije ono što neko umjetničko djelo čini iznimnim. Ispred nje postavio bih dosljednost postupka. Umjetnički postupak je sam po sebi istinit događaj i ne treba ga kompromitirati suvišnim dotjerivanjima(…)«. Vidi u: Beroš, Nada. Javne tajne. Zagreb : Muzej suvremene umjetnosti : Omnimedia, 2006.

55 Heidegger, Martin. Navedeno djelo.

va shvaćanja istine umjetničkog djela, Gianni Vattimo izvodi zaključak o potrošenosti kritičke funkcije »razlikovanja između dekoracije kao viška i same *svojstvenosti* stvari i djela«.[56] Osnova Vattimove teze polazi od argumenta da se Heidegger ne bavi određenjem dekorativne umjetnosti kao zasebnoga tipa umjetnosti, već mu je do razabiranja dekorativnog značenja, »obrubne« niti svih manifestacija umjetnosti te da događajnu fenomenologiju umjetnosti vidi kao zbivanje *zgode* – igre prisvajanja i razvlaštenja, koja se u kiparstvu i prostornim umjetnostima općenito odvija kao igra mjesta i slobodne prostornosti predjela. To Vattima dovodi do zaključka da istina koja se može zbivati ima značajke *otvaranja svijeta*, a ne samo *tematske evidencije*, te kao neprimjetan i marginalni događaj ona može biti samo očitovanje *slabe* istine kao pozadine iskustva. Ovo potkrepljuje i Michaudovom hipotezom da bi »bit velikog broja značajnih pojavnosti suvremene umjetnosti mogla biti upravo u tomu da u središte zamjedbe, u njezino žarište, prenese ono što po navadi ostaje na njezinim rubovima«.[57] Pitanjem zahvaćanja, istraživanja ili razrješenja najšire shvaćenog odnosa između otvorenog i zatvorenog prostora bavi se ambijentalna umjetnost, a s obzirom na fenomenološku zastupljenost problematike ambijentacije kao jednog od načela prezentacije u stalnom postavu MUO, taj odnos između otvorenog i zatvorenog semantički korespondira s odnosom između predstavljene sadržajne okosnice i njenih margina.

IZDVOJENI PRIMJERI AUTORSKIH TAKTIKA U CIKLUSU *SUVREMENI UMJETNICI U STALNOM POSTAVU MUO*

Preokrećući uobičajene uloge umjetnika i muzejsko-galerijskog sistema u svoju korist, Dalibor Martinis[58] je kroz 40 intervencija postavljenih ne samo u stalnom postavu, već i u drugim prostorima zgrade Muzeja pa i nadomak nje, proveo temeljitu konceptualnu reviziju muzealne estetizacije i otvorio snažan uvid u socijalni aspekt rada u kulturi ili u javnoj ustanovi.[59] Radovima u atriju Muzeja, zastavom *Proleteri svih zemalja ujedinite se!,* i radom *Meeting point* – podnom naljepnicom s oznakom američke središnje informativne agencije (CIA), uspostavio je nedvosmi-

56 Vattimo, Gianni. Kraj moderne. Zagreb : Matica hrvatska, 2000., str. 84.

57 Vattimo, Gianni. Navedeno djelo, str. 81.

58 Izložba *MUORTINIS : Privremeni radovi u Muzeju*! održana je u MUO od 12. 11. 2009. do 7. 3. 2010.

59 U muzejskom predvorju, prije ulaza u atrij izložio je rezultate ankete provedene među osobljem Muzeja o socijalno-ekonomskom statusu njihove institucije. Sukladno ishodu rezultata rad je naslovljen *MUO – Muzej visoke radničke klase*.

slenu simboliku globalnog kapitalističkog poretka u Muzeju. Na taj način Martinis je izoštreno priopćio poruku o ulozi muzejske institucije kao banke vrijednosnih podataka ukazujući na pitanje monopola nad kolektivnom memorijom. Intervencija na skulpturi s kupole Starčevićeva doma, postavljenoj na stubištu prema stalnom postavu, izvedena je postupkom projiciranja video rada *Otvoreni kolut iz* 1976. godine na lice skulpture. Lice umjetnika na koje se u vrtnji oko svoje osi namata video-vrpca poistovjećeno je tim činom s licem skulpture na koju se rad projicira. Nadovezujući se na romantičarski mit o stvaralačkom geniju, Martinis sam utjelovljuje personifikaciju *Genija prosvjete*, koji u novom ruhu manifestira ideju ostvarenog progresa tehnološki unaprijeđenog medijskog svijeta te, među ostalim, pobuđuje pitanje o zabludjeloj ili realiziranoj utopiji (sl. 8.).

8. Postav izložbe *MUORTINIS: Privremeni radovi u Muzeju*!, 2009. – 2010.; ambijentalni postav video rada *Otvoreni kolut*, 1976. u stalnom postavu MUO (foto: S. Budek, V. Benović)

MOURTINIS: Temporary Work in the Museum!, *2009-2010; ambiental installation of video work* Open Reel*, 1976, part of the MUO Permanent Exhibit (photo: S. Budek, V. Benović)*

Željko Badurina[60] je svojim intervencijama u formatu digitalnih kolaža, zvučnih radova i *ready-made* dopuna muzejskih predmeta omogućio propusnost za sadržaje i suvremene fenomene poput digitalne tehnologije, kiča i marketinške banalizacije sadržaja, te migracije vizualnih kodova iz korpusa suvremene popularne kulture u klasične likovne obrasce. Uvođenjem asocijacija na vanjske okolnosti koje uvjetuju moduse umjetničkog stvaralaštva i proizvodnje predmeta svakodnevne uporabe, Badurina postavlja i krajnje pitanje o prosudbi vrijednosti. Izvlačeći na vidjelo relativni karakter osobnih preferencija u formiranju ukusa te poimanju i doživljavanju vlastitog identiteta, Badurina neutralizira generalizaciju stilskog objedinjavanja građe po dvoranama. U kontekstu predmeta iz Zbirke

60 Izložba Željko Badurina : Insajder održana je u MUO od 27. 11. 2012. do 30. 3. 2013.

9. Postav izložbe *Željko Badurina: Insajder* u stalnom postavu MUO, 2012. -2013. (foto: S. Budek, V. Benović)

Željko Badurina: Insider *in the MUO's Permanent Exhibit, 2012-2013 (photo: S. Budek, V. Benović)*

kiparstva zanimljiva je autorova taktika citatnosti kroz metodu apropri-jacije i prilagodbe klasičnih sakralnih ikonografskih obrazaca vizualnom govoru reklamnog karaktera, ili režimima funkcionalnog korištenja, čime na razgovijetan način artikulira i uvodi temporalnu dimenziju u muzealne inscenacije. Primjerice, uvođenjem rasporeda radnog vremena Badurina krilnom oltaru u dvorani Gotike uvjetuje dostupnost u razgledavanju. U dvorani *Sakralne umjetnosti* izvodi intervencije na baroknim skulptura-ma pa tako Komersteinerovom remek-djelu *Arkanđeo Gabrijel* s oltara zagrebačke katedrale uz dodatak crvenog balona (*Balon s anđelom*) u novom spektru simboličnih značenja pripisuje i moguće asocijacije na rad uličnog umjetnika Banksyija. Na istovjetan način bjeloputi anđeli adoranti iz Königerova kruga utjecaja simbolički su preobraženi iz duhovnih zaštit-nika u funkcionalne tržišne ikone, koje reklamiraju mlijeko za sunčanje proizvođača Nivea – *Zaštitni faktor 50* (sl. 9).

Izložba Slavena Tolja,[61] čiji se naslov kitio olimpijskim geslom, referirala se na slučaj golf igrališta na dubrovačkom Srđu, jer je umjetnik bio aktivno uključen u građansku inicijativu otpora toj investiciji. Izložbom u cjelini, Tolj je angažirano uspostavio odnos prema kategorijama javnog

61 Izložba *Slaven Tolj : Citius, Altius, Fortius* održala se u MUO od 10. 12. 2013. do 13. 4. 2014.

vlasništva, te privatizacije u odnosu na povijesno i umjetničko nasljeđe, odnosno simbolički kapital baštine. Cijeli stalni postav, pa i dvorana *Sakralne umjetnosti,* bili su shvaćeni kao simbolično golf igralište, gdje su figure političara, iscrtane konturama, ciljale loptice. Citati medijskih izjava političara i poduzetnika na izložbenim vitrinama predstavljali su retoriku političke mobilizacije pojedinih eksponata u svrhu glorifikacije golfa kao operativnog alata fantomskih igrača zakulisne političke igre. U dvorani *Sakralne umjetnosti* kipovi apostola i svetaca, opremljeni navijačkim zastavicama i golf lopticama, preimenovani su u *Pionire golfa*, pa je ta retorika zadobila status općeprihvaćene religije u kojoj se prizori žrtvovanja i mučeništva predstavljaju tek kao kolateralna šteta suprotstavljanja višim interesima (sl. 10).

10. Postav izložbe *Slaven Tolj: Citius, Altius, Fortius* u stalnom postavu MUO, 2013. – 2014. (foto: S. Budek, V. Benović)

Slaven Tolj: Citius, Altius, Fortius *in the MUO's Permanent Exhibit, 2013-2014 (photo: S. Budek, V. Benović)*

Goran Trbuljak[62] je idejnom koncepcijom svoje izložbe, polazeći od aktualizacije Duchampovog koncepta *ready-madea,* na ironičan i duhovit način isprovocirao temeljne mitove klasične povijesti umjetnosti o originalnosti autora, o valorizaciji originala i kopija, o preklapanjima autorskih utjecaja, o formalizmu umjetnosti. Uvrstivši *ready-made* u genealogiju umjetničkih vrsta uz slikarstvo i skulpturu, autor se dotaknuo i specifičnosti fenomena umjetničkog predmeta, odnosno one njegove osobitosti koja ga izdvaja i/ili približava drugim funkcionalnim predmetima, a to je svojstvo da ljudima nešto znači i pruža očitovanje nekog događaja. Na taj način doseg Trbuljakove namjere može skrenuti posjetitelja prema zaključku da je i stalni postav MUO neke vrste *ready-made* višeznačnog karaktera, ovisno o interpretaciji (sl.11).

62 Izložba *Goran Trbuljak : Zašto bi netko kupio Glavoper od Gorana Trbuljaka?* održana je u MUO od 20. 11. 2018. do 1. 4. 2019.

11. Postav izložbe *Goran Trbuljak: Zašto bi netko kupio Glavoper od Gorana Trbuljaka?* u stalnom postavu MUO, 2018. – 2019.

Goran Trbuljak: Why Would Anyone Buy Goran Trbuljak's Headwasher? *in the MUO's Permanent Exhibit, 2018-2019*

Umjetnice Dubravka Rakoci i Nika Radić također su vrlo sintetski pristupile dekonstrukciji premisa vezanih uz problematiku formalističkog pristupa kroz fokusirane ambijentacijske taktike.

Dubravka Rakoci[63] je prostor Muzeja angažirala diskretno i konzekventno, zadavši si u zadatak propitivanje odnosa između umjetnosti i obrta upravo kroz kontemplativnu i uporabnu funkciju. Suprotstavljajući dva načela – izvedbu svjetlosnog ambijenta u atriju Muzeja i izvedbu svjetlosnih objekata – otvorila je pitanje o mogućnosti simboličke i osjetilne ambijentacije, te instinktivnom djelovanju boje na raspoloženje posjetitelja. Kontrastnim odabirom crvene i plave boje u atriju Muzeja simbolički je naznačila dihotomiju duha i tijela kao najavu propitivanja međuovisnosti aspekata tjelesnosti i nematerijalnosti, uporabne i kontemplativne dimenzije umjetnosti. Objekte koje je izložila u dvoranama stalnog postava nazvala je *Prostorni crteži*, sugerirajući da ih treba

63 Izložba *Dubravka Rakoci : Premijera* održana je u MUO od 24. 11. 2011. do 13. 5. 2012.

12. Dubravka Rakoci, *Prostorni crtež*, 2011.; postav izložbe *Dubravka Rakoci : Premijera* u stalnom postavu MUO, 2011. – 2012. (foto: S. Budek, V. Benović)

Dubravka Rakoci, Spatial Drawing*, 2011; Dubravka Rakoci:* Opening Night *in the MUO's Permanent Exhibit, 2011-2012 (photo: S. Budek, V. Benović)*

13. Postav izložbe *Nika Radić: Doma* u stalnom postavu MUO, 2015. – 2016. (foto: S. Budek, V. Benović)

Nika Radić: At Home *in the MUO's Permanent Exhibit, 2015-2016 (photo: S. Budek, V. Benović)*

doživjeti drugačije, iako su zapravo bili funkcionalne svjetiljke. Na taj način autorica je suptilno komentirala materijalnu dimenziju muzejskih predmeta kao simboličkih sastavnica našeg kolektivnog identiteta (sl. 12).

Koncepcija Nike Radić[64] zašla je u ključnu temu koja implicitno čini okosnicu kulturno-povijesnog pregleda stalnog postava i vezana je za strukturiranje svakodnevnice, a to je »kultura stanovanja«. Kroz seriju fotografskih autoportreta uz predmete predstavila je evokaciju svakodnevnog stvarnog života zatomljenog u muzejskim predmetima na nivou davne uspomene. U dojmu potencijalne realnosti stvorenih situacija Nika Radić otvorila je procijep u statičnoj temporalnosti stalnog postava i oživjela ciklus od izvornog stanja predmeta i njegove uporabe

64 Izložba *Nika Radić : Doma* održala se u MUO od 5. 11. 2015. do 28. 2. 2016.

14. Ida Blažičko, *Topologija beskraja*, ambijentalna instalacija, 2015.; dvorana Sakralne umjetnosti u stalnom postavu MUO; rad u fundusu Zbirke kiparstva (MUO 57052) (foto: I. Blažičko)

Ida Blažičko, Topology of Infinity*, ambiental installation, 2015; Sacral Art Room in the MUO's Permanent Exhibit; the work is part of the Sculpture Collection holdings (MUO 57052) (photo: I. Blažičko)*

do prevrednovanja u muzejskom kontekstu. Njezina taktika demonstrira dekonstrukciju pojma muzejske izolacije, a uz dodatak zvučnih radova koji su prenosili kaotičnu atmosferu neidentificirane ulične gužve, uvela je vrlo aktualnu temu propitivanja granica koje sami postavljamo, odjeljujući privatnu i javnu sferu u svom životnom prostoru (sl. 13).

Ambijentalne koncepcije umjetnica Ide Blažičko i Akiko Sato, idejno proizašle iz inspiracije duhovnim obzorom dalekoistočnih kultura, pridonijele su rastvaranju eurocentričnog pogleda na razvoj umjetnosti kroz stilske kategorije pojedinih epoha, posebice stoga što su njihovi radovi zahvaljujući darovanjima trajno uvršteni u stalni postav MUO.

Kiparica Ida Blažičko[65] dovela je u izravnu vezu sa svojim ambijentalnim radovima u muzejskom prostoru haiku stihove japanskog pjesnika Shōhakua, koji pridonose osvještavanju intuitivnih polazišta posjetitelja u kreiranju vlastita doživljaja cjelovite prostorno-zvučne psihološke slike. Oni su blisko vezani uz ideju sugestivnog povezivanja taktilnih, vizualnih i imaginarnih doživljaja kroz materijalizaciju svjetlosti ili dematerijalizaciju arhitektonskih granica prostora. U fundus Zbirke kiparstva uvrštena je intervencija *Topologija beskraja,* namjenski izvedena na stropu dvorane *Sakralne umjetnosti*. Kroz razradu mekog stupnjevanja i preklapanja prostornih planova od papira autorica je stvorila atmosferu prozračnog, ritmiziranog kretanja ornamentalnog »oblaka«, izravno neutralizirajući tjeskobnost dojma te prostorije, uz izraženu referencu na simboličku dimenziju njenog sadržaja (sl.14).

65 Izložba *Ida Blažičko : Topologija beskraja* održana je u MUO od 30. 1. do 20. 8. 2015.

15. Postav izložbe *Akiko Sato: Draw Attention! / Izložba za crtanje* u stalnom postavu MUO, 2018. (foto: S. Budek, V. Benović)

Akiko Sato: Draw Attention! / Exhibition for Drawing in the MUO's Permanent Exhibit, 2018 (photo: S. Budek, V. Benović)

Izložba Akiko Sato[66] bila je zamišljena kao događaj koji poziva i stimulira posjetitelje na samostalnu avanturu crtanja muzejskih »modela« po osobnom izboru. Pripreme za izložbu odvijale su se u dvorani *Sakralne umjetnosti*, gdje je nastala serija crteža na svili, a kasnije je taj prostor korišten za radionice s publikom.[67] Tako je dvorana tijekom izložbe doista ispunjavala određenu ritualnu svrhu okupljanja i poticanja zajedništva kroz kreativno stvaranje posjetitelja. Akiko Sato skicirala je odabrane figuralne motive s muzejskih predmeta – poglavito ljudske i životinjske likove u različitim varijacijama. S idejnim ishodištem u šintoizmu shvatila ih je kao simboličke iskaze doživljajnih senzacija, kao predstavnike duhovnih, osjećajnih i psiholoških određenja, a zatim ih postavljala u ambijentalne kompozicije koje su u muzejskim dvoranama stvarale naboj određenih dramatskih situacija (sl. 15).

66 Izložba *Akiko Sato : Draw Attention! / Izložba za crtanje* održana je u MUO od 16. 1. do 31. 3. 2018.

67 Uz vodstvo umjetnice i Pedagoškog odjela MUO.

16. Božica Dea Matasić, Simulacija stalnog postava MUO, izložba *Božica Dea Matasić*: *IN-verzija* u stalnom postavu MUO, 2017.

Božica Dea Matasić, Simulation of the MUO Permanent Exhibit, exhibition by Božica Dea Matasić: IN-Version *in the MUO's Permanent Exhibit, 2017*

Koncepcija izvedena iz referiranja na osobni doživljaj posjetitelja karakterizira pristup umjetnice Božice Dee Matasić[68] koja se koristila tehnologijom virtualne stvarnosti kako bi stvorila novu varijantu muzejskog postava u kojoj izostaju svojstva reprezentativnosti i time utjecala na buđenje kritičke percepcije posjetitelja, ali i potaknula interes za stvarne izloške. Služeći se metodom simuliranja alternativnog muzejskog postava, Matasić je u šest muzejskih dvorana prezentirala unificiranu multiplikaciju nekoliko odabranih eksponata, degradirajući mnoštvenu specifičnost građe u stalnom postavu. Poigravanjem s pojavom masovne virtualizacije, karakteristične za industriju zabave potrošačke kulture, autorica je progovorila o otuđenju od tjelesnosti i o drugačijim senzornim očekivanjima potencijalne publike u odnosu na umjetničko stvaralaštvo i njegovu muzejsko-galerijsku prezentaciju (sl. 16).

68 Izložba *Božica Dea Matasić* : *IN-verzija* održana je u MUO od 24. 1. do 2. 4. 2017.

ZAKLJUČAK

U kontekstu Muzeja za umjetnost i obrt problematika skulpture općenito ili njene specifične prezentacije u stalnom postavu neodvojiva je od kompleksne kulturno-povijesne osobitosti fundusa muzeja primijenjene umjetnosti, u kojoj se naziru sve aporije problematike razgraničenja umjetničkih ostvarenja od šireg životnog konteksta. Cilj prikaza jest ukazati na skrivene paradokse koji otvaraju potrebu za indikacijom trajnog pitanja o uključenosti skulpturalnih ostvarenja u sklop šire društvene interakcije i problematiku muzejskog odjeljivanja od nje. Naglašeno je da se povezivanje muzejskog postava i sredine koja ga okružuje, ostvareno u ciklusu *Suvremeni umjetnici u stalnom postavu MUO,* treba sagledati u povijesnoj perspektivi gotovo stogodišnjeg razdoblja i promjena principa prezentacije građe iz Zbirke kiparstva u stalnim postavima MUO. Ciklus *Suvremeni umjetnici u stalnom postavu MUO* izvorno je koncipiran kao muzeološka aktualizacija predmeta iz muzejske zbirke, izvediva u okviru dopuštenih okolnosti u kojima se (još) nije ukazivala prilika posezanja za temeljitim, dugoročnim investicijama u radikalne promjene koncepcije stalnog postava. Funkcionalno, program je zamišljen kao platforma za ostvarenje pomaka, ne samo prema drugačijem tipu publike, nego i prema novim perspektivama viđenja, otvarajući tako mogućnost pluraliteta interpretacija i redefiniranja postojećih standarda povijesno-umjetničke objektivizacije. Do sada zastupljeni autori gotovo su neizostavno svoj simbolički zahvat u strukturu postava formulirali kao kritičku operaciju nad »slabostima« jednostranog, povijesno-umjetničkog[69] principa prezentacije. Također, koncept izmjene privremenih izložbi u stalnoj izložbi omogućuje da se interes s predmeta usmjeri na svaki put drugačije konstruirani kontekst, ambijent i zbivanje,[70] a u dosezima se približava ideji Linde Hutcheon da spoj sadašnjosti i prošlosti ima za cilj ispitivanje, analizu i pokušaj razumijevanja stvaranja kulture kao i njenog smisla.[71] Postavljanjem umjetničkog zadatka u područje

69 Pri spomenu slabosti misli se na »dijagnozu« koju je postavio Ivo Maroević na sljedeći način: »(…) Tako će povijest umjetnosti težiti zanemarivanju zbiljskog identiteta (predmeta), a dijelom i povijesnog, u želji da se bavi stvarnim identitetom koji bi trebao biti blizak onom idejnom ili će težiti eliminirati sve one elemente koji su pridodani umjetničkom djelu i pokušat će se baviti njim samim, a tada je to djelo u trenutku nastanka.(…)« Vidi u: Maroević, Ivo. Uloga muzeologije i njezin doprinos temeljenim znanstvenim disciplinama. // Informatica Museologica : Iz muzejske teorije i prakse 1-4 / Zagreb, 1992., str. 94.

70 Prema Maroeviću upravo su kontekst, ambijent i zbivanje koji proizlaze iz komunikacijske komponente osnova integrativnog interesa muzeologije.

71 Hutcheon, Linda. A poetics of posmodernism: history, theory, fiction. London : Routledge, 1988

istraživanja mogućnosti suodnosa sa zadanom situacijom i implementacijom poetički prepoznatljive autorske pozicije unutar nje, zbiva se vrsta posredovanja koja izgrađuje simbolički sustav referenci na komponente koje egzistiraju upravo u tom nevidljivom prostoru, nastalom provedbom izuzimanja u izvornoj koncepciji Malekovićeva stalnog postava. Aktivirajući refleksivni prostor između pojedinih predmeta i posjetitelja, te muzejskog ambijenta s ukupnošću značenja koja reprezentiraju kao banka memorije i određenih vrijednosti, umjetničke realizacije ostvarene u tom programu omogućuju da se razotkriju uvidi u širinu humanističkog horizonta fenomenologije muzeja primijenjene umjetnosti i aporije koje izazivaju naložene kategorije rigidnog stilskog kanona, ideje kulturne čistoće, originala i autentičnosti. Umjetničke taktike oprostorene izgradnje sustava novih simboličkih referenci ostvarene u tom ciklusu doskaču svim prepoznatim paradoksima spomenutim na početku ovog teksta, kroz izazivanje elitističke koncepcije kulture, ukazivanjem na svrhovitu povezanost umjetnosti i života, instrumentalizacijom iluzorne moći privida u životu kroz raskrinkavanje dominantnih moći tehnologije, politika, ideologija i ekonomije o kojima ovisi život umjetnosti i, po svoj prilici, njena budućnost.

LITERATURA

Beroš, Nada. Javne tajne. Zagreb : Muzej suvremene umjetnosti : Omnimedia, 2006.

Barrett, Jennifer. Museums and the Public Sphere. Chichester, UK: Wiley-Blackwell, 2011

De Certeau, Michel. Invencija svakodnevnice. Zagreb : Naklada MD, 2002.

Coignard, Jérôme. Museum of Decorative Arts, guide. Paris : Les Arts Décoratifs : Adagp, 2006

Dezeuze, Anna. Blurring the Boundaries between Art and Life (in the Museum?). // Tate Papers 8 / Autumn 2007. Dostupno na: https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08

Groys, Boris. Učiniti stvari vidljivima : Strategije suvremene umjetnosti. Zagreb : Muzej suvremene umjetnosti, 2006.

Gašparović, Miroslav. Muortinis : Privremeni radovi u Muzeju! = Temporary Works in the Museum!, katalog izložbe. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2009.

Hagan, Rachel. Baltimore Museum of Art selling works by white men to fund diverse art. // dazeddigital.com, 30th April 2018 https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/39911/1/baltimore-museum-of-art-selling-works-white-men-warhol-kline-to-fund-diverse-art

Halperin, Julia. It is an Unusual and Radical Act: Why the Baltimore Museum Is Selling Blue-Chip Art to Buy Work by Underrepresented Artists. // News Artnet,. Dostupno na: https://news.artnet.com/market/baltimore-museum-deaccession-1274996 [Pristupljeno: 30. 4. 2018.]

Heidegger, Martin. O biti umjetnosti. Zagreb : Mladost, 1959.

Heidegger, Martin. Izvor umjetničkog djela. Zagreb : AGM, 2010.

Heidegger, Martin. Umjetnost i prostor. /Filozofski magazin : internet magazin za filozofiju i društvena pitanja. Dostupno na: https://filozofskim.blogspot.com/2018/10/martin-heidegger-umjetnost-i-prostor.html. Prenosim navod ispod teksta: Heidegger, Martin. Die Kunst und der Raum (1960), in: Martin, Heidegger. Aus der Erfahrung des Denkens, 1910. – 1976. // Gesamtausgabe, Frankfurt a/M. 1983., preveo Mario Kopić

Hutcheon, Linda. A poetics of posmodernism: history, theory, fiction. London : Routledge, 1988

Jones, Claire. Sculptors and Design Reform in France 1848 -1895. // Sculpture and Decorative Arts / Abingdon : Ashgate, 2014

Krauss, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. // October, vol. 8 / 1979, str. 30-44.

Lah, Nataša. Vrijednosni opisi umjetnosti. // Ars Adriatica 6 / Zadar, 2016., str. 253 – 264.

Maleković, Vladimir. Suvremena muzeologija i novi postav zagrebačkog Muzeja za umjetnost i obrt.// Informatica Museologica, Vol. 21, br. 1-2 / Zagreb, 1990., str. 15 – 19.

Markowitz, Sally J. The Distinction between Art and Craft. // The Journal of Aesthetic Education, Vol. 28, No. 1 / University of Illinois Press, 1994, str. 55 -70.

Maroević, Ivo. Uloga muzeologije i njezin doprinos temeljenim znanstvenim disciplinama. // Informatica Museologica : Iz muzejske teorije i prakse (1-4) / Zagreb, 1992., str. 92 – 95.

Munk, Zdenka. Muzej za umjetnost i obrt o devedesetoj obljetnici. // Muzej za umjetnost i obrt Zagreb: katalog izabranih djela 1880. -1970. Zagreb : Muzej za umjetnost i obrt, 1970.

Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb / ur. Vladimir Maleković. Zagreb : Muzej za umjetnost i obrt, 1995.

Muzej za umjetnost i obrt 1880. – 2010., vodič / ur. Anđelka Galić, Miroslav Gašparović. Zagreb : Muzej za umjetnost i obrt, 2010.

Olbrist, Hans Ulrich. Ways of Curating. UK : Penguin Random House, 2014

Skriveno blago Muzeja za umjetnost i obrt, Zagreb : izbor iz fundusa povodom 125. obljetnice MUO, katalog izložbe. Zagreb : Muzej za umjetnost i obrt, 2005.

Tarbuk, Nela. Depo sakralne skulpture. // Informatica Museologica, vol. 21, br. 3-4 / Zagreb, 1990,, str. 32.

Salihu, Astrit. Heidegger ili mišljenje arhitekture kroz bitak. // Filozofska istraživanja 151, god. 38 / Zagreb, 2018., str. 637-650.

Staničić, Stanko; Zdenko Vojnović. Prilog povijesti Muzeja za umjetnost i obrt. // Informatica Museologica, 38 (1-2) / Zagreb, 2007., str. 96 – 103.

Staničić, Stanko; Zdenka Munk. Mjesto i uloga muzeja u hrvatskoj muzeologiji. // Informatica Museologica 32, (1-2) / Zagreb, 2001., str. 31-36.

Vattimo, Gianni. Kraj moderne. Zagreb : Matica hrvatska, 2000.

Vojnović, Zdenko. Muzej za umjetnost i obrt u Zagrebu. // Urbanizam – arhitektura, br. 9-12, god. V / Zagreb, 1951., str. 76 – 78.

IZVORI

Arhiva Muzeja za umjetnost i obrt

Munk, Zdenka. Nacrt plana postava Muzeja za umjetnost i obrt u godini 1960.: nakon pregradnje. Zagreb, 10. travnja 1960., rukopis, Arhiva MUO

Ivan Prtenjak, MUO- Idejni projekt reorganizacije: Opis, 1986. – 87., rukopis, Arhiva MUO

Inventar zbirki Muzeja za umjetnost i obrt

SAŽETAK

U tekstu se ukazuje na konceptualne paradokse uočene u problematici prezentacije skulpture iz Zbirke kiparstva u Stalnom postavu MUO kao muzeju primijenjene umjetnosti, koji otvaraju potrebu za indikacijom trajnog pitanja o uključenosti skulpturalnih ostvarenja u sklop šire društvene interakcije i problematiku muzejskog odijeljivanja od nje. Pored paradoksa pozitivnog vrednovanja djela umjetnosti u odnosu na djela umjetničkog obrta kao i poteškoća striktne diferencijacije tu je i paradoks muzealizacije predmeta svakodnevne ili liturgijske uporabe. Novi status hermetičnog objekta u izolaciji od izvornog konteksta proizvoljno generira upravo estetsku, kontemplativnu vrijednosnu komponentu, a ta promjena bez adekvatne kontekstualizacije pomoćnim muzeološkim sredstvima može generirati i paradoks interpretacije.

Koncepcija aktualnog Stalnog postava iz 1995. godine iznosi ove paradokse kroz klasifikacijska rješenja karakteristična za tipološki model muzeja primijenjene umjetnosti – slijedi tradicionalnu taksonomiju koja uključuje raslojavanje skulpture po kriteriju materijala, uz postavljanje kronološke linije stilskog kanona te grupiranje u zasebne studijske zbirke. Analiza principa prezentacije građe iz Zbirke kiparstva MUO provedena je komparativno na nekoliko primjera muzejskih postava od 1920-ih do aktualnog Stalnog postava. Na toj analitičkoj podlozi razmatraju se doprinosi privremenih devet autorskih izložbi suvremenih umjetnika, koje su od 2009. godine namjenski koncipirane i realizirane u Stalnom postavu u okviru programa Suvremeni umjetnici u Stalnom postavu MUO.

Zaključeno je da su do sada zastupljeni autori gotovo neizostavno svoj simbolički zahvat u strukturu postava formulirali kao kritičku operaciju nad »slabostima« izraženo jednostranog, povijesno-umjetničkog principa prezentacije te da koncepcija ovog programa svojom dijaloškom dinamikom daje jedna od mogućih odgovora na paradoks interpretacije predmeta primijenjenih umjetnosti kroz izazivanje elitističke koncepcije kulture i svih njenih elemenata poput rigidnog stilskog kanona, ideje kulturne čistoće i izvornosti.

Summary

MUSEOLOGICAL PERSPECTIVE IN THE CONTEXT OF 'ART IN SPACE' REGARDING THE PERMANENT EXHIBIT IN THE MUSEUM OF ARTS AND CRAFTS

Jasmina Fučkan
Museum of Arts and Crafts, Zagreb

The article points to conceptual paradoxes noted in the problems of presentation of sculptures from the Sculpture Collection in the Permanent Exhibit of the MUO [Museum of Arts and Crafts] as a museum of applied arts, which raise the issue of inclusion of sculptural work in the framework of broad social interaction and the problems of museums' separation from the latter. In addition to the paradox of positive valorisation of artworks in relation to craftwork, as well as the difficulties regarding strict differentiation, there also arises the paradox of musealisation of objects for everyday use and objects for liturgical use. The new status of hermetic object in isolation from its original context arbitrarily generates an aesthetic, contemplative value component, which change, without adequate contextualisation using museological means, may also generate the paradox of interpretation.

The concept of the current Permanent Exhibit of 1995 presents the above paradoxes through classification solutions characteristic of the typological model of an applied arts museum – it follows the traditional taxonomy that includes stratification of sculpture following the material criterion while setting a chronological line of stylistic canon and grouping into separate study collections. The analysis of the principles of presentation of the materials from the MUO Sculpture Collection was conducted comparatively on several examples of museum exhibits from the 1920s to the current Permanent Exhibit. This analytical base was used to consider the contributions of nine temporary authorial exhibitions of the works of contemporary artists, which have, since 2009, been conceived and realized in the Permanent Exhibit within the framework of the program entitled, Contemporary Artists in the MUO Permanent Exhibit.

The conclusion is that the overwhelming majority of the authors represented thus far have formulated their symbolic intervention in the structure of the exhibit as a critical operation on the "weaknesses" of the prominently one-sided, historical-artistic principle of presentation, as well as that the dialogic concept of this program provides one possible answer to the paradox of interpretation of applied arts objects by way of challenging the elitist concept of culture and all its elements, such as the rigid stylistic canon, the idea of cultural purity, and originality.

Key words: MUO Permanent Exhibit, MUO Sculpture Collection, polychrome wood sculpture, sacral sculpture, contemporary art

UDK: 748:069.5(497.5 Zagreb)

Skulptura u Zbirci stakla Muzeja za umjetnost i obrt

Sandra Kandučar Trojan
Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb

Pregledni rad

Zbirka stakla Muzeja za umjetnost i obrt broji više od 5500 predmeta. Jedan manji ali značajan segment čine i stakleni objekti domaćih i stranih autora nastali u periodu od 50-tih godina 20. st. do danas. Zastupljeni su radovi Antuna Motike, Raoula Goldonija, Ljubice Ratkajec Kočice, Željka Janeša, Dore Kovačević i Antona Vrlića, a od stranih umjetnika tu su djela Věre Liškove, Ane Piksijades i Karija Alakoskija.

Ključne riječi: muzej, staklo, skulptura, Zbirka stakla MUO, Antun Motika, Raoul Goldoni, Ljubica Ratkajec Kočica, Želimir Janeš, Dora Kovačević, Anton Vrlić, Věra Lišková, Ana Piksijades, Kari Alakoski

Cilj ovog rada je prikazati, istaknuti i valorizirati jedan manji, ali važan segment Zbirke stakla Muzeja za umjetnost i obrt. Prije gotovo 140 godina uz Obrtnu školu osnovan je i Muzej za umjetnost i obrt kao zbirka »uzoraka za majstore obrtnike i umjetnike«.

Idejni začetnik i prvi ravnatelj, Izidor Kršnjavi, osnove za ustrojstvo Muzeja nalazi u pokretu *Arts and Crafts*, teorijama Gottfrieda Sempera i u europskim muzejima koji su prikupljali i čuvali predmete umjetničkog obrta.[1] Ideja vodilja bila je unaprjeđenje proizvodnje predmeta svakodnevne upotrebe, kao i očuvanje razine predmeta »čiste« umjetnosti koju je ugrožavao stroj i masovna industrijska proizvodnja. Već u programatskim tekstovima koji su prethodili osnivanju Muzeja Kršnjavi predlaže ustrojstvo prema skupinama predmeta, tj. prema materijalu, te spominje i »*obrtnine svake vrsti od stakla*«.[2]

Predmeti od stakla počeli su se prikupljati već u prvim godinama postojanja Muzeja,[3] da bi danas Zbirka stakla MUO brojala više od 5500

1 Victoria & Albert Museum u Londonu (osnovan 1852. prvo vrijeme imao je naziv Museum of Manufactures), a bečki Österreichisches Museum für angewandte Kunst osnovan je 1863. godine.

2 Obzor, 1879. 6.5. br. (140)

3 Prvi stalni postav otvoren je 20.6.1880. u privatnom stanu na adresi Gajeva ul. 26, no nakon razornog potresa koji je zadesio Zagreb 9.11.1880. predmeti se pohranjuju u sanduke. Novi

predmeta, što je čini najvećom i najznačajnijom zbirkom ove vrste u Hrvatskoj.

Dugogodišnjim sustavnim prikupljanjem Zbirka se razvijala i proširivala s ciljem stvaranja zaokruženih cjelina koje će svojim sadržajem omogućiti cjelovito i zorno ilustriranje razvoja i bogatu povijest staklarske proizvodnje u vremenskom slijedu od 16. do 21. stoljeća.

Staklo kao materijal sveprisutan u našem životu, tvar koja je nastala invencijom čovjeka kako bi si olakšao, poboljšao i oplemenio život, za umjetnika je tajanstvena beskonačna supstanca koja zove na eksperimentalni pristup. Zaljubljenici u staklo dijele strast prema njegovoj sposobnosti mijenjanja boje, teksture i naizgled mase koju nema nijedan drugi medij. Otkrivanje njegovih izražajnih mogućnosti poniranjem u njegovu srž i svojstva, nadilazeći tradicionalnu povezanost materijala s dekorativnim umjetnostima, čini ga jedinstvenim materijalom za skulpturu.

U Zbirci stakla MUO jedan manji ali značajan segment čine i staklene skulpture domaćih i stranih autora nastale u periodu od 50-tih godina 20. st. do danas.

U recentnom stalnom postavu izloženo je, uglavnom zbog pomanjkanja izložbenog prostora, samo nekoliko staklenih objekata, tako da većina djela izlazi na svjetlo dana samo prigodno, povodom izložaba, te je stoga i ovo jedna od prilika da se prezentiraju primjerci koji predstavljaju bogatstvo likovnog govora i tematsku raznolikost skulpture u staklu.

Počeci interesa za staklo kao kiparski materijal kod nas sežu u pedesete godine 20. stoljeća, kada Antun Motika i Raoul Goldoni kroz staklenu materiju započinju istraživati odnose volumena, prostora i svjetla. Oni su svojim idejama potaknuli i razvoj staklarstva u zemlji. Slijede ih mnogi umjetnici, a ovdje će biti riječ o onima čije se skulpture nalaze u fundusu Muzeja za umjetnost i obrt.

Antun Motika[4] svoje likovno obrazovanje započinje na kiparskom odjelu zagrebačke Kraljevske akademije za umjetnost i obrt kod Rudolfa Valdeca, a zatim prelazi na slikarstvo, gdje i diplomira 1926. godine. Nakon Akademije 1929. godine dobiva posao kao profesor crtanja u Mostaru.[5]

Nakon jedanaest godina dobiva premještaj u Zagreb gdje započinje raditi u Školi primijenjene umjetnosti.[6] Različite tehnike i zanati koji su se

postav otvoren je 1882. na adresi Marije Valerije br. 3 (danas Praška) gdje su izloženi i predmeti od stakla.

4 (Pula, 30.12.1902. – Zagreb, 13.02.1992.)

5 Njegova mostarska faza s bijelim prozračnim, svijetlim interijerima i senzualnim aktovima možda je ostala najupečatljivija. U tom periodu boravi dva puta i u Parizu 1930. i 1935. godine, gdje proučava francuske impresioniste, Bonnarda, Cezannea, Matissea.

6 Na ŠPU radio je od 1940. do umirovljenja 1961. godine.

podučavali u školi inspirirali su Motiku i kao profesora i kao umjetnika. U početku je radio na odjelu za keramiku i staklo, te je i sam istraživao te materijale, kupovao stručne knjige i gotovo svaki dan provodio u knjižnici MUO. Umjetničko traganje pratilo ga je cijeli život, a osim u staklu iskušavao se u terakoti, aluminiju i bronci. Nakon keramičkog odjela prešao je na tekstilni, zatim na grafički, i na koncu na foto-odjel gdje je najviše eksperimentirao sa svjetlom.[7]

Ipak, u Motikinom stvaralačkom opusu radovi u staklu zauzimaju jedinstveno mjesto, staklo ga je fasciniralo svojim specifičnim dražima: svjetlošću, bojom, fluidnošću, prozirnošću, sjajem, lakoćom i krhkošću.[8]

Još 30-tih godina[9] 20. st. Motika promišlja o stvaranju figura u staklu, no svoje prve radove[10] realizira tek dvadeset godina kasnije. Možda su ga na to dodatno potaknula i događanja vezana uz izložbu crteža koju je imao u Zagrebu 1952. godine.[11] Te godine ostvaruje i suradnju sa staklarima u staklani Straža u Rogatcu te realizira prve figure od laboratorijskog stakla.[12]

Iste godine sudjeluje i na XXVI. venecijanskom bijenalu.[13] Za vrijeme posjeta Veneciji na otoku Muranu[14] upoznaje majstora puhača Ermanna Nasona[15] čija se obitelj 600 godina bavila izradom stakla. Motika

7 Lumino-kinetički eksperimenti kao npr. *Svjetlosni odrazi.*

8 U intervjuu za film autora i redatelja B. Benažića kaže: »Kad bi zablistalo u boji crvenoj ili akvamarin, ja bih padao u ekstazu.«

9 U intervjuu za film autora i redatelja B. Benažića Motika spominje fascinaciju odsjaja svjetla na epruvetama koje je nosila medicinska sestra Olga.

10 Prve svoje skice pokušao je realizirati u staklani u Rogaškoj Slatini no do suradnje ipak nije došlo.

11 Izložbu *Crteži 1941. – 1951.* u galeriji ULUH-a u Praškoj 4, interpretirao je terminom *arhajski nadrealizam*. Na izložbi su bili predstavljeni uglavnom crteži za keramiku, no kako su bili vrlo efektni, potakli su i razmišljanja da ih realizira i u staklu. Cijela izložba bila je vrlo poticajna i za publiku i za onodobnu kritiku. Zabilježena je u povijesti umjetnosti kao važna prekretnica i povod za teorijske i ideološke rasprave.

12 Prema dokumentima dodijeljena su mu dva majstora staklara, a ime majstora I. Gjurasovića spominje se na popisu predmeta uz izložbu iz 1955. godine koja se održala u MUO.

13 Prvo sudjelovanje na Bijenalu u Veneciji imao je 1942. godine.

14 Otok u Laguni gdje se staklarstvo razvilo još u 13. stoljeću, a svoj vrhunac doživljava u 16. stoljeću. Murano 50-tih godina 20 st. doživljava ponovni procvat radeći s mnogim najznačajnijim europskim likovnim umjetnicima.

15 Ermanno Nason (1928. – 2013.), sin Otella Nasona (1894. – 1966.) i nećak Emilia Nasona (1891. – 1959.) završio je studij slikarstva, ali se iz ljubavi prema staklu školovao za staklopuhača. Radionica puhanog stakla Ermanna Nasona na Muranu bila je odredište velikih umjetnika kao što su Cocteau, Arp, Kokoschka, Max Ernst. Motikine crteže hvalio je i Pablo Picasso koji je kao i Motika bio opčaran tehnikom, a vidio ih je na velikoj izložbi u Baselu 1955. gdje je Motika izložio skulpturu *Mačke.* Nason je posredstvom Motike surađivao i sa staklanom »Kristal« iz Samobora.

je bio impresioniran puhačima stakla i skulpturama koje izvode dahom, te ga je to potaknulo da s velikim zanosom ponovno postane kipar.

Boraveći u Veneciji neko vrijeme razvijao je svoju bliskost sa staklom, pa je prihvatio i poziv na suradnju s umjetnicima okupljenim u *Centro studio pittori dell Arte vetro Murano*.[16] Prema njegovim nacrtima izvedeno je nekoliko staklenih figura, dok je niz nacrta pohranjeno u tamošnjem muzeju.

Crtež je Motikino umjetničko polazište, i ne samo u početnoj mladenačkoj fazi[17] već je cijeli njegov slikarski opus prožet crtežima. Rad sa staklom počinje od crteža koje detaljno studira, izrađuje ih na desetke i stotine dok ne nađe konačni oblik.[18] Privlačio ga je taj tajanstveni materijal koji je prozračan, a opet u samom nastajanju čvrst i krhak. Otkrio je da crteži moraju izgledati kao da su puni zraka kako bi postigao dobre skulpture. Trebalo je poznavati i sam materijal, otkriti što više njegovih svojstava, a onda raditi po volji duše, intervenirati brzo, u trenu nastajanja, bez dodatnih popravaka.

U Muzeju za umjetnost i obrt 1955. godine Motika se predstavio na izložbi *Crteži, staklo*, *keramika*,[19] do tada je publika Motiku poznavala samo kao slikara ili keramičara. Tamo je izložio pedesetak crteža figura i aktova, zbirku crteža pod nazivom *Muzičke impresije*[20] kao i tri staklene plastike,[21] nastale nekoliko godina ranije u Rogatcu, te njihove predloške.

Ta tri predmeta, *Lav,*[22] *Strijelac*[23] i *Boca,* izvedena od bezbojnog stakla možda nisu bila posve obrtnički uvjerljiva, ali su zasigurno vrijedni dokumenti želje i rječiti svjedoci podatnosti staklene mase, njene prikladnosti za najraznovrsnije oblikovanje.

16 Centar je 1953. godine osnovao Egidio Costantini namjeravajući pod tim imenom proizvoditi staklene predmete u suradnji sa slikarima. Centar je promijenio ime u *Fucina degli Angeli*, na prijedlog Jeana Cocteaua, a Jean Arp je dizajnirao simbol same Fucine. Radionica nastavlja povezivati proizvođače stakala i umjetnike pod vodstvom Adriana Berengo.

17 Već kao dječak radi stripove i ilustrira Put na mjesec (1917. – 1918.) i Crvenu bradu (1917. – 1919.)

18 U intervjuu za film autora i redatelja B. Benažića kaže: »Obradim motiv koji je nastao iz prirode, iz ploda. U crtežu je već definirana forma koju predočujem. Taj konačni oblik mora biti izrađen u jednom dahu, da se ne vrti i dodiruje previše, da se ne retuširа. Mala neurednost može načiniti štetu. Staklo može puknuti«.

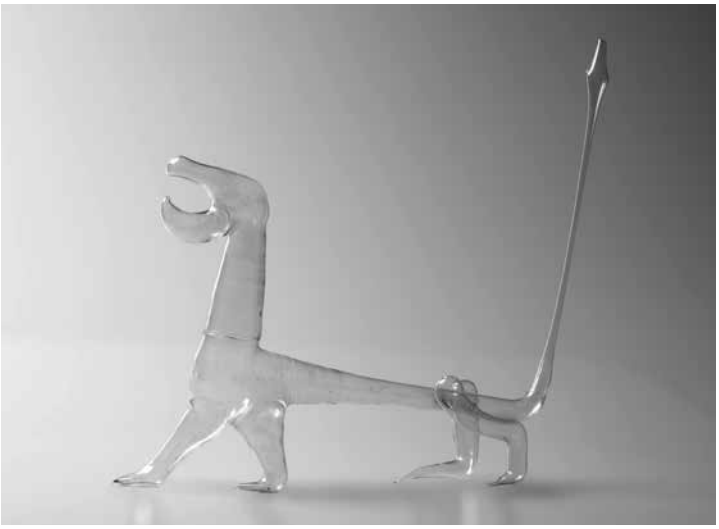
19 Izložba se realizirala u prostorijama na drugom katu.

20 Svoj doživljaj glazbe predočuje preko pokrenutih linija na bijeloj površini stvarajući vizualnu poeziju. Neke linije su meke i melodične, a druge oštre i uglate, ritmizirane tonovima.

21 Na izložbi je izložena i jedna keramička figura.

22 MUO 10426

23 Autorici teksta za sada nije poznata sudbina skulpture. Vidljiva je na fotografiji koja dokumentira izložbu. Strijelac je izveden kao paučinasto tanko prozračno tkivo u akrobatskoj pozi i elegantnoj kretnji s fino proporcioniranim udovima, strijelom i lukom.



1. Antun Motika: *Lav*, bezbojno laboratorijsko staklo, puhanje, Rogatec, 1953. (foto: V. Benović, MUO)

Antun Motika: Lion*, transparent laboratory glass, blown, Rogatec, 1953 (photo: V. Benović, MUO)*

Voluminozni *Lav* (sl. 1), zbijen u modelaciji i naivno nespretan u stavu, monumentalan je u svojoj smirenosti, te vrlo blizak ranijim tvorevinama umjetničke staklarske produkcije kao jedna robusna groteska. On je zacijelo najvrjedniji jer se mentalitet njegova lika najdublje povezuje s Motikinim opusom.[24]

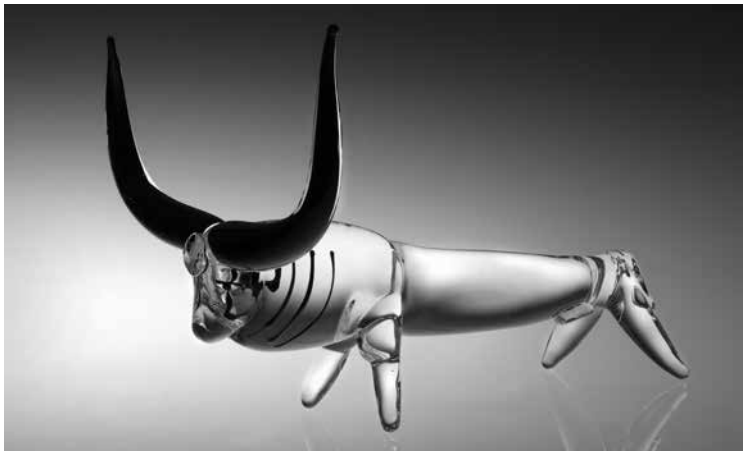
Dvije godine kasnije, 1957., Motika ponovno izlaže u Muzeju za umjetnost i obrt. Izložba[25] nosi naslov: *Antun Motika: Slike, metal i staklo*, a održala se u dvije izložbene prostorije na I. katu.[26] Deplijan koji je pratio izložbu nabraja 26 radova, od toga 21 ulje na platnu, 3 metalna i 2 staklena predmeta. To su dvije skulpture, nazvane *Bik br. I* i *Bik br. II,*[27] nastale 1954. godine u Muranu u staklani Ermanna Nasona (sl. 2).

24 U svom osvrtu na izložbu koja je dokumentirana popisom izloženih djela autorica izložbe, kustosica i voditeljica zbirke stakla MUO Đurđica Comisso (vodi zbirku stakla od 1953. – 1990.) piše da se Motika svojim radovima te vrste već tada afirmirao u inozemstvu, te da upravo izlaže svoje radove na velikoj međunarodnoj izložbi u Baselu u Švicarskoj kao jedini umjetnik iz zemlje. Isto tako spominje da se Motika teško rastajao od svojih djela, no ipak znamo da se njegova stakla nalaze po cijelom svijetu i u privatnim zbirkama. Tako je poznat podatak da je njegovog crvenog mačka kupio talijanski ambasador.

25 Autorica izložbe Đ. Comisso.

26 Likovni postav izložbe potpisao je Mladen Pejaković (dokumentacija MUO).

27 Predmetima u deplijanu nisu navedene dimenzije te ih se stoga ne može precizno identificirati, no jedan od ta dva bika nalazi se u Zbirci stakla MUO 10340, a isti predmet nalazi se i na zadnjoj stranici deplijana iz 1957. bez naziva.



2. Antun Motika: *Bik*, bezbojno i obojeno staklo, puhanje, Murano, 1956. (foto: V. Benović, MUO)

Antun Motika: Bull*, transparent and tinted glass, blown, Murano, 1956 (photo: V. Benović, MUO)*

Motika cijelo desetljeće surađuje s majstorima iz Murana. Radi brojne antropomorfne i životinjske forme u staklu, kojima se korijeni mogu naslutiti u njegovim crtežima. Važnu ulogu uz svjetlo ima i boja; transparentnost stakla naglašavana bojom postaje novi medij za Motiku. U ovoj fazi, koristeći svjetlo i boju koje komponira u svoje igre, Motika stvara čudesne oblike ili faunu. Slikar imaginacijom maštovito dograđuje oblike svojih vizualno-plastičnih struktura.

Početkom 60-tih Motika radi na staklenim skulpturama u kojima ujedinjuje vještinu modeliranja volumena i opsesiju »čistog« svjetla, njegova loma i obojenih detalja. Tako se na zimu 1962. godine održala treća izložba u MUO pod nazivom *Antun Motika: Staklo*.

Postav izložbe[28] popratio je Katalog s predgovorom i 23 kataloške jedinice autorice Đ. Comisso.[29] Izložene su staklene skulpture životinja od bezbojnog i obojenog kristalnog stakla i pokoja vaza, ali više po nazivu nego forma i upotrebni predmet za izlaganje bilja.[30]

Staklene skulpture definitivno su Motikin ponajveći stvaralački trijumf. Motika stilizira životinje, istovremeno radi skice[31] koje mogu

28 Postav potpisuje Mirko Benažić.

29 Arhiva MUO

30 1967. godine održala se izložba pod nazivom *Antun Motika* u Beogradu u Salonu Muzeja savremene umetnosti gdje je izložio oko 30-tak staklenih objekata.

31 Njegove zalihe crteža predstavljaju pravo bogatstvo. Motika ih je gomilao začuđujućim ritmom i količinom, te danas predstavljaju izuzetnu vrijednost ostavštine koju je ostavio gradu Puli i cijeloj zemlji.

3. *Vaza*, bezbojno i obojeno staklo, puhanje, Murano, 1961. (foto: V. Benović, MUO)
Vase*, transparent and tinted glass, blown, Murano, 1961 (photo: V. Benović, MUO)*

biti same sebi svrha i više su stilska igra na papiru nego predložak za izvedbu. Iz tog perioda neke predmete autor je i signirao. Tako se u Zbirci stakla MUO nalazi predmet pod nazivom *Vaza* sa signaturom MA61[32](sl. 3), nastala u Muranu, te pladanj[33] iz 1962. godine izrađen od bezbojnog stakla sa smeđim spiralnim ukrasima.

Motika je izlagao na svim važnijim skupnim strukovnim i tematskim izložbama koje su se priređivale unutar hrvatskog (jugoslavenskog) kulturnog prostora i u inozemstvu,[34] no od 1982. godine povlači se u osobni svijet, rjeđe slika, a sve više eksperimentira, crta, radi na imaginarnim projektima i smanjuje izlagačku aktivnosti. Umire u Zagrebu u 90-toj godini.

32 MUO 12168

33 MUO 12169

34 Beč, Budimpešta, Basel, Düsseldorf, Pariz, Venecija, SSSR, Bliski istok. Samostalno izlaže 1953., 1955., 1957., 1962., 1963., 1968., 1974. – 1975. (retrospektiva), 1985., 1987., 1991., 2002. Retrospektiva u Klovićevim dvorima autora Darka Glavana.

4. *Lubanja (IX)?*, bezbojno i obojeno staklo, Murano, Alfredo Barbini, 1965/66. (foto: S. Budek, MUO)

Skull (IX)?*, transparent and tinted glass, Murano, Alfredo Barbini, 1965/66 (photo: S. Budek, MUO)*

Raoul Goldoni,[35] kipar, slikar i dizajner. Završio je gimnaziju u Splitu, a slikarstvo diplomirao na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu kod prof. Marina Tartaglie 1942. godine. Studij nastavlja u Rimu, a 1944. godine odlazi u partizane gdje radi u likovnoj propagandi i tisku. Poslije rata svoju likovnu djelatnost razvija na području slikarstva, grafike, likovne opreme i uređenja interijera.

Od 1956. godine počinje obrađivati prve predmete od stakla, brusi i gravira gotove forme, a od 1958. godine sustavno se bavi staklom. Izrađuje nacrte za predmete serijske proizvodnje koji se realiziraju u staklani »Boris Kidrič« u Rogaškoj Slatini i »Kristal« u Samoboru.[36] Od 1960. godine radi i kao nastavnik oblikovanja i obrade stakla u Steklarskoj šoli u Rogaškoj Slatini, a od 1967. voditelj je odjela za dizajn u tvornici stakla »Boris Kidrič«, istodobno je od 1963. i profesor na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu.

Prve skulpture u staklu Goldoni realizira početkom šezdesetih godina u Muranu[37] u radionici Alfreda Barbinija.[38] Stvara zaobljene organske oblike

35 (1919. – 1983.)

36 Od 1963. do 1965. godine u Tvornici stakla »Kristal« iz Samobora radi kao vanjski suradnik i stručni savjetnik.

37 Rad muranskih staklara upoznaje prilikom posjete Venecijanskom bienalu 1957. godine.

38 U radionici Vetreria Alfredo Barbini, gdje surađuje od 1962. godine 1971. stječe dragocjena iskustva u radu sa staklenom materijom.

5. *Disk*, opalizirano staklo, Murano, Livio Seguso, 1972. (foto: S. Budek, MUO)
Disc*, opalized glass, Murano, Livio Seguso, 1972 (photo: S. Budek, MUO)*

i figurativne kompozicije s aluzijama na kristalizirane ljudske i životinjske lubanje (sl. 4). Svoje staklo-skulpture ne razvija samo u vanjskoj formi, nego svjesno intervenira u unutrašnjost mase, volumen prožima svjetlošću, usmjerava pogled kroz staklene slojeve te skulpture povezuje s prostorom.

U Muranu proučava i problematiku upotrebnog stakla, tako u tvornici Venini realizira upotrebne predmete koje predstavlja na svojoj prvoj izložbi dizajna i skulptura *Oblici u staklu* održanoj 1967. godine u Muzeju za umjetnost i obrt.[39]

Na izložbi su bili predstavljeni upotrebni predmeti poput čaša, zdjela i pladnjeva izvedeni u Steklarni »Boris Kidrič« iz Rogaške Slatine, te pladnjevi i lubanje izrađeni u suradnji s Alfredom Barbinijem u Muranu.[40] Godine 1968. Goldoni sudjeluje na međunarodnoj izložbi *Form und Qualität* u Münchenu gdje dobiva Zlatnu medalju bavarske vlade za skulpturu u staklu.

S novim poticajima upušta se i u likovnu sintezu, te u suradnji s arhitektima kreće u uređenja interijera objekata javne i društvene namjene u kojima staklo koristi kao dekorativni materijal.[41] Nakon toga slijedi

39 Izložbu je popratio i katalog koji je priredila kustosica i voditeljica Zbirke stakla MUO Đurđica Comisso, a za postav izložbe bio je zadužen Edo Kovačević.

40 Katalog izložbe MUO

41 Projekt Zgrade društveno-političkih organizacija u Zagrebu, hotel Libertas u Dubrovniku, nešto kasnije i u zgradi Vodoprivrede u Zagrebu i pročelje galerije »Gradec« na Gornjem gradu u Zagrebu.

razdoblje u kojem je izveo niz skulptura u staklarskim radionicama kod Livia Segusa[42] u Muranu, u Miamiu[43] i Littletonu.

Sedamdesetih godina 20. st. u Muzeju za umjetnost i obrt održale su se i promotivno-prodajne izložbe proizvoda od šupljeg stakla iz Rogaške Slatine.[44] R. Goldoni u suradnji sa staklanom u Rogaškoj Slatini dizajnira cijeli niz proizvoda.[45] Bio je to niz projekata za serijsku proizvodnju stakla namijenjenog svakodnevnoj upotrebi u kućanstvima i ugostiteljstvu. Proizvodile su se male ekskluzivne serije ili realizirali projekti u većem broju primjeraka. Izrađivalo se šuplje staklo od bezbojne ili obojene mase, te olovno kristalno staklo i rasvjetna tijela. Svi ti proizvodi vrlo su se uspješno prezentirali na izložbama i sajmovima u zemlji i inozemstvu, a dobivali su i niz nagrada i priznanja za dizajn i kvalitetu.

Goldoni je cijelo desetljeće posvetio oblikovanju stakla stvarajući bogati svijet oblika. Nove skulpture (ne isključivo od stakla) pokazao je u Muzeju za umjetnost i obrt na izložbi koja se 1980. godine održala pod nazivom *Skulptura 1972. – 1980*.[46]

Sedamdesetih godina nastale su skulpture koje se sada nalaze u Zbirci stakla MUO: *Jezgra*[47] 1971. u izvedbi Alfreda Barbinija, *Disk*[48] iz 1972. i *Sklop I*[49] iz 1977. godine u izvedbi Livia Segusa.

Svoj odnos prema materiji stakla objašnjavao je na uglednim seminarima i simpozijima prenoseći svoja iskustva, razmišljanja o umjetnosti, edukaciji (likovnom odgoju) i tradiciji vezana uz specifičnost staklarskog oblikovanja. Isticao je poznavanje materijala, tradicije oblikovanja i zanatstva kao preduvjete za stvaranje umjetničkog djela. U umjetničkom radu nezaobilaznom je smatrao odgovornost, kao i vjeru u sposobnost da se autentičnim izrazom iskaže kreativnost.

Otkrivanje prozračnosti, sjaja i neukrotivosti stakla preobrazili su slikara Goldonija u kipara koji je eksperimentirao te stekao zavidan položaj među »pionirima« likovnog umijeća u staklu u svjetskim razmjerima.

---

42 1972./3. godine

43 1973. g. izlaže na međunarodnoj izložbi *International Glass Sculpture* u Lowe Art Museumu.

44 Izložbe su održavane uvijek u prosincu. 1974. godine pod nazivom *Staklo-Rogaška ´74*., zatim 1975. godine *Staklo-Rogaška ´75.,* i 1979. godine *Staklo-Rogaška ´79*.

45 Deplijan izložbe *Staklo – Rogaška ´74* za domaćinstvo, ugostiteljstvo i poklon, dizajn Raoul Goldoni.

46 Sedamdesetih godina oblikuje forme i u bronci, te ih izlaže zajedno sa staklom na toj izložbi.

47 MUO 15268. Prema katalogu izložbe vidljivo je da ta skulptura nije bila izložena u MUO na spomenutoj izložbi, ali je zato izlagana na izložbi u Galeriji Forum 1972. godine i na izložbi *Otkupi umjetnina* 1973. godine.

48 MUO 15614.Također nije bio izložen u MUO 1980. godine, no bio je na izložbi 1974. u Galeriji Forum.

49 MUO 17409

Međunarodnu afirmaciju stekao je i potvrdio brojnim skupnim i samostalnim izložbama, te sudjelovanjem na simpozijima gdje je iznosio svoja znanja i iskustva o tehnici, estetici i specifičnostima staklarskog oblikovanja. Stoga ne treba čuditi što mu je posthumno[50] priređena izložba *Raoul Goldoni: staklo, bronca, crteži* koja je bila održana u Zagrebu,[51] Luzernu, Beču i Essenu.

Ljubica Ratkajec Kočica,[52] keramičarka, dizajnerica stakla. Završila je 1956. godine Školu primijenjene umjetnosti u Zagrebu, odsjek keramike u klasi prof. Stelle Skopal i prof. Blanke Dužanec od kojih je usvojila osnove modeliranja, oblikovanja i tehnologije keramike i porculana. Nakon škole odlazi na stipendiju u Tvornicu porculana »BK« u Titov Veles (Makedonija), gdje usavršava rad u keramici i staklu. Od 1958. godine radi u Steklarni »Boris Kidrič« u Rogaškoj Slatini kao industrijski dizajner[53] za staklo stvarajući uporabne i dekorativne predmete. U vlastitom ateljeu bavila se oslikavanjem stakla, izradom nakita, ukrasnih i uporabnih predmeta od stakla i keramike, te je status likovnog umjetnika primijenjene umjetnosti dobila 1969. godine i od tada radi samostalno na području oblikovanja stakla i keramike. Od 1963. sudjeluje na raznim samostalnim i skupnim izložbama[54] u Hrvatskoj i Sloveniji, kao i u inozemstvu, gdje izlaže većinu stakla i keramike.

Njezine radove odlikuje moderno oblikovanje, raznovrsne forme i kompozicije. Svoje zamisli i djela provodila je u suradnji s tvornicama »Steklo« u Slovenskoj Bistrici, »Kristal« u Samoboru kod Zagreba, tvornici stakla u Paraćinu (Srbija), te »Boris Kidrič« u Rogaškoj Slatini. Član je Društva dizajnera Hrvatske, ULUPUH-a i Društva oblikovalcev Slovenije.[55] Sudjelovala je na mnogobrojnim izložbama u zemlji i inozemstvu za koje je primila i mnoge nagrade. Prvu samostalnu izložbu imala je 1972. godine u Rogaškoj Slatini, dok se zagrebačkoj[56] publici predstavila 1988. godine velikom izložbom u Muzeju za umjetnost i obrt.[57] Izložba *Ljubica Ratkajec Kočica: Staklo 1963.—1988*. predstavila ju je sa više od stotinu staklenih djela nastalih u periodu od dva desetljeća.

50 Umro je u Zagrebu 1983. godine.

51 Na naslovnici kataloga prikazana je skulptura iz 1977. godine *Sklop I*.

52 Rođena 1935. godine u Zagrebu.

53 Od 1958. do 1969. godine radila je kao industrijski dizajner u staklani u Rogaškoj Slatini.

54 Sudjeluje na izložbama *Oblikovanje* 1963. i *Bio 1* 1964. godine.

55 1978. godine

56 Autorica je u Zagrebu imala cijeli niz kolektivnih izložbi: 1963., 1966., 1968., 1970., 1971., 1972., 1979., 1980., 1983., 1985.

57 Katalog izložbe *Ljubica Ratkajec Kočica 1963. – 1988*., MUO, Zagreb, 1988.

6. *Rotacija*, bezbojno i obojeno staklo, Rogaška Slatina, 1986. (foto: V. Benović, MUO)
Rotation*, transparent and tinted glass, Rogaška Slatina, 1986 (photo: V. Benović, MUO)*

Riječ je o upotrebnim predmetima kao što su doze ili zdjele i staklenim objektima koji su jednostavni u svojoj formi, a opet vrlo zahtjevni u realizaciji (sl. 6). Dekorativne vaze od bezbojnog stakla s detaljima u drugoj boji privukle su i pažnju znalaca u inozemstvu. Njezine radove otkupio je i svjetski poznati Museum of Glass u Corningu.[58] To su dvije staklene vaze otkupljene u dva navrata,[59] što svakako potvrđuje da je staklo zauzelo vrlo važnu i uspješnu poziciju u autoričinom stvaralaštvu za koje je dobivala i nagrade.[60] Danas Ljubica Ratkajec Kočica živi i radi u Sloveniji.

Želimir Janeš,[61] kipar[62] i jedan od najznačajnijih hrvatskih medaljera, bio je nazvan velikim majstorom maloga. Završio je Obrtnu školu u Zagrebu, a na Akademiji likovnih umjetnosti 1941. godine diplomirao kiparstvo kod F. Kršinića. Usavršavao se kod I. Kerdića od 1938. do 1939. (medaljerstvo), polazio specijalke kod I. Meštrovića i A. Augustinčića, te surađivao u Kršinićevoj Majstorskoj radionici. Kao pedagog radio je

58 Muzej je osnovan 1951. godine u Corningu, New York, SAD, danas ima zbirku s više od 50.000 predmeta.

59 Jedna vaza nastala je 1976., a druga 1981. godine.

60 Nagrade: Priznanje na Zagrebačkom salonu 1966., 1975. Zlatna medalja u Münchenu, 1983. Otkupna nagrada u Corningu.

61 Sisak, 12. XII. 1916. – Zagreb, 22. 1. 1996.

62 Branko Fučić. Spomenica o preminulim akademicima, Želimir Janeš : 1916. – 1996. Dostupno na: (http://dizbi.hazu.hr/object/view/jm1VcaGaOA)

od 1956. godine, najprije u Školi primijenjene umjetnosti[63] a zatim od 1961. godine do umirovljenja kao predavač na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti. Svoj entuzijazam i ljubav prema pedagoškom radu pretočio je i u osnivanje Likovne kolonije Lug u Samoboru[64] koja je okupljala studente i pružala mogućnost stvaranja u tehnikama koje nisu bile dostupne na Akademiji.[65] Nakon završetka kolonije priređivana je i izložba radova u samoborskom muzeju.[66]

Janeš je i nakon umirovljenja 1987. godine podučavao u svojem atelijeru.

Za svoj plodni kiparski, medaljerski i pedagoški rad[67] primio je mnoga priznanja i nagrade. Najznačajnija je iz 1989. godine nagrada »Vladimir Nazor« za životno djelo, te stjecanje prava redovnog člana HAZU 1991. godine.

Od ranih godina,[68] nadahnut oblicima iz prirode,[69] posvetio se maloj formi i sitnoj plastici koju je inovirao dodajući joj svojstvo opipa.

Janeš u medaljerskom radu inzistira na kiparskom eksperimentu, taktilnosti i suvremenoj formi, ukida granicu između skulpture i medalje. Medalju počinje oblikovati kao samostojeću skulpturu. Izražava se u različitim formama od reljefa, preko nakita do radova većih dimenzija, javnih spomenika, slobodno oblikovanih skulptura u formi »stajačice«, pa sve do *taktila*,[70] formi namijenjenih držanju na dlanu i opipu, kojima se ističe osjet strukture i volumena.[71] Isto tako bio je vrstan portretist, što je u medaljerskom opusu posebice izraženo. Njegove plakete i medalje, »taktilni volumeni«, »stajačice«, »pokaznice« i skulpturalne spomenice dodjeljivane su kao nagrade[72] ili posvete.[73] Oblikovao je uzorke za

63 Rad u ŠPU zasigurno mu je dao poticaj za rad u raznim materijalima, kao i kolega Antun Motika.

64 U suradnji s Franom Parom i Franjom Kordićem, te Centrom za odgoj i obrazovanje Lug.

65 Kolonija se održavala 4 godine (1983. – 1986.)

66 *Pogled u zjenicu vulkana*, Samoborski muzej, 2016.

67 Snažno je utjecao na mlađu generaciju hrvatskih medaljera (Zdravko Brkić, Damir Mataušić, Željko Zima).

68 Samostalno je izlagao sitnu plastiku od 1953. godine

69 Branko Fučić piše svoja sjećanja iz atelijera majstora Janeša koji je bio ispunjen suhim plodovima. Dostupno na: http://dizbi.hazu.hr/object/view/km6Jc3D3vm

70 Vrga, Boris. Medalje, spomenici i kiparski crteži Želimira Janeša. // Riječi, 4/2016. / Sisak, 4.

71 Surađuje s Udrugom slijepih i slabovidnih osoba u Tiflološkom muzeju te stvara apstraktne organske asocijativne oblike pogodne za likovno-pedagoški rad s hendikepiranim osobama, osobito za proširenje njihovih spoznajnih mogućnosti i doživljaja okoline osjetom.

72 Nagrada SLUJ, 1963.; Korablja Marka Marulića, 1970.; Nagrada »Juraj Križanić«, 1981.; Večernjakova ruža, 1995.

73 Posveta Lj. Karamanu, 1967.; Skitnje Matka Peića, 1969.; Milka Trnina – hrvatski slavuj, 1971.; Slavonska šuma, 1974.; Vrata hrvatske pismenosti, 1988.

srebrnjake i zlatnike.[74] Bio je sklon eksperimentiranju u različitim materijalima, istražujući i razvijajući istančani osjećaj za materijale:[75] od bronce, zlata i srebra, kamena, drva, stakla sve do sedefa. Izlagao je na mnogim domaćim i međunarodnim izložbama, suutemeljitelj je kiparske kolonije *Forma prima* u Krapini 1973. godine te Memorijala Ive Kerdića 1980. Ostvario je više od dvadeset samostalnih izložbi, a 1997. godine posmrtno mu je priređena izložba u Zagrebu.

U Muzeju za umjetnost i obrt sudjelovao je na dvije izložbe, 1969. godine u sklopu izložbe *Suvremena medalja u Hrvatskoj* i 1972. godine na izložbi *Štoviček – Janeš*[76]u organizaciji Hrvatskog numizmatičkog društva, čiji je bio počasni član.

U suradnji s akademikom Josipom Bratulićem, a prema ideji književnika Zvane Črnje, Želimir Janeš je između 1977. i 1983. godine izveo *Aleju glagoljaša*. Riječ je o stazi dužine 7 km između gradića Roča i Huma u Istri uz koju je postavljeno 11 kamenih obilježja,[77] koja kiparski interpretiraju oblike glagoljičkoga znakovlja i istaknute osobe istarske i hrvatske povijesti. *Aleja* je jedan od likovno najpromišljenijih parkova skulpture u nas, kako zbog svoje kreativnosti i bogatstva asocijacija, tako i zbog značenja za povijest i umjetničku baštinu Istre i cijele Hrvatske. U čast najstarijem slavenskom pismu Janeš je u različitim materijalima izradio skulpture, glagoljska slova, ideograme, koji su imali sadržaj, *poruku, ali i arhitekturu forme, volumena*.[78] Glagoljicu je smatrao čistom kiparskom formom, znakovnom apstrakcijom: *Znakovi se ne čitaju, oni se gledaju i tumače (...)*.[79]

Jedna takva skulptura, simbol od bezbojnog kristalnog stakla, nalazi se u zbirci stakla MUO. Riječ je o objektu od punog stakla u obliku savinutog cilindra postavljenog na drvenu četvrtastu bazu (sl. 7). Simbol je to koji predstavlja glagoljično slovo *K,* tj. *Kako*, a nastao je 1985. godine u

74 (Jubilej Filozofskog fakulteta, 1969.; N. Tavelić, 1970.; Sisak – 22. lipanj, 1980.; J. J. Strossmayer, 1984.).

75 Smatrao je da nema građe koja se ne može preoblikovati u kiparsku formu. Pritom je birao one materijale koji će na što uspješniji način prezentirati njegove stvaralačke ideje. Boris Vrga: Medalje, spomenici i kiparski crteži Želimira Janeša. Preuzeto s: http://www.maticahrvatskasisak.hr/pageflip_rijeci_2016_1/Rijeci_2016_studeni_6_digital.pdf

76 Dokumentacija MUO

77 Započinju sa *Stupom Čakavskog sabora*, zatim slijedi *Stol Ćirila i Metoda*, *Katedra Klimenta Ohridskog*, *Vidikovac Grgura Ninskog*, *Zid hrvatskih protestanata i heretika*, *Uspon Istarskog razvoda*, *Odmorište žakna Jurja*, *Stup otpora*, te 12 brončanih plaketa (*Humski kalendarij* na vratima Huma).

78 Vrga, Boris: Medalje, spomenici i kiparski crteži Želimira Janeša. // Riječi, , 4/2016. / Sisak, 4.

79 Kazao je kipar Želimir Janeš govoreći o glagoljici. Dostupno na: http://www.maticahrvatskasisak.hr/pageflip_rijeci_2013_1/files/assets/downloads/page0212.pdf

7. *Kako*, bezbojno staklo, Samobor, 1985. (foto: Srećko Budek, MUO)
Kako*, transparent glass, Samobor, 1985 (photo: Srećko Budek)*

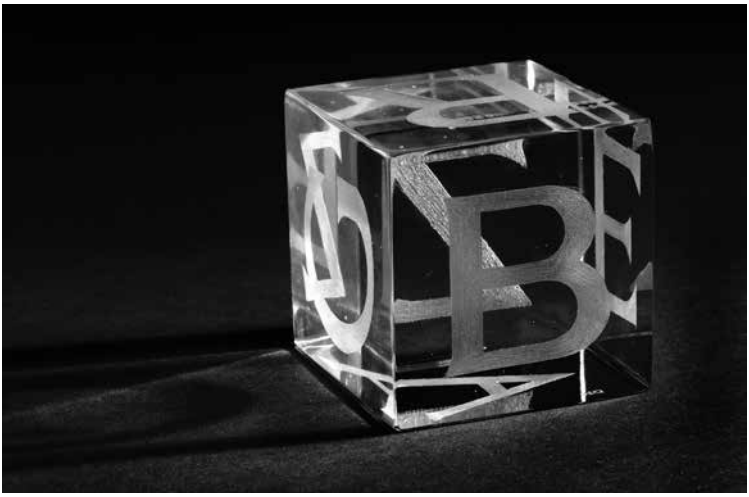
tvornici stakla »Kristal« u Samoboru. Sada se nalazi u stalnom postavu Muzeja za umjetnost i obrt.

Dora Kovačević, [80] grafičarka i kiparica. Godine 1974. diplomirala je grafiku kod prof. Kinerta na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, gdje je danas i sama redovna profesorica.

Studij kiparstva završila je na École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs u Parizu 1977. godine. Tamo je imala i prvu samostalnu izložbu. Nastavljajući tradiciju hrvatskoga kiparstva, poglavito u drvu, oblikuje mobile, izrađuje skulpture i reljefe, a za svoja skulptorska djela istražuje različite materijale kao što su beton, kovine, papir ili platno.[81] Sudjelovala je na mnogim međunarodnim kiparskim simpozijima, dobit-

80 Rođena u Dubrovniku 1951. godine.

81 2018. u grafici i tapiseriji predstavila se izložbom *Baština* u Gradskom muzeju Vukovar, u galeriji Oranžerija.



8. *ZAGREB -kristalna kocka vedrine*, bezbojno staklo, Samobor, 1993. (foto: S. Budek, MUO)
ZAGREB – a Crystal Cube of Serenity*, transparent glass, Samobor, 1993 (photo: S. Budek, MUO)*

nica je mnogih nagrada i priznanja,[82] a njezine skulpture izložene su i u javnim prostorima i gradskim parkovima.[83] U stalnom postavu Muzeja za umjetnost i obrt, otvorenom 1995. godine, na III. katu predstavljena je studijska Zbirka stakla. U periodu od 1995. do 2005. godine tu je bila izložena *Kristalna kocka vedrine* (sl. 8). Riječ je o kocki koja je izvedena od bezbojnog, kristalnog stakla.[84] Na svakoj od šest stranica kocke ugravirano je rimskom kapitalom po jedno slovo, što zajedno čini riječ *Zagreb*. *Kristalna kocka vedrine* nastala je 1993. godine kao natječajni rad za simbol Zagreba. Možda jednostavan geometrijski oblik kod promatrača ne izaziva očekivani dojam za objekt koji bi trebao predstavljati simbol glavnoga grada, no to je samo površna analiza, jer je i sama poruka naziva[85]

82 Nagrada na Salonu mladih 1977. i 1986., nagrada na prijedlog Zagrebačkog salona 1987., nagrada na Biennalu male plastike u Murskoj Soboti 1979., nagrada za suvenir Grada Zagreba 2003. godine povodom 900-te obljetnice grada, nagrada na 1. biennalu crteža 1996., nagrada na Likovnom natječaju na temu *Muka i uskrsnuće Kristovo* na Pasionskoj baštini 2002. godine.

83 Skulptura *Tok* u Aleji skulptura na Prisavlju, skulptura *Zid* iz 1985. godine nastala u okviru Kolonije likovnih umjetnika Željezare Sisak.

84 Predmet je bio izložen 2016. godine na izložbi *Glas – Handwerk und Kunst* u Glasmuseum Bärnbach, Stölzle Glas-Center u Bärnbachu, Austrija.

85 Na jednoj umjetničkoj večeri održanoj 1930. godine u hotelu Central u Sarajevu, pjesnik Tin Ujević obraćajući se publici rekao je kako bi potomcima htio ostaviti – »vedrinu, kristalnu kocku vedrine«.

višeznačna i možemo ju povezati s interpretacijom riječi pjesnika Tina Ujevića, a tada zasigurno potiče na dublje promišljanje. Dora Kovačević izradila je i nagradni rad *Zvonimir Wyroubal*[86] za 11. konferenciju studija konzervacije i restauracije koja se održala 2014. godine. Uz rad sa studentima na Akademiji autorica se, uz kiparstvo, kontinuirano bavi crtežom i grafikom, a njena djela nalaze se u mnogim zbirkama.

Objekt *Staklarij* slikara Antona Vrlića[87] jedan je od posljednjih otkupa za Zbirku stakla MUO. Potaknut ljubavlju prema lijepom, te umjetničkom stvaranju, Vrlić najprije studira povijest umjetnosti i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu,[88] a paralelno se odlučuje i za studij slikarstva na Akademiji likovnih umjetnosti, gdje 1982. godine diplomira slikarstvo u klasi prof. Raoula Goldonija.

Kontinuirano se bavi slikarstvom, povremeno i grafikom, a sklonost eksperimentima dovodi ga i do istraživanja medija stakla, koje se intenzivira u posljednja dva desetljeća. Staklom se bavi i kroz pedagoški rad, jer je od 2002. godine vanjski suradnik ALU u Zagrebu na izbornom kolegiju Tehnike i umjetnost stakla, a od 2007. godine na Akademiji primijenjene umjetnosti u Rijeci predaje kolegije Slikarstvo i Staklo.[89]

Vrlić staklo doživljava kao medij koji omogućava širinu u oblikovanju i izražavanju, ono mu se podaje poput plohe slikarskog platna, a opet izlazi u prostor i poziva na ispitivanje teksture. U svom radu bavi se staklenim instalacijama, objektima i skulpturama, slikanjem na staklu, vitrajima i mozaicima.[90] Svoj plodni rad u različitim tehnikama izražavanja do sada je prikazao na gotovo 70 samostalnih i više od stotinu i pedeset grupnih izložbi u zemlji i inozemstvu. Više je puta bio i nagrađivan. Godine 2009. Borivoj Popovčak piše monografiju o njemu, a djela mu se nalaze u mnogim muzejskim i galerijskim zbirkama u zemlji i inozemstvu.

Objekt *Staklarij* (sl. 9) nije puki proizvod – blok nastao lijevanjem stakla; njemu prethode promišljanja autora, skice i crtež izveden tehnikom laviranog tuša i ugljena. Crtež koji nastaje spontano zasebno je i cjelovito djelo,[91] a opet ocrtava put prema prozračnoj staklenoj masi koja

86 Zvonimr Wyroubal (1900.—1990.) restaurator , suosnivač i voditelj restauratorske radionice MUO, prve javne restauratorske radionice u Hrvatskoj.

87 Rođen 1957. u Splitu, te odrastao u Sinju.

88 1976. godine

89 Treba napomenuti da je prof. Vrlić vrlo entuzijastičan u radu sa studentima s obzirom na objektivno skučene uvjete zbog pomanjkanja prostora, peći i alata koji su potrebni u staklarstvu.

90 Katalog izložbe *Anton Vrlić: Stakalrij*, Galerija »Josip Račić«, 2014., Zagreb

91 U zbirci stakla MUO također je skica za *Staklarij*. MUO 56993

9. *Staklarij*, bezbojno i obojeno staklo, Hum na Sutli, 2014. (foto: V. Benović, MUO)
Glassarium*, transparent and tinted glass, Hum na Sutli, 2014 (photo: V. Benović, MUO)*

naslućuje neki drugi svijet organskog. Masa stakla djeluje poput sante leda u kojoj je zarobljena kulisa tame. Aluzija na sadašnji svijet u kojem bespućima naših mora plutaju odbačeni plastični predmeti pomalo je i zastrašujuća, no istovremeno trag plavetnila doprinosi sinergiji stvaranja ljepote i nade u mudrije i bolje sutra.

Svojim slikama Anton Vrlić predstavio se publici u Muzeju za umjetnost i obrt još 1995. godine,[92] a *Staklarij*[93] je bio izložen i 2017. godine na međunarodnoj izložbi *Glasherstellung und Veredelung* u staklarskom centru Bärnbach u Austriji s kojim Muzej za umjetnost i obrt uspješno surađuje već 5 godina.

U Zbirci stakla MUO nalazi se i nekoliko staklenih objekata inozemnih autora. Jedna od njih je češka umjetnica Věra Lišková,[94] svjetski poznata i talentirana dizajnerica koja je šezdesetih godina 20. stoljeća prva počela koristiti borosilikatno staklo[95] za izradu staklenih objekata. Stvarala je ekspresivne apstraktne skulpture i staklene životinje od ci-

92 Izložba *Anton Vrlić: 1992. – 1995.*

93 Dio zbirke radova nastalih u periodu između 2011. i 2014. godine.

94 (1924. – 1985.)

95 Pirex, Jena ili Simax poznati su brandovi koji proizvode staklo otporno na visoke temperature, kemijski stabilno i tvrdo, a osim u kućanstvu široku primjenu ima u laboratorijima – od čaša do epruveta.

jevi koje su se zagrijavale i napuhivale dahom, te vruće obrađivale na plameniku uz izvlačenje pojedinačnih elementa, koji su potom zajedno stvarali jedinstvenu cjelinu.

Jedna od najpoznatijih njezinih skulptura je *Himna radosti u staklu*[96] iz 1977. godine, nastala kao inspiracija nadahnuta oblikom glazbenih nota.[97] Věra Lišková djelovala je u vrijeme kada je Čehoslovačka bila pod komunističkim režimom koji je svrhu umjetnosti nalazio u funkcionalnosti, a ne u larpurlartizmu. No, sretna je okolnost što se staklo smatralo više »funkcionalnim« nego »umjetničkim« medijem, pa je oblikovanje u staklu bilo manje cenzurirano od ostalih medija. Sve to omogućilo je da umjetnici u staklu mogu izražavati i različite stupnjeve političkog angažmana. Potreba za izricanjem vlastitog stava, te osjećaj umjetničke slobode vidljiv je u skulpturi Věre Liškove pod nazivom *Eksplozija* iz 1968. godine, koja je nastala kao reakcija na »praško proljeće«.[98] Sama autorica svjetsku je slavu stekla još krajem 40-tih godina 20. st. kad je kao studentica Akademije za umjetnost, dizajn i arhitekturu u Pragu dizajnirala servis za tvrtku J.&L. Lobmeyr[99] pod nadzorom Stephana Ratha.[100] Njezine čaše i zdjele proizvedene su u staklani Kamenický Šenov[101] kao eksperimentalni, ručno puhani prototip 1947. godine. Servis je nagradilo i Češko ministarstvo industrije i trgovine.[102] Prema ocjeni žirija, servis je bio iznimno dobro dizajniran. Oblici su bili u harmoniji s funkcijom, jednostavni, gotovo asketski, ali ne strogi već nježni i lomljivo krhki. Savršena izrada te pristupačna cijena dobro su odgovarali načelima funkcionalnog dizajna. Poznati predratni kriteriji postali su vitalni zahtjevi i u novom političkom i društveno-ekonomskom kontekstu zemlje nakon Drugog svjetskog rata. Djelomično nacionalizirano gospodarstvo Čehoslovačke bilo je usmjereno izgradnji nacio-

96 Nalazi se u muzeju Corning Museum of Glass.

97 Skulptura od izduženih staklenih formi prenosi energiju skladnog zvuka i emocije.

98 Razdoblje političke liberalizacije koje je počelo 5. siječnja 1968., a trajalo do 21. kolovoza iste godine kada je Sovjetski Savez sa svojim saveznicima iz Varšavskog pakta okupirao zemlju.

99 Josef Lobmeyr 1823. godine osniva dućan staklenom robom u bečkoj Weihburg Gasse, da bi kasnije postao dobavljač habsburške carske kuće. Sinovi Josef i Ludwig Lobmeyr nastavljaju posao i postaju najvažniji protagonisti austrijsko-češke proizvodnje stakla. Bili su poznati po bogato ukrašenim luksuznim predmetima, te lusterima. Svoje proizvode predstavljali su i na prvim svjetskim izložbama, a svoju staklanu pokreću 1842. godine i u Zvečevu u Slavoniji.

