

ANALI

GALERIJE ANTUNA AUGUSTINČIČA

GOD. XLII–XLV (2022.–2025.) • BR. 42–45 • STR. 1–308 • KLANJEC 2025.

Simpozij

TEZAURUS SKULPTURE

Klanjec, 25. – 27. listopada 2023.

ZBORNIK RADOVA

42–45

ANALI

GALERIJE ANTUNA AUGUSTINČIĆA

GOD. XLII–XLV (2022.–2025.) • BR. 42–45 • STR. 1–308 • Klanjec 2025.

ISSN 0352-1826

UDK 71/77(058)

CONTENTS SADRŽAJ

<i>Forevord</i>	<i>Riječ urednika</i>
3	3
ZORAN SVRTAN <i>On the Necessity of Thesauruses</i>	ZORAN SVRTAN <i>O potrebi korištenja tezaurusa</i>
5–12	5–12
JELENA BALOG VOJAK <i>Use of Controlled Terminology in the Museum Environment</i>	JELENA BALOG VOJAK <i>Korištenje nadziranog nazivlja u muzejskom okružju</i>
13–22	13–22
ALEKSANDRA VLATKOVIĆ <i>From Card-File Registers and Glossaries to Classification of Terms and a Thesaurus of Ethnographic Museum Objects</i>	ALEKSANDRA VLATKOVIĆ <i>Od kartoteka i rječnika prema klasifikaciji termina i tezaurusu etnografskih muzejskih predmeta</i>
23–36	23–36
LANA KRIŽAJ <i>Methodology of Compilation of the Architectural Heritage Thesaurus</i>	LANA KRIŽAJ <i>Metodologija izrade tezaurusa graditeljske baštine</i>
37–58	37–58
JASMINA FUČKAN <i>Term Mapping on the Example of the Sculpture Collection of the Museum of Arts and Crafts in Zagreb</i>	JASMINA FUČKAN <i>Mapiranje pojmova na primjeru Zbirke kiparstva Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu</i>
59–75	59–75
ANTONIJA DEJANOVIĆ <i>Thesauruses, Sculpture, and Musical Instruments: Issues and Relations</i>	ANTONIJA DEJANOVIĆ <i>Tezaurusi, skulptura i glazbeni instrumenti: pitanja i relacije</i>
77–92	77–92
ANA KANIŠKI <i>Professional Terminology in the Manuscript of the Book Outdoor Sculptures in Varaždin</i>	ANA KANIŠKI <i>Stručna terminologija rukopisa knjige Skulptura na otvorenom u Varaždinu</i>
93–104	93–104

TIHANA BOBAN <i>Proposal for a Typological Classification of Sculpture Based on Museum Objects in the Collection of Croatian Statuary from 19th to 21st Century of the Glyptothèque of the Croatian Academy of Sciences and Arts</i>	TIHANA BOBAN <i>Prijedlog tipološke klasifikacije skulpture na osnovi muzejskih predmeta Zbirke hrvatskoga kiparstva od 19. do 21. stoljeća Gliptoteke HAZU</i>
105–134	105–134
DANIEL ZEC <i>Proposal for Typological Classification of Portrait Sculpture</i>	DANIEL ZEC <i>Prijedlog tipološke klasifikacije portretne skulpture</i>
135–171	135–171
MARINA BAUER <i>Bodily Perception in Sculpture</i>	MARINA BAUER <i>Tjelesna percepcija u kiparstvu</i>
173–190	173–190
MAGDALENA GETALDIĆ <i>Plaster Casts – Valuation and Terminological Attributes</i>	MAGDALENA GETALDIĆ <i>Sadreni odljevi – valorizacija i terminološko određenje</i>
191–216	191–216
ROMANA TEKIĆ <i>Paper as Sculpting Material</i>	ROMANA TEKIĆ <i>Papir kao kiparska tehnika</i>
217–226	217–226
KSENIJA ORELJ <i>The Black Duckling in Museum Collections – What All Can Be Sculpture at Present?</i>	KSENIJA ORELJ <i>Crno pače u muzejskim zbirka – što skulptura danas može biti?</i>
227–241	227–241
ANDREA KLOBUČAR <i>Terminology Problems on Example of Fibre Art Objects</i>	ANDREA KLOBUČAR <i>Problemi terminologije na primjeru fiber art objekata</i>
243–258	243–258
VESNA MEŠTRIĆ <i>Vjenceslav Richter’s Spatial Pictures – Sculptures, Paintings, or Concepts?</i>	VESNA MEŠTRIĆ <i>Prostorne slike Vjenceslava Richtera – skulptura, slika ili koncept</i>
259–268	259–268
KSENIJA ŠKARIĆ <i>A Glossary of Polychromy as Part of a Visual Arts Thesaurus</i>	KSENIJA ŠKARIĆ <i>Rječnik polikromije kao dio tezaurusa likovnih umjetnosti</i>
269–290	269–290
KRISTIJAN CRNKOVIĆ <i>tezaaurus.hr Against the Tower of Babylon</i>	KRISTIJAN CRNKOVIĆ <i>tezaaurus.hr protiv kule babilonske</i>
291–300	291–300
APPENDIX	PRILOG
301–308	301–308

Riječ urednika

Anali Galerije Antuna Augustinčića u ovom višebroju donose 17 pripjelih integralnih radova od 29 prijavljenih izlaganja sa simpozija *Tezaurus skulpture*, koji je u organizaciji Galerije Antuna Augustinčića te uz potporu Ministarstva kulture i medija Republike Hrvatske održan od 25. do 27. listopada 2023. godine u Studiju Galerije Antuna Augustinčića u Klanjcu s ciljem sveobuhvatnog sagledavanja kompleksnosti problematike izrade tezaurusa skulpture – kako s likovno-teoretskih, tako i s lingvističkih aspekata – te pridonosenja sintetiziranju osnovnih smjernica za njegovu izradu. Prikupljeni članci uređeni su stremeći pravilima koja vrijede za znanstvene i znanstveno-stručne časopise, njihova je kategorizacija provedena prema propisanim uputama za ocjenu znanstvenih članaka, a u zbornik su uvršteni redosljedom izlaganja na simpoziju. Kao podsjetnik na sam skup, na kraju sveska prilažemo osnovne podatke i program njegova održavanja.

Želim ovom prigodom još jednom zahvaliti organizacijskom odboru simpozija *Tezaurus skulpture*, uredništvu našeg časopisa i recenzentima članaka te – u njihovo i svoje ime – svim sudionicima, autorima tekstova, suradnicima i podupirateljima – osobito Krapinsko-zagorskoj županiji i Ministarstvu kulture i medija Republike Hrvatske – uistinu svima koji su na ma kakav način pridonijeli što skupu, što ovome izdanju.

Božidar Pejković

O potrebi korištenja tezaurusa

ZORAN SVRTAN

Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb

Stručni rad

U proteklih tridesetak godina korištenja računalnih programa za obradu muzejske građe napredovali smo od »pametne pisače mašine« do sofisticiranih sustava koji nam olakšavaju svakodnevni rad.

U sljedećem nam se razvojnom koraku nameće potreba za dijeljenjem znanja i omogućivanjem korištenja normiranih pojmova organiziranih u razne strukovne rječnike i tezauruse, a koji bi bili dostupni na jednom, centralnom mjestu. Za to nam je potrebna suradnja autora računalnih programa za obradu muzejske građe i dokumentacije, muzejskih stručnjaka, kustosa, dokumentarista i informatičara, koji bi činili razvojni tim, a potom i strukovne redakcije te, naravno – volja, vrijeme i financiranje.

KLJUČNE RIJEČI: lista, kontrolirana lista, normirana lista, strukovni rječnik, tezaurus, suradnja, javna dostupnost

UVOD

Bez pretenzija o poučavanju o tome što je to tezaurus i slično (sve o tome možete pročitati na internetu¹, a vjerojatno već i jeste), uvodno bih spomenuo razvoj ideje korištenja alata koji nam pojednostavnjuju svakodnevni život u obradi građe.

LISTE

Na početku uvođenja računalnih alata u muzeje, davne 1989., Muzejski dokumentacijski centar pribavio je alat MODES (engl. *Museum Object Data Entry System*) koji je proizvela britanska organizacija Museum Documentation Association² (danas se nasljednica te organizacije naziva

1 <https://hr.wikipedia.org/wiki/Tezaurus> [pristupljeno 31. 8. 2023.]

2 <https://collectiontrust.org.uk/what-we-do/> [pristupljeno 31. 8. 2023.]

Collections Trust). To je bio alat koji nam je pod DOS-ovim operativnim sustavom omogućivao unos podataka, bio je to napredni pisaći stroj. Ali ništa više od toga. Slijedio ga je program ISIS, koji se koristio pod DOS-ovim operativnim sustavom i nije nam nudio ništa bitno više ili naprednije. Pojavom operativnog sustava Microsoft Windows '95 krenulo se značajnijim koracima prema naprijed. Microsoft je uz operativni sustav razvio i paket uredskih programa Office u kojemu se nudila i baza podataka – Access, a razvijen je i programski jezik Visual Basic. Kombinacijom te moćne trojke omogućio se razvoj naprednijih alata za obradu muzejske građe.

U Hrvatskoj su se pojavila dva vrlo slična alata – M++ i ProMUS³. Osim što su bili vizualno atraktivniji od starih DOS-ovih aplikacija, konačno nam se ponudila mogućnost da ne moramo upisati baš svako slovo – neke su se stvari mogle ODABRATI!

Dok smo prije za svaki predmet izrađen u Hrvatskoj za državu nastanka trebali upisati *Hrvatska*, sada je bilo dovoljno taj pojam upisati jednom, a svaki sljedeći put pojam se mogao birati iz liste. Tako se mogao ubrzati upis podataka jer u metapodatkovnom modelu koji opisuje našu građu ima veći broj podataka koji mogu biti u raznim listama. I ne samo to – te se liste mogu koristiti u drugim dijelovima alata – primjerice – lista država koja se koristi za fundus može se koristiti i u sekundarnoj dokumentaciji, recimo za hemeroteku ili fototeku.

KONTROLIRANE I NORMIRANE LISTE

No nije baš sve tako ružičasto. Iako nam liste pružaju mogućnost bržeg upisa, još uvijek postoji mogućnost pogrešaka. Obično bi pri upisu novog pojma alat prepoznao da pojam ne postoji u listi, obavijestio bi nas o tome i pitao želimo li novi pojam spremiti. Najčešće je odgovor bio potvrđan. I vrlo brz. Bez provjere o kojem je pojmu zaista riječ i zašto alat misli da je to novi pojam. Pa su se među državama našle i *Hrvatska* i *Hrsatka* itd., itd. Drugim riječima – iako su liste dobre, u njima može biti i pogrešnih pojmova, a onda se može dogoditi da ti loši pojmovi budu i odabrani. A onda – metapodaci više nisu ispravni i lijepi.

3 Program za obradu muzejske dokumentacije ProMUS razvila je i vrlo brzo napustila tvrtka Microlab i nije bilo razvoja naprednijih funkcionalnosti, a M++ tvrtke LINK2 stalno se poboljšavao. Koncept kontroliranog nazivlja i tezaurusa i korištenja u alatu M++ objasnili su u Priručniku za nadzor nazivlja Aleksandra Vlatković i Goran Zlodi još 2007. godine. Priručnik nije doživio tiskano izdanje, ali radna se verzija koristila u svim muzejima koji upotrebljavaju M++.

Očigledno – ako su liste prvi korak, potrebno ih je pretvoriti u nešto više – potrebno je pojmove u listama kontrolirati! Ispravljanje i korekcija podataka prilično je zabavan posao za administratora baze podataka. Ili za dokumentarista ili informatičara. Ali s vremenom postane dosadan i zamoran, a često se dogodi da se lista pojmova zaključa i onemogućuje se upis novih. A to pak otvara mjesta za frustracije svih onih koji bi *baš morali* upisati nešto novo.

U nizu: lista, kontrolirana lista – sljedeći je korak lista koja je prošla kroz određenu redakciju i u kojoj zapravo piše sve što bi trebalo ili moglo pisati – normirana lista. Normirana lista jest popis pojmova za koji se zajednica dogovorila da se odnosi na sve (ili gotovo sve) pojmove koji se u nekom kontekstu pojavljuju. Popis svih država svijeta normirana je lista. Ako postoji potreba za promjenom ili dodavanjem pojmova – to nije nemoguće iako nije često – zajednica se o tome dogovara i objavljuje se nova lista.

Na ovom bih mjestu istaknuo strukovne rječnike, a kao primjer naveo bih projekt pod nazivom Struna⁴ koji je pokrenuo Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje. Do sada je objavljeno 15 elektroničkih rječnika u obliku e-publikacija, koji su otvoreni i javno dostupni, a na mrežnoj stranici dostupno je 28 rječnika, s tim da su četiri projekta razvoja rječnika u tijeku. Više o projektu možete pročitati na mrežnoj stranici projekta.⁵

TEZAURUS

Lista kao niz pojmova (bila ona kontrolirana, normirana ili najobičnija) daje samo niz pojmova bez međusobnih odnosa. Ona je jednostavno »flah«, »ravna«, »plošna«, nema u njoj ničega uzbudljivog.

Projekt Struna, osim što donosi rječnik, tj. nazive na hrvatskom jeziku, ima i dodatne elemente, primjerice definiciju, kontekst, izvor i druge, ali nama je u ovom slučaju najvažniji element podređeni naziv.

Znajući da se tezaurus organizira tako da se unutar svake liste defini-
raju odnosi pojmova, gdje je jasno određeno koji je pojam nekom pojmu nadređen, a koji podređen, možemo zaključiti da su ovakvi strukovni rječnici zapravo osnova za građenje strukovnih tezaurusa.

U muzejskoj zajednici, među brojnim metapodacima, imamo nekoliko očitih kandidata u kojima bi nam dobrodošle liste koje bi bile

4 <http://struna.ihjj.hr/> [pristupljeno 31. 8. 2023.]

5 <http://struna.ihjj.hr/page/o-struni/#sadrzaj> [pristupljeno 31. 8. 2023.]

normirane, uređene, općeprihvaćene, s definiranom hijerarhijom – trebali bi nam tezaursi⁶.

Koji su to kandidatski metapodaci?

Prije svega riječ je o podacima koji polaze iz klasifikacije⁷ muzejskih predmeta, a mogu biti organizirani u niz razina: osnovna skupina predmeta, grupa predmeta, podgrupa predmeta, književni naziv predmeta. Ili podatak o mjestu nastanka – gdje bi gradovima nadređeni pojmovi bili država, regija, kontinent, a podređeni bi pojam mogao biti dio grada.

Materijali od kojih su predmeti napravljeni, tehnike kojima su napravljeni – također su kandidati za tezaursus.

Osim toga, bilo bi dobro, primjerice, kada za mjesto nastanka predmeta odaberemo Zagreb, da sustav zna da se radi o državi Hrvatskoj, a još bi bolje bilo da ako odaberemo Zagreb i godinu 1900., da sustav zna da država nažalost nije samo Hrvatska nego i Austro-Ugarska.

Ovdje je riječ o kombinaciji dviju različitih stvari – prvo je hijerarhija koja govori o međusobnim odnosima gradova i država, što se može riješiti tezaursom, a druga je razumijevanje vremenskih odnosa, što bi bila stvar programiranja posebnih funkcija u alatima / bazama podataka.

Kao što se može vidjeti, tema nije nova i nije nepoznata. U čemu je onda problem?

Liste i tezaursi koji se koriste, koriste se unutar svake pojedinačne institucije. U načelu nema razmjene podataka, odnosno tablice i tezaurse kojima se koristi neka ustanova ne može na jednostavan i direktan način rabiti druga ustanova. Eventualno bi se pojmovi mogli ručno prepisivati ili bi se, ako je to moguće, mogao napraviti uvoz. Lokalno uređene liste i tezaursi korisni su samo ustanovi koja je uložila trud da se oni uredi.

Ali to nije cilj! Muzejskoj zajednici treba DIJELJENJE ZNANJA – mi svi radimo na zajedničkom poslu!

U tom smislu potrebno je pokrenuti projekt u kojemu bi svi muzeji koji to mogu u centralizirani tezaursus stavili pojmove kojima se koriste

6 Primjeri tezaursa koji se često koriste u muzejskoj zajednici:
The Getty Research Institute – Art & Architecture Thesaurus <https://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/> [pristupljeno 31. 8. 2023.]
The Getty Research Institute – Getty Thesaurus of Geographic Names <https://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/tgn/> [pristupljeno 31. 8. 2023.]

7 Dokumentacija i klasifikacija muzejskih i galerijskih predmeta // Muzeologija, br. 25. Zagreb: Muzejski dokumentacijski centar, 1987.
Sustav klasifikacije muzejskih i galerijskih predmeta // Bulletin o informatizaciji muzejske djelatnosti SR Hrvatske br. 3–4/1992. / glavna urednica Branka Šulc, urednica Ana Garvas Delić, Zagreb: Muzejski dokumentacijski centar, 1992.

kako bi se utvrdila i pročistila terminologija, a tako dobiveni rezultati trebali bi biti javno dostupni.

Proizvođači softvera (ne samo M++ i INDIGO, ne samo iz muzejske zajednice) trebali bi moći API funkcijama⁸ doći do traženih pojmova i njihovih identifikatora.

Prvi put spominjemo identifikator. Čemu on služi i zašto je važan?

Primjer će to najbolje objasniti: ako u Gettyjevu Tezaurusu geografskih imena potražite koga predstavlja identifikator 7006663, dobit ćete odgovor da se radi o Hrvatskoj. Svi koji postavte takvo pitanje iz svojeg softvera, korištenjem API funkcije, kao odgovor dobit će isti podatak. Uvijek, bez obzira na to je li riječ o softveru za obradu muzejske građe, o računovodstvenom softveru, o bilo kojem drugom.

Identifikatori u bazi podataka, u ovom slučaju u tezaurusu, na jedinstveni način određuju pojmove. Kad se potraži koga predstavlja neki identifikator – odgovor će uvijek biti isti.

U trenutačnom stanju naših M++ i INDIGO instalacija, u tablicama i tezaurusima koji u njima postoje, identifikatori su različiti, oni su onakvi kakve im je dodijelila lokalna instalacija.

Moja država s identifikatorom 1 vrlo vjerojatno nije ista kao i u nekom drugom muzeju. A to znači da nam je otežana računalna razmjena podataka, odnosno razmjena će se svesti na razmjenu tekstualnih podataka, na prepisivanje. A to smo mogli i pisaćim strojem.

Korištenjem javno dostupnog i otvorenog sustava tezaurusa, u kojemu bi se svi služili istim tablicama i tezaurusima, odnosno u kojemu bi svi imali iste identifikatore za iste pojmove, razmjena podataka bila bi znatno jednostavnija. Isto tako, ispravljanje i dopuna podataka na jednome mjestu znatno su lakši, a jednostavnije se može osigurati i ažurnost podataka.

PRIMJERI IZ PRAKSE

U rujnu 2023. završio je projekt *e-Kultura – digitalizacija kulturne baštine*⁹, čija je svrha bila osigurati mjesto za trajnu i sigurnu pohranu

⁸ <https://hr.wikipedia.org/wiki/API> [pristupljeno 31. 8. 2023.]

⁹ <https://min-kulture.gov.hr/izdvojeno/izdvojena-lijavo/kulturne-djelatnosti-186/digitalizacija-kulturne-bastine-9828/projekt-e-kultura-digitalizacija-kulturne-bastine/15548> [pristupljeno 31. 8. 2023.]

podataka o kulturnoj baštini te predstaviti podatke o njoj s pomoću portala projekta i plasiranja podataka na Europeanu.¹⁰

Odabrano je da će se obogaćivati podaci o autorima jer bi se za njih najjednostavnije moglo doći do podataka u VIAF-u¹¹.

Zašto se nisu obogaćivali drugi podaci? Zato što su ulazni podaci vrlo raznovrsni i nisu normirani. Traženje pojmova uz *online* prevođenje na engleski jezik koji rabi većina tezaurusa nemoguća je misija.

Kad bi se koristili pojmovi iz zajedničkih tezaurusa koji bi u svojim podacima imali i identifikatore stranih tezaurusa, obogaćivanje bi bilo jednostavnije.

U projektu PartagePlus¹², u kojemu je od 2012. do 2014. sudjelovao Muzej za umjetnost i obrt, jedan od ciljeva bila je izgradnja višejezičnog tezaurusa. U projektu su sudjelovale institucije iz brojnih europskih država i stvoren je sedamnaestojezični tezaurus za materijale, tehnike, uloge autora i vrstu objekta. Nažalost, taj tezaurus nije integriran u naše programe za obradu građe, a čini se da se i inače ne koristi previše.

Važno je napomenuti da je prevođenje svakog rječnika na strani jezik težak i opsežan posao. Prevođenje tezaurusa još je zahtjevnije jer potrebno je zadržati hijerarhijske odnose, a vrlo se često u stranom jeziku ne može pronaći odgovarajući pojam za nadređene ili podređene pojmove, za istoznačnice. Stoga je nemoguće izravno prevesti tezaurus sa stranog jezika na hrvatski. Iako je dopušteno prihvatiti nečiju ideju za izgradnju strukture i organizacije tezaurusa, tezaurus treba izgraditi od početka, vlastitim pojmovima.

S druge strane, za male jezike poput hrvatskoga prijevod je izrazito važan, bez obzira na teškoće. Tko god bi se upustio u izradu tezaurusa, morao bi računati na potrebu prevođenja, barem na engleski jezik.

10 <https://www.europeana.eu/hr> [pristupljeno 31. 8. 2023.]

11 VIAF (engl. *Virtual International Authority File*) lista je imena koja kombinira višestruke datoteke imena u jednu uslugu, smještenu na jednome mjestu. Svrha je usluge smanjiti troškove i povećati korisnost knjižničnih normativnih datoteka usklađivanjem i povezivanjem široko korištenih normativnih datoteka i činjenjem tih informacija dostupnima na internetu. Identifikatorom koji određuje nekog autora koriste se mnoge institucije i, kada se koristi taj određeni identifikator, svi mogu biti sigurni da je riječ baš o tom autoru.
<https://viaf.org/> [pristupljeno 31. 8. 2023.]

12 Projekt PartagePlus trajao je od 1. ožujka 2012. do 28. veljače 2014. s ciljem digitalizacije i objave 75.000 zapisa o predmetima nastalima u vrijeme secesije te objave podataka o njima na Europeani. U projektu je sudjelovalo 25 partnerskih institucija iz 17 zemalja.
<http://www.partage-plus.eu/> [pristupljeno 31. 8. 2023.]

ZAKLJUČNO

Ovim se tekstom želi osvijestiti potreba o ZAJEDNIČKIM tezaurusima koji bi bili javno dostupni svim muzejima, knjižnicama, arhivima i svima drugima kojima bi oni bili potrebni.

Nažalost, bavljenje tezaurusima zahtijeva trajno angažiranje pojedinaca, a ne samo povremeno razgovaranje o njima. Potrebne su radne skupine koje bi za svaku temu radile redakciju, potrebno je održavanje i osvježavanje sadržaja.

S tehničke strane, tvrtka ArhivPRO napravila je funkcionalni alat za mrežni tezaurs, probno su stavljeni razni tezaursi koji su u različitim stupnjevima dovršenosti, ali nije bilo redakcije, nije bilo uređivanja i na kraju se velik dio sadržaja ne koristi. Za dokaz funkcionalnosti, probno su spojeni neki dijelovi tih tezaursa u neke INDIGO instalacije, ali nema velikoga i masovnoga korištenja. Naravno – postoje i brojni tehnički izazovi, ali oni su tu da se riješe kada bude potrebno. Samo – potreba se još nije ukazala, pa cijela dobra ideja zaostaje.

Da bi se razvoj javno dostupnoga, mrežnog tezaursa dignuo na razinu projekta, potrebno je raspisati tekst projekta, potrebno je definirati korisnike, tvrtke i osobe koje bi radile na tehničkim poslovima, institucije i osobe koje bi radile na odabiru i redakciji pojmova, vremenske okvire i ciljeve koji se žele postići u pojedinim etapama razvoja te, konačno, i nažalost u našoj situaciji najvažnije – potrebno bi bilo ishoditi financiranje projekta.

SAŽETAK

U proteklih tridesetak godina korištenja računalnih programa za obradu muzejske građe napredovali smo od »pametne pisaće mašine« do sofisticiranih sustava koji nam olakšavaju svakodnevni rad.

U sljedećem nam se razvojnom koraku nameće potreba za dijeljenjem znanja i omogućivanjem korištenja normiranih pojmova organiziranih u razne strukovne rječnike i tezauruse, a koji bi bili dostupni na jednom, centralnom mjestu.

Za to nam je potrebna suradnja autora računalnih programa za obradu muzejske građe i dokumentacije, muzejskih stručnjaka, kustosa, dokumentarista i informatičara, koji bi činili razvojni tim, a potom i strukovne redakcije, te naravno – volja, vrijeme i financiranje.

Summary

ON THE NECESSITY OF THESAURUSES

ZORAN SVRTAN

Museum of Arts and Crafts, Zagreb

In the past 30 or so years of using computer programmes for processing museum materials we have gone from “smart typewriters” to sophisticated systems that make our everyday work easier.

The next step of development calls for sharing the knowledge and for facilitating the use of standardised terms organised into various specialised glossaries and thesauruses, and accessible from a single, central site.

This requires collaboration of creators of computer programmes designed for processing museum materials and documentation, museum experts, curators, documentarists, and computer scientists, all of whom would comprise a development team. Also required: professional editing, as well as willpower, time, and finances.

KEY WORDS: list, controlled list, standardised list, professional glossary, thesaurus, collaboration, public access

Korištenje nadziranog nazivlja u muzejskom okružju

JELENA BALOG VOJAK

Hrvatski povijesni muzej, Zagreb

Stručni rad

U radu se analiziraju uloga i važnost kontroliranog nazivlja pri obradi muzejske građe ili dokumentacije. Obuhvaća se i pitanje na koji se način može pristupiti izradi nadziranog nazivlja u aplikaciji za obradu muzejske građe te koja je razlika između tezaurusa i kontroliranog nazivlja. Također, analiziraju se statistički podaci o korištenju kontroliranog nazivlja u hrvatskim muzejima s ciljem utvrđivanja trenutačne situacije i mogućeg napretka na ovom području.

KLJUČNE RIJEČI: muzeji, Hrvatski povijesni muzej, nazivlje, muzejska građa, muzejska dokumentacija

UVOD

Zakon o muzejima¹ obvezuje muzejske institucije na vođenje dokumentacije o muzejskoj građi. Njezino vođenje detaljnije je propisano *Pravilnikom o sadržaju i načinu vođenja dokumentacije o muzejskoj građi i muzejskoj djelatnosti te načinu ostvarivanja uvida u muzejsku građu i dokumentaciju*.² Dokumentacija o muzejskom predmetu mora biti osigurana od gubitka ili oštećenja i trajno dostupna. Sadržava podatke koji omogućuju njegovu identifikaciju u slučaju gubitka ili oštećenja. Također, sadržava informacije o porijeklu predmeta i predstavlja dokaz o dolasku predmeta u zbirku. Sve su to razlozi zbog kojih je neophodno stručno,

1 Zakon o muzejima // »Narodne novine«, br. 61/2018., https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2018_07_61_1267.html (pristupljeno 8. 4. 2024.); Zakon o muzejima // »Narodne novine«, br. 98/2019., https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2019_10_98_1946.html (pristupljeno 8. 4. 2024.); Zakon o muzejima // »Narodne novine«, br. 114/2022., https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2022_10_114_1722.html (pristupljeno 8. 4. 2024.)

2 Pravilnik o sadržaju i načinu vođenja dokumentacije o muzejskoj građi i muzejskoj djelatnosti te načinu ostvarivanja uvida u muzejsku građu i dokumentaciju // »Narodne novine«, br. 21/2023., https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2023_02_21_361.html (pristupljeno 8. 4. 2024.)

kvalitetno i sustavno stvaranje i vođenje muzejske dokumentacije. Da bi se ono postiglo, nužno je primjenjivati određene standarde. Istodobno, informatizacija muzeja u posljednjih dvadesetak godina dovela je do potrebe za izradom standardiziranog pojmovnika kao preduvjeta za njezinu kvalitetnu provedbu. U izlaganju se razmatraju uloga i važnost kontroliranog nazivlja pri obradi muzejske građe ili dokumentacije, način na koji se može pristupiti izradi nadziranog nazivlja u aplikaciji za obradu muzejske građe te razlika između tezaurusa i kontroliranog nazivlja.

ŠTO JE TEZAURUS?

Što je tezaurus? Riječ »tezaurus« potječe od grčke riječi *thesauros* koja znači »blago, dragocjenost«, a u današnjoj terminologiji može imati različita značenja. U smislu informacijskih znanosti to je jedan uređeni sklop pojmova i njihovih oznaka koji u nekom dokumentacijskom području služi pri indeksiranju, pohranjivanju i pretraživanju. Predstavlja kontroliran i dinamičan dokumentacijski jezik semantički i generički povezanih naziva koji pokrivaju određeno područje znanja. Sastoji se od deskriptora (normiranih ključnih riječi) i nedeskriptora (zabranjenih termina, npr. sinonima, uz koje obično stoji uputnica na preferirani termin). U tezaurusima se najčešće određuju sljedeći odnosi između termina: ekvivalencije (sinonimije), hijerarhije (generički, partitivni itd.) i srodnosti. Prema broju jezika razlikuju se jednojezični i višejezični tezaurusi; prema razini obrade tezaurusi se dijele na makrotezauruse i mikrotezauruse. Po svojoj funkciji tezaurus je pomagalo za terminološku kontrolu koja se koristi pri prevođenju prirodnog jezika dokumenta, kazala ili korisnika na ograničeniji »sistemski jezik« (dokumentacijski jezik). Danas je tezaurus nezaobilazno pomagalo za označivanje i pronalaženje informacija.³ Slijedom toga može se zaključiti kako je tezaurus oblik kontroliranog nazivlja, tj. »krovni« oblik kontroliranog nazivlja, no ne i jedini. Postoje svakako i jednostavniji oblici i upravo o tim jednostavnijima ovdje će biti riječi. Primjerice, popis predmetnih oznaka dobar je početak kontrole nazivlja.

3 O definicijama tezaurusa vidi više u: Proleksis enciklopedija, pristup ostvaren 25. 3. 2024., <http://proleksis.lzmk.hr/48747> // (pristupljeno 8. 4. 2024.); Križaj, Lana Tezaurus spomeničkih vrsta: podatkovni standard u inventarima graditeljske baštine // Zagreb: Ministarstvo kulture RH – Uprava za zaštitu kulturne baštine (Mala biblioteka Godišnjaka zaštite spomenika kulture Hrvatske, sv. 18), Zagreb, 2017., str. 29.

INFORMATIZACIJA MUZEJA I NADZIRANO NAZIVLJE

Počeci informatizacije muzeja u Hrvatskoj sežu u kraj 80-ih godina 20. stoljeća, ali sustavna informatizacija započinje 2004. provođenjem Programa kulturnog razvitka Ministarstva kulture. Posljedica je toga ta da danas gotovo svi muzeji primjenjuju neki informacijski sustav za obradu muzejske građe i dokumentacije. Prije provođenja sustavne informatizacije promišljalo se o nekoliko ideja, no zbog nedostatka sredstava ili stručnih djelatnika nisu se sve ideje ostvarile. Provedbom sustavne informatizacije napravljeni su važni pomaci u prihvaćanju novih tehnologija na području muzejske struke. Jedan od glavnih projekata proizišlih iz uvođenja novih tehnologija u muzeje jest projekt *e-Kultura*. On podrazumijeva digitalizaciju i objavu hrvatske kulturne baštine na jednom zajedničkom repozitoriju. Jedan je od preduvjeta za uspješnost projekta standardizacija podataka koja, između ostalog, traži i primjenu kontroliranog nazivlja.⁴

O informatizaciji muzeja i drugih baštinskih ustanova raspravlja se već više od dva desetljeća. Glavni problem bilo je korištenje (ili izostanak) standardiziranog pojmovnika (i standardizacije obrade općenito) kao ključnog preduvjeta za njezinu provedbu. Upravo je to bio jedan od razloga iniciranja organiziranja stručnih sastanaka *Seminara arhivi, knjižnice i muzeji*, kako bi okupili stručnjake koji se bave teorijskim postavkama i njihovom primjenom u automatiziranoj obradi i korištenju građe u arhivima, knjižnicama i muzejima. Cilj je ovih stručnih sastanaka (bio) razmjena ideja, znanja i iskustva te utvrđivanje područja i razine suradnje u stvaranju i pristupu informacijama.

Česta tema seminara bila su izlaganja vezana uz pitanje kontrolirana nazivlja i njihova primjena u suvremenim informacijskim infrastrukturna (odnosno pri računalnoj obradi muzejske građe). Ubrzo se pokazala iznimna važnost strukturiranog nazivlja i standardizacije upisa u računalnoj obradi građe. Naime, cilj računalne obrade muzejske građe jest brz i jednostavan pristup informacijama o muzejskoj građi korisniku bez opsežnijega informatičkog znanja. Međutim, osnovni problem unosa i pretraživanja podataka upravo je nepostojanje jedinstvenoga standardiziranog nazivlja za predmete i druge pojmove koji bi trebali biti jednoznačni i međusobno usklađeni, a bez čega je nemoguće ostvariti kvalitetnu bazu

4 Portal eKultura središnje je mrežno mjesto koje osigurava pristup i pretraživanje postojećih digitalnih zbirki kulturne baštine Republike Hrvatske. Cilj portala jest prikazati javnosti kulturnu baštinu na jednome mjestu, neovisno o institucijama u kojima se nalazi. <https://ekultura.hr/> (pristupljeno 8. 4. 2024.)

podataka i njezino pretraživanje.⁵ Računalna obrada muzejske građe pruža nam velike mogućnosti: granularnost informacija do sitnih, specifičnih detalja i jako brz pristup informacijama o predmetu svakako su najvažnije. Ujedno, omogućuje da odjel dokumentacije postane središnje mjesto primanja korisnika ostavljajući time kustosima intenzivniju fokusiranost na vođenju i uređivanju muzejskih zbirki. Međutim, kako bismo to postigli, neophodno je oblikovati informaciju na standardiziran način. Dva su bitna elementa koji (danas) definiraju stručni opis muzejske građe u računalnom okružju: pravni okvir i sadržaj. Pravni okvir nalazimo u *Zakonu o muzejima* (NN, br. 61/2018.) i pratećim pravilnicima.⁶ Pritom nam *Zakon o muzejima* definira što su muzejska građa i muzejska dokumentacija, a u *Pravilniku* su propisani elementi za opis muzejske građe i muzejske dokumentacije. Ostalo je, međutim, pitanje sadržaja opisa, tj. definirano je što, ali ne i kako upisati – izostala je standardizacija upisa. Rezultat toga jest računalna obrada muzejske građe upitne (nedovoljne) učinkovitosti. Ako nam informacijski sustav dopušta punu slobodu upisa podataka, neizbježno dolazi do pojave sinonima i slijedom toga rezultati pretraživanja postaju netočni ili nepouzdana. Primjer: u fundusu imamo sedam ogledala, no pri stručnoj obradi četiri smo nazvali ogledalom, a tri zrcalom. Rezultat pretraživanja »ogledala« bit će četiri umjesto sedam.

PREMA STANDARDIZACIJI

Važan je korak u standardizaciji opisa muzejske građe objava *Pravilnika za opis i pristup građi u knjižnicama, arhivima i muzejima*⁷ (u nastavku teksta: KAM) 2021. godine. Cilj je KAM-a standardizirati podatke o građi u baštinskim ustanovama i tako omogućiti njihovu razmjenu, dijeljenje, povezivanje i ponovnu uporabu. Temelji se na nacionalnim i međunarodnim normama te je primjenjiv na različite vrste građe i različite informacijske sustave. Istodobno, omogućuje jednoznačnu identifikaciju jedinice građe neovisno o mjestu čuvanja te predstavlja nadogradnju podzakonskih akata koji donose opće propise o identifikaciji i opisu građe

5 Balog Vojak, Jelena; Šinkić, Zdenka: Priručnik za oblikovanje podataka za osnovne elemente opisa povijesnih zbirki, Hrvatski povijesni muzej, 2016., str. 3

6 Jedan od najvažnijih jest spomenuti Pravilnik o sadržaju i načinu vođenja dokumentacije o muzejskoj građi i muzejskoj djelatnosti te načinu ostvarivanja uvida u muzejsku građu i dokumentaciju.

7 Pravilnik za opis i pristup građi u arhivima, knjižnicama i muzejima. <http://nkp.nsk.hr/index.php> (pristupljeno 4. 8. 2024.)

(poput pravilnika o vođenju muzejske dokumentacije).⁸ Naime, pravilnik o muzejskoj dokumentaciji propisuje obvezne elemente podataka za opis, dok KAM donosi podrobnije upute o izvorima, odabiru i oblikovanju podataka za svaki element, pri čemu se bavi ponajprije deskriptivnim (opisnim) podacima o jedinici građe. Sljedeći ključni korak jest široka implementacija KAM-a unutar (muzejske) zajednice te je s tim ciljem provedeno i testiranje KAM-a na različite vrste građe i u različitim informacijskim sustavima.

Kako je fokus izlaganja primjena kontrole nazivlja u muzejskoj zajednici, potrebno je imati na umu problem koji čini nedostatan broj zaposlenih stručnih djelatnika u muzejima u Hrvatskoj, što je posebno uočljivo u manjku stručnih djelatnika koji se bave kontrolom nazivlja. Tijekom 2023. godine provedena je anketa o provođenju kontrole nazivlja u informacijskim sustavima za obradu muzejske građe. Anketa je provedena među povijesnim muzejima i zbirkama radi utvrđivanja stanja u praksi. Prema anketi provedenoj među pedesetak muzejskih ustanova, samo 18% muzeja obavlja kontrolu nazivlja na razini ustanove i ima za to zaduženu osobu (dokumentarista), dok u 60% muzeja svaki kustos sam radi na kontroli nazivlja svoje zbirke, a 27% muzeja uopće ne provodi kontrolu. Ipak, više od polovine muzeja (67%) na neki način uređuje kontrolu nazivlja u svojim računalnim sustavima. Rezultati provedene ankete pokazuju da u muzejima postoji određena razina svijesti o važnosti kontrole nazivlja kao preduvjeta za standardizaciju opisa. U praksi je, međutim, teško provoditi kontinuiranu kontrolu nazivlja i raditi na njezinu unapređenju bez dovoljnog broja stručnjaka koji će se time baviti.⁹

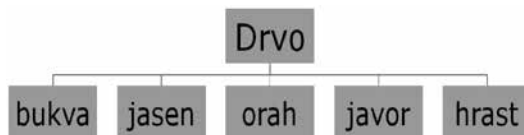
Dodatni problem u muzejima jest i činjenica da većina muzeja nema ograničenja pri računalnoj obradi građe. Polja za unos otvorena su svim korisnicima i svatko može dodati novi podatak, što dovodi do manjka jednoznačnosti i standardizacije opisa. Primjena KAM-a važan je korak prema standardizaciji opisa i izgradnji kontroliranog rječnika, posebno zato što je primjenjiv na različite informacijske sustave. Osim primjene KAM-a, jedna je od mogućnosti izgradnja kontroliranog nazivlja ograničavanjem slobode upisa (»zatvaranjem« polja za unos novih pojmova i mogućnost odabira od već postojećih pojmova).

8 Pravilnik o sadržaju i načinu vođenja dokumentacije o muzejskoj građi i muzejskoj djelatnosti te načinu ostvarivanja uvida u muzejsku građu i dokumentaciju

9 Anketa Stanje nazivlja u povijesnim muzejima / zbirkama, Dokumentacija Hrvatskoga povijesnog muzeja

IMPLEMENTACIJA KONTROLE NAZIVLJA U HRVATSKOM POVIJESNOM MUZEJU

Na primjeru Hrvatskoga povijesnog muzeja moguće je jasno upozoriti na važnost kontrole nazivlja. Muzej ima povijest djelovanja dulju od 170 godina i fundus od više od 300.000 predmeta raspoređenih u 16 zbirki.¹⁰ Počeci informatizacije sežu u kraj 90-ih godina 20. stoljeća, a od 2004. možemo govoriti o cjelovitoj informatizaciji Muzeja, otkako se većina stručnih djelatnika koristi informacijskim sustavom M++ za računalnu obradu muzejske građe. Zatim je potrebno istaknuti kako je od 2006. uvedena i računalna obrada sekundarne muzejske dokumentacije. Sustav je od početka imao unesenu MDA klasifikaciju¹¹, no istodobno je dopuštao unos novih podataka bez ograničenja. Rezultat takvog pristupa bila je pojava znatnog broja sinonima unutar informacijskog sustava. S druge strane, u Muzeju je početkom 2004. zaposlena dokumentaristica čiji je zadatak, između ostalog, bila upravo implementacija kontrole nazivlja. Ubrzo nakon toga pokazalo se da otvoren pristup unosa podataka većeg broja stručnih djelatnika dovodi do stalne pojave sinonima, što uvelike otežava uspješnu provedbu kontrole nazivlja. Stoga je na inicijativu dokumentacijskog odjela odlučeno zatvaranje (ograničavanje) novih unosa za određene elemente opisa (polja) i njihovo ostavljanje s padajuće liste s pojmovima za odabir.¹² To je omogućilo bolji nadzor nazivlja i pridonijelo unapređenju funkcionalnosti same računalne aplikacije. Također, uspostavljale su se hijerarhijske veze među pojmovima, što se pokazalo posebno važnim u elementima poput materijala, tehnika i vrste/naziva predmeta.



1. Primjer hijerarhijskog povezivanja pojmova u polju elementa opisa Materijali

Example of hierarchical connection of terms in Materials element description field

-
- 10 Potrebno je istaknuti kako je ovo trenutačno stanje, premda se broj zbirki mijenjao tijekom povijesti djelovanja ustanove.
- 11 MDA klasifikacija odnosno »Klasifikacija muzejskih i galerijskih predmeta Britanskoga muzejskog dokumentacijskog udruženja (MDA)« objavljena je 1987. u časopisu *Muzeologija* te dopunjena u *Bulletinu o informatizaciji muzejske djelatnosti Hrvatske* 1992. i čini dobru osnovu za izgradnju kontroliranog nazivlja u elementu opisa vrsta/naziv predmeta. Dokumentacija i klasifikacija muzejskih i galerijskih predmeta // *Muzeologija*, br. 25 / Zagreb, 1987., 42–63; Sustav klasifikacije muzejskih i galerijskih predmeta // *Bulletin o informatizaciji muzejske djelatnosti Hrvatske* 3–4 / Zagreb, 1992., 13–97.
- 12 Potrebno je navesti kako su za nove unose zatvorena primjerice polja stanje predmeta, oblik nabave.

Nadalje, tijekom provedbe programa matične djelatnosti Hrvatski povijesni muzej, kao matični muzej 1. razine, prikupljao je iskustva drugih muzejskih stručnih djelatnika vezanih uz implementaciju kontrole nazivlja. Uočeno je da osnovni problem čini upravo nedostatak standardiziranog nazivlja i izostanak jedinstvenih pravila za oblikovanje podataka pri računalnoj obradi muzejske građe i dokumentacije. Stoga je Muzej od 2013. započeo provoditi radionice o nazivlju za povijesne muzeje i zbirke, što je rezultiralo izradom posebnog *Priručnika za oblikovanje podataka za osnovne elemente opisa povijesnih zbirki*, autorica Jelene Balog Vojak i Zdenke Šinkić. U *Priručniku* su obrađeni elementi opisa vrsta/naziv, naslov, stvaratelj i uloga, mjesto nastanka/nabave, materijali, tehnike, stanje, broj komada, mjere, način nabave, smještaj. Nove mogućnosti u nadzoru nazivlja i standardizaciji unosa podataka donijela je primjena pravila spomenutoga KAM-a i uvođenje nove računalne aplikacije za obradu muzejske građe i dokumentacije – platforme INDIGO.

Može se zaključiti kako je muzejska zajednica već dulje vrijeme svjesna važnosti standardizacije opisa građe i s njom povezane kontrole nazivlja. Provedena anketa pokazala je da je i dalje prisutan manjak specijaliziranih stručnjaka koji bi se u muzejima bavili kontrolom nazivlja, što svakako otežava. S druge strane, pojavljuju se novi (digitalni) alati (kao što je tezaurus.hr) koji omogućuju stručnjacima izgradnju manjih kontroliranih rječnika, koji se s vremenom mogu spajati u veće cjeline. Također, primjena jedinstvenoga pristupa obrade građe u AKM zajednici korištenjem KAM-a važan je korak i u stvaranju takvih rječnika. Na kraju, činjenica da više od polovine muzeja radi neki oblik kontrole nazivlja svakako ohrabruje i upućuje na trend razumijevanja važnosti terminološke kontrole i stvaranja kontroliranih rječnika u pojedinim područjima.

ZAKLJUČAK

Računalna obrada građe daje velike mogućnosti u pristupu i obradi podataka, no uvjet je standardizacija opisa. U tome važnu ulogu imaju kontrola nazivlja i stvaranje kontroliranih rječnika. Glavni su problemi izostanak sadržajnog okvira u stručnoj obradi građe i manjak specijaliziranih stručnjaka za izradu i nadzor kontroliranih rječnika. Moguće rješenje jest korištenje novih digitalnih alata kao što je tezaurus.hr. Jedno rješenje čini i primjena KAM-a kao sadržajnog okvira za obradu građe i s pomoću njega stvaranje jednostavnijih oblika kontroliranog nazivlja poput popisa predmetnih oznaka za pojedine elemente opisa.

LITERATURA

- Balog Vojak, Jelena; Šinkić, Zdenka: *Priručnik za oblikovanje podataka za osnovne elemente opisa povijesnih zbirki*, Hrvatski povijesni muzej, 2016.
- Dokumentacija i klasifikacija muzejskih i galerijskih predmeta // *Muzeologija*, br. 25 / Zagreb, 1987.
- E-kultura*, <https://ekultura.hr/> (pristupljeno 8. 4. 2024.)
- Križaj, Lana: *Tezaurus spomeničkih vrsta: podatkovni standard u inventarima graditeljske baštine* // Zagreb, Ministarstvo kulture RH – Uprava za zaštitu kulturne baštine (Mala biblioteka Godišnjaka zaštite spomenika kulture Hrvatske, sv. 18), Zagreb, 2017.
- Proleksis enciklopedija, pristupljeno 25. 3. 2024.
- <http://proleksis.lzmk.hr/48747/> (pristupljeno 8. 4. 2024.)
- Sustav klasifikacije muzejskih i galerijskih predmeta // *Bulletin o informatizaciji muzejske djelatnosti Hrvatske* 3–4, Zagreb, 1992.

IZVORI

- Anketa Stanje nazivlja u povijesnim muzejima / zbirkama, dokumentacija Hrvatskoga povijesnog muzeja
- Pravilnik o sadržaju i načinu vođenja dokumentacije o muzejskoj građi i muzejskoj djelatnosti te načinu ostvarivanja uvida u muzejsku građu i dokumentaciju // »Narodne novine«, br. 21/2023., https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2023_02_21_361.html (pristupljeno 8. 4. 2024.)
- Pravilnik za opis i pristup građi u arhivima, knjižnicama i muzejima. <http://nkp.nsk.hr/index.php> (pristupljeno 8. 4. 2024.)
- Zakon o muzejima // »Narodne novine«, br. 61/2018. https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2018_07_61_1267.html (pristupljeno 8. 4. 2024.)
- Zakon o muzejima // »Narodne novine«, br. 98/2019. https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2019_10_98_1946.html (pristupljeno 8. 4. 2024.)
- Zakon o muzejima // »Narodne novine«, br. 114/2022. https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2022_10_114_1722.html (pristupljeno, 8. 4. 2024.)

SAŽETAK

Informatizacija muzeja dovela je do potrebe za izradom standardiziranog pojmovnika kao preduvjeta za njezinu kvalitetnu provedbu. Ključna promjena u pristupu obradi muzejske građe dogodila se s informatizacijom. Ipak, glavni je problem korištenje (ili izostanak) standardiziranog pojmovnika kao ključnog preduvjeta za njezinu provedbu. Jako se brzo pokazala važnost strukturiranog nazivlja i standardizacije upisa u računalnoj obradi građe. Naime, cilj računalne obrade muzejske građe jest brz i jednostavan pristup informacijama o muzejskoj građi korisniku bez informatičkog znanja. Međutim, osnovni problem unosa i pretraživanja podataka upravo je nepostojanje jedinstvenoga standardiziranog nazivlja za predmete i druge pojmove koji bi trebali biti jednoznačni i međusobno usklađeni, bez čega je nemoguće ostvariti kvalitetnu bazu podataka i njezino pretraživanje. Važan je korak u standardizaciji opisa muzejske građe objava *Pravilnika za opis i pristup građi u knjižnicama, arhivima i muzejima* 2021. godine. Cilj KAM-a jest standardizirati podatke o građi u baštinskim ustanovama, kako bi se određena vrsta građe mogla jednoznačno identificirati i opisati, neovisno o tome u kojoj se ustanovi nalazi. Sljedeći je ključni korak široka implementacija KAM-a u (muzejskoj) zajednici. U radu se donose statistički podaci o korištenju kontroliranog nazivlja u hrvatskim muzejima. Potrebno je pritom imati na umu kako mnogi muzeji u Hrvatskoj imaju manji broj zaposlenih i često nemaju osobu zaduženu za kontrolu nazivlja. Unatoč tome, svjesni važnosti kontrole nazivlja, većina muzeja obavlja neki oblik kontrole. Taj podatak ohrabruje i upućuje na trend razumijevanja važnosti korištenja kontroliranih rječnika i stvaranja tezaurusa u pojedinim područjima.

Summary

USE OF CONTROLLED TERMINOLOGY IN THE MUSEUM ENVIRONMENT

JELENA BALOG VOJAK

Croatian History Museum, Zagreb

With the introduction of information technology in museums the need arose for a standardised glossary as a prerequisite for appropriate use of the technology. Computerisation has brought about an important change in the approach to the processing of museum materials, giving rise to the problem of use (or absence) of a standardised glossary as the key precondition for its implementation. Structured terminology and standardisation of entries in the computer processing of the materials soon proved to be essential. The goal of computer processing of museum materials is quick and simple access to information on museum materials for users with no knowledge of information technology. However, unified and standardised terminology for objects and other terms that should be unambiguous and harmonised is still absent, which remains the key problem in data entry and data search. An important step in the process of standardisation of descriptions of museum materials was the publication of the Rulebook for Description and Access to Materials in Libraries, Archives, and Museums [KAM] in 2021. The objective of the KAM is to standardise data on materials in heritage institutions in order for a certain type of material to be identified and described unambiguously, regardless of the institution in which it is located. The next key step is widespread implementation

of the KAM in the (museum) community. This article presents statistical data on the use of controlled terminology in Croatian museums. It is necessary to point out that many museums in Croatia have a small number of employees and few have employees in charge of terminology control. Nonetheless, having recognised the importance of terminology control, the majority of the museums have been implementing it in some way, which is encouraging and indicative of a growing trend towards understanding the importance of using controlled glossaries and of creating thesauruses in certain fields.

KEY WORDS: museums, Hrvatski povijesni muzej [Croatian History Museum], terminology, museum materials, museum documentation

Od kartoteka i rječnika prema klasifikaciji termina i tezaurusu etnografskih muzejskih predmeta

ALEKSANDRA VLATKOVIĆ

Etnografski muzej, Zagreb

Prethodno priopćenje

Nastojanje da se strukturira nazivlje muzejskih predmeta u Etnografskom muzeju prisutno je od početka djelovanja kada su, neposredno po osnutku 1919. g., uvedene pomoćne kartoteke prema vrsti predmeta i lokalitetu vođene za muzejski fondus te za negative, fotoarhiv i dijazitive. U prvoj polovini 20. stoljeća nastalo je nekoliko rječnika vođenih na karticama od kojih je najdetaljniji Rječnik ženskoga ručnog rada koji je izradila Tereza Paulić. Rad na normiranju muzejskog nazivlja nastavio se sudjelovanjem Etnografskog muzeja u izradi klasifikacije muzejskih i galerijskih predmeta (1990.), a potom projektom izrade i razvoja nazivlja za etnografske muzejske predmete na razini Republike Hrvatske pokrenutom preko sustava matičnosti muzeja.

KLJUČNE RIJEČI: Etnografski muzej, etnografski muzejski predmet, muzejska dokumentacija, Tereza Paulić, tezaurus, klasifikacija termina

UVOD

Informatizacija muzejske djelatnosti uz brojne prednosti i mogućnosti pri obradi muzejske građe otvorila je mnogo pitanja i izazova, a jedan od važnijih odnosi se na standardizaciju terminologije koja bi omogućila brz, jednostavan i cjelovit pristup informacijama. Pomagala koja bi trebala omogućiti brže pretraživanje i korištenje podataka u muzejskoj su djelatnosti dio tercijarne dokumentacije koju prema *Pravilniku o sadržaju i načinu vođenja dokumentacije o muzejskoj građi i muzejskoj djelatnosti te načinu ostvarivanja uvida u muzejsku građu i dokumentaciju* (NN, br. 21/2023.; članak 4.) čine raznovrsni katalozi i indeksi: predmetni, autorski, kronološki, topografski i drugi, a proizlaze iz primarne i sekundarne dokumentacije.¹

¹ *Pravilnik o sadržaju i načinu vođenja dokumentacije o muzejskoj građi i muzejskoj djelatnosti te načinu ostvarivanja uvida u muzejsku građu i dokumentaciju* (NN, br. 21/2023.) ne spominje tezaurus, dok raniji *Pravilnik o sadržaju i načinu vođenja muzejske dokumentacije*

Kao dokumentaristica u Etnografskom muzeju u Zagrebu autorica uz redovno vođenje muzejske dokumentacije nastoji istražiti povijest dokumentacije, od načina i metoda vođenja muzejske dokumentacije do djelatnika koji su u Muzeju bili zaduženi za njezino vođenje. U trenutku prijave teme za izlaganje na simpoziju *Tezaurus skulpture*² polazište istraživanja bile su inicijative kolega i rad na terminologiji u posljednjih tridesetak godina, vezani ponajviše uz informatizaciju i početke informatizacije muzejske djelatnosti. Uoči simpozija, a tijekom pripreme dokumentacijske građe za preseljenje u prostor nove čuvaonice Muzeja u Kačićevoj ulici, pronađeni su kartotečni rječnici koje je bilo potrebno istražiti i determinirati, a odnose se na teme tekstilnog rukotvorstva, tradicijske glazbe, narodne medicine, vjerovanja i običaja. Najopsežniji je *Rječnik ženskoga ručnog rada* koji je sastavila Tereza Paulić, a koji je za potrebe ovog istraživanja prenesen u računalni oblik i metodom analize obrađen je kroz osnovne elemente.

Istraživanjem teme nastojalo se sagledati ulogu Etnografskog muzeja u standardizaciji nazivlja i u počecima njegova djelovanja i u kontekstu informatizacije muzejske djelatnosti. Uz literaturu koja se bavi izradom tezaurusa ostvaren je uvid i provedena analiza trenutačno dostupne arhivske građe Etnografskog muzeja pohranjene u Hrvatskom državnom arhivu (HR-HDA-512, Etnografski muzej, Opći spisi) i Dokumentaciji muzeja (dokumentacija o muzejskim predmetima – inventarne knjige, katalozi; korespondencija i spisi nastali tijekom prvih godina djelovanja Muzeja).

Na temelju dosadašnjih rezultata istraživanja tekst donosi prikaz rada na standardizaciji nazivlja muzejskih predmeta koji je započeo neposredno po osnutku Etnografskog muzeja, prvo kroz sustav pomoćnih kartoteka vođenih prema vrsti predmeta i lokalitetu, a zatim i kroz izradu kartotečnih rječnika. Tekst zatim donosi prikaz *Rječnika ženskoga ručnog rada* Tereze Paulić. U poglavlju koje slijedi predstavljen je doprinos Etnografskog muzeja i etnologa radu na standardizaciji nazivlja u suvremenom kontekstu uključivanjem u izradu *Klasifikacije muzejskih i*

o muzejskoj građi (NN, br. 108/2002.) navodi da tercijarnu dokumentaciju »čine pomagala u obliku raznovrsnih kataloga i indeksa: predmetnih, autorskih, kronoloških, topografskih i drugih, primjerenih djelatnosti muzeja«, a generira se »iz fondova primarne i sekundarne dokumentacije u obliku tezaurusa, indeksa, kataloških listića i sažetaka« (članak 38. Pravilnika). Prema Ivi Maroeviću tercijarnu dokumentaciju čine »pregledi, kartoteke, katalozi, indeksi, popisi i svi drugi oblici pregleda nad dokumentacijom« (Maroević 1993.: 192–193).

2 Članak se temelji na izlaganju »Od kartoteka i klasifikacije termina prema tezaurusu etnografskih predmeta« koje sam održala na simpoziju *Tezaurus skulpture*, održanom u Klanjcu u organizaciji Galerije Antuna Augustinčića od 25. do 27. 10. 2023.

galerijskih predmeta (1990.) te potom projektom izrade i razvoja nazivlja za etnografske muzejske predmete na razini Republike Hrvatske koji je pokrenut preko sustava matičnosti muzeja.

POČECI NORMIRANJA NAZIVLJA U ETNOGRAFSKOM MUZEJU

Etnografski muzej osnovan je 1919. godine *Naredbom o osnivanju Etnografskog odjela Hrvatskoga narodnog muzeja*. Zbirci Salamona Bergera, koju je otkupila Zemaljska vlada, kao inicijalne zbirke pridodane su zbirke etnografske građe preuzete od Arheološko-historijskog odjela Hrvatskoga narodnog muzeja, Trgovačko-obrtničke komore u Zagrebu, Hrvatskoga školskog muzeja koji je djelovao pri Pedagoško-književnom zboru te Muzeja za umjetnost i obrt Kraljevske obrtne škole u Zagrebu. U muzejski fundus tada je ušlo oko 20.000 jedinica građe. Tu brojnu građu bilo je potrebno sistematizirati, inventarizirati i katalogizirati.³ Vladimir Tkalčić,⁴ prvi kustos Muzeja, nastojao je postaviti temelje stručnoga, znanstvenog i muzeološkog rada upravo oblikovanjem prvih zbirki predmeta i dokumentacijskih fondova, zatim stručnom obradom fundusa i osmišljavanjem sustava vođenja muzejske dokumentacije koje je uvedeno odmah po osnutku Muzeja.⁵ Tada postavljeni temelji vođenja dokumentacije o muzejskim predmetima i dokumentacijskoj građi nadograđuju se do danas. Uz inventarnu knjigu, glavnu kartoteku (prema inventarnom broju) te dokumentaciju o ulasku predmeta uveden je i sustav pomoćnih kartoteka vođenih prema vrsti predmeta i lokalitetu s ciljem poboljšanja dostupnosti i kvalitete pretraživanja podataka. Pomoćne kartoteke služile su kao alat u operativnom i znanstvenom radu na muzejskoj građi, a vođene su na razini muzejskog fundusa te dokumentacijskih fondova negativni, fotoarhiv i dijapozitivi.⁶ Kartice ovih

3 Pet inicijalnih zbirki objedinjeno je u Etnografsku zbirku u koju je nastavljeno prikupljanje darovanih ili otkupljenih etnografskih predmeta. Muzejski fundus danas je sistematiziran u četrdeset i pet muzejskih zbirki. O osnutku muzeja i počecima djelovanja više vidi u: Bušić (2022.).

4 Vladimir Tkalčić (1883. – 1971.) prvi kustos Etnografskog muzeja u kojemu radi od osnutka 1919. do 1934. godine. Od 1925. na poziciji je ravnatelja. O V. Tkalčiću i njegovoj ulozi u Etnografskom muzeju i Muzeju za umjetnost i obrt te doprinosu hrvatskoj muzeologiji više vidi u *Etnološkim istraživanjima*, br. 22 (2022.).

5 O ulozi Vladimira Tkalčića na oblikovanju sustava vođenja muzejske dokumentacije više vidi u: Vlatković (2022.).

6 U počecima su se podaci o predmetu prvo upisivali u glavni ceduljni katalog, zatim u inventarnu knjigu, a paralelno su ispisivani i *ceduljni kartoni* za pomoćne kataloge – prema

kataloga uz podatak o vrsti predmeta sadržavaju i podatak o lokalitetu te inventarnim brojevima muzejskih predmeta s određenog lokaliteta. Iako ova vrsta evidencije ne sadržava definiciju i referencije, ipak svjedoči o nastojanju da se fundus muzeja strukturira i učini dostupnim preko ujednačavanja podataka o nazivu predmeta.

Koliko je ova tema bila važna svjedoči i dopis uprave Muzeja iz 1920. godine upućen *Kr. zemaljskoj vladi; Povjereništvu za prosvjetu i vjere u Zagrebu* s prijedlogom za prikupljanje »gradje za tehnološki rječnik jugoslavenskih pučkih radova«. U dopisu se navodi »kako je za sve grane znanosti, obrta, industrije itd. kod nas tehnička terminologija još slabo ili nikako razvijena, tako je to i za polje tekstilno. Premda se je baš na tom polju razmjerno mnogo radilo, ipak se nije postigla jedinstvenost nazivlja ni za najobičnije stvari. Tomu je u prvom redu krivo što se nije dovoljno sistematski radilo pa se izvodi dobri nisu iscrpli onako, kako to odgovara svakom valjanom strukovnjačkom radu.« Pred kraj dopisa zaključuje se: »Takav rječnik ne bi bio samo od neprocjenjive koristi ovome muzeju kao i za znanstveni rad uopće, nego od velike praktične važnosti kao rukovodj za sve one, koji se bave primjenom naših pučkih tehnika na moderne tekstilne proizvode kako u raznim školama tako i u obrtu i u industriji.« (HR-HDA-512, Etnografski muzej u Zagrebu, 35/1920.)

Za izradu tekstilnog dijela rječnika predložena je umirovljena učiteljica Amalija Markulin⁷ *na osnovu svoga dugogodišnjega rada na tom polju*. Na upit *Povjereništvu za prosvjetu i vjere* o sustavu, obliku i približnom opsegu rječnika te troškovima iz muzeja odgovaraju kako stavke nije moguće odrediti prije nego što se materijal razvrsta i uredi. Iz prepiske se može saznati kako A. Markulin posjeduje bilješke koje će *služit podlogom za izradjivanje rječnika*. Također se navodi da će *vezivo uz opis biti i ilustrativno prikazano u naravnoj veličini i to sa prednje kao i sa stražnje strane*. Predviđeno je bilo da bi rad na rječniku trajao jednu do dvije godine, uz napomenu kako *taj rječnik ne bi bio potpun, već bi sadržavao samo onu gradju koju je ona iz autopsije upoznala. No baš u tom potonjem bi i bila tim veća vrijednost toga rječnika*. (HR-HDA-512, Etnografski muzej u Zagrebu, 35/1920.)⁸

lokalitetu i vrsti predmeta. (Dokumentacija EMZ-a, *Izjava V. Tkalčića prema Izvještaju komisije o utvrđivanju stanja i poslovanja Etnografskog muzeja u Zagrebu iz 1936.*)

7 Amalija Markulin (Topusko) učiteljica ženskoga ručnog rada za niže i više škole. Tijekom rada u Hrvatskoj i Bosni sabirala je i proučavala tradicijske tehnike tekstilnog rukotvorstva. Zbirku uzoraka poklonila je Hrvatskom pedagoško-književnom zboru. Izdala je knjigu »Mala tkalja« (1901.). (HR-HDA-512, Etnografski muzej, Opći spisi; 35/1920.)

8 Prema dopisu *Povjereništvu za prosvjetu i vjere* reaktivacija nije odobrena, ali bili su zainteresirani za izdavanje rječnika. Prepiska se nastavlja i u 1922. godini kada muzej upućuje

Sljedeća faza rada na uređivanju nazivlja u Muzeju, koja se za sada može utvrditi, odnosi se na *Rječnik ženskoga ručnog rada* koji se na osnovi analize rukopisa i podataka u arhivskim izvorima može pripisati Terezi Paulić.⁹ Izrada ili barem početak rada na ovom rječniku datira u prvu polovinu 30-ih godina 20. stoljeća s obzirom na to da *Rječnik* navodi *Izveštaj komisije o utvrđivanju stanja i poslovanja Etnografskog muzeja u Zagrebu* iz 1936. godine¹⁰ (dokumentacija Etnografskog muzeja). Također, Ivo Franić, tadašnji ravnatelj Muzeja, u svojim *Naređenjima* 1937. godine navodi: »Čuvari i rukovaoci zbirka dužni su proučavati naučnu literaturu po predmetima svojih izložaka. Imadu da se upoznaju detaljno sa tehnikom, materijalom, ornamentom svakog pojedinog predmeta s bojama, vrstom i provenijencijom. Imaju da istražuju u naučnoj literaturi gdje se takovi isti ili slični predmeti izrađuju ili nalaze. Dužni su da odmah pristupe izrađivanju rječnika naziva za svaki pojedini predmet ili vrstu.« (Dokumentacija Etnografskog muzeja; Naređenja Upravnika muzeja, 17. 4. 1937.; Naređenje 44)

Rječnik ženskoga ručnog rada u formi je kartoteke. Kartice su dimenzija 11 × 17 cm, ispisivane olovkom. Pohranjene su u kutiju unutar koje su posložene u cjelinama abecednim redom. U gornjem lijevom kutu kartice upisan je termin, a desno je podatak o nazivu rječnika *Žen. ruč. rad.* Na nekim je karticama ispod termina u zagradama upisan oblik naziva na njemačkom ili talijanskom jeziku. Slijedi definicija i navođenje srodnih ili lokalnih naziva, odnosno uputnica na književni naziv ako se kartica odnosi na lokalni naziv. Na dnu listića s lijeve strane naveden je izvor (literatura, osoba, lokalitet), a pojedine kartice imaju i jednostavan crtež.

dopis u kojemu predlaže da se A. Markulin pozove na privremeno službovanje u muzej. (HR-HDA-512, Etnografski muzej, Opći spisi; 35/1920.) Prema trenutačno dostupnim izvorima u Etnografskom muzeju i HDA za sada nema traga vezano uz ovaj rječnik. U dokumentaciji se čuva nenaslovljen rječnik stavljen na numeriranim listovima formata A4, ispisan strojopisom. U nizu stranica nedostaju prve i posljednje stranice. Rječnik počinje stranicom 13 i slovom B (prvi termin je Bosanska Ličanka iz Bravskog), a završava sa stranicom 136 i slovom S (posljednji je termin Saski rad na kukac). Ovaj rječnik nije strukturiran u veće skupine podataka, već navodi pojmove abecednim slijedom. U daljnjem radu potrebno ga je determinirati, odnosno datirati ga i utvrditi autora. Zasad je jedini podatak o vremenu nastanka onaj upisan olovkom na dokument – do oko 1930., odnosno podatak na košuljici u koju je umetnut – 1934.

9 Tereza Paulić (1887. – 1971.) završila je Višu školu za umjetnost i obrt. U Etnografskom muzeju zaposlena od 1923. do 1948. godine, prvo kao muzejska činovnica, zatim kao restauratorica i kustosica, a u razdoblju od svibnja 1945. do ožujka 1946. obavljala je poslove direktorice. Uz administrativne i stručne poslove, posebice one vezane uz tekstil i dokumentaciju, sudjelovala je na brojnim terenskim istraživanjima te realizaciji izložaba i stalnog postava.

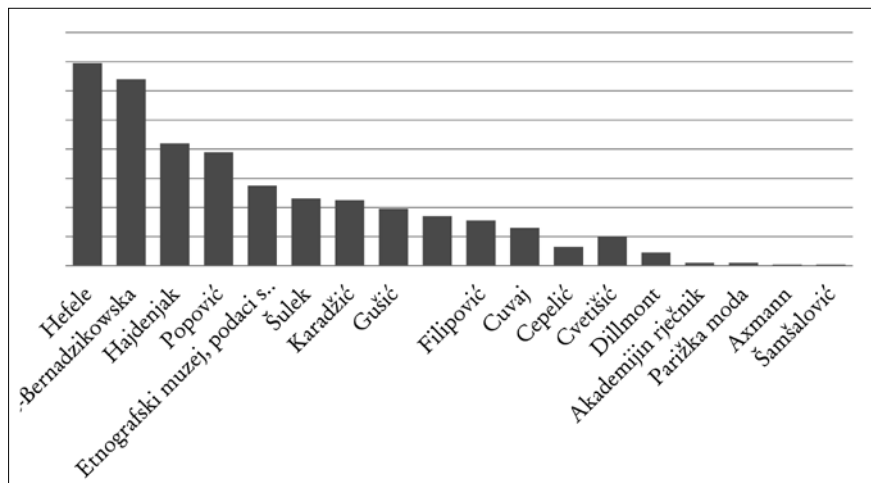
10 *Izveštaj komisije o utvrđivanju stanja i poslovanja Etnografskog muzeja u Zagrebu* spominju još Realni leksikon pučkih muzičkih instrumenata, Novi zapisi pučkih napjeva te Indeks zbirke po srezovima i lokalitetu predmeta.

Za potrebe ovog istraživanja napravljen je prijepis podataka iz *Rječnika* u Excel tablicu. *Rječnik* sadržava 2104 termina podijeljena u pet (nad)cjelina: *Naprave za tkanje i predenje i obrada lana – konoplje – vune; Tkanje; Vezenje; Šivanje te Nošnje i dijelovi nošnja*. Od ukupnog broja, 1313 termina nema kao izvor podataka navedenu literaturu ili osobu s terena, ali za većinu je kao referencija naveden lokalitet. Bez navedenog su lokaliteta 252 termina, od kojih svi imaju navedenu definiciju ili termin kao uputnicu.

Analizom podataka o literaturi koja je kao referencija navedena uz 791 termin nastojalo se utvrditi koja se literatura koristila u izradi rječnika:

- Akademijin rječnik
- Axmann, Adele: Lehrbuch der Teppich-Weberei für neun verschiedene Sorten, Essegg: [s. n.], [1895.?)
- Belović-Bernadzikowska, Jelica: Gragja za tehnološki rječnik ženskog ručnog rada, Sarajevo: Zemaljska štamparija, 1898.
- Belović-Bernadzikowska, Jelica: Hrvatski narodni vezovi (sa sedamnaest originalnih slika), Osijek: Tisak i naklada tiskare i knjižare Ljudevita Szeklera, 1906.
- Belović-Bernadzikowska, Jelica: Vezilačka umjetnost u Hrvata i Srba, Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena 11 (1906.), 1, str. 1–51
- Cepelić, Milko: Spomen cvieće iz hrvatskih i slovenskih dubrava, Zagreb, 1900.
- Cuvaj, Antun: Školski zakon od 31. listopada 1888. s provedbenim naredbama i načelnim rješidbama, Zagreb: Troškom i nakladom Kr. zemaljske vlade, Odjela za bogoštovlje i nastavu, 1901.
- Cvetišić, Klotilda: Kućanstvo za školu i dom, Zagreb: Tisak i naklada knjižare L. Hartmana (Kugli i Deutsch), 1893.
- Cvetišić, Klotilda: Uputa u krojenje rubenine za školu i dom: sa 36 crteža, tumačem i predgovorom, Zagreb: Tisak i naklada knjižare Lav. Hartmana (Kugli i Deutsch), [1896.?)
- Dillmont, Thérèse de: Encyclopædie der weiblichen Handarbeiten, Dornach (Elsass), 1900.
- Filipović, Ivan: Džepni rječnik hrvatskoga i njemačkoga, Zagreb: Tisak i naklada knjižare Lav. Hartmana (Kugli i Deutsch), 1903.
- Gavazzi, Milovan: Praslavenski tkalački stan i tkalačka dašćica, Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena 26 (1926.), 1, str. 1–31
- Gušić, Branimir: Starinsko ruho na otoku Mljetu, Narodna starina: nepovremeni časopis za povijest kulture i etnografiju južnih Slovjena 9 (1930.), 21, str. 53–90

- Hajdenjak, Andrija: Njemačko-hrvatsko nazivlje pri podučavanju ženskoga ručnoga posla u pučkih i gradjanskih školah, Zagreb: Naklada knjižare Mučnjaka i Senftlebens, 1877.
- Hefe, Ferdo: Naši domaći obrti: građa za obrtno nazivoslovlje: sa više slika, Sisak: Tiskara Čupak i Dujak, 1896.
- Jajnčerova, Kata: Trebarjevo: narodni život i običaji, Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena 6 (1901.), 2, str. 187–248
- Karadžić, Vuk Stefanović (vjerojatno): Srpski rječnik istumačen njemačkim i latinskim riječima
- Kotarski, Josip: Lobar, Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena 20 (1915.), 2, str. 226–253
- Lovretić, Josip: Pozlatinski vezovi u mojim sobama, Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena 7 (1902.), 2, str. 354–368
- Lukić, Luka: Varoš: narodni život i običaji, Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena 24 (1919.), str. 32–238
- Parižka moda: list za žensku i dječju odjeću i za ženski ručni rad
- Popović, Đorđe (vjerojatno): Rečnik srpskoga i nemačkoga jezika, Pančevo: Knjižara braće Jovanovića, 1895. –
- Šamšalović, Gustav: Njemačko-hrvatsko-srpski i hrvatsko-srpsko-njemački rječnik
- Šulek, Bogoslav: Hrvatsko-njemačko-talijanski rječnik znanstvenoga nazivlja: osobito za srednja učilišta, Zagreb: Tiskom narodne tiskare dra. Lj. Gaja, 1874. – 1875.



Grafički prikaz statistike referencija korištenih u rječniku T. Paulić prema autorima i izvorima (A. Vlatković)

Graphical representation of statistics of references used in T. Paulić's dictionary by authors and sources (A. Vlatković)

Standardizacija terminologije u Muzeju se donekle sustavno nastavila vođenjem predmetnih kataloga, dok se, prema trenutačnim saznanjima, rad na rječnicima u opsežnijem obliku nije nastavio sve do novijeg vremena, odnosno do prelaska na računalno vođenje muzejske dokumentacije kada se ova tema u suvremenom kontekstu ponovno aktualizira.

PREMA TEZAUURUSU ETNOGRAFSKIH MUZEJSKIH PREDMETA

Početakom 80-ih godina 20. stoljeća u Hrvatskoj je pokrenut projekt *Osnove dokumentacije i klasifikacije muzejskih i galerijskih predmeta u SR Hrvatskoj* unutar kojeg je izrađena *Klasifikacija muzejskih i galerijskih predmeta po vrstama predmeta* za čiju je osnovu poslužila klasifikacija britanskoga Muzejskoga dokumentacijskog udruženja (MDA) (*Muzeologija*, 1987.: 5–6; 42–43). Predloženi klasifikacijski sustav trebao je osigurati zajedništvo u obradi i pretraživanju predmeta u različitim muzejima i galerijama te je bio otvoren za dopune. Aktivnosti na normiranju muzejskog nazivlja djelatnici Etnografskog muzeja nastavili su uključivanjem radne skupine u projekt izrade *Klasifikacije* te je donesen prijedlog dopune za područje etnografije¹¹ (*Bulletin*, 1990.: 22).

Danas većina muzeja u Hrvatskoj sustav obrade muzejske građe i dokumentacije vodi u računalnom obliku i nadzor nazivlja postiže se primjenom kontroliranih rječnika. Pri obradi muzejskih predmeta upisom podataka u bazu pojmovi se unose u tablice za kontrolu nazivlja gdje u većini slučajeva nisu uspostavljane veze među terminima te se stvaraju nestrukturirani rječnici.

U Muzeju Slavonije u Osijeku prvi pokušaji strukturiranja rječnika odvijali su se u okvirima pojedinog odjela (zbirke) te se ubrzo pojavio problem s obzirom na srodnosti i preklapanja pojedinih struka. Ti prvi pokušaji strukturiranja rječnika kroz odnos hijerarhije nazivlja za predmete iz fundusa kompleksnog muzeja u praksi su pokazali da mikrotezauruse ne bi trebalo razvijati neovisno jedne od drugih, odnosno neovisno od već postojećih sustava. Tijekom 2006. godine uslijedila je inicijativa kustosa Muzeja Slavonije potaknuta voditeljicama zbirki Etnografskog odjela da se u suradnji s dr. sc. Goranom Zlodijem i kolegama iz tvrtke Link2 *Klasifikacija muzejskih i galerijskih predmeta* prenese u računalni

11 Prijedlog za dopunu *Klasifikacije muzejskih predmeta* za područje etnografije sastavila je radna skupina Etnografskog muzeja u sastavu: M. Randić Barlek, I. Šestan, A. Brenko, N. Eckhel, a usvojen je 15. 6. 1990. na sastanku Radne grupe za klasifikaciju (Fruk, 1990.: 22, 25).

oblik, objedini s prijedlozima dopuna za etnografiju iz *Bulletina* (1990.) i aplicira u program za računalno vođenje muzejske dokumentacije (M++). Konceptcija postojeće *Klasifikacije* pokazala se prihvatljivom za kompleksne muzeje s raznovrskom građom, naravno, uz daljnji rad na sustavu te doradu i prilagodbu specifičnim potrebama i zahtjevima pojedinih struka (Vlatković, 2005.).

Potaknut aktivnostima kolega iz Slavonije, 2006. godine mr. sc. Ivica Šestan, muzejski savjetnik Etnografskog muzeja i tadašnji matičar prve razine za etnografske muzeje, zbirke i građu na području Republike Hrvatske, pokrenuo je preko sustava matične djelatnosti projekt izrade i razvoja nazivlja, odnosno tezaurusa za etnografske muzejske predmete na razini Republike Hrvatske.¹² Na izradi tezaurusa radile su Irena Kolbas i Aleksandra Vlatković u razdoblju od 2006. do 2012. godine.

Iskustva Muzeja Slavonije u Osijeku, kompleksnog muzeja s raznovrskom građom u fundusu, potvrdila su da je etnologija struka koja široko pokriva razna područja te se tezaaurus etnologije preklapa i zalazi u druge znanosti (Kolbas, 2006.: 97). Kako bi se etnografska terminologija uklopila u širi kontekst (baštinskog) tezaurusa ili primjerice tezaaurus jednoga kompleksnog muzeja, bilo je potrebno i poželjno u radu na izradi tezaurusa etnografskih muzejskih predmeta voditi se postojećim sustavima. Stoga su kao polazišna osnova prema kojoj su utvrđeni termini za najvišu kategoriju (klasu) poslužili *Klasifikacija muzejskih i galerijskih predmeta po vrstama predmeta* s dopunama i *Art and Architecture Thesaurus*. U radu su svakako bila dragocjena iskustva i publicirani radovi s temom izrade pojmovnika, klasifikacija i tezaurusa, ponajprije norma *HRN ISO 2788:1999 Dokumentacija – Smjernice za izradu i razvoj jednojezičnih tezaurusa*¹³ te *Metodologija izrade tezaurusa* (Urbanija, 2005.).

Suradnjom i međusobnom komunikacijom s kolegama na regionalnoj i nacionalnoj razini nastojalo se deduktivnom metodom prikupiti što veći broj lokalnih termina te ih definirati i čim preciznije pozicionirati unutar tezaurusa. U ovoj fazi naglasak je bio na terminima iz područja tradicijskoga gospodarstva. Sakupljeno je brojno nazivlje ne samo iz etnografskih muzeja i zbirke, već i iz gradskih i zavičajnih muzeja te drugih muzejskih zbirki s područja sjeverozapadne Hrvatske, Slavonije i Dalmacije, ali i drugih dijelova Hrvatske. Kao izvor za prikupljanje

12 Etnografski muzej nositelj je provedbe prve razine matične djelatnosti za etnografske muzeje, zbirke i građu od 2004. godine.

13 U *Smjernicama* su detaljno obrazloženi, potkrijepljeni primjerima, s navedenim iznimkama, poželjni oblici naziva s obzirom na vrstu riječi koje tvore određeni jednočlani ili višečlani naziv za indeksiranje.

termina korištena je i literatura poput primjerice dijalektalnih književnih zbirki koje imaju rječnike mjesnih govora s pojašnjenjima. Za definicije ili upotpunjavanje definicija služili su ponajprije rječnici hrvatskoga jezika, zatim rječnici stranih riječi i rječnik sinonima.

Kao alat u izradi tezaurusa koristile su se terminološke tablice za nadzor nazivlja računalnog programa za dokumentaciju muzejske građe M++ unutar kojih su termini označavani kao deskriptori i nedeskriptori, uspostavljane su veze među terminima kroz nadređene, uže, preporučene i srodne pojmove te sinonime. Uz termine upisivale su se definicije, referencije, bilješke, napomene i podatak o odgovornosti za upis.

U ovom nastojanju izrade tezaurusa obrađeno je ukupno 1255 naziva. Od toga je 814 naziva razvrstano u pet klasa – *Alati, oruđe i oprema (gospodarstvo); Arhitektura; Mjerne naprave i posude; Spremnice; Transportna sredstva*), odnosno dvadeset i dvije potklase/skupine, dok je 441 pojam obrađen pridruživanjem definicije u bazi te uvršten u skupinu »nerazvrstani nazivi« i pripremljen za daljnji rad. (Kolbas, Vlatković, 2009: 388)

Kako bi se pokazalo silno leksičko bogatstvo, svi oblici nadzora nazivlja koji su do danas korišteni u Etnografskom muzeju uključivali su dijalektalno nazivlje koje je za etnologue važan dio dokumentiranja. Pravila izrade tezaurusa ne preporučuju označivanje lokalnih naziva odnosno regionalizama, žargona ili posuđenica kao deskriptora, što se u radu na tezaursu etnografskih muzejskih predmeta nastojalo kompromisno riješiti metodom izrade *tezaurusa bez vodećih izraza*, odnosno tezaurusa u kojemu su svi izrazi deskriptori (Škorić, 2013: 24). Dijalektalni nazivi uvršteni su u tablicu za nadzor nazivlja i označeni kao deskriptori te im je nadređen odgovarajući književni termin. Kako bi se dijalektalni termini razlikovali, u tablici za nadzor nazivlja iza pojma je u okrugle zagrade upisana različnica *dijal*. Pri upisu u bazu uz polje *Vrsta/naziv* omogućeno je pojam označiti kao *lokalni naziv*.

Uz spomenuto ujednačavanje terminologije na razini vrste i naziva muzejskih predmeta tijekom rada na računalnoj obradi muzejske građe u Etnografskom muzeju i Muzeju Slavonije u Osijeku nastojalo se ujednačiti i terminologiju u skupini podataka o tehnici izrade, u prvom redu nazivlja koje se odnosi na tekstilno rukotvorstvo, odnosno tkanje. U oba muzeja to je nastojanje u praksi provedeno tek djelomično. U bazi Etnografskog muzeja nazivlje koje se odnosi na tehnike tkanja relativno je dosljedno upisano, međutim u tablici za nadzor nazivlja nisu uspostavljeni odnosi među terminima kako bi se postiglo kvalitetnije pretraživanje i dostupnost informacija.

Rad i nastojanja na standardizaciji nazivlja u Etnografskom muzeju tijekom posljednjih godina nastavili su se realizacijom *online* projekata te

su u tom smislu stečena dragocjena iskustva objavom javnoga mrežnoga kataloga (<https://katalog.emz.hr/>) i priključenjem projektu *eKultura – Digitalizacija kulturne baštine* u sklopu kojeg su objavljeni odabrani predmeti zbirke na portalu projekta (<https://ekultura.hr/>). Također, stečena su i iskustva vezana uz višejezičnost zahvaljujući realizaciji *online* kataloga Zbirke Perinić (<http://zbirka-perinic.emz.hr/>) i Zbirke tradicijskih glazbala (<https://glazbala.emz.hr/hr/O%20projektu/Povijesni%20razvoj%20Zbirke%20glazbala>).

ZAKLJUČAK

Nadzor nazivlja ima vrlo važnu ulogu pri dokumentiranju muzejske građe te je ključan u svakodnevnom radu kustosa i dokumentarista, a sve više i za krajnje korisnike radi što kvalitetnijeg pristupa informacijama. U tom se smislu tezaurus nameće kao kvalitetno pomagalo koje uz nadzor osigurava dosljedno korištenje naziva pri obradi i pretraživanju.

Istraživanjem tema vezanih uz povijest dokumentacije Etnografskog muzeja vidljivo je kako su od početaka djelovanja Etnografskog muzeja (1919.) prisutna nastojanja da se određeni podaci o muzejskim predmetima iz fundusa strukturiraju. Podaci o vrsti predmeta organizirani su s pomoću kartoteka i kataloga koje prati rad na stvaranju pojmovnika, klasifikacija, rječnika i sličnih pomagala koja se gotovo kontinuirano razvijaju sve do danas. S obzirom na kontinuitet rada na standardizaciji nazivlja muzejskih predmeta u Etnografskom muzeju daljnja istraživanja ove teme trebalo bi usmjeriti na komparaciju i analizu sustava kontrole nazivlja kako bi se uputilo na sličnosti i razlike u pristupu strukturiranja informacija tijekom različitih razdoblja djelovanja Muzeja. Dobiveni rezultati postavljeni u kontekst danas prihvaćenih sustava, poput *Art and Architecture Thesaurus*, pridonijeli bi nastojanjima da se uspostavi što kvalitetnija organizacija i omogućí dostupnost informacija o Muzeju i muzejskom fundusu.

