

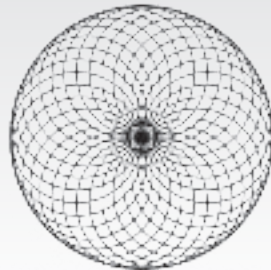
Broj 7, lipanj 2024.

ISSN 1849-5605

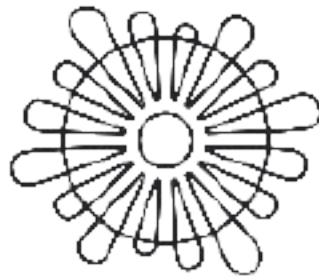
# KONTRAST

ČASOPIS STUDENATA ODJELA ZA POVIJEST UMJETNOSTI





STUDENSKI ZBOR  
SVEUČILIŠTA U ZADRU



**Sveučilište u Zadru**  
Universitas Studiorum  
Jadertina | 1396 | 2002 |



## KONTRAST

Časopis studenata  
Odjela za povijest  
umjetnosti,

7. broj, godina 2024.

### IMPRESSUM

#### Izdavač:

Sveučilište u Zadru  
(Studentski zbor),  
Ulica Mihovila Pavlinovića 1,  
23000 Zadar

#### Uredništvo:

Una Bojanić  
Tina Bosna  
Lara Đuran  
Kate Franin-Pečarica  
Paula Grbeša  
Ana Lisičić  
Ana Mataija

#### Grafička priprema i tisak:

ITG d.o.o.

#### Naklada:

90 primjeraka

Časopis se objavljuje  
uz financijsku potporu  
Studentskog zbora  
Sveučilišta u Zadru

#### Naslovnica:

Tina Bosna, *Luka 15, 10.*,  
Museo dell' Opera del  
Duomo, Firenca (terenska  
nastava, 26. travnja 2022.)

Mjesec i godina izdanja:  
lipanj, 2024.

#### Dragi čitatelji,

nakon duge pauze od čak sedam godina, konačno vam donosimo (simbolično) sedmi broj časopisa studenata Odjela za povijest umjetnosti: Kontrast. Generacije su se izmijenile, a s njima i članovi uredništva. Vođeni primjerima svojih prethodnika, pokušat ćemo vam, jednom godišnje, pružiti zanimljiv i kvalitetan studentski časopis. Nadamo se da ćemo u tome uspjeti. Kao i kod prijašnjih izdanja i ovogodišnji Kontrast je zamišljen kao kreativni medij koji studentima omogućuje izražavanje kroz različite članke, eseje, intervjue i ostale oblike radova vezanih uz umjetnost. Glavni cilj bio nam je uključiti i potaknuti što veći broj studenata svih godina studija na pisanje o temama koje ih osobno zanimaju, a o kojima često nemaju priliku pisati u sklopu redovnog studija. Časopis obuhvaća i radove koji su se svojom kvalitetom istaknuli na seminarskoj nastavi. Osobito nam je drago što su u ovom broju Kontrasta sudjelovali i studenti prve godine prijediplomskog studija te svojim kvalitetnim analizama umjetničkih djela obogatili časopis. Teme radova raznolike su kako bi studentima bila omogućena što veća sloboda pisanja i kritičkog razmišljanja. U ovogodišnjem Kontrastu naići ćete i na neke nove sadržaje poput najboljih fotografija s terenskih nastava ili na rubrike s mentalnom mapom i križaljkom koje mogu poslužiti kao pomoć pri učenju. Časopis je primarno zamišljen za studente povijesti umjetnosti te predstavlja kreativnu tiskovinu zabavnog karaktera.

Ovim putem se posebno zahvaljujemo svim studentima koji su svojim radovima obogatili sedmi broj Kontrasta. Veliko hvala i profesorima te asistentima Odjela za povijest umjetnosti koji su radove mentorirali i bili nam pomoć i podrška u ponovnom pokretanju časopisa. U konačnici, zahvale upućujemo i Studentskom zboru Sveučilišta u Zadru koji je financijskom potporom omogućio realizaciju samog projekta. Za uredništvo je ovo bio velik izazov budući da nitko od članova nije prethodno imao iskustvo u kreiranju studentskog časopisa, zbog čega smo dodatno ponosni što ga konačno možemo predstaviti čitateljima. Nadamo se da ćete čitajući ovaj broj Kontrasta saznati neke nove i zanimljive informacije iz povijesti umjetnosti kao i umjetnosti općenito, proširiti vidike, ponoviti gradivo te steći korisna znanja iz radova vaših kolega i kolegica. Vjerujemo da će njihov trud u nekima od vas pobuditi želju za sudjelovanjem u idućem broju Kontrasta. Do tada, uživajte u sedmici!

Uredništvo

# SADRŽAJ

- 5** Na razmeđu poganstva i kršćanstva – sarkofazi dvojne ikonografske prirode  
*Ivana Šimić*
- 8** Barokni slikari u Firenzi i Bologni  
*Daria Dautović*
- 12** Zdzislaw Beksinski: Neimenovana slika, 1973.  
*Tara Ramona Škibola*
- 15** Mentalna mapa: 4 razvojne faze gotičke arhitekture u Francuskoj  
*Ana Mataija*
- 16** Carski portreti rimske Histrije u doba principata  
*Roberta Tomičić*
- 21** Portugalske Azulejo pločice i potres u Lisabonu 1755. godine  
*Tina Bosna*
- 25** Chavín de Huántar  
*Lara Đuran*
- 28** Palača Rucellai u Firenci  
*Lucija Rimac*
- 31** Najbolje fotografije s terenskih nastava  
*Ana Lisičić*
- 42** Ljubav u slikarstvu  
*Paula Grbeša*
- 47** Portret Arnolfinijevih i problem stilske kategorizacije  
*Ana Mataija*
- 51** Nova kapela i oltar sv. Dujma  
*Nikola Kapić*
- 55** Razgovor s muralisticom Teom Jurišić o hrvatskoj *street art* sceni  
*Tina Bosna*
- 60** *Suzana i starci*, Artemisia Gentileschi  
*Suzanna Kustura Selak*
- 63** Špiljska umjetnost  
*Una Bojanić*
- 66** Rod, moć i prostor u povijesti umjetnosti – feministička perspektiva  
*Ivana Kasalo*
- 70** Križaljka  
*Kate Franin-Pečarica*

# NA RAZMEĐU POGANSTVA I KRŠĆANSTVA – SARKOFAZI DVOJNE IKONOGRAFSKE PRIRODE

Ivana Šimić

Pogansko Rimsko Carstvo krvava je kolijevka kršćanstva. Novonastala abrahamska religija, religija je maloga čovjeka čijoj se zajednici mogao pridružiti bilo tko, što je rezultiralo njezinom prvotnom eksplozijom diljem Carstva. Inherentan monoteizam, odnosno eksplicitno odbijanje štovanja carskoga kulta ove naglo-šireće zajednice, uzrok je strogim zakonima i oštrim kaznama čiji je cilj bio suzbijanje njezina daljnjeg razvitka.<sup>1</sup> Usprkos tome, kršćanstvo se – sve do njegove legalizacije Milanskim ediktom 313. godine – nastavilo širiti u tajnosti, adaptirajući se poganskim tradicijama iz čega se s vremenom rađa kršćanski ikonografski jezik kao dio sepulkralne umjetnosti.<sup>2</sup>

Rimsko štovanje kulta misterija nastavlja se i na kršćansku religiju te se posebna važnost pridaje ukrašavanju nadgrobnih spomenika koji, prelaskom s jedne vjere na drugu, postupno mijenjaju svoj oblik s obzirom na ulogu. Naime, širenjem religije u čijoj se srži nalazi vjerovanje u uskrsnuće tijela, preferirana poganska funeralna tradicija incineracije zamjenjuje se inhumacijom, čineći dotada korištene stele i are beskorisnima.<sup>3</sup> Već se u 2. stoljeću, za vrijeme najkrvoločnijih progona, osjeti ta tranzicija nestankom prethodno navedenih spomenika te sve češćom izradom sarkofaga čija produkcija doživljava vrhunac u 3. i 4. stoljeću, a najviše je njih (više od 2000 fragmenata) pronađeno u provinciji Dalmaciji.<sup>4</sup> Pogansku tendenciju dekoriranja pogrebnih mjesta kršćanstvo preuzima u svrhu lakšeg raspoznavanja vlastitih groblja, posebice svetaca i mučenika.<sup>5</sup> Stapanjem motiva grčko-rimske mitologije s biblijskim scenama nastaje takozvani, prethodno spomenuti, kršćanski ikonografski jezik čiji su prvotni motivi bili „kriptokr-

šćanskog” karaktera. Riječ je o reduciranom načinu prikazivanja kojim dominira jezik simbola u svrhu oslikavanja scena dvojne prirode što omogućava interpretaciju i iz kršćanske i iz poganske perspektive. Pri diskutiranju o „kriptokršćanskim” prikazima, potrebno je istaknuti da namjera umjetnika i naručitelja ostaje nepoznata. Ne može se sa sigurnošću odrediti je li dvojni karakter navedenih prikaza svjestan čin umjetnika ili je pak rezultat nespretne adaptacije od strane poganskih kamenoklesarskih radionica novonastalog ikonografskog jezika. *Eroti* su punašni, krilat, razigrani dječaci koje pogansko oko prepoznaje kao pratitelje Afrodite, odnosno rimske Venere, dok ih kršćansko prepoznaje kao anđele te su uz bukoličke motive najučestaliji motivi dvojnoga karaktera.<sup>6</sup> Na standardiziranom salonitanskom tipu sarkofaga, koji se razvija serijskom proizvodnjom u 2. stoljeću, nerijetko flankiraju *tabulu ansatu* na prednjoj strani sanduka. Pastirska idila jedna je od omiljenih scena biblijskih priča iz čega se rađa ikonografija Krista kao Dobrog pastira, koja ujedno može predstavljati grčko-rimskog junaka Orfeja koji svojim sviranjem doziva životinje.<sup>7</sup> Sarkofag upravo ovog motiva, poznat pod nazivom *sarkofag Dobrog pastira*, pronađen je na kršćanskom groblju Manastirine u Saloni. (Slika 1.) Riječ je o rimskome importu od prokoneškog mramora jedinstvene skulptorske kompozicije. Prednja strana sanduka raščlanjena je tordiranim stupovima korintskih kapitela, a dva vanjska polustupa uokviruju kompoziciju. Ispod dvaju polukružnih lukova plićeg reljefa nalaze se portreti pokojnika, muškarca i žene, koje okružuje mnogobrojna pratnja znatno manjih dimenzija. U samome središtu prikaza ispod edikule sa sirijskim tipom zabata nalazi se središnji lik, Dobri pastir, koji na svojim leđima, poput grčkog *Moschophorosa*, drži ovcu. Iako je manjih dimenzija

1 J. PLESCIA, 1971., 121.

2 N. CAMBI, 2002., 254-256.

3 N. CAMBI, 2010., 8-11.

4 N. CAMBI, 2010., 7.

5 J. SNYDER, 1989, 17.

6 N. CAMBI, 2010., 47.

7 N. CAMBI, 2002., 254-256.



Slika 1. Sarkofag Dobrog pastira, Arheološki muzej u Splitu, foto D. Štublin

od prijašnje navedenih pokojnika, postavljenih na baze stupova, prikaz pastira ističe se arhitektonskim elementima dubokog reljefa ispod kojih je postavljen čime se naglašava njegova važnost. Desna bočna strana sarkofaga sadrži prikaz dvostrukih vratnica

flankiranih antropomorfim figurama iznad kojih se nalaze obješene girlande. (Slika 2.) Lijeva strana sadrži prikaz *erota* na bazi stupa iznad kojeg se nalazi ponovljeni arhitektonski motiv edikule sa sirijskim zabatom, a on je naslonjen na izvrnutu baklju kao



Slika 2. Sarkofag Dobrog pastira, desna bočna strana, foto D. Štublin



Slika 3. Sarkofag Dobrog pastira, lijeva bočna strana, foto D. Štublin

simbol žalosti. Ovaj se sarkofag datira početkom 4. stoljeća, odnosno u doba čestih „kriptokršćanskih“ motiva, stvarajući problematiku o vjerskom identitetu naručitelja.<sup>8</sup> Proučavajući sarkofag i uzimajući u obzir da je na istom kršćanskom groblju pronađen sanduk striktno poganske tematike, takozvani *sarkofag Hipolita i Fedre*, nemoguće je dokučiti je li riječ o jednostavnoj poganskoj bukoličkoj idili ili o ikonografiji Dobrog pastira s velikim slovom „D“, odnosno ikonografskom prikazu Isusa Krista. (Slika 3.)

Postupnim prelaskom na kršćanstvo već uspostavljene poganske klesarske radionice Rimskog Carstva prisiljene su usvojiti tek razvijenu kršćansku ikonografiju, stvarajući „kriptokršćanski“ jezik stapanjem tih dviju religija. Nepoznato je nastaju li ovi dvosmisljeni motivi u namjeri da zaštite kršćanske naručitelje od nemilosrdnog Carstva ili slučajnim pokušajem poganskih skulptora pri adaptaciji biblijskih scena.

Pastoralni motivi i *eroti* najučestaliji su primjeri kriptokršćanskih prikaza čime sarkofag dobiva

ujedno i pogansku i kršćansku notu koja vješto sakriva vjerski identitet naručitelja.

#### LITERATURA:

- N. CAMBI, 1975. – Nenad Cambi, *Sarkofazi na istočnoj Jadranskoj obali*, Zagreb, 1975.
- N. CAMBI, 2002. – Nenad Cambi, *Antika*, Zagreb, 2002.
- N. CAMBI, 2010. – Nenad Cambi, *Sarkofazi lokalne produkcije u rimskoj Dalmaciji*, Split, 2010.
- N. CAMBI, 2018. – Nenad Cambi, Kriptokršćanski sarkofazi u Dalmaciji, *Archaeologia Adriatica*, 12 (2018.), 305-319.
- J. PLESCIA, 1971. – Joseph Plescia, On the Persecution of the Christians in the Roman Empire, *Latomus*, 30 (1971.), 120-132.
- J. SNYDER, 1989. – James Snyder, *Medieval Art: Painting – Sculpture – Architecture, 4th – 14th Century*, New York, 1989.

<sup>8</sup> N. CAMBI, 2018., 317.

# SLIKARI VISOKOG BAROKA U FIRENZI I BOLOGNI

Daria Dautović

U periodu ranog sedamnaestog stoljeća na području Italije postoje brojne slikarske škole koje održavaju lokalnu tradiciju. Njihov značaj raste u usporedbi s prethodnim razdobljima, no kako bi slikar doživio svoj vrhunac morao je graditi svoj opus u Rimu.<sup>1</sup> Venecijansko slikarstvo tog razdoblja ključno je za razvitak čitavog baroknog slikarstva, dok Firenza stagnira, u Bologni dolazi do uzleta iluzionističkog slikarstva.<sup>2</sup> U Bologni će u prvom planu biti oslikavanje stropova, to jest *quadratura*, dok u Firenzi prevladava slikarstvo pod snažnim utjecajem škole Mattea Rossellija.<sup>3</sup>

## BOLOGNA

U počecima stoljeća reprezentativni su utjecaji triju struja u talijanskom slikarstvu Bologne. Značajan je klasicizam Annibalea Carraccija, Carravaggianizam te Rubensov spoj flamanskog realizma i venecijanskog kolorizma.<sup>4</sup> Iako će se pojavom Carraccijeve škole osjetiti pomak ka određenom tranzicijskom stilu, oslobođenje od manirističkih konvencija najviše će se očitovati u opusima umjetnika koji djeluju izvan škole.<sup>5</sup> Značajan je razvoj iluzionističkog slikarstva s pojavom Girolama Curtija kao izvanrednog slikara *quadrature* te njegovih nasljednika i suradnika Angela Michele Colonne te Agostina Mitellija.

Girolamo Curti (1575. – 1632. g.) važan je za formiranje *quadrature*, to jest iluzionističkog načina oslikavanja stropova pri kojem se koriste perspektivna rješenja i arhitektonski elementi koji uz primjenu *chiaroscuro* stvaraju trodimenzionalan efekt na dvodimenzionalnoj plohi.<sup>6</sup> Okarakteriziran je kao humorističan slikar skromnog karaktera koji



Slika 1. G. Curti, Sala del Dentone

se često šalio na svoj račun, osobito u kontekstu nadimka *Il Dentone* koji je dobio na temelju velikih zuba. Proučavao je knjige o perspektivi i arhitektonskim redovima te je veliku važnost pridavao strogom držanju matematičkih odredbi.<sup>7</sup> Koristio je perspektivnu metodu *di sotto in su* te neutralne boje i uzorak mramora s nekoliko ornamentalnih akcenata. Takva kombinacija suzdržanosti i realizma može se okarakterizirati kao klasično slikarstvo primijenjeno na iluzionističko oslikavanje stropova, a što će kasniji kvadraturisti preuzeti kao model.<sup>8</sup> Spomenute odlike vidljive su na osliku Sale Urbane (Sale del Dentone) u Palazzo Comunale koji zajedno s Colonom oslikava u čast Pape Urbana VIII. Između 1611. i 1614. godine. (Slika 1.) Pravokutan oslik uokviren je parovima stupova na postamentima između kojih se protežu balustrade. Neutralne boje i efekt kamena u kontrastu su s modro plavim nebom s tri *putta* u središtu. Savršena simetrija i preciznost izvedbe svjedoče Curtijevom poznavanju zakona perspektive, a tri otvora u kojima se tek nazire nebo karakteristična je shema za Bolognu.<sup>9</sup> Iako je koristio poznate elemente, Curti je prvi ko-

1 R. WITTKOWER, 1999., 55.

2 R. WITTKOWER, 1999., 55.

3 M. CHAPPELL, 1977., 435.

4 R. WITTKOWER, 1999., 55.

5 R. WITTKOWER, 1999., 56.

6 E. FEINBLATT, 1975., 342.

7 E. FEINBLATT, 1975., 347.

8 E. FEINBLATT, 1975., 349.

9 E. FEINBLATT, 1975., 351.





Slika 2. A. M. Colonna, *Udienza Privata*

ji kombinira prikaz lažne galerije s balustradom i poluotvoreno nebo u simetričnu i harmoničnu cjelinu.<sup>10</sup>

Jedan od učenika Girolama Curtija bio je Angelo Michele Colonna (1604. – 1687. g.) koji se, kao i Curti, bavio *quadraturom*.<sup>11</sup> Colonna karakterizira dualnost. Bio je odličan slikar arhitekture, ali i figure koje konzistentno slika kroz čitavu karijeru. One imaju šira, mesnata lica često nasmiješena ili otvorenih usta te tijela koja variraju od punijih do mišićavih. Prepoznatljivi su utjecaji od Veronesea do Annibalea Carraccija.<sup>12</sup> Arhitektonske okvire slika na sličan način kao Curti, ali se dramatičnije visinski sužavaju, dok je njegov prikaz otvorenog neba mnogo prostraniji te prepun živopisnih likova na oblacima.<sup>13</sup> Radi na osliku stropa dvorane Udienza Privata u palači Pitti u razdoblju između 1637. i 1640. godine. (Slika 2.) Radi se o trijumfu Aleksandra Velikog kojeg lovorovom krunom kruni Apolon, dok Viktorija nosi svitak i svira trubu po-

bjede.<sup>14</sup> U koloritu se prepoznaje snažan venecijanski utjecaj, a figure su izrazito dinamične.<sup>15</sup> Mitelli u suradnji s njim uokviruje prikaz arhitektonski oblikovanom galerijom. Iako sam Colonna sebe smatra vještijim u izradi arhitektonskih okvira, jednako je izražajan u postizanju barokne dramaturgije kroz dinamične figure, ekspresije te iznimno barata svjetlom i sjenom.

## FIRENZA

Period ranog sedamnaestog stoljeća u Firenzi obilježila je stagnacija u slikarskom novitetu.<sup>16</sup> S jedne strane slikari priklonjeni manirističkim figurama i kompozicijama djeluju pod utjecajem Federica Baroccija<sup>17</sup>, dok se s druge strane javlja prevlast toskanske doktrine vidljive u radionici Domenica Crestija.<sup>18</sup> Iz njegove škole proizaći će Matteo Rosselli koji će podučavati brojne firentinske slikare.<sup>19</sup>

10 E. FEINBLATT, 1975., 352.

11 E. FEINBLATT, 1979., 618.

12 E. FEINBLATT, 1979., 621.

13 E. FEINBLATT, 1979., 622.

14 E. FEINBLATT, 1979., 621.

15 E. FEINBLATT, 1979., 622.

16 R. WITTKOWER, 1999., 55.

17 R. WITTKOWER, 1999., 55.

18 R. WITTKOWER, 1999., 59.

19 R. WITTKOWER, 1999., 60.



Slika 3. F. Furini, *Andromeda*

Rosselijeva škola izučavala je umjetnike u dvije značajne struje: prva je elegantni realizam Cigolesquea koji će nastaviti Jacopo Vignali i Carlo Duci, dok druga podrazumijeva dinamičniji ekspresionizam kakav će iskazivati Francesco Furini.<sup>20</sup>

Francesco Furini (1660. – 1646. g.) firentinski je slikar koji se školuje u radionici Rosselli.<sup>21</sup> U njegovom opusu vidljivi su utjecaji firentinskog manirizma u opreci s baroknim tendencijama, a u ranoj fazi obilježilo ga je slikarstvo Guida Renija. Bavio se religioznim i mitološkim temama te je vidljiva snažna uporaba *sfumata*.<sup>22</sup> Upoznaje se s Caravaggiovim opusom te se počinje fokusirati na temu akta koji slika na vrlo skulptorski, antikizirajući način, ali uz dozu senzualnosti<sup>23</sup>. To je posebno izražajno u prikazu *Andromede* iz 1638. godine. (Slika 3.) Njeno bljedilo tijelo osvijetljeno na dramatičan način u kontrastu je s tamnom stijenom te nalikuje antičkom kipu.<sup>24</sup>

Jacopo Vignali (1592. – 1664. g.) slikar je čiji opus nikada nije prešao granice Toskane. Školovao se kod Mattea Rossellija u Firenzi te se njegov rani

20 M. CHAPPELL, 1977., 435.

21 R. WITTKOWER, 1999., 345.

22 E. LANGMUIR, 2008., 431.

23 E. LANGMUIR, 2008., 432.

24 E. LANGMUIR, 2008., 433.



Slika 4. J. Vignali, *David s glavom Golijata*

stil formira u skladu sa školom, a okarakteriziran je kao objektivan, konzervativan te poetičan.<sup>25</sup> U početku svog djelovanja inspiriran je renesansom, a kasnije se pronalazi u Guercinovom korištenju boje i snažne svjetlosti iz čega će na poslijetku proizaći njegov vokabular. Realizam, uporaba *chiaroscuro* i specifičan tretman boje elementi su koje preuzima i njegov učenik Carlo Duci.<sup>26</sup> Slika *David s glavom Golijata* iz 1624. godine prikazuje mladog Davida na tamnoj pozadini koji u ispruženoj ruci drži odsječenu glavu Golijata. (Slika 4.) Vignali je u igri svjetlosti i tame gdje je David snažno osvijetljen dok je Golijatova glava u tami naznaka njegovog poraza. Detaljno slika različite teksture draperije i kose, dok lice Davida iskazuje smirenu emociju. Vignali kao da u prvi plan postavlja detalje Davidove odjeće, a ne samu ikonografsku ideju, čime se postiže dojam teatralnosti koja je karakteristična za njegova djela.

Razdoblje visokog baroka van Rima šarenilo je raznih slikarskih utjecaja i tendencija. Dramaturgija, teatralnost, uporaba *chiaroscuro* i *sfumata* elementi su koje obje grupe umjetnika koriste, no svaki od

25 M. CHAPPELL, 1977., 435.

26 M. CHAPPELL, 1977., 436.

njih donosi određeni novitet. Tako će Vignali biti vrlo teatralan u svojim prikazima, Furini vrlo mističan i dojmljiv, dok će kvadraturisti u baroknu umjetnost unijeti dozu iluzionizma. Iako se radi o različitim tendencijama, istovremeno u Bologni i Firenzi dolazi do određenih noviteta i svježine koja nije samo odjek ideja koje se javljaju na području središta baroka onog vremena, to jest Rima. Firenza i Bologna na individualne načine pridonose klimi visokog baroka te za sobom ostavljaju velika imena koja će se odraziti na nastavljajuće škole i ideja godinama nakon.