100 Stephan Rath (1876. – 1960.) nećak Ludwiga Lobmeyra. 1917. preuzima tvrtku i potiče suradnju s arhitektima. Osniva i podružnicu u Čehoslovačkoj u Kamenický Šenovu.

101 Sjeverna Češka

102 Knobloch, Iva. Bitter Fame: Czech Glass Designer Věra Lišková in MoMA's Collection. Dostupno na: https://post.at.moma.org/content_items/645-bitter-fame-czech-glass-designer-vera-liskova-in-moma-s-collection?_ga=2.148478261.309337920.1549978403-1595634082.1549978403

nalne demokratske države,[103] koja je tada još uvijek bila dio zapadnog industrijskog svijeta, iako se našla u zoni sovjetskog utjecaja. Godine 1948. dolazi do promjena, nametnuta je stroga centralizacija,[104] dizajn stakla podređuje se ideji masovne jeftine proizvodnje, a odbacuje se i ideja luksuznog ukrašavanja.[105] U Muzeju moderne umjetnosti u New Yorku 1949. godine priređena je izložba *Lobmeyr Glass,*[106] na kojoj su predstavljena i tri dizajnera stakla: arhitekti Josef Hoffman[107] i Adolf Loos,[108] te mlada dizajnerica Věra Lišková. Za njezin servis istaknuto je da nikada nije bio javno prikazan, a pohvaljeni su lijepi oblici koji imaju geometrijsku preciznost Loosa, te prijelaz ravnih linija i krivulja pronađenih kod dizajna u staklu Oswalda Haerdtla[109] i profinjenost koja se nalazi u nacrtima Josefa Hoffmana. Nekoliko godina kasnije[110] servis Liškove ulazi u fundus njujorškog muzeja kao prvi češki objekt koji je Muzej ikada nabavio.[111] Unatoč slavi koju je postigao, servis nikada nije ušao u masovniju produkciju, već su se samo povremeno izrađivali

103 Češka industrija pretrpjela je snažni udarac zbog protjerivanja njemačkog stanovništva koje je činilo veliki broj kvalificiranih obrtnika i radnika.

104 Nakon izborne pobjede Komunističke partije 1948. godine uvode se iracionalni petogodišnji planovi, a proces nacionalizacije spojio je sve tvornice stakla u velike tvrtke u nacionalnom vlasništvu: Borské steklo u Novom Boru i Lustry u Kamenický Šenovu.

105 Bogato ukrašeno staklo, pomno dizajnirano, rezano, brušeno, obojano bilo je ponos mnogih proizvođača, uključujući Lobmeyra.

106 Položaj tvrtke Lobmeyr u Čehoslovačkoj nakon Drugog svjetskog rata bio je dosta zamršen. Rath se na kraju rata iz Beča vratio u Prag i kao menadžer tvrtke pomogao obuku čeških staklara. Pozvao je obrtnike iz Beča da mu se pridruže i blisko je surađivao s umjetničkim školama, te se trudio osigurati kontinuitet svoje tvornice u Kamenický Šenovu. Nakon 1945. izvozio je u SAD preko A. J. Van Dugterena (prodavača u Americi koji je i pomogao u pripremi izložbe 1949.). Nakon 1948. Rath je izgubio mjesto kao menadžer i postao je umjetnički direktor i savjetnik tvrtke. Novim dekretom tvornica u Kamenickom Šenovu postala je dio ogromnog centraliziranog poduzeća za proizvodnju stakla. Rath u Beču nastavlja upravljati Lobmeyrom, te uz pomoć sina ponovno uspostavlja proizvodnju u austrijskim pogonima.

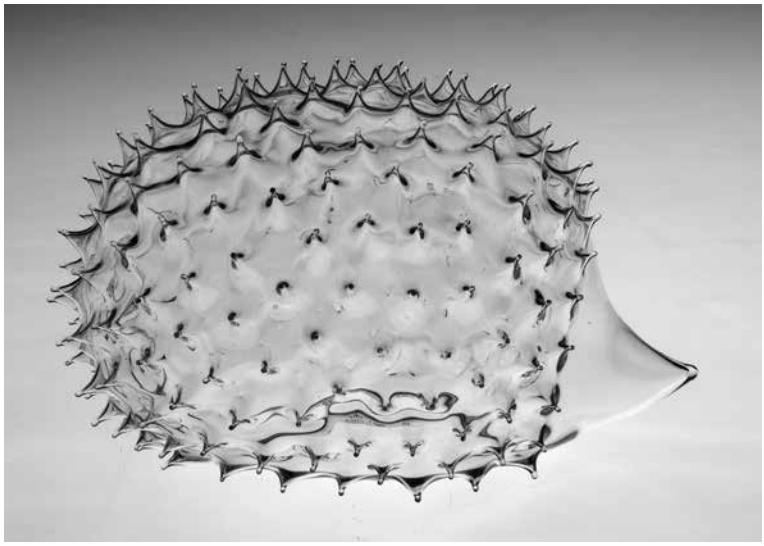
107 Josef Hoffmann (1870. – 1956.), arhitekt, đak Otta Wagnera, član Bečke secesije, osnivač Wiener Werkstätte.

108 Adolf Loos (1870. – 1933.), arhitekt, pionir moderne arhitekture.

109 Oswald Haerdtl (1899. – 1959.), arhitekt, dizajner i profesor, bio je pomoćnik i partner Josefa Hoffmanna, te član Wiener Werkstätte.

110 1952./53. godine

111 Servis je uvršten u knjigu *What is Modern Desing?* Edgara Kaufmanna Jr. (ravnatelja Odjela za industrijski dizajn Muzeja i organizatora serije izložbi u kojima je pokušao educirati publiku o tome kako opremiti dom na moderan način), kao i u izdanje *Masters of Modern Art* iz 1958. godine Alfreda H. Barra Jr. Isto tako slavni servis bio je prikazan i na izložbi *Glass 59,* prvoj međunarodnoj žiriranoj izložbi suvremenog upotrebnog (stolnog) stakla u organizaciji muzeja u Corningu. Izložba je prikazivala proizvode nastale između 1955. i 1959. godine iz 23 zemlje, a jedan od pet članova žirija koji je trebao izabrati 100 najboljih komada bio je i slavni Gio Ponti, talijanski arhitekt i dizajner, kojemu je jedan od favorita bio baš jednostavni Lobmeyrov servis.



10. *Jež*, bezbojno staklo, Češka, 1968. (foto: V. Benović, MUO)
Hedgehog*, transparent glass, Czech Republic, 1968 (photo: V. Benović, MUO)*

prototipovi za potrebe izlaganja. Věra Lišková razočarana, s razlogom,[112] okreće se radu na eksperimentalnoj staklenoj skulpturi.

Skulptura *Jež* iz Zbirke MUO nastala je 1968. godine,[113] i iste je godine bila izložena na izložbi *Čehoslovačka izložba stakla, porculana i bižuterije*[114] u Muzeju za umjetnost i obrt. Riječ je o figurativnom prikazu životinje izvedenom od bezbojnog borosilikatnog stakla. Njuška ježa potpuno je glatka, a sam vrh završava ispupčenjem koje predstavlja nos, dok je ostatak tijela u cijelom gornjem dijelu jedna sferična forma prekrivena kratkim, pravilno raspoređenim šiljcima – bodljama (sl. 10).

Stakleni fragilni mjehuri nalaze su i u opusu Ane Piksijades,[115] likovne umjetnice, pedagoga i ilustratorice. Ona je bila jedna od najuglednijih umjetnica slovačke nacionalnosti iz Vojvodine. Njezin život i rad odvijao se između Slovačke i Vojvodine, iako je najveći dio života provela u Beogradu.

Imala je širok raspon interesa za različite tehnike i materijale. Većinu svog aktivnog razdoblja djelovala je kao slobodna umjetnica, a radila je

112 Zajedno s mnogim kolegama.

113 Autorica je gotovo desetak godina izrađivala skulpture istog naziva i sličnog oblikovanja, te je točna datacija na nekim predmetima otežana.

114 Izložba je održana od 23.11.1968. do 8.12.1968.

115 Rođena 1924. u Kisaču u Vojvodini, a umrla 2004. u Bratislavi.

i kao nastavnica likovne kulture[116] i ilustratorica. Njezin put u likovnost započinje u Herceg Novom gdje je pohađala Školu primijenjene umjetnosti, a nakon škole slikarske tehnike usavršava u Pragu kod prof. Maxa Švabinský.[117] U svom prvom kreativnom razdoblju posvetila se grafičkom oblikovanju, prvenstveno linorezu, dok je istodobno akvarelom i uljem slikala pejzaže, vedute, te narodne nošnje naroda s područja bivše Jugoslavije i Čehoslovačke. Izlagala je na mnogim izložbama, a prvu samostalnu izložbu imala je 1956. godine u Narodnom muzeju u Bačkom Petrovcu, nakon čega su slijedile izložbe po Vojvodini.[118] U Slovačkoj se prvi put predstavila 1958. godine, u Bratislavi i u Martinu.[119] Bila je član Udruženja likovnih umjetnika Srbije i Čehoslovačke od 1955. godine, a za svoj rad primila je i nekoliko nagrada.[120] Samostalno je izlagala i u Muzeju primenjenih umetnosti u Beogradu[121] i u Umetničkoj galeriji Doma kulture,[122] dok je od grupnih izložaba sudjelovala na beogradskom Oktobarskom salonu[123] i gotovo svake godine[124] u Muzeju primenjenih umetnosti u Beogradu. Samostalne izložbe imala je još u Bonnu (Landesmuseum) 1973. godine i u Palm Beachu (Galerija skulpture) u SAD-u 1979. godine.

Iako ponajprije slikarica, s jednakom radošću iskušavala se u različitim tehnikama, od emajla, tapiserije do stakla. Težila je pronalaženju odgovarajućeg izraza koji će objediniti njezine ideje i inspiracije. Posebnu ulogu u tome imalo je staklo, koje ju je privlačilo u svojoj različitosti. Šezdesetih godina 20. st. počinje razvijati apstraktne skulpturalne oblike s apliciranim staklom, da bi potom prešla na izradu funkcionalnih oblika poput zdjela, vaza ili čaša ukrašenih tehnikom prevlačenja. Staklo je specijalizirala u Novom Boru u Češkoj.

U njenim skulpturalnim formama estetizacija staklenog materijala bila je primarna, težila je čistoj ekspresiji oblika, a privlačile su je apstraktne forme. Njezine su staklene skulpture monokromne i transpa-

116 Na gimnaziji Jána Kollára u Bačkom Petrovcu.

117 Max Švabinský (1873. – 1963.), slikar, crtač, grafičar i profesor na akademiji u Pragu. Kod njega studira od 1956. do 1958. godine.

118 U Novom Sadu, Kisaču, Aradaču i Padini.

119 Iste godine izlaže i u Novom Sadu, Ulcinju, Puli, Staroj Pazovi, Vršcu itd.

120 U Slovačkoj i Češkoj izlagala je intenzivno na mnogim izložbama u Brezovu, Senici, Hodoninu, Trenčinu i Pragu. U Martinu dobiva plaketu Etnografskog muzeja.

121 1968. i 1972. godine

122 1981. godine

123 Osnovan je 1960. godine s idejom da bude godišnja izložba najboljih ostvarenja na polju likovnih umjetnosti u Srbiji i Crnoj Gori. Godine 1967. koncept se dodatno obogaćuje i Salon se pretvara u smotru aktualnih umjetničkih tokova, a priključuju mu se i ostvarenja iz primijenjenih umjetnosti. Tokom godina doživio je mnoge izmjene, no i dalje se održava.

124 Od 1969. godine.

rentne, napete u punom volumenu. Jednim takvim skulpturalnim oblikom predstavila se zagrebačkoj publici u sklopu izložbe *Savremena umetnost keramike i stakla u Srbiji* koja je bila održana najprije u Beogradu, a zatim mjesec dana kasnije i u Zagrebu.[125] Tom prilikom Ana Piksijades nagrađena je plaketom ULUPUDS-a za staklo.

Stakleni objekt naziva *Skulptura X* nastao je 1971. u staklani Paraćin u Srbiji (sl. 11).

11. *X*, obojeno staklo, Paraćin, 1971. (foto: V. Benović, MUO)

X*, tinted glass, Paraćin, 1971 (photo: V. Benović, MUO)*

Staklena masa pretvorena je u organičku kompoziciju zaobljenog oblika sastavljenu od tri volumena koji su povezani u cjelinu. Ta tri volumena mogu se svesti na sljedeće oblike: donji valjkasti dio koji čini bazu, širi se prema gore i rastvara u dvije polukugle nejednakih veličina. U unutrašnjosti, pri vrhu polukugli, kao i u najširem dijelu donjeg dijela, provlači se vijugava staklena nit koja je učvršćena za stijenke i osigurava čvrtoću konstrukcije. Staklo je vrlo tanko, monokromno, a dojam monolitnosti gubi se uslijed transparentnosti mase.

Slične monolitne organske forme valovitih i zaobljenih apstraktnih oblika umjetnica je radila i kasnijih godina.[126] Osim emajla i stakla 70-tih godina 20. st. njezin umjetnički interes otkriva i suvremenu umjetničku tapiseriju. Novu tehnologiju netkanog tekstila otkrila je 1970. u Brnu. Tehnika zvana *Art Protis*[127] sastoji se od uporabe obojene i češljane

125 Prosinac 1972. i siječanj 1973.

126 Ciklus *Povrće* iz 1979. i 1980.

127 Tehnologiju su izumili František Pohl, Václav Škála i Jiří Haluza. Godine 1964. razvio ju je Institut za istraživanje vune u Brnu kao čehoslovački patent koji je dobio zlatne medalje na EXPO '67 u Montrealu, i EXPO '70 u Osaki, kao i na Međunarodnom sajmu umjetnosti i obrta u Münchenu. Dostupno na: http://www.artprotis.com/

vune podijeljene po slojevima, koji se režu i slažu te polažu jedni preko drugih. Naposljetku se cijela površina spaja glačanjem i nizom uboda na pravilnoj udaljenosti od podloge na posebnom stroju. Takva netradicionalna obrada ostavlja dojam slikanja, a primjenu ima kod stavaranja kazališnih kostima ili zidnih obloga. Posljednje godine života provela je u Bratislavi, gdje je umrla 11. srpnja 2004. godine.

Kari Alakoski,[128] finski umjetnik staklar donirao je svoju skulpturu *Hammas*[129] Muzeju za umjetnost i obrt nakon izložbe suvremenog nordijskog stakla koja se održala pod nazivom *Dodir stakla*[130] 2014. godine (sl. 12). Skulptura je izrađena u tehnici slobodnog puhanja koje je vrlo zahtjevno i to joj daje najveću vrijednost. Kombinacija čistog i bijelog stakla stvara lijepe refleksije svjetla. Sam autor napominje da je namjena skulpture utilitarna, u stomatološkoj struci.[131] Umjetnički stil majstora stakla Karija Alakoskija je eksperimentalan i ima osobnu notu kojom dokida konvencionalnost. U radu sa staklom on kombinira različite tehnike povezujući posebne skandinavske s talijanskom staklarskom tradicijom, stvarajući većinu radova slobodnim puhanjem. Kari je rođen u blizini tvornice stakla Littala, gdje su radili njegovi roditelji, a kasnije i on sam.[132] Nakon više od 20 godina rada u najpoznatijim finskim tvornicama dizajnerskog stakla,[133] godine

12. *Hammas,* bezbojno i mliječno staklo, Riihimäk, 2014. (foto: V. Benović, MUO)
Hammas, *transparent and frosted glass, Riihimäk, 2014 (photo: V. Benović, MUO)*

128 Rođen 1956. godine

129 U prijevodu zub

130 Izložba se održala u muzeju Mimara.

131 Poklon za studente stomatologije ili kao ukras za stomatološku ordinaciju. Svaki komad izvodi se ručno slobodnim puhanjem te je jedinstven i dolazi do malog odstupanja u veličinama.

132 Radio je stakloplastiku tijekom 1971. – 1981. i 1989. – 2002.

133 Littala i Nuutajärvi

1998. završava specijalističku obuku za zvanje majstora staklopuhača.[134] Uz rad u vlastitom studiju počeo je podučavati i buduće talente u puhanju stakla. Njegov je rad izuzetno eksperimentalan i u svakom uratku može se naći nešto neobično. Kombinira oblike i boje na jedinstven način u duhu nordijskog dizajna koji karakterizira jednostavnost, minimalizam i funkcionalnost. U staroj tvornici stakla u gradu Riihimäkiju stvara funkcionalne predmete modernog dizajna i visoke umjetničke kvalitete. Tijekom posljednjih nekoliko godina intenzivno je surađivao s dizajnericom Marjom Hepo-aho[135] i, osim što oboje rade u istoj staklani, sudjelovali su na nekoliko zajedničkih projekata i izložbi.

Uz prikaz jednog segmenta Zbirke stakla u MUO želja mi je bila ukazati i na činjenicu da gašenjem staklana i radionica u Hrvatskoj nestaju i prilike za razvoj te grane umjetnosti, poglavito u segmentu toplinske obrade kao što su lijevanje stakla ili puhanje. Mladi autori koji se danas u Hrvatskoj žele izražavati u mediju stakla imaju pred sobom velike izazove. Kako je kreativnost jača od nemogućnosti, oni zasad pronalaze načine i sredstva rada i u ovako skučenim uvjetima, te se okreću obradama stakla hladnim postupcima kao što su lijepljenje, instalacije i fuzija, no za skulpturu od stakla u Hrvatskoj više nema mnogo vremena.

LITERATURA

*** Nova izložba radova slikara Antuna Motike. // Narodni list / Zagreb, 27. 4. 1957., br. 3672

Benažić, Borislav. Stakla Antuna Motike. Zagreb : Jadran film, 1970.

Bratulić, Josip. Želimir Janeš. Zagreb : Grafički zavod Hrvatske : Nacionalna i sveučilišna biblioteka, 1992.

Comisso, Đurđica. *Antun Motika*: *Slike, metal, staklo* : Zagreb : MUO, 27. 4. 1957. – 13. 5. 1957., katalog izložbe

Comisso, Đurđica. *Antun Motika*: *Staklo* : Zagreb : MUO, 28. 12. 1962. – 20. 1. 1963., katalog izložbe

Comisso, Đurđica. *Raoul Goldoni*: *Oblici u staklu* : Zagreb : MUO, 23. 5. – 11. 6. 1967., katalog izložbe

Ćosić Božica (ur.). *Antun Motika* : Beograd : Muzej savremene umetnosti, 12. 5. – 31. 5. 1967., katalog izložbe

Fadić, Ivo (ur.). *Raoul Goldoni*: *Staklene skulpture* : Zadar, MAS, 5. 5. – 31. 8. 2012., katalog izložbe

134 U Finskoj ih ima samo petoro, a 2006. godine pobijedio je na natjecanju za staklopuhače sjeverne Europe.

135 Rođena 1986. godine. Vlasnica studija za staklo Mafka. Kombinira tradicionalnu obradu stakla i moderni dizajn. Učenica Karija u tehnici puhanja stakla, a 2012. godine proglašena mladom majstoricom godine.

Fučić, Branko. Janešova glagoljica. // Bulletin HAZU, 42 (1994.) 1 / Zagreb, str. 61–62.

Glavan, Darko. *Antun Motika* : Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 19. 12. 2002. – 16. 2. 2003., katalog izložbe

Maleković, Vladimir (ur.). *Raoul Goldoni: Staklo-bronca-crteži* : Zagreb : MUO, 29. 5. – 21. 6. 1984., katalog izložbe

Maroević, Tonko. *Raoul Goldoni: Skulptura 1972. – 1980. (staklo-bronca-crteži)* : Zagreb : MUO, 29. 5. – 22. 6. 1980., katalog izložbe

Maroević, Tonko. Raoul Goldoni: Povodom izložbe u Muzeju za umjetnost i obrt u lipnju 1980. // Bulletin JAZU, br.2 / Zagreb, 1980.

Mažuran Subotić, Vesna. *Staklo u suvremenom hrvatskom kiparstvu* : Zagreb : Gliptoteka HAZU, travanj 2004., katalog izložbe

Mažuran Subotić, Vesna. Staklo u suvremenom hrvatskom kiparstvu : katalog izložbe. Zagreb : HDLU, 1988.

Milonjić, Miroslav (za nakladnika). *Pogled u zjenicu vulkana: 30 godina likovne kolonije Lug* : Samobor : Samoborski muzej, Galerija Prica, 14. 10. – 10. 11. 2016., katalog izložbe

Paro, Frane. Želimir Janeš – svijet četiri dodira. // Kaj, 27(1994.) 6 / Zagreb, str. 93–98.

Putar, Radoslav. *Crteži, staklo i keramika*. Izložba Antuna Motike u Muzeju za umjetnost i obrt, od 3. do 8. mj. // Narodni list / Zagreb, 14. 9. 1955., br. 3175

Putar, Radoslav. Pri kraju likovne sezone u Zagrebu : Još tri izložbe. // Narodni list / Zagreb, 12. 5. 1957., br. 3683

Ratković Bukovčan, Lada. *Dodir stakla* : Zagreb : Muzej Mimara, 12. 5. – 30. 5. 2014., katalog izložbe

Stajević, Branislav (ur.). Savremena umetnost keramike i stakla u Srbiji : Beograd-Zagreb, decembar 72 – januar 73. (Beograd : Udruženje primenjenih umetnika likovnih umetnosti Srbije, 1972.; Zagreb : MUO 5. 1. – 25. 1. 1973.)

Zlamalik, Vinko. Štoviček – Janeš. Zagreb : Muzej za umjetnost i obrt : Hrvatsko numizmatičko društvo, 1972.

VIDEO ZAPISI

http://zbirka-antun-motika.com/video-3-stakla-a-motike-110 [Preuzeto 1. 10. 2018.]

http://zbirka-antun-motika.com/zbirka-antun-motika-68 [Preuzeto: 1. 10. 2018.]

Gareljić, Tatijana. Spomenice Želimira Janeša iz fundusa Moderne galerije. // Numizmatičke vijesti, 59, No. 70/ Zagreb, 2017., str. 277–285. Dostupno na: https://hrcak.srce.hr/195797 [Preuzeto: 2. 9. 2018.]

Knobloch, Iva. Bitter Fame: Czech Glass Designer Věra Lišková in MoMA's Collection, New York, MoMa, 2015. Dostupno na: https://post.at.moma.org/content_items/645-bitter-fame-czech-glass-designer-vera-liskova-in-moma-s-collection?_ga=2.148478261.309337920.1549978403-1595634082.1549978403 [Preuzeto: 20. 10. 2018.]

Rudan, Pavao (za nakladnika). XI. trijenale hrvatskoga kiparstva. Zagreb : Gliptoteka HAZU, 30. 6. – 12. 8. 2012. Zagreb, 2012. Dostupno na: http://thk.hazu.hr/files/file/katalozi%201-10/2012_gliptoteka_thk_katalog_finalno.pdf [Preuzeto: 19. 10. 2018.]

Sunara, Sagita Mirjam. Kiparica Dora Kovačević izradila skulpturu nagrade »Z. Wyroubal« za 11. konferenciju. // Novosti / Dubrovnik : Sveučilište u Dubrovniku, 2015. Dostupno na:

http://www.konferencija-restauracija.com/hr/novosti/351-dora-kovacevic.html [Preuzeto: 19. 10. 2018.]

Valentík, Vladimír. Ličnosti slovačke vizuelne umetnosti, Ana Piksiades. Novi Sad : Zavod za kulturu vojvođanskih Slovaka. Dostupno na: http://www.slovackizavod.org.rs/sr/vizuelna-umetnost/licnosti/pregled/1591 [Preuzeto: 20. 10. 2018.]

*** *Dora Kovačević: Vrt – izložba crteža*, HPM, Zagreb, 2018. Dostupno na: http://www.hpm.hr/Doga%C4%91anja/Izlo%C5%BEba/Dora%20Kova%C4%8Devi%C4%87%20-%20Vrt%20-%20izlo%C5%BEba%20crte%C5%BEa_3862 [Preuzeto: 15. 10. 2018.]

*** *Izložba Dore Kovačević – Baština*, Gradski muzej Vukovar, 2018. Dostupno na: http://www.muzej-vukovar.hr/Izlo%C5%BEba/Izlo%C5%BEba%20Dore%20Kova%C4%8Devi%C4%87%20-%20Ba%C5%A1tina_4118 . [Preuzeto: 20. 12. 2018.]

*** Želimir Janeš (biografije novijih članova Akademije). // Ljetopis JAZU za 1977. godinu, knjiga 81 / Zagreb, 1979., 258–260. Dostupno na: http://dizbi.hazu.hr/object/view/vLb9cGz6DP [Preuzeto: 1. 9. 2018.]

SAŽETAK

Cilj ovog rada je prikazati i valorizirati jedan segment Zbirke stakla Muzeja za umjetnost i obrt. Zbirka stakla MUO broji više od 5500 predmeta, što je čini najvećom i najznačajnijom zbirkom ove vrste u Hrvatskoj. Jedan manji ali značajan segment u Zbirci čine i stakleni objekti domaćih i stranih autora nastali u periodu od 50-tih godina 20. st. do danas.

U recentnom stalnom postavu izloženo je samo nekoliko staklenih skulptura prvenstveno zbog pomanjkanja izložbenog prostora, stoga je i ovo jedna od prilika da se prezentiraju primjerci iz Zbirke koji ne predstavljaju samo bogatstvo likovnog govora već i tematsku raznolikost skulpture u staklu. U Zbirci su zastupljeni radovi Antuna Motike, Raoula Goldonija, Ljubice Ratkajec Kočice, Željka Janeša, Dore Kovačević i Antona Vrlića. Od stranih autora tu su djela Věre Liškove, Ane Piksijades i Karija Alakoskija.

Želja mi je ukazati i na činjenicu da mladi autori koji se žele izražavati u mediju stakla imaju pred sobom velike izazove jer gašenjem staklana i radionica u Hrvatskoj nestaju i prilike za razvoj ove umjetnosti, poglavito u segmentu toplinske obrade.

Ovakav osvrt može biti poticaj za razvoj u budućnosti, ne samo vezano uz prikupljanje muzejske građe, već i poticaj za obnovu tradicije oblikovanja i podrška mladim umjetnicima koje privlači medij stakla.

Summary

SCULPTURE IN THE GLASS COLLECTION OF THE MUSEUM OF ARTS AND CRAFTS

Sandra Kandučar Trojan
Museum of Arts and Crafts, Zagreb

The objective of this article is to present and valorise a segment of the Glass Collection of the Museum of Arts and Crafts [MUO]. The MUO Glass Collection includes over 5,500 objects and is the biggest and most important collection of its kind in Croatia. Glass objects created by local and foreign authors in the period between the 1950s and the present constitute a small but important segment of the Collection.
The recent Permanent Exhibit includes only a few glass sculptures, which is due mainly to lack of exhibition space. This is an opportunity to present objects from the Collection that represent not only a wealth of visual arts language but also thematic diversity of glass sculptures. The Collection comprises works by Antun Motika, Raoul Goldoni, Ljubica Ratkajec Kočica, Željko Janeš, Dora Kovačević, and Anton Vrlić. The foreign authors are Věra Lišková, Ana Piksijades, and Kari Alakoski.
It should also be pointed out that the young authors who want to express themselves in the medium of glass are faced with great challenges, since the glassworks and glass workshops in Croatia have been closed down, and with them the opportunities for the development of this art, particularly in the segment of thermal processing.
This type of review may serve as encouragement for future development, not only with regard to collection of museum material, but also to restoring the tradition of glass modelling, as well as support to the young artists who are drawn to the medium of glass.

Key words: museum, glass, sculpture, MUO Glass Collection, Antun Motika, Raoul Goldoni, Ljubica Ratkajec Kočica, Želimir Janeš, Dora Kovačević, Anton Vrlić, Věra Lišková, Ana Piksijades, Kari Alakoski

UDK: 739.3

Problem valorizacije skulpture u primijenjenim umjetnostima na primjeru figuralnih satova

Vesna Lovrić Plantić
Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb

Prethodno priopćenje

Visoka umjetnost tradicionalno se valorizira drugačije od primijenjene umjetnosti. Čak i radovi istoga kipara percipiraju se različito ako imaju neku uporabnu vrijednost. Zaboravlja se pri tome da je većina umjetnina kroz povijest rađena s određenom svrhom i da uglavnom nije riječ o lartpurlartizmu. U ovom se radu na nekim primjerima kompariraju samostalna skulpturalna djela s onima koja su ujedno kućišta figuralnih satova. Je li dodatak funkcionalnosti prednost ili nedostatak?

Ključne riječi: figuralni satovi, primijenjena umjetnost, visoka umjetnost, kipar, broncist, skulptura

Kako odrediti granice i kojim argumentima različito vrednovati skulpturu koja se tradicionalno tretira kao umjetnička od one »neumjetničke«? Čak je i u temama ovog simpozija napravljena distinkcija: Skulptura kao dio neumjetničkih / kulturno-povijesnih muzejskih zbirki.

Teorija umjetnosti, pozivajući se na više implicitan nego eksplicitan konsenzus među teoretičarima i povjesničarima navodi, doduše, samo pet priznatih umjetnosti: »slikarstvo, kiparstvo, arhitekturu, muziku i pjesništvo«. Među manje važne ubrajaju se »vrtna arhitektura, graviranje i dekorativne umjetnosti, ples i kazalište, ponekad opera te naposljetku govorništvo i prozna književnost«.

Izrazi likovna umjetnost, visoka umjetnost, lijepe umjetnosti (*fine art, belle arti*) tradicionalno se odnose uglavnom na radove kod kojih dominira estetska vrijednost i ljepota, koji su rađeni s namjerom da se u njima uživa (*l'art pour l'art*), a ne kako bi imali neku funkcionalnu vrijednost. To su prvenstveno crteži, slike, grafike i skulpture nasuprot »primijenjenoj umjetnosti« i »obrtu« koji se tradicionalno smatraju uti-

litarnim aktivnostima. U lijepe umjetnosti ubrajaju se i fotografija i arhitektura, iako je ova potonja u biti primijenjena umjetnost.[1] Tijekom 20. stoljeća, uvođenjem pojma vizualna umjetnost, ta proizvoljna distinkcija postaje nejasna, zamagljena, tako da su danas neki obrti i pojedine vrste dekorativne umjetnosti (prvenstveno keramika) manje cijenjeni, slično kao i obični manualni radnici, tj. nešto između slobodnjaka i robova.

Djela primijenjene umjetnosti, uz to što imaju veću ili manju estetsku vrijednost, prvenstveno su funkcionalna. Vaza služi za držanje cvijeća, stolac za sjedenje, čajnik za posluživanje čaja itd. No je li istina da umjetnička djela, odnosno djela koja definiramo kao umjetnička, imaju dominantno estetsku vrijednost, a ne i funkcionalnu?

Moramo svakako imati na umu da se u antičko doba – u grčkoj, rimskoj, bizantskoj umjetnosti, kao i u srednjem vijeku – predromanici, romanici, gotici – autori umjetničkih djela (prema današnjim kriterijima) nisu smatrali umjetnicima nego tek vještim, izučenim radnicima. U ranom srednjem vijeku zlatarski radovi, naročito oni sakralni, vrednovali su se više od, primjerice, zidnog slikarstva koje se čak smatralo minornim u odnosu na mozaike koje je zamjenjivalo. Međutim, kasnije se događa obrat – upravo se mozaici počinju tretirati kao dekorativna umjetnost, za razliku od zidnog slikarstva.

Tek se u razdoblju renesanse pojam umjetnik diže na višu razinu. Podjela na više i niže grane umjetnosti vidljiva je u radovima Leona Battiste Albertija (1404. – 1472.) *De re aedificatoria*, *De statua, De pictura,* u kojima se fokus stavlja na važnost intelektualnih vještina umjetnika, a ne na manualne vještine. Kada se u Italiji osnivaju i prve umjetničke akademije (1563. u Firenci, a deset godina kasnije u Rimu), definitivno se uspostavlja distinkcija između lijepih i primijenjenih umjetnosti.

Pokret *Arts and Crafts,* koji se razvio u Engleskoj u drugoj polovini 19. stoljeća inspiriran djelima Williama Morrisa i Johna Ruskina, predstavlja početak boljeg vrednovanja dekorativne umjetnosti u Europi. Engleski arhitekt i dizajner A. H. Mackmurdo osnovao je 1882. godine *Century Guild of Artists* u kojem promovira brisanje razlika između čiste i dekorativne umjetnosti, te se zalaže za pojam umjetničkog obrta ističući da umjetnici ne sudjeluju samo u oblikovanju nego i u izradi predmeta. I sam je svladao izradu predmeta od metala te namještaja. Mackmurdove biljne motive uvijene u sinusoidne krivulje iz 1883. Nikolaus Pevsner smatra najranijim poznatim secesijskim motivima.

1 Fine Art. // Art Encyclopedia. Dostupno na: http://www.visual-arts-cork.com/definitions/fine-art.htm. [Preuzeto: 18. 07.2018.]

Utjecaj pokreta *Arts and Crafts* pridonio je boljem vrednovanju i višem statusu primijenjene umjetnosti. To se ubrzo odrazilo i u izmjeni zakona o autorskom pravu – naime, do 1911. samo su umjetnička djela bila zaštićena od neautoriziranog kopiranja. Britanski zakonski akt iz te godine proširio je definiciju »umjetničkog djela« tako da je uključio i radove umjetničkog obrta (»*Artistic work« includes works of painting, drawing, sculpture and artistic craftsmanship, and architectural works of art and engravings and photographs*).[2]

Encyclopaedia Britannica definira dekorativnu umjetnost kao umjetnost koja se bavi dizajnom i dekoracijom predmeta koji se cijene prvenstveno zbog svoje upotrebne, a ne estetske kvalitete. Keramika, staklo, pletene košare, nakit, metal, namještaj, tekstil, odjeća i slični predmeti uobičajeno se smatraju dekorativnim umjetninama. Treba također naglasiti da je razdvajanje pojmova dekorativna umjetnost i lijepa umjetnost (poput slikarstva i skulpture) moderna distinkcija.[3]

Je li Verocchio izradio konjanički spomenik venecijanskog generala Bartolomea Colleonea kako bi se moglo uživati u kvaliteti i ljepoti skulpture ili po narudžbi – kako bi se ostavio trag veličanstvenih pobjeda velikog stratega? Alegorijske Michelangelove skulpture u grobnoj kapeli Lorenza i Giuliana Medicija,[4] te njihovi skulpturalni portreti, imali su više »herojske kvalitete« nego što su odražavali njihov stvarni izgled.

Zanimljiv je slučaj soljenke koju je između 1540. i 1543. izradio Benvenuto Cellini za francuskog kralja Franju I. Ta skulpturalno rađena *Saliera* s prikazom alegorijskih figura Vode i Zemlje vjerojatno je jedini primjerak primijenjene umjetnosti koji se spominje na studiju Povijesti umjetnosti zagrebačkog Filozofskog fakulteta. Procijenjena na gotovo 70 milijuna dolara, ukradena je 2003. iz bečkog Kunsthistorischesmuseuma, da bi tri godine kasnije bila pronađena. Zbog čega je baš ona posebna i jedina dostojna ući u elitno društvo Umjetnosti nije jasno, unatoč njezinoj neprijepornoj umjetničkoj vrijednosti.

Clara Lieu, umjetnica, spisateljica i predavačica na Rhode Island School of Design piše kako je velika protivnica etiketiranja – granice između visoke i primijenjene umjetnosti vrlo su nejasne i teško ih je

2 Copyright Act 1911., 1911 c. 46 Part III Section 35. Dostupno na:http://www.legislation.gov.uk/ukpga/Geo5/1-2/46/section/35/enacted). [Preuzeto: 17. 07. 2018.]

3 Decorative art. // Encyclopaedia Britannica. Dostupno na: https://www.britannica.com/art/decorative-art. [Preuzeto: 24. 07. 2018.]

4 Kapela Medici, odnosno točnije Nova sakristija (Sagrestia Nuova) građena je u okviru kompleksa crkve sv. Lovre (San Lorenzo) u Firenci. Michelangelo je radio i arhitektonski i skulpturalni dio u razdoblju od 1520. do 1534. kada je otišao u Rim, ostavivši to djelo (kao i velik broj ostalih radova) nedovršenim.

definirati. Michelangelove freske u Sikstinskoj kapeli, jedno od najvećih umjetničkih djela uopće, nastale su kao narudžba, dakle ne kao slobodna invencija genijalnog umjetnika. Tako je bilo i s većinom djela toga vremena. Sva su izrađena kao narudžba Crkve, kraljevskih obitelji, velikaša, bogatog građanstva i imala su određenu funkciju.

Naravno, ne treba spominjati kakvu je ulogu imao izum fotografije, koja je zamijenila slike i u znatno manjoj mjeri skulpture, u funkciji portreta ili bilježenja značajnih događanja. U to vrijeme, dakle sredinom 19. stoljeća, fotografija postaje jednom od primijenjenih umjetnosti, dok slikarstvo i skulptura sve više poprimaju karakteristike čiste umjetnosti, neopterećene funkcijom. A onda dolazi do zanimljive transformacije – fotografija postupno izmiče definiciji primijenjene i ulazi u privilegiranu kastu čiste umjetnosti. Naime, u našim se glavama neprestano provlači ideja o slobodi, kvaliteti, izvrsnosti čiste umjetnosti, dok se u primijenjenu umjetnost ubraja tek više ili manje uspješno oblikovan utilitarni proizvod, uglavnom zanatske izrade. I danas je teško odrediti precizne granice između visoke i primijenjene umjetnosti.

»Koja je razlika između »umjetnika« koji komunicira narativne teme i »ilustratora« koji kreira samostalno inicirane radove? Dva umjetnika, za koja mislim da imaju puno zajedničkog što se tiče vizualnog stila i sadržaja, su Marshall Arisman i Francis Bacon. Postoji mnogo stilskih sličnosti u njihovom radu, pa ipak je Arisman klasificiran kao »ilustrator«, dok je Bacon poznat kao »umjetnik«, kaže Lieu.[5]

U članku *Skulptura* u Enciklopediji Britannici[6] navodi se, među ostalim, da se granica između skulpture i radova u keramici i metalu ne može jasno postaviti budući da mnogi keramički i metalni predmeti s pravom pretendiraju da ih se tretira kao skulpture. Danas također postoji velika sličnost između radova dizajnera i kipara. Tehnike oblikovanja i modeliranja, pa čak ako ih izvode sami kipari, predstavljaju inicijalnu fazu dizajniranja, primjerice novih karoserija automobila. Pišući o upotrebi skulpture, autor članka L. R. Rogers kaže kako većina skulptura nije posve autonomna, nego je na neki način povezana s drugim radovima rađenim u drugim medijima. Reljefi čine dekoraciju raznih profanih i sakralnih objekata, fontane ukrašavaju parkove, a grobnice, sarkofazi i nadgrobne ploče služe u komemorativne svrhe. I kovani novci, medalje,

5 Lieu, Clara. Ask the art prof: What's the difference between fine arts and visual arts. Dostupno na: https://claralieu.wordpress.com/2013/04/06/ask-the-art-professor-whats-the-difference-between-fine-arts-and-visual-arts/. [Preuzeto: 23. 07. 2018.]

6 Rogers, Leonard R. Sculpture. // Encyclopaedia Britannica. Dostupno na: https://www.britannica.com/art/sculpture. [Preuzeto: 24. 07. 2018.]

plakete skulpturalna su djela. Gdje povući granicu između umjetničkog djela i djela primijenjene umjetnosti?

Kirstie Beaven, koja za londonsku galeriju Tate piše online članke, naslovila je jedan prilog iz 2011. godine *Tate Debate: When is a craft an art?*[7]Rasprava o preklapanju umjetnosti i obrta kao da je ponovo oživjela. Nije, dakako, riječ o novom pitanju, granice između obrta i umjetnosti već se dugo preispituju. Što određuje umjetnika ili obrtnika, odnosno što ih razdvaja? Kirstie je ispitala nekoliko obrtnika na jednom sajmu i oni su odgovorili kako često osjećaju da ih materijal s kojim rade čini obrtnicima. Tekstil, keramika, staklo čini se da pripadaju kategoriji obrta, bez obzira što intencija autora može biti umjetnička. Možda je stvar u načinu na koji je netko usvojio vještinu. Kad umjetnik radi kao naučnik koji je prošao proces učenja neke vještine – to je obrt. Ako kao potpuno formirani genije brusi svoj talent izražavanja – to je umjetnost. Možda je razlikovna komponenta upotreba. Nešto što je nosivo ili upotrebivo – nakit ili namještaj primjerice – izgleda da se lijepo uklapa u definiciju obrta, dok nešto što nema jasnu praktičnu namjenu možemo nazvati umjetnošću. S druge strane, sve to ne uzima u obzir umjetničke obrte, niti umjetnike koji izrađuju uporabne predmete.

Još jedna pojava događa se u današnje vrijeme (da parafraziram povjesničarku umjetnosti Mašu Štrbac, voditeljicu Galerije ULUPUH): istovremeno dok se neki »primijenjeni« umjetnici trse osloboditi »okova« primjene i vinuti u zvjezdane prostore slobode »čiste« umjetnosti, upravo se ta tzv. »čista« umjetnost želi »osloboditi« te »slobode od svrhe (i smisla)« i staviti »u službu« života, a danas i u službu rješavanja dnevnopolitičkih pitanja (tzv. »politički angažirana umjetnost«).[8]

OD TEORIJE PREMA PRAKSI

Nekoliko primjera skulpture na figuralnim satovima

Jedan od najzanimljivijih primjera u Zbirci satova Muzeja za umjetnost i obrt je sat–skulptura čiji ikonografski program evocira prvi let balona braće Montgolfier[9] (sl. 1). Uobičajeni naziv za takve satove je raskošni sat

7 Beaven, Kirstie. Tate Debate: When is a craft an art? Dostupno na: https://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/tate-debate-when-craft-art. [Preuzeto: 24. 07. 2018.]

8 Štrbac, Maša. Primijenjena umjetnost u potrazi za identitetom. // Život umjetnosti : časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi, Vol. 84 No. 1 / Zagreb, 2009., 16-25.

9 Sat *Balon braće Montgolfier*, Pariz, nakon 1784., inv. br. MUO 15829

1. *Balon braće Montgolfier*, figuralni sat, Pariz, figure prema C. M. Clodionu, nakon 1784., Zbirka satova Muzeja za umjetnost i obrt (fotodokumentacija MUO)

Montgolfier Brothers' Balloon*, figural clock, Paris, figures modelled after C. M. Clodion, after 1784, MUO Clock Collection (MUO photo files)*

(njem. *Prunkuhr*), termin koji se koristi za satove čija primarna funkcija nije pokazivanje točnog vremena nego ukrašavanje prostora u kojem se nalaze. Zbog toga je njihovo kućište koncipirano većinom skulpturalno, izrađeno od pozlaćene bronce, ponekad u kombinaciji s mramorom, dok je kvaliteta mehanizma u pravilu inferiorna. Herbert Alan Lloyd, poznati kolekcionar i autor na području urarstva, rekao je, pomalo cinično, da je *Prunkuhr* puno od raskoši ali malo od sata. Za razliku od drugih tipova kućnih satova koji su u pravilu zamišljeni i oblikovani tako da stoje (ili vise) uza zid, *Prunkuhr* obično zauzima centralno mjesto u salonu kako bi bio vidljiv sa svih strana.

Sat je koncipiran kao slobodno stojeća skulptura od pozlaćene bronce, dok je mehanizam umetnut u sferično kućište od posrebrenog bakra koje je sastavni dio kompozicije sata. Nisko ovalno postolje stoji na šest nogu u obliku diskova. Njegov obod ukrašen je nizom izbočenja i užljebljenja, motivom nalik dentilima iznad kojih je vijenac sastavljen od preklopljenih

2. Claude Michel Clodion, *Balon braće Montgolfier,* terakota, model za neizvedeni spomenik, 1784., Metropolitan Museum of Arts, New York (fotodokumentacija MET)

Claude Michel Clodion, Montgolfier Brothers' Balloon*, terra cotta, model for a proposed monument, 1784, Metropolitan Museum of Arts, New York (MET photo files)*

listova i bobičastih plodova. Donji dio sata izrazito je monumentalan, u osnovi stožast, ali razveden grudičastim nakupinama kojima su predočeni oblaci, odnosno vrući zrak. Na njima je u spiralnom nizu raspoređeno tridesetak figura *putta* koji nose žito, baklje i žaru s plamenom. Virtualno gibanje usmjereno je prema vrhu gdje se nalazi posrebrena kugla koja simbolizira balon, i u koju je smješten mehanizam sata.

Sat nije signiran te autorstvo figuralnih elemenata na temelju komparativne analize pripisujemo francuskom kiparu Claudeu Michelu Clodionu. Pri tome treba istaknuti i jednu njegovu skulpturu od terakote koja se nalazi u Metropolitan Museum of Art u New Yorku. Djelo nazvano *Invention of the Balloon* (Izum balona) kipar je izradio 1784. godine (sl. 2). Skulptura je rađena kao model za neizvedeni spomenik braći Montgolfier. Navedeni Clodionov model za spomenik stoji na četvrtastoj plinti. Donji dio oblikovan je poput niskog, širokog stupa oko kojeg su raspoređene grupe *putta* sa slamom u rukama koja služi

kao potpala za vatru kojom se zagrijavao zrak ispod balona. U gornjem dijelu je nepravilna grudičasta masa koja simbolizira vatru, odnosno paru nad kojom »lebdi« balon, također okružen *puttima*, te flankiran likovima Fame i Eola.

Zanimljivo je da je na *Web Gallery of Art*, nekoj vrsti imaginarnog muzeja, reproduciran i analiziran Clodionov model uz opasku da »ga konfuznost oblikovanja čini neadekvatnim za spomenik i prikladnijim za kućni salon«.[10] Ova opservacija pokazala se itekako točnom; naime, nešto modificirana, Clodionova skulptura našla je svoju funkciju kao kućište kućnog sata namijenjenog upravo ukrašavanju nekog reprezentativnog salona!

Uspoređujući terakotnu skulpturu iz Metropolitan Museuma i skulpturalno izvedeno kućište sata iz Muzeja za umjetnost i obrt možemo zaključiti da je nedvojbeno riječ o istom autoru figura te istoj temi. Osnovna razlika je u kompoziciji, pri čemu model iz Metropolitan Museuma ima oblik stupa, dok je sat stožast. U prvom djelu balon je prikazan realističnije, u drugom je sveden na pravilno geometrijsko tijelo, oblikom prikladnije za umetanje mehanizma i brojčanika. Kućište sata ostavlja dojam uravnoteženije, bolje komponirane cjeline sa snažnom, širokom bazom i naglašenijim pokretom mase prema gore. Međutim, ta forma nije bila podesna za javni spomenik, jer je površina baze prevelika u odnosu na visinu, ali izuzetno dobro funkcionira kao ukrasni sat i ostavlja dojam raskošne monumentalnosti. Treba spomenuti i to da je kompozicija modela tipična za klasicistički izričaj, a to je stup na koji su »nalijepljene« figure i figuralne grupe. S druge strane, na kućištu sata vrtložno pokrenut konglomerat grudičastih nakupina integrira figure čineći jedinstvenu cjelinu. Slične uvijene forme nalazimo na nekim francuskim zidnim satovima tipa *cartel* rađenim u stilu Luja XV. Razlika u dimenzijama nije velika: model je visok 110 centimetara, a sat je dvadeset centimetara niži, međutim, djeluje monumentalnije.

Ono što je zajedničko skulpturi iz Metropolitana i satu iz Muzeja za umjetnost i obrt su figure koje su ikonografski i oblikovno identične. Usporedbom oblikovanja pojedinih likova kao što su Fama, Eol i grupe *putta* zaključujemo da su nedvojbeno izvedeni prema istim modelima. Razlika je, naravno, u materijalu i činjenici da je terakotna skulptura rađena kao model, odnosno skica, pa nema finu završnu obradu koja je provedena na kućištu sata.

Zaključimo: model za spomenik, u kojem pojedini elementi nisu povezani u dobro komponiranu cjelinu, rađen je u duhu klasicizma, dok

10 The fussiness of the design makes it appear inappropriate for a monument and more suited to a drawing room. (Clodion : The Invention of the Balloon) // Web Gallery of Art. Dostupno na: https://www.wga.hu/index1.html. [Preuzeto: 01. 08. 2018.]

je oblikovanje sata iz zagrebačkog muzeja zasnovano na izričaju rokokoa. To rezultira boljom kvalitetnom i rijetko viđenom kompozicijom, snažnog, stožastog donjeg dijela na koji se nastavlja uži, »lakši« gornji dio, a figure su skladno uklopljene u dinamičnu cjelinu.[11]

Pitanje na kraju – je li Clodionov terakotni model umjetničko djelo i kao takvo vrjednije od skulpturalnog sata koji se tradicionalno ubraja u primijenjene umjetnosti? Što je to što jedan ili drugi predmet čini manje ili više vrijednim?

Kada govorimo o francuskim figuralnim satovima od pozlaćene bronce, svakako moramo spomenuti ulogu broncista u njihovoj izradi. Što zapravo označava ta relativno malo poznata riječ? U relevantnom francuskom rječniku *Larousse* pojam broncist (franc. *bronzier*) definira se dvojako: kao izvođač koji lijeva i cizelira umjetničke bronce i kao skulptor koji sudjeluje u lijevanju i završnoj obradi svojih bronci.[12]

U članku na Wikipediji Pierre-Philippe Thomire (1751.–1843.), najeminentniji broncist iz vremena empirea navodi se kao francuski kipar. U istom se članku spominje da je izlagao na *Exposition Publique des Produits de l'Industrie* u Parizu 1805., kada je prvi put jedan broncist mogao biti izlagač, te je osvojio zlatnu medalju.[13] Dakle, i kad govorimo o kiparima/broncistima stalno smo na granici umjetnosti i umijeća, kreativnosti i zanatske vještine.

Muzej za umjetnost i obrt posjeduje i figuralni sat *Orfej i Euridika* izrađen u Parizu oko 1810. godine[14] (sl. 3). Autorstvo skulpturalnog kućišta na temelju komparativne analize pripisuje se još jednom poznatom pariškom broncistu – Claudeu Galleu.[15] U kartici s podatcima o Claudeu

11 Lovrić Plantić, Vesna. Balon braće Montgolfier : Raskošan sat-skulptura : problemi atribucije i datacije. // Anali Galerije Antuna Augustinčića, 28-29 (2008. – 2009.) : Original u skulpturi – zbornik radova / urednik Božidar Pejković. Klanjec : MHZ – Galerija Antuna Augustinčića, 2010., 67-84.

12 bronzier, bronzière // Larousse. Dostupno na: http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/bronzier_bronzi%C3%A8re/11382. [Preuzeto: 22. 07. 2018.]

13 Pierre-Philippe Thomire // Wikipedia. Dostupno na: https://en.wikipedia.org/wiki/Pierre-Philippe_Thomire. [Preuzeto: 23. 07. 2018.]

14 Figuralni sat *Orfej i Euridika*, Pariz, oko 1810., urar: Jean-Baptiste Debuc mlađi, broncist: Claude Galle (pripisano), inv. br. MUO 19870

15 Zadnjih petnaestak godina 18. stoljeća Claude Galle je bio izuzetno uspješan broncist koji je izrađivao ukrasne okove namještaja, satove i druge predmete od pozlaćene bronce za palače Fontainebleau, Versailles, Saint-Cloud i Compiègne. Nakon Revolucije za Napoleona je proizveo brojna djela, međutim, zbog poteškoća u naplati mnogih svojih radova, a i činjenice da je morao prehranjivati brojnu obitelj i plaćati oko četiristo radnika bio je prisiljen pred smrt 1815. zatvoriti svoju radionicu! Claude Galle. // The J. Paul Getty Museum. Dostupno na: http://www.getty.edu/art/collection/artists/3804/claude-galle-french-1759-1815-master-1786/. [Preuzeto: 15. 08. 2018.]

3. *Orfej i Euridika*, figuralni sat, Pariz, urar: Jean-Baptiste Debuc mlađi, broncist: Claude Galle (pripisano), oko 1810., Zbirka satova Muzeja za umjetnost i obrt (fotodokumentacija MUO)

Orpheus and Eurydice*, figural clock, Paris; horologer: Jean-Baptiste Debuc junior, bronzer: Claude Galle (ascribed), circa 1810, MUO Clock Collection (MUO photo files)*

Galleu Muzeja J. Paul Getty u Los Angelesu,[16] u rubrici *roles* (uloga), on se navodi kao *Artist* (umjetnik).

Središnju scenu navedenog figuralnog sata čini zagrljeni par u antičkoj odjeći. Muškarac na leđima ima liru, što ukazuje na mogućnost da je riječ o Orfeju, znamenitom sviraču iz grčke mitologije, odnosno na iščitavanje prizora kao susret Orfeja i Euridike u Hadu. Osim što je Orfejev atribut, lira je i Apolonov atribut, međutim, ni jedan od poznatih prikaza u kojem se pojavljuje Apolon ne nalikuje toj sceni. Treća opcija mogla bi biti da je riječ o anonimnom ljubavnom paru. Međutim, znajući za sklonost empirea da umjetnički obrađuje scene iz antičke mitologije, prvo tumačenje prizora čini se najvjerojatnijim.[17]

16 Isto

17 U knjizi Renate Möller *Uhren – von der frühen Eisenuhr bis zur Armbanduhr* (1996.) reproduciran je stojeći sat signiran *Bled a Paris* (kat. br. 54) koji na prednjoj plohi ima u

Bez obzira na neke moguće nedoumice oko ikonografskog sadržaja, neosporna je visoka kvaliteta cjeline i pojedinih dijelova sata. Uspješno je provedena kombinacija sjajnih, pozlaćenih partija i tamno matiranih dijelova koji su uglavnom u funkciji neutralne podloge. Figure stoje u kontrapostu, a draperija odjeće meko se i prijanjajuće obavija oko njihovih tijela. Odnos volumena također je brižljivo prostudiran, tako da rezultira skladnom kompozicijom. Prikaz identičan ovome, čak i u detaljima kompozicije kao što su pozicije ruku i nogu, nagib glave muškog i ženskog lika, pad draperije itd., samo izveden reljefno a ne u punoj plastici, nalazi se na satu signiranom *Bled à Paris* i datiranom oko 1810. Za spomenuti sat navodi se i ime broncista – Claude Galle. Na temelju nedvojbenih sličnosti između ta dva rada njemu bismo mogli pripisati autorstvo kućišta i našeg sata.[18] Vrlo slično tretiran figuralni dio je i na satu *Hektor i Andromaha*, rađenom u Parizu oko 1805. godine, koji je signiran: *Galle, rue Vivienne à Paris*, a nalazi se u jednoj privatnoj kolekciji[19] (sl. 4). Je li Galle kipar ili majstor–obrtnik? Treba li brojne figure i figuralne grupe tretirati kao obrtnički rad samo zato što čine dio nekog upotrebnog predmeta? Bi li se drugačije doživljavale i valorizirale kao samostalne skulpture?

U zbirci Muzeja za umjetnost i obrt nalazi se još jedan sat na čijem je kućištu izuzetno kvalitetno oblikovana figuralna kompozicija, kao i niz reljefnih prikaza. Sat stoji na prizmatičnoj, kornjačevinom obloženoj kutiji s glazbenim mehanizmom, a nastao je krajem 18. stoljeća[20] (sl. 5).

Kod svih satova moramo odvojiti njegov funkcionalni dio – mehanizam s brojčanikom, u ovom slučaju i glazbeni mehanizam – od kućišta koje formalno služi kao zaštita, ali istovremeno i izazov za invenciju i majstorstvo autora.

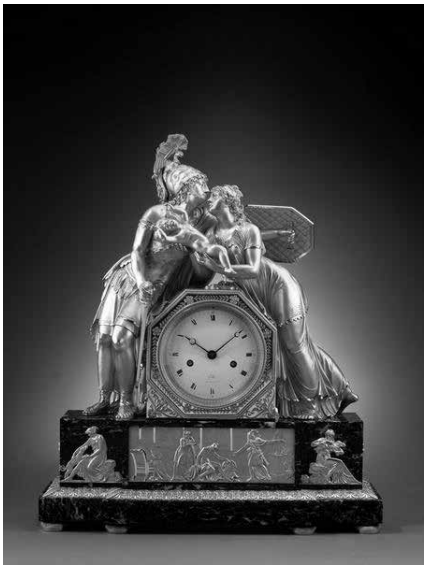
Središnji motiv čini figura Junone koja sjedi na jastuku, oslonjena na cilindrično kućište sata. Lijevom rukom pridržava pauna koji joj

reljefu izvedenu vrlo sličnu scenu. Riječ je također o zagrljenom paru u antičkoj odjeći, muškarac na leđima ima liru. Autorica scenu karakterizira kao pomirenje, uz napomenu da se možda radi i o rastanku ili ponovnom susretu.

18 Riječ je o satu koji se spominje u bilješci 19, a reproduciran je u knjizi Renate Möller na stranici 70., br. 54. Sat je vlasništvo Michaela Noltea, Münster, Bogenstrasse 11-12. Međutim, budući da u izradi predmeta od lijevane bronce postoji više faza koje izvode umjetnici i majstori raznih profila, moguće je da je sličnost uzrokovana samo podudarnim predloškom koji radi ornamentist. Stoga atribucija tog sata radionici C. Gallea nije sigurna.

19 Empire Mantel Clock signed: Galle, rue Vivienne à Paris. // Viebahn Fine Arts. Dostupno na: https://www.viebahnfinearts.com/en/objekte/details/1130_Empire-Mantel-Clock.html. [Preuzeto: 01. 08. 2018.]

20 Sat s glazbenim mehanizmom, mehanizam sata i glazbeni mehanizam: Fontaine, Švicarska, urar: J. D. Maillardet, kućište: Pariz, kraj 18. st., inv. br. MUO 15064



4. *Hektor i Andromaha*, figuralni sat, Pariz, broncist: Claude Galle, oko 1805., Privatna zbirka Eltville, Vila Hardt, izvor: https://www.viebahnfinearts.com/en/objekte/details/1130_Empire-Mantel-Clock.html

Hector and Andromache*, figural clock, Paris; bronzer: Claude Galle, circa 1805, private collection Eltville, Villa Hardt. www.viebahnfinearts.com/en/objekte/details/1130_Empire-Mantel-Clock.html*

5. *Junona*, sat s glazbenim mehanizmom, mehanizam sata i glazbeni mehanizam: Fontaine, Švicarska, urar: J. D. Maillardet, kućište: Pariz, kraj 18. st., Zbirka satova Muzeja za umjetnost i obrt (fotodokumentacija MUO)

Juno*, clock with a music box; clock mechanism and music mechanism: Fontaine, Switzerland, horologer: J. D. Maillardet, housing: Paris, late 18th century, MUO Clock Collection (MUO photo files)*

sjedi na boku, desna joj je ruka, u kojoj je nekad držala žezlo (koje danas nedostaje), nadlakticom položena na sat. Kosa je prihvaćena na tjemenu i pada u rep, na glavi ima dijademu i niz bisera. Više kontemplativan negoli kraljevski impostiran i pompozan lik Junone figuralnu kompoziciju smješta u predempirsko vrijeme. Iako su mehanizam sata i glazbeni mehanizam rađeni u Švicarskoj, izuzetna kvaliteta brončanih dijelova sata navodi na zaključak da je kućište sata rad nekog vrhunskog pariškog broncista.

Sat *Alfej i Aretuza*, također iz Zbirke satova MUO, rađen u Francuskoj kao i većina figuralnih satova od pozlaćene bronce, može se datirati u 1820-e[21] (sl. 6). Međusobni odnos i položaj likova upućuje na pretpostavku da je prikaz izveden prema grafičkom predlošku. Draperija pada vrlo prirodno, a nabori koji se bogato uvijaju sugeriraju pokret, kao

21 Sat *Alfej i Aretuza*, Francuska, vj. Pariz, 1820. – 1830., inv. br. MUO 19869

6. *Alfej i Aretuza*, figuralni sat, Francuska, vj. Pariz, 1820. – 1830., Zbirka satova Muzeja za umjetnost i obrt (fotodokumentacija MUO)

Alpheus and Arethusa, figural clock, France, probably Paris, 1820-1830, MUO Clock Collection (MUO photo files)

da je prikaz na tren zamrznut, te će se nakon toga likovi ponovo početi gibati. Prikaz bismo mogli iščitati kao scenu u kojoj grčki riječni bog Alfej obuhvaća oko pojasa nimfu Aretuzu, dok ga ona polijeva vodom, nastojeći ohladiti njegovu strast.[22]

Navedeno je tek nekoliko reprezentativnih primjera figuralnih satova iz Zbirke satova Muzeja za umjetnost i obrt kojima se može potaknuti problematika vrednovanja skulpture i njezine različite percepcije, zavisno o tome je li riječ o predmetu tzv. visoke umjetnosti ili je skulptura ukomponirana u neki »funkcionalni« objekt.

22 Mit o Alfeju i Aretuzi (Ovidije, *Metamorphoses* 5, 572-641.) govori kako se bog rijeke Alfej zaljubio u nimfu Aretuzu dok se ona kupala. Nimfa je pred Alfejem počela bježati preko brda i dolina. Kada je bila na izmaku snaga, boginja Artemida obavila ju je oblakom i pretvorila u izvor koji je počeo teći pod zemljom. Taj se događaj prikazivao na nekoliko načina: Aretuza koja prihvaća ruku Artemide koja lebdi nad njom; bradati, pohotni Alfej koji se baca za Aretuzom, ili Alfej kao zgodan mladić koji rukom obuhvaća Aretuzu. Ovdje je riječ o modifikaciji posljednje verzije prizora. (Hall, J. *Rječnik tema i simbola u umjetnosti* 1991., str. 7.). U srednjem vijeku Aretuza je bila poznata kao Arete, i simbolizirala je umjerenost, jednu od sedam vrlina. I vrč često simbolizira umjerenost.
Za dešifriranje tog prikaza i relevantne podatke najiskrenije zahvaljujem gospodinu Mladenu Škiljanu.

IVO KERDIĆ

Gdje je granica čiste i primijenjene umjetnosti i kako i da li je postaviti?

U tom je kontekstu znakovit niz umjetnina koje potpisuje hrvatski kipar i medaljer Ivo Kerdić, a nalaze se u zbirkama MUO. Kerdić je umjetnik koji je radio s različitim materijalima – broncom, bakrom, mjedi, keramikom, te različite vrste predmeta – skulpture, medalje, plakete, uporabne premete. Njegova su djela stoga raspoređena u nekoliko zbirki: Zbirku skulpture, Zbirku slikarstva, Zbirku satova, Zbirku metala, Zbirku keramike.

7. Ivo Kerdić, *Ljubavni par*, kaminski sat, oko 1937., MUO, Zbirka satova (fotodokumentacija MUO)

Ivo Kerdić, Love Couple, mantelpiece clock, circa 1937, MUO Clock Collection (MUO photo files)

8. Ivo Kerdić, *Obitelj*, kaminski ukras, 1927., MUO, Zbirka metala (fotodokumentacija MUO)

Ivo Kerdić, Family*, mantelpiece ornament, 1927, MUO Metal Collection (MUO photo files)*

Zanimljiv je primjer kaminskog sata datiranog oko 1937. godine[23] (sl. 7) i ukrasa za kamin s prikazom jedne obitelji, nastalog deset godina ranije[24] (sl. 8). Oba rada su od lijevane bronce i imaju sličan ikonografski sadržaj i umjetnički izričaj. Kućište sata oblikovano je kao prikaz para u ljubavnom zagrljaju s jedne strane brojčanika, te figure harmonikaša koji sjedi oslonjen uz drvo s druge strane. Na drugom je djelu prikazana

23 Ivo Kerdić, Kaminski sat, mehanizam: tvornica Kienzle, Schwenningen, oko 1937, inv. br. MUO 6659

24 Ivo Kerdić, *Obitelj* – ukras za kamin, 1927., inv. br. MUO 17154

9. Ivo Kerdić, *Sv. Antun*, prva trećina 20. st., MUO, Zbirka kiparstva (fotodokumentacija MUO)

Ivo Kerdić, St. Anthony*, early 20th century, MUO Sculpture Collection (MUO photo files)*

10. Ivo Kerdić, *Leda s labudom*, oko 1938., MUO, Zbirka keramike (fotodokumentacija MUO)

Ivo Kerdić, Leda and the Swan*, circa 1938, MUO Ceramics Collection (MUO photo files)*

obitelj: otac i majka koja doji dijete. Likovi se oslanjaju na kružni element na kojem su reljefno naznačeni rimski brojevi od jedan do dvanaest – dakle nalikuje brojčaniku sata, iako sata zapravo nema. Kompozicije su u obliku trokuta, modeliranje je sumarno, figure su »teške«. Glavna razlika leži u činjenici da je jedan predmet sat, a drugi skulptura. Je li to nešto što će bez obzira na kvalitetu oblikovanja uvećati ili umanjiti njihovu vrijednost, po čemu će oni biti primijenjena ili čista umjetnost?

Razlika može biti u korištenom materijalu. Kerdićeva statueta *Sv. Antun*[25] izrađena je od bronce i nedvojbeno pripada njegovom skulpturalnom opusu (sl. 9), dok se keramička *Leda s labudom*[26] nalazi na nesigurnom terenu između obrtničkog i umjetničkog djela (sl. 10). U ranije navedenom članku Kirstie Beaven[27] navodi kako je ispitala nekoliko

25 Ivo Kerdić, *Sv. Antun*, prva trećina 20. st., inv. br. MUO 45865

26 Ivo Kerdić, *Leda s labudom*, 1938., inv. br. MUO 20355

27 Beaven, Kirstie. Tate Debate: When is a craft an art? Dostupno na: https://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/tate-debate-when-craft-art. [Preuzeto: 24. 07.2018.]

obrtnika na jednom sajmu koji su joj odgovorili kako često osjećaju da ih materijal s kojim rade čini obrtnicima. Tekstil, keramika i staklo čini se da pripadaju kategoriji obrta, bez obzira što intencija autora može biti umjetnička. Hoćemo li u komparaciji ta dva Kerdićeva djela zanemariti činjenicu da je statueta sv. Ante ukočena, bez naznaka kontraposta, za razliku od znatno prirodnijeg, opuštenijeg poluležećeg položaja Lede? Prema kojim kriterijima postaviti granice i klasificirati njegove radove kao lijepu ili primijenjenu umjetnost i na koji način ih vrednovati? Ako na trenutak izađemo iz stereotipa i konvencija, te počnemo slobodno i neopterećeno promatrati skulpturalna djela kao više ili manje kvalitetan autorski izričaj, zasigurno ćemo naći odgovor.

LITERATURA

Čuljak, Zvonimir. Estetika : Skripta za predmet Epistemologija (preddiplomski studij filozofije, Hrvatski studiji Sveučilišta u Zagrebu). Zagreb, 2018.

Decorative art. // Encyclopaedia Britannica. Dostupno na: https://www.britannica.com/art/decorative-art. [Preuzeto: 24. 07. 2018.]

Fine Art. // Art Encyclopedia. Dostupno na: http://www.visual-arts-cork.com/definitions/fine-art.htm. [Preuzeto: 18. 07. 2018.]

Kristeller, Paul Oskar. The Modern System of the Arts : A Study in the History of Aestetics Part I. // Journal of the History of Ideas, 12 (1951.). Dostupno na: http://www.jstor.org/stable/2707484. [Preuzeto: 15. 07.2018.]

Lovrić Plantić, Vesna. Udomljeno vrijeme : kućni satovi kontinentalne Hrvatske – nepoznata baština. Zagreb : Izdanja Antibarbarus, 2008.

Lovrić Plantić, Vesna. Balon braće Montgolfier : Raskošan sat-skulptura: problemi atribucije i datacije. // Anali Galerije Antuna Augustinčića, 28-29 (2008. – 2009.) : Original u skulpturi – zbornik radova / urednik Božidar Pejković. Klanjec : MHZ – Galerija Antuna Augustinčića, 2010.

Möller, Renate. Uhren von der frühen Eisenuhr bis zur Armbanduhr. München : Berlin : Deutscher Kunstverlag, 1996.

Rogers, Leonard R. Sculpture. // Encyclopaedia Britannica. Dostupno na: https://www.britannica.com/art/sculpture. [Preuzeto: 24. 07. 2018]

Štrbac, Maša. Primijenjena umjetnost u potrazi za identitetom. // Život umjetnosti : časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi, Vol. 84, No. 1 / Zagreb, 2009.

IZVORI

INDIGO – Repozitorij Muzeja za umjetnost i obrt

SAŽETAK

Kako odrediti granice i kojim argumentima različito vrednovati skulpturu koja se tradicionalno tretira kao umjetnička ili onu koja je »neumjetnička«. Umjetničko i neumjetničko, iako prema pretpostavci polarne suprotnosti, predstavljaju vrijednosti s neosjetnim međusobnim prijelazima. Štoviše, i sama *umjetnost* u smislu sustava glavnih *lijepih umijeća* uspostavlja se tek u 18. st. U antičko doba – u grčkoj, rimskoj, bizantskoj umjetnosti, kao i u srednjem vijeku, autore umjetničkih djela (prema današnjim kriterijima) nisu smatrali umjetnicima nego samo vještim, izučenim radnicima. Tek se u doba renesanse pojam umjetnik diže na višu razinu. Podjela na više i niže grane umjetnosti vidljiva je u radovima Leona Battiste Albertija, u kojima se fokus stavlja na važnost intelektualnih vještina umjetnika, a ne na manualne vještine. Kada se u drugoj polovici 16. st. u Italiji osnivaju prve umjetničke akademije, definitivno se uspostavlja distinkcija između lijepih i primijenjenih umjetnosti. S druge strane, utjecaj pokreta *Arts and Crafts*, koji se razvio u Engleskoj u drugoj polovini 19. st., pridonio je većoj važnosti primijenjene umjetnosti i njezinom boljem statusu. Često je teško odrediti precizne granice između visoke i primijenjene umjetnosti – granica između skulpture i radova u keramici i metalu ne može se jasno postaviti budući da mnogi keramički i metalni predmeti s pravom pretendiraju da ih se tretira kao skulpture.
Figuralni satovi nerijetko su prvenstveno dekorativni predmeti, kvalitetne skulpture, dok je njihova funkcija sekundarna. Nekoliko primjera iz zbirke Muzeja za umjetnost i obrt to najbolje posvjedočuje. Autori su im vrhunski pariški kipari i broncisti i ti predmeti s pravom pretendiraju da ih se vrednuje kao umjetnička djela. Radovi hrvatskog kipara i medaljera Ive Kerdića koji se čuvaju u MUO – medalje i plakete, figure, kućišta satova, keramoplastike – također nameću zanimljivo pitanje granica između visoke i primijenjene umjetnosti.

Summary

THE PROBLEM OF VALORISATION OF SCULPTURE IN APPLIED ARTS ON THE EXAMPLE OF FIGURAL CLOCKS

Vesna Lovrić Plantić
Museum of Arts and Crafts, Zagreb

How to set the limits and which arguments to use to valorise a sculpture that has traditionally been treated as artistic as opposed to a "non-artistic" one? The artistic and the non-artistic, though purportedly diametrically opposed, represent values with subtle overlaps. What is more, art *in the sense of a system of* beautiful skills *was established as late as in the 18th century. In antiquity – Greek, Roman, and Byzantine art – as well as in the Middle Ages, authors of what is considered works of art by the present-day criteria, were not considered artists but merely skilful, skilled workers. It was only at the time of the Renaissance that the term, artist, was raised to a higher level. The division into higher and lower branches of art is evident in the works of Leon Battista Alberti, which focus on the importance of the artist's intellectual skills rather than manual ones. When the first art academies were founded in Italy in the second half of the 16th century, the distinction between fine arts and applied arts was definitely established. On the other hand, the influence of the* Arts and Crafts *movement, which developed in England in the second half of the 19*th *century, contributed to increasing the importance of applied arts and improving their status. It is often difficult to determine the precise boundary between high art and applied art – the boundary between sculptures on the one hand and ceramics and metal works on the other cannot be clearly set because many ceramic and metal objects rightfully aspire to being treated as sculptures.*

Figural clocks are often primarily decorative objects, quality sculptures, while their function is secondary. Several examples from the MUO collection testify to this. Their authors are first-class Parisian sculptures and bronzers, and those objects justly aspire toward to being treated as works of art. The works of Ivo Kerdić, Croatian sculptor and medallist, which are kept in the MUO – medals, plaques, statues, clock housings, ceramic sculptures – also raise the interesting issue of boundaries between high art and applied arts.

Key words: figural clocks, applied arts, high art, sculptor, bronzer, sculpture

UDK: 7.05 Glavaš, I.

Skulpturalna moda Igora Galaša – nosiva umjetnost

Andrea Klobučar
Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb

Prethodno priopćenje

U ovom se radu, na studiji slučaja izložbe Na iglama / Igor Galaš – modni dizajn *pokušavaju istražiti dva problema: prvi se bavi kontekstualizacijom Galaševog rada kao modnog dizajnera čije se modne kreacije smješta u područje suvremene skulpturalne mode, tj. nosive umjetnosti – artwear ili nenosive mode – unwearable fashion, a drugi se odnosi na problem muzeološke prezentacije i komunikacije – izložbe skulpturalne mode. Odjeća uključuje kinetičku komponentu dok je muzejsko pomagalo – lutka statična i tu dolazi do mogućeg krivog »čitanja« predmeta.*

Ključne riječi: skulpturalna moda, umjetnost, modni dizajn, modifikacija tijela, Igor Galaš, izložba, muzeologija

UVOD

Nosiva umjetnost – *artwear* ili nenosiva moda – *unwearable fashion* termini su koji se posljednjih dvaju desetljeća 20. stoljeća koriste za modne izričaje kojima je naglasak na formi i vizualnoj izražajnosti.[1] Često se tim terminom označavaju radovi suvremenih dizajnera koji modificiraju i / ili transformiraju fizičko tijelo gotovo do krajnjih granica – tako da ono postaje nebitno. Tretiranje odjeće / mode kao predmeta svedenog na čistu estetsku komponentu dovodi do vječnog pitanja je li moda umjetnost ili nije? Bez obzira da li se neki modni dizajneri smatrali umjetnicima ili ne, svi razmišljaju i polaze u stvaranju odjevnih predmeta od biološkog tijela. Oni ga transformiraju i modificiraju služeći se pri tome skulpturalnim načinom razmišljanja. Analizom odnosa tijela i odjeće / mode

1 De la Haye, Amy. Introduction: Dress and Fashion in the Context of the Mueseum. // Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion : Volume 10 : Global Perspectives / ur. Joanne B. Eicher. Oxford : Berg Publishers. Dostupno na: http://www.bergfashionlibrary.com/view/bewdf/BEWDF-v10/EDch10039a.xml [Preuzeto: 09. 12. 2010.]

prikazane su veze mode i skulpture u misaonom i praktičnom djelovanju. Povijesni aspekt skulpturalnog razmišljanja u modi predstavljen je radovima modnih dizajnera koji su o modi razmišljali na taj način. Unutar tako postavljenog teoretskog okvira analiziran je, na odabranim primjercima odjevnih kompleta, rad hrvatskoga modnoga dizajnera Igora Galaša,[2] predvodnika *artweare-a* u Hrvatskoj. Odjeća/moda posjeduje kinetičku komponentu – tijelo koje ju nosi je tijelo u pokretu i pri svakom koraku prostor prodire u volumen te se oplošje odjeće stalno mijenja. Na izložbi se odjeća najčešće prezentira pomoću muzejskog pomagala – lutke, koja je, za razliku od tijela, primarno statična te dolazi do problema kako tijelo u pokretu »pretvoriti« u tijelo u mirovanju. Upravo zbog statičnosti lutke dolazi do mogućeg krivog »čitanja« odjevnog predmeta pa često komentari posjetitelja, čak i stručnjaka, opisuju izložbu kao »groblje živih mrtvaca«.

MODA – UMJETNOST ILI NE?

Pitanje *Je li moda umjetnost ili nije* uvijek je aktualno i čestim je predmetom diskusija, ne samo u krugovima teoretičara umjetnosti, dizajna i mode nego i na modnoj sceni. Mnogi modni dizajneri poput Martina Margiele i Rei Kawakubo ne smatraju se umjetnicima i moda je za njih obrt, vrsta tehničke vještine, a ne vrsta/oblik umjetnosti. Ali istodobno i velik broj njih kao npr. Issey Miyake i Hussein Chalayan doživljavaju sebe kao umjetnike i modu smatraju umjetnošću.[3] *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 1967. godine objavljuje anketu provedenu s petero američkih umjetnika – Norman Norell, Louise Nevelson, Irene Sharaff, Alwin Nikolais i Andre Courreges, anketu na temu *Je li moda umjetnost*. Norman Norell, jedan od

2 Igor Galaš rođen je 1982. godine u Koprivnici. Završio je srednju Školu primijenjene umjetnosti i dizajna, smjer dizajn tekstila. Diplomirao je modni dizajn na Tekstilno–tehnološkom fakultetu u Zagrebu. Od srednje škole aktivno izlaže na brojnim skupnim izložbama na temu dizajna i forme tekstila te na domaćim i inozemnim modnim događanjima. Redoviti je sudionik *Fashion.hr*–a, *Monture*, *Zlatne igle* i *Fashion Week*–a. Godine 2011. i 2012. bio je glavni dizajner nove modne linije *Additive add Galaš* za modnu kuću Arena iz Pule za koju je kreirao tri kolekcije: jesen/zima 2011./2012., proljeće/ljeto 2012. i jesen/zima 2012./2013. Od 2015. godine u suradnji s mamom Maricom Galaš razvija vlastiti brend *Mamita.* Kao student sudjelovao je na brojnim modnim natjecanjima od kojih su najznačajnija: svjetsko natjecanje mladih modnih dizajnera *Hempel Award* u Pekingu 2009. i 2011. godine i modno natjecanje *iD Dunedin Emerging Designer Award* na Novom Zelandu. Do sada je jedini koji je dva puta ušao u finale *Hempel Award* natjecanja i oba puta bio nagrađen. Godine 2011. bio je proglašen Svjetskim ambasadorom mode. Član je ULUPUH–a i HZSU–a. Živi na relaciji Križevci – Zagreb.

3 Benton, Angelique. Fashion as Art / Art as Fashion: Is Fashion, Art? : senior honour thesis, The Ohio State University,2012. Dostupno na: file:///C:/Users/Andrea/Downloads/Fashion_as_Art_Art_as_Fashion-Is_Fashion_Art%20(1).pdf [Preuzeto: 31. 1. 2019.]

najpoznatijih američkih modnih dizajnera, odgovara da je »najbolja moda vrijedna zvati se umjetnošću« i kao umjetnike mode 20. stoljeća navodi Gres, Chanel, Vionnet, i Balenciagu za koje se smatra da su u stvaranju odjeće razmišljali skulpturalno. Louise Nevelson, skulptorica i pionirka ambijentalne skulpture, misli da moda nije umjetnost. Ona odbacuje koncept mode kao dizajnerske ideje ili skice bez tijela (*fleshless sketch*) jer smatra da moda, da bi se kvalificirala kao umjetnost, mora biti u odnosu s okolinom i mora biti izraz osobe koja je odijeva. Andre Courreges, modni dizajner čija je prva kolekcija 1963. godine započela novo modno razdoblje, kaže da on ne bi potvrdio da moda nije umjetnost te da je na drugima da o tome sude. Za njega je posao modnog dizajnera isti kao i onaj bilo kojeg drugog umjetnika koji, u predmet koji stvara, želi unijeti ljepotu i proporciju. Courreges svoj posao uspoređuje s poslom arhitekta: »moj dizajn je jednostavan i funkcionalan kao moderna arhitektura, uvijek sam se trudio posvetiti osobitu pažnju funkcionalnom aspektu svojih radova, da bih imao stvaran kontakt sa životom. Za mene je žena, ona koja nosi odjeću, bitna, a ne njena odjeća, bitno je što ona radi, kako se kreće, kako živi.«[4] Gotovo četrdesetak godina kasnije, 2003. godine, o istoj temi raspravljaju Zandra Rhodes, modna dizajnerica i osnivačica Muzeja mode u Londonu i Alice Rawsthorn, direktorica Muzeja dizajna u Londonu. Zandra Rhodes doživljava modu kao umjetničku formu, ističe njenu estetsku kvalitetu, bez obzira na funkcionalne aspekte. Alice Rawson govori da moda nije umjetnost i, za razliku od Rhodes, kao kriterij takvog stava uzima praktičnu namjenu odjeće jer npr. *vintage* haljina C. Ballenciage, bez obzira na neosporne estetske kvalitete primarno je namijenjena da bude nošena.[5] Bez obzira na različite stavove, sve anketirane osobe, kada govore o modi, imaju na umu, osim estetskih i funkcionalnih karakteristika, i tijelo koje modu nosi. Stoga, bez obzira da li modu smatraju umjetnošću, obrtom ili tehničkom vještinom, doživljavaju je kao izraz / produžetak / transformaciju / modifikaciju tijela.

ODNOS MODE I TIJELA – ODIJEVANJE KAO OBLIK MODIFIKACIJE TIJELA

Kulturalni značaj čina odijevanja nadilazi puko nošenje odjeće. Shvaćajući i razumijevajući odjeću ne stječemo znanja samo o higijeni i

4 Werther, Betty. Is Fashion an Art? // The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, 3/26 (1967.) / New York, 1967., 129-140

5 s. n. Is fashion a true art form? // Dostupno na https://www.theguardian.com/artanddesign/2003/jul/13/art.artsfeatures1 [Preuzeto: 3.5.2019.]

prezentnosti već i o umjetnosti, dizajnu i društvenim različitostima.[6] Moda se može opisati kao proces stalnih promjena u čovjekovom odijevanju.[7] Odijevanje je svjesni čin koji čovjeka odvaja od životinja, a tijelo oblikovano odjećom – *prezentirano sebstvo*, sudjeluje u neverbalnoj komunikaciji i posreduje određene poruke.[8] Odjeća je nastala ne samo kao praktična čovjekova potreba zaštite tijela od atmosferilija, već je imala i religijsko, socijalno i estetsko značenje.[9] Ljudsko tijelo i tkanine su neodvojivi, a njihova interakcija temelj je mode.[10] U vrijeme starih Grka odjeća je bila u skladu s ljudskim tijelom, dok je u novome vijeku postala »tijelu neprilagodljiva zasebna stvar« – modna odjeća, prijemčiva za različite vrste utjecaja – stilske, sociološke, ideološke.[11] Preobrazba biološkog tijela u modno tijelo dogodila se kada je Charles Frederick Worth za prezentaciju svojih kolekcija počeo koristiti žive modele. Obično tijelo pretvoreno je u model, a odjeća u modu.[12] Kao dio vizualne kulture moda, tj. modna odjeća reprezentira i konstruira različita poimanja tijela, identiteta i ljepote.[13]

SKULPTURA I MODA – SKULPTURALNO RAZMIŠLJANJE U MODNOM DIZAJNU

Stalnim propitivanjem odnosa tijela i tkanine / odjeće modni dizajneri u potrazi su za novim načinima i oblicima preobrazbe i prezentacije

6 Eicher, Joane B. Overview of Global Perspectives – Introduction to Global Perspectives. // Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion : Volume 10 : Global Perspectives / ur. Joanne B. Eicher. Oxford : Berg Publishers, 2010. Dostupno na: https://www.bloomsburyfashioncentral.com/products/berg-fashion-library/encyclopedia/berg-encyclopedia-of-world-dress-and-fashion-global-perspectives/introduction-to-global-perspectives [Citirano: 28. 12. 2010.]

7 Galović, Milan. Moda – Zastiranje i otkrivanje. Zagreb : Naklada Jesenski i Turk, 2001., 9.

8 Eicher, Joane B. Nav. dj.

9 Galović, Milan. Nav. dj. 8-17.

10 Arnold, Rebecca. Fashion : A Very Short Introduction. Oxford : Oxford University Press, 2009., 33.

11 Galović, Milan. Nav. dj. 111,112,119.

12 Hošić, Irfan. Performativnost mode. // Tijelo i kultura mode : Discipline, pristupi, interpretacije / ur. Žarko Paić i Krešimir Purgar. Zagreb : Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno – tehnološki fakultet, 125-144. 126., 127.; Nancy J. Troy. Couture Culture : A Study in Modern Art and Fashion. Cambridge : The MIT Press, 2001, 19-25. Charles Frederick Worth, kojeg se smatra ocem visoke mode, organizirao je od početka 1860-ih rad svog modnog salona na do tada neviđen način: odjeću prezentira na manekenkama, potpisuje svoje kreacije i održava revije novih modela dva puta godišnje. Takav način rada salona bio je vrlo sličan načinu rada umjetničkih galerija: odjeća je izložena na manekenkama kao slike na zidu, ušivena etiketa na svakoj kreaciji je kao potpis umjetnika, a predstavljanje dvije kolekcije godišnje odgovara godišnjim proljetnim i jesenskim umjetničkim izložbama

13 Arnold, Rebecca. Nav. dj. 47.

ljudskoga tijela. Veza između čovjeka i odjevnog predmeta započinje činom odijevanja. Svi modni dizajneri smatraju odjevni predmet izrazom svojih umjetničkih sklonosti, ali razlikuju se u načinu pristupa njegovom oblikovanju / kreiranju – neki od njih prednost daju funkcionalnim aspektima, a drugi, naglašavajući formu, preferiraju estetski aspekt odjeće i njenom oblikovanju pristupaju skulpturalno. Njihove često voluminozne i konstrukcijski složene odjevne kreacije prvenstveno su odraz njihove kreativnosti i potrebe za umjetničkim izražavanjem pri čemu ljudsko tijelo doživljavaju kao strukturalnu armaturu koja se tkaninom modificira / transformira.