LITERATURA

- Bušić, Katarina: Vladimir Tkalčić: »stručni spiritus agens« Etnografskog odjela Hrvatskoga narodnog muzeja // *Etnološka istraživanja*, br. 27 / Zagreb, 2022., str. 25–35
- Fruk, Marinka: Informacija o radu Radne grupe za klasifikaciju muzejskih i galerijskih predmeta i dopuna klasifikacije za grupu Umjetnički predmeti i komunikacija i simbol te etnografska građa // *Bulletin o informatizaciji muzejske djelatnosti SR Hrvatske*, 2 / Zagreb, 1990., str. 22–36

- HRN ISO 2788:1999 Dokumentacija – Smjernice za izradu i razvoj jednojezičnih tezaurusa
Kolbas, Irena: Tezaurus etnologije ali kulturne antropologije // *Etnološka istraživanja* 11 / Zagreb, 2006., str. 95–101
- Kolbas, Irena, Vlatković, Aleksandra: Izvještaj o radu na Tezaurusu etnografskih muzejskih predmeta za 2008. godinu // *Etnološka istraživanja* 14 / Zagreb, 2009., str. 378–389
- Maroević, Ivo: Uvod u muzeologiju, Zagreb: Zavod za informacijske studije Odsjeka za informacijske znanosti, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 1993.
- Pravilnik o sadržaju i načinu vođenja dokumentacije o muzejskoj građi i muzejskoj djelatnosti te načinu ostvarivanja uvida u muzejsku građu i dokumentaciju (NN, br. 21/2023.)
- Pravilnik o sadržaju i načinu vođenja muzejske dokumentacije o muzejskoj građi (NN, br. 108/2002.)
- Škorić, Lea: Tezaurus MeSH kao okvir za analizu predmetnih odrednica u sadržajnoj obradi hrvatske medicinske literature, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2013. (doktorski rad)
- Dokumentacija i klasifikacija muzejskih i galerijskih predmeta, u: *Muzeologija*, br. 25 / uredio Tomislav Šola, Zagreb, 1987.
- Vlatković, Aleksandra: Računalna obrada muzejskih predmeta i razrada klasifikacije u Etnografskom odjelu Muzeja Slavonije Osijek // *Informatica museologica* 36/3–4, Zagreb, 2005, str. 97–102
- Vlatković, Aleksandra: Uloga Vladimira Tkalčića u uspostavljanju sustava muzejske dokumentacije Etnografskog muzeja // *Etnološka istraživanja* 27, Zagreb, 2022, str. 57–71

IZVORI

- Hrvatski državni arhiv, Zagreb
- HR-HDA-512-Etnografski muzej: Hrvatska, Hrvatski državni arhiv, Zagreb, fond 512, Etnografski muzej, 35/1920
- Dokumentacija Etnografskog muzeja, Zagreb
- Inventarna knjiga muzejskog fundusa
- Izjava V. Tkalčića prema Izvještaju komisije o utvrđivanju stanja i poslovanja Etnografskog muzeja u Zagrebu (1936.)
- Izvještaj komisije o utvrđivanju stanja i poslovanja Etnografskog muzeja u Zagrebu (1936.)
- Katalozi muzejskog fundusa – prema inventarnom broju, predmetu, lokalitetu
- Naredenja Upravnika muzeja (1935. – 1939.)
- Rječnik ženskoga ručnog rada (Tereza Paulić)

SAŽETAK

Neposredno po osnutku Etnografskog muzeja, 1919. godine, Vladimir Tkalčić kao prvi kustos Muzeja postavio je temelje stručnoga, znanstvenog i muzeološkog rada. Tada su postavljeni i temelji vođenja dokumentacije o muzejskim predmetima i dokumentacijskoj građi koji su nadograđivani do danas. Uz inventarnu knjigu, glavnu kartoteku (prema inventarnom broju) te dokumentaciju o ulasku predmeta, uveden je sustav pomoćnih kartoteka vođenih prema vrsti predmeta i lokalitetu s ciljem poboljšanja dostupnosti i kvalitete pretraživanja podataka. Pomoćne kartoteke vođene su na razini muzejskog fundusa i dokumentacijskih fondova negativni, fotoarhiv i dijapozitivi. Uz ove kartoteke u prvoj polovini 20. stoljeća nastalo je nekoliko rječnika vođenih na karticama, od kojih je najopsežniji *Rječnik ženskoga ručnog rada* koji je u formi kartoteke izradila Tereza Paulić. Za potrebe ovog istraživanja *Rječnik* je prenesen u računalni oblik i metodom analize obrađen je kroz osnovne elemente. Rad na normiranju muzejskog nazivlja nastao je sudjelovanjem Etnografskog muzeja u izradi *Klasifikacije muzejskih i galerijskih predmeta* (1990.) te potom projektom izrade i razvoja nazivlja za etnografske muzejske predmete na razini Republike Hrvatske pokrenutim 2006. godine preko sustava matičnosti muzeja. Tijekom rada na izradi ovog tezaurusa poseban izazov bilo je pozicioniranje dijalektalnih naziva koji su za etnologe važan dio u procesu dokumentiranja. Etnografski muzej danas sustav obrade muzejske građe i dokumentacije vodi u računalnom obliku u kojemu se nadzor nazivlja postiže primjenom kontroliranih rječnika/tezaurusa. Nadzor nazivlja ima vrlo važnu ulogu pri dokumentiranju muzejske građe te je ključan u svakodnevnom radu kustosa i dokumentarista, a sve više i za krajnje korisnike radi što kvalitetnijeg pristupa informacijama. U tom je smislu Etnografski muzej posljednjih godina stekao dragocjena iskustva realizacijom *online* projekata.

Summary

FROM CARD-FILE REGISTERS AND GLOSSARIES TO CLASSIFICATION OF TERMS AND A THESAURUS OF ETHNOGRAPHIC MUSEUM OBJECTS

ALEKSANDRA VLATKOVIĆ

Ethnographic Museum, Zagreb

Upon the founding of the Ethnographic Museum in 1919, Vladimir Tkalčić, the first Museum curator, laid the foundations of professional, scientific, and museological work. The foundations of filing the documentation on the museum objects and documentation materials, which were also laid at the time, have since been expanded. In addition to the inventory book, the main card-file register (organised by inventory numbers) and the documentation on objects added, a system of auxiliary card-file registers organised by type of object and location was introduced with the goal to improve accessibility and data search quality. The auxiliary card-file registers were kept at the Museum level, comprising its holdings and documentation – negatives, photograph collection, and slides. In the first half of the 20th century, a number of glossaries were created based on card files, the most extensive of which is the Glossary of Women's Fibre Crafts, which Tereza Paulić compiled in the form of a card-file register. The Glossary was computerised and its main elements processed using the analysis method. The work on

standardisation of museum terminology continued through the Museum's participation in the preparation of the Classification of Museum and Gallery Objects (1990) and in the project of preparation and development of terminology for ethnographic museum objects at the national level launched in 2006 through the museum registry system. In the course of the preparation of this thesaurus the positioning of dialectal terms, which are an important part of the documentation process for ethnologists, emerged as a particular challenge. At present, the Ethnographic Museum maintains the system of processing museum materials and documentation in computer form, in which terminology control is achieved by way of controlled glossaries/thesauruses. Terminology control plays a very important role in documenting museum materials and is vital in the everyday work of curators and documentarists as well as, increasingly, for the end users in view of access to information. In that regard, the Ethnographic Museum has acquired valuable experience in the past several years by way of implementing online projects.

KEY WORDS: Ethnographic Museum, ethnographic museum object, museum documentation, Tereza Paulić, thesaurus, term classification

Metodologija izrade tezaurusa graditeljske baštine

LANA KRIŽAJ

Gradski zavod za zaštitu spomenika kulture i prirode, Zagreb

Prethodno priopćenje

Članak donosi prikaz metodologije izrade tezaurusa graditeljske baštine, do danas jedinoga takvog pojmovnika s područja konzervatorske djelatnosti u Hrvatskoj. Opisani su koraci koji su prethodili prikupljanju i obradi termina uključenih u teaurus te način izgradnje semantičke mreže, odnosno uspostava odnosa jednakosti te hijerarhijskih i srodnih odnosa.

Teaurus sadržava ukupno 809 pojmova, od kojih je 487 deskriptora, 272 nedeskriptora i 50 fasetnih indikatora, nazvanih načelima grupiranja.

KLJUČNE RIJEČI: teaurus, klasifikacija, sinonimi, deskriptori, nedeskriptori, hijerarhijski odnos, odnos srodnosti

UVOD: O TEZAURUSU OPĆENITO¹

Iako se s pojmom tezaurusa danas sve češće susrećemo zahvaljujući razvoju moderne tehnologije i posvemašnjoj prisutnosti računala na svim poljima ljudske djelatnosti, njegov nastanak i potreba za njim nisu nužno uvjetovani informacijskom tehnologijom. On je jednako tako potreban i primjenjiv i u izradi tradicionalnih pomagala za pretraživanje podataka, kao što su kartoteke, katalogi i kazala, kao i u izradi računalnih baza podataka. Definiramo li podatkovne standarde (*data standards*) kao skupove

¹ Kao izvori za ovo poglavlje korišteni su poglavito:

1. MIDAS: A Manual and Data Standard for Monument Inventories, Swindon: RCHME, 1998.
2. Thesaurus of Monument Types: A Data Standard for Use in Archaeological and Architectural Records, 2. izd., Swindon: RCHME & English Heritage, 1998.
3. Aitchison, J., Gilchrist, A. i Bawden, D.: Thesaurus construction and use: a practical manual, 3. izd., London: Aslib, 1997.
4. Pojmovnik EUROVOC / glavna urednica Maja Bratanić, 3. izd. Zagreb: Hrvatska informacijsko-dokumentacijska referalna agencija – HIDRA, 2000.
5. HRN ISO 2788: 1999. Dokumentacija – Smjernice za izradbu i razvoj jednojezičnih tezaurusa (ISO 2788: 1986).

pravila i dogovora koji potiču bilježenje informacija na konzistentan i pretraživ način, tada je i tezaurus jedan od takovih standarda.

Tezaurus je prije svega terminološki rječnik koji nudi popis prihvaćenih ili dogovorenih pojmova za tvorbu tradicionalnih pomagala za pretraživanje podataka, odnosno danas, u suvremenom informatičkom kontekstu, za kontrolu unosa u bazu podataka. On je k tome kontrolirani rječnik, za razliku od nekontroliranih ili polukontroliranih rječnika, koji dopuštaju veću slobodu pri unosu podataka, pa su prema tome jednostavniji za upotrebu, ali se razmjerno toj slobodi unosa smanjuje i učinkovitost u pretraživanju podataka. Nadalje, tezaurus, osim što je kontrolirani rječnik termina, jest i hijerarhijski strukturiran. Kao pandan tezaurusu spomenimo drugi primjer kontroliranog rječnika, a to je *popis predmetnih oznaka* ili *predmetnica* (*wordlist*). Popis predmetnih oznaka najjednostavniji je oblik terminološke kontrole. Sadržava abecednim redom popisane prihvaćene, dogovorene termine (pojmove) koji se mogu unositi u bazu podataka. Postoje dvije vrste takvih popisa: prvi su oni kod kojih nema preklapanja između pojmova, odnosno pojmovi se ne nalaze ni u kakvom međuodnosu, te oni druge vrste kod kojih postoji hijerarhijski odnos među terminima, pa tu razlikujemo šire od užih, odnosno nadređene (superordinirane) od podređenih (subordiniranih) pojmova. Ilustrirajmo ove dvije vrste *popisa predmetnih oznaka* primjerima. Jednostavni *popis predmetnih oznaka* bio bi primjerice popis pokrivnih građevnih materijala:

- 1 BIBER-CRIJEP
- 2 UTORENI CRIJEP
- 3 KUPA KANALICA
- 4 POCINČANI LIM
- 5 BAKRENI LIM
- 6 CINČANI LIM
- 7 OLOVNI LIM
- 8 DAŠČICE (ŠINDRA)
- 9 PRIRODNI ŠKRILJEVAC
- 10 SALONIT (ETERNIT) PLOČE
- 11 KAMENE PLOČE (ŠKRILJE)
- 12 SLAMA (RAŽENA)
- 13 STAKLO
- 14 GLAZIRANI CRIJEP
- 15 VALOVITI SALONIT

Kod navedenih pojmova nema preklapanja i pri upisu u bazu odabire se jedna od ponuđenih mogućnosti.

Sljedeći je primjer hijerarhijski organiziranog popisa prihvaćenih termina:

1 PRETPOVIJEST

- 1/1 KAMENO DOBA
 - 1/1/1 STARIJE KAMENO DOBA (PALEOLITIK)
 - 1/1/2 MLAĐE KAMENO DOBA (NEOLITIK)
- 1/2 BAKRENO DOBA (ENEOLITIK)
- 1/3 BRONČANO DOBA
 - 1/3/1 RANO BRONČANO DOBA
 - 1/3/2 SREDNJE BRONČANO DOBA
 - 1/3/3 KASNO BRONČANO DOBA
- 1/4 ŽELJEZNO DOBA
 - 1/4/1 STARIJE ŽELJEZNO DOBA (HALLSTADT)
 - 1/4/2 MLAĐE ŽELJEZNO DOBA (LA TÈNE)

2 ANTIKA

- 2/1 GRČKO DOBA (IV. – II. stoljeće pr. n. e.)
- 2/2 RIMSKO DOBA (III./II. st. pr. n. e. – V. st. n. e.)
- 2/3 KASNA ANTIKA I RANOKRŠĆANSKO DOBA (IV. – VII. st.)

3 SREDNJI VIJEK

- 3/1 RANI SREDNJI VIJEK
 - 3/1/1 PREDROMANIKA (IX. – XI. st.)
 - 3/1/2 ROMANIKA (XI. – XIII. st.)
- 3/2 KASNI SREDNJI VIJEK
 - 3/2/1 GOTIKA (XIII. – XV. st.)

4 RENESANSA (XV. – XVI. st.)

5 BAROK (XVII. – XVIII. st.)

6 XIX. STOLJEĆE

7 XX. STOLJEĆE

Iz primjera je vidljivo da je riječ o tri hijerarhijski organizirane razine. Prva razina sadržava sedam (7) širokih povijesnih odnosno stilskih razdoblja.² Druga razina sadržava devet (9) uže određenih razdoblja, a

2 Nekome se ovakva podjela može učiniti nedosljednom jer u njoj se miješaju povijesna i stilska razdoblja, no ona je sa stajališta konzervatorske struke najprihvatljivija budući da je povjesničarima umjetnosti, pa tako i konzervatorima stilsko odrednica često jedini kriterij datacije, u slučaju kada o pojedinom »spomeniku kulture« (bilo da je riječ o nekom umjetničkom djelu ili povijesnoj građevini) nema pisanih izvora ili drugih pokazatelja koji bi upućivali na vrijeme njegova nastanka. Također, valja upozoriti na lokalnu ograničenost ovakvih podjela jer se stilovi nisu smjenjivali istim tempom u svim kulturnim krugovima, a zbog velikih broja isprepletenih i simultanih stilova 19. i 20. st., koje nije moguće kronološki precizno poredati, ta su razdoblja ostala označena upravo samim stoljećima.

treća daljnjih deset (10) još užih potpodjela. Što nam omogućuje ovakav popis prihvaćenih termina? Uz odgovarajuće riješenu programsku podršku, on nam pruža mogućnost da ovisno o preciznosti podataka kojima raspolažemo odaberemo širi odnosno uži pojam, a da pri pretraživanju podataka širim pojmom obuhvatimo i sve njegove uže pojmove, u ovom slučaju konkretno razdoblja. Tako, primjerice, upišemo li za svaki od više arheoloških lokaliteta bilo *mlađe kameno doba (neolitik)*, bilo *željezno doba*, bilo *pretpovijest*, pri pretraživanju najširega rodnog pojma, tj. *pretpovijesti* dobit ćemo sva razdoblja (odnosno sve lokalitete) obuhvaćena tim pojmom. Ako nam programska podrška omogućuje i višestruke upise, tada ćemo primjerice arheološki lokalitet koji ima i pretpovijesni i antički i srednjovjekovni sloj, što nije rijedak slučaj na našim područjima, moći pronaći po bilo kojem od tih ili uže određenih razdoblja.

Rekli smo da su i tezaurus i popis predmetnih oznaka kontrolirani rječnici termina te da i *popis predmetnih oznaka* može biti hijerarhijski uređen. Koja je onda razlika između *popisa predmetnih oznaka* i *tezaurusa*? Razlika je u tome što tezaurus uspostavlja odnose među pojmovima, stavljajući svaki pojam u kontekst i relaciju s drugim pojmovima. Postoje tri osnovne vrste odnosa (relacija) unutar tezaurusa:

- odnos jednakosti (*equivalence relationship*)
- hijerarhijski odnos (*hierarchical relationship*)
- odnos srodnosti (*associative relationship*).

No, prije nego što pobliže objasnimo svaki od tih odnosa, recimo nekoliko riječi o gradnji tezaurusa.

GRADNJA TEZAVURUSA

Općenito, polazna točka za tvorbu tezaurusa jest *popis predmetnih oznaka* ako takav već postoji ili barem prikupljeni pojmovi iz raspoloživih terminoloških izvora. Tezaurus, kao i svaki drugi podatkovni standard, obično nastaje, tj. proizlazi iz prakse pojedine ustanove, struke ili djelatnosti. Tako će se i terminološki izvori najvjerojatnije naći unutar same ustanove, sadržani u dokumentaciji koju ona vodi i u stručnoj literaturi područja kojim se ona bavi. Ako je moguće, konačna forma tezaurusa (abecedni ispis, hijerarhijski ispis ili grafički prikaz) trebala bi biti utvrđena prije samog početka prikupljanja pojmova. Moguća su dva pristupa kreiranju tezaurusa – jedan je deduktivni, a drugi induktivni. U primjeni deduktivne metode pojmovi se prikupljaju iz dokumenata bez rječničke kontrole i uspostavljanja odnosa među njima, sve dok se ne prikupi dovoljan broj

termina. Potom te termine pregledava grupa stručnjaka, koja bi trebala biti sastavljena i od stručnjaka određenog područja i od stručnjaka informacijskih znanosti. Oni bi najprije trebali identificirati termine koji će predstavljati najšire kategorije (klase), a zatim u te kategorije smjestiti ostale termine na temelju njihovih logičkih međuodnosa. Po uspostavljanju kategorija trebalo bi provesti rječničku kontrolu termina.

Pri induktivnoj metodi postupak je obrnut: u *ad hoc* određene kategorije uključuju se termini čim se pojave u dokumentima. Odmah se provodi i rječnička kontrola. Tu se tezaursus gradi na principu od užeg ka širem, za razliku od deduktivne metode koja se temelji na principu od šireg ka užem.

Pri prikupljanju termina, bilo da je riječ o terminima koji će tvoriti jednostavni popis predmetnih oznaka ili će biti usustavljeni u tezaursus, treba voditi računa o sljedećim problemima:

- *Kratice i akronime* trebalo bi načelno izbjegavati, osim u iznimnim slučajevima kada su oni sami po sebi već toliko prihvaćeni da njihovi puni nazivi više i nisu u upotrebi (npr. »Nama« umjesto Narodni magazin).
- *Jednina ili množina* – odluka o tome treba se temeljiti na dosadašnjoj praksi. Barem što se tiče konzervatorske djelatnosti, valjalo bi dosljedno rabiti jedninu, osim u iznimnim slučajevima kada određeni pojam postoji samo u množini (npr. »toplice«).
- *Pravopis* – pri svim dvojbama ove vrste valja se služiti rječnikom standardnog jezika, pravopisom, likovnim i drugim enciklopedijama i sl.
- *Interpunkcije* (točke, zareze, apostrofe, crtice) trebalo bi svesti na minimum jer one su najveća prepreka učinkovitom pretraživanju podataka u računalnim bazama.
- *Velika ili mala slova* – odluku o tome hoće li podaci biti upisivani u bazu samo velikim ili velikim početnim i malim slovima treba prepustiti onima koji vode određenu bazu podataka, ali svakako se treba dosljedno držati dogovorenog načela.
- *Sinonimi i lažni sinonimi* – među sinonimima valja odabrati jedan termin koji će biti tzv. ključna riječ, odnosno deskriptor, pristupnica ili predmetnica (engl. *keyword*, *preferred term*, *descriptor*).
- *Regionalizme* bi također trebalo izbjegavati ili ih barem ne bi trebalo rabiti kao ključne riječi. Svakako, kada je riječ o etnografskoj baštini, oni bi trebali biti uvršteni u tezaursus, ali ne kao pojmovi za pretraživanje.

- *Posuđenice* isto valja izbjegavati ako za njih postoje odgovarajuće zamjene u hrvatskom jeziku. Naravno, ako je posuđenica već toliko udomaćena u hrvatskom jeziku da je njezino značenje potpuno razumljivo, a ne postoji dovoljno precizan prijevod, tada ju treba zadržati u tezaursu (npr. »džamija«).
- *Žargon* (engl. *slang*) može se koristiti samo kada doista nema odgovarajuće alternative u standardnom jeziku. No, nikako ne bi trebalo upotrebljavati npr. »foto« ili »fotka« umjesto »fotografija«.
- *Popularni ili znanstveni termini* – pri donošenju ove odluke treba imati na umu krajnjega korisnika podataka. Ako će baza podataka biti dostupna samo djelatnicima jedne ustanove ili određenoj stručnoj zajednici, tada ne treba inzistirati na popularizaciji terminologije. No, ako nam je želja bazu učiniti dostupnom širem krugu korisnika putem, primjerice, interneta, tada se valja odlučiti za popularniju terminologiju.
- *Red riječi* morao bi slijediti zakonitosti prirodnog jezika. Dakle, ne upotrebljavati »crkva, župna« nego »župna crkva«.
- *Homografi* (riječi koje se isto pišu, ali imaju različito značenje) – kada se pojave ovakvi slučajevi, trebalo bi ih razlikovati dodavanjem tzv. kvalifikatora (*qualifier*), tj. dodatne ili dodatnih riječi koja/koje će pojasniti značenje samog termina. Kvalifikator se upisuje unutar zagrada iza samog pojma. Npr. POJATA (ZA STOKU) i POJATA (ZA LJUDE).
- *Sastavljeni (složeni) termini i polysloženice*, kao što su npr. GROBNA KAPELA, odnosno POSLOVNO-STAMBENA ZGRADA, u načelu bi trebali biti odvojeni u pojedinačne koncepte. Ovakvi primjeri ujedno su i najveći problemi u pretraživanju podataka i odluka treba li ih dijeliti u dva odvojena pojma ili zadržati kao cjelinu mora biti dobro promišljena.

MEĐUPOJMOVNI ODNOSI UNUTAR TEZAUROSA

Sada kad smo naveli sve probleme i dvojbe s kojima se kompilatori kontroliranih terminoloških rječnika susreću u fazi prikupljanja i prihvaćanja, odnosno uključivanja termina u rječnik, vratimo se na spomenute relacije među terminima unutar tezaursusa.

Odnos jednakosti zapravo je prvi odnos koji unutar tezaursusa treba uspostaviti, a radi se o odabiru ključne riječi, odnosno deskriptora ili pristupnice među sinonimima, koja će služiti za pretraživanje. Ostali

sinonimi bit će uključeni u tezaurus kao tzv. nedeskriptori (engl. *non-descriptors*) i po njima se neće moći pretraživati, nego će se uz njih nalaziti oznaka USE i potom ponuđena pristupnica. Konkretno, to bi značilo da ćemo među sinonimima KOMORA, HUDŽARA, KILJER, KUĆAR, KUĆARA, POJATA (ZA LJUDE), VAJAT, ZGRADA, od kojih svi označuju »kućicu u dvorištu za stanovanje mladih bračnih parova i općenito oženjenih članova obitelji (zadruga)«,³ odabrati npr. KOMORU za deskriptor, dok će svi drugi sinonimi biti nedeskriptori. U abecednom ispisu tezaurusa to bi izgledalo ovako:

HUDŽARA

USE **KOMORA**

KILJER

USE **KOMORA**

KOMORA

UF **HUDŽARA, KILJER, KUĆAR, KUĆARA, POJATA (ZA LJUDE), VAJAT, ZGRADA**

KUĆAR

USE **KOMORA**

KUĆARA

USE **KOMORA**

POJATA (ZA LJUDE)

USE **KOMORA**

VAJAT

USE **KOMORA**

ZGRADA

USE **KOMORA,**

pri čemu su oznake USE i UF međunarodni standardi (ISO 2788-1986), od kojih se prvom (USE) upućuje na upotrebu termina za pretraživanje, tj. deskriptora, dok se druga (UF, što je kratica za »Use for«) upotrebljava ispred sinonima ili lažnih sinonima, tj. nedeskriptora, koji ne mogu služiti kao termini za pretraživanje. Još jednostavnije rečeno: umjesto VAJAT upotrijebi (*use*) KOMORA, odnosno KOMORA upotrijebi umjesto (*use for*) HUDŽARA, KILJER, KUĆAR, KUĆARA, POJATA (ZA LJUDE), VAJAT, ZGRADA.

3 Freudreich, A.: Kako narod gradi na području Hrvatske, Zagreb: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture, 1972.

Uspostavljanje *hijerarhijskog odnosa* drugi je korak u konstrukciji tezaurusa. Deskriptore treba grupirati u šire i uže pojmove, tako da jedan deskriptor može imati više od jednoga užeg pojma i više od jednoga šireg pojma, premda će to biti rjeđi slučaj. Katkad je korisno formirati vrlo široke, općenite grupe, odnosno klase, čak i ako se one ne budu koristile za pretraživanje. Evo kako izgleda hijerarhijski prikaz pojmova:

TT	GOSPODARSKE GRAĐEVINE I OBJEKTI TEHNIKE
BT	MLIN
NT	SUVARA
NT	TOŠ
NT	VJETRENJAČA
NT	VODENICA

TT, BT, NT ponovo su međunarodne standardne oznake, i to TT (*top term*) označuje vršni pojam, odnosno najširu kategoriju ili klasu, BT (*broader term*) širi pojam, a NT (*narrower term*) uži pojam.

Tezaurus osim toga može biti i polihijerarhičan, što znači da se neki pojam može pojaviti u više od jedne hijerarhije i u više od jedne klase. Primjerice, GROBNA KAPELA može biti svrstana i u klasu *sakralnih* i u klasu *memorijalnih* građevina, a hijerarhijski to može izgledati ovako:

SAKRALNE GRAĐEVINE	MEMORIJALNE GRAĐEVINE
CRKVA	GROBNA KAPELA
KAPELA	
GROBNA KAPELA	

Konačno, *odnos srodnosti* među terminima jest onaj odnos koji se ne može izraziti hijerarhijski, nego upućuje korisnika na druge termine koji su u nekakvom suodnosu s polazišnim deskriptorom. Primjerice, ako je deskriptor GROBLJE, njegov srodni pojam, odnosno RT (*related term*) može biti GROBNA KAPELA.

Kada su dakle prikupljeni i jezično provjereni svi termini te kada su među njima uspostavljena ova tri odnosa, tezaurus je spreman za upotrebu. No, ono što međunarodni standardi preporučuju i što obično svaki tezaurus sadržava jest i tzv. *scope note* (SN), tj. kratka definicija svakog deskriptora, odnosno uputa za njegovu upotrebu, a nerijetko sadržava i ekvivalentne pojmove na drugim jezicima ili iz drugih tezaurusa. U ponekim tezaurusima navodi se i izvor svakog pojedinog termina, no svi ti dodaci nisu nužni za funkcioniranje tezaurusa kao sredstva za terminološku kontrolu unosa podataka.

METODOLOGIJA IZRADE TEZAURUSA GRADITELJSKE BAŠTINE

Govoreći o gradnji tezaurusa, spomenuli smo dvije moguće metode – deduktivnu i induktivnu, no bez obzira na metodu, izrada tezaurusa mukotrpan je i dugotrajan posao u koji moraju biti uključeni stručnjaci raznih djelatnosti – od stručnjaka matične struke čije će područje tezaurus pokrivati, preko informatologa, sve do jezikoslovaca. Postavlja se pitanje je li isplativ taj trud i obećava li on dobre rezultate, pogotovo ako određena institucija odluči samostalno prionuti izradi tezaurusa. Stoga je bolje rješenje da tezaurus bude zajednički projekt na kojemu će raditi grupe stručnjaka iz više srodnih institucija, no prije odluke o izradi novog tezaurusa svakako valja razmotriti i postojeće međunarodne, odnosno strane tezauruse određenog područja i vidjeti mogu li se oni prevesti, prilagoditi, odnosno poslužiti kao polazište za gradnju novog tezaurusa. Zato je prije izrade *Tezaurusa graditeljske baštine* temeljito analizirano i proučeno pet tezaurusa kulturne baštine: ICOMOS⁴ – ICOM⁵ *Cultural Heritage Thesaurus*, Gettyjev AAT – *Art and Architecture Thesaurus*, NMRC⁶ – *Thesaurus of Monument Types*, MCC-DAP⁷ – *Base de données Thésaurus* te HEREIN⁸ tezaurus.

Nakon temeljito proučene stručne literature i izvršenih analiza spomenutih tezaurusa kulturne baštine, na temelju međunarodnih standarda za izradu tezaurusa (ISO 2788:1986; odnosno HRN ISO 2788:1999 i ISO 5694:1985), sastavljena je struktura baze podataka, uz pomoć koje će biti kompilirani i obrađivani pojmovi samog tezaurusa.

Struktura podataka, odnosno »deskriptorska rečenica« za svaki pojedini deskriptor izgleda ovako:

**DESKRIP-
TOR** Preporučeni pojam

UZ Upotrijebiti za (izvornik: UF – *use for*); pojam koji slijedi kraticu nije preporučen, već istoznačan ili bliskoznačan pojam.

KL Klasa (izvornik: TT – *top term*); pojam koji slijedi kraticu naziv je najšire skupine, odnosno klase kojoj pojedini pojam pripada.

4 International Council of Monuments and Sites

5 International Council of Museums

6 National Monument Records

7 Ministère de la Culture et de la Communication – direction de l'Architecture et du Patrimoine

8 European Heritage Network

- ŠP** Širi pojam (izvornik: BT – *broader term*); pojam koji slijedi kraticu označuje prvi viši, deskriptoru nadređeni pojam.
- UP** Uži pojam (izvornik: NT – *narrower term*); pojam koji slijedi kraticu označuje prvi niži, deskriptoru podređeni pojam.
- SP** Srodni pojam (izvornik: RT – *related term*); pojam koji slijedi kraticu konceptualno je povezan s deskriptorom, ali nije istoznačnica, bliskoznačnica, širi ili uži pojam.
- N** Napomena o primjeni (izvornik: SN – *scope note*); napomena kojom je objašnjeno ili pojašnjeno značenje deskriptora, odnosno naputak za upotrebu.
- IZV** Izvor (nije uvjetovan standardom); navodi se bibliografska jedinica koja je izvor pojma. Ako se pojam nalazi u više izvora, navodi se onaj/oni koji je/su poslužio/poslužili kao izvor za sastavljanje *Napomene o primjeni (N)*.
- AAT** Ekvivalent iz *Art and Architecture Thesaurusa* (nije uvjetovan standardom). Ako ekvivalent ne postoji, unesena je oznaka **0**, a ako ekvivalencija (istovrijednost)⁹ nije potpuna, ispred pojma je dodana oznaka +/-.
- IG¹⁰** Ekvivalent iz *MCC-DAP – Base de données Thésaurus* (nije uvjetovan standardom). Ako ekvivalent ne postoji, unesena je oznaka **0**, a ako ekvivalencija (istovrijednost) nije potpuna, ispred pojma je dodana oznaka +/-.
- Ako se ekvivalent nalazi u faseti *Pokretnih predmeta* francuskog tezaurusa, u zagradu je iza pojma dodana kratica **OM – Objets mobiliers**.
- NMRT¹¹** Ekvivalent iz NMRC-ova *Thesaurus of Monument Types* (nije uvjetovan standardom). Ako ekvivalent ne postoji, unesena je oznaka **0**, a ako ekvivalencija (istovrijednost) nije potpuna, ispred pojma je dodana oznaka +/-.

9 Prema standardu za izradu višejezičnih tezaurusa ISO 5964:1985 razlikujemo tri vrste ekvivalencije (istovrijednosti): potpunu, djelomičnu i nepotpunu te četvrtu mogućnost kada ekvivalentni pojam uopće ne postoji. Smatra se da za potrebe ovog pojmovnika nije nužno razlikovati djelomičnu i nepotpunu ekvivalenciju, pa su pojmovi takve vrste u tezaurusu tretirani jednako, odnosno dobili su prefiks +/-.

10 Kratica IG (*Inventaire général*) zadržana je radi bolje preglednosti, ali i uvriježenosti i veće prepoznatljivosti tog naziva u odnosu na današnje ime nadležnoga francuskog ministarstva (Ministère de la Culture et de la Communication).

11 National Monuments Record Thesaurus

Ako se ekvivalent nalazi u engleskom tezaurusu arhitektonskih elemenata (*NMR Components Thesaurus*), u zagradu je iza pojma dodana kratica **C** – *Components*.

Za nedeskriptore, dakle sporedne odrednice ili nepreporučene pojmove, struktura zapisa bitno je jednostavnija, točnije, to je samo uputnica za upotrebu odgovarajućeg deskriptora:

NEDES- KRIPTOR	Nepreporučeni pojam
U	Upotrijebiti (izvornik USE – <i>use</i>); pojam koji slijedi kraticu preporučeni je pojam, u slučaju kada postoji mogućnost izbora između istoznačnih ili blisko značnih pojmova.

Kao što i predviđaju međunarodne norme koje razlikuju dvije metode izgradnje tezaurusa – induktivnu i deduktivnu, također su pri izradi ovog tezaurusa simultano primjenjivane obje. Razlog tomu bilo je postojanje računalnih baza podataka kulturne baštine iz kojih je trebalo iscrpiti sve termine, podvrgnuti ih rječničkoj kontroli i uvrstiti u tezaurus, dok je s druge strane bilo poznato da termini koji su se otprije pojavljivali u praksi evidentiranja i dokumentiranja kulturne baštine neće biti dovoljni za kvalitetno indeksiranje graditeljske baštine te da će terminologiju biti potrebno obogatiti i drugim terminima iz tiskanih izvora poput rječnika, enciklopedija, monografija i druge stručne literature.

Na temelju postojećih klasifikacija kulturne baštine, a najviše se oslanjajući na najdovršeniji primjer iz 1987. godine¹² te uz konzultaciju klasifikacija relevantnih stranih tezaurusa, izrađena je klasifikacija, koja je na kraju poprimila sljedeći oblik:

1. ARHEOLOŠKA BAŠTINA
2. DIJELOVI (ELEMENTI) GRAĐEVINA
3. GRADITELJSKI SKLOPOVI
4. GRAĐEVINE GOSPODARSKE I INDUSTRIJSKE NAMJENE
5. GRAĐEVINE JAVNE NAMJENE
6. GRAĐEVINE PO FORMI, MATERIJALU, ELEVACIJI I POLOŽAJU
7. GRAĐEVINE U PROMETU
8. GRAĐEVINE ZA SPORT I REKREACIJU

¹² Maroević, Ivo: Model dokumentacije za izradu povijesno-umjetničke topografije na području Hrvatske s mogućnošću primjene automatske obrade podataka // *Vijesti muzealaca i konzervatora*, 2–3 (2001.), str. 82–111.

9. MEMORIJALNE GRAĐEVINE
10. SAKRALNE GRAĐEVINE
11. SEPULKRALNE GRAĐEVINE
12. STAMBENE GRAĐEVINE
13. TERMINI KANDIDATI
14. URBANA OPREMA
15. VODOOPSKRBNNE I VODOODVODNE GRAĐEVINE
16. VOJNE I OBRAMBENE GRAĐEVINE
17. VRTOVI, PARKOVI I GRADSKI PROSTORI

Ona je odmah po izradi računalne aplikacije unesena u bazu podataka, a kako su pridodavani novi pojmovi, početne klase su tijekom rada ponešto modificirane, primjenjujući tako nakon početne induktivne metode i deduktivnu metodu.

Ponajprije su pomno iščitane *Enciklopedija likovnih umjetnosti* i *Enciklopedija hrvatske umjetnosti*, iz kojih su redom izvađeni svi pojmovi vezani uz spomeničku tipologiju. Kako se i pretpostavljalo, a tijekom rada pokazalo se točnim, ove enciklopedije nisu toliko obilovale samim spomeničkim nazivljem, već u većoj mjeri nazivljem dijelova građevina (bilo prostornim, konstrukcijskim ili dekorativnim).¹³ S obzirom na to da su već ranije učinjene analize upućivale na činjenicu da spomeničko nazivlje nema veliki udio u korpusu hrvatskog jezika, kakav primjerice ima u engleskom jeziku, te uzimajući u obzir da hrvatski jezik također oskudijeva stručnim rječnicima, odlučeno je da se i svi takvi termini, dakle oni koji se odnose na dijelove građevina, uvrste u tezaurus.

Kako su pojmovi prikupljeni te leksički i stručno obrađivani, istodobno je uspostavljena semantička mreža, odnosno pojmovi su smještanvi u odnose jednakosti te hijerarhijske i srodne odnose.

Tezaurus sadržava ukupno 809 pojmova, od kojih je 487 deskriptora, 272 nedeskriptora i 50 fasetnih indikatora, nazvanih načelima grupiranja. Oni se prema ISO standardima nazivaju *node labels*, što je u hrvatskoj inačici norme (HRN ISO 2788:1999) prevedeno kao *čvorne oznake*, koje služe kao indikatori faseta, a pokazuju logičku osnovu na kojoj se temelji hijerarhija, odnosno načelo po kojemu su pojmovi grupirani (okupljeni). U načelu ti pojmovi ne služe za indeksiranje ni pretraživanje zapisa, već pomažu korisniku u lakšem snalaženju unutar tezaurusa.

Za razliku od deskriptora, koji su u ispisu tezaurusa tiskani velikim slovima i masnije otisnuti (**BOLD**), te nedeskriptora koji su tiskani

¹³ Od ukupno 487 deskriptora, 139 deskriptora razvrstano je u klasu DIJELOVI (ELEMENTI) GRAĐEVINA, što iznosi 28,5%, odnosno gotovo trećinu pojmova ovog pojmovnika.

velikim slovima (NEMASNO), **načela grupiranja** tiskana su malim, masno otisnutim slovima.

Također su već prije početka izrade računalne aplikacije bili osmišljeni i ispisi pojmova, tj. cjelokupnog tezaurusa. Tu je kao obrazac poslužila tiskana inačica NMR-ova *Thesaurus of Monument Types*, koja se činila najpreglednijom i najprikladnijom za upotrebu. Tako u ispisanom obliku koji se nalazi u drugom dijelu ovog rada tezaurus sadržava:

- 1) hijerarhijski ispis po klasama
- 2) abecedni ispis s detaljno obrađenim pojmovima.

U hijerarhijskom ispisu pojavljuju se samo deskriptori, u kojemu je vidljiv njihov razmještaj u hijerarhijskom stablu.

Abecednim ispisom obuhvaćeni su svi pojmovi – deskriptori, nedeskriptori i načela grupiranja, obrađeni prema strukturi opisanoj na početku ovog poglavlja.

ODRŽAVANJE I DALJNI RAZVOJ TEZAURUSA SPOMENIČKIH VRSTA

Dakako da izradom ovog pojmovnika nije završen rad na uspostavljanju jedinstvene nomenklature hrvatske kulturne baštine i da je on tek polazišni model, na osnovi kojega bi trebao biti izgrađen cjeloviti tezaurus, koji će obuhvaćati i ostale velike skupine kulturne baštine, kao što su povijesne cjeline i arheološka nalazišta u segmentu nepokretne kulturne baštine, a jednaka je potreba i za uspostavljanjem tezaurusa za pokretnu i nematerijalnu kulturnu baštinu.

Pa ni u segmentu graditeljskog naslijeđa, ne može se reći da je ovaj pojmovnik sveobuhvatan i da se vremenom neće pokazati potreba za njegovom dopunom, redefiniranjem pojedinih termina, uspostavljanjem novih, a ukidanjem postojećih klasa i ostalih intervencija koje jedan takav otvoreni sustav zahtijeva.

Daljnji rad na održavanju tezaurusa zamišljen je tako da samo osoba odgovorna za njegov razvoj i održavanje ima pravo pristupa i promjena u cijelom tezaurusu. Drugim korisnicima tezaurus je dostupan samo za čitanje i upotrebu, što znači da oni s pomoću njega mogu indeksirati zapise u bazi i koristiti se njime za sve potrebe koje im njihov posao postavlja, ali ne mogu mijenjati ni dodavati pojmove, mijenjati pojmovne međuodnose i slično. No, kako bi se tezaurus zaista održao živim sustavom i dalje obogaćivao novim pojmovima, otvorena je posebna klasa

deskriptora, nazvana TERMINI KANDIDATI kako bi svi korisnici mogli, kada u literaturi ili svojem radu naiđu na pojam koji dosad nije obuhvaćen tezaurusom, dodati novi, predloženi termin u spomenutu klasu. Tada taj termin zaprima administrator tezaurusa na daljnju obradu – prije svega rječničku i stručnu provjeru, na temelju koje će odlučiti o uvrštavanju pojma u tezaurus te ga odrediti kao deskriptor ili nedeskriptor, definirati ga i sastaviti bilješku o njegovoj primjeni te ga svrstati na odgovarajuće mjesto unutar semantičke mreže.

Preporučljivo bi bilo da se pojedinim tematskim segmentima tezaurusa bave stručnjaci konzervatori, specijalisti za određene segmente baštine, uz pomoć i usmjeravanje administratora tezaurusa.

ZAKLJUČAK

Kako bi se stvorio red od onoga što bi inače moglo predstavljati nered, stručnjaci različitih djelatnosti, a posebno informacijski stručnjaci ulažu goleme napore ne bi li osmislili, dogovorili i uspostavili standarde čiji je krajnji cilj učiniti dostupnima i upotrebljivima informacije i znanje. Iako se najčešće upotrebom standarda pokušava postići određena razina kvalitete, moramo biti svjesni činjenice da standardi nužno znače kompromis, koji će u nekim situacijama poboljšati kvalitetu, ali je u drugim slučajevima mogu umanjiti. Stoga standardiziranje terminologije svagdje, pa tako i na polju spomeničkog nazivlja, treba provoditi nadasve oprezno i promišljeno. Kada bismo u inventarima spomenika kulture, u želji da uštedimo vrijeme i ubrzamo proces prikupljanja i obrade podataka, posegnuli za pretjeranim pojednostavnjivanjem nazivlja, to bi nužno dovelo do gubitka važnog dijela informacija. Svoditi primjerice sve vrste sakralnih građevina kao što su *crkve*, *župne crkve*, *katedrale*, *kapele*, *grobnice kapele*, *pravoslavne crkve*, *parohijske crkve*, *grkokatoličke crkve*, *proštenjarske crkve* itd., u želji za ujednačavanjem nazivlja i efikasnijim pretraživanjem podataka, pod zajednički nazivnik *crkve*, značilo bi nesaglediv gubitak dragocjenih informacija o spomenicima, koje su sadržane već u samim njihovim nazivima. Iako moramo biti svjesni činjenice da svaka terminološka kontrola i svaki pomak od prirodnog k umjetnom, kontroliranom jeziku dovodi do stanovitog osiromašenja i ograničenja u izražavanju određenih koncepata, ipak nam današnja tehnologija omogućuje i da se s pomoću takvih kontroliranih rječnika kao što je tezaurus ne udaljimo pretjerano od izvornog smisla prirodnog jezika.

S obzirom na činjenicu da se, usporedo s protokom vremena, broj spomenika kulture neprestano povećava, a suvremena konzervatorska

stremljenja sve više pomiču vremenske granice i mijenjaju kriterije za procjenu spomeničke vrijednosti, količina podataka o kulturnoj baštini ubrzano raste. Kako bismo spriječili nastajanje kaosa, moramo pokušati uspostaviti red. Tezaurus spomeničkih vrsta tek je jedan od koraka u uspostavljanju tog reda i njegovu realizaciju nećemo moći odgađati unedogled. Poučeni primjerima i iskustvima drugih, lakše ćemo donijeti odluku kako riješiti taj problem – preuzimanjem, prevodjenjem i prilagodбом nekog od postojećih tezarusa ili gradnjom vlastitog tezarusa *ab initio*. Izvjesno je da donošenje takve odluke zahtijeva temeljito poznavanje relevantnih postojećih tezarusa, ali i same metodologije izrade tezarusa, kako bismo mogli procijeniti potrebno vrijeme, posao i sredstva i vidjeti što je naposljetku isplativije i što jamči bolje rezultate.

Postojanje jednoga tako bogatog i opsežnog tezarusa kao što je Gettyjev AAT i njegova tendencija prerastanja u međunarodni standard može nas odvesti u zabludu kako je moguće prekriženih ruku čekati trenutak kada će se to dogoditi. Zavaravati se da će on zadovoljiti sve specifičnosti naše kulturne baštine, ako i sami ne budemo pridonijeli njegovoj izradi, iluzorno je. Sjetimo se iskustva Engleza i njihova vlastitog tezarusa, iako se radi o istom govornom području kao i u slučaju AAT-a – ne govori li to dovoljno u prilog specifičnosti pojedinih »nacionalnih« baština, a i u prilog očuvanju vlastitoga kulturnog identiteta iskazanog među ostalim i jezikom?

DODATAK – POJMOVNIK

hijerarhijski odnos (*hierarchical relationship*), drugi odnos koji unutar tezarusa treba uspostaviti, što znači da deskriptore treba grupirati u šire i uže pojmove, tako da jedan deskriptor može imati više od jednoga užeg pojma i više od jednoga šireg pojma

napomena o primjeni (*scope note*), napomena kojom je objašnjeno ili pojašnjeno značenje deskriptora, odnosno napatuk za upotrebu

odnos jednakosti (*equivalence relationship*), prvi odnos koji unutar tezarusa treba uspostaviti, a riječ je o odabiru ključne riječi, odnosno deskriptora ili pristupnice među sinonimima, koja će služiti za pretraživanje; ostali sinonimi uključeni su u tezaurus kao tzv. nedeskriptori (*non-descriptors*) i po njima se ne može pretraživati, nego se uz njih nalazi oznaka USE i potom ponuđena pristupnica

odnos srodnosti (*associative relationship*), odnos među pojmovima koji su konceptualno bliski, ali koji nije ni odnos jednakosti ni hijerarhijski

odnos, nego upućuje korisnika na druge termine koji su u nekakvom suodnosu s polazišnim deskriptorom; primjerice, ako je deskriptor GROBLJE, njegov srodni pojam, odnosno RT (*related term*) može biti GROBNA KAPELA

podatkovni standard (*data standard*), skup pravila i dogovora koji potiču bilježenje informacija na konzistentan i pretraživ način

polihijerarhičnost (*polyhierarchy*), odlika tezaurusa da se neki pojam može pojaviti u više od jedne hijerarhije i u više od jedne klase

popis predmetnih oznaka ili predmetnica (*wordlist*), najjednostavniji oblik terminološke kontrole koji sadržava abecednim redom popisane prihvaćene, dogovorene termine (pojmove) koji se mogu unositi u bazu podataka; postoje dvije vrste takvih popisa: prvi su oni kod kojih nema preklapanja između pojmova, odnosno pojmovi se ne nalaze ni u kakvom međudnosu i oni druge vrste kod kojih postoji hijerarhijski odnos među terminima, pa tu razlikujemo šire od užih, odnosno nadređene (superordinirane) od podređenih (subordiniranih) pojmova

tezaurus, kontrolirani, hijerarhijski strukturiran, terminološki rječnik prihvaćenih ili dogovorenih pojmova za tvorbu tradicionalnih pomagala za pretraživanje podataka, odnosno za kontrolu unosa u bazu podataka; karakteriziraju ga uspostavljeni odnosi među pojmovima, a to su odnos jednakosti, hijerarhijski odnos i odnos srodnosti

LITERATURA

Aitchison, J., Gilchrist i A., Bawden, D.: *Thesaurus construction and use: a practical manual*, 3. izd., London: Aslib, 1997.

Anić, V.: *Veliki rječnik hrvatskog jezika*, Zagreb: Novi Liber, 2003.

Anić, V. i Goldstein, I.: *Rječnik stranih riječi*, Zagreb: Novi liber, 1999.

Art and Architecture Thesaurus, Getty Information Institute <https://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/index.html> (2. 2. 2024.)

Atlas arhitekture / Werner Mueller i Gunther Vogel; preveo Milan Pelc, stručna redakcija Nada Grujić... [et al.], Zagreb: Golden marketing, Institut građevinarstva Hrvatske, 1999. sv. 1–2

Bartlett's Roget's Thesaurus / gl. ur. Elizabeth Ward Pitha, 1. izd., Boston, New York, London: Little, Brown and Company, 1996.

Base de données Thésaurus, Ministère de la Culture et de la Communication – direction de l'Architecture et du Patrimoine. <http://www2.culture.gouv.fr/culture/inventai/patrimoine/> (2. 2. 2024.)

Base Mérimée, Lexique d'interrogation pour les champs: Dénomination, Parties constituantes, Ouvrages remarquables, Ministère de la Culture: Direction du patrimoine, Version 05/95

- Baumgart, F.: Mali leksikon arhitekture, Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija, 1979.
- Categories for the Description of Works of Art, Getty Information Institute, College Art Association, <http://www.getty.edu/research/institute/standards/cdwa/index.html> (2. 2. 2024.)
- Convention for the Protection of the Architectural Heritage of Europe (Granada, 3. listopada 1985.) (ETS No. 121)
- Corbeil, J. C. i Archambault, A.: Engleski i francuski slikovni rječnik, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1988.
- Core Data Standard for Ethnology / Ethnography, CIDOC, 1996., International Council of Museums, International Committee for Documentation (CIDOC)
- Core Data Index (indeks osnovnih podataka) za povijesne građevine i spomenike graditeljskog naslijeđa: Preporuka R (95) 3 Odbora ministara Vijeća Europe državama članicama za usklađivanje dokumentacijskih metoda i sustava vezanih uz povijesne građevine i spomenike graditeljskog naslijeđa // Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske, 22/23 (1996./1997.), str. 181–187
- Crvčanin, M.: Tezaurus za likovne umetnosti: metodologija izrade, Beograd: Narodna biblioteka Srbije, 1983.
- Dictionarium museologicum / gl. ur. István Éri, Béla Vég, Budimpešta: ICOM, 1986.
- Dictionary of Aeronautical Terms / prir. i ur. Dale Crane, Newcastle, Washington: Aviation Supplies & Academics, Inc., 1991. – 1997.
- Dictionary of human geography / ur. Brian Goodall, Bungay, Suffolk: Penguin books, 1987.
- Doerr, M.: Semantic Problems of Thesaurus Mapping // Journal of Digital Information, Volume 1 Issue 8, article No. 52, 26. 3. 2001. <https://projects.ics.forth.gr/isl/publications/paperlink/SemanticProblemsofThesaurusMappingDoerrJoDI.htm> (2. 2. 2024.)
- Dokumentacija i klasifikacija muzejskih i galerijskih predmeta / glavni urednik Tomislav Šola, urednik Višnja Zgaga, Muzeologija, br. 25 (1987.)
- Dyggve, E.: Povijest salonitanskog kršćanstva, Split: Književni krug, 1996.
- Enciklopedija hrvatske umjetnosti, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1995. – 1996., sv. 1 i 2
- Enciklopedija likovnih umjetnosti, Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ (Jugoslavenski leksikografski zavod), 1960. – 1966., sv. 1–4
- Englesko-hrvatski ili srpski rječnik / Filipović, R., 8. izd., Zagreb: Zora, 1975.
- English-Croatian or Serbian dictionary / Drvodelić, M., 5. izd., Zagreb: Školska knjiga, 1978.
- European Cultural Convention (Pariz, 19. 12. 1954.) (ETS No. 18)
- European Landscape Convention (Firenca, 20. 10. 2000.) (ETS No. 176)
- European Convention on the Protection of the Archaeological Heritage (La Valletta, 16. 1. 1992.) (ETS No. 143)
- Fowler, H. W.: A Dictionary of Modern English Usage, Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd, 1994.
- Francusko-hrvatski rječnik / Valentin Putanec, 7. izd., Zagreb: Školska knjiga, 1995.
- Freudenreich, A.: Kako narod gradi na području Hrvatske, Zagreb: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture, 1972.
- Glossary // Lincolnshire / Nikolaus Pevsner, John Harris, London: Penguin Books, 1989.
- Guidance on inventory and documentation of the cultural heritage / ur. John Bold, Monique Chatenet, Strasbourg : Council of Europe, 2001.
- Handbook of Classification Systems Used by Ethno Museums, Atena: CIDOC, ICOM Hellenic National Committee, 1999.

- Horvat, A.: Knjižnični katalog i autorstvo, Rijeka: Naklada Benja, 1995.
- Horvat, A.: Tezaurus termina iz književnosti i znanosti o književnosti (prilog za izradu predmetnog kataloga), magistarski rad, Zagreb, 1981.
- Horvat, A., Matejčić, R. i Prijatelj, K.: Barok u Hrvatskoj, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1982.
- HRN ISO 2788:1999. Dokumentacija – Smjernice za izradbu i razvoj jednojezičnih tezaurusa (ISO 2788:1986)
- Hrvatski enciklopedijski rječnik / ur. Ranko Matasović i Ljiljana Jojić, Zagreb: Novi Liber, 2002.
- Hrvatsko-engleski rječnik / Drvodelić, M., 4. izdanje, preradio i dopunio Željko Bujas – 7. prerađeno i dopunjeno izdanje / [pripremila Blanka Pečnik-Kroflin], Zagreb: Školska knjiga, 1996.
- Hrvatsko-francuski rječnik / Dayre, J., Deanović, M. i Maixner, R., pretisak izd. iz 1960., Zagreb, Naklada Nedičko Dominović, 1996.
- ICOMOS-ICOM Cultural Heritage Thesaurus, Pariz: ICOMOS-ICOM, 1986.
- International thesaurus of cultural development = Thésaurus international du développement culturel / prir. Jean Viet, Pariz : UNESCO, 1980.
- ISO 5964: Documentation – Guidelines for the establishment and development of multilingual thesauri, 1 izd., 1985-02-15, Ženeva: ISO, 1985.
- ISO 8601: Specification for representation of dates and times in information interchange, Ženeva: ISO, 1988.
- Ivančević, R.: Umjetničko blago Hrvatske, Beograd, Motovun: Jugoslavenska revija, IRO Motovun, 1986.
- Jovanović, S.: Tezaurus za oblast arheologije, Beograd: Narodna biblioteka Srbije, 1990.
- Klasifikacija za statistička istraživanja nepokretnih spomenika kulture, radni materijal, RZZSK, 1976.
- Klasifikacija nepokretnih registriranih kulturnih dobara po vrstama grupama, podgrupama i tipovima, radni materijal, RZZSK, 1986.
- Koš, J.: Pojmovnik za likovne umjetnosti: teorijske osnove i izradba, magistarski rad, Zagreb, 2000.
- Križaj, L.: Europska mreža o baštini // 6. seminar Arhivi, knjižnice, muzeji: mogućnosti suradnje u okruženju globalne informacijske infrastrukture / uredila Tinka Katić, Zagreb: Hrvatsko knjižničarsko društvo, 2002, str. 122–130
- Križaj, L.: Informacijski sustav kulturne baštine RH »Teuta« // 7. seminar Arhivi, knjižnice, muzeji: mogućnosti suradnje u okruženju globalne informacijske infrastrukture / uredila Tinka Katić, Zagreb: Hrvatsko knjižničarsko društvo, 2004., str. 261–270
- Križaj, L.: Inventari spomenika kulture: standardi i smjernice za njihovu izradu // 5. seminar Arhivi, knjižnice, muzeji: mogućnosti suradnje u okruženju globalne informacijske infrastrukture / uredile Mirna Willer i Tinka Katić, Zagreb: Hrvatsko knjižničarsko društvo, 2001., str. 122.–130
- Križaj, L.: Tezaurus spomeničkih vrsta kao podatkovni standard u inventarima spomenika kulture // Vijesti muzealaca i konzervatora. 3–4 (2000.), str. 121–128
- Križaj, L.: Tezaurus spomeničkih vrsta: podatkovni standard u inventarima graditeljske baštine, Zagreb: Ministarstvo kulture, Uprava za zaštitu kulturne baštine, 2017. – (Mala biblioteka Godišnjaka zaštite spomenika kulture Hrvatske, sv. 18)
- Ladan, T.: Riječi: značenje, uporaba, podrijetlo, Zagreb: ABC naklada, 2000.
- Lasić-Lazić, J.: Znanje o znanju, Zagreb: Zavod za informacijske studije, 1996.

- Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, 2. izd. / ur. Anđelko Badurina, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, Kršćanska sadašnjost, 1985.
- Le petit Larousse illustré / ur. Michel Legrain i Yves Garnier [et al.], Pariz: Larousse, 2000.
- Likovna enciklopedija Jugoslavije, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1984. – 1987, sv. 1 i 2
- Maroević, I.: Antologija zagrebačke arhitekture, Zagreb: Art studio Azinović, 2003.
- Maroević, I.: Model dokumentacije za izradu povijesno-umjetničke topografije na području Hrvatske s mogućnošću primjene automatske obrade podataka // *Vijesti muzealaca i konzervatora*, 2–3 (2001.), str. 82–117
- Maroević, I.: Sadašnjost baštine, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SRH, 1986., str. 251–297
- Maroević, I.: Uvod u muzeologiju, Zagreb: Zavod za informacijske studije Odsjeka za informacijske znanosti, 1993.
- Međunarodne smjernice za podatke o muzejskom predmetu: CIDOC-ove podatkovne kategorije // *Vijesti muzealaca i konzervatora*, 1–4 (1999.)
- MIDAS: A Manual and Data Standard for Monument Inventories, Swindon: RCHME, 1998.
- Mohorovičić, A.: Prilog analizi vrednovanja povijesnih urbanih cjelina i objekata arhitekture u okviru rada na zaštiti spomenika kulture u SR Hrvatskoj, Zagreb: RSIZ u oblasti kulture SR Hrvatske, 1978.
- Musić, A.: Nacrt grčkih i rimskih starina, Zagreb: Kr. zemaljska tiskara, 1910.
- National thesauri of cultural development: preparation and evaluation / ur. Miroslav Tuđman, Zagreb: Institute for Culture of Croatia, 1982.
- Nikolić-Hoyt, A.: Konceptualna leksikografija: prema tezaurusu hrvatskoga jezika, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2004.
- Obad-Šćitaroci, M.: Perivoji i dvorci Hrvatskoga zagorja, Zagreb: Školska knjiga, 1990.
- Peters, S.: The Cultural Heritage Thesaurus developed by ICOM and ICOMOS // *Terminology for Museums* / ur. D. Andrew Roberts, Cambridge: The Museum Documentation Association, 1990., str. 37–43
- Petersen, T.: Constructing a language of the arts: the Arts and Architecture Thesaurus // *Terminology for Museums* / ur. D. Andrew Roberts, Cambridge: The Museum Documentation Association, 1990., str. 311–318
- Pojmovnik EUROVOC / glavna urednica Maja Bratanić, 3. izd. Zagreb: Hrvatska informacijsko-dokumentacijska referalna agencija – HIDRA, 2000.
- Prilozi istraživanju starohrvatske arhitekture / ur. Sena Gvoždanović, Tomislav Marasović [et al.], Split: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Kabinet za urbanizam i arhitekturu; Arhitektonski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Centar za arhitekturu i urbanizam u Splitu, 1978.
- Radovanlija, S.: Izrada i primjena predmetnog kazala ICOM-ove muzeološke klasifikacije // *Bulletin o informatizaciji muzejske djelatnosti Hrvatske*, 6 (1–2), 1995, Zagreb: Muzejski dokumentacijski centar, 1995.
- Recording England's past: A Data Standard for the Extended National Archaeological Record, London: RCHME, 1993.
- Recording Historic Buildings: A Symposium, London: RCHME, 1991.
- Rječnik hrvatskoga jezika / glavni ur. Jure Šonje, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža i Školska knjiga, 2000.
- Skeat, W. W.: The Concise Dictionary of English Etymology, Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd, 1993.

- Summerson, J.: Klasični jezik arhitekture, Zagreb: Golden marketing, 1998.
- Sustav klasifikacije muzejskih i galerijskih predmeta / glavni urednik Branka Šulc, urednik Ana Garvas Delić, Bulletin o informatizaciji muzejske djelatnosti Hrvatske, 3–4 (1992.), str. 17–97
- Šprljan, I.: Skradin: arhitektonski elementi i detalji, Zagreb: Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske, 1997. // Mala biblioteka Godišnjaka zaštite spomenika kulture Hrvatske, prilog uz dvobroj 18/19 (1992./1993.), str. 3–78
- Šprljan, I.: Tipovi vratnica u šibenskim eksterijerima: s primjerom projekta vratnica na palači Draganić // Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske, 18/19 (1992./1993.), str. 79–101
- The Council of Europe and cultural heritage 1954–2000 / ur. José Maria Ballester, Strasbourg: Council of Europe, 2001.
- The National Monuments Record: a guide to the archive, London: RCHME, 1992.
- The Oxford Dictionary of Modern English / prir. Joyce M. Hawkins. 2. izd., Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Thesaurus of Monument Types: A Data Standard for Use in Archaeological and Architectural Records, 2. izd., Swindon: RCHME & English Heritage, 1998.
- The Wordsworth French Dictionary: French-English, English-French, Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd, 1994.
- Tradicionalna stambena kuća (povijesni, etnološki i prostorni aspekti) u zapadnom području SR Hrvatske: zbornik radova s 29. savjetovanja Arbeitskreises für Hausforschung / ur. Stanislav Šolc, Zagreb: Restauratorski zavod Hrvatske, 1980.
- Tudman, M.: Teorija informacijske znanosti, Zagreb: Informator, 1986.
- Tudman, M.: Struktura kulturne informacije, Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske, 1983.
- Ukrainčik, V. i Uršić, B.: Ratne štete na spomenicima kulture // Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske, 24/25 (1988./1989.), str. 7–55
- Urbanija, J.: Metodologija izrade tezaurusa, Zagreb: Naklada Nedičko Dominović, 2005.
- Unesco thesaurus: a structured list of descriptors for indexing and retrieving literature in the fields of education, science, social science, culture and communication / prir. Jean Aitchison, Pariz: Unesco, 1977.
- Vazdar, Z.: Razlikovni rječnik hrvatskoga i srpskoga graditeljskoga nazivlja, Zagreb: Antium, 1993.
- Verona, E.: Abecedni katalog u teoriji i praksi, 2. preuređeno izdanje, Zagreb: Hrvatsko bibliotekarsko društvo, 1971.
- Visual Encyclopedia, ur. Evans, J., London: Dorling Kindersley, 1998.
- Živković, Z.: Hrvatsko narodno graditeljstvo, Zagreb: Zavod za zaštitu spomenika kulture Ministarstva prosvjete, kulture i športa RH, 1992. – 1993., sv. 1–3

SAŽETAK

Tezaurus graditeljske baštine čija je metodologija izrade prikazana u sklopu ovog rada dovršen je 2007. g. i na njemu se od tada nije sustavno radilo.

Nakon temeljito proučene stručne literature i izvršenih analiza relevantnih tezaurusa kulturne baštine, na temelju međunarodnih standarda za izradu tezaurusa (ISO 2788:1986, odnosno HRN ISO 2788:1999 i ISO 5694:1985), sastavljena je struktura baze podataka, uz pomoć koje su bili kompilirani i obrađivani pojmovi samog tezaurusa.

Međunarodne norme razlikuju dvije metode izgradnje tezaurusa – induktivnu i deduktivnu, a pri izradi ovog tezaurusa simultano su primjenjivane obje. Pojmovi koji su uvršteni u tezaurus crpljeni su iz raspoložive konzervatorske dokumentacije, tada postojeće računalne baze Središnjeg inventara spomenika kulture i relevantne stručne literature (likovne enciklopedije, leksikoni, rječnici, monografije).

Po dovoljnom broju prikupljenih, obrađenih te stručno i leksički provjerenih termina identificirane su najšire kategorije (klase), u koje su zatim razmješteni ostali pojmovi na temelju njihovih logičkih međuodnosa.

Tako je izrađena klasifikacija sa 17 klasa, koja je odmah po izradi računalne aplikacije unesena u bazu podataka, a kako su pridodavani novi pojmovi, početne klase su tijekom rada ponešto modificirane, primjenjujući tako nakon početne induktivne metode i deduktivnu metodu.

Kako su pojmovi prikupljeni te leksički i stručno obrađivani, tako se uspostavljala semantička mreža, odnosno pojmovi su se smještali u odnose jednakosti te hijerarhijske i srodne odnose.

Tezaurus sadržava ukupno 809 pojmova, od kojih je 487 deskriptora, 272 nedeskriptora i 50 fasetnih indikatora, nazvanih načelima grupiranja.

Summary

METHODOLOGY OF COMPILATION OF THE ARCHITECTURAL HERITAGE THESAURUS

LANA KRIŽAJ

Zagreb City Institute for the Protection of Cultural and Natural Monuments

The Architectural Heritage Thesaurus was completed in 2007. The methodology of its compilation is described in this article. No systematic work has been done on the Thesaurus since its completion.

Following a comprehensive study of professional literature and performed analyses of relevant cultural heritage thesauruses, a database structure was established on the basis of international thesaurus compilation standards (ISO 2788:1986, as well as HRN ISO 2788:1999 and ISO 5694:1985), which was used in the compilation and processing of the thesaurus terms.

The international standards distinguish two methods of thesaurus compilation, the inductive and the deductive, both of which were simultaneously employed in the compilation of this thesaurus. The terms that are included in the thesaurus were taken from the available conservationists' documentation, the computer base of the Central Inventory of Cultural Monuments existing at the time, and the relevant professional literature (encyclopaedias of fine arts, lexicons, glossaries, and monographs).

Once a sufficient number of terms had been collected, processed and professionally and lexically verified, the broadest categories (classes) were identified and the remaining terms assigned to them based on their logical interrelations.

The classification, consisting of 17 classes, was entered into the database immediately after the computer application had been created, and as new terms were added, the original classes were somewhat modified, in which process the initial inductive method was followed by the deductive one.

As terms were collected and lexically and professionally processed, a semantic network was established, that is, terms were positioned into equivalence relationships, hierarchical relationships, and close relationships.

The thesaurus consists of 809 terms, 487 of which are descriptors, 272 non-descriptors, and 50 facet indicators, named by principles of grouping.

KEY WORDS: thesaurus, classification, synonyms, descriptors, non-descriptors, hierarchical relationship, close relationship

Mapiranje pojmova na primjeru Zbirke kiparstva Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu

JASMINA FUČKAN

Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb

Pregledni rad

Polazeći iz rakursa object-base prakse, tekst se bavi terminološkim kontekstom klasifikacije i identifikacije muzejskih predmeta u Zbirci kiparstva MUO, ukazujući na terminološku neprozirnost sinonimnih pojmova »kiparstvo«, »skulptura« i »plastika« u ulozi klasifikatora kao i problematiku prijevoda ovih stručnih termina s engleskog na hrvatski jezik. Razmatraju se adekvatna korištenja termina »kip«, »rezbarija« i »odljev« ili »odljevak« kao identifikatora predmeta u Zbirci kiparstva MUO, uz prijedlog semantičkih određenja pojmova.

KLJUČNE RIJEČI: Muzej za umjetnost i obrt, Zbirka kiparstva MUO, INDIGO, skulptura, kiparstvo, kip, plastika, rezbarija

PRISTUP PODRUČJU TEZAUZIRANJA I POJMU »TEZAUZUS«

Prije više od pola stoljeća tadašnja ravnateljica Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu, Zdenka Munk, ustvrdila je: »Jezgru zbirki, osnovni fundus jednog muzeja možemo nazvati tezaurosom, a stvaranje odnosno ostvarivanje takova tezaurusa tezauriranjem. Ono se prema tome gradi sistematskim izgrađivanjem fundusa, dokumentacijom i zaštitom.«¹ Danas govoriti o tezaursu kao alatu nadzora i jamstvu dosljednosti pri korištenju nazivlja iz perspektive voditeljice zbirke znači podrazumijevati da je time zbirci osigurana konceptualna podloga zbirke kao sustava značenja, odnosno nijansiranost područja koje obuhvaća. Iz praktične perspektive izrade i uporabe tezaurusa, ovaj rakurs ujedno znači da se ne bavimo korisničkom već njegovom sekundarnom namje-

¹ Munk, Zdenka: Teze uz problem valorizacije i kategorizacije spomenicima kulture u muzejima i galerijama Hrvatske // Muzeologija, br. 9 (1970.) / Zagreb, 1970., str. 5

nom – općim razumijevanjem predmetnog područja, međuodnosima koncepata i s obzirom na to definicijama naziva.² U razmatranju se polazi od tezaurusa u prvom redu kao konceptualnog sustava predmetnih pojmova (grč. *systema* – cijelo načinjeno od više dijelova). Kroz sustav predmetnih pojmova usustavljaju se semantički odnosi između manjih i većih cjelina fundusa. Međutim, kako pokazuju teze konceptualne leksikografije, premda svaki konceptualni tezaurus predstavlja svojevrsni obrazac kategorizacije univerzuma, svaki je takav konceptualni sustav – s obzirom na aspekt unutrašnje strukture sačinjene od isprepletenih elemenata – ujedno i izraz drugačijih potreba.³ U tom smislu svrha tezaurusa jest i omogućivanje kontrole fundusa u cjelini jer pojedina zbirka nije nezavisni mikrosustav, nego se u fundusu uvezuje sa značenjskim sklopovima drugih zbirki.

U skupu metapodataka povezanih s identifikacijom predmeta, računalni dokumentacijski sustav INDIGO raspolaže s više koncepata, kroz koje se oblikuju tri semantička konteksta muzejskog predmeta, ujedno propisana *Pravilnikom o sadržaju i načinu vođenja muzejske dokumentacije (Zbirka – Vrsta predmeta– Naziv predmeta)*, u načelu podudarna s temeljnom identifikacijom predmeta u zbirkama Gettyjeva centra (*Department, Classification, Object Type*).⁴ Prvi kontekst određen je internom muzejskom sistematizacijom zbirki i u njemu se iskazuju načelna kategorizacija građe u MUO-u (*Naziv zbirke, Naziv podzbirke*). Drugi kontekst je klasifikacijska razina (*Grupa i Podgrupa predmeta*), pri čemu je ključan izbor klasifikatora, a provedena semantička analiza bavila se obradom višeznačnica i sinonima »skulptura« i »kiparstvo« kao i usputnim utvrđivanjem hijerarhijskih odnosa.⁵ Treći kontekst u užem smislu odnosi se na materijalnost samog predmeta (*Književni naziv, Dodatak nazivu i Podnaziv*) i može uključiti elemente semantičkog određenja na tragu opisa, primjerice poput razlike koju čujemo između naziva *altar* (oltar) i preferiranog pojma *altarpiece* (retabl) u engleskom jeziku kao odnos između dijela i cjeline. U osnovi ova tri semantička konteksta

2 Zlodi, Goran: Muzejska vizualna dokumentacija u digitalnom obliku // Muzeologija, br. 40 (2003.), str. 66

3 Vidi u: Nikolić-Hoyt, Anja: Konceptualna leksikografija: prema tezaurusu hrvatskog jezika, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2004., str. 183–184

4 Vidi više na mrežnoj poveznici: <https://www.getty.edu/art/collection/object/103RKY#full-artwork-details>.

5 Hijerarhijski su odnosi širi i uži (*parent/child*), odnosi između dva entiteta (cjelina – dio, *genus/species* itd.), vidi u: Harpring, Patricia: Introduction to Controlled Vocabularies: Terminology for Art, Architecture and Other Cultural Works, Los Angeles: Getty Research Institute, 2010.

ilustriraju opseg problema: baviti se vezama naziva na mikrorazini zbirke ujedno znači baviti se *odnosima između skupina i podskupina*, vezama makrorazine i odnosima temeljne strukture sustava.

Zbog važnosti da se omogući nacionalno, internacionalno i globalno povezivanje sa sustavima drugih muzeja i zbirki te stvaranja širih baza, poput MDC-ova *Registra muzeja, galerija i zbirki RH (OREG)*⁶, osobito se sa stajališta računalnih informacijskih sustava upozorava kako je problematično određivati veze na mikrorazini (veze među nazivima) bez prethodnog uspostavljanja strukture tezaurusa na makrorazini (veza između skupina i podskupina).⁷ U tu svrhu naravno postoje kontrolne liste vokabulara, poput najšire primijenjenog u muzejskoj zajednici Gettyjeva *Art & Architecture Thesaurusa (AAT)*.⁸ Međutim, u višejezičnim adaptacijama terminologije ono što se čini kao najpraktičnije, poput primjerice posezanja za preuzimanjem doslovnog prijevoda termina s jednog jezika na drugi, nije samorazumljivo niti je najbolje rješenje. To bi trebalo imati na umu u promišljanju ekvivalentnih značenja pri prijevodu termina na druge jezike, čemu bi trebalo posvetiti brižnu pozornost.

»SKULPTURA« – (NE)STABILNOST GENERIČKOG POJMA

Definicije osnovnih termina donose se na osnovi dvaju izvora: terminološkog tezaurusa likovnih umjetnosti na osnovi *Likovnog leksikona* (Bilić, ur., 2014.)⁹ i Šuvakovićeve *Pojmovnika suvremene umjetnosti* (2005.), koji konceptualizaciju pojma skulpture ili kiparstva zasnivaju na različitim kriterijima. *Likovni leksikon* pod odrednicom »skulptura« (lat. *sculptura* – sječenje, rezanje) upućuje na termin u duhu hrvatskog jezika: »kiparstvo«. Nadalje se pojam kiparstvo raslojava na tehničke

6 Upućujem ovdje na pregledno istraživanje tezaurusa skulpture koje je provela kolegica Tea Rihtar Jurić iz MDC-a. Vidi: Rihtar Jurić, Tea: Skulptura u zbirkama hrvatskih muzeja // *Anali Galerije Antuna Augustinčića* 38–39 (2018. – 2019.): Skulptura u muzeju – zbornik radova / urednik Božidar Pejković, Klanjec: MHZ – Galerija Antuna Augustinčića, 2019., str. 33–64

7 Zlodi, Goran: Muzejska vizualna dokumentacija u digitalnom obliku // *Muzeologija*, br. 40 (2003.), str. 60

8 Getty Vocabulary Program: *Art & Architecture Thesaurus (AAT)*, Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1988. <https://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/index.html>

9 Likovni leksikon objavljen je s ciljem da se sabere i obradi bogati terminološki tezaursus istraživačkog područja likovnih umjetnosti i donosi terminologiju razrađenu ponajprije s obzirom na likovni kriterij. Vidi u: Kunčić, Meri: *Likovni leksikon*, gl. ur. Josip Bilić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2014., str. 1054 // *Zbornik Odsjeka za povijesne znanosti Zavoda za povijesne i društvene znanosti HAZU*, vol. 32 (2014.), str. 300–302

odrednice »kip« (klesanje i rezbarenje u kamenu, drvu i bjelokosti) i »plastika« (modeliranje u vosku i glini te lijevanje kovina i umjetnih materijala), koji su ujedno ekvivalentni (sinonimni) u smislu odrednice za realizacije kiparstva.

Napomenimo kako stručna terminologija zastupljena u *Enciklopediji hrvatske umjetnosti* (1995./1996.) ne obrađuje pojedinačno pojmove relevantne za ovo razmatranje.¹⁰ Nailazimo tek na upotrebu pojmova »skulptura« i »plastika« koji se pod stilskom odrednicom »barok« koriste sinonimno u kontekstu opreme arhitekture i unutrašnjosti crkava.¹¹ U vezi s karakterističnim profilom Zbirke kiparstva MUO prije svega sakralnoga karaktera, koja u većem broju obuhvaća građu iz razdoblja ranijeg od 19. stoljeća, vrijedi upozoriti na usporedbu s rezultatima Šourekova istraživanja umjetničkih pojmova i nazivlja na primjerima rječnika autora s područja sjeverozapadne Hrvatske 17. i 18. stoljeća – *Dictionar J. Habledića* (1670.), *Lexicon Latino -Illyricum* P. R. Vitezovića (oko 1708.), *Gazophylacium* I. Belostenca (1740.) i *Lexicon latinum* F. Sušnika i A. Jambrešića (1742.), koja upućuje na to da u prijedlozima tadašnje terminologije i nema velikih semantičkih razlika jer se funkcija reprezentativne statuarnosti i antropomorfizma u tom razdoblju podrazumijevala, jednako kao što se u obradi primarno podrazumijevalo korištenje tehnike rezanja u smislu klesanja ili rezbarenja. Kiparstvo se određuje kao »kipništvo« (Vitezović) i »kipotvorstvo« (Sušnik i Jambrešić), a pojedinačno ostvarenje kao »kip rezani« (Habledić), »drveni ali kameni kip« (Vitezović), »kip, ili pelda drevena« ili »kip vošćeni« (Belostenec).¹²

Međutim, Šuvaković upućuje na važnost uključivanja relativističkoga i institucionalnoga kriterija, koji omogućuje zamisao skulpture kao otvorenoga koncepta jer skulptura je umjetnička disciplina odnosno »vrsta povijesne institucije koja obuhvaća različite vrste objekata – od ritualnih etnografskih predmeta, preko arhitektonskih elemenata i objekata, do tradicionalnog mimetičkog kipa i modernističkih asemblaža, *ready-madea* ili ljudskog tijela *body arta*.«¹³ Daljnja pitanja proizlaze

10 Konkretno se misli na pojmove »kiparstvo«, »skulptura«, »crkvena umjetnost«, »umjetnički obrt« ili »primijenjena umjetnost«.

11 Barok // Enciklopedija hrvatske umjetnosti / glavni urednik Žarko Domljan, Zagreb: Hrvatski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1995./1996., str. 56

12 Šourek, Danko: Usvajanje i primjena umjetničkih pojmova i nazivlja na području sjeverozapadne Hrvatske u 17. i 18. stoljeću // Zbornik III. Kongresa povjesničara umjetnosti / urednik Andrej Žmegač, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2013., str. 175–178, dostupno na: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:254:544236>

13 Šuvaković, Miško: Skulptura // Pojmovnik suvremene umjetnosti, Zagreb: Horetzky, Ghent: Vlees & Beton, str. 573

iz nužnosti koju Šuvaković uključuje u svoju razradu pojma, da se preformulira okvir danih definicija iz pitanja što je skulptura ili kiparstvo u pitanje kako govorimo o skulpturi i s kojom svrhom. Naglasak na konkretnoj svrsi uporabe termina osobito je važno u kontekstu muzejskih zbirki jer »gotovo svaki tip zbirke pa štoviše i svaki muzej, ima poneku svoju specijalnost«¹⁴ koju bi stručna terminologija trebala obuhvatiti. Šuvaković razlikuje kategorije u smislu kronološkog razlikovanja koncepata jer razumijeva skulpturu kao pojavu koja se mijenja u vezi s različitim povijesnim diskursima te u skladu s tim kao termin čiji se smisao i korištenje uspostavlja iz same promjene vrijednosti, koja čini konstantu kulture. Kroz njegovu artikulaciju terminoloških prijedloga, već na razini temeljnog termina korištenog za identifikaciju predmeta nailazimo na nezdgodnu problematiku doslovnog prijevoda termina »sculpture« internacionalizmom »skulptura«, koji u sebi skriva neprozirnu, zbunjujuću podvojenost. Riječ je o načelnim pitanjima, koja otvaram jer nam daju jasan uvid u problematiku područja. S jedne strane termin određuje generički pojam koji se odnosi na specifični, trodimenzionalni likovni izraz, a s druge se koristi za pojedinačno, konkretno ostvarenje no nespecificiranih, dakle (načelno) nepoznatih karakteristika.¹⁵ Stoga bi u muzejskom tezuarusu na konkretnoj razini identifikacije pojedinog djela doista bilo uputnije termin »skulptura« zamijeniti pojmom »statua«, odnosno preferiranim oblikom »kip«. Međutim, i opet dolazimo do pitanja što je u tom slučaju s nestatuarnim konceptima trodimenzionalnog, objektnog ili postobjektnog oblikovanja? I tako se vraćamo Šuvakovićevoj skulpturi, ipak obogaćeni razumijevanjem mogućnosti fine semantičke razlike i nepotpune podudarnosti sinonima »kip« i »skulptura«. U MUO-u se, kao i u ostalim hrvatskim muzejima (odnosno onima na području hrvatskoga jezika), pojam »kip« najučestalije koristi za identifikaciju konkretnog djela ili pojedinačnog predmeta kiparstva i stoga ga u velikom broju nalazimo kao deskriptor za *Književni naziv*, metapodatak kojim je ujedno određen treći kontekst.

14 Pavečić, Vanda: Razni modeli inventara u muzejima // *Muzeologija*, br. 5 (1956.) / Zagreb, 1956., str. 11

15 Neprozirnost pojmova dobro ilustrira uvid u identifikacijsku karticu predmeta u zbirci Gettyjeva centra – Department: Sculpture & Decorative Arts; Classification: Sculpture, Object Type: Sculpture.

STRUKTURNI KONCEPTI IDENTIFIKACIJE U RAČUNALNOM SUSTAVU INDIGO – USTROJSTVO INVENTARA I SISTEMATIZACIJA ZBIRKI

Prvi semantički kontekst u INDIGO-u čine metapodaci *Naziv zbirke* i *Naziv podzbirke*, koji se odnose na strukturno ustrojstvo inventara muzeja i sistematizaciju zbirki. Pojmovi uvedeni u ovu skupinu stvaraju kontekst organizacije fundusa muzeja. Koncept *podzbirka* naveden u *Pravilniku o sadržaju i načinu vođenja muzejske dokumentacije o muzejskoj građi 2002.* godine nije tim Pravilnikom i predefiniiran, što znači da je u praksi otvorena mogućnost dogovora o koncipiranju kategorije u skladu s kriterijima koje voditelji/ce zbirki smatraju važnima u svrhu upravljanja fundusom. Metapodatak *Podzbirka* omogućuje da se preko odabranih deskriptora identificira i okupi grupa srodne građe unatoč nominalnoj pripadnosti različitim zbirkama muzeja, kao što je to u MUO-u slučaj upravo s kiparskim realizacijama koje u znatnom broju nalazimo i u muzejskim zbirkama keramike, metala ili stakla. U rubrici *Naziv podzbirke* bazična je podjela na grupe načinjena shodno višestrukim kriterijima, odnosno prema sakralnom ili svjetovnom kontekstu namjene (*Sakralno* i *Profano*), zatim općenitoj kronološkoj razdjelnici kiparstva 20. i 21. stoljeća (*Moderno kiparstvo*, *Suvremeno kiparstvo*) te naposljetku s obzirom na izvornost autorske invencije odnosno istaknutost autora (*Kopija* i *Autorska skulptura*). Ovi kriteriji dijelom nisu povezani sa specifičnom klasifikacijom skulpture, već imaju ulogu temeljnih načela grupiranja građe u fundusu Muzeja s obzirom na bazičnu ulogu predmeta shodno povijesnim mijenama vizije institucije, po kojoj se uređuju odnosi između umjetničkih djela i djela umjetničkog obrta.

Prema zapisima u centralnoj inventarnoj knjizi od druge polovine 60-ih godina i do početka 80-ih godina 20. stoljeća mogu se pratiti različite inačice naziva današnje Zbirke kiparstva.¹⁶ U povijesnom kontekstu formiranja zbirki Muzeja za umjetnost i obrt treba naglasiti da je ciljano sabiranje korpusa građe slikarstva i kiparstva prema karakterističnom modelu umjetničkog muzeja, pri čemu je zbirka skulpture bila komplementarna slikarstvu, povezano s formiranjem fundusa Moderne galerije, što je iniciralo Društvo umjetnosti odnosno Izidor Kršnjavi 1905. go-

16 Kustosica Anka Simić Bulat, specijalistica za slikarstvo i minijature u rubriku Zbirka upisuje *Kiparstvo i slikarstvo*, a Doris Baričević, barokistica i terenska istraživačica oltarnih ansambala kontinentalne Hrvatske angažirana za obradu drvene polikromirane skulpture upisuje *Kiparstvo i drvorezbarstvo*. Tek se od konca 70-ih godina 20. stoljeća s dolaskom Nele Tarbuk na mjesto kustosice odnosno voditeljice zbirke ustalio termin *Zbirka kiparstva*.

dine¹⁷, a nastavili su njegovati i kasniji ravnatelji Muzeja, poput Gjure Szabe i osobito Antuna Jirouškega, koji zatim prelazi na mjesto ravnatelja Moderne galerije.¹⁸ No taj je dio fundusa, kao što je i bilo planirano, većinski izdvojen iz okrilja Muzeja 1934. godine, omogućivši formalno izdvajanje Moderne galerije u samostalnu instituciju – današnji Nacionalni muzej moderne umjetnosti. Naprotiv, nukleus današnjeg fonda Zbirke kiparstva MUO i ishodišno čini segment crkvenoga kiparstva, također sabiranog strateški u uskoj sprezi s konzervatorskom brigom za očuvanje baštinskih inventara sakralnih objekata, još od začetka Muzeja. Izidor Kršnjavi je preko djelatnosti Društva umjetnosti razvijao suradnju s crkvenim krugovima i, primjerice, »duhovnim stolovima u Zagrebu, Zadru, Đakovu i Senju«¹⁹ u savjetovanju oko novih arhitektonskih prijedloga i posredništvu u nabavi umjetnina te je logična činjenica da su prvi kipovi otkupljeni za Muzej izvorno potjecali iz crkvenih inventara. U zbirci se čuva još i ranije nabavljena cjelina sadrenih odljeva, kao svojevrsni relikv prvotne vizije muzejskih zbirki kao pomagala u nastavi, kojima su se trebali osigurati reprezentativni »uzorci« umjetničkih prikaza i formi.²⁰ Time prema sustavu klasifikacije muzejskih i galerijskih predmeta po vrstama MDC-a iz 1987. godine najbrojniji i ujedno najznačajniji dio građe pripada kategoriji 12. *Umjetnost i dekoracija* (predloženi termini – »skulptura« ili »puna plastika«) kao i kategoriji 14. *Ideologija i obred* (predloženi termini – »oltar«, »relikvijar«, »svijećnjak«, »nadgrobni spomenik«, »tabernakul«), dok se cjelina sadrenih odljeva svrstava u

17 Podsjetimo da su prvonabavljene umjetnine za Modernu galeriju 1905. godine bile dvije skulpture *Timor Dei* Ivana Meštrovića i *Isus i Magdalena* Františka Bileka i tek jedna slika *Pred vratima smrti* Mirka Račkoga. Više u: Uskoković, Jelena: Prvih osamdeset godina Moderne galerije u Zagrebu // Povijest palače, ustanove, obnove / urednik Igor Zidić, Zagreb: Moderna galerija, 2005., str. 97–125. Važno je ovdje uputiti na tekst Irene Kraševac i korekciju podatka da su ta djela otkupljena s jubilarne izložbe kao i doprinos tezi da je Izidor Kršnjavi nabavljao umjetnine kroz relacije stečene posredovanjem pri opremanju crkvenih interijera. Više u: Kraševac, Irena: S izložbe u depo / Sudbina reljefa *Isus i Magdalena* Františka Bileka // Anali Galerije Antuna Augustinčića 38–39 (2018. – 2019.): Skulptura u muzeju – zbornik radova / urednik Božidar Pejković, Klanjec: MHZ – Galerija Antuna Augustinčića, 2019., str. 113–123.

18 Premda se kvadratura prostora namijenjenog izlaganju fonda Moderne galerije tijekom Szabina i Jirouškova mandata smanjuje, otkupi se nastavljaju redovitim dinamikom. Vidi više u prilogima Vanje Brdar Mustapić i Arijane Koprčina u monografiji Muzeja za umjetnost i obrt, trenutačno u pripremi za objavu 2025. godine.

19 Maruševski, Olga: Društvo umjetnosti: 1868. – 1879. – 1941. iz zapisaka Hrvatskog društva likovnih umjetnika, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2004., str. 90

20 Sadreni odljevi medalja bili su izloženi u prvom postavu muzeja u privatnom stanu: »Na dva stola u istoj sobi poredana je bogata sbirka vrlo liepih sadrenih odlievakah po medaljah 16., 17. i 18. stoljeća iz njemačke, francezke i talijanske škole.« Otvorenje muzeja za umjetnost i obrt // »Narodne novine«, g. 46, br. 137 (1880.), od 17. lipnja 1880.

kategoriju *II. Prikazi i predložnja* (predloženi termini »odljevi« i »kopije« svih vrsta).²¹ Prema mrežnom izvoru *Nomenclature for Museum Cataloging*²² građa objedinjena pod pojmom skulpture odnosno kiparstvo kategorizirana je u grupu 8. pod nazivom *Komunikacijski objekti*.²³ Njihova materijalnost svoj puni smisao dobiva u interpretaciji, a zadatak interpretacije pred nas postavlja i zadatak kuriranja konteksta muzejskih predmeta, što je muzejska problematika neovisno o skulpturalnoj građi.