#### LITERATURA:

- W. CARR, 1982. – Dawson W. Carr, The Fresco Decorations of Luca Giordano in Spain, *Record of the Art Museum*, Princeton University, 41 (1982.), 42-55.
- E. FEINBLATT, 1975. – Ebra Feinblatt, Contributions to Girolamo Curti, *The Burlington Magazine*, 117 (1975.), 342-353.
- E. FEINBLATT, 1979. – Ebra Feinblatt, Angelo Michele Colonna: A Profile, *The Burlington Magazine*, 121 (1979.), 618-619.
- E. LANGMUIR, 2008. – Erika Langmuir, Francesco Furini. Florence, *The Burlington Magazine*, 150 (2008.), 431-433.
- H. BRIGSTOCKE, 1979. – Hugh Brigstocke, Painting in Florence 1600 – 1700, *The Burlington Magazine*, 121 (1979.), 190-195.
- CAMPBELL, 1966. – Malcolm Campbell, Medici Patronage and the Baroque: A Reappraisal, *The Art Bulletin*, 48 (1966.), 133-146.
- CHAPPELL, 1977. – Miles Chappell, Review of Jacopo Vignali, Pittore nella Firenze del Seicento, *The Art Bulletin*, 59 (1977.), 435-437.
- WITTKOWER, 1999. – Robert Wittkower, *Art and Architecture in Italy*, London, 1999.
- R. N. WORNUM, 1855. – Ralph N. Wornum, *Biographical catalogue of the principal Italian painters, with a table of the contemporary schools of Italy*, London, 1855.

#### INTERNETSKI IZVORI:

- <https://www.italianartsociety.org/2016/03/seventeenth-century-painter-angelo-michele-colonna-died-on-11-march-1687-in-bologna/> (pristupljeno 29. 11. 2023.).
- <http://www.travelingintuscany.com/art/giovanidasangiovanni.htm> (pristupljeno 29. 11. 2023.)

#### IZVORI PREUZIMANJA REPRODUKCIJA:

- Slika 1.: <https://www.storiaememoriadibologna.it/il-governo-pontificio-bolognes/sala-urbana> (2. 5. 2024.)
- Slika 2.: [https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Agostino\\_mitelli\\_e\\_angelo\\_maria\\_colonna,\\_affreschi\\_della\\_sala\\_dell%27udienza\\_privata,\\_app.\\_estivi\\_di\\_palazzo\\_pitti,\\_1640,\\_05.jpg](https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Agostino_mitelli_e_angelo_maria_colonna,_affreschi_della_sala_dell%27udienza_privata,_app._estivi_di_palazzo_pitti,_1640,_05.jpg) (2. 5. 2024.)
- Slika 3.: [https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Andromeda\\_\(Hermitage\)\\_-\\_Furini.jpg](https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Andromeda_(Hermitage)_-_Furini.jpg) (2. 5. 2024.)
- Slika 4.: [https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo\\_Vignali\\_-\\_David\\_with\\_the\\_Head\\_of\\_Goliath.jpg](https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_Vignali_-_David_with_the_Head_of_Goliath.jpg) (2. 5. 2024.)

# ZDZISŁAW BEKSIŃSKI: NEIMENOVANA SLIKA, 1973.

Tara Ramona Škibola

*„Meaning is meaningless to me. I do not care for symbolism and I paint what I paint without meditating on the story.”*

– Zdzisław Beksiński – <sup>1</sup>

**N**a samom početku, vrijedno je istaknuti kako će umjetnost i emocije biti vječno povezane. Umjetnost nema konsenzualnu definiciju no uvijek će se vezati uz samu ljudskost – uz dušu, kako bi mnogi filozofi priopćili. Tuga, ljutnja, anksioznost, sreća, ljubav, nada – sve to mnoštvo emocija je vidljivo u korištenim bojama, prikazanim simbolima, pokretima kista. Uz to, još jedan dodatni dio koji pomaže u boljem razumijevanju slikarskog, kao i svakog drugog, umjetničkog djela je sam naslov. Jedan od boljih primjera za jasnije objašnjenje navedenog bi bila slika Francisca Goye: „Saturn proždire svog sina”. Korišteni glagol „proždire” ima nasilnije značenje te samim time ukazuje na nasilniju i krvaviju prirodu djela nego što bi, na primjer, ukazivao glagol „jede”. Ipak, nisu svi slikari imenovali sva svoja djela. U slučaju centralne figure ovog eseja, Zdzisława Beksińskog, poznatog i kao „Slikar noćnih mora”, on nije imenovao niti jedno svoje slikarsko djelo ili im je dao kodno ime.<sup>2</sup> To je usko povezano – zapravo, to je produkt toga što nije htio da gledatelji pokušaju izvući metaforično značenje iz imena<sup>3</sup> – s time što niti jedno njegovo slikarsko djelo nije bilo dovedeno u život uz neki plan; ne, Zdzisław Beksiński je tvrdio kako ga nije bilo briga za simbolizam ili „meditaciju” nad djelom.<sup>4</sup> No, kasnije, imena su izgleda data nekim njegovim poznatijim djelima; koliko je to moralno i

ispravno otvoreno je za raspravu.<sup>5</sup> Svakako, potrebno je istaknuti, kako bi spoznali umjetnikova djela u potpunosti potrebno je, barem parcijalno, poznavati i samog umjetnika: njegovu povijest, njegova razmišljanja. (No, Zdzisław Beksiński je tvrdio kako to kod njega to nije slučaj. Kako ni on sam nužno nije shvaćao što njegova umjetnost predstavlja.)<sup>6</sup>

Poljski slikar Zdzisław Beksiński, rođen 24. veljače 1929. u Sanoku, osim slikanjem bavio se fotografijom i kratkotrajno arhitekturom.<sup>7</sup> Mada, od fotografije je odustao još 1960-ih; nije mu se sviđalo koliko ga je fotografiranje limitiralo.<sup>8</sup> I dalje je važno spomenuti jednu od njegovih najpoznatijih fotografija: „Sadistic Corset” ili „Sadistički korzet”. Ona prikazuje ženu leđima okrenutu gledateljima, nepravilno isprepletenu konopcem što ju čini da izgledao kao da je slomljena u mnoštvo komadića.<sup>9</sup> Samo uz pomoć nje može se zaključiti kako su sadomazohističke teme jedne od mnogih kojima se bavio Zdzisław Beksiński, kako u fotografiji tako i u slikarstvu. Naime, njegov stil teško je odrediti te i imenovati samo jedan; no, mnoštvo njegovih radova, može se reći, spada u distopijski nadrealizam.<sup>10</sup> Kroz veliku većinu svojih radova isprepletao je motive smrti, misticizma, propadanja, fantastičnih stvorova.<sup>11</sup> Pri kraju svog tragičnog života – žena mu je umrla od raka, sin mu je izvršio samoubojstvo – kod njega se sve više javlja apstrakcija.<sup>12</sup> A smatra se da su i kroz mnoštvo njegovih djela raspršeni motivi Drugog svjetskog rata.<sup>13</sup> Nakon njegove

1 Van Dessel, „How Zdzisław Beksiński shows us more than mere reality”

2 Team Artsapien, „Zdzisław Beksiński Art: A List of his best work”

3 Team Artsapien, „Zdzisław Beksiński Art: A List of his best work”

4 Angel D, „Zdzisław Beksiński Is Not Your Typical Horror Artist”

5 Pretpostavka bazirana na tome što kada se pretraži njegovo ime uz „Untitled” kod slike piše i ime: npr. Untitled „Loss”

6 Angel D, „Zdzisław Beksiński Is Not Your Typical Horror Artist”

7 Banach, „Zdzisław Beksiński”

8 Kepa, „The Cursed Paintings of Zdzisław Beksiński”

9 Team Artsapien, „Zdzisław Beksiński Art: A List of his best work”

10 Isto

11 „Zdzisław Beksiński”

12 Szomko-Osękowska, „Painting”

13 Van Dessel, „How Zdzisław Beksiński shows us more than mere reality”



*Slika 1. Zdzisław Beksiński, Neimenovana slika, 1973.*

smrti, po njegovoj oporuci, preko tisuće njegovih radova je prosljeđeno Povijesnom muzeju u Sanoku.<sup>14</sup> A jedna od njih je upravo „Untitled, 1973”.

Korištene boje su tople no tmurne, smanjenog intenziteta, kao da je cijela slika „prelivena” ruzinom i kao da se topi na nekim nasumičnim dijelovima. Visok – za čovjeka – promatrač kao da stoji mrvicu ulijevo, lagano savijenih koljena i malkice podignute brade prema brončanom i oblačnom nebu, u izuzetno visokom tunelu kojeg s lijeve i desne strane oblikuje mnoštvo crnih ruku – poneka lica i svijetle oči mogu se uočiti u toj gomili, pogotovo na desnoj strani. Sve u nadi kako će priči i zgrabiti izuzetno visoko, neljudsko biće koji se približava promatraču. Ono na tlu identičnom nebu stoji na svojim rukama, tankim i boje poput grančica jablana. Noge, kukove, trup, prsa, to stvorenje nema. Samo veliku glavu koja podsjeća na kakav balon, vrlo slične boje neba no nešto svjetlije. Ramena i vrat također nema, barem ne u tradicionalnom smislu. Moguće je kako bi se ramenima moglo smatrati to mnoštvo prljavo-bež linija koje podsjećaju na naborani okovratnik, a vratom to što se taman spušta ispod brade i lagano liči na kakvu neurednu kravatu. Ekspresija lica – znatno neproporcionalnog za cijelu glavu, čelo je preveliko – uznemiravajuća je. Ogromne, okruglaste oči s velikim podočnjacima blago su spuštene kao i obrve. Čini se da je stvorenje plakalo, a lagano prema dolje ukošena usta iskazuju kako je blizu opet započeti baš dok gleda u promatrača. Kao da mu se ispričava za nešto loše što mora učiniti iako to ne može izustiti. Sve netom prije nego što promatrača odvuče u tamu i odšeta a ruke, obje strane tunela, se spoje i od promatrača ne ostane ništa.

„Untitled, 1973” ili „Neimenovana slika, 1973” nije jedna od poznatijih slika Zdzisława Beksińskiego no jasno prikazuje njegovu privrženost morbidnosti i onom makabričnom. Kao naznačeno, njezino točno značenje vjerojatno ne postoji. Njezin umjetnik ne bi želio da se traže simboli ili povezuju s njegovom prošlosti. Uostalom, prema Zdzisławu Beksińskom, značenje je ionako beznačajno; bitna je njezina atmosfera i efekt koji ostavlja na promatraču bez nekog daljnjeg, većeg konteksta. Umjetnost je *subjektivna*.

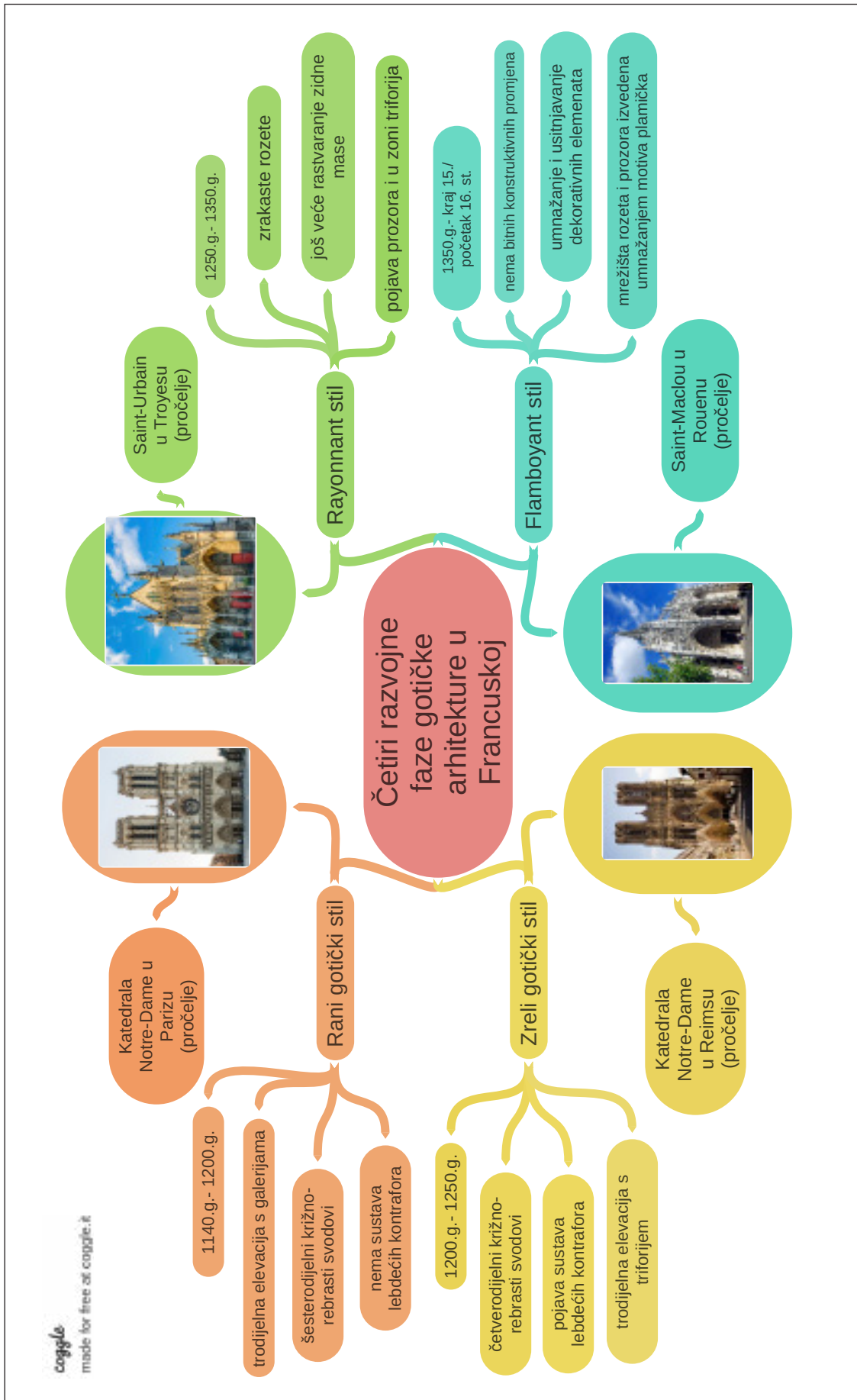
## LITERATURA:

- Angel D. „Zdzisław Beksiński Is Not Your Typical Horror Artist”. [„Zdzisław Beksiński Nije Vaš Tipični Horor Umjetnik”.] *Medium*, 5. svibnja 2021. <https://angeldewan.medium.com/zdzislaw-beksinski-is-not-your-typical-horror-artist-d47b667286c7> (pristupljeno 15. prosinca 2023.)
- Banach, Wiesław. „Zdzisław Beksiński”. *Muzeum Historyczne w Sanoku* <https://muzeum.sanok.pl/en/zbiory/zdzislaw-beksinski> (pristupljeno 16. prosinca 2023.)
- Szomko-Osękowska, Dorota. „Painting”. [„Slika”.] *Muzeum Historyczne w Sanoku* <https://muzeum.sanok.pl/en/zbiory/zdzislaw-beksinski/malarstwo> (pristupljeno 16. prosinca 2023.)
- Kepa, Marek. „The Cursed Paintings of Zdzisław Beksiński”. [„Proklete slike Zdzisława Beksińskog”.] *Culture.pl*, 10. srpnja 2015. <https://culture.pl/en/article/the-cursed-paintings-of-zdzislaw-beksinski> (pristupljeno 16. prosinca 2023.)
- Team Artsapien. „Zdzisław Beksiński Art: A List of his best work”. [„Umjetnost Zdzisława Beksińskog: Lista njegovih najboljih radova”.] *Artsapien*, 20. srpnja 2022. <https://artsapien.com/2022/07/zdzislaw-beksinski-art/> (pristupljeno 15. prosinca 2023.)
- Van Dessel, Tom. „How Zdzisław Beksiński shows us more than mere reality”. [Kako nam Zdzisław Beksiński pokazuje više od puke realnosti”.] *Medium*, 4. studenog 2017. <https://medium.com/@exploringdarkwoods/how-zdzis%C5%82aw-beksi%C5%84ski-shows-us-more-than-mere-reality-379ef596a560> (pristupljeno 15. prosinca 2023.)
- „Zdzisław Beksiński”. *Vintana*, 24. veljače 2023. <https://vintana.ph/article/zdzislaw-beksinski> (pristupljeno 16. prosinca 2023.)

## IZVOR PREUZIMANJA REPRODUKCIJE:

- Slika 1.: <https://www.wikiart.org/en/zdzislaw-beksinski/untitled-1973-1> (pristupljeno: 16. prosinca 2023.)

<sup>14</sup> Banach, „Zdzisław Beksiński”



**coggle**  
made for free at [coggle.it](http://coggle.it)

# CARSKI PORTRETI RIMSKE HISTRIJE U DOBA PRINCIPATA

Roberta Tomičić

Osnutak prvih autohtonih predrimskih gradova na istočnoj obali Jadrana odvijao se tijekom prve polovice 1. stoljeća prije Krista. Istra je tada pripadala provinciji Ilirik te je za vrijeme Augustove vladavine priključena Italiji kao *X regio Italiae*. Neposredna blizina centra omogućila je prihvaćanje rimske civilizacije na vrlo svojstven način, o čemu svjedoče mnogi arheološki nalazi, epigrafički spomenici i novac.<sup>1</sup> Monumentalna važnost antičke Pule vidljiva je i danas na mnogobrojnim spomenicima od kojih se najviše ističu amfiteatar, hram Augusta i Rome, slavoluk Sergijevaca, mali teatar, Herkulova vrata, Dvojna vrata te brojni drugi.<sup>2</sup> Dobra povezanost i blizina primarnog italskog teritorija, kojeg je Istra bila sastavni dio, omogućili su brz prijenos tamošnje carske portretistike, čiji se razvitak može pratiti nakon sredine 1. stoljeća prije Krista.<sup>3</sup> Veliku ulogu u širenju antičke likovne matrice imale su gospodarske i socijalne prilike, dok je slabiji utjecaj rimske umjetnosti na pojedina područja rezultirao manjom kvalitetom umjetničkih ostvarenja. Najveći dio baštine kvalitetnih portreta potječe iz većih antičkih gradova kao što je bila Pula.<sup>4</sup>

Nezakcij nedaleko od Valture bio je središte Histra u južnoj Istri, a predstavlja jedno od najznačajnijih arheoloških nalazišta. Njegova važnost obuhvaća nalaze iz razdoblja od prapovijesti do ranokršćanstva, odnosno šestog stoljeća. Do bitne prekretnice histarske kulture dolazi padom Nezakcija 177. godine prije Krista. Tim događajem ujedno je i završio Drugi histarski rat u kojemu su Histri pokoreni od strane Rimljana.<sup>5</sup>

Rimska se skulptura na području istočne obale Jadrana razvijala od sredine 1. stoljeća prije Krista.

Skulptura se prema tipologiji dijeli na javnu i privatnu, čija uloga ovisi izravno o naručitelju. Ovisno o naravi, skulptura se dijeli na službenu i kultnu. Jednakoj podjeli na javnu i privatnu odolijevaju i portretne statue. Antički portret u kamenu može biti ostvaren u vidu statue, nadgrobnih spomenika ili biste, ali je često ostvaren i u drugim medijima poput metala na nakitu, novcu i raznim uporabnim predmetima.<sup>6</sup>

Većina skulpture nastala je u lokalnim radionicama dolaskom majstora s italskog područja. Ponaјprije su to bili kipari i klesari, koji ipak ne djeluju samostalno i nemaju status umjetnika, već su se smatrali sudionicima u procesu produkcije. Osim ove vrste produkcije na licu mjesta, skulptura je jednim dijelom bila importirana iz važnih središta kao što su Rim, Atena ili Mala Azija.<sup>7</sup>

Portretne statue javnog karaktera pripadaju službenim carskim portretima, a najčešće prikazuju careve, članove carske obitelji ili su izrađeni s ciljem zahvale pojedincu.<sup>8</sup> Takve vrste portretnih statua nastaju u kasnorepublikanskom dobu, a njihov je značaj izniman jer omogućava razumijevanje i praćenje umjetničkih tokova.<sup>9</sup>

Prvi su portreti izrađeni u drugoj polovini 1. stoljeća prije Krista, odnosno u Oktavijanovo doba. Primjer glave starijeg muškarca iz Arheološkog muzeja Istre (inv. broj N-1157) datira u razdoblje od 50. do 40. godine prije Krista, a stilski slijedi odrednice kasnorepublikanske portretne tradicije.<sup>10</sup> Ovaj portret nastaje približno u vremenu osnutka kolonije *Colonia Pietas Julia Pola*.<sup>11</sup> (Slika 1.)

Glava nepoznatog starijeg muškarca izrađena je u patetičnoj maniri prilikom koje je naglašen unu-

1 N. CAMBI, 2002., 51.

2 ISTI, 62-77.

3 ISTI, 85.

4 N. CAMBI, 1991., 7.

5 R. MATIJAŠIĆ I K. BURŠIĆ-MATIJAŠIĆ, 1996., 33.

6 N. CAMBI, 1991., 9.

7 N. CAMBI, 2002., 85-86.

8 ISTI, 85.

9 ISTI, 120.

10 KATALOG, 1990., 20.

11 N. CAMBI, 2002., 124.





Slika 1. Portret nepoznatog muškarca, druga polovica 1. st. pr. Kr, Arheološki muzej Istre, Pula

tarnji doživljaj. Za razliku od kasnorepublikanskih portreta, na ovom primjeru vidljiv je naglasak na isticanju unutarnjih misli.<sup>12</sup> Poviše naglašenih obrva je visoko čelo koje frizura pokriva do polovice. Izrazito kratka i nisko počesljana frizura naglašena je redom širokih, srpasto uvijenih pramenova te razdjeljkom na liniji desnog oka. Pramenovi oko uha oštro su urezani, pritom se približavajući razini stilizacije, dok su na zatiljku površinski te širi i bogatiji. Kostri lica, posebice čela istaknute su te su pramenovi na sljepoočnicama stilizirani pa iz tog razloga nalikuju onima iz Trajanova doba.<sup>13</sup> Iako oštećene, tragovi na zjenicama i šarenicama ukazuju na mogućnost urezivanja. Izuzetno naglašene jagodične kosti koje prelaze u blago istaknuti podbradak, doprinose ispijenom izgledu obraza. Dvije duboko urezane labionazalne bore spuštaju

12 N. CAMBI, 2002., 120.

13 KATALOG, 1990., 20.; R. MATIJAŠIĆ, 1981., 18.



Slika 2. a i b Republikanski denar, 42. god. pr. Kr., Arheološki muzej Istre, Pula

se iz baze oštećenog nosa do uglova usta. Zakrivljena usta daju skulpturi psihološku dubinu koja odiše napetim i namrgođenim izrazom.<sup>14</sup> Portret je individualiziran te su istaknuti realistički detalji koji se kreću u smjeru naturalizma. Prema tim karakteristikama ovaj bi primjer pripadao kasnorepublikanskoj tipologiji portreta, no zbog psihološke komponente i grubih realizama kojima odiše, on pripada Oktavijanovu dobu.<sup>15</sup> Primjer republikanskog tipa portretistike, na kojeg se jasno referira ovaj portret starijeg muškarca, prikazan je na novcu (inv. broj N-1157) iz Arheološkog muzeja Istre. Ovaj republikanski denar datira u 42. godinu prije Krista te se naslanja na tipologiju Cezarovih portrete. (Slika 2.) Avers prikazuje portret starijeg muškarca u profilu čija je glava okrenuta udesno, a čitav je prikaz obrubljen točkastim motivom. Revers pri-

14 R. MATIJAŠIĆ, 1981., 18.

15 N. CAMBI, 1991., 50.



Slika 3. Portret žene, sredina 1. st., Arheološki muzej Istre, Pula

kazuje *modius* flankiran klasjima žita s natpisom *L • LIVINEIVS/ REGVLVS*. Revers prati točkasti motiv obruba aversa.<sup>16</sup>

Prilikom početka gradnje poslovno-stambene zgrade na pulskom su Forumu provedena zaštitna arheološka istraživanja tijekom 1987. i 1988. godine. Na istraženom prostoru pronađeni su ostaci antičkih i kasnoantičkih građevina, ulomci keramike, dekorativnih fresaka te, između ostalog, mnogobrojne skulpture među kojima je i glava žene (inv. broj A-16943) izrađena od finog bijelog mramora. Skulptura je pronađena u veljači 1988. godine u sloju građevinskog nasipa, a datira u sredinu 1. stoljeća te je potpuno očuvana, izuzev mjestimičnih oštećenja na bradi, usnama i nosu.<sup>17</sup> Donji dio je prelomljen, no vidljivo je da je nekad imao konični završetak koji bi se zaticao u torzo i time činio statu. Lice je ovalno i profinjeno te ga uokviruje skladno oblikovana frizura koju je moguće podijeli-

liti u tri cjeline. (Slika 3.) Aksijalni razdjeljak tvori simetričnu cjelinu, a tanki pramenovi u blagim se valovima spuštaju preko sljepoočnica pritom pokrivajući veći dio čela. Sljepoočnice sa zatiljkom povezuju po dvije pletenice od kojih je jedna tanja, a druga deblja. Pletenice imaju ulogu fizičkog odvajanja gornjeg ravnog dijela frizure od donjeg s četiri niza kovrča. Kovrče su oblikovane na način da podsjećaju na pužice, a njihova su središta perforirana svrdlom. Niz kovrči prati oblik glave te se postepeno smanjuje prema zatiljku gdje se spajaju s pletenicama. Kovrčice/pužići u potpunosti pokrivaju uši i ujedno skrivaju početke triju manjih pletenica sa svake strane.<sup>18</sup> Bademaste oči uokvirene su tankim linijama kapaka i tankim, detaljno obrađenim obrvama. Nos je potpuno otučen, no vidljivi su tragovi svrdla pri oblikovanju nosnica. Iako oštećene, usnice su bile pune i mirnog izraza kojim je čitav portret odisao. Lice i vrat izuzetno su fino modelirani kako bi dočarali zaglađenost i plastičnost ženske puti.<sup>19</sup> Ovaj primjer portreta više se približio idealizaciji nego realizmu ili naturalizmu kakav je bio dotadašnji portretistički trend.