Skulpturalni način razmišljanja usvojili su brojni modni dizajneri, stoga se postavlja pitanje što povezuje modni dizajn i skulpturu, tj. da li modni dizajner i kipar razmišljaju i koriste iste/slične načine rada u kreativnom procesu stvaranja predmeta. Međusobne poveznice proizlaze iz propitivanja međuodnosa osjetila i djelovanja / izvedbe. Modnom dizajnu i skulpturi zajednička je trodimenzionalnost predmeta, njihova struktura, volumen i prostor. Od njihova stvaratelja – modnog dizajnera i kipara iziskuje se istovremeno misaono i praktično djelovanje koje uzima u obzir osnovne kvalitativne i tehničke zadatosti materijala te određene tehničke vještine. U oba stvaralačka čina – modnom i skulpturalnom, iznimno su važna osjetila, osobito perceptivna i taktilna koja na kognitivnom nivou omogućuju dizajneru kao i skulptoru stvaranje trodimenzionalnih predmeta. Korištenjem sličnih tehnika, poput modeliranja, drapiranja, oblikovanja, odlijevanja, rezbarenja, rezanja nastaju umjetničke forme[14] – skulptura i skulpturalna odjeća – *artwear* ili nosiva umjetnost.[15]

Začetnice skulpturalnog pristupa modnom dizajnu, u vremenu između dvaju svjetskih ratova, su Madame Gres i Madeleine Vionet. Obje su bile inspirirane grčkom skulpturom, osobito njenim proporcijama, te im je misaoni i izvedbeni proces kreiranja odjeće počinjao manipulacijom tkanine. Madame Gres na početku karijere izjavila je da želi biti kiparica te da vidi sličnost u radu s tkaninom i kamenom (sl. 1). Temelj modnog dizajna Madeleine Vionet počiva na međuodnosu veličine tijela, oblika i materijala. Svoje je kreacije stvarala, bez prethodnog krojenja, trodi-

14 Almond, K. ; Steve Swindells. Reflections on Sculptural Thinking in Fashion. 2016. Dostupno na: http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17569370.2016.1147701 [Preuzeto: 23. 08. 2018.] i Almond, K. i Steve Swindells. Sculptural thinking in Fashion. 2014. Dostupno na: http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/22104/ [Preuzeto: 23. 08. 2018.]

15 Druesedow, Jean L. Dress and Fashion Exhibits. // Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion : Volume 10 : Global Perspectives / ur. Joanne B. Eicher. Oxford : Berg Publishers, 2010. Dostupno na: http://www.bergfashionlibrary.com/view/bewdf/BEWDF-v10/EDch10042.xml?print. [Preuzeto 09. 12. 2010.]

1. Madame Grès, oko 1946.
Madame Grès, circa 1946

2. Madeleine Vionet u svom studiju, oko 1920.
Madeleine Vionet in her studio, circa 1920

menzionalno na umanjenim lutkama koristeći se tehnikama drapiranja i plisiranja tkanina prije nego bi izvela odjeću u ljudskoj proporciji[16] (sl. 2). Nakon Drugoga svjetskoga rata predvodnik naglašavanja forme u odijevanju i skulpturalnog pristupa u modnom dizajnu bio je Cristobal Balenciaga. Naglašene i razigrane forme njegovih kreacija često izgledaju kao da su nastale iznutra, djelovanjem tijela koje potiskuje tkaninu prema van ili kao da je tijelo bilo osnova iz koje su izranjali kumulusi brojnih formi koje su izgledale kao da ih je izradilo samo tijelo koje je podržavalo odjeću. Takav dojam postizao je iznimno vještim zanatskim umijećem krojenja i modeliranja kojima je stvarao ženskome tijelu prilagođene profinjene krojeve[17] (sl. 3). Glavni Balenciagin konkurent u majstorstvu kroja i forme bio je talijanski modni dizajner Roberto Capucci. On od

16 Almond, K. i Steve Swindells. 2016. Nav. dj. i Almond, K. i Steve Swindells. 2014. Nav. dj

17 Blau, Herbert. Nothing in itself : Complexion of Fashion. Bloomington : Indiana University Press, 1999., 116

3. Cristobal Balenciaga, večernja haljina, 1950.

Cristobal Balenciaga, evening dress, 1950

4. Roberto Capucci, Haljina »Devet haljina«, 1956.

Roberto Capucci, the Nine Dresses dress, 1956

početka karijere kreiranju odjeće pristupa skulpturalno i doživljava je prvenstveno kao samosvojni kreativni umjetnički izraz. Iako njegove haljine nisu stvorene za svakodnevno odijevanje, nepokolebljiv je u stavu da su nosive.[18] Capuccijeva odjeća izrazito je trodimenzionalna – naglašenog volumena koji ulazi u prostor i osvaja ga, ali istovremeno dozvoljava prostoru da prodire u oplošje tkanine (sl. 4).

Japanski modni dizajneri – Issey Miyake, Rei Kawakubo i Yohji Yamamoto revolucionirali su 1980-ih ideju o odnosu između tijela i odjeće. Miyake, eksperimentirajući s volumenom, modificira tijelo mijenjajući mu dimenzije[19] (sl. 5). Kawakubo kreira odjeću koja se morfološki stapa s tijelom transformirajući ga u novi, drugi oblik / drugačije tijelo[20] (sl. 6). Yamamotov modni dizajn karakteriziraju predimenzionirane siluete nastale zanatski vještom manipulacijom tkanine[21] (sl. 7).

18 Kiely, Alexandra. Is It Fashio, or Is It Art? Roberto Capucci's Sculpture Dresses. // Daily Art Magazine. Dostupno na: https://www.dailyartmagazine.com/roberto-capuccis-sculpture-dresses/ [Citirano: 01. 10. 2018.].

19 Almond, K. i Steve Swindells. 2016. Nav. dj. i Almond, K. i Steve Swindells. 2014. Nav. dj.

20 Feingold, Hadley. Sculptural Fashion: Volume, Structure, and the Body. // Dostupno na: http://textileartscenter.com/blog/sculptural-fashion-volume-structure-and-the-body/

21 s. n. 8 Strangely Fascinating And Innovative Fashion Designers. // Dostupno na: https://scene360.com/design/88864/innovative-fashion-designers/ [Preuzeto: 10. 07. 2018.].

5. Issey Miyake, kolekcija proljeće 1984.
Issey Miyake, 1984 spring collection

6. Rei Kawakubo, 1980.
Rei Kawakubo, 1980

Modni dizajneri kasnog 20. i ranog 21. stoljeća poput Husseina Chalayana i Alexandera McQueena u svom odnosu spram tijela i odjeće, tj. modela i mode, odmaknuli su dalje od modifikacije/transformacije biološkog tijela. Oni su fokus svog rada pomaknuli s mode shvaćene kroz formalni odnos tkanine i oblika na poruke koje moda emitira kroz vizualnost i percepciju.[22] Hussein Chalayan odjeću i ljudsko tijelo povezuje sa znanošću, tehnologijom i arhitekturom. U kolekciji proljeće/ljeto 2000. nadahnjuje se SF i futurističkom tehnologijom, kako u stilu tako i u konstrukciji. Dizajnira odjeću strukturiranih čvrstih formi, izrađenu od staklo plastike (fiberglas), koja se, otvaranjem na daljinsko upravljanje, transformira u odjeću fluidnih, mekih formi izrađenu od tila[23] (sl. 8). Alexander McQueen u svojim radovima kombinira vrhunsku izvedbu, neobične materijale, dramatične siluete. U tretmanu tijela još je radikalniji od Chalayana. Na reviji *Show No. 13*, 1999. godine suprotstavlja prirodu i stroj i u toj konfrontaciji zanemaruje tijelo te modnu reviju

22 Irfan Hošić. Nav. dj. 136.

23 Feingold, Hadley. Sculptural Fashion : Volume, Structure, and the Body. // Dostupno na: http://textzileartcenter.com./blog/sculptural-fashion-volume-structure-and-the-body/[Preuzeto: 10. 07. 2018.].

7. Yohji Yamamoto, jesen / zima 1981.
Yohji Yamamoto, autumn/winter 1981

pretvara u događaj koji naglašava performativnost mode. Manekenka odjevena u trapezastu nestrukturiranu haljinu čiji kroj zanemaruje oblik tijela stoji nasuprot stroju koji na nju šprica boju. Haljina i tijelo koje ju nosi shvaćeni su kao prazno platno, nemaju utjecaja na proces iz okoline te su prepušteni na milost okolišu i idejama.[24] McQueen na taj način uspostavlja analogiju suvremene mode s umjetničkim performanceom te »moda sada označava vizualnu konstrukciju tijela kao događaja i time se pokazuje nesvodivim fenomenom životnoga stila u društvima spektakla današnjice«[25] (sl. 9).

8. Hussein Chalayan, proljeće / ljeto 2000.
Hussein Chalayan, spring/summer 2000

24 Isto

25 Krpan, Petra. Novi mediji i izvedba – Suvremena moda kao događaj . // Tijelo i kultura mode : Discipline, pristupi, interpretacije / ur. Žarko Paić i Krešimir Purgar. Zagreb : Sveučilište u Zagrebu : Tekstilno–tehnološki fakultet, 2018., 145-162., 146.

9. Alexander McQueen, SHOW NO. 13, 1999.
Alexander McQueen, SHOW NO. 13, 1999

IGOR GALAŠ – NOSIVA UMJETNOST I NENOSIVA MODA

Igor Galaš jedini je modni dizajner na hrvatskoj modnoj sceni koji kontinuirano koristi ručno rađeno pletivo koje je postalo njegovim zaštitnim znakom i donijelo mu laskavu titulu *hrvatskog kralja pletenine*. Ali, u oblikovanju odjevnih kolekcija Igor Galaš ne radi isključivo s pletivom već koristi različite materijale i tkanine te različite pletačke i krojačke tehnike. Konstrukciji i krojenju odjevnih predmeta od tkanina i pletivu pristupa na isti način. Prema osjećaju konstruira plošni oblik koji se krojenjem ili pletenjem transformira u trodimenzionalni odjevni predmet. Osnovna karakteristika njegova »pletačkog rukopisa« je oblikovanje forme pletiva u samom procesu nastajanja, bez naknadnih intervencija u pleteno tkivo. Često sam stvara pređu, tj. nekoliko niti vune spaja u jednu kojom potom plete. Korištenjem jednostavne tradicionalne tehnike pletenja Galaš od niti, linije, stvara tkaninu, plohu, željeni oblik. Voluminoznost pletenih odjevnih oblika kao i vizualni izgled nabiranja, *faldanja* i *proštepavanja,* postiže korištenjem debelih pletaćih igala s višestrukim namatanjem nekoliko niti debele vune spojene u jednu te dodavanjem i oduzimanjem očica i redova (sl. 10). Kada koristi gotovu tkaninu, reže ju i kroji u oblike čijim spajanjem dobiva željenu formu, a efekt volumena dobiva tehnikama dekonstrukcije, *faldanja* i *proštepavanja* (sl. 11).

10. Haljina s podsuknjom, vuna, ručno pletenje, Kolekcija *Susak*, 2016. (foto: S. Budek, 2017.)

Dress with underskirt, hand knitted wool, Susak *collection, 2016 (photo: S. Budek, 2017)*

11. Kombinezon s bolerom, traper, vunena tkanina; *DOVE FASHION.hr* jesen-zima 2011./2012. (foto: S. Budek, 2017.)

Jumpsuit with bolero, denim, wool fabric; DOVE FASHION.hr autumn/winter 2011/2012 (photo: S. Budek, 2017)

Igor Galaš najčešće koristi prirodne materijale (vuna, pamuk, lan, svila), od kojih mu je omiljena vuna, ali i tkanine od umjetnih vlakana. Vuna je prirodni materijal, istovremeno otpadni (nastaje kao nusprodukt šišanja ovce) i uporabni (predenjem se dobiva nit za pletenje). Povezivanjem vunene niti kroz različite načine prepleta u tkaninu, Galaš joj daje novi život. Pleteni odjevni predmeti izrazito su taktilni i kroz osjet dodira povezuju se stvaratelj (putem dodira materijala prilikom izrade) i nositelj (kroz potrebu stvaratelja da dodirne, tj. zaštiti nosioca). Termička osobina vune, njena toplina također znači svojevrstan poziv, želju za dodirom. Osim korištenja vune, Igor Galaš sklon je korištenju tzv. *high-tech* materijala.[26] Njihova oblikovna podatnost idealna je za bio-

26 *High-tech* materijali su iznimno čvrsti, ali istovremeno elastični i lagani.

12. Suknja i prsluk s kapuljačom, vuna, ručno pletenje, Kolekcija za natjecanje *Hempel Award* u Pekingu, 2009. (foto: S. Budek, 2017.)

Skirt and hooded vest, hand knitted wool, collection for Hempel Award *competition in Beijing, 2009 (photo: S. Budek, 2017)*

13. Odjevna kombinacija (tunika, hlače, kaput), vuna, ručno pletenje, pamučni keper, tkanina za auto industriju, *QUELLE FASHION.hr* jesen/zima 2009./2010. (foto: S. Budek, 2017.)

Outfit (tunic, trousers, coat), hand knitted wool, cotton twill, fabric used in car industry, QUELLE FASHION.hr *autumn/winter 2009/2010 (photo: S. Budek, 2017)*

mimetičko promišljanje i stvaranje modnih kolekcija. Najvažniji izvor inspiracije Galaš nalazi u prirodi, u njenoj bogatoj biljnoj i životinjskoj raznovrsnosti. Elementi iz prirode svoj modificirani odraz nalaze u organičkim formama njegovih odjevnih predmeta.

Kolekcija *Dream of the Knitting Galaxy (San o pletenoj galaksiji),* rađena za natjecanje Hempel award u Pekingu 2009. godine, prikazuje način na koji Galaš stvara skulpturalnu modu / nosivu umjetnost. Tijelo shvaća kao armaturu koju odjeća obavija, a modificira ga stvarajući velike volumene, ispresijecane prostorom, koji djeluju kao organski nastavak tijela. Često se ti dodani volumeni nalaze na leđima i podsjećaju na čahuru. Čahura, kao simbol metamorfoze u prirodi, postat će Galašev svojevrsni »zaštitni znak« prisutan u svim narednim kolekcijama (sl. 12).

14. Odjevna kombinacija, pamučna tkanina, vuna, ručno pletenje, Kolekcija za natjecanje *iD dunedin – Emerging Designer Award,* na Novom Zelandu 2010.

Outfit, cotton, hand knitted wool, collection for iD Dunedin – Emerging Designer Award competition in New Zealand, 2010

U kolekciji jesen/zima 2009./2010. za *Quelle Fashion.hr* koristio je kombinacije *high-tech* materijala (tkanine za oblaganje unutrašnjosti automobila, poliesterske tkanine s upletenim metalnim nitima) s vunenim pletivom. Povezivanjem taktilno i statički različitih materijala dizajner je ostvario zanimljivu igru orisa i oblika. Rezultat su odjevni predmeti odlučnih linija, ispresijecani oštrim rezovima kroz koje prostor ulazi u volumen tkanine. Kolekcijom dominiraju, uz sivu i crnu, tonovi maslinaste boje (sl. 13).

Pobjednička kolekcija *Protector from the Knitted Galaxy* (*Zaštitnik iz pletene galaksije*) izvedena za natjecanje *iD dunedin – Emerging Designer Award* na Novom Zelandu 2010. godine, vizualizacija je dizajnerova sna o zaštitniku koji će doći iz pletene galaksije i spasiti planet Zemlju od fenomena globalnog zatopljenja. Odjeća u kojoj on dolazi izrađena je od vune, jer jedino ona ima karakteristiku da zimi grije, a ljeti hladi. Osnovni materijal kolekcije je ručno pletena vuna. S njom su kombinirani predmeti izrađeni od pamučnih tkanina. Zbijene forme vunenih predmeta razvedene su cjevastim oblicima, korijenjem u donjem dijelu ili granama krošnje u gornjem dijelu. Boje su prirodne – tonovi i nijanse smeđe i zelene (sl. 14).

Promišljanje o održivosti planete vidljivo je i u kolekciji *Infiltration Protector* (*Infiltrirajući zaštitnik*) koju je predstavio na Hempel Award natjecanju 2011. godine u Pekingu. Ona je nastavak i svojevrsna razrada ekološkog problema započetog u kolekciji *Protector from the Knitted Galaxy*. Kolekcija *Infiltration Protector* usredotočuje se na problem nedostatka vode. Razgranati korjenasti volumeni pletenih predmeta obogaćeni su odjevnim predmetima od tkanina. U njih, s unutrašnje strane, ugrađuje zaštitne mrežice koje služe za filtriranje vode i omogu-

15. Haljina i vesta s ovratnikom/kapuljačom, vuna, ručno pletenje, replika haljine rađene za natjecanje *Hempel Award* u Pekingu, 2011. (foto: S. Budek, 2017.)

Dress and cardigan with cowl/hood, hand knitted wool, replica of a dress made for Hempel Award *competition in Beijing, 2011 (photo: Srećko Budek, 2017)*

ćuju infiltraciju vode u unutrašnjost zemlje. Dizajner opisuje kolekciju kao čuvare koji se skrivaju u prirodi i imaju mogućnost takvom infiltracijom vode očuvati izvore vode na planetu, a time i cijeli planet. Haljina iz te kolekcije složene je strukture koja obavija tijelo. Volumen je organički i fluidan i mijenja se svakim pokretom tijela. Donji dio haljine naglašenog je volumena i razveden je cjevastim oblicima, korijenjem, koje se proteže izvan tijela i zauzima novi prostor. Korijenje bi trebalo to novo, modificirano tijelo, spojiti sa zemljom i pretvoriti ga vizualno i morfološki u drugo tijelo, koje postoji kao nastavak majke Zemlje, njen dodani volumen (sl. 15).

Kombinacijom prirodnih i umjetnih materijala Igor Galaš stvara *artwear* – nosivu umjetnost kao odraz promišljanja o prirodi, ekologiji i biološkoj održivosti. Njegov odnos prema materijalu je arhaičan, prirodan – koristi prirodne ili biomimetičke materijale koje obrađuje ručno, tradicionalnim tehnikama. Prostor promatra globalno i ekološki – čovjekov prostor je planeta Zemlja koju postupno uništava i koja polako nestaje. Odnos spram tijela usmjeren je na tijelo kao armaturu koja služi višim, univerzalnim ciljevima – očuvanju ljudske vrste. Na taj način Igor Galaš pokušava vratiti čovjeka prirodi.

PREZENTIRANJE MODE U MUZEJU

Prema muzeološkoj definiciji izložba je prezentativni oblik komunikacije kojim predmeti prenose poruke javnosti te time krajnji korisnik – posjetitelj izložbe, postaje dijelom povijesti, značenja, vrijednosti i spoznaja

16. Postav izložbe *Na iglama / Igor Galaš – modni dizajn* (foto: V. Benović, 2018.)
Detail of the exhibition, On Pins and Needles/Igor Galaš – Fashion Design (photo: Vedran Benović, 2018)

koje određeni predmeti nose.[27] Izložba *Na iglama / Igor Galaš – modni dizajn*[28] bila je, zbog kompleksnosti materijala i opusa modnog dizajnera, dvostruki izazov: prvi je bio u pristupu i odabiru materijala, a drugi u njegovoj muzeološkoj prezentaciji. Pripreme izložbe trajale su intenzivno sedam mjeseci tijekom kojih sam, kao kustosica izložbe, često razgovarala s Igorom Galašem u njegovu radnom prostoru i pregledavala sačuvane odjevne predmete. Izazov postavljanja koncepcije bio je relativno lako svladan – kroz zajednička druženja i diskusije iskristalizirala se glavna tema izložbe – ljubav spram prirode i svih njenih oblika i metamorfoza. Iz takvog životnog stava proizlazi briga za održivost planete Zemlje i ekologiju kao važan segment Galaševa rada. Drugi izazov – kako zani-

27 Maroević. Ivo. Uvod u muzeologiju. Zagreb: Zavod za informacijske studije, 1993., 199-201.

28 Izložba se održala u Muzeju za umjetnost i obrt, Zagreb od 19.12.2017. do 28.1.2018. Autorica izložbe i kataloga je Andrea Klobučar, voditeljica Zbirke tekstila MUO.

17. Haljina iz kolekcije *Infiltration Protector* (*Infiltrirajući zaštitnik*) na modnoj reviji *Dress from* Infiltration Protector *collection in a fashion show*

mljivo i muzeološki prihvatljivo postaviti njegovu skulpturalnu odjeću, bio je puno teže savladiv.

Odjeća kao trodimenzionalni objekt kinetičkih kvaliteta zauzima vizualni i kubični prostor.[29] Svoju performativnost oblikuje kroz različite tehnike prezentacije.[30] Za razliku od drugih predmeta lijepih ili primijenjenih umjetnosti, odjeća ne može stajati samostalno. Da bi bila pravilno »pročitana« potrebno joj je tijelo, a idealno bi bilo kada bi se tijelo moglo micati. U nedostatku takvoga muzeološkoga pomagala, odjeća se najčešće izlaže na lutkama pri čemu je često taj način prezentacije opisan kao »lišen života«.[31] U Muzeju za umjetnost i obrt odjeća se najčešće izlaže

29 Eicher, Joane B. Nav. dj.

30 Hošić, Irfan, Nav. dj. 136.

31 De la Haye, Amy. Nav. dj.

17a. Replika haljine iz kolekcije *Infiltration Protector* (*Infiltrirajući zaštitnik*) izložena u postavu izložbe *Na iglama / Igor Galaš – modni dizajn* (foto: V. Benović, 2018.)

Replica of a dress from Infiltration Protector *collection displayed within exhibition, On Pins and Needles/Igor Galaš – Fashion Design (photo: V. Benović, 2018)*

na klasičnim krojačkim lutkama koje nemaju glave niti ekstremitete, što se u ovom slučaju pokazalo kao dodatni problem. Za potrebe izložbe uspjelo se posuditi veći broj lutaka s glavama i ekstremitetima kakve se nalaze u trgovinama suvremenom odjećom (sl. 16). Prije samog oblačenja i postavljanja u prostor trebalo je dobro promisliti koji model najbolje izgleda na kojoj lutki. Na taj je dio posla potrošeno dosta vremena jer često se najbolji dojam stječe tek kada se lutka odjene. Težina vune, kao i kompleksnost kroja, otežavali su postavljanje na klasičnim lutkama te su se ekstremiteti, ali i donji dijelovi haljina, često morali ispunjavati vatelinom da bi dobili očekivani volumen. Iako su Galaševe skulpturalne organske biomimetičke odjevne forme namijenjene, kao i skulptura, pogledu sa svih strana, zbog prostornih ograničenja odlučeno je da se odjevene lutke postave uza zid s najatraktivnijom vizurom okrenutom prema posjetitelju. Predmeti su bili osvijetljeni reflektorima, te se kroz dodatno naglašenu igru svjetla i sjene naglasila skulpturalnost odjevnih predmeta. Haljina iz kolekcije *Infiltration Protector* (*Infiltrirajući zaštitnik*) dobar je primjer koji ukazuje na problem prezentacije mode općenito, a osobito skulpturalne mode u kontekstu muzeja. Izlaganjem te vrste odjeće na statičnim lutkama gubi se potpuni doživljaj jer percepciji u tom trenutku nedostaju promjene u oplošju tkanine koje se događaju kada se osoba koja odjeću nosi kreće. Problem prezentacije kinetičnosti odjeće pokušalo se riješiti prikazivanjem modnih revija na video zidu. Na taj je način posjetitelj mogao vidjeti i osjetiti razliku između »statične« odjeće na lutkama i »dinamičke« odjeće na biološkom tijelu (sl. 17 i sl. 17a).

ZAKLJUČAK

Igor Galaš u kreiranju odjeće polazi od tijela, shvaćenog kao armatura, uokolo kojega gradi volumen zaglađenog oplošja, često drapiranog u donjem dijelu. Na njega se dodaju organičke, »čahuraste« forme ispresijecane oštrim rezovima prodora prostora u volumen koje preoblikuju tijelo. Njegovi odjevni predmeti nisu samo puka odjeća, koja štiti tijelo od vanjskih utjecaja, već su to umjetničke forme čija estetska kvaliteta proizlazi iz dizajnerove majstorske vještine rukovanja niti i tkaninom. Koristeći slične tehnike kao i kipar – modeliranje, drapiranje, rezanje, Galaš stvara odjevne kombinacije koje izlaze izvan kalupa / kanona tradicionalnog poimanja odjeće. Njegove voluminozne kreacije koje modificiraju tijelo čine ga predvodnikom skulpturalne mode, tj. nosive umjetnosti – *artwear* ili nenosive mode – *unwearable fashion* u Hrvatskoj.

Skulpturalna odjeća problematična je za muzeološku prezentaciju. Kao i skulptura, zahtijeva mogućnost pogleda iz različitih kutova, i uključuje pokret tijela koji je nemoguće prezentirati. Na izložbama se odjeća, skulpturalna ili ne, najčešće izlaže na lutkama ili nekim drugim oblicima nosača, koji je često čine statičnom, a pozicioniranje lutaka uz zidove i (ponekad) stavljanje u vitrine, onemogućuje pristup/pogled sa svih strana. No, unatoč problemima muzeološke prezentacije, izložbe odjeće i/ili mode u posljednjih nekoliko desetljeća postale su najzanimljivije i publici najpristupačnije teme. Prednost i dopadljivost takvih izložbi leži u tome da ih je lako razumjeti bez širokog znanja iz povijesti umjetnosti, književnosti, sociologije ili drugih znanstvenih disciplina. Budući da i sami posjetitelji nose odjeću, oni se mogu trenutno povezati s izloženim predmetima – bilo da su i sami imali takvu ili sličnu odjeću ili je netko njima blizak imao takvu odjeću ili naprosto uživaju u estetskom dojmu koji odjevni predmeti emitiraju. Odjeća se razumijeva kroz ustroj tijela – kako je ono sakriveno, otkriveno ili zamišljeno. Snaga mode u muzeju počiva na njenom javnom angažmanu, dostupnosti širokom krugu ljudi čime ona pojačava vidljivost muzeja u javnosti i privlači novu publiku.[32]

32 Riegels Melchior Marie. Introduction: understanding fashion and dress museology. // Fashion and Museums: Theory and Practice / ur. Marie Riegels Melchior i Brigitta Svensson. London, New Delhi, New York, Sydney : Bloomsbury, 2014., 1-18, 3,5.; Druesedow, Jean L. Nav. dj.

LITERATURA

Almond, K. ; Steve Swindells. Reflections on Sculptural Thinking in Fashion 2016. Dostupno na: http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17569370.2016.1147701 [Preuzeto 23. 8. 2018.]

Almond, K. ; Steve Swindells. Sculptural thinking in Fashion. 2014. Dostupno na: http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/22104/ [Preuzeto 23. 8. 2018.]

Arnold, Rebecca. Fashion : A Very Short Introduction. Oxford : Oxford University Press, 2009.

Benton, Angelique. Fashion as Art / Art as Fashion: Is Fashion, Art? : senior honour thesis. The Ohio State University, 2012. Dostupno na: file:///C:/Users/Andrea/Downloads/Fashion_as_Art_Art_as_Fashion-Is_Fashion_Art%20(1).pdf [Preuzeto: 31. 1. 2019.]

Blau, Herbert. Nothing in itself : Complexion of Fashion. Bloomington : Indiana University Press, 1999.

Druesedow, Jean L. Dress and Fashion Exhibits. // Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion : Volume 10 : Global Perspectives / ur. Joanne B. Eicher. Oxford : Berg Publishers, 2010. Dostupno na: http://www.bergfashionlibrary.com/view/bewdf/BEWDF-v10/EDch10042.xml?print [Preuzeto: 9. 12. 2010.]

Eicher, Joane B. Overview of Global Perspectives – Introduction to Global Perspectives. // Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion : Volume 10 : Global Perspectives / ur. Joanne B. Eicher. Oxford : Berg Publishers, 2010. Dostupno na: https://www.bloomsburyfashioncentral.com/products/berg-fashion-library/encyclopedia/berg-encyclopedia-of-world-dress-and-fashion-global-perspectives/introduction-to-global-perspectives [Preuzeto: 28. 12. 2010.]

Feingold, Hadley. Sculptural Fashion: Volume, Structure, and the Body. Dostupno na: http://textileartscenter.com/blog/sculptural-fashion-volume-structure-and-the-body/ [Preuzeto: 10. 7. 2018.]

Galović, Milan. Moda – Zastiranje i otkrivanje. Zagreb : Naklada Jesenski i Turk, 2001.

Haye, Amy de la. Introduction: Dress and Fashion in the Context of the Mueseum. // Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion : Volume 10 : Global Perspectives / ur. Joanne B. Eicher. Oxford : Berg Publishers, 2010. Dostupno na: http://www.bergfashionlibrary.com/view/bewdf/BEWDF-v10/EDch10039a.xml [Preuzeto: 9. 12. 2010.]

Hošić, Irfan. Performativnost mode. // Tijelo i kultura mode : Discipline, pristupi, interpretacije / ur. Žarko Paić i Krešimir Purgar. Zagreb : Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno–tehnološki fakultet, 125-144.

Kiely, Alexandra. Is It Fashio, or Is It Art? Roberto Capucci's Sculpture Dresses. // Daily Art Magazine. Dostupno na: https://www.dailyartmagazine.com/roberto-capuccis-sculpture-dresses/ [Preuzeto 1. 10. 2018.]

Krpan, Petra. Novi mediji i izvedba – Suvremena moda kao događaj. // Tijelo i kultura mode : Discipline, pristupi, interpretacije / ur. Žarko Paić i Krešimir Purgar. Zagreb : Sveučilište u Zagrebu Tekstilno–tehnološki fakultet, 2018., 145-162.

Maroević. Ivo. Uvod u muzeologiju. Zagreb: Zavod za informacijske studije, 1993.

Nancy J. Troy. Couture Culture : A Study in Modern Art and Fashion. Cambridge : The MIT Press, 2001.

Riegels Melchior, Marie. Introduction: understanding fashion and dress museology. // Fashion and Museums: Theory and Practice / ur. Marie Riegels Melchior i Brigitta Svensson. London, New Delhi, New York, Sydney : Bloomsbury, 2014.

s. n. 8 Strangely Fascinating And Innovative Fashion Designers. Dostupno na: https://scene360.com/design/88864/innovative-fashion-designers/ [Preuzeto 10. 7. 2018.]

s. n. Is fashion a true art form? Dostupno na: https://www.theguardian.com/artanddesign/2003/jul/13/art.artsfeatures1 [Preuzeto: 5. 3. 2019.]

Werther, Betty. Is Fashion an Art? // The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, 3/26 (1967.) / New York, 1967., 129-140.

IZVORI FOTOGRAFIJA

1. Madame Grès, oko 1946.

https://www.nytimes.com/2011/04/19/fashion/19iht-fgres19.html (11. 6. 2019.)

2. Madeleine Vionet u svom studiju, oko 1920.

http://moda.atarde.uol.com.br/wp-content/uploads/2017/03/Madeleine_Vionnet_in_her_studio_about_1920.jpg (11. 6. 2019.)

3. Cristobal Balenciaga, večernja haljina, 1950.

https://www.artribune.com/progettazione/moda/2017/03/mostre-fashion-balenciaga-a-londra-il-va-museum-celebra-lo-storico-brand-e-il-suo-geniale-fondatore/attachment/s-double-balloon-black-taffeta-evening-cape/ (11. 6. 2019.)

4. Roberto Capucci, Haljina »Devet haljina«, 1956.

http://media.nj.com/route_45/photo/capucci2jpg-8ac8d508422ac1b8.jpg (4. 6. 2019)

5. Issey Miyake, kolekcija proljeće 1984.

https://mondomoda.com.br/2011/12/08/nomes-da-moda-issey-miyake/issey-miyake-primavera-1984-2/ (11.6.2019.)

6. Rei Kawakubo, 1980.

http://2.bp.blogspot.com/-BZwHcgntNRI/Uk9SShPSYTI/AAAAAAAAAEo/XW3c3uCbRzY/s1600/rei-kawakubo_fs.jpg (11. 6. 2019.)

7. Yohji Yamamoto, jesen / zima 1981.

https://maliciousglamour.tumblr.com/post/10736783639/yohji-yamamoto-fallwinter-1981 (11. 6. 2019.)

8. Hussein Chalayan, proljeće / ljeto 2000.

https://www.harpersbazaar.com/uk/fashion/g21344536/chris-moore-catwalk-moments/?slide=3 (11. 6. 2019.)

9. Alexander McQueen, SHOW NO. 13, 1999.

https://fashionphantasmagoria.files.wordpress.com/2014/10/1271.jpg (11. 6. 2019.)

10. Haljina s podsuknjom, vuna, ručno pletenje, Kolekcija *Susak*, 2016. (snimio: Srećko Budek, 2017.)

11. Kombinezon s bolerom, traper, vunena tkanina; *DOVE FASHION.hr* jesen-zima 2011./2012. (snimio: Srećko Budek, 2017.)

12. Suknja i prsluk s kapuljačom, vuna, ručno pletenje, Kolekcija za natjecanje *Hempel Award* u Pekingu, 2009. (snimio: Srećko Budek, 2017.)

13. Odjevna kombinacija (tunika, hlače, kaput), vuna, ručno pletenje, pamučni keper, tkanina za auto industriju, *QUELLE FASHION.hr* jesen/zima 2009./2010. (snimio: Srećko Budek, 2017.)

14. Odjevna kombinacija, pamučna tkanina, vuna, ručno pletenje, Kolekcija za natjecanje *iD dunedin – Emerging Designer Award,* na Novom Zelandu 2010., (https://designerdirection.wordpress.com/2010/03/17/id-dunedin-crowns-emerging-designer-winner/ 12. 6. 2019.)

15. Haljina i vesta s ovratnikom/kapuljačom, vuna, ručno pletenje, replika haljine rađene za natjecanje *Hempel Award* u Pekingu, 2011. (snimio: Srećko Budek, 2017.)

16. Postav izložbe *Na iglama / Igor Galaš – modni dizajn* (Vedran Benović, 2018.)

17. Haljina iz kolekcije *Infiltration Protector* (*Infiltrirajući zaštitnik*) na modnoj reviji. Dostupno na: https://madamebarry.tumblr.com/post/31913204956 (5. 9. 2014.)

17 A. Replika haljine iz kolekcije *Infiltration Protector* (*Infiltrirajući zaštitnik*) izložena u postavu izložbe *Na iglama / Igor Galaš – modni dizajn* (Vedran Benović, 2018.)

SAŽETAK

Igor Galaš hrvatski je modni dizajner koji koristeći različite materijale i tehnike stvara skulpturalne modne konstrukcije, tzv. nosivu umjetnost – *artwear* ili nenosivu modu – *unwearable fashion*. Izrađuje ih od prirodnih (vuna, pamuk, lan) i *high-tech* materijala. Povezivanjem taktilno i statički različitih tkanina stvara odjevne predmete organičkih oblika, ispresijecane oštrim rezovima kroz koje prostor ulazi u volumen tkanine.
Odjevni predmeti koje Galaš stvara nisu samo puka odjeća, zaštita tijela od vanjskih utjecaja, već su to umjetničke forme čija estetska kvaliteta proizlazi iz dizajnerove majstorske vještine manipulacije niti i tkaninom. Masivni pleteni odjevni predmeti izrađeni su ručno, iznimnom zanatskom preciznošću. Osnovna karakteristika »pletačkog rukopisa« Igora Galaša je da korištenjem tradicionalne pletačke tehnike i jednostavnih bodova oblikuje pletivo u procesu nastajanja, bez naknadnih intervencija u nastalo oplošje (tkaninu). Voluminoznost odjevnih oblika postiže korištenjem debelih pletaćih igala s višestrukim namatanjem nekoliko niti debele vune spojene u jednu nit te dodavanjem i oduzimanjem očica i redova. Kad koristi već gotovu tkaninu, efekt volumena dobiva tehnikama dekonstrukcije, *faldanja* i *proštepavanja*.
Skulpturalna odjeća problematična je za muzeološku prezentaciju. Kao i skulptura, zahtijeva mogućnost pogleda iz različitih kutova, i uključuje pokret tijela koji je nemoguće prezentirati. Na izložbama se odjeća, skulpturalna ili ne, najčešće izlaže na lutkama ili nekim drugim oblicima nosača, koji je često čine statičnom, a pozicioniranje lutaka uz zidove i (ponekad) stavljanje u vitrine, onemogućuje pristup/pogled sa svih strana. No, unatoč problemima muzeološke prezentacije, izložbe odjeće i/ili mode u posljednjih nekoliko desetljeća postale su najzanimljivije i publici najpristupačnije teme. Prednost i dopadljivost takvih izložbi leži u tome da ih je lako razumjeti bez širokog znanja iz povijesti umjetnosti, književnosti, sociologije ili drugih znanstvenih disciplina. Budući da i sami posjetitelji nose odjeću, oni se mogu trenutno povezati s izloženim predmetima – bilo da su i sami imali takvu ili sličnu odjeću ili je netko njima blizak imao takvu odjeću ili naprosto uživaju u estetskom dojmu koji odjevni predmeti emitiraju.

Summary

IGOR GALAŠ'S SCULPTURAL FASHION – ARTWEAR

Andrea Klobučar
Museum of Arts and Crafts, Zagreb

Igor Galaš is a Croatian fashion designer who, using various materials and techniques, creates sculptural fashion constructions, the so-called wearable art, or artwear, and unwearable fashion. He uses natural materials (wool, cotton, linen) and high-tech ones. Connecting statically and tactilely different fabric he creates organically shaped garments criss-crossed with sharp cuts through which space enters the volume of the fabric. The garments that Galaš creates are not merely clothes intended to protect the body from external influences but instead art forms the aesthetic quality of which emerges from the designer's skill of manipulating thread and fabric. The massive knitted garments are made by hand with exceptional craft. The main characteristic of Galaš's "knitting script" is the use of the traditional knitting technique and simple stitches to shape the knitting in the process, without subsequent interventions in the fabric. He achieves voluminosity by using thick knitting needles on several yarns at once, as well as by adding and reducing the number of stitches and rows. When using ready-made fabric, he achieves the volume effect by using deconstruction techniques, pleating and quilting. Sculptural garments are a problem to present in museums. Like sculptures, they need to be viewed from various angles and they entail bodily movement, which is impossible to present. At exhibitions, clothes – both sculptural and non-sculptural – are most frequently exhibited on mannequins or some other form of holder, which frequently make them static, and their positioning next to walls and (sometimes) in showcases makes it impossible to view them from all sides. However, despite the problems of museological presentation, in the past several decades exhibitions of garments and/or fashion have become the most interesting and the most accessible topics to the public. The advantage and attractiveness of such exhibitions lie in the fact that they are easy to understand without broad knowledge of art history, literature, sociology, or other humanities. Since visitors wear clothes, they are able to immediately connect with the exhibited objects, be it because they had such clothes or similar ones, or else someone close to them had such clothes, or they simply enjoy the aesthetic impression that the garments emit.

Key words: *sculptural fashion, art, fashion design, body modification, Igor Galaš, exhibition, museology*

UDK: 73(497.5):069.9

Trijenale hrvatskoga kiparstva – 36 godina tradicije

Filip Turković-Krnjak
Gliptoteka HAZU

Pregledni rad

Trijenale hrvatskoga kiparstva nacionalna je manifestacija koja hrvatskoj javnosti predstavlja ponajbolja ostvarenja s područja suvremene kiparske umjetnosti. Riječ je o izložbi kojom se svake tri godine predstavlja recentno kiparsko stvaralaštvo i kroz koju već 36 godina možemo pratiti domaću kiparsku produkciju. Ovaj tekst pruža povijesni pregled svih trinaest do sada održanih izložbi Trijenala prateći sve organizacijske i sadržajne promjene manifestacije, ali i promjene percepcije suvremenog kiparstva koje možemo vidjeti kroz njen razvoj.

Ključne riječi: Suvremeno kiparstvo, Trijenale, Gliptoteka HAZU, trodimenzionalna umjetnost

Trijenale hrvatskoga kiparstva osnovala je Gliptoteka HAZU 1982. godine, a glavni inicijator bila je tadašnja upraviteljica Ana Adamec koja je u suradnji s Vladimirom Bužančićem pokrenula projekt.

Riječ je o izložbi koja je presjek trogodišnjeg kiparskog stvaralaštva kroz koje se kodira suvremena situacija na području kiparstva i aktualizira kiparska problematika. Kroz svoju već skoro četrdesetgodišnju tradiciju Trijenale se profilirao kao prepoznatljiva nacionalna manifestacija koja hrvatskoj javnosti predstavlja ponajbolja ostvarenja s područja suvremene kiparske umjetnosti. Nastojat ću da ovaj tekst pokaže kako se u tih 36 godina kroz 13 dosad održanih izložaba mijenjala sama manifestacija, ali i kako se mijenjalo kiparstvo i percepcija kiparskog stvaralaštva s obzirom na teme, poetiku i materijale / medije u kojima nastaje.

Ideja o pokretanju takve izložbe potaknuta je tadašnjom situacijom na hrvatskoj umjetničkoj sceni, gdje se kiparstvo u odnosu na druge umjetničke discipline našlo u zapostavljenoj situaciji. Od oko 400 izložbi koje su se godišnje održavale u Hrvatskoj tek je svaka deseta bila kiparska. Razloge tome, među ostalim, treba tražiti i u zahtjevnosti organizacije kiparske izložbe koja je u startu produkcijski i izvedbeno puno skuplja od, primjerice, izložbe crteža ili slika.

Uzimajući u obzir da je kiparska tradicija kod nas sigurno najjača umjetnička disciplina koja je iznjedrila najznačajnija imena hrvatske umjetnosti, počevši od majstora Radovana, Jurja Dalmatinca preko Rendića, Frangeša i Meštrovića, bilo je potrebno organizirati takvu manifestaciju, koja će kiparstvu vratiti status koji zaslužuje i javnosti pružiti uvid u recentno kiparsko stvaralaštvo.

Ideja za koncept *I. trijenala hrvatskoga kiparstva – konfrontacije (1982.)* proizašla je iz činjenice da se radilo o prvom pokušaju kontinuiranog i sveobuhvatnog praćenja događaja u suvremenoj skulpturi. Kako do tada na prostoru Republike Hrvatske nije postojala slična manifestacija, to je bila prva prilika da se recentne skulpture hrvatskih kipara konfrontiraju formom, pristupom i konceptom.[1] U organizaciji su sudjelovali već spomenuti Ana Adamec, Vlado Bužančić te Darko Schneider i Davor Matičević koji su bili i autori predgovora kataloga izložbe.

Naslovnica kataloga I. trijenala hrvatskoga kiparstva, 1982., dizajn: Boris Bućan

Cover page of the catalogue of the I Triennial of Croatian Sculpture, 1982, design: Boris Bućan

Cilj je bio prije svega prezentirati cjelokupno ondašnje suvremeno kiparsko stvaralaštvo, kao i naglasiti neposredne utjecaje kipara starije generacije na mlađe suvremene umjetnike. To je ujedno bio, brojem autora i djela, najveći Trijenale na kojem je izlagalo preko 120 autora s više od 400 radova koji su izabrani u dogovoru sa samim umjetnicima. Izložba nije bila žirirana i nisu se dodjeljivale nagrade. Izlagali su svi, od kipara koji su tek bili preminuli kao što su Radauš, Augustinčić, Kršinić do najmlađe generacije kojoj su pripadali Ante Rašić, Kažimir Hraste, Petar Barišić. Zbog brojnosti predstavljenih autora djela su, osim u prostorima Gliptoteke, bila izložena na više lokacija u gradu Zagrebu: Hotel Dubrovnik, Muzejski prostor, Rad-

1 Adamec, Ana. Prvi triennale hrvatskog kiparstva – konfrontacije. Zagreb : Gliptoteka JAZU, 1982.

ničko sveučilište »Moše Pijade«, Zagrebački velesajam, prostor ispred Hrvatskog narodnog kazališta.

Tadašnja kritika na Trijenale je reagirala dvojako. Zamjeralo se na odveć hermetički ispremiješanom likovnom postavu, a kao najveći nedostatci istaknuti su: nekritički odabir radova, nedostatna povijesnoumjetnička obrada predočenih radova, nedovoljna animacija publike, premali prostori za tako veliki broj autora i radova.[2] Ono u čemu je kritika bila usuglašena jest da je najuspjeliji segment Trijenala izdvojena sekcija pod nazivom *Atelje 82* s recentnom produkcijom tzv. »druge skulpture« čiju je autorsku koncepciju potpisao Davor Matičević. Ipak, opći zaključak je bio da je start Trijenala skulpture pozitivna stvar, ali da kritički izbor ostaje jedina prava mogućnost te manifestacije u budućnosti.[3]

Poučen Prvim trijenalom i njegovim nedostatcima Organizacijski odbor *Drugog trijenala* pravilnikom je ustavio organizacijsku strukturu i uvjete izlaganja koji su se uz manje promjene zadržali do danas. Glavno tijelo Trijenala je organizacijski odbor koji čine predstavnici organizatora i vanjski suradnici koji se biraju iz redova afirmiranih umjetnika, povjesničara umjetnosti, kritičara i stručnih djelatnika srodnih institucija. Za svaki Trijenale bira se novi organizacijski odbor koji određuje opću koncepciju izložbe, vodi sve tehničke i stručne poslove te imenuje članove ocjenjivačkog suda. Pravo prijave na Trijenale imaju svi likovni stvaraoci koji su rođeni, koji žive ili rade na području Republike Hrvatske. Svaki umjetnik može prijaviti do 3 rada nastala u posljednje tri godine, a svi radovi (osim posebno ustanovljenih iznimki) podliježu ocjenjivačkom sudu.[4]

Naslovnica kataloga II. trijenala hrvatskoga kiparstva, 1985., dizajn: Mladen Galić

Cover page of the catalogue of the II Triennial of Croatian Sculpture, 1985, design: Mladen Galić

Na *II. trijenalu hrvatskoga kiparstva (1985.)* uključena je kritička selekcija Ocjenjivačkog suda i prvi put su dodijeljene nagrade (tri jednakovrijedne – Ante Rašić, Marija Ujević Galetović, Ivan Lesiak). Izložba je prvotno u suradnji s Muzejskim prostorom trebala biti

2 Škunca, Josip: Velesajam kiparstva. // Vjesnik / Zagreb, 17.8.1982.

3 Maleković, Vladimir. Šuma kipova. // Vjesnik / Zagreb, 14.9.1982.

4 Pravilnik II. trijenala hrvatskoga kiparstva, 1985.

održana u prostorima galerije Gradec, ali je zbog nedovršenosti tog novog zagrebačkog izložbenog prostora na kraju održana u Umjetničkom paviljonu. Ocjenjivački sud je za tu priliku izabrao 169 radova 84 autora, od ukupno 158 prijavljenih. Sve sljedeće izložbe Trijenala uključivale su kritičku selekciju ocjenjivačkog suda, koji se obično sastojao od 5 ili 7 članova, istaknutih kipara i povjesničara umjetnosti. Iako pravilnikom nije bilo određeno, u posljednjih nekoliko godina postala je praksa da dobitnik Velike nagrade prethodnog Trijenala bude pozvan kao član ocjenjivačkog suda sljedeće izložbe.

Naslovnica kataloga III. trijenala hrvatskoga kiparstva, 1988., dizajn: Mladen Pejaković, Mirko Azinović

Cover page of the catalogue of the III Triennial of Croatian Sculpture, 1988, design: Mladen Pejaković, Mirko Azinović

III. trijenale hrvatskoga kiparstva – *Portret kipara: Vojin Bakić*, 1988. (Arhiva Gliptoteke HAZU)

III Triennial of Croatian Sculpture – Portrait of a Sculptor: Vojin Bakić*, 1988 (HAZU Glyptotheque's Archives)*

III. trijenale hrvatskoga kiparstva (1988.) ponovno se vraća u svoju matičnu ustanovu, Gliptoteku, a žiri je ovaj put od 170 prijavljenih odabrao 65 autora. Te godine prvi put je uvedena i kategorija »kipara-gosta« čiji se radovi predstavljaju na sažetoj samostalnoj izložbi pod nazivom *Portret kipara*. Tu počast Organizacijski odbor ukazao je

povijesnim ličnostima suvremenog hrvatskog kiparstva koji su svojim djelom afirmirali izvornost, uspostavljali aktualnost ili pak bili oličenje intelektualnog i moralnog umjetničkog integriteta.[5] Kasnije se ta praksa ukida, a pravo na samostalnu sažetu izložbu pripada dobitniku Velike nagrade. Na III. trijenalu kroz 13 antologijskih radova predstavljeno je djelo Vojina Bakića. Radilo se o suženoj retrospektivi čiju je autorsku koncepciju potpisao Milan Prelog. Izložbe pod nazivom *Portret kipara* održane su i kasnije u sklopu IV. i VI. trijenala. Na njima su predstavljeni opusi Branka Vlahovića i Aleksandra Srneca.

Te je godine prvi put Velika nagrada Trijenala dodijeljena Branku Ružiću za radove *Vrata*, *Granada* i *Mati*. Tri jednakovrijedne nagrade dobili su Kuzma Kovačić, Stevan Luketić i Mladen Mikulin, a dvije otkupne Vasko Lipovac i Petar Barišić.

U predgovoru *Kataloga III. trijenala hrvatskoga kiparstva* Igor Zidić još jednom ističe bogatu tradiciju hrvatskog kiparstva, ali i grad Zagreb kao središte hrvatske moderne i suvremene skulpture i najlogičnije mjesto za održavanje takve manifestacije.[6] U predgovorima kataloga prvih četiriju trijenala i drugi autori[7] često naglašavaju tu hrvatsku kiparsku tradiciju, te ističu velikane kao što su Ivan Meštrović i Antun Augustinčić, koji su poslužili kao temelj za razvoj te manifestacije i snažan oslonac mlađim umjetnicima za iskorak u nove likovne poetike.

IV. i V. trijenale hrvatskoga kiparstva održao se u specifičnim povijesnim okolnostima, za vrijeme Domovinskog rata. Vodeći se time i autori predgovora *Kataloga* (Tonko Maroević, Vladimir Maleković) posebno su istaknuli tisućljetno kiparsko stvaralaštvo i bogato umjetničko nasljeđe na području Republike Hrvatske, kao i važnost samog Trijenala, koji se usprkos teškim trenutcima ipak uspio održati.

Na *IV. trijenalu (1991.)* izlagao je 101 autor, a prvi put je samostalna izložba priređena dobitniku Velike nagrade prethodnog Trijenala – Branku Ružiću (autorica Božena Kličinović). Izdvojeni segment činila je i već spomenuta kategorija *Portret kipara*, gdje je Vesna Mažuran Subotić kroz malu retrospektivu predstavila opus Branka Vlahovića.

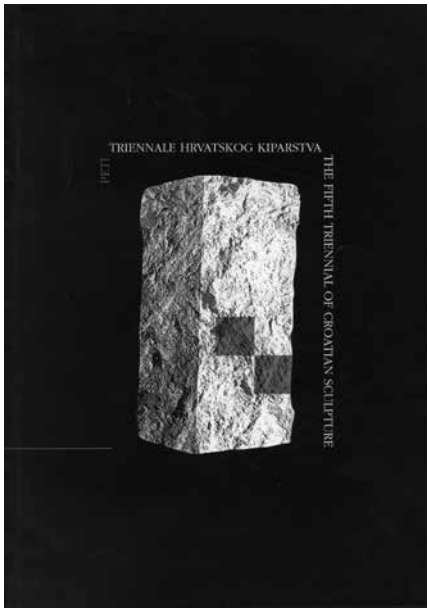
5 Pravilnik Trijenala hrvatskog kiparstva: Treći trijenale hrvatskog kiparstva. Zagreb : Gliptoteka JAZU, 1988.

6 I. Zidić. Treći trijenale hrvatskog kiparstva. Zagreb : Gliptoteka HAZU,1988., str. 5.

7 Ive Šimat Banov (II. THK); Tonko Maroević (IV. THK)

Naslovnica kataloga IV. trijenala hrvatskoga kiparstva, 1991., dizajn: Ante Rašić

Cover page of the catalogue of the IV Triennial of Croatian Sculpture, 1991, design: Ante Rašić



Naslovnica kataloga V. trijenala hrvatskoga kiparstva, 1994., dizajn: Daniel Popović

Cover page of the catalogue of the V Triennial of Croatian Sculpture, 1994, design: Daniel Popović

Osvrćući se na tri prethodna trijenala Tonko Maroević u predgovoru *Kataloga IV. THK* primjećuje da su izvedbe u trajnom materijalu sve rjeđe i spominje pluralizam kao odliku recentnog kiparskog stvaralaštva.[8]

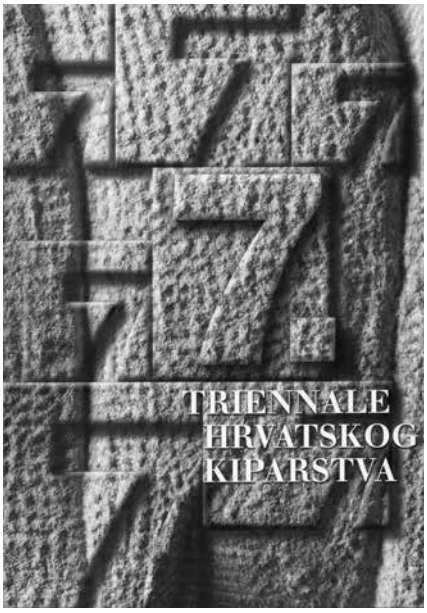
V. trijenale (1994.) predstavio je radove 82 autora te izložbu dobitnika Velike nagrade IV. trijenala Ivana Kožarića, čija je autorica bila Lida Roje Depolo. U sklopu manifestacije predstavljene su i dvije izložbe povodom obilježavanja devetstote obljetnice grada Zagreba autorice Božene Kličinović: *Biste hrvatskih velikana sa Zrinjskog i Strossmayerova trga ili »Analogija dvaju desetljeća«* i *Natječajna izložba za spomenik dr. Anti Starčeviću 1941./1942. godine*.

Sljedeći, *VI. trijenale hrvatskoga kiparstva (1997.)* na neki je način predstavljao »novi početak« nakon ratnih vremena. Izabrani su recentni radovi 103 autora svih generacija – od afirmiranih umjetnika do studenata akademije. Na izložbi *Portret kipara* predstavljeno je stvaralaštvo Aleksandra

8 Maroević, Tonko. IV. trijenale hrvatskog kiparstva. Zagreb : Gliptoteka HAZU, 1991., str. 6.

Naslovnica kataloga VI. trijenala hrvatskoga kiparstva, 1997., dizajn: Ante Rašić, Sandra Krasić, Marin Gril

Cover page of the catalogue of the VI Triennial of Croatian Sculpture, 1997, design: Ante Rašić, Sandra Krasić, Marin Gril



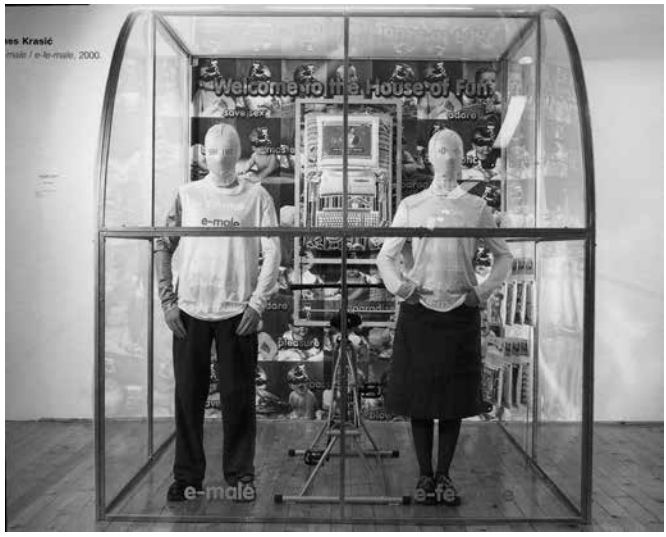
Naslovnica kataloga VII. trijenala hrvatskoga kiparstva, 2000., dizajn: Ante Rašić, Iva Stastny

Cover page of the catalogue of the VII Triennial of Croatian Sculpture, 2000, design: Ante Rašić, Iva Stastny

Srneca (Lida Roje Depolo). Prvi put otkad je ustanovljena Velika nagrada Trijenala nije dodijeljena. Komentirajući tu odluku Ocjenjivačkog suda Tonko Maroević u pregovoru *Kataloga* piše da je desetak radova dolazilo u obzir za Veliku nagradu, ali da se ni jedan nije dovoljno isticao da ju i dobije.[9] Iako se u tekstovima predgovora često spominjao pluralizam kao odlika hrvatskog recentnog kiparstva, još uvijek se većinom radilo o klasičnim kiparskim formama i tradicionalnim materijalima i tek na sljedećim trijenalima medijska raznolikost uzima maha, a tradicionalni pojam kiparstva, prisutan i u samom imenu manifestacije, pomiče se u smjeru proširenog pojma *trodimenzionalna umjetnost*.

Značajniji iskorak u prihvaćanju širenja granica kiparskog medija uočljiv je na *VII. trijenalu hrvatskoga kiparstva (2000.)*, koji se, iako još uvijek prevladavaju »tradicionalni« kiparski materijali (drvo, kamen, željezo), ipak otvara novim medijima što dokazuje da prati tendencije suvremenih umjetnika i njihovo stvaralaštvo. Potvrda toga bila je upravo i dodjela

9 Maroević, Tonko. VI. trijenale hrvatskoga kiparstva. Zagreb : Gliptoteka HAZU, 1997., str. 12.



Dobitnica Velike nagrade VII. trijenala hrvatskoga kiparstva*: Ines Krasić -e-male, e-fe-male*, (Arhiva Gliptoteke HAZU)

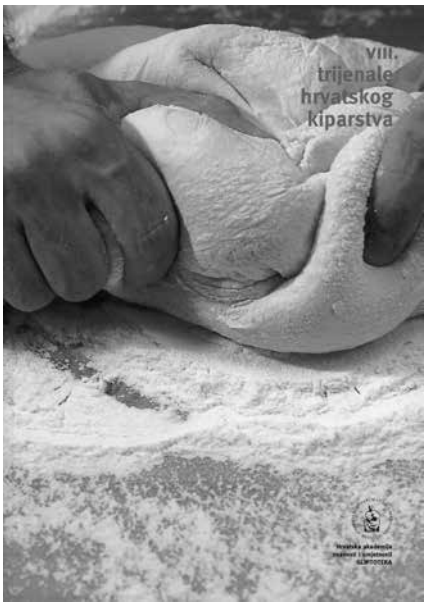
Recipient of the Grand Prize of the VII Triennial of Croatian Sculpture: Ines Krasić, -e-male, e-fe-male *(HAZU Glyptotheque's Archives)*

VII. trijenale hrvatskoga kiparstva: Park skulptura Gliptoteke HAZU, 2000. (Arhiva Gliptoteke HAZU)

VII Triennial of Croatian Sculpture: HAZU Glyptotheque's Sculpture Park, 2000 (HAZU Glyptotheque's Archives)

Velike nagrade VII. trijenala hrvatskoga kiparstva mladoj multimedijalnoj umjetnici Ines Krasić za njezin rad *»e-male, e-fe-male«*. U obrazloženju nagrade Marija Gattin u ime Ocjenjivačkog suda kaže da je riječ o *radu koji redefinira klasičnu definiciju skulpture. Umjesto trodimenzionalnog objekta čija se svojstva percipiraju u skladu s postavkama modernističke estetike, odnosno zahtjeva za dosljednom primjenom »čistog kiparskog medija«, pred nama je situacija u čijem se referencijalnom polju nalazi širok spektar raznorodnih aspekata javnosti*.[10]

10 Gattin, Marija. VII. trijenale hrvatskoga kiparstva. Zagreb : Gliptoteka HAZU, 2000., str. 112.



Naslovnica kataloga VIII. trijenala hrvatskoga kiparstva, 2003., dizajn: Viktor Popović
Cover page of the catalogue of the VIII Triennial of Croatian Sculpture, 2003, design: Viktor Popović

Iste godine otvoren je Park skulpture, rađen po zamisli akademika Miroslava Begovića, čime Gliptoteka i Trijenale dobivaju novi prostor za izlaganje skulpture na otvorenom, jedinstven u Zagrebu.

Nastavljajući se na te tendencije, *VIII. trijenale (2003.)* jasno je pokazao da »skulptura danas više ne može biti obuhvaćena svojom tradicionalnom definicijom, na kojoj je do tada počivao Trijenale, već da su granice definicije skulpture kao trodimenzionalnog objekta koji ima svoju širinu, visinu i dubinu odavno pomaknute s pojma objekta prema različitim mogućnostima mnoštva medija kojima se danas umjetnici služe. Suvremenom skulpturom zato možemo proglasiti sva djela koja nam daju višedimenzionalnu predodžbu ili predodžbu o višedimenzionalnom, bez obzira na tehniku ili medij u kojem su izvedena.«[11]

VIII. trijenale donio je još jednu novinu u obliku autorskih koncepcija kao izdvojenih segmenata izložbe. Iva Körbler, Vesna Mažuran Subotić, Dalibor Prančević i Janka Vukmir, kao izbornici autorskih koncepcija, izabrali su i postavili četiri izložbe koje su predstavile različite struje koje prevladavaju u suvremenom hrvatskom kiparstvu. Svaki od izbornika se odlučio za svoju grupu autora koja, po njihovu sudu, najbolje ilustrira aktualno u hrvatskome kiparstvu.

U predgovoru *Kataloga IX. trijenala hrvatskoga kiparstva (2006.)* Leila Topić smatra da je smotra napokon, izgleda, odustala od uzaludnog traženja odgovora na pitanje što je skulptura danas te koje su njezine društvene odnosno fizičke granice.[12] Prošireni pojam skulpture tako sada

11 Vukmir, Janka. Kiparstvo: destilirano. // VIII. trijenale hrvatskog kiparstva. Zagreb : Gliptoteka HAZU 2003., str. 203.

12 Topić, Leila . IX. trijenale hrvatskoga kiparstva – prošireno polje djelovanja. // IX. trijenale hrvatskog kiparstva. Zagreb : Gliptoteka HAZU, 2006., str. 27.

Naslovnica kataloga IX. trijenala hrvatskoga kiparstva, 2006., dizajn: Viktor Popović

Cover page of the catalogue of the IX Triennial of Croatian Sculpture, 2006, design: Viktor Popović

Naslovnica kataloga X. trijenala hrvatskoga kiparstva, 2009., dizajn: Boris Bućan

Cover page of the catalogue of the X Triennial of Croatian Sculpture, 2009, design: Boris Bućan

bez ikakve dvojbe uključuje i video-radove, instalacije, multimedijske radove i performanse. Izlagala su 103 autora od 256 prijavljenih, a prvi put je dio radova bio izložen i u prostorima Centra Kaptol. Primjetna je svojevrsna smjena generacija jer na izložbi od trijenala do trijenala sudjeluje sve više mladih autora.

Iako jubilarni, *X. trijenale hrvatskoga kiparstva (2009.)* obilježen je strogom kritičkom selekcijom Ocjenjivačkog suda, što je rezultiralo najmanjim brojem autora. Ocjenjivački sud je naime od 257 prijavljenih autora izabrao samo njih 36. Jedan od razloga, kako navodi Vinko Srhoj u predgovoru *Kataloga*, leži u tome što je autorima bilo dopušteno da prijave još nedovršene radove u formi skica, koje Ocjenjivački sud nije prihvatio za izlaganje jer ih *jednostavno nije bilo moguće pročitati*, čime zaključuje da su autori zadatak shvatili olako, dovodeći pritom u pitanje čak i smisao opstanka manifestacije.[13] Srhoj također govori da se pozivu

13 Srhoj, Vinko. Jubilarno a krizno. // X. trijenale hrvatskoga kiparstva. Zagreb : Gliptoteka HAZU, 2009., str. 23.

Naslovnica kataloga XI. trijenala hrvatskoga kiparstva, 2012., dizajn: Viktor Popović

Cover page of the catalogue of the XI Triennial of Croatian Sculpture, 2012, design: Viktor Popović

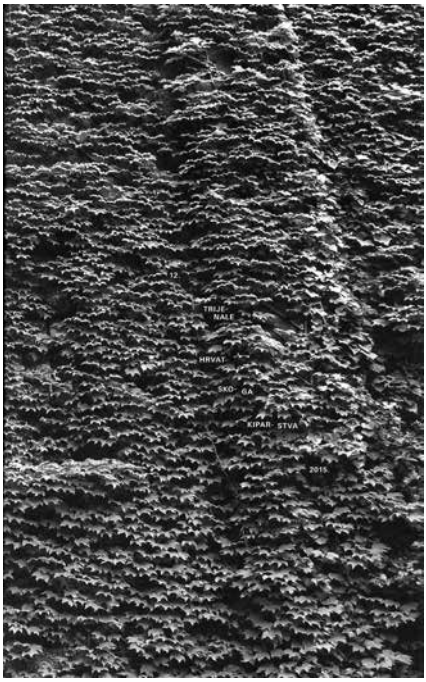
Samostalna izložba dobitnika Velike nagrade X. trijenala hrvatskoga kiparstva: *Predrag Pavić*: *Bez naziva*, 2012. (Arhiva Gliptoteke HAZU)

One-man exhibition of the works of the recipient of the Grand Prize of the X Triennial of Croatian Sculpture: Predrag Pavić: No Title, *2012 (HAZU Glyptotheque's Archives)*

odazvao jako mali broj poznatih hrvatskih kipara srednje i starije generacije, ali ujedno i naglašava kako mu je drago da su nagrađeni mahom mladi autori (Veliku nagradu dobio je student Predrag Pavić). Također u sklopu X. trijenala bila je organizirana zasebna izložba dobitnika Velike nagrade svih prethodnih izložbi.

Koncepciju *XI. trijenala hrvatskoga kiparstva – Idealnost koncepta, realnost izvedbe (2012.)* predložila je Blaženka Perica. Nakon prethodnog, Trijenale se sada vraća revijalnom tipu izložbe gdje se na uvid publici daje … *ne cjelovitu, ne najbolju, niti konceptom limitiranu, nego izborom predloženu – trogodišnju kiparsku produkciju u Hrvatskoj*.[14] Na izložbi su ovaj put sudjelovala čak 123 autora. Spomenuti koncept uvjetovao je također da neka djela budu stvarana u samom prostoru Gliptoteke, čime se Trijenale dotaknuo aktualnih pitanja vezanih uz pojmove autentičnosti umjetničkog djela, kao i termina *in situ*, *site specific* te *site oriented works.* Posebna zanimljivost Trijenala upravo su *site specific*

14 Perica, Blaženka. XI. trijenale hrvatskoga kiparstva. Zagreb : Gliptoteka HAZU, 2012., str. 9.



Naslovnica kataloga XII. trijenala hrvatskoga kiparstva, 2015., dizajn: Bilić_Müller

Cover page of the catalogue of the XII Triennial of Croatian Sculpture, 2015, design: Bilić_Müller

instalacije koje nastaju u Gliptoteci, čiji prostori unatoč nekim već spomenutim nedostatcima uvijek iznova inspiriraju umjetnike. Riječ je o radovima koji su i fizički i misaono neodvojivi od zadanog prostora. Istaknut ću samo nekoliko primjera: Nenad Laktašić na posljednjem Trijenalu iskoristio je »most« koji spaja dvije zgrade Gliptoteke za izvedbu rada *Prelazi*, a isti autor na XI. trijenalu izložio je instalaciju *Licht, mehr Licht*, repliku tipskog prozora zgrade Gliptoteke. Dobitnik Velike nagrade X. trijenala, Predrag Pavić, u sklopu sljedećeg trijenala na samostalnoj izložbi izložio je rad *Bez naziva*, gdje je u galerijsku dvoranu na čijoj se sredini nalaze dva stupa između njih ubacio gotovo identičan treći stup.

XII. trijenale ponovno je obilježen malim brojem od samo 39 izlagača koji su ipak uspjeli pokazati svu raznolikost u pristupu trodimenzionalnoj umjetnosti, kroz radove koji istražuju aktualne teme, privatni prostor i društveni kontekst te zahtijevaju interaktivnu komunikaciju.

Posljednji, *XIII. trijenale hrvatskoga kiparstva (2018.)* donio je opet veliki broj izlagača. Ocjenjivački sud odabrao je 95 autora kojima se priključilo i 12 pozvanih kipara za koje je Organizacijski odbor ocijenio da su nezaobilazna imena hrvatskog suvremenog kiparstva. Uočeno je naime da je prisutnost autora srednje i starije generacije na Trijenalu u opadanju, te se na ovaj način pokušalo i njih ponovo privući na sudjelovanje na manifestaciji, te time naglasiti njihovu važnost na suvremenoj kiparskoj sceni i utjecaj na mlađe generacije.

Postav je, kao i u nekim ranijim slučajevima, zauzeo gotovo sve prostore Gliptoteke, od galerijskih prostora, Parka skulpture do prostora koje inače zauzimaju stalni postavi. U organizaciji postava do izražaja su opet došle sve specifičnosti kiparske izložbe koja je produkcijski

Naslovnica kataloga XIII. trijenala hrvatskoga kiparstva, 2018., dizajn: Rašić + Vrabec

Cover page of the catalogue of the XIII Triennial of Croatian Sculpture, 2018, design: Rašić + Vrabec

Postav XIII. trijenala hrvatskoga kiparstva, 2018. (Arhiva Gliptoteke HAZU)

XIII Triennial of Croatian Sculpture, 2018 (HAZU Glyptotheque's Archives)

mnogo zahtjevnija od drugih vrsta izložbi, što bi se moralo uzimati u obzir i pri dodjeljivanju financijskih sredstava nadležnih tijela. Veliki broj radova, velikih dimenzija, od kojih dio zahtijeva i specifičnu tehnološku podršku, potrebno je smjestiti u prostore zgrade industrijske arhitekture s kraja 19. stoljeća koja, nažalost, nije u potpunosti prilagođena izlaganju velikih formata. Treba spomenuti i važnu ulogu

likovnih postavljača[15] koji su imali zahtjevan i ponekad nezahvalan zadatak smjestiti veliki broj poetikom i medijski različitih radova unutar ograničenih prostora Gliptoteke.

Iako umjetnicima vjerojatno i nisu najveća motivacija za prijavu na Trijenale, nagrade su važan element kritičkog vrednovanja svake izložbe i pokazatelj trenutne kvalitete na domaćoj kiparskoj sceni. Ocjenjivački sud dodjeljuje Veliku nagradu i tri jednakovrijedne nagrade Trijenala, a dobitnik Velike nagrade ima pravo na samostalnu izložbu na idućem Trijenalu. Uz novčanu nagradu, čiji se iznos objavljuje za svaki Trijenale posebno, organizator uručuje i povelje/diplome Trijenala. Pravo sudjelovanja na sljedećem Trijenalu imaju također i svi ostali dobitnici nagrada prethodne manifestacije. Osim na prvom Trijenalu, gdje uopće nije bilo nagrada, te drugom i šestom gdje su dodijeljene samo 3 jednakovrijedne, uvijek su dodjeljivane Velike nagrade Trijenala. Upravo te nagrade potvrđuju koliko je takva kiparska izložba važna, kao i koliko je važna kvaliteta ocjenjivačkog suda, jer svi nagrađeni autori danas su nezaobilazna imena u interpretaciji hrvatskog kiparstva. Iako su danas to renomirani autori, u doba kada su nagrađivani dobar dio njih bili su mladi umjetnici na početku profesionalne karijere kojima je Trijenale poslužio kao odskočna daska.[16]

---

15 Autori likovnog postava dosadašnjih trijenala: Darko Schneider, Davor Matičević (I. THK), Mladen Pejaković (II. I III. THK), Božena Kličinović, Lida Roje Depolo (IV. THK, V. THK, VI. THK, VII. THK), Mario Beusan (VIII. THK), Antun Maračić (IX. THK), Oleg Hržić (X. THK, XIII. THK), Petar Barišić, Đorđe Jandrić, Blaženka Perica, Vedran Perkov (XI. THK), Feđa Gavrilović (XII. THK)

16 Popis svih nagrađenih: I. THK, 1982. koncepcija izložbe bez nagrada, II. THK, 1985. *Jednakovrijedne nagrade:* Ivan Lesiak, Ante Rašić, Marija Ujević Galetović, III. THK, 1988. *Velika nagrada:* Branko Ružić, *Jednakovrijedne nagrade:* Kuzma Kovačić, Stevan Luketić, Mladen Mikulin, *Otkupne nagrade*: Vasko Lipovac, Petar Barišić, IV. THK, 1991. *Velika nagrada:* Ivan Kožarić, *Jednakovrijedne nagrade:* Peruško Bogdanić, Josip Diminić, Vladimir Gašparić, *Otkupne nagrade:* Slavomir Drinković, Goran Štimac, V. THK, 1994. *Velika nagrada:* Petar Barišić, *Jednakovrijedne nagrade:* Antun Babić, Josip Diminić, Daniel Kovač, VI. THK, 1997. *Velika nagrada nije dodijeljena, Jednakovrijedne nagrade:* Kažimir Hraste, Siniša Majkus, Silvo Šarić, VII. THK, 2000. *Velika nagrada:* Ines Krasić, *Jednakovrijedne nagrade:* Đorđe Jandrić, Branko Lepen, Loren Živković Kuljiš, VIII. THK, 2003. *Velika nagrada:* Viktor Popović, *Jednakovrijedne nagrade:* Kristijan Kožul, Goran Petercol, Vlasta Žanić, *Skulptura u javnom prostoru:* Marija Ujević Galetović, *Nagrada publike Centra Kaptol:* Ante Rašić, IX. THK, 2006. *Velika nagrada:* Daniel Kovač, *Jednakovrijedne nagrade:* Lara Badurina, Neven Bilić, Sonja Vuk, *Posebna priznanja:* Ana Belošević, Sanja Fališevac, Božica Matasić, *Nagrada Mediteranskog kiparskoga simpozija Labin – Dubrova:* Šime Perić, *Nagrada A.I.C.A.-e (Hrvatskoga povjerenstva):* Antonija Balić, *Nagrada publike Centra Kaptol:* Kristina Lenard, X. THK, 2009. *Velika nagrada:* Predrag Pavić, *Jednakovrijedne nagrade:* Kristina Leko/David Smithson, Damir Sokić, Ivo Deković, *Posebna priznanja:* Konan Ognjen Sedić, *Nagrada Mediteranskog kiparskoga simpozija Labin – Dubrova:* Ivan Fijolić, *Nagrada A.I.C.A.-e (Hrvatskoga povjerenstva):* Kristina Leko/David Smithson, XI. THK, 2012. *Velika nagrada:* Igor Ruf, *Jednakovrijedne*

Tijekom povijesti na Trijenalu su se dijelile i razne druge nagrade. Primjerice od II. do IV. trijenala hrvatskoga kiparstva (1985. – 1991.) postojala je i kategorija *Otkupne nagrade.*

Na VIII. trijenalu hrvatskoga kiparstva održanom 2003. dodijeljena je nagrada za *Skulpturu u javnom prostoru,* od 2003. godine program je obogaćen i novim nagradama: Nagrada Hrvatske sekcije A.I.C.A-e (Međunarodna udruga likovnih kritičara UNESCO-a), Nagrada Mediteranskog kiparskog simpozija Labin -Dubrova i Nagrada publike Centra Kaptol. Te godine prvi put je dodijeljena i nagrada Kiparske goranske radionice Lokve. Treba spomenuti da je dio radova s ovih izložbi u vidu otkupa ili donacije postao dijelom fundusa Gliptoteke, koji se na taj način popunjava recentnim radovima suvremenog kiparstva.

Pokušao sam u ovom tekstu sažeti povijest Trijenala hrvatskoga kiparstva i 36 godina njezina postojanja te pokazati kako se mijenjala sama manifestacija i kako se mijenjala percepcija suvremenog kiparstva. Sigurno je da u 13 dosad održanih izložbi nema značajnijeg kipara ili umjetnika u Hrvatskoj koji je na bilo koji način sudjelovao u stvaranju trodimenzionalne umjetnosti, a da nije sudjelovao na Trijenalu. Od 1982. do posljednje izložbe 2018. na manifestaciji je sudjelovalo ukupno 517 različitih umjetnika, od kojih posebno treba istaknuti akademika Ivana Kožarića koji je izlagao na čak 10 izložbi. Predgovore kataloga pisali su redom renomirani povjesničari umjetnosti[17] koji su zajedno s istaknutim kiparima činili kritičko tijelo Ocjenjivačkog suda. Iako kritičari Trijenala

nagrade: Tihomir Matijević; Dragana Sapanjoš / Žarko Volić; Dražen Vitolović, *Posebna priznanja:*Denis Krašković; Nikola Ukić, *Nagrada A.I.C.A.-e:* Vesna Pokas, *Posebno priznanje A.I.C.A.–e:* Tihomir Matijević, *Nagrada posjetitelja Centra Kaptol:* Stipe Babić, *Nagrada Mediteranskog kiparskoga simpozija Dubrova, Labin:* Božica Dea Matasić, XII. THK, 2015. *Velika nagrada:* Neven Bilić, *Jednakovrijedne nagrade:* Vojin Hraste, Marina Bauer, Ivan Fijolić, *Nagrada A.I.C.A.-e:* Predrag Pavić, *Nagrada posjetitelja Centra Kaptol:* Mirjana Vodopija, XIII. THK, 2018. *Velika nagrada:* Vedran Perkov, *Jednakovrijedne nagrade:* Valerija Jakuš, Nina Kamenjarin, Alem Korkut, *Nagrada A.I.C.A.-e:* Tanja Vujasinović, *Nagrada KGR Lokve:* Vladimir Novak, Miroslav Sabolić

17 Autori tekstova kataloga Trijenala hrvatskoga kiparstva: I. THK: Ana Adamec, Darko Schneider, Davor Matičević; II. THK: Ive Šimat Banov; III. THK: Igor Zidić, Milan Prelog (*Vojin Bakić*); IV. THK: Tonko Maroević, Božena Kličinović (*Branko Ružić*), Vesna Mažuran Subotić (*Branko Vlahović*); V. THK: Vladimir Maleković, Lida Roje Depolo (*Ivan Kožarić*), Božena Kličinović; VI. THK: Tonko Maroević, Vesna Mažuran Subotić (*Petar Barišić*), Lida Roje Depolo (*Aleksandar Srnec*); VII. THK: Ivica Župan; VIII. THK: Ariana Kralj, Ive Šimat Banov, Lida Roje Depolo (*Ines Krasić*), Iva Koerbler, Vesna Mažuran Subotić, Dalibor Prančević, Janka Vukmir (autorske koncepcije); IX. THK: Leila Topić, Berislav Valušek, Vesna Mažuran Subotić (*Viktor Popović*), X. THK: Ariana Kralj, Vinko Srhoj, Lida Roje Depolo (*Daniel Kovač*); XI. THK: Ariana Kralj, Blaženka Perica, Vesna Mažuran Subotić (*Predrag Pavić*); XII. THK: Feđa Gavrilović, Lida Roje Depolo (*Igor Ruf*); XIII. THK: Ivana Mance, Predrag Pavić (*Neven Bilić*)

uvijek iznova ističu revijalni karakter izložbe kao glavni njezin nedostatak, ona ipak ispunjava svoju prvobitnu ulogu zbog koje je i osnovana, a to je da pruži što širi uvid u recentno kiparsko stvaralaštvo, ne ograničavajući se pritom unaprijed određenim konceptom koji bi u podređenu situaciju stavio određeni kiparski medij ili poetiku.

LITERATURA

I. trijenale hrvatskoga kiparstva. Zagreb : Gliptoteka HAZU, 1982.
II. trijenale hrvatskoga kiparstva. Zagreb : Gliptoteka HAZU, 1985.
III. trijenale hrvatskoga kiparstva. Zagreb : Gliptoteka HAZU, 1988.
IV. trijenale hrvatskoga kiparstva. Zagreb : Gliptoteka HAZU,1991.
V. trijenale hrvatskoga kiparstva. Zagreb : Gliptoteka HAZU,1994.
VI. trijenale hrvatskoga kiparstva. Zagreb : Gliptoteka HAZU, 1997.
VII. trijenale hrvatskoga kiparstva. Zagreb : Gliptoteka HAZU 2000.
VIII. trijenale hrvatskoga kiparstva. Zagreb : Gliptoteka HAZU, 2003.
IX. trijenale hrvatskoga kiparstva. Zagreb : Gliptoteka HAZU, 2006.
X. trijenale hrvatskoga kiparstva. Zagreb : Gliptoteka HAZU, 2009.
XI. trijenale hrvatskoga kiparstva. Zagreb: Gliptoteka HAZU. 2012.
XII. trijenale hrvatskoga kiparstva. Gliptoteka HAZU, 2015.
XIII. trijenale hrvatskoga kiparstva. Zagreb : Gliptoteka HAZU, 2018.
Firm, Iva. Dokumentacija Trijenala hrvatskoga kiparstva. Zagreb : MDC, 2015.
Maleković, Vladimir. Šuma kipova. // Vjesnik / Zagreb, 14.9.1982.
Škunca, Josip. Velesajam kiparstva. // Vjesnik / Zagreb, 17.8.1982. Dostupno na: http://thk.hazu.hr/, [Preuzeto17.1.2019.]

SAŽETAK

Trijenale hrvatskoga kiparstva manifestacija je osnovana 1982. godine, čiji je utemeljitelj i organizator Gliptoteka Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Riječ je o natječajnoj izložbi za kipare iz zemlje, ali i hrvatske kipare iz inozemstva. Kroz svoju tridesetšestgodišnju tradiciju profilirao se kao prepoznatljiva nacionalna manifestacija, koja hrvatskoj javnosti predstavlja ponajbolja ostvarenja s područja suvremene kiparske umjetnosti nastale tijekom tri godine. On daje presjek kiparskog stvaralaštva, kroz koje se kodira suvremena situacija na području kiparstva i aktualizira kiparska problematika. U tekstu je prikazan povijesni pregled svih 13 do sada održanih izložbi Trijenala i opisano kako se manifestacija mijenjala do danas, te u kojem se smjeru razvija suvremena skulptura i percepcija trodimenzionalnog likovnog stvaralaštva.

Summary

TRIENNIAL OF CROATIAN SCULPTURE – A 36-YEAR TRADITION

Filip Turković-Krnjak
Croatian Academy of Sciences and Arts – Glyptotheque, Zagreb

The Triennial of Croatian Sculpture is an event that was launched and organized in 1982 by the Glyptotheque of the Croatian Academy of Sciences and Arts [HAZU]. The Triennial is a competition exhibition for sculptors from Croatia and Croatian sculptors from abroad. In its 36-year tradition, it has acquired the profile of a recognizable national event that presents to the Croatian public the highest achievements in the sphere of contemporary sculptural art made in the course of three years. It provides a cross-section view of sculptural creation through which the contemporary situation in the sphere of sculpture is coded and the sculptural problems made topical. This article presents a historical overview of all the 13 Triennial exhibitions held so far, describes the ways the event has changed, and the direction in which contemporary sculpture and the perception of three-dimensional visual arts creation is developing.

Key words: contemporary sculpture, triennial, HAZU Glyptotheque, three-dimensional art

UDK: 73:069.5(497.5 Drniš); 73 Meštrović, I.

Novo ruho drniškog Meštrovića

Antonia Tomić
Gradski muzej Drniš
Pregledni rad

Novi stalni muzejski postav velik je izazov za svakog muzejskog djelatnika, a zbirka poput Zbirke Ivana Meštrovića čini taj izazov još i većim. Realizaciji muzeološkog koncepta prethodila je sveobuhvatna rekonstrukcija i adaptacija prostora pri čemu je pred arhitekte stavljen zadatak da se vode načelom da arhitektura interijera jednostavnom izvedbom i funkcionalnošću pridonosi boljem doživljaju umjetničkih djela. U radu će se prikazati tijek izvedbe kroz dosada ostvarene faze.

Ključne riječi: Gradski muzej Drniš, idejni koncept, novi stalni postav, Ivan Meštrović, skulptura

GRADSKI MUZEJ DRNIŠ – POVIJEST I POKUŠAJI STALNOG POSTAVA

Gradski muzej Drniš osnovan je 1960. godine – prostor i građu osigurao je dugogodišnji djelatnik u drniškoj općini i svestrani zaljubljenik u drnišku baštinu Nikola Adžija (1875.–1972.),[1] a sam je bio i prvi djelatnik. Premda se kroz literaturu ponovljeno navodi podatak da je Muzej osnovan 1970. ili 1971. godine, dokumenti iz muzejskog arhiva potvrđuju raniji datum osnutka (2. srpnja1960. godine). Međutim, nakon što je 1968. godine osnovan Centar za kulturu Drniš, vjerojatno 1970. godine Muzej dolazi u njegov sastav te tada mijenja naziv u Muzej Drniške krajine. Prema izvještaju o radu Muzeja iz 1978. godine koji je sastavila tadašnja kustosica Jordanka Jalić, profesorica povijesti i arheologije, doznaje se da je sve do 1977. godine Muzej bio zatvoren zbog nepostojanja stručnog djelatnika. Jordanka Jalić, kao prva stručna voditeljica Muzeja, započela

1 Literaturom se provlači pogrešan podatak o osnivanju Muzeja 1970. i 1971. godine. Primjerice Jordanka Jalić spominje 1970. i 1971. godinu., Dušan Rašković 1971., Silvio Braica 1970. Međutim, dokumenti iz Arhiva Gradskog muzeja Drniš potvrđuju da je na sjednicama općine Muzej osnovan 2. srpnja 1960. godine (»Rješenje o nastavku rada Gradskog muzeja u Drnišu« Narodnog odbora Općine Drniš izdano 7. IV. 1962.).

1. Stalni postav GMD, Meštrovićeva zbirka, 1984. (izvor: Jalić-Lunić, 1985.)
Permanent exhibit in the GMD, Meštrović Collection, 1984 (source: Jalić-Lunić, 1985)

je s inventarizacijom građe, organizacijom povremenih izložbi te uređenjem stalnoga postava.

Možemo zaključiti da oporuka Nikole Adžije kojom je svoju kuću namijenio gradskome muzeju nije bila sasvim provedena, jer su na gornje dvije etaže stanovala dva stanara, te je Muzej bio ograničen na prizemne prostorije. No, premda u ograničenim i skromnim uvjetima, voditeljica Jalić je u prvim godinama djelovanja uspjela ostvariti privremeni stalni postav smješten u dvije dvorane, tematski podijeljen na – Povijest drniške krajine i Zbirku Meštrovićevih skulptura i slika.[2] Zbirka radova Ivana Meštrovića brojila je 24 skulpture od gipsa i 7 slika u ulju na lesonitu.[3] Time započinje prva faza javnog djelovanja Muzeja.

Povod za veliku obnovu Muzeja bila je 100. obljetnica rođenja Ivana Meštrovića (1883.–1962.) obilježena katalogom njegovih djela u Drnišu i Otavicama, lijevanjem gipsanih skulptura u bronci te opsežnom obnovom muzejske zgrade i uređenjem stalnoga postava.[4] Niz pomoćnih objekata uz kuću Adžija uklonjen je te je dvorište obrubljeno nizom

2 Jalić, Jordanka. Rad Muzeja Drniška krajine u 1978. godini. // Informatica museologica, 1/10 (1980.) / Zagreb, 1980., 26.–27.

3 Jordanka Jalić, str. 26. U tekstu se pogrešno navodi medij na kojem su slike naslikane, ne radi se o kartonu već o lesonitu (dasci).