U prilog razumijevanju terminoloških razlika treba naznačiti problem kiparstva u kontekstu »arts and crafts« muzeja, odnosno razlikovanja između umjetničkih područja (slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, glazba i poezija te izvedbene umjetnosti poput retorike, plesa i drame) i obrta (oblikovanje u keramici, staklu, obrada metala, tkanje, izrada namještaja i dekoracija interijera)²⁴ do kojeg dolazi sredinom 18. stoljeća. Razlikovanje je tada obilježeno hijerarhijskim karakterom, pri čemu su djela klesana u mramoru smatrana umjetnošću, a rezbarije u bjelokosti ili drvu smatrane su obrtničkim majstorskim radom. Ovaj odnos zasnovan je na principima umjetničke valorizacije odnosno visokog rangiranja doživljaja (kontemplativnog) zadovoljstva u odnosu prema praktičnoj namjeni i dekorativnom karakteru na dnu hijerarhije.²⁵ Tendencija strogoga terminološkog razdvajanja domena kiparstva i primijenjenih umjetnosti i u muzeološkom je kontekstu institucionalizirana, na što upućuju američki i europski primjeri, poput naziva Gettyjeva Odjela kiparstva i dekorativnih umjetnosti (Department of Sculpture and Decorative Arts) ili stručnog pojmovnika *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts* iz 2006., temeljenoga na europskim fundusima muzeja V&A i pariškog Muzeja dekorativnih umjetnosti (Musée des Arts Décoratifs), čiji se urednik Gordon Campbell vodio istom logikom, izostavljajući iz publikacije termin »sculpture« kao i eventualnu varijantu »decorative

21 Riječ je o sustavu zasnovanom na klasifikaciji Britanskoga muzejskog dokumentacijskog udruženja. Vidi: Dokumentacija i klasifikacija muzejskih i galerijskih predmeta // *Muzeologija*, br. 25 (1987.), str. 3–117, dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/95072>.

22 *Nomenclature for Museum Cataloging* rezultat je suradnje nekoliko kanadskih i američkih organizacija, koji se od objavljivanja 1978. godine sustavno nadopunjava i povezan je s glasovitim Gettyjevim tezaursom *Art & Architecture Thesaurus*.

23 Prema klasifikacijskom sustavu *Nomenclature for Museum Cataloging* predmeti zbirke kiparstva pripadaju kategoriji 8. *Komunikacijski objekti*, a unutar nje dijele se unutar klasa *Vizualna umjetnost* i *Ceremonijalni predmeti* te subklasa *Religijski predmeti* i *Pogrebni predmeti*.

24 Riječ je o mehaničkim umijećima – njem. *Handwerk*, franc. *métier* ili *artisanat*, tal. mestiere – koja uključuju oblikovanje u keramici, staklu, obradu metala, tkanje, izradu namještaja i dekoraciju interijera.

25 Campbell, Gordon: Introduction // *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts* / urednik Gordon Campbell, New York: Oxford University Press, 2006., VII

sculpture«. Zbirka skulpture muzeja Victoria & Albert obuhvaća i rezbarije u bjelokosti te uz zbirke metala, keramike i stakla čini dio većeg odjela (Sculpture, Metalwork, Ceramics & Glass Department) i, premda brojčano neusporediva, po tipološkoj raznolikosti građe srodna je Zbirci kiparstva MUO. Naziv njihove Sculpture Collection sukladan je našem današnjem nazivu Zbirka kiparstva. Međutim, geografski najbliži srodnik MUO-a, bečki MAK, u engleskom prijevodu Museum of Applied Arts / Contemporary Art²⁶, zbirku kiparstva uopće ne specificira kao samostalni odjel pod tim nazivom, odnosno skulpturalna djela prikuplja u Zbirci suvremene umjetnosti (Contemporary Art Collection) ili ih okuplja u zbirnama primijenjenih umjetnosti (Furniture and Woodwork Collection, Metal Collection, Asia Collection). Neovisno o službenoj nomenklaturi zbirki, neosporno je termin »sculpture« obvezna odrednica u digitalnim repozitorijima, koja omogućuje pretraživanje i navigaciju kroz mrežno dostupne baze muzejske dokumentacije.

Naglasimo, međutim, zapažanje proizišlo iz ovih primjera. U sistematizacijama zbirki muzeja primijenjenih umjetnosti tipološki usporedivih sa specifičnostima MUO-a, dolazimo do zaključka da se u kontekstu pridruživanja referentne građe odjelima primijenjenih umjetnosti termin »sculpture«, prema Šuvakovićevu viđenju »mimetičke skulpture« u užem i doslovnom smislu, većinom odnosi na tradicionalnu obradu i materijale kao i na koncept koji objedinjuje statuarost, reprezentativnost i prevladavajuću odanost antropomorfizmu. U tom se značenju »sculpture« približava tradiciji oblikovanja i na području primijenjenih umjetnosti, ipak uz jasno zacrtanu i nomenklaturno izraženu graničnu liniju međusobnih djelokruga. Nadalje, za ostvarenja od modernizma nadalje, zamišljena u otvorenijem i eksperimentalnijem duhu, kao što Tonko Maroević precizno detektira u »materijalima i situacijama objektnog stvaralaštva, stalno proširujući raspone plastičkog (ili spacijalno osjetilnog) oblikovanja«,²⁷ što je u muzejima primijenjenih umjetnosti jedan od primarnih interesa suvremenog sabiranja u vezi s činjenicom što je konceptualni dizajn kategorija transgresivnog potencijala, predviđa se drugačija, fleksibilnija i komunikativnija klasifikacija, u kojoj je naglasak na idejnosti i aktualnosti objekta, a ne na njegovim,

26 Orijentacija ka prikupljanju artefakata lijepih umjetnosti (Fine Art), kao i utemeljenje zbirke suvremene umjetnosti i arhitekture, započela je tijekom mandata Petera Noevera od 1986. godine. Više na poveznici: <https://www.mak.at/en/collection/collection>.

27 Maroević, Tonko: Od kiparstva do skulpture, od plastike do ambijenta / Ive Šimat Banov, Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas, Zagreb: Naklada Ljevak, 2013., str. 814 // Kvartal vol. X, br. 3–4 (2013.) / Zagreb, 2013., str. 24

možda čak podrazumijevanim, morfološkim pretpostavkama.²⁸ U tim se slučajevima termin »sculpture« ne ekspanira u nazivu zbirki, time potvrđujući suglasnost sa suvremenom uzmičućom ulogom pojma/koncepta »skulpture«.

PITANJA KLASIFIKACIJE GRAĐE U ZBIRCI KIPARSTVA MUO – TERMINOLOŠKE SPECIFIČNOSTI KIPARSKIH DJELA U KONTEKSTU CRKVENE UMJETNOSTI

Drugi kontekst u INDIGO-u čine metapodaci *Grupa* i *Podgrupa predmeta* koji se odnose na pripadnost predmeta odgovarajućem širem i vršnom pojmu odabranih prema višestrukim kriterijima, koji se odnose na namjenu, materijale i tehnike.

Dobro je poznata činjenica da se, izuzevši crkvene riznice, u Muzeju za umjetnost i obrt čuva korpus jedne od najkompleksnijih zbirki crkvene²⁹ umjetnosti u kontinentalnoj Hrvatskoj.³⁰ Stoga na području tezaurusa skulpture u prvi plan dolaze pitanja u vezi s identifikacijom crkvenoga kiparstva, bročano i vrijednosno najvažnijeg segmenta zbirke te ujedno s problematikom hibridnih pojava na razdjelnici umjetničkog i primijenjenog stvaralaštva. Izložiti ćemo stoga nekoliko klasifikacijskih obrazaca na koje nailazimo u stručnoj literaturi, a koji nam služe u ulozi svojevrsnih orijentira, posebice u smislu definiranja odnosa dio – cjelina na planu oltarnih kompozicija.

28 Poput primjera Rapid Response Collecting Gallery, koji je Victoria & Albert Museum uveo 2014. godine, kao oblik reagiranja na konkretne društvene uvjete suvremene produkcije dizajna

29 Termin »crkvena umjetnost« prema Likovnom leksikonu, podrazumijeva djela nastala za potrebe crkve i bogoslužja (crkveno graditeljstvo i oprema bogoštovnog prostora, liturgijski predmeti, votivi te devocionalije). Vidi: Likovni leksikon / uredio Josip Bilić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2014., str. 200.

30 Navodim ovdje ključnu literaturu o zbirci: Munk, Zdenka, predgovor // Sakralna umjetnost iz fundusa Muzeja za umjetnost i obrt, katalog izložbe / urednica Zdenka Munk, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 1979., str. 11–14, Baričević, Doris: Sakralna skulptura // Sakralna umjetnost iz fundusa Muzeja za umjetnost i obrt, katalog izložbe / urednica Zdenka Munk, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 1979., str. 32–41, Tarbuk, Nela: Problemi istraživanja sakralne skulpture 17. i 18. stoljeća iz fundusa Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu u kontekstu srednjoeuropskog baroka // Zbornik I. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti, Zagreb, 15. – 17. XI. 2001. / urednik Milan Pelc, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2004., str. 197–205, Tarbuk, Nela: Zbirka skulpture: sakralno kiparstvo u zbirci skulpture // Skriveno blago Muzeja za umjetnost i obrt, katalog izložbe / urednica Anđelka Galić i dr., Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2005./2006., str. 80–95, Tarbuk, Nela: Sakralna skulptura // Muzej za umjetnost i obrt 1880.–2010.: vodič / urednici Anđelka Galić i Miroslav Gašparović, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2010., str. 182–181.

Terenske istraživačice, autorice poput Ljerke Gašparović i Anđele Horvat drvene oltarne retable eksplicitno svrstavaju pod širu pojmovnu odrednicu crkvenog namještaja, vodeći se nezaobilaznošću njihove kontekstualne uloge *in situ*. Gašparović drvene oltarne retable ističe kao najznačajniji dio crkvenog namještaja.³¹ Horvat u prilogu o građi kontinentalne Hrvatske u fundamentalnoj preglednoj publikaciji *Barok u Hrvatskoj*³² u valorizacijskom smislu crkveni namještaj vidi u okrilju teme *Sakralno kiparstvo*, a ne u grupi *Primijenjene umjetnosti*, gdje ubraja i ujedno razlikuje funkcionalno dvovrsne predmete – one koji su sastavni dio opreme oltara i crkve i liturgijske predmete. U istoj je publikaciji Radmila Matejčić ostavštinu drvenih oltara u umjetničkoj baštini Istre i Hrvatskog primorja obradila izdvojeno od namještaja, u tematskoj cjelini *Primijenjene umjetnosti*, odnosno u poglavlju *Drvorezbarstvo*. Kruno Prijatelj je, u cjelini o baroknoj građi u Dalmaciji, temi kiparstva pristupio kroz logiku umjetničkoga kanona i niz poznatih ličnosti kipara, odjeljujući načelno građu prema materijalu, odnosno klesare od drvorezbara, ne otvarajući uopće prostor načelnim dvojbama o hijerarhijskim sustavima vrsta.

Jedno tumačenje načela valorizacije, koja inherentno utječu i na ishode identifikacijskog rangiranja, a proizlaze iz odabira materijala, pronalazimo kod Kniewalda koji 1944. godine piše: »Svaka plemenita građa kao mramor, kamen, srebro, zlato, bronca, bjelokost iz koje kipar izvija svoje kipove i reljefe, imade ne samo svoju boju, nego i svoje svjetlo. Isto se može reći i za umjetničku polikromiju drvenih skulptura. Skulpture, koje po svojoj građi nemaju svoje boje i svojeg svjetla, ne zadovoljavaju umjetničkog oka. Upravo po tomu se i dijeli tvar, iz koje se sastoji skulptura, u plemenitu i neplemenitu. Zato se one skulpture, koje su izrađene u neplemenitoj tvari, polikromiraju, da se tako nadomjesti umjetnički nedostatak građe.«³³ Zanimljivo je da se u opisu natuknice *drvorezbarstvo* u *Enciklopediji hrvatske umjetnosti* ističe razlikovanje od kiparstva, koje uglavnom karakterizira puna skulpturalnost, a u navodu da »ranobarokno drvorezbarstvo pretežno se odnosi na crkveni namještaj« (sakristijski ormari, propovjedaonice, pjevališta) zaobilazi se eksplicitno napominjanje oltara, kojima je posvećena zasebna natuknica.³⁴ Kao što

31 Gašparović, Ljerka: O aktivnosti Ivana Komersteinera u Hrvatskoj // *Peristil*, 18–19 (1975.), str. 61

32 Horvat, Anđela, Matejčić, Radmila i Prijatelj, Kruno: *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1982.

33 Kniewald, Dragutin: Crkveno graditeljstvo, kiparstvo i slikarstvo, Zagreb: Zbor duhovne mladeži zagrebačke, 1944., pretisak iz Katoličkog lista 1943./1944.

34 *Drvorezbarstvo* // *Enciklopedija hrvatske umjetnosti* 1, A-N / glavni urednik Žarko Domljan, Hrvatski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1995., str. 210–212

je već napomenuto, *Likovni leksikon* donosi određena rješenja u hijerarhijskim strukturama pa tako kao zasebne pojmove napokon tumači *crkvenu umjetnost* i *crkveni namještaj* kao i *primijenjenu umjetnost* (odnosno *umjetnički obrt*), gdje se ističe dvojni umjetnički karakter pojedinih ostvarenja: »(...) Istaknuta obrtnička ostvarenja starijih razdoblja (antika, renesansa, barok) često su na granici između umjetnosti i obrta (...).« Unatoč ažuriranim dopunama, u *Leksikonu* su ipak ispušteni neki pojmovi, poput naširoko primijenjenog pojma u znanstveno-stručnoj publicistici »altaristika«.

Baričević konstatira da je drvo tradicionalni materijal cjelokupnoga srednjoeuropskog područja te naglašava funkciju skulpture u drvu – kipova i ukrasnih rezbarija – u sklopu oltarskih cjelina, propovjedaonica i ostaloga sakralnog namještaja koji svojim raznolikim oblicima i bogatom ornamentikom pruža kipovima slikovito okruženje, povjesničarima umjetnosti veliku pomoć za poblize datiranje.³⁵ Terminološki razlikuje grupe građe – oltarne retable, kipove i dekorativnu rezbariju (anđeoske herme i glavice, stupovi i kapiteli, natpisne kartuše i svijećnjaci) te ornamentiku. Ornamentalna rezbarija oltara ima veliko značenje u određivanju datacije cjeline, upravo posredovanjem ornamentalnih idioma, što je u svojoj disertaciji iz 2017. godine Martina Wolff Zubović razradila kao tipologiju ornamentalnih idioma, ujedno u funkciji kronoloških indikatora za datacije oltarnih kompozicija sjeverozapadne Hrvatske u razdoblju od 1617. godine pa do kraja 70-ih godina 18. stoljeća. Wolff Zubović sve je pojmove povezala i s nazivima u njemačkoj literaturi *okovlje* (njem. *Beschlagwerk*), *repovlje* (njem. *Schweifwerk*), *hrskavica* (nizozemski kwab-ornament), *čisti akant* te *lisnato-vrpčasti ornament* (njem. *Laub- und Bandelwerk*) i *rokaj*. Stoga bi ovaj vrijedni doprinos tezaurusu ornamentike svakako trebalo nastojati uvrstiti u skup predmetnih pojmova muzejskih tezaurusa.

UMJESTO ZAKLJUČKA – PITANJE IDENTIFIKACIJE I PRIJEDLOG TERMINA ZA MUZEJSKI TEZAURUS

Konsenzus oko stručne likovne terminologije, osobito sa stajališta nekih temeljnih materijala i tehnika, na hrvatskom jeziku čini se još nije postignut pa i usustavljenje tezaurusa na razini općih stručnih pregleda, enciklopedija ili leksikona nije dovršen proces.

35 Više u: Baričević, Doris: Barokno kiparstvo sjeverne Hrvatske, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Školska knjiga, 2008.

Upravljanje muzejskom zbirkom podrazumijeva rad na klasifikaciji građe, što je ujedno rad na standardizaciji termina. Temelji se na kategoriziranju pojava i predmeta na njihovoj sličnosti i time ulazi u područje kognitivne lingvistike. Kategorizacija vodi ka klasifikaciji (odnosno koncept prema grupiranju), pri čemu je ključan odabir **klasifikatora** – odnosno klasifikacijskoga ključa. O klasifikatoru ovisi strukturiranje leksičko-semantičkih polja, koja imaju raznovrsne semantičke odnose (meronimijski – karakteristični dijelovi i sastojci; asocijativni – mjesto; funkcionalni – način uporabe) i hijerarhiju (karakteristične vrste). U relacijama pojmova »kip«, »skulptura« i »plastika«, koji se unatoč istaknutim razlikovnim definicijama tretiraju i kao istoznačnice, otvara se temeljni problem pojmovne neprozirnosti, odnosno nevidljivosti hijerarhijskih odnosa. Mapiranje pojmova i analiza pomogli su mi u pročišćenju nejasnoća oko korištenja termina »rezbarija«/ *carvings* i »odljev«/ *cast*, kojima sam se uobičajeno koristila kao klasifikatorima vrste muzejskih predmeta. Stoga u zaključku iznosim prijedlog određenja referentnih termina u ulozi klasifikatora i identifikatora.

Kiparstvo/Sculpture – klasifikator vrste predmeta: likovna vrsta trodimenzionalnog i plastičnog oblikovanja, u osnovnom značenju odnosi se na realizacije djela ostvarene tehnikama obrade i oblikovanja kamena i drva u prvom redu, a zatim i drugim metijerskim/majstorskim, kiparskim tehnikama (lijevanje). Ovaj termin, zbog pozivanja na tehničke osobitosti umjetničke tradicije oblikovanja trodimenzionalnih djela i većinom antropomorfnih, statuarnih karakteristika, ujedno se odlikuje visokim stupnjem poznavanja i podrazumijevanog određenja aktualne realizacije – *kipa*. Bliskoznačnica, no ne i istoznačnica, jest termin **skulptura**, no ova je razlika važnija pri prijevodu s drugih jezika i na druge jezike.

Skulptura/Sculpture – klasifikator vrste predmeta: internacionalizam, pojam neomeđenoga semantičkog potencijala, u najopćenitijem svojstvu za sve u prvom redu trodimenzionalne i plastične, a zatim većim ili jednim dijelom, objektne umjetničke forme, a mogu biti i dijelovi kombinacija hibridnih, prostorno specifičnih i izvedbenih oblika, realizirane u svrhu umjetničkog doživljaja u realnom vremenu i prostoru, u različitim tehnikama i materijalima. Uključena je mogućnost »izvođenja« skulpture, svojevrsna procesualnost u smislu **žive skulpture** ili **društvene skulpture**. Bliskoznačnica, no ne i istoznačnica, jest termin **kiparstvo**, no ova je razlika važnija pri prijevodu s drugih jezika i na druge jezike. Istoznačnica je termin **plastika**.

Plastika/Sculpture – klasifikator vrste predmeta: generički pojam kao određenje likovne vrste trodimenzionalnog oblikovanja, koji se u osnovnom tehničkom značenju odnosi na kipove nastale tehnikom lijevanja, od antike do danas. Uključuje specifično **kopije** i **arhitektonsku plastiku**. U širem smislu ujedno sinonimnog značenja terminima *kiparstvo* i *skulptura* stoga se predlaže kao preferirani termin u zbirkama gdje su osobito istaknuta navedena tehnička obilježja.

Kip/Statue – identifikator pojedinačnoga muzejskog predmeta, ostvarenoga kiparskog djela, ponajprije u smislu oblikovanja tradicionalnim tehnikama obrade i oblikovanja u kamenu i drvu, a zatim i drugih tehnika, poput lijevanja. Termin stoji u horizontalnom odnosu prema drugim identifikatorima vrste – »plastični objekt« (»plastika« je u ulozi identifikatora nepreferirani termin) i »skulptura« za koje se predlaže sinonimno korištenje.

Klasificiranje crkvenoga kiparstva:

Grupa predmeta **Crkveno kiparstvo** (vršni pojam) / Podgrupa predmeta

Altaristika (širi pojam) / – **Oltarno kiparstvo** (uži pojam)

– **Oltarna dekoracija** (uži pojam)

– **Oltarna ornamentika** (uži pojam)

– **Oltarna arhitektura** (uži pojam)

Oltarna ornamentika/Altar-ornament – klasifikator vrste muzejskog predmeta, koji čini dio altarističke kompozicije, a ostvaren je tehnikom rezbarenja. Bliskoznačnice su **ornamentalna rezbarija** ili **dekorativna rezbarija**, no ujedno to su nepreferirani termini.

Rezbarije/Carvings – identifikator materijala i tehnike: preferirani termin u klasi Materijali i tehnike, odnosi se na tehniku izrade trodimenzionalnih, velikih i manjih rezbarenih elemenata, samostalnih djela kao i dijelova većih cjelina rezanjem i rezbarenjem drveta. Istoznačnice su **drvorezbarstvo**, **drvorezbarija** (nepreferirani termini). Općenito nepreferirani termin u klasi Identifikacije predmeta. Za identifikatore materijala i tehnika predlažem korištenje množine jer time se upućuje na konkretnu mnoštvenost materijalnih pojedinačnih izvedbi.

Odljevi/Casts – identifikator materijala i tehnike, preferirani termin u klasi Materijali i tehnike, odnosi se na tehniku lijevanja (kovine, gips, vosak, poliuretanske mase itd.): nepreferirani u klasi Identifikacija predmeta. Za identifikatore materijala i tehnika predlažem korištenje množine jer time se upućuje na konkretnu mnoštvenost materijalnih pojedinačnih izvedbi.

LITERATURA

- Baričević, Doris: Sakralna skulptura // Sakralna umjetnost iz fundusa Muzeja za umjetnost i obrt, katalog izložbe / urednica Zdenka Munk, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 1979., str. 32–41
- Baričević, Doris: Barokno kiparstvo sjeverne Hrvatske, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Školska knjiga, 2008.
- Campbell, Gordon: Introduction // The Grove Encyclopedia of Decorative Arts / urednik Gordon Campbell, New York: Oxford University Press, 2006., VII
- Doerr, Martin, Kritsotaki, Athina i Stead, Stephen: Tezaursi povijesnih razdoblja – prijedlog za standardizaciju // Muzeologija, br. 41/42 (2004.), str. 82–97
- Dokumentacija i klasifikacija muzejskih i galerijskih predmeta // Muzeologija, br. 25 (1987.), str. 3–117, dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/95072>
- Enciklopedija hrvatske umjetnosti 1, A-N / glavni urednik Žarko Domljan, Hrvatski leksi-kografski zavod Miroslav Krleža, 1995., 56, str. 210–212
- Gašparović, Ljerkica: O aktivnosti Ivana Komersteinera u Hrvatskoj // Peristil, 18–19 (1975.), str. 61–90
- Hagedorn-Saupe, Monika i Ermert, Axel: Katalogizacija umjetničkih djela – vodič za opisivanje i vizualnu dokumentaciju (www.vraweb.org/CCOweb) // Muzeologija, br. 41/42 (2004.), str. 133–136
- Harpring, Patricia: Introduction to Controlled Vocabularies: Terminology for Art, Architecture and Other Cultural Works, Los Angeles: Getty Research Institute, 2010.
- Horvat, Anđela, Matejčić, Radmila i Prijatelj, Kruno: Barok u Hrvatskoj, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1982.
- Kniewald, Dragutin: Crkveno graditeljstvo, kiparstvo i slikarstvo, Zagreb: Zbor duhovne mladeži zagrebačke, 1944., pretpisak iz Katoličkog lista, 1943./1944.
- Kolbas, Irena: Mali pojmovnik arhivistike, bibliotekarstva i muzeologije // Seminar Arhivi, knjižnice, muzeji: mogućnosti suradnje u okruženju globalne informacijske infrastrukture: zbornik radova / urednice Mirna Willer i Tinka Katić, Zagreb: Hrvatsko bibliotekarsko društvo, 1998., str. 287–296, dostupno na: https://theta.ffzg.hr/akm/AKM_ostali/pojmovnik.html#pojmovnik
- Kraševac, Irena: S izložbe u depo / Sudbina reljefa Isus i Magdalena Františka Bileka // Anali Galerije Antuna Augustinčića 38–39 (2018.–2019.): Skulptura u muzeju – zbornik radova / urednik Božidar Pejković, Klanjec: MHZ – Galerija Antuna Augustinčića, 2019., str. 113–123
- Križaj, Lana: Tezaurus spomeničkih vrsta: podatkovni standard u inventarima graditeljske baštine / Mala biblioteka Godišnjaka zaštite spomenika kulture Hrvatske, vol. 18, Zagreb: Ministarstvo kulture RH, Uprava za zaštitu kulturne baštine, 2017.
- Kunčić, Meri: Likovni leksikon, gl. ur. Josip Bilić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2014., str. 1054 // Zbornik Odsjeka za povijesne znanosti Zavoda za povijesne i društvene znanosti HAZU, vol. 32 (2014.), str. 300–302
- Likovni leksikon / uredio Josip Bilić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2014.
- Maroević, Tonko: Od kiparstva do skulpture, od plastike do ambijenta / Ive Šimat Banov, Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas, Zagreb: Naklada Ljevak, 2013., str. 814 // Kvartal vol. X, br. 3–4 (2013.) / Zagreb, 2013., str. 24
- Maruševski, Olga: Društvo umjetnosti: 1868. – 1879. – 1941. iz zapisaka Hrvatskog društva likovnih umjetnika, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2004., str. 90

- Munk, Zdenka: Teze uz problem valorizacije i kategorizacije spomenicima kulture u muzejima i galerijama Hrvatske // *Muzeologija*, br. 9 (1970.) / Zagreb, 1970., str. 5
- Munk, Zdenka: Predgovor // *Sakralna umjetnost iz fundusa Muzeja za umjetnost i obrt*, katalog izložbe / urednica Zdenka Munk, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 1979., str. 11–14
- Nikolić-Hoyt, Anja: *Konceptualna leksikografija: Prema tezaursu hrvatskog jezika*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2004., str. 183–184
- Pavelić, Vanda: Razni modeli inventara u muzejima // *Muzeologija*, br. 5 (1956.) / Zagreb, 1956., str. 11
- Šourek, Danko: Usvajanje i primjena umjetničkih pojmova i nazivlja na području sjeverozapadne Hrvatske u 17. i 18. stoljeću // *Zbornik III. Kongresa povjesničara umjetnosti / urednik Andrej Žmegač*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2013., str. 175–178, dostupno na: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:254:544236>
- Šuvaković, Miško: *Skulptura // Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, Ghent: Vlees& Beton, str. 573
- Tarbuk, Nela: Problemi istraživanja sakralne skulpture 17. i 18. stoljeća iz fundusa Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu u kontekstu srednjoeuropskog baroka // *Zbornik I. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*, Zagreb, 15. – 17. XI. 2001. / urednik Milan Pelc, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2004., str. 197–205
- Tarbuk, Nela: *Zbirka skulpture: sakralno kiparstvo u zbirci skulpture // Skriveno blago Muzeja za umjetnost i obrt*, katalog izložbe / urednica Anđelka Galić i dr. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2005./2006., str. 80–95
- Tarbuk, Nela: *Sakralna skulptura // Muzej za umjetnost i obrt 1880.–2010.: vodič / urednici Anđelka Galić i Miroslav Gašparović*, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2010., str. 182–181
- Ustković, Jelena: Prvih osamdeset godina Moderne galerije u Zagrebu // *Povijest palače, ustanove, obnove / urednik Igor Zidić*, Zagreb: Moderna galerija, 2005., str. 97–125
- Wolff Zubović, Martina: *Tipologija i podrijetlo ornamentike na drvenim oltarima XVII. i XVIII. stoljeća na području sjeverozapadne Hrvatske – recepcija, primjena i razvoj motiva / doktorska disertacija / mentorica dr. sc. Mirjana Repanić Braun*, obranjena na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu 23. lipnja 2017.
- Zlodi, Goran: *Muzejska vizualna dokumentacija u digitalnom obliku // Muzeologija*, br. 40 (2003.)

IZVORI

- Pravilnik o sadržaju i načinu vođenja muzejske dokumentacije o muzejskoj građi
 Centralna inventarna knjiga MUO
 Digitalni repozitorij INDIGO
 Getty Vocabulary Program, *Art & Architecture Thesaurus (AAT)*, Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1988 – http://www.getty.edu/research/conducting_research/vocabularies/aat/
<https://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/>
<https://www.mak.at/en/collection/collection>
<https://terminology.collectionstrust.org.uk/British-Museum-objects/Obthess1.htm#4291>
<https://page.nomenclature.info/apropos-about.app?lang=en>

SAŽETAK

Na osnovi računalnog programa za inventiranje i obrade građe INDIGO u tekstu se ishodi analiza stručnih termina korištenih pri obradi muzejskih predmeta u konceptima klasifikacije vrste predmeta i identifikacije pojedinačnih predmeta s obzirom na makrorazinu strukturnih veza među skupinama i podskupinama kao i s obzirom na mikrorazinu veza među nazivima.

U svrhu identifikacije predmeta INDIGO raspolaže s više strukturnih koncepata. Odrednice *Naziv zbirke* i *Naziv podzbirke* odnose se ponajprije na strukturno ustrojstvo inventara muzeja, pri čemu koncept *podzbirka* omogućuje da se preko odabranih deskriptora identificira i okupi grupa srodne građe unatoč nominalnoj pripadnosti različitim zbirkama muzeja, kao što je to slučaj upravo s kiparskim realizacijama koje u znatnom broju nalazimo i u muzejskim zbirkama keramike, metala i stakla ili drugim tematskim zbirkama. Fokus interesa ove analize čine koncepti u službi klasifikacije predmeta *Grupa predmeta* i *Podgrupa predmeta* u odnosu na identifikacijske termine konkretnoga muzejskog predmeta u Zbirci kiparstva MUO. Tekst donosi zaključak o pročišćenoj strukturi klasifikacije predmeta za dionicu crkvenoga kiparstva, proizašao iz mapiranja terminologije u stručnoj literaturi

Summary

TERM MAPPING ON THE EXAMPLE OF THE SCULPTURE COLLECTION OF THE MUSEUM OF ARTS AND CRAFTS IN ZAGREB

JASMINA FUČKAN

Museum of Arts and Crafts, Zagreb

Based on INDIGO computer program for cataloguing and processing of materials, this article presents an analysis of professional terms used in the processing of museum objects using the concepts of classification of types of objects and identification of individual objects in view of the macro-level of structural relationships among groups and subgroups, and in view of the micro-level of relationships among terms.

INDIGO offers a number of structural concepts for the purpose of object identification. The terms Collection Title and Subcollection Title refer primarily to the structural organisation of the museum holdings, in which the concept of subcollection facilitates, through selected descriptors, identification and assembly of a group of related materials, their nominal association with various collections notwithstanding. This is the case with sculptural realisations, a considerable number of which is present in the museum collections of ceramics, metal, glass, and others. The focus of interest of this analysis are concepts in the service of classification of objects as Object Group and Object Subgroup in relation to the identification terms of a specific museum object in the Sculpture Collection of the MUO [Museum of Arts and Crafts]. The article presents a conclusion on the consolidated structure of classification of objects for the church sculpture section that resulted from mapping of terms from professional literature.

KEY WORDS: *Museum of Arts and Crafts, MUO Sculpture Collection, INDIGO, sculpture, statue, carvings*

Tezaurusi, skulptura i glazbeni instrumenti: pitanja i relacije

ANTONIJA DEJANOVIĆ

Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb

Stručni rad

Tezaurusi su organizirane strukture čija je funkcija kontrola sadržaja digitalnih baza. Muzeji općenito imaju potrebe za tezaurusima, adaptiranima u skladu s potrebama obrade određene stručne cjeline. Proces istraživanja optimalnih alata potrebnih za kreiranje tezaurusa za nacionalnu muzejsku zajednicu započet je: platforma tezaurus.hr.

Integrirajući simpozij Tezaurus skulpture i umjetnički obrt, u tekstu se analizira i suodnos skulpture i glazbenih instrumenata na primjeru harfe iz Muzeja za umjetnost i obrt.

KLJUČNE RIJEČI: tezaurus, skulptura, glazbeni instrumenti, muzeji, zajednica

UVOD

Muzeji su institucije koje se općenito smatraju »čuvaonicama« nacionalnih kulturnih baština.

U Hrvatskoj su oni dio AKM zajednice, gdje uz arhive i knjižnice predstavljaju punovrijedan segment baštinskoga kolektiva. Građa koju općenito muzeji čuvaju inicijalno se stručno obrađuje i upisuje u digitalne baze, koje su kreirane u skladu s potrebama određene muzejske institucije i njezinih sadržajnih cjelina. Upravo je sadržaj onaj koji stvara razliku: ono što je upisano u digitalnu bazu treba biti čim točnije, jasnije i normiranije, što znači da bi muzejski djelatnici pri upisu obrađene građe trebali moći birati između ponuđenih normiranih termina one koji im odgovaraju. Time se sprječava upisivanje svih novih informacija nasumično. Tako je upisani sadržaj u bazu kontroliran i kvalitetan i tada svi muzeji koji imaju istu ili vrlo sličnu građu istovrsno ne samo građu obrađuju već i upisuju, a time i dijele.

Međutim, trenutačno nacionalna muzejska zajednica nema dostupan i preporučljiv standard za obradu građe (bez obzira na to je li riječ o kreiranom rješenju za naše potrebe ili je riječ o prevedenom vanjskom,

međunarodnom standardu) kao što nema ni razvijen tezaurus ili tezauruse, neovisno o vrsti građe. Istodobno, stanje nije ekvivalentno u druge dvije navedene AKM zajednice – arhivskom i knjižničnom, koje su za potrebe svojih stručnih djelatnika prevele određene potrebne međunarodne standarde. Činjenica je da su muzejima na globalnoj razini u današnje digitalno vrijeme dostupne različite dobre prakse drugih muzejskih institucija, saveza i udruženja¹, što znači da se određena količina znanja dijeli.

Za sada pitanje zašto nacionalna muzejska zajednica nije pronašla modus formiranja ključnog standarda za opis građe nema odgovor, ali pretpostavka postoji da bez međuinstitucijskog dogovora između muzeja o tome kakva je vrsta standarda i tezaurusa općenito potrebna za potrebe obrade nacionalne građe, ne može više doći do znatnijih pomaka u muzejskoj zajednici.

Drugi dio ovog teksta temeljen je na primjeru harfe iz Zbirke glazbenih instrumenata Muzeja za umjetnost i obrt, koja svojom drvorezbarskom dekoracijom izvedenom u niskom reljefu povezuje međusobno dva područja: skulpturu i glazbu. Kako su glazbeni instrumenti utilitarni predmeti sa svrhom produciranja glazbe, njihova standardizirana međunarodna klasifikacija² kreirana je upravo prema načinu stvaranja zvuka.

Prema toj klasifikaciji dekoracije nisu prioritetan element: dekoracije ne stvaraju zvuk. Postavlja se pitanje mogućnosti stvaranja neke drugačije klasifikacije pa i tezaurusa prema kojima glazbeni instrumenti ne bi bili isključivo strukturirani prema načinu stvaranja zvuka već i prema onome što »nose« njihova oplošja. Takva klasifikacija tada bi potencijalno mogla pridonijeti drugačijoj percepciji glazbenih instrumenata koji ne bi samo bili nužni u stvaranju »božanske muzike«, već bi se njihova vrijednost mogla pronaći i u činjenici da su samostalni i važni svjedoci vremena u kojima su nastali.

1 Ovdje se misli općenito na materijale koji se mogu koristiti, a nalaze se na stranicama Međunarodnoga muzejskog saveza, ICOM-a: <https://icom.museum/en/>, kao i na stranicama Gettyjeva istraživačkog instituta: <https://www.getty.edu/research/>.

2 Osnovna međunarodna podjela glazbenih instrumenata jest tzv. Hornbostel-Sachsova klasifikacija koja sistematizira glazbala u segmente (grupe) isključivo prema načinu stvaranja zvuka. Klasifikacija je stvorena 1914., kada su se glazbala dijelila u četiri grupe; od tada je proširivana i nadopunjavana tako da se danas prema njoj glazbeni instrumenti klasificiraju u pet osnovnih grupa: aerofone, idiofone, kordofone, membranofone i elektrofone. Važno je napomenuti da svaka grupa glazbenih instrumenata kao i svaki instrument unutar klasifikacije ima svoj određeni i samo njemu dodijeljen broj, po kojemu se instrumenti prepoznaju ne samo na lokalnim već i na međunarodnim razinama. Prvi je put tiskana u izdanju: Erich M. von Hornbostel i Curt Sachs: »Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch Zeitschrift für Ethnologie«, xlvii 1914., str. 553–590. Više o klasifikaciji na: Classification of Musical Instruments // International Committee for Museums and Collections of Instruments and Music / International Council of Museums, 10. 7. 2024. <https://cimcim.mini.icom.museum/resources/classification-of-musical-instruments/>

NACIONALNA MUZEJSKA ZAJEDNICA:
DOKUMENTARISTIČKI PRILOG

Simpoziji ili skupovi³ namjenski su organizirana i strukturirana kulturno-društveno-sociološka događanja. Njihova funkcija može biti raznovrsna: međusobna razmjena različitih informacija i prethodno usvojenih znanja ili prenošenje postojećih iskustava. Međutim, *Tezaurus skulpture* organiziran 2023. kao jedan od niza skupova koje godinama organizira Galerija Antun Augustinčić iz Klanjca, već prema naslovu stvarao je dojam da je drugačiji, u smislu kompleksnosti. Tijekom njegova trajanja aktualna je bila međusobna razmjena pitanja i mišljenja stručnjaka različitih profila uz jedan općeniti inicijalni cilj: formiranje tezaurusa skulpture. Važno je napomenuti da su se unatrag posljednja dva desetljeća, osim skupova AKM zajednice (koji su se održali u Poreču ili Rovinju) na kojima sudionici zajedno raspravljaju o razvoju svojih AKM zajednica, o potrebama za stručnim nadogradnjama, počeli održavati i skupovi muzejskih dokumentarista na državnoj razini. Od tri dokumentaristička skupa⁴ sadržajno najvažniji skup i ujedno najbliži temi simpozija *Tezaurus skulpture* bio je onaj održan 2019. godine. Riječ je o 3. skupu dokumentarista pod nazivom *Pravilnici i standardi*, na kojemu se općenito tematiziralo o nedostatku standarda, klasifikacija i tezaurusa na hrvatskom muzejskom prostoru. Govorilo se o razlikama između standarda, normi kao i vrstama dokumenata koji nisu nijedno od nabrojenog (kodeksi dobre prakse, upute, preporuke, smjernice i sl.), o potrebama ili mogućnostima prijevoda međunarodnih stručnih standarda, o općenitim potrebama pojedinih muzeja, o mogućim razlozima nedostatka važnih *alata* za obradu građe u muzejskoj zajednici itd.

S obzirom na to da su načini ostvarivanja uvida u stručne i znanstvene materijale koje muzejske zajednice razvijaju u suvremeno vrijeme razvijenoga digitalnog operiranja jednostavniji nego prije, olakšano je pregledavanje i nacionalnih i međunarodnih digitalnih izvora s muzejskom relevantnom građom.

3 Simpozij (lat. *symposium*, grč. *συνέσιον*), drugi dio gozbe kod starih Grka i Rimljana, kojemu je ceremonijal određivao simpozijarh. Ondje se pjevalo, recitiralo i raspravljalo... U helenističko doba i u srednjem vijeku simpozij je često bio sinonim za raspravu, razgovor o nekom zanimljivom sadržaju. Danas je simpozij naziv za stručni skup na kojemu se raspravlja o zadanoj temi.

Simpozij // Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 24. 5. 2024., <https://enciklopedija.hr/clanak/simpozij>

4 Do 2020. godine održana su tri skupa muzejskih dokumentarista: 1. skup dokumentarista – *Dokumentacija danas*, 2013., Rijeka, 2. skup dokumentarista – *Dokumentacija i korisnici*, 2015., Zadar i 3. skup dokumentarista – *Pravilnici i standardi*, 2019., Varaždin.

Jedan je od važnih izvora za relevantne i ažurirane dokumentarističke materijale ICOM-ov komitet za dokumentaciju CIDOC. Upravo je taj izvor bio polazište za analizu, komparaciju i interpretaciju stanja u muzejskoj zajednici za potrebe 3. skupa dokumentarista. Neki od principa, modela i standarda koje je ovaj komitet (ili njegove radne grupe) razvio jesu: *Statement of Principles of Museum Documentation* (CIDOC, 2012), *The CIDOC Conceptual Reference Model* (CIDOC, 2011), *Lightweight Information Describing Objects* (CIDOC, 2010), *Recommendations for Identity Photography* (CIDOC Fact Sheet 3, 2010), *The CIDOC Conceptual Reference Model* (CIDOC, 2001), *International Core Data Standards for Ethnology/Ethnography* (CIDOC, 1996), *International Guidelines for Museum Object Information: the CIDOC Information Categories* (CIDOC, 1995), *Labelling and Marking Objects* (CIDOC Fact Sheet 2, 1993), *Registration Step by Step: When an Object Enters the Museum* (CIDOC Fact Sheet 1, 1993).⁵

Iako ovi odabrani materijali nisu bili predloženi na skupu kao isključivi korelativ već samo kao informativni elementi kako bi se što jednostavnije ostvario uvid u neke druge kvalitetne metode, cilj je ipak bio prezentirati razvijene i prihvaćene prakse ostalih zajednica.

U svakom slučaju, objedinjavanjem muzejskih kustosa, dokumentarista, informatičara i kreatora IT platformi koje se koriste za obradu muzejske građe, a kao produkt kreativnih i dugotrajnih razgovora, skup je rezultirao zajedničkim konsenzusom o postojanju potrebe stvaranja raznih nacionalnih stručnih dokumenata za muzejsko područje (standardi, klasifikacije, tezaursi i slično).

Nakon početnog dogovora, nakon nekoliko mjeseci započela je pandemija uzrokovana virusom SARS-Cov-2 naznačivši mogućnost ubrzanih promjena, dok je potres koji je pogodio Zagreb (22. 3. 2020.), pa tako i muzeje, zaustavio planirano i preusmjerio rad muzejskih djelatnika.⁶ Međutim, gledano iz drugog kuta, važno je napomenuti činjenicu da je informatizacija hrvatskih kulturnih institucija koja je započela tijekom 80-ih godina prošlog stoljeća ipak pratila opće trendove i ubrzo postala neizostavnim dijelom nacionalnih muzeja. Također, polako se i muzejska djelatnost počela proširivati u smislu uobličavanja i profesionaliziranja određenih muzejskih procesa koji su već postojali i koji su se provodili.

5 Svi navedeni materijali preuzeti su sa: Standards and Guidelines // CIDOC-International Committee for Documentation / International Council of Museums, 7. 7. 2024., <https://cidoc.mini.icom.museum/>.

6 Izostanak nastavka zajedničkih dogovora i rada muzejske zajednice na potrebnim standardima i tezaursima nije moguće tražiti samo u navedenim okolnostima, ali one su ipak nosile sa sobom objektivno otežavajuće elemente.

Tijekom posljednja dva desetljeća prošlog stoljeća ne samo da su se procesi jasnije definirali, nego su i djelatnici koji su ih provodili počeli dobivati svoj stručni naziv – muzejska dokumentacija i muzejski dokumentaristi. Počevši od navedenog vremena pa sve do vremena održavanja simpozija *Tezaurus skulpture* hrvatska muzejska zajednica i njezini stručnjaci, što samostalno što u suradnji s drugima ili s važećim nadležnim tijelima na području kulture RH, formirali su i sustavno radili na kreiranju niza dokumenata⁷. Neki su od njih: *Dokumentacija i klasifikacija muzejskih i galerijskih predmeta*, Muzeologija, br. 25 (1987.), *Sustav klasifikacije muzejskih i galerijskih predmeta*, Bulletin o informatizaciji muzejske djelatnosti 3/4 (1992.), *Muzejska vizualna dokumentacija u digitalnom obliku*, Muzeologija, br. 40 (2003.), *Zakon o muzejima* (NN, br. 61/2018.), izmjene (NN, br. 98/2019., NN, br. 114/2022. i NN, br. 36/2024.), *Pravilnik o načinu i mjerilima za povezivanje u Sustav muzeja Republike Hrvatske* (NN, br. 16/2019.), *Pravilnik o stručnim muzejskim zvanjima i drugim zvanjima u muzejskoj djelatnosti te uvjetima i načinu njihova stjecanja* (NN, br. 104/2019.), *Pravilnik o sadržaju i načinu vođenja dokumentacije o muzejskoj građi i muzejskoj djelatnosti te načinu ostvarivanja uvida u muzejsku građu i dokumentaciju* (NN, br. 21/2023.), *Pravilnik o stručnim i tehničkim standardima za osnivanje i određivanje vrste muzeja, za njihov rad te za smještaj muzejske građi i muzejske dokumentacije* (NN, br. 30/2006. i 150/2023.)⁸, *Pravilnik za opis i pristup građi u knjižnicama, arhivima i muzejima* (KAM)⁹ i tezaurus.hr¹⁰.

Prema navedenom vidljivo je da je nacionalna muzejska zajednica napravila određene kvalitativne pomake u svojoj domeni, iako nakon posljednjeg susreta dokumentarista 2019. u Varaždinu novi susret koji bi trebao biti platforma dogovora o potrebnim koracima za struku još nije realiziran.

Također, standard za obradu jedne vrste muzejske građi još nije kreiran kao ni razmatrani zajednički standard za različite vrste građi. Platforma tezaurus.hr koja je podignuta i koja se razvija treba zaintere-

7 Ovdje su navedeni zakonski i podzakonski akti te različiti dokumenti koji se smatraju relevantnima za razvoj muzejske djelatnosti u Republici Hrvatskoj od 80-ih godina prošlog stoljeća do danas.

8 Propisi i smjernice: Zakoni i pravilnici //Muzejski dokumentacijski centar, 10. 7. 2024. <https://mdc.hr/hr/muzeji/propisi-i-smjernice/zakoni-i-pravilnici/>

9 Pravilnik za opis i pristup građi u knjižnicama, arhivima i muzejima (KAM), 10. 7. 2024., <https://www.kam.hr/>

10 Važno je napomenuti da su na državnoj razini projekt tezaurus.hr pokrenuli partneri kao što su Muzej za umjetnost i obrt, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Nacionalna sveučilišna knjižnica u Zagrebu itd. O projektu je bilo moguće slušati na AKM skupovima prije 2020. godine. Više o projektu na: tezaurus.hr, 5. 7. 2024., <https://tezaurus.hr/>.

sirane suradnike kako bi se napredak intenzivirao. Međutim, na jednoj općenitoj razini i iz gledišta koje »hvata« brzinu događanja i promjena koje zahvaćaju kulturnu sferu kao segmentu javne društvene domene, pitanje je da li je sve to u današnje vrijeme za muzejsku struku i za nacionalnu zajednicu dovoljno ili ne.

SKULPTURALNOST GLAZBENOG INSTRUMENTA: MUO-012484¹¹ (1)

Riječ je o harfi francuskog majstora iz 18. stoljeća Jean-Henrija Nadermana, ukrašenoj niskim reljefom.¹² Pitanje koje se postavlja i koje je »u podlozi« ovog dijela teksta jest: kako unutar relacije umjetnost – umjetnički obrt interpretirati cjelinu koju čine skulptura¹³ i glazbeni instrument ili glazbalo s obzirom na to da je skulptura, tj. reljef u realizaciji vezan uz plohu i pripada likovnim umjetnostima, dok je glazbeni instrument (harfa) predmet umjetničkog obrta?¹⁴

11 MUO-012484 inventarni je broj predmeta (harfe) iz Zbirke glazbenih instrumenata Muzeja za umjetnost i obrt.

12 Harfa majstora Jean-Henrija Nadermana prvi je put inventirana u Centralnoj inventarnoj knjizi Muzeja za umjetnost i obrt nakon njezine nabave 1964., pod inventarnim brojem koji ima i danas, MUO-012484. Tom prilikom instrument je ekstenzivno opisan, određena mu je provenijencija i atribucija dok je datacija bila pod pretpostavkom. O prvoj inventarizaciji predmeta vidi u: Tarbuk, Nela. Zbirka glazbenih instrumenata iz fundusa Muzeja za umjetnost i obrt s osvrtom na njihovu ulogu u drugim oblicima muzejskog djelovanja. // *Muzeologija*, br. 51 (2014.) / Zagreb, 2015., str. 218–230, 222, 14. 1. 2025., <https://hrcak.srce.hr/file/231695> O recentnijim navodima, opisima i/ili obradama instrumenta vidi dalje u tekstu.

13 »Kiparstvo (skulptura, plastika), grana likovne umjetnosti, likovno izražavanje trodimenzionalnim oblicima i tijelima – oblikovanim, klesanim, rezanim, lijevanim ili sastavljenim od elemenata u čvrstom materijalu (kameni, glini, drvu, kovini, kosti, staklu, sintetičkim masama) i materijalu koji može u određenom vremenu zadržati željeni trodimenzionalni oblik (papir, led, tkanina, pijesak i sl.). Izrazi *skulptura* i *plastika* također su sinonimi za sama djela kao predmetno ostvaraje kiparstva. Prema prostornosti kiparska se djela dijele na *pinu plastiku* (slobodno stojeća trodimenzionalna tijela) i *reljefe* (kiparsko djelo prostorno vezano za plohu, s koje se može uzdizati manje ili više naglašenim volumenima – *niski* i *visoki reljef*, uz veći broj prijelaznih oblika). U širem smislu riječi reljefom se smatraju svi figurativni i ornamentalni oblici nanesei na površinu nekoga predmeta, najčešće zbog njezina ukrašavanja...«

Kiparstvo (skulptura, plastika) // Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024., 20. 6. 2024., <https://www.enciklopedija.hr/clanak/kiparstvo>

14 Zbirka glazbenih instrumenata Muzeja za umjetnost i obrt osnovana je tijekom 30-ih godina prošlog stoljeća u vrijeme ravnateljstva Vladimira Tkalčića. Zbirka je formirana inicijalnim donacijama i otkupima pojedinaca iz kulturnog i glazbenog *milieu*a Zagreba i njegove okoline te je ubrzo postala jedna od najznačajnijih zbirki takve vrste u nacionalnim muzejskim institucijama. Prva akvizicija u Zbirku bilježi se 1936. godine i riječ je o instrumentu kontrabasu. Zanimljivo je da se npr. u literaturi iz vremena stvaranja i građenja Zbirke glazbenih instrumenata Muzeja izdanoj u tadašnjoj Hrvatskoj, dakle tijekom 30-ih i 40-ih godina 20.

Kakav je pristup potrebno primijeniti pri analizi i interpretaciji ovog predmeta s obzirom na to da su njegovi sastavni dijelovi prema stručnim napucima polarizirani između umjetnosti i obrta?

Naime, tijekom inventarizacije muzejskih predmeta u digitalnu bazu upisuju se metapodaci vezani uz autorstvo, dataciju, tehnike i korištene materijale, signature (ako postoje), mjere predmeta, informacije vezane uz akviziciju, razne napomene itd. Često se implementira i slika predmeta.

Predmet se promatra kao cjelina, što znači da se upisuju svi autori koji su poznati kao kreatori određenog dijela predmeta. Također, jednak princip primjenjuje se na sve elemente koji se upisuju u muzejske baze, što znači da unutar takvog pristupa nema distinkcije s obzirom na vrstu umjetnosti i obrta i on rezultira upisom kustosu svih poznatih metapodataka.

Glazbeni instrumenti kao funkcionalni predmeti s namjenom produkciranja zvukova, tj. glazbe građeni su prema potrebama i mogućnostima društva određenog vremena i prostora. Njihova vrijednost često se očituje u kvaliteti stvorene glazbe i ona može biti naglašena njihovom datacijom i atribucijom, tj. starošću i imenom majstora koji je instrument gradio.

Najčešće promatrani kroz prizmu svoje funkcije stvaranja glazbe, kao predmeti umjetničkog obrta u istraživačkom su rakursu užega specijaliziranoga kruga zainteresiranih znanstvenika i stručnjaka,¹⁵ što prema

stoljeća spominju glazbeni instrumenti u kontekstu umjetničkog obrta, koji se navodi kao *upotrebna umjetnost*. Općenito o tome vidi u: Bach, Ivan: Umjetnički obrt // Almanah Kraljevine Jugoslavije-posebno izdanje / urednik V. Manakin, Zagreb: Nadbiskupska tiskara, 1938., str. 87–89; Bach, Ivan: Povijest upotrebne umjetnosti u Hrvatskoj // Naša domovina: Hrvatska kultura – politička povijest Hrvata, sv. 2. / urednik Filip Lukas, Zagreb: Izdanje Glavnog ustaškog stana, 1943., str. 720–737. U suvremeno vrijeme općenito o primijenjenoj umjetnosti u kontekstu satova, s naglaskom na Zbirku satova MUO vidi u: Lovrić Plantić, Vesna: Problem valorizacije skulpture u primijenjenim umjetnostima na primjeru figuralnih satova // Anali Galerije Antuna Augustinčića, 38–39 (2018. – 2019.): Skulptura u muzeju-zbornik radova / urednik Božidar Pejković, Klanjec: MHZ-Galerija Antuna Augustinčića, 2019., str. 323–340, 7. 9. 2024. http://www.gaa.mhz.hr/storage/upload/calendar_activities/anali_38%E2%80%9339_-_za_web_131024.pdf. Također, više o Zbirci glazbenih instrumenata vidi u: Tarbuk, Nela. Glazbeni instrumenti iz fundusa Muzeja za umjetnost i obrt : Galerija starih i novih majstora, Gradski muzej Varaždin. Varaždin : Varaždinske barokne večeri : Gradski muzej Varaždin : Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 2007., 3–14; Tarbuk, Nela. Navedeno djelo, str. 218–230; Vrbanić, Vilena. Instrumenti s tipkama u zagrebačkim muzejima : pregled i prijedlozi za njihovo predstavljanje. // Muzeologija, br. 51 (2014.) / Zagreb, 2015., str. 247–258, 14. 1. 2025. <https://hrcak.srce.hr/file/231701>. Također, vidi i u: Vrbanić, Vilena. Instrumenti umjetničke glazbe u hrvatskim muzejima. Doktorska disertacija. // Zagreb, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, 2020., str. 15–17, 27. 1. 2024., <https://repositorij.ffzg.unizg.hr/islandora/object/ffzg:3750>; Vrbanić, Vilena. Instrumenti s tipkama iz fundusa Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu. // Arti musices, vol. 42, br. 2 (2011) / Zagreb, 2011., str. 135–174, 14. 1. 2025., <https://hrcak.srce.hr/file/118366>.

- 15 Ovaj zaključak zasniva se na ne pretjerano obimnoj literaturi o temi glazbenih instrumenata u kontekstu umjetničkog obrta pogotovo u nacionalnoj bibliografiji, osim navedene literature u prethodnoj bilješci.



1. Okvirna harfa, Jean-Henri Naderman, Francuska, Pariz, 18. stoljeće, MUO-012484, autori digitalne preslike: Srećko Budek, Vedran Benović

Frame harp, Jean-Henri Naderman, France, Paris, 18th century, MUO-012484, digital copy by Srećko Budek, Vedran Benović

nekima sužava prostor njihove interpretacije. Istodobno, to ne znači da je potrebno ulaziti u način njihove uobičajene i standardizirane strukture ili klasifikacije prethodno navedene, već je samo riječ o mogućnosti njihova proširivanja. Analiza razloga zašto glazbeni instrumenti ne pripadaju visokoj umjetnosti (ako u isto vrijeme stvaraju umjetnost) već umjetničkom obrtu opsegom prelazi ovaj tekst, međutim difuznost podjela postaje izrazitija pri stavljanju elemenata u kontekst i

navođenju samo nekih primjera kod npr. umjetničkih talijanskih graditeljskih radionica violina kao što su bile Amati, Stradivari ili Guarneri.

Iz drugoga kuta tumačeno, ako je primarno svojstvo glazbenih instrumenata njihova utilitarnost i mogućnost stvaranja glazbe, koja je svrha njihovih ukrasa, tj. dekoracija¹⁶ bez obzira na to je li riječ o slikarskim ili kiparskim ostvarenjima? Materijal ili materijali od kojih je građen instrument, tj. koji su upotrijebljeni za kreiranje glazbala važni su. Lakovi i različiti premazi koji štite površinu instrumenta važni su. Neki teoretičari smatraju *ruku* majstora graditelja vrlo važnim elementom. No dekoracija

16 Više o dekoraciji vidi: »Dekoracija (franc. *décoration*, njem. *Dekoration* < lat. *decoratio*: ures, ukras), 1. Ukrašivanje, uresivanje; ures, ukras. 2. Cjelovito arhitektonsko ili likovno obogaćenje prostora, odn. djela, izvedeno kompozicijom detaljnih elemenata koji u svakome stilskom razdoblju imaju različite oblike. U arhitekturi se kao vanjska dekoracija, os. na pročeljima i portalima, primjenjuju stupovi, pilastri, arhivolti, zabatni trokuti, niše, arkade, balustrade i drugi građevni i plastični elementi. U unutrašnjosti građevine pod dekoracijom se razumijevaju svi arhitektonski, figuralni i ornamentalni ukrasi, koji se sastoje od kiparskih i slikarskih radova, mozaika, tapeta, sagova i različitih proizvoda umjetničkoga obrta. Dekoracija je također ukras pojedinog predmeta od najrazličitijeg materijala (drvo, kamen, keramika, kovina) izveden raznovrsnim tehničkim postupcima (inkrustacija, intarzija, slikanje, cizeliranje i sl.)...«

Dekoracija // Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža 2013. – 2024., 20. 6. 2024., <https://www.enciklopedija.hr/clanak/dekoracija>

nema takav utjecaj na kvalitetu tona u smislu da će dekorativniji instrument nužno proizvesti kvalitetniju glazbu.¹⁷ Dakle, koja je funkcija dekoracije harfe MUO-012484 i u kojem ju kontekstu treba promatrati?

RELJEFNA DEKORACIJA: ELEMENT KOJI POVEZUJE (2)

Dekoracija harfe MUO-012484 jest reljef: izrezbareni dio korpusa instrumenta koji čini cjelinu s ostalim dijelovima glazbala. Kako se u »širem smislu riječi reljefom smatraju svi figurativni i ornamentalni oblici naneseni na površinu nekoga predmeta, najčešće zbog njezina ukrašavanja«,¹⁸ ovaj je reljef kompleksan i pažljivo izveden aranžman elemenata primjenjivih u stilskom razdoblju neoklasicizma (s obzirom na pretpostavku da je instrument građen tijekom 18. stoljeća). Harfa na svojem vanjskom oplošju nema vidljive znakove autora (J. – H. Naderman), što upućuje na to da je rađena prije početka standardizacije proizvodnje glazbenih instrumenata u smislu postojanja serijskih brojeva proizvodnje ili otiska naziva radionice. Postoji doduše vinjeta u instrumentu koja je bila poznata još u vremenu prve, već navedene inventarizacije instrumenta; međutim, u naknadnim novijim istraživanjima otkrivene su još tri vinjete u tijelu instrumenta koje potvrđuju provenijenciju instrumenta (Francuska) kao i što se čini da ukazuju na zemljopisna područja naknadne reparacije harfe.¹⁹ Također, vjerojatno je cijeli instrumentalni kompleks građen u više dijelova, tj. nastao je radom više različitih majstorskih radionica specijaliziranih za pojedini dio instrumenta: npr. za drveno oplošje instrumenta, mehanizam i/ili za dekoraciju.²⁰

Upravo je ovaj potonji zanimljiv iz rakursa simpozija *Tezaurus sculpture* s obzirom na to da je riječ o skulpturalno izvedenom, tj. rez-

17 Ova se napomena odnosi općenito na glazbene instrumente te se njome ne ulazi u detalje kako i utječu li na zvuk potencijalno dekoracije koje su izvedene na površinama različitih žičanih glazbala, kao što su npr. rozete na lutnjama ili mandolinama i slično.

18 Kiparstvo (skulptura, plastika) // Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024., 20. 6. 2024., <https://www.enciklopedija.hr/clanak/kiparstvo>

19 Tijekom priprema i rada na ovom tekstu već su bila u tijeku kustoska kao i konzervatorsko-restauratorska istraživanja na instrumentu radi potrebe pisanja rada kojim bi se elaborirali novi podaci. Rad bi trebao posve razjasniti dataciju instrumenta i pružiti nove informacije vezane uz majstora Jean-Henrija Nadermana i njegovu radionicu kao i što će pokušati navesti specifičnosti umjetničkog obrta (s naglaskom na glazbene instrumente) Francuske u 18. stoljeću.

20 Općenito više o harfi vidi u: Panagiotis, Pouloupoulos i Lee, Julin: A Synergy of Form, Function and Fashion in the Manufacture of the Erard Harp // *Wooden Musical Instruments Different Forms of Knowledge* / (ur.) Marco A. Pérez i Emanuele Marconi, Pariz, Cité de la Musique-Philharmonie de Paris, 2018., 9. 7. 2024. <https://bibliothèque.philharmoniedeparis.fr/wooden-musical-instruments-different-forms-knowledge>

2. Detalj okvirne harfe, Jean-Henri Naderman, Francuska, Pariz, 18. stoljeće, MUO-012484, autori digitalne preslike: Srećko Budek, Vedran Benović

Frame harp detail, Jean-Henri Naderman, France, Paris, 18th century, MUO-012484, digital copy by Srećko Budek, Vedran Benović

barenom niskom reljefu. Naime, harfa je bila instrument luksuza i prestiža u određenim zemljama Europe u vrijeme prosvjetiteljstva, koji su upravo najčešće i svirale pripadnice tzv. ljepšeg spola. Njegov „procvat“ vezan je uz drugu polovinu 18. stoljeća kada u Francuskoj vlada Louis XVI., prema kojem se postojeći neoklasicistički stil zemlje zove još i „Louis Seize“



ili „stil Luja XVI“²¹. To je vrijeme u kojem su i kada su sfere cjelokupnog života, ne samo umjetnosti, bile u funkciji države i njezinih vladara. Tako je gradnja nekog glazbala mogla biti uvjetovana potrebom posjedovanja poželjnih reprezentacijskih predmetnih karakteristika. Smještaj i položaj glazbala u interijeru, njegova forma i dekoracija – svi elementi zajedno kreirali su promišljeni *arrangement* usmjeren prema akcentiranju veličine i važnosti vladara države. U tome kontekstu treba promatrati rezbareni niski reljef harfe majstora Nadermana koji, iako sastavljen od „bogato izrezbarenih i pozlaćenih ornamenata od akantusovog lišća, vitica, rozeta i klasicističkih girlanda“²² predstavlja ukus vremena i vjerojatno želju

Također, vidi u: Panagiotis, Pouloupoulos: *The Erard Grecian Harp in Regency England*, Woodbridge: Boydell & Brewer Ltd., 2023., 10. 7. 2024., <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/86007>

- 21 Lenardić, Ivona: Umjetnički obrt druge polovice XIX. stoljeća na primjerima reprezentativnog namještaja iz fundusa PPMHP Rijeka i MUO Zagreb, diplomski rad, Rijeka: Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet, Odsjek za povijest umjetnosti, 2021., str. 10, 28. 2. 2024., <https://repository.ffri.uniri.hr/islandora/object/ffri:2728>
- 22 Čitav opis harfe MUO-012484 preuzet je iz inventarnih knjiga Muzeja-Centralne inventarne knjige ili „Knjige inventara predmeta Muzeja za umjetnost i obrt“ kao i s muzejskih inventarnih kartica predmeta. Opis je danas upisan u digitalnu bazu-Repozitorij Muzeja za umjetnost i obrt: „Harfa se sastoji od postolja, zvučnog dijela ili rezonantne kase, stupa i vrata. Na postolju se nalazi 7 pedala. Postolje nose 4 nožice. Dok je stražnji dio postolja u obliku polukruga, prednji se dio dijeli na dva valovita dijela koji se spajaju na mjestu gdje se uzdiže stup. Postolje je od crnog drveta, s vanjskom bordurom u pozlati i dvije pozlaćene rozete. Zvučno tijelo sastoji se od 7 rebara koja se prema postolju šire, a nema otvora za rezonancu. Dok je vanjski dio



3. Detalj okvirne harfe, Jean-Henri Naderman, Francuska, Pariz, 18. stoljeće, MUO-012484; autori digitalne preslike: Srećko Budek, Vedran Benović

Frame harp detail, Jean-Henri Naderman, France, Paris, 18th century, MUO-012484; digital copy by Srećko Budek, Vedran Benović

naručitelja, dok je glazbeni instrument nosilac toga impozantnog ukrasa. **(3)** Inventivnost i originalnost koje je drvorezbar pak mogao pokazati u kreiranju novoga dekorativnog rješenja na vratu glazbala tada se nalaze u „uskom prostoru“ između dekorativnog repertoara koje je vrijeme zahtijevalo, tehničkih karakteristika materijala (drвета) i proporcija dijela instrumenta

na kojemu je reljefna dekoracija smještena. Također, kako je harfa nastala u radionici kao zajednički projekt niza majstora²³, ime osobe koja je izvela reljef u ovom trenu ostaje nepoznato. Naime, poznata je činjenica da su majstorske radionice međusobno „suradivale“ posuđujući radnike koji su bili vješti u pojedinim radnim segmentima²⁴ (šegrte, majstore, umjetnike)

tijela od finog laštenog crnog drveta, unutarnji ravni dio je od svjetlosmeđeg drveta, prirodne boje. Usred plohe uzdužno je postavljeno drvo crne boje na kojemu je postavljeno 38 metalnih klipova koji drže žice. Stup se uzdiže iz postolja i spaja se s vratom instrumenta. Stup je kaneliran od crnog i pozlaćenog drveta, dok ga na početku obavija akantusov pozlaćeni list. Vrat je valovitog oblika, širi se prema stupu i završava bogato izrezbarenim i pozlaćenim ornamentom od akantusova lišća, vitica, rozeta i klasicističkih girlanda. Na vratu se nalazi 38 vijaka na kojima se omotavaju žice (odgovara broju klipova na tijelu). Ispod njih se nalazi mehanizam koji u vezi s pedalama jednostruko povisuje ton. Od toga su izuzeta 2 najdublja i 1 najviši ton. Na desnoj bočnoj strani vrata nalazi se ugrađena ploha od rubinskog stakla. Taj se dio može izvući. Čitav je mehanizam ručni rad. Pripada tipu 'okvirne harfe'... " Više o tome vidi u: Muzej za umjetnost i obrt, Dokumentacijska služba, Centralna inventarna knjiga br. 8., str. 1341–1342 kao i u Muzej za umjetnost i obrt, Dokumentacijska služba, Inventarna kartica predmeta MUO-012484. Suvremenija navođenja, opise i/ili obrade harfe majstora J. – H. Nadermana vidi u: Dobronić-Mazzoni, Rajka. Harfa. Zagreb: Gafički zavod Hrvatske, 1989., str. 43–46; Tarbuk, Nela. Navedeno djelo, 51–53; Tarbuk, Nela. Navedeno djelo, 220; Dobronić-Mazzoni, Rajka. Vječna harfa : glazbeni i kulturnopovijesni pregled. Zagreb, Golden marketing, 2002., str. 103–104. Za najrecentniju obradu instrumenta (harfe) MUO-012484 vidi: Vrbanić, Vilena. Navedeno djelo, 53–55.

23 Više o J. – H. Nadermanu općenito kao i o njegovu majstorskom položaju vidi u: isto, 54–55.

24 O tome kako se u Francuskoj rad na jednom predmetu raspoređivao na različite djelatnosti, iako vezano uz izradu namještaja vidi: „Namještaj ovog perioda izrađivali su obrtnici organizirani u cehove i gilde, a rad je bio raspoređen na nekoliko djelatnosti koje su dovele do

prema svojim potrebama, a radi štednje resursa, čime proces imenovanja autora reljefa postaje još zahtjevnijim procesom od uobičajenog.²⁵

Dakle, čini se da je bez obzira na potencijalnu kvalitetu izvedbe osnovna funkcija skulpturalno izvedenoga niskog reljefa bila isključivo dekoracija glazbala koje je proizvodilo zvuk zanimljiv vremenu Europe 18. stoljeća, dok je ujedno i sama harfa bila dekoracija interijera u kojem se nalazila. Ovako promatrano opseg pojma *dekoracija* prihvaćen *enciklopedijski* mogao bi se preklopiti sa značenjem za koje se pretpostavlja da je ovo kiparsko ostvarenje imalo. Omeđen s potrebom vremena o poželjnoj prezentaciji kao i s promocijom vještina ovladavanja glazbenim umijećem, reljef nije „vrijedio“ prema vrsnosti rada i izvedbe autora već prema svojoj efektnosti ukrašavanja.

Izvedeni ornamentalni reljef na harfi s inventarnim brojem MUO-012484 tako se očituje kao element koji povezuje harfu kao glazbeni instrument i kao predmet umjetničkog obrta s određenim prostorom opremljenim u skladu sa zahtjevom vremena.

ZAKLJUČAK

Hrvatska muzejska zajednica kao jedna od tri stručne cjeline koje čine AKM *trolist*, trenutačno nema standarde i tezauruse potrebne u obradi muzejske građe, pri čemu se misli na cjelokupni opus građe koja postoji u nacionalnim kulturnim institucijama.

Muzejske baze stručnim djelatnicima trebaju biti pregledne, jednostavno i brzo pretražive i funkcionalne, što bi prema svojoj funkciji i na općenitoj razini tezaurus trebao moći ostvariti. Kada su integrirani u digitalnu bazu, tezaurusi ujednačavaju sadržaj koji se upisuje s obzirom na to da se građa upisuje uvijek na identičan način, a predloženi termini potrebni za njezin opis uvijek su nepromjenjivi i identični.

završnog proizvoda. Obrtnici pod nazivom *Menuisiers* radili su samo drveni okvir, *Ébénistes* su bili zaduženi za rad na intarzijama i inkrustaciji, *Fondeurs-ciseleurs* radili su s broncom, odnosno izrađivali su brončane ukrase za namještaj, zatim *Fondeurs-Doreurs* pozlaćivali su te iste brončane ukrase, *Peintres-doreurs* oslikavali su i pozlaćivali drveni namještaj i naposljetku, *Tapissiers* su bili zaduženi za tapeciranje i presvlake namještaja...“ Lenardić, Ivona: navedeno djelo, Umjetnički obrt druge polovice XIX. stoljeća na primjerima reprezentativnog namještaja iz fundusa PPMHP Rijeka i MUO Zagreb, diplomski rad, Rijeka: Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet, Odsjek za povijest umjetnosti, 2021., str. 10, 28. 2. 2024., <https://repository.ffri.uniri.hr/islandora/object/ffri:2728>.

25 O tome kako su međusobno francuski proizvođači harfi koristili iste majstore za dekoraciju svojih instrumenata vidi na: Harp: Naderman, Jean-Henri // Explore the Collections / Victoria and Albert Museum, 10. 7. 2024. <https://collections.vam.ac.uk/item/O109135/harp-naderman-jean-henri/>.

Zato ono što je u suvremeno digitalno vrijeme *conditio sine qua non* za muzejsku zajednicu u cjelini, to je pripremljen i adekvatan alat (ili alati) za obradu građe, specijaliziran ujedno za određeno područje i dostupan većini.

Naime, ako želimo u budućnosti sadržaje koje će hrvatski muzeji moći dijeliti i sukcesivno nadograđivati, oni trebaju biti ne samo kvalitetno strukturirani već i jezično bliski te predmetno/tematski potrebni.

Stoga, bez obzira na to je li tezaurus (ili tezaursi) jednojezičan ili višejezičan, modeliran za jedno predmetno područje (npr. skulptura) ili više njih, kreiranje takvog alata u kojem bi bila involvirana cijela zajednica čini se kao idealna i prihvatljiva stručna platforma potrebna nacionalnim muzejima budućnosti.

Ujedno, postavlja se pitanje je li potrebno napraviti nadogradnju dosadašnjeg načina strukturiranja glazbala i pokušati artikulirati element koji (čini se barem linearno) povezuje dvije različite teme, skulpturu i glazbene instrumente. U slučaju instrumenta harfa MUO-012484 koji se razmatrao u tekstu, riječ je o dekoraciji izvedenoj u skulpturalnom reljefu i smještenoj na vrhu instrumenta.

Kako je već navedeno, općeniti rakurs interpretacije glazbenih instrumenata jest onaj prema kojemu su produkti umjetničkog obrta, s osnovnom funkcijom stvaranja nove vrste umjetnosti. Prema Hornbostel-Sachsovoj klasifikaciji raspodijeljeni su u pet osnovnih grupa prema načinu stvaranja zvuka, gdje jedinstvena brojčana oznaka uz svaki instrument označuje mjesto koje je glazbalo „zauzelo“ u međunarodno priznatoj strukturi. Iako je ova klasifikacija izrazito razgranata i opsežna, ona strukturira instrumente prema njihovoj funkciji, dok ostali elementi, kao npr. dekorativnost oplošja, ostaju izvan rakursa. Pitanje koje se postavlja isključivo u kontekstu umjetničkog obrta tako je vezano uz mogućnost postojanja neke nove i drugačije klasifikacije ili čak tezaurusa koji bi bio vezan uz likovni aspekt glazbenih instrumenata – dekorativnost. Njihova sposobnost (a i funkcija) stvaranja zvuka/glazbe ostala bi intaktna, uz napomenu da druga klasifikacija ili tezaurus ne bi mogli niti trebali imati takav opseg kao navedena Hornbostel-Sachsova razdioba (određeni dio instrumenata nije građen s dekoracijama, bez obzira na vrstu), međutim drugačije koncipirana stručna struktura mogla bi omogućiti posve drugačiji način promatranja glazbenih instrumenata. To je nešto što bi moglo pružiti ne samo njihovo razumijevanje iz drugačijeg rakursa, već i dati uvid u činjenicu da su i glazbala produkti materijalne kulture čovjeka i kao takvi važni su svjedoci vremena, prostora i kulture. Možda bi pristup koji glazbala ne doživljava kao *alate* u stvaranju glazbe olakšao i revaloriz-

zirao njihovu vrijednost i od strane širega kruga, što bi naposljetku moglo rezultirati još većom brigom za njihovo trajnije očuvanje.

LITERATURA

1. Bach, Ivan: Umjetnički obrt // Almanah Kraljevine Jugoslavije – posebno izdanje / urednik V. Manakin, Zagreb: Nadbiskupska tiskara, 1938.
2. Bach, Ivan: Povijest upotrebne umjetnosti u Hrvatskoj // Naša domovina: Hrvatska kultura – politička povijest Hrvata, sv. 2. / urednik Filip Lukas, Zagreb: Izdanje Glavnog ustaškog stana, 1943.
3. Dobronić-Mazzoni, Rajka: Harfa. Zagreb: Gafički zavod Hrvatske, 1989., str. 43–46
4. Dobronić-Mazzoni, Rajka: Vječna harfa: glazbeni i kulturnopovijesni pregled, Zagreb, Golden marketing, 2002., str. 103–104
5. Tarbuk, Nela: Glazbeni instrumenti iz fundusa Muzeja za umjetnost i obrt : Galerija starih i novih majstora, Gradski muzej Varaždin, 21. IX – 14. X 2007. Varaždin : Varaždinske barokne večeri : Gradski muzej Varaždin : Muzej za umjetnost i obrt, 2007., 3–14, 51–53.

IZVORI

1. Muzej za umjetnost i obrt, Dokumentacijska služba, Centralna inventarna knjiga br. 8., str. 1341–1342
2. Muzej za umjetnost i obrt, Dokumentacijska služba, Inventarna kartica predmeta MUO-012484

MREŽNI IZVORI

1. Classification of Musical Instruments // International Committee for Museums and Collections of Instruments and Music / International Council of Museums, 10. 7. 2024. <https://cimcim.mini.icom.museum/resources/classification-of-musical-instruments/>
2. Dekoracija // Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža 2013. – 2024., 20. 6. 2024., <https://www.enciklopedija.hr/clanak/dekoracija>
3. Harp: Naderman, Jean-Henri // Explore the Collections / Victoria and Albert Museum, 10. 7. 2024., <https://collections.vam.ac.uk/item/O109135/harp-naderman-jean-henri/>
4. Kiparstvo (skulptura, plastika) // Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024., 20. 6. 2024. <https://www.enciklopedija.hr/clanak/kiparstvo>
5. Lenardić, Ivona: Umjetnički obrt druge polovice XIX. stoljeća na primjerima reprezentativnog namještaja iz fundusa PPMHP Rijeka i MUO Zagreb, diplomski rad, Rijeka: Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet, Odsjek za povijest umjetnosti, 2021., str. 10, 28. 2. 2024., <https://repository.ffri.uniri.hr/islandora/object/ffri:2728>
6. Lovrić Plantić, Vesna: Problem valorizacije skulpture u primijenjenim umjetnostima na primjeru figuralnih satova // Anali Galerije Antuna Augustinčića, 38–39 (2018. – 2019.): Skulptura u muzeju – zbornik radova / urednik Božidar Pejčković, Klanjec: MHZ-Galerija Antuna Augustinčića, 2019., str. 323–340, 9. 7. 2024. http://www.gaa.mhz.hr/storage/upload/calendar_activities/anal_i_38%E2%80%9339_-za_web_131024.pdf

7. Panagiotis, Pouloupoulos i Lee, Julin: A Synergy of Form, Function and Fashion in the Manufacture of the Erard Harp // *Wooden Musical Instruments Different Forms of Knowledge* / (ur.) Marco A. Pérez i Emanuele Marconi, Pariz, Cité de la musique-Philharmonie de Paris, 2018., str. 367–398, 390, 392, 9. 7. 2024. <https://bibliothèque.paris.fr/wooden-musical-instruments-different-forms-knowledge>
8. Panagiotis, Pouloupoulos: The Erard Grecian Harp in Regency England, Woodbridge: Boydell & Brewer Ltd., 2023., str. 17–19, 42–45, 10. 7. 2024. <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/86007>
9. Pravilnik za opis i pristup građi u knjižnicama, arhivima i muzejima (KAM), 10. 7. 2024., <https://www.kam.hr/>
10. Propisi i smjernice: Zakoni i pravilnici // Muzejski dokumentacijski centar, 10. 7. 2024. <https://mdc.hr/hr/muzeji/propisi-i-smjernice/zakoni-i-pravilnici/>
11. Simpozij // Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 24. 5. 2024., <https://enciklopedija.hr/clanak/simpozij>
12. Standards and Guidelines // CIDOC-International Committee for Documentation / International Council of Museums, 7. 7. 2024., <https://cidoc.mini.icom.museum/>
13. Tarbuk, Nela: Zbirka glazbenih instrumenata iz fundusa Muzeja za umjetnost i obrt s osvrtnom na njihovu ulogu u drugim oblicima muzejskog djelovanja // *Muzeologija*, br. 51 (2014.) / Zagreb, 2015., str. 218–230, 220, 222, 14. 1. 2025., <https://hrcak.srce.hr/file/231695>
14. tezaurus.hr, 5. 7. 2024., <https://tezaurus.hr/>
15. Vrbanić, Vilena: Instrumenti umjetničke glazbe u hrvatskim muzejima, doktorska disertacija // Zagreb, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, 2020., str. 15–17, 53–55, 27. 1. 2024., <https://repozitorij.ffzg.unizg.hr/islandora/object/ffzg:3750>
16. Vrbanić, Vilena: Instrumenti s tipkama u zagrebačkim muzejima: pregled i prijedlozi za njihovo predstavljanje // *Muzeologija*, br. 51 (2014.) / Zagreb, 2015., str. 247–258, 14. 1. 2025., <https://hrcak.srce.hr/file/231701>
17. Vrbanić, Vilena: Instrumenti s tipkama iz fundusa Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu // *Arti musices*, vol. 42, br. 2 (2011) / Zagreb, 2011., str. 135–174, 14. 1. 2025., <https://hrcak.srce.hr/file/118366>

SAŽETAK

Tezaurus kao »kontrolirani rječnik s jasno određenim odnosima između termina, koji ima hijerarhije i polihijerarhije, specijaliziran za određenu temu, jednojezičan ili višejezičan« jest stručna uređena struktura i nužno potreban *alat* za obradu građe. Nacionalna muzejska zajednica još nema razvijen tezaurus potreban za kvalitetnu obradu i upis građe u digitalne institucijske baze.

Prije nekoliko su se godina na području tezaurusa u muzejskoj zajednici počeli odvijati određeni kvalitativni pomaci, međutim oni su ubrzo zaustavljeni slijedom elementarne nepogode koja je 2020. zadesila brojne zagrebačke institucije i pandemije izazvane virusom Sars-CoV-2.

Dvodijelno koncipiranim tekstom iz dokumentarističkog se rakursa upućuje na trenutno stanje stručnoga muzejskog diskursa, dok se iz kustoskog rakursa prezentiraju specifičnosti glazbenih instrumenata kao dijela umjetničkog obrta.

Dakle, dok se prvi dio teksta referira na potrebu stvaranja tezaurusa i standarda za obradu građe, drugi se dio odnosi na mogućnost izrade tezaurusa u kontekstu odnosa glazbenih

instrumenata i skulpture. Naime, s obzirom na specifičnosti glazbenih instrumenata, a u korelaciji spram skulpture, pojavljuju se pitanja vezana uz njihove međusobne relacije. Kako danas potrebna kvaliteta informacija koje se upisuju u digitalne baze podataka više nije moguća bez kontrole sadržaja uz organizirane kontrolirane rječnike ili tezaurese, poticanje na međusobnu suradnju svih sudionika procesa stvaranja strukovno važnih terminoloških standarda i tezaurusa čini se ne samo prihvatljivim već i potrebnim rješenjem za naše muzeje.

Djelo koje je proizvod određenoga povijesnog trenutka i povijesnog društva podliježe promjenama, a njegova recepcija i značenje mogu biti promijenjeni zavisno od recentnih interpretacija kulture, o čemu govore prilozid odabranih autora.

Summary

THESAURUSES, SCULPTURE, AND MUSICAL INSTRUMENTS: ISSUES AND RELATIONS

ANTONIJA DEJANOVIĆ

Museum of Arts and Crafts, Zagreb

Thesaurus, a “controlled dictionary with clearly defined relations among terms, which includes hierarchies and polyhierarchies, specialised in a certain topic, monolingual or polylingual” is a professional, organised structure and a necessary tool for processing material. The national museum community does not yet have a developed thesaurus necessary for appropriate processing and entry of materials in the digital institutional databases.

Several years ago, qualitative progress was made in the museum community in the sphere of thesaurus making, but it was soon halted amid the natural disaster (earthquakes) that affected a number of Zagreb institutions in 2020 as well as the pandemic caused by SARS-CoV-2 virus.

This article uses two approaches – the documentarist approach, which refers to the current situation in the professional museum discourse, and the curatorial approach, which presents specific qualities of musical instruments as part of decorative arts. While the first part of the text refers to the need to create a thesaurus and establish standards for processing the materials, the second part relates to the potential compilation of a thesaurus in the context of the relationship between musical instruments and sculpture. Considering the specific qualities of musical instruments and their correlation to sculpture, issues arise with regard to their relations.

Since it is no longer possible for the information entered into digital databases to have the necessary quality without control of the content with organised controlled glossaries or thesauruses, encouraging all the participants in the process of creating professionally important terminology standards and thesauruses appears to be not only an acceptable solution for our museums but also a necessary one.

An object that is a product of a certain historical moment and historical society is subject to change, and its reception and meaning may change depending on contemporary interpretations of culture, to which the selected authors' works testify.

KEY WORDS: *thesaurus, sculpture, musical instruments, museums, community*

Stručna terminologija rukopisa knjige *Skulptura na otvorenom u Varaždinu*

ANA KANIŠKI

Samostalna istraživačica, Zagreb

Stručni rad

Rukopisom knjige Skulptura na otvorenom u Varaždinu autorica Ana Kaniški iznosi topografski pregled javne i privatne skulpture na otvorenom koja je nastala od srednjovjekovnog do suvremenog doba. Radeći na tekstu autorica je rabila izraze koji se odnose na razne aspekte skulpture od vrsta preko materijala i tehnika do autora i naručitelja. Termine je usustavljivala usporedno s pisanjem jer su se počeli nametati kao korektiv koji propituje odrednice prema kojima se skulptura može uvrstiti i isključiti, obraditi i predstaviti. Bitna smjernica u izradi nazivlja jest nadređenost i podređenost pojmova. Iskrsnulo je pitanje podudarnosti hrvatskih s leksemima u engleskom jeziku na koji je preveden sažetak. Nedoumicu su stvarali pojmovi skulptura, kiparstvo, plastika jer nisu istoznačnice, potom sintagma skulptura na otvorenom, pojmovi urbani mobilijar kojem značenje nije posve određeno i žbukorez, koji se odnosi na uleknuti reljef rađen slikarskom tehnikom ukrašavanja zidnih površina.

KLJUČNE RIJEČI: Varaždin, tezaurus, skulptura na otvorenom, kiparstvo, plastika, urbani mobilijar, žbukorez

Rukopisom knjige *Skulptura na otvorenom u Varaždinu*, prihvaćenim za tisak u nakladi Zavoda za znanstveni rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Varaždinu, autorica Ana Kaniški daje topografski pregled javne i privatne skulpture od srednjovjekovnog do suvremenog razdoblja koja obogaćuje Varaždin.¹ Njime su obuhvaćeni umjetnički i obrtnički radovi koji rese trgove, ulice, groblje, parkove, livade, Dravsku šumu, pročelja samostanskih i crkvenih sklopova, palača, građanskih kuća i zgrada u kojima djeluju javne institucije. Uključen je i polujavni/privatni prostor samostanskih dvorišta i privatnih tvornica, poduzeća i industrija koje su bile u društvenom vlasništvu, a čiji prostor krasi privatan rad na otvorenome prostoru.

¹ Grad Varaždin obuhvaća naselja: Čmec Biškupečki, Donji Kućan, Gojanec, Gornji Kućan, Hrašćicu, Jalkovec, Kućan Marof, Poljanu Biškupečku, Varaždin i Zbelavu. Rukopis obuhvaća naselje Varaždin.

Saznanja o sto četrdeset i dvije skulpture autorica temelji na historiografiji i terenskom obilasku (od 2017. do ljeta 2022.). Osvrt na doprinos istraživača i prikaz razvoja prostora koji okružuje skulpture, slijedi sinteza kojom se razdvojena djela udružuju u podjelu prema stilskim i povijesnim razdobljima, sakralnoj i svjetovnoj tematici, osobama i događajima kojima su posvećena, naručiteljima i funkciji. Označeni su na trima kartama grada Varaždina. Srž rukopisa čini katalog radova raspoređenih prema razmještaju u prostoru. Niz je abecedni i rastući prema rednom broju adrese prostora u kojem se nalaze. Ako nisu izravno vezani uz broj (nasred trga), stoje na početku niza. Ako uz broj stoje dva ili više radova, svaki se niže kronološki prema nastanku/postavu. Kataloška jedinica počinje rednim brojem i sadržava sljedeću skupinu podataka: naslov, mjesto i vrijeme izrade (postava); autor (idejni, stvarni); naručitelj, pokrovitelj, darovatelj, investitor; izvođač; materijali i tehnike izrade; mjere, signature, natpis; vlasništvo; stanje očuvanosti; smještaj (GPS koordinate i adresa); opis; izvori baštinskih ustanova, historiografija, literatura. Jedinicu prati najmanje jedna fotografija snimljena tijekom pet godina. Popise izvora fotografija, bilježaka i kratica prate zahvale i sažetak na engleskome jeziku. Rukopis završava kazalima: mjesta, imena i prezimena, pojmova, materijala i tehnika.