Temeljem poznatih skulpturalnih primjera portreta, kao i onih na novcima, stilsko i ikonografska analiza identificirala je ovaj portret Agrippine Minor.<sup>20</sup> Nije zabilježeno je li Agripina ikad posjetila Pulu, no poznato je da je njena carska obitelj imala mnogobrojne posjede uokolo Pule te se dokaz o štovanju njezina kulta nalazi na prostoru nekadašnje taberne na forumu u kojoj je smještena Agripina kuća.<sup>21</sup>

Niz portreta ove carice može se podijeliti u tri skupine ovisno o načinu izvođenja frizure. Prema toj podjeli, primjer pronađen na pulskom Forumu pripada drugoj skupini portreta, a datira između 40. i 50. godine.<sup>22</sup> Upitna atribucija ovog portreta česta je tema znanstvenih radova. R. Matijašić iznosi kako tip frizure prikazan na pulskom primjeru, neznatno odstupa od atribuiranih primjera Agripine Minor iz Milana, Kopenhagena, Ankone, Rima (Mercato Traiano), Firenze, Napulja, itd.<sup>23</sup> Navedeni primjeri

18 R. MATIJAŠIĆ, 1993., 49.

19 ISTI, 49.

20 KATALOG, 1990., 29.

21 A. STARAC, 1997., 1-2.

22 R. MATIJAŠIĆ, 1993., 49-50.

23 ISTI, 49.

16 <http://numismatics.org/crro/id/rrc-494.29> (datum pristupa: 23. 8. 2023.)

17 N. BOLŠEĆ-FERRI i R. MATIJAŠIĆ, 1990. 149-151.

imaju jednako oblikovane sve fizionomske karakteristike osim brade koja je na pulskom primjeru izvedena bez karakterističnog jakog podbratka. Fizionomija našeg primjera suviše se razlikuje od čitavog niza njezinih službenih portreta te je moguće da prikazuje nepoznatu ženu iz viših slojeva društva ili portret nije vjerni prikaz fizionomije Agripine Minor. Unatoč problematici atribucije ovog portreta, njegova datacija oko 50. godine nije sporna.<sup>24</sup>

Dva antička portreta pronađena u plominskoj luci danas se čuvaju u Zavičajnom muzeju Poreštine. Jedna od antičkih glava-portreta prikazuje lik muškarca iz kasnohadrijanskog razdoblja.<sup>25</sup> Portret muškarca s bradom (inv. broj AR-206) odlomljen je u vratu te je relativno dobro sačuvan izuzev oštećenja na dijelu kose, nosa i brade.<sup>26</sup> (Slika 4.) Epiderma kamena hrapava je, no razlog tomu su različiti prirodni agensi koji su tijekom stoljeća djelovali na ovaj portret. Prikazan je mlađi muškarac u maniri Hadrijanovih portreta.<sup>27</sup> Ovalno, punašno lice uokvireno je bogatim i gustim pramenovima kose koji sežu do polovice čela i na sljepoočnice.<sup>28</sup> Pramenovi se radijalno šire iz zvijezde na zatiljku u svim smjerovima te na čelu završavaju u nagomilanim kukicama. Oni na zatiljku su gotovo priljubljeni uz oblik lubanje postepeno se izdižući prema čelu. Središte čela obilježeno je karakterističnim motivom dvaju nasuprotno postavljenih uvojaka.<sup>29</sup> Guste, reljefno naznačene obrve odaju dojam psihologizacije ovog portreta koji je dodatno naglašen snažnim patosom. Portret odiše dozom sjete i smirenosti pritom ne zalazeći u sfere mimike i gestikulacije. Približavanje antičkim klasicističkim ostvarenjima postignuto je blagim urezivanjem šarenica u bjeleoočnice.<sup>30</sup> Ispod dugog i širokog nosa šire se dvije duboko urezane labionazalne bore koje sežu do brkova.<sup>31</sup> Naglašavanje voluminoznosti i isticanje vještosti u izradi detalja vidljivo je u izradi dlačica na obrvama, brkovima i bradi koju se počinju snažno manifestirati u Hadrijanovoj portretistici. Moguće je da je ovaj portret pripadao kamenoj statui što se



Slika 4. Portret muškarca s bradom, Flanona, treće desetljeće 2. st., Zavičajni muzej Poreštine, Poreč

može zaključiti na temelju orijentacije glave prema desnom ramenu. Temeljem svih navedenih stilskih karakteristika, ovaj portret s manjim odstupanjima pripada Hadrijanovom tipu portretistike.<sup>32</sup> Ovaj tip Hadrijanovog portreta datira od početka njegove vladavine 117. godine do nakon 121. godine. Prema mišljenju N. Cambija portret muškarca iz Flanone nastao je netom nakon toga, odnosno između 120. i 130. godine. Ta je činjenica potkrijepljena stilskim elementima, u prvom redu slaboj upotrebi brzo rotirajućeg svrdla te jedva naznačene zjenice.<sup>33</sup>

Stilske karakteristike vidljive su na denaru (inv. broj N-107) koji se čuva Arheološkom muzeju Istre, a datira u 136 godinu. (Slika 5.) Avers prikazuje Hadrijana s jednakim karakteristikama kao na primjeru muškarca iz Flanone, odnosno prikazan je u profilu okrenutom udesno i natpisom *HADRIANVS AVG COS III P P*. Profil prikazuje Hadrijana s bogatom, voluminoznom bradom i kosom te naglaš-

24 ISTI, 49-50.

25 N. CAMBI, 1995., 91.

26 KATALOG, 1990., 34.

27 N. CAMBI, 1995., 91.

28 KATALOG, 1990., 34.

29 N. CAMBI, 1995., 92.

30 ISTI, 95.

31 KATALOG, 1990., 34.

32 N. CAMBI, 2002., 136.

33 N. CAMBI, 1995., 96.



Slika 5. a i b novac s prikazom Hadrijana, 136. godina, Arheološki muzej Istre, Pula

nim obrvama. Revers nosi prikaz Fides s klipovima kukuruza i košarom plodova, što potvrđuje natpis *FIDES PVBLICA*. Novac potvrđuje vrijeme nastanka flanonskog portreta, odnosno njegovu dataciju u treće desetljeće 2. stoljeća.<sup>34</sup>

#### POPIS LITERATURE:

- N. BOLŠEC-FERRI i R. MATIJAŠIĆ, 1990. – NARCISA BOLŠEC-FERRI, ROBERT MATIJAŠIĆ, Pula-forum, u: *Arheološki pregled 1988*, Ljubljana, 1990., 149-151.
- N. CAMBI, 1991. – Nenad Cambi, *Antički portret u Hrvatskoj*, Zagreb, 1991.
- N. CAMBI, 1995. – Nenad Cambi, Dvije antičke glave iz Plomina (Flanona), *Histria Archaeologica*, 20-21 (1989. – 1990.), 91-108.

- N. CAMBI, 2002. – Nenad Cambi, *Antika*, Zagreb, 2002.
- R. MATIJAŠIĆ, 1981. – Robert Matijašić, Izbor rimske portretne plastike iz zbirke Arheološkog muzeja Istre, *Histria Archaeologica*, 11-12 (1980. – 1981.), 17-32.
- R. MATIJAŠIĆ, 1993. – Robert Matijašić, Novi primjeri antičke portretne plastike iz Pule i okolice, u: *Umjetnost na istočnoj obali Jadrana u kontekstu europske tradicije*, (ur.) Nina Kudiš, Marina Vicelja, Rijeka, 1993., 47-52.
- R. MATIJAŠIĆ i K. BURŠIĆ-MATIJAŠIĆ, 1996. – Robert Matijašić, Klara Buršić-Matijašić, *Antička Pula s okolicom*, Pula, 1996.
- KATALOG, 1990. – Nenad Cambi, Marija Kolega, *Antički portret u Dalmaciji i Istri*, Zadar, 1990.
- A. STARAC, 1997. – Alka Starac, Agripina mlađa u Puli, *Godišnjak muzealaca i galerista Istre*, Pula, 1997., 1-2

#### WEB IZVORI:

- <http://numismatics.org/crro/id/rrc-494.29> (datum pristupa: 23. 8. 2023.)
- [https://numismatics.org/ocre/id/ric.2\\_3\(2\).hdn.2199-2203](https://numismatics.org/ocre/id/ric.2_3(2).hdn.2199-2203) (datum pristupa: 22. 8. 2023.)

#### IZVORI PREUZIMANJA FOTOGRAFIJA:

- Slika 1.: Portret nepoznatog starijeg muškarca, Pula, druga polovica 1. st. pr. Kr., Arheološki muzej Istre, Pula (Izvor: N. CAMBI, 2002., 120.)
- Slika 2. a i b: Republikanski denar, 42. god. pr. Kr., Arheološki muzej Istre, Pula (Fotografija: E. Trbojević)
- Slika 3.: Portret žene, Pula, sredina 1. st., Arheološki muzej Istre, Pula (Izvor: N. CAMBI, 2002., 129)
- Slika 4.: Portret muškarca s bradom, Flanona, treće desetljeće 2. st., Zavičajni muzej Poreštine, Poreč (Izvor: N. CAMBI, 2002., 136)
- Slika 5. a i b: novac s prikazom Hadrijana, 136. godina, Arheološki muzej Istre, Pula (Fotografija: E. Trbojević)

<sup>34</sup> [https://numismatics.org/ocre/id/ric.2\\_3\(2\).hdn.2199-2203](https://numismatics.org/ocre/id/ric.2_3(2).hdn.2199-2203) (datum pristupa: 22. 8. 2023.)

# PORTUGALSKE AZULEJO PLOČICE I POTRES U LISABONU 1755. GODINE

Tina Bosna

Umjetnička djela izrađena od keramičkih pločica u azulejo tehnici čine dio portugalske kulturne baštine. Riječ je o kvadratnim keramičkim pločicama s ukrasima i glazurom na jednoj strani.<sup>1</sup> Azul je riječ arapskog porijekla koja se odnosi na zaglađenu površinu, ponajviše građevnog materijala, u ovom slučaju keramičkih pločica.<sup>2</sup> Taj naziv se na području iberskog poluotoka učestalo pojavljuje nakon dolaska Maura u 8. stoljeću. U portugalskom i španjolskom jeziku riječ *azulejo* pak označava plavu boju, koja se učestalo koristi u trenutku kada dolazi do vrhunca proizvodnje ovih pločica.<sup>3</sup> Iako je Iberski poluotok upoznat s ovom tehnikom još prilikom dolaska Maura, u Portugalu se ona razvija nešto kasnije, u 15. stoljeću, kada su uvezene iz Španjolske.<sup>4</sup>

U početku su one prekrivale zidove palača, a ornamenti su strogo geometrijski pod španjolsko-arapskim utjecajem.<sup>5</sup> Sredinom 16. stoljeća u Portugal dolaze flamanski i talijanski keramičari koji potiču razvoj, smanjuju uvoz i razvijaju stil.<sup>6</sup> Najraniji portugalski majstori koji rade pod flamanskim i talijanskim utjecajima su Marçali i Francisco de Matos. (Slika 1.) Osim stila, mijenja se i motiv koji postaje figuralan i sakraliziran. Crkva je naručivala biblijske prikaze, dok su aristokrati krasili svoje palače mitološkim scenama. U trenutku kada raste popularnost azulejo pločica, raste i njihova vrijednost.<sup>7</sup> Proizvodnja jednobojnih pločica je bila relativno jeftina, ali organizacija konstrukcije uzoraka u alternativnim bojama bila je spora i složena, te stoga skupa. Kako bi smanjile trošak, radionice proizvode shematizirane i jednostavno primjenji-



Slika 1. Retabulo de Nossa Senhora da Vida

ve uzorke.<sup>8</sup> U 17. stoljeću se uvode pločice bijele i plave boje koje su dokumentirale povijesne događaje. Do toga dolazi zbog nizozemskih utjecaja.<sup>9</sup> U kasnom 17. i ranom 18. stoljeću dolazi do zlatnog doba proizvodnje u Portugalu kada počinju biti ključan dio umjetnosti. Zbog političkog razvoja dolazi do velike potražnje azulejo pločica diljem Portugala i njegovih kolonija, ponajviše u Brazilu.<sup>10</sup> Novonastale radionice, masovno su proizvodile jednostavne, repetitivne uzorke baroknog stila koji su krasili zidove crkava, samostana i kuća. Tada keramičari izlaze iz konteksta radionice unutar kojih djeluju i izdvajaju se kao pojedinačni, hvalevrijedni umjetnici. Potpisuju se na svoja djela te ih naručitelji naveliko plaćaju.<sup>11</sup> Umjetnici ovog doba rade pod utjecajem španjolskog umjetnika Gabriela del Barca, a najistaknutiji su António Pereira, Manuel dos Santos, Antonio i Policarpode Oliveira Ber-

1 R. MITCHELL, 2017., 341.

2 S. GELIN, 2021., 2.

3 Isto.

4 R. MITCHELL, 2017., 341.

5 Isto.

6 Isto, 342.

7 Isto, 344.

8 Isto, 346.

9 Isto, 348.

10 Isto, 349.

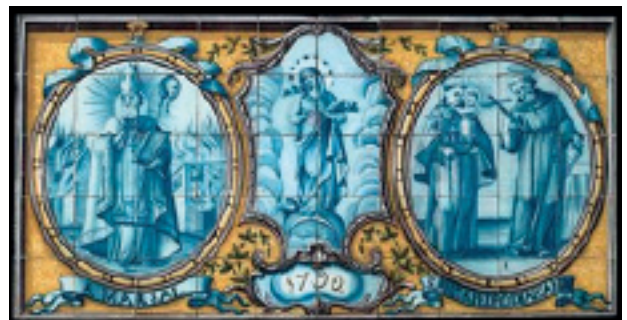
11 R. MITCHELL, 2017., 349.



Slika 2. *Remittuntur tibi peccata*

nardes.<sup>12</sup> (Slika 2.) Za vrijeme ovog stoljeća, pod kraljem Joãom V., izrađuje se najveći broj povijesnih scena, uz prizore iz svakodnevnog života na dvoru. Dolazi i do kompozicija pod utjecajem francuskog rokoka.<sup>13</sup> Krajem 18. stoljeća, javlja se tzv. Pombalina stil na kojeg će se članak najviše fokusirati. Dobio je naziv po markizu Pombalu koji je igrao važnu ulogu u rekonstrukciji grada Lisabona kada zbog prirodne katastrofe dolazi do zastoja proizvodnje i promjene u funkciji azulejo pločica.<sup>14</sup>

Prvog studenog 1755. godine Lisabonski potres ostavio je građevine u ruševnom stanju koje su danima gorjele u požarima dok se većina grada nije uništila. Ipak je najviše stradao donji dio grada i centar, poznat kao *cidadebaixa*.<sup>15</sup> Sebastião José de Carvalho e Melo, poznatiji kao markiz Pombal, je bio zadužen za sigurnost građana, ali i za rekonstrukciju cijelog grada. Uz pomoć Manuela da Maia, na ruševinama se počinju graditi nove građevine s inovativnim sigurnosnim i protupo-tresnim mjerama.<sup>16</sup> Stanje grada je prisiljavalo brza



Slika 3. *Registos de Santos*

i efikasna rješenja u obnovi, ali i njegovoj dekoraciji. Postojale su određene grupe majstora koje su masovno proizvodile drvene, željezne i keramičke dijelove koji su se kasnije sastavljali na mjestu.<sup>17</sup> U ovom stilskom periodu razlikujemo dvije vrste azulejo pločica – one u Pombalina stilu i *Registos de Santos* ili svetačke slike.<sup>18</sup>

Pombalina pločice bile su dodatak novim građevinama koje su odjekivale racionalnim i jednostavnim rješenjima. Postavljale su se po cijeloj površini zida u službi dodatnog sloja zaštite od atmosferilija i promjena u temperaturi, a istovremeno su bile ekonomičan način dekoracije.<sup>19</sup> Stilski se vraćaju svojim

12 Isto.

13 Isto, 350.

14 Isto, 352.

15 S. GELIN, 2021., 6.

16 Isto.

17 Isto, 10.

18 Isto, 1.

19 Isto, 3.

arapskim korijenima – jednostavnim, gusto postavljenim, polikromnim geometrijskim i vegetabilnim uzorcima.<sup>20</sup> Kao što je prethodno rečeno, radionice su izrađivale shematski napravljene pločice koje su se postavljale poput slagalice na licu mjesta. Uz njih, proizvodile su se još i one figuralnih motiva – slike svetaca. Popularnost votivnih scena na fasadama zgrada nakon potresa suvremena je s promjenom stila iz Rokoka u Neoklasični stil kasnog 18. stoljeća.<sup>21</sup> Najčešće je korištena kombinacija plave i bijele boje, a određeni sveci i religijske figure bile su popularnije ili prikladnije od drugih.<sup>22</sup> Većina sačuvanih radova dolaze iz radionice majstora Sebastião de Almeida i njegovog nasljednika Franciscoa de Paula e Oliveira.<sup>23</sup> (Slika 3.)

Tri najčešće prikazivana sveca su bili sv. Martin, zaštitnik protiv požara, sv. Franje Borgia, zaštitnik od potresa, i sv. Ante, zaštitnik Lisabona. Uz ova tri sveca često se prikazuju i članovi Svete Obitelji.<sup>24</sup> (Slika 4.) Postavljeni su uokolo otvora fasade građevina kako bi čuvali prolaznike.<sup>25</sup> Ikonografija svetačkih slika je rezultat religijskih osjećaja koji su se javili među preživjelima.<sup>26</sup> Potres se dogodio na blagdan Svih Svetih zbog čega su mnogi vjernici smatrali kako je potres bio Božje upozorenje. Čak su i propovijedi bile ispunjene porukama o potresu, moleći vjernike da vide katastrofu kao poziv na pokajanje i promjenu svojih života.<sup>27</sup> Takve poruke su se mogle primijetiti i izvan crkvene liturgije, upravo na svetačkim slikama koje su za svoje fasade naručivali imućni građani. Slike postavljene na eksterijeru građevine služile su kao komunikacija između prolaznika i obitelji koja je ondje stanovala – svi su imali iste ciljeve, da Bog uvidi njihovu vjeru i pruži im zaštitu i utjehu. Velik broj ovih djela čuva se u Muzeju zbirke Berardo u Lisabonu koja je reprezentativna za neoklasični umjetnički pokret vidljiv na azulejo pločicama do zadnje četvrtine 18. stoljeća.<sup>28</sup>

Iako azulejo pločice ne potječu iz Portugala, njihov neprekidan razvoj i korištenje preko pet sto-



Slika 4. Registos de Santos

ljeća učinilo ih je sastavnim dijelom portugalske umjetnosti.<sup>29</sup> Unatoč tome što pokazuju utjecaj brojnih kultura, upravo je portugalski, najupečatljiviji u zlatnom dobu proizvodnje 17. stoljeća, onaj najznačajniji, Pombalina period je preusmjerio umjetničku kretnju azulejo pločica i dao im važnu ulogu. Inovativna gradnja pod markizom Pombalom pružala je sigurnost stanovnicima do određene mjere. Azulejosi su im ipak bili više obećavajući i trajniji. Podsjećali su ih kako nema snažnije zaštite od one Božje. Azulejo tradicija dokazuje kako umjetnost često ima puno dublju funkciju od čisto dekorativne. Shodno tome, ako se ikada pronađete u donjem dijelu Lisabona i ugledate prikaz sv. Martina, sv. Franje Borgia ili sv. Ante, zapamtite kako su to kulturne relikvije prirodne katastrofe 1755. godine koje i dan danas pružaju zaštitu lisabonskim vjernicima.<sup>30</sup>

20 Isto, 10.

21 S. GELIN, 2021., 11.

22 Isto.

23 Isto.

24 Isto, 12.

25 Isto, 2.

26 Isto, 6.

27 S. GELIN, 2021., 13.

28 Isto, 11.

29 R. MITCHELL, 2017., 341.

30 S. GELIN, 2021., 12.

## LITERATURA:

- R. MITCHELL, 2017. – Rosie Mitchell, *Portuguese art: Portugueseazulejo.*, Lancaster, 2017.
- Dostupno na: [https://insight.cumbria.ac.uk/4262/1/Mitchell\\_PortugueseArt.pdf](https://insight.cumbria.ac.uk/4262/1/Mitchell_PortugueseArt.pdf)  
(pristupljeno: 24. ožujka 2024.)
- S. GELIN, 2021. – Sonja Gelin, *Finding Refuge in Reason and Religion: Understanding Pombaline era Architecture and Reform through 18th Century Azulejo*, Illinois, 2021.
- Dostupno na: <https://opensiuc.lib.siu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1062&context=legacy>  
(pristupljeno: 29. ožujka 2024.)

## IZVORI PREUZIMANJA FOTOGRAFIJA:

- Slika 1.: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museu\\_Nacional\\_do\\_Azulejo\\_-\\_Lisboa\\_-\\_Portugal\\_\(52339441217\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museu_Nacional_do_Azulejo_-_Lisboa_-_Portugal_(52339441217).jpg) (pristupljeno: 25. ožujka 2024.)
- Slika 2.: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Remittuntur\\_tibi\\_peccata\\_-\\_Ant%C3%B3nio\\_de\\_Oliveira\\_Bernardes\\_\(Igreja\\_da\\_Miseric%C3%B3rdia\\_de\\_%C3%89vora\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Remittuntur_tibi_peccata_-_Ant%C3%B3nio_de_Oliveira_Bernardes_(Igreja_da_Miseric%C3%B3rdia_de_%C3%89vora).png) (pristupljeno: 25. ožujka 2024.)
- Slika 3.: [https://dotempodaoutrasenhora.blogspot.com/2012\\_05\\_06\\_archive.html](https://dotempodaoutrasenhora.blogspot.com/2012_05_06_archive.html) (pristupljeno: 25. ožujka 2024.)
- Slika 4.: <https://dotempodaoutrasenhora.blogspot.com/2012/06/santo-antonio-no-azulejo-portugues.html> (pristupljeno: 25. ožujka 2024.)



# CHAVÍN DE HUÁNTAR

Lara Đuran

Chavín de Huántar je arheološko nalazište u Peruu, koje predstavlja ključni dio andske kulture, te je smješten na sjeveru zemlje. Arheolog Julio C. Tello opisao je ovu kulturu kao jednu od najstarijih u Peruu te ju je usporedio sa Shang civilizacijom u Kini i sumerskom civilizacijom u Mezopotamiji. Razdoblja prapovijesti Perua mogu se sažeti u tri ključne faze: rano, srednje i kasno razdoblje. Civilizacija je osnovana oko 900 godine prije nove ere i nalazi se u podnožju istočnih padina Cordillere Blanca i njegova lokacija sugerira na dublje značenje, kao simbolički spoj između različitih prirodnih i kulturoloških suprotnosti, poput ravnica i planina. Ruralna naselja nastaju oko hrama, koji je bio središnji element, te se isticao po svojoj nekonvencionalnoj arhitekturi. Kompleks je imao važnu ulogu u organizaciji društva, a hramske vlasti, obično utemeljene na religijskim uvjerenjima, imale su značajan utjecaj na socijalne i ekonomske aspekte života. Njihova pozicija u društvu omogućila im je kontrolu nad razmjenom dobara s udaljenim centrima.