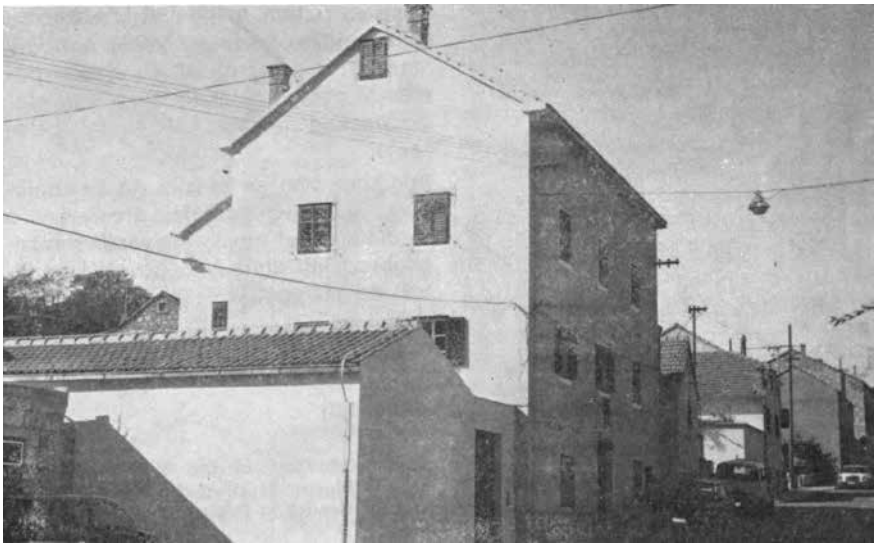
4 Jalić-Lunić, Jordanka. Obnovljeni muzej Drniške krajine u Drnišu. // Informatica museologica, 4/15 (1985.) / Zagreb, 1985., 15–17., 16.

2. Gradski muzej Drniš tijekom Drugoga svjetskog rata (izvor: Fototeka GMD)
Drniš City Museum during World War II (source: GMD Photograph Collection)

dvorana namijenjenih smještanju stalnoga postava. Jedini sačuvani izvještaj o radovima i zbirkama je članak Jordanke Jalić-Lunić objavljen 1985. godine u 15. broju časopisa *Informatica Museologica*. Ona je sažeto opisala muzejske zbirke, te dvorane kao suvremeno uređene, ali sam koncept postava nije detaljnije razrađivala. Tadašnju Zbirku Ivana Meštrovića Jordanka Jalić-Lunić opisala je riječima: »Zbirka

3. Gradski muzej Drniš 1965. (izvor: Fototeka GMD)
Drniš City Museum in 1965 (source: GMD Photograph Collection)

skulptura i slika Ivana Meštrovića sadrži dvadeset i pet skulptura i sedam slika. To su Meštrovićeva djela nastala između 1911. i 1959. godine. Većinu skulptura Muzeju je darovao umjetnik 1959. godine iz fundusa Ateliera Meštrović iz Zagreba. Značajan dio zbirke predstavljaju skul-



4. Gradski muzej Drniš 1984. (izvor: Jalić-Lunić, 1985.)
Drniš City Museum in 1984 (source: Jalić-Lunić, 1985)

pture i slike koje je Meštrović radio za Drniš. Muzej čuva i bogatu arhivu (pisma, fotografije, isječke iz štampe i sl.)«. Dvije fotografije priložene u članku jedini su slikovni prikaz prvoga stalnog postava i muzejske zgrade (sl. 1 i 4). Iz fotografije se može razaznati da je uz Meštrovićeva djela u dvorani bila postavljena i vitrina s narodnom nošnjom koja se tematski nadovezuje na zavičajne motive prikazane na njegovim slikama. Jedan dio postamenata sa skulpturama bio je postavljen sredinom prostorije kako bi skulpture bile sasvim ophodne, dok je drugi bio prislonjen uza zidove. Rasvjetna tijela bila su smještena u nizu na metalnoj šini postavljenoj po sredini, neposredno ispod stropa. Osvjetljenje je bilo usmjereno, a položaj rasvjetnih tijela prilagođen pojedinome muzejskom predmetu.

Usporedba fotografije vanjštine Muzeja iz članka s fotografijama iz 1940-ih i 1965. godine pokazuje opsežnost građevinskih zahvata provedenih početkom 1980-ih godina (sl. 2 i 3). Obiteljska kuća Adžija zadržala je izvorne gabarite i etaže, no obnovljena je fasada te prozorski okviri i kapci. Pomoćne prostorije uokolo dvorišta izmijenjene su u većoj mjeri, izgrađen je kontinuirani niz dvorana, zazidani su neki od otvora, primjerice ulaz na dvorani namijenjenoj djelima Ivana Meštrovića, uređeno je predvorje i dvorište te glavni ulaz.

Uslijedio je Domovinski rat tijekom kojega je Muzej sasvim devastiran, brojna građa je oštećena, uništena ili pokradena. Stanje u kojem je Muzej bio nakon završetka rata iziskivalo je potpunu građevinsku sanaciju, restauraciju građe te uređivanje sasvim novoga stalnog postava

5. Nada Bogdanović, Davor Gaurina, Nataša Zaninović u Muzeju Drniške krajine nakon Domovinskog rata, 1995. (izvor: Fototeka GMD)

Nada Bogdanović, Davor Gaurina, Nataša Zaninović at the Museum of Drniš Krajina after the Homeland War, 1995 (source: GMD Photograph Collection)

6. Devastirani Muzej Drniške krajine nakon Domovinskog rata, 1995. (izvor: Fototeka GMD)

Damaged Museum of Drniš Krajina after the Homeland War, 1995 (source: GMD Photograph Collection)

(sl. 5, 6). Brojne skulpture u gipsu bile su oštećene ili sasvim uništene (sl. 7, 8, 9).

Brončane skulpture iz Zbirke Meštrović, ulja na dasci te manji dio gipsanih odljeva pronađen je u Kninu na tvrđavi. Brzom reakcijom policije i muzejskih djelatnika Joška Zaninovića i Davora Gaurine djela su vraćena u drniški muzej[5] (sl. 10 i 11.).

5 Zaninović, Joško. Stalni postav radova Ivana Meštrovića u Muzeju Drniške krajine. // Muzeologija, 36 (2000.) / Zagreb, 2000., 86–92.

7. Uništen reljef I. Meštrovića *Porođenje*, 1995. (izvor: Fototeka GMD)

Damaged Birth *relief by I. Meštrović, 1995. (source: GMD Photograph Collection)*

8. Uništena bista *Ludi Mile*, 1997. (foto: A. Trojan)

Damaged bust Crazy Mile*, 1997 (photo: A. Trojan)*

9. Uništena skulptura *Žena s krilima*, 1997. (foto: A. Trojan)

Damaged sculpture Winged Woman*, 1997 (photo: A. Trojan)*

10. Umjetnička djela iz Muzeja Drniške krajine na Kninskoj tvrđavi 1995. (izvor: Fototeka GMD)

Works of art from the Museum of Drniš Krajina at Knin Fortress, 1995 (source: GMD Photograph Collection)

11. Djela Ivana Meštrovića ispred Muzeja Drniške krajine po povratku iz Knina 1995. (izvor: Fototeka GMD)

Ivan Meštrović's works in front of the Museum of Drniš Krajina upon return from Knin, 1995 (source: GMD Photograph Collection)

12. Stalni postav Zbirke Ivana Meštrovića 1996. (izvor: Fototeka GMD)

Permanent exhibit of Ivan Meštrović Collection, 1996 (source: GMD Photograph Collection)

Prvi poslijeratni stalni postav uređen je već 1996. godine simbolično naznačivši povratak na ratom opustošena područja i oživljavanje kulturne scene u Drnišu (sl. 12). Dvorana je obnovljena te interijer ostaje identičan prijeratnome, na isti su način postavljena i rasvjetna tijela. Postav djela bio je nešto različit od prvotnoga, u dvorani su postavljena isključivo

13. Stalni postav Zbirke Ivana Meštrovića 2014. (izvor: Fototeka GMD)
Permanent exhibit of Ivan Meštrović Collection, 2014 (source: GMD Photograph Collection)

djela Ivana Meštrovića i svi su postamenti prislonjeni uza zid. U jednoj vitrini su izložene krhotine uništenih gipsanih odljeva. Naknadno su na zidove postavljena ulja na lesonitu s motivima narodne tradicijske baštine Meštrovićeva kraja (sl. 13). U ostalim dvoranama kratko se vrijeme nalazio izbor predmeta vezanih uz etnografsku baštinu. No, zbog neprikladnosti prostora, nedostatka vitrina i drugih izložbenih pomagala nije bilo moguće realizirati pregled kulturne povijesti kakav bi trebao imati svaki gradski muzej zavičajnog tipa i regionalnog značenja. Osim nedovršenoga postava djela Ivana Meštrovića, Muzej zapravo nije ni imao stalni postav.

Formalno, Muzej je do 2000. godine bio dio Centra za kulturu Drniš, a tada se izdvaja u samostalnu instituciju vrativši svoj prvi naziv – Gradski muzej Drniš. Ravnateljem je imenovan Joško Zaninović, koji na tome mjestu ostaje do 2018. godine kada ga je zamijenio Davor Gaurina. Od osamostaljenja nastojalo se započeti s projektom novoga stalnoga postava koji će udovoljiti suvremenim muzeološkim načelima i zahtjevima publike. Igrom slučaja, nakon mojeg pridruživanja muzejskome dvojcu 2013. godine započinje intenzivniji rad na razradi idejnoga koncepta (novoga) stalnog postava.

Uslijedilo je iščitavanje recentnijih muzeoloških izdanja, primjerice *Muzeologija* A. Goba i N. Drougeta (2007.); *Exhibition Experiments* pod uredništvom S. Macdonald i P. Basua (2007.); *Designing Exhibition: A compendium for Architects, Designers and Museum Professionals* suau-

tora U. Schwarza, A. Bertron i C. Frey (2006.); *Running a Museum: A Practical Handbook* u izdanju ICOM-a pod uredništvom P. J. Boylana (2004.).

Svojevrsni orijentir u promišljanju našega koncepta bili su i neki već realizirani postavi, primjerice stalni postav Galerije Meštrović u Splitu realiziran 1998.,[6] potom stalni postav muzejske institucije duge tradicije – Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu.[7] Korisno je bilo pregledati projektnu dokumentaciju informacijskoga centra Lugareva kućica[8] na prostoru NP »Krka« jer, premda nije riječ o umjetničkim djelima i muzejskim predmetima, bilo je korisno vidjeti suvremena grafička, interpretacijska i multimedijska rješenja.

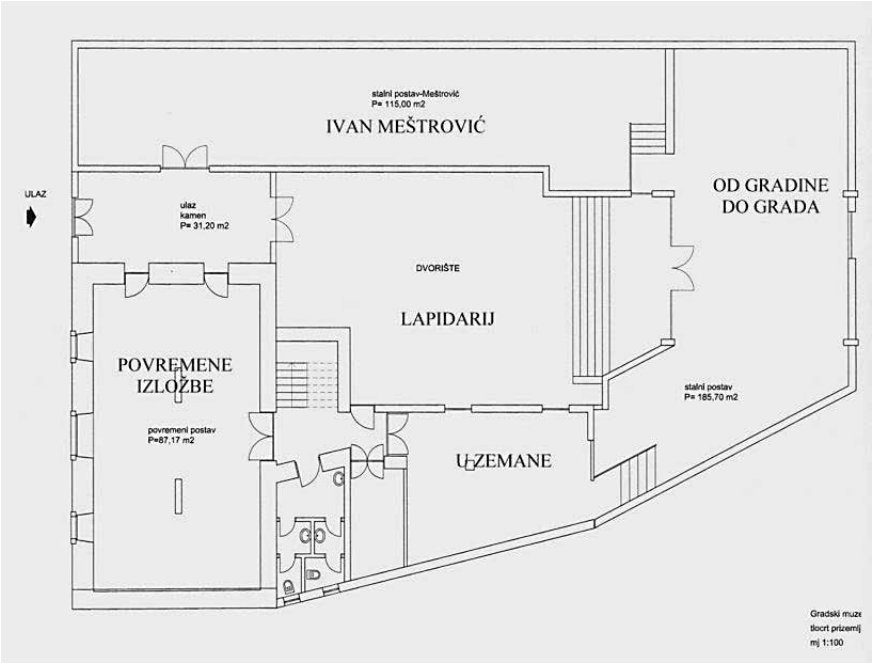
Cjelovit idejni muzeološki koncept novoga stalnog postava odobren je na sjednici Muzejskoga vijeća u Sinju u listopadu 2013. godine, a recenzentice *Idejnog koncepta muzeološke koncepcije* bile su Nataša Mučalo i muzejska savjetnica Ljiljana Čerina. Arhitektonski projekt izradila je Martina Baranić iz ureda ovlaštenog arhitekta Zorana Popovića u Šibeniku, a likovno rješenje Snježana Zdunić iz studija iDesign.

Novi koncept stalnoga postava obuhvaća četiri tematske cjeline – Ivan Meštrović i drniški kraj, Od Gradine do grada, U zemane i Lapidarij (sl. 14). Tri dvorane Gradskoga muzeja Drniš predviđene za prezentiranje stalnoga muzejskog postava nižu se oko unutarnjeg dvorišta u obliku nepravilnoga slova U. Prostor dvorišta iskorišten je za lapidarij. Dvorane su tri zasebna prostora odijeljena stubištima jer je druga dvorana na višoj razini u odnosu na prvu i treću. Takva prostorna dispozicija utjecala je i na tripartitno planiranje tematskih cjelina stalnoga postava te su osmišljene tri tematske cjeline. Stubišta su iskorištena kao cezure, kao mali međuprostori na kojima se posjetitelji pripremaju za sljedeću prostorno-tematsku cjelinu. Tematske cjeline razmatrane su neovisno jedna o drugoj, međutim povezuju ih jednaki muzeografski principi na

6 Majstorović, Božo. Stalni postav Galerije Ivana Meštrovića u Splitu kao muzeološki (i arhitektonski) izazov. // Muzeologija, 36 (2000.) / Zagreb, 2000., 63–68.
Peračić, Vinko. Stalni postav Galerije Ivana Meštrovića u Splitu kao arhitektonski izazov. // Muzeologija, 36 (2000.) / Zagreb, 2000., 69–73.

7 Galić, Anđelka. Muzej za umjetnost i obrt u Zagrebu 1880. – 2010. : vodič / ur. Miroslav Gašparović. Zagreb : MUO, 2010.

8 Projektnu dokumentaciju za Centar za posjetitelje »Lugareva kuća« izradio je konzorcij tvrtki Revolucija dizajna d.o.o., Muze d.o.o., Clinica d.o.o. i Krebel&Kostrenčić arhitekti d.o.o. u sklopu projekta »Interpretacija i komunikacija prirode u sklopu projekta integracije u EU NATURA 2000« prema ugovoru sklopljenom s Ministarstvom zaštite okoliša i prirode (*Contract for Consulting Services Nature Interpretation and Communication Services No. MENP/QCBS/12/01.*), u: Lugareva kuća: centar za posjetitelje – Muzeografsko izvedbeno rješenje, 2013.

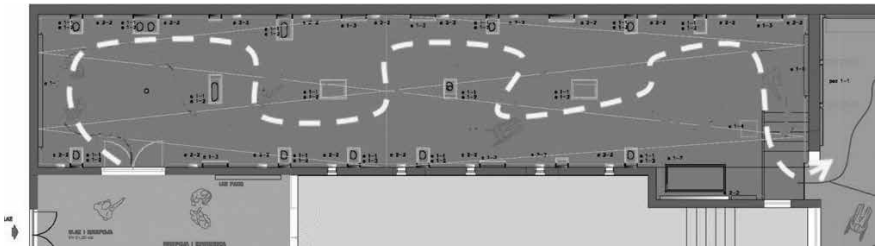


14. Tlocrt Gradskog muzeja Drniš s naznačenim nazivima dvorana
Ground Plan of the GMD with room names marked

kojima se temelji prezentacija. Najsnažniji kohezivni faktor, koji dijelove stalnoga postava veže u jedinstvenu cjelinu, likovno je i grafičko oblikovanje legendi, panela, ilustracija i baštinskih znakova. Drugim riječima, ostvarivanje kohezivnih faktora je zadatak postavljen pred autore arhitektonskog i likovnog rješenja. Također je uvjetovano da izložbene dvorane arhitektonskim oblikovanjem i grafičkim rješenjem interpretacijskih pomagala ne konkuriraju eksponatima. Međutim, teško je sasvim izbjeći da pojedini autori ostave svoj autorski pečat.

STALNI POSTAV ZBIRKE IVANA MEŠTROVIĆA

Zbirka radova Ivana Meštrovića prostorno obuhvaća najveći dio stalnoga postava Muzeja. Izrada projekta za prezentaciju tih djela bio je kompleksan zadatak, prilikom čega je bilo bitno zadovoljiti nekoliko važnih parametara. Pristup su u najvećoj mjeri odredili oblik i dimenzije prostorije te opseg Zbirke. Međutim, trebalo je uzeti u obzir i suvremena kretanja u muzeološkoj praksi kako bi se ostvarila što bolja komunikacija između izloženih djela i posjetitelja.



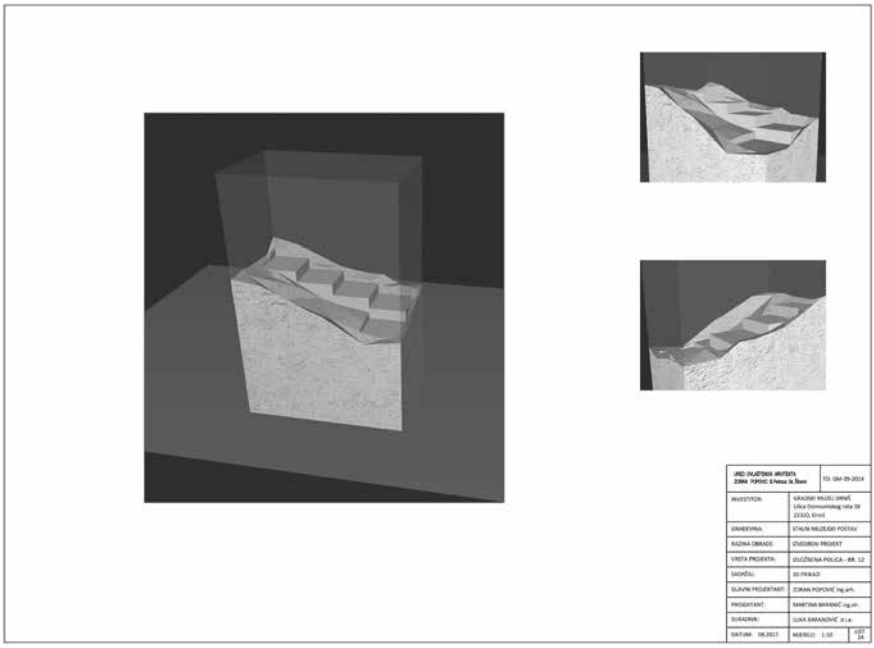
15. Tlocrt dvorana stalnog postava Zbirke Ivana Meštrovića
Ground Plan of the Permanent Exhibit of Ivan Meštrović Collection

Prostorija u kojoj će biti izloženi radovi Ivana Meštrovića pravokutnoga je izduženog oblika dimenzija 4,7 x 25 metara. Zbirka obuhvaća pedesetak predmeta, među kojima su slike, skulpture (samostojeće i reljefi), medalje i umjetničke studije. Način prezentacije svakoga predmeta uvjetovan je njegovom vrstom i dimenzijama. U osnovi je odlučeno da će se plošni dvodimenzionalni predmeti i reljefi postaviti uza zid, a samostojeće skulpture i biste na staklene postamente raspoređene po zamišljenoj liniji koja teče središtem i dijeli prostor na dva jednaka dijela. Skulpture su niz središnju os raspoređene u skupine koje tematski prate slike i reljefe na bočnim zidovima, a postavljene su tako da omogućuju posjetitelju sagledavanje sa svih strana. Njihovim grupiranjem i rasporedom u različitim intervalima ostvaruje se tematska podjela prostora te tako posjetiteljima (suptilno) sugerira kretanje u valovitoj liniji. Izduženost prostora omogućila je grupiranje predmeta u nekoliko tematskih skupina, odnosno prostornih odsječaka (sl. 15).

Za izlaganje skulptura izabrani su bijeli kameni postamenti kako bi se stopili s bijelim podom, zidovima i stropom, te tako stvorili vizualno neopterećen prostor u kojem bi se svojom tamnoćom dovoljno isticale brončane skulpture te njima sučeljene slike živoga kolorita.

Predviđeno je nekoliko uvodnih opširnih tekstualnih panela koji će posjetiteljima približiti Meštrovićevo djetinjstvo, njegov odnos prema rodnome kraju, korespondenciju s Nikolom Adžijom te tijek nastajanja Zbirke radova Ivana Meštrovića u GMD. Svim izloženim predmetima bit će pridružene legende s temeljnim podatcima (naziv, tehnika, godina, grad) i oznakom koja će upućivati na pametne ploče na kojima će se moći doznati detaljniji podatci o pojedinom predmetu. Na taj način posjetitelji će dobiti osnovnu informaciju, a svi detaljniji podatci i dodatni sadržaji bit će dostupni na suvremenim multimedijalnim pomagalima i uređajima.

Radovi na uređenju stalnoga postava predviđaju i ujednačavanje visine stropa te postavljanje kvalitetne reflektorske policentrične LED-rasvjete. A pojedini paneli i vitrine bit će dodatno osvijetljeni LED-trakama.



16. Dvorana Ivana Meštrovića 2018. (izvor: Fototeka GMD)
Ivan Meštrović Room, 2018 (source: GMD Photograph Collection)

17. 3D-prikaz vitrine za krhotine Meštrovićevih djela oštećenih u Domovinskom ratu
3D display of the glass cabinet housing fragments of Meštrović's works damaged in the Homeland War

Radovi na izvedbi započeli su 2014. godine i kontinuirano se provode do danas. Količina sredstava koju je po pojedinoj godini osiguravalo Ministarstvo kulture RH uvjetovala je tempo radova. Dosad su u svim dvoranama dovršene građevinske adaptacije, postavljene instalacije te stropna rasvjetna tijela. Dvorana Ivana Meštrovića opremljena je postamentima (sl. 16), a u centralnoj dvorani je započelo postavljanje prostornih pregrada i vitrina.

U Tablici 1 navedeni su radovi po fazama, ime izvoditelja te trošak. U Tablici 2 navedena u dosad uložena sredstva. S obzirom da je procijenjeni trošak investicije 6 500 000 kn, očekuje se da će Muzej tek za nekoliko godina moći širom otvoriti vrata i predstaviti javnosti rezultate višegodišnjega rada.

Tablica 1

IZVODITELJ	OPIS RADOVA	GODINA	CIJENA
Ured ovlaštenog arhitekta Zorana Popovića iz Šibenika	Izrada izvedbenog projekta Stalnog postava GMD	2014.	227.500,00 kn
Objekt d.o.o.	Izvedba stalnog postava GMD – I. faza radova (obnova fasade)	2014.	508.493,75 kn
iDesign	Likovno i grafičko rješenje stalnog postava GMD	2014.	75.000,00 kn
Kameni zid d.o.o.	Uređenje kamenog poda u atriju GMD	2015.	155.575,25 kn
DeltaDon d.o.o.	Građevinski, instalaterski i obrtnički radovi u dvoranama GMD + invalidska rapma	2015./2016.	654.285,00 kn
Nautika d.o.o.	Stručni nadzor nad izvođenjem građevinskih, instalaterskih i obrtničkih radova na objektu GMD	2015./2016.	38.000,00 kn
Kameni zid d.o.o.	III. faza	2016.	488.093,75 kn
Kameni zid d.o.o.	IV. faza: kameni postamenti za dvoranu IM, popločavanje, dodatni instalaterski radovi - Proširenje alarmnog i vatrodojavnog sustava	2017.	593.837,50 kn
Nautika d.o.o.	Stručni nadzor nad izvođenjem radova na objektu GMD	2017.	62.500,00 kn
Pirikom d.o.o.	V. faza uređenja stalnog postava GMD – izvedba interijerske pregrade S-oblika	2018.	474.952,25 kn

Tablica 2

FAZA RADOVA	GODINA	TROŠKOVNIK PRODUKCIJE PROGRAMA
Stalni postav – I. faza radova	2014.	Ministarstvo kulture RH 700 00,00 kn
		Grad Drniš 158 000,00 kn
		Ukupno 858 000,00 kn
Stalni postav – II. faza radova	2015.	Ministarstvo kulture RH 700 000,00 kn
		Grad Drniš 158 000,00 kn
		Ukupno 858 000,00 kn
Stalni postav – III. faza radova	2016.	Ministarstvo kulture RH 700 000,00 kn
		Grad Drniš 156 000,00 kn
		Ukupno 856 000,00 kn
Stalni postav – IV. faza radova	2017.	Ministarstvo kulture RH 600 000,00 kn
		Grad Drniš 120 000,00 kn
		Ukupno 720 000,00 kn
Stalni postav – V. faza radova	2018.	Ministarstvo kulture RH 400 000,00 kn
		Grad Drniš 80 000,00 kn
		Ukupno 480000,00 kn
Ukupna ulaganja (s uračunatim PDV-om)		3 772 000,00 kn

IZVORI

Bertron, Aurelia; Urich Schwarz; Claudia Frey. Designing Exhibition : A compendium for Architects, Designers and Museum Professionals. Birkhauser Verlag, 2012.

Boylan, Patrick J. Running a Museum : A Practical Handbook. ICOM, 2004.

Braica, Silvio. Izbor iz kulturne povijesti Drniša. // Ethnologica Dalmatica, 1/3 (1994.) / Split, 1994.,17–22.

Galić, Anđelka. Muzej za umjetnost i obrt u Zagrebu 1880. – 2010.: vodič / ur. Miroslav Gašparović. Zagreb : MUO, 2010.

Gob, André; Noémie Drouguet. Muzeologija : povijest, razvitak, izazovi današnjice. Zagreb: Antibarbarus, 2007.

Jalić-Lunić, Jordanka. Obnovljeni muzej Drniške krajine u Drnišu. // Informatica museologica, 4/15 (1985.) / Zagreb, 1985., 15–17.

Jalić, Jordanka. Rad Muzeja Drniška krajine u 1978. godini. // Informatica museologica, 1/10 (1980.) / Zagreb, 1980., 26–27.

Lugareva kuća: centar za posjetitelje – Muzeografsko izvedbeno rješenje, 2013.

Majstorović, Božo. Stalni postav Galerije Ivana Meštrovića u Splitu kao muzeološki (i arhitektonski) izazov. // Muzeologija, 36 (2000.) / Zagreb, 2000., 63–68.

Macdonald, Sharon; Paul Basu. Exhibition Experiments. USA: Blackwell, 2007.

Peračić, Vinko. Stalni postav Galerije Ivana Meštrovića u Splitu kao arhitektonski izazov. // Muzeologija, 36 (2000.) / Zagreb, 2000., 69–73.

Rašković, Dušan. Iskustva zaštite u Muzeju Drniške krajine. // Informatica museologica, (3–4/21 (1992.) / Zagreb, 1992., 41–42.

Zaninović, Joško. Stalni postav radova Ivana Meštrovića u Muzeju Drniške krajine. // Muzeologija, 36 (2000.) / Zagreb, 2000., 86–92.

SAŽETAK

Stvaranje stalnoga muzejskog postava veliki je izazov za svakog muzejskog djelatnika, tim više ako je riječ o umjetniku velikoga formata poput Ivana Meštrovića kojega treba prezentirati u malom lokalnom muzeju kao što je Gradski muzej Drniš. Idejni koncept novoga stalnog postava prezentiran je na sjednici Muzejskoga vijeća održanoj prigodno u Sinju u Alkarskim dvorima 30. rujna 2013. godine. Nakon toga projekt je od 2014. uvršten u programe financiranja Ministarstva kulture, a izvedba je još uvijek u tijeku. Bitan segment stalnog postava je dvorana posvećena Ivanu Meštroviću – njegovu stvaralaštvu, pisanoj korespondenciji s osnivačem Muzeja Nikolom Adžijom, arhivskom gradivu vezanom uz Meštrovićevo djetinjstvo i umjetničke početke te umjetničku ostavštinu u rodnome kraju. Sukladno njegovoj umjetničkoj ličnosti u postavu dominiraju skulpturalna djela, a skulpturama se kroz koncept sučeljavaju tematski bliska slikarska djela kojih je znatno skromniji broj te se kontekst nadopunjuje tekstualnim, slikovnim i video-sadržajima na panelima, legendama i multimedijskim pomagalima. Uz idejni koncept novoga postava opisan je tijek izvedbe čiji tempo je izravno u korelaciji sa sredstvima koja iz godine u godinu osigurava Ministarstvo kulture RH i osnivač Grad Drniš. Uslijed izvedbe dolazi i do manjih izmjena početne ideje, a s obzirom da su radovi još uvijek u tijeku, konačne kritike, pohvale i pokude realiziranog stanja te komparacija idejnoga koncepta i izvedenoga projekta očekuju se u godinama koje slijede. Za realizaciju idejnog koncepta novoga stalnog postava prethodno je trebalo provesti sveobuhvatnu adaptaciju prostora. Pri osmišljavanju idejnoga rješenja prostora pred arhitekte je stavljen zadatak da oblikovanje interijera ne dominira nad muzejskim predmetima, međutim, teško je sasvim izbjeći ostavljanje autorskoga pečata.

Summary

MEŠTROVIĆ'S NEW APPEARANCE IN DRNIŠ

Antonia Tomić
Drniš City Museum

Creation of a permanent museum exhibit represents a major challenge for museum staff, all the more so if a great artist such as Ivan Meštrović is involved and if the great artist has to be presented in a small local museum such as Drniš City Museum [GMD]. The preliminary concept for the new permanent exhibit was presented at the Museum Council session, which was held in Alkarski Dvori Museum in Sinj on 30 September 2013. In 2014, the project was included in the financing programmes of the Ministry of Culture, and the execution is still under way. An important segment of the permanent exhibit is the room dedicated to Ivan Meštrović – his creative work, his correspondence with Museum founder Nikola Adžija, the archive material related to Meštrović's childhood and early life as artist, and his artistic legacy in his native region. In consistence with his artistic personality, the exhibit is dominated by sculptures, which are confronted by thematically close paintings, of which there is a considerably smaller number, and the context is supplemented by textual, pictorial, and video materials on panels, keys, and multimedia aids. In addition to the preliminary concept of the new exhibit, the process of setting up the exhibit was also described, the tempo of which directly correlates with the funds secured through the years by the Ministry of Culture of the Republic of Croatia and by the City of Drniš. Minor changes to the initial idea have been made in the process of setting up the exhibit, and since the process is still under way, the final criticism or approval of the final product, as well as comparison of the preliminary concept and the finished project are expected in the years to come. In order for the preliminary concept of the new permanent exhibit to be implemented, comprehensive remodelling of the exhibition space was required. The architects were tasked with shaping the interior in a way in which it would not dominate over the museum objects. However, it is difficult to completely avoid leaving one's mark.

Key words: Drniš City Museum, preliminary concept, new permanent exhibit, Ivan Meštrović, sculpture

UDK: 7:069.5(497.5 Rovinj)

Pohrana umjetničkih zbirki i skulptorske izložbe u Muzeju grada Rovinja – Rovigno

Dario Sošić
Muzej Grada Rovinja – Rovigno

Pregledni rad

Muzej grada Rovinja – Rovigno posjeduje dvije zbirke umjetničkog sadržaja u kojima se nalaze predmeti skulptorskih karakteristika: Zbirka moderne i suvremene umjetnosti i Zbirka starih majstora. Predstavljene su dvama stalnim postavima. Priređuju se i povremene izložbe skulptorskih eksponata iz vlasništva Muzeja, ali i gostujuće izložbe suvremenih umjetnika. Nedostatak prostora za čuvanje Zbirki potaknuo je potrebu za izradom Muzeološkog plana s prioritetnom željom izgradnje čuvaonice/depoa koja će zadovoljiti sadašnje i buduće potrebe.

Ključne riječi: Muzej grada Rovinja – Rovigno, Zbirka moderne i suvremene umjetnosti, Zbirka starih majstora, Galerija sv. Tome, Muzeološki plan, dislocirana čuvaonica/depo

UVOD

Bez obzira na to što naslov simpozija predlaže skulpturu kao osnovnu temu mora se naglasiti da u jednom kompleksnom muzeju, kao što je rovinjski, skulptura dijeli istu sudbinu s ostalim predmetima koji su tamo sakupljeni i zajednički su inventar Muzeja. Mora se stoga reći nešto o povijesti ustanove i njenoj trenutnoj situaciji koja uvjetuje položaj skulpture, koji je identičan svim ostalim predmetima.

Osnivanje Muzeja grada Rovinja – Rovigno pokrenuto je na neobičan, ne muzeološki način 16. ožujka 1954. godine.[1] Muzejska ustanova je osnovana bez zbirke, stručnog kadra i zgrade, ti su se preduvjeti rješavali u hodu.[2] Vjerojatni razlog za takvo žurno osnivanje Muzeja nalazi se u

1 Schneider, Darko; Dario Sošić. Stalni postav hrvatske moderne umjetnosti i rovinjski likovni krug : Rovinj, 1986. Rovinj : Zavičajni muzej Rovinj, 1986., 5.

2 Prema usmenom kazivanju Zore Matić (prve ravnateljice), Slobodana Vuličevića i Bruna Mascarellija (umjetnici predstavnici »Rovinjske škole« – grupe umjetnika koja je tada dje-

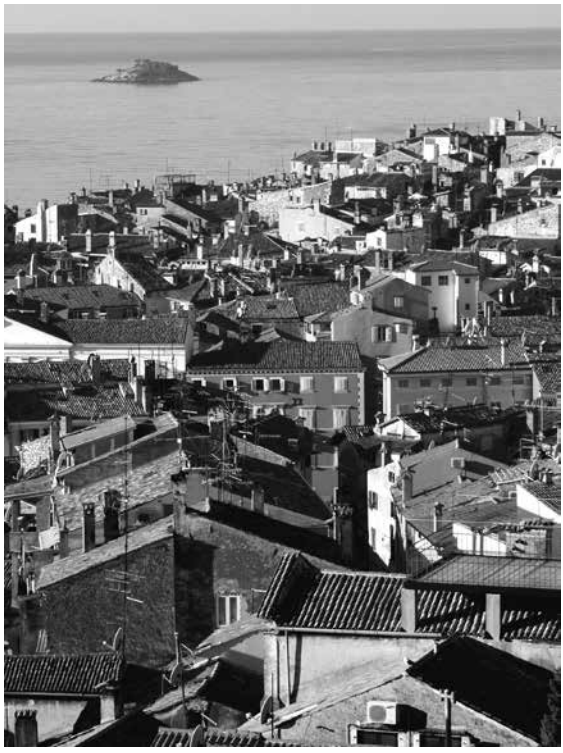
činjenici da su u to vrijeme gradovi na istarskom poluotoku, posebno Rovinj, naglo gubili stanovništvo zbog iseljavanja. Smatralo se da će umjetnički događaji, a s njima i kulturne ustanove, pomoći oživljavanju opustjeloga grada, pogotovo ako umjetnost i kulturne institucije u kojima će umjetnost djelovati istovremeno budu u službi ondašnje ideološke indoktrinacije i politike.[3] S republičkim planovima u Rovinju su se poklopile i potrebe kulturno-umjetničkih aktivnosti od strane samih umjetnika i brojne akademske zajednice koja se u Rovinju nastanjuje stalno ili samo tijekom ljetnih mjeseci. Upravo je ta rovinjska aktivna akademsko-umjetnička zajednica prepoznala priliku za svoju afirmaciju kroz muzejsku ustanovu i zdušno se udružila u realizaciji osnivanja Muzeja. Tadašnjim gradskim vlastima bila je dovoljna tek jedna manja zbirka ratnog puta Talijana iz Istre i njihova bataljuna »Pino Budicin«. Ipak, osnivanje Muzeja prepušteno je umjetnicima. Oni su najprije otvorili Galeriju za izlaganje umjetnina sa stalnim postavom Zbirke suvremene umjetnosti, a potom zbirku posvećenu NOB pod istim krovom.[4] Istovremeno se krenulo u prikupljanje umjetnina koje su pripadale austrougarskoj bogataškoj obitelji čije je sjedište bilo na otoku Sv. Andrija (Crveni otok) u neposrednoj blizini Rovinja. Članovi te obitelji netragom su nestali koncem Drugog svjetskog rata. Umjetnički predmeti iz njihove kolekcije pridruženi su predmetima iz desakraliziranih ili privatnih crkava Rovinja te danas čine Zbirku starih majstora. Istovremeno, Zbirka moderne i suvremene umjetnosti nastala je prvenstveno dodjeljivanjem umjetnina koje je otkupio Republički sekretarijat za kulturu Narodne Republike Hrvatske, kasnije Republički SIZ kulture, ali i poklonima samih umjetnika. Tako je zalaganjem umjetnika novoosnovani Muzej poprimio primarno umjetnički karakter, što je utjecalo na buduću djelatnost.

Nakon osnutka 1954. godine, prema zacrtanim planovima razvoja mreže muzejskih ustanova u Istri, Kotarski savjet za prosvjetu i kulturu 1956. godine rovinjskom muzeju namjenjuje ulogu umjetničkog muzeja, dok je etnografija dodijeljena Pazinu, tehnika i rudarstvo Labinu a arhe-

lovala u Rovinju) najveći je teret uređenja prostorija u namijenjenoj zgradi ponijela gotovo samostalno Zora Matić dok se Zbirka suvremene umjetnosti stvorila s malobrojnim umjetninama koje su poklonili gore spomenuti umjetnici i još nekoliko drugih radi zadovoljenja formalnog uvjeta postojanja zbirke, a planiralo se povući i umjetnine starih majstora koje su se nalazile na otoku Sv. Andrija (Crveni otok).

3 Dukovski, Darko. Izgradnja socijalističke prosvjete, kulture i sporta u poratnoj Istri (1945. – 1955.). // Acta Histriae 14, 2006. 2 / Koper : Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče 2006., 253-280.

4 Sošić, Dario. Zbirka moderne umjetnosti Zavičajnog muzeja grada Rovinja : Između galerije i muzeja. Rovinj : Zavičajni muzej grada Rovinja, 2009., 13.



1. Zgrada Muzeja (u centru slike) smještena je unutar starogradske jezgre grada Rovinja, skučena među drugim zgradama, bez mogućnosti širenja prostora za čuvaonice, arhivu, biblioteku, izložbe i druge nužne sadržaje

The Museum building (in the centre of the photograph) is located within the old town of Rovinj and surrounded by other buildings, which makes it impossible for an annex to be built for storing museum material, archives, library, exhibitions, and other necessary facilities

ologija i povijest II. svjetskog rata Puli.[5] Kroz cijelo razdoblje postojanja rovinjskog muzeja do danas ustanova je ostala u nedorečenom, nezavršenom ili, bolje rečeno, neshvaćenom statusu od strane gradskih vlasti.[6] Dodijeljenu je zgradu u početku koristilo više korisnika, a tek je 1986. godine ustanova preuzela sve prostore u zgradi (sl. 1). Posljedica takvog

5 Od tih planova ostali su samo tragovi: porečki Zavičajni muzej i pulski Arheološki muzej Istre postojali su od ranije, a Povijesni muzej Istre u Puli preoblikovan je iz Muzeja revolucije, u Pazinu postoji Etnografski muzej Istre dok se rovinjski Muzej pretvorio u zavičajni (sada gradski) a u Labinu u Narodni muzej Labin.

6 Najbolje se to može ilustrirati tijekom prvih desetak godina postojanja ustanove kada je ravnateljica Muzeja bila Zora Matić. Zatim je uslijedila ostavka Zore Matić (inače honorarnog zaposlenika) zbog nemogućnosti normalnog djelovanja u uvjetima skučenog financiranja. Grad je 1962. postavio privremenog ravnatelja kojeg su čekali da diplomira, nakon čega su ga postavili za stalno do 1985. godine. To je nova okolnost koja ilustrira da je ustanova postala polje na kojemu su se lomila koplja političkih podobnosti i privilegija.

statusa su vrlo teški uvjeti djelovanja i rada Muzeja. Poslanje Muzeja, koje određuje sakupljanje, čuvanje, istraživanje, objavljivanje i prezentaciju prvenstveno ljudskih artefakata i ostalog, nije bilo sistematično već je uglavnom prepušteno stihijskim inicijativama stručnih djelatnika Muzeja.[7] U zadnje vrijeme, nakon bezbrojnih upozoravanja i naglašavanja loših okolnosti u kojima djeluje muzejska ustanova, gradske su vlasti ipak prihvatile važnost i značaj ustanove te prepoznale alarmantnu situaciju, ponajprije na razini spremanja, čuvanja i izlaganja predmeta iz zbirki Muzeja. Postoji nada da je na pomolu ne samo realizacija muzeološkog plana već i izgradnja izdvojene zgrade za čuvaonicu muzejske građe.

SKULPTORSKI PREDMETI IZ UMJETNIČKIH ZBIRKI

Muzej grada Rovinja – Rovigno posjeduje dvije zbirke umjetničkog sadržaja u kojima se nalaze predmeti skulptorskih karakteristika. Naglasak je na umjetničkim zbirkama jer i druge zbirke u Muzeju posjeduju predmete trodimenzionalnog oblika koji se čuvaju i izlažu slično kao i skulpture. Najbrojniji je fundus Zbirke moderne i suvremene umjetnosti koja je ujedno najveća i najvrjednija umjetnička zbirka na istarskom poluotoku. Zbirka starih majstora također je zbirka značajnog opsega i vrijednosti na županijskoj razini. Obje zbirke u svom fundusu imaju predmete koji se po svom nastanku svrstavaju u čisto skulptorsku kategoriju, ali jednako tako sadrže i predmete koji nisu nastali s primarno skulptorskom namjerom već su kasnije poprimili takve karakteristike.

Većini muzejskih predmeta od vremena nastanka do trenutka kada predmet dospijeva u zbirku Muzeja mijenja se uporabna uloga. Tako, na primjer, u Zbirci starih majstora nalazimo predmete koji su nekada pripadali oltaru i s oltarnom slikom bili dio scenografije i inventara crkve, dijelove reljefnog namještaja koji se naslanjao na zid crkve ili pripada pregradi koja odvaja apsidalni dio od ostatka crkvenog prostora. U svom izvornom obliku opisani predmeti nisu bili samostalne skulpture. Protokom vremena došlo je do propadanja oltara a neki sačuvani, izdvojeni dijelovi, postali su samostalni trodimenzionalni predmeti (sl. 2). U Muzeju se predstavljaju u novoj ulozi izvan konteksta, kao predstavnici nečega što je nestalo, ali postojanjem svjedoče o prošlosti svoje civilizacijske, kulturne i materijalne uloge. Njihova je prezentacija identična prezentaciji skulptorskih predmeta.

7 Gotovo po pravilu između čestih odlazaka nekog stručnog radnika i zapošljavanja novog prolazili su veliki vremenski razmaci, tako da nije bilo primopredaja odjela ili zbirke.

2. Oltarni anđeli, inv. br: 109G1; 108G1
Altar angels, inventory number: 109G1; 108G1

3. Zbirka keramičkih predmeta iz Zbirke moderne i suvremene umjetnosti, privremeni postav
Collection of ceramic objects from the Collection of Modern and Contemporary art, temporary exhibit

Promjena uporabne uloge dešava se i zbog statusa samog predmeta u Muzeju koji je drugačiji od onog izvan Muzeja. Kod predmeta Zbirke moderne i suvremene umjetnosti koji pripadaju primijenjenoj umjetnosti promjena je također radikalna, samo se ne dešava zbog propadanja i očuvanja izdvojenih dijelova već zbog same promjene konteksta u koji je predmet smješten. U muzejskom kontekstu takvi predmeti poprimaju isključivo izložbenu, tj. skulptorsku ulogu, dok su u stvarnom svijetu uporabnog karaktera (sl. 3).[8]

8 Zbirka keramičkih predmeta iz Zbirke moderne i suvremene umjetnosti sadrži vaze, pepeljare, zdjele i druge uporabne predmete koji se pojedinačno upisuju u inventar i izlažu kao skulptorski predmeti.

RAZNOLIKOST U MATERIJALU

Materijal od kojeg su napravljeni predmeti skulptorskog sadržaja u spomenutim zbirkama je raznolik i kreće se u cijelom rasponu moguće produkcije umjetničkih predmeta. U Zbirci starih majstora nalaze se uglavnom polikromne drvene skulpture, a ima i nekoliko kamenih skulptura koje su ranije bile dijelovi oltara. S druge strane, Zbirka moderne i suvremene umjetnosti posjeduje predmete od drva, metala, kamena, gipsa, stakla, plastike, *ready made* uratke, sve do keramičkih predmeta. Ta raznolikost materijala ujedno je zaslužna i za dimenzije predmeta koje su prilagođene osobinama materijala, tako da se u zbirkama čuvaju predmeti različitih dimenzija, od sitnih (cca. 10 cm) do velikih i teških kojima ne može rukovati jedna osoba.

STUPNJEVI OŠTEĆENJA

U svakoj muzejskoj zbirci možemo naći predmete s oštećenjima. Oštećenja na predmetima nastaju zbog zuba vremena, osjetljivosti i kratkovječnosti materijala ili nepažnje i slučajnih nezgoda. U Zbirci starih majstora oštećenja, kako se može i očekivati, su najbrojnija i u najvećem rasponu, od jedva sačuvanog do potpuno zdravog i cjelovitog predmeta. Ovu tvrdnju o zdravom i cjelovitom predmetu treba uzeti s rezervom, jer svi predmeti su do dolaska u Muzej prošli vremensko putovanje s međustanicama na kojima su popravljani zbog oštećenja i održavanja, ili su »uljepšavani« jer je promijenjena estetska paradigma ili im je mijenjan kontekst smještaja i izvorna uloga. Te promjene iskusni promatrači mogu uočiti na takvim predmetima, koji time postaju memorijski nosioci podataka o svojem putovanja kroz vrijeme. S druge strane, predmeti iz Zbirke moderne i suvremene umjetnosti nose razne ožiljke koji se mogu podijeliti na autorske, tj. propadanje koje nastaje jer predmeti nisu izrađeni s potrebnom pažnjom i tehnološkim znanjem, oštećenja zbog nestručnog ili nepažljivog rukovanja te oštećenja koja nastaju zbog neadekvatnog smještaja i čuvanja umjetničkih predmeta.

ČUVANJE

Kako je u uvodu već napomenuto, od vremena osnivanja rovinjskog muzeja do danas neprestano su prisutni problemi prostora za adekvatnu izložbenu djelatnost i primjereno čuvanje ustanovljenih zbirki. Pojedini sastavi gradskih vlasti u nekim su razdobljima Muzej doživljavali više

ili manje kao financijski uteg. Takav odnos prema Muzeju odrazio se prvenstveno na nedovoljnu građevinsku prilagodbu raspoloživog prostora u čuvaonice. Prilagodbe su se povremeno i dešavale, no ni površinom ni obimom to nije bilo dovoljno za adekvatno čuvanje postojeće količine predmeta. Također, prostor nije mikroklimatski prilagođen čuvanju predmeta sastavljenih od različitih materijala i tehnika. Predmeti su smješteni skučeno, teško su pregledni, pa je njima nemoguće rukovati radi održavanja i stručne obrade. U takvim se uvjetima lako dogode oštećenja kada se pojedini predmeti radi izlaganja ili pregledavanja moraju premještati. Ako tome dodamo činjenicu da se nabavom novih predmeta većini zbirki povećava fundus, problem je još složeniji.

Glavna čuvaonica za dugoročno čuvanje (sl. 4)

Za potrebe umjetničke Zbirke starih majstora i Zbirke moderne umjetnosti Muzej je koncem osamdesetih godina prošlog stoljeća uredio čuvaonicu na trećem katu matične zgrade. Čuvaonica je opskrbljena pokretnim mrežama na šinama za slikarske predmete, čime je raspoloživ prostor znatno racionaliziran. Crteži i grafike smješteni su u ormare s policama a trodimenzionalni predmeti u otvorene police. Uvjeti bi bili zadovoljavajući kada postojeći kapacitet čuvaonice ne bi bio premašen brojem predmeta koji se u tako organiziranom prostoru trebaju čuvati. Nabava

4. Glavna čuvaonica na III. katu, pogled na južni dio
Main storage room on the third floor, view of the southern part

novih predmeta se neminovno i dalje nastavlja, iako ne postoji prostor za karantenu, čišćenje i oslobađanje od nametnika ili štetnih sastojaka.

Privremeno čuvanje

Za privremeno čuvanje umjetničkih predmeta koriste se dvije manje prostorije: u prizemlju za predmete koji dolaze radi povremenih izložbi, a na I. katu za privremeno spremanje stalnog postava Moderne i suvremene umjetnosti. U ljetnim se mjesecima stalni postav privremeno sprema u čuvaonicu kako bi se izložbeni prostor oslobodio za tradicionalnu godišnju skupnu izložbu *Likovna kolonija* i neke programe od interesa za Muzej koje uvjetuje gradska vlast kao osnivač Muzeja. Nepotrebno je detaljnije opisivati stanje privremene čuvaonice na katu, dovoljno je tek spomenuti činjenicu kako stalni postav Moderne i suvremene umjetnosti u nju može stati samo tako da se vrata jedva zatvaraju (sl. 5). Čuvaonica u prizemlju je uvijek manje ili više pretrpana, ovisno o razdoblju u kojem se predmeti u njoj pohranjuju, primjerice kada su u njoj predmeti s više izložbi ili kada je gostujuća izložba na čekanju obimnija po broju i veličini predmeta. Ujedno, tim se prostorom koriste i kustosi-voditelji drugih zbirki (sl. 6).

5. Privremena čuvaonica na I. katu
Temporary storage room on the first floor

6. Privremena čuvaonica u prizemlju
Temporary storage room on the ground floor

IZLAGANJE

Umjetničke zbirke predstavljene su dvama stalnim postavima. Stalni postav Zbirke moderne i suvremene umjetnosti postavljen je u izložbenim prostorima na I. katu a Zbirka starih majstora na II. katu Muzeja. Obje zbirke u svojim postavima imaju i skulpturu kao jednakovrijednu, u umjetničkom i povijesnom značenju, drugim izloženim umjetničkim vrstama. Uz spomenute stalne postave u Muzeju se priređuju i povremene izložbe skulptorskih eksponata iz vlasništva Muzeja, ali i gostujuće izložbe suvremenih umjetnika. U tu svrhu Muzej ima na raspolaganju manji prostor u prizemlju, kao i jedan prostor u desakraliziranoj crkvici sv. Tome koja je dislocirana u starogradskoj jezgri Rovinja.

STALNI POSTAV

Do 1986. godine Muzej grada Rovinja – Rovigno nije imao stalni postav, iako je u svom fundusu imao bogate zbirke iz više područja muzejske djelatnosti, a napose već spomenute dvije umjetničke zbirke. Do tada je prema javnosti djelovao kao Galerija koja periodično priređuje samostalne i skupne izložbe suvremenih umjetnika. Sredinom osamdesetih obje umjetničke zbirke postavljene su u stalni postav i od tada su uz nekoliko izmjena dostupne javnosti. Kako je već spomenuto, radi nedostatka izložbenog prostora postavi se povremeno, odnosno sezonski, na kraće vrijeme sklanjaju kako bi se u izložbenom prostoru mogli realizirati i drugi programi. Na tim stalnim postavima, zajedno s ostalim

7. Stalni postav Zbirke moderne i suvremene umjetnosti na prvom katu
Permanent exhibit of the Collection of Modern and Contemporary Art on the first floor

8. Stalni postav Zbirke starih majstora na drugom katu
Permanent exhibit of the Collection of Old Masters on the second floor

umjetničkim vrstama, izlaže se i skulptura, koja je, naravno, brojčano slabije zastupljena (kao i u samom fundusu; sl. 7 i 8).

POVREMENE IZLOŽBE

Povremenim izložbama, pogotovo suvremenih umjetnika, skulptura dolazi do izražaja i u punom se sjaju predstavlja publici. Ovdje ćemo

9. Samostalna izložba Anselma Tumpića 2011. godine u Galeriji sv. Tome, *Skulpture – prototipovi igračaka*

Sculptures – Prototypes of Toys, *one-man exhibition by Anselmo Tumpić, St. Thomas's Gallery, 2011*

10. Samostalna izložba Vjekoslave Sošić 2012. godine u Galeriji sv. Tome, *Luminokinetički objekt i video*

Luminokinetic Objects and Video*, one-woman exhibition by Vjekoslava Sošić, St. Thomas's Gallery, 2012*

11. Samostalna izložba Branka Lepena 2015. godine u Galeriji sv. Toma, *Prostorne skulpture i crteži*

Spatial Sculptures and Drawings*, one-man exhibition by Branko Lepen, St. Thomas's Gallery, 2015*

12. Samostalna izložba Ljube de Karina 2016. godine u Galeriji sv. Tome, *Skulpture i reljefi*

Sculptures and Reliefs*, one-man exhibition by Ljubo de Karina, St. Thomas's Gallery, 2016*

predstaviti neke skulptorske izložbe koje je Muzej grada Rovinja – Rovigno priredio u izložbenim prostorima matične zgrade ili u dislociranom prostoru Galerije sv. Tome u Bregovitoj ulici starogradske jezgre Rovinja. Skulptorske izložbe koje su posljednjih petnaestak godina priređene u organizaciji kustosa –voditelja Zbirke suvremene umjetnosti u cijelosti su dostupne na web stranici Muzeja grada Rovinja – Rovigno: http://www.muzej-rovinj.hr/242/HR?OdjelId=4. Taj je pregled više nego dovoljan za ilustraciju snage i mogućnosti koje pruža skulptorska umjetnička produkcija, a pokazuje i različitost pristupa samoj skulpturi kao izričaju te njenoj prezentnosti, napose u izložbenoj djelatnosti Muzeja (sl. 9, 10, 11 i 12).

MUZEOLOŠKI PLAN

Sve navedeno zorno pokazuje kako Muzej grada Rovinja – Rovigno djeluje improvizirano i neplanirano od samog nastanka. Muzej se Rovinju jednostavno desio, i to u jednom za grad teškom povijesnom trenutku. Težinu tadašnjeg trenutka muzejska je ustanova svojim postojanjem trebala ublažiti, jer njena je temeljna uloga čuvara, nositelja i promicatelja kulturnih vrijednosti. Upravo ta činjenica ističe važnost muzeja u svakoj sredini, u svako vrijeme, a posebno u vrijeme migracija iz manjih sredina u veće gradove, koje se, nažalost, zbog ekonomskih, političkih ili nekih drugih razloga ponavljaju i danas.

Krajnje je vrijeme da se nakon više od šezdeset godina postojanja rovinjski Muzej definira s konceptualnog aspekta po suvremenim muzeološkim načelima i na temelju toga izrade suvisli planovi rada i odrede budući prioriteti i ciljevi. Izrada muzeološkog plana je nužna, njime se utvrđuju prioritetne radnje kojima će se uspostaviti jedinstvena radna i upravljačka metodologija za postojeće djelovanje Muzeja, kao i za planiranje budućeg razvoja sukladno njegovoj posebnosti, položaju i ulozi u lokalnoj sredini, te važnosti u županijskom i nacionalnom okruženju. Dobar muzeološki plan time postaje osnova unutarnje organizacije rada, razvijanja razumijevanja i sinkroniziranih odnosa između administrativnih i političkih upravnih tijela, te polazna točka budućih projekata sve više prilagođenih potrebama u različitim područjima djelovanja.

Nužnost izrade muzeološkog plana za rovinjski Muzej osviještena je tek nedavno i prenijeta je predstavnicima osnivača s prioritetnom željom za izgradnjom čuvaonice/depoa koji bi zadovoljio sadašnje ali i buduće potrebe. Prihvaćeni su argumenti iznesenih potreba kao i sugestija da je zbog nemogućeg širenja muzejske zgrade u starogradskoj jezgri Rovinja

potreban dislocirani prostor. Predstavnik osnivača u Upravnom odboru Muzeja u početku se zalagao za prividno atraktivnu obnovu stare zgrade, iako su argumenti za dislociranu novoizgrađenu zgradu upućivali na racionalnije, jeftinije i efikasnije rješenje.

Nasušna potreba Muzeja za depoom uvjetovala je rješenja koja realizaciju neće odgađati unedogled; sistemom eliminacije preskočili smo i isključili svako rješenje koje koči postizanje cilja u najkraćem mogućem vremenu s najmanje potrebnih sredstava. U tom smislu zaključili smo da je najbrži i najjeftiniji put do čuvaonice izgradnja novog objekta u gradskoj gospodarskoj zoni. Kod izgradnje novog objekta moraju se poštivati suvremeni standardi gradnje, što znači da temelje treba izolirati od vlage, napraviti ventilirajuću fasadu i vanjske zidove bez otvora (prozora). Krov bi trebao biti jednostavne konstrukcije radi jeftinijeg održavanja i efikasnije zaštite od padalina.

Takvi elementi omogućili bi bolje čuvanje muzejskih predmeta čak i u nepotpuno uređenoj novoj zgradi od čuvanja u staroj zgradi, koju bi ionako trebalo prilagoditi za prihvat muzejskih predmeta. U tako sagrađenom novom objektu mikroklimatski uvjeti mogli bi biti stabilni i bez dodatnih uređaja za regulaciju, u svakom slučaju stabilniji nego u postojećim čuvaonicama Muzeja, u kojima su odstupanja zavisna ne samo o godišnjim dobima već i vremenskim prilikama koje se mijenjaju na dnevnoj razini (zadnji kat zgrade, puno prozora, vanjski zidovi, prokišnjavanje krova i drugo). Isto tako rješavaju se dugoročne potrebe, jer je prostor moguće organizirati efikasnije te kroz buduće vrijeme etapno potpuno urediti.

Predstavniku osnivača Muzeja više se svidjela ideja o prilagodbi postojećih objekata u Franjevačkom samostanu ili prostorima bivše Tvornice duhana. Suradnja s rovinjskim Franjevačkim samostanom, koji posjeduje veliki neiskorišten kompleks zgrada usred grada koje većim dijelom polagano propadaju, bila je prva ideja koja se razmatrala. Nakon sastanka s paterom Franjevačkog samostana odustalo se od tog rješenja (sl. 13).[9] Potom se raspravljalo i o zgradama bivše Tvornice duhana kao mogućem jednako privlačnom rješenju. Kako smo i predvidjeli, ni razgovori o tom rješenju nisu se pokazali uspješnima te je konačno prihvaćen naš prijedlog (sl. 14).[10]

9 Trebalo bi uložiti znatna sredstva za uređenje i prilagodbu neadekvatnih prostora, veća nego što je potrebno za novi objekt. Konačno bi uređeni prostor nakon znatnog investicionog ulaganja ostao u vlasništvu Franjevaca.

10 Vlasnik zgrada bivše Tvornice duhana je privredni subjekt tvrtka »Adris« koja ima planove komercijalnog iskorištavanja svojih nekretnina i nudila je samo privremeno rješenje zakupa prostora za neko ograničeno razdoblje.

13. Franjevački samostan u Rovinju
Franciscan monastery in Rovinj

14. Kompleks zgrada bivše Tvornice duhana
Buildings of the former tobacco factory

Planirana izgradnja nove zgrade depoa je načelno obećanje političara koji još nisu dali nikakvu opipljivu garanciju, osim usmene suglasnosti za ustupanje građevinske čestice u gospodarskom području grada te financiranje projekta i izgradnje. Sadašnje stanje pohrane umjetničkih zbirki i način izlaganja skulptorskih i drugih predmeta zahtijeva žurno djelovanje, a mi čekamo!

LITERATURA

Dukovski, Darko. Izgradnja socijalističke prosvjete, kulture i sporta u poratnoj Istri (1945. – 1955.). // Acta Histriae 14, 2006. 2 / Koper : Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, 2006.

Schneider, Darko; Dario Sošić. Stalni postav hrvatske moderne umjetnosti i rovinjski likovni krug : Rovinj, 1986. Rovinj : Zavičajni muzej Rovinj, 1986.

Sošić, Dario. Zbirka moderne umjetnosti Zavičajnog muzeja grada Rovinja. : Između galerije i muzeja. Rovinj : Zavičajni muzej grada Rovinja, 2009.

Muzeološki plan. // Vijesti muzealaca i konzervatora, 2012. / Zagreb, 2014.

IZVORI

Usmeno kazivanje u razgovorima sa Zorom Matić, Brunom Mascarellijem i Slobodanom Vuličevićem, Rovinj, 1981. – 2009.

Izvješća o radu, zapisnici, popisi. Dokumenti iz arhive Muzeja grada Rovinja – Rovigno (1954. – 1963.)

SAŽETAK

Muzej grada Rovinja – Rovigno posjeduje dvije zbirke umjetničkog sadržaja u kojima se nalaze predmeti skulptorskih karakteristika. Najbrojnija umjetnička zbirka je Zbirka moderne i suvremene umjetnosti koja je ujedno najveća i najvrjednija na istarskom poluotoku. Druga je Zbirka starih majstora, također velikog opsega i vrijednosti . Obje zbirke u svom sastavu imaju predmete koji se po nastanku svrstavaju u čisto skulptorsku kategoriju.

Umjetničke zbirke predstavljene su dvama stalnim postavima. Stalni postav Zbirke moderne i suvremene umjetnosti nalazi se u izložbenim prostorima na I. katu a Zbirka starih majstora na II. katu Muzeja. Uz spomenute stalne postave u Muzeju se priređuju i povremene izložbe skulptorskih eksponata iz vlasništva Muzeja, ali i gostujuće izložbe suvremenih umjetnika. Za tu svrhu Muzej ima na raspolaganju manji prostor u prizemlju, kao i jedan prostor u desakraliziranoj crkvici sv. Tome koja je dislocirana u starogradskoj jezgri Rovinja.

Na povremenim izložbama, pogotovo suvremenih umjetnika, skulptura dolazi do izražaja i u punom se sjaju predstavlja publici, ilustrira snagu i mogućnosti koje pruža skulptorska umjetnička produkcija, ali i različitost pristupa samoj skulpturi kao izričaju te njenoj prezentaciji, napose u Muzeju.

Od vremena osnivanja rovinjskog Muzeja do danas neprekidno postoje problemi prostora za adekvatnu izložbenu aktivnost, ali i primjereno čuvanje ustanovljenih zbirki. Postojeće čuvaonice nisu mikroklimatski prilagođene čuvanju različitih predmeta sastavljenih od različitih materijala i tehnika. Predmeti su smješteni skučeno, tako da je teško njima rukovati radi pregleda, održavanja i stručne obrade.

Svijest o izradi muzeološkog plana za rovinjski Muzej sazrela je tek nedavno i prenijeta je predstavnicima osnivača s prioritetnom željom za izgradnjom čuvaonice/depoa koja će zadovoljiti sadašnje i buduće potrebe. Iznesena je potreba i sugestija da se zbog nemogućeg širenja zgrade Muzeja, koja se nalazi u starogradskoj jezgri Rovinja, izgradi novi dislocirani prostor.

Summary

STORAGE OF ART COLLECTIONS AND EXHIBITIONS OF SCULPTURES IN THE MUSEUM OF THE CITY OF ROVINJ – ROVIGNO

Dario Sošić
Rovinj Heritage Museum – Rovigno

The Museum of the City of Rovinj-Rovigno owns two art collections that include objects with sculptural characteristics. The biggest art collection is the Collection of Modern and Contemporary Art, which is the biggest and the most valuable on the Istrian peninsula. The second is the Collection of the Old Masters, which is another large and valuable one. Both collections include objects that are purely sculptural by origin.
The art collections are presented in two permanent exhibits. The permanent exhibit of the Collection of Modern and Contemporary Art is located on the first floor of the Museum and the Collection of the Old Masters on the second floor. In addition to the permanent exhibits, temporary exhibitions are staged at the Museum in which sculptural objects owned by the Museum are displayed, as are exhibits brought by visiting contemporary artists. Those are staged in a smaller hall on the ground floor and a space in the desacralized church of St. Thomas, which is dislocated in the old town of Rovinj. At the temporary exhibitions, particularly those of contemporary artists, sculpture becomes prominent and is presented to the public in full light, illustrating the power and potential of sculptural artistic production as well as various approaches to sculpture as an expression and to its presentation, particularly in the Museum.
The problem of adequate exhibition space and adequate storage space for the collections has been present since the Museum was established. The microclimate in the existing storage spaces is not suitable for storage of objects consisting of various materials and executed in various techniques. The objects are cramped and are difficult to handle for examination, maintenance, and processing.
The awareness of the need to prepare a museological plan for the Rovinj Museum has emerged only recently, and has been conveyed to the relevant authorities. As emphasized, the priority is that a storage space be constructed that would meet the present and future needs. It was suggested that, given the fact that the Museum building is located in the old town of Rovinj and that it is impossible to build an annex next to it, a new dislocated facility be constructed.

Key words: Museum of the City of Rovinj-Rovigno, Collection of Modern and Contemporary Art, Collection of the Old Masters, St. Thomas's Gallery, museological plan, dislocated storage room

UDK: 73.025.3/.4(497.5 Sisak); 73 Ružić, B.

Problematika prezentacije Ružićevih *Vrata* iz Parka skulptura Željezare Sisak

Sagita Mirjam Sunara
Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu

Romana Tekić
Galerija umjetnina grada Slavonskog Broda

Izvorni znanstveni rad

U ovome radu iznose se podatci o nastanku reljefa Vrata *koji je Branko Ružić realizirao u okviru Kolonije likovnih umjetnika Željezare Sisak 1984. godine i njegovu postavljanju u javni prostor, uz valorizaciju njegova smještaja i tehničkog rješenja postava. Planirani konzervatorsko-restauratorski zahvat na Ružićevim* Vratima *nametnuo je pitanje buduće prezentacije reljefa, stoga se pregledom Ružićevih radova srodne tematike i analiziranjem njihove prezentacije u muzejsko-galerijskom okruženju pokušava dati odgovor na pitanje je li sisački reljef kvalitetno prezentiran.*

Ključne riječi: Branko Ružić, Park skulptura Željezare Sisak, skulptura na otvorenom, reljef, prezentacija

UVOD

Kipar Branko Ružić (1919.–1997.) sudjelovao je 1984. godine u Koloniji likovnih umjetnika Željezare Sisak. U Sisku je izradio *Vrata*, gotovo četiri metra visok reljef od obojenog čelika (sl. 1). *Vrata* su postavljena u stambenom naselju Željezara, na donjoj etaži Trga hrvatske državnosti (nekadašnji Lenjinov trg). U neposrednoj blizini Ružićeva reljefa nalazi se *Govornik* Ante Rašića, skulptura nastala iste godine kad i *Vrata*, te *Forma I*, rad Hame Čavrka iz 1982. godine. Na travnatoj površini pokraj trga postavljen je *Visoki napon* autora Belizara Bahorića (1982.). Sve četiri skulpture pripadaju Parku skulptura Željezare Sisak – zbirci skulptura na otvorenom nastalih u okviru Željezarine likovne kolonije i postavljenih u krugu tvornice te na javnim površinama u radničkom naselju Željezara. Zbirka broji 38 skulptura, a 2012. godine stekla je status zaštićenog kulturnog dobra.[1]

1 Zbirkom danas upravlja Gradski muzej Sisak. Ista ustanova skrbi i o zbirci slika te kiparskih djela manjega formata nastalih u okviru Kolonije.

1. Branko Ružić, *Vrata*, 1984., obojeni čelik, Park skulptura Željezare Sisak
Branko Ružić, The Door*, 1984, painted steel, Sisak Ironworks' Sculpture Park*

Kao i druga kiparska djela nastala u okviru Željezarine likovne kolonije namijenjena izlaganju na otvorenom, i Ružićev je reljef nakon okončanja te manifestacije početkom 1990-ih bio prepušten propadanju. Lošem stanju očuvanosti uvelike je doprinijela tehnička izvedba djela. U okviru projekta zaštite i očuvanja Parka skulptura Željezare Sisak, iniciranog 2012. godine, planirana je provedba konzervatorsko-restauratorskog zahvata na Ružićevim *Vratima*.[2] Planirani zahvat nameće pitanje buduće prezentacije Ružićeva djela, što je i povod pisanju ovoga rada.

U prvome dijelu teksta iznose se podatci o nastanku sisačkog reljefa i njegovu postavljanju u javni prostor, uz valorizaciju njegova smještaja i tehničkog rješenja postava. U drugom dijelu teksta obrađuju se Ružićevi radovi srodne tematike i analizira njihova prezentacija u muzejsko-galerijskom okruženju. Ružić se, naime, u više navrata vraćao motivu vrata, ali ga je realizirao u različitim materijalima: drvu, terakoti, papirmašeu itd. U završnome dijelu teksta daje se kratki osvrt na smještaj i prezentaciju Ružićevih djela u javnome prostoru.

VRATA IZ PARKA SKULPTURA ŽELJEZARE SISAK

XIV. kolonija likovnih umjetnika Željezare Sisak održana je od 17. do 27. lipnja 1984., a okupila je jedanaest umjetnika: kipare Branka

2 U okviru konzervatorsko-restauratorskih radionica koje su u Parku skulptura Željezare Sisak održane 2017. i 2018. godine izrađena je grafička dokumentacija za Ružićeva *Vrata*. Dokumentiranje stanja reljefa dio je pripremnih radova za provođenje konzervatorsko-restauratorskog zahvata. Stručne radionice u Parku organizira Odsjek za konzervaciju-restauraciju Umjetničke akademije u Splitu u suradnji s Konzervatorskim odjelom u Sisku i Gradskim muzejem Sisak.

2. Sudionici kiparskoga dijela XIV. kolonije likovnih umjetnika Željezare Sisak
Participants in the sculpture part of the XIV Sisak Ironworks' Visual Artists' Colony

Ružića, Dalibora Radauša, Antu Rašića, Andrea Mohorovičića i Branislava Milašinovića, slikare Željka Lapuha, Marka Demichelija, Trajka Troševskog i Milana Baltića, grafičara Miodraga Anđelkovića te umjetničke fotografe Mitju Komana i Ivana Posavca.[3]

Kolonija je započela izložbom radova pristiglih na natječaj za sudjelovanje. Od kandidata se, naime, tražilo da prilikom prijave za sudjelovanje priloži jedan rad koji nije stariji od tri godine. Umjetnici su u Koloniji trebali izraditi jedno djelo.[4] Kiparska su djela realizirana u Pogonu za proizvodnju čeličnih konstrukcija Željezare Sisak, uz sudjelovanje Željezarinih majstora (sl. 2).

3 Pirc–Petrinjak, Pavica. XIV. kolonija likovnih umjetnika Željezare Sisak : Galerijski prostor knjižnice i čitaonice na Lenjinovom trgu, 7. – 25. rujna 1984. Sisak : OSIZ u oblasti kulture : Željezara Sisak, 1984.
Više o XIV. koloniji likovnih umjetnika Željezara Sisak vidi u: Čakširan, Vlatko. Kolonija likovnih umjetnika Željezare Sisak 1971.–1990. Katalog izložbe Gradskog muzeja Sisak : Gradski muzej Sisak (Stari grad), lipanj – rujan 2012. Sisak : Gradski muzej Sisak, 2012., 28–31.

4 P., D. Kulturna manifestacija regije. // Vjesnik Željezare : list radnog kolektiva Željezare Sisak / Sisak, 15. lipnja 1984., 14.

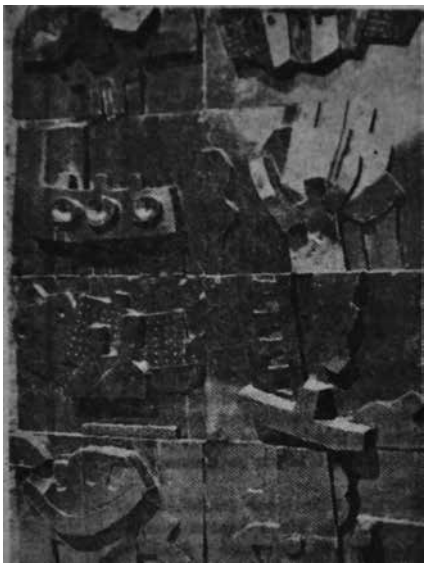
3. Branko Ružić pri radu
Branko Ružić at work

Ružić je u Sisku izveo monumentalni reljef *Vrata*. To je ujedno jedini njegov rad u (obojenom) čeliku. Stručna komisija Kolonije likovnih umjetnika Željezare Sisak, kojom je predsjedavao kipar Zlatko Zlatić, ovjenčala ga je prvom nagradom. Štoviše, *Vrata* su proglašena jednom od najkapitalnijih skulptura cjelokupnog fundusa Kolonije.

Ružićev je rad sastavljen od osam reljefnih polja poredanih po četiri u dva stupca. Izrađen je od čeličnog lima – materijala koji je Željezara Sisak proizvodila. Ružić nije samostalno izradio skulpturu, već su je Željezarini radnici realizirali prema njegovim uputama. O tome svjedoči fotografija objavljena u Katalogu završne izložbe XIV. kolonije koja prikazuje Ružića pri radu (sl. 3). Umjetnik daje upute Željezarcu koji izrađuje skulpturu. Pred sobom ima predložak: jedno reljefno polje izvedeno u drvu.

Bojenje skulpture vjerojatno je obavljeno nakon što je umjetnik otišao iz Kolonije. Umjetnik Ante Rašić, koji je sudjelovao u istoj Koloniji, svjedoči da njegova skulptura *Govornik* nije bila obojena kada je napustio Koloniju.[5] Ružićeva su *Vrata* obojana u crno. Crna je Ružićeva boja.

5 »Bio je to sirovi lim,« rekao je Rašić u intervjuu koji je Sagita Mirjam Sunara s njim u Sisku obavila 21. rujna 2013. Video zapis i transkript intervjua čuvaju se na Odsjeku za konzervaciju-restauraciju Umjetničke akademije u Splitu (osoba za kontakt: Sagita Mirjam Sunara).



4. Detalj reljefa koji je Ružić izradio u Željezarinoj likovnoj koloniji
Detail of the relief that Ružić created at the Ironworks' Visual Artists' Colony

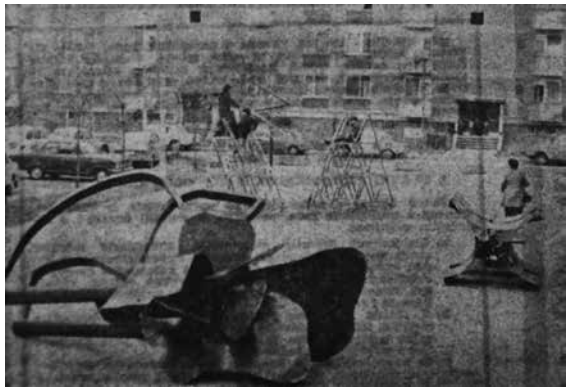
Njegova kći Rajka Zlatarić ovako je komentirala sisački reljef: »Ovdje je on dosta imitirao drvo. (…) On ovdje nije mislio u željezu. Jedino su ovi obrisi željezni. Jasni. Čvrsti. Ali to je zapravo jedna velika drvena površina (…) Boja praga tračnice. Hrast koji je ofarban crno – to je njegova boja. On je Slavonac. To je njemu prirodno.«[6]

Promatraču je danas teško predočiti kako su *Vrata* izvorno izgledala, odnosno kakva su bila optička svojstva obojene površine. Završni je premaz izgubio početnu boju i sjaj. Na mnogim dijelovima površine premaz je izgreban i istrošen. *Vrata* su vandalizirana bojom u spreju. Dragocjena je, stoga, fotografija objavljena u *Vjesniku Željezare*, tvorničkome listu, uz vijest o dodjeli Nagrade Likovne kolonije 1984. godine, koja pokazuje da se završni premaz odlikovao visokim sjajem (sl. 4).

Nakon svake kolonije organizatori bi priredili završnu izložbu. Slike i kiparske radove manjega formata izložili bi u galerijskom prostoru, dok bi skulpture većega formata, koje i jesu bile namijenjene izlaganju na otvorenom, postavili u javnome prostoru. Izložba radova realiziranih u XIV. koloniji likovnih umjetnika Željezare Sisak održana je u rujnu 1984. Priređena je u galerijskom prostoru knjižnice i čitaonice u radničkome naselju Željezara te na trgu pred knjižnicom. Nažalost, nisu pronađeni podatci na temelju kojih bi se mogao rekonstruirati likovni postav te izložbe: arhiva Kolonije likovnih umjetnika Željezare Sisak nije sačuvana, katalog izložbe uključuje samo fotografije koje prikazuju umjetnike pri radu, a fotoreporteri *Vjesnika Željezare* izložbu nisu popratili.

Kako su radovi većega formata mogli biti prezentirani na trgu pred knjižnicom možemo naslutiti prema fotografijama likovnog postava izložbe XII. i XV. kolonije. Taj je materijal zanimljiv i zbog toga što

6 Sagita Mirjam Sunara i Tina Tomšič intervjuirale su Rajku Zlatarić u njezinom stanu u Zagrebu 10. rujna 2017. Zvučni zapis intervjua čuva se na Odsjeku za konzervaciju-restauraciju Umjetničke akademije u Splitu (osoba za kontakt: Sagita Mirjam Sunara).



5. Izložbeni postav skulptura većega formata nastalih u okviru XII. kolonije likovnih umjetnika Željezare Sisak

Exhibit of larger sculptures created within the framework of the XII Sisak Ironworks' Visual Artists' Colony

6. Skulptura *Figure III* autora Branimira Karanovića i skulptura *Zid* autorice Dore Kovačević na završnoj izložbi XV. kolonije likovnih umjetnika Željezare Sisak

Sculpture Figures III *by Branimir Karanović and sculpture* The Wall *by Dora Kovačević at the final exhibition of the XV Sisak Ironworks' Visual Artists' Colony*

pokazuje da je postav skulptura u javnome prostoru u sklopu završnih izložbi Kolonije imao privremeni karakter: kiparski bi se radovi nakon izložbe razmjestili po drugim lokacijama. Na fotografiji koja prikazuje kiparska djela većega formata, nastala u okviru XII. kolonije (sl. 5), vide se četiri skulpture: *Leptir* Zvonimira Kamenara (skulptura je polegnuta), *Imaginarni stroj* istoga umjetnika, *Kompozicija I* i *II* Boška Atanackovića te *Visoki napon* Belizara Bahorića. Sve četiri skulpture danas se nalaze na drugim lokacijama (Bahorićeva, doduše, tek nekoliko metara dalje od trga). Na fotografijama koje prikazuju dio umjetničke produkcije XV. kolonije vidi se skulptura Dore Kovačević *Zid* i rad Branimira Karano-

7. Prezentacija skulpture *Čovjek* autora Zvonimira Lončarića na završnoj izložbi XV. kolonije likovnih umjetnika Željezare Sisak

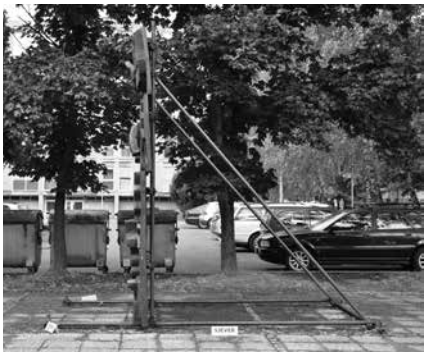
Presentation of sculpture Man *by Zvonimir Lončarić at the final exhibition of the XV Sisak Ironworks' Visual Artists' Colony*

vića *Figure III* (sl. 6) te skulptura Zvonimira Lončarića *Čovjek* (sl. 7). Karanovićeva i Lončarićeva skulptura nisu sačuvane (ukradene su i vjerojatno prodane nekoj tvrtki koja se bavi otkupom sekundarnih sirovina). Skulptura Dore Kovačević nalazi se nedaleko od trga, u prolazu između dviju zgrada, na marginalnom položaju koji sugerira da se tu nalazi samo privremeno.

Ni lokacije na koje su skulpture velikoga formata postavljene nakon održavanja završne izložbe Kolonije nisu trebale imati trajni karakter. Pavica Pirc–Petrinjak, dugogodišnja voditeljica Kolonije likovnih umjetnika Željezare Sisak, izjavila je 1979. godine sljedeće: »Za likovne radove nastale u Koloniji smatram da bi ih trebalo češće mijenjati s mjesta na mjesto, tako da vizualni i likovni susreti čovjeka s djelom budu što raznovrsniji. Međutim, neke skulpture u vanjskom prostoru mogu biti i duže vrijeme.«[7]

Premda se ne može pouzdano reći gdje je Ružićev rad bio postavljen u rujnu 1984. ni kako je postavljanje bilo tehnički izvedeno, čini se logičnim pretpostaviti da su lokacija na kojoj se danas nalazi i tehnički postav isti kao na završnoj izložbi XIV. kolonije, odnosno da je ono što je vjerojatno bilo zamišljeno kao privremeno rješenje (za potrebe prezentacije rada na izložbi) postalo trajnim rješenjem. Reljef je postavljen

7 Izjava je preuzeta iz intervjua koji je Pavica Pirc–Petrinjak dala nakon što se zaposlila u Željezari Sisak na mjestu organizatorice vizualne i filmske kulture. Vidi: Buinac, Jelena. Može se puno učiniti. // Vjesnik Željezare : list radnog kolektiva Željezare Sisak / Sisak, 26. listopada 1979., 14. Autorice iskazuju zahvalnost studentici konzervacije-restauracije Jeleni Hudinčec koja je u okviru istraživanja vezanog za svoj magistarski stručni rad (mentorica: S. M. Sunara) pronašla ovaj članak.



8. Stražnja strana reljefnih polja na sisačkim *Vratima*, detalj
Side view of The Door *relief*

9. Nosiva konstrukcija sisačkih *Vrata*
The frame of The Door

na obojenu[8] metalnu konstrukciju izrađenu od čeličnih bešavnih cijevi okruglog presjeka povezanih spojnicama s vijcima. Osnovnu konstrukciju čine dvije poprečne vertikalne nosive cijevi na koje su pričvršćene četiri kraće cijevi, i to u jednakim razmacima. Na stražnjoj strani svakog reljefnog polja nalaze se dva svinuta komada čelične šipke koja služe za vješanje na horizontalne elemente (sl. 8). Da bi »okvir« koji nosi reljefna polja mogao stajati u prostoru, s donje je strane spojnicama pričvršćen za dvije dugačke cijevi koje leže na podu, a sa stražnje strane poduprt dvjema dijagonalno postavljenim dugačkim cijevima (sl. 9). I cijevi i spojnice proizvedeni su u Željezari Sisak. Nije poznato je li Ružić odlučio ili odobrio da njegov rad bude postavljen kao slobodno stojeća plastika, ni koliko je utjecaja imao na projektiranje nosive konstrukcije (je li bio suglasan s time da nosiva konstrukcija bude vidljiva i da izgleda tako kako izgleda).

Metalne kuke za vješanje reljefnih polja nalazimo i kod Ružićeva drvenog reljefa *Crna vrata* iz 1982. godine, o kojemu će biti riječi u drugom poglavlju. Sastavni dio toga rada čini metalna konstrukcija od kvadratnih cijevi u formi okvira s poprečnim prečkama koje se pričvršćuju na zid. Umjetnik nije predvidio da rad stoji slobodno u prostoru niti da nosiva konstrukcija bude vidljiva (sl. 10). Isti sistem – kuke za

8 Na cijevima se vide ostatci boje. Vrijedno je spomenuti da je u stalnome postavu Gradskoga muzeja Sisak izložena narančasto obojena metalna cijevna skela proizvedena u Željezari Sisak. Laboratorijskim ispitivanjima treba utvrditi je li premaz na toj skeli identičan premazu koji je u tragovima sačuvan na nosivoj konstrukciji Ružićevih *Vrata*. Moguće je, naime, da je nosiva konstrukcija Ružićevih *Vrata* izvorno bila narančaste boje. Potvrdu toj hipotezi treba potražiti i u katalozima cijevnih proizvoda Željezare Sisak iz 1980-ih godina.

10. Nosiva konstrukcija *Crnih vrata* iz 1982. godine. Rad se nalazi u stalnome postavu Galerije umjetnina grada Slavonskog roda

The frame of The Black Door *dating from 1982. The work is part of the permanent exhibit of the Art Gallery of Slavonski Brod.*

vješanje na stražnjoj strani reljefnih polja; nosiva konstrukcija koja se pričvršćuje na zid i koju promatrač ne vidi – Ružić je primijenio i na drvenom polikromiranom reljefu *Vrata* (*Vrata u boji, Vrata V*) iz 1988. godine te na *Vratima* koja se nalaze u privatnoj kolekciji u Varaždinu.[9]

Ante Rašić, Ružićev đak i prijatelj, koji je također sudjelovao u Koloniji 1984. godine, vrlo se kritički osvrnuo na tehnički postav Ružićevih *Vrata* u Sisku: »Ovdje sad imamo lice i naličje. U tom naličju, odnosno drugoj strani vrata, je konstrukcija koja to drži, koja je dosta nezgrapna i djeluje kao improvizacija. Po meni bi bilo bolje da to stoji baš kao vrata, samostalno, na nekoj površini. (...) Ovo je ovdje doista kao na otvorenoj sceni, kao kulisa prije predstave. Skulptura je rađena da se gleda s jedne strane, a postavljena prostorno kao da ima obje strane. To nije najsretnije rješenje.« Ružićeva kći, Rajka Zlatarić, dijeli njegovo mišljenje: »Ova skulptura nema intenciju da je se gleda sa svih strana. (...) Ovo je zamišljeno da bude uz neku površinu. Ja mislim da [moj otac] ovo ne bi tako postavio i da nije postavio, i mislim da im je dao stroge instrukcije kako to treba biti postavljeno.«[10] Vrijedno se prisjetiti i što je Mladen Pejaković, vrstan poznavatelj Ružićeva rada, zapisao u njegovoj monografiji: »Ružićeve skulpture su bez postolja. Stoje same u vlastitu svijetu. Njihov je sadržaj vlastita statika. Nije potrebno ništa vanjsko i mehaničko da ih podrži u opstanku.«[11]

Mjesto na kojemu *Vrata* stoje nije najbolje odabrano. Skulptura je postavljena u rubnom dijelu trga (možda zato da ne smeta drugim skulpturama koje su bile prezentirane na završnoj izložbi XIV. kolonije).

9 Moguće je da je Ružić isto rješenje primijenio i na drugim drvenim reljefima s motivom vrata, ali autorice su u vrijeme pisanja ovoga teksta imale pristup samo navedenim radovima.

10 Intervju s Rajkom Zlatarić (vidi bilješku 6).

11 Pejaković, Mladen. Branko Ružić. Zagreb : Akademija likovnih umjetnosti, Galerija umjetnina grada Slavonskog Broda. Zagreb : Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 1996., 8.

Krošnje obližnjih stabala zaklanjanju gornji dio reljefa. U neposrednoj blizini nalazi se golemi metalni kontejner za otpad, a nekoliko metara dalje parkiralište. Rašić je ovako komentirao postav skulptura na Trgu hrvatske državnosti: »Kad vidim cijeli trg, mislim da bi te skulpture mogle još više dobiti na značenju kad bi više komunicirale s prostorom. One su sada postavljene previše sa strane, samozatajno, tako da ne bi smetale trgu, a to onda djeluje kao da su suvišne. (...) Skulpture trebaju djelovati kao namjera, trebaju komunicirati s prostorom, postati dio tog prostora koji je životan, kroz koji prolaze ljudi, a ne da budu nekakav nadomjestak ili privjesak«.[12] Rašić nije sudjelovao u odabiru lokacije za svoj rad, a isto su rekli i drugi sudionici Kolonije likovnih umjetnika Željezare Sisak.[13] S velikom se sigurnošću može pretpostaviti da ni Ružić nije imao utjecaj na smještaj svoga rada.