Popis termina koji se odnose na skulpturu autorica je usustavljivala usporedno s pisanjem knjige jer nametali su se kao korektiv koji propituje odrednice prema kojima se radovi mogu uvrstiti i isključiti, obraditi i predstaviti. S obzirom na to da je dio skulpture muzealiziran, osim na hrvatski zakonski okvir,² oslonila se i na *Međunarodne smjernice za podatke o muzejskom predmetu*, koje autora vode u utvrđivanju i određivanju pojmova koji se mogu koristiti te odlučivanju hoće li ih zadržati ili izbjegavati.³ Predlagači brojnih smjernica proces katalogizacije vide kao »sastavljanje i održavanje osnovnih informacija pomoću sustavnog opisivanja muzejskih predmeta i slaganje tih informacija u katalog predmeta«. ⁴ Rukopis je naslovila *Javni spomenici i skulpture grada Varaždina: prilog povijesnoumjetničkoj topografiji Hrvatske*. Kad su termini bili objedinjeni pojmom *javna plastika*, pojavilo se pitanje podudarnosti značenja hrvatskog s leksemima u engleskom jeziku kojim se imao pisati sažetak rukopisa. Zbog pronalaska istoznačnica

2 Pravilnik o sadržaju i načinu vođenja dokumentacije o muzejskoj građi i muzejskoj djelatnosti te načinu ostvarivanja uvida u muzejsku građu i dokumentaciju // »Narodne novine«, br. 21 (2023.)

3 Međunarodne smjernice za podatke o muzejskom predmetu: CIDOC-ove podatkovne kategorije, lipanj 1995. // *Vijesti muzealaca i konzervatora*, 1–4 / Zagreb, 1999., 1–40

4 Isto, 10 i 11

u oba jezika, promijenila je i još skratila dugački naslov kad je termin *plastika* zamijenila pojmom *skulptura*. Spoznavši da se katalogizirana skulptura nalazi na otvorenom prostoru, naslov je još jednom izmijenila. Pripremajući rad za izlaganje na klanječkome skupu, uvidjela je »uljez«, skulpturu na zatvorenom, koja se planira postaviti na otvoreni prostor.

Stavljajući na stranu činjenicu da hrvatski jezik pokazuje normativne nedosljednosti, leksem *plastika* označuje »1. opći naziv za plastičnu masu i predmete izrađene od nje; 2. vještinu pravljenja kipova odnosno, kiparstvo; 3. kiparska djela jednog umjetnika ili epohe; 4. udubljenost i ispupčenost, reljefnost površinskih oblika« implicirajući da su ti radovi trodimenzionalni. Vladimir Anić u *Rječniku hrvatskoga jezika* iz kojeg su ova značenja preuzeta leksem *kiparstvo* određuje kao »umjetnost izrađivanja kipova«, dok leksemu *kip* koji označuje »ljudski ili životinjski lik izrađen obično u tvrdom materijalu (kamen, metal itd.) u tri dimenzije« dodaje istoznačnicu *statua*, »slobodnostojeću skulpturu koja u cjelini prikazuje ljudski ili životinjski lik«. S druge strane, leksem *skulptura* označuje »granu likovnih umjetnosti, likovno izražavanje trodimenzionalnim oblicima i tijelima, kiparstvo; (meton.) umjetničko djelo te vrste.«⁵ Iz ovih značenja proizlazi da su *skulptura* i *plastika* sinonimi. Međutim, povijest umjetnosti stavlja ih u nadređeni i podređeni odnos.

U radu u kojemu skulpturu dijeli s obzirom na odnos mase i prostora, punog i praznog, površine i plohe, povjesničarka umjetnosti Jadranka Damjanov (2006.) daje podjelu » (...) udomaćenu u nas: skulptura se dijeli na *punu plastiku* i *reljef*. Puna plastika, uključujući prostorni i vremenski moment, dijeli se na *statuu* i *mobil*, a reljef na *visoki*, *niski* i *uleknuti* (...) Plastikom francuski i njemački jezik zadržavaju za djela koja se izvode u mekanom materijalu, glini na primjer, ili za djela malog formata (Kleinplastik), a skulpturu koriste za djela izvedena u čvrstom materijalu i većeg formata. Za ono što mi zovemo punom plastikom Francuzi kažu *ronde bosse*, ili *plein relief*, Englezi *sculpture in the round*, Nijemci *Rundbildnerer*. Što se tiče *statue*, ona je naišla na opće prihvaćanje u svim europskim jezicima kao *statua*, *statue*, *estatua*. Izraz *reljef*, uz još neke sporedne termine (kao *haute taille*, *basse taille* npr.), prihvaćen je manje-više u svim jezicima.«⁶ Iz te podjele proizlazi da je *skulptura* hiperonim *plastici*. Teoretičar umjetnosti Miško Šuvaković

5 Plàstika ž [klas. evr.] (dat. jd. plàstici); kípàrstvo sr (gen. mn. kípàrstàvā/kípàrstvā); kíp m [mad.] (nom. mn. kípovi), stàtua ž [klas. evr.]; skulptúra ž [klas. evr.], Anić, Vladimir: Rječnik hrvatskoga jezika, Zagreb: Novi liber, 1994., str. 673, 351, 986; 949

6 Damjanov, Jadranka: Vizualno-taktilni pojmovi i klasifikacija skulpture // Anali Galerije Antuna Augustinčića: Skulptura na otvorenom – zbornik radova / urednik Božidar Pejkočić, Klanjec: MHZ – Galerija Antuna Augustinčića, 2006., str. 13–26, 19, riječi u kurzivu zadržane

(2005.) u *Pojmovniku suvremene umjetnosti* navodi da je *skulptura*: » (...) u užem smislu trodimenzionalni objekt koji ima likovna svojstva (likovno obrađena površina, volumen, masa, materija, stvarni i virtualni prostor). U širem smislu, skulptura je objekt, skup objekata, prostorna instalacija objekata ili bilo koji fenomen koji je nastao evolucijom ili revolucijom tradicije i discipline skulpture, odnosno odlukom umjetnika da ga tretira kao skulpturu«. ⁷ Stoga Šuvaković i ne predviđa *kiparstvo* kao zaseban pojam.

Digitalni rječnik njemačkoga jezika leksemom *plastika* u sklopu likovnih umjetnosti iznosi značenja: »1. (...) fizičko, trodimenzionalno umjetničko djelo koje nastaje oblikovanjem, modeliranjem ili primjenom različitih materijala kao što su bronca, glina, gips i sl.; kreiranje; vidi *skulptura*; 2. žanr skulpture: kiparstvo«. Uz uputnicu na leksem *skulptura* stoji tvrdnja da se u današnjemu njemačkom jeziku generički i pojedinačni pojmovi *plastika* i *skulptura* koriste kao sinonimi, koji označuju trodimenzionalnu umjetnost koja oblikuje tijelo. ⁸ Ovaj je germanizam utjecao na korištenje hrvatskog termina *plastika*, pa otuda i činjenica da bi ga se moglo smatrati istoznačnicom. Jezični problem mogao bi nastati za prevođenja na engleski jezik. U zamku bi se moglo upasti ako bi se uzela imenica *plastic*, koja u smislu likovnih umjetnosti označuje: »1a. umjetnost oblikovanja ili skulpturiranja figura, pogotovo u glini ili vosku; slikovito i zastarjelo; 1b. modelara, kalupara i skulptora; figurativno: dizajnera, kreatora, zastarjelo; 1c. skulpturiranu i modeliranu figuru, slikovito i često u množini, zastarjelo; 2. s određenim članom *the* (...) 2b. plastičnu umjetnost, zastarjelo, rijetko; 3a. tvar koju se lako ukalupi ili oblikuje pod nekim uvjetima i ukruti pri hlađenju ili sušenju, slikovito«. Engleski pridjev *plastic*, u smislu svojstva nečega što se može oblikovati, mogao bi se odnositi na »kalupljenje, oblikovanje ili skulpturu, ili rad nastao tim postupkom«. Iz tih definicija u *Oxfordskom rječniku engleskog jezika* ⁹ proizlazi da se imenica *plastic* u sklopu likovnih umjetnosti može smatrati lažnim prijateljem hrvatskoga leksema.

Autorica rukopisa odučila je rabiti engleski leksem *sculpture*. Mrežno dostupan Gettyjev *Rječnik umjetnosti i arhitekture* piše da se tom imenicom označuju »trodimenzionalna umjetnička djela u kojima su slike i

7 Šuvaković, Miško: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb – Ghent: Horetzky – Vlees & Beton, 2005., str. 573

8 *Plastik, die (1)* // DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 1. 10. 2023., <https://www.dwds.de/wb/Plastik#1>

9 *Plastic, n & adj* // Oxford English Dictionary, Oxford University Press, 1. 10. 2023. <https://doi.org/10.1093/OED/7732728318>



1. Nikola Vudrag, *Tesla Powerline*, detalj, 2021., Varaždin (foto: A. K., 2022.)

Nikola Vudrag, Tesla Powerline, detail, 2021, Varaždin (photo: A. K., 2022)

oblici proizvedeni u reljefu, dubokom ili okruglom tisku. Izraz se odnosi na umjetnička djela stvorena klesanjem ili graviranjem tvrdog materijala, oblikovanjem ili lijevanjem savitljivog materijala (koji se obično stvrđne) ili sastavljanjem dijelova za stvaranje trodimenzionalnoga objekta. Obično se koristi za označivanje velikih ili srednjih predmeta izrađenih od kamena, drva, bronce ili drugog metala. (...) *Skulptura* se odnosi na djela koja predstavljaju opipljiva bića, objekte ili grupe objekata ili su apstraktna djela koja imaju definirane rubove i granice i mogu se mjeriti.¹⁰ Rječnik uz opis višeznačnice nudi uputnicu na njemački termin *Plastik*, ali ne i zaseban engleski termin *plastic*.

Hiperonimom *skulptura* autorica obuhvaća pojmove *skulptura*, *instalacija*, *spomenik* (još i hiponime *spomen-kosturnica*, *spomen-obilježje*, *spomen-ploča*, *spomen-poprsje*), *reljef*. Uključuje i kiparske radove koji se opisuju pojmovima *bista*, *figura*, *kip*, *portret*. Skulpturu dijeli prema funkciji koju označuju i izrazi *cimer*, *fontana* i *urbani mobilijar*. Odnos skulpture i prostora opisuje sintagmom *skulptura na otvorenom* (sl. 1), skulpture i površine pridjevom *slobodnostojeći*, dok ono što radovi prikazuju izrazom *skulptura svjetovne tematike* ili *sakralna* (s hiponimima *pil*, *poklonac*, *raspelo*, *svetački stupovi*), a koji imaju nadređene lekseme

¹⁰ Sculpture (visual work) // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research, J. Paul Getty Trust, 1. 10. 2023., <http://vocab.getty.edu/page/aat/300047090>

bista i *portret*. Leksemi *skica* i *odljev* upućuju na stupanj izrade skulpture, a *izvornik* i *kopija* na umnoživost. Odnos skulpture i pojedinca koji se njome koristi opisuje pridjevom *interaktivna* ili sintagma koja se odnose na funkciju. Upotreba pojmova nije isključiva.

Vrijeme izrade i postavljanja skulpture koje se ne odnosi na poznati dan, mjesec i godinu autorica označuje izrazima *početak*, *trećina*, *prva polovina*, *sredina*, *druga polovina* i *kraj* nekog stoljeća. Uloga koju pojedinci, društva i tijela imaju u njezinu nastanku opisuje pojmovima *darovatelj*, (*idejni*) *autor*, *inicijator*, *investitor*, *izvođač*, *naručitelj*, *pokrovitelj*. Utvrđenoga autora opisuje pojmovima *akademski kipar*, *samouki kipar*, *majstor*, *radionica*, *arhitekt*, *kamenoklesar*, *keramičar*, *klesar*, *kovač*, *lončar*, *medaljer*, *medicinski tehničar*, *multimedijalni umjetnik*, *pejzažni arhitekt*, *restorator*, *slikar*, *učenik*. Naručitelji, pokrovitelji kao i darovatelji radova ujedno su i tijela državne uprave i lokalne i područne (regionalne) samouprave i navodi ih u kazalu imena i prezimena.

Materijale od kojih je skulptura izrađena opisuje pojmovima *boja*, *čelik* (*konstrukcijski*, *nehrđajući inoks*, *CorTen*), *drvo* (*hrast*, *lipa*), *kamen* (*granit*, *mramor*, *pješčenjak*), *metal* (*aluminij*, *bronca*, *lim*, *mjed*, *željezo*), *svjetlo*. Tehnike izrade izražava – u muzejskoj struci uvriježenim načinom – glagolskim imenicama: *klesanje*, *lijevanje*, *modeliranje*, *polikromiranje*, *rezbarenje*, *varenje*, pojmovima: *digitalni ispis*, *fotografija* (*svjetlotisak* i *klorbromsrebrna*), *rukopis*, *strojopis*, *tisak* i *žbukorez*. Stanje očuvanosti opisuje terminima *dobro*, *fragmentarno* / *sačuvani fragment*, *necjelovito*, *provedeni konzervatorsko-restoratorski postupci*, *oštećeno*, *srušeno*. Leksem *kopija* rabi za radove koje su prema izvorniku izradili drugi autori.¹¹ Slobodno napisan tekst opisa skulpture sadržava formalnu, stilsku i ikonografsku analizu i osvrt na bitnu historiografiju. U stilskoj analizi rabi pojmove koji opisuju arhitekturu, arhitektonske elemente i dijelove skulpture: *akantus*, *arhitrav*, *edikula*, *kapitel*, *kubus*, *menza*, *obelisk*, *obrat gređa*, *postolje*, *voluta*, *zupčanik*. Pojmovima *portal*, *pročelje*, *zabat* i *zid* opisuje arhitekturu i prostor u kojemu se rad nalazi. Stilske značajke opisuje pridjevima poput *barokna*, *gotička*, *kasnosbarokna*, *kasnosrednjovjekovna*, *klasicistička*, *neostilska*, *secesijska*.

Nakon što se bila opredijelila za termin *skulptura*, autorica je trebala odlučiti koji će engleski izraz iskoristiti za termin *skulptura na otvorenom*. Pretragom mrežnih stranica uvidjela je da neki muzeji i galerije u svijetu u svojem nazivu nose riječ *open air* i *open-air*, a neki *outdoor*. Umjesto u oksfordskom, značenje im je potražila u američkome Merriam-Web-

¹¹ Za terminologiju vidi: Anali Galerije Antuna Augustinčića: Original u skulpturi – zbornik radova / urednik Božidar Pejković, Klanjec: MHZ – Galerija Antuna Augustinčića, 2010.



2. Darinka Brakus i Anja Brakus (Brakus d.o.o.), Gusjenica, 2014., Varaždin, izradila Stolarija Milak (foto: A. K., 2019.)

Darinka Brakus and Anja Brakus (Brakus d.o.o.), Caterpillar, 2014, Varaždin, made by Stolarija Milak (photo: A. K., 2019)

sterovu rječniku koji se, naspram britanskoga, usredotočuje na aktivni vokabular. *Open-air*, leksem sa spojnicom, označuje pridjev koji sinonim ima u riječi *outdoor*, isto pridjevu, koji se odnosi na otvoreni prostor, koji nije zatvoren ili nema krov.¹² *Open air*, imenica bez spojnice, opisuje prostor gdje zrak nije sputavan; uputnica *outdoor* vodi k riječju *outdoors*, prijedlogu, imenici i pridjevu. Svi se odnose na otvoreni prostor, izvan granica građevina.¹³ Iako nije jezični problem, opredijelila se za termin *outdoor* jer ga je usvojio i ovaj Zbornik, objedinivši priloge simpozija *Skulptura na otvorenom*.¹⁴

Jezični problem predstavlja i *urbani mobilijar*. Od početka tisućljeća grad Varaždin opremljen je radovima koje je većinom naručila i postavila Turistička zajednica s ciljem provođenja projekta obogaćivanja javnih prostora radovima koje su suvremeni umjetnici i obrtnici izradili u obliku sjedala (sl. 2). Kamena *Gapina klupa* (2002.), metalni *Val* (2003.),

12 *Open-air*, adjective & open air, noun // Merriam-Webster: America's Most Trusted Dictionary, Merriam-Webster, Incorporated, 1. 10. 2023., <https://www.merriam-webster.com/dictionary/open%20air>; outdoor, adjective // isto, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/outdoor>

13 *Outdoors*, adverb, noun, and adjective // isto, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/outdoors>

14 Pejšković, Božidar: Simpozij *Skulptura na otvorenom* // Anali Galerije Antuna Augustinčića: Skulptura na otvorenom – zbornik radova / urednik Božidar Pejšković, Klanjec: MHZ – Galerija Antuna Augustinčića, 2006., str. 7–12

dimenzijama različiti aluminijski sjajni *Oblutci* (2006.), drveno *Kraljevsko prijestolje* (2009.) koje privlači turiste, drvena vijugava *Gusjenica* (2014.), svjetleća interaktivna *Glazbena klupa* (2018.) i na sigurno mjesto pohranjena *Gnijezda* (2018. ili 2019.)¹⁵ smješteni su na trgovima i ulicama uz pročelja građevina kako bi se koristili za sjedenje i zadržavanje. Hrvatski *Zakon o prostornom uređenju* ne predviđa termin koji im opisuje funkciju.¹⁶ Takvu vrstu predmeta *Urbanistički plan uređenja povijesne jezgre grada Varaždina* (2006.) smatra »urbanom opremom javnih i drugih prostora u funkciji javnog korištenja«. ¹⁷ Šire tumačenje nudi *Zakon Kantona Sarajevo*: »Urbana oprema (mobilijar) su objekti, oprema i uređaji koji služe za trajno uređenje naselja, odnosno građevina i javnih površina u naseljima, ili se privremeno u skladu sa elaboratima, propisima i aktima odobrava njihovo postavljanje na javnim površinama koje nisu privedene namjeni utvrđenoj planskim dokumentom. U urbanu opremu spadaju: komunalni objekti i uređaji u općoj upotrebi (javni satovi, telefonske govornice, fontane, skulpture, spomenici, planovi grada, javni nužnici, poštanski sandučići, klupe, žardinjere, korpe za smeće i dr.), javna rasvjeta, reklame, natpisi, panoi, izlozi, ograde, ljetne bašte, tende, rashladni uređaji, montažni objekti tipa 'kiosk' u kojima se privremeno obavlja poslovna djelatnost, tezge za prodaju štampe, knjiga, cvijeća, ukrasnih predmeta i sl., stajališta javnog prevoza i dr.«¹⁸

Navedene predmete u engleskom jeziku opisuje sintagma *urban furniture*. To je niz predmeta koje, navodi iranska stručnjakinja za arhitekturu i umjetnost Zahra Farrokhirad (2018.), određuju ciljevi, sredstva, zgrade i ostale sastavnice koje se nalaze na ulicama, gradovima i otvorenom prostoru. Uključuju i stajališta autobusa, ulične znakove i kante za smeće.¹⁹ Implicira da pojam obuhvaća hiponime *street furniture* i *traffic furniture*. Hipernomim se na hrvatski može prevesti kao *gradski*

15 Sjedala izrađena prepletanjem žutih i ružičastih gumenih traka i postavljena usred Šetališta Vatroslava Jagića, zbog sigurnosti i zaštite od vremenskih uvjeta, brzo su uklonjena i čuvaju se na sigurnom do odabira primjerenije lokacije. Na podatku autorica članka zahvaljuje gđi Smiljani Mlakar iz Turističke zajednice grada Varaždina.

16 *Zakon o prostornom uređenju Republike Hrvatske* // »Narodne novine«, br. 153/2013., 65/2017., 114/2018., 39/2019., 98/2019. i 67/2023.

17 Skupa s vrstama opločenja, klupama, zaštitnim ogradama, svjetiljkama, reklamama i drugim natpisima, elementima za zaštitu od sunca, koševima za smeće, stalcima za bicikle i dr. Vidi: *Urbanistički plan uređenja povijesne jezgre grada Varaždina*, tekstualni dio plana. // *Varaždin: Grad Varaždin*, prosinac 2006., str. 134

18 *Zakon o prostornom uređenju Kantona Sarajevo* // »Službene novine Kantona Sarajevo«, br. 24/2017. i 1/2018., članak 2, stavak 1., alineja 60 (»eee«)

19 Farrokhirad, Zahra: *Introducing Effective Factors on Urban Furniture Designing, Emphasizing on Color and Aesthetic Dimension (Bu-Ali Sina Street as a Case of Study)* // *Specialty Journal of Architecture and Construction*, 1 (4) / Austrija, 2018., 1–11, 5 [Specialty journal of



3. Julije Merlić, *Žbukorez Zagorje-Tehnobetona*, detalj, 1955., Varaždin (foto: A. K., 2022.)
 3. Julije Merlić, *Zagorje-Technobeton Mortar Engraving, detail, 1955, Varaždin* (photo: A. K., 2022)

namještaj/oprema, urbani namještaj/oprema. Gettyjev tezaurus pojmom *urban furniture* označuje: »pokretne ili fiksne predmete ili opremu, funkcionalne ili ukrasne, smještene u javnim prostorima, obično na otvorenom. Primjeri su klupe, stalci za bicikle, natpisi, ulična svjetla i fontane vode«. ²⁰ Autorica rukopisa odlučila se za pojam *urbani mobilijar* kojim zadržava istu etimologiju riječi jer drugi latinizam opisuje *pokretninu*, leksem nadređen navedenim hiponimima.

Jezičnu nedoumicu stvara *žbukorez* koji je prema narudžbi radnoga kolektiva Građevinskog poduzeća »Zagorje« u Varaždinu 1955. godine izveo lokalni slikar Julije Merlić na zapadnom pročelju naručiteljeve nove zgrade. Petnaest nadnaravnih figura u izokefalnom nizu grade koristeći građevinske sprave i materijal (sl. 3). *Žbukorez* ima likovna svojstva skulpture jer je uleknuti reljef sa zlatno obojenim urezima. Engleskim sinonimom *žbukoreza* ne može se smatrati leksem *plasterwork* (*carved*

architecture and construction // Science Arena Publications: Specialty journal of architecture and construction. Science Arena Publications, 1. 10. 2023.

<https://sciarena.com/journal/specialty-journal-of-architecture-and-construction>

²⁰ Urban furniture // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research. J. Paul Getty Trust 1. 10. 2023., <http://vocab.getty.edu/page/aat/300451719>

plaster) jer označuje tehniku izrade zidnih ukrasa od gipsa, prirodnoga kamena, vapnenca ili gline uz pomoć kalupa²¹, odnosno *stucco* dekoraciju. Engleski podređeni pojam *sgraffito* primjerenije opisuje tehniku žbukoreza. Taj talijanizam, piše Britanska enciklopedija, označuje tehniku izrade slika, lončarije i vitraja: na donji se sloj nanosi boja, na nju gornji sloj koji se potom uklanja grebanjem otkrivajući dekorativne uzorke i predviđeni prizor.²² Kod žbukoreza, prizor se stvara izrezivanjem iz gornjeg sloja, tj. izrezivanjem žbuke. Neočekivano rješenje nedoumice autorici je predložio Maro Grbić, sudionik klanječkoga znanstvenog skupa, koji bi leksem preveo engleskom sintagmom *mortar engraving*. Unatoč slikarskoj tehnici, žbukorez se pridodaje skulpturi jer on ima formu reljefa i ulogu spomenika.²³

Autorica se u ovom radu osvrće na promišljanja koja su joj bila misao vodilja u stvaranju rukopisa. Pri usustavljivanju termina (leksema) u obzir je uzimala i nadređenost i podređenost pojmova. Razne izazove u materinskom i stranom jeziku raspravljala je s anglisticom Marijom Marčetić, koja je rukopis lektorirala i prevela mu sažetak. Autorica je rad izložila na skupu i predala za objavu nakon što je rukopis bio prihvaćen za objavu, stoga očekuje da će pri završnoj izradi kazala ispustiti višak pojmova. Radom ujedno upućuje i na neujednačenost hrvatske terminologije o skulpturi i iznosi razmišljanja o jezičnim problemima i mogućim rješenjima.

Na temelju teorijskih i jezičnih promišljanja citiranih autora autorica izvodi poimanje četiriju termina:

skulptura: 1. grana likovnih umjetnosti, uključuje i → *kiparstvo*; 2. likovno izražavanje trodimenzionalnim oblicima i tijelima; 3. *meton.* umjetničko djelo te grane; konkretna realizacija te discipline; 3a. *skulptura u užem smislu* – trodimenzionalni predmet koji je nastao oblikovanjem, klesanjem, lijevanjem, graviranjem ili sastavljanjem dijelova i koji ima sva likovna svojstva (likovno obrađenu površinu, volumen, masu, materiju, stvarni i virtualni prostor); 3b. *skulptura u širem smislu* – predmet, skup predmeta, prostorna instalacija predmeta, apstraktni rad koji ima jasno određene rubove i mjerljive

21 Plasterwork, n. // Oxford English Dictionary, Oxford University Press, 1. 10. 2023. <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=Plasterwork&tl=true>, usp. What is Decorative Plaster? // Artisan, Fine Architectural Plasterwork, 2023 Artisan Plastercraft, 1. 10. 2023. <https://www.artisanplastercraft.com/lime-plastering/what-is-decorative-plaster/>

22 *Sgraffito, art* // Encyclopædia Britannica: Visual Arts: Graphic Art, 2023, Encyclopædia Britannica Inc, 1. 10. 2023. <https://www.britannica.com/art/sgraffito>

23 Spomenik *m* (*nom. mn.* spomenici), I.a. arhitektonsko ili kiparsko djelo posvećeno uspomeni na zaslužne ljude ili znamenite događaje [...], Anić, Vladimir, nav. dj., str. 974

granice ili fenomen nastao evolucijom ili revolucijom tradicije i discipline skulpture ili odlukom svog autora da ga tretira kao skulpturu; nepreporučeni pojam: *plastika*; engl. *sculpture*

kiparstvo – umjetnost izrađivanja → *kipova*; engl. *sculpture*

kip – trodimenzionalni slobodnostojeći ljudski ili životinjski lik; engl. *statue*

skulptura na otvorenom – skulptura smještena na otvorenom prostoru koji nije zatvoren, nema krov ili koji ne sputavaju građevine; engl. *outdoor sculpture, open-air sculpture*

urbani mobilijar – pokretni objekti, oprema, uređaji i predmeti, funkcionalni ili ukrasni, kojima se uređuju naselja, građevine i javne površine, najčešće postavljeni na javnim površinama; hiponimi: *ulični mobilijar* i *prometni mobilijar*; engl. *urban furniture*, hiponimi engl. *street furniture, traffic furniture*

žbukorez – uleknuti reljef, izvodi se od žbuke: na plohu se nanosi donji sloj žbuke, boja i gornji sloj žbuke koja se izrezuje otkrivajući dekorativne uzorke ili predviđeni prizor; engl. *mortar engraving*

SAŽETAK

Rukopisom knjige *Skulptura na otvorenom u Varaždinu* autorica Ana Kaniški iznosi topografski pregled javne i privatne skulpture na otvorenom koja je nastala od srednjovjekovnoga do suvremenoga doba. Radeći na tekstu autorica je rabila izraze koji se odnose na razne aspekte skulpture od vrsta preko materijala i tehnika do autora i naručitelja. Termine je usustavljivala usporedno s pisanjem jer počeli su se nametati kao korektiv koji propituje odrednice prema kojima se skulptura može uvrstiti i isključiti, obraditi i predstaviti. Bitna smjernica u izradi nazivlja jest nadređenost i podređenost pojmova. Iskrsnulo je pitanje podudarnosti hrvatskih s leksemima u engleskom jeziku na koji je preveden sažetak rukopisa. Nedoumicu su izazvali pojmovi *skulptura, kiparstvo, plastika* jer oni nisu istoznačnice, pa se kao nadređeni pojam odlučio koristiti leksem *skulptura*, tim više jer njegov engleski leksem *plastic* nije istoznačnica, nego je i zastarjelica. Shodno odluci autorica je prednost dala sintagmi *outdoor sculpture*, u odnosu na termin *open-air/open air sculpture*. Iako se prevodi kao *urban furniture*, rabi izraz *urbani mobilijar* kojem zadržava istu etimologiju sastavnica. *Žbukorez* je uleknuti reljef izveden slikarskom tehnikom ukrašavanja zidnih ploha (*sgraffito*), a koji bi se na engleski mogao prevesti kao *mortar engraving*. Ovim radom autorica upućuje na neujednačenost hrvatske terminologije o skulpturi i iznosi svoja razmišljanja o jezičnim problemima i mogućim rješenjima.

*Summary*PROFESSIONAL TERMINOLOGY IN THE MANUSCRIPT OF THE BOOK
OUTDOOR SCULPTURES IN VARAŽDIN

ANA KANIŠKI

Independent researcher, Zagreb

In her book Outdoor Sculptures in Varaždin Ana Kaniški presents a topographic overview of public and private outdoor sculptures dating from the Middle Ages to the present time. While working on the book, the author used terms relating to various aspects of sculpture, from type to material and technique to author and client. She systematised the terms as she wrote since they emerged as means of correction, questioning the standards of inclusion and exclusion, processing and presentation. Important guidelines in establishing terminology are superiority and subordination. The issue arose regarding the correspondence between the Croatian and English lexemes used in the translated summary of the manuscript. The terms sculpture and plastic arts raised dilemmas as they are not synonyms. The decision was made to use the lexeme sculpture as the superior term, all the more so since its English lexeme plastic is not only not a synonym but an archaism. Similarly, the author opted for the syntagm outdoor sculpture instead of the term open-air/open air sculpture and for urban movables instead of urban furniture, retaining the etymology of the components. The term žbukorez, which refers to low relief executed by using the technique of decorating wall surfaces (sgraffito), may be translated into English as mortar engraving. This article refers to lack of uniformity in the Croatian terminology relating to sculpture and presents the author's ideas on the linguistic problems and potential solutions.

KEY WORDS: Varaždin, thesaurus, outdoor sculpture, sculpture, plastic arts, urban furniture, mortar engraving

Prijedlog tipološke klasifikacije skulpture na osnovi muzejskih predmeta Zbirke hrvatskoga kiparstva od 19. do 21. stoljeća Gliptoteke HAZU

TIHANA BOBAN

Gliptoteka HAZU, Zagreb

Pregledni rad

Predmet istraživanja bit će usmjeren na pregled dosadašnje terminologije glede razdiobe kiparskih djela te će se predstaviti svojevrsni izazovi u odabiru nadređenog i podređenih nazivlja. Na primjerima muzejskih predmeta iz fundusa Gliptoteke HAZU nastojat će se istaknuti sličnosti i različitosti između srodnih nazivlja, kako bi se učinila potpunija identifikacija muzejskih predmeta, konkretnije na određenim pojmovima kao što su poprsje/portret/glava, figurica, statueta, kip itd. Provedena tipološka klasifikacija kiparskih djela moći će poslužiti kao smjernice pri izradi baze podataka strukovnog nazivlja iz područja kiparstva.

KLJUČNE RIJEČI: opseg i doseg skulpture, klasifikacija skulpture, pojmovnik skulpture, moderno kiparstvo, portretna plastika

UVOD

Zbirka hrvatskoga kiparstva od 19. do 21. stoljeća Gliptoteke HAZU najveća je i najsustavnije prikupljena zbirka nacionalnoga kiparstva koja omogućuje pregled njegova razvoja od druge polovine 19. stoljeća do danas. Zbirka sadržava kiparska ostvarenja istaknutih hrvatskih umjetnika koji su djelovali u razdoblju od druge polovine 19. stoljeće do danas te se izdvajaju sadreni modeli i manji broj sadrenih odljeva, uz zastupljenost skulptura u trajnim i suvremenim materijalima. Njezini počeci vežu se uz formiranje Zbirke moderne plastike čiju su okosnicu činila umjetnička djela koja je dr. Antun Bauer¹ donirao Gradu Zagrebu 1937.

¹ Antun Bauer (Vukovar, 1911. – Zagreb, 2000.) povjesničar je umjetnosti, muzeolog i kolekcionar te osnivač i donator brojnih muzejskih ustanova: 1937. Gliptoteka HAZU; 1941.

godine. Upravo tom su donacijom Bauerove kolekcije stvoreni uvjeti za osnivanje muzeja Gipsoteke grada Zagreba (danas: Gliptoteka HAZU²) koji se u idućim godinama razvijao s »ciljem sabiranja i prezentiranja sadrenih odljeva najznačajnijih kulturno-povijesnih spomenika kao i originalnih umjetničkih djela s područja kiparstva«. ³ Prvotno prikupljanje sadrenih modela domaće plastike, tj. modela spomenika koji su odliveni u broncu ili punktirani u kamenu potaknuto je Bauerovom inicijativom da se prikupi i prezentira cjelokupni opus tadašnjih kipara kako bi se otkrilo pravo stanje kiparske djelatnosti. ⁴ Zbirka se postupno povećavala donacijama znanstveno-kulturnih institucija, a važnost Gipsoteke prepoznali su i sami kipari i njihovi nasljednici koji su donacijom, otkupom ili pohranom svojih kiparskih djela upotpunili zbirku. Danas je Zbirka hrvatskoga kiparstva od 19. do 21. stoljeća Gliptoteke HAZU najveća i najsustavnije prikupljena zbirka modernoga hrvatskoga kiparstva. Heterogenošću materijala, tehnika, umjetničkih stilova i kiparskih formi ostvaren je povijesno-umjetnički, kulturološki i edukacijski potencijal Zbirke namijenjene najširoj javnosti. Zastupljena umjetnička građa svjedoči o kronologiji razvoja nacionalnoga kiparstva i pruža neizostavan izvor podataka o kiparima i položaju hrvatskoga kiparstva u određenom razdoblju. Također, sačuvani sadreni modeli skulptura i spomenika hrvatskih kipara poveznica su s temeljnom misijom i vizijom Gliptoteke o vrijednosti prikupljanja, očuvanja i prezentacije kiparske i spomeničke baštine na području Republike Hrvatske, a svoju prvotnu ulogu Gliptoteka ostvaruje i danas, s posebnim interesom za suvremeno kiparstvo.

TERMINOLOGIJA IZ PODRUČJA KIPARSTVA – PRIMJERI IZ LITERATURE

Kao grana likovne umjetnosti, kiparstvo počiva na nizu višeslojnih zakonitosti i obilježja, stoga se pri pokušaju njegove definicije i klasifikacije s

Galerija umjetnina u Osijeku; 1943. Arhiv za likovnu umjetnost HAZU; 1959. Galerija umjetnina i Zbirka Bauer Gradskog muzeja Vukovar. Osnivač je i prvi ravnatelj Muzejskoga dokumentacijskog centra u Zagrebu (1955.).

- 2 Getaldić, Magdalena: Povijest Gliptoteke Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti // Kroatologija, 1–2 (9/2018.) / Zagreb, 2018., str. 43–67, 43. Gipsoteka grada Zagreba osnovana je 1937. godine te je muzej od 1940. godine smješten u nekadašnjem industrijskom kompleksu tvornice kože u Medvedgradskoj 2 u Zagrebu. Godine 1950. Gipsoteka ulazi u sastav Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti te je dvije godine potom preimenovana u Gliptoteku. Danas Gliptoteka djeluje u sklopu Razreda za likovne umjetnosti kao jedna od šest muzejsko-galerijskih jedinica Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

- 3 Getaldić, Magdalena: nav. dj., str. 43

- 4 Bauer, Antun: Gipsoteka, 1937. – 1947., izdano kao rukopis, Zagreb, 1948., str. 37

krajnjim ciljem izrade tezaurusa suočavamo s nizom likovno-teoretskih, ali i jezikoslovnih izazova. Situaciju dodatno otežava činjenica da terminologija iz područja kiparstva u pregledanoj hrvatskoj leksikografiji nije standardizirana te ne postoji hijerarhizirani i ilustrirani pojmovnik stručne terminologije kiparstva na hrvatskome jeziku. U skladu s tim za potrebe ovog članka provedeno je istraživanje zastupljenosti i razrađenosti terminologije kiparskog oblikovanja u relevantnim tiskanim i digitalnim priručnicima na engleskome i francuskome jeziku, uz osvrt na primjenjivu i dostupnu nomenklaturu na hrvatskome jeziku.⁵ U komparativnom su se pregledavanju definicija i klasifikacije kiparstva najprimjerenijima pokazali francuski pojmovnik skulpture *La sculpture: méthode et vocabulaire – Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France*⁶ te *Art & Architecture Thesaurus*⁷ koji vodi i razvija The Getty Research Institute. Francuski pojmovnik skulpture donosi niz slikovno-tekstualnih priloga o stručnim i tehničkim izrazima iz područja kiparstva, uz navođenje terminologije kiparskih djela, tehnika i materijala. Ovo kapitalno djelo neizostavna je literatura pri upoznavanju i razumijevanju procesa kiparskog oblikovanja, tehnika, materijala i ostalih faza u realizaciji autentičnih djela, kopija, odljeva i reprodukcija, čije su definicije metodički objašnjene te potkrijepljene opisima i ilustracijama. Pojmovnik se sastoji od dva poglavlja – *Metode*, koje teorijski obrađuje i objašnjava tehničke procese nastanka kiparskih djela, navodeći razvojne faze oblikovanja, modeliranja i lijevanja, uz opis kiparskih materijala i tehnika te *Rječnika*, koji je strukturiran kao opći pojmovnik koji obuhvaća tipološko nazivlje kiparskih djela, materijala, tehnika, alata i dr. S druge strane, Gettyjev tezaurus umjetnosti i arhitekture danas sadržava više od 470.000 pojmova »za opisivanje umjetničkih djela, arhitekture, dekorativne umjetnosti, predmeta materijalne kulture i arhivskog materijala«⁸ od antike do sadašnjosti. Njegova važnost leži u tome što »osim terminologije u smislu nazivlja umjetničkih predmeta i arhitekture, sadrži i rječnike za njihovo opisivanje, tj. nazive materijala

5 Usp. Literatura

6 Baudry, Marie-Thérèse, Dominique Bozo: *La sculpture: méthode et vocabulaire – Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France*, 3. izd., Pariz: Imprimerie nationale éditions, 1990. Zahvaljujem gosp. Mari Grbiću na pomoći i savjetima te ljubaznom ustupljanju pojmovnika.

7 Tezaurus umjetnosti i arhitekture = *Art & Architecture Thesaurus Online*: Getty Research, J. Paul Getty Trust, 17. 6. 2024., <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/>

8 Križaj, Lana: Tezaurus spomeničkih vrsta: Podatkovni standard u inventarima graditeljske baštine // Mala biblioteka Godišnjaka zaštite spomenika kulture Hrvatske, svezak 18 / Franko Čorić, Zagreb: Ministarstvo kulture RH, Uprava za zaštitu kulturne baštine, 2017., str. 1–155, 34

i tehnika koji se primjenjuju u njihovoj konstrukciji ili konzervaciji, fizičke attribute, terminologiju vezanu uz njihovu proizvodnju ili proučavanje, vokabular stilova i razdoblja te pojmove vezane uz njihovu povijest, teoriju, kritiku i namjenu«,⁹ što ga čini primjenjivim i korisnim za široki spektar korisnika znanstvenih i umjetničkih disciplina. Tezaurus je razdijeljen u osam faseta, koje se dalje granaju u hijerarhije. Što se tiče literature na hrvatskome jeziku, uz konzultiranje hrvatskih rječnika i enciklopedija, istraživanju su uvelike pridonijele natuknice u *Likovnome leksikonu*¹⁰ koji obrađuje terminologiju iz područja likovnih umjetnosti i umjetničkih disciplina, fenomena i pravaca te najznačajnijih umjetnika i dr., kao i građu iz područja kulturne povijesti i srodnih disciplina.

Prema francuskom pojmovniku kiparstvo se odnosi na područje u umjetnosti koje se bavi izradom formi u punoj plastici ili u reljefu različitim tehnikama (modeliranje, rezanje, klesanje, lijevanje i dr.).¹¹ Definicije kiparstva u rječnicima hrvatskoga jezika i *Likovnom leksikonu* na tragu su one iskazane u francuskom pojmovniku te međusobno ne pokazuju gotovo nikakva odstupanja, ističući njegovu funkciju likovnog izražavanja trodimenzionalnim oblicima i tijelima različitim kiparskim tehnikama u čvrstom gradivu.¹² Kao i u francuskome i u engleskome, i u hrvatskome se jeziku pojam kiparstva odnosi i na djelo ili predmet koji nastaje kao produkt kiparskih tehnika. U dostupnoj literaturi na hrvatskome jeziku nerijetko dolazi do preplitanja pojmova kiparstva, plastike i skulpture na razini istoznačnosti, što kod pojedinih korisnika može izazvati određene nedoumice. Tako u *Velikom rječniku hrvatskoga standardnoga jezika* nalazimo gotovo identične definicije za pojmove »kiparstvo« i »skulptura« kao vrste likovnog izražavanja trodimenzionalnim oblicima s pomoću različitih tehnika.¹³ Također, kod objašnjenja pojmova »plastika«, »kiparstvo« i »skulptura« pronalazimo srodna značenja u smislu umjetnosti ili umijeća oblikovanja kipova.¹⁴

9 Isto

10 Likovni leksikon / glavni urednik Josip Bilić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslava Krleža, 2014.

11 Baudry, Marie-Thérèse, Dominique Bozo: La sculpture: méthode et vocabulaire – Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, 3. izd., Pariz: Imprimerie nationale éditions, 1990., str. 496, prijevod autorice

12 Likovni leksikon / gl. urednik: Josip Bilić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslava Krleža, 2014., str. 466

13 Veliki rječnik hrvatskoga standardnoga jezika / uredila: Ljiljana Jojić, Zagreb: Školska knjiga, 2005., str. 549, 1418

14 Anić, Vladimir: Rječnik hrvatskoga jezika, Zagreb: Novi Liber, 1991., str. 404, 766, 1065

Kratak pregled terminologije i klasifikacije pojma kiparstva nastojao je istaknuti pojedina obilježja i karakteristike koje bi bili korisne pri izradi tezaurusa ili pri kataložskoj obradi i stilskoj analizi određenih kiparskih djela. U idućim poglavljima bit će prikazana tipološka klasifikacija pune plastike, konkretnije kipova i poprsja, praćena primjerima kiparskih djela iz Zbirke hrvatskoga kiparstva od 19. do 21. stoljeća Gliptoteke HAZU.

OPSEG I DOSEZI POJMA SKULPTURA

Prema Gettyjevu tezaurusu skulptura pripada faseti *Predmeti* (engl. Objects), koja se hijerarhijski grana na *Vizualnu i verbalnu komunikaciju* (engl. *Visual and Verbal Communication*) gdje pripada grani *Vizualnih djela* (engl. *Visual Works*).

Research
 Research Home • Tools • Art & Architecture Thesaurus • Full Record Display
 Art & Architecture Thesaurus® Online
 Full Record Display
 🔍 New Search ⏪ Previous Page 📄 Help

Click the icon to view the hierarchy.

[Semantic View \(JSON\)](#) [RDF](#) [N3](#) [Turtle](#) [N-Triples](#)

ID: 300047090 Record Type: [concept](#)
 Page Link: <http://vocab.getty.edu/page/aat/300047090>

sculpture (visual works) (<visual works by material or technique>, visual works (works), ... Visual and Verbal Communication (hierarchy name))

Note: Three-dimensional works of art in which images and forms are produced in relief, in intaglio, or in the round. The term refers particularly to art works created by carving or engraving a hard material, by molding or casting a malleable material (which usually then hardens), or by assembling parts to create a three-dimensional object. It is typically used to refer to large or medium-sized objects made of stone, wood, bronze, or another metal. Small objects are typically referred to as "carvings" or another appropriate term. "Sculpture" refers to works that represent tangible beings, objects, or groups of objects, or are abstract works that have defined edges and boundaries and can be measured. As three-dimensional works become more diffused in space or time, or less tangible, use appropriate specific terms, such as "mail art" or "environmental art."

Fotografija zaslona mrežne stranice Art & Architecture Thesaurus Online s definicijom pojma skulptura

Screenshot of Art & Architecture Thesaurus Online website displaying definition of term, sculpture

Gettyjev tezaurus u prvi plan ističe trodimenzionalnost kao karakteristiku umjetničkih djela koja mogu nastati klesanjem, graviranjem, oblikovanjem, lijevanjem ili sastavljanjem dijelova velikih ili srednjih predmeta izrađenih od kamena, drva, bronce ili drugog metala (v. ilustraciju).¹⁵ Daljnja razdioba pojma skulpture nastavlja se prema formi,

¹⁵ Sculpture (visual works) // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research. J. Paul Getty Trust, 11. 6. 2024., <http://vocab.getty.edu/page/aat/300047090>, prijevod autorice

prema funkciji, prema lokaciji ili kontekstu, prema materijalu, prema tehnici i prema tipu subjekta¹⁶, što su korisne smjernice za daljnju tipološku klasifikaciju.

U literaturi na hrvatskome jeziku za pojam skulpture vezana su dva značenja. Uz već istaknutu poveznicu s kiparstvom kao vrste likovnog izražavanja trodimenzionalnim oblicima različitim tehnikama u čvrstom materijalu, na metonimijskoj razini skulptura se odnosi na umjetničko djelo te vrste, tj. »trodimenzionalno likovno djelo u čvrstome materijalu stvoreno klesanjem, rezanjem, modeliranjem ili lijevanjem«,¹⁷ čime značenjski zalazi u područje kipa. Tako se u rječnicima hrvatskoga jezika za definiciju pojedinačnoga kiparskog djela, tj. za djela koje su konkretna realizacija kiparstva na razini sinonimije upotrebljavaju pojmovi »skulptura« i »kip (statua)«. ¹⁸ Iznimka je *Likovni leksikon* koji povezuje i pojam »plastika« sa značenjem pojma »skulptura« i »kip«, gdje u užem smislu označuje »samo djela nastala od materijala koji se mogu kalupiti (glina, gips, vosak, porculan) i lijevati (kovine, umjetne tvari)«, ¹⁹ a također označuje i pojedinačno kiparsko djelo. S druge strane, rječnici hrvatskoga jezika ne dovode u svezu pojam plastike sa značenjem kipa, već ga rabe kao opći pojam koji označuje ukupnost kiparskih djela jednog umjetnika ili epohe²⁰, što je u suprotnosti s navedenom definicijom iz *Likovnog leksikona*.

Podrobniji prilog razumijevanju pojma skulpture donosi Miško Šuvaković u *Pojmovniku suvremene umjetnosti* koji je zanimljiv i zbog širenja granica pri definiranju opsega pojma skulptura. Tako Šuvaković, uz tradicionalnu definiciju skulpture kao trodimenzionalnog objekta koji ima likovna svojstva (likovno obrađena površina, masa, volumen, materija, prostor), ističe kako je skulptura u širem smislu »objekt, skup objekata, prostorna instalacija objekata ili bilo koji fenomen nastao evolucijom ili revolucijom tradicije i discipline skulpture, odnosno odlukom umjetnika da ga tretira kao skulpturu«. ²¹ Prema Šuvakoviću (2005.: 573):

16 Vidi: Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research. J. Paul Getty Trust, 11. 6. 2024., <https://www.getty.edu/vow/AATHierarchy?find=&logic=AND¬e=&page=1&subjectid=300047090>

17 Anić, Vladimir: Veliki rječnik hrvatskoga jezika, Zagreb: Novi Liber. 2004., str. 1418

18 Likovni leksikon / gl. urednik: Josip Bilić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslava Krleža, 2014., str. 466

19 Likovni leksikon / gl. urednik: Josip Bilić: nav. dj., str. 734

20 Anić, Vladimir: Veliki rječnik hrvatskoga jezika: nav. dj., str. 1043

21 Šuvaković, Miško: Pojmovnik suvremene umjetnosti, Zagreb: Horetzky, Vlees & Beton, 2005., str. 573

Dva su pristupa definiranju skulpture: (1) ontološka, morfološka i tehnomedijska definicija skulpture kao umjetničkog i estetskog trodimenzionalnog objekta koji ima skulpturalna svojstva; (2) relativistička i institucionalna definicija, koja skulpturu određuje kao povijesno promjenljivi sistem (disciplina, tradicija) konceptualnih, ontoloških, morfoloških i tehnomedijskih svojstava.

Značenje skulpture kao diskurs ili kao koncept koji obuhvaća nove materijalne, tehnološke i konceptualne odrednice objekta i prostora, zanimljiva su razmišljanja i smjernice u budućem definiranju vrsta suvremene i interdisciplinarnе skulpture.

Kada govorimo o tipološkoj klasifikaciji skulpture, tj. plastike, ona se može podijeliti na nekoliko vrsta ovisno o različitim kriterijima: ovisno o naručitelju (javna plastika, privatna plastika), ovisno o namjeni (funkciji) i lokaciji (javna ili profana plastika, religiozna ili sakralna plastika, nadgrobna ili sepulkralna plastika, arhitektonska plastika), ovisno o dimenzijama (mala ili sitna plastika, monumentalna plastika, monolitna plastika); ovisno o materijalu (kamena, keramička, brončana, drvena, terakotna, željezna, čelična, metalna plastika i dr.), ovisno o tipu predstavljanja/subjektu (figuralna plastika, nefiguralna plastika), ovisno o temi (dekorativna spomenička, portretna plastika) i ovisno o vezanosti uz podlogu i stupnju obrađenosti (slobodnostojeća plastika, puna plastika, reljefna plastika). Svaka od navedenih kategorija funkcionira kao opći pojam ili kao nadređeni pojam grupe predmeta, koja se može dalje granati na potkategorije.

Francuski pojmovnik navodi nekoliko vrsta skulptura²² koje je moguće primijeniti i pri klasifikaciji skulptura iz fundusa Gliptoteke HAZU:

1. **slobodnostojeća ili samostojeća plastika** (franc. *sculpture indépendante*) – skulptura čije oblikovanje nije vezano uz građevinu, spomenik ili namještaj i nije dio dekoracije
2. **dekorativna plastika** (franc. *sculpture décorative*) – oblikovana je kao sastavni dio neke građevine, spomenika, namještaja ili predmeta dekorativne namjene te se načinom oblikovanja prilagođava proporcijama građevine (kiparski ukrasi arhitekture), spomenika ili namještaja. Prema načinu oblikovanja može biti spomenička (franc. *sculpture monumentale*) kada je riječ o punoj plastici ili reljefu koji je integriran i podređen građevini ili spomeniku, tj. koji ima značajan udio kiparskih oblika i ornamentalna (franc. *sculpture ornamentale*) kada je riječ o kiparskom djelu s geometrijskim motivima ili prirod-

22 Baudry, Marie-Thérèse, Dominique Bozo: nav. dj., str. 496–498, prijevod autorice

nim formama koje su stilizirane i koje su dio uređenja građevine, spomenika ili namještaja (npr. kiparski ornamenta)

- 3. samostojeća ukrasna plastika** (franc. *sculpture isolée*) – označuje punu plastiku namijenjenu za postavljanje unutar arhitektonske cjeline (npr. vrt, javni prostor) ili u čistom prostoru (npr. središte prostorije), a koja izravno nije povezana s uređenjem građevine, spomenika ili namještaja. Toj kategoriji pripada spomenički kip, tj. spomenik (franc. *sculpture-monument*), koja označuje slobodnostojeću punu plastiku, velikih dimenzija, koja je često postavljena na postament ili na neki drugi tip nosača (npr. konjanički kip)
- 4. primijenjena plastika** (franc. *sculpture industrielle*) – opći pojam koji označuje figurice (u porculanu, terakoti, gipsu i dr.) kao i druge skulpture koje ukrašavaju različite predmete i posuđe, a koje su industrijski reproducirane u velikoj količini.

Nadalje, skulptura se prema tipološkom nazivu kiparskih djela i pojmova koji označuju njihove elemente u francuskom pojmovniku dijeli na reljef (franc. *les reliefs*) i punu plastiku (franc. *la ronde-bosse*), dok je kao zasebna dionica predstavljena skulpturalna ili kiparska kompozicija, tj. grupa (franc. *les ensembles*).²³ Kada je riječ o punoj plastici, u francuskom pojmovniku istaknuto je kako je puna plastika kiparsko djelo čiji volumen odgovara najmanje trima četvrtinama stvarnog volumena tijela ili predmeta, koja može biti u cijelosti obrađena ili obrađena sprijeda i s bočnih strana, a ono što ih razlikuje od reljefa jest to što nisu vezani uz pozadinu.²⁴ U širem značenju, puna plastika kiparsko je djelo, figurativno ili apstraktno, koje je cjelovito obrađeno i može se promatrati s onoliko točaka gledišta koliko ima točaka u prostoru koji ga okružuje.²⁵ Definicija pune plastike u Gettyjevu tezaurusu na tragu je one iskazane u francuskom pojmovniku – riječ je o skulpturi u kojoj su oblici isklesani ili modelirani oko njezina cijelog opsega, za razliku od kiparskih djela koja su prostorno vezana uz plohu ili površinu²⁶ – te kao takva pripada hijerarhijskoj grupi *Skulptura prema tehnicima*.

Iako se puna plastika prema francuskom pojmovniku dijeli na puni prostorni reljef, kip, grupu ili kompoziciju, torzo i poprsje²⁷, za potrebe

23 Baudry, Marie-Thérèse, Dominique Bozo: nav. dj., str. 500, 506, prijevod autorice

24 Baudry, Marie-Thérèse, Dominique Bozo: nav. dj., str. 506, prijevod autorice

25 Isto

26 Sculpture in the round // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research, J. Paul Getty Trust, 11. 6. 2024., <http://vocab.getty.edu/page/aat/300047264>, prijevod autorice

27 Baudry, Marie-Thérèse, Dominique Bozo: nav. dj., str. 506–510, prijevod autorice

ovoga stručnog rada bit će provedena tipološka klasifikacija kipova i poprsja.

OPSEG I DOSEZI POJMA KIP

Prema francuskom pojmovniku kip označuje punu plastiku koja predstavlja u cijelosti obrađenu figuru (čovjek, životinja i dr.) u stojećem, sjedećem, klečećem ili ležećem položaju, izvedenu u bilo kojem materijalu.²⁸ Na tom je tragu i definicija iz Gettyjeva tezaurusa koji pojam kipa smješta unutar fasete *Skulptura prema tipu subjekta*, kojoj pripadaju i pojmovi »figurica«, »statueta«, »kolos« i dr.²⁹ Definicijom označuje punu plastiku koja obično prikazuje ljude, životinje, mitska bića ili male skupine figura, a koji po formatu mogu biti relativno velikih dimenzija, u prirodnoj veličini, veći ili malo manji od prirodne veličine.³⁰ Uz definiciju stavljena je napomena da se za male prikaze ljudi, životinja ili mitskih bića koriste pojmovi »figurica«, »statueta« ili neki drugi prikladan izraz.³¹

U pojedinim rječnicima hrvatskoga jezika navedeni su i definirani pojmovi i za kip i statuu, pri čemu se za kip ističe da je riječ o ljudskom ili životinjskom liku izrađenom u tvrdom materijalu u tri dimenzije, dok se kod statue ističe da je riječ o slobodnostojećoj skulpturi rađenoj u kamenu, drvetu, bronci i sl. koja u cjelini prikazuje ljudski ili životinjski lik.³² *Likovni leksikon* i *Veliki rječnik hrvatskoga standardnoga jezika* ne donose definiciju pojma statue, već kod natuknice upućuju čitatelja na pojam kip, što upućuje na istoznačnost dvaju pojmova.³³ Uz definiciju pojma kip (statua) kao pojedinačno kiparsko djelo izvedeno u punoj plastici, u *Likovnome leksikonu* navedeno je pod definicijom pojma kiparstva kako su »kipovi (skulpture) djela nastala klesanjem u kamenu i rezbarenjem u drvu i bjelokosti«.³⁴

28 Baudry, Marie-Thérèse, Dominique Bozo: nav. dj., str. 507, prijevod autorice

29 Statues // Art & Architecture Thesaurus Online Full Record Display: Getty Research. J. Paul Getty Trust, 11. 6. 2024., <http://vocab.getty.edu/page/aat/300047600>, prijevod autorice

30 Statues // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research. J. Paul Getty Trust, 11. 6. 2024., <http://vocab.getty.edu/page/aat/300047600>, prijevod autorice

31 Isto

32 Hrvatski enciklopedijski rječnik / uredili: Ranko Matasović, Ljiljana Jojić, Zagreb: Novi Liber, 2002., str. 1235

33 Likovni leksikon / gl. urednik: Josip Bilić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslava Krleža, 2014., str. 889

34 Likovni leksikon / gl. urednik: Josip Bilić: nav. dj., str. 466

Osim već istoznačne ili srodne povezanosti pojmova »skulptura« i »kip (statua)« kao pojedinačnoga kiparskog djela, *Likovni leksikon* navodi na to da pojam »plastika« svojim značenjem može upućivati i na pojedinačno kiparsko djelo, tj. kip. Također, u *Tezaurusu spomeničkih vrsta* pod natuknicom »spomenik« navedeno je kako je pojam »u najužem smislu sinonim za kip (statuu), kiparsko ostvarenje: bista, cijeli lik, konjanički spomenik, kiparska kompozicija (grupa).«³⁵

Prema dostupnoj literaturi pojam kipa definiraju karakteristike vezane uz način izvedbe (puna plastika, slobodnostojeća), materijal i tip predstavljanja, tj. subjekta (prikazuje ljudski ili životinjski tip). Što se tiče tipološke klasifikacije, kipove možemo razlikovati prema formatu, subjektu, načinu prikazivanja, namjeni te ovisno o morfološko-sadržajnim obilježjima, od kojih ćemo izdvojiti samo one koji su primjenjivi pri određivanju muzejskih predmeta iz fundusa Gliptoteke HAZU.

TIPOLOŠKA KLASIFIKACIJA KIPOVA

1. Figura

Prema subjektu predstavljanja kao opći pojam za oblikovani predmet, tj. kip koji prikazuje čovjeka, životinju i dr. koristi se pojam »figura«. Figura može prikazivati cijeli lik, gornji dio (polufigura, poprsje) ili samo glavu.³⁶ Na tragu ove podjele jest i ona iskazana u Gettyjevu tezaurusu u kojemu »figura« pripada grupi *Vizualna djela prema tipu subjekta* (predstavljanje) te se prema stupnju u kojem je figura izvedena prikaz može odnositi na glavu (prikaz glave ljudske ili životinjske figure ili nadnaravnog bića), poprsje (figura je prikazana od glave do ramena), polufiguru ili dopojasnu figuru (prikaz lika od glave do struka), figuru $\frac{3}{4}$ veličine (prikazi na kojima je lik rezan ispod struka, obično do sredine bedra ili malo ispod koljena), figuru u prirodnoj veličini (prikazano cijelo tijelo osobe, u sjedećem ili stajaćem položaju, u prirodnoj veličini) te sjedeću figuru.³⁷

35 Križaj, Lana: Tezaurus spomeničkih vrsta: Podatkovni standard u inventarima graditeljske baštine // Mala biblioteka Godišnjaka zaštite spomenika kulture Hrvatske, svezak 18 / Franko Čorić, Zagreb: Ministarstvo kulture RH, Uprava za zaštitu kulturne baštine, 2017., str. 1–155, 129

36 Likovni leksikon / gl. urednik: Josip Bilić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslava Krleža, 2014., str. 291

37 Podjela figure prema Gettyjevu tezaurusu: <https://www.getty.edu/vow/AATHierarchy?find=figure&logic=AND¬e=&page=1&subjectid=300435485>

2. Figurica i statueta

Rječnici i enciklopedije hrvatskoga jezika³⁸ navode dva značenja pojma »figurica« od kojih prvo ističe da je riječ o umanjenici od pojma »figura«, dok se drugo odnosi na »ukrasni predmet (od porculana koji predstavlja dječake, balerine itd. i služi za ukras u vitrinama i sl.)«. ³⁹ Također, navode i pojam »kipić« kao umanjenicu od kipa te pojam »statuete«, posredovan iz francuskog jezika, kao umanjenicu od statue (mali kip, kipić).⁴⁰ S druge strane, *Likovni leksikon* izostavlja pojmove »figurica« i »statueta« te navodi samo pojam »figurina« koja označuje »kipić, statuetu od pečene gline, porculana, bronce, srebra i dr.«,⁴¹ čime ističe tehniku izrade i implicira njezine male dimenzije kao određujuće kategorije.

U francuskom se pojmovniku prema formatu, počevši od najmanjih dimenzija, navode figurica (*le figurine*) i statueta koje se u određenim situacijama mogu promatrati na razini sinonimije.⁴² Kao njihova primarna distinktivna razlika navodi se razlika u dimenzijama, pri čemu figurica označuje umjetničko djelo, često dekorativne namjene, čija visina ne prelazi 25 centimetara, dok se statueta odnosi na ljudsko ili životinjsko biće čija je visina između 25 i 80 centimetara, tj. čije su dimenzije polovina prirodnih dimenzija čovjeka.⁴³

Prema određujućoj kategoriji visine navedenim značajkama figurice odgovaralo bi kiparsko djelo Branislava Deškovića (sl. 1) iz fundusa Glptoteke HAZU.

38 Hrvatski enciklopedijski rječnik (Zagreb: Novi Liber, 2002.) ne navodi pojam »figurina«.

39 Veliki rječnik hrvatskoga jezika, Zagreb: Novi Liber, 2004., str. 314. Što se tiče pojmova »figurica« i »figurina«, u rječniku ta dva pojma imaju istovjetna značenja.

40 Veliki rječnik hrvatskoga standardnoga jezika / uredila: Ljiljana Jojić, Zagreb: Školska knjiga, 2005., str. 1467

41 Likovni leksikon / gl. ur. Josip Bilić: nav. dj., str. 291

42 *Online priručnik Nomenklatura za muzejsku katalogizaciju = Nomenclature for Museum Cataloging* (<https://page.nomenclature.info/nom/12978>) navodi pojam *le figurine*, čiji je nadređeni pojam kip, dok statueta označuje njezin alternativni izraz. Također, kao glavnu razlikovnu karakteristiku navodi veličinu i ne spominje se vezanost uz specifičnu namjenu ili materijal, osim što može predstavljati ljudsku, životinjsku ili mitološku figuru. U francuskim *online Rječnicima Ministarstva kulture i komunikacija = Les vocabulaires du Ministère de la Culture et de la Communication* (<https://pop.culture.gouv.fr/>) označeni su međudnosi između pojma statueta i figurica, gdje figurica (*le figurine*) označuje specifični, određeni pojam, a statueta predstavlja nadređeni, generički pojam.

43 Baudry, Marie-Thérèse, Dominique Bozo: nav. dj., str. 515, prijevod autorice



1. Branislav Dešković, *Nad plijenom*, 1910., sadra, v. 13,5 cm, MZ-206 (foto: Gliptoteka HAZU)

Branislav Dešković, On the Prey, 1910, plaster, height: 13.5 cm, MZ-206 (photo: Gliptoteka HAZU)

Vodeći se ponajprije propisanom dimenzijom visine, statuetom bismo mogli okarakterizirati *Evu* (sl. 2) Ivana Meštrovića ili *Salomu* Dujma Penića (sl. 3).



2. Ivan Meštrović, *Eva*, 1907., sadra, v. 72 cm, MZ-125 (foto: Goran Vranić)

Ivan Meštrović, Eve, 1907, plaster, height: 72 cm, MZ-125 (photo: Goran Vranić)



3. Dujam Penić, *Saloma*, 1919., bronca, v. 46 cm, MZ-586 (foto: Gliptoteka HAZU)

Dujam Penić, Salome, 1919, bronze, height: 46 cm, MZ-586 (photo: Gliptoteka HAZU)

Što se tiče pojmova »figurica« i »statueta«, Gettyjev tezaurus smješta ih u hijerarhijsku grupu *Skulptura prema tipu subjekta ili prikaza* te upozorava na mogućnost preklapanja njihova značenja, ali i njihovu razliku u odnosu na ono što predstavljaju i na način izvedbe. Tako je navedeno kako je statueta uvijek samostojeća skulptura, koja može predstavljati smanjenu verziju većih djela i čiji je djelokrug predstavljanja znatno širi od figurice koja uvijek prikazuje ljudsku, životinjsku ili mitsku figuru.⁴⁴ Također, funkciju figurice veže uz druge predmete, tj. ona može biti dio veće cjeline, npr. detalj na svijećnjaku ili ogledalu. Gettyjev tezaurus ne navodi fiksnu dimenziju kao distinktivnu razliku između dva pojma, već općenito ističe kako je veličina figurice manja od polovine prirodne veličine figure, dok je statueta trodimenzionalna skulptura koja je manja od skulpture prirodne veličine.

Uz navođenje pojmova »figurica« i »statueta«, Gettyjev tezaurus dotiče se dimenzije skulpture i u hijerarhijskoj grupi *Skulptura prema formi* kojoj pripadaju sitna plastika u značenju djela relativno malih formata, često dovoljno malih da ih se može držati u ruci⁴⁵ te monumentalna plastika, koja označuje skulpture vrlo velikih dimenzija, koje su plastično izvedene i postavljene na otvorenom.⁴⁶ Na tom je tragu i *Likovni leksikon* koji pod definicijom pojma »kiparstvo«, tj. plastika navodi kako prema veličini razlikuje sitnu plastiku i veliku plastiku, pri čemu sitna plastika označuje figuralne kiparske radove i radove umjetničkoga obrta maloga formata, kroz povijest izvedenu u nizu materijala (kamen, terakota, bjelokost, žad, bronca, drvo, porculan).⁴⁷ Pritom je navedena i podskupina »sitna bronca« koja se odnosi na figuralnu brončanu plastiku maloga formata.⁴⁸

Uz pojmovnike, leksikone i rječnike koji obrađuju terminologiju iz područja kiparstva, za tipološku klasifikaciju muzejskih predmeta korisnima su se pokazali i dostupni digitalni repozitoriji hrvatskih, engleskih,

44 Statuettes (free-standing sculpture) // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research, J. Paul Getty Trust, 11. 6. 2024., <http://vocab.getty.edu/page/aat/300312262>, prijevod autorice; figurines // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research, J. Paul Getty Trust, 11. 6. 2024., <http://vocab.getty.edu/page/aat/300047455>, prijevod autorice

45 Small sculpture // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research, J. Paul Getty Trust, 11. 6. 2024., <http://vocab.getty.edu/page/aat/300435153>

46 Small sculptures, monumental sculpture // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research, J. Paul Getty Trust, 11. 6. 2024., <http://vocab.getty.edu/page/aat/300435153>, <http://vocab.getty.edu/page/aat/300400887>, prijevod autorice

47 Likovni leksikon / gl. urednik: Josip Bilić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslava Krleža, 2014., str. 868

48 Isto

francuskih i američkih muzeja i umjetničkih instituta. Njihova međusobna usporedba upućuje na nedosljednost i široku primjenu pojmova »figurica« i »statueta« pri specifičnom određivanju muzejskih predmeta, a koja se primarno određuje i proizlazi iz zastupljenosti muzejske građe. Tako se u digitalnom repozitoriju Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu pri klasifikaciji predmeta koriste pojmovi »statueta«, »figurica« i »figurina«, pri čemu se pojam figurice češće koristi pri označivanju malih figura izrađenih od porculana ili gline, dok se figurine i statuete češće vežu uz kiparska djela.⁴⁹

Zaključno, preporučuje se termin *sitna plastika* kao nadređeni pojam koji označuje kiparska djela malog formata, s potkategorijama *statueta* i *figurica*, a savjetuje se izostavljanje pojma *figurina* u klasifikaciji kiparskih djela.

3. Akademijski tip figure (franc. *figure d'academié*) – označuje plastični prikaz ljudskog tijela čije su dimenzije manje od poluprirodnih (između 54 i 65 centimetara), a koriste se kao studijski model na akademijama i atelijerima.

4. Polufigura (figura u polovini prirodne veličine) (franc. *demi-nature*) – prema francuskom pojmovniku označuje kip čija je visina između 80 i 90 centimetara (otprilike polovina uobičajene veličine figure) čemu bi odgovarao *Akt ženski* Ive Kerdića (sl. 4). Prema Gettyjevu tezaurusu polufigura označuje prikaz ljudskog tijela od glave do struka, što bi se moglo primijeniti na djelo Ive Kerdića (sl. 5).⁵⁰

49 Vidi: Muzej za umjetnost i obrt – Digitalni muzej (<https://repozitorij.muo.hr/>).

50 Half-figures // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research. J. Paul Getty Trust, 11. 6. 2024., <http://vocab.getty.edu/page/aat/300047469>, prijevod autorice



4. Ivo Kerdić, *Akt ženski*, sadra, v. 84 cm, MZP-438 (foto: Gliptoteka HAZU)

Ivo Kerdić, Female Nude, plaster, height: 84 cm, MZP-438 (photo: Gliptoteka HAZU)



5. Ivo Kerdić, *Djevojčica*, sadra, v. 62 cm, MZ-7890 (foto: Gliptoteka HAZU)

Ivo Kerdić, Girl, plaster, height: 62 cm, MZ-7890 (photo: Gliptoteka HAZU)

5. Mali tip figure u prirodnoj veličini (franc. *petite nature*) – označuje figuru čije su dimenzije manje od prirodnih dimenzija čovjeka, ali veće od njihove polovine (visina je između 90 i 160 cm), kao na primjeru umjetnine *Madona* Roberta Frangeša Mihanovića (sl. 6).



6. Robert Frangeš Mihanović, *Madona*, sadra, v. 150 cm, MZP-707 (foto: Goran Vranić)

Robert Frangeš Mihanović, Madonna, plaster, height: 150 cm, MZP-707 (photo: Goran Vranić)



7. Ivan Meštrović, *Akt ženski*, 1914., sadra, v. 188 cm, MZ-566 (foto: Goran Vranić)

Ivan Meštrović, Female Nude, 1914, plaster, height: 188 cm, MZ-566 (photo: Goran Vranić)



6. Figura u prirodnoj veličini (franc. *grandeur nature*) – označuje ljudsku figuru u prirodnoj veličini čija je visina između 160 i 180 centimetara, čemu bi odgovaralo djelo Ivana Meštrovića (sl. 7).

7. Kolosalna figura ili kolos (franc. *colossal figure*) – ima visinu koja uvijek prelazi 180 centimetara i može dosegnuti tri puta veću visinu od čovjeka prosječne visine, što se može primijeniti na figuru Grgura Ninskoga Ivana Meštrovića (sl. 8).

8. *Grgur Ninski u Ljevaonici*, Knjiga negativa, Gliptoteka HAZU

Grgur Ninski at the Foundry, Book of Negatives, Glyptothèque of the Croatian Academy of Sciences and Arts

Prema morfološko-sadržajnim obilježjima francuski pojmovnik razlikuje 18 podvrsta kipova ovisno o njihovu ikonografskom, funkcionalnom i tehničkom karakteru.⁵¹

Prema funkciji ili tipu predstavljanja: **pogrebni kip** (kip u terakoti koji sadržava pepeo pokojnika), **alegorijski kip** (kip koji personificira, bilo stvarni neživi pojam ili jednu ili više apstraktnih ideja), **procesijski kip** (kip kulta ili religije koji prati običnu, mjesnu ili izvanrednu liturgijsku procesiju), **kip-relikvijar** (kip namijenjen za držanje relikvija), **kip-kocka** (kip kubičnog oblika koji prikazuje Egipćanina koji sjedi u meditaciji pred božanstvom), **kip-svjetiljka** (koji nosi svjetiljku), **kip-ikona** (u grčkoj antici kip u prirodnoj veličini podignut u čast onoga koji je tri puta pobijedio u svetim igrama, dok se u širem značenju odnosi na kip-portret, izveden prema živom modelu ili retrospektivno), **odjevni kip**; **kip stup / kip na stupu** (prikaz muškarca ili žene koji se nalaze ispred stupa i s njim čine jedno tijelo; kip-stup organski je povezan s osovino stupa jer je izrezan iz istog bloka).

Prema kontekstu ili lokaciji: **nadgrobni kip ili nadgrobnik** (kip postavljen na grob), **figura na fontani** (kip čovjeka ili životinje koji krase fontanu, jezero ili špilju), **»ugaoni« kip** (kip postavljen u kutu spomenika, najčešće pogrebnoga karaktera).

Prema materijalu: **akrolit** (antički pojam koji označuje kip izrađen od dvaju ili više materijala, od čega su ekstremiteti izrađeni od kamena, dok je ostatak tijela od drugog materijala, najčešće oslikanog, pozlaćenog drveta; od srednjeg vijeka označuje kipove čiji su ekstremiteti izrađeni od mramora), **kip-menhir** (prikaz muškarca ili žene, isklesan u reljefu iz bloka menhira).

Prema načinu oblikovanja, tj. formi: **dvostruki kip** (kip koji se sastoji od dva lica postavljena u suprotnim smjerovima, a svaki od njih prikazuje polovicu ljudskog tijela), **kip s dvostrukom glavom** (kip koji se sastoji od jednog tijela i glave s dva lica koja su okrenuta u suprotnim smjerovima), **kip s trostrukom glavom** (kip koji se sastoji od jednog tijela i tri glave koje mogu, ali i ne moraju biti okrenute u istom smjeru), **trostruki kip** (kip sastavljen od tri tijela i tri glave).

TIPOLOŠKA KLASIFIKACIJA PORTRETNE PLASTIKE

U Zbirci hrvatskoga kiparstva od 19. do 21. stoljeća Gliptoteke HAZU znatan dio čini portretna plastika hrvatskih kipara. Njezina stilsko i te-

51 Baudry, Marie-Thérèse, Dominique Bozo: nav. dj., str. 525–528, prijevod autorice

matska raznovrsnost, zajedno s velikim stupnjem zastupljenosti, razlog su zbog čega će upravo na djelima iz Zbirke biti predstavljena klasifikacija portretne plastike koja može poslužiti kao vodič pri izradi baze podataka strukovnog nazivlja. Važno je napomenuti kako se klasifikacija portretne plastike temelji na dostupnoj literaturi i proizišla je iz zaključaka ostvarenih nakon provedene analize vrsta portretne plastike iz fundusa Gliptoteke HAZU, zbog čega predložena klasifikacija nije konačna, već je otvorena za nadopune i promjene. Tako će u članku biti navedena tipološka klasifikacija portretne plastike ovisno o vrsti (*glava, poprsje, maska*), načinu prikaza i obrade dijelova poprsja te ovisno o tehnici, tj. izvedbi, funkciji i formatu.

POPRSJE

Prema francuskom pojmovniku *poprsje (bista)* označuje plastičan prikaz gornjeg dijela ljudskog tijela, što uključuje oblikovanje jedne glave ili više glava, vrata, ruku, prsnoga koša i trbuha te različitih varijanta u obradi ramena.⁵² U proširenom značenju, za figure prikazane u niskom reljefu (s obrađenim vratom, dijelovima ramena i prsnoga koša) kaže se da su predstavljene u poprsju (sl. 9), a da se reljefni prikazi gornjeg dijela tijela, koji uključuju i obradu ruke, općenito nazivaju polufigurama u reljefu.⁵³ Također, poprsja mogu biti uklopljena u cjelinu komemorativnih ili nadgrobnih spomenika te vanjskog ili unutarnjeg uređenja zgrade, čime zalazimo u područje njihove namjene, tj. u podjelu portretne plastike prema mjestu njezina postavljanja.



9. Ivan Rendić, *Portret djevojčice*, 1882., sadra, 43 × 33 × 10 cm, MZ-25 (foto: Goran Vranić)

Ivan Rendić, Portrait of a Girl, 1882, plaster 43 × 33 × 10 cm, MZ-25 (photo: Goran Vranić)

52 Baudry, Marie-Thérèse, Dominique Bozo: nav. dj., str. 506–510, prijevod autorice. Definicija poprsja u Likovnom leksikonu (2014., str. 742) gotovo je istovjetna onoj navedenoj u francuskom pojmovniku.

53 Isto, str. 510

Terminologija poprsja u hrvatskim rječnicima i priručnicima na tragu je definicije iskazane u francuskom pojmovniku te je kao sinonim istaknut pojam »bista«. *Likovni leksikon* nadodaje kako poprsje može biti izvedeno u punoj plastici ili reljefu od različita materijala te da je njegov donji dio ravno odsječen i obično postavljen na kvadratno ili okruglo postolje.⁵⁴ Iako hrvatski rječnici i enciklopedije dovode pojmove »poprsje« i »bista« u sinonimsku vezu, u njihovim izdanjima navedene su definicije za oba pojma. Tako je za poprsje istaknuto kako predstavlja kiparski rad, tj. skulpturu koja prikazuje prednji dio tijela osobe od vrata do pasa⁵⁵ (u području grudi⁵⁶), dok se bista odnosi na kip koji predstavlja čovjeka od glave do pojasa,⁵⁷ tj. gornji dio tijela.⁵⁸

U Gettyjevu tezaurusu pojam *poprsja (skulptura)* pripada kategoriji *Kip* kojemu je nadređen pojam *Skulptura prema vrsti predmeta*, a riječ je o skulpturalnim djelima koja predstavljaju glavu, ramena i neki dio torza osobe.⁵⁹ Uz definiciju je stavljena napomena da se za tako definirana djela u bilo kojem mediju upotrebljava druga kategorija – *Poprsja (općenito, figure)* – kojoj je nadređeni pojam *Figura prema formatu (prikaz)* gdje se poprsje odnosi na prikaz samo glave i ramena figure.⁶⁰

Što se tiče klasifikacije poprsja, francuski pojmovnik donosi detaljan opis i podjelu poprsja prema tipu izvedbe, predstavljanja i forme. Ovisno o obradi dijelova tijela, tj. njihovu prikazu ili redukciji na poprsju, razlikuje nekoliko varijacija izvedbe poprsja, npr. poprsja bez ruku, ona koja uključuju obradu određenog dijela ruku, zatim poprsja koja ne prikazuju ramena, ali uključuju dio ili cjelinu prsnoga koša itd. Nadalje, u francuskom pojmovniku⁶¹ istaknuti su tipovi poprsja prema načinu oblikovanja, tj. obradi i načinu oblikovanja donjeg dijela poprsja:

54 Likovni leksikon / gl. urednik: Josip Bilić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslava Krleža, 2014., str. 742

55 Anić, Vladimir: Veliki rječnik hrvatskoga jezika, Zagreb: Novi Liber, 2004., str. 1103; Hrvatski enciklopedijski rječnik / uredili: Ranko Matasović, Ljiljana Jojić, Zagreb: Novi Liber, 2002., str. 992

56 Veliki rječnik hrvatskoga standardnoga jezika / uredila: Ljiljana Jojić, Zagreb: Školska knjiga, 2005., str. 1112

57 Hrvatski enciklopedijski rječnik / uredili: Ranko Matasović, Ljiljana Jojić, Zagreb: Novi Liber, 2002., str. 121

58 Anić, Vladimir: Rječnik hrvatskoga jezika, Zagreb: Novi Liber, 1991., str. 61

59 Busts (sculpture) // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research, J. Paul Getty Trust, 17. 6. 2024., <http://vocab.getty.edu/page/aat/300417950>, prijevod autorice

60 Busts (general, figures) // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research, J. Paul Getty Trust, 17. 6. 2024., <http://vocab.getty.edu/page/aat/300047457>, prijevod autorice

61 Isto



10. Robert Jean Ivanović, *Portret Milice Dežman*, sadra, v. 48 cm, MZP-409, (foto: Glip-
toteka HAZU)

*Robert Jean Ivanović, Portrait of Milica Dežman, plaster; height: 48 cm, MZP-409, (photo:
Glyptothèque of the Croatian Academy of Sciences and Arts)*

rez poprsja (franc. *la coupe d'un buste*) – »odrezani« dio poprsja (onaj dio koji se ne vidi), tj. rez koji se izvodi okomito u razini ramena ili horizontalno u razini prsnoga koša (tj. rez u razini prsa pune biste) kao što je vidljivo na primjeru poprsja Roberta Jeana Ivanovića (sl. 10)

obris poprsja (franc. *la decoupe d'un buste*) – donji dio poprsja

11. Ivan Rendić, *Portret Marka Miljanova*, 1876., bakar, 76 × 59 × 32 cm, MZ-11 (foto: Goran Vranić)

Ivan Rendić, Portrait of Marko Miljanov, 1876, copper; 76 × 59 × 32 cm, MZ-11 (photo: Goran Vranić)





12. Ivan Rendić, *Portret Franje Josipa*, 1898., sadra, 83 × 53 × 33 cm, MZ-22 (foto: Goran Vranić; Gliptoteka HAZU)

Ivan Rendić, Portrait of Franz Joseph, 1898, plaster, 83 × 53 × 33cm, MZ-22 (photo: Goran Vranić; Glyptothèque of the Croatian Academy of Sciences and Arts)

obrađen je tako da je ono »odrezano« u konkavnu oblinu i poduprto stupom, tj. nosačem s profiliranom bazom; obris donjeg dijela poprsja zaobljen je i uglavnom je postavljen na postolje, dok portretirana osoba može biti prikazana s rukama ili bez ruku (sl. 11)

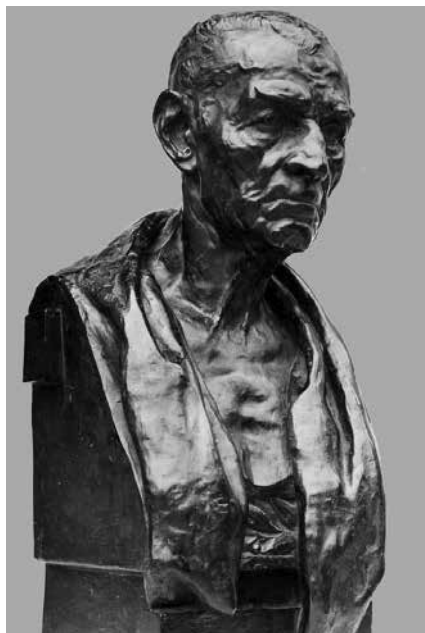
rub poprsja (franc. *la tranche*) – označuje debljinu donjeg dijela poprsja na ruci ili ramenu, a odnosi se na poprsja s postoljima koja su izdubljena u stražnjem dijelu; na rubu je uobičajeno predviđeno mjesto za stavljanje oznaka (sl. 12)





13. Ivan Rendić, *Ivan Gundulić*, 1871., bronca, 67 × 60 × 38 cm, MZ-707 (foto: Ivan Kuharić)

Ivan Rendić, Ivan Gundulić, 1871, bronze, 67 × 60 × 38 cm, MZ-707 (photo: Ivan Kuharić)



14. Robert Frangeš Mihanović, *Rimljanin*, sadra, v. 62 cm, MZP-632, (foto: Gliptoteka HAZU)

Robert Frangeš Mihanović, A Roman Man, plaster, height: 62 cm, MZP-632, (photo: Glyptothèque of the Croatian Academy of Sciences and Arts)

U izdvojenom poglavlju koje se tiče označivanja kiparskih djela ovisno o tehnici, funkciji i ikonografiji, francuski pojmovnik⁶² imenuje različite vrste poprsja ovisno o tipu izvedbe i stilu:

francuski tip poprsja / francuska bista (franc. *buste à la française*) – u poprsju prikazana osoba čija odjeća odgovara povijesnom razdoblju u kojemu je osoba djelovala i čija je glava prekrivena perikom; kao primjer navedeno je Rendićevo poprsje Ivana Gundulića koji je odjeven u patricijsko odijelo (sl. 13)

antički tip poprsja / antička bista (franc. *buste à l'antique*) – u poprsju prikazana osoba nagoga gornjeg dijela tijela ili je odjevena u odjeću antičkog stila, a čija glava nije prekrivena perikom; odgovara Frangešovu prikazu *Rimljanina* (sl. 14)

talijanski tip poprsja (franc. *buste à l'italienne*) – poprsje koje je rezano vodoravno ispod ramena kao što je to slučaj sa *Ženskim portretom* Grge Antunca (sl. 15) i *Dječjim portretom* Ive Kerdića (sl. 16)

62 Baudry, Marie-Thérèse, Dominique Bozo: nav. dj., str. 517–519, prijevod autorice



15. Grga Antunac, *Ženski portret*, 1955., sadra, 50 × 59 × 23 cm, MZP-1740 (foto: Gliptoteka HAZU)
Grga Antunac, Female Portrait, 1955, plaster, 50 × 59 × 23 cm, MZP-1740 (photo: Glyptotheque of the Croatian Academy of Sciences and Arts)



16. Ivo Kerdić, *Portret-dječji*, sadra, v. 44 cm, MZP-509 (foto: Gliptoteka HAZU)
Ivo Kerdić, Child Portrait, plaster, height: 44 cm, MZP-509 (photo: Glyptotheque of the Croatian Academy of Sciences and Arts)



17. Robert Frangeš Mihanović, *Poprsje Vatroslava Lisinskog*, 1895., bronca, 85 × 56 × 30 cm, MZ-759 (foto: Gliptoteka HAZU)

Robert Frangeš Mihanović, Bust of Vatroslav Lisinski, 1895, bronze, 85 × 56 × 30 cm, MZ-759 (photo: Glyptothèque of the Croatian Academy of Sciences and Arts)



18. Rudolf Valdec, *Portret Dr. F. pl. Mixich*, bronca, v. 51 cm, MZP-1146 (foto: Goran Vranić)

Rudolf Valdec, Portrait of Dr. F. v. Mixich, bronze, height: 51 cm, MZP-1146 (photo: Goran Vranić)

dopojasno poprsje / poprsje do sredine tijela (franc. *buste à mi-corps*) – poprsje s prikazom gornje polovice ljudskog tijela, s rukama ili bez prikaza ruku te su kao primjeri izdvojena poprsja Roberta Frangeša Mihanovića (sl. 17)

poprsje u tipu herme (franc. *buste en hermès*) – poprsje koje završava bočno na ramenima u okomitim ili kosim ravninama i koje od ključnih kostiju ili sredine prsnoga koša tvori uglavnom paralelopipednu masu; uglavnom se oslanja na kvadratnu, a rjeđe pravokutnu plohu koja služi kao baza (sl. 18); ovo poprsje ravno rezanih strana na lijevoj i desnoj strani često ima prečke za vješanje vijenaca (sl. 19)

ovjenčano poprsje / poprsje ovjenčanog (franc. *buste lauré*) – poprsje koje prikazuje figuru koja na glavi nosi lovorov vijenac.