Centralno središte ovog kompleksa obuhvaćalo je hram, poznat kao „stari hram”, koji je bio renoviran tijekom vremena, te se novi kompleks naziva „novi hram”. Stari datira iz početnog razdoblja, dok se „novi hram” smatra dijelom ranog perioda. (Slika 1.)

Hram je u obliku piramidalne platforme, oblikovan kao slovo „U”. Asimetričan je, s nejednakim dužinama stranica, dok su zidovi blago nagnuti prema unutra. Izgrađeni su od različitih vrsta kamena, uključujući granit, pješčenjak i vapnenac. Odsustvo otvora na hramu pridonosilo je dojmu čvrstine. Na vanjštini zidovi su bili ukrašeni zoomorfnim i antropomorfnim glavama, izrađenim od kamena, koje su prikazivale grčevite facijalne ekspresije i dosezale su do pola tone. Skulpture glava nalaze se *in situ* i bile su takozvani čuvari hrama. Činilo se da lebde na zidu, iako su bile pričvršćene uz pomoć klinova utisnutih u zid. (Slika 2.) Hram se otvarao prema izlazećem suncu, dok je rijeka Mosna na istoku simbolički označavala granicu civilizacije. Bio je centralno mjesto za obavljanje vjerskih obreda i promicanje ideologije. Njegov oblik može se metaforički



Slika 1. Pročelje hrama

protumačiti kao simbol dviju suprotstavljenih sila, dok drugi tvrde da predstavlja način zadržavanja svete energije. U središtu kvadratnog prostora, koji zatvara oblik hrama, nalazi se kružni trg smješten ispod razine tla i pristupa mu se putem dvaju stepeništa smještenih na istočnoj i zapadnoj strani.

Piramidalna platforma sadrži mnoge sobe, prolaze i kanale, što ukazuje na kompleksnu strukturu. Također, otkrivene su sobe i hodnici ispod zemlje duž tri strane kružnog trga, dodatno proširujući složenost ovog kompleksa. Galerije karakteriziraju uske prostorije natkrivene ravnim pravokutnim pločama. Odsustvo prirodnog svjetla stvara ambijent sličan labirintu, čime se namjerno izaziva osjećaj zbunjenosti i dezorijentacije kod posjetitelja, koji gubi osjećaj za vanjski svijet.

Većina galerija unutar kompleksa nije bila istražena, ali među rijetko istraženima izdvaja se Lanzón galerija, koja se nalazi u središtu hrama. Središnji element ove galerije je kamen s isklesanim antropomorfnim božanstvom, koji je bio ugrađen u hram tijekom izgradnje, što je onemogućilo njegovo premještanje. Smještaj i ikonografija ovog kamena sugeriraju da je predstavljao glavno božanstvo hrama koje gleda prema istoku s desnom rukom podignutom i lijevom spušenom, te se može tumačiti kao posrednik između suprotnosti, a duboko ukopani kamen u krov i dno hrama simbolizira posredovanje između zemlje i neba, predstavljajući *axis mundi*. Na glavi božanstva nalazi se kanal koji je vjerojatno služio kao put kroz koji bi se slijevala krv žrtava, što je potkrijepljeno otkrićem ljudske kosti s ugraviranim ptičjim motivom u galeriji iznad. Ova interpretacija dodatno osnažuje tezu o ritualnim žrtvama u kompleksu. (Slika 3.)

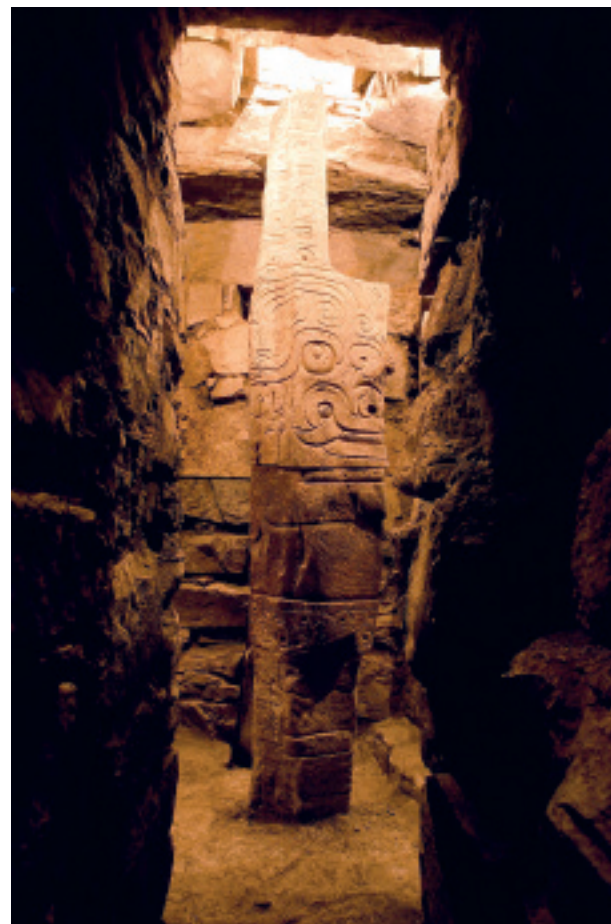
Među brojnim, nalazi se i galerija ponuda koja je bila najistraženija. Tu su arheolozi pronašli mnogo keramičkih zdjela ispunjenih hranom koje su ukrašene različitim motivima, te se jedino s njima može usporediti obelisk Tello pronađen izvan hrama. Otkriveni su i ostaci više ljudskih tijela, što otvara mogućnost obrednog kanibalizma.

Natapanje tla tijekom kišnih mjeseci predstavljalo je problem, te su osmišljeni kanali za odvod vode i povezanost galerija s vanjskim okruženjem. Zračni kanali i voda imali su višestruke svrhe, uključujući stvaranje mističnih zvukova. Njihova količina



Slika 2. Skulptura glave sa vanjšine hrama

i razvedenost premašivali su praktične potrebe, što upućuje na mogućnost dodatnih funkcija. Izvršeni su eksperimenti s vodom koja je proizvela neobične zvukove, pretpostavljajući da bi za održavanje takvih zvukova kroz sezone bez kiše, možda bilo potrebno dovođenje vode iz rijeke na vrh hrama,



Slika 3. Lanzon



Slika 4. Izrezbarena školjka korištena u ritualne svrhe

iako za takvu tvrdnju trenutno nedostaju konkretne potvrde.

Skulpture su kvalitetno izvedene iako upotreba metalnih alata tada nije bila poznata. Umjesto toga, koristili su kamen i abraziju s pijeskom i vodom. Umjetnost je uglavnom reprezentativna, no umjetnici iz hrama često su mistificirali prirodne oblike i idealizirali bića. Prikazuju se životinje i modularni dizajn koji se ponavlja kako bi se postigao složen motiv, te su vjerojatno koristili šablone. Ova umjetnost nije uvijek jasna promatraču, već je namijenjena sudionicima kulta koji su upoznati s njihovim simbolizmom. Skulpture su precizno izrađene i simetrične i slijede određenu kronologiju. Motivi biljaka također se često ponavljaju, te čine važan element u simbolici i ritualima u kojima su korištene halucinogene biljke. Neke od njih nisu rasle na tom području već su uvezeno iz drugih područja. (Slika 4.)

Uz glavna božanstva u ovom vjerskom sustavu, postoje i sekundarna bića poput jaguara koje su smatrali svojim *alter egom* i božanskim posredni-

kom, te zmija koja se prikazuje kao dodatni element u većim figurama, služeći kao kosa ili odjeća. U ranom periodu počinje se graditi novi hram na zapadnoj strani starog. Unatoč novijoj izgradnji, struktura i ideologija ostaju nepromijenjeni u odnosu na stari hram.

Napuštanje velikih urbanih centara označilo je prekretnicu u razvoju civilizacije. Kriza se proširila unutar zajednica koje su se postepeno integrirale s okolnima. Raspad civilizacije Chavín de Huántar složen je tijekom događaja i obuhvaća utjecaj unutarnjih i vanjskih čimbenika. Unutarnji faktori poput gubitka centralizirane vlasti i promjena u društvenoj strukturi igrali su ključnu ulogu, dok su vanjski faktori, poput prirodnih katastrofa, postupno utjecali na društvo, što je na kraju dovelo do izumiranja civilizacije.

#### LITERATURA:

- Richard L. Burger, „Chavin and the origins of Andean civilization”, New York: Thames and Hudson, 1992.
- William J. Conklin, Jeffrey Quilter: „Chavín: Art, Architecture and Culture”, Cotsen Institute of Archaeology Press at UCLA, 2008.
- Gary Urton: „The Body of Meaning in Chavin Art”, Res Journal, Vol 29-30, 1996.

#### IZVORI PREUZIMANJA REPRODUKCIJA:

- Slika 1.: <https://smarthistory.org/chavin-de-huantar/>
- Slika 2.: <https://www.worldhistory.org/image/3759/chavin-stone-tenon-head/>
- Slika 3.: <https://www.perunorth.com/chavin>
- Slika 4.: <https://ccrma.stanford.edu/groups/chavin/ASA2014.html>

# PALAČA RUCELLAI U FIRENCI

Lucija Rimac

**H**umanizam i renesansa u Italiji donose novo shvaćanje umjetnosti. Početkom te velike epohe djeluje jedan od ključnih arhitekata 15. stoljeća – Leon Battista Alberti, talijanski svestran čovjek i pisac traktata o arhitekturi. Cilj ovog rada je istaknuti važnost Albertijeve palače Rucellai s obzirom na utjecaj koji je imala, kao tipska palača, na kasnija arhitektonska rješenja koja se protežu na globalnoj razini kroz prostor i vrijeme. U radu ću analizirati fenomen firentinske renesansne gradske palače i inovacije koje ona donosi primjenom elemenata antičke arhitekture afirmirajući klasične redove starog Rima. Nakon toga slijedi formalna analiza same palače.

Tradicionalno, disciplina povijesti umjetnosti renesansu dijeli na rani period (*quattrocento*) koji se javlja u 15. stoljeću i visoku renesansu (*cinquecento*) koja se proteže kroz 16. stoljeće. Toskana s Firencem postaje epicentar renesanse iz kojeg se novo shvaćanje umjetnosti širi diljem Europe. Interes za antiku ne podrazumijeva slijepo kopiranje antičkih uzora nego interpretacije bogate antičke baštine prema tumačenjima 15. stoljeća.<sup>1</sup> Renesansa i humanizam oživljavaju prošlost, a inspiraciju pronalaze u antičkoj umjetnosti, pogotovo rimskim ruševinama. Gradske palače postaju preferiran i dominantan odabir stambene i poslovne kuće talijanskog plemstva od 13. stoljeća.<sup>2</sup> U svom djelu *Atlas arhitekture 2*, autori Müller i Vogel značajan odnos između javne arhitekture i privatne kuće objašnjavaju činjenicom da su državne uprave i aristokracija bile istovjetne, tj. imale su jednaku važnost. Gradnja privatnih palača novog stila započinje u 15. stoljeću i prvenstveno se širi u području središnje Italije – Toskane.<sup>3</sup> Renesansne gradske palače prostorno su podijeljene na prizemlje, prvi i drugi kat. (Slika 1.)



Slika 1. Pročelje s pilastrima, palača Rucellai

Njihova horizontalna podjela na katove označava jasnu raspodjelu funkcija po svakoj etaži. Prizemlje je služilo kao poslovni prostor namijenjen trgovini, mjesto kretanja kupaca, klijenata, trgovaca i posjetitelja, izgledom nalik na utvrdu sa širokim ulazom.<sup>4</sup> Prvi kat ili *piano nobile* je mjesto reprezentativnih i raskošnih prostorija čije oblikovanje ovisi o društvenom položaju, javnim službama i interesima patricijskih obitelji. Drugi kat zauzimaju privatni stambeni prostori.<sup>5</sup> Rana renesansa predstavlja dva rješenja pročelja ili fasade: pročelje s rustikom i pročelje s pilastrima. Pročelje s rustikom (ziđem građenim bunjato tehnikom) koristi predimenzionirane klesance koji stvaraju monumental-

1 Müller, Vogel, *Atlas arhitekture 2*, 421.

2 Müller, Vogel, *Atlas arhitekture 2*, 455.

3 ISTO

4 ISTO

5 ISTO

nost prikaza.<sup>6</sup> Kao primjer možemo uzeti palaču Medici u Firenci. (Slika 2.) Palača Rucellai pripada drugom inovativnom tipu. Pročelje s pilastrima je prvi put na monumentalan način ostvareno upravo na palači Rucellai.<sup>7</sup> Raščlamba čitavog pročelja ostvarena je primjenom tri reda pilastara po uzoru na antiku. Komparacijom oba primjera možemo zaključiti kako je Alberti postigao jasnu geometrijsku proporciju i delikatniji izgled pročelja. Palača Rucellai se tipologijom odvađa od teške rustike i bunjato ziđa ostavljajući dojam lakoće upotrebom pilastara koji raščlanjaju površinu. Palača Medici ostaje u kategoriji robusnog simbolizirajući snagu i moć obitelji Medici. Leon Battista Alberti je na svojim putovanjima proučavao rimsku arhitekturu. U svom djelu *Klasični jezik arhitekture*, John Summerson piše o povezanosti renesansnih palača s antičkom arhitekturom, posebno arhitekturom antičkog Rima. Inspiriran rimskim Kolosejom, Leon Battista Alberti u sredini 15. stoljeća ponovno unosi superpoziciju redova na primjeru renesansne palače.<sup>8</sup> (Slika 3.) Rimljani su prihvatili grčke redove viđene na arhitekturi njihovih hramova i svrstali ih kao dekoraciju na vlastitim svjetovnim spomenicima.<sup>9</sup> U slučaju višekratnih spomenika, svakoj etaži bio bi dodijeljen odgovarajući red, počevši od dorskog reda u donjem djelu, iznad kojeg se nalazi jonski, zatim korintski i u određenim slučajevima kompozitni.<sup>10</sup> Kolosej u Rimu je najpoznatiji antički primjer superpozicije redova koji se datira u 1. stoljeće<sup>11</sup>. Alberti će nekoliko stoljeća kasnije stvoriti paralelu između ove antičke rimske arhitekture i arhitektonskog rješenja njegove firentinske palače. Podijeljenost na etaže s vlastitim redovima, upotreba lukova i trabeacije neke su od njihovih mnogih zajedničkih karakteristika. Konstruktivni elementi na objema građevinama imaju isključivo dekorativnu ulogu. Pilastri na pročelju palače ne pružaju potporu, nemaju funkcionalnu ulogu. Müller i Vogel poput Summersona to opisuju ovim riječima: „Stup je izgubio samostalnost i postao dekorativnim ele-



Slika 2. Pročelje s rustikom, palača Medici



Slika 3. Superpozicija redova na primjeru renesansne palače, Palača Rucellai

6 ISTO

7 ISTO

8 Summerson, *Klasični jezik arhitekture*, 31.

9 Summerson, *Klasični jezik arhitekture*, 30.

10 ISTO

11 ISTO

mentom. Arhitekti renesanse iz ruševina rimskog carskog doba izvode sustave zidne raščlambe za građevine svog doba." Palača Rucellai sagrađena je u periodu od pet godina, između 1446. i 1451., za vrijeme rane renesanse.<sup>12</sup> Zidovi palače građeni su od glatkih klesanaca.<sup>13</sup> Prisutno je urezivanje reški između kamena. Palača ima tri etaže i njihova veličina se postepeno smanjuje. Prizemlje zauzima najviše prostora za razliku od prvog i drugog kata koji se stupnjevito reduciraju. Arhitravi naglašavaju horizontalnost i vizualno odvajaju etaže kao zasebne cjeline. Na etažama su prisutna tri reda pilastara. Pilastri su plitki, dekorativni, uključeni u vezni zid i dijele zid na približno jednaka polja.<sup>14</sup> Važno je napomenuti da su polja koja sadrže portale šira od susjednih polja. Prisutna je superpozicija redova. Alberti prvi kat započinje s verzijom toskanskog, zatim jonskog i za kraj korintskog pilastra. Vidljiv je njihov poredak od najmanje do najviše dekorativnog reda. Kao što sam spomenula, prizemlje izgleda poput utvrde i građeno je krupnijom rustikom, kamenim blokovima većih dimenzija. Ostale etaže koriste manje kamene blokove i lukove te ostavljaju smireniji dojam. Kamene klupe nalaze se u prizemlju i prate dužinu samog pročelja. *Opus reticulatum*, jedno od mnogih vrsta rimskog žida, prisutno je na stražnjim stranama klupa. U prizemlju se također nalaze i dva portala i četvrtasti prozori. Oni se izmjenjuju stvarajući ritam portala u jednom polju i dva polja koja su zatvorena s manjim četvrtastim prozorima (u gornjim zonama) koji se nalaze između pilastara.<sup>15</sup> Na gornjim etažama izmjenjuju se bifore ili dvojni prozori i polukružni lukovi koji su izvedeni u rustici.<sup>16</sup> Ritam je na pročelju postignut i činjenicom da su lukovi koji se nalaze u osi portala većih dimenzija te od susjednih viši za jedan sloj. Lukovi na drugoj etaži sadrže i prikaze heraldičkih<sup>17</sup> štitova.<sup>18</sup>

Firenca je postala središte humanizma i mjesto u kojem se antika istražuje i reinterpretira.

U arhitekturi dominiraju obiteljske palače koje spajaju privatnu i javnu namjenu. Renesansne gradske palače izgrađene su u nekoliko etaža koje imaju svoje određene funkcije, od poslovnih do privatnih stambenih prostora. One često stvaraju poveznice s antičkom arhitekturom, poput primjera superpozicije redova i korištenja lukova. Palača Rucellai, s izravnim referencama na rimski Kolosej, postala je ključni uzor kasnijim neorenesansnim palačama.

## LITERATURA:

- Marej, Piter. Arhitektura italijanske renesanse. Prijevod: Branislava Živković, Jelena Elez. Beograd: Građevinska knjiga, 2005.
- Müller, Werner, Vogel, Gunther. *Atlas arhitekture 2*. Prijevod: Milan Pelc. Zagreb: Golden marketing, Institut građevinarstva Hrvatske, 2000. [1999.]
- Summerson, John. Klasični jezik arhitekture. Prijevod: Sonja Bašić, Nada Grujić. Zagreb: Golden marketing, 1998.

## INTERNETSKI IZVORI:

- <https://www.theartstory.org/artist/alberti-leon-battista/> (posljednji pristup 17. 12. 2023.)
- <https://smarthistory.org/alberti-palazzo-ruce-llai/> (posljednji pristup 17. 12. 2023.)
- <https://www.exploringart.co/leon-battista-alberti-palazzo-rucellai/> (posljednji pristup 17. 12. 2023.)
- <https://www.florencechoral.com/venues/palaces/palazzo-medici-riccardi/> (posljednji pristup: 17. 12. 2023.)
- <https://isiflorence.org/about/the-history-of-palazzo-rucellai/> (posljednji pristup: 17. 12. 2023.)

12 Müller, Vogel, *Atlas arhitekture 2*, 425.

13 Müller, Vogel, *Atlas arhitekture 2*, 425

14 ISTO

15 Marej, *Arhitektura italijanske renesanse*, 74.

16 Müller, Vogel, *Atlas arhitekture 2*, 425.

17 Heraldika je znanost koja proučava grbove.

18 Müller, Vogel, *Atlas arhitekture 2*, 425.

# NAJBOLJE FOTOGRAFIJE S TERENSKIH NASTAVA

Ana Lisičić

**N**ajbolja umjetnost kojom možemo uhvatiti trenutak jest medij fotografije. Kroz nju možemo vidjeti, ali i osjetiti percepciju svijeta koju fotograf pokušava dočarati. Prije nego što fotografija nastane, ona ne zahtijeva preveliku pripremu, samo je potrebno vidjeti, osjetiti i naravno fotografirati. Time je ovogodišnji broj Kontrasta obilježila nova rubrika „Najbolje fotografije s terenskih nastava“ u kojoj donosimo četrnaest fotografija koje

su nam poslali naši studenti. Ono što čini posebnom ovu rubriku jest percepcija naših studenata, što je njima zapelo za oko, što im je lijepo i što je po njima vrijedno fotografiranja. Studenti su imali slobodu poslati fotografije različitih tematika, od umjetnina do fotografija na kojima su uhvaćeni slobodni trenutci terenskih nastava. Usprkos tome, studenti su iskazali najviše interesa za slanje fotografija umjetničkih djela slikarstva, arhitekture i kiparstva.



Ana Lisičić, Puteaux, Pariz, 22. 3. 2023.



Andreja Lauš, Muzej, Rab, 19. 3. 2021.



*Ana Matajia, Katedrala u masi, Strasbourg, 18. 3. 2023.*





*Borna Jonjić Firenca, Loggia dei Lanzi, Piazza della Signoria, 27. 4. 2022.*



*Iva Jambrek, Gospa od Škrpjela – put brodom, Perast, 26. 2. 2024.*



*Ivana Šimić, La Comédie humaine (Ernest Christophe), Musée d'Orsay, 23. 3. 2023.*



*Magdalena Polaček, Osmijeh iza skele, Reims, 23. 3. 2023.*



*Maja Mikeloti, Crkva sv. Nikole, Perast, 26. 2. 2024.*



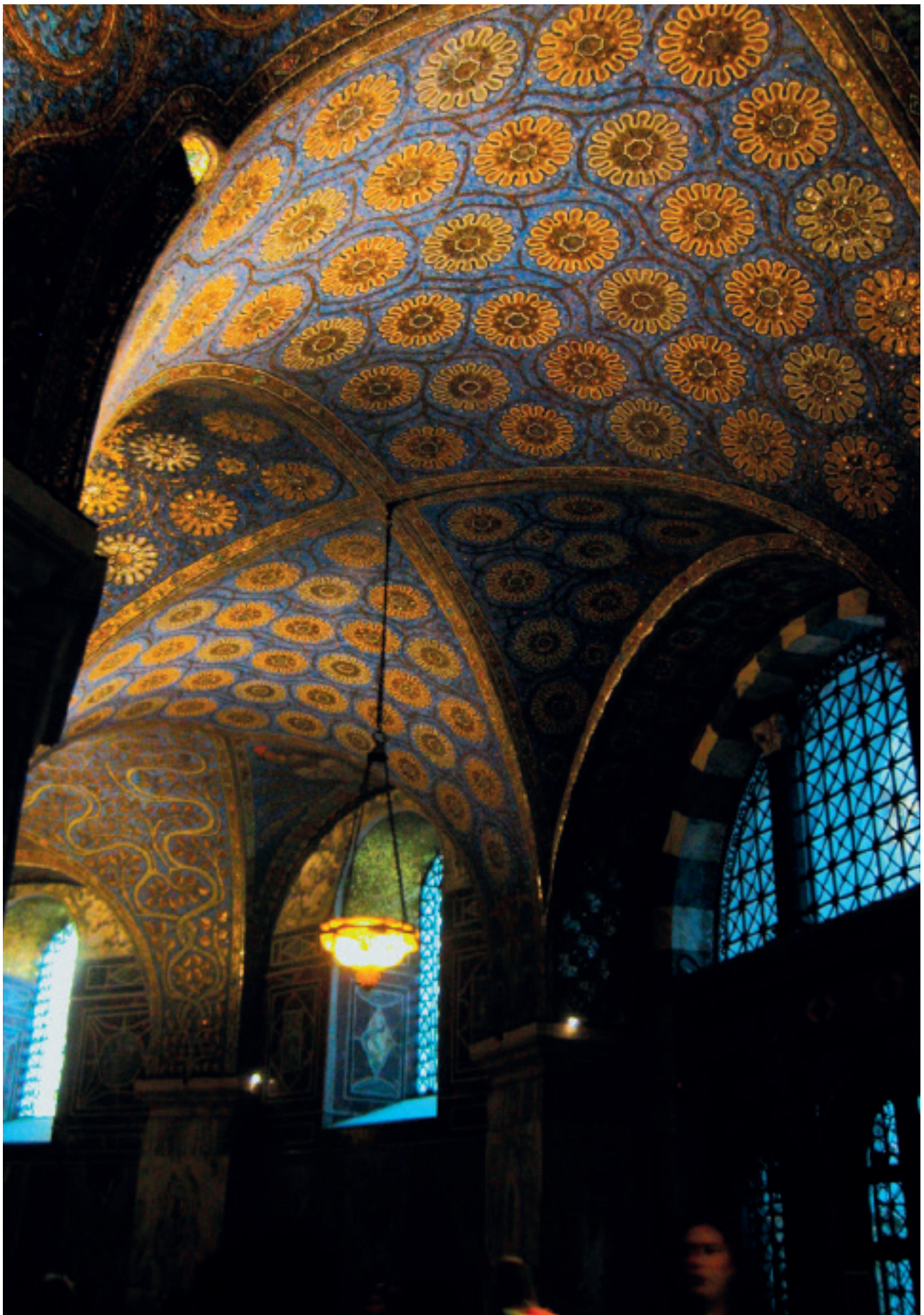
*Martina Horvat, Umjetnost, Musée de l'Orangerie, 22. 3. 2023.*



*Paula Grbeša, Prvi dojmovi Eiffelovog tornja, Pariz, 19. 3. 2023.*



*Noa Franin-Pečarica, Zvijer, Reims, 24. 3. 2023.*



*Mia Marinković, Dvorska kapela Karla Velikog, Aachen, 24. 3. 2023.*



*Paula Grbeša, Soba Napoleona III., Pariz, 20. 3. 2023.*





*Tina Bosna, Bog i čovjek, katedrala u Reimsu, 24. 3. 2023.*

# LJUBAV U SLIKARSTVU

Paula Grbeša

Ljubav, kao jedna od najuniverzalnijih i najdubljih ljudskih emocija, bila je inspiracija za umjetnike kroz stoljeća, od drevnih civilizacija do suvremenog doba. Slikarstvo, kao medij izražavanja, pruža umjetnicima podlogu da prenesu složene i duboke aspekte ljubavi kroz boje, forme i kompoziciju. Kroz povijest umjetnosti, ljubav je bila tema koja je inspirirala neke od najznačajnijih i najemotivnijih djela, reflektirajući različite aspekte ovog osjećaja, od strasti i romantike do tuge i čežnje. Kroz raznolike motive, stilove i tehnike, umjetnici su istraživali dubinu i raznolikost ljubavi, ostavljajući neizbrisiv trag u povijesti slikarstva.