Zanimljivo je, ako ne i indikativno, da Branko Ružić u katalozima svojih izložbi od 1984. godine nadalje spominje da je dobio prvu nagradu Kolonije likovnih umjetnika Željezare Sisak, ali sisačka *Vrata* ne navodi na popisu svojih javnih skulptura i spomenika.[14] Moramo se zapitati je li umjetnik uopće znao da je njegov rad postao dijelom javnoga prostora u Sisku.

Problem prezentacije Ružićevih *Vrata* nakon provedbe konzervatorsko-restauratorskih radova je dvojak: s jedne strane to je lokacija na kojoj se djelo nalazi, a s druge njegov tehnički postav.

Skulptura na sadašnjoj lokaciji ne komunicira dobro s prostorom i njegovim korisnicima. Likovne kvalitete rada ne dolaze do punog izražaja. Treba li *Vrata* premjestiti na drugu lokaciju na trgu ili u njegovoj neposrednoj blizini? Bi li zadržavanje postojeće lokacije uz promjenu orijentacije rada bilo prihvatljivije rješenje od njegova izmještanja? Na ova bi pitanja trebao odgovoriti stručni tim sastavljen od urbanista, arhitekata, krajobraznih arhitekata, kipara i povjesničara umjetnosti.

12 Intervju s Antom Rašićem (vidi bilješku 5).

13 Devet od deset sudionika kiparskog dijela Kolonije likovnih umjetnika Željezare Sisak koji su intervjuirani u sklopu godišnjih konzervatorsko-restauratorskih radionica u Parku skulptura Željezare Sisak rekli su da nisu sudjelovali u odabiru lokacije za svoj rad (Petar Barišić, Hamo Čavrk, Josip Diminić, Zvonimir Kamenar, Branimir Karanović, Dora Kovačević, Ante Rašić, Zlatko Zlatić i Jure Žaja).

14 Vidi: Šolman, Mladenka. Branko Ružić : Umjetnička galerija Banjaluka, 26. oktobar – 15 novembar 1989. Banjaluka : Umjetnička galerija Banjaluka, 1989., bez paginacije; Šolman, Mladenka. Branko Ružić: Skulpture u papiru 89' : Moderna galerija Zagreb, 30. I. – 28. II. 1990. Zagreb : Moderna galerija, 1990., 17.; Ivančević, Radovan. Branko Ružić : Galerija Forum, 23. 9. – 16. 10. 1993. Zagreb : Galerija Forum : Kulturno informativni centar, 1993., bez paginacije.

Dva poznavatelja Ružićeva rada – njegova kći Rajka Zlatarić i bivši student, kasnije dobar prijatelj Ante Rašić – ukazuju na činjenicu da sisački reljef nije dobro prezentiran: umjesto da bude vezan za ravnu površinu (poput pravih vrata), on je postavljen tako da se oko njega može obilaziti. Stražnja strana reljefa prezentirana je kao jednako vrijedna, što pokazuje suštinsko nerazumijevanje ili pogrešno razumijevanje kiparskog djela. Osim toga, takav način prezentacije nije u skladu s prezentacijom sličnih radova koje je Ružić realizirao u drugim materijalima. Ne manje važno, postojeća konstrukcija vizualno konkurira reljefu i umanjuje njegovu estetsku vrijednost (mijenja način na koji promatrač doživljava Ružićev rad). To su snažni argumenti za (djelomično) uklanjanje ili preinaku postojeće konstrukcije. Premda se ne može pouzdano reći je li primijenjeno tehničko rješenje bilo dio umjetnikova stvaralačkog htijenja (u sisačkoj Koloniji umjetnikova namjera nije uvijek bila poštivana),[15] činjenica je da je nosiva konstrukcija sastavni dio Ružićeva rada od vremena njegova postavljanja u javni prostor. Gotovo četiri desetljeća prisutnosti učinili su je dijelom memorije lokalne zajednice. Kao opipljivi podsjetnik na suradnju umjetnika i Željezaraca te povezivanje i isprepletanje umjetnosti i industrije, što je i bio cilj Kolonije, nosiva konstrukcija ima izrazitu povijesnu vrijednost. Njezina povijesna vrijednost leži (i) u činjenici da su cijevni elementi od kojih je izrađena nastali u Željezari Sisak. Tvornice više nema, ti se materijali više ne proizvode – to su valjani argumenti za njezino očuvanje (premda, i sam je reljef proizvod Željezare Sisak). Nosiva je konstrukcija važna i zbog toga što pokazuje široke mogućnosti primjene Željezarinih proizvoda, kao i inventivnost Željezarinih radnika (ili njihovu sposobnost improvizacije).

OSTALI RADOVI NA TEMU *VRATA*

Mladen Pejaković ishodište za seriju radova *Vrata* nalazi u kiparskim djelima koja je Ružić izradio za crkvu Sv. Križa u Sarajevu. Franjevački Provincijalat Bosne Srebrene uputio je 1981. godine Ružiću poziv da uredi navedenu crkvu. Ružić je imao umjetničku slobodu, bez ikakvih formalnih zahtjeva – djelo je tek moralo poslužiti potrebama vjere.

15 Vidi: Sunara, Sagita Mirjam. Restauriranje i prezentacija Parka skulptura nastalih u sklopu Kolonije likovnih umjetnika Željezare Sisak: konzervatorske dvojbe na primjeru skulpture Petra Barišića *Muškarac i žena*. // 6th International Conference on Industrial Heritage »The Man and the Industry«, Rijeka, Croatia, April 24 – 25, 2014. / urednica Julija Lozzi-Barković. Rijeka : Pro Torpedo, 2016., 677–688.

Kako je crkva bila prilično neartikulirane prostornosti sa zidovima od opeke, jake figuracije, bez previše mjesta za mirni doživljaj na velikom zidu, Ružić, da bi naglasio svoju umjetničku misao, radi velike reljefe u tamnom drvu, s postajama Križnog puta, prikazavši sažetim oblicima sadržaje pojedinih postaja. Osim Križnoga puta, predložio je na čelnom zidu još i veliki križ od stropa do poda, i sa svake strane križa reljefe s prikazom klanjanja Križu.[16]

Inspirirani ovim radom, u sljedećim godinama nastaju reljefi nazvani *Vrata*, izrađeni u različitim materijalima. Riječ je o kompozicijama najčešće osam ili deset odvojenih dijelova – reljefnih polja – koji tvore cjelinu vratnica (osim u brončanom reljefu *Vrata* iz 1988. godine i *Vratima IV* iz 1984. izrađenima koncem na platnu). U svima njima Ružić povremeno varira iste motive, mijenjajući njihov raspored u kompozicijskoj cjelini, dodajući ponegdje i neke nove motive. Na nekima u oblikovanju prepoznajemo motive postaja Križnog puta, dok na drugima naziremo motiv njegovih samostalnih skulptura, primjerice *Trosisa* ili *Zagrljenih*.[17]

Ružić je jedan od rijetkih naših umjetnika koji reljef nisu pojmili kao primijenjenu umjetnost (na plaketi, medalji, kao ukras na pročelju građevine). Njemu je reljef bio zasebna umjetnička disciplina, pa mu se tijekom života često vraćao, radeći ga u svim materijalima u kojima se i inače izražavao: drvo, bronca, kaširani papir, pa čak i igla i konac po platnu. U svakom materijalu dosljedan je samome sebi i svojoj stvaralačkoj logici.

U fundusu Galerije umjetnina grada Slavonskog Broda nalaze se četiri rada koja nose naziv *Vrata*, kao i jedan rad naziva *Paleta*, koji je oblikovanjem i temom vrlo srodan prethodno spomenutim radovima. U nastavku donosimo njihov sažeti opis uz usporedbu sa sisačkim *Vratima* i osvrt na njihovu prezentaciju u Muzeju.

Crna vrata iz 1982. (180 x 120 cm, drvo) sastoje se od osam drvenih reljefnih ploča koje, raspoređene u dva stupca po četiri ploče, zajedno tvore cjelinu vratnica. Sve ploče su jednake veličine, s tim da su gornje dvije blago zaobljene na gornjim vanjskim uglovima. Prikaz na pet ploča identičan je sisačkim *Vratima* (iako su ploče različito raspoređene u odnosu na cjelinu), dok se na ostale tri ploče prikazi razlikuju. Svaka ploča na stražnjoj strani ima po dvije metalne kuke kako bi se mogla objesiti na metalnu konstrukciju izrađenu od cijevi pravokutnog presjeka

16 Pejaković, Mladen. Navedeno djelo, 276–277.

17 U Ružićevoj obiteljskoj zbirci, koja je vlasništvo gospođe Rajke Zlatarić, nalazi se nekoliko gipsanih reljefa malih dimenzija s motivima koje nalazimo i na radovima iz serije *Vrata*. Brončani odljevi četiriju reljefa nalaze se u kolekciji Hede Rušec u Varaždinu.

obojanih u crno, koja je dio reljefa, iako se ne vidi jer je u potpunosti pokrivaju drvene ploče. To je jedini od pet reljefa iz fundusa Galerije umjetnina koji je adekvatno pripremljen za postavljanje u prostoru, odnosno za vješanje na okomitu podlogu.

Vrata IV iz 1984. (30 x 25 cm, konac na platnu) malog su formata i gotovo su na granici dvodimenzionalne forme. Ipak, izmjena ispupčenih površina vezenih crnim koncem, u odnosu na ravnu, bijelu površinu platna dokaz su kontinuiteta Ružićeve stvaralačke logike i u životnim razdobljima kada, uslijed bolesti, nije mogao raditi u svojim primarnim materijalima. I ta *Vrata* sastoje se od osam zasebnih polja jednake veličine, poredanih po četiri u dva stupca. Na nekim poljima nazire se sličnost s motivima na pločama *Crnih vrata*, ali je prikaz ovdje stiliziran do te mjere da se ne može sa sigurnošću povući paralela s ostalim srodnim radovima. Rad je namijenjen izlaganju u odgovarajućem okviru, ispod stakla, jer nema nikakve dodatne elemente u koji bi omogućili izravno vješanje na zid.

Vrata iz 1988. (62 x 32 cm, bronca) lijevana su iz jednog komada, iako su vizualno podijeljena u deset polja, po pet u dva stupca, a gornja polja su zaobljena na gornjim vanjskim uglovima. Reljef je prilično plošan, a prikazi pojednostavljeni, pa možemo pretpostaviti da su ta *Vrata* skica za neke veće formate koje je Ružić planirao realizirati u drugom materijalu. U prilog ovoj pretpostavci ide činjenica da je Ružić skice za svoje radove često radio u bronci (u fundusu Galerije umjetnina grada Slavonskog Broda čuva se tridesetak skica odlivenih u bronci; neke od njih poslužile su za realizaciju javnih spomenika, dok neke nisu nikada realizirane u većem formatu). *Vrata* na stražnjoj strani nemaju nikakvu udubinu niti kukicu kojom bi se mogla objesiti na zid, a u stalnom postavu Galerije Ružić prezentirana su neadekvatno, položena na niski postament, zamišljena da ih se promatra odozgor.[18]

Vrata zemljana iz 1994. (dimenzija pojedinačnog polja 43 x 54 cm, terakota) u monografiji *Branko Ružić* autora Mladena Pejakovića prezentirana su kao cjelina sastavljena od devet reljefnih ploča,[19] dok je u stalnom postavu Galerije Ružić izloženo svih jedanaest ploča, koliko ih tvori cjelinu *Vrata zemljanih* (sl. 11). Zašto je tomu tako, ne zna se, no zanimljivo je da je od jedanaest ploča njih osam prikazom motiva identično pločama sisačkih *Vrata*. Dakle, isti motivi tu su prikazani u terakoti, samo plošnije i pliće nego na sisačkim reljefima. Ni jedna ploča

18 Gipsani model tih *Vrata* čuva se u Ružićevoj obiteljskoj zbirci i vlasništvo je gospođe Rajke Zlatarić.

19 Pejaković, Mladen. Navedeno djelo, 167.

11. Branko Ružić, *Vrata zemljana,* 1994., terakota, Galerija umjetnina grada Slavonskog Broda

Branko Ružić, Earthen Door, *1994, terracotta, Art Gallery of Slavonski Brod*

nije sa stražnje strane pripremljena za vješanje, a u stalnom postavu stoje na izrazito niskom postamentu, preširokom u odnosu na ukupnu površinu prostorije u koju su smještena, tako da se teško mogu sagledati kao cjelina. Da nema pločice s nazivom rada, teško bi se moglo zaključiti kako se zaista radi o vratima. Osim toga, tri ploče su zakrenute za 90 stupnjeva u odnosu na ostale, a i neparni broj ploča dovodi u pitanje je li Ružić zaista svih jedanaest zamislio kao cjelinu, ili je izradio više ploča, te samo neke planirao prezentirati kao cjelinu. Vrijedno je spomenuti da je na retrospektivnoj izložbi Branka Ružića koja je 1986. godine održana u Varaždinu taj rad bio prezentiran na podu (sl. 12). Devet reljefnih polja bilo je raspoređeno u tri stupca i poslagano na veliku drvenu ploča koja je s gornje strane bila blago odignuta od poda. Raspored reljefnih polja ne odgovara rasporedu polja s fotografije objavljene u Pejakovićevoj monografiji, a razlikuje se i od trenutnog postava toga rada u Galeriji Ružić.

Paleta iz 1989. (120 x 74 cm, obojeni papirmaše) rad je iz serije radova rađenih u papirmašeu.[20] Iako ne nosi naziv *Vrata*, očita je srodnost s radovima iz te serije. Motivi prepoznatljivi u spomenutim primjerima

20 Branko Ružić se počeo koristiti ovom tehnikom nakon teže prometne nesreće 1988. godine, zbog koje je proveo pet mjeseci u bolnici, a nakon oporavka, ne imajući snage više raditi u drvu, kao materijal za svoje skulpture odabire papirmaše.

12. *Vrata zemljana* na retrospektivnoj izložbi Branka Ružića u Varaždinu 1986. godine
Earthen Door *at Branko Ružić's retrospective exhibition in Varaždin*, *1986*

i tu su prisutni, mada stiliziraniji, i obojeni, što je novost u odnosu na prethodne radove, ali i logično s obzirom na to da su svi Ružićevi radovi u papirmašeu obojeni. Rad se sastoji od osam polja, poredanih po četiri u dva stupca. Izvorno na poleđini nisu imala ništa čime bi se mogla objesiti na zid, ali su im za potrebe izlaganja na izložbi »Ružićevi *papir mâchéi*« (Galerija umjetnina grada Slavonskog Broda, Slavonski Brod, Likovni salon »Vladimir Becić«, 2015.) na poleđinu pričvršćene kukice za vješanje, te su i prezentirana kao cjelina od osam polja u dva stupca.

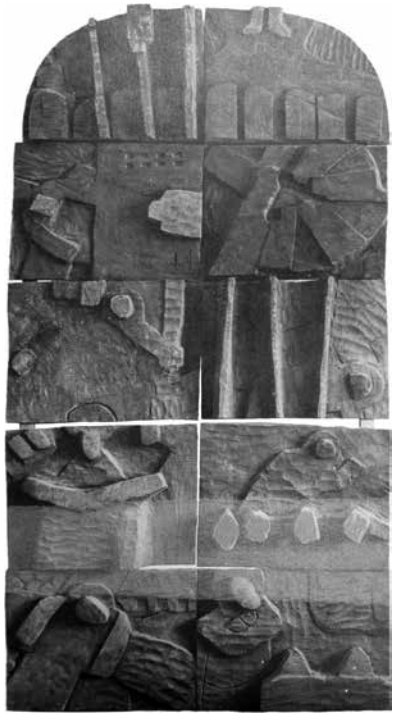
Još četiri rada iz serije *Vrata* treba spomenuti u kontekstu sagledavanja prezentacije teme na poznatim primjerima. Prva od njih su *Vrata II* iz 1983. godine (190 x 123 cm, drvo) u vlasništvu Moderne galerije iz Zagreba, koja su oblikovanjem vrlo slična brodskim *Crnim vratima,* ali ni jedno polje po motivu nije im zajedničko.[21] Zato su gornja dva polja i drugo polje u lijevom stupcu, gledano odozdo, jednaki trima poljima sisačkih *Vrata*, pa možemo zaključiti da su sisačka *Vrata* kombinacija motiva *Crnih vrata* i *Vrata* iz Moderne galerije.

Dvoja *Vrata* nalaze se u privatnim kolekcijama, jedna u obiteljskoj zbirci u vlasništvu Ružićeve kćeri Rajke Zlatarić u Zagrebu (*Vrata*, *Vrata u boji* ili *Vrata V*, 1988., obojeno drvo, 198 x 114 cm,), a druga u vlasništvu gospođe Hede Rušec u Varaždinu (*Vrata*, 1987. ili 1988.,

21 To se djelo u Pejakovićevoj monografiji spominje pod nazivom *Vrata III* (Pejaković, Mladen. Navedeno djelo, 129.).

13. Branko Ružić, *Vrata*, 1987. ili 1988., obojeno drvo, vlasništvo gospođe Hede Rušec iz Varaždina

Branko Ružić, The Door*, 1987 or 1988, painted wood, property of Ms. Heda Rušec of Varaždin*



14. Branko Ružić, *Ikona,* 1986., obojeno drvo (?)

Branko Ružić, Icon, *1986, painted wood (?)*

obojeno drvo, 214 x 128 cm). Potonji rad nikada nije bio prezentiran na izložbi, niti je njegova fotografija dosad publicirana (sl. 13). Umjetnik ga je izradio nakon retrospektivne izložbe u Varaždinu 1986. godine, prema narudžbi.[22] Zajedničko im je da su oba rađena u obojenom drvu, oba imaju deset reljefnih ploča, a gornje dvije na oba su rada zaobljene na vanjskim gornjim uglovima. Također, oboja *Vrata* na poleđini imaju metalne kuke kako bi se mogla objesiti na metalnu konstrukciju koja se potom pričvršćuje na zid.

Četvrti rad je drveni (obojeni?) reljef *Ikona* iz 1986. godine čija je crno-bijela fotografija objavljena u Katalogu Ružićeve retrospektivne izložbe iz 1986. godine te u Katalogu 22. zagrebačkog salona iz 1987.

22 Osobna komunikacija Sagite Mirjam Sunare s gospođom Hedom Rušec, 21. i 31. lipnja 2019.

15. Otvorenje retrospektivne izložbe Branka Ružića u Varaždinu u listopadu 1986.
The opening of Branko Ružić's retrospective exhibition in Varaždin, October 1986

godine,[23] no za nj se ne zna gdje se danas nalazi (sl. 14). Prema popisu izložaka objavljenom u Katalogu Ružićeve izložbe, dimenzije toga rada iznose 205 x 115 cm. Rad je sastavljen od deset reljefnih ploča raspoređenih u dva stupca. Gornje dvije ploče su na vanjskim gornjim uglovima zaobljene. Motivi na reljefnim pločama i njihov raspored jednaki su kao kod *Vrata* (*Vrata u boji*, *Vrata V)* iz 1988. godine, s izuzetkom trećeg polja u lijevom stupcu, gledano odozdo.[24] Po svemu sudeći, to je rad ispred kojega je 1986. godine svečano otvorena varaždinska izložba. Nedoumicu izaziva to što rad koji se vidi na fotografiji s otvorenja izložbe s bočnih strana strana ima obojene istake (sl. 15); na reljefu čija je fotografija uvrštena u Katalog izložbe istaka nema.

Iz svega ovoga možemo zaključiti da je Ružić jedan motiv često razrađivao u više različitih materijala. S obzirom da svaki materijal ima svoje specifičnosti, najsrodniji radovi sisačkim *Vratima* su oni u drvu, jer je isturenost reljefa u odnosu na plošnu pozadinu otprilike ista, dok su radovi u ostalim tehnikama (terakota, bronca, papir, konac) Ružićevo

23 Podatak ustupljen ljubaznošću Jelene Hudinčec. Vidi: Rus, Zdenko (ur.). Postojanost figurativnog : kritička retrospektiva : Umjetnički paviljon, Zagreb, 1. rujna do 30. rujna 1987. Zagreb : Organizacijski odbor 22. Zagrebačkog salona, Umjetnički paviljon u Zagrebu, 1987., 59.

24 Manje razlike postoje i kod najgornje ploče u desnom stupcu.

propitivanje svojstava materijala i njegova odgovora zadanom motivu. Jedino drvena *Vrata* autor je adekvatno pripremio za postavljanje na zid.

BRANKO RUŽIĆ O (SVOJOJ) JAVNOJ PLASTICI

U široj likovnoj javnosti manje je poznata činjenica postojanja Ružićevih kratkih književnih zapisa koji su odraz njegovih najintimnijih stanja i životnih trenutaka, te promišljanja. Kako su njegovi zapisi neraskidivo povezani s njegovom likovnošću, treba, prilikom promišljanja o smještaju sisačkih *Vrata,* uzeti u obzir i njegovo razmišljanje o skulpturi u prostoru: »Svi moji prijedlozi za prostor su spontana reakcija na uvjete. Ili sam bio pozvan, ili barem upozoren. Nekada sam sâm želio intervenirati. Vidio sam neka mjesta gdje je skulptura trebala povezati već postojeće u cjelinu… Dva puta me hvata strah. Prvi put, kada se nađem pred zadatkom. Drugi put, kada se stvar postavlja na mjesto. Suho mi je bilo grlo kad su mi kamioni dopremali *Mošu* [*Pijadu*] u Beograd ili *Ljude* u Osijek.[25] Svako je mjesto bilo dobro i bez moje intervencije. Ljudi su ga uzeli kao jedino moguće. Svakog hvata strah kad od jedino mogućeg napravi izmišljeno. Osim toga, sve što radim uvijek je moje. I ne znam drugačije. Tko kaže da se to moje može složiti s postojećim.«[26]

Dakle, Ružić u svojim zapisima odaje da mu je itekako bilo bitno kako će njegov rad biti prezentiran u javnom prostoru, svjestan činjenice da umjetnička intervencija trajno mijenja prostor u koji je smještena. Možemo pretpostaviti, dakle, s obzirom da smještaj sisačkog reljefa ne odgovara njegovim načelima skulpture u prostoru, da ga nisu pitali kako prezentirati rad nastao u Koloniji. On ga je vjerojatno pripremio za vješanje na okomitu podlogu, baš kao što je to učinio i na reljefu *Crna vrata*, ali i ostalim drvenim reljefima, ali zacijelo nije planirao ostaviti vidljivom pozadinu reljefa, jer ni na jednom drugom reljefu to nije učinio.

25 Ružićev *Spomenik Moši Pijadi* postavljen je 1969. godine ispred zgrade *Politike* u Beogradu. Rad je izveden u kamenu. Brončana skulpturalna skupina *Ljudi* nastala je 1977. godine, a postavljena je na glavni gradski trg u Osijeku.

26 Citirani ulomci su iz Ružićevih zapisa koje je Galeriji umjetnina grada Slavonskog Broda posudila za potrebe proučavanja Ružićeva kći, gospođa Rajka Zlatarić. Do sada nisu nigdje javno objavljeni.

ZAHVALE

Autorice zahvaljuju Tini Tomšič na pomoći u istraživanju gradiva o Branku Ružiću u arhivu Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu i Arhivu za likovne umjetnosti HAZU. Jeleni Hudinčec zahvaljuju na informacijama koje im je ustupila o reljefu *Ikona* iz 1986. godine, a koje je prikupila istražujući skulpture iz Parka skulptura Željezare Sisak. Zahvale također upućuju dokumentaristici Petri Marincel i višoj kustosici Elizabeti Igrec iz Gradskog muzeja Varaždin na ustupljenoj fotografskoj građi o Ružićevoj retrospektivnoj izložbi iz 1986. godine. Gospođi Rajki Zlatarić i gospođi Hedi Rušec zahvaljuju na susretljivosti i pruženim informacijama.

LITERATURA

Buinac, Jelena. Može se puno učiniti. // Vjesnik Željezare : list radnog kolektiva Željezare Sisak / Sisak, 26. listopada 1979., 14.

Čakširan, Vlatko. Kolonija likovnih umjetnika Željezare Sisak 1971.–1990.: Katalog izložbe Gradskog muzeja Sisak : Gradski muzej Sisak (Stari grad), lipanj – rujan 2012. Sisak : Gradski muzej Sisak, 2012.

Ivančević, Radovan. Branko Ružić : Galerija Forum, 23. 9. – 16. 10. 1993. Zagreb : Galerija Forum, Kulturno informativni centar, 1993., bez paginacije.

P., D. Kulturna manifestacija regije. // Vjesnik Željezare : list radnog kolektiva Željezare Sisak / Sisak, 15. lipnja 1984., 14.

Pejaković, Mladen. Branko Ružić. Zagreb : Akademija likovnih umjetnosti, Galerija umjetnina grada Slavonskog Broda. Zagreb : Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 1996.

Pirc – Petrinjak, Pavica. XIV. kolonija likovnih umjetnika Željezare Sisak : Galerijski prostor knjižnice i čitaonice na Lenjinovom trgu, 7. – 25. rujna 1984. Sisak : OSIZ u oblasti kulture : Željezara Sisak, 1984.

Rus, Zdenko (ur.). Postojanost figurativnog : kritička retrospektiva : Umjetnički paviljon, Zagreb, 1. rujna do 30. rujna 1987. Zagreb : Organizacijski odbor 22. zagrebačkog salona, Umjetnički paviljon u Zagrebu, 1987.

Sunara, Sagita Mirjam. Restauriranje i prezentacija Parka skulptura nastalih u sklopu Kolonije likovnih umjetnika Željezare Sisak: konzervatorske dvojbe na primjeru skulpture Petra Barišića *Muškarac i žena*. // 6th International Conference on Industrial Heritage »The Man and the Industry«, Rijeka, Croatia, April 24 – 25, 2014. / urednica Julija Lozzi-Barković. Rijeka : Pro Torpedo, 2016., 677.–688.

Šolman, Mladenka. Branko Ružić : Umjetnička galerija Banjaluka, 26. oktobar – 15. novembar 1989. Banjaluka : Umjetnička galerija Banjaluka, 1989., bez paginacije.

Šolman, Mladenka. Branko Ružić: Skulpture u papiru 89' : Moderna galerija Zagreb, 30. I. – 28. II. 1990. Zagreb : Moderna galerija, 1990., 17.

IZVORI

Arhiv Odsjeka za konzervaciju-restauraciju Umjetničke akademije u Splitu, dokumentacija konzervatorsko-restauratorskih radionica u Parku skulptura Željezare Sisak

Zapisi Branka Ružića, iz umjetnikove osobne arhive (vlasništvo Rajke Zlatarić)

IZVORI ILUSTRACIJA

Sl. 1. Snimio: Boris Cvjetanović, 2018. (fotografija je nastala u okviru međunarodnog znanstvenoistraživačkog projekta *Conservation of Art in Public Spaces* / CAPuS)

Sl. 2. Preuzeto iz: XIV. kolonija likovnih umjetnika Željezare Sisak : Galerijski prostor knjižnice i čitaonice na Lenjinovom trgu, 7. – 25. rujna 1984. Sisak : OSIZ u oblasti kulture : Željezara Sisak, 1984. (anotacija: Zvonimir Martinović)

Sl. 3. Isto.

Sl. 4. Preuzeto iz: N. N. Druženje s književnicima i umjetnicima. // Vjesnik Željezare : list radnog kolektiva Željezare Sisak, 21. rujna 1984., 14.

Sl. 5. Preuzeto iz: Martinović, Z. Poticaj za likovno stvaralaštvo. // Vjesnik Željezare : list radnog kolektiva Željezare Sisak, 10. prosinca 1982., 14.

Sl. 6. Snimio: Branimir Karanović, 1985. (fotografija iz osobne arhive autora)

Sl. 7. Isto.

Sl. 8. Snimila: Sagita Mirjam Sunara, 2017.

Sl. 9. Snimila: Sagita Mirjam Sunara, 2016.

Sl. 10. Snimila: Sagita Mirjam Sunara, 2017.

Sl. 11. Snimila: Sagita Mirjam Sunara, 2017.

Sl. 12. Arhiv Gradskog muzeja Varaždin (ustupljeno ljubaznošću Petre Marincel i Elizabete Igrec).

Sl. 13. Snimio: Boris Cvjetanović, 2019.

Sl. 14. Preuzeto iz: Pejaković, Mladen. Branko Ružić: Retrospektivna izložba : Galerija slika Varaždin, 4. 10. – 26. 10. 1986. Varaždin : Gradski muzej Varaždin, 1986., bez paginacije.

Sl. 15. Arhiv Gradskog muzeja Varaždin (ustupljeno ljubaznošću Petre Marincel i Elizabete Igrec).

SAŽETAK

Kipar Branko Ružić (1919.–1997.) sudjelovao je 1984. godine u Koloniji likovnih umjetnika Željezare Sisak i u deset dana, koliko je Kolonija trajala, izradio gotovo četiri metra visok reljef *Vrata*. Stručna komisija Kolonije dodijelila mu je prvu nagradu, a njegovo kiparsko djelo proglasila jednom od najkapitalnijih skulptura cjelokupnog fundusa Kolonije.

Reljef izrađen od čeličnih ploča, obojan u crno, postavljen je u Željezarinom radničkom naselju, na donjoj etaži Trga hrvatske državnosti (nekoć Lenjinov trg). Osam reljefnih ploča raspoređeno je u dva stupca. Sa stražnje strane svake ploče nalaze se kuke za vješanje na nosivu konstrukciju. Nosiva konstrukcija, koja je izrađena od bešavnih cijevi i spojnica s vijcima proizvedenih u Željezari Sisak, djeluje nezgrapno. Ni pozicija na kojoj se *Vrata* nalaze nije najsretnije odabrana. Ružić vjerojatno nije sudjelovao ni u odabiru lokacije za svoj rad ni u odlučivanju o tome kako će on biti prezentiran.

Planirani konzervatorsko-restauratorski zahvat na Ružićevim *Vratima* nametnuo je pitanje buduće prezentacije reljefa. Autorice su u ovome radu pokušale ponuditi odgovor na to pitanje valorizacijom sadašnjega načina izlaganja sisačkog reljefa te sagledavanjem drugih Ružićevih radova srodne tematike. Ružić se, naime, višekratno vraćao motivu vrata, ali ga je realizirao u različitim materijalima: drvu, terakoti, papirmašeu itd. U radu se prvi put donosi fotografija drvenog obojenog reljefa *Vrata* iz jedne privatne zbirke u Varaždinu te isječci iz Ružićevih nepubliciranih književnih zapisa vezanih uz temu skulpture u prostoru.

Summary

PROBLEMS IN THE PRESENTATION OF RUŽIĆ'S *DOOR* FROM SISAK IRONWORKS' SCULPTURE PARK

Sagita Mirjam Sunara
Arts Academy of the University of Split

Romana Tekić
Art Gallery of Slavonski Brod

Sculptor Branko Ružić (1919-1997) participated in the Sisak Ironworks' [Željezara Sisak] Fine Artists' Colony in 1984. In the 10 days, he created The Door*, a relief nearly four metres tall. The Colony's Expert Commission presented him with the first prize, declaring his sculptural work one of the capital sculptures in the Colony's holdings. The relief, made of steel plates and painted black, was put up in the Ironworks' housing estate, on the lower level of Croatian Statehood Square (formerly Lenin Square). Eight relief panels are distributed in two columns. On the back of each panel are hooks for the panel to be hung on the supporting construction. The construction, which consists of seamless tubes and clamps produced by Sisak Ironworks, appears ungainly. The location of the sculpture is not the most fortunate either. Ružić probably did not participate in the selection of the location of his work or in the making of the decision how it would be presented.*

The planned conservation and restoration work on Ružić's Door *raises the issue of future presentation of the relief. The authors of this article attempted to offer a solution*

by valorising the present mode of presentation of the relief and by considering Ružić's other, similar works. Ružić went back to the motif of the door many times, though he used various materials – wood, terracotta, papier mâché, and so on. The article presents, for the first time, a photograph of a painted wood relief The Door *from a private collection in Varaždin and excerpts from Ružić's unpublished writing related to the topic of sculpture in space.*

Key words: Branko Ružić, Sisak Ironworks' Sculpture Park, outdoor sculpture, relief, presentation

UDK: 73:069.1(497.5 Zagreb)

Skulptura u pedagoškim programima

Iva Novak
Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb
Pregledni rad

U tekstu će biti prezentirano nekoliko radionica Pedagoškog odjela MUO koje se bave temom skulpture. Na nekima od njih skulptura je polazište, a na nekima rezultat promišljanja drugih umjetničkih medija. Nakon svakog ciklusa radionica Pedagoški odjel priređuje i izložbu radova polaznika, pa će u članku biti govora i o načinu prezentacije takvih skulptura.

Ključne riječi: skulptura, muzejska pedagogija, radionice, kreativnost, interpretacija

Kao uvod ovaj ću tekst započeti citatom iz *Zakona o muzejima*:

»Muzej je pravna osoba ili ustrojstvena jedinica pravne osobe (muzej u sastavu) koja obavlja muzejsku djelatnost u svrhu proučavanja, obrazovanja i uživanja u materijalnoj i nematerijalnoj baštini čovječanstva i njegova okoliša, u službi društva i njegova kulturnoga i gospodarskoga razvitka, otvorena za javnost.«[1]

Upravo osigurati obrazovanje i uživanje posjetitelja glavne su zadaće muzejskih pedagoga.

Pedagoški odjel Muzeja za umjetnost i obrt uz stalni postav i gotovo sve povremene izložbe priređuje bogat edukativni program. Za najavljene grupe organiziraju se vodstva i radionice prilagođene potrebama svake specifične skupine, a za individualne posjetitelje, popularno nazivane »građanstvo«, tjedno se nudi nekoliko termina besplatnih stručnih vodstava te cjelodnevne kreativne radionice subotama i tijekom praznika. Radionice organizirane za grupne posjete obično su relativno jednostavne i brze, s obzirom da grupe najčešće nemaju mogućnost dugotrajnog boravka u Muzeju. Nakon vodstva radionica u pravilu traje 40-ak minuta, pri čemu sveukupni boravak u Muzeju traje oko sat i pol. S individualnim posjetiteljima sasvim je drugačije – oni najčešće mogu i žele dulje boraviti

1 Zakon o muzejima. Zagreb: Narodne novine d.d., 2018., članak 3, stavak 2

na radionicama, stoga su one i osmišljene za višesatni, pa i višednevni boravak u Muzeju. Treća kategorija su projekti posebno osmišljeni u dogovoru s određenim školama ili institucijama. U tom slučaju najčešće je riječ o sustavnom i organiziranom višekratnom dolasku, pri čemu su i pristup i rezultati složeniji.

U ovom tekstu bit će govora o sve tri kategorije, no iz razloga što su radionice za građanstvo najbrojnije, i ovdje će one biti najzastupljenije. Pritom je važno napomenuti da u MUO najčešće ne definiramo kojem uzrastu su namijenjene pojedine radionice, nego ih smatramo radionicama za sve uzraste. Naime, naš je stav da je podjela na grupe prema uzrastu zapravo umjetno nametnuta. U prirodnom okolišu čovjek je vrlo rijetko okružen isključivo ljudima koji su stari kao i on. Primjerice, u obitelji na okupu imamo nekoliko različitih uzrasta. Čak ni braća i sestre nisu jednako stari. Naša želja je da se pojedinci različitih uzrasta međusobno osjećaju ugodno, bili oni članovi jedne obitelji ili ne.[2] To dakako znači da na svakoj radionici postoji materijal za više aktivnosti, a i muzejski pedagozi asistiraju svakom pojedincu. Naravno, međusobno si pomažu i članovi obitelji, a često se dogodi i da (dotadašnji) stranci počnu zajedno raditi – što je posebno lijepo! A što to točno radimo?

Svaka izložba pruža nov neiscrpan izvor mogućnosti za kreativni rad. Međutim, poseban izazov ipak predstavljaju izložbe na kojima je prisutna skulptura. Tehnike, dimenzije i materijale kod skulpture je teže pratiti nego kad je riječ o dvodimenzionalnim djelima. No baš zbog toga je i zanimljivije – kako posjetiteljima, tako i muzejskim pedagozima.

Bitno je napomenuti da kreativnim radionicama uvijek prethodi razgled izložbe sa stručnim vodstvom. Naime, muzejske radionice nisu same sebi svrha, već su dio cjelokupnog doživljaja Muzeja, te dio procesa razvoja vizualne kulture. Stoga je na radionicama uvijek naglasak na izloženim umjetničkim djelima kao poticaju za kreativan izričaj. Međutim, na radionicama ne kopiramo viđeno, već je uvijek riječ o interpretaciji. Kako bismo potaknuli kreativnost, a ne imitaciju, nastojimo napraviti određeni pomak u odnosu na izvorna djela. Taj pomak može biti u vidu drugačijeg materijala, tehnike, teme, pa čak i grane likovne umjetnosti. Stoga nije neobično da i uz izložbu na kojoj nije izložena skulptura na radionicama nastaju trodimenzionalna djela.

Slijedi nekoliko konkretnih primjera nekih od mogućnosti koje pruža skulptura kao polazište za kreativan rad.

2 Malina Zuccon Martić: Radionice otvorene svima – izlaganje na 9. skupu muzejskih pedagoga Hrvatske s međunarodnim sudjelovanjem *Edukacija – izazovi i rješenja novoga doba,* 28. – 30. rujna 2016., Gradski muzej Varaždin

Kao prvo, postoje izložbe kod kojih se radionica nameće sama po sebi, poput izložbi keramičkih predmeta, reljefa i sitnijih skulptura, kakva je bila izložba *Božena Štih Balen : retrospektiva = Retrospective* (18. 12. 2007. – 17. 2. 2008).[3] S obzirom da je na izložbi bilo puno keramičkih reljefa, naravno da su i na radionici *Igre s glinom*[4] rađeni reljefi u glini. Pedagoški odjel MUO ima tu sreću da u neposrednoj blizini, u Školi primijenjene umjetnosti i dizajna, ima priliku koristiti peć za keramiku, a od 2012. godine posjeduje i vlastitu.[5] Stoga su radovi napravljeni na radionici bili ispečeni i ocakljeni.

Većinu drugih tradicionalnih kiparskih materijala gotovo je nemoguće doslovno primijeniti.

Za skulpture većih dimenzija već je sasvim uobičajeno koristiti tehniku kaširanja. Tako je uz izložbu *Herman Bollé : Graditelj hrvatske metropole* (17. 4. – 23. 8. 2015.) održana radionica *Rječnik arhitekture,*[6] na kojoj su se, među ostalim, izrađivale vodorige. Umjesto klesanja – kaširanje! Vodorige su izrađene u prirodnoj veličini, bez doslovnog predloška, pri čemu je nastalo mnoštvo vrlo maštovitih čudovišta.

Ista tehnika primijenjena je uz izložbu *Figura i ornament: Barok – Johannes Komersteiner i njegov krug* (10. 3. – 17. 4. 2016.). Na radionici *Majstori iz Muzeja*[7] koncentrirali smo se na ornament (možda malo i iz straha kakve bi figure nastale kaširanjem, posebno zbog poštovanja prema sakralnoj temi). Nakon objašnjenja što to uopće ornament jest, polaznici su kaširanjem izrađivali dijelove ornamenata inspirirane onima kakve su vidjeli na izložbi (vitice, volute, lišće, grožđe, narove i slično), a nakon oblikovanja svoje su radove i pozlatili malenim komadićima »zlatne« folije, pri čemu smo objasnili i tehniku pozlate. Na kraju smo sve nastale dijelove spojili u jednu zaista predivnu i impozantnu kompoziciju (sl. 1).

Uz izložbu *Šezdesete u Hrvatskoj – mit i stvarnost* (26. 4. – 30. 9. 2018.) odlučili smo se fokusirati na optičku umjetnost. Što se skulpture tiče, glavna inspiracija bilo nam je Šutejevo *Veliko jaje*. Nakon pojašnjenja glavnih karakteristika op-arta i kinetičke umjetnosti na radionici *Budimo realni, radimo nemoguće*[8] izrađivale su se male mobilne skul-

3 Sve izložbe koje se spominju u tekstu održane su u Muzeju za umjetnost i obrt.

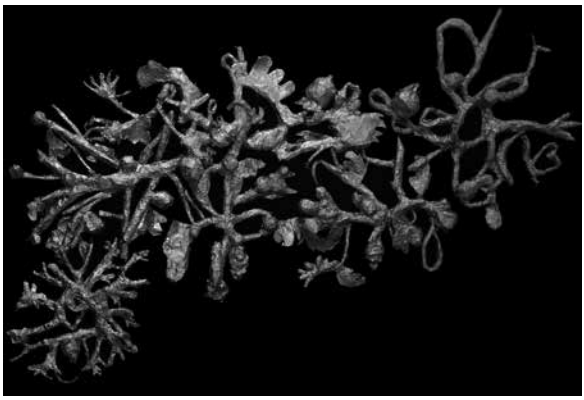
4 Radionicu osmislila Malina Zuccon Martić.

5 Peć je kupljena zahvaljujući sredstvima osiguranim putem natječaja Zagrebačke banke, a iz sigurnosnih razloga smještena je u Školu primijenjene umjetnosti i dizajna.

6 Radionicu osmislila Malina Zuccon Martić, a realizirale Malina Zuccon Martić, Maja Marović i Iva Novak.

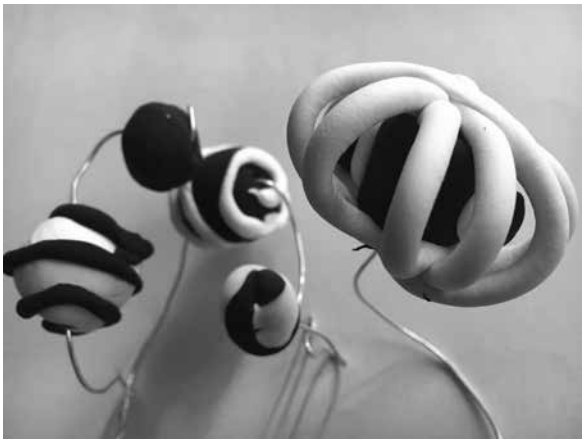
7 Radionicu osmislile i realizirale Iva Novak i Maja Marović.

8 Radionicu osmislile i realizirale Malina Zuccon Martić, Iva Novak i Marta Kuliš Aralica.



1. *Ornament*, skupni rad, radionica *Majstori iz Muzeja* uz izložbu *Figura i ornament: Barok – Johannes Komersteiner i njegov krug* (foto: V. Benović)

Ornament, *group work, workshop entitled,* Masters from the Museum*, organized with the exhibition,* Figure *and Ornament: Baroque – Johannes Komersteiner and His Circle (photo: V. Benović)*



2. Mobil, radionica *Budimo realni, radimo nemoguće* uz izložbu *Šezdesete u Hrvatskoj – mit i stvarnost* (foto: I. Novak)

Mobile, workshop Let Us Be Realistic and Do the Impossible *with the exhibition* The 1960s in Croatia – Myth and Reality *(photo: I. Novak)*

pture i viseći veseli mobili od žice i posebne vrste lagane gline u boji (*Jumping Clay*), s rasporedom boja tipičnim za optičku umjetnost (sl. 2).

Vrlo atraktivna tema, ali i zahtjevna za interpretaciju, jest modni dizajn. Naime, realizirati uporabne predmete poput odjeće nemoguće je bez prethodnog poznavanja određenih vještina. Na sreću, modni dizajn danas često prelazi granice odjevnih predmeta. Uz skulpturalnu modu Igora Galaša na njegovoj izložbi *Na iglama* (19. 12. 2017. – 28. 1. 2018.) održana je *Isprepletena radionica.*[9] Od dva slična materijala, plastičnih vrećica i folije sa zračnim jastučićima, no uz sasvim različite tehnike, nastale su prozračne skulpture, uglavnom lišene uporabnog karaktera. Vrećice smo izrezali u trake i spojili čvorićima te velikim pletaćim iglama ispleli zajednički rad. Pletivo je omiljena Galaševa tehnika, iz koje je proizašla njegova umjetnost, a u današnje vrijeme je malo kome poznata vještina. Na radionici je nekoliko različitih naraštaja naučilo

9 Radionicu osmislile i realizirale Malina Zuccon Martić i Iva Novak.

3. Skulptura, radionica *Staklo?* uz izložbu *Transparentna ljepota: staklo iz hrvatskih muzeja* (foto: V. Benović)

Sculpture, workshop Glass? *with the exhibition* Transparent Beauty: Glass from Croatian Museums *(photo: V. Benović)*

ili se podsjetilo kako baratati pletaćim iglama. S druge strane, zračnu foliju oblikovali smo skulpturalno, stvarajući zanimljive odnose između plošno istanjenih volumena i prostora.

Izložba *Transparentna ljepota : staklo iz hrvatskih muzeja* (27. 6. – 9. 10. 2013.) postavila je pred nas težak zadatak u smislu odabira materijala. »Naučili smo da s pravim staklom mogu raditi samo izučeni majstori. Oni vrhunski čak pomažu pravim umjetnicima u izradi njihovih djela. Kako mi u Muzeju nemamo prave majstore, mogućnost rada s pravim staklom u kreativnim radionicama odmah je otpala. Čime onda dočarati transparentnost, prozirnost, boju, podatljivost i čvrstoću pravog stakla?«[10] Zaključili smo da je raznovrsna plastična ambalaža najprikladniji materijal za interpretaciju stakla. Na radionici *Staklo?* plastične boce rezali smo i rekomponirali, bušili lemilicom, brusili, bojali, deformirali fenom za skidanje boje. Nastali su radovi koji vrlo vjerno interpretiraju točno određene komade povijesnog stakla, ali i neki koji su »odlutali u nepregledna polja imaginacije.«[11] Upravo u ovoj drugoj skupini našle su se i prave male apstraktne skulpture (sl. 3).[12]

Uz izložbu Gordane Drinković *Staklo, moje drugo tijelo* (20. 2. – 30. 3. 2013.) odvažili smo se zaista koristiti krhotine stakla. Naime, na samoj izložbi bila je izložena i serija *OPA art* – umjetnički koncept u kojem Gordana Drinković od oštećenih i uništenih radova, odnosno krhotina, stvara skulpture. Sama autorica poklonila nam je nekoliko kilograma lom-stakla, viška koji nastaje prilikom obrade, a neke krhotine namjerno smo proizveli. Na radionici *Na staklenim nogama*[13] pažljivo smo spajali krhotine u nove cjeline. Rezultati su bili zaista poetični (sl. 4).

10 Zuccon Martić, Malina. Staklo? Izložba kreativne radionice Pedagoškog odjela Muzeja za umjetnost i obrt priređene uz izložbu *Transparentna ljepota* 2013. godine. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2014., str. 6

11 isto, str. 10

12 Radionicu osmislila Malina Zuccon Martić, a realizirale Malina Zuccon Martić, Iva Novak i Ivana Bijažić.

13 Radionicu osmislila Malina Zuccon Martić, a realizirale Malina Zuccon Martić, Iva Novak i Ivana Bijažić.

4. *Krhotine*, radionica *Na staklenim nogama* uz izložbu Gordane Drinković *Staklo, moje drugo tijelo* (foto: I. Novak)

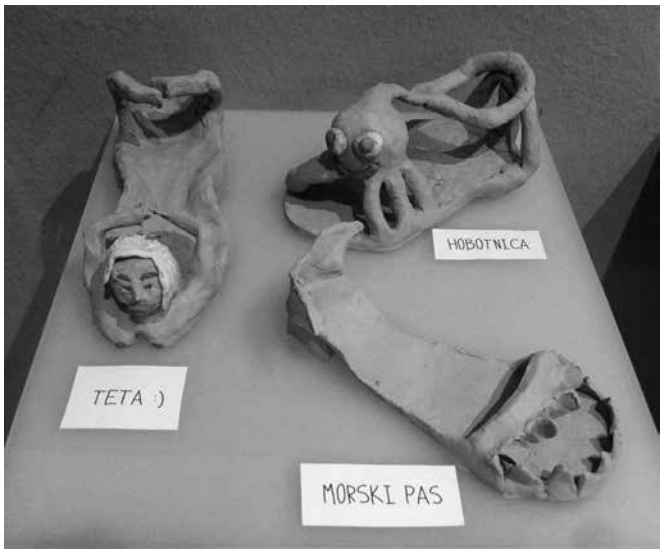
Shards*, workshop* On Fragile Foundations *with Gordana Drinković's exhibition* Glass, My Other Body *(photo: I. Novak)*

Razgledavajući izložbu *Bane Milenković : Salon cipela* (13. 4. – 14. 5. 2017.) primijetili smo da nas mnoge cipele podsjećaju na životinje. »Prepoznali« smo pingvine, kobre, zebru, slona i mnoge druge. Na radionici *Šuzice*[14] krenuli smo u suprotnom smjeru – doslovno. Zadatak je bio pretvoriti životinje u obuću. Pritom je trebalo razmisliti o specifičnim karakteristikama određenih životinja i zatim ih smisleno uklopiti u funkcionalne dijelove obuće. Tako su u glini nastale čizmice-žirafe, hobotnice-sandale, kobra-japanke, tigar-kopačke, zastrašujuće ralje morskog psa »grizu« stopalo dok je njegov rep peta cipelice, mnoge životinje protegnule su se izdižući stražnjicu pa su tako nastale i cipele na petu (sl. 5).

Vrlo zanimljiv primjer prelaska iz jedne grane likovne umjetnosti u drugu ostvaren je na radionicama *Mala škola kaširanja*[15] uz izložbu *Rembrandt : grafike* (9. 12. 2008. – 15. 2. 2009.). Iako su na izložbi bile izložene isključivo grafike malih dimenzija, na radionici se kaširalo. Zašto? Kako naši programi često nastoje publiku koja dolazi prvenstveno na izložbe privući i u stalni postav, pronađena je poveznica. Naime, u stalnom postavu izložena je slika *Diogenes – Hominem Quaero* Jana Victorsa, jednog od Rembrandtovih učenika. Na tom ulju na platnu prikazan je Diogen kako traži čovjeka na tipičnoj tržnici 17. stoljeća. Slika, u duhu baroka, sugerira širenje izvan kadra. Naime, u prvom planu desno prikazana je raskošna mrtva priroda, a promatrač desno i dolje od ruba očekuje još mnoštvo razne robe. Stoga su tu zamišljenu robu sudionici iskaširali na radionici. Nastalo je mnogo nevjerojatno uvjerljivog voća, povrća, gljiva, pekarskih i suhomesnatih proizvoda, čak i mrtvih životinja. Svi radovi, zajedno sa slikom *Hominem Quaero*, spojeni su u instalaciju pod nazivom

14 Radionicu osmislila i realizirala Iva Novak.

15 Radionicu osmislila i realizirala Malina Zuccon Martić.



5. *Šuzice*, uz izložbu *Bane Milenković: Salon cipela* (foto: I. Novak)

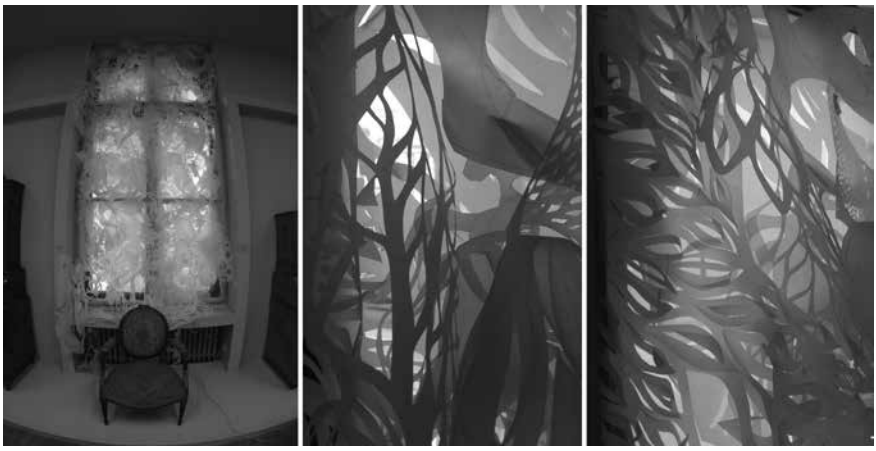
Kicks, with exhibition Bane Milenković: Shoe Salon *(photo: I. Novak)*

6. Instalacija *Izvan okvira*, radionice *Mala škola kaširanja* uz izložbu *Rembrandt: grafike* (foto: S. Budek)

Installation Outside the Frame, *workshops* A Little Course in Paper Mache *with the exhibition* Rembrandt: Graphics *(photo: S. Budek)*

Izvan okvira[16] koja je postavljena čak dva puta. Prvi put (30. 1. – 1. 3. 2009.) povodom Noći muzeja u dvorani na trećem katu, u kojoj je inače smještena studijska zbirka satova, te ponovno, na gotovo pola godine (15. 4. – 30. 9. 2009.), povodom 14. muzejske edukativne akcije [U]OKVIR[I] na galeriji prvog kata, u sklopu dionice baroknog slikarstva, gdje je slika i inače izložena. Dakle, povod za radionicu bio je Rembrandt, polazište barok, a tehnika je odabrana kroz proučavanje konkretne slike iz postava – koju je trebalo proširiti u prostor (sl. 6).

16 Autorice instalacije su Malina Zuccon Martić i dr. sc. Arijana Koprčina, muzejski savjetnik, voditeljica Zbirke metala.



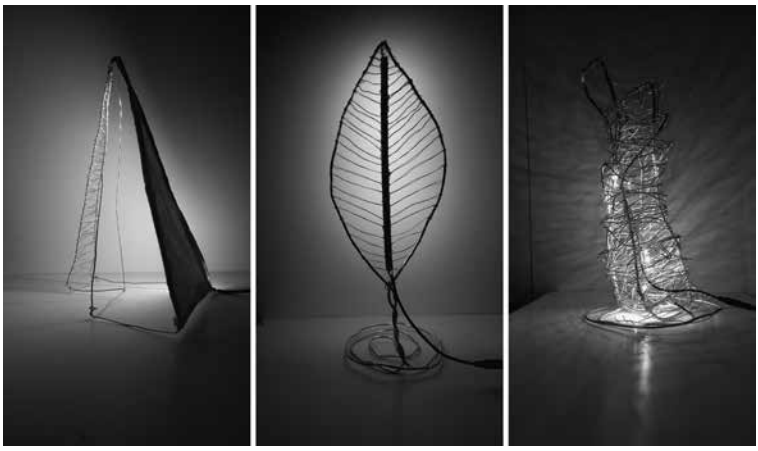
7. *Skulptura*, Ida Blažičko i posjetitelji na radionicama uz izložbu *Ida Blažičko – Topologija beskraja* (foto: I. Blažičko)

Sculpture, Ida Blažičko and visitors at workshops organized with the exhibition Ida Blažičko – Topology of Infinity *(photo: I. Blažičko)*

Posebno i nezamjenjivo iskustvo muzejskoj publici pruža mogućnost upoznavanja i – još bolje – rada s autorom. Stoga, kad god u MUO imamo izložbe živućih umjetnika, nastojimo organizirati i radionice u suradnji s njima. Primjer je radionica uz izložbu *Ida Blažičko – Topologija beskraja* (30. 1. – 8. 3. 2015.) u sklopu ciklusa *Suvremeni umjetnici u stalnom postavu MUO*. Pedagoški odjel organizirao je nekoliko radionica na kojima su posjetitelji mogli izrađivati prozračne skulpture od paus papira pod vodstvom Ide Blažičko. Na kraju su radovi svih sudionika spojeni u jednu veliku nježnu skulpturu koja je postavljena u stalni postav i tako postala ravnopravan dio Idine izložbe, naravno, s legendom na kojoj je objašnjena njezina geneza (sl. 7).

Vrlo zanimljivo polazište za rad s publikom pružila nam je izložba gluho-slijepe kiparice Sanje Fališevac *Ljudi i dodiri* (29. 9. – 11. 10. 2015.). Glavna ideja vodilja nam je bila pokušati dočarati posjetiteljima kako je to stvarati djela vizualne umjetnosti osobama koje nemaju osjetilo vida. Na radionicama *Prepoznaj me dodirom*[17] osmislili smo više aktivnosti koje su se radile zatvorenih očiju. Posjetitelji su trebali opipati neki predmet i opisati ga ili nacrtati, slagati riječi od slova izrezanih iz valovitog kartona (koji na dodir nije isti s obje strane, što olakšava prepoznavanje, ali istovremeno i dodatno budi svijest o osjetilu dodira i razvija finu motoriku). Središnja aktivnost je, očekivano, bio rad u

17 Radionicu osmislile i realizirale Iva Novak i Maja Marović.



8. Svjetlosni objekti, učenici XV. gimnazije pod mentorstvom prof. Kristine Rismondo uz izložbu *Italian Light : Šezdeset dizajnerskih svjetiljki od 1950. do 1990.* (foto: K. Rismondo)
Light Objects by students of the XV Gymnasium mentored by their teacher Kristina Rismondo, with the exhibition Italian Light : Sixty Designer Lamps 1950-1990 (photo: K. Rismondo)

glini s povezom na očima. Dodatna posebnost izložbe bila je to što je zamišljena poput ateljea Sanje Fališevac, u koji je ona zaista i dolazila raditi. Posjetitelji su imali priliku promatrati kako stvara, a mogli su s njom i komunicirati zahvaljujući prevoditeljici.

Na kraju donosimo primjer radionice osmišljene u dogovoru sa srednjoškolskom profesoricom. Kao što je već rečeno, takve radionice detaljnije su strukturirane i prilagođene željama i potrebama »naručitelja«. Iako često nemaju direktnu poveznicu s aktualnom izložbom, ovaj put dogodila se sretna slučajnost. Učenicima XV. gimnazije koji pohađaju međunarodni program *International Baccalaureate* pod mentorstvom prof. Kristine Rismondo u planu je bila izrada skulptura povezanih sa svjetlom, a istovremeno je u MUO postavljena izložba *Italian Light : Šezdeset dizajnerskih svjetiljki od 1950. do 1990.* (15. 2. – 18. 3. 2018.). Učenici su u pet navrata dolazili u MUO na nekoliko sati.[18] Na prvom susretu priređeno im je vodstvo po spomenutoj izložbi i dijelu stalnog postava u kojem su izložene lampe ili vitraji, odnosno djela kod kojih određeni izvor svjetlosti ima značajnu ulogu. Prilikom drugog dolaska učenici su radili »utopijske« skice svojih svjetlosnih skulptura, sasvim neopterećeni odabirom materijala i ograničenjima koji on uvijek donosi. Na sljedećih nekoliko susreta istraživali su mogućnosti koje nude različiti

18 Radionicu su, u dogovoru s prof. Rismondo, osmislile i realizirale Malina Zuccon Martić i Iva Novak.

materijali: peglali su najlonske vrećice, rezali i deformirali plastičnu ambalažu, istraživali mogućnosti različitih vrsta papira i tkanina, savijali metalne žice različitih debljina. Kroz taj proces svatko je prepoznao što mu najbolje odgovara i postepeno su se iz hrpe radnog materijala iskristalizirale skulpture. Neke od njih osmišljene su kao uporabni predmeti – rasvjetna tijela, no većinu bismo okarakterizirali kao čisto umjetničke predmete, pri čemu je svjetlost njihov sastavni dio (sl. 8).

Nakon svakog ciklusa radionica Pedagoški odjel priređuje izložbu radova. Uvijek nastojimo da izložba ima sve elemente kao i »prave« izložbe: dostojanstveni postav, što uključuje adekvatan prostor, postamente, vitrine, rasvjetu, legende; zatim svečano otvorenje, pozivnicu, plakat i diseminaciju. U idealnom slučaju izložbu najavljuje Odjel marketinga, fotografiraju muzejski fotografi, dokumentira Odjel dokumentacije. Moramo biti iskreni i reći da ponekad sve to ipak radi Pedagoški odjel. Važno je da izložba kao cjelina djeluje dobro, da su radovi predstavljeni na visokoj likovnoj razini,[19] no ipak je još važnije potruditi se da budu zastupljeni radovi svih sudionika (pa čak i oni manje uspješni). Nastojimo paziti da ne preskočimo ni jedno ime na popisu autora, da pozivnice pošaljemo na vrijeme i da zaplješćemo autorima na otvorenju. Naime, smisao ovakvih izložbi prvenstveno je u tome da damo važnost sudionicima radionica, da pozitivno vrednujemo njihov kreativan rad, te ih tako motiviramo za nastavak i napredovanje u likovnom izražavanju. Želimo da ostanu ili postanu naša muzejska publika, da se vraćaju na naše izložbe i radionice. No, prije svega, svaka naša aktivnost, bila to radionica, izložba radova, druženje s umjetnikom ili nešto drugo, za glavni cilj ima postići uživanje kod posjetitelja.

Vjerujemo da je ovaj pregled uspio dočarati naše dvije temeljne ideje koje su prisutne kada osmišljavamo radionice. Prva je stvoriti ugodnu atmosferu, zabaviti sudionike, omogućiti im da uživaju. A druga je razvijati svijest o vizualnoj umjetnosti i kulturi, suptilno educirati i poticati kreativno likovno izražavanje. Kao što je rečeno na početku, ponekad je najteže spriječiti kopiranje. S obzirom da su izložena djela polazište za rad, često se kod posjetitelja svih uzrasta spontano javi želja za imitiranjem. Kako bismo to spriječili, već pri osmišljavanju radionice razmišljamo o određenom pomaku u odnosu na originale. Upravo taj mali odmak, razlika, omogućava posjetiteljima da se kreativno izraze na vlastiti način, i stvore autonomne umjetničke radove.

19 Zuccon Martić, Malina. Za prvi posjet muzeju nitko nije premalen. A niti prevelik! // V. skup muzejskih pedagoga Hrvatske s međunarodnim sudjelovanjem : zbornik radova. / urednice Mila Škarić i Renata Brezinščak. Zagreb: Hrvatsko muzejsko društvo, 2010., 206-209, 208.

LITERATURA

Brezinščak, Renata; Eduard Kletečki. Godine nisu važne... za posjet muzeju! // I. skup muzejskih pedagoga Hrvatske s međunarodnim sudjelovanjem : zbornik radova. / glavna urednica Mila Škarić. Zagreb: Hrvatsko muzejsko društvo ; Sekcija za muzejsku pedagogiju, 2002., 97-104.

Lulić Štorić, Jasenka. Muzejska radionica – neposredan susret s kulturnom baštinom. // IV. skup muzejskih pedagoga Hrvatske s međunarodnim sudjelovanjem : zbornik radova. / glavni urednik Božidar Pejković. Zagreb: Hrvatsko muzejsko društvo, 2007., 162-167, 162.

Plazibat, Danica. Rukovanje s Meštrovićem. // II. skup muzejskih pedagoga Hrvatske s međunarodnim sudjelovanjem : zbornik radova. / glavni urednik Eduard Kletečki. Zagreb-Zadar : Hrvatsko muzejsko društvo; Sekcija za muzejsku pedagogiju : Arheološki muzej Zadar, 2004., 99-106, 111.

Zuccon Martić, Malina. Staklo? Izložba kreativne radionice Pedagoškog odjela Muzeja za umjetnost i obrt priređene uz izložbu *Transparentna ljepota* 2013. godine. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2014.

Zuccon Martić, Malina. Za prvi posjet muzeju nitko nije premalen. A niti prevelik! // V. skup muzejskih pedagoga Hrvatske s međunarodnim sudjelovanjem : zbornik radova. / urednice Mila Škarić i Renata Brezinščak. Zagreb: Hrvatsko muzejsko društvo, 2010., 206-209.

Zuccon Martić, Malina. Edukativni program uz izložbu *Historicizam u Hrvatskoj* u Muzeju za umjetnost i obrt. // I. skup muzejskih pedagoga Hrvatske s međunarodnim sudjelovanjem : zbornik radova. / glavna urednica Mila Škarić. Zagreb: Hrvatsko muzejsko društvo ; Sekcija za muzejsku pedagogiju, 2002., 110-116, 111.

Zakon o muzejima, Zagreb: Narodne novine d.d., 2018.

IZVORI

Malina Zuccon Martić: *Radionice otvorene svima* – izlaganje na 9. skupu muzejskih pedagoga Hrvatske s međunarodnim sudjelovanjem Edukacija – izazovi i rješenja novoga doba, 28. – 30. rujna 2016., Gradski muzej Varaždin

SAŽETAK

Pedagoški odjel Muzeja za umjetnost i obrt uz stalni postav i uz gotovo sve povremene izložbe priređuje bogat edukativni program. Za najavljene grupe organiziraju se vodstva i radionice prilagođene potrebama svake specifične skupine, a za individualne posjetitelje, popularno nazivane »građanstvo«, tjedno se nudi nekoliko termina besplatnih stručnih vodstava te cjelodnevne kreativne radionice subotama i tijekom praznika.

Svaka izložba pruža novi neiscrpan izvor mogućnosti za kreativan rad. Međutim, poseban izazov ipak predstavljaju izložbe na kojima je prisutna skulptura. Tehnike, dimenzije i materijal teže je pratiti kod skulpture nego kad je riječ o dvodimenzionalnim djelima. No, baš zbog toga i zanimljivije – kako posjetiteljima, tako i muzejskim pedagozima.

Bitno je napomenuti da kreativnim radionicama uvijek prethodi vođeni razgled izložbe. Naime, muzejske radionice nisu same sebi svrha, već su dio cjelokupnog doživljaja Muzeja, te dio procesa razvoja vizualne kulture. Stoga je na radionicama uvijek naglasak na izloženim umjetničkim djelima kao poticaju za kreativan izričaj. Međutim, na radionicama ne kopiramo viđeno, već je uvijek riječ o interpretaciji. Kako bismo potaknuli kreativnost, a ne imitaciju, nastojimo napraviti određeni pomak u odnosu na izvorna djela. Taj pomak može biti u vidu drugačijeg materijala, tehnike, teme, pa čak i grane likovne umjetnosti. Stoga nije neobično da i uz izložbu na kojoj nije izložena skulptura na radionicama nastaju trodimenzionalna djela.
U tekstu su na nekoliko konkretnih primjera prezentirane neke mogućnosti koje pruža skulptura kao polazište za kreativan rad.

Summary

SCULPTURE IN EDUCATIONAL PROGRAMMES

Iva Novak
Museum of Arts and Crafts, Zagreb

The Educational Department of the Museum of Arts and Crafts organizes comprehensive educational programmes related to the Permanent Exhibit and nearly all the temporary exhibitions. Guided tours and workshops are organized for groups. tailored to the needs of each specific group, while for individual groups, known as 'the public', professional guided tours are organized several times a week. Moreover, full-day creative workshops are held on Saturdays and during holidays.
Every exhibition offers a new and inexhaustible source of opportunities for creative work. Exhibitions in which sculptures are present pose a special challenge. Techniques, dimensions and materials are more difficult to follow in sculpture than in two-dimensional works. This, however, is what makes them more interesting, both for visitors and for museum educators.
It is important to note that a creative workshop is always preceded by a guided tour of the exhibition. A museum workshop is not an end in itself but instead part of the overall experience of the Museum and of the process of development of visual culture. In the workshops emphasis is always placed on the exhibited artwork as incentive for creative expression. However, in the workshops we never try to copy what was viewed – instead, it is interpretation that we focus on. In order to encourage creativity rather than imitation, we strive toward making a shift from the original works. The shift may take the form of a different material, technique, theme, and even art form. It is not uncommon for workshops on exhibitions in which no sculptures are displayed to result in three-dimensional works.
This article presents, on several specific examples, some of the potentials of sculpture as a starting point for creative work.

Key words: sculpture, museum education, workshops, creativity, interpretation

UDK: 73:069.1(497.5 Slavonski Brod)

Upotreba skulpture iz stalnog postava Galerije Ružić i suvremenici u muzejskoj edukaciji

Romana Tekić
Galerija umjetnina grada Slavonskog Broda
Pregledni rad

U radu se donosi pregled sadržaja muzejske edukacije u Galeriji umjetnina grada Slavonskog Broda, koja u svojim aktivnostima koristi skulpturu iz stalnog postava Galerije Ružić. Naglasak rada je na prezentaciji projekta »Galerokaz -implementacija pripovjedačkih i lutkarskih vještina u muzejsku edukaciju u Galeriji Ružić po modelu sudioničkog upravljanja u kulturi javnog i civilnog sektora.« Projekt će rezultirati igrokazom koji će »oživjeti« odabrane skulpture iz postava Galerije Ružić.

Ključne riječi: skulptura, stalni postav Galerije Ružić, muzejska edukacija, prostor interakcije i učenja

UVOD

S obzirom da se u nekoliko posljednjih desetljeća uvelike promijenilo poimanje i uloga muzeja i galerija, pa oni nisu više percipirani kao dosadna, hladna mjesta kroz koja u tišini hodamo i razgledavamo postav, uvijek na distanci od izložaka, uvijek tek kao pasivni promatrači, nego kao mjesta interakcije i učenja kroz zabavne edukativne sadržaje, i kulturna politika Galerije umjetnina grada Slavonskog Broda morala se mijenjati i naglasak staviti na komunikaciju s najmlađim posjetiteljima.

U prvom dijelu teksta prikazuje se razvoj muzejske edukacije u Galeriji Ružić tijekom zadnjih petnaest godina, s primjerima upotrebe skulpture na različite načine i prilagođene različitim uzrastima korisnika, kako bi posjetitelji (pogotovo najmlađi) Galeriju doživjeli kao okruženje kojem se žele vratiti.

U drugom dijelu teksta predstavlja se projekt *Galerokaz* koji je muzejsku edukaciju Galerije Ružić obogatio novim sadržajima, lutkarskim i pripovjedačkim aktivnostima, koje skulpturi iz stalnog postava

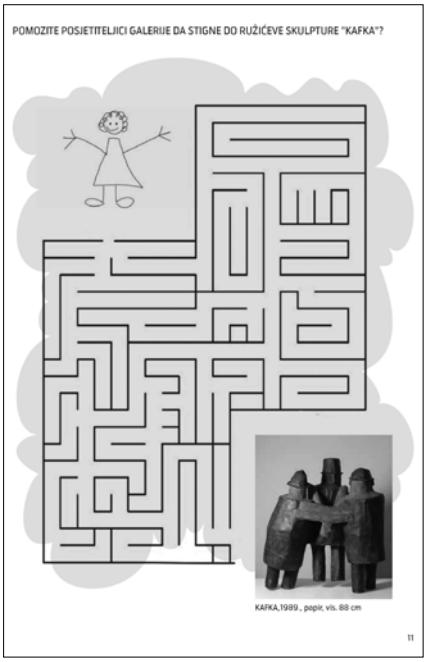
daju sasvim novu ulogu; ona više nije samo izložak (koji promatraču može pružiti tek podatke o autoru, temi, likovnim elementima, tehnici i razdoblju, tj. stilu u kojem je nastala), nego je i polazište za razvijanje pripovjedačkih vještina, poticaj za razvoj likovnih vještina kao dio Montessori pedagogije, a u konačnici i dio kazališne predstave koja će na zanimljiv način upoznavati posjetitelje sa stalnim postavom Galerije Ružić.

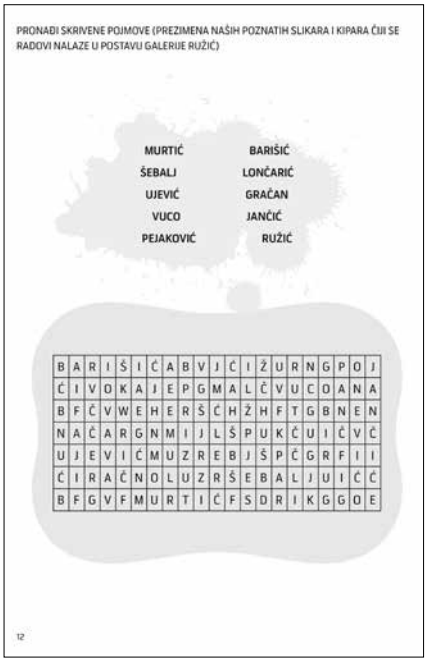
SKULPTURA U MUZEJSKOJ EDUKACIJI GALERIJE RUŽIĆ

Galerija umjetnina već petnaest godina provodi programe muzejsko-pedagoškog karaktera, donedavno samo u travnju i svibnju u sklopu Edukativne muzejske akcije Hrvatskog muzejskog društva. Za tu prigodu kustosi su, u nedostatku muzejskog pedagoga, osmišljavali različite aktivnosti i radionice kojima je primarni cilj bio upoznati posjetitelje, posebice mlađe, sa svime što stalni postav Galerije Ružić nudi, radeći tako na kulturnom obrazovanju mladih i djece, ali i odraslih. Kroz raznovrsne radionice, prilagođene različitim uzrastima, posjetiteljima je bilo omogućeno na vrlo jednostavan i slikovit način doći do spoznaje o pojedinim muzejskim izlošcima koji su od iznimne važnosti za kulturnu i povijesnu baštinu.

Osim radionica, svake se godine nastojalo tiskati i muzejsko- edukativnu knjižicu na zadanu temu koju je odredilo HMD. Knjižica je namijenjena učenicima osnovnoškolskog i srednjoškolskog uzrasta (ponekad posebno uzrastu razredne nastave). Njena namjera je da djeca dožive Galeriju kao mjesto koje potiče imaginaciju i znatiželju, te istodobno razvija njihovu kreativnost i svijest o važnosti baštine za pojedinca i društvo. U knjižici su muzejski sadržaji prezentirani na način razumljiv i primjeren djeci i mladima; za mlađe nečitače ilustracijama i različitim jednostavnim enigmatskim zadacima (sl.1 i 2) nastojalo se stvoriti vizualnu vezu s pojedinim skulpturama u postavu, pa tako jedan od zadataka u knjižici »Održivost« glasi: *Pomozite posjetiteljici Galerije da stigne do Ružićeve skulpture* Kafka, uz ilustraciju ženskog lika i labirinta s nekoliko ponuđenih putova, od kojih jedan vodi do reprodukcije skulpture *Kafka*. Onima s razvijenim predčitačkim sposobnostima ponuđene su osmosmjerke u kojima se kriju prezimena umjetnika čiji se radovi nalaze u stalnom postavu.

Katkad je rješavanje zadataka podrazumijevalo prethodno razgledavanje postava uz vodiča ili samostalni obilazak u potrazi za odgovorom, pa tako jedno od pitanja u knjižici »(Bez) veze« (sl. 3) glasi (uz





1. i 2. Primjer zadatka iz edukativne knjižice *Održivost*
Examples of exercises from the educational booklet entitled, Sustainability

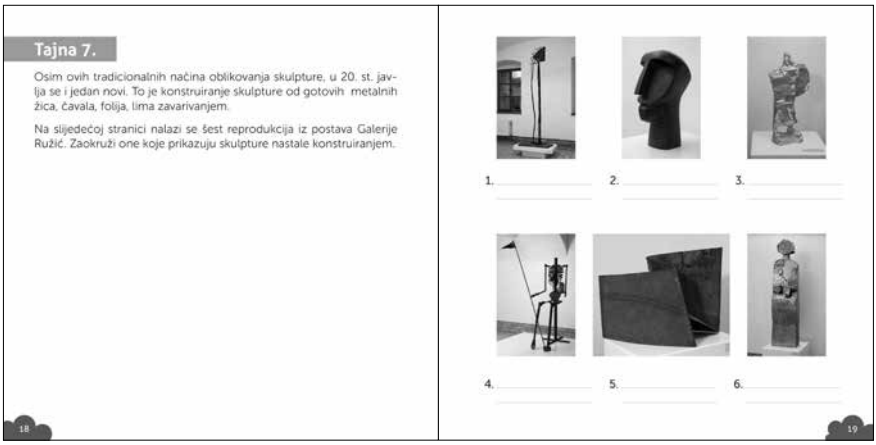
reproduciranu Ružićevu skulpturu *Limar*): *Prošetaj 1. katom Galerije Ružić, gdje se nalazi postav Ružićevih skulptura i slika, i potraži još jednu skulpturu koja nosi naziv kao i ova. U kojoj je tehnici nastala ova, a u kojoj druga skulptura naziva* Limar*? Ako si pozorno slušao vodiča, odgovori koja je veza između Branka Ružića i* Limara*...*

Za malo stariji uzrast posjetitelja, koji su u formalnom obrazovanju već upoznali osnovne likovne pojmove, osmišljeni su zadaci u edukativnoj knjižici »Tajne«, gdje se korisnik upoznaje s deset pojmova iz likovnog jezika, koji će mu pomoći u promatranju umjetničkog djela (sl. 4). Tako se, primjerice, uz šest reproduciranih skulptura iz stalnog postava Galerije Ružić traži sljedeće*: Osim ovih tradiocionalnih načina oblikovanja skulpture, u 20. st. javlja se i jedan novi. To je konstruiranje skulpture od gotovih metalnih žica, čavala, folije i lima tehnikom zavarivanja.*

Na sljedećoj stranici nalazi se šest reprodukcija iz postava Galerije Ružić. Zaokruži one koje pokazuju skulpture nastale konstruiranjem.

Pristup djeci i mladima vrlo je složen i specifičan i od nas zahtijeva poseban angažman. Nastojimo njihovo učenje učiniti zabavnijim i neop-

3. Primjer zadatka iz edukativne knjižice *(Bez) veze*
Sample exercise from the educational booklet entitled, (No) Connection



4. Primjer zadatka iz edukativne knjižice *Tajne*
Sample exercise from the educational booklet entitled, Secrets

terećenijim, a boravak u Galeriji pretvoriti u zabavan i ugodan događaj. Uz edukativni element, koji bi trebao produbiti njihovo znanje, teži se potaknuti i razvijati kreativnost i likovnost najmlađih posjetitelja, pa je tako skulptura iz stalnog postava Galerije Ružić često poticaj za istraživanje boja, oblika i njihovih međusobnih odnosa kroz praktični rad (sl. 5).

5. Likovna radionica sa srednjoškolcima, poticaj je skulptura *Kupus* Antonije Balić

Art workshop with secondary school students, using Antonija Balić's sculpture Cabbage *as motive*

PROJEKT *GALEROKAZ*

Prilika za sustavniju organizaciju muzejsko-pedagoških aktivnosti u Galeriji Ružić ukazala se raspisivanjem poziva za dostavu projektne dokumentacije na natječaj »Kultura u centru« Europskog socijalnog fonda. Zadani uvjeti natječaja odgovarali su planu pedagoških aktivnosti Galerije, pa je poslana prijava na natječaj, koji je u konačnici prihvaćen za financiranje, te će se projektne aktivnosti provoditi kontinuirano u trajanju od dvije godine, sve do listopada 2020.

Ključni problem koji projekt *Galerokaz* želi riješiti jest preko sudioničkog upravljanja poboljšati nedostatnu suradnju između Grada Sl. Broda, Galerije umjetnina i udruga koje se bave kulturnom, umjetničkom i edukativnom djelatnošću, kreirati i provoditi zajedničke aktivnosti na korist lokalne zajednice. Upravo je koncept sudioničkog upravljanja u kulturi prepoznat kao idealni projekt kojim bi se dostigla željena sinergija i veća uključenost lokalnog stanovništva u planiranje, pripremu i provedbu kulturnih programa. Zajedničke kulturne, umjetničke i edukativne projektne aktivnosti bit će otvorene za javnost, konačni proizvod bit će igrokaz koji će »oživjeti« odabrane umjetnine iz postava Galerije Ružić i na taj način upoznati djecu i ostalo zainteresirano stanovništvo sa sadržajem Galerije. Provedbom zajedničkih aktivnosti ujedno će se

dati primjer dobre prakse sudioničkog upravljanja u kulturi i na taj način podići razina svijesti o važnosti i prednostima uvođenja takvog modela u javni i civilni sektor.

Uspješno sudioničko planiranje, programiranje, odlučivanje i upravljanje u kulturi bit će osigurano putem edukacija, te studijskim putovanjem kao primjerom dobre prakse. Na radionicama sudioničkog upravljanja sudjelovat će 20 pripadnika ciljane skupine. To će im omogućiti stjecanje praktičnih iskustava u spomenutim djelatnostima i unaprjeđenje vlastitih kompetencija koje će moći implementirati u svoju redovnu djelatnost. Zajedničkim projektnim aktivnostima stvorit će se platforma za provedbu muzejsko-pedagoških praksi koja omogućuje sljedeće: u istom mahu djeci i mladima ponuditi intermodularnu kulturnu i umjetničku poduku koja povezuje opći odgoj i obrazovanje s odgojem djece za kulturnu potrošnju i aktivno sudjelovanje u kulturnom i društvenom životu lokalne zajednice. Spomenuta platforma bit će osigurana zahvaljujući modelu suradnje i zajedničkog kreiranja umjetničko-edukativnih sadržaja koji će omogućiti prijenos specifičnih znanja projektnih partnera. Građanima će se dati mogućnost da kroz redizajniranu web stranicu utječu na projektne aktivnosti, te da uključivanjem djece u te programe oblikuju konačni proizvod kulturnog turizma.

Radionice koje će se provoditi u sklopu projektnih aktivnosti namijenjene su predškolskoj djeci od 3 do 7 godina, te učenicima razredne nastave od 7 do 10 godina. Za mlađu skupinu provodit će se radionice *Mala pričaonica i Montessori likovne radionice,* a za stariju *Radionica stvaranja i pripovijedanja priča za djecu: Moć pripovijedanja – pripovijedanje u muzejskom okruženju.*

U radionicama za mlađi uzrast naglasak će se stavljati na poticanje cjelokupnog psihofizičkog i socijalnog razvoja djece, uz njihovo sudjelovanje u aktivnostima i sadržajima usmjerenim na razvoj opće komunikacije, jezika i govora te kreativnog stvaralaštva. U središtu radionica bit će interesi i potrebe djece, pri čemu će se uzimati u obzir osobnost i specifičnost razvoja svakog djeteta. Poticanjem na samostalnost i kreativnost u izražavanju, uz poštivanje prava na različitosti, veći će se naglasak stavljati na poticanje i razvoj neverbalnih komunikacijskih sposobnosti (prepoznavanje i izražavanje različitih izraza lica, emocija i gesti) te komunikaciju kroz različite oblike stvaralaštva: scensko, glazbeno i likovno.

Voditeljice radionica bit će, u ime Dječjeg centra Logos, usmjerene na proširivanje dječjih interesa kroz dosljednost u odgojnim postupcima na temelju pripremljene (Montessori) okoline koja potiče djecu na samostalno istraživanje kroz neposredna iskustva i učenje putem interakcije sa sredinom. Kao aktivni promatrač, voditelj radionice omogućit će djeci da

6. Montessori likovna radionica, projekt *Galerokaz*

Montessori art workshop, Gallery-Theatre *project*

uz razvoj osobne individualnosti i socijalnog identiteta budu aktivni čimbenici vlastitog razvoja.

Djetetova sposobnost upijanja ponuđenih sadržaja u vrtićkoj dobi od presudnog je značenja ne samo za razvoj jezično-govorne komunikacije, već i cjelokupan razvoj djeteta. Kroz sva područja Montessori programa poticat će se dječje jasno izražavanje, stvaranje pojmova i lo-

7. i 8. Radionica »Pripovijedanje u muzejskom okruženju«, projekt *Galerokaz*

Art workshop Storytelling in a Museum Environment; Gallery-Theatre *project*

gičko mišljenje, ali i razvijati njihova kreativnost, potaknuta neposrednim promatranjem okoliša, tj. muzejskog postava. Maštoviti, senzibilni i originalni poticaji mogu takvu radionicu pretvoriti u »iskustveno područje za sva osjetila«. Uz upoznavanje s likovnom umjetnošću dijete ima mogućnost

slobodnog izbora čime se potiče proces njegove individualizacije. Slobodnim radom u likovnom dijelu radionice djeca pokazuju interes, znatiželju, spremnost za pokuse i želju za radom. Izbor sredstava i tehnika omogućuje izražavanje vlastite osobnosti kao i otkrivanje tema koje su pojedincu zanimljive. Preko slobodnog izbora dijete uči samostalno donositi odluke. Uči što je to kreativnost. Djetetu se pruža mogućnost traženja rješenja. Djeca moraju naučiti misliti. Ne postoji »točno« i »pogrešno«, nego se odgovori na pitanja oblikuju individualno. Preko različitih aktivnosti, razmišljanja, pokusa, promjena, te u razgovoru s voditeljicama radionica i drugom djecom, mogu se riješiti određeni zadatci (sl. 6).

U radionicama za stariji uzrast djeci će se na zanimljiv način predstaviti galerijski prostor kao mjesto koje preko izloženih eksponata pripovijeda brojne priče. Te priče treba otkriti, istražiti i povezati. Pripovijedanje je drevna umjetnost, vještina i izvrstan alat kojim se daje smisao situacijama iz života. Na taj način djeca će spoznati dublje značenje izloženog predmeta. Kroz radionicu će se pobuditi dječja znatiželja za muzejsko okruženje, a pritom razviti njihovo kritičko mišljenje, uključiti emocije te razviti jezične vještine i samopouzdanje (sl. 7 i 8).

ZAKLJUČAK

Muzejska i galerijska pedagogija od iznimne je važnosti ne samo u predškolskom već i kasnijem odgoju djece, jer na taj način djecu upoznajemo s muzejskim svijetom, vrijednostima, kulturnom baštinom. Djeca vole provoditi vrijeme u Galeriji, razgledati umjetnine, igrati se, postavljati mnogobrojna pitanja i razgovarati, a nabrojene aktivnosti razvijaju njihovu kreativnost, zaključivanje i istraživanje, važne za njihov psihofizički razvoj.

Uspostavljanjem suradnje i umrežavanjem Galerije umjetnina kao javne ustanove u kulturi u Slavonskom Brodu s organizacijama civilnog društva, te kroz međusobni prijenos znanja i iskustava, ojačali su se kapaciteti koji su bili nedostatni za kontinuiranu provedbu edukativnih i umjetničkih programa za djecu.

Skulptura iz stalnog postava ovim projektom dobiva novu ulogu; skupini najmlađih posjetitelja bit će polazište za razvijanje pripovjedačkih i predčitačkih vještina, nadahnuće za kreativne i likovne radionice na kojima će oblikovati prijedloge za lutke i scenografiju budućeg igrokaza o postavu Galerije Ružić, a u konačnici bit će i »oživljena« u rukama glumaca u kazališnoj predstavi *Galerokaz*.

LITERATURA

Muzejsko- edukativna knjižica *(Bez) veze*. Slavonski Brod : Galerija umjetnina grada Slavonskog Broda, ožujak 2014.

Muzejsko- edukativna knjižica *Održivost*. Slavonski Brod : Galerija umjetnina grada Slavonskog Broda, travanj- svibanj 2015.

Muzejsko- edukativna knjižica *Tajne*. Slavonski Brod : Galerija umjetnina grada Slavonskog Broda, travanj- svibanj 2017.