Kao ostale vrste poprsja navode se **dvostruko poprsje** (franc. *buste géminé*) koje predstavlja dvije različite figure postavljene leđa uz leđa i spojene glavama; **trostruko poprsje** (franc. *buste tricéphale*) koje se



19. Rudolf Valdec, *Portret kraljice Marije*, sadra, v. 65 cm, MZP-1073 (foto: Gliptoteka HAZU)

Rudolf Valdec, Portrait of Queen Maria, plaster, height: 65 cm, MZP-1073 (photo: Glyptothèque of the Croatian Academy of Sciences and Arts)

sastoji od jednog tijela i tri glave koje mogu, ali i ne moraju biti postavljene u istom smjeru; **poprsje-relikvijar** (franc. *buste reliquaire*) izdubljeno je poprsje koje sadržava relikvijske **poprsje na postolju** (franc. *buste sur piédouche*) koje

počiva na samostalnom postolju ili je izrezano iz istog bloka i čiji su rez, tj. obrada donjeg dijela katkad zaobljeni.

GLAVA

U francuskom pojmovniku *glava* se odnosi na plastični ili reljefni prikaz gornjeg ekstremiteta ljudskog tijela ili prednjeg ekstremiteta životinjskog tijela koji uključuje prikaz glave i vrata.⁶³ Prema vrstama razlikuju se *dvojne ili geminirane glave* koje uključuju dva lica postavljena u suprotnim smjerovima te *pridružene ili spojene glave* kada je riječ o prikazu usporednih glava koje su okrenute u istom smjeru i priljubljene jedna uz drugu.⁶⁴ U Gettyjevu tezaurusu umjetnosti i arhitekture *glava* je okarakterizirana kao prikaz glava ljudi, životinja, mitskih ili legendarnih bića.⁶⁵ Kao i pojam poprsja, dio je kategorije *Figura prema formatu (prikaz)*. Usporedbom tih dviju definicija, pojam glave u kiparstvu odnosio bi se na prikaz glave (ljudske, životinjske i dr.) koji ne uključuje dijelove ramena ili prsa te je glava često izolirana od ostatka tijela. Također, glava kao kiparsko djelo ovisno o sadržajnim karakteristikama ne mora odražavati

63 Baudry, Marie-Thérèse, Dominique Bozo: nav. dj., str. 529, prijevod autorice

64 Isto

65 Heads (representations) // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research, J. Paul Getty Trust, 17. 6. 2024., <http://vocab.getty.edu/page/aat/300262520>, prijevod autorice

20. Dujam Penić, *Glava starca*, 1929., sadra, v. 32 cm, MZ-62 (foto: Gliptoteka HAZU)

Dujam Penić, Head of an Old Man, 1929, plaster, height: 32 cm, MZ-62 (photo: Glyptothèque of the Croatian Academy of Sciences and Arts)



stvarnu ili specifičnu sličnost, već može naglašavati oblik, ekspresiju ili idejne aspekte glave.

PORTRET

Prema *Likovnom leksikonu* portret je »umjetnički prikaz određene osobe s njezinim individualnim obilježjima (izgled, karakter)« s napomenom da se u »kiparstvu izrađuju poprsja, prikazi glave ili cijeloga lika (sjedećeg ili stojećeg), a u antici i kao oblik herme«. ⁶⁶ Iako francuski pojmovnik ne navodi definiciju portreta u svojem rječniku, u Gettyjevu tezaurusu »portret« pripada faseti *Vizualna djela prema tipu subjekta* gdje označuje prikaz stvarnih pojedinaca čija je namjera uhvatiti poznatu ili navodnu sličnost, obično uključujući lice osobe te navodi kako se prikaz anonimnih, izmišljenih ili mitoloških likova odnosi na pojam *Figure (prikazi)*. ⁶⁷ Razlog zbog kojeg se portret može obraditi i unutar područja kiparstva jest njegova podjela prema funkciji i morfološko-sadržajnim obilježjima od koje se neke kategorije mogu primijeniti i na kiparska djela. ⁶⁸ Tako Gettyjev tezaurus navodi i razlikuje *stilizirane portrete* (pojednostavnjen, izmijenjen ili naglašen prikaz portretiranih osoba), *idejne ili pretpostavljene portrete* (prikaz portretiranih osoba u bilo kojem mediju, koji ne odražava nužno stvarni izgled osobe – može se temeljiti na procjeni kako je osoba izgledala ili na imaginarnom opisu), *idealizirane portrete*, *grupne portrete* (koji prikazuju dvije ili više individue), *portrete dužine do koljena* (portret lika prikazanog do koljena, za razliku od poprsja ili portreta u prirodnoj veličini), *portretne*

⁶⁶ Likovni leksikon / glavni urednik Josip Bilić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2014., str. 745

⁶⁷ Portraits // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research, J. Paul Getty Trust, 17. 6.2024., <http://vocab.getty.edu/page/aat/300015637>, prijevod autorice

⁶⁸ Usp. hijerarhijsku podjelu portreta na poveznici <https://www.getty.edu/vow/AATHierarchy?find=head&logic=AND¬e=&page=1&subjectid=300015637>.

glave (portreti u bilo kojem mediju koji se fokusiraju na glavu i lice portretiranog, izostavljajući cijelo tijelo ili veći dio tijela), *historizirane portrete* (portretirani subjekti prikazani su kao povijesne ili mitološke figure), *autoportrete*.⁶⁹

MASKA

U francuskom pojmovniku *maska* označuje prikaz prednjeg dijela glave ili lica te se uz kazališnu i karnevalsku masku razlikuje pogrebna maska koja označuje samostalni reljef koji prikazuje lice pokojnika (odljev po modelu).⁷⁰

UMJESTO ZAKLJUČKA

Kratak pregled terminologije i klasifikacije pojma skulpture, tj. pune plastike (kipova i poprsja) iskazane u Gettyjevu tezaurusu i francuskom pojmovniku nastojao je istaknuti pojedine termine i karakteristike kiparskih djela koja mogu biti korisna pri definiranju pojmova u svrhu izrade tezaurusa skulpture, pri kataloškoj obradi ili stilskoj analizi muzejskih predmeta. Kada su za sitnu plastiku, brojne riječi mogu se koristiti za izražavanje istog značenja, uključujući figuricu, statueta, kipić, minijaturnu statu, malu skulpturu i dr.⁷¹ Svaka od ovih riječi ima različitu konotaciju, koja definira karakteristike umjetničkog djela koje opisuje. Kipić, figurica i statueta najčešće su korišteni pojmovi kada je riječ o malim i delikatnim komadima za ukrašavanje među kojima postoje razlike glede njihove veličine, namjene i upotrebe – kipovi su velika, često monumentalna umjetnička djela, najčešće u javnim prostorima. Statuete su manje i detaljnije od kipova i obično se koriste u dekorativne svrhe. Figurice su još manje, često kolekcionarske i uglavnom namijenjene osobnom izlaganju ili ukrašavanju. Kao najbitnija razlika ističe se što figurica nije samostojeća te je često dio većega, utilitarnog objekta, koji

69 Isto

70 Baudry, Marie-Thérèse, Dominique Bozo: nav. dj., str. 529, prijevod autorice

71 U online priručniku *Nomenklatura za muzejsku katalogizaciju = Nomenclature for Museum Cataloging* (<https://page.nomenclature.info/nom/12978>) navodi se samo pojam figurice, dok statueta označuje njezin alternativni izraz. U francuskim *online Rječnicima Ministarstva kulture i komunikacija = Les vocabulaires du Ministère de la Culture et de la Communication* označeni su međudnosi između pojma statueta i figurica, gdje figurica označuje specifični, određeni pojam, a statueta nadređeni, generički pojam.

se masovno proizvodi ili je prikazan u osnovnom obliku i proporcijama koje nisu usporedive na velikoj skulpturi. Što se tiče portretne plastike, njezinu tipološku klasifikaciju diktira stupanj redukcije određenih gornjih dijelova tijela, oblik, namjena i karakter. Skulpturalni prikaz nečije glave, vrata, a često i dijela ramena i gornji dio trupa odnosi se na poprsja. Iako se u kiparstvu za prikaz osobe s njezinim individualnim obilježjima umjesto pojma *portret* koristi pojam *poprsje*, nerijetko se u kiparstvu možemo susresti s klasifikacijom umjetničkog djela kao portreta ili portretne skulpture. Kao razlika između portreta i poprsja često se ističe kako portretna skulptura ima za cilj prikazati fizičke i psihičke osobine subjekta, dajući nam informacije o njegovu karakteru i osobnosti, dok se poprsja oblikuju kako bi »oslikala« lik pojedinca i fiksirala svojevrsni izraz odajući počast pojedincima. Glava se u kiparstvu odnosi na prikaz ljudske glave, često izolirane od ostatka tijela, koja osim prirodne sličnosti može naglašavati njezin oblik, ekspresiju ili simboličke aspekte.

LITERATURA

- Anić, Vladimir: Rječnik hrvatskoga jezika, Zagreb: Novi Liber, 1991.
- Anić, Vladimir: Veliki rječnik hrvatskoga jezika, Zagreb: Novi Liber, 2004.
- Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research. J. Paul Getty Trust, 11. 6. 2024., <https://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/>
- Bauer, Antun: Gipsoteka 1937. – 1947., 1948., Rukopis u arhivu Gliptoteke HAZU
- Baudry, Marie-Thérèse i Dominique Bozo: La sculpture: méthode et vocabulaire – Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, 3. izd., Pariz: Imprimerie nationale éditions, 1990.
- Getaldić, Magdalena: Povijest Gliptoteke Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti // Kroatologija, 1–2 (9/2018.) / Zagreb, 2018., str. 43–67
- Hrvatska enciklopedija: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 24. 6. 2024. <https://www.enciklopedija.hr/>
- Hrvatski enciklopedijski rječnik / uredili: Ranko Matasović i Ljiljana Jojić, Zagreb: Novi Liber, 2002.
- Hrvatski jezični portal: Znanje, Srce, 17. 6. 2024., <https://hjp.znanje.hr/index.php?show=main>
- Križaj, Lana: Tezaurus spomeničkih vrsta: Podatkovni standard u inventarima graditeljske baštine // Mala biblioteka Godišnjaka zaštite spomenika kulture Hrvatske, svezak 18 / Franko Ćorić, Zagreb: Ministarstvo kulture RH, Uprava za zaštitu kulturne baštine, 2017., str. 1–155
- Likovni leksikon / glavni urednik Josip Bilić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslava Krleža, 2014.
- Muzej za umjetnost i obrt, Digitalni muzej, 22. 7. 2024., <https://repozitorij.muo.hr/>
- Nomenklatura za muzejsku katalogizaciju = Nomenclature for Museum Cataloging, 22. 7. 2024. <https://page.nomenclature.info/apropos-about.app?lang=en>

Oxford Art Online, 29. 7. 2024., <https://www.oxfordartonline.com/>

Rječnik hrvatskoga jezika / uredio Jure Šonje, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža: Školska knjiga, 2000.

Rječnici Ministarstva kulture i komunikacija = Les vocabulaires du Ministère de la Culture et de la Communication, 22. 7. 2024., <http://data.culture.fr/thesaurus/>

Šuvaković, Miško: Pojmovnik suvremene umjetnosti, Zagreb: Horetzky, Vlees & Beton, 2005.

Veliki rječnik hrvatskoga standardnoga jezika / uredila: Ljiljana Jojić, Zagreb: Školska knjiga, 2005.

SAŽETAK

Zbirka hrvatskoga kiparstva od 19. do 21. stoljeća Gliptoteke HAZU najveća je i najsvestavnije prikupljena zbirka modernoga hrvatskoga kiparstva koja daje pregled razvoja hrvatskoga kiparstva od druge polovine 19. stoljeća do danas i u čijem se fondusu nalaze neka od najvažnijih djela hrvatskih kipara. Predmet istraživanja usmjeren je na pregled dostupne terminologije iz područja kiparstva te pokušaj sistematiziranja pojmova i karakteristika s ciljem izrade tipološke klasifikacije kiparskih djela. Razdoba kiparskih djela ovisno o nekoliko kategorija popraćena je slikovnim primjerima muzejskih predmeta Ivana Rendića, Ive Kerdića, Roberta Frangeša Mihanovića, Ivana Meštrovića i dr. iz fundusa Gliptoteke HAZU. U fokusu istraživanja stavljen je naglasak na isticanje karakteristika, sličnosti i različitosti između nazivlja i kategorija ovisno o formatu i tipu predstavljanja, s ciljem potpunije identifikacije muzejskih predmeta te klasifikacije kiparskih djela s krajnjim ciljem izrade baze podataka strukovnog nazivlja iz područja kiparstva.

Summary

PROPOSAL FOR A TYPOLOGICAL CLASSIFICATION OF SCULPTURE BASED ON MUSEUM OBJECTS IN THE COLLECTION OF CROATIAN STATUARY FROM 19TH TO 21ST CENTURY OF THE GLYPTOTHEQUE OF THE CROATIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

TIHANA BOBAN

Glyptotheque of the Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb

The Collection of Croatian Statuary from 19th to 21st Century of the Glyptotheque of the Croatian Academy of Sciences and Arts [Gliptoteka HAZU] is the largest and the most systematically assembled collection of modern Croatian sculpture, which provides an overview of the development of Croatian sculpture from the second half of the 19th century to the present day and which includes some of the most important works of Croatian sculptors. The focus of the research is an overview of the available terminology in the sphere of sculpture and an attempt to systematise the terms and characteristics with the goal to create a typological classification of sculptural works. The division of sculptural works into a number of categories is presented along with photographs of museum objects created by Ivan Rendić, Ivo Kerdić, Robert Frangeš Mihanović, Ivan

Meštrović and others from the holdings of the Glyptothèque. Emphasis is placed on characteristics, similarities and differences in the terms and categories depending on the format and type of presentation with the aim to create a more complete identification of museum objects and classification of sculptural works, the ultimate goal being to establish a database of professional terminology in the field of sculpture.

KEY WORDS: scope and reach of sculpture, classification of sculpture, glossary of sculpture, modern sculpture, portrait plastic arts

Prijedlog tipološke klasifikacije portretne skulpture

DANIEL ZEC

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek

Prethodno priopćenje

U radu se iznosi prijedlog tipologije i tipološke klasifikacije portretne skulpture, koja do sada nije bila sustavno razrađena u povijesnoumjetničkoj metodologiji. Postojeća, no neusustavljena tipologija portretne skulpture proširuje se dodavanjem novih tipova i tipoloških varijanti. Portretna skulptura tipološki je razvrstana prema reprezentacijskoj funkciji, kiparskoj vrsti ili mediju, formatu, funkciji, veličini, mogućnosti kontakta s modelom, stilsko-morfološkim i psihološkim značajkama te drugim kriterijima klasifikacije. Ovdje prikazana tipološka klasifikacija služi utvrđivanju razlika i specifičnosti pojedinih tipova, što omogućuje i preciznije definicije u stručnom nazivlju. U konačnici se propituju cilj i svrshodnost, odnosno mogućnost opće primjene tipološke klasifikacije portretne kiparstva.

KLJUČNE RIJEČI: portret, portretna skulptura, tip, tipologija, tipološka klasifikacija

1. UVOD

Rad istražuje tipologiju portretne skulpture i donosi prijedlog njezine tipološke klasifikacije na način koji dosad nije bio sustavno razrađen u povijesnoumjetničkoj metodologiji ni primjenjivan u hrvatskoj stručno-znanstvenoj literaturi.¹ Postojeća, no neusustavljena tipologija portretne

¹ Prva verzija ove tipološke klasifikacije portretne skulpture izložena je na znanstvenoj konferenciji *Modernist Sculpture and Culture: Historiographical Approaches and Critical Analyses* održanoj u Splitu 2017. godine. Vidi: Zec, Daniel: Typological Classification of Portrait Sculpture as a Contribution to the Research of the Manifestations of Modern Sculpture in Croatia // *Modernist Sculpture and Culture: Historiographical Approaches and Critical Analyses: Conference Programme and Book of Abstracts* / ur. Dalibor Prančević, Split: Filozofski fakultet u Splitu, 2017., str. 75.

Navedena je potom inkorporirana u disertaciju *Život i djelo kipara Oscara Nemona*. Vidi: Zec, Daniel; *Život i djelo kipara Oscara Nemona*, doktorski rad, Zagreb: Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu, 2020., str. 290–302.

skulpture proširuje se dodavanjem tipova čije su nazivlje i definicije osmišljeni za potrebe ove studije. Cilj ovdje predložene tipološke klasifikacije utvrđivanje je specifičnosti i međusobne različitosti tipova te njihovo preciznije definiranje, što bi u konačnici trebalo omogućiti stvaranje podloge za nomenklaturu portretne plastike. Nazivima kojima se označuju pojedini tipovi, prema propozicijskom karakteru ove studije, pridodane su odgovarajuće alternativne inačice.

Različiti tipovi portreta u prvom su redu potkrijepljeni odabranim primjerima iz opusa Oscara Nemona (1906. – 1985.),² a sekundarno iz opusa drugih hrvatskih ili inozemnih kipara. Određeni tipovi portreta teoretski su pretpostavljeni i nisu ilustrirani odgovarajućim primjerima. Razlog za odabir djela iz opusa Oscara Nemona kao zornih primjera ove tipološke klasifikacije višestruk je: Nemon je, prije svega, bio vrsni specijalist za portretno kiparstvo, k tomu izrazito obimnoga portretnog opusa. Kao portretnoga kipara koji je slijedio, ali i pomicao stilsko-morfološke granice žanra, nastojao sam njegov opus afirmirati u stručnoj literaturi.³ Za potrebe ove studije važna je činjenica ta što se njegova kiparska metodologija nerijetko sastojala iz razrađivanja jednog te istog portreta kroz različite tipološke varijante. Nemonov primjer pokazuje nam koliko modernistička kiparska portretistika, sa svojim inovativnim tipološkim podvarijantama, odstupa od konvencionalne tipologije portretne skulpture i istodobno je proširuje. Ako teži potpunosti, tipološka klasifikacija bilo koje vrste mora ubrajati što veći broj postojećih tipova, pa se uvrštavanjem modernističke portretne skulpture u tipološku klasifikaciju portretnoga kiparstva nastojalo udovoljiti kriteriju sveobuhvatnosti. Unatoč težištu na primjerima portretnoga kiparstva dvadesetog stoljeća, ovaj sustav tipološke klasifikacije univerzalan je i može se primijeniti na bilo koje povijesno-stilsko razdoblje. Također, osim za skulpturu, jednim je dijelom primjenjiv i za portretno slikarstvo.

2. DEFINICIJE

U studiji koja slijedi koriste se sljedeći ključni pojmovi: tip, tipologija, tipološka klasifikacija, portret. Prva tri navedena pojma opća su mjesta

2 Oscar Nemon (1906. – 1985.), kipar rođen u Osijeku, glavninu svojega kiparskog opusa ostvario je izvan Hrvatske, profilirajući se u Bruxellesu (1925. – 1936.) te u Velikoj Britaniji (1936. – 1985.) u prvom redu kao portretni kipar. Uživao je portretirati neke od najvažnijih povijesnih ličnosti 20. stoljeća, a najpoznatiji je po portretima i spomeničkim skulpturama Sigmunda Freuda i Winstona Churchilla.

3 Za popis svih radova vidi: Daniel Zec: »Publikacije«, CRORIS, pristupljeno 21. 11. 2023. <https://www.croris.hr/crosbi/searchByContext/2/32821>

znanstvene metodologije prirodnih, društvenih i humanističkih znanosti, uključujući i povijest umjetnosti, pa se ovdje koristimo njihovim definicijama otprije usustavljenima u rječnicima, enciklopedijama i leksikonima.

Tip je »osnovni oblik (obrazac, uzorak, model) koji je zajednički nekoj grupi predmeta i pojava po kojemu se razlikuju od drugih«,⁴ odnosno »zasebna skupina unutar iste vrste, diferencirana na temelju karakterističnih svojstava«. ⁵

Tipologija je »znanstvena disciplina određivanja karakterističnih osobina u nekoj cjelini činjenica, predmeta i sl. s namjerom da se odrede različiti tipovi i objasne odnosi među njima«,⁶ odnosno »dio znanstvene discipline koji predmete i pojave nekoga istovrsnog područja dijeli po tipu, tj. po srodnosti u kompleksima karakteristika«. ⁷

Tipološka klasifikacija je »sustavna podjela, sređivanje i razvrstavanje neke građe« na vrste ili tipove,⁸ odnosno »postupak razvrstavanja kojim se skup podataka, npr. ljudi, predmeta, pojmova, rezultata, zgoditaka, usluga, ocjenjivanja i sl. prema određenim načelima ili kriterijima dijeli u razrede (klase), na vrste, tipove, rodove, skupine, radi lakšeg pregleda svojstava skup«. ⁹

2.1. Portret: definicija pojma

Kao referentna točka pri određivanju pojma »portret« uzimaju se definicije utvrđene u domaćoj likovno-pedagoškoj i stručnoj literaturi i leksikografiji.

Definicija pojma »portret« u *Enciklopediji likovnih umjetnosti* glasi: »Portret (franc. *portrait*, od lat. *protrahere* objelodaniti, objaviti i od starofranc. *pourtraire* crtati; engl. *portrait*, *likeness*; njem. *Bildnis*, *Porträt*, u starijoj lit. i *Konterfai* od franc. *contrefaire* oponašati, odnosno od lat. *contra* i *facere*; tal. *ritratto*), u likovnim umjetnostima, prikazivanje

4 Tip // Hrvatski jezični portal, pristupljeno 5. 4. 2019. http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=f19nXRV4

5 Tip // Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021., pristupljeno 22. 11. 2023., <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=61399>>

6 Tipologija // Hrvatski jezični portal, pristupljeno 5. 4. 2019., <http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>

7 Tipologija // Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021., pristupljeno 22. 11. 2023., <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=61409>>

8 Klasifikacija // Hrvatski jezični portal, pristupljeno 5. 4. 2019., <http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>

9 Klasifikacija // Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021., pristupljeno 22. 11. 2023., <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=31760>>

individualnog izgleda određenog čovjeka«. ¹⁰ Definicija u *Hrvatskoj enciklopediji* nadopunjena je pojašnjenjem pojma »individualni izgled«: »portret je prikaz određene osobe s njezinim fizičkim obilježjima i psihičkim izrazom«. ¹¹ U hrvatskom *Likovnom leksikonu* varira definicija iz *Enciklopedije likovnih umjetnosti*: portret je »umjetnički prikaz određene osobe s njezinim individualnim obilježjima (izgled, karakter)«. ¹²

U školskom leksikonu *Umjetnost* portret je definiran kao »likovna tema u kojoj se prikazuje određena ličnost«. ¹³

U *Pristupu likovnom djelu* Matko Peić ističe kako portretisti »preko likovnih elemenata traže fizičku i naročito duševnu karakteristiku ličnosti koja im je model« te kako je »portretist likovni umjetnik koji preko originalnog fizičkog oblika donosi originalni psihički oblik pojedinca«, odnosno »specijalan, psihološki nadaren crtač, slikar, grafičar ili kipar koji likovnim sredstvima: crtom, bojom i oblikom umije pronaći u licu i tijelu čovjeka onu vizualnu originalnost kojom se jedna ličnost razlikuje od drugih«. ¹⁴

Ovim bi se, u osnovi podudarnim definicijama i tumačenjima, još moglo dodati: portret je likovni prikaz lika i fizionomije određene osobe na način da se u tom prikazu portretiranu osobu, u smislu tradicionalnog poimanja portreta, jasno prepoznaje. Portret se može zadržati samo na prikazu vanjštine (vanjskih, fizionomijskih obilježja), kao što podjednako može zahvaćati i vanjštinu i nutrinu (karakter, stanje duha i raspoloženje) portretirane osobe. Portret je portret ako nalikuje svojem subjektu, odnosno ako se zasniva na zadovoljavanju uvjeta postizanja odgovarajućeg stupnja mimetičkog predstavljanja subjekta, pri čemu je kriterij sličnosti (vidi engl. *likeness*) primaran. Dakle, svrha i suština portreta jest postizanje sličnosti s vanjskim izgledom (i karakterom) osobe. Bez toga osnovnog postulata umjetničko djelo, bilo ono skulptura ili slika, ne može se zvati portretom – barem ne prema tradicionalnoj definiciji portreta. Postoji široko polje umjetničke slobode u zadovoljavanju kriterija sličnosti, odnosno nalikovanja subjektu: ono obuhvaća idealizaciju, stilizaciju, redukciju, pa i deformaciju – odnosno distorziju i

10 Menaše, Luc: Portret // Enciklopedija likovnih umjetnosti, sv. 4 (Portr-Ž), Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1966., str. 1

11 Portret // Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021., pristupljeno 22. 11. 2023., <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=49611>>

12 Portret // Likovni leksikon / gl. ur. Josip Bilić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2014., str. 745

13 Portret // Umjetnost (likovne umjetnosti, muzika, film / ur. Silvio Ružić, Zagreb: Panorama, 1965., str. 199

14 Peić, Matko: Pristup likovnom djelu, Zagreb: Školska knjiga, 1968., str. 184–186

disproporcioniranje fizionomijskih točnosti, u onim granicama u kojima se poštuje kriterij nalikovanja subjektu.

Tradicionalan ili konvencionalan (još i: mimetički) portret vezan je uz konvenciju mimezisa i kriterij nalikovanja modelu, odnosno njegova jasnog raspoznavanja. Modernistički portret nastoji se osloboditi konvencija mimetizma i deskripcije te se razvija u smjeru redukcije, odnosno u suprotnom smjeru od stroge figurativne sintakse i realističke doslovnosti – u tome nastojanju njegov krajnje dosegnut stupanj može biti posve apstraktan oblik (čime se tradicionalna definicija portreta proširuje i na one portrete koji odstupaju od kriterija sličnosti). Osim tradicionalno shvaćenoga, konvencionalnog portreta, treba razlikovati i idejno bitno različitu vrstu portreta, koju uvjetno možemo nazvati »alternativnim portretom«. Ta vrst portreta zahtijeva revidiranje pojma »portret«, pa i njegovo redefiniranje. Alternativni portret predstavlja alternativu identifikaciji s modelom prema kriteriju vizualne sličnosti, krećući se kao metaforički entitet u pravcu jedinstvene konceptualne reprezentacije subjekta.¹⁵

Postoji li »formula za portret« i kako glasi? Koliko je zahtjev za postizanje sličnosti s modelom ograničujući faktor umjetnikove imaginacije, odnosno je li portret konvencionalna forma s unaprijed zadanim parametrima od kojih se ne može odstupati?

Sam po sebi, portret je tema koja pripada likovnoj tradiciji. U tom smislu može se reći kako je portret konvencionalan žanr likovne umjetnosti. Međutim, umjetnički pristup portretiranju može, ali i ne mora biti konvencionalan. Na pitanje »ima li kreativnosti i imaginacije – jesu li one dopuštene – u portretnoj umjetnosti?« odgovor, dakako, glasi – ima. Treba ipak imati na umu da je to što se portretom prikazuje uvijek »individualni izgled određenog čovjeka«, odnosno model, živi ili neživi, čije lice umjetnik transkribira u medij slike ili skulpture. Drugo je pitanje *kako* se prikazuje to što se prikazuje, a manipuliranje formom može odvesti dovoljno daleko – bilo u redukciju, bilo u ekspresionističke zahvate – da bi se moglo kazati kako je sličnost postignuta (»forma zadovoljena«), a da imaginativni uzleti pritom nisu sputani.

15 Vidi: Zec, Daniel: A contribution to the study of the typology of alternative portraits // On Portraiture. Theory, Practice and Fiction. From Francisco de Holanda to Susan Sontag / ur. Annemarie Jordan Gschwend, Fernando António Baptista Pereira i Maria João Gamito, Lisabon: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2022., str. 290–305.

3. TIPOLOŠKA KLASIFIKACIJA PORTRETNE SKULPTURE U DOMAĆOJ STRUČNOJ LITERATURI

Stručna literatura o portretnom kiparstvu u Hrvatskoj nedostatna je, a jednako tako rijetki su i prilozi koji se bave tipologijom portretnoga kiparstva. Kod nas do sada nije objavljena usko specijalizirana stručna studija čiji bi predmet bio isključivo tipološka klasifikacija portretne skulpture i koja bi na sustavan način pristupila obradi tog predmeta. U stručnoj literaturi koja se bavi temom portreta iznimku pak predstavlja opsežni monografski prikaz antičkog portreta u Hrvatskoj Nenada Cambija: iako ne uspostavlja sustav tipološke klasifikacije, autor u uvodnom poglavlju »Tipovi antičkog portreta« obrazlaže pojedine tipove portreta: »službeni«, »počasni«, »kulturno-historijski«, »rekonstruirani«, »sepulkravno-memorijalni« i dr. Razmatranja o različitim tipovima portreta antičke grčke i rimske civilizacije u ovoj studiji određena su poglavito sociohistorijskim kontekstom njihova nastanka.¹⁶

U domaćoj leksikografskoj i enciklopedijskoj literaturi, o različitim tipovima portreta ukratko se referira u *Enciklopediji likovnih umjetnosti*:

»Po svom formalno-sadržajnom karakteru (portret) može biti monumentalan, reprezentativan, intiman, idealiziran, naturalističan i satiričan (karikatura). Portret može prikazivati samo lice ili glavu, zatim lik do prsiju, do pojasa, do boka, do koljena kao i cijeli lik. Ikonografski je ili samostalan (pojedinačan, dvojni, trojni i grupni portret) ili podređen i koordiniran, kad se povezuje s drugim vrstama motiva: donatorski portret i *assistenza* u sakralnim slikama (...)«¹⁷

U recentnom hrvatskom *Likovnom leksikonu* prenose se tipološke varijante iz natuknice u *Enciklopediji likovnih umjetnosti*, no navodi se i kako se »u kiparstvu izrađuju poprsja, prikazi glave ili cijeloga lika (sjedećeg ili stojećeg)«.¹⁸

Obradujući portret kao likovni motiv, tipologije portreta dotaknuo se Matko Peić, razlikujući portrete prema pristupu modelu i dijeleći ih na »idealne, naturalističke i realne«, odnosno na »intimne i reprezentativne«.¹⁹ Tipologija portretne skulpture do sada je razmatrana parcijalno i u pojedinim stručno-znanstvenim prilozima u kojima se obrađuju teme iz kiparstva ili portretne dionice iz opusa pojedinih umjet-

16 Cambi, Nenad: *Antički portret u Hrvatskoj*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1991., str. 9–18

17 Menaše, Luc: nav. dj., str. 1

18 Bilić, Josip: nav. dj., str. 745

19 Peić, Matko: nav. dj., str. 186

nika. Primjerice, Ive Šimat Banov uspostavlja podjelu portreta Roberta Frangeša Mihanovića »na temelju modelacijskih stilskih razlika«, no ne obuhvaća cjelovito problem portretne tipologije.²⁰

4. UVODNE OPASKE UZ TIPOLOŠKU KLASIFIKACIJU PORTRETNE SKULPTURE

Izbor odgovarajuće tipološke varijante portreta katkad ovisi o nekim unaprijed određenim uvjetima i okolnostima – primjerice, o kontekstu narudžbe i o funkciji portreta. U konačnici, međutim, umjetnikov odnos prema portretiranoj ličnosti i svojoj portretnoj zadaći određuju tip portreta.



1. Rudolf Valdec, *Portret J. J. Strossmayera*, 1901.?, Muzej likovnih umjetnosti, Osijek (foto: Daniel Zec)

Rudolf Valdec, Portrait of J. J. Strossmayer, 1901?, Museum of Fine Arts, Osijek (photo: Daniel Zec)

20 Šimat Banov, Ive: Robert Frangeš Mihanović, prilog povijesti modernoga hrvatskoga kiparstva, Zagreb: Art studio Azinović, 2005., str. 213–218



2. Vojin Bakić, *Portret Toše Dabca*, 1953. – 1954., privatno vl.

Vojin Bakić, Portrait of Tošo Dabac, 1953–1954, private collection



3. Vojin Bakić, *Portret Toše Dabca*, 1957., vl. Pero Dabac, Zagreb

Vojin Bakić, Portrait of Tošo Dabac, 1957, from the collection of Pero Dabac, Zagreb

Potrebno je napomenuti kako se tipološka klasifikacija portretne skulpture umnogome preklapa s tipološkom klasifikacijom portretnog slikarstva, no posjeduje i specifičnosti svojstvene mediju skulpture. Nadalje, iako svrsishodna tipološka klasifikacija (portretne skulpture) ne bi smjela biti stilski i kronološki determinirana, već univerzalno primjenjiva na različita razdoblja povijesti umjetnosti, u ovom klasifikacijskom modelu naglašava se portretno kiparstvo 20. stoljeća, odnosno definirani su određeni tipovi portreta karakteristični za modernizam.

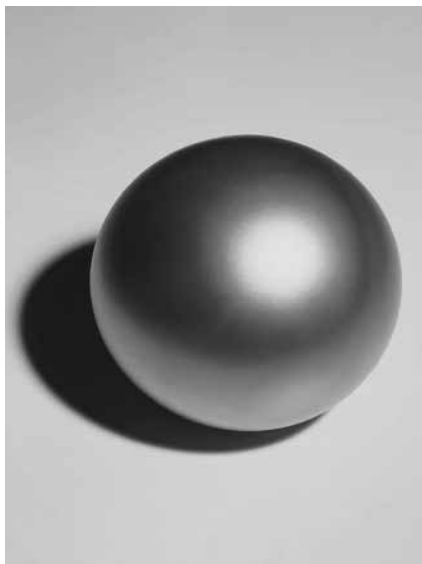
Kako bi se izbjegle nejasnoće i dvosmislenosti, u tipološkoj klasifikaciji koja slijedi nastojalo se dati konciznu definiciju svakog tipa portretne skulpture. Važno je naglasiti i da se tipovi portretne skulpture međusobno interferiraju – jedan portret može biti obuhvaćen s više različitih kategorija tipološke klasifikacije.

Iako predloženi model klasifikacije iskazuje mogućnost opće primjene te se parcijalno može primijeniti bilo na skulpturu općenito, bilo na portretno slikarstvo ili fotografiju, znatan dio ovdje usustavljenih tipova inherentan je portretnom kiparstvu i u specifičnoj je uporabi pri analiziranju portretne plastike.



4. Vojin Bakić, *Portret Mile Kumbatović*, 1957., vl. Mila Kumbatović, Zagreb

Vojin Bakić, Portrait of Mila Kumbatović, 1957, from the collection of Mila Kumbatović, Zagreb



5. Roni Horn, *Ashpere (Autoportret)*, 1988.–1990., Museum of Fine Arts, Boston (foto: Museum of Fine Arts, Boston)

Roni Horn, Ashpere (self-portrait), 1988–1990, Museum of Fine Arts, Boston (photo: Museum of Fine Arts, Boston)

5. KLASIFIKACIJA PORTRETA PREMA REPREZENTACIJSKOJ FUNKCIJI

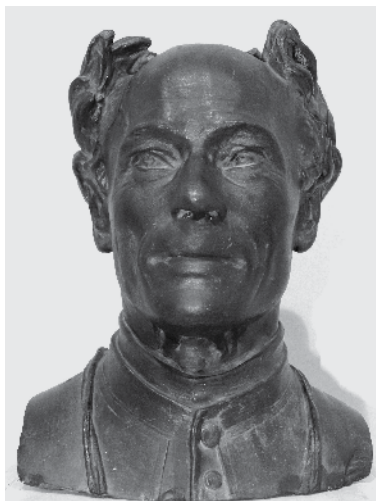
Ako razmatramo pojavnost portretne umjetnosti u 20. stoljeću, uzimajući u obzir prethodno navedenu definiciju portreta, primarna podjela portreta, neovisno o likovnoj vrsti, mediju i tehnici, bila bi prema reprezentacijskoj funkciji,²¹ u rasponu od doslovnog predočavanja modela (imitacije stvarnosti) do prikazivanja bez doslovne sličnosti. Prema reprezentacijskoj funkciji portret možemo podijeliti na:

1. Tradicionalan (mimetički) portret – vezan je uz konvenciju mimitizma, odnosno ovisi o kriteriju nalikovanja modelu (sl. 1).
2. Modernistički portret – suprotstavljen je konvenciji mimitizma i deskripcije.²²

Modernistički portret može se podijeliti na dva podtipa i njihove varijante:

21 Klasifikacija portreta prema reprezentacijskoj funkciji prethodno je izložena u: Zec, Daniel: nav. dj. (2022.), str. 292–293.

22 Kako bi se izbjeglo povijesno-stilsko određenje naziva, ovaj tip portreta može se nazvati i nekonvencionalnim ili nemimetičkim portretom.



6. Ivo Kerdić, *Portret J. J. Strossmayera*, oko 1920., Muzej biskupa J. J. Strossmayera u Đakovu (foto: Marina Božić)

Ivo Kerdić, Portrait of J. J. Strossmayer, cca. 1920, Memorial Museum of Bishop J. J. Strossmayer, Đakovo (photo: Marina Božić)



7. Mihajlo Živić, *Portret J. J. Strossmayera*, 1928., Muzej likovnih umjetnosti, Osijek (foto: Marin i Domagoj Topić)

Mihajlo Živić, Portrait of J. J. Strossmayer, 1928, Museum of Fine Arts, Osijek (photo: Marin and Domagoj Topić)

- 2.1. Figurativni reprezentacijski portret – reprezentira ljudsko obličje na radikalno stiliziran način. Može se dodatno podijeliti na dva podtipa:
 - 2.1.1. Reminisirajući tip – nalikuje modelu, odnosno sličnost s modelom donekle se razabire (sl. 2 i 3).
 - 2.1.2. Nereminisirajući tip – naziva se portretom, ali nema prepoznatljive sličnosti s modelom koji bi trebao prikazivati (sl. 4).
- 2.2. Apstraktni ili nefigurativni »portret« – nereprezentacijski portret; bavi se isključivo likovnom formom (sl. 5).

6. TIPOLOŠKA KLASIFIKACIJA PORTRETNE SKULPTURE PREMA VRSTI, FORMATU, MJERILU, FUNKCIJI, FORMI I DRUGIM KRITERIJIMA KLASIFIKACIJE

6.1. Tipološka klasifikacija portretne skulpture prema stupnju plastičnosti, odnosno kiparskoj vrsti ili mediju

Jedna od osnovnih podjela portretne skulpture bila bi ona prema stupnju plastičnosti, odnosno kiparskoj vrsti ili kiparskom mediju u kojemu se portret oblikuje:



8. Rudolf Valdec, *Portret J. J. Strossmayera*, 1905. (avers), plaketa *Sve za vjeru i za domovinu*, Gliptoteka HAZU-a, Zagreb (foto: Gliptoteka HAZU-a, Zagreb)

Rudolf Valdec, *Portrait of J. J. Strossmayer, 1905 (obverse)*, All for Faith and Homeland medallion, Glyptothèque of the Croatian Academy of Sciences and Arts (HAZU), Zagreb (photo: Glyptothèque HAZU, Zagreb)



9. Stjepan Divković, zlatnik 200. obljetnica rođenja Josipa Jurja Strossmayera, 2015., Hrvatska narodna banka (foto: Hrvatska narodna banka)

Stjepan Divković, *gold coin issued on the 200th anniversary of birth of Josip Juraj Strossmayer*, 2015, Croatian National Bank (photo: Croatian National Bank)

1. portret u punoj plastici (sl. 6)
2. reljefni portret (sl. 7)
 - 2.1. portret na medalji ili plaketi (sl. 8)
 - 2.2. portret na kovanom novcu (sl. 9).

Temeljna podjela skulpture prema kriteriju prostornosti ili stupnju plastičnosti na punu plastiku i reljef primjenjuje se i na portretne skulpturu, a ovdje je upotpunjena tipom portreta na medaljama ili na kovanom novcu. Općenito se može reći da je portret u punoj plastici najzastupljeniji tip kiparskog portreta. Jednako tako, tradicionalni koncept medalje kao zasebnoga kiparskog medija gotovo je nezamisliv bez portretnog prikaza koji kao najčešća (i najprepoznatljivija) semantička konstanta figurira na njezinu aversu.

6.2. Tipološka klasifikacija portretne skulpture prema formatu

Pojam *format* odnosi se na oblik i izgled portretne skulpture, odnosno generalan način na koji su dijelovi portretne skulpture ustrojeni u jedinstvenu cjelinu. Klasifikacija portretne skulpture prema formatu najuo-



10. Rudolf Valdec, *Portret J. J. Strossmayera*, 1915. – 1916., Gliptoteka HAZU-a, Zagreb (foto: Ivan Kuharić)

Rudolf Valdec, Portrait of J. J. Strossmayer, 1915–1916, Glyptothèque HAZU, Zagreb (photo: Ivan Kuharić)



11. Vatroslav Donegani, *Portret J. J. Strossmayera*, 1865., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb (foto: Goran Vranić)

Vatroslav Donegani, Portrait of J. J. Strossmayer, 1865, National Museum of Modern Art, Zagreb (photo: Goran Vranić)

bičajenija je kategorija u razmatranju tipologije portreta (no podjednako je primjenjiva i za figurativne prikaze koji nisu portreti). Interferira se s podjelom portretne skulpture prema stupnju plastičnosti, a razrađuje se prema stupnju redukcije ekstremiteta i korpusa figure u odnosu na prikaz glave i lica kao nositelja portretnih obilježja. Uz notornu bistu, tipovi portretne skulpture prema formatu jesu:

1. glava (sl. 2, 3, 4, 10, 41, 46 i 47)
2. poprsje (bista) (sl. 6, 11, 15–19, 21–22, 24–25, 26–32, 39–40, 42–45)
3. puna portretna figura (sl. 12).

Poprsje ili bista²³ prikaz je gornjeg dijela ljudske figure od glave do pasa, koji obično uključuje glavu i vrat, dio prsnoga koša te ramena, najčešće bez ruku. Osnovni rez poprsja odnosi se na presjek na razini ramena vertikalno te na razini prsa horizontalno. Poprsje međutim može biti oblikovano s ramenima ili bez ramena, s punom širinom prsnoga koša s ramenima ili s polukružno, ovalno, okomito ili koso odsječenim

23 Za razliku od hrvatskog *poprsja*, koje može označivati i prednji dio tijela osobe od vrata do pasa i skulpturu koja prikazuje taj dio tijela, riječ *bista* u hrvatskom jeziku nedvojbeno upućuje na kiparski rad.



12. Rudolf Valdec, *Portret J. J. Strossmayera*, skica za spomenik u Osijeku, 1915., Muzej likovnih umjetnosti, Osijek (foto: Marin Topić)

Rudolf Valdec, Portrait of J. J. Strossmayer, maquette for monument in Osijek, 1915, Museum of Fine Arts, Osijek (photo: Marin Topić)

ramenima i prsnim košem. Donja obrisna linija poprsja ne mora biti ravna, već može imati i razvedeniji oblik.²⁴

²⁴ Primjerice, poput konkavno-konveksno oblikovanih baroknih poprsja ili posve razvedenoga, dinamičnog ritma obrisne linije koji se određuje rasporedom draperije. Na ovome mjestu ulazimo u područje povijesno-stilske tipologije poprsja, što nije predmet ove studije.



13. Oscar Nemon, *Portret Leslieja Howarda*, oko 1942. (foto: Muzej likovnih umjetnosti, Osijek)

Oscar Nemon, Portrait of Leslie Howard, cca. 1942 (photo: Museum of Fine Arts, Osijek)



14. Oscar Nemon, *Portret Simonne Rikkers*, 1932., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (foto: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique)

Oscar Nemon, Portrait of Simonne Rikkers, 1932, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (photo: Musées R. des Beaux-Arts de Belgique)



15. Oscar Nemon, *Glava mladića (dr. Milan Stijić?)*, oko 1924., Muzej likovnih umjetnosti, Osijek (foto: Marin Topić)

Oscar Nemon, Head of a Young Man (Dr. Milan Stijić?), cca. 1924, Museum of Fine Arts, Osijek (photo: Marin Topić)

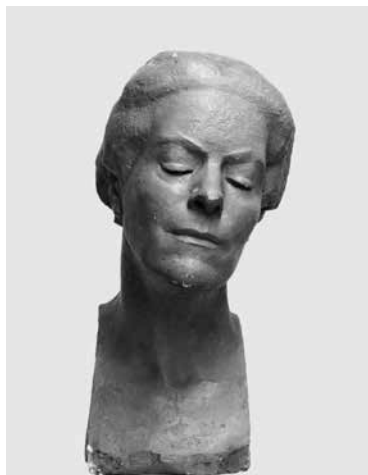
Uz navedene osnovne tipove portretne skulpture klasificirane prema formatu, dolaze i njihove tipološke varijante, koje se razlikuju s obzirom na stupanj redukcije torza ili ekstremiteta kao sporednih dijelova portreta.

Glava se prikazuje bez vrata, s vratom u punoj dužini ili samo s detaljem vrata. Varijante gdje se glava prikazuje s vratom i detaljem



16. Oscar Nemon, *Portret Margaret Maitland*, 1941., Estate of Oscar Nemon (foto: Daniel Zec)

Oscar Nemon, Portrait of Margaret Maitland, 1941, Estate of Oscar Nemon (photo: Daniel Zec)



17. Oscar Nemon, *Portret Margaret Maitland*, 1941., Estate of Oscar Nemon (foto: Daniel Zec)

Oscar Nemon, Portrait of Margaret Maitland, 1941, Estate of Oscar Nemon (photo: Daniel Zec)

ramena, prsnoga koša ili odjevnog akcesorija (sl. 14, 20 i 23) možemo označiti prijelaznim tipovima prema formatu reduciranog poprsja, no ne možemo ih nazivati poprsjima. Rjeđu tipološku varijantu formata glave predstavlja lice (ovaj tip mogli bismo još nazvati i portretnom maskom).²⁵ Ovaj format portreta ima karakter visokog reljefa jer prikaz se svodi isključivo na plastiku lica (sl. 13).

Standardni format poprsja može se modificirati kroz različite stupnjeve redukcije prsnoga koša i ramena. Ako su reduktivni zahvati naglašeni, primjerice na način da su lateralni dijelovi prsnoga koša i ramena odsječeni ili na način da je uz segment prsnoga koša prikazan dio trapezoidnog mišića i ramena, raspolažemo s terminološkom odrednicom *reducirano poprsje* ili *reducirana bista* (sl. 1, 6, 15, 17, 22, 26, 32, 42 i 45).

Poprsja mogu biti oblikovana u obliku torza s rukama u punoj dužini, s odsječnim rukama ili bez ruku (sl. 24 i 25). Poprsja, koja uključuju pun prikaz torza sve do pasa (kao najdonje »dopuštene« granice koja označuje format poprsja), nisu čest tip. Radi njihova razlikovanja u odnosu na standardni format poprsja, možemo ih nazivati proširenim poprsjima

²⁵ Lice ili portretna maska po formatu je nalik posmrtnoj masci, odnosno odljevu pokojnikova lica.



18. Oscar Nemon, *Portret feldmaršala Alexandera od Tunisa*, 1979., Estate of Oscar Nemon (foto: Daniel Zec)

Oscar Nemon, Portrait of Field Marshall Alexander of Tunisia, 1979, Estate of Oscar Nemon (photo: Daniel Zec)



19. Oscar Nemon, *Portret feldmaršala Alexandera od Tunisa*, 1979., Estate of Oscar Nemon (foto: Daniel Zec)

Oscar Nemon, Portrait of Field Marshall Alexander of Tunisia, 1979, Estate of Oscar Nemon (photo: Daniel Zec)



20. Oscar Nemon, *Portret feldmaršala Alexandera od Tunisa*, 1979., Imperial War Museum, London (foto: Imperial War Museum)

Oscar Nemon, Portrait of Field Marshall Alexander of Tunisia, 1979, Imperial War Museum, London (photo: Imperial War Museum)



21. Oscar Nemon, *Portret Harolda Macmillana*, 1960., Oxford Union, Oxford (foto: Daniel Zec)

Oscar Nemon, Portrait of Harold Macmillan, 1960, Oxford Union, Oxford (photo: Daniel Zec)



22. Oscar Nemon, *Portret Harolda Macmillana*, 1960., Parliamentary Art Collection, Palace of Westminster, London (foto: Daniel Zec)

Oscar Nemon, Portrait of Harold Macmillan, 1960, Parliamentary Art Collection, Palace of Westminster, London (photo: Daniel Zec)

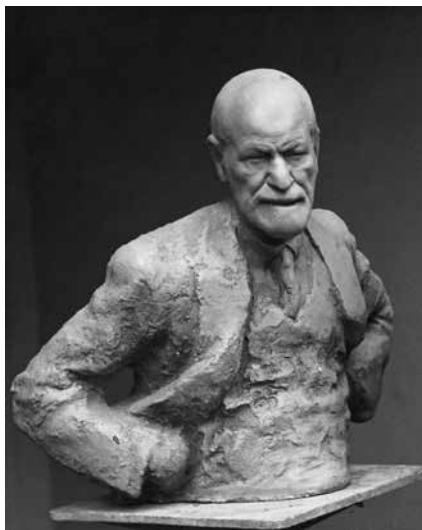


23. Oscar Nemon, *Portret Harolda Macmillana*, 1960., privatno vl., Engleska (foto: Estate of Oscar Nemon)

Oscar Nemon, Portrait of Harold Macmillan, 1960, private collection, England (photo: Estate of Oscar Nemon)



24. Oscar Nemon, *Portret djevojke*, c. 1927–1936. (foto: Estate of Oscar Nemon)
Oscar Nemon, Portrait of a Girl, cca. 1927–1936 (photo: Estate of Oscar Nemon)



25. Oscar Nemon, *Portret Sigmunda Freuda*, oko 1936., priv. vl. (foto: Muzej likovnih umjetnosti, Osijek)
Oscar Nemon, Portrait of Sigmund Freud, cca. 1936, private collection (photo: Museum of Fine Arts, Osijek)

(sl. 25). Prikaz, koji bi obuhvaćao dijelove tijela ispod pojasa, više se ne može smatrati poprsjem, već *polufigurom*.

Portret, naposljetku, može obuhvaćati i prikaz cijelog tijela, odnosno punu figuru. Portret u punoj figuri može dolaziti u podvarijantama s odsječenim rukama i (ili) s odsječenim nogama.

6.2.1. Podtipovi tipološke podjele prema formatu: klasifikacija poprsja prema impostaciji, odnosno okretu glave u odnosu na tijelo ili dijelove tijela

1. frontalno (ili hijeratsko) poprsje (sl. 26)
2. slobodno impostirano poprsje (sl. 27)

Frontalno (ili hijeratsko) poprsje karakterizira ukočena impostacija: glava je postavljena u frontalnom položaju u odnosu na tijelo, a pogled usmjeren ravno ispred sebe. Dominantna je središnja vertikalna os kompozicije kojom se uspostavlja simetrična ravnoteža lijeve i desne strane skulpture. Frontalni portret odaje dojam službenosti i dostojanstva.

Slobodno impostirano poprsje obilježava slobodan, prirodniji položaj glave, u svim mogućim stupnjevima njezine rotacije i nagiba u odnosu



26. Oscar Nemon, *Portret Margaret Thatcher*, 1977. - 1979., Carlton Club, London (foto: Daniel Zec)

Oscar Nemon, Portrait of Margaret Thatcher, 1977-1979, Carlton Club, London (photo: Daniel Zec)



27. Oscar Nemon, *Portret Margaret Maitland*, 1941., Estate of Oscar Nemon (foto: Daniel Zec)

Oscar Nemon, Portrait of Margaret Maitland, 1941, Estate of Oscar Nemon (photo: Daniel Zec)

na trup. Primjerice, glava u odnosu na poprsje može biti postavljena s tri diskretno izražena kontrapostirana pokreta u trima ravninama opsega pokreta vratne kralježnice (sagitalnoj, frontalnoj i horizontalnoj): putem rotacije u jednu stranu, lateralne fleksije u suprotnu stranu te fleksije ili ekstenzije, tj. nagiba prema naprijed ili natrag (sl. 27 i 44). Suptilnost kombinacije pokreta ove vrste zorno oprimjeruje Frangešov portret starca (sl. 44): glava je rotirana ulijevo, nakrivljena u desnu stranu i nagnuta prema naprijed. Time se postiže prirodno držanje, odnosno izbjegnuta je usiljenost frontalne impostacije poprsja. Gotovo neznatnim naginjanjem glave ulijevo ili udesno lomi se strogo vertikalna os poprsja.

Navedeni podtipovi interferiraju se s tipološkom podjelom portreta prema funkciji na javni i privatni portret.

6.3. Tipološka klasifikacija portretne skulpture prema funkciji

Klasifikacija portretne skulpture prema funkciji druga je najčešća kategorija u tipološkoj klasifikaciji portretne skulpture. Odnosi se na dva osnovna tipa portreta:

1. javni (službeni, reprezentativni) ili spomenički portret (sl. 28) i
2. privatni (neslužbeni, intimni) portret (sl. 29).



28. R. Frangeš Mihanović, *Antun Mihanović*, 1923. (foto: monografija *Robert Frangeš Mihanović* I. Šimat Banova, Art studio Azinović, Zagreb 2005.)

R. Frangeš Mihanović, Antun Mihanović, 1923 (photo: monograph on Robert Frangeš Mihanović by I. Šimat Banov, Art Studio Azinović, Zagreb 2005)



29. R. Frangeš Mihanović, *Portret Majke*, 1904. (foto: monografija Robert Frangeš Mihanović, Art studio Azinović, Zagreb 2005.)

R. Frangeš Mihanović, Portrait of Mother, 1904 (photo: monograph on Robert Frangeš Mihanović, Art Studio Azinović, Zagreb 2005)

Službeni ili javni portret reprezentativnog je karaktera: u službi je reprezentacije moći, statusa, društvenog ugleda i društvene uloge; to je portret koji »sugerira dojam službenosti, uzvišenosti i dostojanstva«. ²⁶ Često je u ulozi javnog spomenika. Dojam reprezentativnosti može se naglasiti dodavanjem odgovarajućeg akcesorija (to može biti detalj odjeće, predmet u funkciji ikonografskog atributa, pa i dodatna figura – primjerice figura konja, koja zajedno s portretnom figurom čini reprezentativnu cjelinu konjaničkog portreta).

Ovaj tip portreta posebno se interferira s tipološkom podjelom portreta prema lokaciji, ali i s podjelom po impostaciji (spomenička portretna bista često je frontalna, a intimni portret slobodno je impostiran).

Oba tipa portreta, javni i intimni, često se razlikuju po svojim formalnim, odnosno stilsko-morfološkim značajkama. ²⁷ Službeni, spome-

²⁶ Šimat Banov, *Ive*: nav. dj., str. 218

²⁷ Na te razlike prvi je upozorio Ive Šimat Banov utvrđujući ih pri analizi Frangešova portretnoga kiparstva. Vidi u: Šimat Banov, *Ive*: nav. dj., str. 214. Od Šimata Banova podjelu portreta »u tri grupe« preuzima, a njihovo obrazloženje gotovo doslovce prepisuje Enes Quien, ne navodeći pritom izvor na koji se poziva. Vidi: Quien, *Enes: Kipar Rudolf Valdec*,



30. Ivan Meštrović, *Portret Vladimira Becića*, 1932., Zagreb, Mirogoj, grobnica obitelji Becić (foto: www.zagrebacki.info)

Ivan Meštrović, Portrait of Vladimir Becić, 1932, Zagreb, Mirogoj, Becić family tomb (photo: www.zagrebacki.info)

nički portret, za razliku od privatnog ne mora imati i često ne posjeduje značajke deskripcije fiziognomijskih pojedinosti ni kvalitetu psihološke karakterizacije. Zadovoljava se »plastičkom jednostavnošću oblika, krupnim modelacijskim masama i čistoćom površina« jer njegova je primarna funkcija javna komunikacija.²⁸ Javni portret stvoren je za gledanje izdaleka, a privatni za gledanje izbliza.

Javni i privatni portreti obično se razlikuju i po mjestu smještaja – javni su pretežno namijenjeni pozicioniranju na reprezentativnim lokacijama (u javnim vanjskim ili unutarnjim prostorima), a privatni smještaju u privatnim vanjskim ili unutarnjim prostorima.

Prema lokaciji, odnosno mjestu smještaja, mogla bi se izvesti još dva podtipa tipološke klasifikacije portretne skulpture prema funkciji:

1. komemorativni portret – funkcija mu je komemorativna, a lokacija sepulkralna (grobnarhitektura, nadgrobnispomenici). Prema funkciji može biti službeni ili privatni (sl. 30)
2. portret u funkciji dekoracije interijera ili eksterijera
 - 2.1. portret u funkciji dekorativne figuralne plastike arhitektonskih eksterijera – riječ je o portretnim skulpturama neposredno vezanim uz arhitekturu, koje se smještaju na različitim pozicijama zidnog plašta (u nišama, na frizovima i atikama, u zabatima i sl.) (sl. 31)
 - 2.2. portret u funkciji dekoracije unutarnjih prostora – portret koji po svojoj primarnoj funkciji pripada skupini službenih ili privatnih

Život i djelo (1872. – 1929.), Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Akademija likovnih umjetnosti, 2015., str. 169–171.

28 Šimat Banov, Ive: nav. dj., str. 214



31. Rudolf Valdec, *Portreti Michelangela, Rafaela i Tiziana*, 1898., Umjetnički paviljon, Zagreb, zapadno pročelje (foto: www.wikiwand.com/hr/Umjetnički_paviljon)

Rudolf Valdec, Portraits of Michelangel, Raphael and Titian, 1898, Art Pavillion, Zagreb, western facade (photo: www.wikiwand.com/hr/Umjetnički_paviljon)

portreta može zbog određenih razloga izgubiti svoj identitet i individualnost te postati dekorativnom skulpturom. Portretna skulptura u ovoj funkciji često postaje »nevidljiva«, a njezina svrha portretne reprezentacije neke individue podređuje se novoj ulozi dekorativnog predmeta u službi vizualnog akcentuiranja i oplemenjivanja prostora u kojemu je smještena.

6.4. Tipološka klasifikacija portretne skulpture prema kriteriju kompleksnosti kompozicije, to jest prema broju figura ili portreta koje čine kompoziciju portretne skulpture

1. samostalan (individualan ili pojedinačan) portret (sl. 32)
2. grupni portret (sl. 33)
3. kompleksan (složeni) portret (sl. 34 i 35)

Za razliku od samostalnog portreta, grupni portret čini kompozicija koja uključuje više portreta, a najmanje dva. Kompleksan portret čini kompozicija u kojoj je portret integralan dio složene skulpturalne cjeline:²⁹ to primjerice može biti konjanički portret (sl. 35) ili kompozicija od više figura koja nije grupni portret, ali se među figurama može identificirati pojedinačni portret (sl. 34).

Kompleksni portret donekle je podudaran pojmu *assistenza* kojim se označuje specifična vrsta autoportretnog prikaza u slikarstvu: to je

²⁹ Ovoj tipološkoj klasifikaciji odgovara podjela koju iznosi Davorin Vujčić, razlikujući »ekskluzivan portret« (glave, biste, poprsja te djelomične ili cjelovite figure) i »inkluzivan portret«, kod kojega je portret dio kompozicije s kojom čini cjelinu. Vidi: Vujčić, Davorin: *Portreti iz zbirke Galerije Antuna Augustinčića, Klanjec: Muzeji Hrvatskog zagorja – Galerija Antuna Augustinčića*, 2018., str. 3.



32. Grga Antunac, *Portret Mirka Račkog*, 1944., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb (foto: Goran Vranić)

Grga Antunac, Portrait of Mirko Rački, 1944, National Museum of Modern Art, Zagreb (photo: Goran Vranić)



33. Ivan Meštrović, *Obitelj Katunarić*, 1906. (foto: Daniel Zec)

Ivan Meštrović, The Katunarić Family, 1906 (photo: Daniel Zec)



34. Rudolf Valdec, *Nadgrobní spomenik J. J. Strossmayera*, kriptá đakovačke katedrale (foto: Dragan Damjanović)

Rudolf Valdec, J. J. Strossmayer's tombstone, Đakovo Cathedral crypt (photo: Dragan Damjanović)



35. Antun Augustinčić, *Spomenik Ras Makonenu*, Harar, 1959. (foto: www.flickr.com)

Antun Augustinčić, Monument to Ras Makonen, Harar, 1959 (photo: www.flickr.com)

prikaz vlastitog lika koji umjetnik uklapa u veću grupnu kompoziciju, prikazujući sebe kao aktivnu figuru povezanu s radnjom.³⁰

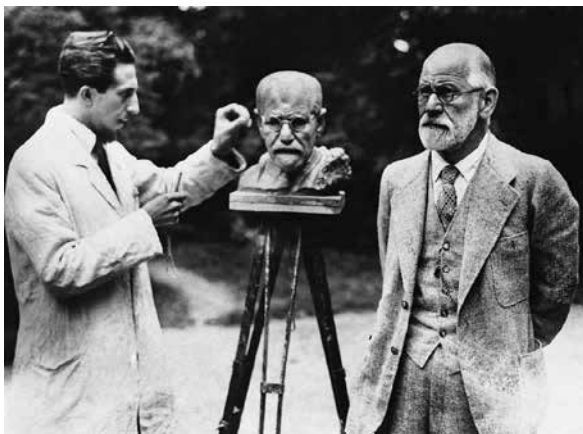
6.5. Tipološka klasifikacija portretne skulpture prema veličini ili mjerilu

Tipološkom klasifikacijom portretne skulpture prema veličini označuje se fizička veličina odnosno mjerilo portreta. Portretne biste i glave najčešće se izvode u prirodnoj veličini ili veličini 1,5 do 2 puta većoj od prirodne. Portreti izrazito velikih dimenzija rijetki su, kao i minijturni portreti veliki upola ili manje od polovice prirodne veličine ljudske glave.³¹ Veličina portretne plastike često ovisi o funkciji portreta – službeni portret najčešće ima veličinu veću od prirodne.

1. portret u prirodnoj veličini (sl. 36)
2. portret u natprirodnoj veličini (monumentalni portret) (sl. 37)
3. minijatura (portret u umanjenom mjerilu) (sl. 38)

30 Assistenza // Enciklopedija likovnih umjetnosti, sv. 1 (A-Ćus), Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1959, str. 166

31 U slučaju Oscara Nemoni minijturni portreti radeni su primarno kao portretne studije.



36. Oscar Nemon, *Portrait Sigmunda Freuda*, 1931. (foto: Estate of Oscar Nemon)

Oscar Nemon, Portrait of Sigmund Freud, 1931 (photo: Estate of Oscar Nemon)



37. Kraljica Elizabeta II. uz Nemonov portret Winstona Churchilla na izložbi u povodu stogodišnjice Churchillova rođenja. Somerset House, London, 1974. (foto: The Daily Telegraph, London (Alamy))

Queen Elizabeth II with Nemon's portrait of Winston Churchill at exhibition marking 100-year anniversary of Churchill's birth. Somerset House, London, 1974 (photo: The Daily Telegraph, London – Alamy)



38. Oscar Nemon, *Portret Harolda Macmillana*, studija, 1959., Parliamentary Art Collection, Palace of Westminster, London (foto: Daniel Zec)

Oscar Nemon, Portrait of Harold Macmillan, study, 1959, Parliamentary Art Collection, Palace of Westminster, London (photo: Daniel Zec)



39. Oscar Nemon, *Portret kraljice Marije Karađorđević*, 1939.–1943. (foto: Estate of Oscar Nemon)

Oscar Nemon, Portrait of Queen Maria Karađorđević, 1939–1943 (photo: Estate of Oscar Nemon)



40. Robert Frangeš Mihanović, *Sv. Dominik*, 1893., Gliptoteka HAZU, Zagreb (foto: Goran Vranić)

Robert Frangeš Mihanović, St. Dominic, 1893, Glyptothèque of the Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb (photo: Goran Vranić)

6.6. Stilsko-morfološka klasifikacija portretne skulpture

Stilsko-morfološka klasifikacija portretne skulpture odnosi se na moduse plastičke modelacije, odnosno na stilski i oblikovni tretman forme portretne skulpture. Interferira se s tipološkom podjelom prema reprezentacijskoj funkciji portreta.³²

1. Idealizirani portret (sl. 39) – fizionomiju modela prikazuje na uljepšan način.
2. Realistički ili naturalistički portret (može ga se još nazvati i narativnim ili deskriptivnim tipom ili deskriptivno-narativnim tipom portreta) – mimetički vjerno prikazuje fizionomiju modela, detaljno je opisujući (sl. 40).
3. Karikaturalni portret (karikatura) – iskrivljuje fizionomiju modela, pretjerano naglašavajući karakteristične crte lica (sl. 41).

³² Stilsko-morfološka klasifikacija portretne skulpture najpodložnija je raspravi, dopunama i korekcijama.



41. Antun Augustinčić, *Karikatura Joze Kljakovića*, 1930., Galerija Antuna Augustinčića, Klanjec (foto: Galerija Antuna Augustinčića, Klanjec)

Antun Augustinčić, Caricature of Joza Kljaković, 1930, Galerija Antuna Augustinčića Gallery, Klanjec (photo: Galerija Antuna Augustinčića Gallery, Klanjec)



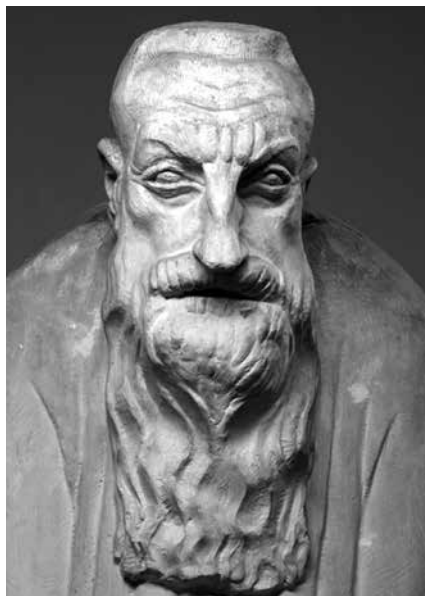
42. Lujo Bezeredi, *Michelangelo*, 1943., Gliptoteka HAZU, Zagreb (foto: Ivan Kuharić)

Lujo Bezeredi, Michelangelo, 1943, Glyptothèque of the Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb (photo: Ivan Kuharić)

4. Ekspresivni ili ekspresionistički portret – zasniva se na ekspresionističkoj modelaciji forme (sl. 42, 45 i 47).
5. Stilizirani portret – zasniva se na oblikovanju u duhu pojednostavnjenja, svođenja na osnovne crte, odnosno na redukciji i redefiniranju mimetičkih značajki (sl. 43).
6. Modernistički portret sa svojim podtipovima – za razliku od tradicionalnoga (mimetičkog) portreta, koji može biti idealiziran ili naturalističan, modernistička morfologija portreta preferira redukciju, ekspresivnost i stilizaciju (sl. 2, 3, 4, 5, 46 i 47).

6.6.1. Podtipovi stilsko-morfološke klasifikacije portretne skulpture – prema načelu aditivne ili reduktivne artikulacije kiparske površine

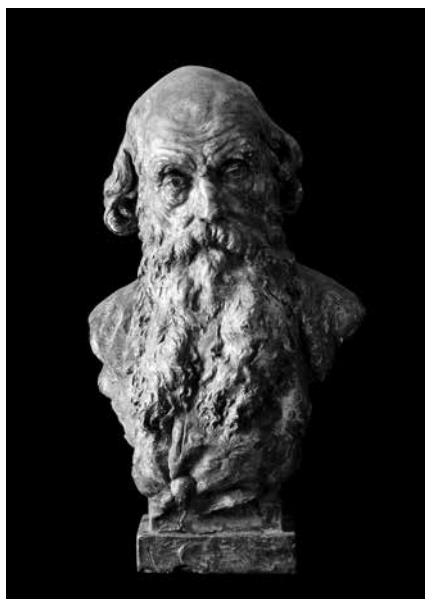
1. Aditivni tip – značajka mu je dinamična artikulacija površine s mnoštvom detalja; može biti naturalistički (deskriptivno-narativni tip, sl. 44), ali i ekspresivni te obuhvaćati podtipove modernističkog portreta (sl. 45)



43. Ivan Meštrović, *Rodin*, 1914. (foto: Boris Cvjetanović)

Ivan Meštrović, Rodin, 1914 (photo: Boris Cvjetanović)

2. Reduktivni tip – obilježen je radikalnom simplifikacijom, sažimanjem forme i eliminiranjem suvišnih detalja. Može biti idealizirani, ekspresivni, stilizirani i može obuhvaćati podtipove modernističkog portreta (sl. 2–5, 46 i 47).



44. Robert Frangeš Mihanović, *Glava starca*, 1895.–1899., Muzej likovnih umjetnosti, Osijek (foto: Daniel Zec)

Robert Frangeš Mihanović, Head of an Old Man, 1895–1899, Museum of Fine Arts, Osijek (photo: Daniel Zec)



45. Antun Augustinčić, *Portret Branka Gavella*, 1974., Galerija Antuna Augustinčića, Klanjec (foto: Galerija Antuna Augustinčića)

Antun Augustinčić, Portrait of Branko Gavella, 1974, Galerija Antuna Augustinčića Gallery, Klanjec (photo: Galerija Antuna Augustinčića Gallery)



46. Borka Abramova, *Portret Drage Ivaniševića*, 1967./68. (foto: monografija *Itaka koja traje* autora Grge Gamulina, Zagreb: 1999., str. 151)

Borka Abramova, Portrait of Drago Ivanišević, 1967/68 (photo: *Itaka koja traje* [The Lasting Ithaca] monograph by Grgo Gamulin, Zagreb: 1999, p 151)



47. Ksenija Kantoci, *Portret Frane Šimunovića*, 1955./56. (foto: monografija *Ksenija Kantoci* autorice Jelene Uskoković, Zagreb: 1990., str. 47)

Ksenija Kantoci, Portrait of Frane Šimunović, 1955/56 (photo: *Ksenija Kantoci monograph* by Jelena Uskoković, Zagreb: 1990, p 47)

6.7. Tipološka klasifikacija portretne skulpture prema prikazu psihičkog stanja ili karaktera modela

Pojam *psihološka karakterizacija* i korelativan pojam *psihološki portret* opća su mjesta u analizi portreta, podjednako u slikarstvu i skulpturi. Izraz »psihološki portret« odnosi se na vrstu portreta čiji je cilj razotkriti unutarnje aspekte osobnosti subjekta, njegovo emocionalno i psihičko stanje, raspoloženje, misli i karakter, a ne samo njegov fizički izgled. To se postiže predstavljanjem facijalne ekspresije, a posebice pogleda (izraza očiju kao odraza duševnog stanja) i govora tijela portretiranoga tako da sugerira njegovo stanje uma i osjećaje.

Termin »psihološki portret«, uvjetuje tipološku podjelu portreta prema načelu suprotnosti, na:

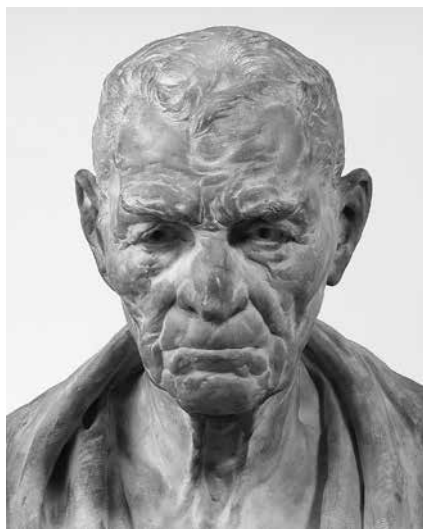
1. *fizionomijski portret*³³ – bavi se isključivo fizionomijom odnosno utvrđuje samo vanjsku sličnost s modelom (sl. 48)

³³ Fizionomijski jer bavi se prikazom crta ljudskog lica odnosno fizionomije. Ne smije ga se poistovjećivati s fiziognomikom, odnosno pokušajem prosuđivanja sposobnosti i osobina ličnosti na temelju crta i izraza lica.



48. Ivo Kerdić, *Portret Blagoja Berse*, 1914. Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb (foto: monografija *Hrvatsko kiparstvo XIX. i XX. stoljeća* autora Grge Gamulina, Zagreb: 1999., str. 263)

Ivo Kerdić, Portrait of Blagoje Bersa, 1914 (photo: Hrvatsko kiparstvo XIX. i XX. stoljeća [Croatian Sculpture of the 19th and 20th Centuries] monograph by Grgo Gamulin, Zagreb: 1999, p 263)



49. Robert Frangeš Mihanović, *Civis Romanus (Rimljanin)*, 1893., Szépművészeti Múzeum, Budapest (foto: Szépművészeti Múzeum, Budapest)

Robert Frangeš Mihanović, Civis Romanus (A Roman Man), 1893, Szépművészeti Múzeum, Budapest (photo: Szépművészeti Múzeum, Budapest)

2. psihološki portret – utvrđuje unutarnji ili psihološki sadržaj, odnosno karakter portretirane osobe (sl. 47 i 49).

Kod psihološkog portreta izraz lica odražava karakter i unutarnje emotivno ili psihološko stanje, dok kod fizionomijskog portreta izraz lica nije relevantan, odnosno neutralan je ili suzdržan.

6.8. Tipološka klasifikacija portretne skulpture prema mogućnosti kontakta s modelom

1. portret prema živom modelu
2. portret prema vizualnom predlošku (najčešće prema fotografiji ili slici)
3. portret prema sjećanju (rekonstruktivni tip)
4. idejni ili idejno-rekonstruktivni tip – portret prema pismenim i usmenim izvorima ili drugim izvorima koji nisu vizualni. Možemo ga još nazvati i imaginativnim ili imaginarnim portretom jer nastaje

prema umjetnikovoj slobodnoj imaginaciji, bez poznavanja stvarnog izgleda modela, odnosno bez referentnih uzoraka.³⁴

6.9. Klasifikacija portretne skulpture prema sadržaju

Ovom klasifikacijom portreta³⁵ pokušava se dati odgovor na pitanja: o čemu je, zapravo, portret, osim o nalikovanju subjektu? Što je pravi sadržaj portreta, ako to nije prikaz nečijeg lica i unutarnjeg raspoloženja koje se na tom licu očitava? Tipološka klasifikacija portretne skulpture prema sadržaju interferira se sa svim ostalim tipološkim varijantama portretne skulpture. Kao i stilsko-morfološka klasifikacija portreta, podložna je raspravi, dopunama i korekcijama.

Sadržaj portreta može biti: fizionomijska faktografija (obuhvaća je tradicionalan, mimetički, fizionomijski i deskriptivni tip portreta); raspoloženje ili refleksivnost (konkretizira ga psihološki portret); distorzija fizionomije (česta u antimimetičkim portretima oslonjenima na estetiku ružnog te u ekspresivnom i karikaturnom portretu); propitivanje forme (portret je tek polazni motiv za istraživanje kiparske forme, pri čemu sličnost s modelom može postojati, ali je sekundarne važnosti).

S obzirom na sadržaj, može se izdvojiti još jedan poseban tip alternativnog portreta: alegorijski (semantički, ikonografski ili simbolički) tip portreta reprezentira određeni tip ljudi u nekom povijesnom vremenu ili čovjekovu društvenu ulogu. Rijedak je primjer »semantičkog portreta« portretna bista *Rimljanin (Civis Romanus, sl. 49)* Roberta Frangeša Mihanovića (1893.). Nastao je portretiranjem konkretnog modela, no uz značajke individualnog portreta poprimio je i dodatno značenje, postavši »tipom epohe i jedne vrste ljudi«,³⁶ odnosno portretom koji više ne predstavlja (samo) konkretnu individuu, već odgovara jednom općem modelu i praslici, arhetipskoj predodžbi. Kod semantičkog portreta portretni elementi subordinirani su u korist metaforičkog smisla, a morfološko-plastički detalji lica i glave postaju ikonografskim elementima. Konkretna, portretirana individua model je čije se lice transponira u nov semantički obrazac.

34 Idejno-rekonstruktivni tip portreta opisuje se i u: Cambi, Nenad: nav. dj., str. 16. Ovaj tip portreta uvrstio sam u posebnu kategoriju portreta, koje sam nazvao alternativnim portretima. Vidi u: Zec, Daniel: nav. dj. (2022), str. 290–305.

35 Klasifikacija portreta prema sadržaju uvrštena je u tipološku klasifikaciju alternativnih portreta. Vidi u: Zec, Daniel: nav. dj. (2022.), str. 301–303.

36 Šimat Banov, Ive: nav. dj., str. 214

7. TIPOLOŠKA KLASIFIKACIJA PORTRETNE SKULPTURE KAO MODEL ZA DRUGE TIPOLOŠKE KLASIFIKACIJE U PODRUČJU VIZUALNIH UMJETNOSTI

Iako je većina ovdje definiranih tipova inherentna portretnom kiparstvu i u općoj je uporabi kada analiziramo portretnu plastiku, predložena tipološka klasifikacija portretne skulpture može poslužiti kao model za druge tipološke klasifikacije u području vizualnih umjetnosti. Ona se, ponajprije, preklapa s tipološkom klasifikacijom portretnog slikarstva. Pitanje je, međutim, u kojoj se mjeri i na koji način ovdje predstavljen klasifikacijski model može primijeniti na tipološke klasifikacije u sklopu drugih tema koje obrađuje kiparstvo kao zasebna likovna vrsta.

Osnovne ili tradicionalne teme u figurativnom kiparstvu jesu portret i figura, a možemo ih klasificirati na sljedeći način:

1. portret
2. figura
 - 2.1. ljudska figura
 - 2.1.1. odjevena figura
 - 2.1.2. akt
 - 2.1.2.1. ženski akt
 - 2.1.2.2. muški akt
 - 2.2. figura životinje

Klasifikacija prema reprezentacijskoj funkciji, prema stupnju plastičnosti, prema formatu, prema mjerilu (veličini), prema funkciji, prema kriteriju kompleksnosti kompozicije i prema stilsko-morfološkim obilježjima – dakle, prema gotovo svim tipološkim kriterijima prethodno izloženima u klasifikaciji portretne skulpture – može se primijeniti na sve navedene kiparske teme.

Međutim, klasifikacija prema formatu, impostaciji, funkciji te kriteriju kompleksnosti kompozicije svojstvene su upravo, ako ne i isključivo, portretnoj plastici.

Svoju prvu provjeru (mogućnosti primjene izvan okvira portretnoga kiparstva) ovdje izložen klasifikacijski model portretne skulpture imao je na simpoziju »Tezaurus skulpture«. Naime, u jednom od izlaganja predstavljena je »Tipološka klasifikacija ženskoga akta«.³⁷ Autorica se u izlaganju poslužila tipološkom klasifikacijom portretne skulpture iz

37 Ivančević, Nataša: Tipološka klasifikacija ženskog akta u skulpturi // Simpozij Tezaurus skulpture: Klanjec, 25. – 27. listopada 2023., knjiga sažetaka, Klanjec, Muzeji Hrvatskog zagorja, Galerija Antuna Augustinčića, 2023., str. 27

disertacije *Život i djelo Oscara Nemoni*,³⁸ pri čemu je preuzela klasifikacijski model i osnovne tipološke varijante. Problem tako deriviranoga klasifikacijskog modela u tome je što ne sadržava međusobno isključive kategorije: prema kriterijima klasifikacije ženskog akta, koje je autorica izložila, nisu utvrđene apsolutno nikakve razlike između ženskoga i muškog akta. Štoviše, klasifikacijski model koji je autorica preuzela iz tipološke klasifikacije portretne skulpture može se podjednako primijeniti na sve figure, neovisno o tome je li riječ o muškom ili ženskom aktu i radi li se uopće o aktu ili odjevenoj figuri.

Nepromišljeno preuzimanje klasifikacijskog modela dovelo je i do uspostavljanja nesuvislih tipova poput »poluakta« – koji je u autoričinj klasifikacijskoj podjeli prema formatu definiran kao polovica (ženskog) akta. Uvođenje takvog tipa u klasifikaciju može samo dovesti do terminološke konfuzije. Jer poluakt nije »pola akta«, ili akt presječen popola, već se tim pojmom imenuje vrsta likovnog prikaza gornjeg dijela nagoga ljudskog tijela, tj. prikaz polunage (ženske ili muške) figure. Podjednako je terminološki dubiozno i uvođenje *figurine* kao specifičnog oblika koji autorica navodi pri klasifikaciji ženskog akta prema veličini ili mjerilu. Pojam figurina odnosi se na figuru malenih dimenzija – a to ne mora isključivo biti ženski akt.

I dalje, proizvoljna primjena tipološke podjele (ženskog) akta prema funkciji na javni i intimni diskutabilna je i nema isti smisao kao primjena iste tipološke klasifikacije za portretnu skulpturu. Klasifikacija ženskog akta u skulpturi na javni (spomenički) ili privatni (intimni) jednako se tako može primijeniti i na muški akt te na figure koje nisu razodjevene, nadalje na animalistiku, a u konačnici i na sve predmete koji imaju javni ili privatni karakter, pri čemu ne moraju biti umjetnička djela. Klasifikacija prema funkciji ima smisla ako se primijeni na portretnu skulpturu zbog toga što različita funkcija u slučaju portretne skulpture uključuje promjenu kiparskoga koncepta, tj. načina oblikovanja portreta. Razlika, dakle, nije samo u funkciji, već i u likovnom sadržaju, odnosno formi koja se funkciji prilagođava.

S druge strane, prigovor pridavanju posebnosti klasifikaciji portretne skulpture na javnu i intimnu može se uputiti na temelju toga što se princip oblikovanja javne ili spomeničke plastike, bez obzira na to o kojoj je temi riječ, u načelu može diferencirati po različitom načinu artikulacije kiparske površine za skulpturu koja »se gleda izdaleka« u odnosu na onu koju doživljavamo pri bliskom kontaktu.

38 Zec, Daniel: nav. dj. (2020.), str. 290–302

Nameće se zaključak da bi se model tipološke klasifikacije portretne skulpture mogao, uz promišljenu prilagodbu, primijeniti, no ne i doslovce preslikati na tipološke klasifikacije u sklopu drugih tema koje obrađuje kiparstvo kao zasebna likovna vrsta.

8. PITANJE CILJA, SVRHE I MOGUĆNOSTI PRIMJENE TIPOLOŠKE KLASIFIKACIJE PORTRETNE SKULPTURE

Zašto nam je tipološka klasifikacija portretne skulpture potrebna i čemu bi služila? Pitanje heurističke opravdanosti, odnosno cilja i svrhe, kao i mogućnosti primjene tipološke klasifikacije portretne skulpture – u ovdje predloženom ili nekom drugom obliku – posve je opravdano. Koristi li ta vrst tipologizacije metodologiji povijesnoumjetničke interpretacije i može li poslužiti pri istraživanju i opisivanju skulpture? Vodi li k boljem razumijevanju portretne skulpture ili stvara nepotrebno složen klasifikacijski sustav koji postaje sam sebi svrha? Ne radi li se, naposljetku, o općepoznatim mjestima, o pojmovima koji su u našoj struci, u povijesti umjetnosti već odavno u općoj uporabi? K tomu, unatoč razgranatoj tipološkoj razradi, određene primjere portretne skulpture teško je tipološki odrediti.

Tipovi (kiparskih) portreta doista jesu općepoznati, ali iako su sveprisutni u stručnoj literaturi kao opća mjesta povijesnoumjetničke terminologije, do sada nije bio uspostavljen jedinstven klasifikacijski sustav portretne skulpture niti je tipologija portreta u nas uopće bila predmetom analiza i stručnih studija.

Kako je to pokazao Ive Šimat Banov, različiti tipovi portretne plastike ne mogu se valorizirati prema istim vrijednosnim kriterijima: analizirajući primjere javnog i intimnog portreta, objasnio je kako se ta dva tipa »moraju iščitavati s potpuno različitih, čak i oprečnih polazišta i ne može se jedan i drugi primjer procjenjivati s istog gledišta kako u odnosu na prosèdè, tako i u odnosu na ciljeve, odnosno rezultate«. ³⁹ Klasifikacijski sustav i poznavanje tipologije stoga mogu biti metodološki opravdan instrumentarij koji se može koristiti pri vrednovanju i ocjenjivanju portretnoga kiparstva.

Razlog uspostave tipološke klasifikacije portretne skulpture jest, u najmanjem, jasno utvrđivanje razlika i specifičnosti pojedinih tipova, što također omogućuje preciznije definiranje stručne terminologije. Po-

39 Šimat Banov, Ive: nav. dj., str. 218

stojanje klasifikacijskog sustava, ako je usvojen i primijenjen, umanjuje mogućnost zabune i kontradiktornosti te uvodi red pri opisivanju i korištenju terminologije. Tipološka klasifikacija portretne skulpture trebala bi stoga pomoći pri razrješavanju terminoloških nejasnoća, odnosno barem omogućiti da se, primjerice, isti tip portreta u različitim stručnim i znanstvenim tekstovima jednako tipološki determinira.

Terminološke nejasnoće i dvojbe u nekim slučajevima dovode do zabune i pogrešne uporabe nazivlja. Najčešći je i najočitiiji primjer pojma »bista«, koji se koristi i onda kada je riječ o skulpturi ljudske glave bez poprsja. No, tu možda ulazimo i u problem jezika ili jezično-stilske formulacije. Razumljivo je, primjerice, ako se kaže »bista Winstona Churchilla«, iako se, zapravo, radi o skulpturi glave portretirane osobe. Pojam »bista« u danom kontekstu koristi se kao sinonim za portretnu skulpturu, odnosno iz navedene je rečenice razumljivo da se radi o plastici koja prikazuje neku osobu, ali ne u punoj figuri. U hrvatskome bi jeziku vrlo nespretno zvučalo ako bi se reklo da je podignuta ili postavljena »glava« ili »skulptura glave« – primjerice ona Winstona Churchilla. U engleskome jeziku to je drugačije, pa je razumljivo ako se kaže *a sculpted head of Winston Churchill was installed* ili *a portrait head of Winston Churchill was unveiled*. Poprsje ili bista prikaz je dijela čovječjeg tijela od glave do pasa, a može biti i glava s dijelom prsa. No, bista nije isto što i skulptura čovječje glave, iako je glava vrlo čest tipološki oblik portretne skulpture.

Jedna od korisnih strana tipološke klasifikacije jest uspostavljanje tezaurusa specifičnih koncepata i pojmova – tipološka klasifikacija tako postaje podlogom za nomenklaturu portretne plastike. U svakom slučaju, ovdje predložen klasifikacijski sustav portretne skulpture podložan je kritičkom preispitivanju, korekcijama i nadopunama.

9. MOGUĆNOST PRIMJENE TIPOLOŠKE KLASIFIKACIJE PORTRETNE SKULPTURE

Tipološka klasifikacija portretne skulpture primjenjiva je pri istraživanju razvoja tipologije portretne skulpture i promjena u različitim povijesno-stilskim, geografskim ili drugim kontekstima. Ona pruža mogućnost kvantitativne analize podataka, odnosno statističke analize najčešćih i najrjeđih tipova portretne plastike u određenom kontekstu. Uz odgovarajuću bazu podataka moglo bi se odrediti koji je tip portretne plastike najzastupljeniji u različitim povijesnim i sociokulturnim okružjima, uvjetima i okolnostima. U tom smislu tipološka klasifikacija portretne

skulpture funkcionirala bi po uzoru na primjenu tipološke klasifikacije u statističkim analizama u drugim znanstvenim disciplinama. Primjerice, u arheologiji se statistička analiza koristi za iskazivanje prostorno-vremenske distribucije pojedinih tipova.

Tipološka klasifikacija portretne skulpture mogla bi se primijeniti i u mrežnoj analizi (*Social Network Analysis*) koja bi, primjerice, sadržavala čimbenike kao što su portretni tipovi, portretirane osobe i vrijeme nastanka portreta, i koja bi definirala sve moguće relacije među njima.