Tako su se npr. drevni Grci inspirirali grčkim mitovima i legendama bogatim ratovima, junacima, ali i sretnim i tragičnim ljubavnim pričama. Iako postoji bogat opus sačuvane skulpture iz antičke Grčke, slikarstvo je sačuvano samo na keramičkim posudama i vazama. Na njima se nalaze razni parovi iz poznatih grčkih epova, mitova i legendi. Jedna od najreprezentativnijih primjera je *François vaza* (570. g. pr. n. e.). (Slika 1.) Posuda je volutni krater koju su napravili keramičar Ergotim i slikar Klitija, te je služila za miješanje vode i vina. Oslkana je

crnom figuracijom na crvenoj pozadini u 6 frizova od kojih je 5 ispunjeno raznim mitološkim pričama poput lova na Kalidonskog vepra, Trojanskog rata, kentauromahije i vjenčanja Peleja i Tetide. Primjer ljubavi je *vjenčanje Peleja i Tetide* (Ahilejevih roditelja) koje je prikazano kao veliko svečano slavlje u središnjem frizu vaze. Vjenčani par nije prikazan u intimnom okruženju, ali njihova ljubav je prikazana veličinom slavlja i dolaskom mnogobrojnih poznatih uzvanika, uključujući neke grčke bogove poput Dioniza. Tetida je prikazana unutar kuće dok ju Pelej ispred čeka. Likovi su popraćeni natpisom sa svojim imenom u grčkom alfabetu. Prikazani su vrlo stilizirano i bez puno detalja. Nakon antike, mnogoboštva i moralne slobode, dolaze kršćanstvo i Crkva koja uvodi nova moralna i društvena načela. Jedan od najvećih grijeha i sramota su seksualni nagoni, zbog čega nećemo vidjeti mnogo primjera prisnih ljubavnika u slikarstvu ranog kršćanstva i srednjeg vijeka. Vrsta ljubavi koja tu prevladava je ljubav prema Bogu te je većina umjetnosti tog perioda vezana uz crkvenu umjetnost. Jedan od takvih primjera je *Navještenje* od Simone Martinija (1333. g.) te se radi o slici na drvu koja je trebala služiti kao



Slika 1. François vaza, Vjenčanje Peleja i Tetide u središnjem registru



Slika 2. Simone Martini, Navještenje, 1333. god.



Slika 3. *Codex Manesse*, minijatura s prikazom pjesnika Konarda von Altstettena i njegove voljene, 1305. – 1340. god.

oltarna slika katedrale u Sieni. (Slika 2.) Prikazan je trenutak kada arhanđeo Gabrijel navješćuje Djevici Mariji da će roditi sina Božjeg. Gabrijel je prikazan s desne strane s raširenim krilima i lepršavom draperijom kako pruža ruku prema Mariji. Ona sjedi s lijeve strane, odmiče tijelo i pokriva se modrim plaštem. Prostor oko njih je definiran zlatnom podlogom, a iznad njih se nalazi golubica kao znak Duha svetog. Ova slika odlikuje se finim detaljima, bogatim bojama i izvrsnim obrisnim linijama koje ostavljaju snažan dojam i divljenje kod promatrača, ali i duhovnu kontemplaciju. Možemo shvatiti ovu sliku kao primjer božanske ljubavi. Bog šalje Isusa, svoga jedinog sina, na Zemlju kako bi spasio ljude, ali ovdje vidimo i ljubav Marije prema Bogu jer ona slijepo prihvaća svoju sudbinu i tako dokazuje svoju bezuvjetnu vjeru i ljubav prema Njemu.

Jedna od iznimki koja prikazuje intimniju dvorsku ljubav je zbirka pjesama *Codex Manesse* (1305. – 1340. g.). (Slika 3.) Ispunjen je ljubavnim baladama i mnoštvom minijatura koje prikazuju pjesnike često okružene raznim ljubavnim simbolima, poput cvjetnih aranžmana i ljubavnih parova u idiličnim prizorima u prirodi. Rukopis sadrži oko 6 000 stihova od čak 137 različitih pjesnika. Najpoznatiji je po svojim minijaturama od kojih svaka pripadaju jednom pjesniku te se nalaze preko cijele stranice.

Dvorska ljubav je u srednjem vijeku bila primjer plemenite i viteške ljubavi koja je bila moralno prihvatljiva. Jedna od minijatura prikazuje pjesnika Konarda von Altstettena kako sjedi u krilu svoje voljene te drži ljubimca sokola. Likovi su prikazani plošno s naglašenom obrisnom linijom iz čega vidimo da je slikar bio i vrlo dobar crtač. Njihova lica su definirana crtama koje označavaju nos i obrve, a obrazi su im rumeni. Prikazani su u vrlo prisnom položaju te prizor daje sladunjav osjećaj udvorne ljubavi.

Nakon srednjeg vijeka, Crkva je još uvijek vrlo bitna u društvenom i moralnom smislu, ali dolazi do promjena u društvu i umjetnosti koje su rezultat raznih otkrića i razvoja znanosti. Iako su kršćanski motivi još uvijek najzastupljeniji, vidat ćemo i motive iz grčke i rimske mitologije, žanr scene, vedute gradova, portrete i sl. Zahvaljujući bogatstvu tema, postojat će mnogo više primjera romantične ljubavi u slikarstvu. Primjer je slika Paula Rubensa *Venera i Adonis* (oko 1630. g.) koja prikazuje mitološku temu ljubavi i strasti. (Slika 4.) Venera je božica ljubavi koja se zaljubljuje u Adonisa, običnog mladića. Međutim, njihova ljubavna priča je tragična jer je Adonis osuđen na smrt. Na slici Rubensa prikazana je Venera kako pokušava zadržati Adonisa, dok on izražava želju za lovačkim avanturama koje će ga na kraju dovesti do njegove smrti. Jedno od ključnih elemenata koji sugeriraju prisutnost ljubavi na slici su geste i izrazi lica likova. Venerin izraz lica je duboko emotivan, ispunjen brigom i strahom za voljenog. Njezine oči uperene su u Adonisa s izraženom zabrinutošću, dok je njezina ruka nježno položena na njegovo tijelo, pokušavajući ga zadržati. Nasuprot tome, Adonisov izraz lica otkriva žudnju za slobodom i avanturom, s pogledom uprtim prema daljini, što sugerira unutarnju borbu između ljubavi prema Veneri i želje za neovisnošću. Rubens je likove postavio u dinamičan prikaz pomoću dijagonalnih linija. Ova dinamika odražava unutarnji sukob između Venerine ljubavi i Adonisove želje za slobodom. Pored toga, Rubensovi topli tonovi koji dominiraju slikom, stvaraju atmosferu intimnosti i strasti. Uzimajući u obzir sve ove elemente možemo zaključiti kako se ljubav na slici *Venera i Adonis* očituje kroz geste, izraze lica, kompoziciju i korištenje boje i svjetlosti.



Slika 4. Paul Rubens, *Venera i Adonis*, oko 1630. god.

Romantizam u slikarstvo uvodi novu vrstu slobodnog izražavanja zbog svoje glavne karakteristike individualnosti. *Poljubac* (1859. – 1860. g.) slikara Francescoa Hayeza jedna je od najpoznatijih slika talijanskog romantizma. (Slika 5.) Slika prikazuje strastveni trenutak poljupca između mladog para, postavljenog u renesansno okruženje. Hayez je uspješno prikazao intenzitet emocija u trenutku poljupca. Izrazi lica i položaj tijela likova odašilju senzualnost i strast, dok su ruke nježno isprepletene, stvarajući intimnost i povezanost između ljubavnika. Pozadina slike je zamagljena, fokusirajući se isključivo na par i njihov trenutak ljubavi, dok se detalji okoliša naziru samo kao nejasne siluete, što dodatno pojačava osjećaj intimnosti. Kroz ovu sliku uspio je uhvatiti ne samo trenutak ljubavi, već i univerzalnu ljepotu i snagu ljudskih emocija, čineći je vječnom ikonom romantizma.

Slika *Poljubac* ili *U krevetu* (1892. g.) od Henrija de Toulouse-Lautreca prikazuje trenutak intimnog zagrljaja i poljupca između ljubavnog para. (Slika 6.) Kroz žive boje ekspresionizma i izražajne geste, umjetnik uspješno prenosi osjećaj nježnosti, bliskosti i sreće među ljubavnicima. Oslanja se na žive i jarke boje, što daje osjećaj živosti i strasti, ali

istovremeno pruža dozu intimnosti i strasti. Umjetnik nije idealizirao trenutak niti likove, već je prenio iskreni, intimni i svakodnevni trenutak jednog para. Time se ova slika razlikuje od mnogih idealiziranih prikaza ljubavi u slikarstvu, pokazujući umjesto toga ljepotu u jednostavnosti i autentičnosti ljudskih emocija. Kroz ovu sliku Lautrec uspijeva prenijeti dubinu i složenost ljubavi kroz jednostavnu, ali emotivno ispunjenu sliku, ostavljajući promatrača da reflektira o vlastitim osjećajima i iskustvima ljubavi.

*Poljubac* (1907. – 1908. g.) Gustava Klimta simbolizira vrhunac bečke secesije i simbolizma. (Slika 7.) Predstavlja duboku simboliku ljubavi kroz ornamentiranu dekoraciju i strastveni zagrljaj ljubavnika. Ornamentalna pozadina popraćena naglašenom zlatnom bojom i geometrijskim uzorcima daje raskoš slici. Tema ljubavi u *Poljupcu* reflektira suvremeni koncept ljubavi koji je izašao iz promjena u društvenim normama i vrijednostima toga doba. Kroz svoju duboku simboliku, estetsku ljepotu i dubinu, ova slika ostaje simbol ljubavi i ljepote u povijesti umjetnosti.

Slika *Ljubavnici II* Renea Magrittea iz 1928. godine prikazuje par koji se ljubi, ali njihova lica su



Slika 5. Francesco Hayez, Poljubac, oko 1859. god.



Slika 6. Henri Toulouse-Lautrec, Poljubac ili U krevetu, 1892. god.



Slika 7. Gustav Klimt, Poljubac, 1907. – 1908. god.



Slika 8. Rene Magritte, *Ljubavnici II*, 1928. god.

skrivena bijelim platnom, što stvara osjećaj tajanstvenosti i anonimnosti. (Slika 8.) Ovaj nedostatak identiteta sugerira univerzalnost ljubavi, koja ne poznaje granice ili pojedinačne identitete. Pozadina slike, poput neba, dodatno naglašava ideju ljubavi koja nadilazi zemaljske granice i prolaznost vremena, predstavljajući je kao stabilnu i univerzalnu silu. Magritteova slika također postavlja pitanje identiteta i individualnosti unutar ljubavne veze, potičući promatrača da razmišlja o složenosti i dubini tog osjećaja.

Ljubav je jedna od najčešćih tema u povijesti umjetnosti. Od drevnih civilizacija do suvremenih pokreta, umjetnici su često istraživali različite aspekte ljubavi kroz svoja djela. Ljubav je bila predstavljena na različite načine, od mitoloških priča do intimnih portreta i romantičnih pejzaža te je slikarstvo umjetnicima pružilo podlogu za izražavanje dubokih osjećaja poput intimnosti i ljubavi. Kroz slikarstvo, umjetnici su ostavili neizbrisiv trag u povijesti umjetnosti, pružajući nam uvid u različite perspektive i interpretacije ljubavi.

## LITERATURA:

- <https://www.britannica.com/topic/Francois-Vase>
- <https://www.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/greek-art/greek-pottery/a/the-francois-vase-story-book-of-greek-mythology>
- <https://www.uffizi.it/en/artworks/annunciation-with-st-margaret-and-st-ansanus>
- <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848>
- <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437535>
- <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/the-kiss/>
- <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-lit-704>
- <https://www.britannica.com/topic/The-Kiss-painting-by-Klimt>
- [https://www.renemagritte.org/the-lovers-2.jsp#google\\_vignette](https://www.renemagritte.org/the-lovers-2.jsp#google_vignette)

## IZVORI PREUZIMANJA REPRODUKCIJA:

- Slika 1.: <https://www.florenceinferno.com/the-francois-vase/>
- Slika 2.: <https://www.uffizi.it/en/artworks/annunciation-with-st-margaret-and-st-ansanus>
- Slika 3.: <https://www.ub.uni-heidelberg.de/Englisch/ausstellungen/manesse2010/>
- Slika 4.: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437535>
- Slika 5.: <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/the-kiss/>
- Slika 6.: <https://www.wikiart.org/en/henri-de-toulouse-lautrec/in-bed-the-kiss-1892>
- Slika 7.: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Kiss\\_-\\_Gustav\\_Klimt\\_-\\_Google\\_Cultural\\_Institute.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Kiss_-_Gustav_Klimt_-_Google_Cultural_Institute.jpg)
- Slika 8.: [https://www.renemagritte.org/the-lovers-2.jsp#google\\_vignette](https://www.renemagritte.org/the-lovers-2.jsp#google_vignette)

# PORTRET ARNOLFINIJEVIH I PROBLEM STILSKE KATEGORIZACIJE

Ana Mataija

Jan van Eyck (1390. – 1441.) jedan je od najznačajnijih predstavnika sjevernjačkog slikarstva prve polovice 15. stoljeća. Njegova uloga u okvirima europskih slikarskih krugova onog vremena je relevantna prvenstveno u vidu inovativne tehnike ulja na platnu koju je upravo on prvi počeo sistematično koristiti.<sup>1</sup> Janovu slikarsku maniru i stil različiti povjesničari umjetnosti nastoje smjestiti unutar dvaju stilskih razdoblja: kasne gotike i rane renesanse. Pritom dolazi do učestale pojave u struci povjesničara umjetnosti, a to je problem stilske kategorizacije. Takav problem se javlja i kod ostalih sjevernjačkih umjetnika 15. i 16. stoljeća prilikom pokušaja svrstavanja njihovih djela u okvire stilskih kategorija. Uzroke tome treba tražiti i u pokušaju uspostavljanja veza između renesanse na Apeninskom poluotoku i u ostatku Europe. To često dovodi do mišljenja o renesansi kao fenomenu koji je isključivo vezan za Firencu, Rim i Veneciju, dok se prostor iza Alpa povezuje sa srednjovjekovnim gledištem i tradicijom.<sup>2</sup> U takvim okolnostima pojavljuje se i pojam *sjevernjačka renesansa* kao poseban tip kulturnog procvata na Sjeveru koji se reflektirao i na slikarstvo. Kako bi bilo moguće radove Jana van Eycka svrstati u okvire stilskih kategorija, potrebno je prije svega definirati same kategorije. Wijsman smatra da, ukoliko se pojam renesanse prvenstveno koristi kako bi označio ponovno rođenje antičke kulture i umjetnosti, njegova upotreba u sjevernjačkom slikarstvu nije prikladna.<sup>3</sup> Naime, jedna od glavnih razlika između renesanse Apeninskog poluotoka i „sjevernjačke renesanse” jest očito odsustvo klasičnih uzora. Kategorizirati sjevernjačke umjetnike 15. stoljeća kao renesansne moguće je jedino ukoliko se renesansu shvati kao opći procvat, inovacije ili samo određeno vremen-

sko razdoblje. Wijsman za umjetnost 15. stoljeća na Sjeveru predlaže naziv *Ars nova* (lat.: nova umjetnost) što bi u slučaju Jana van Eycka možda uistinu i bilo prihvatljivije.<sup>4</sup> Jan van Eyck je, uz religiozne teme, bio poznat i po portretima. Najpoznatiji od njih je svakako *Portret Arnolfinijevih* nastao 1434. g. (Slika 1.) Na temelju tog djela bit će predstavljeni argumenti koji stručnjake i autore mogu navesti na različita mišljenja prilikom pokušaja stilske kategorizacije ovog umjetnika.

Ova slika je sa sobom donijela brojne nedoumice, naročito oko simbolike i ikonografije. Iako postoji velik broj različitih tumačenja i analiza, odlučila sam se za onu koja se po meni čini najtočnijom. *Portret Arnolfinijevih* prikazuje talijanskog trgovca Giovannija Arnolfinija i njegovu ženu Jeanne de Chenany unutar tipičnog interijera nizozemske kuće onog vremena.<sup>5</sup> Izvedba interijera, pokušaja i motiva kao što su svijećnjak i zrcalo svjedoči o majstorovoj vještini slikanja realističnih detalja što je upravo i jedna od glavnih karakteristika Janovog slikarstva. Tradiciju sjevernjačkog, konkretno nizozemskog slikarstva, u tom aspektu doveo je do vrhunca stvarajući djela koja donose uvjerljive analize svijeta. Bogatstvo detalja koji imaju funkciju stvaranja realističnog dojma jedna su od glavnih odlika gotičkog slikarstva. Mlada žena je pružila svoju desnu ruku ka Giovannijevoj dok je njegova desnica prikazana podignuta u trenutku davanja zakletve što sugerira na obilježavanje čina zaruka. Umjetnik je prisustvovao samom događaju te je njegov zadatak bio zabilježiti ga. Dokaze umjetnikovog prisustva nalazimo i na središnjem dijelu slike iznad zrcala gdje se Jan van Eyck potpisao svečanim slovima: „Jan van Eyck bio je ovdje”.<sup>6</sup> (Slika 2.) Van Eyck je bio jedini sjevernjački umjetnik koji

1 A. LEE, 2010., 257.

2 A. LEE, 2010., 247.

3 H. WIJSMAN, 2010., 287.

4 H. WIJSMAN, 2010., 280.

5 E. H. GOMBRICH, 1999., 240.

6 E. H. GOMBRICH, 1999., 243.



Slika 1. Portret Arnolfinijevih, Jan van Eyck, 1434. g.

je redovito potpisivao svoje radove, a smještajući potpis u samo središte prizora skreće pozornost na vlastitu ulogu u prikazanom događaju.<sup>7</sup> U odrazu konkavnog zrcala vidljivo je da su unutar prostorije prisutne još dvije osobe od kojih je jedna sasvim sigurno sam van Eyck skupa sa svjedokom važnog događaja. Umjetnik je prvi puta ovjekovječen kao stvarni svjedok i ključan akter radnje. Svijest slikara o vlastitoj poziciji kao prvenstveno umjetnika, a ne obrtnika javlja se već i u kasnoj gotici, ali je svoj glavni zamah ostvarila tijekom renesanse. Zrcalo

objedinjuje svih šest zidova prostorije stvarajući osjećaj geometrijske perspektive koja nije u potpunosti točna. Jan van Eyck nije koristio znanstvene optičke teorije kako bi stvorio iluziju dubine prostora kao što je u to vrijeme bio slučaj kod umjetnika u Firenci ili Rimu, ali pokušaj prikazivanja linearno skraćene perspektive zasigurno je jedan od razloga koji ga približavaju krugu renesansnih umjetnika.<sup>8</sup> Janovi radovi uz realizam odišu i simbolizmom koji njegovim slikama daje dodatnu dozu mističnosti toliko karakterističnu za sjevernjačko slikarstvo 15.

<sup>7</sup> C. HARBISON, 2012., 31.

<sup>8</sup> P. MURRAY, L. MURRAY, 1995., 82.



i 16. stoljeća. Sa simboličke strane, Arnolfinijevi predstavljaju pravi primjer odnosa muškarca i žene u nizozemskom društvu 15. stoljeća. Ne treba zamenariti činjenicu da su takvi odnosi bili naročito omiljeni u gotičkoj umjetnosti. Giovanni, smješten do prozora, povezan s vanjskim svijetom i samim time dominantniji, u suprotnosti je sa zaručnicom koja je postavljena bliže krevetu, vezana za interijer kuće. Pas između zaručnika potencijalno simbolizira bračnu vjernost. Mnogstvo ostalih motiva upućuje na plodnost i seksualnost poput jedne upaljene svijeće na visećem svijećnjaku, papuča zavučenih pod krevet te izrezbarenog lika svete Margarete, zaštitnice porođaja.<sup>9</sup> Ovo je ujedno i jedina sačuvana sjevernjačka slika 15. stoljeća koja prikazuje umjetnikove suvremenike smještene u tipični interijer onog vremena. S razlogom se može nazvati i prvom žanr scenom modernog doba, što je također moguće protumačiti kao renesansnu inovaciju.<sup>10</sup> Lica zaručnika su bez vidljivih emocija, gotovo pa idealizirana, što svakako ide u prilog zagovarateljima renesansne kategorizacije. Ipak, Jan je prilikom slikanja interijera i odjeće likova očitu inspiraciju crpio iz francuskih i flamanskih iluminiranih rukopisa 15. stoljeća, osobito onih braće Limbourg, priklanjajući se time srednjovjekovnoj tradiciji. Detalji na odjeći, osobito krzno oko ovratnika i rukava likova pokazuju naročitu vještinu izvedbe, toliko karakterističnu za gotičku umjetnost. (Slika 3.) Portretom Arnolfinijevih Jan van Eyck vjerno bilježi socijalne i životne standarde u Sjevernoj Europi tijekom 15. stoljeća te svojom simboličkom porukom isprepliće odnose religije i seksualnosti na portretu i slikovnom dokumentu sklapanja braka.

Kluckert unutar pregleda gotičke umjetnosti *Gothic: Architecture, Sculpture, Painting* Jana van Eycka uključuje u poglavlje o gotičkom slikarstvu citirajući Giovannija Santija: „Sluter i Jan van Eyck definitivno nisu pripadali renesansi. Njihova forma i stil odišu srednjim vijekom...”<sup>11</sup> Smatra da, iako pokazuju naznake novog stila, pripadaju u najmanju ruku prijelaznom razdoblju koje je teško definirati kao renesansa ili gotika. Za razliku od Kluckerta, Snyder unutar svog pregleda sjevernjačke rene-



Slika 2. Van Eyckov potpis iznad zrcala



Slika 3. Detalj draperije

sansne umjetnosti navodi: „Za neke znanstvenike, renesansa je primjenjiva samo na umjetnosti Dürera, Holbeina, Metsysa i njihove generacije u 16. stoljeću, kad se oživljavanje antike jasno pojavljuje na Sjeveru. Umjetnost 15. stoljeća različito je karakterizirana.”<sup>12</sup> Iako uviđa problematiku i različitost stilskih strujanja na Sjeveru tijekom 15. stoljeća,

9 C. HARBISON, 2012., 34.

10 C. HARBISON, 2012., 31.

11 E. KLUCKERT, 2010., 406.

12 J. SNYDER, 1985., 7.

Snyder kritizira takav stav te se zalaže za ubrajanje Jana van Eycka u krug renesansnih umjetnika.