IZVORI

Arhiva Galerije umjetnina grada Slavonskog Broda

IZVORI ILUSTRACIJA

Sl. 1. Preuzeto iz: Muzejsko-edukativna knjižica *Održivost*. Slavonski Brod : Galerija umjetnina grada Slavonskog Broda, travanj- svibanj, 2015.

Sl. 2. Preuzeto iz: Muzejsko-edukativna knjižica *Održivost*. Slavonski Brod : Galerija umjetnina grada Slavonskog Broda, travanj-svibanj, 2015.

Sl. 3. Preuzeto iz: Muzejsko- edukativna knjižica *(Bez) veze*. Slavonski Brod : Galerija umjetnina grada Slavonskog Broda, ožujak, 2014.

Sl. 4. Preuzeto iz: Muzejsko- edukativna knjižica *Tajne*. Slavonski Brod : Galerija umjetnina grada Slavonskog Broda, travanj- svibanj, 2017.

Sl. 5. (snimila: Romana Tekić, 2019.)

Sl. 6. (snimila: Romana Tekić, 2019.)

Sl. 7. (snimila: Romana Tekić, 2019.)

Sl. 8. (snimila: Romana Tekić, 2019.)

SAŽETAK

Jedan od aspekata korištenja skulpture iz stalnog postava Galerije Ružić je i njena upotreba u muzejskoj edukaciji različitih uzrasta posjetitelja. Uspostavom modela dobrih muzejsko pedagoških praksi, poimajući pri tome postav Galerije Ružić kao prostor interakcije i učenja, upotreba skulpture seže od teme enigmatskih radnih listića do motiva za razradu imaginarne muzejske priče koja u konačnici rezultira igrokazom. Vodeći se spoznajom da se danas od galerija i muzeja očekuje da su prostori interakcije i učenja, traži se posve novi odnos prema publici, koja nije tek pasivni promatrač, nego se kroz iskustvo učenja potiče njena znatiželja i interes za umjetnička djela, predmete i zbirke. Osmišljen je zato projekt *Implementacija pripovjedačkih i lutkarskih vještina u muzejsku edukaciju u Galeriji Ružić.*

Zajedničkim aktivnostima s najmlađim korisnicima, koje će kao konačan proizvod imati igrokaz koji će »oživjeti« odabrane umjetnine iz postava i na taj način upoznati djecu sa sadržajem Galerije Ružić,podići će se, među ostalim, i razina javne svijesti o sudioničkom upravljanju u kulturi.
Stoga će se ovim projektom pokušati uspostaviti model dobrih muzejsko pedagoških praksi koje će, nakon prethodne edukacije, na zajedničkim radionicama provoditi djelatnici Galerije i članovi udruga.
Ružićeva skulptura iz stalnog postava dobit će time sasvim novu ulogu; skupini najmlađih posjetitelja bit će polazište za razvijanje pripovjedačkih i predčitačkih vještina, nadahnuće za kreativne i likovne radionice na kojima će oblikovati prijedloge za lutke i scenografiju budućeg igrokaza. Završetkom projekta neposredno upoznavanje sa sadržajem (ili bar dijelom sadržaja) fundusa Galerije Ružić bit će moguće i izvan ustanove, a način njegove prezentacije privući će buduće korisnike u posjet Galeriji.

Summary

THE USE OF SCULPTURES FROM THE PERMANENT EXHIBIT OF GALLERY RUŽIĆ AND CONTEMPORARIES IN MUSEUM EDUCATION

Romana Tekić
Art Gallery of Slavonski Brod

One of the aspects of the use of sculpture from the permanent exhibit of Gallery Ružić and Contemporaries is museum education of visitors of various age groups. With the establishment of models of good museum education practices and Gallery Ružić and Contemporaries as a space of interaction and learning, the use of sculpture ranges from practice sheets to motives for elaboration of imaginary museum stories leading up to theatrical plays. Guided by the realization that the present-day galleries and museums are expected to be spaces of interaction and learning, a completely new approach to the public is sought, one in which the public is not a passive observer but in which their curiosity and interest in artworks, objects, and collections are encouraged through learning experience, a project has been developed under the title, Implementation of Narrative and Puppetry Skills in Museum Education at Gallery Ružić.
Joint activities with children, which will result in a theatrical play that will "bring to life" selected artworks, introducing the children, in the process, to the materials in Gallery Ružić, will also raise the public awareness of participative management in culture. This project will be an attempt to establish a model of good museum education practices, which, following adequate training, the employees of the Gallery and members of various associations will implement in joint workshops.
Ružić's sculptures from the permanent exhibit will acquire a completely new role. For groups of pre-school children they will be the starting point for the development of narrative and pre-reading skills and an inspiration for creative and art workshops at which they will shape their puppets and the scenography for the theatrical play. Once the project has ended, introduction to the Gallery Ružić holdings (or at least some of the items) will also be available outside the institution, and the mode of its presentation will attract future visitors.

Key words: sculpture, permanent exhibit in Ružić Gallery, museum education, interaction and learning space

UDK: 7.025.3/.4

Treba li restaurirati ili prepustiti propadanju djela u nepostojanim materijalima

JESU LI MUZEJI MJESTA USPOMENA I NOSTALGIJE, A NE ISTINSKOG SUSRETA SA ŽIVOM UMJETNOŠĆU!?

Vinko Srhoj
Sveučilište u Zadru, Odjel za povijest umjetnosti
Prethodno priopćenje

Rad razmatra prijepor novijeg datuma treba li sačuvati ili prepustiti propadanju djela u nepostojanim materijalima, povlačeći distinkciju između djela kojima je oslabljena materijalna struktura proizvod nebrige, neimaštine ili neznanja autora i onih koja su mišljena u terminima propadanja i nestajanja, čiji autori svjesno rade na dematerijalizaciji, odnosno materijalnoj privremenosti. Ujedno se raspravlja o sukobu između »žive umjetnosti« koja prebiva u sadašnjosti (kao u Arte poveri *gdje djela opstoje na predformnom i predikonografskom stanju, bez prošlosti i budućnosti) i principa muzealizacije koji sva djela tretira jednako i nastoji ih obnoviti i sačuvati, često »zaleđujući« njihovu životnost, pretvarajući muzej u mjesto uspomena i nostalgije a ne istinskog susreta s umjetnošću koja je izgubila auru i postala rekonstrukcija i dokumentacija o samoj sebi. Članak se poziva i na novija istraživanja koja donose podatke o gubitcima umjetničkog blaga kroz povijest. Izgubljena umjetnička memorija, zaključak je, tolika je u pojedinim razdobljima i umjetničkim vrstama, negdje i do 90 pa i 99 postotaka, da se može govoriti o povijesti umjetnosti kao struci koja je izgrađena na malom, nereprezentativnom broju sačuvanih djela. U pitanje se dovodi i uvriježeno mišljenje da su najvažnija djela ipak sačuvana, za što nema nikakvih egzaktnih pokazatelja.*

Ključne riječi: nepostojani materijali, restauracija, konceptualna umjetnost, *Arte povera*, A. B. Oliva, M. Calvesi

Pitanje, ujedno i dilema, treba li restaurirati ili prepustiti propadanju umjetnička djela u nepostojanim materijalima, često se postavlja kada je u pitanju moderna umjetnost. Temeljni prijepor jest: treba li dopustiti da ona djela koja su njihovi autori zamislili i realizirali u propadljivim materijalima, da bi trajala kratko ili se ugasila sa samom izvedbom u trenutku nastajanja, budu prepuštena sudbini nestanka? Možemo se složiti da, ako je neko djelo zamišljeno kao procesualno, performativno

i prolazno u vremenu, ono ima pravo na svoju prolaznost, jer je ona dio njegove konstitucije, procesa materijalnog osipanja i, u konačnici, nestajanja. Takvo bi djelo, prisilno restaurirano i zadržano u dvojbenom prekidu procesa trošenja i nestajanja, zapravo bilo iznevjereno, te bi mu se oduzelo pravo na dostojanstvenu eutanaziju, a održavalo bi se na aparatima privida života. Oni pak koji zastupaju ideju da i takva djela treba sačuvati, da na njima treba primijeniti sve postupke održavanja za vječnost (kao za djela koja su mišljena u terminima besmrtnosti), rukovođeni su razlozima muzeja i kolekcija koje u svom posjedu imaju i takva djela. Princip muzealizacije isti je za sva djela, i ona u trajnim i ona u propadljivim materijalima, i ona kojima je autor namijenio vječnost i ona koja je, bilo iz neznanja ili namjere, doveo na rub nestajanja. Sukobljavanje principa prolaznosti, u kojemu je i mišljeno i izvedeno neko djelo, i principa čuvanja, arhiviranja i održavanja na životu pod svaku cijenu – jer se po principima muzejske pohrane ne pravi razlika među djelima koja jednom uđu u muzej – nastavlja se s nerješivim rezultatom borbe za ono što se naziva duhom umjetnosti koji se čuva u posudi njezina tijela.

Polemika, koju su u talijanskom *L'Espressu* vodili Achille Bonito Oliva i Maurizio Calvesi[1] na temu treba li ili ne čuvati takva djela, polazi od toga da je umjetnost »prožimanje oblika i materije« i, kako kaže Oliva, »ne može se sačuvati duša odijeljena od tijela«.[2] Zato je grčevito i marno zauzimanje muzeja za restauraciju i čuvanje i najkrhkijih djela borba za očuvanje duha umjetnosti koji opstoji u materiji iako, često, još samo u tragovima. No to je zakon muzejske struke. A što je sa željom autora i imanentnom prirodom djela koje je mišljeno i konstruirano da bi propalo? Može se shvatiti da su neka djela moderne umjetnosti, iz različitih razloga, od neimaštine do nemara, dovedena u loše stanje i bez namjere autora. Takva djela opravdano treba restaurirati i čuvati ravnopravno s onima koja su u povijesti umjetnosti mišljena i izvedena da bi trajala u vječnosti. Ako je umjetnik namjerno odabrao jeftine materijale – pita se Oliva – »zašto onda intervenirati na radničkom kombinezonu pretvarajući se da je u pitanju večernje odijelo«?[3] Dobro, možemo reći da muzej u ču-

1 Polemika između Achillea Bonita Olive i Maurizija Calvesija u talijanskom *L'Esspressu*, koju je prenijela i *La Republica*, prenesena je i u domaćem tisku pod naslovom »Ima li smisla restaurirati likovna djela suvremene umjetnosti« // Kontura art magazin, 7(1992.) / Zagreb, 1992., str. 30-31.

2 Oliva, Achille Bonito. Ma l' artista di oggi non è eterno. // La Repubblica / Rim 1. 3.(2000.); Oliva, Achille Bonito. Sahranite ih s njihovim slikama. // Kontura art magazin (1992.) / Zagreb, 30.

3 Oliva, Achille Bonito. Isto, 30.

vanju i pohrani ne razlikuje kombinezon od odijela, ali svakako bi morao voditi računa da ne iznevjeri materijalnu prirodu djela i ne izjednačava kombinezon i odijelo, jer smisao tada nije očuvanje, nego izjednačavanje muzejskih predmeta kroz poboljšavanje na prokrustovoj postelji muzealizacije. Tako, kaže Oliva, restauracija podsjeća na kozmetički proces kojim se služi američka filmska industrija, pretvarajući klasične crno-bijele filmove u filmove u boji. Isto tako, neke oblike umjetnosti lišavamo prava da se istroše i postanu prah, ne poštujući, kaže Oliva, istinsku ljudsku tragediju vremena koje nekim oblicima moderne umjetnosti daje ono što najviše želi njihov autor – izjednačavanje sa životom i njegovim prirodnim tokovima nastajanja i nestajanja. Oliva tvrdi da je restauracija takve umjetnosti »infantilni pokušaj zaustavljanja izraza u trenutku njegove punoće i poželjnosti, ona je lapsus vječne mladosti«.[4] Takva djela, nazočeći na izložbama koje nakon dugo godina pokušavaju oživjeti stari duh njihove prve pojave, često ostaju bez aure ili im je ona sasvim izblijedjela. Stoga se možemo složiti s Olivom da treba poštivati različita trajanja djela kao i njihov zahtjev za eutanazijom. Olivin zaključni prijedlog jest: »sahraniti, nakon smrti, modernog umjetnika s njegovim djelima. Bila bi to kraljevska počast, kakvu su imali vladari staroga Istoka koji su sa sobom u smrt odnosili imutak i robove«.[5]

No, barem što se tiče trošnih materijala, oponent u toj polemici Maurizio Calvesi smatra da nikako ne bismo trebali materiju djela koja ne traje izjednačavati s djelima koja su mišljena da nestanu. Calvesi za primjer navodi tzv. »vreće« Alberta Burija, koji se iz petnih žila trudio sačuvati svoja djela, osnivajući čak i muzej za njihovu pohranu. Osvrćući se na Olivinu izjavu da Duchamp ni okom nije trepnuo nakon loma svoga djela *Veliko staklo*, Calvesi se s pravom poziva na samog Duchampa koji je, nakon loma stakla u transportu i stvaranja mrežastog naprsnuća, smatrao da je njegovo djelo tek tada bilo dovršeno, čak i ako je riječ o nekoj vrsti providnosti posredovane slučajem. Tu naprslo staklo, dakle, predstavlja dobitak, a ne eroziju djela. Calvesi smatra da takva djela ipak treba razlikovati od onih koja uopće nije moguće sačuvati ili su konstruirana da bi propala.

Posebno zanimljiv je primjer talijanskog pokreta *Arte povera,* iz 60-tih godina 20. stoljeća (inaugurirao ga je G. Celant 1967. u Genovi) koji trošnost i propadljivost umjetničkih djela naglašava zato da bi umjetnost suprotstavio tržištu, oslobodio ovisnosti o njemu. Calvesi kaže: »umjet-

4 Oliva, Achille Bonito. Isto, 30.

5 Oliva, Achille Bonito. Isto, 30.

nici proizvode predmete koji su netržišni, jer ih je nemoguće sačuvati«.[6] Naravno, pobjeda tržišta bila je konačna i u slučaju takvih djela, a muzeji su našli načina da i najfragilnija ostvarenja sačuvaju jer nisu ludi da ih prepuste propadanju nakon što su toliko novca izdvojili za njihovu kupnju. Očito su, po Calvesiju, Olivine ideje o pravičnom odnosu prema smrtnosti umjetničkih djela, odnosno njihovoj eutanaziji, samo utopija koja se urušava pred zidom tržišta, kolekcionara, muzeja i galerija. Te ustanove spremne su na sve da duh ne odvoje od njegova tijela, tj. od fizičke sudbine umjetnine koja tim institucijama daje smisao postojanja. Čini se da iz perspektive tržišta, koje prihvaća sve, pa i dematerijalizaciju djela pretvorenog u dokument o vlastitu postojanju, ne postoji šansa da umjetnost zaživi izvan tržišta i kulturnih institucija, tj. da ih trajno zaobiđe. Čak i kad se uništavaju umjetnička djela kao materijalne činjenice, kad kao u konceptualnoj umjetnosti nestaje *control object* kao putokaz po kojemu smo uvijek znali gdje tražiti umjetnost, ili u *Arte povera* u tzv. siromašnim akcijama (*azioni povere*), gdje imamo samo dokumente o odnosu prema materiji djela, i tada je odgovor muzeja sakupljaštvo, čuvanje i najmanjih, često i najskromnijih tragova materijalnog predživota umjetničkog djela. Imamo li pritom u muzeju samo rekonstrukciju i podsjetnik ili umjetničko djelo u njegovoj punini, važno je pitanje. S aspekta muzejske pohrane, odnosno arhiviranja praktički svega, jer nikad se ne zna kad će nešto što nam trenutno izgleda dvojbeno dobiti na značenju, svjedočimo o muzejskoj situaciji u kojoj, kako kaže Yves Michaud, sve vrijedi, zaključujući da »priroda arhiva pretvara ponovno vrednovanje ili ponovno tumačenje u čistu fikciju«.[7] Drugim riječima, ono što je ušlo u arhiv iz njega ne izlazi i teško da će predmet s muzejskim brojem ikada biti ekskludiran zbog nepovoljne reinterpretacije njegova značaja. »Nemoguće je ponovno vrednovati prošlost proizvodeći u njoj hijerarhije i nove perspektive. Najviše što se može, to je pružiti nova tumačenja koja ovise o indeksacijama i predrasudama sadašnjosti«,[8] zaključuje Michaud.

Umjetnik *Arte povere* Michelangelo Pistoletto izjavio je da se njegov rad zasniva na gestama koje potvrđuju da je, kao i u životu, i u umjetnosti svaki trenutak neponovljiv. Što onda učiniti s neponovljivim djelima koja žive samo u jednom trenutku na jednom mjestu? Obnavljajući ih i izlažući čuvamo li i prikazujemo samo njihove simulakrume, a ne i sama djela

6 Calvesi, Maurizio. Uobičajeni slučaj Ahilove pete. // Kontura art magazin (1992.) / Zagreb, 1992., 31.

7 Michaud, Yves. Umjetnost u plinovitom stanju. Zagreb: Naklada Ljevak, 2004., 140-41.

8 Michaud, Yves. Isto, 141.

koja su nepovratno nestala u svom jedinstvenom vremenu i prostoru? Ako Jannis Kounellis 1969. u galeriji L'attico izlaže žive konje, ima li ikakvog smisla i opravdanja djelo ponoviti na nekoj retrospektivi, kada više istih konja i iste situacije nema? Upravo Kounellisova zadnja retrospektiva priređena u Fondazione Prada u Veneciji 2019. godine govori da takva dilema, kada je u pitanju umjetnički koncept, može biti razriješena rekonstrukcijom koja dodavanjem novih materijalizacija ne oduzima ništa izvornoj ideji koja je u središtu umjetničkog. Uostalom, kako ispravno zaključuje Howard S. Becker: »konceptualna umjetnička djela nikada se ne mogu fizički uništiti, jer je dovoljno da preživi ideja«.[9] Primjerice, jedan od radova s Kounellisove izložbe realiziran je kao međukatna instalacija s posudama-vagama koje sadržavaju mljevenu kavu. Miris kave je ono što vas prati stubišnim dijelom pri penjanju na kat, kojega ne bi bilo da je izložena kava iz vremena Kounellisove prve instalacije. Upravo je svježe mljevena kava ispunila svrhu mirisnog dojma koji bi zbog dugotrajnog hlapljenja izostao. Svježa kava zato je bliža umjetnikovoj ideji da vas kroz izložbu prati olfaktorni kemijski signal, nego ona kava koja je ostala zarobljena u svom »mirisnom vremenu«, makar to bilo izvorno vrijeme instalacije. Ta instalacija govori da djela *Arte povere* i konceptualne umjetnosti moramo diferencirati, jer jedna su jedinstvena i egzistentna u svom vremenu i može ih se rekonstrukcijom oslabiti, dok navedeni Kounellisov primjer svjedoči da intervencija u sadašnjosti (slučaj mirisne instalacije) djeluje regenerativno po djelo. No, izuzmemo li taj slučaj koji je ipak u manjini, tj. izuzetak koji uglavnom ne potvrđuje pravilo, najčešće tvrdimo da je umjetnost *Arte povere* umjetnost bez povijesti (obično se kaže umjetnost u predformnom i predikonografskom stanju) i bez projekcije budućnosti, dakle moguća u jednom trenutku kojemu ništa ne prethodi niti se išta na njega nastavlja. Kako onda takvu umjetnost muzealizirati? Jesmo li osuđeni samo na vječnost muzejske dokumentacije koja svjedoči o tome gdje se jednom događala umjetnost koju ne možemo kontekstualizirati u povijesti umjetnosti? Ujedno ju ne možemo obnoviti a da ne iznevjerimo njezino izvorno vrijeme i prostor i stvorimo novo/drugačije djelo principom poboljšane rekonstrukcije, odnosno *face liftinga* na istrošenom tijelu.

Svojedobno sam posjetio obnovljenu izložbu Haralda Szeemanna *When Attitudes Become Form* iz 1969. (Bern), u prostoru venecijanske Fundacije Prada 2013. godine. Szeemann se upitao je li bolji lijepi ali prazni oblik, ili »slabi« oblik koji ima intenzivno duhovno zračenje.

9 S. Becker, Howard. Smrt i čuvanje. // Svjetovi umjetnosti / urednik Goran Batina. Zagreb : Naklada Jesenski i Turk, 2009., 421, 239.

Međutim, posustali oblici već slabih, čitaj materijalno nejakih djela iz 70-ih godina, nažalost, kao da su izgubili onaj intenzitet koji ih je nekada odlikovao. Čini se da je propadanje i blijeđenje tih djela u nepostojanim materijalima utjecalo baš na njihovu duhovnu auru, tj. na njezino gubljenje pod teretom materijalnog propadanja. Iako je bila riječ o istim djelima, izgledalo je da ona hodaju još samo na štakama materije i da slabljenjem tijela slabi i duh i njihova se aura povlači. Zaključak je da su i galerije i muzeji postali azili za umjetnost koja je živjela nekada na nekom drugom mjestu i u drugom vremenu, dakle da su postali mjesta uspomena i nostalgije, a ne istinskog susreta s umjetnošću. Tome su dakako pridonijela i sama djela koja nisu nastajala s projekcijama za vječnost, nego za intenzivnu neponovljivu sadašnjost ovdje i danas, odnosno tamo i nekada, pa njihov *face lifting*, poput neuspjele operacije na ljudskom tijelu, pokazuje samo kako izgleda popravljanje nepopravljivog, i više govori o našim današnjim ambicijama nego o onima u vremenu nastanka takvih djela. Referirajući se i na klasična djela umjetnosti, primjerice na Leonardovu *Posljednju večeru,* koja je u iskrenoj želji da joj se vrati stari sjaj loše obnavljana, jer se i radi o djelima kod kojih su oštećenja odavno preuzela vlast nad izvornikom, Gary Schwartz se s razlogom pita: »Moramo se upitati koliko je površinskog sloja Leonardova rada sačuvano i da li bi to umjetnik, u stanju u kojem je danas, htio potpisati«.[10]

No, je li problem propadljive umjetnosti uglavnom samo fenomen modernog vremena, njegove antimaterijske kampanje, a projekt za budućnost osobina negdašnje umjetnosti koja je svoju trajnost i ideologiju besmrtnosti projicirala u dugo trajanje izdržljivih materijala? Moguće je razlikovati umjetnika iz klasičnih vremena koji teži vječnosti i u nju projicira svoje ambicije i želje, i modernog umjetnika koji umjetnički fenomen otkriva i onkraj materije, pa mu je svejedno što će se dogoditi s njom jer ona za konstituciju djela ima drugorazredno, često i uniženo značenje (otuda uočljivo posezanje za propadljivim materijalima, ali i opsesija propadanjem kao estetskom senzacijom). No, osim te svjesne strategije koja dijeli klasičnu od moderne umjetnosti, sadržane u fizičkom aspektu umjetničkog, postoji i ono što je prepoznato kao kulturološki zakon opstanka. Rezultati koji govore o opstanku umjetničkih djela, do kojih su došli noviji istraživači, otvaraju zapanjujuću spoznaju da je povijest umjetnosti koju poznajemo iz muzeja i galerija zapravo samo jedan od tokova te umjetnosti, onaj koji je preživio, i to u manjem po-

10 Schwartz, Gary. Ars moriendi: the mortality of art. // Art in America, november (1996), 72-75; Schwartz, Gary. Ars moriendi: smrtnost umjetnosti. // Kontura art magazin 87(2005.) / Zagreb, 98-100., 99.

stotku. U tekstu *Smrtnost umjetnosti* Gary Schwartz polemizira s tezom da je vječnost prirodno stanje umjetnosti i zaključuje da vječnost nije prirodno stanje djela »nego propadanje, nestajanje – obično ubrzo nakon stvaranja, zasigurno kasnije (...) Svaka generacija je svjedok propadanja i uništenja daleko većeg broja radova, nego što ih je u stanju sačuvati«.[11] Schwartzov smjeli zaključak je da je uništavanje norma, a čuvanje nije, što potkrjepljuje novijim istraživanjima autora koji su se bavili tom problematikom. Istraživanje Edwarda G. Garissona[12] iz 1971. godine posljedovalo je spoznajom da 70 do 80 posto slika nastalih u 12. i 13. stoljeću u Italiji možemo smatrati izgubljenima. Desetljeće prije njega Gerhard Eis[13] je izračunao da je od ukupnog broja srednjovjekovnih rukopisa (masnuskripata) u Srednjoj Europi izgubljeno njih čak 99,4 posto, što je drugi istraživač, Uwe Neddermeyer,[14] tek neznatno korigirao, pa se taj broj kreće između 92.5 i 95 posto. Gert von der Osten[15] je na primjeru ukupnog broja oltarnih slika i panela u Njemačkoj ustvrdio da gubitak iznosi oko 98 posto. Nizozemac Ad van der Woude[16] tvrdi da je od 1700. do 1800. u Nizozemskoj nestalo više od 90 posto ukupnog broja umjetničkih djela. Ta su egzaktna istraživanja na kraju dovela do toga da, kako kaže Schwartz, »stavljaju u pitanje povijest umjetnosti kao disciplinu, jer ona se zasniva na tek sačuvanim radovima« pa je teško braniti utješnu hipotezu povjesničara umjetnosti da su do nas, neobjašnjivo, došla najbolja djela koja su ipak sačuvana.[17] Schwartz spominje bezbrojne primjere za svoju ideju, sve tamo od grčkog slikarstva koje je sačuvano uglavnom na posuđu i mozaicima, kojima ni stari grčki pisci ne pridaju neko značenje. Antički izvori kroz 700 godina poznate povijesti spominju tako nekoliko tisuća skulptura i nekoliko stotina umjetnika, od

11 Schwartz, Gary. Isto, 98.

12 Garisson, Edward G. Note on the survival of the thirtheent-century panel paintings in Italy. // Art Bulletin, 54(1972.), 140.

13 Eis, Gerhard. Vom Werden altdeutscher Dichtung : Literarhistorische Proportionen. Berlin : Erich Schmidt Verlag, 1962., 1-98.

14 Neddermeyer, Uwe. Möglichkeiten und Gränzen einer quantitativen Bestimmung der Buchproduktion im Spätmittelalter. // Gazzete du Livre Medieval 28 / Association des Amis de la Gazette du livre medieval, 1966., 23-32.

15 Osten, Gert von der. Museum für eine Gesellschaft von Morgen. Cologne: Wienard Verlag, 1971., 29-30.

16 Woude, Ad van der. The Volum and Value of Paintings in Holland at the time of the Dutch Republik. //Art in History : Getty Center for the History of Art and the Humanities / Chicago : University Press, 1991, 265-329.

17 Marcel Duchamp, primjerice, smatra »da radovi izloženi u muzejima, posebice oni koje smatramo posebno izuzetnima, zapravo i nisu najbolja dostignuća... u biti samo osrednja djela nastala u prošlosti su sačuvana« – Jean Antoine u razgovoru s M. Duchampom.// The Art Newspaper / London, april 1993., 16-17

čega su do nas došla svega dvadeset i četiri djela. Uništenje prvih šesto godina perzijskog slikarstva u vrijeme invazije Mongola u 13. stoljeću također je jedan od brojnih primjera masivnog nestajanja umjetničke memorije čovječanstva. Pozivajući se na Pietra C. Maranija,[18] Schwartz spominje da je netragom nestalo dvanaest dokumentiranih slika Leonarda da Vincija, kao što je zagubljen ključni Velazquezov *Portret Filipa IV.,* vladara koji ga je bio preporučio za dvorskog slikara. I u novije vrijeme se događa da neke slikarske ličnosti netragom nestanu jer su se zagubila njihova djela. Slučaj slikarice Victorine Meurant primjer je jedne takve okljaštrene biografije. Meurant je tako do nas došla samo preko portreta koje je naslikao netko drugi, pozirajući i za glasovitu *Olimpiju* Edouarda Maneta, dok su sva njezina djela, čak i ona izlagana na Pariškom salonu, nestala, kako nas, nakon uzaludne potrage, obavještava Eunice Lipton.[19] Da nestajanje umjetničkih djela nije uglavnom fenomen pogubljenosti u prošlosti, Schwartz izvodi i iz prakse muzeja suvremene umjetnosti koji od svega onoga što im se nudi iz suvremene umjetničke produkcije otkupljuju manje od jedan posto radova. Zaključuje da je tako bilo i nekad i danas, jer je »jedna od funkcija umjetničkih galerija i muzeja diskvalifikacija velikog broja radova što ih suvremeni autori proizvedu«. Oni koji sebe smatraju čuvarima kulture zapravo svojim diskrecijskim pravom iz te kulture isključuju mnoga djela koja nisu izdržala, ponekad i sasvim dvojbene, kriterije odabira vrijednosti. *Ono što ulazi u muzej postaje umjetnost*, jednostavna je uzrečica koja u sebi sadrži premisu muzealizacije kao davanja značenja predmetima koji kroz vrata institucije ulaze u posvećeni prostor umjetničkog, onoga što bismo mogli nazvati muzejskom auratizacijom. Tek kada, primjerice, djelo liturgijske uporabe unutar izvornog prostora crkve počinjemo tretirati kao djelo podvrgnuto estetskim mjerenjima, ili kada ga izmjestimo iz crkve u muzej, dolazi do onoga što Walter Benjamin označava kao promjenu aure iz sakralnog u estetsko. Ili, riječima Dejana Sretenovića, kada muzealiziramo svetu sliku dolazi do »aproprijacije i rekalibracije ritualno-religijskog modela za potrebe građanstva«.[20] Sveta slika tako postaje estetski fetiš, što govori da umjetnička djela nisu izolirani primjerci s uvijek istim značenjem, nego su zavisna i od konteksta crkve ili muzeja. Isto tako, muzealci, galeristi, estetičari i trgovci postavljaju mjerila što umjetnost

18 Marani, C. Pietro. Leonardo: catalogo completo dei dipinti. Firenze: Cantini Editore, 1989., 1-159.

19 Lipton, Eunice. Alias Olympia: A Woman's Search for Manet's Notorious Model and Her Own Desire. New York **:** Scribner Book Company, 1992, 1-181.

20 Sretenović, Dejan . Umetnost prisvajanja. Beograd : Ortion art, 2013., 125-126.

jest time što ju kupuju, postavljaju u muzej ili galeriju, standardiziraju i kategoriziraju uspoređivanjem s drugim djelima. Djela koja nisu tako aproprirana mogu se komotno izgubiti u povijesti i propasti, jer im nije uspjelo ući u strogo čuvani zabran muzeja, gdje osim estetskih kriterija vrijede i drugi, ponekad prozaičniji, kao što je novac koji je nekada netko odlučio dati za djelo dok je još opstojalo u limbu, odnosno umjetničkom predživotu. Naravno, nije dovoljan novac, on je samo neka vrsta kupljene ulaznice za posao koji tek slijedi, a to je određivanje skale vrijednosti u povijesnom kontekstu koje se poduzimaju estetičari. »Što god estetika tog svijeta ratificira kao dostatno umjetnički ili povijesno važno, bit će smješteno u primjerena skloništa i održavano na životu. Estetičke odluke odlučuju o životu ili smrti djela«,[21] konstatira Howard S. Becker, zaključujući da na kraju »nitko ne zna koliki dio umjetničkih djela stvorenih u bilo koje određeno vrijeme preživi više od vrlo kratka vremena, u bilo kojem smislu opstanka... a pogotovo koje vrste djela prežive djelovanje postojećih sistema sakupljanja i pohranjivanja«.[22]

Becker zaključuje da »neke od najvažnijih odluka koje utječu na umjetničko djelo jesu dakle one koje ga uništavaju ili čuvaju. Ljudi koji te odluke donose sežu od bibliotekara i muzejskih kustosa do vandala iz susjedstva i političkih cenzora«.[23]

Tako su, tvrdi Schwartz, ti cenzori kulture »u ulozi čuvara za buduća pokoljenja uspjeli uspješno isključiti iz standardnih priručnika povijesti umjetnosti i enciklopedija više od polovice umjetnika koji su živjeli nakon Srednjeg vijeka«.[24]

LITERATURA

Oraić Tolić, Dubravka. Teorija citatnosti. Zagreb : Grafički zavod Hrvatske, 1990.

Sretenović, Dejan. Umetnost prisvajanja. Beograd : Orion art, 2013.

Šuvaković, Miško. Pojmovnik suvremene umjetnosti. Zagreb : Horetzky, 2005.

Arnason, H.H. Povijest moderne umjetnosti. Varaždin : Stanek, 2009.

Art Since 1900 : Modernism, Antimodernism, Postmodernism / urednik Hal Foster. London : Thames & Hudson, 2011

Albu,Christine. Mirror Affect, Seeing Self, Observing Others in Contemporary Art. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2016

21 Howard, S. Becker. Nav. dj., 241-242.

22 Howard, S. Becker. Nav. dj., 242.

23 Howard, S. Becker. Nav. dj., 244.

24 Schwartz, Gary. Nav. dj., 99.

Oliva, Achille Bonito; Maurizio Calvesi. Ima li smisla restaurirati likovna djela suvremene umjetnosti. // Kontura art magazin, 7 / Zagreb, 1992.

Oliva, Achille Bonito. Ma l' artista di oggi non è eterno. // La Repubblica / Rim, 1. 3. 2000.

Michaud, Yves. Umjetnost u plinovitom stanju. Zagreb : Naklada Ljevak, 2004.

Becker, Howard S. Smrt i čuvanje. //Svjetovi umjetnosti / Zagreb : Naklada Jesenski i Turk, 2009.

Schwartz, Gary. Ars moriendi : the mortality of art. // Art in America / New York, novembar, 1996

Garisson, Edward G. Note on the survival of the thirtheent-century panel paintings in Italy. // Art Bulletin, 54 / New York, 1972

Eis, Gerhard. Vom Werden altdeutscher Dichtung : Literarhistorische Proportionen. Berlin : Erich Schmidt Verlag, 1962.

Neddermeyer, Uwe. Möglichkeiten und Gränzen einer quantitativen Bestimmung der Buch-produktion im Spätmittelalter. // Gazzete du Livre Medieval, 28 / Association des Amis de la Gazette du livre medieval, 1966.

Osten, Gert von der. Museum für eine Gesellschaft von Morgen. Amsterdam : Wienard Verlag, 1971.

Woude, Ad van der. The Volum and Value of Paintings in Holland at the time of the Dutch Republik. // Art in History : Getty Center for the History of Art and the Humanities / Chicago : Chicago University Press, 1991

Marani, Pietro C. Leonardo: catalogo completo dei dipinti. Firenze : Cantini Editore, 1989.

Lipton, Eunice. Alias Olympia : A Woman's Search for Manet's Notorious Model and Her Own Desire. New York : Scribner Book Company, 1992

SAŽETAK

Dilema restaurirati ili ne umjetnička djela u najvećoj se mjeri odnosi na djela suvremene umjetnosti mišljena i realizirana u materijalima koji nemaju trajnosti, odnosno u ideji koja je za svoje postvarenje uzimala osipajući materijal »bez budućnosti«. Polemika svojedobno vođena između Achillea Bonita Olive i Maurizia Calvesija u *L'Espressu* nije razriješila dilemu i dala za pravo jednom od sukobljenih mišljenja. Naime, i oni koji se zalažu za prepuštanje sudbini »zuba vremena« onih djela koja i nisu mišljena kao trajne strukture, i oni koji smatraju da bez obzira na propadljivost materijala ipak treba očuvati i takva djela, jednako i jesu i nisu u pravu. Ako je neko djelo zamišljeno kao procesualno, performativno i prolazno u vremenu za koje je stvoreno, takvo djelo ima pravo na svoju prolaznost jer je ona dio njegove konstitucije, dio procesa osipanja i nestajanja. Takvo bi djelo, prisilno restaurirano i zadržano u dvojbenoj besmrtnosti prekidanja procesa njegova trošenja i nestajanja, zapravo bilo iznevjereno, oduzeto bi mu bilo pravo na dostojanstvenu eutanaziju, tj. održavalo bi se na aparatima privida života. Oni koji pak zastupaju ideju da i takva djela treba sačuvati, da na njima treba primijeniti sve postupke održavanja za vječnost kao i za djela koja su mišljena u terminima besmrtnosti, rukovođeni su razlozima muzeja i kolekcija koje u svom posjedu imaju i takva djela. Princip muzealizacije isti je za sva djela, i ona u trajnim i ona u propadljivim materijalima, i ona kojima je autor namijenio vječnost, i ona koja je, bilo iz neznanja ili namjere, doveo na rub nestajanja. Sukobljavanje principa prolaznosti, u kojemu je i mišljeno i izvedeno neko djelo, i principa čuvanja, arhiviranja i održavanja na životu pod svaku cijenu, jer se po principima muzejske pohrane ne pravi razlika između djela koja jednom uđu u muzej, nastavlja se s nerješivim rezultatom borbe za ono što se naziva duhom umjetnosti, a ne toliko njezinim tijelom. Članak se nadovezuje i na one autore koji na osnovi novijih istraživanja donose podatke o gubitcima umjetničkog blaga kroz povijest. Izgubljena umjetnička memorija, zaključak je, tolika je u pojedinim razdobljima i umjetničkim vrstama, negdje i do 90 pa i 99 postotaka, da se može govoriti o povijesti umjetnosti kao struci koja je izgrađena na malom, nereprezentativnom broju sačuvanih djela. U pitanje se dovodi i uvriježeno mišljenje da su najvažnija djela ipak sačuvana, za što nema nikakvih egzaktnih pokazatelja.

Summary

SHOULD ARTWORKS MADE OF IMPERMANENT MATERIALS BE RESTORED OR LEFT TO DECAY?

VINKO SRHOJ
University of Zadar, Department of History of Art

The dilemma concerning restoration of artworks largely relates to contemporary artworks, which were conceived and executed in impermanent materials, that is, to the idea involving unsteady material "without a future". The polemics between Achille Bonito Oliva and Maurizio Calvesi in L'Espresso did not resolve the dilemma in favour of either of the conflicting opinions. Both those who advocate leaving to ravages of time the works that were not intended as permanent structures and those who believe that such works should be preserved regardless of the impermanence of the materials are just as right as they are wrong. If a piece was intended as processual, performative, and transient in the time for which it was created, such a piece is entitled to its transience because it is part of its constitution, part of the process of dissipation and disappearance. Forcibly restored and kept in dubious immortality in which the process of its wearing away and disappearing would in fact be betrayed, deprived of its right to a dignified euthanasia, that is, it would be kept seemingly alive. On the other hand, those who advocate the idea that this type of artworks should be preserved too and that all the procedures of maintenance for eternity should be applied on them the same way as on the artworks intended for immortality, are guided by the reasons of the museums and collections that include such works. The musealisation principle is the same for all works, both those in permanent and impermanent materials, both those to which their authors intended eternal existences and those which their authors put on the brink of disappearance, whether out of ignorance or intentionally. The confrontation of the principle of transience on the one hand and the principle of conservation, archiving, and keeping artwork alive at all costs – since the principles of museum storage do not discriminate once an artwork enters a museum – on the other continues, with the result of the fight for what is called the spirit of art, and not so much its body, being a draw. The article also refers to the authors who, based on more recent research, present data on loss of artistic treasure through history. The conclusion is that the lost artistic memory is such, in certain periods and art forms – at times up to 90 percent, and even 99 percent – that it is possible to discuss art history as a profession built on a small, unrepresentative number of preserved works. The common opinion saying that the most important works have been preserved after all is questioned, as there is no exact indication that this is indeed the case.

KEY WORDS: impermanent materials, restoration, conceptual art, Arte povera, A. B. Oliva, M. Calvesi

UDK: 73.025.3(497.5)

Prvenstvo vizualnog nad dokumentarnim

O VREDNOVANJU I RESTAURIRANJU GIPSANIH KIPOVA ZA IZLAGANJE

Maro Grbić
Zagreb

Prethodno priopćenje

U članku se razmatraju postupci s gipsanim kipovima za potrebe izlaganja sukladno procjeni likovne, povijesne i dokumentarne vrijednosti. Predlaže se očuvanje izvornih slojeva koji dokumentiraju povijest i unapređuju izgled kipa i oprezno uklanjanje nemarom, slučajem i neznanjem nastalih nanosa i promjena koje ometaju sagledavanje. Vidljivost plastičnosti kipova je ključna u restauratorskim postupcima, pa se u muzejskom radu i izlaganju zagovara primat vizualnog nad dokumentarnim.

Ključne riječi: gipsani kipovi, restauracija, konzervacija gipsa, vizualna atraktivnost, sagledljivost, dokumentarna vrijednost patina

UVOD

Gipsani kipovi čine malobrojniji dio fundusa muzeja umjetnina, u RH samo nekoliko ustanova ima većinom gipseve: zagrebačka Gipsoteka (od 1952. Gliptoteka JAZU), Muzeji Ivana Meštrovića i Galerija Antuna Augustinčića. Veći broj gipsanih kipova ima Moderna galerija u Zagrebu (oko 270), Povijesni muzej (160) i po nekoliko stotina cjeline kiparskih ostavština u muzejima. Glavnina gipsanih kipova je plastika XX. stoljeća, a manji dio su odljevi antičkih kipova iz XIX. stoljeća i odljevi arhitektonske plastike srednjovjekovlja i renesanse.

Gips je najprisutniji radni materijal u kiparstvu, te najčešći prijenosnik oblika modeliranih u glini u metalne odljeve i isklesane i istesane reprodukcije. Pečena i sušena glina i drugi materijali (kamen, drvo, metali, polimeri) u kojima je kipar direktno radio imaju prvenstvo izvornosti kao unikati. Odliveni gips je nakon gline materijal najveće izvornosti, pa je na njemu trag kiparove ruke najbolje vidljiv: karakter modeliranja, alati, slojevi, kasnije prepravke, dorade i preslagivanja. Većina gipsanih kipova nakon desetljeća stajanja, dorada i muzejskog baratanja ima tragove koji

dokumentiraju autorove postupke, slučajna oštećenja i popravke, ali i namjerne promjene izgleda.

Nestalnost izgleda gipsanih kipova uvijek otvara temeljna pitanja muzejske i konzervatorske djelatnosti: što se smije raditi, koliko treba poštivati cjelinu muzejskog predmeta. Pokazujemo li predmetom samo ono umjetničko ili i njegovu povijest? Kada je muzejsko postupanje s gipsanim kipovima usmjereno na dokumentiranje povijesti predmeta, a kada na vizualnu atraktivnost i likovne vrijednosti? Želi li se gipsom pokazati i povijest predmeta ili se povijesni podatci čuvaju u dokumentaciji, a prezentacija ide za najboljim izgledom i najjačim dojmom?[1]

STANJA GIPSANIH KIPOVA

Kako bi se našli odgovori na temeljna pitanja i odredila mjera postupanja nužno je razlučiti što sve čini gipsani kip, materijalno, likovno i značenjski. Gipsani kipovi nisu jednoliki, sastoje se od nekoliko mogućih (ne uvijek prisutnih) slojeva gledano izvana prema unutra: 1. prašina, smeće; 2. mast, želatina, masna glina, boje (ostatci lijevanja); 3. boje, patine, masti, glina (zbog poboljšanja izgleda); 4. šelak ili impregnacija lakovima; 5. gips (zakrpe, plastelin kao dopuna forme); 6. impregnacije pri površini (silani, siloksani, akrili); 7. konsolidacije u dubinu (etilsilikat, akrili); 8. armature (žice, mreže, kudjelja); 9. ojačanja (letve, grede). Heterogenost i prožetost različitih materijala čini gipsane kipove osobitima u kiparstvu. Oni su i radni materijal, donekle potrošan, ali i trajan ako ga se muzealizira.

Likovno gledano svježi gipsani kipovi nisu povoljni za promatranje i zapažanje jer su sjene umanjene odbijanjem svjetla od susjednih ploha. Kip od bijelog gipsa može dobro pokazati svoju plastičnost u oštroj rasvjeti, ali u difuznom svjetlu bjelina gipsa zatomljuje detalje svodeći oblik na obris. Zato su kipari nove odljeve često bojali i patinirali. Bojali su ih u toplije boje da se bjelina ne bi nametnula, ili u boje koje oponašaju druge materijale, ponekad uz višebojnu zasjajenu površinu kao imitaciju bronce. Zbog mogućnosti lake dorade površine dobro obrađeni gipsani kipovi mogu ponajbolje pokazati kiparsku kvalitetu. Sličan problem je i s pečenom svijetlom zemljom, kojoj mat površina ne daje dovoljno

1 Julien Chapuis u članku *Trodimenzionalno sjećanje* iz Zbornika skupa u Berlinu 2015. raspravlja o restauracijama originala pomoću gipsanih odljeva. Tu postavlja temeljno pitanje: ›Što je važnije, što ima veću vrijednost: umjetničko djelo ili njegova povijest? Osim tehničkih mogućnosti i ograničenja u pitanjima restauracije i konzervacije, radi se o čuvanju umjetničkog djela kao zamišljene estetske cjeline i poštivanju povijesti koja je djelo promijenila.‹

1. Meštrovićeva *Pietà* u Spomen galeriji u Vrpolju, šelakirana, zaprljana u lijevanjima

Meštrović's Pietà *at the Memorial Gallery in Vrpolje, shellacked, made dirty during casting processes*

2. Meštrovićeva *Pietà* u Spomen galeriji u Vrpolju, očišćena s EDTA i tanko obojana prahom

Meštrović's Pietà *at the Memorial Gallery in Vrpolje, cleaned with EDTA and thinly coated with powder*

kontrasta, pa su se i *terracotte* bojale. Čak ni novoisklesani kipovi u kamenu nemaju onu izražajnost kao blago zaprašeni i starenjem tonirani.

Gips se može gledati kao prijenosnik oblika od gline do materijala koji kipar u konačnici želi: metalni odljev radi trajnosti i distribucije ili isklesani kamen radi finoće izraza. Tako shvaćen gips je manje vrijedan od konačnog kipa, ali je gledano sa strane autorove ruke vredniji od zanatskog odljevka jer je autentičniji. Iz različitog razumijevanja vrijednosti gipsanih kipova proizlaze vrlo različite autorske i muzejske brige o njima. Nakon lijevanja gipsani modeli manjih kipova čuvali su se za buduću upotrebu ili prerade, a veći kipovi, najčešće spomeničkog sadržaja, smatrani su iskorištenim materijalom, pa ih se rijetko čuvalo.[2]

2 Glomazna zbirka velikih spomeničkih gipsanih kipova postojala je u posebnoj drvenoj zgradi u dvorištu Gliptoteke JAZU do 1986., kada je zbog djelomične propalosti uglavnom uništena. Neki sačuvani komadi preseljeni su u druga spremišta (Meštrovićevi *Indijanci*), odvezeni

U hrvatskim muzejima gipsane kipove se desetljećima nazivalo netrajnim materijalom, pa ih se odlijevalo u bronci, a nakon toga su kipovi uprljani i oštećeni od lijevanja, postali gori izlošci nego što su bili prije.[3] Kako su u muzejskim postavima gipsani kipovi zamjenjivani broncama, izložbeni prostori postajali su jednoličniji, jer tamna patina bronce u manjoj rasvjeti zatomljuje oblike i detalje.[4]

Pri izlaganju gipsanih kipova najveći problem je zaprljanje gipsa i neujednačenost boje koja smeta gledanju i odaje dojam nemara. U nastojanju da stalni postavi muzeja i izložbe izgledaju reprezentativno, gipsane kipove se nastoji približiti čistoći kamena i bronce, pa ih se za izlaganje preparira češće nego druge materijale. Poroznost i upojnost gipsa otežava postupke i odluke, pa se najčešće pristupa jednostavnom čišćenju ili bojanju.

Čišćenje gipsanih unikatnih autorskih izvornika – originala ili odljeva iz blindforme (gipsanog negativa po glini) – mora biti oprezno jer je moguće da je bojanja, prepravke i zakrpe radio sam autor. Odljeve bi uglavnom radili ljevači u gipsu, a kipari bi samo popravljali detalje (fine spojeve, puknute dijelove) i izvodili obojenja (patine) iskušavajući ih do zadovoljavajućeg izgleda. Bojanje gipsanih kipova lako ode prema kvarenju izgleda pretamnim bojama, a ako se nanošenjem pigmentiranih masti imitira bronca, to se tokom desetljeća ukiseli i nagrize gips, pa površina ohrapavi raspadajući se u ljuskicama.

Kipari se razlikuju po načinu rada, pa neki nikada ne mijenjaju gipsane kipove odlivene iz blindforme, a drugi se vraćaju i prepravljaju stare kipove, te ih ponovno odlijevaju. Poznavanje kiparova rada je ključno u odlučivanju je li neki sloj na gipsu autorsko djelo, rad muzejskog tehničara ili ostatak tehnološkog procesa lijevanja. Ako se bijeli gips boji vodotopivim pigmentima (bajcevima za drvo, vodenim bojama), boje dublje ulaze u gips, pa ih je teško ili nemoguće ukloniti. Vodotopive boje polako migriraju zbog vlaženja i sušenja gipsa, pa nastaju mrlje neujednačene obojenosti. Boje otopljene u etanolu su malo podložne

u Klanjec (Augustinčićev *Niški spomenik*, ostatci *Šleske majke*) ili bačeni (Augustinčićevi *Borci s Batine Skele*, Kršinićev *Ustanak*, Frangešov Spomenik Mallinu).

3 Najtužnija je sudbina Meštrovićeva kipa *Timor Dei,* koji je za potrebe putujućih izložbi odliven u bronci, pa je izvorni gips (Meštrovićev poklon Društvu umjetnosti kao prilog osnivanju Galerije) pri prijenosu u spremište kroz premala vrata razbijen u podnožju, a u stalnom postavu je ostala mračna bronca.

4 Da bi patina bronce pojačala izražajnost kipa, legura mora biti podobna za višebojna i višestruka patiniranja koja ističu voluminoznost. Ovisno o obliku treba iskušavati razne boje, pa je postupak optimiranja ovisan o likovnoj senzibilnosti patinera i suradnji kipara. Restauracijsko patiniranje javnih spomenika u RH je podvojeno između zanatskog ljevačkog pristupa i skupog kvazislikarskog premazivanja.

mijenjanju tona i djeluju više pokrivno. U preparatorskoj praksi je normalno da se stari gipsani kipovi (radi ujednačavanja površine) boje više puta, postajući s vremenom sve tamniji.

Poseban problem su gipsani kipovi obojani šarenim vodotopivim bojama (česti 20-tih godina) koje tokom desetljeća ulaze u dubinu gipsa postajući sve bljeđe. Obnova boja bila bi vrlo slobodna rekonstrukcija tona, jer ne postoje pouzdani kolorimetrijski podatci o izvornoj boji, pa je najbolje obojane gipsane kipove ostaviti da stare gubeći izvorna svojstva koloristička ekspresije. Najbolji primjer za to su Radauševi kipovi skupine *Panopticum Croaticum*.

Zbog poroznosti gips se brže i jače prlja nego drugi materijali, pa je neurednost kipova čest dojam pri njihovu izlaganju. Čišćenje nije jednostavno brisanje ili pranje kao kod bronci ili kamena, nego puno dulji i neizvjesniji postupak.

Najjednostavniji postupak „oživljavanja" je premazivanje bijelom bojom da bi se ujednačila površina, ali se time umrtvljuje oblik pa kip postaje ravan i neizražajan, a fini detalji koji oblicima daju oštrinu i kontrast zapunjeni i pokriveni. Takav postupak u muzejima se ne bi smio provoditi, no ima dosta kipova koji su za potrebe izlaganja obojani.[5]

Višestruke prerade, promjene i starenja mogu kipu dati lijepe nijanse primjerene izražajnosti, pa zato prije svakog čišćenja treba promisliti i iskušati učinak na manje vrijednim kipovima ili sporednim mjestima kipa. Bolje je napraviti mali zahvat ostavljajući neke probleme neriješenima (mrlje, neujednačenu boju) nego provesti cjeloviti zahvat koji temeljito mijenja izgled, u konačnici s lošijim dojmom od početnog.

POSTUPCI S GIPSANIM KIPOVIMA

U RH nedostaje iskustava u restauraciji gipsanih kipova, nema specijaliziranih restauratora gipsa, a većina radova u muzejima je preparatorske naravi. Nedostaju i javno dostupni izvještaji o restauracijama kako bi se mogli uspoređivati postupci i izbjegavati greške. Potrebno bi bilo razraditi postupke čišćenja, krpanja, rekonstruiranja i impregniranja gipsa, što bi omogućilo pomak od kiparskog zanatskog restauriranja prema razrađenim restauratorskim tehnikama i procedurama. Olakšavajuće je što se

5 Sredinom 2019. godine je u Modernoj galeriji u Ljubljani na izložbi *Umjetnosti u Jugoslaviji* izloženo nekoliko bijelo obojanih gipseva: glava Petera Lobode *Slepec* i *Bolečine* te portret Karle Bulovec Mrak. Izražajnost bijelih kipova na bijelim postamentima ispred bijelih zidova je očigledno upitna.

kod gipsanih kipova mogu primijeniti znanja i tehnologije iskušane pri restauracijama kamena i žbuke, pa pažnju treba usmjeriti na postizanje izražajnosti kiparskih oblika. Kako gipsani kipovi nisu izloženi atmosferilijama, manje su zahtjevni u konzervaciji, pa naglasak treba biti na dobrom izgledu, a ne otpornosti na vanjske utjecaje.

U postupku restauracije gipsanih kipova treba ići redovnim tijekom (dokumentiranje, analiza, iskušavanje, postupnost, itd.), a kako je taj rad jednostavniji nego na polikromijama ili slikama, mogu se obraditi znatno veće površine bez mijenjanja postupka.

Pri restauracijama manje uprljanih gipsanih kipova moguće je koristiti jednostavne postupke čišćenja koji daju dobre učinke: tlačno zračno otprašivanje, pranje vodom, namakanje, istovremeno pranje i usisavanje. Bez složene tehnike, sporih zahvata i kemikalija gipsani kipovi se mogu dovesti u dobro stanje, ali uvijek uz veliki oprez jer se tanki površinski sloj koji daje puni izgled kipa lako otapa u vodi. Cjelovito pranje ima smisla i ako su gipsani kipovi dublje uprljani topivim tvarima, pa je potrebno više ciklusa močenja, sušenja i upijanja da bi se dobila ujednačena površina bez mrlja. Mekan i porozan gips lako upija sve otopine, pa je čišćenjem teško dobiti čisti bijeli gips. Razne soli, boje i vodotopive tvari pri močenju i sušenju tokom restauracije lako migriraju po gipsu, mijenjajući boju gipsa. Velika poroznost gipsa je prednost pri višestrukom otapanju, jer se unutarnjim sušenjem vodotopive tvari talože na unutarnje nevidljive plohe, a vanjska površina ostaje čista.

Gips ima veliku prednost pred drugim materijalima. To je lakoća obrade i stalna mogućnost naknadnih zahvata. Ako se pri baratanju ili izlaganju kipovi oštete, lako ih je popraviti i tako sačuvati vanjski izgled i izvornost oblika. Ipak, svako naknadno gipsanje nije jednako izvornom, pa se novi materijal na spojevima ponekad razlikuje bojom i čvrstoćom, iako je donekle zadržan izvorni oblik kipa. Nakon čišćenja gips često izgleda zamrljano, neujednačene boje, pa ga je potrebno premazati kako tonska i koloristička razlika ne bi smetala plastičnosti kipa. Radi mogućih popravaka poželjno je gips ostaviti neimpregniranim, a tanke praškaste površinske slojeve održavati kao zaštitu i poboljšanje izgleda.

Ako čisti gips desetljećima stoji u radionicama i spremištima, gdje stalno lagano pada sitna prašina, može poprimiti vrlo dobre nanose koji pojačavaju plastičku izražajnost. Iako je sloj prašine uvijek s gornje strane oblika, pa donekle izobličuje cjelinu, sitna prašina (mikronska, smog) ulazi u pore te polako zasivljuje gips. Takvi kipovi su ponekad tako izražajni da čišćenje može bitno umanjiti doživljaj. Da bi se ipak dobila ujednačena percepcija svih dijelova kipa, potrebno je puhanjem odstraniti deblje i gušće taloge prašine, a ostaviti opću zaprljanost. Ka-

ko je takva zaprljanost često nehomogena, jer gips nije svuda jednako porozan (ovisno o mjehurićima i količini vode), izgled kipa je znatno narušen, pa je nužna cjelovita restauracija. Mrlje zaprljanja koje ne prate formu mogu toliko smetati pri gledanju da kip postaje odbojan, a dojam negativan. Zato je prljavost gipsanih kipova često razlog njihova neizlaganja ili prebojavanja debljim pokrivnim bojama koje zatomljuju izraz.

Da bi se umanjila buduća zaprljanja i smanjila oštećenja, gips se može impregnirati ili konsolidirati (ojačati). Najveći problem u tim postupcima je ireverzibilnost: dodane tvari se iz gipsa ne mogu izlučiti, nema povrata na staro. Pri konsolidaciji i impregnaciji treba biti siguran u početno stanje gipsa, kip mora biti očišćen, retuširan, zakrpan, dopunjen i konstruktivno ojačan. Ključno je da se restauracija izvornog izgleda izvodi približno istim materijalom od kojega je kip napravljen, bez unošenja novih tvari (specijalni gips, druga veziva i ljepila). Impregnacija otežava buduća čišćenja i moguće popravne restauracije jer fiksira prljavštinu koja otežava krpanja, dopunjavanja i spajanja, što je moguće kod čistog gipsa. Zato cjelovite postupke impregniranja treba raditi samo na cjelovitim, čistim ili definitivno restauriranim gipsanim kipovima. Zbog upojnosti gipsa treba dobro odmjeriti postupke konsolidacije i impregnacije, kako bi se najprije postigla dovoljna čvrstoća, a tek onda smanjila upojnost i otvorenost materijala zaprljanjima.

Poroznost gipsa je uzrok sporog i dugogodišnjeg mijenjanja boje. Promjene vlage u zraku te močenje i sušenje gipsa dovodi do vrlo sporog kretanja topivih tvari (boja, ljepila, željeznih oksida), pa su kipovi nakon nekoliko desetljeća drugačiji. Dugoročni problemi su promjene zbog korozije armature i kemijskih reakcija gips-armatura-plastelin. Većina armatura je od željeza (manje od bakra ili bakrenih slitina) koje u higroskopnom gipsu korodira i bubri sve do pucanja gipsa, a obojenja željeznih oksida pojavljuju se na površini.[6] Kudjelja i juta kao armatura, tutkalo kao učvršćivač i metalne mreže također prenose obojenja na površinu.

Iako rijetki, gipsani kipovi koji su prerađivani i dopunjavani imaju neuklonjivu raznolikost boja: dodani plastelin, šelak, oguljene plohe, novi gips drugačije boje, oznake olovkom i zaprljanja od masti i želatine zbog višestrukih lijevanja. Iako raznobojnost smeta u percepciji oblika, raznolikosti ukazuju na kiparske postupke, pa ih treba čuvati i kao dokument i kao slikoviti sklop, uklanjajući jedino taložna zaprljanja (prašinu). Konsolidacija i konzervacija takvih kipova je pravi restauratorski izazov, pogotovo ako kip treba dalje reproducirati.

Ima kipova koji su zbog dugogodišnjeg prljanja znatno promijenili izgled, postali su tamniji, izbrazdaniji i mrljaviji, ali im je vizualna

6 Pocinčana žica i pocinčane cijevi najbrže korodiraju jer cink reagira sa sumporom iz gipsa.

privlačnost povećana. Izgledaju staro i plastično, ponekad zasjajeno od dodirivanja i rutinskih otprašivanja. Čišćenje takvih gipsanih kipova umanjilo bi likovne kvalitete, pa treba dobro odvagnuti smisao restauratorskih postupaka, kako se ne bi dobio novi a lošiji izgled. To pogotovo vrijedi za odljeve iz antike koji se često reproduciraju, pa je lako uočiti kako patina vremena daje draž kipovima.

Ako se restauracija provodi čišćenjem do čistog bijelog gipsa, besmisleno je ostaviti rupe, pukotine i slomljena mjesta. Na očišćenom gipsu svi su nedostatci još vidljiviji. Kako je čišćenje radikalni zahvat, i krpanje bi trebalo biti radikalni pristup do pune rekonstrukcije izvornog ili pretpostavljenog cjelovitog stanja. Besmisleno je skinuti površinske premaze i obojenja napravljena za autorova života, a ostaviti tragove nemara ljevača, pogreške, slučajne ogrebotine i oštećenja, jer to sigurno nije bila namjera kipara.

Vrlo zahvalan materijal u restauraciji kamena je etilsilikat. On i gipsu znatno povećava masu i krtost, pa se razbijeni dijelovi mogu spajati samo lijepljenjem, vezivanje gipsom više nije moguće. Ovisno o zasićenju, gipsani kipovi dobivaju mramorast ili staklast izgled, što nije uvijek poželjno. Takvu finalnu konsolidaciju do potpunog zasićenja treba izvoditi samo na potpuno čistim gipsanim kipovima koji imaju tanje stijenke.

Na izložbama, a i u stalnim postavima, ponekad su izloženi kipovi koji imaju repere (polazišne točke) za klesanje i olovkom označene točkice po cijeloj površini. Točke od metalnih pločica koje su oslonac alata za prenošenje točaka naknadno su dodane, pa su uzdignute nad površinom kipa, ponekad i na duljim izdancima koji remete oblik kipa. Kako su se neki kipovi klesali više puta, reperi su ostavljani za sljedeću upotrebu, nisu se uklanjali nakon završetka punktiranja (prostornog prenošenja točaka). No, nakon smrti autora ili klesanja dopuštenog broja reprodukcija punktovi više nemaju smisla. Može ih se sačuvati kao dokument samo na onim gipsanim kipovima koji su odliveni za klesanje, koji nisu izvornici, a za izlaganje postoje bolji i izvorniji odljevi. Izlaganje kipova s ružnim nadogradnjama je povreda autorske namjere i nepoštivanje gledalaca koji žele vidjeti ono najbolje u kipu.

Veći kipovi su od debljeg gipsa koji je ponekad s unutarnje strane armiran željezom ili ojačan drvom. Željezne šipke u vlažnim uvjetima nakon nekoliko desetljeća korodiraju i nabreknu, pa gips puca i dobiva žuta obojenja. Kada su na gips sa stražnje ili unutrašnje strane dodane drvene letve, drvo se polako sažima, pa ukruta tokom godina oslabi tako da se opterećenja više ne prenose raspodijeljeno. Često se pri lijevanju koristi kudjelja, ili juteno predivo kao savitljiva i adaptabilna armatura, pa na mjestima gdje je kudjelja blizu površine tanin može izazvati

smećkasta obojenja. Ako su uvjeti čuvanja vlažni, kudjelja će istrunuti, pa će gips biti još slabiji nego bez nje.

Gips se često premazivao šelakom kako bi se smanjila vodoupojnost. Pri lijevanju gipsa treba paziti da se masna sapunica za razdvajanje ne bi upila u tvar. Šelak daje gipsu lijepu žutu boju, pa kipovi izgledaju izražajniji, a ako se još oboje - mogu dobiti plemenitije boje koje sliče *terracotti* ili bronci. Takvi gipsani kipovi su dugotrajniji, bez znatnih promjena boje tokom desetljeća, pa ih ne treba dirati.

Na tankim i izbačenim mjestima katkada se u gips se, radi čvrstoće, dodavalo malo tutkala, a kako je tutkalo topivo u vodi, polako migrira prema površini i povećava koloristički kontrast. Kad se gips čisti vodom i namače, tutkalo se znatno otopi, pa se pri sušenju sakupi na istacima gdje se gips brže suši.

Da bi se umanjila jednolikost bijelog gipsa, veće kipove se bojalo razrijeđenom glinom ali je nanos bio nejednolik, u udubinama deblji, na izbočenim mjestima prozirniji. Tim jednostavnim postupkom dobile su se lijepe nijanse i dobra plastičnost s potpunom reverzibilnošću. Kip bi dobio na plastičnosti, ali je prevelika razlika u boji tankog i debljeg sloja gline naglašavala neravnine, pa je dojam bio mrljavost. Tokom desetljeća zbog oscilacija vlage glina se polako izdvajala iz gipsa ljušteći se na debljim mjestima.

U nekoliko ustanova (Gliptoteka, Filozofski fakultet, ALU) uz autorske gipsane kipove čuvaju se i odljevi antičkih kipova i plastike starijih razdoblja. Iako klasičnih odljeva u svijetu ima puno, hrvatski odljevi s kraja XIX. stoljeća zaslužuju pažnju jer nisu samo didaktičko sredstvo, nego i dokument kulturne i obrazovne politike. Većina gipsanih kipova očuvana je u izvornom stanju iz vremena nabave, ali je odnos prema njima bio slobodniji nego prema autorskim odljevima, pa su umnožavani i bojani, što je dovelo do zatupljivanja oblika. Kako je dio odljeva klasike u europskim muzejima nestao u navalama purifikacije i odbacivanja starog, naši gipsani kipovi dobivaju na vrijednosti, pa ih treba čuvati i restaurirati poput unikatnih umjetnina, iako nisu proizvod umjetnika nego zanatlija.

Iako je većina odljeva antike nabavljena s patinom koja imitira kamen, kasnija bojanja su bila pregruba pa se izražajnost kipova izgubila u jednobojnosti. Najnesretnije su bile restauracije slomljenih i oštećenih kipova kada je čitava površina bila ujednačavana bojom, pa bi kip izgubio stari izgled približavajući se izgledu novih dekorativnih odljeva. Heterogenost boje kod tih kipova manje smeta od ujednačenih novih mat-obojenja. Slično je i s odljevima romanike i kipova Jurja Dalmatinca. Desetljetni nanosi daju kipovima draž, pa bi svaki pristup tim kipovima trebao uvažavati taloge vremena.

RESTAURACIJA GIPSANIH KIPOVA ZA IZLAGANJE

Ako je gipsani kip toliko vrijedan da ga se izlaže u stalnom postavu ili na izložbama, onda plastička izražajnost ima primat nad dokumentarnim slojevima. Treba optimirati izgled, pa i nauštrb očuvanja povijesnih slojeva koji dokumentiraju promjene i zahvate. Kako boja ima znatan utjecaj na percepciju kipa, treba pažljivo birati između slobodnog bojanja i patiniranja i suzdržanog očuvanja zatečenog stanja koje gleda gips kao spremnik patina vremena, ne uvijek i privlačnih.

Ako se uklanja neki povijesni sloj, trebalo bi uz kip prezentirati i dokumentaciju, tako da se gledateljeva spoznaja o kipu proširi poviješću kipa, promjenama izgleda i zahvatima poboljšanja. To bi objasnilo zašto gips najviše od svih kiparskih materijala 'pamti' prošlost, pokazujući mijene ukusa i muzejskih znanja.

Pri restauraciji gipsanih kipova potrebno je napraviti i neke zahvate koji su izostali pri izradi, a poželjni su za bolji izgled kipa. To je uklanjanje svih tragova lijevanja: ostataka blindforme, uzvišenja spojeva negativa i prljavština iz gipsa (smeće, želatina). Tek očišćen i dorađen gips treba konzervirati. Ne treba zazirati od današnje intervencije na starim kipovima u smjeru popravaka i dovršavanja davno nezavršenog zanatskog posla. Loše odrađen zanatski (ljevački) posao ili ostatci materijala nisu dokument vremena koji treba čuvati naspram likovne vrijednosti kipa. Ono što je na gipsu slučajno i tamo ne pripada (strani materijali i oblici) najčešće ništa ne pridonosi kipu, već mu umanjuje vrijednost. Zato u pripremi gipsanih kipova za izlaganje treba krenuti od uklanjanja stranih tvari i oblika. Nakon dovođenja gipsa u stanje koje je bliže autorovoj zamisli ili prvotnom obliku može se prosuđivati da li je potrebno temeljito čišćenje ili će se gips izlagati s tragovima prošlosti. Ako je gips toliko zaprljan da smeta sagledavanju, temeljito čišćenje je nužno.

SMJERNICE RADA S GIPSANIM KIPOVIMA

Polazišta:

1. Ireverzibilnost restauracije traži oprez i postupnost.
2. Slojevi dokumentarne vrijednosti čuvaju se samo ako ne smetaju izgledu.
3. Kustosi trebaju naznačiti što žele od kipa nakon restauracije (reprezentativnost, dokumentarnost), a restauratori ponuditi više mogućnosti.

4. U dvojbama je bolje stati nego napraviti pogreške. Odgoditi nesigurne zahvate za budućnost.
5. Metodologiju čišćenja i restauracije gipsa treba razrađivati i publicirati, a postignuća i promašaje objašnjavati kako bi se izbjeglo ponavljanje pogrešaka.

Poželjan pristup gipsanom kipu u muzeju ide ovim tijekom:

1. Analiza stanja, povijesno i likovno vrednovanje kipa, ocjena stanja materijala, vizualna atraktivnost i važnost za izlaganje. Razdjeljivanje sadržaja kipa (značenjsko, dokumentarno, vizualno), vrednovanje kipa u cjelini i unutar cjeline autorovog opusa.
2. Dokumentiranje stanja mjerenjima, fotografijom, uzorcima tvari, analitičkim i odslikavajućim metodama (CT, NMR).
3. Određivanje zahvata na kipu: što se želi postići, koji je optimalan a koji minimalan cilj. Prijedlog metoda rada i načina kontrole.
4. Restauratorska istraživanja za pobliže određivanje postupaka, iskušavanje na manjim i sporednim plohama.
5. Restauratorski zahvat, analiza postignutog, razmatranje i uspoređivanje s postavljenim ciljevima, postupno odlučivanje i prilagođavanje postupaka.
6. Dokumentiranje restauratorskih postupaka i javna objava učinaka radi usporedbe s ostalim kipovima i restauracijama.

Mogući tijek čišćenja i restauracije:

1. Otprašivanje stlačenim zrakom, usisavanje prljavštine.
2. Pranje vodom, pranje i istovremeno usisavanje.
3. Otapanje organskim otapalima i vanjsko upijanje otopine.
4. Guljenje tvrdih slojeva, skidanje ostataka blindforme, spojeva, želatine i gline.
5. Dubinsko čišćenje gelovima, natapanje i višestruko sušenje kroz uklonjive absorbere (obloge).
6. Retuširanje, ispunjavanje, krpanje, spajanje.
7. Konsolidiranje i impregniranje (samo maksimalno čistog).
8. Patiniranje lako uklonjivim bojama (u suho), ili popravci obojenja istim načinom kao kod izvornika.
9. Fotodokumentacija i opisi u svim fazama.

ZAKLJUČAK

Da bi se gipsani kipovi izlagali u primjerenom izgledu koji očituje njihove kvalitete, često ih je potrebno pripremiti, očistiti ili popraviti, odnosno restaurirati prema nekom izvornom stanju. Desetljećima su taj posao obavljali muzejski tehničari, preparatori, ljevači bronce i kipari. Do sada su u RH školovani institucionalni restauratori malo radili na gipsanim kipovima: u pripremama za izložbe popravljani su neki Meštrovićevi kipovi, očišćeno je 16 gipsanih kipova u Spomen-galeriji Ivana Meštrovića u Vrpolju,[7] a u Galeriji Antuna Augustinčića u Klanjcu je dio fundusa pri preseljenju u novu zgradu oblikovno restauriran i statički konsolidiran.[8] Postignuća tih restauratorskih zahvata nisu analizirana i raspravljana, niti je javno obznanjen učinak investicije na umjetninama u vlasništvu javnih ustanova. Zbog nedostatka stalnog dijaloga kustosa muzeja i restauratora neki zahvati su problematični, jer se uklanjanjem autorskih povijesnih slojeva bitno izmijenio izgled kipa, neke rekonstrukcije oblika su bile nepotpuno i nedosljedno izvedene ili nisu jasno razgraničene prema izvorniku. Kako se ne bi ponavljale greške i štete, nužno je u budućim restauracijama oprezno nastupati razrađenim postupkom, te otvoriti javnu raspravu za stručnu javnost.

Kako je i u Europi restauracija gipsanih kipova u restauratorskim studijima zastupljena vrlo malo,[9] bilo bi dobro da se hrvatska iskustva javno publiciraju (i u prijevodima na velike jezike), kako bi dio kvalitetne hrvatske kiparske baštine očuvane u gipsanim kipovima dobio primjereni publicitet. Svi restauratorski postupci moraju prvenstveno optimirati skulpturalnost kipa, uz očuvanje autorskih slojeva i onih dokumentarnih koji ne smetaju sagledavanju kipa. Kako je gips kiparski materijal koji može najviše mijenjati izgled promjenom boje i zapunjenosti površine, između taloga povijesti i novih zahvata postoji izobilje mogućnosti.

7 Čišćenja je radio HRZ, Restauratorski odjel Osijek (voditelji radova Dinko Ramljak, Eduard Hudolin), veća zaprljanja su tretirana sa Remmersovim Arte Mundit, aktivna tvar EDTA u kaučuku.

8 Radove je izveo 'Akant' pod vodstvom Radivoja Jovičića 2016.

9 Daniel Graepler u predavanju na skupu o gipsanim kipovima 2015. u članku o berlinskoj ljevaonici gipseva i sveučilišnim zbirkama (Die Berliner Gipsformerei und die Universitären Abguss-Sammlungen) iznosi prijedloge o stalnim tečajevima za ljevače i restauratore gipsanih kipova. Koliko mi je poznato jedino u Göttingenu postoji na studiju restauratorstva specijalizacija usmjerena na gipsane kipove.

LITERATURA (IZBOR)

1. Baudry, Mary-Therese; Dominique Bozo. Sculpture, methode et vocabulaire. // Monum, Editions de patrimonie, 1978-2005. Paris : Imprimerie nationale, Centre des monument nationaux. (Enciklopedija o kiparstvu, poglavlje o gipsu i tehnologijama).
2. Schröder, Nele; Lorenz Winkler-Horaček. ...von Gestern bis Morgen... Zur Geschichte der Berliner Gipsabguss-Sammlungen, Rahden. Westfalien : Verlag Marie Leidorf GmbH, 2012. (O berlinskim zbirkama odljeva povijesne skuplture, 376 stranica, 34 autora).
3. Studije dostupne na : www.iiconservation.org. Doulgeridis, Michalis; Maria Kliafa. Plaster Sculptures on Exhibition. The Object in Context : Crossing Conservation Boundaries : Contributions to the Munich Congress, 2006.
4. Desetak studija o gipsanim odljevima i gipsotekama u online časopisu ›In situ, Revue des patrimoines‹. Dostupno na: www.openedition.org, na francuskom i engleskom jeziku.
5. Radovi sa skupa *Ein analoger Weg ins Zeitalter der Digitalisirung*, *SMB Gipsformerei*, Berlin, 2015. Dostupno na: www.universitaetssammlungen.de
6. Tehničke upute proizvođača kemikalija Remmers, CTS Altavilla Vicentina, Wacker, TKK Srpenica.

SAŽETAK

Gipsani kipovi imaju svojstva koja kipovi od drugih materijala nemaju. Oni su prvi izvornici po modeliranoj glini sa svim tragovima izrade i modeli za sve kasnije reprodukcije, a postupno nakupe taloge vremena, ambijenata i zahvata, pa postanu dokumenti čuvanja, izlaganja i mijenjanja. Na njihovoj upojnoj površini sakupljaju se neželjene nečistoće, ali i namjerno nanesene boje, zaštite i premazi. Gipsani kipovi često mijenjaju izgled u postupku lijevanja u bronci, dodatci i promjene se talože, površina mijenja, ali osnovni oblik ipak ostaje. Kada taj oblik zbog heterogenosti boje postaje teže vidljiv, skulpturalna vrijednost kipa se zatomljuje. Zato za potrebe izlaganja treba poduzeti popravke ili restauracije.

Pri odlučivanju o intenzitetu i opsegu restauratorskih zahvata treba biti oprezan i postupan kako se ne bi trajno uništili autorski i dokumentarno vrijedni slojevi. Priprema gipsanih kipova za izlaganje u muzejima mora biti usmjerena pokazivanju likovne kvalitete. Kipovi veće likovne kvalitete koji čine stalne postave ili su reprezentativni za kipara moraju biti optimirani za dobar izgled. Kipovi koji su sporedna djela, ili su znatno oštećeni, mogu sačuvati slojeve koji dokumentiraju mijene tokom desetljeća ili zahvate koji nisu bili primjereni. Nalaženje mjere između konzervacije i restauracije traži kiparsku senzibilnost i postupnost, a sve pod vodiljom: vidljivost kiparskog oblika prije svega, pa tek onda dokumentarna ili povijesna vrijednost.

Summary

THE VISUAL ABOVE THE DOCUMENTARY

ON VALORISATION AND RESTORATION OF PLASTER EXHIBITS

Maro Grbić
Zagreb

Plaster sculptures have characteristics that sculptures made of other materials do not. They are the first originals of modelled clay that bear all the traces of modelling, and models for all later reproductions, and since they gather residues of time, environments, and procedures, in time they become documents of storage, exhibition, and changes. Unwanted dirt accumulates on their absorbent surfaces, as do applied paints, protective coatings, and varnishes. The appearance of plasters often changes in the process of bronze casting, additives and changes are layered one upon another. The surface changes, but the basic form remains. Once the form becomes less discernible due to the heterogeneity of colour, the sculptural value of the sculpture weakens. This is why repair or restoration work is necessary for exhibition purposes.

In the process of making decisions regarding the intensity and scope of restoration interventions it is necessary to exercise caution and take a gradual approach in order not to permanently destroy authorial layers, which have a documentary value. Preparation of plaster sculptures for exhibition in museums must be aimed toward displaying visual art quality. Sculptures of higher visual quality in permanent exhibits and sculptures that are particularly representative of a sculptor must be visually optimized. On sculptures that are of subsidiary value or are substantially damaged the layers documenting changes over decades or inappropriate interventions may remain. Finding a balance between conservation and restoration requires a sculptor's sensibility and graduality. The guideline should be: visibility of the sculptural form above all, and only then documentary or historical value.

Key words: plaster sculptures, restoration, plaster conservation, visual attractiveness, observability, documentary value of patina

UDK: 73.025.4:069(497.5 Zagreb); 73 Meštrović, I.

Restauracija skulptura u Atelijeru Meštrović u Zagrebu

Lana Majdančić
Muzeji Ivana Meštrovića – Atelijer Meštrović

Pregledni rad

Ovim radom prikazuje se tijek restauracije djela Ivana Meštrovića u drvu, kamenu i gipsu u Atelijeru Meštrović u Zagrebu tokom prvih dvadeset godina rada ovog muzeja kada je restauracija bila dio sustavne obnove nekadašnje kuće poznatog kipara pretvorene u muzejsku instituciju. Potpuna dokumentacija o restauraciji djela nije sačuvana, te je bilo potrebno konzultirati arhivu Hrvatskog restauratorskog zavoda kao i poslužiti se znanstvenim aparatom komparacije kako bi se ustanovili izvršeni radovi. Ti podatci daju uvid u početak, intenzitet i način rada kao i rješavanje problema na koje se nailazilo.

Ključne riječi: Atelijer Meštrović u Zagrebu, Restauratorski zavod Hrvatske, restauracija, skulptura, gips, mramor, drvo

UVOD

Današnja muzejska institucija Atelijer Meštrović u Zagrebu nakadašnji je privatni stambeni i radni prostor kipara Ivana Meštrovića u kojem je živio s obitelji između dva svjetska rata. Umjetnik odlazi iz Hrvatske 1942. godine, a deset godina kasnije (1952.) je sklopio darovni ugovor s Vladom NR Hrvatske.[1] Sustavna briga o kući i djelima u njoj započinje tek 1959. godine kada upravljanje nad nekretninom preuzima Gradska galerija suvremene umjetnosti, kasnije Galerija grada Zagreba. U prvoj

1 Ivan Meštrović 1952. potpisuje darovni ugovor ili Darovnicu s Vladom NR Hrvatske kojom poklanja kuću u Zagrebu u Mletačkoj ulici sa 47 djela, danas Atelijer Meštrović; vilu na Mejama, danas Galeriju Meštrović u Splitu sa 40 djela, Meštrovićeve Crikvine Kaštilac u Splitu s 30 djela, te obiteljsku grobnicu-crkvu Presvetog otkupitelja u Otavicama. Te institucije ujedinjene su temeljem Darovnice 1991. i postaju Fundacija Ivana Meštrovića sa sjedištem u Zagrebu, a 2007. naziv se mijenja u Muzeje Ivana Meštrovića, a sjedište se preselilo u Split. Više vidjeti u: Majdančić, Lana. Pohrana Atelijera Meštrović u Zagrebu. //Zbornik 4. kongresa muzealaca Hrvatske / urednice: Vlasta Krklec, Milvana Arko-Pjevac, Sunčica Nagredić Habus. Zagreb : Hrvatsko muzejsko društvo, 2017., 54-66. Dostupno na: http://www.hrmud.hr/zbornik/Zbornik%204.Kongresa%20muzelaca.pdf

fazi, od 1962. do 1963., Zadruga likovnih umjetnika Hrvatske LIKUM obnavlja atrij, atelijer i vrt, dok skulpture restaurira nekadašnji Restauratorski zavod JAZU. Navedeni prostor bio je otvoren za posjetitelje 1963. godine. Šest godina kasnije (1969.) otvorena je i nekadašnja kuća čiju obnovu je izvršio novoosnovani Restauratorski zavod Hrvatske[2] jednako kao i restauraciju skulptura.

POČETCI

U arhivu Atelijera Meštrović čuva se tek manji broj dokumentacije o restauratorsko-konzervatorskim radovima na skulpturama te nije moguće u potpunosti pratiti slijed radova samo iz pisane građe. Prvi sačuvani dokument potječe iz 1962. godine. U njemu Vesna Barbić, kustosica Atelijera Meštrović, traži osnivanje komisije kako bi se mogli izvršiti potrebni restauratorski radovi radi definiranja budućeg stalnog postava Atelijera Meštrović.[3] Komisija je zaključila kako *je potrebno provesti cijanizaciju,*[4] *jer će skulpture ugrožene crvima biti stalna opasnost u nov uredjenom prostoru u atelijeru.*[5] Iz Izvještaja o radu spomenute kustosice za 1963.[6] vidljivo je kako je u lipnju te godine za restauraciju skulptura u drvu i kamenu angažiran kipar Želimir Janeš,[7] djelatnik Restauratorskog

2 Restauratorski zavod Hrvatske osnovan je 1966., danas je to Hrvatski restauratorski zavod. Donelli, Ivo; Hrvoje Malinar. Konzervacija i restauracija kamena. Split : Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu, 2015., 90.

3 Komisija se sastojala od sljedećih članova: dr. Ana Deanović, znanstvena suradnica Restauratorskog zavoda JAZU, koja kao konzervator ima dugogodišnju praksu s konzervacijom drvenih predmeta; prof. Ivica Lončarević, viši stručni suradnik Restauratorskog zavoda JAZU, koji neposredno radi na restauraciji drva, likovni suradnik galerija prof. Edo Kovačević, koji radi na postavu izložbe u Atelijeru Meštrović, te Božo Bek, direktor Galerije grada Zagreba. Arhiva Atelijera Meštrović, dokumentacija o konzervatorsko-restauratorskim radovima od 5. 6. 1962.

4 Cijanizacija je uništavanje nametnika otrovnim cijanovim spojevima. Klaić, Bratoljub. Rječnik stranih riječi. Zagreb : Nakladni zavod Matice hrvatske, 1985., 223.

5 Arhiva Atelijera Meštrović, dokumentacija o konzervatorsko-restauratorskim radovima od 3.7.1962.

6 Arhiva Atelijera Meštrović· dokumentacija o konzervatorsko-restauratorskim radovima. Izvještaj o radu Vesne Barbić, kustosice Atelijera Meštrović, za 1963. godinu, točka 2. Stanje i čuvanje umjetnina.

7 Janeš, Želimir**,** kipar i medaljer (Sisak, 12. XII. 1916. – Zagreb, 22. I. 1996.). Obrtnu školu završio 1937. u Zagrebu, gdje je i diplomirao 1941. kiparstvo na Akademiji likovnih umjetnosti (F. Kršinić). Ondje je kod I. Kerdića 1938–39. učio malu plastiku (medaljerstvo). God. 1941–42. polazi specijalku I. Meštrovića, 1945–46. A. Augustinčića, a 1950–55. surađuje u Kršinićevoj Majstorskoj radionici. Nastavnik je 1953–63. u Višoj obućarskoj školi u Zagrebu, 1956–60. i u Školi primijenjene umjetnosti. Od 1961. je docent, od 1974. redoviti profesor i voditelj fakultativnog tečaja za sitnu plastiku na zagrebačkoj Akademiji,

zavoda JAZU, koji je konzultirao kemičare i geologe. Prije bilo kakvog konzervatorsko-restauratorskog zahvata skulpturu je trebalo detaljno dokumentirati. Dokumentiranje stanja ovisi o složenosti djela i otkrivenog problema, a dokumentacija se sastoji od vizualnog pregleda i bilježaka, fotodokumentacije cjeline, pojedinačnog rada te važnih detalja. Tijekom radova potrebno je dokumentirati sve nalaze i momente koji su važni kao dokaznice ispravnosti postupka. Isto tako, nakon završetka radova dokumentira se novo stanje kao rezultat konzervatorsko-restauratorskog zahvata i izrađuje izvješće o radovima u odgovarajućem opsegu.[8] Navedeni slijed vidjet će se u dokumentaciji o restauraciji dviju skulptura Ivana Meštrovića, drvenoj *Gospa djetetom* i mramornom reljefu *Amor i Psiha.*[9] Kako bi se vidjelo zatečeno stanje navedenih djela, Branko Balić[10] ih je fotografirao, što je priloženo dokumentaciji.