Konačno, ta klasifikacija može postati utilitarno najopipljivija pri muzejskoj inventarizaciji i katalogiziranju skulpture.

LITERATURA

- Assistenza // Enciklopedija likovnih umjetnosti, sv. 1 (A-Ćus), Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1959, str. 166
- Cambi, Nenad: Antički portret u Hrvatskoj, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1991., str. 9–18
- Ivančević, Nataša: Tipološka klasifikacija ženskog akta u skulpturi // Simpozij Tezaurus skulpture: Klanjec, 25. – 27. listopada 2023., knjiga sažetaka, Klanjec, Muzeji Hrvatskog zagorja, Galerija Antuna Augustinčića, 2023., str. 27
- Klasifikacija // Hrvatski jezični portal, pristupljeno 5. 4. 2019. <http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>
- Klasifikacija // Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021., pristupljeno 22. 11. 2023. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=31760>>
- Menaše, Luc: Portret // Enciklopedija likovnih umjetnosti, sv. 4 (Portr-Ž), Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1966., str. 1
- Peić, Matko: Pristup likovnom djelu, Zagreb: Školska knjiga, 1968., str. 184–186
- Portret // Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021., pristupljeno 22. 11. 2023. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=49611>>
- Portret // Likovni leksikon / gl. ur. Josip Bilić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2014., str. 745
- Portret // Umjetnost (likovne umjetnosti, muzika, film / ur. Silvio Ružić, Zagreb: Panorama, 1965., str. 199
- Quien, Enes: Kipar Rudolf Valdec: život i djelo (1872. – 1929.), Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Akademija likovnih umjetnosti, 2015., str. 169–171
- Šimat Banov, Ive: Robert Frangeš Mihanović, prilog povijesti modernoga hrvatskoga kiparstva, Zagreb: Art studio Azinović, 2005., str. 213–218
- Tip // Hrvatski jezični portal, pristupljeno 5. 4. 2019. http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=f19nXRV4
- Tip // Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021., pristupljeno 22. 11. 2023., <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=61399>>

- Tipologija // Hrvatski jezični portal, pristupljeno 5. 4. 2019. <http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>
- Vujić, Davorin: Portreti iz zbirke Galerije Antuna Augustinčića, Klanjec: Muzeji Hrvatskog zagorja – Galerija Antuna Augustinčića, 2018., str. 3
- Zec, Daniel: Typological Classification of Portrait Sculpture as a Contribution to the Research of the Manifestations of Modern Sculpture in Croatia // *Modernist Sculpture and Culture: Historiographical Approaches and Critical Analyses: Conference Programme and Book of Abstracts* / ur. Dalibor Prančević, Split: Filozofski fakultet u Splitu, 2017., str. 75
- Zec, Daniel: Život i djelo kipara Oscara Nemona: doktorski rad, Zagreb: Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu, 2020., str. 290–302
- Zec, Daniel: A contribution to the study of the typology of alternative portraits // *On Portraiture. Theory, Practice and Fiction. From Francisco de Holanda to Susan Sontag* / ur. Annemarie Jordan Gschwend, Fernando António Baptista Pereira i Maria João Gamito, Lisabon: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2022., str. 290–305

SAŽETAK

Rad donosi prijedlog sustavne i sveobuhvatne tipološke klasifikacije portretne skulpture, čime se nastoji uvesti red u terminologiju ovoga specifičnog područja likovne umjetnosti. Tipološka klasifikacija portretne skulpture na ovdje izložen način do sada nije bila razrađena u metodologiji povijesnoumjetničke struke te nije bila zastupljena u hrvatskoj stručno-znanstvenoj literaturi. Postojeća, no neusustavljena tipologija portretne skulpture proširuje se dodavanjem novih tipova i tipoloških varijanti, pri čemu su njihovo nazivlje i definicije u ovdje predloženoj tipološkoj klasifikaciji izvorno osmišljeni za potrebe ove studije.

Klasifikacija uključuje širok spektar kriterija: reprezentacijsku funkciju, format, veličinu, stilsko-morfološke značajke, psihološku karakterizaciju i način kontakta s modelom. Primarna podjela temelji se na reprezentacijskoj funkciji, razlikujući tradicionalni (mimetički) portret od modernističkog.

Prema formatu portretna skulptura uključuje glavu, poprsje, punu figuru i njihove varijante, dok se prema veličini dijeli na portrete u prirodnoj veličini, monumentalne portrete i minijature. Funkcijski, razlikuju se javni (službeni) i privatni (intimni) portreti, pri čemu javni portreti često naglašavaju reprezentaciju moći i društvenog ugleda, dok su privatni orijentirani na individualnost i introspekciju.

Stilsko-morfološka klasifikacija obuhvaća idealizirane, realističke, karikaturalne, ekspresivne i stilizirane portrete, dok psihološka karakterizacija dodaje dimenziju unutarnjeg života portretiranog subjekta. Poseban naglasak stavlja se na alternativne portrete koji dovode u pitanje tradicionalne kriterije sličnosti te uvode konceptualne i metaforičke elemente.

U radu se također razmatra mogućnost primjene ove klasifikacije na druge likovne kontekste. Predloženi je sustav univerzalan i djelomično se može koristiti i za analizu portretnog slikarstva. Ova vrst klasifikacije omogućuje kvantitativne analize poput određivanja najčešćih tipova portreta u određenim povijesnim razdobljima te služi kao alat za muzejske inventarizacije i mrežne analize.

*Summary***PROPOSAL FOR TYPOLOGICAL CLASSIFICATION OF PORTRAIT SCULPTURE**

DANIEL ZEC

J. J. Strossmayer University, Osijek, Faculty of Philosophy

This article presents a proposal for a systematic and comprehensive typological classification of portrait sculpture, aiming to introduce order in the terminology of this particular form of visual arts. The typological classification of portrait sculpture as presented here has not been worked out in the methodology of art history and has not been represented in the Croatian professional literature. The existing, unsystematic typology of portrait sculpture is expanded with the addition of new types and typological variants, in which the terminology and the definitions contained in the proposed typological classification were created for the purposes of this study.

The classification encompasses a wide range of criteria: representational function, format, scale, stylistic and morphological features, psychological characterization, and the method of engaging with the model. The primary division is based on representational function, distinguishing traditional (mimetic) portraits from modernist ones.

By format, portrait sculpture includes heads, busts, full figures, and their variants, while by scale it is divided into life-size portraits, monumental portraits and miniatures. From the point of view of functionality, portraits are categorized as public (official) or private (intimate), with public portraits often emphasizing representation of power and social status, while private portraits focus on individuality and introspection.

The stylistic-morphological classification includes idealized, realistic, caricatured, expressive, and stylized portraits, while psychological characterization adds a dimension of the subject's inner life. Particular emphasis is placed on alternative portraits, which challenge traditional criteria of resemblance and introduce conceptual and metaphorical elements.

The article also considers application of this classification to other visual arts contexts. The proposed system is universal and can be partially applied to analysis of portrait painting. This type of classification facilitates quantitative analyses, such as identifying the most common types of portraits in specific historical periods, and serves as a tool for museum inventories and network analyses.

KEY WORDS: *portrait, portrait sculpture, type, typology, typological classification*

Tjelesna percepcija u kiparstvu

MARINA BAUER

Sveučilište u Zagrebu, Akademija likovnih umjetnosti

Pregledni rad

Ovo umjetničko istraživanje utemeljeno na praksi prepoznaje važnu, a zanemarenu ulogu tjelesne percepcije u kontekstu kiparstva. Analiziranjem vlastitog rada i rada drugih umjetnika autorica predočuje širok raspon tjelesnog iskustva i tjelesne uključenosti u kontekstu stvaranja i doživljavanja te sugerira uspostavu termina koji bi jasnije označili tjelesno-kinestetičku osobitost umjetničkih djela.

KLJUČNE RIJEČI: kiparstvo, tjelesna percepcija, haptička percepcija, tjelesna interakcija, kinestetički modalitet, tjelesna empatija

UVOD

Kiparstvo se ubraja u likovne umjetnosti koje se u prvom redu povezuje s vizualnim opažanjem te ih se danas sve češće naziva i vizualnim umjetnostima. Članak se bavi prepoznavanjem i afirmiranjem uloge tjelesne percepcije u kontekstu likovne umjetnosti i kiparstva te argumentira stav da je uz vizualnu percepciju (i u stvaranju i u doživljavanju djela) neminovno uključena i tjelesna percepcija (somska percepcija ili dodir u širem smislu), koja katkad preuzima i vodeću ulogu. U tom bi smislu bilo moguće ponuditi i neke nove termine koji bi bolje opisivali karakter djela koja eksplicitno uključuju ili se posebno oslanjaju na tjelesnu percepciju.

Do koje je mjere uloga dodira i tjelesne percepcije u kontekstu likovne umjetnosti neprepoznata, ilustrira činjenica da nije zastupljena kao pojam u opsežnom *Pojmovniku suvremene umjetnosti* Miška Šuvakovića iz 2005. godine te se pod pojmom »receptija« navodi da je »umjetničko djelo izvor vizualnih senzacija i informacija«. Čak se i pojam »taktilnost« naziva »vizualnim efektom«, iako se na početku kaže da je taktilnost »svojstvo likovnog materijala (...) koje privlači promatrača da ga dodirne i dodirom doživi«. U skladu s tim u muzejima i drugim izložbenim prostorima dodirivanje umjetničkih djela redovito je zabranjeno, često i kod radova koje su autori tome namijenili.

Tijekom 20. stoljeća u nekoliko se navrata pokušavalo skrenuti pozornost na dodir i tjelesno iskustvo, pa je tako 1921. godine F. T. Marinetti napisao manifest taktilizma, a u umjetničkoj školi Bauhaus László Moholy-Nagy sa studentima razvijao je vježbe usmjerene na taktilnost. Herbert Read 1956. godine jasno je povezo kiparstvo s dodirom u knjizi *The Art of Sculpture*, u kojoj piše: »Kiparstvo je umjetnost opipavanja – umjetnost koja pruža zadovoljstvo kroz dodirivanje i rukovanje objektima.« Godine 1966. Robert Morris u tekstu »Notes on sculpture« skulpturu povezuje s dodirom i usmjerava pozornost na tjelesni odnos s izloženim objektima. Međutim, iako mnoštvo neoavangardnih i postavangardnih pravaca i umjetničkih oblika uključuje tjelesnost i kretanje autora i publike, važnost tjelesnog doživljaja umjetničkog djela i aspekt tjelesne percepcije nisu dovoljno prepoznati.

ŠTO JE TJELESNA PERCEPCIJA ILI DODIR U ŠIREM SMISLU

Tjelesna ili somatska percepcija ujedinjuje nekoliko osjetilnih sustava, a u literaturi često se naziva i »dodirom u širem smislu«, što je dobro polazište za razumijevanje toga kompleksnog pojma. Tradicionalno (još od Aristotela) razlikujemo pet osjeta: vid, sluh, njuh, okus i dodir. Za sve osjete postoje lokalizirana osjetila, no osjet dodira, koji vežemo uz jedan od svojih najvećih organa – kožu, proteže se preko cijelog tijela. U koži se nalaze receptori za osjet pritiska, teksture i vibracije, što smatramo dodirom u užem smislu, no suvremena fiziologija prepoznala je u koži još receptora koji nisu usko vezani uz dodir, a to su receptori za toplo i hladno te bol. Kako bi se obuhvatile kompleksnost i širina onog što putem kože možemo osjetiti, u literaturi se koristi termin »kožni osjeti«.

Također, kada razmišljamo o dodiru, uglavnom mislimo na aktivno dodirivanje, odnosno opipavanje nečeg. Najčešće ne mislimo na pasivno primanje i primjećivanje senzacija na koži, već na taktilno istraživanje. To dodatno komplicira definiranje pojma jer, uz dodir (osjet na koži), podrazumijeva i pokretanje nekog dijela tijela, najčešće ruke (ili bilo kojega drugog dijela tijela). Time se aktivira još jedan osjetilni sustav – kinestetički, koji je ključan za koordinirano i uspješno kretanje, pa tako i usmjereno dodirivanje i opipavanje. Receptori za kinestetičke osjete rasprostranjeni su također po cijelom tijelu i nalaze se u zglobovima, mišićima i tetivama, a informiraju nas o položaju i pokretima dijelova tijela. Zajedničko djelovanje dodirnoga (taktilnog) i kinestetičkoga osjetilnog sustava nazivamo haptičkom percepcijom.

Međutim, u svakom kretanju i pokretanju tijela sudjeluje još jedan osjetilni sustav – vestibularni, čiji je osjetilni organ pak smješten u unutarnjem uhu. Omogućuje nam održavanje ravnoteže oslanjajući se na informacije o položaju cijelog tijela (jesmo li uspravni, ležimo li ili visimo) i o ubrzavanju ili usporavanju kretanja. Te informacije nastaju očitavanjem položaja i kretanja tekućine u vestibularnom organu pod utjecajem sile teže i našega kretanja. Zajedničko djelovanje kinestetičkog i vestibularnog sustava naziva se propriocepcijom, odnosno sviješću o položaju i kretanju vlastitog tijela.

Navedeni osjeti i osjetilni sustavi u stalnoj su interakciji i zajednički sudjeluju u percepciji našega vlastitog tijela, njegova odnosa s fizičkom okolinom te u izvođenju pokreta i kretanju. Nemoguće ih je isključiti kao što je to moguće s vidom, sluhom, njuhom ili okusom, a posebni su i po rasprostranjenosti receptora (osim vestibularnog osjeta za ravnotežu) po cijelom tijelu: u koži i potkožnim slojevima, mišićima, tetivama, zglobovima i unutarnjim organima, pa ih se često zajednički naziva tjelesnim ili somatskim osjetima. Zahvaljujući njima, svjesni smo materijalne realnosti, svojeg postojanja u njoj (utjelovljenosti) i sposobni smo aktivno u njoj djelovati i sudjelovati.

ULOGA TJELESNE PERCEPCIJE U PROCESU STVARANJA

Razmišljajući o dodiru i tjelesnoj aktivnosti u kiparstvu, neminovno se ističe proces izrade radova. Iako to u suvremenoj praksi nije neizbježno, većina umjetnika, barem u nekom dijelu procesa, izrađuje modele ili oblikuje radove svojim rukama. Osim što su dodir i kinestetički osjeti ključni za spretnost i koordinaciju oka i ruke, u tradicionalnim kiparskim postupcima opip ima ulogu i u oblikovanju forme, koja se uvijek provjerava i vizualno i opipom. Također, izražajnost i taktlnost površine često se oslanjaju na vidljive tragove ruku ili upotrijebljenog alata tijekom oblikovanja djela (radovi Lucija Fontane ili Alberta Giacomettija). Visokopolirani mramor ne djeluje samo svojim vizualnim svojstvima na promatrača, nego se oslanja i na taktilno iskustvo glatkoće koje svi pamtimo. Svijest o vlastitom tijelu, veličini tijela i odnosu s prostorom također ima važnu ulogu pri određivanju dimenzija radova te smještaju na postament i u prostor. Rodinovi »Građani Callaisa« poznat su primjer razmišljanja o veličini i smještaju skulpture u odnosu na fizičku prisutnost promatrača. Rodin je raskinuo s tradicijom spomenika na visokim postamentima i kiparsku kompoziciju likova (gotovo prirodne veličine) spustio je na razinu promatrača, koji su se tako našli oči u oči

s prikazanim likovima. Zanimljiv je i opus australskoga suvremenoga kipara Rona Muecka koji svoje hiperrealistične figure izvodi u znatno umanjenim ili uvećanim dimenzijama spram prirodne veličine tijela, što je ključ izražajnosti njegovih radova te pretpostavlja doživljavanje uživo.

No, zanimljivo je da je tjelesna percepcija prisutna u svim fazama kreativnog procesa pa, osim pri izradi, odabiru materijala, odluci o veličini djela te smještaju, važnu ulogu ima i u fazi inspiracije. Istražujući vlastitu praksu u sklopu ovoga umjetničkog istraživanja, prepoznala sam ključnu ulogu tjelesnog iskustva u većini svojih radova. Tri rasklopiva objekta nalik kutijama iz 1994. godine nose nazive »Uzmite u ruke«, »Otvorite i pogledajte« i »Vratite sklopljeno«. Neki radovi tematiziraju sam pokret, kao što su brončana skulptura »Cak!« (1999.) ili plutajući krugovi na jezeru naziva »Buć!« (2003.). Rad »Sjećanja II« (sl. 2)



1. *Uzmite u ruke II*, Marina Bauer, 1999. (foto: M. Bauer)
Take Into Your Hands II, Marina Bauer, 1999 (photo: M. Bauer)



2. *Sjećanja II*, Marina Bauer, 2004./2005. (foto: D. Palijan i A. Baranić)
Memories II, Marina Bauer, 2004/2005 (photo: D. Palijan and A. Baranić)



3. *Sam/a sa sobom*, Marina Bauer, 2016. (foto: A. Zelmanović)

By Myself, *Marina Bauer*, 2016 (photo: A. Zelmanović)

inspiriran je haptičkim iskustvom traženja školjki u hrpama morskoga građevinskog pijeska, a rad »Sam/a sa sobom« (sl. 3) kinestetičkim iskustvom prolaska dvoranama špilje Veternice na Sljemenu.

Fizičko iskustvo špilje nadahnulo je i druge umjetnike, kao što su Jean Dubuffet koji je oblikovao »Zimski vrt« (1968. – 1970.), skulpturalni ambijent trajno postavljen u Centru Pompidou u Parizu, te Antony Gormley, koji je na izložbi u Royal Academy of Arts u Londonu 2019. godine izgradio konstrukciju od čeličnog lima doslovnog naziva »Spilja« koja je zauzela cijelu salu izložbene palače omogućujući posjetiteljima ulazak u rad i doživljavanje kretanjem kroz njega. Veoma poznat i utjecajan rad »Merzbau« Kurta Schwittersa, koji je nastajao u njegovu domu u Hannoveru od 1923. godine, sve dok 1937. godine nije zauzimao čak osam soba, također podsjeća na spilju i poziva na doživljavanje kretanjem. Tjelesno iskustvo inspiracija je i u radu našega poznatoga kipara Petra Barišića, što je vidljivo u zanimljivom radu posvećenom uskim dalmatinskim uličicama, kalama. Rad pod nazivom »Pusti me da prođem« (sl. 4) konstrukcija je od gipsokartonskih ploča izgrađena na prolazu između dviju prostorija Gliptoteke HAZU za VIII. trijenale hrvatskoga kiparstva 2003. godine. »Dvostruki tobogan« (sl. 5), rad njemačkoga konceptualnog umjetnika Carstena Höllera iz 2009. godine postavljen u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu, interaktivna instalacija-skulptura kroz čiju se unutrašnjost može putovati, također je sjajan primjer korištenja tjelesnog iskustva kao inspiracije, ali i kao načina prenošenja ideje, načina doživljavanja rada. Naša poznata multimedijaska umjetnica (diplomirana kiparica) Vlasta Žanić u svojim se



4. *Pusti me da prođem*, Petar Barišić, 2003. (foto: F. Vučemilović)
Let Me Pass, Petar Barišić, 2003 (photo: F. Vučemilović)



5. *Dvostruki tobogan*, Carsten Höller, 2009. (foto ljubaznošću Muzeja suvremene umjetnosti, Zagreb)
Double Slide, Carsten Höller, 2009 (photo by courtesy of Museum of Contemporary Art, Zagreb)



6. *Odras*, Vlasta Žanić, 2014. (foto: J. Rasol)
Reflection, Vlasta Žanić, 2014 (photo: J. Rasol)

radovima često pak koristi samim pokretom i kao inspiracijom i kao izražajnim sredstvom kojim prenosi metaforička značenja, a jedan je od najradikalnijih radova »Odraz« (sl. 6) izveden i izložen u Galeriji Rigo u Novigradu 2014. godine.

KINESTETIČKI MODALITET

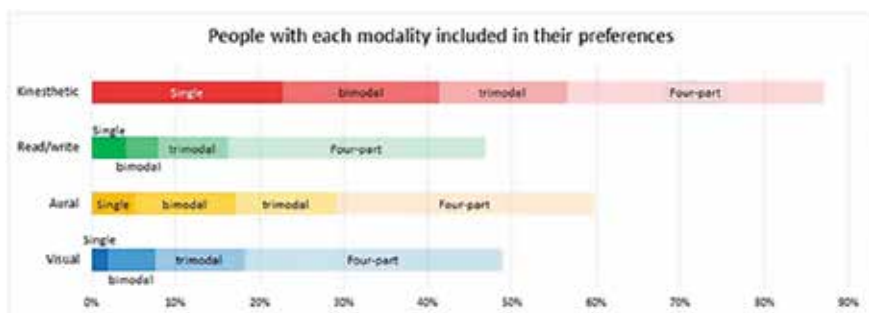
Teorija o stilovima učenja VARK iz područja psihologije edukacije daje zanimljivu teorijsku podlogu opisanom segmentu umjetničke inspiracije i kreativnog procesa. VARK model Neila Fleminga opisuje načine na koje učimo, odnosno načine na koje volimo primati informacije i izražavati se te govori o kinestetičkom modalitetu koji je povezan s tjelesnom aktivnosti, prisutnosti i fizičkom stvarnosti. Nastao je 1987. godine i razradio tada raširena istraživanja i praksu modalitetnih preferencija u procesima učenja. Na temelju praktičnog iskustva i zapažanja u nadgledanju nastave novozelandski edukator Neil Fleming dodao je uz vizualni (*visual*), slušni (*auditory*) i kinestetički (*kinesthetic*) modalitet i tekstualni modalitet (*read/write*)¹ te osmislio upitnik kojim je omogućio i popularizirao praktičnu primjenu ovog modela (VARK) koji je postao izrazito raširen i upotrebljavan.² Iako je ova teorija usmjerena na pomoć u nastavi i učenju, ona govori o načinima na koje funkcioniramo i svakodnevno komuniciramo primajući i dijeleći »znanje«, odnosno iskustva, informacije i doživljaje, pa je tako relevantna i za umjetničko izražavanje i doživljavanje.

Svi se u svojem funkcioniranju koristimo svim modalitetima, međutim većina ljudi ima određene preferencije. Netko će biti usmjeren na vizualne informacije, netko na slušne, a netko na pisanu riječ. Kinestetički modalitet povezan je pak s fizičnosti i stvarnosti, pa su ljudi skloni ovom modalitetu usmjereni na vlastito iskustvo, djelovanje i aktivno istraživanje.

Zanimljivo je kako VARK model opisuje načine na koje ljudi razmišljaju ovisno o modalitetu koji preferiraju, pa tako za ljude sklone vizualnom kanalu kaže da razmišljaju kroz vizualne prikaze (grafičke sheme i slike), oni skloni slušnom modalitetu razmišljaju kroz razgovor,

1 Fleming, Neil i Mills, Colleen: Not Another Inventory, Rather a Catalyst for Reflection // To Improve the Academy, 11 (1992.) / 8. 12. 2024. https://vark-learn.com/wp-content/uploads/2014/08/not_another_inventory.pdf

2 Upitnik i sve relevantne informacije objavljene su na mrežnim stranicama <https://vark-learn.com/>.



7. Zastupljenost različitih perceptivnih preferencija prema istraživanju na VARK mrežnoj stranici

Representation of various perception preferences according to results on VARK website

u tekstualnom modalitetu kroz pisanje i čitanje, a ljudi skloni kinestetičkom modalitetu razmišljaju i shvaćaju radeći.

Svi se služimo svim modalitetima, no prema VARK *online* istraživanju³ (sl. 7) čak trećina ljudi ima preferenciju za samo jedan kanal, dok nešto manje od trećine ljudi ravnopravno upotrebljava sva četiri modaliteta. Također, važno je primijetiti da je od pojedinačnih preferencija najzastupljeniji kinestetički modalitet i kao samostalna preferencija i kao dio multimodalnih preferencija.

U svakodnevnom životu ova teorija pomaže u razumijevanju interindividualne različitosti u načinima komunikacije, pa tako baca novo svjetlo, na primjer, na raspravu što je »normalnije«, nazvati telefonom ili poslati e-mail, pisati dugačke tekstualne poruke ili kratke s puno ikona. Preferirani perceptivni modalitet ima ulogu i u odabiru zanimanja, pa je moguće da će kinestetička preferencija privući osobu plesu, glumi, likovnoj umjetnosti ili primjerice sportu. Izražena kinestetička preferencija, a slaba vizualna, u mojem slučaju, vjerojatno je utjecala na neupitan odabir smjera kiparstva na Akademiji. Naravno, kinestetička preferencija nije rezervirana za kipare, ona će se pokazati u bilo kojem mediju, a u slikarstvu je izraz te preferencije, na primjer, akcijsko i gestualno slikarstvo. Čak se i u pisanju može prepoznati modalitetna preferencija, pa će oni koji preferiraju kinestetički modalitet spominjati vlastito iskustvo ili primjere iz realnog života.

3 VARK Research // VARK mrežna stranica / 8. 12. 2024., <https://vark-learn.com/research-statistics/>
Tijekom istraživanja provedenog od svibnja do kolovoza 2020. godine *online* upitnik ispunilo je 237.537 ljudi i na temelju tih podataka dobiven je uvid u distribuciju modalitetnih preferencija.

Ovakvo razumijevanje modaliteta primanja i izražavanja informacija otvara novo prepoznavanje osobnih različitosti, ali baca i zanimljivo svjetlo na inspiraciju i radove mnogih umjetnika, a i na poglede teoretičara, kustosa, kritičara i povjesničara umjetnosti kao i publike.

KINESTETIČKI MODALITET U DOŽIVLJAVANJU RADOVA

Proučavajući umjetničke radove kroz prizmu VARK teorije perceptivnih modaliteta neki pomalo zbunjujući radovi dobivaju novu dimenziju, jasnije se povezuju s ostalim radovima istih umjetnika te navode na novo razumijevanje cijelih opusa. Uz već spomenute radove umjetnika u drugom poglavlju, izvrstan je primjer interaktivni rad »Bodyspacemotionthings« jednog od predvodnika minimalizma Roberta Morrisa, izložen 1971. godine u Tate Gallery u Londonu, a rekonstruiran u Tate Modern 2009. godine. Izloženi objekti pozivali su na fizičku interakciju u obliku penjanja, puzanja, hvatanje ravnoteže, pomicanja ogromnih objekata, a cijela izložba pomalo je nalikovala na gimnastičku dvoranu. Morris je ustvrdio da je izložba »prilika za ljude da se uključe u umjetnički rad, da postanu svjesni vlastitih tijela, gravitacije, napora i umora, svojih tijela u različitim uvjetima«. ⁴ Ovaj rad naglašeno prikazuje kinestetičku preferenciju umjetnika, ali i publike koja je spremno odgovorila na ponuđenu priliku. ⁵ Sklonost kinestetičkom kanalu prepoznatljiva je međutim već i u Morrisovoj kulturnoj izložbi iz 1964. godine u Green Gallery u New Yorku čija je glavna karakteristika da Morris prostor galerije tretira kao sastavni dio svoje skulpture stvarajući, kako je on to nazivao, »situaciju« u kojoj posjetitelji postaju dio izložbe osvještavajući svoj fizički odnos s izloženim (instaliranim) volumenima u cijelom prostoru galerije (na zidovima, uglovima prostorije i sl.). Venezuelanski umjetnik Jesús Rafael Soto, predstavnik kinetičke umjetnosti i sudionik Novih tendencija u Zagrebu šezdesetih i sedamdesetih godina, poznat po monumentalnim interaktivnim skulpturama »Penetrables« (u slobodnom prijevodu: »kroz koje se može proći, prodrijeti«), u opisu svojeg rada iz 1968. godine slično opisuje umjetničke namjere: »Gledatelj postaje sastavni dio djela. Gledatelj je do sada bio u poziciji vanjskog promatrača stvarnosti (...)

4 Westerman, Jonah: Robert Morris born 1931: Robert Morris, Tate Gallery 1971; Bodyspacemotionthings, Tate Modern 2009 // 8. 12. 2024., <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/robert-morris>

5 Godine 1971. zatvorena je neočekivano već za četiri dana zbog »preentuzijastičnog odaziva publike«.

Mi nismo promatrači, već sastavni dijelovi stvarnosti za koju znamo da vrvi živim silama, od kojih su mnoge nevidljive. Postojimo u svijetu kao ribe u vodi: neodvojeni od materije-energije; unutar, a ne ispred; ne više gledatelji, nego sudionici.«⁶ Nezaobilazan primjer kinestetičkog modaliteta u doživljavanju radova svakako je i rad poznatoga austrijskog umjetnika Erwina Wurma »One Minute Sculpture«. Tijekom više od dvadeset godina Wurm je razvijao različite varijante ovog rada koji se zasniva na aktiviranju i fizičkom uključivanju posjetitelja. Izloženi elementi svakodnevnosti su predmeti i materijali te crtež koji služi kao uputa posjetiteljima u kakve fizičke odnose uči s tim predmetima kako bi oživotvorili svojevrsnu performativnu skulpturu, a što posjetitelji diljem svijeta redovno i čine.

Tu spremnost objašnjava i potvrđuje i Flemingovo *online* istraživanje (sl. 7) prema kojem 87% ljudi ima na neki način uključen kinestetički modalitet. Više od 20% sudionika ima kinestetički modalitet izražen kao osnovnu preferenciju, a još toliko kao dio bimodalne preferencije, što zajedno pozicionira kinestetički modalitet kao najzastupljeniji među drugim modalitetima.

U sklopu svojih izložbi »Introverti« u Galeriji Matice hrvatske 2014. i »Sam/a sa sobom« u Galeriji SC 2016. godine provela sam istraživanja o važnosti tjelesne percepcije u kiparstvu metodom fokusnih grupa. U iskazima ispitanika (posjetitelja izložbi) podcrtana je snažna želja za dodirivanjem skulpture te potreba za haptičkim istraživanjem izložaka čak i kada je, uobičajeno u galerijskim prostorima, dodirivanje zabranjeno. Tako su, primjerice, sudionici istraživanja naveli: »Kad nitko ne gleda, to mi je najdraže kada mogu dodirnuti djelo.« »Imam ih potrebu dići da ih osjetim, a ne smijem.«⁷ Poznati hrvatski kipar i medaljer Želimir Janeš nezaobilazan je primjer autora posebno osjetljivog na tu potrebu. Postao je prepoznatljiv šezdesetih godina po uvođenju kiparske forme koju naziva »taktila«, a namijenjena je da se doživljava haptičkim istraživanjem oblika, materijala i površine. Nadalje, u istraživanju s fokusnim grupama posjetitelji izložbi naveli su da već zbog same trodimenzionalnosti djela koja zahtijeva obilaženje kako bi se rad u cijelosti sagledao, uz kiparstvo vežu tjelesnost i kretanje. Smatraju da mogućnost aktivnoga tjelesnog istraživanja (dodirivanja, kretanja, rukovanja) daje osjećaj sudjelovanja,

6 Pierre, Arnauld: About Soto: Biography, mrežna stranica, 2021., // 8. 12. 2024., <https://jesus-soto.com/biography>

7 Bauer, Marina: Tjelesna percepcija u doživljaju kiparskog djela // Repozitorij Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu, 2023. // <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:215:071735>

uključenosti i sjedinjenja s radom te pruža mogućnost (su)kreiranja i samostalnog oblikovanja doživljaja umjetničkog djela.⁸

Austrijski kipar Franz West to prepoznaje i, osim što očekuje od posjetitelja da sjedaju, naslanjaju se ili liježu na njegove skulpture, on u njih često ugrađuje i oblike nalik sjedalicama koji jasno upućuju posjetitelje na interakciju. Poznat je po izlaganju stolaca i instalacija od brojnih sofa na koje ljudi mogu sjesti ili leći, a njegov mnogo puta prerađivan rad »Passstücke (Adaptives)« iz 1974. godine sastoji se od više oblikovanih objekata namijenjenih tomu da ih posjetitelji uzimaju u ruke te s njima ostvaruju tjelesne relacije, nose ih ili »oblače« prema uputama na videoinstalaciji ili prema vlastitoj inspiraciji. Nešto mlađi brazilski umjetnik Ernesto Neto također cijeli opus zasniva na fizičkoj involviranosti posjetitelja stvarajući monumentalne ambijentalne instalacije od mekanih (tekstilnih) materijala kroz koje i po kojima posjetitelji hodaju, u koje ulaze, provlače se, penju ili jednostavno leže na njima. Začudnost njegovih skulptura »Humanoids«, koje se doživljavaju tako da se »obuku«, manja je kad se njegov rad sagleda u kontekstu kinestetičkog modaliteta. Njegovi prethodnici, utjecajni brazilski umjetnici Lygia Clark i Hélio Oiticica, svjetski su poznati po radovima koji proširuju uobičajene umjetničke forme aktivirajući posjetitelje i uvlačeći ih u fizičke interakcije. Njihovi radovi također izvrsno ilustriraju inspiraciju i potrebu koja proizlazi iz kinestetičkog modaliteta, kao i cijeli opus njemačkog umjetnika Franza Erharda Walthera, posvećen stvaranju fizičkog iskustva putem interakcije s tekstilnim objektima. Isti poriv može se prepoznati i u performativnim radovima Rebecce Horn, međutim, za razliku od navedenih, njezini radovi ne omogućuju posjetiteljima tjelesno iskustvo, već je ono publici prikazano vizualno, putem performansa (a potom, u muzejima i izložbenim prostorima, putem foto, video i tekstualne dokumentacije). Tako je i s radovima koji spadaju u područje *body arta* (iako rabe tijelo kao medij) i kinetičke umjetnosti koji (bez obzira na to što tematiziraju pokret i kretanje) uglavnom ne omogućuju publici direktnu tjelesnu percepciju rada.⁹ S druge strane, svi radovi ambijentalne umjetnosti i *land arta* podrazumijevaju tjelesnu uronjenost, a jedan od najpoznatijih autora današnjice, dansko-islandski umjetnik sa sjedištem u Berlinu i Kopenhagenu Olafur Eliasson, dobar je primjer umjetnika koji, inspiriran prirodom, prirodnim materijalima i fenomenima, stvara

8 Isto

9 Ipak, neki radovi kinetičke i optičke umjetnosti zahtijevaju kretanje posjetitelja kako bi se aktivirala optička iluzija pokreta.

u izložbenim prostorima impresivne multisenzorne ambijente koji omogućuju posjetiteljima kompleksno utjelovljeno iskustvo izložbe.

Uz navedene direktne oblike uključenosti tjelesne percepcije u doživljavanje radova (od opipa i manipuliranja objektima, »oblačenja« skulptura i objekata do ulaženja, prolaženja, penjanja i provlačenja), tjelesna reakcija prisutna je i kao odgovor na vizualne informacije. Od najjednostavnijega, kruženja oko skulpture ili objekta da bismo ih bolje sagledali, ali i kako bismo aktivirali optičke varke (na Sotovim optičkim konstrukcijama na primjer) ili pronašli najzanimljivije vizure (na primjer na Kapoorovim reflektirajućim objektima), preko doživljavanja prisutnosti i veličine skulpture u odnosu na vlastito tijelo do iskaza naklonosti i sviđanja »govorom tijela« poput naslanjanja ili kratkog dodirivanja (tapšanja) skulpture.

TJELESNA EMPATIJA

Tjelesna involviranost prisutna je u doživljavanju umjetničkih djela na još neke zanimljive načine kao što je taktilna i tjelesna memorija vezana uz različite aktivnosti, predmete i materijale. Tako je, na primjer, iskustvo lomljivosti ljuske jajeta ključno u doživljaju rada »Ja-ja / Eggo« Ante Rašića (sl. 8), čija se izražajnost i razumijevanje temelje na pohranjenom fizičkom iskustvu.



8. *Ja-ja / Eggo*, Ante Rašić, 2011. (foto: Studio Rašić)

I-I / *Eggo*, Ante Rašić, 2011 (photo: Studio Rašić)



9. *Proizvodnja straha*, Alem Korkut, 2012. (foto: Z. Alajbeg)

Production of Fear, Alem Korkut, 2012 (photo: Z. Alajbeg)



10. *Izvedba koja se dira (Vodiči za pokretanje)*, Marina Bauer i Zrinka Šimičić Mihanović, 2019. (foto: J. Rasol)

Performance To Be Touched (Starting Guides), Marina Bauer and Zrinka Šimičić Mihanović, 2019 (photo: J. Rasol)

Dobar primjer zapamćenoga i pohranjenoga fizičkog iskustva na koje se oslanja doživljajnost rada jest i instalacija Alema Korkuta »Proizvodnja straha« (sl. 9) jer gledatelj je suočen s nelagodnom koju stvara mnoštvo napetih prački usmjerenih u njega.

Fizičko imitiranje i zrcaljenje skulptura također su zanimljiv aspekt doživljaja umjetničkih radova. Najčešće je to reakcija na figurativne radove, kada posjetitelji imitiraju skulpture kretanjem i položajem tijela, a sama imam slično iskustvo s prilično apstraktnom, Brancusijevom »Pticom u prostoru« koju sam »imitirala« spontanom plesom po galeriji. U jednom segmentu interdisciplinarnog rada »Izvedba koja se dira« (u koautorstvu s plesnom umjetnicom Zrinkom Šimičić Mihanović) oslonila sam se upravo na sposobnost i poriv za imitiranjem viđenog pokreta, a taj segment ove kompleksne izvedbene instalacije dobio je podnaslov »Vodiči za pokretanje« (sl. 10).

Razumijevanje ovakvih reakcija i doživljaja daje još jedna teorija iz područja psihologije edukacije, raširena i utjecajna teorija višestrukih inteligencija Howarda Gardnera.¹⁰ U knjizi *Frames of*

¹⁰ Ova je teorija na neki način komplementarna VARK teoriji o stilovima učenja koja govori o načinima na koje stvaramo, razmišljamo i doživljavamo jer, kako Fleming naglašava, to

*Mind*¹¹ Gardner, u pokušaju sagledavanja cjelokupnih ljudskih sposobnosti, prepoznaje sedam vrsta inteligencije, a među njima navodi i tjelesno-kinestetičku. Glavna su obilježja te inteligencije senzomotoričke sposobnosti vezane uz kretanje te sposobnost manipuliranja, izrade i preoblikovanja objekata, no osobito zanimljiv aspekt tjelesno-kinestetičke inteligencije, kako ju opisuje Gardner, jest sposobnost tijela za ekspresiju i komunikaciju, odnosno oponašanje i razumijevanje mimike. Ta sposobnost evidentna je na primjerima pantomime, plesa ili glume, a Gardner daje i dva primjera vezana uz kiparstvo i arhitekturu. Gardner prenosi kako se Henry Moore, zamišljajući skulpturu, fizički identificira s formom: »(...) on se identificira s njezinim težištem, njezinom masom, njezinom težinom; shvaća njezin volumen kroz prostor koji je zauzet njenim oblikom«¹², što se lijepo povezuje sa zapažanjima teoretičara i kritičara plesa Johna Martina u knjizi *Dance Horizons* iz 1965. vezanima uz »kinestetički jezik« i »sposobnost unutarnje mimike« koje Gardner također prenosi. Martin kaže da smo »(...) opremljeni šestim osjetilom kinesteze – sposobnošću da (...) izravno shvaćamo radnje ili dinamičke sposobnosti drugih ljudi ili predmeta« te u primjeru arhitekture navodi da »zgrada na trenutak postaje neka vrsta replike nas samih i mi osjećamo sva nepotrebna naprezanja kao da su u našim tijelima«.¹³

Ovi opisi utjelovljenog doživljaja (»unutrašnje mimike«, kako kaže Martin) korespondiraju s opisom utjelovljenih reakcija koje neuroznanost danas objašnjava mehanizmom zrcalnih neurona. Ustanovljeno je, naime, da se jedan dio neurona zaduženih za izvođenje specifične radnje aktiviraju u mozgu i kod samog promatranja iste radnje te su nazvani zrcalnim neuronima. Taj nam mehanizam omogućuje da, gledajući druge, u vlastitom tijelu osjećamo i razumijemo njihove radnje i namjere, a neuroznanstvenici te mehanizme povezuju sa sposobnosti učenja kroz imitaciju, razvojem jezika i empatijom.¹⁴ Neuroznanstvenik iz tima zaslužnog za otkriće zrcalnih neurona Vittorio Gallese i povjesničar umjetnosti David Freedberg povezuju taj mehanizam s doživljavanjem umjetničkih djela u svom članku *Motion, emotion and empathy in esthetic experience* iz 2007. godine te ga nazivaju tjelesnom empatijom. Daljnjim

što preferiram komunicirati u nekom modalitetu ne govori ništa o tome koliko smo u tome dobri, odnosno ne govori ništa o našim sposobnostima.

11 Gardner, Howard: *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*, New York: Basic Books, 2011.

12 Isto, str. 197

13 Isto, str. 241

14 V. S. Ramachandran i Marco Iacoboni

je istraživanjima ovog fenomena, naime, ustanovljeno da se zrcalni neuroni aktiviraju, stvarajući utjelovljeno iskustvo, ne samo pri promatranju izvođenja radnje za koju su odgovorni, nego i pri promatranju slike te radnje i pri promatranju posljedica odnosno tragova te radnje. Na osnovi toga: »Freedberg i Gallese su skrenuli pozornost na to kako naša tijela imaju tendenciju reproducirati držanje/posturu kipa, proizvesti implicitne ili simulirane pokrete koji zrcale one (pokrete) za koje se čini da su ih proizveli potezi kistom ili dljetom, suosjećajno rezonirati s boli predstavljenog lika. To su, kažu oni, intrinzični aspekti estetskog iskustva koje zanemaruju teoretičari koji naglašavaju intelektualistički pristup umjetnosti. Također tvrde da se dokazi za ove učinke, opisane na temelju introspektivnih izvješća, sada mogu nadopuniti empirijski potvrđenom teorijom procesa u mozgu koji se odnose na zrcalne i kantske neurone.«¹⁵

Tjelesna (ili somatska) empatija zanimljiv je termin koji govori o fenomenu povezanosti vizualne i tjelesne percepcije i naglašava nevidljiv tjelesni aspekt umjetničkog doživljaja likovnih djela. Katkad postaje vidljiv kroz fizičko imitiranje izloženih radova, a neki se pak radovi u svojoj osnovnoj ideji oslanjaju na taj nevidljivi tjelesni mehanizam.

ZAKLJUČAK

Iako nedovoljno prepoznata, što je osobito vidljivo u trendu korištenja termina vizualna umjetnost umjesto likovna umjetnost, tjelesna je percepcija važan i neodvojiv dio i procesa stvaranja i procesa doživljavanja djela u kiparstvu, ali i ostalim medijima likovne umjetnosti. Tijekom posljednjih više od sto godina avangardi, neoavangardi i postavangardi nastale su mnoge nove umjetničke forme, neke usmjerene baš na doživljavanje tjelesnom percepcijom ili inspirirane tjelesnim iskustvom kao što je prikazano u članku. Međutim, nijedan termin nije prepoznao tjelesno iskustvo kao ključno obilježje, a uzimajući u obzir VARK teoriju o stilovima učenja to bi uvelike pomoglo u jasnijem obilježavanju i razumijevanju tjelesno-kinestetičkoga karaktera pojedinih djela. Termini instalacija, ambijent i interaktivnost izvorno su bili vezani uz fizičko iskustvo, no razvojem su proširili svoje značenje i tako, prema Pojmovniku Miška Šuvakovića iz 2005. godine, instalacija »može biti prostorni postav slika, fotografija, projekcionih filmskih ekrana ili ekrana za dijapozitive, video monitora,

¹⁵ Citat s mrežne enciklopedije The Stanford Encyclopedia of Philosophy

skulptura, objekata, ready-madea ili multimedijalni postav«,¹⁶ a sam upotrebljava pojam »kiparska instalacija«¹⁷ kako bi točnije opisao rad Roberta Morrisa. Danas se instalacija počinje smatrati zasebnim smjerom u umjetnosti (*installation art*), ali se ne razlikuje kiparsku instalaciju od slikarski mišljene instalacije, konceptualne ili multimedijske instalacije, koje se bitno razlikuju u načinu doživljavanja, što se može razumjeti s pomoću VARK teorije o modalitetima učenja. Slično je i s terminom ambijent koji pokriva preveliko područje, a pojam interaktivnost danas se u umjetnosti više veže uz digitalnu i tehnološku, a ne tjelesnu interaktivnost. Tako je i u korištenju pojma performans i performativan, a uglavnom se ne prepoznaje ni performativna uloga posjetitelja koji su katkad neophodni za ostvarenje rada (Wurm, Neto, Walther). Nažalost, termin horizontalna plastika, koji je nastao sedamdesetih godina prošlog stoljeća i naglašavao prostornost rada te performativni aspekt doživljaja i tjelesnog iskustva prostora kao sastavni dio rada¹⁸, s vremenom se izgubio. U imenovanju radova zato se često javlja nedoumica i pojavljuju razne kombinacije termina kao što su ambijentalna skulptura, skulpturalna instalacija, skulpturalni ambijent, interaktivna prostorna instalacija, interaktivna instalacija-skulptura, izvedbena instalacija, performativna skulptura i sl. S obzirom na prikazanu širinu i bogatstvo radova koji se oslanjaju na tjelesno iskustvo (ili je ono ključno u njihovu doživljavanju), trebalo bi razmisliti o uvođenju jasnijih termina koji bi prepoznali i opisali tjelesno-kinestetičku narav radova.

LITERATURA

- Bauer, Marina: Tjelesna percepcija u doživljaju kiparskog djela // Repozitorij Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu, 2023., // <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:215:071735>
- Fleming, Neil i Mills, Colleen: Not Another Inventory, Rather a Catalyst for Reflection // To Improve the Academy, 11 (1992.) / 8. 12. 2024. https://vark-learn.com/wp-content/uploads/2014/08/not_another_inventory.pdf
- Freedberg David i Gallese Vittorio: Motion, emotion and empathy in esthetic experience // Trends in Cognitive Sciences, 5/11 (2007.) // 8. 12. 2024., <https://doi.org/10.1016/j.tics.2007.02.003>.
- Gardner, Howard: Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences, New York: Basic Books, 2011.

16 Nav. dj.

17 Isto

18 Isto

- Iacoboni, Marco: Zrcaljenje drugih: nova znanost otkriva kako se povezujemo s ljudima oko sebe, Zagreb: Algoritam, 2012.
- Morris, Robert: Notes on Sculpture // Artforum, 6/4 (1966.) / 8. 12. 2024., <https://www.artforum.com/features/notes-on-sculpture-211706/>
- Pierre, Arnauld: About Soto: Biography, mrežna stranica, 2021. // 8. 12. 2024., <https://jesus-soto.com/biography>
- Ramachandran, V. S.: Pričljivi mozak: Potraga neuroznanstvenika za onim što nas čini ljudima, Zagreb: TIM press, 2013.
- Read, Herbert: The Art Of Sculpture, New Jersey: Princeton: Princeton University Press, 1956.
- Robson, Jon i Currie, Gregory: Aesthetics and Cognitive Science: Art, Empathy and Neuroaesthetics // The Stanford Encyclopedia of Philosophy / urednici Edward N. Zalta i Uri Nodelman, Stanford University: Metaphysics Research Lab, 2024. // 8. 12. 2024., <https://plato.stanford.edu/archives/fall2024/entries/aesthetics-cogsci/>
- Švaković, Miško: Pojmovnik suvremene umjetnosti, Zagreb: Horetzky, 2005.
- VARK mrežne stranice // 8. 12. 2024., <https://vark-learn.com/>
- VARK Research // mrežna stranica / 8. 12. 2024., <https://vark-learn.com/research-statistics/>
- Westerman, Jonah: Robert Morris born 1931: Robert Morris, Tate Gallery 1971; Bodyspaceemotionthings, Tate Modern 2009 // mrežna stranica // 8. 12. 2024. <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/robert-morris/>

SAŽETAK

Ovo umjetničko istraživanje utemeljeno na praksi bavi se razumijevanjem i afirmiranjem uloge tjelesne percepcije u kontekstu stvaranja i doživljavanja skulpture te prepoznaje zanemarivanje tog aspekta umjetničkih djela u upotrebi termina vizualna umjetnost koji sve češće zamjenjuje uvriježeni naziv likovna umjetnost. Razumijevanje uloge tjelesne percepcije kreće se od analize autoričina kreativnog procesa i same inspiracije do prepoznavanja širokog raspona i varijanti tjelesnog iskustva u kiparskim djelima drugih autora. Navedene spoznaje potkrijepljene su teorijama iz područja psihologije edukacije (teorija o stilovima učenja N. Fleminga VARK model te Gardnerova teorija višestrukih inteligencija) koje tjelesnu percepciju uključuju u razmatranja o načinima na koje primamo, obrađujemo i iskazujemo znanje te rasvjetljuju načine na koje su naše tjelesne sposobnosti uključene u stvaranje i doživljavanje umjetničkih djela te koliko je kinestetički modalitet (razmišljanje kroz djelovanje) važan i u kreativnom procesu i u komunikaciji s publikom. Teorija višestrukih inteligencija i neuroznanstvene spoznaje o zrcalnim neuronima osvjetljuju neraskidivu vezu vizualne i tjelesne percepcije kroz automatsku »tjelesnu (somatsku) empatiju«. U članku se prepoznaje oskudan i neadekvatan izbor termina koji bi označili tjelesno-kinestetička obilježja pojedinih umjetničkih djela te se predlaže rasprava o tome.

*Summary***BODILY PERCEPTION IN SCULPTURE**

MARINA BAUER

Academy of Fine Arts, University of Zagreb

This practice-based artistic research discusses the understanding and recognition of the role of bodily perception in the context of creating and experiencing sculpture. It notes the neglect of this aspect of works of art in the use of the term “visual arts” which is increasingly replacing the common term “fine arts”. The understanding of the role of bodily perception extends from the analysis of the author’s creative process and inspiration to the recognition of a wide range and variants of bodily experience in the sculptural work of other authors. Those insights are supported by theories from the sphere of educational psychology (N. Fleming’s VARK model and theory on learning styles, and Gardner’s theory of multiple intelligences), which include bodily perception in the discussion of ways in which we receive, process, and show knowledge, and of ways in which our bodily competences are involved in the creation and experience of artwork. Moreover, they emphasise the importance of kinaesthetic modality (thinking through actions) both in the creative process and in communication with audiences. The theory of multiple intelligences and the neuroscientific insights into mirror neurons shed light on the unbreakable connection between visual and bodily perception through automatic “bodily (somatic) empathy”. The article recognises the scant and inadequate choice of terms to denote the bodily-kinaesthetic characteristics of certain works of art and proposes a relevant discussion.

KEY WORDS: *sculpture, bodily perception, haptic perception, bodily interaction, kinaesthetic modality, bodily empathy*

Sadreni odljevi – valorizacija i terminološko određenje

MAGDALENA GETALDIĆ

Gliptoteka HAZU, Zagreb

Pregledni rad

Kada spomenemo sadrene odljeve, ne možemo se oteti uvriježenom i paušalnom stavu da oni podrazumijevaju nedostatak kreativnosti, a njihova vrijednost, autentičnost i značenje često su upitni. Postavlja se pitanje je li uopće opravdano rabiti pojmove »originalan« i »odljev« u istoj rečenici? Ovaj će tekst nastojati ukazati na potvrđnost ove tvrdnje te u pojmovniku razjasniti finese između pojmova originala, odljeva, replike i kopije u svrhu izrade budućeg tezaurusa.

KLJUČNE RIJEČI: sadreni odljev, replika, originalnost, kalupi, radionice sadrenih odljeva, Gyps Museum, Gipsoteka, Gliptoteka

UVODNO

Unatoč obnovljenom interesu, često se paušalno smatra da sadrenim odljevima nedostaje kreativnosti. Cilj je ovog ogleđa preispitati taj širokoprihvaćen stav i razjasniti terminologiju vezanu uz izradu sadrenih odljeva. Stoga se u radu polazi od općeprihvaćenog mišljenja da su odljevi i kalupi često zapostavljeni u procjenjivanju autentičnosti, vrijednosti i značenju te da je potrebno revidirati kriterije vrednovanja kako bi se osigurala objektivna procjena. U ovom kontekstu sadreni odljevi odnose se na jedinstvene zbirke smještene u Gliptoteci Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Te zbirke temelje se na nasljeđu muzeja gipsanih odljeva (tzv. Gyps Museum) koji je nastao na inicijativu Ise Kršnjavoga krajem 19. stoljeća i Gipsoteke grada Zagreba iz 20. stoljeća, koju je osnovao Antun Bauer, a predstavljaju sustavno prikupljenu kiparsko-arhitektonsku baštinu određenoga povijesnog razdoblja.

Preciznost i kvaliteta odljeva ovise o odnosu između povijesnog izvornika i samih odljeva. To uključuje detaljnu analizu tehnika i materijala korištenih u procesu izrade kao i kontekstualno razumijevanje njihove povijesne uloge. Postavlja se pitanje kako kriteriji vrednovanja



1. Sadreni kalup glave Herakla Farnesea, Zbirka kalupa i negativa Gliptoteke HAZU, G-8970 (foto: M. Rumiha Kanižaj)

Plaster mould of head of Farnese Hercules, Collection of Moulds and Negatives of the Glyptothèque of the Croatian Academy of Sciences and Arts, G-8970 (photo: M. Rumiha Kanižaj)

– poput povijesnoga konteksta, restauracije, radionica, tehnika i materijala te autentičnosti – utječu na objektivnu procjenu odljeva i kalupa u odnosu na originalne predmete.

Prvo je potrebno jasno definirati pojmove sadrenog odljeva, replike i kopije. Zatim se fokusirati na valorizaciju odljeva kao legitimnih umjetničkih i kulturnih djela, što će omogućiti njihovo bolje razumijevanje i vrednovanje unutar širega konteksta kulturne baštine.

Ovaj rad ujedno je početni pokušaj analize problema vrednovanja sadrenih odljeva, replika i kalupa, gdje se istražuju različiti pristupi u procjeni njihove autentičnosti i uloga odljeva u povijesnom i suvremenom kontekstu (sl. 1).

POVIJESNI KONTEKST VALORIZACIJE ODLJEVA

Pri procjeni kriterija za vrednovanje sadrenih odljeva važno je uzeti u obzir povijest njihove uporabe i izrade te razloge koji su doveli do njihova nastanka, koji su se tijekom vremena mijenjali. Sadreni odljevi koriste se još od ranih povijesnih razdoblja, a arheološki dokazi upućuju na njihovu prisutnost već u neolitu. U kasnijim razdobljima služili su, primjerice,



2. Sadrena glava Eknatona, kipara Tutmozisa u Tell al-Amarni, 18. dinastija, 14. st. pr. Kr

Plaster head of Echnaton by sculptor Thutmose, Tell al-Amarna, 18th dynasty, 14th century BCE

za izradu posmrtnih maski u Egiptu, gdje je u radionici kipara Tutmozisa u Tell al-Amarni pronađeno dvadeset i sedam gipsanih glava i lica, datiranih u 18. dinastiju¹ (sl. 2).

Uporaba sadrenih odljeva u antici

Tijekom antičkog razdoblja kopiranje umjetničkih djela postaje uobičajeno, a sadreni odljevi koriste se kao pomoćna sredstva u kiparskim radionicama. Zahvaljujući fascinaciji Rimljana grčkom kulturom i njihovim mramornim kopijama, danas imamo bolji uvid u izgled mnogih grčkih brončanih skulptura.

Plinije Stariji opisuje kako je u gradu Rodosu bilo čak »73 tisuće statua«, a sličan se broj procjenjuje i za Atenu, Olimpiju i Delfe.² Tako velika količina i proizvodnja skulptura bila je moguća zahvaljujući ključnoj ulozi sadrenih odljeva i njihovih kalupa u procesu kopiranja i repliciranja. Oni su služili kao prijenosni modeli trodimenzionalnih prikaza skulptura, omogućujući njihov prijenos u udaljene dijelove i lokalne radionice Rimskog Carstva.

U rimsko doba, potražnja za grčkim skulpturama bila je iznimno velika, što je dovelo do osnivanja radionica za izradu kalupa i odljeva u Italiji. Tamo su se proizvodile kopije najcjenjenijih grčkih skulptura, prilagođene rimskom ukusu (sl. 3).

¹ Više u: Frederiksen, Rune: *Plaster Casts in Antiquity // Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present, Transformationen der Antike / urednici Rune Frederiksen i Eckart Marchand, De Gruyter, vol. 18, 2010., str. 13–34*

² Plinije Stariji: *Povijest antičke umjetnosti, prijevod: Uroš Pasini i Ante Podrug, bilješke i objašnjenja: Nenad Cambi, Književni krug: Split, Knj. XXXIV, 36, 2012., str. 47*



3. Kip Hadrijana prikazanog kao bog Mars, Rim, 2. st., Kapitolijski muzej, Rim

Sculpture of Hadrian shown as God Mars, Rome, 2nd century, Capitoline Museums, Rome

Gisela Richter napominje da su se kalupi iz Grčke češće slali nego odljevi jer su bili otporniji i manje krhki tijekom transporta, iako su se oštećenja na kalupima mogla popraviti samo u kontaktu s izvornikom.³

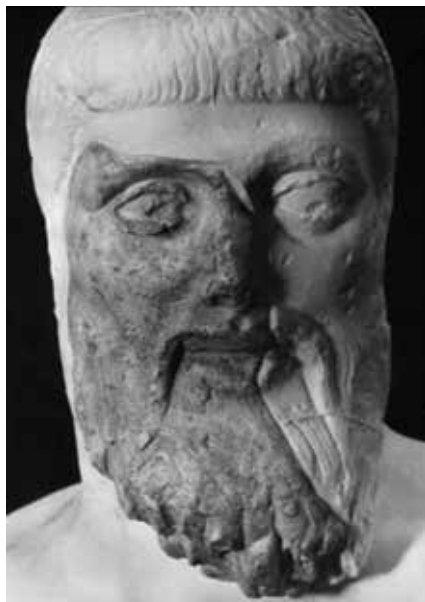
Uloga sadrenih kalupa i odljeva u proizvodnji antičkih grčkih i rimskih skulptura potvrđena je i jedinstvenim arheološkim nalazištem u Bajama, blizu Napulja. Tijekom iskopavanja 1954. godine u području Sosandrinih termi otkriveni su brojni fragmenti sadrenih odljeva i kalupa poznatih grčkih skulptura.

Od ukupno 430 pronađenih fragmenata, samo je 67 moglo biti pripisano 12 različitih skulptura, čiji je izgled već bio poznat iz rimskih kopija. C. Landwehr detaljno je proučila i analizirala te fragmente, utvrdivši podudarnost između ulomaka i originala te razlike između kopija i originala.⁴ Njezina istraživanja pokazala su da mnogi detalji precizno reproduciraju izvorne oblike grčkih, uglavnom brončanih skulptura.

Jedan od najjasnijih primjera jest gipsani fragment glave Aristogitona, čiji se odljev iz Baja vrlo precizno poklapa s mramornom kopijom iz Rima. Ova činjenica upućuje na zaključak da je odljev uzet izravno s grčkog originala. Primjer skulpture Aristogitona pokazuje da su odljevi prema klasičnim grčkim originalima bili radni alat kiparskih radionica, pomažući lokalnim majstorima u izradi mramornih kopija tijekom 1. i 2. stoljeća (sl. 4). Ovi nalazi predstavljaju rijetke i ključne dokaze za razumijevanje odnosa između grčke i rimske skulpture, pri čemu nijedan drugi medij u

3 Više u: Richter, Gisela, M. A.: An Aristogeiton from Baiae // *American Journal of Archaeology*, vol. 74 / 1970., str. 296

4 Više u: Landwehr, Christa: Die Antiken Gipsabgüsse aus Baiae: griechische Bronzestatuen in Abgüssen römischer Zeit // *Archäologische Forschungen*, Bd. 14 / Berlin, 1985., 29., taf. 5, a, c



4. Glava Aristogitona, sadreni odljev iz Baja rekonstrukcija s odljevom i kopija iz Rima u Museo Nuovo Capitolino (po Christi Landwehr)

Head of Aristogiton, a Baiae plaster cast and a copy from Museo Nuovo Capitolino, Rome (according to Christa Landwehr)

antici nije mogao konkurirati sadrenim odljevima, koji su bili precizne i točne replike poznatih skulptura, otpremene do najudaljenijih odredišta.

Sakupljanje antičkih sadrenih odljeva od renesanse

Sabiranje antičkih sadrenih odljeva započelo je tijekom renesanse, u dobu koje je obilježilo ponovno otkriće i fascinaciju kulturom klasične antičke civilizacije. Ova civilizacija postala je uzor i ideal u različitim aspektima života, a vlasništvo nad antičkim djelima donosilo je poseban status i prestiž. Vladari i kolekcionari, privučeni klasičnom umjetnošću, počeli su aktivno prikupljati ova djela.⁵

Jedna od najpoznatijih privatnih renesansnih zbirki pripadala je Francescu Squarcioneu (1397. – 1468.)⁶ u Padovi. Squarcione je prikupljao sadrene odljeve u Grčkoj s ciljem da ih koristi za poučavanje

5 Weiss, Roberto: *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford: Basil Blackwell, 1969.

6 Francesco Squarcione, slikar rane talijanske renesanse, učitelj, antikvar i kolekcionar. U Padovi je vodio slikarsku školu, a učenici su mu, među ostalima, bili Andrea Mantegna, Carlo Crivelli i Juraj Čulinović.

svojih pripravnika.⁷ Njegova zbirka bila je važna u obrazovanju mladih umjetnika, pružajući im mogućnost da izbliza upoznaju antičku skulpturu.

Francuski kralj Franjo I. (1494. – 1547.) također je započeo sustavno prikupljanje odljeva antičkih skulptura. Njegov dvorski umjetnik, Francesco Primaticcio, putovao je u Rim kako bi nabavio poznata umjetnička djela i nadzirao izradu kalupa izravno s originala najpoznatijih antičkih skulptura. Ovaj proces nabave odljeva ili autorizacija za proizvodnju kalupa često je bio složen, pa čak i predmet diplomatskih pregovora.⁸

Primjerice, prije osnivanja papinskog muzeja u Rimu umjetnici su uzimali kalupe s vatikanskih skulptura i izrađivali sadrene odljeve antičkih djela kojima su se koristili za obuku svojih pripravnika.⁹ Ti odljevi postajali su sastavni dio zbirki privatnih kolekcionara, plemstva i bogataša, a kasnije i umjetnika i humanista koji su željeli proširiti svoje klasično obrazovanje.

Tako je sakupljanje antičkih sadrenih odljeva tijekom renesanse odigralo ključnu ulogu u očuvanju i prenošenju klasične umjetničke baštine, omogućujući budućim generacijama dublje razumijevanje i cijenjenje antičkih djela.

Privatne i sveučilišne zbirke odljeva

Mnoge privatne, vladarske i kneževske zbirke sadržavale su sadrene odljeve, a najistaknutije zbirke formirane su u gradovima poput Berlina, Münchena, Dresdena, Kopenhagena, Beča, Rima i Pariza. Na primjer, u 17. stoljeću značajne vladarske zbirke odljeva nastaju kada engleski kralj Charles I. (1600. – 1649.) i španjolski kralj Filip IV. (1605. – 1665.) prikupljaju umjetničke zbirke antičkih skulptura, uključujući brončane i sadrene odljeve.¹⁰

Od 16. sve do kraja 17. stoljeća antički sadreni odljevi postali su uobičajen dio umjetničkih akademija diljem Europe, u kojima su se koristili kao didaktička pomagala za poučavanje vještina crtanja.¹¹ Godine 1666. u Rimu je osnovana Francuska akademija dekretom francuskoga kralja Luja XIV. (1638. – 1715.). Svrha akademije, osim prikaza sjaja i veličine

7 Kurtz, Donna: *The Reception of Classical Art in Britain: An Oxford story of plaster casts from the Antique*, Oxford: Archaeopress (Studies in the History of Collections), 2000., str. 2

8 Više u: Haskell, Francis i Penny, Nicholas: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven, London: Yale University Press, 1981., str. 5

9 Kurtz, Donna: nav. dj., 2000., str. 123

10 Haskell, Francis i Penny, Nicholas: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven, London: Yale University Press, 2006., str. 31–35

11 Haskell, Francis i Penny, Nicholas: nav. dj., 1981., str. 37



5. Edward Francis Burney, *Antička škola u Old Somerset House, 1779.*, akvarel, pero i tinta, © Royal Academy of Arts, London

Edward Francis Burney, The Antique School at Old Somerset House, 1779, pen and ink with watercolour wash on laid paper, © Royal Academy of Arts, London

kraljevske moći, bila je pružiti francuskim umjetnicima antičko okruženje koje su Rimljani stoljećima uživali. Studenti su kopiranjem i crtanjem prema odljevima antičke skulpture učili proporcije tijela i antičku estetiku, što je bilo dio procesa učenja u tzv. Antikenklasse.¹² Ova praksa postaje uobičajena tijekom 18. stoljeća u svim europskim umjetničkim akademijama, u kojima su sadreni odljevi postali važan alat za razvoj umjetničkih vještina i produbljivanje razumijevanja klasične umjetnosti (sl. 5).

Muzejske zbirke sadrenih odljeva

Tijekom 19. stoljeća odljevi antičke skulpture postali su okosnice brojnih zbirki i muzeja na sjeveru Europe, gdje nije bilo izravnog pristupa antičkoj kulturi i umjetnosti. Javni umjetnički muzeji s odljevima postali su standard u svim većim gradovima diljem Europe i SAD-a. U takvim muzejima često su djelovale radionice za izradu odljeva, poput Domenica Bruccianija u muzejima British Museum i V&A u Londonu, Atelier de Moulage u Louvreu u Parizu te Gipsformerei u Staatliche Museen u Berlinu.

¹² Haskell, Francis i Penny, Nicholas: nav. dj., 2006., str. 37–38

Promjene u 20. stoljeću

U 20. stoljeću došlo je do znatnog preokreta u stavu prema zbirka odljeva. Još od kraja 19. stoljeća proces kopiranja postao je mehanički zadatak jer su strojevi zamijenili umjetnike u izradi odljeva. Tada su se odljevi počeli smatrati lošim kopijama originala i često su bili prepušteni propadanju. Promjenom načina umjetničkog obrazovanja odljevi su izgubili svoju temeljnu svrhu, što je dovelo do njihova uništavanja.

Obnova interesa u 21. stoljeću

Od početka 21. stoljeća sadreni odljevi ponovno su pobudili znanstveni interes. Zbirke odljeva revaloriziraju se, istražuje se njihova povijest, popisuju se, katalogiziraju, restauriraju i digitaliziraju. Ova obnova interesa za zbirke odljeva svjedoči o njihovoj važnosti kao kulturnih i povijesnih artefakata. Brojni novi stalni postavi, izložbe i publikacije potvrđuju njihovu vrijednost u suvremenom kontekstu, dok se kritički pristupi prema njima razvijaju u skladu s novim tehnologijama i znanstvenim metodama.

VALORIZACIJA ODLJEVA U RESTAURACIJI

Sadreni odljevi često imaju ključnu ulogu u restauraciji, konzervaciji i znanstvenim istraživanjima. Oni omogućuju detaljan uvid u izgled skulptura iz određenih razdoblja, zbog čega je važno uzeti u obzir vrijeme nastanka svakoga pojedinoga kalupa i odljeva.

Primjer Laokontove skupine

Dobar primjer je Laokontova skupina, čiji se original nalazi u Vatikanskim muzejima u Rimu. Odljevi ove skulpture, nalaze se, primjerice, u muzejima Ashmolean Museum u Oxfordu, Museum of Classical Archaeology u Cambridgeu te u Gliptoteci HAZU, dok sadreni odljevi dokumentiraju povijesno stanje i izgled skulpture te prikazuju Laokonta s ispruženom desnom rukom. Potječu iz restauracija Giovannija Angela Montorsolija iz 16. stoljeća, Agostina Cornacchinija iz 18. stoljeća i Antonija Canove iz 19. stoljeća.¹³ Ove restauracije uklonjene su 1957. godine i zamijenjene originalnim savijenim laktom Laokonta, otkrivenim tek 1960. godine. Stoga ovi odljevi bilježe stanje skulpture prije posljednje restauracije,

¹³ Frischer, Bernard: Digital Sculpture Project: Laocoön. An annotated chronology of the 'Laocoön' statue group, 2009., 15. 6. 2024., <http://www.digitalsculpture.org/archive/laocoon/chronology/chronology.html>



6. Laokoont, sadreni odljev iz Glijptoteke HAZU s prikazanim stanjem restauracije iz 18. stoljeća, gdje Laokoont i sin imaju podignutu i savinutu ruku

Laocoön, plaster cast from Glijptoteka HAZU of 18th century reconstruction in which Laocoön's and his son's arms are raised upward

čuvajući trodimenzionalnu dokumentaciju tih povijesnih restauracija (sl. 6).

Elginovi odljevi

Usporedba Elginovih sadrenih odljeva s originalnim skulpturama također jasno ilustrira važnost očuvanja povijesnih kalupa.¹⁴

Naime, odljevi Elginovih mramora iz British Museuma, izrađeni u Ateni 1802. godine, pokazuju znatno bolje očuvane detalje u usporedbi s originalima, koji su ostali izloženi vanjskim utjecajima. Originali su s vremenom pretrpjeli značajna oštećenja zbog vandalizma, atmosferskih uvjeta i zagađenja zraka. Računalna usporedba i analiza pokazale su da odljevi iz 19. stoljeća čuvaju bolje očuvane detalje koji su na originalima izgubljeni tijekom posljednja dva stoljeća.¹⁵ Zagrebački odljevi s Partenona, koji se nalaze u Glijptoteci HAZU i na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, potječu iz renomirane radionice Brucciani & Co., koja je posjedovala kalupe izrađene

14 *Elgin Marbles* ili Partenonski mramori zbirka je klasičnih grčkih mramornih skulptura s Partenona i drugih građevina na atenskoj Akropoli. U ovom se kontekstu odnosi na skulpture koje je Thomas Bruce, sedmi grof od Elgina (1766. – 1841.), britanski veleposlanik u Osmanskom Carstvu, uklonio s Partenona početkom 19. stoljeća. Okolnosti vezane uz nabavu skulptura bile su predmet kontroverzi i rasprava sve do danas, a pitanje ostaje otvoreno i sporna je točka između Grčke i Ujedinjenoga Kraljevstva, uz stalne pozive na repatrijaciju skulptura u Grčku.

15 Payne, Ema M.: Comparative 3D scanning of historical Casts. The Parthenon Casts at the British Museum // Casting. Ein analoger Weg ins Zeitalter der Digitalisierung? / Universitätsbibliothek Heidelberg, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer: Berlin 2016., str. 213–220



7. Metopa s prikazom kentauromahije, sadreni odljev na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, iz radionice Brucciani & Co. iz 19. stoljeća

Metope depicting centauromachy, plaster cast at Faculty of Philosophy in Zagreb, from Brucciani & Co. workshop in 19th century

u 19. stoljeću. Stoga su zagrebački odljevi dragocjeni trodimenzionalni dokument povijesnog izgleda i stanja skulptura (sl. 7).

Rekonstrukcija umjetničkih djela

Sadreni odljevi ključni su za očuvanje likovnih predložaka jer omogućuju očuvanje povijesnoumjetničke kvalitete spomenika ili dijelova koji su uklonjeni sa svojih izvornih lokacija, uništeni ili znatno oštećeni zbog izloženosti vremenskim uvjetima.

Primjerice, to se odnosi na uništene skulpture, dijelove arhitekture, portale, stečke, preklesane grbove i natpise. Sadreni odljevi također imaju ključnu ulogu u rekonstrukciji umjetničkih djela kada su fragmenti jedne skulpture smješteni na različitim lokacijama. Vraćanje cjelovitosti djela moguće je jedino s pomoću odljeva. Postoje brojni primjeri, a jedan od njih jest slučaj u kojemu se glava carice Livije nalazi u muzeju Ashmolean u Oxfordu, dok je tijelo u Opuzenu.

Stoga su sadreni odljevi nezamjenjivi u mnogim aspektima istraživanja, očuvanja kulturne baštine i njezine prezentacije. Njihova vrijednost prepoznata je u obnovljenom zanimanju za ove zbirke, što se ogleda u novim stalnim postavima, izložbama i publikacijama koje istražuju i predstavljaju povijesnu i umjetničku važnost odljeva.

RADIONICE

Radionice za izradu odljeva i kalupa (gipsaone) okupljale su brojne stručnjake i bile organizirane s preciznom podjelom rada budući da je proces izrade skulptura složen i zahtjevan. Osnivanje velikih radionica s jasnom strukturom i organizacijom rada bilo je ključno za procvat proizvodnje sadrenih odljeva u 19. stoljeću. Te su radionice bile smještene unutar muzejskih institucija s najpoznatijim zbirka antičke skulpture, kao što su Victoria and Albert Museum i British Museum u Londonu, Louvre u Parizu, Gipsformerei u Berlinu, Vatikanski muzeji, Galerija Uffizi u Firenci, Museo Archeologico Nazionale di Napoli i drugi.

Italija je dugo bila vodeći dobavljač i predvodnik u izradi sadrenih odljeva, osobito za antičke skulpture, zahvaljujući brojnim arheološkim iskopavanjima koja su potaknula interes za grčku umjetnost. Međutim, značajna promjena dogodila se 1798. godine kada su francuske trupe opljačkale Papinsku Državu i odnijele originalne antičke umjetnine iz Rima u Musée Napoléon u Parizu.¹⁶ Tada su izrađeni kalupi tih skulptura, omogućivši izradu replika, a njihovi odljevi nudili su se kao kompenzacija za gubitak originalnih umjetničkih djela odnesenih u Pariz.¹⁷

Osnivanje radionice za izradu odljeva Atelier de Moulage u Louvreu 1794. godine označilo je prekretnicu, omogućivši centralizaciju koja je potaknula širenje i komercijalizaciju odljeva. Radionica je osiguravala vjernost izvorniku održavanjem i kontrolom kalupa, opskrbljujući cijelu Europu odljevima. Napoleon je ukinuo zakone koji su vlasnicima dopuštali odbijanje izrade odljeva skulptura iz njihovih kolekcija, čime je omogućeno daljnje širenje, raznolikost i kvaliteta odljeva na tržištu.¹⁸ U Velikoj Britaniji, South Kensington Museum u Londonu (današnji Victoria and Albert Museum) bio je vodeći u sakupljanju i nabavi sadrenih odljeva. Prvi ravnatelj muzeja, Henry Cole (1808. – 1882.), prepoznao je potencijal i prednosti obrazovanja prikupljanjem sveobuhvatnih zbirki odljeva.

U radionicama se sadreni odljevi klasificiraju prema kategorijama poput veličine, broja spojnih linija na odljevu, rijetkosti kalupa i reputacije proizvođača kao umjetnika.¹⁹ Nisu sve radionice i ljevači u povijesti

16 Louvre je 1803. godine bio preimenovan u Musée Napoléon.

17 Haskell, Francis i Penny, Nicholas: nav. dj., 1981., str. 109

18 Kurtz, Donna: *The Reception of Classical Art in Britain: An Oxford story of plaster casts from the Antique*, Oxford, 2000., str. 126

19 Kellogg Disalvo, Lauren: *The aura of reproduction: plaster cast collections at the 1904 Louisiana purchase exposition*, The Faculty of the Graduate School, University of Missouri, doktorska disertacija, 2011., str. 3



8. Radionica Gliptoteke HAZU, primjeri arhiviranih originalnih sadrenih kalupa (foto: M. Getaldić)

Gliptoteka HAZU's workshop, examples of archived plaster casts (photo: M. Getaldić)

imali pristup originalima, a ograničena prava pristupa i potrebne dozvole za lijevanje povećavale su njihovo značenje i ekskluzivnost. Kvaliteta odljeva određivala je ugled radionica.²⁰

Posjedovanje originalnoga sadrenoga kalupa²¹ bilo je ključno za dokazivanje visoke kvalitete, umjetničke cjelovitosti i preciznosti izvedbe odljeva u usporedbi s originalom (sl. 8). Takav kalup napravljen je prema otisku uzetom s originala i može se višekratno koristiti. No, neprekidnom upotrebom kalupi se s vremenom troše, što rezultira smanjenjem preciznosti i točnosti detalja odljeva. Odljevi loše kvalitete često su izrađeni prema sekundarnim kalupima, odnosno kalupima uzetima s postojećih odljeva.

Tehnologija izrade sadrenih odljeva razlikuje se u tradicionalnoj, modernoj i suvremenoj metodologiji. Primjerice, mramorna kopija loše

20 Schwan Wolfgang: Oft übersehene Kleinigkeiten. Was verbirgt sich hinter Abgussmarken? // ... von gestern bis morgen...; zur Geschichte der Berliner Gipsabguss-Sammlung / urednici Nele Schröder i Lorenz Winkler-Horacek Rahden, Westf., Leidorf, Berlin, 2012., str. 113–116

21 Objašnjenje pojma vidi u Pojmovniku pod: original.

kvalitete, koja je neprecizna u prikazu detalja, vjerojatno proizlazi iz lošega, ostarjelog ili sekundarnog odljeva. Razlog je te nepreciznosti način izrade kopija kod mramornih skulptura, gdje se koriste tehnike prenošenja mjera i punktiranja, pri čemu sadreni odljevi služe kao predlošci.²²

Zbog nekontrolirane izrade kalupa i odljeva loše kvalitete, radionice odljeva započele su označivati i numerirati odljeve kako bi jamčile njihovu kvalitetu.²³ Visoke standarde u proizvodnji odljeva prvi su postavili Francuzi, označujući ih radioničkim oznakama i pečatima. Time su izbjegli prosječnost u tehničkoj izvedbi, koja je bila česta kod lokalnih ljevača, osobito u Italiji. Kasnije je većina radionica prihvatila ovaj sustav označivanja, čime su jamčile podrijetlo i kvalitetu svojih proizvoda. Oznake radionica ili ljevača bile su urezane, utisnute ili ugrađene kao metalne pločice ili u sadru kao vlastoručni ili radionički potpis. Neke od njih imale su i bročane oznake koje su označivale seriju i broj odljeva.²⁴

TEHNOLOGIJA IZRADE ODLJEVA

Prvo je potrebno razjasniti razliku između pojmova gips i sadra. Iako se često koriste kao sinonimi, među njima postoji razlika. Gips je vrsta minerala koji se pojavljuje u prirodi, dok je sadra proizvod dobiven obradom gipsa.²⁵

Gips je prirodni mineral, kalcijev sulfat dihidrat ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$),²⁶ koji se po Mohsovoj skali tvrdoće svrstava kao drugi najmekši mine-

22 Više o metodologiji kopiranja skulptura prema modelu i punktiranju u kamen vidi u: Pfanner, Michael: *Über das Herstellen von Portrats, Ein Beitrag zu Rationalisierungsmassnahmen und Produktionsmechanismen von Massenware im späten Hellenismus und in römischer Kaiserzeit // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 104 / Berlin, 1989., str. 157–257.

23 Više u: Kreem, Tiina-Mall: *Suhtekolmnurk: originaalid – koopiad – valandid 19. sajandi skulptuurikogus // Meistriteoste lummus: Koopia Eestis 19. sajandil = The Magic of Masterpieces: Coping in Estonia in the 19th Century / urednici Tiina-Mall Kreem, Mai Levin i Anne Lõugas, Tallinn: Kadrioru Kunstimuseum, 2005., str. 32–47, 44–46; Schwan, Wolfgang: nav. dj., 2012., str. 113–116*

24 Više na stranici Wolfganga Schwana, 20. 6. 2024., <https://www.w-s-i-p.de/>

25 Kemijski je sastav **gipsa** kalcijev sulfat dihidrat ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$), a **sadre** kalcijev sulfat hemihidrat ($\text{CaSO}_4 \cdot 1/2\text{H}_2\text{O}$).

26 Gips je vrsta minerala koji se pojavljuje u prirodi u bezbojnim monoklinskim kristalima, može biti mliječnobijel, a od primjesa i siv ili crvenkast. Rasprostranjen je u zrnastim, lističavim i vlaknastim agregatima. Zrnasti bijeli agregati zovu se *alabaster*, a tankopločasti i prozirni *Marijino (gospino) staklo*. Gips se često nalazi uz kamenu sol, a nastao je u raznim geološkim formacijama (permu, eocenu i miocenu) kao kemijski (sediment) talog iz morske vode, i to kao prvi produkt (uz nešto malo kalcita) evaporacije. Nastaje i pri oksidaciji sulfidnih ležišta

ral.²⁷ Nalazi se u sedimentnim stijenama i koristi se u raznim industrijama, građevinarstvu, poljoprivredi i medicini.

Sadra je poluhidrat, poznat kao kalcijev sulfat hemihidrat ($\text{CaSO}_4 \cdot 1/2\text{H}_2\text{O}$), koji se dobiva zagrijavanjem gipsa na temperaturi od oko 150 °C, pri čemu gubi dio svoje vode. Ovaj proces stvara kalcijev sulfat hemihidrat, odnosno praškasti materijal – sadru.

Zagrijavanjem na temperaturi od 80 °C gubi polovinu vode, na 107 °C tri četvrtine, dok na 145 °C gubi svu vodu, no lako ju ponovno apsorbira. Ovaj je proces reverzibilan; kada se hemihidrat pomiješa s vodom, on se hidratizira natrag u dihidrat i očvrstne, stvarajući čvrstu masu. Zahvaljujući tim svojstvima, sadra je lako dostupna, ekonomična, jednostavna za upotrebu i idealna za izradu trodimenzionalnih odljeva s visokom preciznošću.

Tehnologija izrade sadrenih odljeva razlikuje se u tradicionalnoj i suvremenoj metodologiji. Tradicionalna metoda, koja se primjenjuje još od antičkih vremena, i danas se koristi u nekim radionicama.²⁸ U ovom postupku najprije se izrađuje sadreni kalup, odnosno negativ skulpture koju se želi replicirati.

Prvi je korak u procesu premazivanje originalne figure zaštitnim sredstvom za odvajanje, koje štiti izvornik i olakšava odvajanje negativnoga kalupa prije izlivanja pozitivna.²⁹ Zatim se gips nanosi u slojevima koji, nakon stvrdnjavanja, tvore čvrsti sadreni kalup, obično izrađen u više dijelova, tzv. **štikl formi**. Osjetljivi dijelovi originala, poput trepavica, zaštićuju se voskom ili smolom, dok se šuplji dijelovi, kao što su ruke, draperija i prostor ispod stopala, pune kako bi se olakšalo odvajanje kalupa.

Prije lijevanja pozitivna postavlja se pojačanje u obliku drvene ili metalne **armature**, koja dodatno učvršćuje strukturu odljeva.³⁰ Zatim se pažljivo ulijeva gips u čvrsto spojeni kalup, poznat i kao **sadrena kapa**,

ili kao eflorescencija nekih tala. Više u: Benac, Čedomir: Rječnik pojmova u primijenjenoj geologiji i geološkom inženjerstvu, Rijeka: Sveučilište u Rijeci, 2013., str. 53.

27 Mohsova ljestvica niz je od deset minerala poredanih po tvrdoći i koristi se za procjenu relativne tvrdoće drugih minerala ili tvari. Ovu je ljestvicu prvi predložio njemački mineralog Frederich Mohs (1773. – 1839.).

28 Tehnika se primjenjuje primjerice u Gipsformerei u Berlinu te Gliptoteci Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu i dr. Većina odljeva u Gliptoteci HAZU izrađena je tradicionalnom metodom gipsanoga kalupa, što je proces koji zahtijeva mnogo vještine i iskustva. O primjeni te metode u Gipsformerei više u: ... von gestren bis morgen... Zur Geschichte der Berliner Gipsabguss-Sammlung(en), urednici Nelle Schroder i Lorenz Winkler Horaček, Berlin, 2012., str. 329–334.

29 Izolator koji se koristi jest sapunica s masnom podlogom (uljem), a ranije se upotrebljavao šelak.

30 Više u: Tocha, Veronika: nav. dj., 2019., str. 236

dok se kalup okreće i pomiče kako bi se spriječilo stvaranje mjehurića zraka. Nakon što se gips stvrdne, dijelovi kalupa (štikl forme) uklanjaju se, a sadreni odljev ostavlja se da se osuši.

Na mjestima gdje se dijelovi kalupa spajaju, pojavljuju se spojne linije koje se mehanički uklanjaju u završnoj finoj obradi.³¹ Kvaliteta odljeva ovisi o manje vidljivim spojnim linijama, što se postiže čvrstim zatezanjem kalupa tijekom lijevanja. Jednom izrađen, sadreni kalup vrlo je otporan i krut te se može koristiti više puta. Ovaj **originalni kalup** arhivira se i koristi za sve daljnje odljeve. Odljevi se često izrađuju u dijelovima kako bi se olakšali transport i pohrana.

Kod moderne metode, od 19. stoljeća, umjesto gipsa za izradu kalupa počinje se koristiti **želatinski kalup**. Ovu tehniku izumio je Hippolyte Vincent 1844. godine u Parizu. Lijevanje putem želatine omogućuje bržu izradu sadrenih odljeva, no, unatoč uštedi vremena, rad s ovim kalupima vrlo je zahtjevan jer su teški i nezgrapni. Osim toga, želatinski kalupi mogu se koristiti samo ograničen broj puta budući da zagrijavanje gipsa oštećuje želatinu. Ovi kalupi bili su u upotrebi sve do uvođenja silikonskih kalupa oko 1960. godine.³²

Postupak je sličan tradicionalnom: najprije se izrađuje kalup nanošenjem želatine ili silikonske gume na original, postupno i u slojevima. Kalup se izrađuje u dva dijela, pri čemu se između dviju polovica kalupa postavlja pregrada od gline. Preko toga kalupa nanosi se gips kako bi se formiralo čvrsto vanjsko kućište. Nakon oblikovanja obje polovice kalupa one se spajaju i u njih se ulijeva tekući gips. Za dodatno pojačanje odljeva prethodno se postavlja armatura ili trake tkanine (jute ili kudjelje). Nakon što se gips stvrdne, odljev se vadi iz kalupa, suši i zatim završno obrađuje (sl. 9).

U posljednjih dvadesetak godina 3D tehnologija postala je vrlo precizna, brza i svestrana u primjeni. Skeniranjem predmeta omogućuje se njihov vrlo brz i precizan prikaz, uključujući najsitnije detalje. Ova tehnologija omogućuje izradu i 3D printanje replika, a široko se koristi u restauraciji, osobito u spajanju fizički razdvojenih predmeta i rekonstrukciji oštećenja kulturne baštine. Računalni 3D modeli sve češće zamjenjuju tradicionalne metode sadrenih odljeva i služe za dokumentiranje baštinskih predmeta, stvarajući trodimenzionalni arhiv.³³

31 Više u: Jakubin, Marijan: *Likovni jezik i likovne tehnike*, Educa: Zagreb, 2001., str. 216

32 Više u: Tocha, Veronika: nav. dj., str. 235, 236; *Une antiquité moderne / urednici Elisabeth Le Breton i Jean-Luc Martinez*, Rim: Villa Médicis, Académie de France à Rome; Pariz: Louvre; Milano: Officina libraria, 2019., str. 207–208

33 Usp. Pavlidis, George, Anestis Koutsoudis, Fotis Arnaoutoglou, Vassilios Tsioukas i Christodoulos Chamzas: *Methods for 3D digitization of Cultural Heritage // Journal of Cultural Heritage*, 8 / 2007, str. 93–98, Stančić, Hrvoje: *Uvodno o digitalizaciji u području kulturne*



9. Demonstracija izrade odljeva i potreban alat, iz: Francesco Carradori, *Istruzione Elementare per gli Studiosi della Scultura*, Firenca, 1802., pl. VI.