Moderna povijest umjetnosti svjesna je problema vezanih uz terminološke pojmove, a upravo je *renesansa* primjer kako oni i dalje nisu potpuno razjašnjeni i definirani. Potreba svrstavanja pojedinih umjetnika unutar proizvoljnih stilskih kategorija često se pokazuje više nepraktična nego korisna, što je osobito vidljivo na primjeru sjevernjačkih umjetnika 15. stoljeća. Wijsmanov izraz *Ars nova* svakako bi bio prihvatljiviji od *sjevernjačke renesanse* odnoseći se pritom isključivo na inovacije i promjene koje je 15. stoljeće u Sjevernoj Europi donijelo sa sobom, a koje nisu striktno povezane s renesansom Apeninskog poluotoka u smislu ugledanja na antičku. Jan van Eyck bio je neosporivo jedan od glavnih inovatora u europskom slikarstvu ranog 15. stoljeća čija su djela otvorila vrata renesansnoj umjetnosti. U isto vrijeme, on svoje inovacije temelji na gotičkoj tradiciji koje se ne pokušava odreći kao što je to često bio slučaj u Firenci ili Rimu onog vremena. Inzistiranje na povezivanju umjetnika s određenim stilskim razdobljem nije najbolje rješenje budući da su kategorije poput gotike ili renesanse proizvoljni nazivi nastali u sasvim drugim i novijim okolnostima u odnosu na stvarnu situaciju unutar koje su umjetnici djelovali. Opisati Jana van Eycka kao sjevernjačkog umjetnika prve polovice 15. stoljeća je jednostavnije i točnije od pokušaja svrstavanja u okvire gotičke ili renesanse umjetnosti budući da u potpunosti ne pripada niti u jednu od navedenih stilskih kategorija.

## LITERATURA:

- T. H. BORCHERT, 2008. – Till-Holger Borchert, *Jan van Eyck*, Taschen, 2008.
- E. H. GOMBRICH, 1999. – Ernst Hans Gombrich, *Povijest umjetnosti*, Zagreb, 1999.
- C. HARBISON, 2012. – Craig Harbison, *Jan van Eyck, The Play of Realism*, London, 2012.
- E. KLUCKERT, 2010. – Ehrenfried Kluckert, *Gothic Painting*, u: *Gothic: Architecture, Sculpture, Painting*, (ur.) Rolf Toman, Potsdam, 2010., 386-394.
- A. LEE, 2010. – Alexander Lee, *Introduction: a Wider Renaissance*, u: *Renaissance? Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe, c. 1300 – c. 1550*, (ur.) Alexander Lee, Pit Péporté, Harry Schnitker, Boston, 2010., 247-269.
- P. MURRAY, L. MURRAY, 1995. – Peter Murray, Linda Murray, *The Art of the Renaissance*, Singapore, 1995.
- J. SNYDER, 1985. – James Snyder, *Northern Renaissance Art: painting, sculpture, the graphic arts from 1350 to 1575*, New York, 1985.
- H. WIJSMAN, 2010. – Hanno Wijsman, *Northern Renaissance? Burgundy and Netherlandish Art in Fifteenth-Century Europe*, u: *Renaissance? Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe, c. 1300 – c. 1550*, (ur.) Alexander Lee, Pit Péporté, Harry Schnitker, Boston, 2010., 269-289.

## IZVORI PREUZIMANJA REPRODUKCIJA:

- Slika 1.: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan\\_van\\_Eyck\\_001.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_van_Eyck_001.jpg) (28. 4. 2024.)

# NOVA KAPELA I OLTAR SV. DUJMA

Nikola Kapić

Sv. Dujam, prvi salonitanski biskup i zaštitnik današnje Splitske nadbiskupije, nasljednice salonitanske<sup>1</sup> u svoju čast dobio je gotički žrtvenik sa ciborijem 1427. god. kojeg je izradio lombardski majstor Bonino da Milano.<sup>2</sup> 1767. god. pošto je napravljen novi oltar sv. Dujmu, stari je bio posvećen sv. Josipu te je dobio i reljef usnulog sv. Josipa, rad Giuseppea Montevintija na mjestu ležećeg Boninovog Dujma.<sup>3</sup> (Slika 1.)

Nova kapela sv. Dujma, koja čuva dio njegovih relikvija, i danas je smještena u sjevernoj četverougonoj niši splitske katedrale, nekoć Dioklecijanovog mauzoleja. Danas ju se doživljava u reduciranoj formi što je rezultat restauratorske težnje da se vrati kasnoantički izgled oplošju katedrale. Ta težnja ostvarena je kada je 1924. god kapela dobila današnji izgled,<sup>4</sup> a jedini pouzdani podatci o tome kako je izgledala kapela prije zahvata stari su crteži, nacrti i opisi vizitacija, a za vizualizaciju su korisni spisi bratovštine koja je brinula za kapelu. U svojoj formi ta nova postridentska kapela bila je nastavak kasnoantičke niše na koju se veziva, izuzev što je bila šira nego li niša. Duljinom je sezala do stupova periptera, a začelni zid joj se nalazio između dva njegova stupa. Na bočnim strana nalazila su se po dva prozora koja su propuštala za barok potrebnu svjetlost u svetište.<sup>5</sup>

Radovi na novoj kapeli započeli su 1766. god. pod izvođačem Antonijom Licinijem pri čemu se navodi da starija kapela, smještena u sjevernoj niši posvećena sv. Josipu, nije izgubila funkciju<sup>6</sup> što dovodi do pretpostavke da se možda prvo gradila nadogradnja koja je zauzimala dio periptera te da je tek kasnije probijen zid katedrale kako bi spojio nadogradnju i kasnoantičku nišu. Kao što je rečeno za nadogradnju kapele žrtvovalo se dio površina



Slika 1. Kapela sv. Dujma nakon 1924.

kasnoantičkog periptera. Gledajući iz unutrašnjosti katedrale, kapela je djelovala vrlo bogato što je jedan od aspekata baroknog oblikovanja točnije kasno-baroknog. Prvi dio kapele karakterizira drveni, kasetirani pozlaćeni svod sa slikama na kojima su prikazi iz života Bogorodice, na bočnim zidovima su visjeli crveni zastori.<sup>7</sup> (Slika 2.) Takvo je stanje i danas osim što nema zastora na zidovima. Dublje u kapelu, čega više nema, bila su po dva prozora iznad kojih se nalazio svod dekoriran polikromom štukodekoracijom, od koje postoje sačuvani fragmenti na kojemu se motivi vitice i vaze. Štukodekoracija se nalazila i iznad oltara, tj. u luneti gdje se spaja zid sa svodom. Bila je oblikovana poput školjke, a nju je u bronci reinterpretirao majstor Pavao Bilišić s određenom dozom rokoko oblikovanja, nakon što

1 <https://smn.hr/nadbiskupija-2/povijest> (pristupljeno: 3. 3. 2024.)

2 M. PRELOG, str. 193.

3 I. P. PAVIČIĆ, L. ČORALIĆ, 2002., str. 70

4 I. P. PAVIČIĆ, L. ČORALIĆ, 2002., str. 69-70

5 I. P. PAVIČIĆ, L. ČORALIĆ, 2002., str. 76-77

6 I. P. PAVIČIĆ, L. ČORALIĆ, 2002., str. 77.

7 I. P. PAVIČIĆ, L. ČORALIĆ, 2002., str. 79.



Slika 2. Kapela sv. Dujke 1924.

je kapela reducirana,<sup>8</sup> nalazi se iznad oltara. Osim te dekoracija, kapela i oltar su bili dekorirani raznim predmetima od srebra i mjedi.<sup>9</sup> Na fotografijama vidljiva je jedna od zasigurno dviju *tabuli*, ovalnih crnih polja koja nose pohvale sv. Dujmu ispisane zlatnom kapitalom uokvirenih srebrenim okvirom, kako je postavljena sa strane oltara na zid uz koji je i oltar prislonjen.<sup>10</sup> One postoje i danas te se nalaze blizu oltara, nažalost autor im je nepoznat.<sup>11</sup> Kasnije su dodane još dvije slične ipak vidljivo različita oblikovanja nastale u 19. st.<sup>12</sup>

Novi oltar sv. Dujma smješten je u novoj kapeli, njegov graditelj bio je vrsni mletački majstor Giovanni Maria Morlaiter, a radio ga je od 1757. god. do 1767. god.<sup>13</sup> Jedinstveni je to oltar u Dalmaciji, a Tomić kaže da je to „najsloženije i najljepše djelo” koje je Morlaiter izveo u Dalmaciji.<sup>14</sup>

8 I. P. PAVIČIĆ, L. ČORALIĆ, 2002., str. 79.

9 I. P. PAVIČIĆ, L. ČORALIĆ, 2002., str. 79.

10 I. P. PAVIČIĆ, L. ČORALIĆ, 2002., str. 76.

11 I. P. PAVIČIĆ, L. ČORALIĆ, 2002., str. 77.

12 R. TOMIĆ, 2017., str. 122.

13 R. TOMIĆ, 2017., str. 120.

Više o Morlaiteru: <https://www.italianartsociety.org/2018/02/giovanni-maria-morlaiter-was-born-on-15-february-1699-to-a-pearl-merchant/> (pristupljeno: 5. 3. 2024.)

14 R. TOMIĆ, 2017., str. 124.

Vanjštinu oltara gradi kombinacija mramora, odnosno bijeli kararski mramor s inkrustacijama zelenog i ljubičastog mramora. Zanimljiva je i stuba, odnosno predela pred oltarom. Ona je izvedena od više vrsta mramora koji grade ponavljajući motiv heksagona, što u globalu gledajući efekt boja i oblika odiše kasnobaroknim duhom kao i cijeli oltar. Što se tiče forme ona je dvodijelna,<sup>15</sup> dakle sastoji se od stipesa nad kojim je predela za svijećnjake i dvije personifikacije, Vjere i Hrabrosti. Između njih su simboli pastirske vlasti i svećenstva odnosno mitra, po nekima štola i suprotno mišljenjima da se radi o kaležu<sup>16</sup> vjerojatnije je da se radi o uljanici. Malo iznad toga je srebreni Kristov monogram na zelenoj plohi. (Slika 3.) Nad personifikacijama je raka sa svečevim relikvijama s bogato izrađenim srebrenim poklopcem koji je jedno od najvrjednijih srebrnarskih djela u toma ansamblu kojemu je autor nažalost nepoznat.<sup>17</sup> Raku krune palmine grane,<sup>18</sup> dvije anđeoske glavice i dva potpuna anđela dinamički pokrenuta koji drže u metalu izrađene insignije pastirske vlasti, pastoral<sup>19</sup> i nadbiskupski *crux gemina*.<sup>20</sup> Što se tiče tvrdnje da se radi o uljanici, vjerojatno i jest tako, ona bi se isto dobro uklapala u simboliku, posuda koja drži svijetlo, sveca koji drži svijetlo Evanđelja na osvjetljenje svima.

Najdonji i glavni dio oltara, stipes je djelo za sebe i može biti bez problema samostalan. Na dekoraciji se osjeti tipično mletačko kasnobarokno oblikovanje ukomponirano s Morlaiterovim talentom. Karakteriziran je cijeli oltar prpošno oblikovanim floralnim motivima i draperijama. Dekoracija se dijeli na tri polja što je viđeno i u ranijim djelima, a vjerojatno podsjeća na svećenikove pozicije za vrijeme Svete Mise, odnosno dio kada je na strani Poslanice, Evanđelja i u centru za vrijeme ostalih misnih događanja. Središnje na kojem je reljef s prikazom martirija sv. Dujma (Slika 3.) kojeg obočuju zelene inkrustacije. Dva polja koja flankiraju središnje

15 R. TOMIĆ, 2017., str. 120

16 R. TOMIĆ, 2017., str. 121.

17 I. P. PAVIČIĆ, L. ČORALIĆ, 2002., str. 77.

18 R. TOMIĆ, 2017., str. 121.

19 <https://www.newadvent.org/cathen/04515c.htm> (pristupljeno: 6. 3. 2024.)

20 <https://www.newadvent.org/cathen/04533a.htm> (pristupljeno: 6. 3. 2024.)



Slika 3. Reljef na antependiju oltara

dekorirana su bogato reljefno izrađenom visećom girlandom, ukrašena su inkrustacijom ljubičastog mramora. Reljef je vrhunsko djelo, a prikazuje martirij sv. Dujma u trenutku dekapitacije. Stupnjevitim oblikovanjem Morlaiter donosi martirij sv. Dujma u prvom planu s njegovim krvnikom, sucem i jednim vojnikom. Drugi plan djelomično *schiaccato* izveden prikazuje krvnika i vojnika dok treći snažnim *schiaccatom* prikazuje pejzaž s ruševinama i Jupiterovog svećenika kako u ruci drži svoj idol kojem je Dujam odbio žrtvovati<sup>21</sup> tvoreći na taj način dojam dubine. (Slika 4.)

Tipologija oltara je klasična barokna mletačka koja je rasprostrta po Dalmaciji gdje svečevu urnu drže skulpture<sup>22</sup> ili bar obočuju. Slična stvar je vidljiva i kod tipologije oltara, oltar tabernakul gdje skulpture, često anđeoske, flankiraju tabarnakul kao što je situacija s oltarom u istoj katedrali. Za izradu Dujmovog važno napomenuti je kako Julije Bajamonti kaže kako su skicu napravili vrhunski profesori u Rimu, a da je ona poslana u Veneciju



Slika 4. G. Bernini, Grobnica Urbana VIII, 1647.

21 R. TOMIĆ, 2017., str. 122.

22 R. TOMIĆ, 2017., str. 122.

Morlaiteru „izvrsnom kiparu”.<sup>23</sup> To sve ide u prilog naručiteljima, komplementirajući njihovu želju da počaste sveca i njihov dobar ukus. Tomić se interesirao vezano koji se to mogli biti predlošci koje Bajamonti spominje, glavni koji navodi je Berninijeva grobnica Urbana VIII. ili crtež za grobnicu Matilde di Canosse, između tih navodi i druge papinske grobnice.<sup>24</sup> Naglasio je kako iako je oltar sličan drugima poseban je po tomu što su njegove skulpture čine kompaktnu cjelinu s rakom dok su kod drugih oltara one i fizički odvojene<sup>25</sup> kao što je sa oltarom sv. Šime u Zadru.

Oltar je također prikazuje lijepu alegoriju, naime personifikacije kreposti Vjere i Hrabrosti koje su bile potrebne za izvršenje tog čina, mučeništva Morlaiter je postavio da pridržavaju raku s ostatcima sveca. Cijela scena je izrazito glorificirajuća, kompozicija je stabilna trokutasta što gledatelja usmjerava ka gore, prema Bogu zaključujući na taj način Dujmov martirij gdje on, pošto je vjerom i hrabrošću, pristupio smrti bi okrunjen u Nebu. Na koncu oltar je bio bogato ukrašen djelima lokalnih majstora što se vidi iz troškovnika bratovštine koja ga je održavala gdje se nabraja što je sve kupljeno.<sup>26</sup>

#### LITERATURA:

- R. TOMIĆ, 2017. – Radoslav Tomić, Giovanni Maria Morlaiter u Dalmaciji, Zagreb, 2017., dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/file/286098> (pristupljeno: 6. 3. 2024.)
- P. PAVIČIĆ, L. ČORALIĆ, 2002. – Ivana Prijatelj Pavičić, Lovorka Čoralić, Prilog poznavanju baroknih oltara u splitskoj katedrali, Zagreb, 2002., dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/file/327012> (pristupljeno: 6. 3. 2024.)
- M. PRELOG – Milan Ivanišević, Barokni Dujmov oltar u splitskoj katedrali godine 1924., dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/file/349791> (pristupljeno: 6. 3. 2024.)

no na: <https://hrcak.srce.hr/file/349791> (pristupljeno: 6. 3. 2024.)

- <https://smn.hr/nadbiskupija-2/povijest> (pristupljeno: 3. 3. 2024.)
- <https://www.italianartsociety.org/2018/02/giovanni-maria-morlaiter-was-born-on-15-february-1699-to-a-pearl-merchant/> (pristupljeno: 5. 3. 2024.)
- <https://www.newadvent.org/cathen/04515c.htm> (pristupljeno: 6. 3. 2024.)
- <https://www.newadvent.org/cathen/04533a.htm> (pristupljeno: 6. 3. 2024.)

#### IZVORI PREUZIMANJA SLIKA:

- Slika 1.: <https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Fjagulovipodrumi%2Fphotos%2Fa.254961981357343%2F1416494818537381%2F%3Ftype%3D3&psig=AOvVaw2zsoqecqunpfHsVgAlzd5R&ust=1709836143139000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CBUQjhqxqFwoTCljvZGi4IQDFQAAAAAdAAA AABAE> (pristupljeno: 6. 3. 2024.)
- Slika 2.: Milan Ivanišević, Barokni Dujmov oltar u splitskoj katedrali godine 1924., str. 419.
- Slika 3.: privatni izvor
- Slika 4.: [https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.pinterest.com%2Fpin%2Fbernini-tomb-of-pope-urban-viii-in-st-peters-rome-637681628508647792%2F&psig=AOvVaw3oEXs7UkBCMalqqD\\_FoQpN&ust=1709847355748000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CBUQjhqxqFwoTCMDyl\\_TL4IQDFQAAAAAdAAA AABAE](https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.pinterest.com%2Fpin%2Fbernini-tomb-of-pope-urban-viii-in-st-peters-rome-637681628508647792%2F&psig=AOvVaw3oEXs7UkBCMalqqD_FoQpN&ust=1709847355748000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CBUQjhqxqFwoTCMDyl_TL4IQDFQAAAAAdAAA AABAE) (pristupljeno: 6. 3. 2024.)

23 R. TOMIĆ, 2017., str. 120.

Više o J. Bajamontiju: <https://www.enciklopedija.hr/clanak/bajamonti-julije> (pristupljeno: 6. 3. 2024.)

24 R. TOMIĆ, 2017., str. 122. – 123.

25 R. TOMIĆ, 2017., str. 124.

26 I. P. PAVIČIĆ, L. ČORALIĆ, 2002., str. 79-80

# RAZGOVOR S MURALISTICOM TEOM JURIŠIĆ O HRVATSKOJ *STREET ART* SCENI

Tina Bosna

**S**trete art, umjetnički medij koji se javio šezdesetih godina prošlog stoljeća primarno na području New Yorka u Americi, dugo se borio za svoje mjesto na umjetničkoj sceni. Takva urbana umjetnost prodire u javni prostor sa snažnim političkim i socijalnim porukama te se često povezivala s vandalizmom zbog čega je dugi niz desetljeća bila nepriznata i ponižavana. Danas ulična umjetnost dobiva kredibilitet koji zaslužuje ne samo u Americi, već i u Europi. Takva umjetnost se slavi diljem Europe na raznim *street art* festivalima koji potiču razvoj iste. No, može li se isto reći i za područje Hrvatske? U gradu Zadru, u kvartu Voštarnici, krajem 2023. godine niknuo je jedan mural koji svojom tematikom i bojama razvedrava naš grad, prolaznike, ali i *street art* kulturu ovoga kraja. U tom trenutku javila se prilika za dublje istraživanje tog pitanja, u čemu je pripomogla autorica djela – Tea Jurišić. (Slika 1.) Mlada umjetnica već nekoliko godina osvježava područje Jadrana, ali i ostatka Hrvatske svojim vedrim muralima koje možemo susresti u svakidašnjem životu na putu k našim obvezama. Ovim razgovorom možete saznati o novonastalom zadarskom muralu, Teinom umjetničkom iskustvu, konkretno u uličnoj umjetnosti, ali i u drugim medijima. Nadamo se da će mladi povjesničari umjetnosti saznati nešto novo o ovom mediju i da će proširiti svoje vidike i interese prema ovoj slabo zastupljenoj umjetnosti, ali i umjetnicima Hrvatske.

→ **Možete li nam reći nešto o sebi, Vašem obrazovanju i o tome kako ste se krenuli baviti zidnim muralima?**

Zovem se Tea Jurišić, dolazim s mora, točnije iz Makarske. Studirala sam na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu pod usmjerenjem za grafiku, a kasnije sam se preusmjerila na ilustraciju. Moj stil se na početku sastojao od slikarskih radova na papiru u tehnici akvarela ili tuša, često monokromnih. Na



Slika 1. Tea Jurišić u atelijeru u Švicarskoj

trećoj godini studija u moje radove ulazi boja kada se susrećem s kolegijem Svjetlana Junakovića kojeg volim istaknuti kao našeg ilustratorskog genija. No, najveća promjena se dogodila 2017., kada sam za diplomski rad napravila djelo velikog formata nakon kojeg me počinje zanimati izlaženje iz atelijera. Nekoliko godina nakon završetka fakulteta krećem raditi pod svojim imenom Kvar Illustration. Tada počinjem iskorištavati svaku priliku za slikanje murala.

→ **Možete li nam objasniti kreativni proces izrade jednog murala?**

Prva faza uključuje odabir lokacije i razradu ideje. Ako postoji naručitelj, tada je već unaprijed odabrana lokacija i građevina koja će se oslikavati. Razrada ideje većinom je prepuštena mojoj kreativnoj slobodi, ali, naravno, konzultiram se s naručiteljima i uvažavam njihove ideje. Važno je da priča murala bude kombinacija povijesti, života ljudi i ambijenta lokacije na kojoj radim. Također želim da ga može razumjeti svaki prolaznik i da u svima pobudi drukčiju reakciju. Skica je digitalnog oblika, u početku



Slika 2. Početak izrade murala

monokromna dok se uz međusobni dogovor ne odrede boje. Skica se, osim naručiteljima, predlaže i stanarima građevine na kojoj će se mural nalaziti, uz moje objašnjenje i potkrijepljene stavove. Kada se prva faza odobri, kreće se s radovima ili drugom fazom. Podlogu je potrebno impregnirati, pogotovo ako je riječ o nezahvalnom zidu lošeg stanja ili hrpave teksture. Koristim akrilne boje za fasadu koje nanosim rolerima i kistovima. Kako je riječ o radu na visini, potrebna mi je i lift dizalica, a ukoliko to nije dostupno, koristim i skele. Na impregniranu površinu nanosim bijelu akrilnu boju te započinjem precrtavati skicu u obliku rastera i uz pomoć linija vodilja. (Slika 2.) Skica mi je najzahtjevniji dio jer kompozicija mora biti savršena, a rad na skeli otežava procjenu jer se ne mogu udaljiti. Zadnja faza mi je omiljeni dio jer skicu ispunjavam bojom s kojom često eksperimentiram. Tada mogu pomoći i drugi, kao što to često radi moj partner Ludwig. On skromno kaže kako ispunjava mural poput bojanke, ali meni je velika podrška i motivacija.

→ **Krajem godine 2023. u zadarskom kvartu Voštarnica oslikali ste interesantan mural s prepoznatljivim motivom ovog kraja. Možete li objasniti kako ste osmislili ideju i odabrali boje, a potom nam reći nešto o samom iskustvu oslikavanja?**

Bolski kolektiv Graffiti na gradele često surađuje s raznim institucijama i gradovima po Hrvatskoj. U ovom slučaju je surađivao s Iskomom pa sam uz njihovu pomoć stigla u Zadar. Mural se nalazi na stambenoj zgradi, a ideju sam osmislila vodeći se time da volim ispričati priču. Pokušala sam obje-



Slika 3. Oslikavanje murala

diniti zadarske simbole, atmosferu i ljude u jednu koherentnu cjelinu. Ono što dominira muralom jesu morske orgulje po kojima u obliku ljudskih ruku sviraju valovi. Na morskim orguljama se nalazi zagrljeni par koji gleda zalazak, čime sam pokušala dočarati jedinstvo ljudi u toj, Zadru posebnoj, aktivnosti promatranja zalaska. Još jedan prepoznatljiv motiv nalazi se u lijevom gornjem kutu, a to su cvjetovi maraske. Boje sam naklonila partnerskoj kompaniji, što je savršeno išlo u prilog temi zalaska sunca. Takva kombinacija ne iskače puno od mog uobičajenog stila u kojem koristim međusobno kontrastne, žarke boje. Sam proces je trajao pet dana i bio je dosta zahtjevan. Kroz tih par dana najavljivali su olujno vrijeme zbog čega se svaki tren dobrog vremena morao iskoristiti. Htjela bih spomenuti vedre stanare zgrade, a posebno tetu Mladenku koja me ugostila kao vlastitu kćer čiji su mi ručkovi sigurno davali snagu za nastavak rada. (Slika 3.)

→ **Koje vrste reakcija očekujete ili najčešće dobivate od prolaznika nakon završetka murala? Pamтите li komentar neke osobe ili reakciju zajednice na vaš mural?**

Prvi dan slikanja radim skicu koja često ne slični završnom proizvodu pa dobijem zbunjene ili nepovjerljive poglede, ali na prolaznicima većinom prevladava osjećaj znatiželje. Reakcije se počinju mijenjati kada mural poprimi prepoznatljiv oblik. Tada me svi dočekuju s oduševljenjem. Ono što me posebice iznenadilo je razlika između reakcija ljudi izvan i u Hrvatskoj. Kada sam radila u Švicarskoj, reakcije prolaznika su bile gotovo nepostojane i



nezainteresirane. Rad u Hrvatskoj me uvijek opušta jer ga ističe gostoljubivost ljudi. Kod nas svih sve zanima pa se često i dovikujem s ljudima dok radim. Pozitivno iskustvo sam, osim s tetom Mladenkom u Zadru, doživjela i u Pločama gdje su me također primili kao kćer. Volim se našaliti kako nema šanse da izgubim par kilograma dok radim. Ono što me hrani, osim gostoljubivih stanara, upravo su reakcije nepoznatih ljudi koji svakodnevno prođu pored mog rada.