Prva skulptura čija će restauracija biti prikazana je *Gospa s djetetom,* nastala u Cannesu 1917. godine od 6 spojenih komada orahova drveta, koji se međusobno odvajaju jer prilikom upotrebe nisu bili dovoljno suhi, što predstavlja dugotrajan problem. U Izvještaju o restauraciji akademskog kipara Želimira Janeša, i njegove suradnice, primijenjene umjetnice Viktorije Oršić, najprije su navedene karakteristike skulpture,

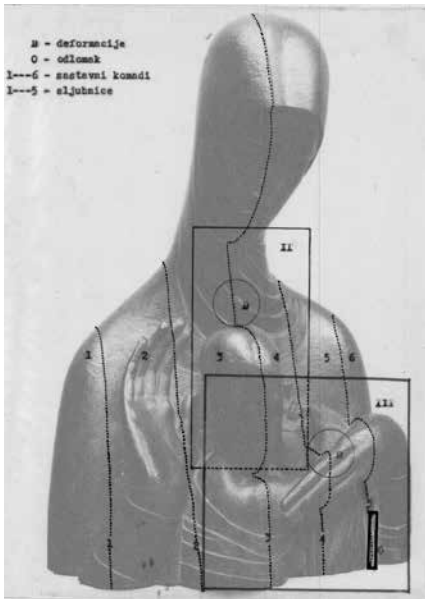
gdje u svojem atelijeru poučava i nakon umirovljenja 1987. S istančanim osjećajem za materijal (kamen i drvo) i finoću obradbe, pod Kršinićevim utjecajem isprva izvodi djela izrazito intimističkoga obilježja s temom djece, očinstva i materinstva (*Prvi napor,* 1948.; *Prvi korak,* 1949.; *Spomenka,* 1952.; *Otac i sin,* 1954.). Istodobno sažima forme po uzoru na egipatsku skulpturu (*Glava žene,* 1955.) te na tragu C. Brancusija reducira kompoziciju do granica apstrakcije (*Trudnica,* 1953.; *Manekenka,* 1954.). Nadahnut oblicima iz prirode, posvećuje se sitnoj plastici. Eksperimentirajući s raznovrsnim materijalima (bronca, kamen, drvo, staklo, kristal, sedef, zlato, srebro, poliester, koralj, bjelokost), oblikuje »plastiku u očištu kratke distance« (J. Bratulić), te uvodi pojam »taktila«, kojim označuje formu namijenjenu držanju na dlanu, kiparski oblikovanu tako da ističe osjet strukture i volumena (*a-b Taktilni oblici,* 1949.; *Kupska taktila,* 1953.; *Likovni znak,* 1963.; *Artefakt-modulor,* 1966.; *Lebdjelice,* 1977.). Surađuje s Udrugom slijepih i slabovidnih osoba u Tiflološkom muzeju te stvara apstraktne organske asocijativne oblike pogodne za likovno-pedagoški rad s hendikepiranim osobama, osobito za proširenje njihovih spoznajnih mogućnosti i doživljaja okoline osjetom (*Forma ribljeg pokreta,* 1979.; *Jedro–ptica–cvijet,* 1982.). Realističkim *Autoportretom* (1952.) potvrdio se kao vrstan portretist, što je posebice izraženo u njegovu medaljerskom opusu, kojim se intenzivno počinje baviti 1960-ih. Inzistirajući na kiparskom eksperimentu, taktilnosti i suvremenoj formi, ukinuo je granicu između skulpture i medalje, koju počinje oblikovati kao samostojeću skulpturu. Vujčić, Davorin. Hrvatski biografski leksikon. Zagreb : Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2005. Dostupno na: http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=126

8 Donelli, Ivo; Hrvoje Malinar. Konzervacija i restauracija kamena. Split : Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu, 2015., 125.

9 Skulpture su restaurirane 1963. godine kao i *Velika glava žene* iz 1908., inv.br. AMZ-9.

10 Arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda, mapa Galerija Meštrović 1963. godina, *Gospa s djetetom*.

1. *Gospa s djetetom,* 1963. (foto: B. Balić)
Our Lady With Child, *1963 (photo: B. Balić)*



2. *Gospa s djetetom* sa zalijepljenim paus papirom s označenim oštećenjima (foto: B. Balić)
Our Lady With Child*; damage marked on tracing paper (photo: B. Balić)*

nalaz nakon cijanizacije, te zahvati i dokumentacija s fotografijama, kako i nalažu pravila struke. U karakteristikama skulpture navedeni su:

1. materijal: orahovo drvo / sastavljene mosnice
2. boja: asfaltno patinirana crnosmeđa
3. veličina: visina 66 cm
4. tehnike: u monolit, sastavljen od šest slijepljenih mosnica, glatko i jasno dlijetom je modelirana forma plastike
5. lokacija izloška: prostor ateliera Galerije Meštrović.

Preko već spomenute Balićeve fotografije zatečenog stanja (sl.1) zalijepljen je paus papir s potrebnim intervencijama (sl. 2), te s fotografijama detalja ostalih oštećenja i deformacija na kojima je potrebno raditi. Skulpturu se počelo restaurirati nakon provedene cijanizacije u tamnoj komori, a vidljiva su bila mehanička oštećenja, tj. odlomljeni dio skulpture. *Gospa s djetetom,* kako je već spomenuto, nastala je od 6 dijelova orahovih mosnica, zaklinčana i slijepljena u lošim klimatskim uvjetima jer drvo nije bilo dovoljno suho. To je razlog što se drvo počelo odvajati, te je restaurator umetnuo klinčaste lamele u razlijepljene otvore. Proces

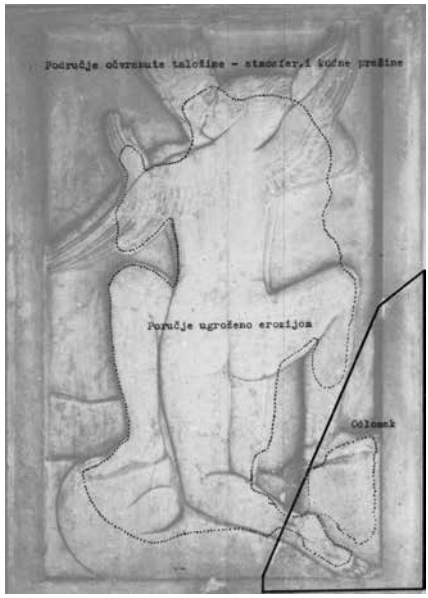
3. *Majka i dijete*, 1963. (foto: B. Balić)
Mother and Child*, 1963 (photo: B. Balić)*

4. *Majka i dijete,* detalj, 2018. (foto: nepoznati autor)
Mother and Child*, detail, 2018 (photo: unknown author)*

razljepljivanja se nastavio, pa je zaključeno kako je postupak kriv te da pukotine treba zatvoriti tvrdim voskom. U trećoj fazi restauratorskog zahvata pukotine su zatvorene tvrdim voskom, proces razlijepljivanja je zaustavljen. Tehnološki pripremljenim voskom ispunjene su razlijepljene pukotine s naglašenim jednolinijskim sljubnicama, koje slijepljene mosnice trebaju pretvoriti u oblikovani monolit. Sličan postupak proveden je nekoliko godina kasnije kod skulpture u orahovini *Majka i dijete* iz 1942. godine, koja je na pojedinim mjestima pukla (sl. 3). Ponovno se nakon cijanizacije krenulo u restauraciju dodajući, ovaj put, kit napravljen od mješavine voska, otopine smole, alabaster gipsa, bijelog punila *blanc fixe*, cinka, bijelog pigmenta i oker pigmenta.[11] Problem s ispunama kod obje skulpture bio je isti jer se drvo nastavilo odvajati, a ispune su se mrvile

11 Arhiva Atelijera Meštrović, dokumentacija o konzervatorsko- restauratorskim radovima, Laboratorijsko izvješće Hrvatskog restauratorskog zavoda od 2. 7. 2018.

5. *Amor i Psiha, 1963.* (foto: B. Balić)
Amor and Psyche, 1963 *(photo: B. Balić)*



6. *Amor i Psiha* sa zalijepljenim paus papirom s označenim oštećenjima (foto: B. Balić)
Amor and Psyche*; damage marked on tracing paper (photo: B. Balić)*

i trebalo ih je stručno ukloniti (sl. 4). U Izvještaju o restauraciji *Gospe s djetetom* definiran je i kalendar održavanja koji se odnosi na isprašivanje i premazivanje pčelinjim voskom kao i tolerancija na vlagu (od 4% do 14%) i temperaturu (od -5 ºC do +28 ºC).[12] Te preporuke su kustosima od iznimne važnosti budući da u Muzeju nisu zaposleni restauratori, muzejski tehničari ili preparatori.

Iste godine restaurirana su i dva mramorna djela, oba nastala u Parizu: reljef *Amor i Psiha*[13] nastao 1918. godine i uzidan u atriju Atelijera Meštrović, te *Velika glava žene*[14] iz 1908. smještena u nekadašnjem umjetnikovom atelijeru. U ovom radu objelodanit će se Izvještaj o restauraciji mramornog reljefa *Amor i Psiha* (sl. 5) jer je njegova restauracija zbog uzidanosti i smještaja u eksterijer bila iznimno zahtjevna. Na oba djela radio je kipar Želimir Janeš. Izvještaj ima istu strukturu, te uz fi-

12 Arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda, fascikl Galerija Meštrović 1963. godina, *Gospa s djetetom*.

13 Inventarni broj AMZ-1.

14 Inventarni broj AMZ-9.

zičke karakteristike djela donosi i nalaz o stanju reljefa nakon čišćenja deterdžentom. Kao najveći problem detektirano je kemijsko oštećenje u obliku djelomične površinske erozije nastale nemarnim čišćenjem i kemijskim djelovanjem atmosferilija koje utječu na promjenu boje i razaranje strukturalne građe (sl. 6).[15] Reljef je površinski konzerviran namazom parafinskog ulja, čime je postignuto osvježavanje i stabiliziranje boje mramora, a istovremeno je preventivno zaštićena struktura protiv kemijskog razaranja atmosferilijama.[16]

Pet godina kasnije, 1968., krenulo se u obnovu drugog dijela Muzeja koju je izvršio Restauratorski zavod Hrvatske. U projektnom zadatku Zavoda navedeno je sljedeće: *Veliku pažnju posvećujemo restauratorskim i konzervatorskim radovima, koji uz postavu stalne izložbe, te uz potrebnu konačnu opremljenost objekta, čine osnovni sadržaj projektnog zadatka.*[17] Tada se krenulo u restauraciju četiriju kamenih skulptura: Čekanja, *Ženskog torza (s rukama)*, *Žene kraj mora* i *Plesačice*, smještenih u atriju Atelijera[18] i oštećenih:

1. taloženjem prašine i čađe (zbog zagađenosti zagrebačke atmosfere), tj. izravnim taloženjem čestica u poroznu površinu kamena, naročito u kišnim ocjedinama,
2. nanošenjem agresivnih tvari sadržanih u ljudskom znoju i masnoći,
3. naglim promjenama temperature i
4. zimskim smrzavicama.

Za čišćenje je upotrijebljen posebno priređen deterdžent *Teol,* kemijskog sastava i karakteristika koje ne mogu štetno djelovati na kamen. Čišćenje je izvedeno postupnim četkanjem četkama sa svinjskom dlakom učvršćenom na drveni držak. U četkama nije bilo nikakvog metalnog elementa. Ocjedine su tamponirane lanenim krpama i prirodnim spužvama. Nakon tretiranja navedenim deterdžentom skulpture su isprane tekućom i konačno destiliranom vodom.[19]

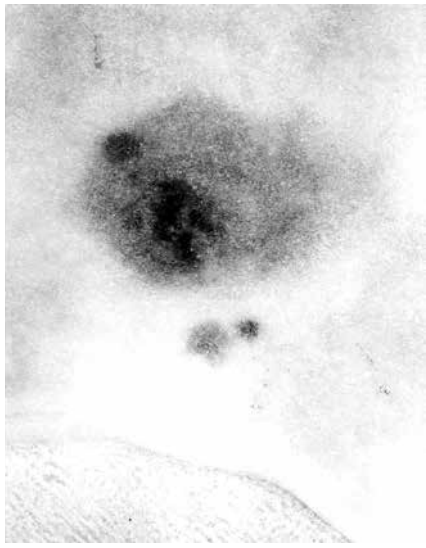
15 Arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda, fascikl Galerija Meštrović 1963. godina, *Amor i Psiha.*

16 Arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda, mapa Galerija Meštrović 1963. godina, *Amor i Psiha.*

17 Arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda, mapa Galerija Meštrović, 1968.

18 U izvještaju se navode četiri kataloška broja: 30, 34, 41 i 44. Ti brojevi ne odgovaraju kataloškim brojevima iz kataloga stalnog postava Atelijera Meštrović niti iz 1963. niti iz 1973. godine, tako da se može samo pretpostaviti o kojim skulpturama se radi.

19 Arhiva Atelijera Meštrović, dokumentacija o konzervatorsko restauratorskim radovima, Izvještaj o stanju skulptura Restauratorskog zavoda Hrvatske od 15. 11. 1968.



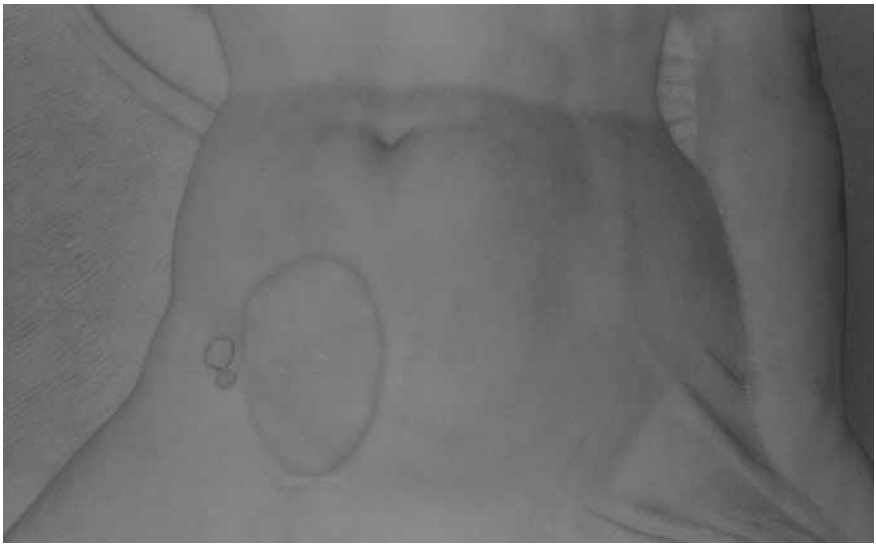
7. *Plesačica,* 1963. (foto: B. Balić)
Dancer*, 1963 (photo: B. Balić)*

8. *Plesačica,* detalj, 1963. (foto: B. Balić)
Dancer*, detail, 1963 (photo: B. Balić)*

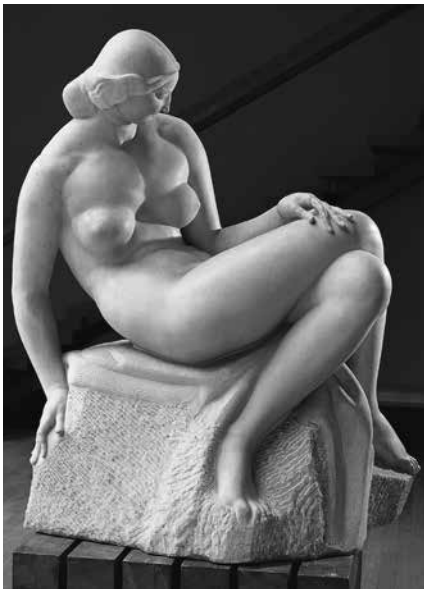
Na fotografiji reljefa *Plesačica*[20] vidljiva su uprljanja od ruku na desnoj nozi, sloja prašine (sl. 7) i dviju mrlja od masnoće s desne strane trbuha (sl. 8). U Izvješću o stanju skulptura Restauratorskog zavoda Hrvatske navedeno je sljedeće: *Metoda čišćenja koju smo predvidjeli nije mogla ukloniti oštećenja koja su nakon čišćenja došla do vizualnog izražaja. Nezadovoljni izgledom zatražili smo stručno mišljenje naših najistaknutijih petrografa prof. dr. Luke Marića i doc. dr. Branka Crnkovića. Pregledom skulptura od spomenutih stručnjaka utvrđeno je da se vidljiva oštećenja ne mogu iz kamena otkloniti bez daljnjih još štetnijih posljedica za kamen*.[21] Na fotografiji djela prije restauracije dominiraju dvije mrlje na desnoj strani trbuha vidljive i na fotografiji objavljenoj u prvom katalogu Atelijera Meštrović iz 1963., dok u drugom katalogu iz 1973. uprljanja više nema. U tom vremenskom razdoblju je odlučeno zamijeniti zamašćeni kamen čistim (sl. 9). U arhivu Atelijera Meštrović kao ni u arhivu Hrvatskog restauratorskog zavoda nema podataka o toj

20 Rim, 1911., mramor, pohrana Atelijera Meštrović u Zagrebu.

21 Arhiva Atelijera Meštrović, dokumentacija o konzervatorsko restauratorskim radovima od 15.11.1968.



9. *Plesačica,* detalj, 2018. (foto: nepoznati autor)
Dancer, *detail, 2018 (photo: unknown author)*



10. *Žena kraj mora,* 2016. (foto: T. Budimir Bekan)
Woman by the Sea, *2016 (photo: T. Budimir Bekan)*

intervenciji. Mramorna *Žena kraj mora*[22] iz 1926. godine do novog postava iz 1963. godine nalazila se u vanjskom prostoru, u atriju, dok je od spomenute godine u nekadašnjem umjetnikovom atelijeru (sl. 10). Osim što je bila zaprljana slojevima prašine i čađe, vrh srednjeg prsta desne ruke je bio otkrhnut (sl. 11), a na istoj ruci je imala sitne rupe (sl. 12). Skulptura je očišćena, prst je domodeliran (sl. 13), a rupe su zapunjene vjerojatno epoksidnom smolom koja s vremenom mijenja boju u žućkastu, što se i dogodilo (sl. 14 i 15). Jedna od značaj-

22 Inventarni broj AMZ-7.

11. *Žena kraj mora*, detalj, 1963. (foto: B. Balić)

Woman by the Sea, *detail, 1963 (photo: B. Balić)*

12. *Žena kraj mora*, detalj, 1963. (foto: B. Balić)

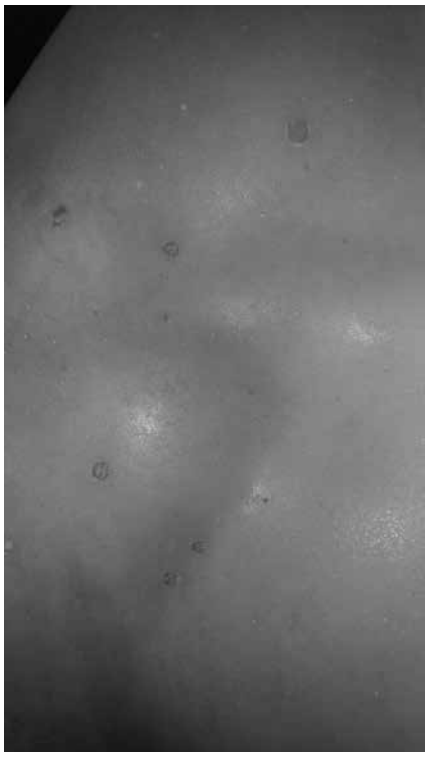
Woman by the Sea, *detail, 1963 (photo: B. Balić)*

13. *Žena kraj mora*, detalj, 2018. (foto: L. Majdančić)

Woman by the Sea*, detail, 2018 (photo: L. Majdančić)*

14. *Žena kraj mora*, detalj, 2018. (foto: L. Majdančić)

Woman by the Sea*, detail, 2018 (photo: L. Majdančić)*



15. *Žena kraj mora*, detalj, 2018. (foto: L. Majdančić)
Woman by the Sea*, detail, 2018 (photo: L. Majdančić)*

ki rada s navedenom smolom jest ireverzibilnost postupka.[23] Na još jednoj skulpturi, *Čekanje* iz 1928., nastale su sitne rupe koje su također ispunjene navedenim materijalom. Budući da je ta skulptura i danas izložena u eksterijeru, u atriju Muzeja, vjerojatno je bilo još važnije intervenirati kako ne bi došlo do zadržavanja čađe, prašine i vlage, a time i do dodatnog oštećivanja skulpture. Zadnja restaurirana skulptura u spomenutom nizu je *Ženski torzo (s rukama)*[24] nastao u Zagrebu 1928. O njoj je u sačuvanom Dnevniku rada djelatnika Restauratorskog zavoda Hrvatske zapisano: *Na skulpturi br. 30 pri dnu, u preklopu draperije i tijela izbijaju ponovno žute mrlje – slične masnim mrljama koje se sve više povećavaju.*[25] I danas ta mramorna skulptura, izložena u atriju, ima po sebi spomenute mrlje.

Uz te četiri skulpture, 1968. odvezeno je 18 gipsanih skulptura[26] iz Atelijera Meštrović u Restauratorski zavod Hrvatske. Taj podatak ne treba čuditi jer je uz obnovu kuće napravljen i stalni postav, a u njemu su mogle biti izložene samo restaurirane skulpture. Također treba naglasiti kako je veliki broj upravo gipsanih skulptura bio izložen sve dok nisu odlivene u broncu. Nažalost, ponovno nema podataka koji su radovi

23 Donelli, Ivo; Hrvoje Malinar. Konzervacija i restauracija kamena. Split : Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu, 2015., 150.

24 Inventarni broj AMZ-10.

25 Arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda, Zagreb: unutarnje uređenje, čišćenje skulptura, 1968. Dnevnik radova.

26 *Vječno razapeti, Štit prijestolonasljednika Aleksandra, Frulaš, Glava anđela s krilima, Ruža Meštrović, Kentaur, Mojsije s uzdignutim rukama, Ruka – lijeva šaka, Reljefi za spomenik Bolivaru, Raspelo, Viktorije* (2 kom), *Mala sfinga, Ključ od mauzoleja u Cavtatu, sveti Rok za Cavtat, Anđeo s dušom pokojnika za Cavtat* (2 kom).

izvršeni, osim na skulpturi za mauzolej obitelji Račić *Anđeo s dušom pokojnika,*[27] kojoj je akademski kipar Luka Ilić domodelirao prste nogu.[28]

Otvaranjem cijelog Muzeja za javnost, 1969. godine, nekoliko godina nije bilo većih restauratorsko–konzervatorskih zahvata, što ne treba čuditi jer je kuća obnovljena istovremeno kao i veći dio građe. Nakon toga se intenzivno radilo na izdavanju cjelokupnog kataloga koji izlazi 1973. godine,[29] otkupu građe, lijevanju gipsanih odljeva u broncu i organizaciji izložbi. Tek 1976. iznova se krenulo u sustavnu restauraciju gipsanih skulptura, točnije 18 gipsanih i jedne kamene. Većinom se radilo o manjim radovima kao što je lijepljenje, učvršćivanje i retuš puknutih dijelova, zaštita plinte i donjih rubova, te prepatiniranje ogrebotina. Kod *Glave pobjednika* bilo je potrebno izraditi naslon za stabilno stajanje. Reljefu *Majka* bilo je potrebno izraditi zaštitu za osiguranje od mehaničkih udara. Radove je izvršio akademski kipar Nesto Orčić zaposlen u Restauratorskom zavodu Hrvatske, a radovi su se prolongirali do 1980. godine.[30]

Od osobite važnosti bi bilo kada bi postojala dokumentacija o restauratorsko-konzervatorskim radovima na gipsanim skulpturama. Gips je vrlo krhak materijal i vrlo lako dolazi do puknuća. To je također materijal koji puno govori o povijesti skulpture s obzirom na slojeve koje može imati na sebi: sloj želatine koji se nanosi prilikom lijevanja u broncu ili sloj šelaka kojim se ponekad skulptura premazuje prilikom izlaganja. Vrlo često djelo prekriveno tankim slojem prašine dobiva na plastičnosti. Iako su svi navedeni slojevi na skulpturi uprljanja i jednim dijelom joj štete, oni također bilježe povijest pojedine skulpture koja s potpunim odstranjivanjem nestaje. Unatoč tome što su kustosi prvenstveno usmjereni na povijest nastanka skulpture, njezina izlaganja, stilske odrednice i slično, iznimno je zanimljivo proniknuti u život skulpture nakon što je oblikovana i nakon što dobije svoje stalno mjesto kao u slučaju s djelima iz fundusa Atelijera Meštrović u Zagrebu. To znanje pomaže pri donošenju odluka o budućim restauratorsko-konzervatorskim radovima, za koje su zaduženi restauratori u suradnji s kustosima i njihovim naputcima. Svakako treba zabilježiti i postupke koji su se s vremenom pokazali štetnima, kako bi se pronašla nova rješenja na uzajamno zadovoljstvo.

27 Zagreb, 1920., pohrana Atelijera Meštrović u Zagrebu.

28 Arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda, Zagreb, 1968.

29 Barbić, Vesna. Ivan Meštrović : Atelje Meštrović, katalog stalnog postava. Zagreb : Galerije grada Zagreba, 1973.

30 Arhiva Atelijera Meštrović, dokumentacija o konzervatorsko restauratorskim radovima od 29.10.1976.

LITERATURA

Barbić, Vesna. Ivan Meštrović : Atelje Meštrović, katalog stalnog postava. Zagreb : Galerije grada Zagreba, 1973.

Donelli, Ivo; Hrvoje Malinar. Konzervacija i restauracija kamena. Split : Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu, 2015.

Klaić, Bratoljub. Rječnik stranih riječi. Zagreb : Nakladni zavod Matice hrvatske, 1985.

Majdančić, Lana. Pohrana Atelijera Meštrović u Zagrebu. //Zbornik 4. kongresa muzealaca Hrvatske / urednice: Vlasta Krklec, Milvana Arko-Pjevac, Sunčica Nagredić Habus. Zagreb : Hrvatsko muzejsko društvo, 2017., 54-66. Dostupno na: http://www.hrmud.hr/zbornik/Zbornik%204.Kongresa%20muzelaca.pdf

Vujčić, Davorin. Hrvatski biografski leksikon. Zagreb : Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2005. Dostupno na: http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=126

Zelić, Naco. Nesto Orčić : monografija. Subotica : Hrvatska riječ : Katolički institut za kulturu, povijest i duhovnost »Ivan Antunović«, 2007.

IZVORI

Arhiva Atelijera Meštrović u Zagrebu

Arhiva Atelijera Meštrović, dokumentacija o konzervatorsko-restauratorskim radovima od 5. 6. 1962.

Arhiva Atelijera Meštrović, dokumentacija o konzervatorsko-restauratorskim radovima od 3.7.1962.

Arhiva Atelijera Meštrović, dokumentacija o konzervatorsko restauratorskim radovima, Izvještaj o stanju skulptura Restauratorskog zavoda Hrvatske od 15.11.1968.

Arhiva Atelijera Meštrović, dokumentacija o konzervatorsko restauratorskim radovima od 29.10.1976.

Arhiva Atelijera Meštrović, dokumentacija o konzervatorsko- restauratorskim radovima, Laboratorijsko izvješće Hrvatskog restauratorskog zavoda od 2. 7. 2018.

Arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda

Arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda, mapa Galerija Meštrović 1963. godina, *Gospa s djetetom*.

Arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda, mapa Galerija Meštrović 1963. godina, *Amor i Psiha.*

Arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda Zagreb. Unutarnje uređenje, čišćenje skulptura, 1968., dnevnik radova.

Arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda Zagreb, 1968.

Arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda, mapa Galerija Meštrović, 1968.

SAŽETAK

Rad prikazuje prvih dvadeset godina izvršenih restauratorsko-konzervatorskih radova na skulpturama Ivana Meštrovića koje se nalaze u nekadašnjem domu i radnom prostoru poznatog kipara, a današnjoj muzejskoj instituciji Atelijeru Meštrović u Zagrebu. Sustavna obnova navedenog prostora započinje 1962. godine i odvija se etapno. Obnovljenom prostoru trebalo je osmisliti i stalni postav, koji je zahtijevao i restaurirane skulpture o kojima nije postojala kontinuirana briga počevši od 1942. godine kada Ivan Meštrović napušta svoj zagrebački dom. Restauraciju isprva radi Restauratorski zavod JAZU, a potom Restauratorski zavod Hrvatske, koji u drugoj fazi obnavlja i umjetnikovu kuću, što je stvorilo uvjete za otvaranje cijelog stalnog postava javnosti 1969. godine. Restaurirane su skulpture u drvu, kamenu i gipsu prema tadašnjim suvremenim metodama. Nažalost, nema potpune dokumentacije o radovima niti u arhivu današnjeg Restauratorskog zavoda Hrvatske niti u arhivu Atelijera Meštrović, te je bilo potrebno poslužiti se komparativnim metodama na temelju fotografija nastalih u što širem vremenskom razdoblju kako bi se donijeli zaključci o primijenjenom načinu rada i njegovoj dataciji. Iako je kustoski posao prvenstveno vezan uz razumijevanje skulpture: vremenu kada je nastala, stilskim odrednicama, mjestu izlaganja i slično, iznimno je zanimljivo proniknuti u život skulpture nakon što je dobila svoje stalno mjesto u muzejskoj instituciji.

Summary

RESTORATION OF SCULPTURES IN MEŠTROVIĆ ATELIER IN ZAGREB

Lana Majdančić
The museums of Ivan Meštrović – Meštrović Atelier

The article presents the first 20 years of restoration and conservation work on Ivan Meštrović's sculptures that are located in what used to be the sculptor's former home and work space and is now a museum institution, Meštrović Atelier, in Zagreb. Systematic remodelling began in 1962 and was done in stages. The remodelled space needed a permanent exhibit, which required restored sculptures, which, in turn, had not been continually cared for since 1942, when Meštrović left his Zagreb home. The restoration work was first done by the Restoration Institute of the JAZU [Yugoslav Academy of Sciences and Arts], and then by the Croatian Restoration Institute, which, in the second stage, also renovated the sculptor's house. The necessary preconditions for opening the permanent exhibit to the public in 1969 were thus created. Wood, stone, and plaster sculptures were restored in line with the contemporary methods of the time. Unfortunately, there is no complete documentation on the work done, either in the archives of the present-day Croatian Conservation Institute or in the archives of Meštrović Atelier. It was therefore necessary to resort to comparative methods using photographs from as broad a time period as possible in order to make conclusions on the work done and the timeline. Even though the job of a curator primarily relates to understanding a sculpture – the time it was created, the stylistic determinants, exhibition locations, and so on, it is very interesting to explore the life of a sculpture after it has been given a permanent place in a museum institution.

Key words: Meštrović Atelier in Zagreb, Croatian Restoration Institute, restoration, sculpture, plaster, marble, wood

UDK: 73.025.3/.4:069.5(497.5 Zagreb)

Očuvanje, konzervacija i restauracija drvene polikromne skulpture iz fundusa Muzeja za umjetnost i obrt

Jasminka Podgorski
Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb

Pregledni rad

Povijest očuvanja i restauracije Zbirke drvene polikromne skulpture usko je vezana uz razvoj muzejske djelatnosti i restauratorske struke čiji su temelji postavljeni upravo u zagrebačkom Muzeju za umjetnost i obrt. U tekstu je prikazan povijesni kontinuitet brige o očuvanju takve vrste građe u Muzeju za umjetnost i obrt kroz djelatnost restauratorske radionice i organizaciju izložbi čiji je cilj bio upoznavanje javnosti s problematikom zaštite i očuvanja. Restauratorska djelatnost u MUO danas se svodi na modalitete očuvanja kroz tri segmenta: preventivnu zaštitu kao prvi konzervatorski aspekt, zatim restauratorski aspekt u kojemu se primjenjuje muzealni pristup i treći – istraživački aspekt koji obuhvaća istraživanja tehnologije izvedbe i ispitivanje materijala raznim analitičkim metodama.

Ključne riječi: konzervacija, restauracija, Muzej za umjetnost i obrt, drvena polikromna skulptura, Zbirka kiparstva MUO

UVOD

Zbirka kiparstva Muzeja za umjetnost i obrt sastoji se u najvećem broju od drvene polikromne sakralne skulpture iz razdoblja gotike i baroka koja brojčano i stilski predstavlja izuzetno vrijednu i jedinstvenu zbirku u Hrvatskoj.[1] U manjem broju ona je kao dio oltarnih cjelina izložena u stalnom postavu sakralne umjetnosti, a većina ostale građe pohranjena je u muzejskom depou. Uslijed stilskih mijena u umjetničkim pravcima oltari i pripadajuće skulpture bili su izmješteni iz crkvi i pritom rastavljani i devastirani kako bi se prilagodili za manji prostor neke druge

1 Tarbuk, Nela. Sakralna umjetnost. // Muzej za umjetnost i obrt Zagreb 1880. – 2010. : vodič. / urednici A. Galić, M. Gašparović. Zagreb, 2010., str. 182.

crkve. Vrijedne oltarne cjeline i skulpture u muzejsku zbirku u početku su pristizale ponajprije zahvaljujući ravnateljima Muzeja koji su imali ključnu ulogu u spašavanju predmeta s terena, posebice u vrijeme Drugog svjetskog rata, ali i kasnijim otkupima.

Drvena polikromna skulptura je izuzetno osjetljiv materijal koji zahtijeva strogo kontrolirane mikroklimatske uvjete kako bi ostala stabilna i očuvana, a to su: temperatura od 16 do 18°C i relativna vlaga (RV) zraka od 45 do 65%. Drvo je higroskopni materijal koji uzima vlagu iz zraka i otpušta je u atmosferu dok ne postigne omjer s klimom ambijenta. Posljedica tog procesa je skupljanje i širenje drva te promjena volumena, pri čemu su podloga i slikani sloj izloženi strukturalnom stresu i deformacijama uslijed čega dolazi do pucanja i odvajanja boje od nosioca – drva. Ako temperatura prelazi 20°C a relativna vlaga 65%, moguća je pojava plijesni koja je pogodno stanište za razvoj insekata koji razaraju drvo. Pohranjivanje tako osjetljive građe u promjenjivim uvjetima s nezadovoljavajućom klimom na izvornim lokalitetima, a zatim i u neprikladnim spremištima, prouzročilo je velika oštećenja, ubrzalo propadanje te dovelo do nužnosti konzervatorsko-restauratorskih postupaka. Primjeri konzervacije i restauracije polikromirane skulpture zabilježeni u MUO-u formiraju začetke zaštite muzejske građe i pripadaju među prve takve zahvate na polikromnoj skulpturi u ovom dijelu Hrvatske.

KONZERVATORSKO-RESTAURATORSKO DJELOVANJE MUZEJA ZA UMJETNOST I OBRT

Početke profesionalizacije konzervatorsko-restauratorske brige o umjetninama u Muzeju odredili su ravnatelji, prvo Gjuro Szabo (1919. – 1926.), a zatim Vladimir Tkalčić (1933. – 1952.), koji su svoju dužnost konzervatora za područje sjeverne Hrvatske[2] obavljali u okvirima muzejske institucije. Tkalčić se o restauratorskim postupcima najprije educirao teoretski, a kasnije provodi kompletne zahvate. Tako 1912. provodi dezinsekciju srednjeg gotičkog dijela nekadašnjeg oltara sv. Marije iz Remetinca kraj Novog Marofa: poleđinu konsolidira natapanjem, sljepljuje odvojene dijelove te uklanja uljne preslike s lica i ruku.[3] Oltar je danas izložen u stalnom postavu u sklopu Zbirke sakralne umjetnosti (sl. 1).

2 Horvat, Anđela. Tkalčić i konzervatorski rad. // Tkalčićev zbornik I / Zagreb : Muzej za umjetnost i obrt, 1955., str. 209-216.

3 Wyroubal, Zvonimir. Konzerviranje i restauriranje plastike u Hrvatskoj. // Tkalčićev zbornik II / Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 1958., str. 327-328. Srednji dio oltara – kip

1. Prof. Vladimir Tkalčić za vrijeme restauriranja gotičkog dijela oltara sv. Marije (foto: G. Szabo)
Prof. Vladimir Tkalčić during restoration of the Gothic part of altar of St. Mary (photo: G. Szabo)

U razdoblju Drugog svjetskog rata Tkalčić spašava ugrožene umjetnine s terena i radi prve postupke inventiranja i stabiliziranja njihova stanja nakon dolaska u Muzej.

Godine 1942. zbog velikih potreba restauriranja Tkalčić, u suradnji sa Zvonimirom Wyroubalom, inicira osnivanje restauratorske radionice. Zvonimir Wyroubal, koji je pohađao Višu školu za umjetnost i obrt u Zagrebu i studije nastavio u Beču, Parizu i Italiji, u Muzeju je radio kao crtač i fotograf. Osnivanjem radionice nastavlja se sustavno baviti restauratorskim radom[4] (sl. 2).

U radionici, koja je ujedno i prva javna restauratorska radionica u Hrvatskoj, Wyroubal uvodi suvremeni pristup u dokumentiranju. Prilikom ulaska u radionicu skulptura se inventira rednim brojem restauratorske dokumentacije, upisuju se osnovni podatci o umjetnini, zatečenom stanju, te provedenim radovima. Detaljna pisana dokumentacija popraćena je i fotografskom. Fotografira se stanje prije i poslije restauriranja, a ponekad, prema ocjeni restauratora, i u toku postupka.

U cilju upoznavanja javnosti s djelatnošću restauratorske struke, te nužnosti proširenja, Wyroubal je osmislio i realizirao izložbu restauratorske tematike pod nazivom *Konzerviranje i restauriranje umjetnina*, na kojoj su prezentirane razne faze radova na slikama i na nekoliko skulptura.[5] Izložba je održana u razdoblju od 10. do 17. veljače 1946. u Muzeju za umjetnost i obrt i smatra se prvom izložbom takve tematike,[6]

Bogorodice potpuno je renovirao pozlatarski obrtnik Kaplan koji je uklonio izvornu polikromiju i izveo potpuno novu pozlatu i polikromiju.

4 Sunara, Sagita Mirjam. Rekonstrukcija postava prve restauratorske izložbe u Hrvatskoj. // Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske / Zagreb 36(2012)., str. 42.

5 Ibid., str. 37.

6 Wyroubal, Zvonimir. Restauratorska radionica Muzeja za umjetnost i obrt i naša prva restauratorska izložba. // Vijesti muzealaca i konzervatora NR Hrvatske, 4 /Zagreb, 1965., str. 116-117.

2. Restaurator Zvonimir Wyroubal u muzejskoj radionici
Restorer Zvonimir Wyroubal in the museum workshop

a zbog nedostatka sredstava nije imala popratnu publikaciju. U arhivi Muzeja sačuvana je skica postava izložbe i legende ispisane rukom na kojima se opisuju tehnika i tehnologija umjetnine te uzroci njenog propadanja. Jedna od skulptura na toj izložbi bila je kasnogotička kompozicija iz 15. stoljeća *Oplakivanje Krista* (MUO 16513) iz Drivenika u Vinodolu,[7] koja se danas nalazi u stalnom postavu sakralne umjetnosti. Restauratorske radove Wyroubal je započeo 1942. godine. Fotografirao je stanje prije i poslije radova te opisao postupak dezinsekcije drva, koje je zatim bilo natopljeno tutkalom i lanenim firnisom. Naknadni premazi boje uklonjeni su do izvorne polikromije. Radovi na skulpturi nastavljeni su 1944. kada su svi dijelovi slijepljeni i nedostatci zakitani.[8] Godine 1945. Wyroubalu se u radionici pridružuju suradnice Antonija Tkalčić i Slavka Dekleva, a kasnije i Jelena Paladin (Bocarić) kao restaurator pripravnik.[9] Iz tog razdoblja sačuvani su kartoni naslovljeni *Hrvatski narodni muzej za umjetnost i obrt u Zagrebu : Kartoteka popravljenih umjetnina* s upisanim restauratorskim radovima provedenim na deset skulptura i dva oltara. Većinu radova izvela je 1947. Slavka Dekleva.[10]

7 Sunara, Sagita Mirjam, (bilj. 3), str. 41.

8 Wyroubal, Zvonimir, (bilj. 2), str. 329.

9 Sunara, Sagita Mirjam, (bilj. 3), str. 42.

10 Arhiva HRZ-a, S. Dekleva: *Biskup* MUO 2658/283, *Biskup* MUO 2659/275, *Pieta* MUO 4452/408, *Oltar iz župne crkve sv. Vida* MUO 2655/285 (gornji dio oltara), MUO 2655/305 (donji dio oltara) i pripadajući kipovi *Krist* MUO 2655/282, *Marija* MUO 2655/2/282, *Ivan*

Zbog sve većih potreba za restauriranjem radionica se 1948. seli u prostorije Jugoslavenske akademije i osniva se Restauratorski zavod JAZU. Od tada se muzejska plastika restaurira u Restauratorskom zavodu u Zagrebu. Unatoč suradnji sa Zavodom, zahtjevi Muzeja za restauriranjem postaju sve veći te se u njemu, zalaganjem ravnateljice Zdenke Munk, 1967. osniva restauratorska radionica.[11]

U radionici su radili preparatori Marijan Gionecheti i Antun Škreblin,[12] a sedamdesetih godina pridružuje im se Đurđica Comisso, čiji je opis radnog mjesta – kustos Zbirke stakla i restaurator polikromne drvene skulpture.[13] Zbog nedostatka stručnog kadra ona 1969. godine odlazi na devet mjeseci na specijalizaciji u Institut Royal du Patrimoine Artistique u Bruxellesu. U izvještaju iz 1970. piše o restauriranju i konzerviranju drvene polikromirane skulpture i sitnih predmeta od drva, o djelomičnom fiksiranju pozlate i polikromije na oltaru sv. Marije iz Remetinca, o započetom radu na restauriranju jednog drvenog kipa iz 18. stoljeća, te izradi elaborata sa shemama za svaki pojedini restauratorski zahvat.[14]

Zapošljavanjem restauratorice Alme Orlić 1979. godine formira se i ekipira Radionica za slikarstvo i polikromnu skulpturu koja je taj naziv zadržala do danas.

Na sustavnoj zaštiti i restauraciji muzejskih skulptura, ali i skulptura s drugih lokacija, za potrebe programskih izložbi danas rade restauratorice Jasminka Podgorski i Ksenija Pintar.

MUZEJSKE IZLOŽBE KAO SREDSTVO INFORMIRANJA O RESTAURATORSKOM RADU I ULOZI MUZEJA U OČUVANJU GRAĐE

Važan izvor informacija o restauriranju skulptura u Muzeju su pojedine realizirane izložbe. Izložbe su izdvojene zato što su bile povod opsežnih restauratorskih radova, a njihov cilj je bio upoznavanje javnosti s problematikom smještaja i čuvanja, nedostatkom sredstava, uvjeta i stručnog

MUO 2655/4/282, *Sv. Sebastijan* MUO 2655/6, *Sv. Florijan* MUO 2655/4; Z. Wyroubal:*Oltar sv. Marije* MUO 14999/558, *Raspelo* MUO 4439/345.

11 Muzej za umjetnost i obrt Zagreb 1880. – 2010. : vodič / urednici A. Galić, M. Gašparović. Zagreb, 2010., str. 326.

12 Sakralna umjetnost iz fundusa Muzeja za umjetnost i obrt *:* katalog izložbe */* ur. Zdenka Munk. Zagreb : Muzej za umjetnost i obrt, 1979., str. 2.

13 Arhiva MUO, 28. 7. 1978.

14 Arhiva MUO, 16. 8. 1970.

3. Postav izložbe *Skulpture i slike iz fundusa XIV. – XX. st.,*1969.
Exhibition Sculpture and Paintings from the Holdings, 14th-20th century*, 1969*

kadra, te informiranje stručne i šire javnosti da su sredstva dobivena za tu potrebu opravdano tražena i potrošena.

Izložba *Nekoliko skulptura i slika iz fundusa* (*XIV. – XX. st.)* trajala je od prosinca 1969. do siječnja 1970. Uz tri slike predstavljeno je dvadeset i osam skulptura, od kojih je dvanaest ostalo nekonzervirano kako bi se predstavili tzv. konzervatorsko- restauratorski »slučajevi«.[15] Na muzejskim arhivskim fotografijama prikazan je postav izložbe. Neke od skulptura s izložbe izložene su u današnjem stalnom postavu (sl. 3).

Izložba je realizirana nakon premještanja šest stotina skulptura u netom stečene proširene muzejske prostore. Zbirka je dotad, za vrijeme Drugog svjetskog rata, bila smještena u skladište, te dugotrajno izložena neadekvatnim uvjetima. Posljedica je bila vrlo loše stanje skulptura: crvotočnost, ljuštenje slojeva itd. Izložba je popraćena skromnom publikacijom, koja, osim kataloških jedinica, sadrži i kratke opise provedenih restauratorskih radova, godinu izvedbe te instituciju i osobu koja je radove izvela.[16]

Neke skulpture za izložbu restaurirane su u Restauratorskom zavodu JAZU, dok su druge restaurirane u muzejskoj radionici.

15 Nekoliko skulptura i slika iz fundusa (XIV. – XX. st.) : katalog izložbe /red. Anka Simić-Bulat. Zagreb : Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 1969., str. 7.

16 Na skulpturama su radili u radionici MUO 1969. restauratorica Ljiljana Nikolajević, viša kustosica Đurđica Comisso i preparator Marijan Gionechetti. Ostale skulpture restaurirane su u tadašnjem Restauratorskom zavodu JAZU, a radove su izveli restauratori Alma Orlić, viši restaurator Ivica Lončarić, restaurator Ivan Jurčević, preparator Paula Bišćan i stolar Stjepan Gorup.

RESTAURACIJA GRAĐE IZ ZBIRKE SAKRALNOG KIPARSTVA ZA STALNI POSTAV OTVOREN 1995.

Godine 1986. zatvara se dotadašnji stalni postav Muzeja. Nakon toga u Muzeju se provodi rekonstrukcija svih prostora. Projektiran je sadašnji stalni postav koji je otvoren 15. rujna 1995. U dijelu stalnog postava sakralne umjetnosti izložena su četiri oltara s pripadajućim skulpturama i sedamdesetak skulptura koje su nekada pripadale oltarnim cjelinama. U razdoblju od 1992. do otvaranja postava svi odabrani oltari i skulpture prošli su kroz konzervatorsko-restauratorske radove. Arhitekturu četiriju oltarnih cijelina restaurirali su djelatnici i suradnici Restauratorskog zavoda u Zagrebu. U Muzeju su skulpture restaurirane pod voditeljstvom Alme Orlić i suradnika. Pregledom pisane dokumentacije na svim skulpturama primijenjen je sličan pristup. Faze radova uključivale su uklanjanje sloja nečistoće, uklanjanje slojeva nanesenih u prijašnjim restauracijama, preslika i retuša te konsolidiranje. Tijekom daljnjih postupaka primijenjen je muzealni pristup, što znači da su se nedostatci dijelova u drvu, u sloju podloge, polikromije i pozlate rekonstruirali samo djelomično ili nikako, ovisno o stanju. Zatvorene su veće pukotine i oštećenja te je napravljen retuš u onoj mjeri koju zahtijeva vizualna ujednačenost skulpture.

KONTINUITET RESTAURATORSKIH RADOVA NA OLTARNIM CJELINAMA U STALNOM POSTAVU

Četiri oltara, sastavljena iz dijelova nekadašnjih oltara, nalaze se u sakralnom dijelu stalnog postava. Kroz povijest oltari su u više navrata bili podvrgnuti restauratorskim radovima.

Oltar sv. Marije iz Remetinca kraj Novog Marofa

Nekadašnji oltar sv. Marije (MUO 14999) čine dva dijela iz različitih stilskih razdoblja, središnji dio iz doba kasne gotike i vanjski maniristički dio. Nakon prvog zabilježenog zahvata na gotičkom dijelu, koji je 1912. izveo Tkalčić, oltar je iznova restauriran 1950. u Restauratorskom zavodu JAZU. Radove je izveo Z. Wyroubal, tada već djelatnik Zavoda, sa suradnicima.[17] U dokumentacijskom kartonu Wyroubal navodi podatak o prijašnjem natapanju oltara stearinom, zbog čega je cijeli oltar matiran (što je vjerojatno izveo Tkalčić) i zatim o provedenim radovima

17 Arhiva HRZ, 558/62

u Zavodu.[18] Ispucali sloj krede koji se ljuštio je podlijepljen, a preslici na ukrasima i detaljima figura, ostavljeni u prethodnoj restauraciji, su uklonjeni. Oltar je očišćen, ukrasni dijelovi i figure su učvršćeni, i sve je natopljeno lanenim firnisom.

Sljedeći radovi na gotičkom dijelu oltara izvedeni su u Zavodu u razdoblju od 1970. do 1971.[19] U dokumentaciji se opisuje stanje oltara: crvotočnost, ljuštenje slojeva te zatečeni preslici i slojevi bronce. Radovi su obuhvaćali konsolidaciju, uklanjanje slojeva nečistoće i naknadnih preslika. Retuš pozlate izveden je broncom u prahu. Cilj radova bio je konzervirati oltar i urediti ga radi transporta i izlaganja na izložbi *Umjetnost na tlu Jugoslavije kroz vjekove,* održanoj u Parizu u lipnju 1971. godine. Iste godine u listopadu oltar je izložen i u Sarajevu na izložbi *Umjetnost na tlu Jugoslavije od praistorije do danas.*[20]

Radovi na cijelom oltaru, uključujući i gotički i manirističk dio, ponovo su izvedeni prije otvaranja sadašnjeg stalnog postava u razdoblju od 1991. do 1993. godine na mjestu na kojemu je oltar kasnije i izložen. Tom prilikom oltar je rastavljen. Manirističk dio arhitekture oltara restaurirali su restauratori iz Zavoda za restauriranje umjetnina (ZURU) u Zagrebu [21] i vanjski suradnici. Prilikom radova uklonjeni su slojevi starih lakova i retuša, nakon čega su zatečene voštane mase koje su korištene pri konzerviranju u prijašnjim zahvatima. Takva tehnologija utjecala je na odabir materijala i pristup, te su pri zapunjavanju pukotina primijenjeni pigmentirani voštano-smolasti kitovi. Retuš u rekonstrukciji pozlate izveden je zlatnim listićima. Radove na gotičkom dijelu oltara i ostaloj plastici izveli su muzejski restauratori sa suradnicima.[22] U tom zahvatu također su uklonjeni svi zatečeni slojevi iz prethodnih restauratorskih postupaka, do izvornih. Muzealnim pristupom i odabirom materijala, koji su uvjetovani materijalima korištenim u prijašnjoj restauraciji, izvedene su rekonstrukcije u sloju podloge, boje i pozlate (sl. 4).

18 Slojevi podloge i polikromije su konsolidirani, svi rasklimani dijelovi su učvršćeni, uklonjena je nečistoća i zatečeni preslici. Oltar i skulpture su natopljeni lanenim firnisom.

19 Arhiva HRZ, 287/70, Lončarić, Orlić, Kranjčec, Jurčević, Vinkler, Bišćan, Čermak.

20 Arhiva MUO, 1971., 32/12, 32/13; također vidi: Umjetnost na tlu Jugoslavije od praistorije do danas : katalog izložbe / ur. M. Karamehmedović. Sarajevo, 1971.

21 Arhiva HRZ, ZZRU 10122, voditeljica Romana Jagić.

22 Arhiva MUO, R222, Voditeljica: Alma Orlić. Sudjelovale: Maja Velicogna Novoselac, Nada Novosel Habeković.

4. Stalni postav sakralne umjetnosti otvoren 1995.
Permanent exhibit of sacral art, open in 1995

Oltar sv. Marije i sv. Ladislava iz Zagrebačke katedrale

Središnji dio stalnog postava čini barokni oltar sv. Marije i sv. Ladislava (MUO 13814). Oltar je komponiran od dijelova dvaju oltara koji su se do 1882. nalazili u Zagrebačkoj katedrali. Dijelove oltara, kao i pripadajuće kipove, u Muzej je dopremio Gjuro Szabo 1925. godine. Oltar je pod imenom *Sv. Ladislav* izložen na izložbi povodom 1000-godišnjice hrvatskog kraljevstva (925. – 1925.) u Zagrebu, a zatim u Muzeju do rata kada je demontiran. U poslijeratnom postavu izloženi su pojedini dijelovi oltara. Oltar kao i pripadajući kipovi djelo su Johannesa Komersteinera, ranobaroknog kipara koji je u 17. stoljeću svojim radom ostavio trag u kiparskoj sakralnoj umjetnosti na području sjeverne Hrvatske i šire.

Restauratorski radovi na pripadajućim kipovima oltara, *Bl. Dj. Marija s djetetom* (MUO 13812) te *Sv. Ladislav kralj* (MUO 13816) i S*v. Emerik vojvoda* (MUO 13814), izvedeni su 1969. u Restauratorskom zavodu JAZU.[23] Na sva tri kipa uklonjeni su i konzervirani slojevi nečistoće i naknadni preslici, te napravljena rekonstrukcija svih nedostataka i oštećenja.

Radovi na arhitekturi oltara i izrezbarenim reljefima izvršeni su u razdoblju od 1970. do 1971. godine također u Restauratorskom zavodu JAZU.[24] Oltar je podvrgnut dezinsekciji, konzerviran, očišćen te rekon-

23 Vidi: Nekoliko skulptura i slika iz fundusa (XIV. – XX. st.) : katalog izložbe / red. Anka Simić-Bulat. Zagreb : Muzej za umjetnost i obrt, 1969., str. 7-8. Radove izveli restauratori Ivan Jurčević, Paula Bišćan i stolar Stjepan Gorup.

24 Voditelj radova: Ivan Jurčević.

struiran u svim slojevima.[25] Uređeni oltar je, kao i spomenuti gotički dio oltara sv. Marije iz Remetinca, izložen na izložbi *Umjetnost na tlu Jugoslavije kroz vjekove* (Pariz, 1971.), a zatim i u Sarajevu na izložbi *Umjetnost na tlu Jugoslavije od praistorije do danas.*

Sljedeći zahvat izveden je prije otvaranja sadašnjeg stalnog postava. U toku 1994. izvedeni su radovi na dijelovima oltara sv. Ladislava i sv. Marije u restauratorskoj radionici MUO.[26] Uklonjeni su svi slojevi iz prijašnje restauracije, te je nakon konzerviranja i rekonstrukcije izveden minimalni retuš. Na središnjem kipu *Bl. Dj. Marija s djetetom,* kipovima *Sv. Ladislav kralj* i *Sv. Emerik vojvoda* izvedeni su restauratorski zahvati u radionici MUO 1991. godine.[27] Na svim kipovima primijenjen je isti postupak – uklanjanje nanesenih slojeva iz prethodne restauracije, čija je tehnologija odredila materijale koji su se koristili u tadašnjoj rekonstrukciji. Unutar predele koja pripada oltaru nalaze se kipovi četiriju evanđelista: *Evanđelist Marko* (MUO 13746), *Evanđelist Ivan* (MUO 13747), *Evanđelist Luka* (MUO 13748) i *Evanđelist Matej* (MUO 13749). Kipovi su restaurirani 1993. godine u restauratorskoj radionici MUO.[28] Uklanjanje uljnih preslika na svim kipovima otkrilo je tonski drugačiju izvornu polikromiju na oslikanim dijelovima.

Radovi na predeli izvodili su se u Hrvatskom restauratorskom zavodu od 2012. do 2014. godine. Izvršeno je podljepljivanje odignutih slojeva, uklanjanje nečistoće, premaza i preslika. Istraživanjem su otkrivena tri sloja plave boje na arhitekturi, ali zbog nemogućnosti raslojavanja zadržan je recentni sloj, koji je ujedno i sličan izvornom. Rekonstruirani su nedostajući dijelovi drva, te slojevi podloge, pozlate i oslika s ciljem usklađivanja predele s ostalim dijelovima oltara. U niše predele montirani su pripadajući evanđelisti, te je ona izložena u stalnom postavu nasuprot oltara sv. Marije i sv. Ladislava.[29]

Oltar iz Župne crkve sv. Vida

Oltar iz Župne crkve sv. Vida iz Vrbovca (MUO 2655)**,** porijeklom iz Tirola (oko 1500.), restauriran je u nekoliko navrata. Najstarija sačuvana dokumentacija o restauratorskim radovima datira iz 1946. i 1947. godine,

25 Arhiva HRZ, 288/71, Jurčević.

26 Voditeljica: Alma Orlić. Sudjelovali: Ksenija Pintar, Tamara Ukrainčik, Gordana Petrovčić, Maja Velicogna Novoselac.

27 Arhiva MUO R230, R233, R232, voditeljica: Alma Orlić. Sudjelovali: Donat Orlić, Anita Sulimanović.

28 Arhiva MUO R282, voditeljica: Alma Orlić. Sudjelovali: Nada Novosel Habeković, Ksenija Pintar.

29 Voditeljica: Vanesa Gjini. Sudjelovali: Renata Duvančić, Martina Wolf Zubović, Dragutin Furdi, Veljko Bartol.

kada je radove na oltaru izvela Slavka Dekleva u muzejskoj radionici. Radovi u toku 1946. izvršeni su na gornjem dijelu oltara. Dekleva opisuje uklanjanje zatečenih preslika i retuša iz ranijih restauracija na slikama, skulpturama i reljefima.[30]

U toku 1947. izvršeni su radovi na donjem dijelu oltara, gdje su uklonjeni zatečeni preslici kao i slojevi bijele podloge koji su prekrivali oštećene dijelove izvornika.[31]

Iste godine i istim postupcima kao i oltar restaurirana su dva pripadajuća kipa: *Sv. Florijan* (MUO 2655/4) i *Sv. Sebastijan* (MUO 2655/6).[32]

Sljedeći radovi na oltaru izvršeni su u Restauratorskom zavodu u Zagrebu u razdoblju od 1970. do 1972.[33] U dokumentaciji o izvedenim radovima opisano je loše stanje oltara s oštećenjima u svim slojevima drva, pozlate i polikromije, te s brojnim tragovima prethodne restauracije, preslika i bronce. Navodi se kako je dezinsekcija provedena ranije, no ne točno i kada. Oltar je rastavljen, konzervirani su slojevi podloge, boje i pozlate, uklonjena nečistoća, lak i naknadni preslici, a nedostatci i oštećenja u svim su slojevima retuširani i zaštićeni lakom. Oltar je iznova sastavljen.

Sljedeći konzervatorsko-restauratorski zahvat izveden je u razdoblju od 1991. do 1993. godine.[34]

Oltar je rastavljen na dijelove, uklonjeni su slojevi starih retuša, preslika i bronce i stari zakiti. Dijelovi su učvršćeni, konsolidirani, izvedene su rekonstrukcije podloge, koje su zatim retuširane u sloju polikromije i pozlate na arhitekturi, skulpturama i ornamentici.

Oltar Kamenovanje sv. Stjepana Prvomučenika

Ranobarokni oltar *Kamenovanje sv. Stjepana Prvomučenika* (MUO 14897) iz Drivenika, (17. st.), stigao je u Muzej 1939.,[35] a konzerviran je 1940. godine.

Konzervatorski postupci na kipovima središnje scene kamenovanja sv. Stjepana, dva vojnika i dječak, izvedeni su od 1981. do 1982. u Restauratorskom zavodu. Skulpture od crvotočnog, rasušenog i napuknutog drva, razlijepljenih spojeva ruku i spojeva drveta, imale su oštećena podnožja, a

30 Sva oštećenja i nedostatci zatvoreni su i rekonstruirani slojem voska dok je površina premazana slojem laka Damara. Arhiva HRZ, 285/46, Slavka Dekleva.

31 Crvotočni dijelovi su ispunjeni kitom i retuširani. Završno je na cijelu površinu nanesen Damar firnis. Arhiva HRZ, 305/47, Slavka Dekleva.

32 Arhiva HRZ, 305/47, Slavka Dekleva.

33 Arhiva HRZ, 212/42, Lončarić, Čermak.

34 Arhiva MUO R238, radove izvele: Alma Orlić, Maja Velicogna Novoselac.

35 Arhiva MUO, 487/39

na kipu dječaka nedostajao je dio stopala. Podloga slikanog sloja odizala se i ljuštila, srebro je oksidiralo, no pozlata je na većim površinama bila sačuvana. Oštećenost skulptura pružala je dovoljno podataka o izvornom stanju. Slojevi su podlijepljeni i izvršena je dezinsekcija. Skulpture su očišćene, odvojeni dijelovi slijepljeni, a pukotine su ispunjene smjesom voštano-smolaste mase i piljevine. Konzerviranje je izvršeno natapanjem voštano-smolaste mase, rubovi između drveta i otpale podloge su zakitani, zapunjene pukotine su retuširane i izvršeno je zaštitno lakiranje.[36]

Arhitektura oltara s ornamentikom iznova je restaurirana u Zavodu od 1992. do 1993. godine. U izvještaju se navodi vrlo loše stanje oltara: poremećena statika, crvotočnost, oštećenost od vlage, gljivica i plijesni, te preslici i ljuštenje ostataka izvorne pozlate. Daljnje postupke trebalo je uskladiti s koncepcijom restauriranja središnje grupe skulptura u niši oltara koja je započeta ranije.[37] Konsolidirani su svi slojevi, uklonjen lak, preslike i imitacije pozlate. Stolarskim radovima zamijenjeni su oštećeni truli dijelovi nosive konstrukcije. Svi slojevi rekonstruirani su krednim kitom, retuširani, a na bolesnu podlogu naneseni su zlatni listići.[38]

RECENTNI PRIMJERI RESTAURATORSKE MUZEJSKE PRAKSE

Na izložbi *Skriveno blago,* održanoj u MUO od studenog 2005. do veljače 2006., u dijelu posvećenom sakralnom kiparstvu izloženo je dvadeset i devet polikromiranih skulptura,[39] većinom iz muzejskog depoa Zbirke. Izložba je također bila povod za restauratorske radove izvršene u restauratorskoj radionici za slikarstvo i polikromnu skulpturu u Muzeju. Tom prilikom je restaurirano trinaest skulptura. Iako je većina skulptura bila restaurirana i ranije, neke sedamdesetih, a neke devedesetih godina, njihovo stanje zahtijevalo je ponovljene konzervatorsko-restauratorske radove. Zahvati na kipovima *Sv. Josip*[40] (MUO 13751) i *Sv. Joakim*[41] (MUO 13751) izvedeni

36 Izložba u povodu 35 godina djelovanja Zavoda za restauriranje umjetnina : katalog izložbe / ur. F. Meder. Zagreb : Umjetnički paviljon, 1983., str. 56.

37 Arhiva HRZ, ZZRU 10191, voditeljica Romana Jagić.

38 Arhiva HRZ, ZZRU 10191, voditeljica Romana Jagić.

39 Skriveno blago Muzeja za umjetnost i obrt : izbor iz fundusa povodom 125. obljetnice MUO : katalog izložbe / ur. Anđelka Galić. Zagreb : Muzej za umjetnost i obrt, 2005.

40 Godine 1973., voditelj: Ivo Jurčević. Godine 2005., radove izvršila: Jasminka Podgorski, sudjelovao: Davor Vlahov.

41 Godine 1973., voditeljica: Alma Orlić. Godine 2005. radove izvršila Ksenija Pintar, sudjelovao: Davor Vlahov.

5. Izložba *Figura i ornament : Barok – Johannes Komersteiner i njegov krug,* 2016.
Exhibition Figure and Ornament: Baroque – Johannes Komersteiner and His Circle, *2016*

su u Restauratorskom zavodu JAZU 1973. godine, da bi 2005. bili ponovno restaurirani u MUO. Odignute slojeve podloge i polikromije trebalo je podlijepiti i ukloniti nečistoću. Crvotočne dijelove trebalo je konsolidirati, a rastavljene dijelove, kojima su veze ljepila popustile, ponovo zalijepiti i zakitati. Izveden je retuš i završna zaštita. Radovi su izvršeni na skulpturama *Sv. Ladislav kralj* (MUO 13201)*, Anđeo* (MUO 15358) i *Anđeo* (MUO 15357)*, Svetica* (MUO 16125/1) i *Svetica* (MUO 16125/2) te bajcani evanđelisti: *Sv. Luka evanđelist* (MUO 4414), *Sv. Matej evanđelist*, (MUO 4417) *Sv. Ivan evanđelist* (MUO 4415) *Sv. Marko evanđelist* (MUO 4416) ,[42] *Sv. Ladislav* (MUO 4450) i *Marija s djetetom* (MUO 2670).[43]

Izložba posvećena baroknom kiparu Johannesu Komersteineru pod nazivom *Figura i ornament : Barok – Johannes Komersteiner i njegov krug* [44] autorice Nele Tarbuk održana je u MUO između 10. ožujka i 17. travnja 2016. godine. Johannes Komersteiner, ranobarokni kipar, djelovao je u 17. stoljeću i svojim radom ostavio trag u kiparskoj sakralnoj umjetnosti sjeverne Hrvatske i šire. Bilo je predstavljeno oko stotinu vlastitih te više djela njegovih sljedbenika. Od sačuvanih oltarnih cjelina i kipova najveći se broj nalazi upravo u fundusu našega Muzeja (sl. 5).

Izložba je također bila svojevrstan *hommage* konzervatorsko-restauratorskom aspektu istraživanja. Predstavljen je pregled raznih kon-

42 Radove izvele u MUO 2005. Jasminka Podgorski i Ksenija Pintar.

43 Radove izvela u MUO 2005. Jasminka Podgorski.

44 Katalog izložbe objavljen je pod naslovom: Kipar Johannes Komersteiner i njegov krug.

zervatorsko-restauratorskih pristupa, od onih izvedenih sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog stoljeća do danas. Objedinjeni su podatci o svim restauratorskim zahvatima kao i restauratorima koji su radili na predmetima, te institucijama u kojima su radovi izvedeni.[45] Konzervatorsko-restauratorski radovi na muzejskim predmetima koji se pripisuju J. Komersteineru ili njegovim sljedbenicima, na oltarima *Sv. Marija* i *Sv. Ladislav* izvršeni su 1971., a radovi na deset kipova u toku 1968., 1972. i 1975. izvedeni su u Restauratorskoj radionici JAZU. Sljedeći radovi nakon devedesetih godina prošlog stoljeća izvedeni su u restauratorskoj radionici Muzeja za umjetnost i obrt. Oltar je za potrebe izložbe izmješten iz stalnog postava u izložbeni prostor.

Kipovi *Sv. Ivan Krstitelj* (MUO 13750) [46] i *Sv. Ivan evanđelist* (MUO 13753)[47] restaurirani su 1973. godine u Restauratorskom zavodu JAZU, a kip *Krist iz prizora preobraženja* (MUO 2793) [48] kao i kipovi malih anđela[49] restaurirani su u razdoblju od 1975. do 1977. godine. Grb kanonika Josipa Babića (MUO 2657) restauriran je u MUO 1992.[50]

Recentni radovi na muzejskim predmetima izvršeni su u MUO 2010., i to na fragmentima ornamentalnih dekoracija s motivom akantusa s nekadašnjih bočnih katedralnih oltara (MUO 50987/1, 50987/2, 50987/3).[51] Radovi na kipovima apostola *Sv. Petar* (MUO 15190) [52] i *Sv. Pavao* (MUO 15189) izvršeni su 2012.[53] Radovi na predeli koja pripada oltaru sv. Ladislava iz Zagrebačke katedrale izvedeni su u Hrvatskom restauratorskom zavodu (2012. – 2014.).[54]

Osim radova na muzejskim predmetima u razdoblju od 2014. do 2016. godine u restauratorskoj radionici u MUO izvedeni su radovi na tridesetak skulptura iz drugih muzeja, crkvi, biskupija i jedne privatne

45 Više u: Podgorski, Jasminka. Konzervatorsko-restauratorski radovi i priprema izložbe Johannesa Komersteinera u Muzeju za umjetnost i obrt. // 8. susreti sekcije restauratora i preparatora Hrvatskog muzejskog društva. Zagreb : Hrvatsko muzejsko društvo, 2016., str. 45 – 49.

46 Voditelj: Ivo Jurčević.

47 Voditeljica: Alma Orlić.

48 Voditelji: Ivo Jurčević, Josip Turk, Alma Orlić.

49 Voditeljica: Eva Winkler.

50 Voditeljica: Alma Orlić, sudjelovali: Tamara Ukrainčik, Maja Velicogna Novoselac, Franjo Senčić.

51 Radove izvršile: Jasminka Podgorski i Ksenija Pintar.

52 Radovi izvedeni u Restauratorskiom zavodu od 1973. do 1974., voditelj: Ivo Jurčević. Radovi izvedeni u MUO 2012., radove izvršila: Ksenija Pintar.

53 Radovi izvedeni u Restauratorskiom zavodu od 1973. do 1974., voditeljica: Alma Orlić. Radovi izvedeni u MUO 2012., radove izvršila: Jasminka Podgorski.

54 Vidi bilj. 30.

zbirke, koji su obuhvaćali veće ili manje zahvate konsolidacije, čišćenja, uklanjanja preslika i rekonstrukcija polikromije i pozlate.[55]

MODALITETI OČUVANJA DRVENE POLIKROMNE SKULPTURE U MUO

Modaliteti očuvanja drvene polikromne skulpture provode se kroz tri segmenta: konzervatorski aspekt, zatim restauratorski aspekt u kojemu se primjenjuje muzealni pristup i treći – istraživački aspekt koji obuhvaća istraživanja raznim analitičkim metodama.

Preventivna zaštita kao konzervatorski aspekt uključuje kontrolu predmeta u čuvaonicama i izložbenim prostorima, smještaj predmeta, izlaganje i transportiranje u skladu s propisanim uvjetima.

U Zbirku kiparstva kontinuirano se prikupljaju i upisuju novi predmeti. Prije prihvata novih akvizicija u Muzej i smještaja u depo praktičira se tretiranje gama zračenjem. Izlaganjem predmeta gama-zrakama uništavaju se insekti, larve te plijesni i gljivice. Metoda se izvodi na Institutu Ruđer Bošković. Skulptura se ovisno o stanju sanira u muzejskoj radionici i smješta u depo do početka restauratorskog postupka.

Konzervatorsko-restauratorski aspekt u skladu je sa suvremenim metodama i materijalima. Sve faze restauratorskog postupka dokumentiraju se fotografiranjem. Uz standardno snimanje primjenjuju se strukturalna istraživanja: snimanje u ultravioletnom i infracrvenom dijelu spektra kao i snimanje pod povećanjem pomoću mikroskopa. Također se ponekad izvodi i rentgensko snimanje.

Nakon snimanja slijedi restauratorski postupak u tzv. muzealnom pristupu. Slojevi podloge koji se odvajaju od nosioca konsolidiraju se organskim ili akrilnim medijem.

Dijelovi drva ili poleđina, koji imaju oslabljenu strukturu zbog djelovanja insekata i larvi, konsolidiraju se otopinom akrilne smole. Nakon provedenih čišćenja slijedi uklanjanje sloja nečistoće ili potamnjelog laka s površine. Prema procjeni stanja i u dogovoru s kustosom, ako se žele prezentirati izvorni slojevi polikromije na kojima su prisutni naknadni preslici, pristupa se njihovom uklanjanju. Uklanjanje se vrši pomoću otapala, gelova itd. Zatvaraju se veća oštećenja i pukotine dok se svi nedostatci u sloju nosioca, podloge i polikromije ne rekonstruiraju. Izvodi se nužni retuš kako bi se postigao ujednačeni izgled i završna zaštita.

55 Podgorski, Jasminka. (bilj. 44), str. 45 – 49. U tekstu su detaljno navedene sve skulpture i njihovi vlasnici te podatci o restauratorskim radovima.

U postupku se koriste suvremeni materijali, kao i materijali u skladu s izvornima. Opis svih radova unosi se u muzejski program *Indigo.*

Prilikom restauratorskog postupka prema potrebi se izvode prirodoslovna istraživanja tehnike i tehnologije, te ispitivanje materijala raznim analitičkim metodama. Istraživanja se izvode u suradnji s Prirodoslovnim laboratorijem HRZ-a. Rezultati analiza daju detaljniji uvid u stanje skulpture, određuju tijek restauratorskog postupka te doprinose kasnijoj stručnoj i znanstvenoj interpretaciji umjetnine. Rezultatima istraživanja dobivamo uvid u dva segmenta. Prvi segment su informacije o izvornim materijalima, tehnici i tehnologiji karakterističnoj za vrijeme nastanka skulpture. Drugi segment rezultira uvidom u život skulpture kroz povijest, odnosno materijale koji su stavljani naknadno prilikom obnove. Tehnika polikromne skulpture u pravilu je uvijek ista. Na površinu određene vrste drva nanosi se nekoliko slojeva smjese tutkala i krede. Na krednoj podlozi oslika se glava, lice, kosa, brada te ruke, noge i postament na kojem skulptura stoji. Dijelovi draperije prekrivaju se pozlaćenim i posrebrenim listićima. Na posrebrene dijelove nanosi se lazurni sloj boje.

U skladu s tehnikom primjenjuju se razne analitičke metode koje uključuju istraživanja vrste drva, sastava podloge, sastava pigmenata i laka. Za određivanje vrste drva vrši se makroskopska i mikroskopska analiza uzoraka drva. Analiza veziva i sastava podloge te laka i veziva identificira se i karakterizira pomoću tankoslojne kromatografije i snimanjem na FTIR spektroskopu.

Sastav pigmenata određuje se pomoću metoda rentgenske fluorescentne spektroskopije XRF i pretražne elektronske mikroskopije s energijsko-disperzivnom spektroskopijom SEM/EDS. Navedenim metodama detektiraju se kemijski elementi koji pretpostavljaju prisutni pigment. Izvorni pigmenti većinom su organskog ili kemijskog sastava, karakteristični za vrijeme nastanka skulpture (olovna bijela, crveni oker, cinober, željezni oksid, smeđa umbra itd.), dok naknadni preslici upućuju na pigmente koji su se koristili kasnije, naročito u 19. i tijekom 20. stoljeća (cinkova, titanova bijela boja), kada je većina skulptura zbog oštećenja obnavljana ili podvrgnuta određenim zahvatima.

Ovakav slijed analitičkih podataka nalazimo na kipu S*v. Ivan Krstitelj* (MUO 46059). Kip je stilski i tipološki pripisan baroknom kiparu Ivanu Jakobu Altenbachu koji je krajem 17. stoljeća radio u Varaždinu. Rezultati istraženih uzoraka otkrili su elemente koji odgovaraju izvornoj tehnici i tehnologiji iz vremena nastanka skulpture. U naknadno nanesenim slojevima detektirani su pigmenti i materijali koje se koriste od 19. st.[56]

56 Podgorski, Jasminka. Istraživanja na skulpturi *Sv. Ivan Krstitelj* kipara Johanna Jacoba Altenbacha. // Arhivi, knjižnice, muzeji : mogućnosti suradnje u okruženju globalne in-

6. *Sv. Ivan Krstitelj* kipara Ivana Jakoba Altenbacha, 17. st., prirodoslovna istraživanja

St. John the Baptist *by sculptor Ivan Jakob Altenbach, 17th century, natural science research*

Rezultati analiza odredili su daljnji tijek restauratorskih postupaka koji su imali za cilj prezentiranje izvornih slojeva (sl. 6).

PROBLEMI OČUVANJA POLIKROMNE SKULPTURE I BUDUĆI PLANOVI

Zalaganjem ravnatelja Vladimira Malekovića osamdesetih godina svi prostori unutar zgrade pripali su Muzeju i tada su rekonstruirani. Sve muzejske zbirke objedinjene su pod istim krovom. U to vrijeme je i Zbirka skulpture smještena u prostoriju sadašnjeg depoa. Prostorija depoa odgovarala je zahtjevima Zbirke koja je tada po broju predmeta bila znatno manja. Kako je muzej živi organizam koji s vremenom raste u vidu kontinuiranog prinosa broja predmeta, otkupima i donacijama, zbirke su zahtijevale veći prostor pa i tako i Zbirka skulpture. Depo zauzima veličinu od 70 m^2, visine 4,6 m i u njemu su smještene skulpture sakralne i moderne umjetnosti te Zbirka bjelokosti (sl.7). Prostor se nalazi na katu zgrade Muzeja. Pod depoa čine drvene grede s ispunom koji je s vremenom uslijed težine postao udubljen. Povećanjem broja predmeta povećava se i težina, čime se dodatno narušava već ugrožena statika zgrade. Djelomična rekonstrukcija smještaja skulptura unutar navedenog prostora izvršena je u razdoblju 2008./2009. godine. Tada su cijelom dužinom sjeverne i zapadne strane zida projektirane police koje su montirane konzolno na zid u redovima od zida prema sredini prostorije

formacijske infrastrukture : zbornik radova / ur. Alisa Martek. Zagreb : Hrvatsko muzejsko društvo, 2014., str. 398.

7. Čuvaonica Zbirke skulptura u Muzeju za umjetnost i obrt
Sculpture Collection storage room at the Museum of Arts and Crafts

u dužini od 150 cm. Police na vrhu povezuje dodatna etaža iznad koje je cijelom dužinom zida postavljena metalna rešetka na koju su ovješene skulpture manjeg formata. Cilj rekonstrukcije bio je rasterećenje težine središnjeg dijela prostorije. U ostalom dijelu nalaze se zatečene police koje su u planu za rekonstrukciju. Mogućnosti proširenja ili premještanja u Muzeju ne postoje. U depou se održava vlaga pomoću ovlaživača (*defensora*) prema zadanim parametrima koju zahtijeva drvo. Predmeti su smješteni najbolje u okviru navedenih uvjeta. Devedesetih godina 20. stoljeća, u vrijeme rekonstrukcije Muzeja, izvedena je protupožarna zaštita na bazi plina halon 1301, koja obuhvaća određene radionice i depoe sa zapaljivim materijalima uključujući i depo skulpture. Kako su znanstvena istraživanja pokazala loše karakteristike halona, poput toksičnosti, uništavanja ozona, stvaranja visokog tlaka itd., primjena tog plina je ukinuta.[57] Halon se iz Muzeja uklanja 2013.[58] Idejni projekt stabilnog sustava za gašenje požara plinom novec 1230 projektiran je 2015.[59]

57 Mrežni izvor: http://zastita.info/hr/clanak/2009/12/hrvatsko-uskladivanje-s-eu-om-od-1.-sijecnja-u-rh-zabranjeni-stetni-haloni!,108,3893.html [pristup: 20.12 .2018.]. Europska komisija napravila je plan po kojem će se od 2006., kada je donesena uredba o stakleničkim plinovima (HFC, CFC, S6), pa do 2030. ukinuti primjenu tog plina. Mrežni izvor: http://www.svijetosiguranja.eu/hr/clanak/2013/6/pravila-u-eu,333,10880.html [pristup 20. 12. 2018.]

58 Arhiva MUO, 4/34, 9. 9. 2013.

59 Arhiva MUO, 4/120, TD002-2015, Pastor inženjering d.d.

Svi navedeni nedostatci, kao manjak prostora, broj umjetnina koji se kontinuirano povećava, nedostatak adekvatne zaštite, postaju sve veći problemi čuvanja.

Za rješavanje prikladnog prostora za sve zbirke u Muzeju svakako je potrebna rekonstrukcija. U sklopu toga nude se mogućnosti izgradnje novog objekta. Zalaganjem ravnatelja Miroslava Gašparovića 2007. godine arhitekt Željko Kovačić osmislio je idejno rješenje za potpuno novu zgradu depoa, koja bi trebala biti izgrađena u unutarnjem dvorištu Muzeja i visinom ne bi prelazila gabarite postojeće zgrade. Depo bi bio organiziran na nekoliko etaža te primjereno povezan sa starom zgradom. Također bi bio opremljen u skladu sa suvremenim standardima zaštite.

Dodatna prednost takvog rješenja je smještanje zbirki unutar Muzeja pod istim krovom, što omogućava brzu i laku dostupnost.[60]

LITERATURA

1. Horvat, Anđela. Tkalčić i konzervatorski rad. // Tkalčićev zbornik I / Zagreb : Muzej za umjetnost i obrt, 1955.
2. Izložba u povodu 35 godina djelovanja Zavoda za restauriranje umjetnina : katalog / ur. F. Meder. Zagreb : Umjetnički paviljon, 1983.
3. Muzej za umjetnost i obrt Zagreb 1880. – 2010. : vodič / urednici A. Galić, M. Gašparović. Zagreb, 2010.
4. Nekoliko skulptura i slika iz fundusa : katalog izložbe / red. Anka Simić-Bulat. Zagreb : Muzej za umjetnost i obrt, 1969.
5. Podgorski, Jasminka. Konzervatorsko-restauratorski radovi i priprema izložbe Johannesa Komersteinera u Muzeju za umjetnost i obrt. // 8. susreti sekcije restauratora i preparatora Hrvatskog muzejskog društva. Zagreb : Hrvatsko muzejsko društvo, 2016.
6. Podgorski, Jasminka. Istraživanja na skulpturi *Sv. Ivan Krstitelj* kipara Johanna Jacoba Altenbacha. // Arhivi, knjižnice, muzeji : mogućnosti suradnje u okruženju globalne informacijske infrastrukture : zbornik radova / ur. Alisa Martek. Zagreb : Hrvatsko muzejsko društvo, 2014.
7. Sakralna umjetnost iz fundusa Muzeja za umjetnost i obrt *:* katalog izložbe / ur. Zdenka Munk. Zagreb : Muzej za umjetnost i obrt, 1979.
8. Skriveno blago Muzeja za umjetnost i obrt : izbor iz fundusa povodom 125. obljetnice *MUO* : katalog izložbe / ur. Anđelka Galić. Zagreb : Muzej za umjetnost i obrt, 2005.
9. Restaurirana skulptura iz fundusa Muzeja : katalog izložbe / ur. Vladimir Maleković. Zagreb : Muzej za umjetnost i obrt, 1985.
10. Umjetnost na tlu Jugoslavije od praistorije do danas : katalog izložbe / ur. M. Karamehmedović. Sarajevo, 1971.

60 Arhiva MUO, Idejno rješenje Veliki MUO za XXII stoljeće, 2007., Željko Kovačić dipl. ing. arh.

11. Sunara, Sagita Mirjam. Rekonstrukcija postava prve restauratorske izložbe u Hrvatskoj. // Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske, 36 / Zagreb (2012).
12. Wyroubal, Zvonimir. Konzerviranje i restauriranje plastike u Hrvatskoj. // Tkalčićev zbornik II / Zagreb : Muzej za umjetnost i obrt, 1958.
13. Wyroubal, Zvonimir. Restauratorska radionica Muzeja za umjetnost i obrt i naša prva restauratorska izložba. // Vijesti muzealaca i konzervatora NR Hrvatske 4 / Zagreb, 1965.
14. Marciuš, Milivoj. Hrvatsko usklađivanje s EU-om : od 1. siječnja u RH zabranjeni štetni haloni. // Zaštita – časopis za zaštitu i sigurnost osoba i imovine 8. / Zagreb, 2009. Podatci preuzeti s mrežne stranice: http://zastita.info/hr/clanak/2009/12/hrvatsko-uskladivanje-s-eu-om-od-1.-sijecnja-u-rh-zabranjeni-stetni-haloni!,108,3893.html [Preuzeto 20. 12 2018.]
15. Marciuš, Vlatka. Pravila u EU. // Svijet osiguranja : časopis za pravo, ekonomiku i praksu osiguranja i reosiguranja 4 / Zagreb, 2013. Podatci preuzeti s mrežne stranice: http://www.svijetosiguranja.eu/hr/clanak/2013/6/pravila-u-eu,333,10880.html [Preuzeto: 20. 12 2018.]

SAŽETAK

Istraživanjem arhivske restauratorske dokumentacije u Odjelu dokumentacije MUO kao i u Arhivu Hrvatskog restauratorskog zavoda u Zagrebu dobiven je uvid u konzervatorsko-restauratorske radove na drvenim polikromnim skulpturama i oltarnim cjelinama iz fundusa Muzeja za umjetnost i obrt. U tekstu su naglašeni ključni trenutci koji su doveli do profesionalizacije konzervatorsko-restauratorske brige o umjetninama, potpomognute konzervatorskim djelovanjem muzejskih ravnatelja Gjure SzabOA i Vladimira Tkalčića. Zahvaljujući sačuvanim kartonima s upisanim restauratorskim radovima, u radu se uspjelo predstaviti inicijalno razdoblje restauratorskog djelovanja (1940-ih). Kronološkom pregledu djelatnosti restauratorske struke pridružen je popis izložbi s pratećim katalozima, u kojima je naglasak stavljen na polikromne drvene skulpture, te detaljni opis pojedinačnih restauratorskih zahvata. Uvjetno nazvani »osobni« kartoni s podatcima o pojedinim skulpturama i njihovim restauratorskim fazama doprinos su proučavanju povijesti restauracije u radionicama Muzeja za umjetnost i obrt i radionicama Hrvatskog restauratorskog zavoda. Kako bi se približilo djelovanje institucionalizirane restauratorske struke navedena su sva imena restauratora pripravnika, restauratora i drugih stručnjaka s tog područja koji su od 1942., kada je osnovana radionica, doprinijeli razvoju i sudjelovali u radu muzejskih restauratorskih radionica. Metodama analize, komparacije i sinteze obuhvaćeno je najranije razdoblje restauratorske prakse te njen daljnji razvoj koji je pridonio kvalitetnoj realizaciji više različitih izložbi kao i stalnog postava Muzeja 1995. godine. stalni postav te niz drugih muzejskih izložbi koje su uključivale drvenu polikromnu skulpturu zrcale napore i zalaganje muzejskih stručnjaka na području restauracije.

Summary

MAINTENANCE, CONSERVATION, AND RESTORATION OF POLYCHROME WOOD SCULPTURES FROM THE HOLDINGS OF THE MUSEUM OF ARTS AND CRAFTS

Jasminka Podgorski
Museum of Arts and Crafts, Zagreb

Research of the archive restoration documentation in the MUO [Museum of Arts and Crafts] Documentation Department and the Archives of the Croatian Conservation Institute has led to an insight into the conservation and restoration work done on polychrome wood sculpture and altars from the MUO holdings. The article emphasises the key moments that led to professionalization of the conservation and restoration care for artworks, aided by the conservation activity of Museum directors Gjuro Szabo and Vladimir Tkalčić.

Thanks to the charts on which the restoration work was recorded, this article managed to present the initial period of restoration activity (in the 1940s). The chronological overview of the restoration activity was supplemented by a list of exhibitions and the relevant catalogues, in which the emphasis was placed on polychrome wood sculptures, as well as detailed descriptions of individual restoration interventions. The provisionally called "personal" charts listing data on individual sculptures and their restoration stages represent a contribution to the study of history of restoration in the MUO workshops and the workshops of the Croatian Restoration Institute. In order to present the activities of the institutionalized restoration profession more closely, all the names are listed of trainee restorers, restorers, and other experts in the field who have taken part in the operation of and contributed to the development of museum restoration workshops since 1942, when the workshop was founded. Analyses, comparisons, and syntheses were conducted in covering the earliest period of restoration practice and its further development, which contributed to realization of several various exhibitions as well as the organization of the MUO's permanent exhibit in 1995. The permanent exhibit, as well as a series of other museum exhibitions that included polychrome wood sculptures, reflect the efforts and dedication of museum experts in the restoration sphere.

Key words: conservation, restoration, Museum of Arts and Crafts, polychrome wood sculpture, MUO Sculpture Collection

UDK: 73.025.3:069

Skulptura izvan muzeja: redovito održavanje skulptura na otvorenom – primjeri dobre prakse

Sagita Mirjam Sunara
Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu

Pregledni rad

Članak se bavi temom redovitog održavanja skulptura na otvorenom. Autorica u uvodnom dijelu objašnjava što ju je potaknulo na bavljenje tom temom. U nastavku donosi sažeti pregled korisne stručne literature i internetskih izvora. Kao primjere dobre prakse detaljno opisuje programe redovitog održavanja skulptura na otvorenom u Muzeju J. Paul Getty (SAD) i Jorkširskome parku skulptura (Engleska). Konstatira da se iskustva inozemnih ustanova mogu pretočiti u smjernice za redovito održavanje skulptura na otvorenom u našim muzejima, ali i u javnome prostoru.