Demonstration of casting and required tools, from Francesco Carradori, Istruzione Elementare per gli Studiosi della Scultura, Florence, 1802, pl. VI



10. „Grupa satira u borbi s golemom zmijom“, 3D tehnologija izrade skulpture (izrada i foto: M. Maričević)

A Group of Satyrs Fighting a Giant Snake, 3D sculpture making technology (execution and photo: M. Maričević)

Primjer takve primjene u Gliptoteci jest izrada 3D printa helenističke skulpture »Grupa satira u borbi s golemom zmijom«, koja je otkrivena u Solinu u 19. stoljeću. Skulptura je dugo bila dio privatne kolekcije u Grazu, a 2007. godine prodana je na aukciji u Sotheby'su za tri milijuna dolara institutu Art u Chicagu. Prije te prodaje Institut für Antike na Sveučilištu u Grazu izradio je sadreni odljev skulpture. Taj institut ljubazno je ustupio 3D model Gliptoteci, prema kojemu je izrađena replika³⁴ (sl. 10).

POJMOVNIK

Zbog različitih interpretacija pojmova poput originala, odljeva, replike i kopije, kao i tehnologija njihove izrade, važno je razjasniti te termine unutar konteksta kiparske tehnologije, osobito kada je riječ o sadrenim odljevima. U tu svrhu sastavljen je mali pojmovnik koji služi kao doprinos budućem razvoju sveobuhvatnog tezaurusa. Pri njegovoj izradi oslonila sam se na znanje stručnjaka, preparatora Gliptoteke i kipara, koje sam stekla tijekom svojeg rada u muzeju. Različiti termini navedeni su u njihovu dijalektalnom obliku, a gdje je bilo moguće, uključeni su ekvivalentni izrazi na njemačkom ili engleskom jeziku. Pojmovi su također uspoređeni s brojnim bibliografskim izvorima i priručnicima.³⁵

baštine // Heritage Live: Upravljanje baštinom uz pomoć informacijskih alata / urednici Hrvoje Stančić i Katharina Zainer, Univerzitetna založba Annales: Koper, 2012., str. 40–45, **Smjernice za digitalizaciju kulturne baštine** izrađene u sklopu projekta »e-Kultura – Digitalizacija kulturne baštine« Ministarstva kulture i medija RH, 2020.

34 Replika je izrađena za izložbu Skulptura antičke Salone iz fundusa Gliptoteke HAZU koja je održana u Gliptoteci HAZU u Zagrebu i Zavodu za znanstveni i umjetnički rad u Splitu 2021. godine. Više u katalogu izložbe: Getaldić, Magdalena, Ana Torlak i Jasna Jeličić Radonić: Skulptura antičke Salone iz fundusa Gliptoteke HAZU, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti: Zagreb, 2021., str. 29.

35 Izbor iz bibliografije: Anderson Jaanika: Reception of Ancient Art: the Cast Collections of the University of Tartu Art Museum in the Historical, Ideological and Academic Context of Europe (1803–1918), University of Tartu Press: Tartu, 2015., Foster, Sally Jones: Principles and guidance for museums and heritage new futures for replicas, Stirling, 2020., str. 12–15, Mažuran-Subotić, Vesna: Pojam originala u skulpturi // *Informatica museologica*, Vol. 16 No. 3–4, Zagreb, 1985., str. 7–9, Pejković, Božidar: Problem originala u skulpturi // *Anali Galerije Antuna Augustinčića*, god. XII, 1992., str. 75–82, Pejković, Božidar: AA – oko originala, MHZ – Galerija Antuna Augustinčića: Klanjec, 2008., Principes d'Analyse Scientifique La Sculpture, Méthode et Vocabulaire // urednica Marie-Thrôse Baudry, Edité par Imprimerie Nationale: Pariz, 1990., str. 558–575, V. Tocha: nav. dj., 2019., str. 233–239, Une antiquité moderne / urednici Elisabeth Le Breton i Jean-Luc Martinez, Rim: Villa Médicis, Académie de France à Rome; Pariz: Louvre; Milano: Officina libraria, 2019., str. 207, 208

Alabaster je prirodni oblik gipsa, čije su fizičke karakteristike posebno prikladne za izradu modela i kalupa. Zbog svoje finoće, alabaster omogućuje preciznu obradu i često se koristi u kiparstvu i umjetničkim djelima.

Armatura je unutarnja struktura, okvir izrađen od drveta, metala ili drugoga čvrstog materijala, koji služi kao ojačanje unutar pozitiva (odljeva) ili vanjska potpora kod negativa (kalupa). U skulpturalnoj tehnici armatura sprječava deformaciju skulpture tijekom lijevanja ili sušenja, osiguravajući stabilnost gotovog proizvoda.

Drvena križišta (klinovi) mali su drveni dijelovi koji se koriste za tehniku zatezanja gipsanih kalupa (gipsane kape). Njihova je uloga olakšati pravilno stezanje dijelova kalupa s pomoću užadi. Proces funkcionira tako da se uže labavo postavi oko sastavljenoga kalupa, a drveni križni komad gurne između užeta i kalupa. Rotiranjem križišta uže se zateže, stežući dijelove kalupa. Kada su dijelovi čvrsto spojeni, križište se osigurava vezanjem užeta od konoplje, pripremajući kalup za lijevanje.

Falsifikat je krivotvorina, odnosno kopija ili inačica umjetničkog djela izrađena s namjerom obmane ili prijevare. Falsifikati nastoje oponašati originalno djelo do najsitnijih detalja kako bi se prikazali kao autentični, s ciljem stjecanja materijalne koristi ili prevare u umjetničkom tržištu.

Gipsana kapa ili vanjska ljuska vanjski je sloj kalupa izrađen od gipsa, koji stabilizira i drži unutarnje dijelove kalupa (štikle) zajedno tijekom procesa lijevanja. Gipsana kapa osigurava čvrstoću i stabilnost cijeloga kalupa³⁶ (vidi: kalup).

Gips je prirodni mineral, kalcijev sulfat dihidrat ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) dobiven iz gipsanoga kamena. Procesom mljevenja i zagrijavanja gips se reducira u prah, koji se nakon miješanja s vodom pretvara u pastu (sadru), spremnu za oblikovanje ili lijevanje.

Kalup je negativni otisak (šupljina) korišten za izradu odljeva. Izrađen je od materijala kao što su sadra, glina, vosak, silikon ili želatina, a njegova unutrašnja površina precizno prenosi detalje originalnog modela. Nakon što se u kalup ulije tekući materijal, poput gipsa, i on se stvrdne, dobiva se odljev, koji je vjerna replika originala. **Gipsana kapa** kalupa dodatno stabilizira i drži pojedinačne dijelove kalupa na okupu (vidi: silikonski kalup, želatinski kalup).

Kôpija (tal. *copia*, znači duplikat ili par) imitacija je originalnoga umjetničkog djela, no razlikuje se od odljeva po stupnju preciznosti. Dok

36 Ovaj se termin koristi u radionici Gliptoteke češće od naziva vanjska ljuska ili matični kalup.

je odljev vjerna replika, kopija često uključuje interpretativne elemente, pa nije uvijek tehnički identična originalu.³⁷

Kudjelja je vlakno dobiveno iz stabljike biljke konoplje (*Cannabis sativa*), koje se koristi za izradu različitih tekstilnih proizvoda poput užadi, konopa, vreća i grubih tkanina. Proces dobivanja kudjelje uključuje vađenje vlakana iz stabljike biljke, njihovo sušenje, odvajanje od drvenastih dijelova i pređenje vlakana u niti koje se dalje koriste za tkanje ili druge svrhe. Kudjelja je cijenjena zbog svoje iznimne čvrstoće i otpornosti, što ju pomiješanu sa sadrom čini prikladnom za ojačanje strukture sadrenih kalupa i odljeva.

Odljev je precizna i točna replika originalnog predmeta, izrađena lijevanjem materijala poput sadre u kalup.³⁸ Kalup, kao negativni oblik originala, omogućuje stvaranje odljeva koji vjerno prenosi sve detalje izvorne skulpture ili predmeta. Odljevi mogu biti puni ili šuplji, ovisno o tehnici izrade, te se često sastoje od više segmenata. Da bi se osigurala čvrstoća, odljevi mogu biti pojačani unutarnjom strukturom, odnosno **armaturom**.

Original ili izvornik skulpture odnosi se na jedinstveno umjetničko djelo koje je izradio sam umjetnik. U kontekstu sadrenih odljeva original također može označivati prvi, originalni kalup, napravljen direktnim otiskom s izvornika. Ovaj kalup koristi se za izradu prvog pozitiva, tj. originalnog odljeva, koji je ključni pokazatelj kvalitete radionica.³⁹ Taj se originalni kalup arhivira zbog njegove maksimalne vjernosti i sličnosti s izvornikom te služi kao jamstvo preciznosti i kvalitete budućih odljeva.

Pariški gips fini je, visokocijenjen bijeli prah dobiven kalciniranjem prirodnoga gipsa. Kada se pomiješa s vodom, tvori pastu koja se brzo stvrdnjava u čvrstu i glatku masu. Zahvaljujući tim svojstvima, pariški gips omogućuje izradu iznimno preciznih kalupa i odljeva te je vrlo popularan u kiparstvu, modelarstvu, izradi kalupa kao i u medicini i građevinarstvu.

Patina je promjena boje i teksture na površini skulpture koja može nastati prirodno, zbog starenja i utjecaja okoline ili se može umjetno

37 Destroy the Copy – Plaster Cast Collections in the 19th–20th Centuries. Demolition, Defacement, Disposal in Europe and Beyond / urednici Annetta Alexandridis i Lorenz Winkler-Horaček, De Gruyter: Berlin/Boston, 2022., str. 6

38 Tijekom povijesti osim gipsa za lijevanje su se koristili sumpor, pečatni vosak i vosak. Više u: Anderson, Jaanika: nav. dj., 2015., str. 12.

39 U njemačkom govornom području koristi se termin *Original-Abguss* nasuprot *Abguss*. Više u: Tocha, Veronika: nav. dj., str. 235.

dodati kako bi se postigao određeni vizualni efekt. Kod sadrenih odljeva patina se koristi kao završni sloj kojim se toniranjem i kontrastima naglašava plastičnost skulpture budući da gips sam po sebi ima mat površinu. Patinirani odljevi često se koriste za oponašanje izgleda mramora ili bronce, kako bi se povećala estetska vrijednost skulpture. No, jedan je od glavnih problema kod sadrenih odljeva neujednačena patina koja se može oljuštiti ili otpasti zbog loše adhezije, što narušava izgled skulpture.

Punktiranje je tehnika koja omogućuje precizno prenošenje oblika i proporcija skulptura iz jednog materijala u drugi. Ova metoda posebno je korisna pri repliciranju skulptura u različitim mjerilima ili pri izradi točnih replika. Tradicionalno, sadreni odljevi često se koriste kao predlošci za izradu replika umjetničkih djela s pomoću ove metode. Punktiranje podrazumijeva postavljanje referentnih točaka (ili »punktova«) na ključnim mjestima modela. Te točke pomažu pri očuvanju preciznosti tijekom prijenosa oblika na novi materijal. Alat koji se koristi za ovu tehniku jest **punktirni stroj**, ili **punktirka**, koji mjeri i prenosi udaljenosti između referentnih točaka s originalnog modela na novi materijal. Iako suvremene tehnologije poput 3D skeniranja i printanja nude brže metode izrade replika, punktiranje je i dalje u upotrebi u klasičnom kiparstvu zbog svoje preciznosti i tradicije.

Replika (od lat. *replicare*, što znači »ponoviti« ili »umnožiti«) označuje odljev ili djelo koje točno reproducira izgled i dimenzije originala. Proces izrade replike uključuje izravan kontakt s izvornim povijesnim predmetom, bilo kroz fizičko mjerenje ili putem modernih tehnika poput 3D skeniranja. Replike se često izrađuju za muzejske potrebe, kako bi služile kao zamjena za povijesne originale u izložbama ili konzervaciji.

Reprodukcija (lat. *re* znači »ponovno« ili »opet«, a *producere* znači »proizvesti« ili »izraditi«) odnosi se na umnožavanje umjetničkog djela isključivo tehničkim putem, često korištenjem tehnika koje ne zahtijevaju izravan kontakt s originalom.

Sadra je prerađeni proizvod dobiven obradom prirodnoga gipsa. To je poluhidrat, poznat kao kalcijev sulfat hemihidrat ($\text{CaSO}_4 \cdot 1/2\text{H}_2\text{O}$), koji se proizvodi zagrijavanjem gipsa na približno 150 °C, čime gubi dio vode, a potom se melje u prah spreman za miješanje s vodom. Kada se sadra pomiješa s vodom, vraća se u dihidratni oblik i brzo stvrdnjava, stvarajući čvrstu strukturu, što je čini pogodnom za izradu odljeva i kalupa.

Sekundarni kalup označuje kalup niže kvalitete jer nije izrađen izravno prema originalu, već prema sadrenom odljevu. Zbog toga često

dolazi do gubitka preciznosti detalja, a površina finalnog proizvoda može biti manje oštra i točna u odnosu na originalni odljev.

Silikonski kalup koristi se od šezdesetih godina 20. stoljeća, kada je silikonska guma ušla u širu upotrebu. Za razliku od tradicionalnih sadrenih kalupa, izrada silikonskih kalupa jednostavnija je i brža, ne zahtijeva složenu pripremu ni opsežnu obradu nakon izlijevanja. Silikonski kalupi, slično želatinskim, izrađuju se od elastičnih materijala koji se stabiliziraju s pomoću sadrene kape. Odljevi izrađeni iz silikonskih kalupa gotovo nemaju vidljivih šavova, što znatno olakšava naknadno retuširanje. Jedini je nedostatak silikonskih kalupa njihov ograničen vijek trajanja od nekoliko godina, iako moderni silikoni, koji se očvršćuju, nude znatno veću izdržljivost u usporedbi s ranijim kondenzacijskim silikonima. Zbog jednostavnosti i brzine rada, silikonski kalupi danas su idealni za serijsku proizvodnju odljeva.

Šelak (engl. *Shellac*) prirodni je smolasti materijal dobiven iz ljuštine ženke insekta roda *Laccifer*, poznat kao »lakova buba«. Šelak se koristi u različitim primjenama, posebno kao impregnacijski materijal, te kao premaz za poliranje i zaštitu površina. U izradi sadrenih odljeva i kalupa koristi se kao završni zaštitni sloj budući da stvara barijeru otpornu na vlagu i vanjske utjecaje. Šelak također poboljšava trajnost i sjaj odljeva te služi kao podloga za boje i patine. Ujedno, šelak djeluje kao inhibitor korozije, pa su svi čelični elementi unutar ojačanja odljeva često premazani njime kako bi se spriječili hrđa i oštećenja.

Štiklforma (od njem. *sticken*, što znači »vezati«) označuje sustav brojnih manjih dijelova (štikli) od kojih se sastoji složeni gipsani negativ. Štikle, koje mogu imati i do stotinu dijelova, zajedno čine jedan kalup. Vanjski omotač, poznat kao **gipsana kapa**, drži sve štikle na okupu, pričvršćene žicom ili konopcem. Kod jednostavnih oblika (npr. plitkih reljefa) kalup je jednostavniji i nema podvučenih dijelova, što olakšava odvajanje od pozitiva. Kod složenih oblika negativ se mora izraditi segmentirano, podijeljen na više dijelova kako bi se osiguralo pravilno odvajanje i sklapanje.

Želatinski kalup tehnika je koju je 1844. godine u Parizu razvio Hippolyte Vincent, omogućujući brzu izradu sadrenih odljeva. Unatoč vremenskoj učinkovitosti, proces je zahtjevan jer želatinski su kalupi teški i nezgrapni. Osim toga, želatinski kalup ima ograničen vijek trajanja budući da se oštećuje zbog topline oslobođene pri stvrdnjavanju gipsa.

UMJESTO ZAKLJUČKA

Sadreni su odljevi tijekom povijesti percipirani kao manje vrijedni u usporedbi s originalnim skulpturama, što proizlazi iz stajališta da replike ne mogu nositi istu vrijednost kao jedinstveni umjetnički predmeti. No, suvremeni pristupi u muzejskoj praksi i koncept autentičnosti doveli su do revalorizacije sadrenih odljeva, ukazujući na njihovu važnost kao »proširenih objekata« s vlastitim povijestima i značenjima.⁴⁰ Kako bismo bolje razumjeli njihovu prošlost i sadašnju ulogu, možemo se osvrnuti na nekoliko ključnih aspekata.⁴¹

U prošlosti odljevi su smatrani sekundarnim materijalom, zbog svoje prirode replike, no suvremena razmišljanja prepoznaju da **autentičnost** nije isključivo vezana uz materijalni sastav ili umjetničku izvornost predmeta. Autentičnost je društveno konstruirana i ovisi o kontekstu, upotrebi, lokaciji i načinu na koji se doživljava. U tom smislu sadreni odljevi imaju svoju jedinstvenu povijest izrade i upotrebe koja im daje autentičnost. Proces njihove izrade uključuje složenu primjenu tehničkih i zanatskih vještina, što ih čini jednakovrijednim povijesnim svjedočanstvima.

Kao **prošireni objekti** odljevi nose sa sobom bogate biografije koje uključuju povijest originala, izradu kalupa te povezane povijesne i kulturne kontekste. Oni su svjedoci složenih odnosa između originala, replika i kopija, što dodatno pridonosi njihovoj povijesnoj i kulturnoj vrijednosti. Njihova povijest uključuje sve aspekte upotrebe i interpretacije, što ih čini bitnim dijelom kulturne baštine.

Iako se odljevi i dalje koriste u obrazovne ili komercijalne svrhe, njihovo **čuvanje i briga** za njih moraju biti provedeni s jednakom pažnjom kao i s drugim muzejskim predmetima. Kustoski pristup uključuje prikupljanje, istraživanje, očuvanje i tumačenje odljeva, čime se osigurava da njihova povijest i značenje budu adekvatno dokumentirani i očuvani.

Sadreni odljevi također otvaraju **etička pitanja**, uključujući intelektualno vlasništvo, autorska prava te pitanja repatrijacije i restitucije kulturnih dobara. U mnogim slučajevima odljevi su jedini tragovi izgubljenih ili uništenih skulptura, što im daje ključnu ulogu u očuvanju

40 Više u: *Destroy the Copy – Plaster Cast Collections in the 19th–20th Centuries. Demolition, Defacement, Disposal in Europe and Beyond* / urednici Annetta Alexandridis i Lorenz Winkler-Horaček, Berlin – Boston, 2022.

41 Usp. Foster, Sally i Jones, Siân: *New futures for replicas and guidance for museums and heritage*, Stirling, 2020.

globalne kulturne baštine i strategije za njezino čuvanje jer predstavljaju njezin trodimenzionalni arhiv baštine.

Kao **povijesni dokumenti**, sadreni odljevi imaju iznimnu vrijednost za arheološka istraživanja i povijesnoumjetničke interpretacije. Oni su vizualni zapisi izgleda i stanja skulptura u trenucima kada su odljevi izrađeni, a često su jedini materijalni trag skulptura koje su kasnije nestale. Također, sadreni odljevi materijalni su svjedok **zanatske prakse ljevača sadre** tijekom povijesti. Stoga svaki odljev nije samo reprodukcija izvornika, već i dokaz vrhunske ljevačke prakse i tehničkog umijeća.

Danas sadreni odljevi zauzimaju važno mjesto u povijesnim, kulturnim i muzeološkim krugovima. Njihova važnost ne leži samo u repliciranju izgleda izvornika, već i u povijesti njihove izrade, upotrebe i uloge u prijenosu znanja i vještina tijekom generacija. Promjenom paradigme odljevi postaju predmeti s vlastitom umjetničkom i povijesnom vrijednošću, neprocjenjivi za naše razumijevanje recepcije antičke skulpture, zanatskih tehnika i kulturnoga konteksta u kojemu su nastali.

LITERATURA

- Anderson Jaanika: *Reception of Ancient Art: the Cast Collections of the University of Tartu Art Museum in the Historical, Ideological and Academic Context of Europe (1803–1918)*, University of Tartu Press: Tartu, 2015.
- Benac, Čedomir: *Rječnik pojmova u primijenjenoj geologiji i geološkom inženjerstvu*, Rijeka: Sveučilište u Rijeci, 2013.
- Destroy the Copy – Plaster Cast Collections in the 19th–20th Centuries. Demolition, Defacement, Disposal in Europe and Beyond* / urednici Annetta Alexandridis i Lorenz Winkler-Horaček, Berlin – Boston, 2022.
- Foster, Sally Jones: *Principles and guidance for museums and heritage new futures for replicas*, Stirling, 2020.
- Foster, Sally i Jones, Siân: *New futures for replicas and guidance for museums and heritage*, Stirling, 2020.
- Frederiksen, Rune: *Plaster Casts in Antiquity // Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present, Transformationen der Antike* / urednici Rune Frederiksen i Eckart Marchand, De Gruyter, vol. 18, 2010.
- Frischer, Bernard: *Digital Sculpture Project: Laocoön. An annotated chronology of the ‘Laocoön’ statue group, 2009.*, 15. 6. 2024., <http://www.digitalsculpture.org/archive/laocoon/chronology/chronology.html>
- Getaldić, Magdalena, Ana Torlak i Jasna Jeličić Radonić: *Skulptura antičke Salone iz fundusa Gliptoteke HAZU, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti: Zagreb, 2021.*, str. 29
- Haskell, Francis i Penny, Nicholas: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven, London: Yale University Press, 2006.
- Haskell, Francis i Penny, Nicholas: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven, London: Yale University Press, 1981., str. 5

- Jakubin, Marijan: Likovni jezik i likovne tehnike, Educa: Zagreb, 2001.
- Tocha, Veronika: nav. dj., str. 235 i 236; Une antiquité moderne / urednici Elisabeth Le Breton i Jean-Luc Martinez, Rim: Villa Médicis, Académie de France à Rome; Pariz: Louvre; Milano: Officina libraria, 2019.
- Kellogg Disalvo, Lauren: The aura of reproduction: plaster cast collections at the 1904 Louisiana purchase exposition, The Faculty of the Graduate School, University of Missouri, doktorska disertacija, 2011.
- Kreem, Tiina-Mall: Suhtekolmnurk: originaalid – koopiad – valandid 19. sajandi skulptuuri-kogus // Meistriteoste lummus: Koopia Eestis 19. sajandil = The Magic of Masterpieces: Coping in Estonia in the 19th Century / urednici Tiina-Mall Kreem, Mai Levin i Anne Lõugas, Tallinn: Kadrioru Kunstimuseum, 2005.
- Kurtz, Donna: The Reception of Classical Art in Britain: An Oxford story of plaster casts from the Antique, Oxford: Archaeopres (Studies in the History of Collections), 2000.
- Landwehr, Christa: Die Antiken Gipsabgüsse aus Baiae: griechische Bronzestatuen in Abgüssen römischer Zeit // Archäologische Forschungen, Bd. 14 / Berlin, 1985.
- Mai Levin i Anne Lõugas, Tallinn: Kadrioru Kunstimuseum, 2005.
- Mažuran-Subotić, Vesna: Pojam originala u skulpturi // *Informatica museologica*, Vol. 16 No. 3–4, Zagreb, 1985.
- Payne Ema M.: Comparative 3D scanning of historical Casts. The Parthenon Casts at the British Museum // Casting. Ein analoger Weg ins Zeitalter der Digitalisierung? / Universitätsbibliothek Heidelberg, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer: Berlin, 2016.
- Pavlidis, George, Anestis Koutsoudis, Fotis Arnaoutoglou, Vassilios Tsioukas i Christodoulos Chamzas: Methods for 3D digitization of Cultural Heritage // *Journal of Cultural Heritage*, 8 / 2007.
- Pejković, Božidar: Problem originala u skulpturi // *Anali Galerije Antuna Augustinčića*, god. XII, Klanjec, 1992.
- Pejković, Božidar: AA – oko originala, MHZ – Galerija Antuna Augustinčića: Klanjec, 2008.
- Pfanner, Michael: Über das Herstellen von Portrats, Ein Beitrag zu Rationalisierungsmaßnahmen und Produktionsmechanismen von Massenware im späten Hellenismus und in römischen Kaiserzeit // *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 104 / Berlin, 1989.
- Plinije Stariji: Povijest antičke umjetnosti, prijevod: Uroš Pasini i Ante Podrug, bilješke i objašnjenja: Nenad Cambi, Književni krug: Split, Knj. XXXIV, 36, 2012.
- Principes d'Analyse Scientifique La Sculpture, Méthode et Vocabulaire // urednica Marie-Thrôse Baudry, Edité par Imprimerie Nationale: Pariz, 1990.
- Richter, Gisela, M. A.: An Aristogeiton from Baiae // *American Journal of Archaeology*, vol. 74 / 1970.
- Schwan Wolfgang: Oft übersehene Kleinigkeiten. Was verbirgt sich hinter Abgussmarken? // ... von gestern bis morgen...; zur Geschichte der Berliner Gipsabguss-Sammlung / urednici Nele Schröder i Lorenz Winkler-Horacek Rahden, Westf., Leidorf, Berlin, 2012.
- Stančić, Hrvoje: Uvodno o digitalizaciji u području kulturne baštine // *Heritage Live: Upravljanje baštinom uz pomoć informacijskih alata* / urednici Hrvoje Stančić i Katharina Zainer, Univerzitetna založba Annales: Koper, 2012.
- Smjernice za digitalizaciju kulturne baštine** izradene u sklopu projekta »e-Kultura – Digitalizacija kulturne baštine« Ministarstva kulture i medija RH, 2020.
- ... von gestern bis morgen... Zur Geschichte der Berliner Gipsabguss-Sammlung(en), urednici Nelle Schroder i Lorenz Winkler Horaček, Berlin, 2012.

Une antiquité moderne / urednici Elisabeth Le Breton i Jean-Luc Martinez, Rim: Villa Médicis, Académie de France à Rome; Pariz: Louvre; Milano: Officina libraria, 2019.
Weiss, Roberto: *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford: Basil Blackwell, 1969.

SAŽETAK

U suvremenom umjetničkom diskursu često se smatra da sadrenim odljevima nedostaje kreativnosti, što ovaj rad nastoji preispitati. Cilj je istražiti percepciju i vrijednost sadrenih odljeva, s naglaskom na njihov status kao legitimnih umjetničkih djela unutar kulturne baštine. Autorica želi upozoriti na zanemarivanje odljeva i kalupa u procjenama vrijednosti i značenju, pozivajući na reviziju kriterija vrednovanja ovih djela. U radu se osvrće na zbirke sadrenih odljeva smještene u Gliptoteci Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, koje potječu iz 19. i 20. stoljeća te analizira odnos između povijesnih izvornika i odljeva.

Preciznost i kvaliteta sadrenih odljeva ovise o tehnikama i materijalima korištenima u njihovoj izradi kao i o povijesnom kontekstu njihove uporabe. Kriteriji vrednovanja, poput povijesnoga konteksta, autentičnosti i restauracije, ključno utječu na objektivnu procjenu ovih djela u odnosu na originalne skulpture. Autorica se bavi definiranjem osnovnih pojmova kao što su odljevi, replike i kopije te skreće pozornost na važnost valorizacije ovih objekata u širem kontekstu kulturne baštine.

Osim toga, povijesni kontekst korištenja sadrenih odljeva prikazuje njihovu dugotrajnu primjenu od antičkog vremena, gdje su služili kao pomoćno sredstvo u kiparskim radionicama. Primjeri iz prošlosti, rimske replike grčkih skulptura, ilustriraju važnost sadrenih odljeva kao likovnih sredstava za prijenos umjetničkih ideja. Tijekom renesanse kolekcionari su prepoznali njihovu vrijednost, a od 19. stoljeća sadreni odljevi postali su sastavni dio muzejskih postava i umjetničkog obrazovanja.

U 20. stoljeću došlo je do promjene u percepciji sadrenih odljeva, koji su počeli biti smatrani inferiornim kopijama, dok je u 21. stoljeću došlo do obnove interesa za njih. Ove promjene uključuju nove pristupe restauraciji i valorizaciji te se odljevi ponovno prepoznaju kao važni kulturni i povijesni resursi. Njihova uloga u restauraciji i konzervaciji umjetničkih djela kao i u obrazovanju umjetnika naglašava njihovu važnost unutar kulturne baštine.

Ovaj rad poziva na preispitivanje ustaljenih stavova o sadrenim odljevima i ukazuje na njihovu vrijednost kao povijesnih predmeta, čime pridonosi boljem razumijevanju njihove uloge u umjetničkoj i kulturnoj tradiciji.

Summary

PLASTER CASTS – VALUATION AND TERMINOLOGICAL ATTRIBUTES

MAGDALENA GETALDIĆ

Glyptothèque of the Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb

In contemporary art discourse it is frequently said that plaster casts lack creativity, which this article endeavours to re-examine. The objective is to study the perception and value of plaster casts with the emphasis on their status as legitimate works of art within a cultural heritage. The author points to the neglect of casts and moulds in valuations and their assessments, calling for a revision of the criteria employed in valuating those works. The article considers the collections of plaster casts located in the Glyptothèque of the Croatian Academy of Sciences and Arts that originate from the 19th and 20th centuries and analyses the relation between the historical originals and the casts.

The precision and quality of plaster casts depend on the techniques and materials used in their making as well as on the historical context of their use. Evaluation criteria, such as historical context, authenticity, and restoration have a crucial impact on objective assessment of those works in relation to the original sculptures. The author defines the basic terms such as casts, replicas, and copies, and draws attention to the importance of valuation of those objects in the broader context of cultural heritage.

Moreover, the historical context of the use of plaster casts shows their use since antiquity, when they were used as implements in sculptors' workshops. Examples from the past – Roman replicas of Greek sculptures – illustrate the importance of plaster casts as visual art means of transfer of artistic ideas. During the Renaissance period, collectors recognised their value, and since the 19th century plaster casts have become an integral part of museum displays and of artistic education.

In the 20th century the perception of plaster casts changed into that of inferior copies, while in the 21st century interest in plaster casts has re-emerged. Those changes include new approaches to restoration and valuation – casts are again recognised as important cultural and historical resources. Their role in the restoration and conservation of works of art, as well as in the education of artists, emphasises their importance within a cultural heritage.

This article calls for a re-examination of conventional positions on plaster casts and calls attention to their value as historical objects, thus contributing to a better understanding of their role in artistic and cultural tradition.

KEY WORDS: *plaster cast, replica, originality, moulds, plaster cast workshops, Gyps Museum, Plaster-Cast Gallery, Glyptothèque*

Papir kao kiparska tehnika

ROMANA TEKIĆ

Galerija umjetnina grada Slavonskog Broda

Stručni rad

U ovom radu predstaviti će se kaširanje papira kao kiparska tehnika izrade raznovrsnih predmeta uz pomoć papira namočenog u posebnu smjesu, takozvano ljepilo.

Poseban naglasak staviti će se na opus od stotinjak radova nastao u posljednjem desetljeću života i stvaralaštva kipara Branka Ružića uvjetovan nesretnim okolnostima – umjetnikovim stradanjem u prometnoj nesreći. Upravo u ovom materijalu Ružić uspijeva u potpunosti provesti u djelo svoju često ponavljajuću tezu »sve je skulptura«. U radu će se opisati i problemi koji se javljaju u očuvanju skulpture u papiru. Osim Ružićeva opusa u papirmašeu, u radu će se prikazati i radovi nekoliko suvremenih umjetnika koji oblikuju papirrom.

Ključne riječi: papirmaše, kaširanje, Branko Ružić, skulptura, restauracija

UVOD

Govoriti o skulpturi od papira može zvučati gotovo kao oksimoron, uzmemo li u obzir klasičnu definiciju kiparstva kao grane likovne umjetnosti, likovnog izražavanja trodimenzionalnim oblicima i tijelima – oblikovanim, klesanim, rezanim, lijevanim ili sastavljenim od elemenata u čvrstom materijalu (kamenu, glini, drvu, kovini, kosti, staklu, sintetičkim masama). Tek njezinom kasnijom redefinicijom, u kojoj se dodaje i dio koji priznaje kiparstvo u »materijalu koji može u određenom vremenu zadržati željeni trodimenzionalni oblik (papir, led, tkanina, pijesak i sl.)« otvara se mogućnost valorizacije skulpture koja je rađena papirrom, najčešće u kombinaciji s nekom vrstom ljepila.

Najčešći oblik skulpture od papira jest skulptura u kaširanom papiru. Ona se ponegdje u literaturi pojmovno izjednačava s »papier-mâchéom«. Primjerice, prema natuknici u mrežnom izdanju Hrvatske enciklopedije naziv »kaširani papir« povezan je s austrijskim i njemačkim *Papiermaché* i francuskim *papier mâché*, koji se u doslovnim značenjima odnose na sažvakani papir. Dalje se prema istoj natuknici papirmaše opisuje kao

papirna masa »pomiješana s ljepilom, kredom, gipsom i sl. koja se u vlažnome stanju oblikuje u kalupe ili modelira rukom.« Prema tom opisu papirmaše, koliko ima veze s kaširanjem kao oblaganjem neke forme papirom umočenim u ljepilo, povezan je i sa spomenutom papirnom kašom kao masom za modeliranje koja se može pripremiti s pomoću različitih recepata.

Ta se tehnika najčešće spominje u kontekstu nastave likovne kulture u osnovnim školama. Stipe Golac u knjizi *Oblikovanje papira: priručnik za odgajatelje i nastavnike (1991.)* piše: »Primarno papir služi čovjeku za pisanje, ali već od prvih početaka, kada su Kinezi prije 2000 godina izradili papir, služio je slikarima za crtanje i slikanje, a starim istočnim narodima, posebno Japancima, i za savijanje i umjetničko oblikovanje.« Golac u knjizi rabi pojam *papir-plastika*, definirajući ga kao tehniku koja papir percipira ne kao plohu nego kao plošno istanjenu masu pogodnu za trodimenzionalno izražavanje. Golac, baš kao nešto kasnije i Marijan Jakubin u svojoj knjizi *Likovni jezik i likovne tehnike. Temeljni pojmovi (1999.)* navode nekoliko temeljnih načina oblikovanja papira: trganje, rezanje, presavijanje i savijanje, rezanje papira, urezivanje u plohu papira, izrezivanje iz plohe papira, savijanje i lomljenje plohe papira, savijanje i lomljenje trake papira i presavijanje papira harmonika-tehnikom odnosno ritmičkim nabiranjem papira ili tzv. plisiranjem. Papir, navodi Jakubin, osim što se može trgati, rezati, presavijati i savijati, može se i kaširati. Kaširani papir jest papir umočen u ljepilo koji se nanosi na/u željenu formu. Kada se osuši, izrazite je tvrdoće koja može čak odolijevati atmosferilijama ako se dobiveni oblik naknadno lakira ili od početka kašira PVC ljepilima poput onoga za drvo. Za kaširani papir često se rabi riječ papirmaše. Osim papir-plastike i kaširanog papira oblici se mogu izrađivati i od gotovih volumena: odbačene ambalaže i različitih kutija koje već mogu biti djelomično ili posve oslikane. Njih se može slagati, rezati, intervenirati u gotove kompozicije crtačkim i slikarskim sredstvima. Ono što je kod rada ambalažom ili tehnikom kutijica važno kako bi i u konačnim rezultatima specifičnost te tehnike ostala prepoznatljiva jest ne težiti kamuflaži odnosno potpunom prekrivanju oslikane površine ambalaže jer je na njoj vidljiv grafički dizajn ono što toj tehnici daje posebnost, što je čini živom i neposrednom kao u slučaju mnogih duhovitih asamblaža.

Tehnika kaširanja datira od drevne Kine i Egipta gdje je korištena pri izradi posmrtnih maski te dekorativnih dijelova grobnica. Dalje se tijekom povijesti kaširanje koristilo u arhitekturi, za oblikovanje ornamentalnih arhitektonskih ukrasa, kao jeftina zamjena drvu i klesanom kamenu. Danas je ova tehnika najprisutnija u lutkarstvu, scenografiji

i drugim bliskim područjima. Predmeti napravljeni ovom tehnikom lagani su, a istodobno čvrsti. Osušen predmet dalje se može bojiti, patinirati.

RUŽIĆEVI PAPIRMAŠEI

Jedan je umjetnik početkom devedesetih godina 20. stoljeća uveo tu, dječjem likovnom izrazu svojstvenu tehniku, u hrvatsko kiparstvo. Bio je to Branko Ružić.

Nastanak opusa od stotinjak radova nastalih u posljednjem desetljeću Ružićeva života i stvaralaštva uvjetovan je nesretnim okolnostima. Naime, 1988. Branko Ružić putuje u Italiju u želji da vidi svoju skulpturu koju je izveo 1972. u Querceti, a kolekcionar Paiotti postavio u park Barrilla u Parmi. Sedam kilometara prije Parme Ružić stradava u prometnoj nesreći. Isprva se liječi u bolnici u Parmi, a zatim u Zagrebu. Iako sav u gipsu, umjetnički nemir nakon petomjesečnog izbivanja iz ateljea tjera ga da olovkom na papiru radi skice za kasniji rad na skulpturama iz papira, koje konačno i ostvaruje. Mladenka Šolman u monografiji o Ružiću piše: »Majstor drva priklonio se papiru, ne toliko zbog lakoće i jednostavnosti rukovanja, koliko zbog krhkosti građe ovog kiparskog antimaterijala, koji uvijanjem, gužvanjem i oblikovanjem, poput crteža, slijedi pokret ruke, bilježi ritam uspona i padova raspoloženja, naizmjeničnost tajne i otkrivenja. U tome napetom luku, kad biće svladava neizmjeran prostor ništavila, otkrivamo postaje smisla u djelima iznimne gustoće i poetičnosti što prizivaju Hölderlinovu misao: da životom probuđeni duh nije više sreća, nije više ideal, već djelo.«

Upravo u ovom materijalu Ružić uspijeva u potpunosti provesti u djelo svoju često ponavljaju tezu »sve je skulptura«. Sve što je vidio oko sebe bilo je dovoljno zanimljivo i vrijedno da bi se oblikovalo u skulpturi. Iako smo potvrdu te njegove teze vidjeli i prije, u skulpturama nastalima u drvu i terakoti, ovdje je ona doživjela kulminaciju. Ponegdje je iskoristio prpošnost i lakoću papira kako bi prikazao vedre teme: Čaplje, Sunčani sat, Ruku, pa čak i Kišu (nad Rovinjem). Drugdje je iskoristio dramatičnu igru sjene u oštrim lomovima papira kako bi istaknuo stradanje (Križ, Padanje pod križem).

Zasebnu cjelinu čine radovi koji direktno reflektiraju temu patnje hrvatskog naroda u Domovinskom ratu. Niz skulptura nose naziv Dalj, baš kao i selo na Dunavu, u blizini ušća Drave u Dunav, u općini Erdut iz kojega su 1991. tisuće hrvatskih civila pobjegle pred srpskim paravojnim postrojbama. Ružić ih prikazuje kao sitne mrvice papira, na golemim,



1. Branko Ružić: *Posljednja večera*, 1992., kaširani papir (foto: arhiva GUGSB)
 Branko Ružić: *The Last Supper*, 1992, papier-mâché

kultura

UZ SAMOSTALNU IZLOŽBU BRANKA RUŽIĆA U GALERJI HDLUZ

2 - 06 - 1991

SLOŽENCI OD PAPIRA

Na najnovijoj izložbi oduševljavaju kiparski složenci od više dijelova u papiru – što su, zapravo, oslikane skulpture

Otkako je Branko Ružić prije nekoliko godina ustrojio papir kao oblikovni kiparski materijal, kao da je otvorio još jednu škrinju pohranjenih kiparskih čuda, koja sada izlaze na vidjelo dana i koja ponovno ukazuju da za ovog našeg umjetnika nema granica kreativnoj otvorenosti i domišljivosti. Potaknut proslavom posvećenom majstoru Radovanu prošle godine u Trogiru i ove u Zagrebu [na čijim je izložbama i on sudjelovao] svoj je cijeli posljednji ciklus [prikazan ovih dana u Galeriji HDLUZ u Fraškoj ulici] posvetio velikom majstoru portala šibenske katedrale. Njegovi izlošci imaju i nazive kao što su »Radovanov portal«, zatim »Adam i Eva«, »Križa... I tu, rekli bismo, prestaje sva »bliska veza« s majstorom Radovanom. Ružić, naime, ima svoju genezu izvora i svoju mitologiju. Nikad nije stao na već otkrivenom, stalno je nalazio još ponešto novo. Nikad nije postao sam sebi uzorom, niti je sebe doveo u opasnost da ponavljajući se upadne u maniru. Ružićev je svaki kip nova kreacija. Na najnovijoj izložbi oduševljavaju njegovi složenci od više dijelova, načinjeni u papiru, što su, zapravo, oslikane skulpture sumarnih i zgušnjutih oblika, svedenih na zrakove i simbole, koji tek u obrisu nagovještaju izvore svojega porijekla. Arhaičan i veoma originalan istodobno, vezan za praznik ali i za čiste novotarije u kiparskom i slikarskom mediju, zaigran i nepopovljiv, Branko Ružić je i u vezovima na istu temu [izvedba njegove supruge Julije] ušao u novu avanturu, koja njegove kiparske oblike iskazuje u plitkome, dvodimenzionalnome, neke i u jarkim bojama, a druge u čednom odnosu sivoga s bijelim.

Iako se s obiteljskom prezentacijom i izvjesnim ko-ketiranjem s popularnim ukusom Ružić izlaze mogućem razočaranju određene tipa publike, on ipak ovim dokazuje da uza sve inovacije i osebnosti izražava ima svoj likovni govor, čvrste stilske osnove i metode preobrazbe emocija u materijal, čak i kada rad

izvodi partner. Nema dvoznačenje, ne samo za hrvatsko kiparstvo. zlik dokazuje svoje izuzetno

Branko Ružić: »Adam i Eva V«, vez, 1990.

Elena Cvetkova

2. Članak Elene Cvetkove u Večernjem listu, 2. 6. 1991. (foto: arhiva GUGSB)
 Elena Cvetkova's article in Večernji List of 2 June 1991

čvrstim i zastrašujućim brodovima koji ih odvoze u nepoznato, daleko od njihovih domova.

Nakon što su predstavljene umjetničkoj publici na izložbi u Modernoj galeriji u Zagrebu 1990., novinski papir postaje novi Ružićev materijal, njegov novi izričaj. Iako se kasnije vraća i drvu, svojem primarnom materijalu, nikada više nije napustio rad u papiru.

Likovna kritika nespremno je dočekala Ružićeve skulpture u papiru, pa se u novinskim člancima koji govore o izložbi u Modernoj galeriji, ali i o nekoliko njih nakon te, o skulpturama piše kao o »složencima od papira«, »skulpturama od Večernjaka«, spominje se »nekiparski materijal«, a sam Ružić simpatično izjavljuje: »Moj repromaterijal bio je najjeftiniji: to su *Vjesnik*, *Večernji list* i nešto malo brašna i boje.« Ne čudi ovakav odabir materijala u kriznom životnom razdoblju, ako znamo da je Ružić bio kipar koji je između ostalog bio snažno zainteresiran za dječje likovno stvaralaštvo, o čemu najbolje svjedoči njegova knjiga *Djeca crtaju*.

RECENTNA SKULPTURA U PAPIRU

Osim Ružićeva opusa u papirmašeu, valja istaknuti opuse ili pojedine cikluse suvremenih umjetnika koji oblikuju papirom; Nives-Čičin Šain, koja je svoje znanje i iskustvo podijelila u knjizi *Moj papier mâché* (2007.), Emil Mandarić, slijepi umjetnik koji tehniku kaširanja prilagođuje sebi i svojim mogućnostima, Alan Vlahov, koji u radu kombinira drvo i papirnu kašu, te Marko Zubak, koji radi igračke skulpture od papira.

Alan Vlahov okreće se papiru kao materijalu za nastanak svojega kiparskog ciklusa *Dnevnik*, nastalog 2020. godine u vremenu izolacije i pandemije. Iako konceptijski planiran mnogo ranije, tijekom realizacije autor je mijenjao materijale izvedbe u skladu s uvjetima rada i novim okolnostima u koje smo ubačeni. *Tako je drvo i drvene skulpture, s kojima je Vlahov najavio početak nastanka opusa upravo 2019. godine u prosincu na izložbi profesora, zamijenio kaširani papir, žica i akril, govoreći nešto i o našoj nestalnosti, krhkosti, izloženosti i cikličnosti na koje nas je prethodna godina podsjetila* (Bernarda Cesar, predgovor izložbe). Na vrhuncu pandemije Vlahov odbacuje rad u drvu i odlučuje cijeli ciklus realizirati upravo u dominantnoj tehnici rada na Aranžersko-scenografskom odjelu Škole primijenjene umjetnosti i dizajna u Zagrebu, jednom od odjela na kojemu Vlahov predaje.

»Puna kapa svega«, skulptura rađena za taktilno istraživanje skulpture osoba s invaliditetom, u sklopu projekta »Vidim, čujem, osjećam umjetnost« Galerije umjetnina grada Slavenskog Broda izvedena je također od kaširanog papira, no na nešto drugačiji način – na žičanu armaturu (nehrđajući čelik) nanosena je gusta kaša papira i ljepila, čime je postignuta velika čvrstoća. Osim toga, cijela je skulptura premazana Acrystalom, sintetičkom smolom, jer skulptura je namijenjena istraživanju dodirom.

Emil Mandarić slijepi je kipar koji skulpture izrađuje u tehnici kaširanog papira. Ovu tehniku prilagodio je svojim potrebama i mogućnostima. U temama koje obrađuje dominiraju slijepice osobe i njihova zanimanja poput pletača košara ili harmonikaša, ali i likovi iz primorskoga kraja, primjerice Bakarski vodonoša, Ribar, Mlikarica, kojima svojom interpretacijom daje izniman *hommage* i podsjetnik na prošlo vrijeme, na te »male« ljude koji ispisuju »velike« priče. U posljednjih petnaest godina stvaralaštva sve skulpture (njih 40-ak) izradio je od papira. U pro-

teklom razdoblju u svoje skulpture ugradio je četrnaest različitih vrsta papira. U pojedinim skulpturama ugrađeno je i do šest različitih vrsta. Mandarić radi s komadićima suhog papira na čiju polovicu ili jedan njegov dio nanosi sloj ljepila određene gustoće. Svaki segment papira nastoji minimalno vlažiti, a vlagu povećava po potrebi nanošenjem sloja ljepila na određeno mjesto. Ovakvim načinom rada dobivaju se u određenom trenutku elastičnost i podatnost površine za oblikovanje, a nakon sušenja povećava se čvrstoća površine koja se potom može dodatno obrađivati. Mandarić često eksperimentira s različitim vrstama papira i određenim gustoćama



3. Emil Mandarić: *Starost* (foto: arhiva GUGSB)

Emil Mandarić: Old Age

ljepila pa mu je osim njegova taktalnog doživljaja potreban i vizualni doživljaj za koji su mu potrebne »oči promatrača«.

Nives Čičin-Šain umjetnica je koja svoj umjetnički izričaj uglavnom temelji na papirmašeu, a desetljeća istraživanja te likovne tehnike urodila su 2007. knjigom *Moj papier mâché*, koja je prevedena na engleski i njemački jezik.

Knjiga je vodič kroz tehnološki postupak izrade unikatnih ukrasnih predmeta od papira, i to samo vaših. Korak po korak, autorica pregledno prikazuje kako ona izrađuje svoje radove.

Marko Zubak, kao jedini predstavnik papertoysa u Hrvatskoj, kroz medij papirnatih skulptura reflektira vrijeme u kojemu živimo, psihološki sklop pojedinca i način funkcioniranja suvremenog svijeta. Svakodnevno, papir je autoru poslužio kao idealno oblikovno sredstvo za prenošenje priče, interpretaciju i komunikaciju s promatračem.

PROBLEM TRAJNOSTI SKULPTURE U PAPIRU

Zbog izloženosti Ružićevih skulptura u kaširanom papiru u stalnom postavu Galerije Ružić različitim vanjskim utjecajima, na ponekima su se vremenom pojavila oštećenja. Budući da su skulpture izrađene od papira i škrobnog ljepila, površina je prekrivena brojnim rupicama od larvi insekata. Bojeni sloj mjestimice je oštećen. Mehanička oštećenja vidljiva su na više mjesta: poderotine, fragmenti odvojeni od originala, puknuća tankih elemenata, ulegnuća površina. Površina je prekrivena slojem prašine i raznih nečistoća. Dio papirnih fragmenata uništen je ili izgubljen. Statika skulptura oslabljena je.

Konzervatorsko-restauratorskim radovima, koji obuhvaćaju fotodokumentiranje umjetnine u izvornom stanju prije početka te za vrijeme i nakon njih, suho mehaničko čišćenje površina skulptura, dezinfekciju gama-zračenjem, restauriranje: ojačavanje oslabljenih dijelova japanskim papirom, izrada nedostajućih dijelova, konsolidacija te retuširanje oštećenja bojenog sloja, skulpturama je znatno popravljeno stanje.

Što se trajnosti radova u papiru recentnih umjetnika tiče, različiti su pristupi obradi papira, ali i čuvanja gotovih radova, pa su time i njihovi radovi različite trajnosti.

Alan Vlahov svoj kiparski ciklus *Dnevnik* gradi na sličan način kao Ružić; na žičanu konstrukciju nanosi u slojevima novinski papir i drvofigs te skulpturu dovršava površinskim slojem boje. Prilično krhke skulpture nakon izlaganja u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu

oštećene su zbog neodgovarajućih uvjeta transporta i čuvanja te su tek pojedine ostale u svojem inicijalnom obliku.

Što se tiče rada »Puna kapa svega«, iako u osnovi rađen od kaširanog papira, konstruiran je ipak na nešto drugačiji način – na žičanu armaturu (nehrđajući čelik) nanosena je gusta kaša papira i ljepila, čime je postignuta velika čvrstoća. Osim toga, cijela je skulptura premazana Acrystalom, sintetičkom smolom, jer skulptura je namijenjena istraživanju dodirom. Skulptura se nalazi u fundusu Galerije umjetnina grada Slavenskog Broda i u odličnom je stanju.

Emil Mandarić svaki segment papira nastoji minimalno vlažiti, a vlagu povećava po potrebi nanošenjem sloja ljepila na određeno mjesto. Ovakvim načinom rada dobiva u određenom trenutku elastičnost i podatnost površine za oblikovanje, a nakon sušenja povećava se čvrstoća površine koja se potom može dodatno obrađivati. Mandarić često eksperimentira s različitim vrstama papira i određenim gustoćama ljepila, kako bi u konačnici dobio što veću trajnost radova.

Nives Čičin-Šain radi 40 i više godina u tehnici papirmašea, a oni radovi koji su bili obojeni i zaštićeni lakom i danas izgledaju isto. Često radi u bijelom papiru (papirnati ručnici ili toaletni papir) i ne stavlja nikakav zaštitni sloj na dovršeni rad. Papir požuti, ali struktura i kvaliteta te reljefnost površine nepromijenjene su i nakon više desetljeća. Umjetnica ističe i iskustvo zaboravljenog rada na balkonu, koji je natopila kiša, a kada se osušio, stvrdnuo se i bio isti.

Marko Zubak ističe gotovo iznenađujuću trajnost kvalitetno izrađenih papertoysa, gdje osim papira, veliku ulogu imaju i ljepilo te kvaliteta tinte (otpornost na UV, topivost u vodi). Iako se za svaku izložbu priprema gotovo iznova, nikad ne baca papertoyse i sprema ih u plastične kutije koje se mogu dovoljno dobro zatvoriti da u njima ne prodre vlaga. Budući da je papir lagan, čak ni veći broj papertoysa svojom težinom ne napravi nikakvu štetu na nekim tanjim i naoko delikatnim dijelovima, tako da se uglavnom mogu vratiti u prvotno stanje laganim savijanjem ili izravnavanjem. Tako sačuvani papertoysi i nakon više od deset godina u odličnom su stanju, iako prvotna namjera nije bila sačuvati ih za neku dalju budućnost.

Papir je vrlo trajan materijal, tako da u ovim slučajevima, osim odabira kvalitetnog papira, treba voditi računa o vrsti ljepila, načinu slaganja i, ako se mora printati, o kvaliteti tinte ili laserskom tisku.

Malo rjeđe radi skulpture od papira koje štiti posebnim premazima, kako bi na taj način znatno poboljšao trajnost radova i njihovu otpornost na vlagu, UV zrake pa čak i na plamen (u radu s metalnim oksidima na papiru).

RJEČNIK POJMOVA

Kaširani papir – mješavina papira i veziva od kojih se može izraditi lagan, stabilan, relativno velik i relativno jeftin predmet.

Postoji nekoliko načina za izradu kaširanog papira. Rabi se primjerice novinski papir, koji se trga u trake i miješa s ljepilom i vodom u određenom odnosu.

Pri izradi predmeta od kaširanog papira radi se u slojevima. Gotov i osušen predmet može se naknadno obraditi brušenjem.

Kaširanje papira – kiparska je tehnika izrade raznovrsnih predmeta s pomoću papira namočenog u posebnu smjesu, »ljepilo«.

Papirmàše (franc. *papier mâché*: žvakani papir) – masa od papira, ljepila i krede od koje se oblikuju razni predmeti za dekoraciju; maše.

Ljepilo – kemijska tvar koja služi za lijepljenje (sljepljivanje) materijala, to jest za njihovo spajanje stvaranjem veznog filma među slijepljenim površinama.

Papertoys (hrv. papirnate igračke) – konstruiraju se na nekoliko načina, presavijanjem, kao kod papirnatih aviona, papirnatih gatara ili origamija, ili rezanjem, ukrašavanjem ili sastavljanjem komadića papira ljepilom ili trakom kako bi se stvorila papirnata lutka ili papirnati model.

LITERATURA

Golac, Stipe: Oblikovanje papira: priručnik za odgajatelje i nastavnike, Školska knjiga, Zagreb, 1991.

Jakubin, Marijan: Likovni jezik i likovne tehnike: temeljni pojmovi, Zagreb, Educa, 1999.

Šolman, Mladenka: Branko Ružić, Moderna galerija, Zagreb, 1996.

Čičin-Šain, Nives: Moj papier mache, 2007.

Cvetkova, Elena: Složenci od papira, Večernji list, 2. 6. 1991.

Alan Vlahov: Dnevnik

https://mdc.hr/admin/modules/news/ajax/news.aspx?type=item&newsId=105084&date=22-01-2021&view=list&cbMdc=false&cbMuzeji=false&cbOstaleVijesti=false&cbMrezaMuzeja=false&cbSvi=false&_ =1682208000000

SLIKE ŽIVOTA: Emil Mandarić – Svoje skulpture vidim rukom, a što ruka vidi to ruka i napravi

<https://totalinfo.hr/slike-zivota-emil-mandari-c-svoje-skulpture-vidim-rukom-a-sto-ruka-vidi-to-ruka-i-napravi/>

<http://www.markozubak.com/>

SAŽETAK

Kaširanje papira (papirmaše) kiparska je tehnika izrade raznovrsnih predmeta uz pomoć papira namočenog u posebnu smjesu, takozvano *ljepilo*. Tehnika datira od drevne Kine, u Egiptu se koristila pri izradi posmrtnih maski i dekorativnih dijelova grobnica. Dalje tijekom povijesti kaširanje se koristilo u arhitekturi, za oblikovanje or-

namentalnih arhitektonskih ukrasa, kao jeftina zamjena drvu i klesanom kamenu. Danas je ova tehnika najprisutnija u lutkarstvu, scenografiji i drugim bliskim područjima, no prisutna je i u kiparstvu.

Posebno je zanimljiv opus od stotinjak radova nastao u posljednjem desetljeću života i stvaralaštva kipara Branka Ružića uvjetovan nesretnim okolnostima – umjetnikovim stradanjem u prometnoj nesreći. Liječeći se isprva u bolnici u Parmi, a zatim u Zagrebu, iako sav u gipsu, umjetnički nemir nakon petomjesečnog izbjivanja iz ateljea tjera ga da olovkom na papiru radi skice za kasniji rad na skulpturama iz papira, koje konačno i ostvaruje. Nakon što su predstavljene umjetničkoj publici na izložbi u Modernoj galeriji u Zagrebu 1990., novinski papir postaje novi Ružićev materijal, njegov novi izričaj. Iako se poslije vraća i drvu, svojem primarnom materijalu, nikada više nije napustio rad u papiru. Upravo u ovom materijalu Ružić uspijeva u potpunosti provesti u djelo svoju često ponavljaju tezu »sve je skulptura«. U radu se navode i problemi koji se javljaju u očuvanju skulpture u papiru.

Summary

PAPER AS SCULPTING MATERIAL

ROMANA TEKIĆ

Art Gallery of the City of Slavonski Brod

Papier mâché is a sculpting technique of making various objects using paper soaked in a special binder. The technique dates back to ancient China. In Ancient Egypt it was used in the making of death masks and decorative parts of tombs. In the course of history the technique was used in architecture for shaping architectural ornaments as a cheap substitute for wood and carved stone. At present, the technique is most widely represented in puppetry, stage design, and similar fields, but it is also present in sculpture. The opus of approximately hundred sculptures created in the last decade of sculptor Branko Ružić's life is particularly interesting. After a car accident injury, the author was hospitalised in Parma and Zagreb. Covered in a plaster cast and restless after five months of being absent from his studio, his artistic drive propelled him to draw sketches for paper sculptures that he fashioned later. After they were presented to the artistic audience at an exhibition in the Modern Gallery in Zagreb in 1990, newspaper became Ružić's new material, his new expression. Even though he later went back to wood, his primary material, he never abandoned work with paper. It was in this material that Ružić managed to fully implement his frequently used thesis about everything being sculpture. This article also addresses problems that arise in preserving paper sculpture.

KEY WORDS: *papier mâché, Branko Ružić, sculpture, restoration*

Crno pače u muzejskim zbirkama – što skulptura danas može biti?

KSENIJA ORELJ

Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka

Stručni rad

Često zbirka skulptura sadržava neuobičajene radove koji se približavaju skulpturi u proširenom polju i relacijskoj umjetnosti; višedijelni su, višemedijski, postavom fleksibilni, uz aktivan pristup prema posjetiteljima. U članku su prikazane prednosti i poteškoće u sakupljanju ovakvih umjetnina s nekim primjerima iz fundusa MMSU-a, mahom novijim akvizicijama kao i onima izvan kolekcije koji proširuju granice skulpture. U tom smislu članak se ponajviše bavi temom što danas skulptura može biti.

KLJUČNE RIJEČI: instalacija, prošireno polje skulpture, nestabilni umjetnički materijali, nestabilni muzejski objekti

Kako tretiramo granicu skulpture u muzejskim zbirkama koje su zasnovane na uskim definicijama likovnih disciplina, a umjetnička ih praksa proigrava još od avangardi? Na koji način muzeji mogu djelovati u dosluhu s aktualnom umjetničkom praksom, unatoč naslijeđenim, prilično uzanim pojmovnim i proceduralnim okvirima? Kako se muzeji otvaraju prema umjetnosti koja pruža otpor spram vječnosti i nepromjenjivosti koje institucije zastupaju prema definiciji?¹ Tema je zanimljiva iz više perspektiva, jedna je muzej kao umjetnička kuća, u ovom slučaju Muzej moderne i suvremene umjetnosti, arhitektonski zanimljivo rješenje Dinka Peračića u koji smo se uselili 2017., međutim s nedovršenim muzejskim funkcijama i nedorečenim rokovima dovršetka. Muzejska infrastruktura neadekvatna je za prihvata većih višemedijskih i složenih instalacija, koje s obzirom na djela rađena u tradicionalnim tehnikama i čine manji dio Zbirke. Stoga izdvajamo pojedine radove koji eksperimentiraju s formalnim jezikom skulpture, kombiniraju razne materijale i već upotrijebljene

¹ Fazekaš, An: Umjetnosti i njihove vječnosti // Kako magazin, br. 1 (2024.) / Zagreb, str. 80–92



1. Nikola Ukić: *Fuga (prva ploča)*, MMSU, 2023. (foto: Hrvoje Franjić)

Nikola Ukić: *Fugue (First Slab)*, *Museum of Modern and Contemporary Art (MMSU)*, Rijeka, 2023 (photo: Hrvoje Franjić)

predmete, propitujući suvremenost umjetničkih muzeja. Zasnovani na postupcima aproprijacije i reciklaže, rezultiraju prilično nepredvidivim ponašanjem materijala i aparatura, što znači da ni autor/autorica ni kustosica zbirke nemaju potpunu kontrolu nad njihovom budućnosti. Fleksibilnost njihove materijalne konfiguracije i postava unosi dodatne poteškoće u muzejsku kolekciju koja tendira stabilnosti i predvidivosti i definirana u klasičnom smislu treba trajati vječno.

»Što skulptura danas može biti?«, ujedno je potaknuto izložbom Nikole Ukića u Muzeju 2023.; svojevrsna kompenzacija za tribinu o istoj temi koja zbog ograničenja budžeta i interne organizacije nije izvedena (kustosice K. Orelj i Sabina Salamon). Izložba »Zaželi želju« okupila je radove većeg formata na razmeđu skulpturalnih rješenja i arhitekture, u kojima su bitne komponente: aktivacija posjetitelja, istraživanje povijesnih i današnjih namjena prostora, služenje materijalom drugačije od njegove izvorne namjene. Za razliku od prijašnjih, kiparski jasno određenih formi zastupljenih u kolekciji, novi radovi dovršeni su *in situ*, iz industrijskih materijala i uz primjenu aktivnih medija, zvuka i pokreta. Primjer je »**Fuga (prva ploča)**« koja je izgrađena na licu mjesta (sl. 1). S pedesetak metara kvadratnih zauzela je cijelu ulaznu prostoriju Muzeja. Nakon završetka izložbe bila je u potpunosti uništena – u suradnji s majstorima koji su sudjelovali u konstrukciji. Prva ploča, grubo obrađena, bila je ozvučena s pomoću električne instalacije i senzora pokreta pa bih ju mogla nazvati i zvučnom i kinetičkom instalacijom, što ide u prilog

protežnosti današnjih termina o skulpturalnom području. Kompoziciju su pokretali sami posjetitelji doslovnim dodirivanjem – njezinom stvarnom upotrebom, što su osobito radili najmlađi bez okolišanja. Kako kaže autor u nedavnom razgovoru: »Muzej se više ne tretira kao *sveti* prostor u koji se ne smije unijeti ništa što je prostorno vezano za vanjski prostor (...) Skulptura se duboko promijenila u posljednjih trideset godina; vjerojatno jače nego u bilo kojem drugom razdoblju povijesti umjetnosti. Stoga nije moguće jednostavno odgovoriti na pitanje što je skulptura danas.«

Zahtjevna produkcija i način postavljanja karakteriziraju i ostale radove obuhvaćene ovim prilogom, koji tematizira današnje mogućnosti i preinake skulpturalne forme te ograničenja muzeja u prihvatu i praćenju takve produkcije. Naslanjajući se na razgovore s umjetnicama i umjetnicima, okupljam pojedine radove koji izazivaju fiksni status muzejskog objekta i jednostavnu muzeološku klasifikaciju. Tako Sara Salamon ističe: »Danas vidim tendenciju za potpunim ukidanjem pravila kada je u pitanju forma, a koju doživljam oslobađajućom, potom i slobodnom. Skulptura ovdje (sada) ima mogućnost nastaniti bilo koji teritorij, galerijski, digitalni, javni, osamljujući ili zajednički. Može govoriti mnogim glasovima ili samo jednim, individualnim.« Autori pritom počesto upozoravaju na institucionalna ograničenja spram umjetničkog istraživanja i produkcije, na primjer Siniša Labrović govori: »Kao i većina drugih medija i skulptura se proširila u svim smjerovima, pomiješala sa svim drugim praksama. Tako da su mogućnosti *beskrajne*, ograničene idejom, maštom i, naravno, produkcijom.« Pritom je zanimljivo da se komentari umjetnica i umjetnika dobro podudaraju s pola stoljeća starijim zapisima o tehničkim i kulturološkim ograničenjima u kojima stasa nova skulptura. U *Putevima i raskršćima srpske skulpture* muzeolog i likovni kritičar Lazar Trifunović detaljno se osvrće na »nerazvijeni osjećaj sredine za prostor«, »... malaksalost umjetničke sredine koja nije dovoljno poticajna za stvaralačke snage umjetnosti osobito u slučaju skulpture koja traži tehnička izvođačka sredstva.«²

U i dalje škrtom ekonomskoj realnosti kojoj je podvrgnut i svijet umjetnosti, a ne izuzet iz nerado spominjane društvene podjele rada, tehnike improvizacije i prisvajanja odbačenih materijala česta su pratnja umjetničke prakse. Jedan je od primjera instalacija »**Sonic Platforming**«, omiljena za izlaganje u vanjskom prostoru; manje složena za postavljanje od Ukićeve »Prve ploče«, iako podjednako izazovna za održavanje (sl. 2). Nastala je u sklopu »Spajalice« – serije umjetničkih intervencija u

2 Trifunović, Lazar: Putevi i raskršća srpske skulpture // Umetnost, br. 22 (1970.) / Beograd, str. 5–38, 5



2. Plattformer: *Sonic Plattforming*, Rijeka, 2013. (foto: Marta Ožanić)

Plattformer: Sonic Plattforming, Rijeka, 2013 (photo: Marta Ožanić)

javnom prostoru 2013., na radionicama s kolektivom Plattformer (Carl Richardson, Tim Mitchell, Nina Scholz i James Dunn) te građankama i građanima. Radionice zasnovane na priručnim materijalima i tehnikama uradi-s-drugima privukle su mahom mlade ljude zainteresirane za zajednički rad i reciklažu odbačenih materijala. Tako je instalacija sastavljena preoblikovanjem bačenih predmeta nađenih na riječkim odlagalištima krupnog otpada. Izgrađena je kao mobilna platforma za stolni tenis koja poziva na druženje neznanaca i spontano upoznavanje kroz igru. Stol je napravljen od paleta, šperploča, ostataka drva, a dodani su elementi: loptice, ozvučeni reketi i zvučni sustav koji je također izveden sa sudiionicima radionice. Audiopodloga aktivira se tek igranjem partije, kada odzvanja *ready-made* zvukovima, sakupljenim u užem središtu grada koji se mijenjaju ovisno o tijeku igre tako da bih instalaciju mogla nazvati i interaktivnim urbanim mobilijarom, definirajući ju s obzirom na mjesto izvedbe i odnos prema publici. Tezaurus skulpture, pojmovno određen kao ustroj fiksnih fizičkih jedinica i klasično definiranih medija, postaje kompliciran jer instalacija odolijeva jednoznačnom tumačenju. Pritom je »Sonic Plattforming« jedna od jednostavnijih instalacija na razini obrade i pohrane, čija potrošivost (koja je ipak nadomjestiva) čini neodvojivu

karakteristiku umjetnine, dok su neizostavan dio upute za spajanje zvuka. U slučaju poteškoća pri aktiviranju instalacije muzejsko osoblje treba surađivati s vanjskim suradnikom koji dobro poznaje digitalne sustave zvuka. Potrebu za modernizacijom tehničke podrške umjetnici često spominju, primjerice Salamon: »Nije neobično doći na izložbu u neke hrvatske muzeje i ne vidjeti radove u cijelosti; često su zagašeni ili nešto ne radi. Uz svoje radove uvijek šaljem *tech-rider* i *troubleshooting* listu, no izlagački prostori još uvijek nemaju kulturu pregledavanja i održavanja radova ni aktivno osposobljenu radionicu. Treba imati na umu kako umjetnost danas zaista ima elemente živog, a stvari poput napunjenih baterija nisu odgovornost umjetnika/umjetnice.«

I za postav instalacije »**Pogledaj me u oči**« (2018.) potreban nam je vanjski suradnik, u ovom slučaju zanatlija s iskustvom zidanja (sl. 3). Riječ je o videoinstalaciji Siniše Labrovića, koji je poznatiji kao performer, ali ovim i srodnim radovima s izložbe »Privatno« u Galeriji Vžigalica, Ljubljana, zakoračio je u prostorno predodređen izraz. Instalacija je dvojbena u smislu fizičke prisutnosti u muzejskoj čuvaonici gdje držimo tablet i videodatoteku. Svakim se postavom iznova izgrađuje i mjeri prema izložbenom prostoru. Tvori ju blok opeka nalik arhitekturi tornja koji zauzima otprilike metar i pol kvadratni, kao minimum osobnog prostora. Malo ispod razine očiju, »toranj« sadržava otvor u veličini jedne opeke koji provocira načinom prizivanja ljudske prisutnosti. Osje-

ćamo čovjeka skrivenog unutra, ali pogledom zahvaćamo tek jedan njegov dio. Umjesto očiju vidimo samo usta koja neumorno žvaču. Na otvorenju izložbe izvedba ide uživo, bilo umjetnika bilo delegiranog izvođača ili izvođačice, dok se poslije projicira dokumentarna snimka prve izvedbe (preko tableta ili videoprojeksijske). A uz upute o izgradnji instalacije, nužne su nam i upute za izvedbu performansa, o



3. Siniša Labrović: *Pogledaj me u oči*, MMSU, 2023. (performerica Nena Blažević), (foto: Hrvoje Franjić)

Siniša Labrović: Look Me in the Eye, MMSU, 2023 (performer: Nena Blažević), (photo: Hrvoje Franjić)

karakteru tijela, starosnoj dobi i tipologiji usta, tj. same radnje žvakanja. Iako je zbog efemernih karakteristika umjetnine pri otkupu bilo nedoumica, akvizicija je prihvaćena, ponajviše zbog nezastupljenosti ovoga značajnog sudionika scene u muzejskoj kolekciji. Potonje nas dovodi do pitanja o inkluzivnosti strategija otkupa kada su u pitanju suvremene umjetničke prakse sa zahtjevnim prostornim i tehničkim parametrima koje se u potkapacitiranim hrvatskim muzejima otežano prihvaćaju. Iako strategije zagovaraju promicanje nacionalne umjetničke produkcije, distinkcije u sakupljanju između pojedinih umjetničkih muzeja nisu sasvim jasne, kao ni specifični načini suočavanja s propadljivošću materijala, tj. specijalizacija muzeja u konzerviranju i dugotrajnoj pohrani rizičnih umjetnina.³

Poigravanje između organskog i umjetnog, fizičke prisutnosti i odsutnosti, karakterizira i druge radove u tekstu »Crno pače u muzejskim zbirkama«. Povezuje ih široka primjena *ready made* postupaka kojima se materijalno ili konceptualno prisvajaju: predmeti, materijali, fizička bića kao i načini uspostavljanja društvenih odnosa, komunikacije i susretanja, što nas približava relacijskoj estetici, propulzivnoj od devedesetih godina koja je u prvom redu zainteresirana za kreiranje situacija i interakcija, umjesto uobičajenih statičnih i cjelovitih predmeta. Bourriadova relacijska estetika doima se kao nastavak skulpture u proširenom polju, seminalnog eseja Rosalind Krauss iz 1978., na koji se još uvijek oslanjamo u medijaciji suvremene umjetničke prakse. Koncept proširenog polja djeluje najprihvatljiviji kao kompromisno rješenje, donekle priznajući ekspanziju skulpture koja sad može prihvatiti manje-više sve na svijetu, uključujući aspekte drugih disciplina, poput antropologije ili sociologije kao i neumjetničkih područja.⁴ Istodobno, heterogene izraze suvremene umjetnosti teško je objediniti nadređenim pojmom budući da je nerijetko riječ o praksama koje dovode u pitanje vlastite granice time više ili manje eksplicitno testirajući granice, tj. funkcije institucija koje bi ih trebale pratiti. Drugim riječima, neizbježno je zapitati se koliko suvremeni muzeji podupiru pa i antcipiraju novu umjetničku produkciju. Raskoraci su ponajveći u slučaju produkcija koje se u vrijeme nastanka doimaju »ekstravaganantnim«,

3 Zanimljivo je usporediti strategiju suvremenoga umjetničkog muzeja iz Atene koji se zalaže za otkup djela 21. stoljeća, čak s visokim rizikom od propadanja ako se smatraju relevantnima bez obzira na to što drugi kriteriji poput posudbe drugim institucijama padaju u drugi plan. Usp., EMET New Acquisitions Policy, <https://collection.emst.gr/en/>, pristupljeno 15. 1. 2024.

4 Stanković, Maja: Da li skulptura postoji u savremenoj umetnosti? // Skulptura: Medij, metod, društvena praksa, zbornik radova / ur. Suzana Vuksanović, Ana Bogdanović, Novi Sad: MSUV, 2016., str. 113



4. Lara Badurina: *Souvenirs Made In* (dio instalacije), MMSU, 2022. (foto: Hrvoje Franjić)
Lara Badurina: Souvenirs Made In (installation fragment), MMSU, 2022 (photo: Hrvoje Franjić)

tj. odmaknutim od *mainstreama*, poput performativnih izvedbi, net-arta ili današnjih inačica bioumjetnosti. U muzeološkom smislu često su to radovi kod kojih je otežano održati kontrolu nad njihovom ponovnom galerijskom postavkom i postojanosti, što spominje i kolegica Dora Derado Giljanović u *Strategijama aproprijacije u suvremenoj umjetnosti u Hrvatskoj*, bilježeći praznine u kolekcijama što se tiče nove umjetničke prakse, posebice radova koji se koriste otpadnim materijalima.⁵

Instalacija Lare Badurina zasnovana na aproprijaciji potrošnih materijala s odmakom je od dvadeset godina ušla u muzejsku zbirku (sl. 4). »**Souvenirs Made In**« (1999. – 2003.) okuplja golemu količinu materijala, 208 elemenata, što već govori o zahtjevnoj inventarizaciji i muzeološkoj obradi. Uz pronađene predmete, izložene po gradovima u kojima su sakupljeni, instalacija sadržava grafikone koji pokazuju analizu materijala i lokacije trgova na kojima su nađeni. Instalacija je nastala dugogodišnjom akcijom umjetnice u petnaest azijskih i nekoć istočnoeuropskih gradova (Moskva, Peking, Hong Kong, Prag, Berlin,

5 Derado Giljanović, Dora: *Strategije aproprijacije u suvremenoj umjetnosti u Hrvatskoj* (doktorski rad), Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2023., str. 62–63

Krakov, Vilnius, Riga, Tallinn, Bratislava, Budimpešta, Ljubljana, Zagreb, Beograd i Sarajevo), s metodologijom dokumentacije koja se oslanja na postupke svojstvene arheologiji. Nerijetko organski »suveniri« s putovanja u milijunske metropole vrlo osjetilno odražavaju promjene u materijalnoj kulturi društva, kao posljedicu globalizacijskih procesa i ekonomskih kriza. Ova neobična kolekcija »suvenira« postavlja se prilično fleksibilno, s grupom od tri ili više cjelina gradova nalikujući arhivu urbane svakodnevice koji se izlaže na stolovima ili u vitrinama. Doima se kao vremenska kapsula koja opisuje načine socijalizacije i provođenja slobodnog vremena kao i promjene dizajna i ambalaže na prijelazu milenija, od staklenih boca za piće, potrganih prijevoznih karti do košćica preostalih iz nečijeg *fast-food* obroka. Na duhovit način iskazuje zbnunjujuće odnose lokalnog i globalnog, centra i periferije, obilja i oskudice, nalikujući arheologiji ili manje sofisticirano garbologiji urbanog otpada. Kako kažu nove teorije otpada, promatrajući ga u odnosu na nekontroliranu potrošnju u doba kasnoga kapitalizma: »Otpad je, naravno, prikolica luksuza. Smeće, otpad, đubre, šund, krš – kako ga god nazivali – ovisi o ekonomskom bogatstvu i proizvodnom višku (...) Otpad onih koji imaju postaje blago onih koji nemaju ništa: mračno i nesantarno biva preobraženo u sublimno i lijepo.«⁶

U »Souvenirs Made In« izražajan je promjenjiv fizički status umjetnine, od necjelovitog stanja u depou do izložbene forme koja se može preoblikovati tijekom trajanja izložbe ili se pak postavlja u više verzija, ovisno o galerijskom prostoru i tipu izložbe (samostalna ili skupna). U tom smislu izazovna je instalacija »**What's inside Ideal x?**« (2010.) (sl. 5). Njezinu složenost potkrepljuje već i status autora, međunarodnoga kolektiva The Moving Crew koji čini stotinjak umjetnika, umjetnica i građana, uglavnom anonimnih. U materijalnom smislu instalacija sadržava 1728 kartonskih kontejnera koji poslagani oblikuju tipični brodski kontejner dimenzija 6,1 × 2,4 × 2,1 metar. U praksi to znači da postav traje otprilike tri dana, dvadesetak sati sa šestero ljudi, kao u nedavnom izlaganju kada su nam pomagale volonterke Hrvatskog doma na Sušaku. Aktiviranje privremenog zajedništva i timskog rada sasvim je u duhu instalacije koja je inicirana u Grinellu gdje su izrađeni specifični rezači za kartone iz kojih se oblikuju kontejneri. Minikontejneri nastali su u Grinellu i potom u Rijeci, kolaborativnim radom sa zajednicom kroz radionice sitotiska, uz *online* dobivena grafička rješenja za dizajn logotipa

6 Shoat, Ella i Stam, Robert: *Narrativising Visual Culture – toward a Polycentric Aesthetics*, citirano prema Derado Giljanović: *Strategije aroprijacije u suvremenoj umjetnosti u Hrvatskoj*, str. 472



5. The Moving Crew: *What's inside Ideal x?*, MMSU, 2023. (foto: Hrvoje Franjić)
The Moving Crew: What's Inside Ideal x?, MMSU, 2023 (photo: Hrvoje Franjić)

koja karikiraju ikonografiju velikih transportnih kompanija. Globalna transportna mašinerija, čiji su sadržaj i borba za premoć građanima često neprovidni i jest tema ovog projekta. Sama instalacija obuhvaća kraća dokumentarna videa i fotografije, a može se postavljati modularno kao kombinacija pojedinih dijelova. S obzirom na to da je zamišljena kao *work in progress*, poželjno ju je nadopunjavati novim akcijama i dokumentacijama izvedbi koje su povezane s transportom kontejnera ili tematiziranjem njihova tereta, što je za Muzej gotovo nepojmljivo jer pretpostavlja nezaključanost muzejskog zapisa – njegovu otvorenost prema dodatnom sadržaju i novim članovima kolektiva. Primjerice, na izložbi iz zbirke *Kud plovi ovaj oblak?* (2023.) kartice su dizajnirane u obliku kontejnera na kojima su posjetitelji mogli upisivati što se nalazi unutra. Pokazale su se kao dobar primjer interakcije s posjetiteljima, pobuđivanja znatiželje o transportnoj logistici, što smo tematizirale razgovorima o radu kontejnerskog terminala u Rijeci i umjetničkim praksama koje se koriste kontejnerima kao uporišnim medijem.⁷ Dok smo spomenute razgovore zabilježili zapisima u sekundarnoj dokumentaciji,

7 Predavanja *Kud plovi ovaj kontejner?*, <https://mmsu.hr/dogadaji/kud-plovi-ovaj-oblak-izlozba-iz-zbirke-mmsu/>, pristupljeno 15. 1. 2024.

neriješeno je ostalo kako udovoljiti želji autora o varijabilnosti broja minikontejnera koji bi se ovisno o izložbenom postavu, mogli dijeliti posjetiteljima. Ovakav relacijski »obrat«, koji potiče nove izložbene i fizičke situacije, teško je prihvatljiv za muzejsku zbirku čije nove akvizicije podrazumijevaju fiksni i unaprijed određen broj jedinica. Za razliku od vječnoga i nepromjenjivoga umjetničkog djela kao uvriježene muzejske odrednice, prošireno polje skulpture, kao u »What's inside Ideal x?«, ističe proces, uz uključivanje drugih ljudi kao sudionika umjetničkog procesa, čime mrsi račune klasičnoj muzeološkoj klasifikaciji.

Kvarljivost materijala i tehnika koja remeti primarnu muzejsku funkciju odupiranja promjeni i vječnom trajanju, dijelom karakterizira i instalaciju »**Događaji koje treba zaboraviti**« Marka Tadića (sl. 6). Izvedena je za hrvatski paviljon za 57. Venecijansko bijenale, 2017. godine. Instalacija je medijski složena, koristi se 16 mm filmom transferiranim u digitalni video, dijaprojekcijama, crtežima i kolažima, povezanim sustavom konstruktivnih elemenata iz drvenih ploča. Staromodna i recentna tehnička pomagala nisu skrivena od pogleda, kao ni pohabanost pojedinih elemenata, poput slikovnih motiva koji se primjenjuju nalik *found images*, »potpomognuti« crtačkim intervencijama ili duhovitim zapisima: »The present does not supply us with a mirror stage«. Instalacija nastavlja



6. Marko Tadić: *Događaji koje treba zaboraviti*, Venecijansko bijenale, 2017. (foto: Damir Žižić)

Marko Tadić: *Events That Should Be Forgotten*, *Venice Biennial*, 2017 (photo: Damir Žižić)

Tadićeovu fascinaciju naslijeđem modernizma i vizijama budućnosti na tragu znanstvenih fikcija i preoblikovanja ruševnih svjetova, služeći se tehnikama aproprijacije ili reciklaže. Uradi sam arhitektura ima naglašeni izvedbeni i scenografski karakter. Nalikuje paviljonu, koji se fleksibilno može postavljati i prekrajati poprimajući funkciju izlagačkog modela u kojem su smještene i autorove male klasične skulpture. Za razliku od galerije-kontejnera s fiksiranim eksponatima, doima se poput višenamjenske pozornice koja se oblikuje ovisno o potrebama izloženih sadržaja, proširujući konvencionalni standard bijele kocke u performativni i promjenjivi sustav. Kao i već spomenuti radovi, »Događaji koje treba zaboraviti« zovu na promišljanje funkcije suvremenog muzeja, posvećenog aktualnoj produkciji, a ne već historiziranim i sigurnim eksponatima.

Umjesto kraja navedimo još jednu instalaciju koja je dinamičnoga i modularnoga karaktera, a ne pripada muzejskoj kolekciji. Serija »**Arheološke iskopine**« (sl. 7) autorice mlađe generacije, Sare Salamon, nedavno je predstavljena na izložbi »Life is Full of Meaning« u prostoru Drugog mora, umjesto klasične izložbe dočekuje nas minipredstava, s klasičnim i novim medijima i pokretljivim postavom. Izložbena scenografija nalikuje isječku uličnog prizora s nedovršenim intervencijama, što nas može podsjetiti na poslijetranzijske uvjete, s nerijetkim gra-



7. Sara Salamon: *Life is Full of Meaning*, Galerija VN, Zagreb, 2021. (foto: Sara Salamon)
 Sara Salamon: *Life Is Full of Meaning*, Galerija VN Gallery, Zagreb, 2021 (photo: Sara Salamon)

đevinskim radovima onkraj transparentnih procedura i preciznog roka dovršenja. Ovi dvosmisleni prikazi ironijski se osvrću na promjene u javnom prostoru koje počesto zamjećujemo krajičkom oka jer odvijaju se sporo i dugo. U kulturi posredovanih sadržaja »Arheološke iskopine« propituju stvarnost koja nam izmiče, gdje imamo samo djelomični uvid u situaciju. Njihova je struktura decentralizirana, sačinjena od kolažnih fragmenata koji odolijevaju autoritetu sveznajućeg pripovjedača i linearne organizacije narativa. Potvrđuju nam izazove koje suvremena umjetnička praksa generirana širokim mogućnostima skulpture postavlja pred umjetničke muzeje. Za razliku od klasične muzejske zbirke koju prati centralizirana struktura, potreba za jednoznačnim nazivljem, »crnoj pačadi« svojstvena je promjenjiva i višedimenzionalna struktura. Umjesto klasične usredotočenosti na statičan predmet i stabilan, trajan medij, u njihovoj je osnovi performativno i procesualno promišljanje medija. Fotodokumentacija koja bi ponudila cjeloviti pogled na umjetninu više nije dostatna, nego zahtijeva nacрте i videozapise postava, uz upute za postavljanje i tehničke instrukcije. Susrećemo se s modularnim konstrukcijama koje se realiziraju ovisno o izložbenim parametrima, nerijetko i u kontaktu s publikom, podrazumijevajući izložbeni prostor u upotrebi, a ne permanentne objekte unutar intaktnoga muzejskog prostora.

Kako piše umjetnica i teoretičarka vizualne kulture Sonja Briski Uzelac: »Miješanje kodova i medija, pretapanje umjetnosti i svakodnevnog života, različitih kultura i modernog dizajna itd. traže sve razvijeniju infrastrukturu za stvaranje, proizvodnju, distribuciju, promociju i recepciju umjetnosti, te su i produkt rada pozadinskih struktura moći, mehanizama odabira u industriji kulture i medija.«⁸ U tom smislu ostaje otvoreno do koje se mjere nova produkcija ogleđa u svijetu muzejskih zbirki. Pitanje je i što za muzej znači priznati prakse koje demistificiraju definicije o vječnom trajanju i postojanosti, tradicionalno povezane sa zbirkama, ali i određenjem muzeja kao svezremenske riznice koje rijetko predviđa mogućnost nestajanja materijalne konfiguracije djela. Koliko smo zaglavili u ozbiljnom modernističkom naslijeđu i jesmo li doista spremni proživjeti »relacijski obrat«? Čini se da lekcija za usvajanje imamo napretek, počevši od institucionalne kritike i komentara aktualne umjetničke prakse. Kako bi se muzeji suvremene umjetnosti i za dvadesetak godina tako mogli nazivati.

8 Umjetnost u doba kulturalne rekonfiguracije. Od umjetničkog artefakta prema vizualnom tekstu, https://vizualni-studiji.com/skupovi/vkk_briski.html, pristupljeno 15. 1. 2024.

PRILOG / LEKSIKON*

Instalacija, umjetnički rad većeg formata koji aktivira izložbeni prostor i najčešće uključuje ulazak gledatelja/gledateljice u prostor umjetničkog rada. Angažira više osjetila, očista i točaka gledišta, a u prvi plan postavlja tjelesno iskustvo gledatelja/gledateljice. Instalacija nerijetko obuhvaća više medija, klasičnih i/ili novih (**multimedijska instalacija**) i, s obzirom na dominantni medij koji određuje njezin karakter, dodatno ju atribuiramo, kao **zvučnu**, **videoinstalaciju** ili **kinetičku** koja je pokretljiva ili se pak aktivira kretanjama, tj. hodom posjetitelja. Također, može biti osmišljena i postavljena nalik arhivu, kao zbirka dokumenata i predmeta namijenjena istraživanju posjetitelja. Instalacije koje karakterizira živa izvedba i interakcija s posjetiteljima možemo odrediti kao **performativne** instalacije. Instalacija može biti **interaktivna** ako posjetitelji sudjeluju u pokretanju instalacije ili nekog njezina dijela (npr. zvuka) ili pak kreiraju određeni sadržaj tako da im se sugerira da nadopune određeni dio instalacije. S obzirom na trajanje, instalacije mogu biti privremenoga karaktera, namijenjene za jednokratnu upotrebu i tada su mahom vezane uz prostor u kojemu su nastale (**site specific** i **efemerne instalacije**). Instalacije mogu biti osmišljene tako da traju dugo i uvijek se iznova rastavljaju i sastavljaju, ali mogu biti i promjenjivog sadržaja i prostornog obuhvata, osmišljene kao **work in progress** čiji se elementi/sadržaji s vremenom nadopunjuju i mijenjaju. Ako je postavljena u vanjskom prostoru i nalikuje urbanom namještaju ili opremi uobičajenoj za igrališta, instalaciju možemo nazvati **urbanim mobilijarom**.