→ **Surađujete s raznim kompanijama kao što su Rosal, Ožujsko i Iskon. Kako pristupate takvim ponudama i kako se osjećate kada je vaša umjetnost korištena u svrhe reklamiranja?**

Prije nekoliko godina shvatila sam kako ilustracija posjeduje određenu moć. Ona je vrlo primjenjiva – u marketingu, na proizvodima i reklamama. Sviđa mi se što ne moram pisati kompleksan tekst kako bih rekla ono što želim. Ilustracija je dovoljna. Stoga mi umjetnost pruža mogućnost da široj javnosti prenesem neku poruku, bilo u obliku murala ili proizvoda. Ponudama sam s godinama naučila

prilaziti s oprezom i učila sam na vlastitim greškama kao i svaki mladi poduzetnik. Ono što je važno jesu autorska prava, u vezi kojih moram istaknuti kako se u akademskoj zajednici malo obraća pažnja na njih. Veliki je nedostatak u edukaciji kada govorimo o tome i kako se ograditi od štetnih situacija. Važno je znati koliko vrijediš i imati svoj stav, a sve drugo dolazi s time. (Slika 4.)

→ **Bavite se slikarstvom na platnu, radite unutar svog atelijera i imali ste nekoliko izložbi svojih radova. Preferirate li takav način rada od onog na otvorenom?**

Volim se maknuti iz unutrašnjeg prostora i slikati u velikim formatima. Rad na muralima je dosta dinamičan, a posebice mi se doima što je moj rad izložen javnosti, sviđalo im se ili ne. Govori većoj količini ljudi nego slika unutar galerije. Ali ima nešto i u ekskluzivitetu galerijskih izložaba i moram priznati kako se u zadnje vrijeme sve više vraćam slikanju na platnu. Ipak mi je najdraže kada mogu spojiti obje strasti u jedno. Primjerice, prilikom izlaganja svoje izložbe Balkantropologija u Švicarskoj i



Slika 4. Oslikavanje murala



Slika 5. Oslikavanje murala

Splitu, unutar izložbenog prostora bile su izložene moje slike, a u eksterijeru sam naslikala mural koji je pozivao prolaznike poput reklame.

→ **Prilikom istraživanja, vidjela sam kako radite i u drugim europskim državama. Možete li opisati svoje iskustvo kao slikarici izvan Hrvatske? Smatrate li da je jedno bolje od drugog i je li vaša umjetnost bolje prihvaćena vani?**

Kod nas je umjetniku i dalje teško živjeti od umjetnosti i drugi to smatraju hobbijem. Danas se to pomalo mijenja pa sam srećom i ja jedna od njih. Ali nije oduvijek bilo tako. Trenutno radim u Švicarskoj i Hrvatskoj te se bavim raznim projektima – digitalnim ilustracijama, slikarstvom na platnu, muralima i marketingom. Hrvatska nema dovoljna financijska sredstva za podržavanje svojih umjetnika, dok je, primjerice, u Švicarskoj drukčije. Ondje postoje tzv. *Artist in residence* programi kojima šalju umjetnike diljem svijeta kako bi usavršili vještine i time razvili kulturu svoje zemlje. Unatoč tome, smatram da se kod nas i to s vremenom poboljšava, kao i odnos prema uličnoj umjetnosti. Uočavam kako je sve više ljudi zainteresirano i smatram kako će postati popularnija. (Slika 5.)

→ **Pratite li hrvatsku street art scenu i što biste istaknuli budućem povjesničaru umjetnosti kojeg zanima takva vrsta umjetnosti?**

Postoji nekolicina uličnih umjetnika koji su istaknuti u Hrvatskoj, neki od njih su članovi kolektiva Graffiti na gradele. Imena koja je vrijedno proučavati su Lunar, Lonac, Chez 186, Modul, Nataša



Slika 6. Oslikavanje murala

Konjević, Ivan Blažetić Šumski i brojni drugi. Festivali ulične umjetnosti također su sve zastupljeniji kod nas pa tako postoje Graffiti na gradele u Bolu, ReArt u Sisku, VukovArt u Vukovaru i Zen Opuzen u Opuzenu, dok kod naših susjeda postoji i poznati Mostar festival. Na području Europe takva je umjetnost zastupljenija, toliko da se u Francuskoj umjetnici svaki mjesec nižu kako bi oslikali jedan zid i gotovo svaki grad ima svoj festival. Svratila bih pozornost na Atenski festival, Gatekunst u Norveškoj i Pariški festival.

→ **Kako vidite sebe kao umjetnicu u budućnosti? Vidite li se više izvan Hrvatske ili želite ostati ovdje?**

Trenutno sam putujući umjetnik, što mi odgovara zbog privatnog života. Voljela bih imati mjesto gdje ću uvijek moći raditi i vjerojatno će to biti u okolici Zagreba. Ostatak vremena želim putovati i raditi iz komfora svog kampera. Takav način života mi se u bezbroj situacija dokazao kao najbolja životna škola. Želim nadograđivati svoj rad i uporno se prijavljivati na razne festivale ulične umjetnosti. U zadnjih godinu dana imam neodoljivu želju slikati na platnu i to radim u svom atelijeru u Njemačkoj. Slikam uljem na platnu i akrilom i trenutno je u izradi nova kolekcija slika. Ono što me potaklo na slikanje su saune, koje često posjećujem u Njemačkoj. Uspoređujem ih s opisom Danteovog pakla u kojem bez digitalnih uređaja svi zajedno pate u vrućoj prostoriji u kojoj te nitko ne pita koje si rase ni spola. To će u skoroj budućnosti sigurno biti izloženo u nekoj galeriji. (Slika 6.)



Slika 7. Mural u zadarskom kvartu Voštarnica

➔ **Možete li nabrojati gradove, osim Zadra, u kojima možemo pronaći Vaše murale kako bi im se naši čitatelji mogli nadiviti prilikom svojih putovanja?**

Naravno! Možete ih pronaći u Umagu, Rijeci, Sisku, Vukovaru, Osijeku, Kuparima, Makarskoj i diljem

Jadranske magistrale na kojoj su oslikane autobusne stanice od Makarske Podgore i šire. One se i dalje oslikavaju, a povezane su koloritom i zajedničkom tematikom. Radove možete vidjeti i u Grčkoj, Njemačkoj, Švicarskoj i Sloveniji. Nadam se da ćete na njih naići sasvim slučajno i ostati iznenađeni. (Slika 7.)

# SUZANA I STARCI, ARTEMISIA GENTILESCHI

Suzana Kustura Selak

Institucijom svijeta umjetnosti – kako je utvrdila feministička kritika povijesti umjetnosti – prevladavaju bijeli muškarci koji reprezentaciji žena i ženskog tijela prilaze kroz vlastitu mušku prizmu i sebi svojstvene rodno uvjetovanje preokupacije. Kanon zapadnog slikarstva tako velikim djelom karakterizira muški pogled na stvarnost.<sup>1</sup> Žene kao umjetnice teško su se probijale u povijesti umjetnosti, a kada su čak i bile prepoznate njihova djela rijetko dolaze u prvi plan i još rjeđe primaju oznaku remek-djela. Kada bi neka umjetnica i nadmašila svoje suvremenike često bi se „virilo u njihove živote“, u potrazi za mrljama iz njihove biografije koje bi potom zasjenile njihovo stvaralaštvo. Primjer navedenog je Artemisia Gentileschi, dugo nepriznata talijanska barokna slikarica koja se suprotstavlja tadašnjem vremenu i tadašnjim pogledima na ženu unutar umjetnosti. Donijela je zaokret u prikazivanju ženskih likova koje na njezinim platnima postaju heroine, biblijske junakinje što se smatralo velikim iskorakom ikonografije toga vremena. U raznim biografijama Artemisijina života njezini radovi i umjetnost nisu glavna tema već se u fokus stavlja njeno silovanje i sedmomjesečno suđenje zlostavljaču koje je potom uslijedilo.<sup>2</sup> Iako je njezino iskustvo nemoguće odvojiti od nasilja nad ženama koje je bilo česta tema njezinih slika, ostaje otvoreno pitanje kako balansirati priče o njezinom iskustvu i valorizaciju njezine umjetnosti? Što nam slika *Suzana i starci*, najznačajnija iz opusa posvećenog biblijskim heroinama, govori jezikom umjetnosti o nasilju nad ženama? *Suzana i starci* bila je prva Artemisijina slika koju je naslikala sa svega sedamnaest godina, a ujedno i tema iz mladosti kojoj se posljednjoj vratila u starosti. Očito je kako ta trauma uvelike određuje njezinu umjetničku prasku i tematski prati Artemisiju kroz cijeli njezin život o

čemu svjedoči podatak da se umjetnica toj temi vraća šest puta. Praćenjem kronologije svih šest slika *Suzana i starci* može se zaključiti da one na specifičan način reprezentiraju umjetničinu vlastitu unutarnju borbu s proživljenom traumom silovanja.<sup>3</sup>

Prva Artemisijina slika *Suzana i starci* datira iz 1610. godine. Slikana je uljem na platnu dimenzija 170 cm x 119 cm. Tema je religiozna i preuzeta iz Biblije točnije iz Starog zavjeta, iz Knjige o Danijelu. Scena prikazuje Čistu Suzanu u činu kupanja u svojem dvorištu. Suzana je prikazana u nelagodi i strahu okružena s dva starija muškarca koji ju ucjenjuju i traže od nje seksualni odnos. Ovo biblijska tema bila je učestala preokupacija baroknih slikara no nijedan autor nije ju prikazao kao Artemisija.<sup>4</sup> Odnosno ovo je prvi rad na kojem vidimo načine gledanja žene koja slika ženski akt. U muškom slikarstvu ova tema bila je prikazana na jedan erotski način gdje je prikazana empatija prema zlostavljačima, a ne prema žrtvi što jasno prikazuje žensku poziciju patrijarhalnih odnosa 17. stoljeća. Artemisija ovu scenu prikazuje na sasvim drugačiji način od svih njezinih kolega slikara jer pokazuje empatiju prema Suzani, koja je zgrčena, u strahu i tako donosi novi način gledanja na tu veliku biblijsku temu. Usporedimo li Artemisijinu Suzanu i Suzanu Tintoretta ili Rembrandta u kojoj lik Suzane prikazan kao objekt muške žudnje, prema izrazima lica Suzana stvara se dojam da se žena ne suprotstavlja i da želi ustupiti u seksualni odnos tako udovoljavajući muškim nagonima. Što je dobar primjer razlike u pozicijama gledanja slikara odnosno slikarice. Muškarci ovoj temi ne pristupaju slijedeći pisani izvor već na određen način parafrziraju stvaran tijek radnje kako je opisan u Bibliji.

1 Maljković, Katarina. Završni rad na temu *Prikaz nasilja nas ženama u djelima Artemisije Gentileschi*, 2021.

2 Barker, Sheila. *The First Biography of Artemisia Gentileschi*. Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 2018.

3 1. *Suzana i starci*, 1610., Pommersfelden. 2. *Suzana i starci*, 1630. Danas se nalazi u Castel Museum and art Gallery u Nottinghamu. 3. *Suzana i starci*, 1639., Windsor, kraljevska kolekcija. 4. *Suzana i starci*, 1649., Moravian Gallery., 5. *Suzana i starci*, 1650., danas se nalazi u Museo civico. 6. *Suzana i starci*, 1652., u sklopu je privatne kolekcije.

4 <https://nomad.ba/artemisija>, pristupljeno 15. 1. 2023.



*Suzana i starci, Artemisia Gentileschi, 1610. g.*

Naime Biblija prisposodba o Čistoj Suzani arhetip je biblijske žene koja se suprotstavila muškarcima koji je uznemiravaju i stoga za Artemisiju posebno zanimljiva. Ona temu vraća bliže literarnom predlošku pričajući iskustveno, žensku stranu te priče.

Artemisija Gentileschi bila je najznačajnija nasljednica Caravaggia što se može primijetiti i na ovoj slici ponajprije zbog izraza lica likova, zatim po dramatičnosti koja je vidljiva te kompoziciji i afirmaciji kontrasta. Trebamo uzeti u obzir da je slikarica ovo djelo naslikala sa sedamnaest godina i uzmemo li u obzir da ju je učio njezin otac Ozzari Gentileschi možemo uočiti i blagi utjecaj njegova slikarstva. Za paletu boja uzima crvene, sive, plave i zeleno-žute tonove. Dominacija crvene boje na starcima simbolizira opasnost, nelagodu, strah dok boja na Suzani je bijela što simbolizira nevinost, čistoću i djevičanstvo. Koristi kromatske boje koje miješa s akromatskim bojama. Uočava se i kontrast svjetla i tame odnosno chiaroscuro (lik Suzane svjetliji od likova muškaraca). Slika je realistična i naturalistička, a kompozicija piramidalna, odnosno likovi su postavljeni unutar okvira tako da čine piramidalnu formu. Suzana je prikazana u poluprofilu. Zid iza Suzane jasno povlači granicu između likova te dijeli antagoniste od Suzane. Lik Suzane je u aktu na sasvim jedan realističan prikaz ženskog golog tijela što zapravo govori i sama činjenica da je slikan „ženskim kistom”. Slikarica jako dobro poznavala žensku anatomiju što je logično zaključiti jer prikaz žene u aktu slikala je žena bez ikakve erotske ili seksualne konotacije da se lik Suzane ne podređuje seksualnoj žudnji već veliča ženu i njenu ljepotu. „Njezin način prikazivanja ženskog tijela prirodniji je nego onaj njena oca. To je djelo nekoga tko zaista zna prikazati ženske grudi – tko ima pravi osjećaj kako se žensko tijelo ponaša.”<sup>5</sup> S ovom sliku Artemisia zapravo pokazuje veličinu svog talenta već u ranoj dobi koji jasno nadilazi očev. U kasnijim godinama Artemisija je stekla svoj ugled i kod Medicija te postala prva ženska članica prestižnog udruženja Akademije likovnih umjetnosti u Firenci što je bilo jako značajno ne samo za sve žene tada već i za osobni položaj Artemisije. Ona od tada, naime, sama potpisuje ugovore, kupuje vlastite boje i slično što je čini emancipiranim subjektom umjet-

ničke zajednice.<sup>6</sup> Analiziramo li ovu verziju slike iz 1610. godine koja je označila Artemisijin početak i ako usporedimo sliku iste teme iz 1652. godine koja je bila zadnja slika u karijeri vidi se razlika u tonovima boja i položaju Suzana. Na slici iz 1652. godine izrazi lica Suzane su nešto ljući iskazuju mržnju i gađenje prema starcima, no čistoća Suzane uočljiva je opet igrom svjetla i tame što upućuje na Artemisijin pogled na muškarce kroz život te na pogled prije silovanja i poslije. A baš slika Suzana i starci prikazuje najviše nasilje nad ženama.

Artemisija Gentileschi ne samo da je bila velika slikarica već i senzacionalna uspjevši nešto što niti jedan muškarac prije nje nije. Jedina je uspjela naslikati alegoriju slikanja kako ju opisuje Cesare Ripa u svojoj knjizi *Ikonologija*, koju obilježavaju karakteristike žene s crnom raspuštenom kosom, zlatnim lancem oko vrata koja drži kist u jednoj ruci, a u drugoj paletu.<sup>7</sup> Također ista slika prikazana je i kao autoportret stavivši svoje lice u središte slike što je Artemisija često znala prakticirati kroz svoje stvaralaštvo. Iz njezinog primjera da se naslutiti kako žene u povijesti umjetnosti mijenjaju ne samo pogled na umjetnost već mijenjaju i povijest samu. Artemisija Gentileschi nije bila rame uz rame s muškim slikarima; ona ih je pre-rasla ostavljajući tako snažni trag ženske umjetnosti utabavši put za sve žene koje dolaze nakon nje.

## LITERATURA:

- Barker, Sheila. *The First Biography of Artemisia Gentileschi*. Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 2018.
- Penelope J. E Davies. *Jansonova povijest umjetnosti*, 2013.
- Maljković, Katarina. Završni rad na temu *Prikaz nasilja nas ženama u djelima Artemisije Gentileschi*, 2021.

## IZVOR PREUZIMANJA REPRODUKCIJE:

- [https://en.wikipedia.org/wiki/Susanna\\_and\\_the\\_Elders\\_%252528Artemisia\\_Gentileschi,\\_Pommersfelden%252529](https://en.wikipedia.org/wiki/Susanna_and_the_Elders_%252528Artemisia_Gentileschi,_Pommersfelden%252529)

<sup>5</sup> <https://www.newyorker.com/magazine/2020/10/05/a-fuller-picture-of-artemisia-gentileschi>, pristupljeno 15. 1. 2023.

<sup>6</sup> <https://youtu.be/xHVeyUbG1b8?si=WF2tCalj0Q07-dLLK>, pristupljeno 15. 1. 2023.

<sup>7</sup> Penelope J. E Davies. *Jansonova povijest umjetnosti*, 2013.

# ŠPILJSKA UMJETNOST

Una Bojanić

Prije 5000. godina, izumom pisma, započinje razdoblje *povijesti*. No, povijest je već odavno postojala prije nego što je stvoreno pismo da bi se zabilježila. Razdoblje prije izuma pisma naziva se *prapovijest*. Zahvaljujući pisanim tragovima o razdoblju povijesti znamo daleko više nego o prapovijesti, ali tu se nameće pitanje je li distinkcija između ta dva perioda realna ili je samo odraz našeg neznanja o tome što se događalo prije izuma pisma? Je li postojala neka jaka promjena u kulturi i događajima nakon što počinje „povijest“?<sup>1</sup> Sigurno je da je želja za stvaranjem u ljudima od pamtivjeka i to nas razlikuje od ostalih zemaljskih bića. Najranije manifestacije umjetnosti u prapovijesti vidljive su u osjećaju za estetiku i simetriju pri izradi oruđa i oružja. Takvo ukrašavanje javlja se ne iz nužnosti već iz želje za umjetničkim izražavanjem. Umjetnost je bila i medij za izražavanje duhovnosti, religije i simbolike. U Prapovijesti, ljudi su prirodne pojave pripisivali nečemu višem od njima poznatog jer ih drugačije nisu mogli objasniti. Prve religije proizašle su iz čuđenja nad prirodom. Tako se jav-

ljaju prve misli o natprirodnom, a ako uzmemo u obzir kontekst vremena i kulture tog doba, ovo je bio doista sofisticiran način razmišljanja. Religija je u to vrijeme bila usko isprepletena s magijom, granica između ta dva pojma gotovo da i nije postojala. Zato, kad govorimo o svrsi umjetničke ostavštine iz razdoblja prapovijesti, često koristimo termin *religijsko-magijska svrha*.<sup>2</sup>

Magija i religija ovih davnih vremena najbolje se očituju u umjetnosti. Vrhunci prapovijesne umjetnosti skriveni su duboko u zemljinoj nutrini, u špiljama. Gotovo sve se nalaze na europskom kontinentu, a najviše ih ima u Francuskoj i Španjolskoj. Izbor špilja kao umjetničkog medija je neobičan fenomen koji je gotovo ograničen na područje Zapadne Europe. Prvi tragovi špiljske umjetnosti stari su više od 30 000 godina, a nalaze se u špilji Chauvet u Francuskoj. Ondje je oslikan pravi bestijarij na prirodnim špiljskim podlogama. Prikazi lavova, medvjeda, jelena, mamuta, konja naslikani su izrazito živopisno te možemo zaključiti da je umjetnik vrlo pomno promatrao prirodu oko sebe i nastojao je što vjernije



Slika 1. Bizon u trku, špilja Chauvet, Francuska

1 H. W. JANSON, A. F. JANSON, 1997., 45.

2 I. KARAVANIĆ, N. ČONDIĆ, 2018., 25.



Slika 2. Venera, špilja Chauvet, Francuska

prikazati. Osim realističnosti, prisutna je i tendencija da se prikaže pokret.<sup>3</sup> Primjer je prikaz bizona koji je prikazan s osam nogu koje odgovaraju dvjema sukcesivnim pozicijama koje životinja zauzima kad galopira. Umjetnik je želio prikazati brzinu, što je učinio naslikavši više sukcesivnih scena u jednoj. (slika 1) Ako zamislimo špilju osvijetljenu samo treperavom svjetlošću baklji, možemo vidjeti kako taj pokret oživljava. Paleolitski čovjek igrao se sa sjenom i prirodnim oblicima špilje. Oslukane životinje često prate ritam i izbočenja kamena. Kao što i mi danas vidimo oblike u prirodi, na primjer likove u oblacima ili lica u drvu, moguće je da je taj fenomen osjetio i prapovijesni čovjek, koji je potom oživio likove iz svoje mašte iscrtavajući obrisne linije na prirodnoj pozadini. Osim životinjskih likova, prikazani su i neki antropomorfní likovi. Nema ljudskih prikaza na način na koji ih u umjetnosti poznajemo danas, već se pojavljuju prikazi samo dijelova tijela, uglavnom

<sup>3</sup> P. M. GRAND, 1967., 20.



Slika 3. Crteži gravirani u stijeni, špilja Addaura, Italija

ženskog. Zanimljiv je oslik tzv. Venere iz posljednje odaje u špilji. (slika 2) Njen lik je izveden u obliku žene-bizona, donji dio tijela je ženski, a gornji dio je životinjski. Kao takva, ova Venera mogla bi biti daleki predak životinjskih božanstava koja susrećemo u umjetnosti i religiji starih naroda bliskog istoka i antike. Nalazi se na izbočenom kamenu i čini se kao srce cjelokupne kompozicije ove odaje. Simbolički je



Slika 4. Panel lavova, špilja Chauvet, Francuska



u visini očiju, i svatko tko uđe u odaju mora je primijetiti. Ove slike, sakrivene duboko pod zemljom, morale su imati važnije značenje od obične dekoracije. Sigurno je da ovakve špilje nisu služile ni za pokope ni za svakodnevni život. Što je onda nagnalo paleolitskog čovjeka da se spušta u dubine? Najbolje objašnjenje je da se ovdje radi o nekom ranom obliku religije. Jedna od teorija je i lovačka magija, ali kako objasniti prikaze „opasnih“ životinja poput lavova za koje smo sigurni da ih ljudi nisu lovili? Prije otkrića špiljske umjetnosti postojala je i teorija o prapovijesnoj umjetnosti radi umjetnosti, ali ona je potom odbačena. U špilji Chauvet pronađena je tvorevina koja nalikuje na svojevrsni oltar. U sredini se nalazi kamen na čijem je vrhu medvjeda lubanja, o posvuda okolo je postavljeno još više od 30 njih. Također, na vrhu kamena su vidljivi ostaci ugljena što upućuje na to da se na tom mjestu palila vatra.<sup>4</sup> Pretpostavka je da su se u špiljama izvodili obredi, a ono što dodatno potvrđuje tu teoriju su crteži gravirani u stijeni iz špilje Addaure na Siciliji. (slika 3) Crteži prikazuju ljude u pokretu koji podsjećaju na ples, a iako nedostaje realne perspektive i likovi su apstraktni, umjetnik je uspio dočarati ugođaj. Gravure iz Addaure nastale su oko 10.000 godina pr. Kr., a iako je špilja Chauvet mnogo starija, primjećujemo svojevrsni stilski kontinuitet, iako su djela nastala u tako velikom vremenskom razmaku.<sup>5</sup> To ukazuje na stabilnost paleolitske kulture, koja je ostala nepromijenjena toliko dugo vremena.

Špilje su prave enciklopedije paleolitskog života. Iako je to vrijeme za nas i dalje relativno nepoznato, one su vrijedan spomenik kulture. Zahvaljujući njihovim naturalističkim prikazima životinja danas znamo kako su izgledale neke vrste koje više ne postoje. Također, ovdje su vidljive prve naznake religije i duhovnosti. Na putu da saznamo tko smo i odakle dolazimo, špiljska umjetnost može poslužiti kao ishodište. Moglo bi se reći da su paleolitski ljudi bili pioniri u umjetnosti jer nisu mogli slijediti ničiji primjer. Iako možda nikada sa sigurnošću nećemo znati zašto je postojala špiljska umjetnost, ona nam pomaže stvoriti sliku o životu naših prapovijesnih predaka i daje nam uvid u svijet kakvog su poznavali. (slika 4)

<sup>4</sup> J. M. CHAUVET, 1996., 50.

<sup>5</sup> H. W. JANSON, A. F. JANSON, 1997., 53.