Ključne riječi: skulptura, skulptura na otvorenom, park skulptura, redovito održavanje, preventivna konzervacija, Zbirka Stark, Muzej J. Paul Getty, Jorkširski park skulptura, Park skulptura Željezare Sisak

UVOD

Problematikom očuvanja skulptura na otvorenom bavim se od 2012. godine, kada se Odsjek za konzervaciju-restauraciju Umjetničke akademije u Splitu, kojemu sam u to vrijeme bila na čelu, uključio u projekt zaštite i očuvanja Parka skulptura Željezare Sisak. Svake godine u Parku organiziram teorijsko-praktične radionice namijenjene studentima konzervacije-restauracije (sl. 1).

Park skulptura Željezare Sisak čini 38 skulptura na otvorenom, nastalih u okviru Kolonije likovnih umjetnika Željezara Sisak, likovne manifestacije koja se održavala od 1971. do 1990. Zbirka je 2012. godine stekla status zaštićenog kulturnog dobra, a o njoj danas skrbi Gradski muzej Sisak.

Odgovorna skrb o skulpturama na otvorenom podrazumijeva redovito održavanje.[1] Kako bi se podigla svijest o tome, dvije konzervatorsko-

1 Engleski naziv na koji se ovdje referira je *regular maintenance*. U stručnim tekstovima na engleskomu jeziku susreće se još nekoliko naziva: *routine maintenance*, *on-going maintenan-*

1. Sudionici 7. konzervatorsko-restauratorske radionice u Parku skulptura Željezare Sisak ispred obojene metalne skulpture Branka Ružića *Vrata* iz 1984. godine (foto: S. M. Sunara, 2018.)

Participants in the 7th conservation and restoration workshop in Sisak Ironworks' Sculpture Park in front of Branko Ružić's painted metal sculpture The Door *dating from 1984 (photo: S. M. Sunara, 2018)*

restauratorske radionice u Parku skulptura Željezare Sisak fokusirale su se na tu temu.[2] Praktični dio programa uključivao je suho i mokro čišćenje skulptura (sve su izrađene od metala, a neke su i obojene), čišćenje betonskih postamenata, snižavanje razine tla oko postamenata i košnju trave (sl. 2).

Temom redovitog održavanja skulptura bavim se i u okviru Radne skupine za izradu projektnog zadatka vezanog za uređenje Parka skulptura, tijela koje je Grad Sisak formirao krajem 2016. godine. U njemu su predstavnici Grada Siska, Gradskoga muzeja Sisak, Gradske galerije Striegl, Konzervatorskog odjela u Sisku, Umjetničke akademije u Splitu

ce, *periodic maintenance*, *cyclical maintenance*. Autorica je prednost dala izrazu »redovito održavanje« jer se taj izraz susreće i u Zakonu o zaštiti i očuvanju kulturnih dobara te u Zakonu o muzejima.

2 Jedna je radionica održana 2013., a druga 2019. godine. Druga je radionica organizirana u okviru međunarodnog projekta *Conservation of Art in Public Spaces* (CAPuS), koji se financira sredstvima Europske komisije kroz program Erasmus+ Udruživanja znanja (projekt br. 588082-EPP-A-2017-1-IT-EPPKA2-KA). Sveučilište u Splitu (Umjetnička akadamija) i Gradski muzej Sisak partneri su na tom projektu. Autorica vodi istraživačku grupu splitskoga Sveučilišta i koordinira aktivnosti ostalih partnera iz Hrvatske.

2. Sudionici 8. konzervatorsko-restauratorske radionice u Parku skulptura Željezare Sisak čiste betonski podest i obojenu metalnu skulpturu Boška Atanackovića *Kompozicija I i II* iz 1982. godine (foto: S. M. Sunara, 2019.)

Participants in the 8th conservation and restoration workshop in Sisak Ironworks' Sculpture Park cleaning concrete base and Boško Atanacković's Composition I and II *metal sculpture dating from 1982 (photo: S. M. Sunara, 2019)*

(Odsjeka za konzervaciju-restauraciju) te predstavnici lokalne zajednice. U više sam navrata isticala važnost redovitog održavanja skulptura iz Parka, pa mi je povjerena zadaća izrade smjernica za te poslove.[3]

U članku su prezentirani rezultati istraživanja provedenih 2017. i 2018. godine. U prvome poglavlju donosi se sažeti pregled dostupne stručne literature i internetskih izvora posvećenih temi redovitog održavanja skulptura na otvorenom.[4] Popis konzultirane literature je opširan, no navedena su samo djela koja mogu poslužiti kao orijentir za praktičan rad; tekstovi, dakle, u kojima čitatelj može pronaći odgovor na pitanje: koje

3 U izradi smjernica sudjelovat će i Neven Peko, restaurator Gradskoga muzeja Sisak.

4 Nije bilo moguće proučiti svu literaturu koja se bavi ovom temom, jer naše knjižnice, pa i one specijalizirane, ne raspolažu tim gradivom niti su pretplaćene na baze podataka koje omogućuju preuzimanje cjelovitih tekstova relevantnih članaka.
Korpus stručne literature je bogat; Shelley Sturman i Julie Unruh su 1992. godine priredile anotiranu bibliografiju radova koji se dotiču teme održavanja skulptura na otvorenom, a koja uključuje preko 400 bibliografskih jedinica (Sturman, Shelley; Julie Unruh. Maintenance of Outdoor Sculpture : An annotated Bibliography. Washington, D.C. : American Institute for Conservation, 1992). Broj stručnih radova u međuvremenu se povećao, no hrvatskim je istraživačima dostupan tek diot te građe.

aktivnosti treba provoditi i koliko često? Sljedeća dva poglavlja donose inozemne primjere dobre prakse. U jednome se opisuje program redovitog održavanja Zbirke Stark iz Muzeja J. Paul Getty u Los Angelesu. Tekst se temelji na odabranim dijelovima knjige o konzerviranju-restauriranju skulptura na otvorenom, koju je 2010. godine objavio Gettyjev institut za konzerviranje-restauriranje.[5] Iduće poglavlje govori o redovitom održavanju umjetničkih djela u Jorkširskome parku skulptura, jednom od najvećih parkova skulptura u Europi. Tu sam ustanovu posjetila u prosincu 2017. godine, a podatke koje ovdje iznosim prikupila sam metodom (dubinskog) intervjua i izučavanjem arhivskoga gradiva.[6]

KORISNA STRUČNA LITERATURA I IZVORI INFORMACIJA NA INTERNETU

Knjiga *Guide to the Maintenance of Outdoor Sculpture* autora Virginije N. Naudé i Glenna Whartona opisuje model za uspostavu programa redovitog održavanja skulptura na otvorenom.[7] Praktični postupci redovitog održavanja predstavljaju tek jedan segment programa. On uključuje i stručno osposobljavanje tehničkog osoblja, sustavno praćenje stanja skulptura, izradu dokumentacije, upravljanje financijama, provedbu konzervatorsko-restauratorskih zahvata i educiranje javnosti. U šestome poglavlju knjige autori opisuju materijale koji se najčešće susreću kod skulptura na otvorenom (bronca, željezni metali sa i bez premaza, cink, aluminij, olovo, kamen, beton, keramika, drvo, plastika, kombinirani materijali) te daju upute za njihovo održavanje. Autori naglašavaju da izbor materijala i postupaka koji će se primijeniti ne ovisi samo o materijalu od kojega je skulptura izrađena, nego i o obradi površine, fizičkom stanju

5 Obrađena su dva poglavlja knjige: *Installation Design, Landscape Design, and Grounds Management* (Oblikovanje postava, pejsažno oblikovanje i upravljanje zelenim površinama i tlom) i *Maintenance* (Održavanje), Vidi: Considine, Brian; Julie Wolfe; Katrina Posner; Michel Bouchard. Conserving Outdoor Sculpture : The Stark Collection at the Getty Center. Los Angeles : The Getty Conservation Institute, 2010, 27–52, 219–229.

6 Studijski posjet realiziran je u okviru programa akademske mobilnosti Erasmus+. Autorica je intervjuirala sedmero djelatnika Jorkširskoga parka skulptura. To su: tehničar Nobby Stephenson (*Senior Sculpture Technician*), tehničar Chris Winter (*Deputy Manager and Collection Care Assistant*), vrtlar Terry Lee (*Head Gardner*), voditelj projekata Mark Chesman (*Estates Project Manager*), upravitelj skulptura i posjeda Alan Mackenzie (*Head of Sculptures and Estates*) te muzejske edukatorice Kathryn Welford (*Formal Learning Officer*) i Emma Spencer (*Family Learning Coordinator*).

7 Naudé, N.Virginia; Glenn Wharton. Guide to the Maintenance of Outdoor Sculpture. Washington, D.C. : American Institute fpr Conservation of Historic and Artisitc Works, 1993

skulpture, ranijem održavanju, geografskoj lokaciji, okruženju i budžetu s kojim se raspolaže; iz toga su razloga smjernice koje daju vrlo uopćene.

Lucie Bausart i Derek Bironti u knjizi *Issues for Outdoor Sculptures* također obrađuju materijale koje najčešće susrećemo kod skulptura na otvorenom: broncu, željezo, aluminij, olovo, kamen, sintetičke materijale i drvo.[8] Opisuju uobičajene uzroke i mehanizme propadanja svakog materijala te daju smjernice za preventivno konzerviranje. Knjiga je plod bogatog iskustva koje je Muzej Middelheim, jedan od najstarijih muzeja na otvorenom, akumilirao skrbeći o vlastitom parku skulptura, ali i o javnim skulpturama u gradu Antwerpenu.

Uprava za opće poslove američke Vlade, institucija koja upravlja američkom državnom imovinom, postavila je na svoje mrežne stranice praktični vodič za redovito održavanje skulptura.[9] I ta publikacija obrađuje materijale koji se najčešće susreću kod skulptura na otvorenom: čelik otporan na atmosfersku koroziju, niskolegirani čelik, aluminij, nehrđajući čelik, obojeni metal, broncu i bakar, kamen, drvo, keramiku i staklo. Za svaki su materijal navedene smjernice za površinsko čišćenje i odstranjivanje grafita. Za neke su materijale dane upute za održavanje premaza.

Katherine A. Holbrow iz Centra za konzerviranje-restauriranje umjetničkih djela u Williamstownu izradila je preporuke za godišnji program održavanja skulptura na otvorenom. Tekst ne obrađuje materijale ili grupe materijala, već sažeto opisuje postupke održavanja koji su primjenjivi na sve skulpture.[10]

U prilozima zbornika konferencije *Conservation and Maintenance of Contemporary Public Art*, koja je održana 2001. godine u američkoj saveznoj državi Massachusetts, objavljene su praktične smjernice za održavanje umjetničkih djela u javnim školama, što uključuje i skulpture na otvorenom.[11] Veoma detaljne upute za čišćenje metalnih i kamenih skulptura mogu se pronaći u knjižici *Maintenance Considerations to Save Outdoor Sculpture*, i to u poglavlju koje donosi službene planove redovitog održavanja skulptura na otvorenom, koje je prikupilo nekoliko

8 Bausart, Lucie; Derek Bironti. Issues for Outdoor Sculptures : Case Study: The Brabo Fountain. // Contemporary Art Heritage Flanders. Antwerpen : Middelheim Museum, , 2011

9 Sculpture. // General Services Administration Dostupno na: https://www.gsa.gov/cdnstatic/GSA_FineArts_2_Sculpture.pdf [Preuzeto: 10. 08. 2019.]

10 Holbrow, Katherine A. Annual Maintenance Programs for Outdoor Sculpture. // Art Conservator : A publication of the Williamstown Art Conservation Center (proljeće 2007.) / Williamstown, 2007, 21–22.

11 Conservation and Maintenance of Contemporary Public Art. // Archetype Publications / urednik Hafthor Yngvason. London : Cambridge Arts Council, 2002, 145–147.

ustanova i organizacija.[12] Knjižica je, vrijedno je spomenuti, dio edukativnog paketa produciranog u okviru projekta *Save Outdoor Sculpture! (SOS!)*. Projekt je trajao deset godina (1990. – 1999.), a cilj mu je bio dokumentiranje i očuvanje javnih skulptura na području SAD-a.

Od internetskih izvora, internetski seminar *Inside Out – The Inside Scoop on Your Outdoor Sculpture* mogao bi čitatelju biti od praktične koristi.[13] Predavačice Margaret Breuker, Joanie Bottkol i Karen Fix objašnjavaju osnovne tipove propadanja metala (cink, lijevano željezo, bronca) i kamena, a zatim i uobičajene postupke njihovog održavanja. Kod predmeta izrađenih od metala, fokus je na bronci. Kao mjere redovitog održavanja obrađena su tri postupka: ponovno nanošenje patine (engl. *repatination*), čišćenje te nanošenje zaštitnih premaza (vosak, lak). Redovito održavanje kamena ograničeno je na čišćenje.

Premda se u njemu ne navodi koje bi mjere redovitog održavanja trebalo provoditi i uz koji vremenski razmak, tekst *Caring for Outdoor Objects*, koji je objavljen na mrežnim stranicama kanadske Vlade, predstavlja veoma korisno štivo.[14] Autori Debra Daly Hartin, Wendy Baker, Robert Barclay i George Prytulak iz Kanadskog instituta za konzervaciju-restauraciju u tekstu daju pregled uzročnika propadanja u vanjskom okolišu i opisuju strategije upravljanja rizicima. Primjerice, nakon opisa štetnog djelovanja vode (kroz cikluse smrzavanja i odmrzavanja, migraciju soli, obojenje uzrokovano nečistoćama otopljenim u vodi, koroziju metala, truljenje drva i biološku aktivnost) autori daju preporuke za izbjegavanje ili umanjivanje mogućih štetnih posljedica (npr. osigurati dobru drenažu tla i onemogućiti sakupljanje vode, postaviti predmet na bazu ili podest kako bi se spriječio izravan doticaj s tlom, ne usmjeravati vodu iz prskalica za navodnjavanje tla prema predmetu...). Opisane su strategije primjenjive za brojne muzejske eksponate u eksterijeru (brodska sidra, lokomotive, crkvena zvona itd.).

Već je iz ovoga kratkog pregleda razvidno da u konzultiranoj stručnoj literaturi značenje pojma *redovito održavanje* nije jasno određeno. Ono

12 Save Outdoor Sculpture! Maintenance Considerations to Save Outdoor Sculpture. Washington, D.C. : National Institute for the Conservation of Cultural Property, 1996. Knjižica nema paginacije. Čitatelja upućujem na dio teksta koji započinje rečenicom: »Volunteers have their own sculptures to care for through the year under supervision of the Curator.«

13 Snimak webinara dostupan je na mrežnim stranicama *Connecting to Collections Care*. Vidi: Breuker, Margaret; Joanie Bottkol ; Karen Fix. Inside Out – The Inside Scoop on Your Outdoor Sculpture (webinar). // Connecting to Collections Care. Dostupno na: https://www.connectingtocollections.org/inside-out-outdoor-sculpture/ [Preuzeto: 10.08.2019.]

14 Daly Hartin, Debra; Wendy Baker; Robert Barclay; George Prytulak. Caring for Outdoor Objects. // Government of Canada. Dostupno na: https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventive-conservation/guidelines-collections/outdoor-objects.html

varira od jednostavnog čišćenja površinske prljavštine do odstranjivanja grafita, štetnih naslaga ili korozijskih produkata. Redovito održavanje može uključivati i obnavljanje patine ili zaštitnih premaza (hidrofobizirajućih, antigrafitnih), pa čak i lokalni retuš (kod obojenih skulptura).

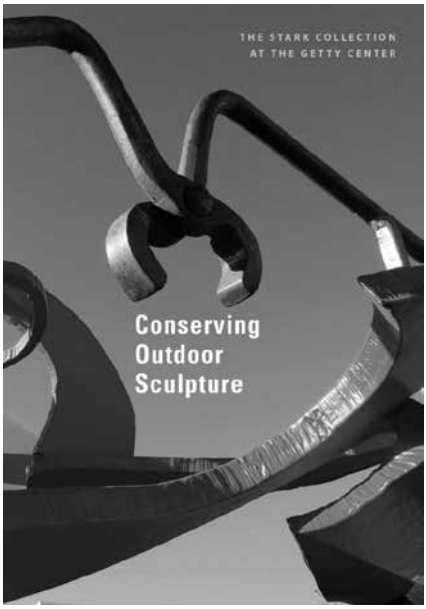
Važno je upamtiti da navedeni postupci nisu primjenjivi u svim situacijama, čak i ako se čine tehnički jednostavnim i za skulpturu bezopasnim. Svaka skulptura iziskuje individualni pristup! Dakako, rezultate provođenja mjera redovitog održavanja treba kritički evaluirati. Za neke se skulpture možda pokaže da je najbolje rješenje ne provoditi nikakve aktivnosti. U većini će slučajeva, međutim, redovito održavanje odgoditi potrebu za provođenjem konzervatorsko-restauratorskih zahvata.

ZBIRKA STARK U GETTYJEVU CENTRU U LOS ANGELESU (SAD)

Nakon smrti filmskog producenta Raya Starka i njegove supruge Fran, obiteljska zbirka skulptura na otvorenom, sastavljena od 28 djela nastalih u vremenskom protegu od 1911. do 1988. godine, čiji su autori poznati američki i europski umjetnici, donirana je Muzeju J. Paul Getty u Los Angelesu. Mogućnost donacije zbirke Muzeju najavljena je krajem 2004. godine, no da bi se realizirala morala su biti zadovoljena dva uvjeta. Prvi je bio da Muzej u roku od jedne godine izradi detaljan plan konzerviranja-restauriranja svih skulptura, njihovog postava i redovitog održavanja, te da osmisli muzeološku interpretaciju zbirke i izradi katalog. Drugi je uvjet bio da se sve skulpture postave do siječnja 2007. godine.

Zbirka je za javnost otvorena s nekoliko mjeseci zakašnjenja, u lipnju 2007., a proces koji se odvijao od trenutka kada su skulpture donirane Muzeju do njihova postavljanja u Gettyjevu centru dokumentiran je u knjizi *Conserving Outdoor Sculpture : The Stark Collection at the Getty Center* (sl. 3). U projektu su sudjelovali brojni stručnjaci Muzeja J. Paul Getty i Gettyjeva instituta za konzerviranje-restauriranje: kustosi, konzervatori-restauratori, kemičari, fizičari, dizajneri, tehničari, pravnici. Angažiran je i veliki broj vanjskih suradnika: arhitekata, krajobraznih arhitekata, građevinskih inženjera, građevinskih tvrtki... Također su konzultirani autori skulptura ili zaklade koje upravljaju ostavštinama umjetnika (engl. *artist's estates*).[15]

15 Komunikacija s umjetnikom ili, ako umjetnik nije dostupan, s njegovim suradnicima ili dobrim poznavateljima njegova rada važna je zbog prikupljanja informacija koje pomažu usmjeriti buduće konzervatorsko-restauratorske intervencije i koje omogućavaju da umjet-



3. Naslovnica knjige *Conserving Outdoor Sculpture: The Stark Collection at the Getty Center*

Cover of the book Conserving Outdoor Sculpture: The Stark Collection at the Getty Center

Prilikom planiranja postava vodilo se računa o estetici i sigurnosti posjetitelja, no zaštita skulptura od fizičkog propadanja utjecala je na sve bitne odluke, od lokacije na kojoj će se pojedina skulptura izložiti do podloge na kojoj će stajati. Identificirane su četiri glavne prijetnje skulpturama: vanjski okoliš, seizmička aktivnost, posjetitelji te aktivnosti vezane uz održavanje zelenih površina i tla. Redovito održavanje skulptura tek je jedna od mjera koje su poduzete kako bi se spriječilo njihovo oštećivanje ili usporilo propadanje. U svrhu afirmacije sveobuhvatnog pristupa očuvanju skulptura na otvorenom u nastavku teksta opisana je lepeza rješenja i postupaka koji su primijenjeni u Zbirci Stark.

Prije postavljanja skulptura podloga je obrađena kako bi se osigurala dobra propusnost za vodu. Za ozelenjivanje površina na kojima skulpture stoje upotrijebljene su biljke kojima odgovara navodnjavanje sistemom kap po kap; dakle, koje ne zahtijevaju navodnjavanje prskanjem. Odabrane su biljke koje ne treba često orezivati, jer se taj posao mora obavljati ručno i vremenski je zahtjevan. Vodilo se računa i o tome da biljke ne privlače insekte, da ne iziskuju kemijske tretmane i ne izlučuju sokove, ali i da budu otporne na gaženje (zbog aktivnosti vezanih uz redovito održavanje skulptura).

Postavljanjem skulptura dalje od pješačkih staza umanjila se opasnost od interakcije posjetitelja s umjetninama. U nekim su slučajevima i biljke poslužile istoj svrsi. Primjerice, površina na kojoj se nalazi skulptura Isamua Noguchija *The Tent of Holofernes* pokrivena je niskom travom *Carex pansa* čiji neuredan izgled odvraća posjetitelje od približavanja skulpturi. Nisko raslinje izaziva isti efekt, pa je oko skulpture Marka di Suvera *Gandydancer's Dream* posađen *Juniperus conferta*, patuljasti grm s mekim iglicama, a oko skulpture Louise Bourgeoise *Spider* niska živica.

ničko djelo bude prezentirano onako kako ga je autor zamislio i kako ga publika može najbolje doživjeti.

Muzej J. Paul Getty nalazi se u trusnom području. Na skulpturi Alberta Giacomettija *Standing Woman I* primijenjen je specijalni mehanizam koji stabilizira skulpturu u slučaju potresa.[16] Na ostalim skulpturama na otvorenom primijenjeni su drugi sustavi koji osiguravaju čvrstu vezu s podlogom i stabilnost u slučaju potresa, ali i oni koji omogućuju laku montažu i demontažu – bez iskopavanja ili piljenja, tj. rezanja skulpture.[17]

Muzejsko osoblje koje se bavi održavanjem zelenih površina i terena prošlo je specijalnu obuku. Sve aktivnosti u radijusu od 45 do 60 cm od skulptura svedene su na minimum, a rad s alatima koji imaju dugačke drške je zabranjen. Prilikom vlaženja i metenja šljunčanih površina pazi se da voda ne prska po skulpturama i da se šljunak ne nakuplja oko postamenata ili donjih dijelova skulptura, da ne bi izgrebao ili zaprljao površinu. Puhači lišća ne usmjeravaju se prema skulpturama jer snažna struja zraka može zasuti skulpturu prašinom ili odbaciti prema njoj kamenčiće. Kad se biljke tretiraju pesticidima i insekticidima, ili kad se u blizini skulptura obavljaju građevinski radovi, skulpture se zaštićuju plastičnom folijom.

Nakon što je Zbirka Stark otvorena za javnost stanje skulptura svakodnevno se pratilo tijekom pet mjeseci. U tom se periodu pomno bilježilo kako se prašina, prljavština i pelud talože na skulpturama, gdje posjetitelji ostavljaju otiske prstiju i cipela te koje su površine izgrebane, kod kojih se skulptura na gornjoj plohi baze zadržava voda i sl. Nakon petomjesečnog monitoringa plan redovitog održavanja Zbirke prilagođen je rezultatima opažanja (Prilog 1).

Sve se skulpture jednom tjedno peru vodom i odmah potom osuše mekom krpom kako na površini ne bi zaostale mrlje. To se obavlja ponedjeljkom, kad je Muzej zatvoren za javnost. Tada se provodi i vizualni pregled skulptura.

Jednom mjesečno ili jednom u dva mjeseca skulpture se peru razrijeđenim anionskim deterdžentom. Češće se peru skulpture koje se nalaze u blizini ceste, jer se na njima u većoj mjeri talože lebdeće čestice koje nastaju sagorijevanjem fosilnih goriva.

Na brončanim, bakrenim i olovnim skulpturama zaštitni se premaz – u pitanju je vosak – obnavlja jednom godišnje, a u nekim slučajevima

16 Mehanizam kojim se predmet izolira od tla kojim se šire potresni valovi opisan je u: McKenzie, Lowry; B.J. Farrar; David Armendariz; Jerry Podany. Protecting Collections in the J. Paul Getty Museum from Earthquake Damage. // WAAC Newsletter, 3/29 (2007.), 16–23. Video prikaz seizmičkog izolatora: https://www.youtube.com/watch?v=IFFxSBx-P0U

17 Izrada postolja za skulpture i osmišljavanje rješenja za njihovo pričvršćivanje za podlogu opisano je u: Considine, Brian; Julie Wolfe; Katrina Posner; Michel Bouchard. Navedeno djelo, 173–214.

i češće. Kod nekih se skulptura zaštitni premaz zbog bržeg »trošenja« češće obnavlja samo na bazi (na horizontalnim se površinama voda duže zadržava, a i posjetitelji po njima gaze). Dinamiku nanošenja zaštitnog premaza ne određuje isključivo stanje očuvanosti postojećeg premaza; i estetika je važna. *Untitled* Elswortha Kellyja primjer je skulpture kod koje estetski razlozi imaju presudnu važnost. Tonirani voštani premaz na toj skulpturi obnavlja se dvaput godišnje, jer jednoličnost površine i besprijekoran izgled patine predstavljaju bitna obilježja djela. I tehnički jednostavni zahvati, poput nanošenja zaštitnog premaza, iziskuju oprezan i dobro promišljen pristup, jer utječu na izgled skulpture.[18] U kontektsu navedenoga vrijedno je spomenuti da je površina Kellyjeve skulpture zbog čestog nanošenja voska i poliranja poprimila visok sjaj, što nije u skladu s umjetnikovom zamisli.

Kod obojenih metalnih skulptura iz Zbirke Stark u redovito održavanje spada i lokalni retuš sitnih oštećenja.

Sve štetne promjene koje se uoče prilikom vizualnog pregleda skulptura i svi radovi koji se na njima provedu, uključujući redovito održavanje, pedantno se dokumentiraju. U dokumentacijskom obrascu pojedine skulpture nalaze se svi bitni podatci, poput recepture za pripremu zaštitnog premaza ili informacije o tome gdje se nalazi najbliži priključak za vodu i struju.

JORKŠIRSKI PARK SKULPTURA (ENGLESKA)

Osnovan 1977. godine, Jorkširski park skulptura (*Yorkshire Sculpture Park*; dalje u tekstu: YSP) najstariji je park skulptura u Velikoj Britaniji. Peter Murray, njegov utemeljitelj, i danas je na čelu ustanove. Na 200 hektara zelenih površina koje uživaju status zaštićenog povijesnog krajolika izloženo je osamdesetak djela moderne i suvremene umjetnosti. Dio postava svake se godine mijenja. Neke su skulpture i umjetničke instalacije vlasništvo YSP-a, dok su druga umjetnička djela na posudbi. Na duži se rok posuđuju djela u vlasništvu autora/umjetnika, privatnih kolekcionara, muzejsko-galerijskih ustanova i sl. Djela na kratkoročnoj posudbi vezana su za YSP-jevu izložbenu djelatnost.

18 Čitatelju zainteresiranom za konzervatorske dvojbe oko patiniranja skulptura skrećem pažnju na članak Julie Summers o patiniranju brončanih skulptura Henryja Moorea: Summers, Julie. Gilding the Lily: The Patination of Henry Moore›s Bronze Sculpture. // From Marble to Chocolate : The Conservation of Modern Sculpture, 3/29 (1995) / urednica Jackie Heuman. London : Archetype Publications Ltd., 2007, 144–151.

4. Jedna od brončanih skulptura Henryja Moorea i pogled na dio zaštićenog povijesnog krajolika pod upravom YSP-a (foto: S. M. Sunara, 2017.)

One of Henry Moore's bronze sculptures and view of part of the protected historical landscape under YSP management (photo: S. M. Sunara, 2017)

Kod umjetničkih djela kojima je vlasnik YSP ustanova sama odlučuje o mjerama redovitog održavanja. Kod djela koja nisu vlasništvo YSP-a, već se prilikom posudbe zatraže upute za redovito održavanje, a prikupe se i drugi korisni podatci, poput recepture za umjetnu patinu. U slučaju oštećenja posuđenog djela, autoru se pošalje fotografija oštećenja i pismeno izvješće (engl. *Incident Report*), pa on odredi treba li oštećenje sanirati i na koji način (primjerice, treba li odstraniti postojeću patinu i skulpturu nanovo patinirati). Radovi se obavljaju u YSP-jevoj radionici, a provodi ih tehničko osoblje. Ustanova ne zapošljava konzervatora-restauratora, već prema potrebi angažira vanjske suradnike.[19]

Budući da Park skulptura nije ograđen, rizik krađe i vandalizma je velik, pa se umjetnička djela moraju svakodnevno obilaziti. Brončane skulpture Henryja Moorea među najvrednijim su eksponatima, a kako nisu vlasništvo YSP-a, zaštićene su alarmom (sl. 4).[20]

19 Konzerviranje-restauriranje Mooreovih skulptura može se povjeriti samo osobi koja ima dopuštenje Zaklade Henry Moore za obavljanje takvih poslova.

20 Između skulptura i postamenata nalazi se senzor osjetljiv na vibraciju i pokret. Signal se odašilje putem radio-valova, jer se alarmni sustav nije mogao priključiti na električnu mrežu. Električna je mreža, naime, provedena samo do nekoliko skulptura, a Mooreove nisu među njima.

5. Brončane skulpture Tonyja Cragga nemaju betonski podest, pa se trava u njihovoj neposrednoj blizini mora ručno orezivati (foto: S. M. Sunara, 2017.)

Tony Cragg's bronze sculptures do not have concrete bases, which is the reason the grass around them has to be cut by hand (photo: S. M. Sunara, 2017)

YSP ima dva tima za redovito održavanje umjetničkih djela na otvorenom. Jedan tim, sastavljen od pet tehničara, svakoga dana provodi vizualnu inspekciju, dokumentira štetne promjene i obavlja manje zahtjevne zahvate, poput čišćenja ptičjeg izmeta. YSP je podijeljen u pet zona, a svaki član tima zadužen je za jednu od njih. Budući da svaki dan pregledavaju i čiste ista umjetnička djela, tehničari lako uoče svaku, pa i najmanju promjenu na njima.

Drugi tim za redovito održavanje jednom tjedno čisti skulpture vodom ili vodenom parom pod tlakom. Također provjerava jesu li vijci na skulpturama dovoljno stegnuti, jesi li ležajevi kod kinetičkih skulptura podmazani i sl. Taj tim zadužen je i za periodično obnavljanje zaštitnih premaza.

O zelenim površinama u YSP-u brine osmero vrtlara. Oko skulptura koje imaju betonski podest okolna se trava kosi trimerom ili kosilicom, no ako je skulptura postavljena izravno na tlo (sl. 5), u radijusu od jednog metra oko skulpture trava se orezuje električnim škaricama – tako se umanjuje rizik od mehaničkog oštećenja skulpture. Nakon košnje, tim za redovito održavanje skulptura obavlja čišćenje, tj. uklanja vlati trave koje su dospjele na površinu skulpture.

YSP-jevi vrtlari ne mogu samostalno održavati tako veliku zelenu površinu, pa se dio zemljišta daje u najam uzgajivačima ovaca. Ovce

6. Na obojenom betonskom podestu skulpture Henryja Moorea vide se tragovi lanolina iz ovčjeg runa; posjetitelji su oštetili/izgazili travnjak uz podest, pa će ga trebati obnoviti (foto: S. M. Sunara, 2017.)

The painted concrete base of Henry Moore's sculpture shows traces of lanolin from sheep fleece; visitors have damaged the grass around the base, which will need to be replanted (photo: S. M. Sunara, 2017)

pasu travu i na taj način održavaju travnate površine urednima. YSP je nabavio nekoliko dugodlakih goveda (engl. *highland cattle*), životinja koje služe za tzv. *conservation grazing*. To znači da jedu korov, tj. nepoželjne biljne vrste, a rogovima raskrčuju gusto grmlje i draču, što pogoduje rastu trave. Premda ovce i goveda pomažu u održavanju zelenih površina, istovremeno predstavljaju rizik za skulpture. Goveda se, naime, trljaju o skulpture, pa katkad izgrebu površinu rogovima. I ovce se trljaju o skulpture i betonske podeste, a trljanjem prenose na površinu masnoću iz runa (lanolin; sl. 6). Gotovo anegdotalno zvuči slučaj skulpture izrađene od čelika koji razvija površinsku koroziju, a koja na jednome dijelu površine nije korodirala zbog masnoće iz ovčjega runa.

Održavanje zelenih površina uključuje i sanaciju travnjaka koje su posjetitelji izgazili (YSP godišnje ima pola milijuna posjetitelja) ili koji su oštećeni prilikom montaže i demontaže skulptura. Novozasađeni travnjaci ograđuju se dok trava ne pusti korijen (sl. 7). Da bi se izbjeglo stvaranje blata, ali i iz sigurnosnih razloga, ograđuju se i zone u kojima tlo zadržava vodu. Ograđivanje se u nekim slučajevima provodi radi fizičke zaštite skulptura, odnosno da bi se spriječilo da se posjetitelji po njima penju ili da ih na neki drugi način izlože riziku mehaničkog oštećenja.

7. Nakon montiranja skulpture Tonyja Cragga travnatu je površinu trebalo sanirati; oko novozasađenog travnjaka postavljena je ogradica (foto: S. M. Sunara, 2017.)

After Tony Cragg's sculpture was put up, the grass surface required work; a fence was put up around the newly planted grass (photo: S. M. Sunara, 2017)

8. Primjer natpisa koji se nalazi pokraj svakog umjetničkog djela u YSP-u (foto: S. M. Sunara, 2017.)

Sample sign put up next to every artwork at the YSP (photo: S. M. Sunara, 2017)

Vrijedno je spomenuti da pokraj svake skulpture stoji pločica na kojoj piše da je penjanje po skulpturama zabranjeno (sl. 8). Budući da posjetitelji često imaju potrebu opipom upoznati materijal, u Centru za posjetitelje i zatvorenim izložbenim prostorima postavljene su košare s predmetima različitih oblika, od različitih materijala: drva, metala, kamena... Djeca i odrasli mogu ih slobodno uzeti u ruke kako bi *osjetili* materijal (sl. 9a i 9b). Posjetiteljima se usto nastoji objasniti da diranje skulptura i penjanje po njima može dovesti do oštećenja.

Primjer YSP-a pokazuje da skrb o skulpturama na otvorenom zahtijeva angažman svog osoblja, od tehničara do muzejskih edukatora.

9a i b. Košare za posjetitelje (foto: S. M. Sunara, 2017.)
Trays for visitors (photo: S. M. Sunara, 2017)

ZAKLJUČAK

Očuvanje skulptura na otvorenom ovisi o nekoliko čimbenika: o materijalu od kojeg je djelo izrađeno, kvaliteti tehničke izvedbe, okruženju u kojemu se nalazi (vremenski i klimatski uvjeti, atmosfersko onečišćenje, ljudsko djelovanje itd.) te o skrbi koju prima. Redovitim se održavanjem produljuje životni vijek skulptura na otvorenom i odgađa potreba za provođenjem (često vrlo skupih) konzervatorsko-restauratorskih radova.

Iskustva inozemnih ustanova koje imaju uhodane programe redovitog održavanja skulptura na otvorenom mogu se pretočiti u smjernice koje će doprinijeti očuvanju umjetničkih djela iz fundusa naših muzeja, ali i onih u javnome prostoru. Nadam se da će smjernice za redovito održavanje Parka skulptura Željezare Sisak, čija je izrada u tijeku, poslužiti kao ogledni primjer takve prakse.

Prilog 1. Smjernice za održavanje skulptura iz Zbirke Stark (Muzej J. Paul Getty)

Tablični je prikaz priređen prema podatcima preuzetim iz: Considine, Brian; Julie Wolfe; Katrina Posner; Michel Bouchard. Conserving Outdoor Sculpture : The Stark Collection at the Getty Center. Los Angeles : The Getty Conservation Institute, 2010., X–XIX. Skulpture su grupirane prema materijalu izrade.

	Oprati vodom jednom tjedno.	Oprati razrijeđenim Orvusom u razmacima od jednog do dva mjeseca.	Oprati razrijeđenim Orvusom svaka dva mjeseca.	Dva puta godišnje nanijeti vosak.	Jednom godišnje nanijeti vosak.	Ostalo
Bronca						
Elisabeth Frink, *Running Man*, 1978.	■	■			■	
Elisabeth Frink, *Horse*, 1980.	■	■			■	
Barbara Hepworth, *Figure for Landscape*, 1960.	■	■			■	
René Magritte, *Delusions of Grandeur*, 1967.	■	■		■		
Aristide Maillol, *Torso of Dina*, 1943.	■	■			■	
Aristide Maillol, *Torso of Summer*, 1911.	■	■			■	
Giacomo Manzù, *Seated Cardinal*, 1975.–77.	■	■			■	
Marino Marini, *Angel of the Citadel*, 1949.–50.	■	■			■	
Joan Miró, *Figure*, 1976., odljev iz 1985.	■	■			■	
Henry Moore, *Bronze Form*, 1985.	■	■		samo baza		
Henry Moore, *Draped Reclining Mother and Baby*, 1983.	■	■		■		
Henry Moore, *Seated Woman*, 1958.–59., odljev iz 1975.	■	■			■	

Isamu Noguchi, *The Tent of Holofernes*, oblikovano 1950., odljev iz 1978.						
Peter Shelton, *Bronzenightshirt*, 1987. – 89.						
William Turnbull, *Large Metamorphic Venus*, 1983. (brončana skulptura na kamenom postamentu)						
Jack Zajac, *Big Skull and Horn in Two Parts II*, 1963.						
Alberto Giacometti, *Standing Woman I*, 1960.						Otprašiti svaka dva tjedna. (Skulptura se nalazi u interijeru.)
Obojeni metal						
Alexander Calder, *Spiny Top, Curly Bottom*, 1963. (obojeni čelik)						
Alexander Calder, *The Jousters*, 1963. (obojeni čelik)						
Mark di Suvero, *Gandydancer's Dream*, 1987.–88. (obojeni čelik)						
Roy Lichtenstein, *Three Brushstroke*s, 1984. (obojeni aluminij)						
Bakar						
Saul Baizerman, *Night*, prije 1964. (bakar, željezna armatura)						
Ellsworth Kelly, *Untitled*, 1988.						
Joel Shapiro, *Untitled*, 1982. – 85.						
Nehrđajući čelik						
Robert Adams, *Two*, 1977., (nehrđajući čelik, obojeni čelik)						Etanolom reducirati tragove otisaka prstiju na nehrđajućem čeliku.
George Rickey, *Three Squares Gyratory*, 1971.						Podmazati ležajeve svakih pet godina.
Olovo						
Aristide Maillol, *Air*, 1938.						
Glazirana keramika						
Fernand Léger, *Walking Flower*, 1952.–53., odljev iz 1982.–83.						

LITERATURA

Bausart, Lucie; Derek Bironte. Issues for Outdoor Sculptures : Case Study : The Brabo Fountain. // Contemporary Art Heritage Flanders. Antwerpen : Middelheim Museum, 2011

Conservation and Maintenance of Contemporary Public Art. // Archetype Publications / urednik Hafthor Yngvason. London : Cambridge Arts Council, 2002

Considine, Brian; Julie Wolfe; Katrina Posner; Michel Bouchard. Conserving Outdoor Sculpture : The Stark Collection at the Getty Center. Los Angeles : The Getty Conservation Institute, 2010

Holbrow, Katherine A. Annual Maintenance Programs for Outdoor Sculpture. // Art Conservator : A publication of the Williamstown Art Conservation Center, 2007 / Williamstown, 2007, 21–22.

McKenzie, Lowry; B.J. Farrar; David Armendariz; Jerry Podany. Protecting Collections in the J. Paul Getty Museum from Earthquake Damage. // WAAC Newsletter, 3/29 (2007), 16–23.

Naudé, Virginia N.; Glenn Wharton. Guide to the Maintenance of Outdoor Sculpture. Washington, D.C. : American Institute for Conservation of Historic and Artisitc Works, 1993

Save Outdoor Sculpture! Maintenance Considerations to Save Outdoor Sculpture. Washington, D.C. : National Institute for the Conservation of Cultural Property, 1996

Sculpture. // General Services Administration. Dostupno na: https://www.gsa.gov/cdnstatic/GSA_FineArts_2_Sculpture.pdf [datum pristupa stranici: 10. kolovoza 2019.]

Summers, Julie. Gilding the Lily: The Patination of Henry Moore's Bronze Sculpture. // From Marble to Chocolate : The Conservation of Modern Sculpture , 3/29, (1995) / urednica Jackie Heuman. London : Archetype Publications Ltd., 2007, 144–151.

INTERNETSKI IZVORI

Breuker, Margaret; Joanie Bottkol; Karen Fix. Inside Out – The Inside Scoop on Your Outdoor Sculpture (webinar) // Connecting to Collections Care. Dostuono na: https://www.connectingtocollections.org/inside-out-outdoor-sculpture/ [datum pristupa stranici: 10. kolovoza 2019.]

Daly Hartin, Debra; Wendy Baker; Robert Barclay; George Prytulak. Caring for Outdoor Objects. // Goverment of Canada. Dostupno na: https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventive-conservation/guidelines-collections/outdoor-objects.html [datum pristupa stranici: 10. kolovoza 2019.]

OSTALO

Sunara, Sagita Mirjam. Izvješće o istraživačkom posjetu Sagite Mirjam Sunare Jorkširskome parku skulptura od 8. do 14. prosinca 2017. (upućeno članovima Radne skupine za izradu projektnog zadatka vezanog za uređenje Parka skulptura Željezare Sisak). Split, 3. siječnja 2018.

SAŽETAK

Redovitim održavanjem produljuje se životni vijek skulptura na otvorenom i odgađa potreba za provođenjem (često vrlo skupih) konzervatorsko-restauratorskih radova. Interes autorice za tu temu proizašao je iz njezinog sudjelovanja u projektu zaštite i očuvanja Parka skulptura nastalih u okviru Kolonije likovnih umjetnika Željezara Sisak. Članak donosi pregled stručne literature i internetskih izvora koji se bave praktičnim aspektom rutinskog održavanja skulptura na otvorenom. Kao primjeri dobre prakse predstavljeni su Zbirka Stark Muzeja J. Paul Getty (SAD) i Jorkširski park skulptura (Engleska), koji je autorica posjetila 2017. godine u sklopu terenskog istraživanja. Gettjev muzej i YSP imaju detaljno razrađen program redovitog održavanja skulptura na otvorenom. Aktivnosti koje provode variraju od sustavnog praćenja fizičkog stanja skulptura do periodičnog nanošenja zaštitnih premaza. Iskustva inozemnih ustanova mogu se pretočiti u smjernice koje će doprinijeti očuvanju umjetničkih djela iz fundusa naših muzeja, ali i onih u javnome prostoru.

Summary

SCULPTURE OUTSIDE THE MUSEUM: ROUTINE MAINTENANCE OF OUTDOOR SCULPTURES – EXAMPLES OF GOOD PRACTICE

Sagita Mirjam Sunara
Arts Academy of the University of Split

Regular maintenance extends the life of outdoor sculptures and delays conservation and restoration work, which is often very expensive. The author's interest in the subject was stirred up when she took part in the project of protection and preservation of the collection of autdoor sculptures created within the framework of the Sisak Ironworks' Fine Artists' Colony. This article presents an overview of literature and Internet sources dealing with the practical aspect of routine maintenance of outdoor sculptures. J. Paul Getty's Stark Collection (USA) and the Yorkshire Sculpture Park [YSP] (England), which the author visited in 2017 for field research, were presented as examples of good practice. The Getty Museum and the YSP have detailed programmes of regular maintenance of outdoor sculptures. Their activities vary from systematic monitoring of the physical condition of sculptures to periodic application of protective coatings. The experience of the foreign institutions can be translated into guidelines that will contribute to safeguarding of artworks from the holdings of our museums as well as artworks in public places.

Key words: sculpture, outdoor sculpture, sculpture park, regular maintenance, preventive conservation, Stark Collection, J. Paul Getty Museum, Yorkshire Sculpture Park, Sisak Ironworks' Sculpture Park

UDK: 73:069

Muzejska skulptura *extra muros*: o funkciji, značenju i mogućnostima eksteriorne prezentacije skulpture iz muzejskih fundusa

Daniel Zec
Muzej likovnih umjetnosti, Osijek

Prethodno priopćenje

Rad razmatra mogućnosti prezentacije skulpture njezinim postavljanjem izvan matične muzejske ustanove i muzejske zgrade, odnosno bavi se značenjem, funkcijom i primjerima takve vrste prezentacije kojom skulptura prestaje biti samo muzejskim izloškom i dobiva novo značenje i novu ulogu: muzejska skulptura extra muros *poprima ulogu muzejskog znaka – komunikacijskog medija koji skreće pozornost na samu sebe i na muzej s kojim je povezana. Razmotrit će se odabrani primjeri te vrste prezentacije skulpture u Hrvatskoj i inozemstvu.*

Ključne riječi: muzej, skulptura, prezentacija, markacija muzeja, spomenik, javna skulptura, muzejska zgrada, prostorno-plastička akcentuacija, »eksterijerna skulptura«

Iz različitih razloga – od onih pragmatičnih, koje uvjetuje nedostatak adekvatnog prostora za pohranu i izlaganje skulptura velikih dimenzija, pa do planiranog dislociranja skulptura izvan zidova muzejske zgrade u svrhu njihova postavljanja u javnom urbanom prostoru, s konkretnim ciljem njihove javne prezentacije – skulptura iz muzejskih fundusa stavlja se na ogled prolaznicima, postajući prepoznatljivim plastičko-prostornim akcentom u slici naselja ili grada.

Postoje dva bitno različita oblika prezentacije muzejske skulpture izvan fizičkih granica muzeja: skulptura se interpolira u javnom prostoru, unutar urbanističkog sustava – integrira se u gradsko tkivo ulica, trgova ili parkova, postajući javnom urbanom skulpturom i kulturnim spomenikom – ili se izlaže neposredno uz muzejsku zgradu.

Ako se muzejska skulptura izlaže neposredno uz zgradu muzeja ili u njezinoj relativnoj blizini, ona prestaje biti samo muzejskim izloškom te dobiva novu ulogu i novo značenje – ono u funkciji (re)prezentacije muzeja. Figurirajući kao dominantan prostorno-plastički akcent, odnosno uočljiva mar-

kacijska točka i prepoznatljiv motiv u slici grada, muzejska skulptura *extra muros* preuzima ulogu komunikacijskog medija koji skreće pozornost na sebe samu i na muzej s kojim je neposredno povezana: amplificirajući svojstvo muzejskog predmeta kao »izvora, nositelja i prijenosnika informacija«[1] i nadograđujući ga, ta skulptura funkcionira kao »kip-odašiljač« – specifični muzejski predajnik. Eksteriorna muzejska skulptura također izravno utječe na percepciju posjetitelja o muzeju, jer »dojam koji stječemo na ulazu u muzej prati nas tijekom čitavog boravka u njemu.«[2] Veza između muzeja i uz njega postavljene muzejske skulpture je, dakle, dvostruka i dvosmjerna – muzej prezentira skulpturu jednako kao što skulptura prezentira muzej, ili, drugim riječima – skulptura je stavljena u funkciju muzejskoga znaka.

Takav specifičan muzejski znak, u simbiozi s okolnom arhitekturom, može biti ključnim ingredijentom duha mjesta – sustvarateljem distinktivne atmosfere prirasle upravo onom ambijentu i prostoru u kojemu se skulptura nalazi – mjesta s kojim se čovjek može poistovjetiti ili naći u njemu neko posebno značenje.

Da bi bila privedena funkciji muzejskog znaka, skulptura, međutim, ne mora isključivo pripadati muzejskom fundusu, već može biti pripadajući dio cjeline povremene izložbe te se kao takva postavlja tijekom trajanja izložbe neposredno uz muzejsku zgradu. Zaseban primjer skulpture u funkciji muzejskog znaka predstavlja javna plastika koja ne pripada fundusu muzeja, ali se nalazi u njegovoj neposrednoj blizini. U navedenim primjerima skulptura funkcionira na jednak način – kao posrednik u javnoj komunikaciji između muzeja i potencijalne muzejske publike.

Treba spomenuti i druge oblike muzejske prezentacije skulpture na otvorenom, koji nisu uža tema ovog razmatranja: riječ je o muzejskim parkovima skulpture ili lapidarijima koji funkcioniraju kao zbirke skulptura izloženih na otvorenom prostoru neposredno uz muzej. Ti se oblici prezentacije bitno razlikuju od pojedinačnog postavljanja jedne ili skupine skulptura pred muzej ili uz njega, odnosno one vrste prezentacije skulpture koja rezultira izražajnijom plastičko-prostornom akcentuacijom muzeja.

Kao polazište za razmatranje naslovne teme odabran je Muzej likovnih umjetnosti u Osijeku, koji oprimjeruje oba oblika prezentacije skulpture izvan muzeja. Naime, dvije skulpture iz njegova fundusa postavljene su u javnom prostoru grada Osijeka: antologijski *Spomenik palim vojnicima 78. Šokčevićeve pukovnije* Roberta Frangeša Mihanovića (1898.) te skulptura *Picasso* Ivana Sabolića (1967.). Izvan Muzeja nalazi

1 Maroević, Ivo. Izvor, nositelj i prijenosnik informacija. // Uvod u muzeologiju. Zagreb: Zavod za informacijske studije, 1993., 123–125.

2 Maroević, Ivo. Nav. dj., 87.

se još jedna skulptura velikih dimenzija: *Glava* Antuna Babića iz 1986. godine, koja je, za razliku od prethodnih dviju, postavljena u dvorištu Muzeja neposredno ispred ulaza u muzejsku zgradu, na istom mjestu na kojem je ranije bio postavljen Frangešov *Spomenik*.

Navođenje ta tri primjera zahtijeva kratak pregled njihove javne prezentacije.

Spomenik palim vojnicima 78. Šokčevićeve pukovnije Roberta Frangeša Mihanovića izvorno je, 1898. godine, bio postavljen u parku pred ulazom u Pukovnijski vrt – danas Tomislavov perivoj u Osijeku. »Neposredno nakon Drugog svjetskog rata je demontiran, a 1946. godine otpremljen u zagrebačku Gipsoteku. U Osijek je vraćen 1963. godine, a njegovo postavljanje pred ulazom u tadašnju Galeriju (danas Muzej) likovnih umjetnosti u uskoj je vezi s otvaranjem Galerije, kojoj je u jesen 1962. bila dodijeljena zgrada na današnjoj Europskoj aveniji, gdje se Muzej likovnih umjetnosti nalazi i danas. Galerija je ondje otvorena 20. 12. 1964. godine, a Frangešov *Umirući vojnik*, postavljen nasuprot glavnom ulazu u zgradu Galerije, dominirao je njezinim dvorišnim prostorom. Ondje je stajao do 1991. godine kada je izložen na izložbi *Tisuću godina hrvatske skulpture* u Muzejsko-galerijskom centru u Zagrebu. Dislociran sa svoje izvorne lokacije i nekoliko puta premještan, taj se spomenik od 1996. godine nalazi u javnom gradskom prostoru, u Parku kneza Držislava ispred zgrade osječkog Doma hrvatskih branitelja.«[3]

Skulptura *Picasso* Ivana Sabolića (1964. – 1967.), antologijsko djelo kipareva opusa, u fundus Galerije likovnih umjetnosti ušla je kao poklon Republičkog sekretarijata za kulturu 2. 8. 1968. godine, a na svoje sadašnje mjesto, u otvorenom gradskom prostoru uz rijeku Dravu, na Šetalištu kardinala Franje Šepera, postavljena je u svibnju 1982. godine. Za razliku od primjera Frangešove spomeničke skulpture, koja je spletom okolnosti u kratkom periodu svoga života od javnog spomenika postala muzejskim eksponatom i kao takva privedena funkciji muzejskog znaka, dijametralno suprotni primjer prezentacije Sabolićeva kiparskoga djela nameće pitanje: kada skulptura prestaje biti muzejska, a postaje javna? Iako Sabolićevo djelo izvorno nije mišljeno, planirano niti izvedeno kao skulptura na otvorenom ili kao spomenička skulptura, danas se ta skulptura – *de facto* javna skulptura – javno percipira kao spomenik i tako ju se naziva. S tim je u

3 Zec, Daniel. Opaske uz pojedina djela Roberta Frangeša Mihanovića: primjer Zbirke kiparstva Muzeja likovnih umjetnosti u Osijeku. // Imago, imaginatio, imaginabile : Zbornik u čast Zvonka Makovića / urednici Lovorka Magaš Bilandžić; Dragan Damjanović. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2018., 366. Vidi i u: Papić, Tone. Devastacija, obnova i interpolacija – osječki primjer. // Anali Galerije Antuna Augustinčića, 21–26 (2001.–2005.) / Klanjec, 2006., 137. – 139., 141.

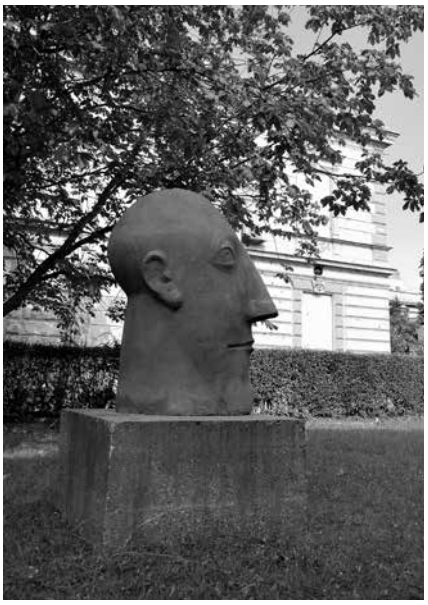
vezi interpretacija nekadašnjeg kustosa Zbirke kiparstva Galerije likovnih umjetnosti Vlastimira Kusika: »Ova skulptura, nakon dugogodišnje pohrane u galerijskom depou, nalazi se danas u javnom, gradskom prostoru, što praktično znači da je postala spomenik. Taj čin, osim što je skulpturu priveo javnom uvidu i oplemenio gradski prostor djelom pristojne plastične vrijednosti i atraktivnog spomeničkog značenja, doveo je i samu skulpturu njenom primarnom značenju – da ipak bude spomenik. Iako je kipar Sabolić radio atelijerski rad, skulptura je tako plastički koncipirana da nadilazi recepciju u galerijskom postavu, izražavajući potrebu za vanjskim prostorom i novim plastičkim značenjem – spomeničkim.«[4]

Skulptura *Glava* Antuna Babića nastala je 1986. godine na Međunarodnom kiparskom simpoziju *Terra* u Kikindi. Umjetnik ju je Muzeju likovnih umjetnosti poklonio 2015. godine,[5] a 2016. godine postavljena je na istom postamentu na kojemu je ranije stajala čuvena Frangešova spomenička skulptura. Od trenutka postavljanja do danas Babićeva skulptura utjecala je na javnu percepciju o Muzeju likovnih umjetnosti, postavši njegovim svojevrsnim zaštitnim znakom, a pojavljivanjem u promidžbenim materijalima i napisima o Muzeju u tiskanim i elektronskim medijima postala je važnom za prepoznavanje Muzeja likovnih umjetnosti kao specijaliziranog umjetničkog muzeja u Osijeku. Ta skulptura u dobroj mjeri – ne i u potpunosti – zadovoljava četiri uvjeta nužna da bi kiparsko djelo koje se izlaže uz muzejski objekt bilo privedeno funkciji znaka, odnosno da bi učinkovito funkcioniralo kao znak u funkciji prezentacije muzeja.

Prvi je uvjet odgovarajući smještaj skulpture, ili lokacija njezina postavljanja – prije svega mikrolokacija, odnosno uža lokacija unutar perimetra muzeja, ispred muzejskog objekta ili uz njega, u muzejskom dvorištu ili prostoru koji okružuje muzej te, posebno, smještaj skulpture u odnosu na ključne komunikacijske trase i punktove namijenjene posjetiteljima muzeja. Babićeva *Glava* postavljena je u ograđenom dvorištu Muzeja likovnih umjetnosti, u blizini glavnog ulaza u muzejsku zgradu. Nadalje, njezina makrolokacija određena je kvalitetnim postavljanjem u odnosu na urbanističku dispoziciju muzejske zgrade i njezina dvorišnog prostora uz jednu od najreprezentativnijih osječkih ulica, Europsku aveniju. Iako je djelomice zaslonjena ogradom, skulptura je dovoljno dobro uočljiva iz uličnih vizura upravljenih prema Muzeju.

4 Kusik,Vlastimir. Zbirka skulpture u Galeriji likovnih umjetnosti u Osijeku. // Galerija likovnih umjetnosti Osijek, monografija – zbornik / urednik Predrag Goll. Osijek : Galerija likovnih umjetnosti, 1987., 265.–266.

5 Kako autor ovu skulpturu velikih dimenzija (137 x 114 x 82 cm) nije mogao »ponijeti« sa sobom, ona je sve do trenutka donacije Muzeju likovnih umjetnosti ostala na mjestu svoga nastanka, a bila je izložena u parku skulptura simpozija *Terra* u Kikindi.



1. Antun Babić, *Glava*, 1986., Muzej likovnih umjetnosti, Osijek (foto: D. Zec, 2019.)
Antun Babić, Head*, 1986, Museum of Fine Arts, Osijek (photo: D. Zec, 2019)*

Drugi uvjet je svojstvo metričke monumentalnosti, odnosno fizička veličina skulpture koja mora biti u proporcionalnom odnosu s prostorom njezine instalacije: kako bi se postigao optimalan odnos veličina, skulptura se svojim dimenzijama mora nositi s razmjerima zadane arhitektonsko-prostorne cjeline u koju je uklopljena. Kada je riječ o skulpturi izrazito velikih dimenzija, čija je fizička veličina već istaknuta kao jedan od razloga izlaganja skulpture izvan muzeja, treba upozoriti i na tipološku posebnost, a to je da skulptura koja je mišljena i oblikovana za javni vanjski prostor nije ni namijenjena interijernom izlaganju.

Skulptura Antuna Babića, koja svojim dimenzijama izrasta izvan uobičajenih gabarita autorove kiparske prakse, ne spada u navedenu kategoriju monumentalne skulpture na otvorenom. No, iako možda u potpunosti ne udovoljava zahtjevu metričke monumentalnosti, odnosno željenog vertikalnog uzgona, njezina se veličina ipak može nositi sa zadanim proporcijama muzejskoga dvorišta u koje se skladno uklapa.

Treći uvjet stavljanja eksterijerne (muzejske) skulpture u funkciju muzejskoga znaka njezina je »znakovita« ili »značajna forma«.[6] Pojedina kiparska djela svojom formalnom zadanošću više ili manje odgovaraju zadatku postajanja skulpturom amblematskih vrijednosti, odnosno više ili manje korespondiraju s konceptom eksteriorne prezentacije uz muzejski objekt. Pritom dolazi do važnosti svojstvo kontrasta oblika i materijala (boje) skulpture u odnosu na zadani okvir prostor-arhitektura. Osim formalnih osobina, odabrana skulptura može posjedovati i posebnu simboličku vrijednost koja može odgovarati zadanom zahtjevu prezentacije.

Skulptura *Glava* Antuna Babića oblikovana je u karakterističnoj, rudimentarnoj formi umjetnikove »kefalo-plastike« te je uzorni primjer mo-

6 Misli se na pojam koji u (formalističku) teoriju modernističke povijesti umjetnosti uvodi Clive Bell 1914. godine.

dernističke stilizacije, redukcije i pročišćavanja. Svojom formom upućuje na funkciju, smisao te sadržaje muzejske ustanove uz koju je postavljena.

Četvrti uvjet je način prezentacije skulpture. On ovisi o samom smještaju te o ambijentu u koji je skulptura uklopljena: kako bi se postigla željena vizualna i prostorna čistoća – koja je s jedne strane nužna da bi skulptura mogla ostvariti svoj puni potencijal kiparskog djela, a s druge strane da bi vizure koje obuhvaćaju skulpturu u simbiozi s muzejskim objektom bile pregledne – skulptura treba imati »svoj prostor«, bez interferirajućih objekata koji se s njom nadmeću ili ometaju vizure. Uz to, prezentacija skulpture ovisi o načinu njezine instalacije odabirom odgovarajućeg postamenta[7] (ili njegovim izuzimanjem), zatim o uređenju neposrednog okoliša uz skulpturu, koji može uključivati različite hortikulturne i parterne intervencije, o čemu ovisi i hoće li skulptura biti pristupačna i dostupna neposrednom kontaktu s posjetiteljima (bolja solucija) ili ograđena. Za kvalitetnu prezentaciju muzejske skulpture na otvorenom od izuzetne je važnosti i kako je skulptura osvijetljena sustavom noćne rasvjete.

NEKI PRIMJERI EKSTERIORNE PREZENTACIJE SKULPTURE IZ MUZEJSKIH FUNDUSA U HRVATSKOJ I SVIJETU

U nastavku su izdvojeni određeni primjeri izlaganja muzejske skulpture *extra muros* u svijetu te u Hrvatskoj. Pregled je nasumičan i ograničen po broju primjera, te je pridodan tek kao ilustrativni prilog ranije izloženome, bez namjere sustavne analitičke obrade teme, koja zahtijeva zasebnu, opsežnu studiju.

Nekoliko odabranih primjera eksteriorne prezentacije skulpture iz muzejskih fundusa nalazimo u Parizu: Muzej d'Orsay eklatantan je primjer relokacije javne skulpture, koja je naknadno pripala fundusu Muzeja, a postavljanjem uz muzejsku zgradu poprimila je funkciju muzejskoga znaka. U prilaznom prostoru Muzeju d'Orsay dominiraju tri velike skulpture životinja od kovanog željeza,[8] otkrivajući se iz vizura ulica koje uokviruju prostor pred pročeljem muzejske zgrade.

7 Slaba točka prezentacije skulpture *Glava* Antuna Babića je neodgovarajući postament na kojemu je postavljena, koji je napravljen za ranije spomenuti Frangešov spomenik.

8 Izvedene su 1878. godine prigodom Svjetske izložbe u Parizu, u svrhu dekoracije palače Trocadero, uz koju su stajale do 1935. godine. Ispred Muzeja d'Orsay su postavljene 1986. godine (*Nosorog* Alfreda Jacquemarta, *Konj* Pierre-Louisa Rouillarda i *Slon* Emmanuela Fremieta). Sličnu prenamjenu su doživjele i alegorijske skulpture šest kontinenata, koje se od 1985. također nalaze uz Muzej d'Orsay. Izvor: Musée d'Orsay, https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&zsz=5&lnum=3 [pristupljeno 23. 4. 2019.]

2. Alfred Jacquemart, *Nosorog*, 1878., Musee d'Orsay, Pariz (foto: D. Zec, 2013.)
Alfred Jacquemart, Rhinoceros*, 1878, Musee d'Orsay, Paris (photo: D. Zec, 2013)*

Rodinov muzej je, s druge strane, vrlo dobro iskoristio marketinški učinak poznatih kiparskih djela velikoga umjetnika, pa su, primjerice, recentni odljevi Rodinovih skulptura postavljeni na stanici podzemne željeznice u blizini Muzeja.

Izvrstan primjer eksteriorne prezentacije djela iz muzejskog fundusa unatrag dva desetljeća predstavlja Centar Georges Pompidou. Na velikom trgu ispred njegova ikoničkoga glavnoga pročelja od 1998. do 2009. godine bio je postavljen golemi *Le Pot doré* (1985.) Jean Pierre Raynauda. Na isto je mjesto 2011. godine postavljen preko 7 metara visok mobil *Horizontal* (1974.) Alexandera Caldera, koji je ondje stajao do 2017. godine kada je demontiran. Zamijenjen je divovskom skulpturom *Le pouce* Césara Baldaccinija, postavljenom prigodom njegove retrospektivne izložbe,[9] te predimenzioniranim zlatno obojenim odljevom umjetnikova palca.

Po svoj prilici najgrandiozniji primjer eksterijerne muzejske skulpture u funkciji muzejskog znaka je onaj Muzeja Guggenheim u Bilbau, s monumentalnim skulpturama: *Tulips* (1995.–2004.) i *Puppy* (1992.) Jeffa Koonsa; *Maman* Louise Bourgeois (1999.); *Tall Tree & The Eye* Anish Kapoora (2009.), *Arcos rojos / Arku gorriaki* Daniela Burena (2009.) te *Fog Sculpture #08025 (F.O.G.)* Fujiko Nakaye (1998.), koje se u isti

9 Za razliku od prethodne dvije skulpture, Césarov rad nije u vlasništvu Muzeja.

3. Alexander Calder, *Horizontal*, 1974., Centar Georges Pompidou, Pariz (foto: Daniel Zec, 2013.)

Alexander Calder, Horizontal*, 1974, Centre Pompidou, Paris (photo: Daniel Zec, 2013)*

4. Louise Bourgeois, *Maman*, 1999. Muzej Guggenheim, Bilbao (foto: Muzej Guggenheim, Bilbao)

Louise Bourgeois, Maman*, 1999, Guggenheim Museum Bilbao (photo: Guggenheim Museum Bilbao)*

mah nadmeću i nadopunjuju s veličanstvenom arhitekturom muzejske zgrade Franka Gehrya.

U slučaju muzejskih ustanova poput Muzeja Guggenheim u Bilbau ili Centra Pompidou možemo govoriti o zasebnoj kategoriji monumentalne skulpture na otvorenom, koja je smišljeno otkupljena ili naručena za postavljanje uz muzejsku zgradu.

Posljednji u ovom kratkom i nasumičnom nizu eksteriorne prezentacije skulpture iz muzejskih fundusa poznatih svjetskih muzeja je

5. Marino Marini, *L'angelo della città*, 1948., Peggy Guggenheim Collection, Venecija
Marino Marini, L'angelo della città*, 1948, Peggy Guggenheim Collection, Venice*

primjer Peggy Guggenheim Collection u Veneciji. Terasa ispred palače Palazzo Venier dei Leoni, u kojoj je Muzej smješten, a koja leži direktno na Velikom kanalu, mjesto je na kojemu se povremeno izlažu skulpture. Usto, reprezentativni pristup Muzeju ujedno je i mjesto gdje je na djelu promišljeni scenski efekt: raskriljena krila velike kapije od kovanog željeza otvaraju pogled na skulpturu smještenu u nevelikom portiku, neposredno pred stubištem na ulazu u Muzej: ondje se koči Marinijev *Jahač* (*L'angelo della città*, 1948.), provokativno dočekujući posjetitelje.

U Hrvatskoj su češći primjeri oni u kojima skulptura ne pripada muzejskom fundusu već je postavljena u gradskom prostoru kao javna ili spomenička skulptura, a nalazi se uz muzej ili u njegovoj blizini. Primjerice, nedaleko Galerije umjetnina u Splitu nalazi se čuveni Meštrovićev *Grgur Ninski* (1927.), u blizini Galerije Klovićevi dvori na Jezuitskom trgu u Zagrebu nalazi se fontana sa skulpturom *Ribar sa zmijom* (1908.) Simeona Roksandića, u prostoru ispred Umjetničkog paviljona u Zagrebu stoji *Spomenik Andriji Medulići* (1930. – 1932.) Ivana Meštrovića, a sam ulaz u Umjetnički paviljon flankira par skulptura Rudolfa Valdeca. Na Strossmayerovu trgu u Zagrebu, neposredno iza palače HAZU u kojoj se nalazi Strossmayerova galerija, nalazi se Meštrovićev *Spomenik Josipu Jurju Strossmayeru* (postavljen 1926. godine).

Čini se kako hrvatski (umjetnički) muzeji i galerije nisu ostvarili puni potencijal te vrste izlaganja skulpture iz muzejskih fundusa.[10] U

10 Sastavljanjem sveobuhvatnog popisa muzejskih ustanova u Hrvatskoj uz koje su postavljene skulpture te analizom svih primjera mogla bi se dati egzaktna procjena »stanja na terenu«.

6. Ivan Meštrović, *Spomenik Josipu Jurju Strossmayeru*, 1925., Trg J. J. Strossmayera, Zagreb (foto: Lice Grada, Zagreb, licegrada.hr)

Ivan Meštrović, Memorial to Josip Juraj Strossmayer*, 1925, Trg J. J. Strossmayera Square, Zagreb (photo: Lice Grada, Zagreb, licegrada.hr)*

određenim slučajevima razlog za to je specifična zadanost urbanističke dispozicije muzejske zgrade i nedostatak adekvatnog prostora u kojemu bi skulptura bila smještena. Primjerice, Moderna galerija u Zagrebu teško će ostvariti mogućnost eksteriorne prezentacije muzejske skulpture. No to, primjerice, nije slučaj i s novoizgrađenim Muzejem suvremene umjetnosti u Zagrebu, koji na raspolaganju ima dovoljno prostora za takvu vrstu prezentacije skulpture iz vlastita fundusa. Uz Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu postavljeno je ukupno pet skulptura: *Oblik prostora* (1965.) Ivana Kožarića, *Okviri* (2004.) Ivane Franke, Petra Miškovića, Lee Pelivan i Tome Plejića, *Oči pročišćenja* (2009.) Mirosława Bałke, *Dvostruki tobogan* (2009.) Carstena Höllera te *Inflatable Realities* Damira Žižića i Kristijana Kožula. Pa ipak, te skulpture neutralne su u funkciji muzejskog znaka, odnosno neprimjetne su u odnosu na dominantnu arhitekturu muzejske zgrade Igora Franića. Dimenzijama najveći rad u muzeju, dojmljivi *Dvostruki tobogan* Carstena Höllera, skriven je arhitekturom koja ga obavija i zaklanja od pogleda – u vizurama Muzeja dopuštena je samo arhitektura muzejske zgrade. U slučaju Muzeja suvremene umjetnosti – i ne samo onoga u Zagrebu – u funkciji muzejskog znaka primarna je njegova arhitektura, a muzejska skulptura *extra muros* tek je sekundarna.

Treba spomenuti i dva primjera muzejskih ustanova kod kojih je muzejska skulptura postavljena u hortikulturno uređenom prostoru perivoja uz muzejsku zgradu. Jedan predstavlja Galerija Meštrović u Splitu, a drugi Park skulptura Galerije Antuna Augustinčića u Klanjcu. Ondje postavljene skulpture u skladu su s hortikulturnim elementima perivoja, s kojim čine harmoničnu cjelinu, no kao skulptura u funkciji muzejskoga znaka subordinirane su proporcijama prostora u kojemu se nalaze. U slučaju Galerije Antuna Augustinčića toj funkciji bolje je odgovarala – kao samostalno, izdvojeno kiparsko djelo – Augustinčićeva skulptura *Nošenje ranjenika* koja je, prije no što je formiran Park skulptura, stajala sama uz glavno pročelje Galerije.

Zbirnom prezentacijom gubi se sugestivnost pojedinačnog – niz ili skupina skulptura ne može funkcionirati jednako učinkovito kao jedan izdvojeni plastičko-prostorni akcent postavljen na ključnoj poziciji ispred ili pokraj glavnog pročelja muzejske zgrade: pojedinačni (uspravljeni) »kip-odašiljač« puno snažnije emitira svoju poruku, figurirajući kao zaseban muzejski znak – pod uvjetom da su zadovoljena četiri prethodno navedena kriterija.

LITERATURA

Kusik, Vlastimir. Zbirka skulpture u Galeriji likovnih umjetnosti u Osijeku. // Galerija likovnih umjetnosti Osijek, monografija – zbornik / urednik Predrag Goll. Osijek : Galerija likovnih umjetnosti, 1987.

Maroević, Ivo. Sadašnjost baštine. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, 1986.

Maroević, Ivo. Izvor, nositelj i prijenosnik informacija. // Uvod u muzeologiju. Zagreb : Zavod za informacijske studije, 1993.

Papić, Tone. Devastacija, obnova i interpolacija – osječki primjer. // Anali Galerije Antuna Augustinčića, 21–26 (2001.–2005.) / Klanjec, 2006.

Zec, Daniel. Opaske uz pojedina djela Roberta Frangeša Mihanovića: primjer Zbirke kiparstva Muzeja likovnih umjetnosti u Osijeku. //Imago, imaginatio, imaginabile : Zbornik u čast Zvonka Makovića / urednici Lovorka Magaš Bilandžić; Dragan Damjanović. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2018.

SAŽETAK

Iz različitih razloga – od onih pragmatičnih koje uvjetuje nedostatak adekvatnog prostora za pohranu i izlaganje skulptura velikih dimenzija, pa do planiranog dislociranja skulptura izvan zidova muzejske zgrade u javni urbani prostor, s konkretnim ciljem njihove prezentacije – skulptura iz muzejskih fundusa stavlja se na ogled prolaznicima, postajući plastičko-prostornim akcentom u slici grada. Dva su bitno različita načina prezentacije muzejske skulpture izvan granica muzeja: skulptura se integrira u gradsko tkivo ulica, trgova ili parkova, postajući nepokretnim javnim spomenikom unutar urbanističkog sustava, ili se izlaže uz muzejsku zgradu. Ovaj rad razmatra mogućnosti prezentacije skulpture

njezinim postavljanjem u neposrednoj blizini matične muzejske ustanove, odnosno bavi se značenjem, funkcijom i primjerima takve vrste prezentacije. Skulptura tada prestaje biti samo muzejskim izloškom i dobiva novo značenje i novu ulogu – onu u funkciji prezentacije muzeja. Muzejska skulptura *extra muros* poprima ulogu komunikacijskog medija koji skreće pozornost na samu sebe i na muzej s kojim je povezana, figurirajući kao prostorno-plastički akcent, uočljiva markacijska točka i prepoznatljiv motiv u slici grada, pa i kao urbanistički detalj. Da bi kiparsko djelo koje se izlaže uz muzejski objekt bilo privedeno »funkciji znaka«, odnosno da bi učinkovito funkcioniralo kao znak u funkciji prezentacije muzeja, trebaju biti zadovoljena četiri uvjeta: odgovarajući smještaj skulpture ili lokacija njezina postavljanja; svojstvo metričke monumentalnosti, odnosno fizička veličina skulpture; njezina »znakovita« ili »značajna forma« te način prezentacije. Razmatraju se odabrani primjeri te vrste prezentacije skulpture u inozemstvu i Hrvatskoj, a polazište za razmatranje je Muzej likovnih umjetnosti u Osijeku kao primjer obje vrste prezentacije skulpture izvan muzeja.

Summary

MUSEUM SCULPTURE *EXTRA MUROS*: ON THE FUNCTION, MEANING, AND POTENTIALS OF EXTERIOR PRESENTATION OF SCULPTURES FROM MUSEUM HOLDINGS

Daniel Zec
Museum of Fine Arts, Osijek

For various reasons – from pragmatic ones, which are conditioned by shortage of adequate space for storage and display of large sculptures, to planned dislocation of sculptures outside the walls of the museum buildings in urban public spaces, with the concrete goal of presenting them – sculptures from museum holdings are placed outdoors for passers-by to view, thus becoming a spatial-plastic accent in the city scene. There are two significantly important modes of presentation of museum sculpture outside the boundaries of the museum – sculpture is either integrated in the city tissue of streets, squares, or parks, becoming an immovable public monument within the urban system, or else it is exhibited next to the museum building. This article considers the potentials of presenting sculpture in the immediate vicinity of its parent museum, that is, the meaning, function, and examples of this type of presentation. Sculpture thus ceases to be merely a museum exhibit and assumes a new meaning and a new role, that which serves the purpose of presenting the museum. Museum sculpture extra muros *assumes the role of a communication medium that draws attention to itself and to the museum to which it is linked, of a spatial-plastic accent, a conspicuous marcation point and recognizable motive in the city scene, and even a zoning detail. In order for a sculptural work that is exhibited alongside a museum facility to serve the "function of a sign", that is, in order for it to function efficiently as a sign in museum presentation, four preconditions need to be met: adequate location for the sculpture, the quality of metric monumentality, that is, the physical size of the sculpture, its "significant" form, and mode of presentation. The article considers selected examples and types of presentation of sculpture in Croatia and abroad, the starting point being the Museum of Fine Arts in Osijek as an example of both types of presentation of sculpture* extra muros.

Key words: *museum, sculpture, presentation, museum marcation, monument, public sculpture, museum building, spatial-plastic accentuation, "outdoor sculpture"*

Prilog

Simpozij

SKULPTURA U MUZEJU

Studio Galerije Antuna Augustinčića
KLANJEC, 24. – 26. X. 2018.

Organizator

MUZEJI HRVATSKOG ZAGORJA
GALERIJA ANTUNA AUGUSTINČIĆA
Trg Antuna Mihanovića 10, 49290 Klanjec
+ 385 (0)49 550 343; 550 093
gaa@mhz.hr • www.gaa.mhz.hr

Organizacijski odbor

Irena Kraševac
Božidar Pejković
Barbara Vujanović
Davorin Vujčić
Žarka Vujić

Pokrovitelj

Krapinsko-zagorska županija

Realizacija

Sanja Broz
Nadica Horvatin
Božidar Pejković
Igor Siročić
Petra Šoltić
Davorin Vujčić
Robert Žitnik

Cilj

Sveobuhvatno sagledati problematiku skulpture
– njezina prikupljanja, čuvanja i zaštite, proučavanja te prezentacije –
u muzejskom okružju,
kako s muzeološkog, tako i s likovno-umjetničkog
te društveno-političkog aspekta,
pa analizom recentnih primjera
sintetizirati smjernice za bolju muzejsku praksu.

Okvirna područja / teme

SKULPTURA KAO MUZEJSKI PREDMET

Klasifikacija muzealnosti skulpture

Skulptura kao dio neumjetničkih / kulturno-povijesnih muzejskih zbirki
Skulptura kao dio umjetničkih muzejskih zbirki

PRIKUPLJANJE / MUZEJSKA TEZAURACIJA SKULPTURE

Principi muzejske tezauracije skulpture

Aspekti tezauracije skulpture u kulturno-povijesnim zbirkama
Aspekti tezauracije skulpture u umjetničkim zbirkama

PROUČAVANJE SKULPTURE

Principi proučavanja skulpture

Aspekti kulturno-povijesnog proučavanja skulpture
Aspekti povijesno-umjetničkog proučavanja skulpture

PREZENTACIJA SKULPTURE

Principi prezentacije skulpture

Prezentacija skulpture u stalnim postavima
Prezentacija skulpture na povremenim izložbama

ČUVANJE I ZAŠTITA SKULPTURE

Principi čuvanja i zaštite skulpture

Preventivna zaštita skulpture
Restauracija skulpture

24. listopada 2018. (srijeda)

8.15
Polazak iz Zagreba
Autobus kreće ispred Muzeja Mimara, Rooseveltov trg 5

9.30
Prijava sudionika
Kava, sok, pecivo …

10.00
Otvorenje skupa
Pozdravni govori i uvodna riječ

10.15
Ive Šimat Banov
Izgubljeni svijet kipa i bijeg kipa u muzej

10.30
Žarka Vujić
Skulptura u muzeju u 21.stoljeću – problematična ili izazovna muzejska građa?

10.45
Tea Rihtar Jurić
Skulptura u zbirkama hrvatskih muzeja

11.00
Davorin Vujčić
Galerija Antuna Augustinčića − muzealizacija kiparskog opusa

11.15
Magdalena Getaldić
Skulptura u muzeju – muzej skulpture

11.30
Irena Kraševac
S izložbe u depo. Sudbina reljefa Isus i Magdalena Františeka Bílека iz Moderne galerije u Zagrebu

11.45
Tatijana Gareljić
Prezentacija skulptura, medalja i plaketa iz fundusa Moderne galerije na povremenim izložbama (2009.−2018.)

12.00
Rasprava

12.30
Pauza (domjenak, razgledavanje – Galerija Antuna Augustinčića)

14.00
Suzana Vuksanović
Izazovi muzealizacije (nove) skulpture u MSUV: načini prikupljanja, čuvanje, katalogizacija, proučavanje, prezentacija

14.15
Radmila Iva Janković
Atelijer Kožarić, radni prostor kipara u stalnom postavu muzeja

14.30
Ivana Hanaček
Reprezentacija emancipacije žena u ranoj poslijeratnoj skulpturi

14.45
Rozana Vojvoda
Skulptura iz zbirke Umjetničke galerije Dubrovnik – načini prezentacije na povremenim izložbama i u stalnim postavima s posebnim osvrtom na nikad uspostavljeni „Park skulpture“

15.00
Branka Vojnović Traživuk
Skulptura u Etnografskom muzeju Split

15.15
Elvira Šarić Kostić
Skulptura Zbirke kamenih spomenika Muzeja grada Splita

15.30
Marina Bregovac Pisk
Vladarska poprsja u Zbirci skulptura Hrvatskog povijesnog muzeja

15.45
Snježana Pavičić
Kako su za Muzej revolucije naroda Hrvatske nabavljene biste o NOB-i i NDH

16.00
Rasprava

17.00
Zajednički ručak

19.00
Polazak za Zagreb (dolazak u Zagreb oko 20.15)

25. listopada 2018. (četvrtak)

8.15
Polazak iz Zagreba
Autobus kreće ispred Muzeja Mimara, Rooseveltov trg 5

9.30
Prijava sudionika (kava, sok, pecivo...)

10.00
Jasmina Fučkan
Problematika prezentacije skulpture u muzeju primijenjene umjetnosti. Principi prezentacije skulpture – prezentacija skulpture u Stalnom postavu MUO

10.15
Sandra Kandučar Trojan
Skulptura od stakla u Zbirci stakla Muzeja za umjetnost i obrt

10.30
Marina Bagarić
Skulptura u keramici: problemi valorizacije i interpretacije

10.45
Vesna Lovrić Plantić
Problem valorizacije skulpture u primijenjenim umjetnostima na primjeru figuralnih satova

11.00
Andrea Klobučar
Skulpturalna moda Igora Galaša − nosiva umjetnost

11.15
Danka Radić
Pulene − drvene brodske skulpture

11.30
Ljerka Šimunić
Javni kameni spomenici u funkciji eksponata u stalnom postavu Kulturnopovijesnog odjela Gradskog muzeja Varaždin

11.45
Filip Turković-Krnjak
Trijenale hrvatskog kiparstva – 36 godina tradicije

12.00
Rasprava

12.30
Pauza (domjenak, Razgledavanje – Studio Galerije Antuna Augustinčića)

14.00
Antonia Tomić
Novo ruho drniškoga Meštrovića

14.15
Dario Sošić
Pohrana umjetničkih zbirki i skulptorske izložbe u Muzeju Grada Rovinja − Rovigno

14.30
Barbara Vujanović
Projekt MEŠTART – suvremena umjetnost u Muzejima Ivana Meštrovića

14.45
Sagita Mirjam Sunara, Romana Tekić, Tina Tomšič
Problematika prezentacije Ružićevih Vrata u Parku skulptura Željezare Sisak

15.00
Iva Novak
Skulptura u pedagoškim programima

15.15
Malina Zuccon Martić
Skulptura koja je gotovo neprimijećeno prošla kroz dva muzeja

15.30
Romana Tekić
Upotreba skulpture iz stalnog postava Galerije Ružić i suvremenici u muzejskoj edukaciji

15.45
Petra Šoltić
Skulpturom o skulpturi... i muzeju

16.00
Rasprava

17.00
Zajednički ručak

19.00
Polazak za Zagreb (dolazak u Zagreb oko 20.15)

26. listopada 2018. (petak)

8.15
Polazak iz Zagreba
Autobus kreće ispred Muzeja Mimara, Rooseveltov trg 5

9.30
Prijava sudionika
Kava, sok, pecivo …

10.00
Vinko Srhoj
Treba li restaurirati ili prepustiti propadanju djela u nepostojanim materijalima

10.15
Maro Grbić
Prvenstvo vizualnog nad dokumentarnim, restauracije za izlaganje

10.30
Lana Majdančić
Restauracija skulptura u gipsu

10.45
Radivoje Jovičić
Restauracija gipsanih modela Augustinčićevih spomenika

11.00
Jasminka Podgorski
Očuvanje, konzervacija i restauracija polikromne skulpture u Muzeju za umjetnost i obrt

11.15
Sagita Mirjam Sunara
Skulptura izvan muzeja: smjernice za čuvanje skulptura na otvorenom

11.30
Daniel Zec
Muzejska skulptura Extra muros: o funkciji, značenju, mogućnostima i primjerima eksteriorne prezentacije skulpture lociranjem uz muzejske ustanove

11.45
Draženka Jalšić Ernečić
Medij fotografije u funkciji proučavanja, zaštite i prezentacije skulpture, na primjeru Galerije Ivan Sabolić u Peterancu. Analogna i digitalna fotodokumentacija

12.00
Rasprava

12.30
Kratka pauza (Osvježenje)

12.45
Božidar Pejković
Od skulpture u muzeju do muzeja skulpture

13.00
Završna rasprava

14.00
Zajednički ručak

16.00
Polazak za Zagreb (dolazak u Zagreb oko 17.15)

KAZALO AUTORA
INDEX OF AUTHORS

Bregovac Pisk, Marina 225

Fučkan, Jasmina 263

Gareljić, Tatijana 125
Getaldić, Magdalena 83
Grbić, Maro 469

Janković, Radmila Iva 141

Kandučar Trojan, Sandra 295
Klobučar, Andrea 341
Kraševac, Irena 113

Lovrić Plantić, Vesna 323

Majdančić, Lana 483

Novak, Iva 435

Pavičić, Snježana 245
Podgorski, Jasminka 497

Rihtar Jurić, Tea 33

Sošić, Dario 397
Srhoj, Vinko 457
Sunara, Sagita Mirjam 413, 519

Šarić Kostić, Elvira 203

Tekić, Romana 413, 447
Tomić, Antonia 381
Turković-Krnjak, Filip 363

Vojnović Traživuk, Branka 183
Vojvoda, Rozana 159
Vujčić, Davorin 65
Vujić, Žarka 9

Zec, Daniel 539

Izdavač / Publisher
MUZEJI HRVATSKOG ZAGORJA – GALERIJA ANTUNA AUGUSTINČIĆA
Trg Antuna Mihanovića 10, Klanjec

Za izdavača / For the Publisher
NADICA JAGARČEC

Glavni urednik / Editor-in-chief
BOŽIDAR PEJKOVIĆ

Uredništvo / Board of editors
LJILJANA KOLEŠNIK
IRENA KRAŠEVAC
BOŽIDAR PEJKOVIĆ
DALIBOR PRANČEVIĆ
DAVORIN VUJČIĆ

Recenzenti / Reviewers
IRENA KRAŠEVAC
DALIBOR PRANČEVIĆ
ŽARKA VUJIĆ

Prijevod / Translator
SUZANA BERTOVIĆ

Lektura i korektura / Language editor and Proof reader
ANA BENC

Univerzalna decimalna klasifikacija / Universal decimal classification
IVANA MAJER

Grafička priprema i oblikovanje / Graphic design and layout
ARTRESOR NAKLADA, Zagreb

Tisak / Printed by
INTERGRAFIKA – TTŽ d.o.o., Zagreb

Naklada / Print run
200

Anali GAA 38-39 izlaze za 2018. – 2019. godinu. Zbornik su radova simpozija *Skulptura u muzeju.* Tisak završen u studenome 2019.

Izdavanje ovog sveska *Anala GAA* poduprlo je Ministarstvo kulture Republike Hrvatske i Krapinsko-zagorska županija.