## LITERATURA:

- H. W. JANSON, A. F. JANSON, 1997. H. W. Janson, A. F. Janson, Povijest umjetnosti, New York, 45.-59. str.
- I. KARAVANIĆ, N. ČONDIĆ, 2018. Ivor Karavanić, Natalija Čondić, Religije kamenog doba, Zadar, 25-30. str.
- J. M. CHAUVET, 1996. Jean Marie Chauvet, Dawn of art: The Chauvet Cave, New York, 15.-70. str.
- P. M. GRAND, 1967. Paul Marie Grand, Prehistoric art; Paleolithic painting and sculpture, Greenwich, 14.-28. str.

## INTERNETSKI IZVORI:

- <https://www.enciklopedija.hr/clanak/starije-kameno-doba> (pristupljeno 1. 5. 2024.)
- <https://archeologie.culture.gouv.fr/chauvet/en> (pristupljeno 1. 5. 2024.)
- [https://www.worldhistory.org/Chauvet\\_Cave/](https://www.worldhistory.org/Chauvet_Cave/) (pristupljeno 1. 5. 2024.)
- [https://www.worldhistory.org/Lascaux\\_Cave/](https://www.worldhistory.org/Lascaux_Cave/) (pristupljeno 1. 5. 2024.)

## IZVORI PREUZIMANJA REPRODUKCIJA:

- Slika 1: <https://www.pinterest.com/pin/30328997462415204/> (pristupljeno 1. 5. 2024.)
- Slika 2: <https://pixels.com/featured/chauvet-venus-and-sorcerer-weston-westmoreland.html> (pristupljeno 1. 5. 2024.)
- Slika 3: <https://www.pinterest.com/pin/536702480575315575/> (pristupljeno 1. 5. 2024.)

# ROD, MOĆ I PROSTOR U POVIJESTI UMJETNOSTI – FEMINISTIČKA PERSPEKTIVA

Ivana Kasalo

Dugo je vremena povijest umjetnosti kao disciplina bila okovana pitanjima forme, stila i ikonografije te je njezino shvaćanje polazilo od ideje da umjetnost posjeduje univerzalne vrijednosti udaljene od socijalne stvarnosti povijesnog trenutka i svih njegovih kompleksnosti u kojima se proizvodi. Iako je socijalna povijest umjetnosti u fokus istraživanja dovela vezu između umjetnosti i društvenih uvjeta njezine produkcije, ona nije ponudila odgovore na pitanja neravnopravne spolne podjele i rodne nejednakosti koje su svjesno i ideološki utkane u umjetnički rad. Pojavom feminističke povijesti umjetnosti nastoji se objasniti kompleksna međuveza umjetničke proizvodnje i društvenih procesa te se u potpunosti odbacuje ideja umjetnika kao genija čija nepredvidiva priroda kreira autonomno umjetničko djelo pri čemu se kritizira dotadašnje pridavanje važnosti unificiranom subjektu umjetnika kao bijelom, muškom pripadniku građanske klase.<sup>1</sup>(Slika 1.)

Iz feminističke perspektive umjetnost nije dana, ona je proizvedena.<sup>2</sup> Feminističke intervencije, između ostalog, jasno artikuliraju problematiku umjetničkog djela koje ima moć socijalne proizvodnje značenja. Ta se značenja u vidu rodnih razlikovnih uloga provlače kroz likovnu građu u vidu reprezentacije "psihički, socijalno i kulturno različitih sfera za muškarce i žene".<sup>3</sup> Shirley Ardener u zbirci eseja *Women and Space* naglašava da prostor odražava društvenu organizaciju i da su "društva stvorila svoja kulturno određena, osnovna pravila postavljanja granica i podijelila područje u sfere, razine i područja s nevidljivim ogradama i platformama".<sup>4</sup>

Vizualni narativi, kao dio proizvedene kulture, na taj su način agens koji neprestano podupire rodne nejednakosti i svojim vizualnim vokabularom, načinima prikaza i metaforama neminovno pruža legitimitet postojećem poretku moći i dominacije među spolovima.<sup>5</sup> Tako je u likovnim radovima zapadnjačke umjetnosti koja prikazuje predindustrijski period čest motiv ideološke definicije pojma ženskosti i uzorne radnice koja je žena sa sela. Ona je siromašna, pasivna, vrijedna i u potpunosti spremna prihvatiti uloge majke i supruge koje su joj dodijeljene. Industrijska revolucija uvelike mijenja život žena iz radničke klase, one od tada imaju dvostruki posao: rad u tvornici i u domaćinstvu. Pojava kapitalizma označila je još više podčinjenost žena svodeći ju na reprodukciju radne snage. Marx istražuje prvobitnu akumulaciju sa stanovišta muškog proletarijata i razvoja robne proizvodnje, dok feministička aktivistica S. Federici istražuje sa stanovišta promjena koje je ona izazvala u društvenom položaju žena i proizvodnji radne snage navodeći kako je kapitalizam, kao društveno-ekonomski sistem, nužno posvećen seksizmu i eksploataciji žena.<sup>6</sup> (Slika 2.)

Feminističke povjesničarke umjetnosti iz kritičke pozicije preispituju na koji se način procesi rodnog razlikovanja provlače tijekom čitave povijesti zapadne umjetnosti. G. Pollock u eseju *Modernost i prostori ženskosti* iz 1988. tvrdi da umjetnici ne reproduciraju pasivno dominantnu ideologiju već sudjeluju u njenom stvaranju i mijenjanju.<sup>7</sup> Ona navodi da su pojavom moderne obitelji i novog ideala

1 L. Tickner, *Feminizam, povijest umjetnosti i razlike među spolovima*, u *Umjetničko djelo kao društvena činjenica: Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, priredila Lj. Kolečnik, 2005., 200.

2 ISTO, 178.

3 ISTO, 186.

4 S. Ardener, *Women and Space – Ground Rules and Social Maps*, 1981., 11.

5 G. Pollock, *(Feministička) socijalna povijest umjetnosti?*, u *Umjetničko djelo kao društvena činjenica: Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, priredila Lj. Kolečnik, 2005., 250.

6 S. Federici, *Kaliban i veštica: Žene, telo i prvobitna akumulacija*, 2012–2013., 7.

7 G. Pollock, *Modernost i prostori ženskosti*, u *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti: izabrani tekstovi* / priredila Lj. Kolečnik, 1999., 190.



Slika 1. Édouard Manet, Bar u Folies-Bergère, 1882.

bračne sreće u kasnom 18. stoljeću te nastankom ideje umjetnika kao boema, dandyja i *flâneura* u 19. stoljeću novi rodni i klasni odnosi upisani u prostore modernog grada.<sup>8</sup> Kulturalna praksa pomoću sustava prikazivanja distribuira značenja te na taj način sudjeluje u proizvodnji ženskosti i prostora ženskosti što omogućava prevladavanje patrijarhalne paradigme i vječnog "prirodnog" poretka. Ta praksa odnosi se na oprečne aktivnosti historijski pripisane ženama i muškarcima. Neovisno radi li se o prikazu stereotipno ženskih aktivnosti (briga o kućanstvu, djeci i starijima) ili reprezentaciji žene u javnom prostoru (bordel, ulica, trkalište), u takvim prikazima prostora jasno je određena granica posebne društvene strukture, a onaj koji stvara tu umjetnost još od renesanse pa sve do 19. stoljeća dodatno konsolidira svoj jedinstveni kreativni identitet i slobodu.<sup>9</sup> Moderni gradovi kao prostori koji

objedinjuju ideju moderniteta, napretka i slobode ocrtavaju u sebi društvene strukture u vidu stvaranja razdjelnice između javnog i kulturnog prostora kojim dominira muškarac, i privatnog, kojeg čini žena. Njezino postojanje tako se u likovnom izričaju zasniva na perpetuiranju simbola ili znakova kojima je njezina pozicija utišana.<sup>10</sup> Tako Baudelaireov *flâneur*/umjetnik utjelovljuje pogled modernosti koji je isključivo muškarčev. Uz taj pogled, Pollock navodi i moderno stanje voajera – muškarca koji svojim pogledom dodatno seksualizira i doprinosi konstrukciji prostorima ženskosti. On slobodno i radozno luta i promatra ulicama velikih gradova. Simbol je utjelovljenja nadmoći i nalazi se u temelju neupitne hijerarhije spolova. U takvoj matrici građanske ideologije dolazi do jačanja društvenog prostora grada u kojem se preklapa ideja zasebnih sfera javnog (aktivnog) i privatnog (pasivnog) kao posljedica spolne podjele. Tako su mirnoća, privrženost domu i nježnost karakterističke građan-

<sup>8</sup> ISTO, 166.

<sup>9</sup> L. Tickner, *Feminizam, povijest umjetnosti i razlike među spolovima*, u *Umjetničko djelo kao društvena činjenica: Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, priredila Lj. Kolečnik, 2005., 189.

<sup>10</sup> ISTO, 191.



Slika 2. Gustave Caillebotte, *Interijer (Pogled preko balkona)*, 1880.

ske osobine koje krasi atmosferu majčine intime s djetetom. Žene su prikazivane kako šivaju, rade u kuhinji, čiste, čuvaju i odgajaju djecu u privatnim prostorima doma. Žene koje su ulazile u javni prostor često su u djelima prikazivane kao one koje remete muški zakon. One su objektivizirane i predstavljaju dostupna tijela radnih žena. Izuzev javnog i privatnog svijeta, postoji i podjela ženstva na temelju pripadajuće klase. Za žene iz građanskog sloja, izlazak u grad i miješanje s različitim društvenim slojevima predstavljalo je moralnu opasnost. Ono što možemo iščitati iz prikaza iz muške perspektive jest neprihvatanje ženskosti kao ženskog stanja (onakvog kakvo ono jest), već kao ideološkog oblika koji upravlja spolnošću u obiteljskom i heteronormativnim domu. Umjetnik stvara

djelo koje je određeno sredstvo komunikacije i konstruirane je namjere za promatrača, pod pretpostavkom da se obraća upravo muškom gledatelju.<sup>11</sup> Stoga ova umjetnička djela artikuliraju vrlo bitne socijalne interakcije između autora i promatrača u vidu stvaranja umjetničkog proizvoda koji je zapravo „transakcija” jednog povijesnog trenutka. (Slika 3.)

Umjetničko djelo (kao proizvod bijelog europskog muškarca) kroz gotovo čitavu povijest zapadne umjetnosti, praćenu ideološkim diskursom povijesti umjetnosti, aktivno sudjeluje u generiranju društveno determiniranih rodni podjela koje polariziraju prostor na javno i privatno što žene postavlja u poziciju potlačene žene-majke-radnice. Ako nije prikazana kao takva, onda je nerijetko simbol pobude iz perspektive muškog promatrača i stvara mušku seksualnost koja uživa slobodu pogleda, posjedovanja i odobravanja.<sup>12</sup> Feminističke teoretičarke od 70-ih godina 20. st. rastaču mit o prostorima ženskosti viđenih iz isključivo muške perspektive i

propituju mehanizme koji sudjeluju u replikaciji dominantne podjele društvenih uloga. Doprinos feminističke teorije povijesti umjetnosti, između ostalog, leži i u raskrinkavanju mita o autonomnoj prirodi umjetničkog djela i njegovoj neosjetljivosti na društvo i kulturu koji ga proizvode i u njega implementiraju proizvedene društvene strukture kao bezvremenske, ili pak biološki determinirane. Feministička likovna kritika iznimno je važna upravo zbog detektiranja onih točaka u povijesti koje su dokaz da je umjetnost aktivni čimbenik proizvodnje rodne nejednakosti obojen dominantnom ideologijom, te nikako nije tek vjerno zrcalo stvarnosti.

11 L. Tickner, *Feminizam, povijest umjetnosti i razlike među spolovima*, u *Umjetničko djelo kao društvena činjenica: Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, priredila Lj. Kolešnik, 2005., 193.

12 ISTO, 231.



Slika 3. Vlaho Bukovac, *Moje gnijezdo*, 1897.

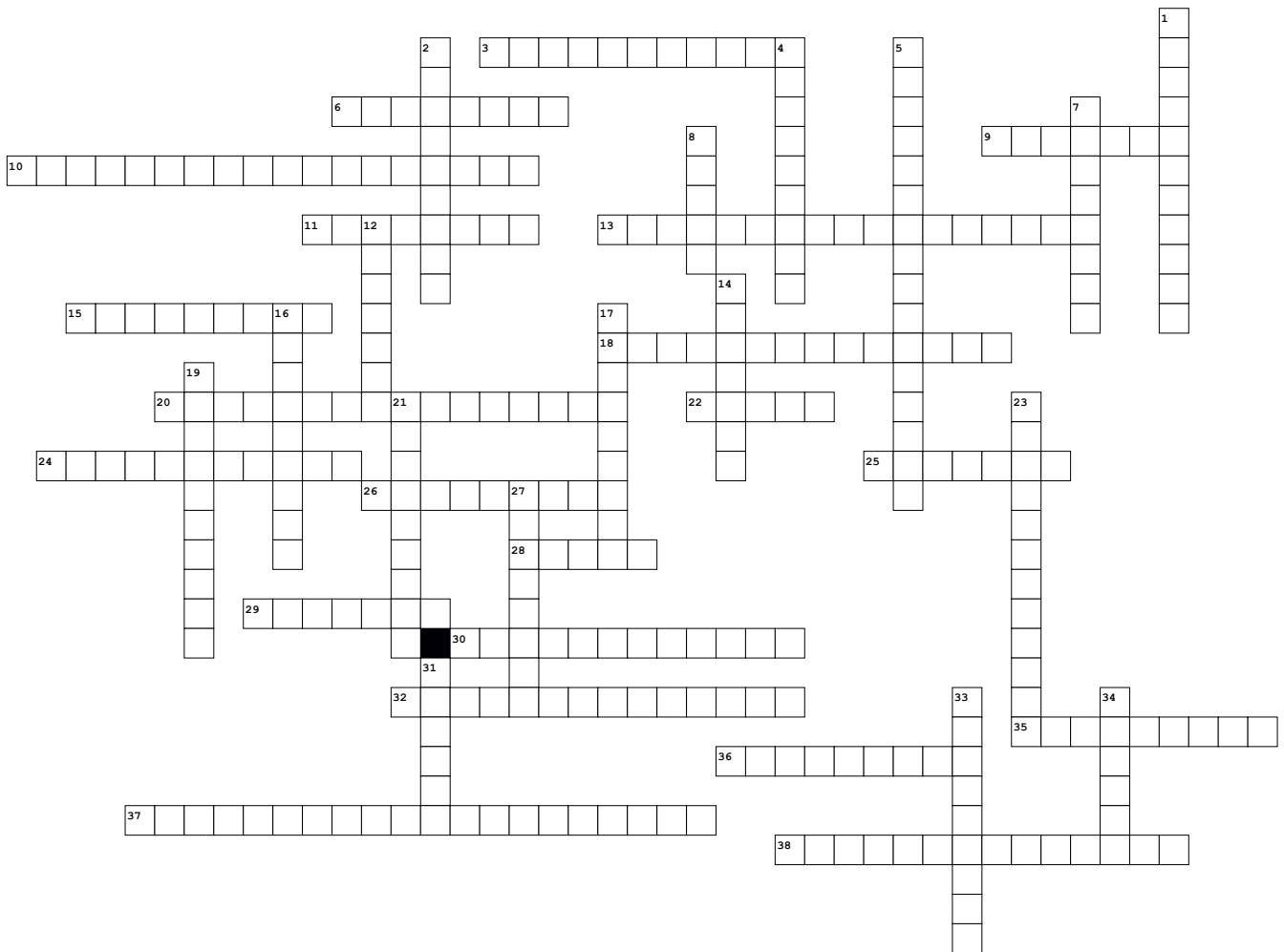
#### LITERATURA:

- S. Ardener, *Women and Space – Ground Rules and Social Maps*, 1981.
- S. Federici, *Kaliban i veštica: Žene, telo i prvobitna akumulacija*, 2012–2013.
- G. Pollock, *(Feministička) socijalna povijest umjetnosti?*, u *Umjetničko djelo kao društvena činjenica: Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, priredila Lj. Kolečnik, 2005
- G. Pollock, *Modernost i prostori ženskosti*, u *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti: izabrani tekstovi*, priredila Lj. Kolečnik, 1999.
- L. Tickner, *Feminizam, povijest umjetnosti i razlike među spolovima*, u *Umjetničko djelo kao društvena činjenica: Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, priredila Lj. Kolečnik, 2005.

#### IZVORI PREUZIMANJA REPRODUKCIJA:

- Slika 1.: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard\\_Manet,\\_A\\_Bar\\_at\\_the\\_Folies-Berg%C3%A8re.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard_Manet,_A_Bar_at_the_Folies-Berg%C3%A8re.jpg) (posljednji pristup: 1. 5. 2024.)
- Slika 2.: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave\\_Caillebotte\\_%E2%80%93\\_Int%C3%A9rieur,\\_femme\\_%C3%A0\\_la\\_fen%C3%AAtre.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Caillebotte_%E2%80%93_Int%C3%A9rieur,_femme_%C3%A0_la_fen%C3%AAtre.jpg) (posljednji pristup: 1. 5. 2024.)
- Slika 3.: <https://artvee.com/dl/moje-gnijezdo/> (posljednji pristup: 1. 5. 2024.)

# KRIŽALJKA



## VODORAVNO

3. Romanički skulptor koji je izradio posljednji sud u timpanu zapadnog portala katedrale Saint-Lazare u Autunu u Francuskoj.
6. Djelo E. Maneta koje je osuvremenizacija Tizianove Venere Urbinske.
9. Postimpresionist koji je utjecao na kubiste. HINT: zaljev L'Estaque
10. Jedino potpisano raspelo Jurja Petrovića nalazi se u?
11. Jedno od najpoznatijih antiratnih umjetničkih djela, inspirirano španjolskim građanskim ratom, autor Pablo Picasso.
13. Najvažnije djelo Franje iz Milana, čuva se u crkvi sv. Šime u Zadru. HINT: na središtu Prikazanje u hramu
15. Hrvatski grad koji je poznat po renesansnoj arhitekturi. HINT: Onofrijeva Velika i Mala česma

## OKOMITO

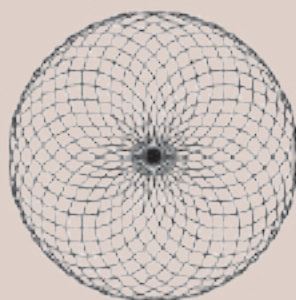
1. Pokret koji istražuje podsvjesno, iracionalno i snove. HINT: Dali
2. Poznati nizozemski barokni slikar koji je koristio dramatične svjetlosne efekte. HINT: Sat anatomije
4. U kojoj se crkvi osmerostranog tlocrta u Ravenni s obje strane oltara nalaze mozaici s prikazom cara s pratnjom i carice s pratnjom iz 547. g.?
5. Osmerostrani ciborij iz sredine 8. st. koji je istovremeno primjer stila Liutprandske renesanse (gornji dio, reljefne ploče s prikazima životinja) i tipičnog predromaničkoga stila (Sigvaldove ploče).
7. Renesansni slikar koji je u Mantovi za obitelj Gonzagu naslikao ciklus fresaka u Cameri degli Sposi i iluzionistički oslik u kupoli kojim je anticipirao barokni iluzionizam. HINT: Andrea
8. Karlo Veliki je postao car 800. g. na koji blagdan?

18. Pokret u umjetnosti 20. stoljeća kojeg karakterizira ekspresivnost, emocionalna dubina i prikazivanje unutarnjeg kaosa i konflikta. HINT: Edvard Munch, Krik, 1893. g.
20. Radionica koja je izradila pluteje iz crkve sv. Nediljice.
22. Tip nadgrobnog spomenika karakterističan za egejski bazen i mikensko doba kasnije preuzet kod Grka i Rimljana. Često su imale natpise ili reljefe sa scenama o životu pokojnika.
24. Pojam koji se veže uz Gian Lorenza Berninija i njegovo djelo Ekstaza sv. Tereze u kapeli Cornaro (Santa Maria della Vittoria u Rimu). HINT: integrira skulpturu, arhitekturu i svjetlost kako bi se stvorilo jedinstveno umjetničko djelo
25. Hram u obliku kule u sumerskom, babilonskom i asirskom graditeljstvu, sastavljen od niza platformi ili terasa izgrađenih stepenasto, a na vrhu se nalazi svetište.
26. Revolucionarni arhitekt baroknog razdoblja koji prekidajući klasičnu tradiciju, radi fantastične oblike koji se temelje na geometriji. HINT: projektirao Sant'Ivo della Sapienza
28. Opat samostana Saint-Denis u službi kraljeva Luja VI. i Luja VII., prvi poznati arhitekt gotičke arhitekture. Prikazan na vitraju u crkvi Saint-Denis.
29. Grad kojeg je Justinijan osvojio 540. g. i koji postaje središte bizantske vlasti na Apeninskom poluotoku. HINT: egzarhat
30. Ime autora skulpture Davida i prikaza Stvaranja Adama u Sikstinskoj kapeli.
32. Slikar koji je portretirao španjolskog kralja Filipa IV. u svom poznatom djelu Las Meninas.
35. Vitraj na kojem je prikazana Plava Bogorodica nalazi se u katedrali u?
36. Supruga faraona 18. dinastije Eknatona (1352. – 1336. pr. Kr.) koji je uveo monoteizam (proglasivši boga Atona za jedinog boga), poznata je njezina bista.
37. Carska skupina skulptura koju čini 7 monumentalnih kipova od kojih se 4 primjera sa sigurnošću atribuiraju Julijevsko-Klaudijevskoj dinastiji.
38. Talijanski arhitekt i skulptor, sin i učenik Nicole Pisana, veže se uz katedralni kompleks u Pisi i Sieni.
12. Slikar koji je bio učenik Tiziana i Tintoretta, djelovao u Toledu. Karakteriziraju ga sumračni tonovi, mističnost, izdužena i vijugava lica i figure. HINT: Grk
14. Kip na Loži trgovaca u Anconi koji pokazuje renesansne sklonosti Jurja Dalmatinca. Usporediv s pojedinim radovima Jacopa della Quercie. HINT: ženski akt s puttima
16. Umjetnički pokret impresionizam dobio je naziv (isprva podrugljiv) po slici C. Moneta pod nazivom \_\_\_\_\_, izlazak sunca iz 1872. g.
17. Prvi legendarni Salonitanski biskup po kojem je nazvana građevina (oratorij), uz baziliku sv. Ivana Lateranskog u Rimu, u kojoj se nalaze relikvije Salonitanskih mučenika.
19. Jedan od najzastupljenijih mletačkih slikara na istočnoj obali Jadrana, imao je mnogo sljedbenika (npr. Baldassare D'Anna).
21. Kapela u Padovi u kojoj se nalaze Giottove freske, dovršene oko 1305. g. HINT: prikaz Judinog poljupca, prikaz Posljednjeg suda...
23. Poznati hrvatski umjetnik iz Cavtata s kraja 19. i početka 20. st. pravog imena Biagio Faggioni.
27. Slikar prve generacije monumentalne struje koji koristi nov perspektivni sustav (uzima u obzir očište promatrača). HINT: freska sv. Trojstva, Santa Maria Novella, 1427. g.
31. Tip ranokršćanskog oltara s fenestellom confessionis čiji su ostaci pronađeni u crkvi u Gatima.
33. Građevina koja se sastoji od tri kvadratna traveja od kojih su prednji i srednji travej u svrsi ulaznog kraka, a treći travej služi kao svetište oko kojeg su okupljene 3 oble apside/konhe. HINT: crkva sv. Martina u Pridrazi u Ravnim kotarima
34. Koji je materijal korišten za izradu skulpture Ivana Meštrovića *Majsije*?

BELCOMPOSTO • BORROMINI • BOŽIĆ • BRONCA • CALLISTOVCIBORIJ • CARITAS • CEZANNE • CHARTRESU • CIPPUS • DIEGOVELAZQUEZ • DUBROVNIK • EKSPRESIONIZAM • ELGRECO • ENONSKACARSKASKUPINA • GIOVANNIPISANO • GISLEBERTUS • GUERNICA • IMPRESIJA • MANTEGNA • MASACCIO • MICHELANGELO • NADREALIZAM • NEFERTITI • OLIMPIJA • PALMAMLAĐI • RAVENNA • REMBRANDT • SANVITALE • SCROVEGNI • STELA • SUGER • TRIKONHOS • VENANCIJE • VLAHOBUKOVAC • ZADARSKOSPLITSKA • ZIGURAT • ŠIBENSKOJKATEDRALI • ŠKRINJASVETOGŠIME



**Sveučilište u Zadru**  
Universitas Studiorum  
Jadertina | 1396 | 2002 |



STUDENTSKI ZBOR  
SVEUČILIŠTA  
U ZADRU