LITERATURA

- Bourriaud, Nicolas: Relacijska estetika. Postprodukcija: Kako umjetnost reprogramira suvremeni svijet, Zagreb: MSU, 2013.
- Derado Giljanović, Dora: Strategije aproprijacije u suvremenoj umjetnosti u Hrvatskoj (doktorski rad), Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2023.
- Fazekas, An: Umjetnosti i njihove vječnosti // Kako magazin, br. 1 (2024.) / Zagreb, str. 80–92
- Krauss, Rosalind: Sculpture in the Expanded Field // 8. listopada (1979.) / New York, str. 30–44
- Stanković, Maja: Da li skulptura postoji u savremenoj umetnosti? // Skulptura: Medij, metod, društvena praksa, zbornik radova / ur. Suzana Vuksanović i Ana Bogdanović, Novi Sad: MSUV, 2016., str. 103–115

* U izradi leksikona uspoređivani su pojmovnici <https://imma.ie/what-is-art/glossary-of-art-terms/> i <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/installation-art>.

Trifunović, Lazar: Putevi i raskršća srpske skulpture // Umetnost, br. 22 (1970.) / Beograd, str. 5–38

MREŽNI IZVORI

Briski Uzelac, Sonja: Umjetnost u doba kulturalne rekonfiguracije. Od umjetničkog artefakta prema vizualnom tekstu, https://vizualni-studiji.com/skupovi/vkk_briski.html
»EMET New Acquisitions Policy«, <https://collection.emst.gr/en/>

SAŽETAK

U članku se prati protežnost pojma skulpture na višemedijske i složene instalacije. Obuhvaćene su umjetničke instalacije koje su uglavnom dio kolekcije Muzeja moderne i suvremene umjetnosti te se opisuje njihov performativni i dinamičan karakter. U članku se bavi širenjem skulptorske prakse u područje instalacija većeg formata i ističu se konkretne nedoumice u klasifikaciji i obradi takve produkcije (npr. nužnost video-dokumentacije i uputa za postavljanje za muzejsku obradu takvih radova). Također, obuhvaćaju se promjenjive instalacije koje su svojim fleksibilnim karakteristikama izazov za umjetničke muzeje u smislu prihvaćanja i praćenja takve produkcije.

Sumiraju se odrednice takvih radova u odnosu na klasične kiparske regule, kao što su performativno i procesualno promišljanje medija, nestabilni materijali, modularna konstrukcija postava, nadopunjavanje pojedinih elemenata u interakciji s posjetiteljima. Umjesto na dohvatljive objekte koji su zamišljeni da traju vječno, nailazimo na radove u kojima tematiziranje konačnosti i prolaznosti ima važnu ulogu. Umjesto inertnog artefakta susrećemo se s fragmentarnim vizurama, više mogućih načina kretanja, nelinearnim modelom naracije i dokidanjem logike svezajućeg pogleda.

Budući da ponašanje materijala nije sasvim predvidivo, ni spomenuti autori ni budući *caretakeri* umjetničkih radova (kustosi zbirki) nemaju potpunu kontrolu nad njihovom budućnosti, što unosi dodatne poteškoće u muzejsku kolekciju koja tendira stabilnosti i, barem u idealnom smislu, treba trajati vječno. Ovo poigravanje između tjelesne prisutnosti i odsutnosti, opipljivog i posredovanog, organskog i umjetnog, izaziva tradicionalnu pretpostavku kolekcije kao dugovječne zbirke fizičkih jedinica. Ambivalentna svojstva ovih radova ujedno rastvaraju podjelu zbirki utemeljenu na klasično određenim medijima, izazivajući »muzejsko nesvjesno« – promišljanje uloge i namjene suvremenog muzeja, posvećenog aktualnoj produkciji, a ne već historiziranim i sigurnim eksponatima. Otvoreno je pitanje: koje su mogućnosti suvremenih muzeja u prihvatu i praćenju nove produkcije?

Summary

THE BLACK DUCKLING IN MUSEUM COLLECTIONS – WHAT ALL CAN BE SCULPTURE AT PRESENT?

KSENIJA ORELJ

Museum of Modern and Contemporary Art, Rijeka

The article considers the extension of the term “sculpture” onto multimedia and complex installations. The majority of the art installations, whose performative and dynamic character is considered, are part of the collection of the Museum of Modern and Contemporary Art. The expansion of sculpting practice onto the area of larger format installations is discussed and specific dilemmas concerning classification and processing of such production (e.g. the need for video documentation and instructions for museum processing of such works) emphasised. Moreover, the article discusses changeable installations, whose flexible characteristics represent a challenge for art museums in terms of reception and following such production.

The characteristics of such works are summarised in relation to classical sculpting rules, such as performative and processual consideration of the sculpting media, unstable materials, modular construction of the exhibit, and supplementing certain elements in interaction with visitors. Instead of accessible objects intended to last forever, we find works in which discussion of finality and transience plays an important part. In place of inert artefacts we find fragmentary views, a number of possible movement modes, a non-linear narration model, and cancellation of the logic of the omniscient view.

Since behaviour of materials is not completely predictable, neither the authors nor the future caretakers of the artworks (collection curators) have complete control over their future, which introduces additional difficulties in museum collections that are inclined toward stability and, ideally, should last forever. This play between bodily presence and absence, between the tangible and the mediated, the organic and the artificial, challenges the traditional view of a collection as a long-lasting assemblage of physical units. The ambivalent characteristics of those works also dissolve the classification of collections based on classically determined media, bringing about the “museum subconscious” – examination of the role and purpose of a contemporary museum, devoted to current production rather than historicised and safe exhibits. The question that arises is what the contemporary museums’ capacities for reception and following of new production are.

KEY WORDS: *installation, expanded field of sculpture, unstable art materials, unstable museum objects*

Problemi terminologije na primjeru fiber art objekata

ANDREA KLOBUČAR

Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb

Pregledni rad

Autorica se u tekstu bavi problematikom terminologije u muzeološkoj obradi i klasifikaciji radova na granici tekstilne umjetnosti, soft sculpture i fiber arta, te se pritom kao primjerom koristi tekstilnim radovima Jagode Buić, Cvetke Miloš i Raseme Selimović iz fundusa Muzeja za umjetnost i obrt. Zbirke muzeja organizirane su prema materijalu i vrsti predmeta, što otežava pravilnu klasifikaciju ovih radova jer mogu se svrstati i u skulpturu ili fiber art, čime se nameće potreba za revizijom muzejskih kategorija i terminologije.

KLJUČNE RIJEČI: Muzej za umjetnost i obrt, zbirka tekstila, tekstilna umjetnost, fiber art, soft sculpture, tezaursus, Getty Art And Architecture Thesaurus (AAT)

UVOD

Muzejska zbirka čini sustavno organiziran skup inventariziranih predmeta, obrađenih prema stručnim kriterijima, povezanih zajedničkim kulturnim, prirodnim, povijesnim, znanstvenim ili umjetničkim značajkama.¹ Svaki predmet koji uđe u muzej prolazi kroz postupak inventarizacije, upisuje se u inventarnu knjigu, postaje dio muzejske zbirke i fundusa te dobiva status kulturnog dobra. Muzeji formiraju zbirke prema različitim kriterijima, ovisno o vrsti građe koju čuvaju, uključujući materijal, razdoblje, stilska obilježja, autora, školu, pokret, temu, osobu, događaj, teritorij, medij, tehniku, tehnologiju, znanstvenu disciplinu ili specifičnu ljudsku djelatnost.²

1 Zakon o muzejima, »Narodne novine«, br. 61 / Zagreb, 2018., pristupljeno 20. 9. 2023., https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2018_07_61_1267.html

2 Preporuke za rad u muzeju // Muzejski dokumentacijski centar, pristupljeno 3. 10. 2023. https://mdc.hr/UserFiles/File/propisi,smjernice,upute/Preporuke%20za%20rad%20u%20muzeju_zadnja%20verzija.pdf

Muzej za umjetnost i obrt kao umjetnički muzej koji čuva predmete i dokumentaciju iz područja umjetnosti i primijenjenih umjetnosti³ zbirke je organizirao prema dvama kriterijima: materijalu izrade (zbirke: keramike, stakla, metala, bjelokosti, oslikane kože) i vrsti predmeta (zbirke: slikarstva, skulpture, arhitekture, grafike, fotografije, fotografskog pribora, namještaja, tiskarstva i knjigoveštva, glazbenih instrumenata, produkt-dizajna, grafičkog dizajna, devocionalija, satova, teatralija, varia). Iznimka je zbirka tekstila i modnog pribora, u čijem su nazivu objedinjeni i materijal izrade (tekstil) i vrsta predmeta (modni pribor). Takav sustav organizacije zbirke prema dvama kriterijima ograničen je i često izaziva dvojbe o tome prema kojem kriteriju predmet dodijeliti određenoj zbirci. Najčešće se takve dvojbe javljaju kod predmeta koji se mogu klasificirati kao suvremeni radovi iz područja obrta ili primijenjenih umjetnosti, kada se, zbog nedovoljno jasnih kriterija, pripadnost zbirci određuje dogovorom među kustosima. Oni odlučuju hoće li se predmeti, ovisno o materijalu izrade ili vrsti predmeta, svrstati u određenu skupinu. Izvrstan su primjer takvih dvojbi tekstilni objekti autorica Jagode Buić, Cvetke Miloš i Raseme Selimović koji bi se, s obzirom na tekstil kao materijal izrade, mogli svrstati u zbirku tekstila i modnog pribora, dok bi po svojoj tipologiji mogli pripadati zbirci skulpture. Radovi njihovih suvremenica, pionirki *fiber arta*, Sheile Hicks, Claire Zeisler i Magdalene Abakanowicz, uglavnom se, u svjetskim muzejima, nalaze u zbirkama suvremenog obrta, dekorativnih umjetnosti ili suvremene umjetnosti.⁴

3 Statut Muzeja za umjetnost i obrt // Opći akti Muzeja, pristupljeno 30. 9. 2024., <https://www.muo.hr/wp-content/uploads/2024/08/STATUT-MUO-2024.pdf>

4 Radovi Sheile Hicks nalaze se u muzejima Smithsonian American Art Museum u Washingtonu, u Zbirci suvremenog obrta i dekorativnih umjetnosti (The Principal Wife Goes On // Smithsonian American Art Museum, 2. 10. 2024., <https://americanart.si.edu/artwork/principal-wife-goes-10471>), The Metropolitan Museum of Art u New Yorku, u Zbirci moderne i suvremene umjetnosti (Écailles // The Metropolitan Museum of Art, 2. 10. 2024., <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/485303#:~:text=%C3%89cailles.%20Born%20in%20Nebraska,%20Hicks%20moved>) i The Museum of Modern Art u New Yorku, u Zbirci arhitekture i dizajna (Works // The Museum of Modern Art, 2. 10. 2024., <https://www.moma.org/artists/2631#works>).

Radovi Claire Zeisler također se nalaze u muzeju The Metropolitan Museum of Art u New Yorku, u Zbirci moderne i suvremene umjetnosti (Tri-color Arch // The Metropolitan Museum of Art, 2. 10. 2024., <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/484807>) kao i u muzeju Smithsonian American Art Museum u Washingtonu, u Zbirci suvremenog obrta i dekorativnih umjetnosti (Coil Series III-A Celebration // Smithsonian American Art Museum, 2. 10. 2024., <https://americanart.si.edu/artwork/coil-series-iii-celebration-28360>). Radovi Magdalene Abakanowicz nalaze se u muzeju The Museum of Modern Art u New Yorku, u Zbirci arhitekture i dizajna (Yellow Abakan // The Museum of Modern Art, 2. 10. 2024., <https://www.moma.org/collection/works/3650>) kao i u Nacionalnom muzeju u Wrocławu, u Zbirci suvremene umjetnosti (Magdalena Abakanowicz // National Museum in Wrocław, 2.

Sve navedene autorice upotrebljavaju tekstil, odnosno niti i vlakna, na način na koji slikari i kipari pristupaju svojim materijalima, proširujući pritom granice tradicionalne umjetničke prakse. Korištenjem različitih vrsta pređe, uključujući svilu, vunu, pamuk, sintetička vlakna i njihove kombinacije, stvaraju dekorativne predmete koji često obuhvaćaju tapiserije, skulpture i instalacije.⁵

TEKSTILNA UMJETNOST – *FIBER ART* – *SOFT SCULPTURE*

Prema mišljenju turske povjesničarke umjetnosti Sevim Tuğba Arabalı Koşar globalizacija je uvela koncept umjetnosti u interdisciplinarnu dimenziju, gdje se postojeće spoznaje redefinišu, a granice između umjetničkih disciplina postupno nestaju i spajaju. Pluralizam postmodernizma šezdesetih godina 20. stoljeća doveo je do pojave novih i intrigantnih umjetničkih pojava, poput tekstilne umjetnosti, *fiber arta* i *soft sculpture*. U takvom umjetničkom okruženju tekstilni materijali i tehnike našli su svoje mjesto u suvremenoj umjetnosti, postajući sastavni dio umjetničkog izraza.⁶ Umjetnice poput Leonore Tawney, Sheile Hicks i Claire Zeisler koje su od šezdesetih nadalje stvarale u mediju tekstila znatno su proširile granice svojega autorskog izričaja korištenjem materijala poput sisala, vune i kukuruza kroz inventivan dijalog između materijala i tehnike.⁷ Površine i oblici njihovih tkanih, čvoranih, filcanih ili pletenih formi nadilazili su pravokutnost i dvodimenzionalnost te prelazili u reljefne površine i potom u treću dimenziju.⁸ Djela su im često bila monumentalnih dimenzija, zauzimajući prostor svojim volumenom i nadilazeći tradicionalne okvire tekstilne umjetnosti otvarajući prostor za

10. 2024., <https://mnwr.pl/en/stayhome-magdalena-abakanowicz/#:~:text=Magdalena%20Abakanowicz.%20In%20the%20mid-1970s>).

5 Tofil, Gito: What is the Difference between Textile And Fiber Art: Unraveling Mysteries // *Textileguider.com*, 5. 7. 2024., <https://textileguider.com/what-is-the-difference-between-textile-and-fiber-art/>

6 Arabalı Koşar i Sevim Tuğba: Çağdaş Sanat Disiplinleri Arası Etkileşimlerde Lif Sanatı // *Idil Journal of Art and Language*, 6 (35) / Ankara, str. 2017, 2036, 5. 7. 2024., https://www.researchgate.net/publication/320048351_FIBER_ART_IN_INTERACTIONS_BETWEEN_CONTEMPORARY_DISCIPLINES_OF_ARTS

7 *Textile Garden* // *Museum für Gestaltung, Zürich*, 27. 5. 2024., <https://museum-gestaltung.ch/en/ausstellung/textiler-garten/#:~:text=Textile%20Garden.%2015.7.%20%E2%80%93%2030.10.2022.%20Ausstellungsstrasse.%20Cords,%20yarns,%20and>

8 Meilach, Dona Z.: *Soft sculpture and other soft art forms, with stuffed fabrics, fibers, and plastics* // *New York : Crown Publishers, 1974.*, str. 3

novo shvaćanje skulpture.⁹ Ovaj proces, započet korištenjem tekstilnih materijala u voluminoznim djelima, doveo je do isprepletanja temeljnih estetskih elemenata slikarstva i kiparstva unutar tekstilne umjetnosti. U prijelazu s površinskih na trodimenzionalne tekstile, pod utjecajem istraživanja novih materijala, tehnika i formi, razvijali su se inovativni pristupi oblikovanju djela koji su uključivali i fizičke aspekte kiparstva. Pionirski primjer takvog spoja jest *soft sculpture*, pojam koji je 1960. godine uveo Claes Oldenburg, proširujući granice kiparstva uvođenjem novih materijala. Promjene u umjetničkim disciplinama tijekom 20. i 21. stoljeća dovele su do hibridizacije umjetničkih formi, otvarajući prostor za nove interpretacije kroz raznolike objekte. Danas tekstil, osim svojih tradicionalnih funkcija, ulazi u kreativne sfere, gdje inovativne intervencije s tradicionalnim materijalima i tehnikama oblikuju suvremeni umjetnički identitet.¹⁰ Granice među pojmovima fluidne su, a kategorizacija radova često je nemoguća i teško izvediva.

Razmatrajući tapiserije, odnosno tekstilne objekte Jagode Buić, Cvetke Miloš i Raseme Selimović iz fundusa Muzeja za umjetnost i obrt, u kontekstu muzejskih klasifikacija i pripadnosti određenoj zbirci, pitanje njihove klasifikacije postaje ključno. Koristeći tekstilne materijale i tehnike na način koji proširuje granice tradicionalnog poimanja tapiserije, umjetnice stvaraju u graničnom području između tekstilne umjetnosti i skulpture. Njihovi radovi, s obzirom na materijal (tekstil) i tehniku (tkanje) izrade, inventirani su kao tapiserije i ušli su u fundus zbirke tekstila i modnog pribora. Međutim, ako o njima razmišljamo u sklopu novih pojmovnih kategorija u suvremenoj umjetnosti, onda vidimo da su se u graničnom području između skulpture i tekstilne umjetnosti radovi Jagode Buić (sl. 1), Cvetke Miloš (sl. 2) i Raseme Selimović (sl. 3) odmaknuli od tradicionalnog poimanja tapiserije, prestaju biti samo dvodimenzionalni i dopuštaju prostoru da prodire u volumen i prošupljuje plohu ili iz tijela tapiserije plohe ulaze u prostor, pri čemu se na tapiseriji stvara dublji ili plići reljef. Pitanje je: pripadaju li njihovi radovi područjima tekstilne umjetnosti, *fiber arta* ili *soft sculpture*? I bi li takva jasnija klasifikacija olakšala odluku o tome kojoj zbirci pridružiti njihove radove?

Kako bi se razjasnile te terminološke nejasnoće pri klasifikaciji i opisu radova – bilo da govorimo o tekstilnoj umjetnosti, skulpturama,

9 Textile Garden // Museum für Gestaltung, Zürich, 27. 5. 2024., <https://museum-gestaltung.ch/en/ausstellung/textiler-garten/#~:text=Textile%20Garden.%2015.7.%20%E2%80%93%2030.10.2022.%20Ausstellungsstrasse.%20Cords,%20yarns,%20and>

10 Arabalı Koşar i Sevim Tuğba: Geri Kazanılmış Pamuklu Kumaş Özeline Tekstil Heykelle Güncel Yaklaşımlar // ODÜ Journal of Social Sciences Research, 11 (1) / Ordu, 2021., str. 287, 30. 9. 2024. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1544572>



1. Jagoda Buić: Tapiserija *Monolog*, 1966.; vuna, kostrijet, pozlaćene metalne niti; tkanje; MUO 13049 (foto: Srećko Budek, 2013.)

Jagoda Buić: Monologue tapestry, 1966; wool, goat hair, gilded metal thread; weave; MUO [Museum of Arts and Crafts, Zagreb] 13049 (photo: Srećko Budek, 2013)



2. Cvetka Miloš: Tapiserija *Praznik*, 1973.; vuna; uzlanje, tkanje; MUO 15524 (foto: Srećko Budek, 2013.)

Cvetka Miloš: Holiday tapestry, 1973; wool; knotting, weave; MUO 15524 (photo: Srećko Budek, 2013)

tj. *soft sculpture* ili *fiber artu* – logično je potražiti odgovore i rješenja u stručnoj literaturi kao i u tezaurusima za umjetničke predmete od tekstila, koji predstavljaju specifične koncepte klasifikacije i organizacije specijalističkih znanja. Stručna literatura o tekstilnoj umjetnosti, *fiber artu* i *soft sculpture* pruža pregled nastanka i razvoja tih umjetničkih formi, pokušavajući odgovoriti na složeno pitanje o razlikama među njima. Tezaurusi kao kontrolirani rječnici ključni su alati za muzejsku dokumentaciju i muzeološku obradu predmeta, posebno za katalogizaciju i indeksiranje zbirke.



3. Rasema Selimović: Tapiserija *Snježni kontrasti*, 1972.; vuna; tkanje; MUO 15606 (foto: Srećko Budek, 2013.)

Rasema Selimović: Snow Contrasts tapestry, 1972; wool; weave; MUO 15606 (photo: Srećko Budek, 2013)

Jedan od najpopularnijih i najčešće korištenih tezaurusa u obradi povijesnomjetničke građe jest višjezični *Getty Art And Architecture Thesaurus* (AAT). Ovaj strukturirani rječnik obuhvaća terminologiju za umjetnost, arhitekturu, dekorativnu umjetnost, arhivske materijale, arheologiju, konzervaciju i drugu kulturnu baštinu te je nezaobilazan alat za stručnjake u tim područjima. AAT organiziran je u osam faseta, pri čemu se pojmovi tekstilna umjetnost, skulptura i *fiber art* nalaze u istoj hijerarhijskoj kategoriji – u faseti objekti, te u istom hijerarhijskom razredu – vizualna i verbalna komunikacija. Ovaj hijerarhijski razred obuhvaća radove čija su izvorna i primarna funkcija prenošenje informativnih, estetskih ili simboličkih poruka putem vizualnih (npr. slika), verbalnih (npr. knjiga) i izvedbenih (npr. simfonija) medija.¹¹ Unutar ovog razreda pojmovi se dalje razvrstavaju u hijerarhijsku kategoriju vizualnih radova, koja uključuje umjetnička djela, arhitekturu i druge objekte koji zauzimaju prostor, a percipiraju se osjetilom vida te su izrađeni, a ne nastali prirodno. U ovu kategoriju spadaju i radovi slikarstva i kiparstva, vremenski ograničeni oblici poput performansa kao i utilitarni

¹¹ Visual and Verbal Communication (hierarchy name) // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research. J. Paul Getty Trust, 18. 10. 2023., <https://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=sculpture&logic=AND¬e=&page=1&subjectid=300264552>

ili ceremonijalni predmeti koji se prikupljaju u muzejima, a dalje se razvrstavaju u potkategoriju – vizualni radovi prema materijalu i tehnici.¹²

Za muzeološku obradu tekstilnih predmeta, primarno načina izrade tekstilija, preporučuje se korištenje i CIETA-ina rječnika (*Centre International d'Etudes des Textiles Anciens*), koji je razvio preciznu terminologiju za alate, procese i strukture tkanja tkanina od prirodnih vlakana. Oba tezaurusa sadržavaju terminologiju za materijale (tkanine) i tehnike izrade, dok AAT uključuje i vrste predmeta.

U nastavku ću se osvrnuti na definicije pojmova »tekstilna umjetnost«, *fiber art* i *soft sculpture*. Budući da su radovi Jagode Buić, Cvetke Miloš i Raseme Selimović tijekom inventarizacije tipološki definirani kao tapiserije, nužno je razmotriti i pojam »tapiserija«, kako ga opisuju stručna literatura i tezaurusi koji se primjenjuju pri obradi tekstilnih predmeta.

TEKSTIL I TEKSTILNA UMJETNOST

Prema AAT-u pojam »tekstil« koristi se kao opći izraz za sagove, tkanine, odjeću ili druge predmete izrađene od tekstilnih materijala, nastalih tkanjem, filcanjem, čvoranjem, pletenjem ili drugim tehnikama, uz korištenje prirodnih ili sintetičkih vlakana.¹³ Pojam »tekstilna umjetnost« obuhvaća umjetničke ili obrtničke radove izrađene od tekstilnih materijala biljnog, životinjskog ili sintetičkog porijekla, nastale tehnikama poput tkanja, šivanja, pletenja, filcanja, čvoranja i sl. Radovi tekstilne umjetnosti koriste se isključivo ili gotovo isključivo tekstilom i kao podlogom i kao medijem.¹⁴ Pojmovi »tekstil« i »tekstilna umjetnost« sinonimi su, no razlika je u tome što se, kada je riječ o umjetničkim djelima i predmetima visokog obrta koji rabe tekstil kao medij, preporučuje pojam »tekstilna umjetnost« kako bi se istaknula njihova pripadnost vizualnim djelima.¹⁵ Za razliku od AAT-a, CIETA-in rječnik ne spominje pojam »tekstilna

12 Visual works (works) // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research, J. Paul Getty Trust, 18. 10. 2023. <https://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=sculpture&logic=AND¬e=&page=1&subjectid=300191086>

13 Isto

14 Textile art (visual works) // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research, J. Paul Getty Trust, 18. 10. 2023. https://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=textile&logic=AND¬e=&english=N&prev_page=2&subjectid=300386843

15 Textiles (visual works) // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research, J. Paul Getty Trust, 18. 10. 2023. https://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=textile&logic=AND¬e=&english=N&prev_page=3&subjectid=300014063

umjetnost«, već samo pojam »tekstil« koji se odnosi na sve vrste tekstilnih materijala i tkanina izrađenih od bilo koje vrste vlakana.¹⁶

Prema *Likovnom leksikonu* pojam »tekstilna umjetnost« definiran je kao umjetnička djelatnost koja koristi biljna, životinjska ili sintetička vlakna za izradu utilitarnih ili dekorativnih predmeta tehnikama poput prešanja, filcanja, pređenja, tkanja, prepletanja, pletenja, kačkanja, uzlanja i makramea.¹⁷ Nakon Drugoga svjetskog rata oblikovanje tekstila razvija se u dva pravca: tradicionalni, koji se usredotočuje na naslijeđene tehnike i praktične namjene, te slobodniji pravac, u kojemu su praktične i dekorativne svrhe sporedne, a naglasak je na slobodnom stvaralačkom eksperimentiranju s plošnim i prostornim oblicima, uključujući i »netekstilne« materijale poput drva, metala, stakla i plastike.¹⁸ Takvom definicijom pojam »tekstilne umjetnosti« približio se pojmu *fiber arta*, koji *Likovni leksikon* ne obrađuje.

Pojam »tekstil« uobičajeniji je i češće se koristi u hrvatskoj povijesti umjetnosti, povijesti umjetničkog obrta i primijenjenih umjetnosti u usporedbi s pojmovima »tekstilna umjetnost« ili »umjetnost tekstila«. Odnosi se na sve umjetničke i obrtničke predmete izrađene od tekstilnih materijala, nastalih različitim tehnikama vezivanja ili uplitanja osnove i potke.¹⁹

TAPISERIJA

Tapiserija se prema AAT-u opisuje kao teški, tkani tekstil koji se koristio kao zidna obloga, zavjesa, presvlaka ili za vješanje s prozora ili balkona. Karakteriziraju je ornamentalni ili figuralni prikazi, često s oslikanim ili izvezenim detaljima. Obično je izrađena od vune i ručno tkana na tkalačkom stanu, pri čemu se koristi tehnika koja se razlikuje od tkanja tkanine. Naime, potka ne ide kontinuirano, već se za svaku boju umeće nova potka koja ide od ruba do ruba područja određene boje ili uzorka:

16 Monnas, Lisa (ur.): *Vocabulary of Technical Terms English with translations of the terms into French, German, Italian, Portuguese, Spanish and Swedish*, Lyon: Centre International d'Étude des Textiles Anciens, 2021., str. 72

17 *Tekstilna umjetnost // Likovni leksikon / urednica Ozana Martinčić*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2014. str. 932

18 Isto, str. 933

19 Isto, str. 932

ta se tehnika naziva klěčanjem. Osim toga, pojam »tapiserija« odnosi se i na strojno tkane imitacije ručno rađenih zidnih obloga.²⁰

Prema *Likovnom leksikonu* tapiserija je tkana tehnikom klěčanja na tkalačkom stanu, najčešće od raznobojne vune i svile, rjeđe od lana ili pamuka, a katkad i s dodatkom zlatnih i srebrnih niti. Obično prikazuje figuralne, biljne ili ornamentalne motive i često je velikih dimenzija. U početku je služila za prekrivanje zidova interijera radi zaštite od hladnoće, dok je s vremenom postala pretežno dekorativni predmet.²¹ Zanimljivo je da *Likovni leksikon* radove Claire Zeisler definira kao »ambijentalne skulpture i tapiserije«,²² što svjedoči o fluidnim granicama među umjetničkim vrstama.

KIPARSTVO I *SOFT SCULPTURE*

AAT pojam »kiparstvo« definira kao trodimenzionalno umjetničko djelo u kojemu su prikaz i forma izvedeni u punoj plastici, reljefu ili su ureživani. Umjetnička djela nastaju klesanjem, rezanjem čvrstih materijala, oblikovanjem ili lijevanjem materijala koji poslije očvrsne ili sastavljanjem dijelova kako bi se stvorio trodimenzionalni objekt. Ovaj pojam koristi se za označivanje velikih ili srednje velikih predmeta izrađenih od kamena, drva, bronce ili drugih metala. Pojam »skulptura« odnosi se na radove koji predstavljaju opipljive objekte ili grupe objekata, bilo figuralne ili apstraktne, s jasno definiranim rubovima i granicama.²³ Kao vizualni rad, skulptura se dijeli prema formi, funkciji, lokaciji ili kontekstu, materijalu, tehnici i subjektu.²⁴

Likovni leksikon rabi pojmove »kiparstvo« i »skulptura« kao istoznačnice i definira ih kao vrstu likovnog izražavanja trodimenzionalnim oblicima i tijelima koja nastaju klesanjem ili rezbarenjem čvrstog ma-

20 Tapestries // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research, J. Paul Getty Trust, 18. 10. 2023. https://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=tapestry&logic=AND¬e=&english=N&prev_page=1&subjectid=300205002

21 Tapiserija // Likovni leksikon / urednica Ozana Martinčić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2014., str. 928

22 Isto, str. 929

23 Sculpture (visual works) // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research, J. Paul Getty Trust, 18. 10. 2023. https://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=sculpture&logic=AND¬e=&english=N&prev_page=3&subjectid=300047090

24 Visual works by material or technique // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research, J. Paul Getty Trust, 18. 10. 2023. <https://www.getty.edu/vow/AATHierarchy?find=visual+works+by+material+or+technique&logic=AND¬e=&page=1&subjectid=300191091>

terijala, oblikovanjem ili lijevanjem materijala koji naknadno očvrstne te sklapanjem dijelova da bi se stvorio trodimenzionalni objekt.²⁵ U 20. stoljeću skulptura se razvija kroz nove mogućnosti obrade volumena, prostora i materijala, zahvaljujući tehničkim i tehnološkim inovacijama i eksperimentima, što dovodi do širenja definicije tog pojma.²⁶

SOFT SCULPTURE

Prema definiciji pojma »skulptura« prema AAT-u trodimenzionalni ili reljefni predmeti iz područja tekstilne umjetnosti mogu se također smatrati skulpturama. Ovi radovi pripadaju grupi *soft sculpture* prema podjeli skulpture prema materijalu. Ova kategorija obuhvaća kiparska djela izrađena od mekih, savitljivih materijala poput filca, gume, plastike ili vinila.²⁷ Zanimljivo je primijetiti da AAT ne spominje tekstil kao jedan od materijala za izradu *soft sculpture*, iako ga karakteriziraju mekoća i savitljivost.

Međutim, *Likovni leksikon* pod pojmom *soft sculpture* razumije radove koji napuštaju tradicionalne, čvrste kiparske materijale i vrijednosti, poput trajnosti i postojanosti oblika, koristeći platno, tkaninu, užad, papir, umjetne plastične mase i razne otpadne materijale kako bi postigli mekoću i nestabilnost forme.²⁸

FIBER ART

Pojam *fiber art* često se doživljava kao sinonim za tekstilnu umjetnost; međutim prema AAT-u ta se dva pojma razlikuju, iako oba pripadaju istoj hijerarhijskoj kategoriji, zajedno sa skulpturom, kao vizualni radovi kategorizirani prema materijalu i tehnici. Prema AAT-u *fiber art* odnosi se na radove nastale nakon 1945. godine, izrađene primarno od materijala sastavljenih od vlakana, te su namijenjeni kao umjetnička djela.²⁹

25 Kiparstvo (skulptura) // Likovni leksikon / urednica Ozana Martinčić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2014., str. 466

26 Isto, str. 467

27 Soft sculpture // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research, J. Paul Getty Trust, 18. 10. 2023., https://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=soft+sculpture&logic=AND¬e=&english=N&prev_page=1&subjectid=300047265

28 Soft sculpture // Likovni leksikon / urednica Ozana Martinčić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2014., str. 877

29 Fiber art // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research, J. Paul Getty Trust, 18. 10. 2023., https://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=sculpture&logic=AND¬e=&english=N&prev_page=1&subjectid=300185615

Za razliku od radova iz područja tekstilne umjetnosti, kojima je tekstil i medij i podloga, radovi iz područja *fiber arta* mogu uključivati tekstil u kombinaciji s drugim medijima. U AAT-u, pri hijerarhijskoj raščlambi terminologije, za pojam *fiber art*, za razliku od pojmova »kiparstvo« i »tekstilna umjetnost«, ne navode se specifične tipologije ili tehnike.

ZAKLJUČAK

Prema navedenim definicijama pojmova »tekstilna umjetnost«, *fiber art* i *soft sculpture* očito je da se radovi umjetnica Jagode Buić, Cvetke Miloš i Raseme Selimović ne mogu tipološki svrstati u okvir pojma »tapiserija«, kako su trenutačno inventarizirani. Stoga je nužno proširiti tezaurus pojmova u računalnoj bazi MUO-a za inventarizaciju muzejskih predmeta dodavanjem termina »tekstilna umjetnost«, *fiber art* i *soft sculpture*, koji bi bolje opisali navedene radove. U muzeološkoj obradi takve vrste građe potrebno je također povezati i primjenjivati pojmove koji proizlaze iz tehnologije tekstila, pri čemu je najbolje rabiti CIETA-in rječnik, koji je primarno usmjeren na tehnologiju.

Međutim, unatoč proširenju postojećeg tezaurusa, i dalje ostaje perzistentan problem određivanja precizne terminologije za definiranje i opis radova iz graničnih područja *soft sculpture*, tekstilne umjetnosti i *fiber arta* koji proizlazi iz terminološke nedorečenosti, osobito u razlikovanju pojmova *fiber art* i tekstilna umjetnost, pri čemu je nerijetko jedini razlikovni kriterij vrijeme nastanka, što često dovodi do subjektivne tipologizacije radova nadležnoga kustosa.³⁰ Stoga je važno naglasiti da na definicije i pojmove ne trebamo gledati kao na strogo zatvorene cjeline jer granice između različitih umjetničkih formi i materijala često su fluidne, što omogućuje šire razumijevanje i interpretaciju umjetničkih radova. Upravo zbog toga potrebno je revalorizirati postojeće kriterije – materijal i vrstu predmeta – te utvrditi nove smjernice za strukturiranje

30 Dodatak su ovoj tvrdnji tekstovi u katalogu izložbe *Fiber: Sculpture 1960 – Present* (Porter, Janell (ur.) *Fiber: Sculpture 1960 – Present*. Institute of Contemporary Art/Boston i Prestel Verlag, München: 2014.). Jenelle Porter u tekstu »Materialist«, referirajući se na radove umjetnica poput Jagode Buić, Sheile Hicks, Leonore Tawney i Claire Zeisler, rabi termin »skulptura« (Porter, Janelle: *Materialist // Fiber: Sculpture 1960 – Present* / urednica Janelle Porter, Institute of Contemporary Art/Boston i Prestel Verlag, München: 2014., str. 10, 11, 13, 22), dok T'ai Smith u tekstu »Tapestries in Space: An Alternative History of Site Specificity« rabi termin *fiber art* (Smith, T'ai. *Tapestries in Space: An Alternative History of Site Specificity // Fiber: Sculpture 1960 – Present* / urednica Janelle Porter, Institute of Contemporary Art/Boston i Prestel Verlag, München: 2014., str. 153, 159, 161).

zbirki u Muzeju za umjetnost i obrt, u skladu sa suvremenim zbivanjima u umjetnosti, osobito u obrtu i primijenjenoj umjetnosti.

Formiranje sustava vrednovanja i prihvaćanja radova za koje je teško odrediti pripadaju li području tekstilne umjetnosti, *fiber arta* ili *soft sculpture* postalo je jedna od ključnih uloga muzeja i kustosa koji rade na zbirnkama u kojima se takvi predmeti nalaze.³¹ Fluidna, često proizvoljna i nesistematična hijerarhija i klasifikacija muzejske građe znatno utječu na sakupljačke politike i specijalističko usmjeravanje kustosa. Shvaćajući muzejsku zbirku ne kao zatvoren fond, već kao »stalno otvoren sustav«,³² potrebno je na isti način pristupiti i politici sabiranja i klasifikaciji predmeta unutar pojedinih zbirki. Tekstilni radovi umjetnica poput Jagode Buić, Cvetke Miloš i Raseme Selimović izvrstan su primjer takvog pristupa, koji omogućuje kontinuirani stalno otvoreni sustav sabiranja, valorizacije i klasifikacije muzejskih predmeta.

RJEČNIK POJMOVA

Tekstilna umjetnost, umjetnička djelatnost koja se koristi biljnim, životinjskim ili sintetičkim vlaknima za izradu utilitarnih i dekorativnih predmeta. Obuhvaća tehnike poput prešanja, filcanja, pređenja, tkanja, prepletanja, pletenja, kačkanja, uzlanja i makramea. Također se odnosi na umjetnička djela i predmete visokog obrta koji rabe tekstil kao svoj medij.

Fiber art, radovi koji su primarno nastali nakon 1945. godine, izrađeni su od materijala sastavljenih od vlakana biljnog, životinjskog ili sintetičkog porijekla.

Soft sculpture, trodimenzionalni ili reljefni radovi izrađeni od mekih i savitljivih materijala, kao što su tkanina, filc, užad, papir, guma, plastika ili vinil.

LITERATURA

Arabalı Koşar i Sevim Tuğba: Çağdaş Sanat Disiplinleri Arası Etkileşimlerde Lif Sanatı // *Idil Journal of Art and Language*, 6 (35) / Ankara, 2017., str. 2035–2059, 5. 7. 2024.

31 Leventon, Melissa, Stack, Lotus i Baizerman, Suzanne: Museum Viewpoint: Fiber Art and the struggle for Recognition // *Approaching Textiles, Varying Viewpoints: Proceedings of the Seventh Biennial Symposium of the Textile Society of America*, str. 802 / Santa Fe, New Mexico, 2000., str. 123, 27. 8. 2024., <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/802/>

32 Žarka Vujić: Izlučiti ili ne izlučiti predmete iz zbirke? // *Informatica museologica*, 1/2 (1996.) / Zagreb, 1996., str. 5

- https://www.researchgate.net/publication/320048351_FIBER_ART_IN_INTERACTIONS_BETWEEN_CONTEMPORARY_DISCIPLINES_OF_ARTS
- Arabalı Koşar i Sevim Tuğba: Geri Kazanılmış Pamuklu Kumaş Özelinde Tekstil Heykele Güncel Yaklaşımlar // ODÜ Journal of Social Sciences Research, 11 (1) / Ordu, 2021., str. 287–302, 30. 9. 2024., <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1544572>
- Leventon, Melissa, Stack, Lotus i Baizerman, Suzanne: Museum Viewpoint: Fiber Art and the struggle for Recognition // *Approaching Textiles, Varying Viewpoints: Proceedings of the Seventh Biennial Symposium of the Textile Society of America*, 802 / Santa Fe, New Mexico, 2000., str. 123, 27. 8. 2024., <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/802/>
- Meilach, Dona Z.: Soft sculpture and other soft art forms, with stuffed fabrics, fibers, and plastics // New York: Crown Publishers, 1974., str. 3
- Monnas, Lisa (ur.): Vocabulary of Technical Terms English with translations of the terms into French, German, Italian, Portuguese, Spanish and Swedish, Lyon: Centre International d'Étude des Textiles Anciens, 2021.
- Porter, Janelle (ur.): *Fiber: Sculpture 1960 – Present*, Institute of Contemporary Art/Boston i Prestel Verlag, München, 2014.
- Porter, Janelle: Materialist // *Fiber: Sculpture 1960 – Present* / urednica Janelle Porter, Institute of Contemporary Art/Boston i Prestel Verlag, München, 2014., str. 9–22
- Smith, T'ai: Tapestries in Space: An Alternative History of Site Specificity // *Fiber: Sculpture 1960 – Present* / urednica Janelle Porter, Institute of Contemporary Art/Boston i Prestel Verlag, München, 2014., str. 153–164
- Tofil, Gito: What is the Difference between Textile And Fiber Art: Unraveling Mysteries // Textileguider.com, 5. 7. 2024., <https://textileguider.com/what-is-the-difference-between-textile-and-fiber-art/>
- Žarka Vujić: Izlučiti ili ne izlučiti predmete iz zbirke? // *Informatica museologica*, 1/2 (1996.) / Zagreb, 1996., str. 5–10
- Kiparstvo (skulptura) // Likovni leksikon / urednica Ozana Martinčić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2014., str. 466–467
- Soft sculpture // Likovni leksikon / urednica Ozana Martinčić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2014., str. 877
- Tapiserija // Likovni leksikon / urednica Ozana Martinčić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2014., str. 928–929
- Tekstilna umjetnost // Likovni leksikon / urednica Ozana Martinčić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2014., str. 932–933
- Preporuke za rad u muzeju // Muzejski dokumentacijski centar, 3. 10. 2023., https://mdc.hr/UserFiles/File/propisi.smjernice,upute/Preporuke%20za%20rad%20u%20muzeju_zadnja%20verzija.pdf
- Statut Muzeja za umjetnost i obrt // Opći akti Muzeja, 30. 9. 2024. <https://www.muo.hr/wp-content/uploads/2024/08/STATUT-MUO-2024.pdf>
- Zakon o muzejima, »Narodne novine«, br. 61 / Zagreb, 2018., 20. 9. 2023. https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2018_07_61_1267.html

IZVORI

Inventarna knjiga Muzeja za umjetnost i obrt

MREŽNI IZVORI

- Coil Series III-A Celebration // Smithsonian American Art Museum, 2. 10. 2024., <https://americanart.si.edu/artwork/coil-series-iii-celebration-28360>
- Écailles // The Metropolitan Museum of Art, 2. 10. 2024., <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/485303#:~:text=%C3%89cailles.%20Born%20in%20Nebraska,%20Hicks%20moved>
- Fiber art // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research, J. Paul Getty Trust, 18. 10. 2023., https://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=sculpture&logic=AND¬e=&english=N&prev_page=1&subjectid=300185615
- Magdalena Abakanowicz // National Museum in Wrocław, 2. 10. 2024., <https://mnwr.pl/en/stayhome-magdalena-abakanowicz/#:~:text=Magdalena%20Abakanowicz.%20In%20the%20mid-1970s>
- Sculpture (visual works) // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research, J. Paul Getty Trust, 18. 10. 2023.
https://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=sculpture&logic=AND¬e=&english=N&prev_page=3&subjectid=300047090
- Soft sculpture // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research, J. Paul Getty Trust, 18. 10. 2023.
https://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=soft+sculpture&logic=AND¬e=&english=N&prev_page=1&subjectid=300047265
- Tapestries // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research, J. Paul Getty Trust, 18. 10. 2023.
https://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=tapestry&logic=AND¬e=&english=N&prev_page=1&subjectid=300205002
- Textiles (visual works) // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research, J. Paul Getty Trust, 18. 10. 2023., https://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=textile&logic=AND¬e=&english=N&prev_page=3&subjectid=300014063
- Textile art (visual works) // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research, J. Paul Getty Trust, 18. 10. 2023.
https://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=textile&logic=AND¬e=&english=N&prev_page=2&subjectid=300386843
- Textile Garden // Museum für Gestaltung, Zürich, 27. 5. 2024.
<https://museum-gestaltung.ch/en/ausstellung/textiler-garten/#:~:text=Textile%20Garden.%2015.7.%20%E2%80%93%2030.10.2022.%20Ausstellungsstrasse.%20Cords,%20yarns,%20and>
- The Principal Wife Goes On // Smithsonian American Art Museum, 2. 10. 2024., <https://americanart.si.edu/artwork/principal-wife-goes-10471>
- Tri-color Arch // The Metropolitan Museum of Art, 2. 10. 2024., <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/484807>
- Visual and Verbal Communication (hierarchy name) // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research, J. Paul Getty Trust, 18. 10. 2023., <https://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=sculpture&logic=AND¬e=&page=1&subjectid=300264552>
- Visual works (works) // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research, J. Paul Getty Trust, 18. 10. 2023., <https://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=sculpture&logic=AND¬e=&page=1&subjectid=300191086>

Visual works by material or technique // Art & Architecture Thesaurus Online: Full Record Display: Getty Research, J. Paul Getty Trust, 18. 10. 2023., <https://www.getty.edu/vow/AATHierarchy?find=visual+works+by+material+or+technique&logic=AND¬e=&page=1&subjectid=300191091>

Works // The Museum of Modern Art, 2. 10. 2024., <https://www.moma.org/artists/2631#works>

Yellow Abakan // The Museum of Modern Art, 2. 10. 2024. <https://www.moma.org/collection/works/3650>

SAŽETAK

Muzej za umjetnost i obrt, kao umjetnički muzej koji čuva predmete i dokumentaciju iz područja umjetnosti i primijenjenih umjetnosti, zbirke je organizirao prema dvama kriterijima: materijalu (zbirke: slikarstva, skulpture, arhitekture, grafike, fotografije, fotografskog pribora, namještaja, tiskarstva i knjigoveštva, glazbenih instrumenata, produkt-dizajna, grafičkog dizajna, devocionalija, satova, teatralija, varia), s iznimkom zbirke tekstila i modnog pribora, u čijem su nazivu spojeni materijal (tekstil) i vrsta predmeta (modni pribor). Međutim, takav sustav klasifikacije zbirki prema materijalu i vrsti predmeta često se pokazao ograničenim.

Primjerice, tekstilni radovi umjetnica Jagode Buić, Cvetke Miloš i Raseme Selimović, iako izrađeni od tekstila i stoga smješteni u zbirku tekstila i modnog pribora, mogli bi se po svojoj prirodi bolje uklopiti u zbirku skulpture. Ovi radovi, kroz tehniku i korištenje različitih materijala, nadilaze tradicionalnu percepciju pojma tapiserije, kako su inventarizirani, te se oblikovanjem prostora i ploha približavaju skulpturi, a istodobno pripadaju i području *fiber arta*.

Da bi se razjasnile te terminološke nejasnoće pri klasifikaciji i opisu radova – bilo da govorimo o tekstilnoj umjetnosti, skulpturama, odnosno *soft sculpture* ili *fiber artu* – logično je potražiti odgovore i rješenja u stručnoj literaturi kao i u tezaursima za umjetničke predmete od tekstila. Zbog preklapanja pojmova kao što su tekstilna umjetnost, *fiber art* i *soft sculpture* te sve fluidnijih granica među ovim kategorijama, izazov postaje muzeološka obrada i klasifikacija ovakvih radova. To otvara pitanje kako najprimjerenije opisati i organizirati ova umjetnička djela u muzejskim zbirkama, što bi moglo zahtijevati reviziju postojećih terminologija i klasifikacija.

Summary

TERMINOLOGY PROBLEMS ON EXAMPLE OF FIBRE ART OBJECTS

ANDREA KLOBUČAR

Museum of Arts and Crafts, Zagreb

The Museum of Arts and Crafts, an arts museum that stores objects and documentation from the sphere of arts and applied arts, has organised its collections based on two criteria – material (collections of paintings, sculptures, architecture, graphic arts, photography, photographic equipment, furniture, printing and book binding, musical instruments, product-design, graphic design, devotional objects, clocks, theatrical objects, and varia) and type, with the exception of the collection of textiles and fashion

accessories, the title of which connects material (textile) and type of object (fashion accessories). This system of classification of collections by material and type of object has often been found inadequate.

For instance, the textile works of Jagoda Buić, Cvjetka Miloš and Rasema Selimović, which are part of the collection of textiles and fashion accessories, may by their nature better fit into the collection of sculptures. The techniques and the materials used in those works surpass the traditional perception of the term, tapestry, as they are catalogued. Moreover, surface and space design bring those objects close to the realm of sculpture, while at the same time they fall within the sphere of fibre art.

In the effort to clarify those terminological ambiguities in classification and description of the works – whether we discuss textile art, sculptures, soft sculpture, or fibre art – the logical step is to seek answers and solutions in professional literature and thesauruses on textile art objects. The overlapping of terms such as textile art, fibre art, and soft sculpture, as well as the increasingly fluid boundaries among those categories present challenges in museological processing and classification of such works. The question that arises is how those works of art should be most adequately described and organised in museum collections, since this process may necessitate a revision of the existing terminologies and classifications.

KEY WORDS: Museum of Arts and Crafts, collection of textiles, textile art, fibre art, soft sculpture, thesaurus, Getty Art and Architecture Thesaurus (AAT)

Prostorne slike Vjenceslava Richtera – skulptura, slika ili koncept

VESNA MEŠTRIĆ

Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

Stručni rad

Radovima Vjenceslava Richtera, poput Sistemske skulpture, Reljefometra, Prostorne grafike te Prostorne slike, zajednička je ideja istraživanja prostora i prelaska iz dvodimenzionalnog u trodimenzionalno. U ciklusu Prostorne slike iz devedesetih godina prošlog stoljeća Richter povezuje arhitekturu i likovne umjetnosti, oslobađajući slike dvodimenzionalnosti, skulpture materije i arhitekturu praktične funkcije. Ova istraživanja otvaraju pitanja o granicama i klasifikaciji umjetničkih radova unutar medija kao i o različitim pristupima njihove muzeološke obrade.

KLJUČNE RIJEČI: Vjenceslav Richter, prostorna slika, prostorna grafika, skulptura, istraživanja prostora, sintezna istraživanja

Obrada umjetničkih djela pri njihovu uključivanju u muzejske zbirke složen je i višeslojan proces koji zahtijeva interdisciplinarni pristup. U tom procesu ne ograničava se samo na klasifikaciju djela prema formalnim kriterijima kao što su tehnika, materijal, dimenzije, datacija ili stil, već se podrazumijeva i njihova kontekstualizacija unutar povijesnoumjetničkog okvira. Time se umjetnička djela ne promatraju izolirano, već unutar širega kulturnog narativa koji odražava društvene, političke i kulturološke okolnosti u kojima su nastala, čime se stvara temelj za daljnja proučavanja i interpretacije radova i zbirki. Suvremena skulptura poseban je izazov u tipološkoj obradi zbog svoje inherentne otpornosti prema standardnim kategorijama i definicijama budući da umjetnici svjesno pomiču granice tradicionalnih normi, otežavajući njihovo svrstavanje u tradicionalne muzeološke okvire. U takvim situacijama kustosi primjenjuju fleksibilne i interdisciplinarne metode koje integriraju različite teorijske pristupe, kako bi se što preciznije opisale složenost i višeslojnost pojedinoga umjetničkog djela.

Razvoj skulpture u drugoj polovini 20. stoljeća donio je ključne promjene u odnosu na tradicionalnu skulpturu, uvodeći *koncept proširenog*

polja skulpture, koji je redefinirao granice i mogućnosti ove umjetničke forme. Dok su tradicionalne skulpture bile izrađivane od materijala poput mramora, bronce ili drva, u drugoj polovini 20. stoljeća umjetnici su učestalo počeli rabiti nekonvencionalne materijale kao što su plastika, industrijski proizvedeni elementi, svakodnevni predmeti ili čak efemerni i nematerijalni elementi, poput svjetla, zvuka i digitalnih tehnologija.

Ovaj zaokret doveo je do znatne promjene u razumijevanju skulpture, što se prepoznaje kao prijelaz s modernizma na postmodernizam i konceptualne prakse. Takav pristup otvorio je prostor za istraživanje procesualnosti i transformacije umjetničkog objekta, čime su redefinirane granice tradicionalne skulpture. U tom procesu otvoren je prostor eksperimentiranja i istraživanja, zbog čega skulptura više nije percipirana isključivo kao statični trodimenzionalni objekt, već kao dinamičan proces koji kontinuirano komunicira s prostorom i publikom.

Početak šezdesetih godina 20. stoljeća Vjenceslav Richter započinje prvi ciklus radova pod nazivom *Centre Centrije i Centrijade*, koji je označio prekretnicu u njegovu umjetničkom razvoju. U tom razdoblju Richter se postupno udaljava od isključivo arhitektonske prakse i intenzivnije ulazi u područje likovne umjetnosti, pri čemu ciklus *Centre Centrije i Centrijade* nije predstavljao samo formalni pomak u njegovu stvaralaštvu, već je, utemeljen na idejama EXAT-a, bio na određen način uvod u njegova sintezna istraživanja.

Ubrzo nakon toga Vjenceslav Richter razvija cikluse *Sistemska skulptura*, *Reljefometar*, *Prostorne grafike* tijekom šezdesetih i sedamdesetih godina, koji postaju ključni radovi njegova umjetničkog opusa. Ovi ciklusi bili su usmjereni na istraživanje odnosa prostora i forme, pri čemu je Richter otvorio i pitanja translacije dvodimenzionalnog u trodimenzionalni prostor. Ta problematika najizraženija je u ciklusima *Sistemske skulpture*, *Reljefometri* i *Prostorne grafike*, gdje Richter eksperimentira s povezivanjem likovnih i prostornih elemenata, stvarajući djela koja ukidaju granice između različitih umjetničkih područja. U svojim istraživanjima Richter postavlja temeljna pitanja o prirodi prostora i mogućnostima njegove dekonstrukcije i rekonstrukcije, koristeći dvodimenzionalne elemente kao polaznu točku za stvaranje trodimenzionalnih struktura. Stoga ovi radovi nisu samo tehnički eksperimenti, već se mogu smatrati i konceptualnim istraživanjima koja nastoje preispitati granice između različitih umjetničkih područja, poput slikarstva, skulpture i arhitekture. Richterova metoda rada proizlazi iz njegove sklonosti prema sistemu, geometriji, kojima se koristi kao osnovom za artikulaciju složenih prostornih odnosa. *Sistemske skulpture* i *Reljefometri* tako nisu samo prostorni objekti, već i studije koje se bave pitanjem kako oblik i



1. *Sistemska plastika 1*, 1964., Zbirka Richter, MSU Zagreb (foto: Ana Opalić)

System Plastics 1, 1964, *Richter Collection*, MSU (Museum of Contemporary Art), Zagreb (photo: Ana Opalić)



2. *Reljefometar 5*, 1973., Zbirka Richter, MSU Zagreb (foto: Ana Opalić)

Reliefometer 5, 1973, *Richter Collection*, MSU Zagreb (photo: Ana Opalić)

prostor mogu međusobno koegzistirati, pri čemu se fizička i percepcijska dimenzija prostora neprestano preklapaju. Ovim radovima Richter istodobno istražuje i proširuje mogućnosti materijala, s pomoću jednostavnih geometrijskih formi, kvadrata ili kruga kako bi stvorio kompleksne prostorne strukture koje pozivaju na interakciju s okolinom, stvarajući dinamičan odnos između djela i promatrača.¹ Njegov eksperimentalni pristup, temeljen na sinteznim istraživanjima, doseže vrhunac devedesetih godina 20. stoljeća u ciklusu radova koje naziva *Prostornim slikama*, objašnjavajući kako je riječ o slici oslobođenoj dvodimenzionalnosti, skulpturi oslobođenoj od materije i arhitekturi od praktične funkcije.

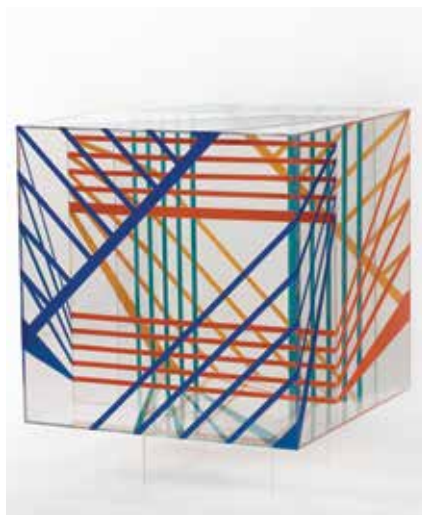
Nazivi njegovih djela, poput *Sistemske skulpture*, *Reljefometra*, *Prostorne grafike* i *Prostorne slike*, nose znatnu konceptualnu težinu budući da izravno reflektiraju Richterovu namjeru da riješi problem translacije između dimenzija. *Sistemske skulpture* (sl. 1) i *Reljefometri* (sl. 2) impliciraju istraživanje reljefa kao međuprostora između dvodimenzionalne površine slike i trodimenzionalnog volumena skulpture, dok *Prostorna grafika* (sl. 3) i *Prostorna slika* (sl. 4) istražuje kako se tradicionalni mediji, kao što su grafika i slikarstvo, mogu transformirati u trodimenzionalne forme. U ovom kontekstu Richterova upotreba transparentnih

¹ Susovski, Marijan: Zbirka Richter, donacija Vjenceslava Richtera i Nade Kareš Richter Gradu Zagrebu, Zagreb, MSU Zagreb, 2003.



3. *Stepenasta prostorna skulptura (Prostorna grafika), 1968., Zbirka Richter, MSU Zagreb (foto: Boris Cvjetanović)*

Step-Like Spatial Sculpture (Spatial Graphics), 1968, Richter Collection, MSU Zagreb (photo: Boris Cvjetanović)



4. *Prostorna slika br. 21, 1997., Zbirka Richter, MSU Zagreb (foto: Ana Opalić)*

Spatial Picture no. 21, 1997, Richter Collection, MSU Zagreb (photo: Ana Opalić)

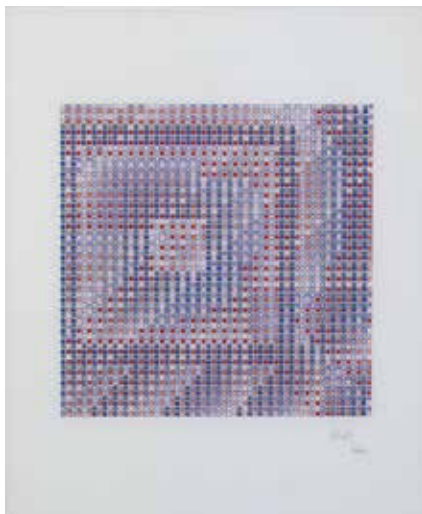
materijala (poput pleksistakla) otvara nova istraživačka područja glede odnosa svjetlosti, oblika i prostora, pri čemu se dvodimenzionalne površine pretvaraju u trodimenzionalne objekte koji redefinišu percepciju prostora i umjetničkog djela.

Prostor je bio primarni interes Richterovih istraživanja još od ranih faza njegova djelovanja, uključujući razdoblje EXAT-a, a njegov pristup prostoru kao trodimenzionalnoj slici definiranoj određenim elementima bio je prisutan u gotovo svim fazama njegova stvaralaštva. U ciklusu *Prostorna grafika* iz kasnih šezdesetih Richter istražuje mogućnost stvaranja trodimenzionalnih objekata putem konstruiranja razapetog sistema aluminijskih šipki unutar kocke, stvarajući kompoziciju konkavnih i konveksnih oblika. Ovaj pristup proširuje klasičnu grafiku, koja je tradicionalno bila dvodimenzionalni medij, uvodeći treću dimenziju u proces oblikovanja linija i oblika, čime se grafika pretvara u prostorni objekt. U kasnijem ciklusu *Sistemskih grafika* i njihovoj trodimenzionalnoj izvedbi pod nazivom *Prostorna sistemska grafika* (sl. 5) Richter dodatno eksperimentira s mogućnošću integriranja dvodimenzionalnog u trodimenzionalni oblik. Ova kocka, sastavljena od prozirnih ploha izvedenih tehnikom sitotiska na pleksistaklu, omogućuje promatranje svake plohe



5. *Prostorna sistemska grafika*, 1997., Zbirka Richter, MSU Zagreb (foto: Boris Cvjetanović)

Spatial System Graphics, 1997, *Richter Collection*, MSU Zagreb (photo: Boris Cvjetanović)



6. i 6.a *Slika s vlastitom sjenom*, 1997., Zbirka Richter, MSU Zagreb (foto: Vanja Šolin)
Picture With Shadows, 1997, *Richter Collection*, MSU Zagreb (photo: Vanja Šolin)

kao zasebne grafike. Međutim, njihovo povezivanje unutar trodimenzionalne strukture stvara novi oblik prostorne umjetnosti, otvarajući pitanje o tome gdje završava grafika, a počinje trodimenzionalni objekt.

Nejasna granica između plošnog i prostornog, između slike i objekta ključni je aspekt Richterova rada budući da on u svojim istraživanjima uklanja tradicionalne podjele između različitih medija.

Radovi kao što je *Slika s vlastitom sjenom* (sl. 6) koji se mogu smatrati dijelom istraživanja ciklusa *Prostorna sistemska grafika* dodatno naglašavaju ovu hibridnost medija, koristeći sjene kao sredstvo stvaranja prostornosti unutar dvodimenzionalnog okvira. Korištenjem pleksistakla, na kojemu su matrice otisnute s obje strane, Richter stvara složenu igru sjena koje se projiciraju na podlogu, čime se unose dubinska dimenzija i osjećaj prostornosti u dvodimenzionalni medij grafike. Dok tradicionalna grafika ostaje plošna i bez dubine, *Slika s vlastitom sjenom* prelazi te granice, stvarajući djelo koje djeluje kao reljef – dodajući dubinu i interakciju između svjetla i sjene. Ovaj rad otvara zanimljiva pitanja o



7.a i 7.b *Prostorna slika br. 3, 1997.*, Zbirka Richter, MSU Zagreb (foto: Ana Opalić)
Spatial Picture no. 3, 1997, Richter Collection, MSU Zagreb (photo: Ana Opalić)

klasifikaciji jer može se promatrati i kao grafika i kao objekt i kao reljef, pri čemu svaki aspekt jednako pridonosi ukupnom dojamu.

Jedan od ključnih eksperimenata u Richterovu stvaralaštvu jest transformacija dvodimenzionalnog u trodimenzionalno. U ciklusu *Prostorne slike* (sl. 7) nastalom krajem devedesetih Richter rabi pleksistaklo kao medij za izradu kocke sastavljene od 16 ploha, pri čemu je unutrašnjost podijeljena na tri dijela paralelnim prozirnima plohami. Svaka stranica kocke oblikovana je obojenim trakama, čime se svaka ploha može promatrati zasebno, kao dvodimenzionalna slika. Međutim, njihovo međusobno povezivanje unutar trodimenzionalne strukture stvara cjelovito umjetničko djelo koje funkcionira kao prostorni objekt, dok se frontalnim promatranjem stvara dojam dvodimenzionalnosti. U ovim djelima Richter istražuje jedno od ključnih pitanja – mogućnost sinteze arhitekture i likovnih umjetnosti. Sam ih opisuje kao »sliku oslobođenu dvodimenzionalnosti, skulpturu bez materije i arhitekturu bez praktične funkcije«, što upućuje na njegovo nastojanje da prevlada tradicionalne granice između umjetničkih disciplina. Richter time ne samo da daje odgovor na pitanje sinteze arhitekture i likovnih umjetnosti, već otvara nove perspektive o granicama umjetničkih medija. Njegova djela preispituju tradicionalne podjele između slikarstva, skulpture i arhitekture, naglašavajući njihovu međusobnu isprepletenost i na taj način Richterova praksa postavlja polazište za daljnje istraživanje prostora, oblika i funkcije, proširujući razumijevanje umjetničkog izraza.

Ključan element Richterovih radova jest njihova višeznačnost – ovisno o perspektivi promatrača, oni se mogu doživjeti kao grafika, skulptura, reljef ili čak arhitektura. Takva fluidnost medija otežava tradicionalnu

klasifikaciju njegovih djela budući da ona ruše granice između različitih disciplina. *Prostorna grafika*, *Prostorna sistemska grafika* i *Prostorna slika* nisu samo objekti, već konceptualna djela koja propituju percepciju prostora, vremena i medija i potrebno ih je promatrati kao složene i višeslojne strukture koje nadilaze tradicionalne kategorije i otvaraju nove mogućnosti za interpretaciju. Richter je svojim radovima istraživao ne samo granice između slikarstva, grafike, skulpture i arhitekture, već je stvarao djela koja otvaraju konceptualna pitanja o prirodi umjetničkog objekta. Njegova istraživanja prostora, plošnosti i volumena omogućila su hibridizaciju različitih medija i stvorila djela koja zahtijevaju novu metodologiju klasifikacije i interpretacije u muzeološkom kontekstu. U tom smislu njegovi radovi ostavljaju otvoreno pitanje – je li riječ o slici, skulpturi, reljefu, arhitekturi ili konceptualnom djelu – čime se potvrđuju njihova složenost i njihova važnost u suvremenoj umjetničkoj teoriji i praksi.²

Obrada skulptura Vjenceslava Richtera u muzeološkom i teorijskom smislu složen je problem jer njegovi se radovi ne uklapaju u tradicionalne kategorije skulpture, grafike ili arhitekture, već zahtijevaju fleksibilni pristup klasifikaciji i tumačenju. Ovaj problem postaje očigledan kada se uzmu u obzir djela kao što su *Prostorna sistemska grafika* i *Prostorna slika*, koja istodobno uključuju elemente grafike, slikarstva, reljefa i skulpture, stvarajući višedimenzionalne strukture koje prkose jednoznačnoj kategorizaciji.

Jedan od ključnih problema u muzeološkoj obradi Richterovih skulptura leži u tome što njegova djela ne funkcioniraju isključivo kao fizički objekti, već se bave konceptualnim pitanjima o percepciji prostora, volumena i odnosa između dvodimenzionalnog i trodimenzionalnog. *Prostorna sistemska grafika*, na primjer, na formalnoj razini može se doživjeti kao grafika zbog sitotiska na pleksistaklu, ali kada su sve plohe spojene unutar trodimenzionalne strukture, djelo funkcionira kao skulptura. Ovo slojevito promišljanje dvodimenzionalnog i trodimenzionalnog stvara problem pri muzeološkoj obradi jer tradicionalne metode klasifikacije ne obuhvaćaju složenost ovakvih radova. Pitanje obrade dodatno se komplicira u radovima kao što je *Slika s vlastitom sjenom*, gdje se Richter koristi igrom svjetla i sjene kako bi stvorio reljefni efekt unutar dvodimenzionalnog formata. Ovaj rad može se promatrati kao grafika, ali istodobno ima prostornu dimenziju zahvaljujući igri sjena, što ga približava reljefu ili skulpturi. U tom kontekstu muzeološka obrada

2 Meštrić, Vesna: Buntovnik s vizijom: Vjenceslav Richter, ur. Vesna Meštrić, Martina Muivrana, MSU Zagreb, 2017.

takvih radova mora uzeti u obzir slojevitost medija i međusobnu povezanost dvodimenzionalnih i trodimenzionalnih elemenata, otvarajući pitanje kako adekvatno interpretirati djelo koje prkosi tradicionalnim kategorijama.

Nadalje, u sklopu istraživanja prostora, ciklus radova *Prostorne slike* predstavlja kompleksnu sintezu dvodimenzionalnog i trodimenzionalnog izraza. Na prvi pogled ovi radovi djeluju kao trodimenzionalne kocke, no one funkcioniraju i kao slike, što stvara ambivalentno iskustvo percepcije. Dvoznačnost postaje još naglašenija kada se promatrač kreće oko djela. Promjenom kuta gledanja doživljaj postaje dinamičan, dok prostor i forma neprestano mijenjaju svoj međusobni odnos, stvarajući dojam stalne transformacije. Richter time istražuje ne samo formalne granice između dvodimenzionalnosti i trodimenzionalnosti, već i ulogu promatrača u aktivnom oblikovanju značenja i prostornog doživljaja djela. Taj koncept ponovno destabilizira tradicionalne kategorije slike i skulpture, istodobno naglašavajući dinamičan, promjenjiv karakter prostora u umjetničkom izrazu. Ovakav višedimenzionalni karakter otežava muzeološku kategorizaciju jer radovi prelaze granice između različitih umjetničkih disciplina, uključujući slikarstvo, skulpturu i arhitekturu, dok Richterova vlastita definicija radova – »slika oslobođena dvodimenzionalnosti, skulptura oslobođena materije i arhitektura oslobođena praktične funkcije«³ – upućuje na problem s kojim se susreće muzeološka obrada predmeta.

Osim toga, problematika očuvanja Richterovih radova dodatno komplicira proces muzeološke obrade. Materijali kojima se koristi, pleksistaklo i aluminijske šipke, relativno su prolazni i osjetljivi na vremenske uvjete, što postavlja pitanja o dugoročnom očuvanju. Također, Richterovi radovi često ovise o kontekstu u kojemu su izloženi, a njihov prostorni karakter znači da su interakcija s okolinom i publika ključne za njihovo potpuno razumijevanje. Ova situacija zahtijeva fleksibilne muzeološke prakse koje će uzeti u obzir i fizičke aspekte očuvanja, ali i dinamičnu prirodu interpretacije Richterovih radova u prostoru.

Zaključno, obraditi Richterova djela u muzeološkom kontekstu znači prihvatiti njihovu složenost i višeslojnost, koje prkose tradicionalnim podjelama na slikarstvo, grafiku, skulpturu i arhitekturu te njegovi radovi zahtijevaju interdisciplinarni pristup koji uključuje razmatranje i formalnih i konceptualnih aspekata. U tom smislu muzeji se suočavaju s izazovom kako adekvatno interpretirati, očuvati i prezentirati djela

3 Richter, Vjenceslav: Moj misaoni prostor. Nacrtni programa sistemske knjige, MSU Zagreb, 2016., str. 13–14

koja prelaze konvencionalne klasifikacije i otvaraju prostor za novu vrstu umjetničkog diskursa u kojemu su grafika, skulptura i arhitektura u stalnom dijalogu. Richterova djela postavljaju važna pitanja o suvremenim pristupima muzeološkoj obradi i interpretaciji. Njegovi radovi, koji spajaju različita područja, zahtijevaju promišljenost u obradi, očuvanju, interpretaciji i prezentaciji. Time se ističe potreba za novim pristupima koji mogu obuhvatiti složenost i jedinstvenost ovakvih djela. Richterovo stvaralaštvo ilustrira tek samo jedan od mnogih primjera s kojima se muzeji danas suočavaju i koji ih potiče na prilagodbu i razvoj kako bi adekvatno odgovorili na zahtjeve suvremene umjetnosti.

LITERATURA

- Buntovnik s vizijom: Vjenceslav Richter, ur. Vesna Meštrić, Martina Munivrana, MSU Zagreb, 2017.
- Jerko Denegri: Umjetnost konstruktivnog pristupa – EXAT 51 i Nove tendencije, Zagreb, Horetzky, 2000.
- Vera Horvat-Pintarić: Vjenceslav Richter, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske – Izdavački sektor, 1970.
- Vjenceslav Richter: Sinturbanizam, Zagreb, Mladost, 1964., str. 21
- Marijan Susovski: Zbirka Richter, donacija Vjenceslava Richtera i Nade Kareš Richter Gradu Zagrebu, Zagreb, MSU Zagreb, 2003.

SAŽETAK

Radovima Vjenceslava Richtera, kao što su *Sistemske skulpture*, *Reljefometri*, *Prostorne grafike* te *Prostorne slike*, nastalima od šezdesetih nadalje, zajednička je ideja istraživanja prostora, pri čemu naslovi jasno izražavaju konceptualni problem prelaska iz dvodimenzionalnog u trodimenzionalno.

Ciklus radova *Prostorne slike* polazi od Richterovih sinteznih istraživanja arhitekture i likovnih umjetnosti, u kojima su slike oslobođene dvodimenzionalnosti, skulpture materije, a arhitektura praktične funkcije. Ova problematika Richtera zaokuplja još od *predexatovskih* i ranih *exatovskih* vremena. U sklopu istraživanja prostora kao trodimenzionalne slike nastaje rad *Prostorna sistemska grafika* (1997.), koji prethodi spomenutom ciklusu. Riječ je o oprostorenoj sistemskoj grafici, kocki sastavljenoj od šesnaest prozirnih površina s različitim likovnim rješenjima, izvedenih tehnikom sitotiska na pleksistaklu. Svaka površina može se promatrati dvodimenzionalno, kao grafika, ali složene zajedno čine prostorno djelo nastalo tradicionalnom tehnikom sitotiska. Kasnih devedesetih nastaje ciklus radova *Prostorne slike*, također kocki sastavljenih od šesnaest prozirnih ploča s različitim kompozicijama od samoljepljivih traka u boji. Kada se ti radovi promatraju frontalno, djeluju dvodimenzionalno, poput slike ili grafike, no ujedno su skulpture oslobođene materije i arhitektura bez praktične funkcije. Ovim ciklusom

Richter odgovara na pitanje o mogućnosti sinteze u području arhitekture i likovnih umjetnosti, čime se otvaraju složena pitanja o klasifikaciji i muzeološkoj obradi ovih radova, u prvom redu kategoriziranih kao skulpture.

Summary

VJENCESLAV RICHTER'S SPATIAL PICTURES – SCULPTURES, PAINTINGS, OR CONCEPTS?

VESNA MEŠTRIĆ

Museum of Contemporary Art, Zagreb

Vjenceslav Richter's works such as System Sculptures, Reliefometers, Spatial Graphic Prints, and Spatial Pictures, which he began to create in the 1960s, share the idea of research of space, in which the titles clearly express the conceptual problem of transition from the two-dimensional into the three-dimensional.

The starting point of the set of works entitled Spatial Pictures is Richter's synthetic exploration of architecture and visual arts, in which pictures are freed of two-dimensionality, sculptures are freed of matter, and architecture of practical function. These problems occupied Richter's mind since the pre-EXAT 51 and the early EXAT-51 times. Within the framework of research into space as a three-dimensional picture, he created the work entitled Spatial System Graphics (1997), which precedes the above mentioned set. It is a spatialized system graphic, a cube consisting of sixteen transparent surfaces with various designs screen-printed on plexiglass. Each surface can be viewed two-dimensionally, as a graphic print, but together they constitute a spatial work executed in the technique of serigraphy. In the late 1990s, Richter created the set of works entitled Spatial Pictures, which are also cubes consisting of sixteen transparent plates with various compositions made with coloured adhesive tape. Viewed frontally, the works appear to be two-dimensional, like paintings or graphic prints, but at the same time they are sculptures freed of matter and architecture freed of function. With this set of works Richter answered the question on the possibility of synthesis in the spheres of architecture and visual arts, which raises complex questions regarding classification and museological processing of these works, which are primarily categorised as sculptures.

KEY WORDS: Vjenceslav Richter, spatial picture, spatial graphics, sculpture, space research, synthetic research

Rječnik polikromije kao dio tezaurusa likovnih umjetnosti

KSENIJA ŠKARIĆ

Hrvatski restauratorski zavod, Restauratorski odjel Zadar

Prethodno priopćenje

Cilj ovog članka nije čitatelju podastrijeti cjeloviti rječnik polikromije, pa ni užeg područja konzerviranja i restauriranja drvene polikromirane skulpture. Njegov je doseg u hvatanju ukoštac s nekoliko čestih pojmova vezanih uz polikromna likovna djela, zapazivši da je upravo one koji su najviše u upotrebi najteže jasno razgraničiti. Termini su to koje uzimamo zdravo za gotovo – sve dok ne pokušamo sravniti njihove leksikonske definicije sa značenjima u stručnoj literaturi. Tada uvidamo koliko je njihova upotreba fluidna, u stalnoj prilagodbi kontekstu, autoru i jeziku, na način koji teško zadovoljava potrebe učinkovite stručne komunikacije.

KLJUČNE RIJEČI: polikromija, skulptura, konzerviranje i restauriranje, stručna terminologija, repolikromacija, pozlata, marmoriranje

Nužnost preciznoga i učinkovitoga komuniciranja u znanosti o umjetnosti ima posebnu ulogu u konzervatorsko-restauratorskoj struci. Razumijevanje dokumentacije provedenih radova može utjecati na sam odabir budućih restauratorskih postupaka, pa time i na učinkovitost očuvanja kulturnog dobra. Stoga je međugeneracijsko razumijevanje nužno, a jasnoća dokumentacije, uključujući i precizan leksik, preduvjet su njegova ostvarenja. S obzirom na interdisciplinarni karakter konzervatorsko-restauratorske struke važan bi iskorak bio ugradnja specijalnog rječnika u objedinjeni tezaurus likovnih umjetnosti. Osim toga, projektna i znanstvena međunarodna suradnja, kao i nužnost permanentnog usavršavanja, zahtijevaju njegovo usklađivanje sa srodnim rječnicima kultura s kojima dijelimo baštinu i tradiciju njezina restauriranja. Ususret takvom zadatku, prilažem rezultate pretrage nekoliko temeljnih pojmova polikromirane skulpture u enciklopedijskim rječnicima i stručnoj literaturi.

POLIKROMIJA I POLIKROMACIJA

Danas većina dostupnih internetskih i tiskanih rječnika i enciklopedija na hrvatskom jeziku recikliraju definiciju **polikromije** koju nalazimo u *Enciklopediji likovnih umjetnosti* Jugoslavenskoga leksikografskog zavoda. Definiraju je kao višebojnost, šarolikost te primjenu većeg broja boja u graditeljstvu, kiparstvu, slikarstvu i umjetničkom obrtu.¹ Prvi dio definicije odnosi se na vizualnu razinu pojma, a drugi na, za našu temu važniju, tehničku razinu. Opis u nastavku toga ishodišnog enciklopedijskog članka daje primjere ukrašavanja bojama, zlatom i kombinacijama raznobojnog materijala. Na slikama se polikromija tumači kao vizualni efekt (vizualna, a ne tehnička razina pojma), a u grafici pak kao tehnika višebojnog tiska. Dodatna objašnjenja pokazuju se nužnima jer sama definicija ni po čemu ne daje naslutiti da će se u stručnoj literaturi primjena najčešće vezivati uz rezultat polikromiranja, odnosno urešavanja površine trodimenzionalnih oblika slikanjem i drugim tehnikama.² Tako je širenjem u svrhu obuhvata svih umjetničkih vrsta definicija izgubila jedan važan fokus. Iznimku čini definicija koju donosi Proleksis enciklopedija, a koja o primjeni kaže: »bojenje ili oblaganje raznobojnim materijalima djela umjetničkog obrta, kiparska ili građevinska djela«,³ čime potvrđuje da se ova vrst slikarstva u prvom redu primjenjuje na trodimenzionalnim predmetima. Hrvatski jezik omogućuje izdvajanje ovog smisla polikromije u terminu **polikromacija**, što nije slučaj sa svim jezicima. Komparativna je to prednost našeg jezika koja nam omogućuje učinkovitiju komunikaciju (tab. 1 i 2).⁴

- 1 Batušić: polihromija // Enciklopedija likovnih umjetnosti, 3, 1964., str. 698; polikromija // Rječnik stranih riječi, 1999., str. 1010, polikromija // Hrvatski enciklopedijski rječnik, 2002., str. 983; polikromija // Likovni leksikon, 2014., str. 738; Hrvatska enciklopedija, Hrvatski jezični portal i Struna donose samo drugi dio definicije koji se odnosi na primjenu, polikromija // Hrvatska enciklopedija, 10. 11. 2023. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=49176>; polikromija // Hrvatski jezični portal, 10. 11. 2023. <https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>; polikromija // Struna, 22. 11. 2023., <http://struna.ihj.hr/search-do/?q=polikromija&naziv=1&polje=0#container>. Klaićev Rječnik stranih riječi u vezi s primjenom spominje samo tiskanje u nekoliko boja, polikromija // Rječnik stranih riječi, 1982., str. 1064; Novi rječnik stranih riječi, 2012., str. 822.
- 2 U polikromiranje, uz slikarske tehnike, ulaze različite pozlatarske tehnike (prevlačenje metalima, punciranje, *sgraffito*), tehnike oblikovanja tekture (*aggetti*, *Pressbrokat*, *Pressgravur*, graviranje, granulacija, *pastiglia*).
- 3 Polikromija // Proleksis enciklopedija *online*, 16. 11. 2023., <https://proleksis.lzmk.hr/42115/>
- 4 Tako, primjerice, štukomramorni ili mramorni oltar mogu biti polikromni, ako su boje dio materijala od kojih su sastavljeni, dok će kameni i drveni oltari biti polikromirani, kada je na njihovoj površini naknadno izvedena polikromacija.

Pod istom se natuknicom u nastavku može pročitati da je suprotan pojam polikromiji **monokromija**. U povijesti skulpture monokromija je velika tema ili radije dvije isprepletene teme od kojih se prva odnosi na recepciju i refleksiju antičke umjetnosti, dok druga problematizira emancipaciju plastičnog oblikovanja od drugih likovnih sredstava. Polazeći od mimetički oslikane skulpture kao prikaza ljudskog lika vjernog prirodi, monokromna skulptura predstavlja visok stupanj apstrakcije. Monokromija skulpture, osobito do 20. stoljeća, najčešće odražava materijal od kojeg je skulptura sačinjena ili pak drugi, ljepši ili dragocjeniji koji se želi imitirati. Uvođenjem druge ili treće boje kod **bikromne** ili **trikromne** skulpture u igru se vraća kolorističko komponiranje: raspored dviju ili triju boja u pravilu je bitna značajka kompozicije takvih umjetnina.

REPOLIKROMACIJA

Repolikromiranje je tradicionalan način njegovanja polikromirane skulpture, a ujedno je bio jedini način održavanja njezine oslikane površine do razvitka suvremene restauratorske struke.⁵ Sam je termin pak tek odnedavno u upotrebi, a skovan je po uzoru na španjolski, portugalski i katalonski jezik u kojima se redovito rabi u stručnoj komunikaciji. Upravo je među restauratorima najprije zapažena potreba jezičnog razgraničavanja dvaju posve različitih postupaka, ponovnog polikromiranja skulpture s namjerom poljepšanja i/ili osuvremenjivanja (španjolski *repolicromía*, portugalski i katalonski *repolicromia*) i preslikavanja čiji je cilj sakriti oštećenja (španjolski *repinte*, portugalski *repinte*, katalonski *repintada*).⁶ Samo se prvi, ne i drugi, drži umjetničko-interpretativnim činom, zbog čega je i predmet proučavanja i vrednovanja povijesnoumjetničke struke. Te razlike kao posljedicu imaju i različit pristup restauriranju. Hrvatski je prijevod prvog termina **repolikromacija**, a drugog **preslik** (tab. 3).


Zanimljiva je i potencijalno korisna mogućnost razdiobe koju predlaže McKay Lodge Art Conservation Laboratory između pojma *overpaint* (**preslikavanje**) i pojma *repaint* (**nanovno slikanje**), pri čemu

5 Škarić, 2009., str. 143


6 Temeljni višejezični terminološki rječnik konzervatorsko-restauratorske struke (španjolski, engleski, francuski, talijanski, njemački) izradio je Universidad Complutense de Madrid 2015., a proširio ga 2018. s portugalskim istovrijednicama. Terminología básica de conservación y restauración del Patrimonio Cultural, 10. 11. 2023., <https://docta.ucm.es/bitstreams/cf4c087a-8f23-4c4f-a081-daa0e48889fa/download>. Vidi također: García Ramos, Ruiz de Arcaute Martínez, 2001., str. 650.

Tablica 1.*		DEFINICIJA [IZVOR]
POJAM	POLIKROMIJA	
DRUGI NAZIVI	polikromacija (uži pojam)	Polikromija (prema grčkom πολίχρωμος: višebojan), mnogobojnost. Primjena većega broja boja u graditeljstvu, slikarstvu, kiparstvu i umjetničkom obrtu. Suprotan je pojam monokromija (jednobojnost). [Hrvatska enciklopedija, 10. 11. 2023., http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=49176]
DEFINICIJA	1. Mnogobojnost. 2. Primjena većega broja boja u graditeljstvu, slikarstvu,	
ISTOVRIJEDNICE		DEFINICIJA [IZVOR]
engleski	polychromy	polychromy (coloring process) The practice of painting or decorating in several colors; a term used mostly regarding sculpture, architectural decoration, ceramics, and various ancient artifacts. For the attribute describing the result of this process, use "polychrome." [polychromy (coloring (process)) // AAT, 2023-11-10, http://vocab.getty.edu/page/aat/300247962]
njemački	Polychromie, Fassung	Polychromie (gr) Vielfarbigkeit; in Malerei, Plastik, Kunsthandwerk und Baukunst angewendete farbige Gestaltung, im strengen Verständnis mit kräftig voneinander abgesetzten Flächen ohne ineinander übergehende, verfließende Tonwerte und ohne einen einheitl. [Meyers enzyklopädisches Lexikon, 19, 1977., 60]
slovenski	polikromija (polihromija), polikromacija (polihromacija)	polikromírati barvati v več barvah. [polikromírati // Slovar slovenskega knjižnega jezika, III, 1979., 764]
talijanski	policromia (policromia)	policromia 1. Varietà di colori: la delicata p. di un dipinto; riproduzione fotomeccanica in p. CONT. Monocromia 2. Arte di impiegare colori o materiali colorati nella scultura o nella decorazione architettonica: la p. era largamente usata presso i popoli antichi [policromia // Dizionario di Italiano online, la Repubblica, 2023-11-10, https://dizionari.repubblica.it/Italiano/P/policromia.html]

* U priloženoj tablici, uz vlastiti prijedlog definicije (na žutom polju), navela sam odabrane definicije iz rječnika. Odabir njemačkoga i talijanskog prijevoda uvjetovan je povezanošću s dvije kulturne i restauratorske tradicije na našim prostorima. Engleski sam uključila jer je najčešći radni jezik međunarodnih projekata i danas uobičajeni jezik znanstvene suradnje. Uvodeći slovenski željela sam provjeriti pretpostavku da nam je stručni jezik, zahvaljujući zajedničkoj povijesti, sličan i usporediv, zbog čega bi bilo opravdano da se tim poslom ubuduće bavimo zajednički.

PRIMJER [IZVOR]	
Skromni ostatci izvorne polikromije na srednjovjekovnoj kamenoj skulpturi, sačuvani do današnjih dana, dragocjeni su za moguću imaginaciju originalnog izgleda. [Miliša, Ljubenkov, 2020., 585]	
kiparstvu i umjetničkom obrtu. 3. Polikromacija.	
PRIMJER [IZVOR]	
When Roman marble sculpture was rediscovered in the Renaissance, it emerged from more than a millennium of burial essentially devoid of its ancient polychromy . [Abbe, 2007.]	
Man spricht in Bezug auf Keramik über Polychromie , wenn zum Teil bemalte Vasen erst nach dem Brennvorgang fertig bemalt wurden. [Polychromie // Wikipedia : Die freie Enzyklopädie, 2023-11-10, https://de.wikipedia.org/wiki/Polychromie]	
Posebno pozornost je posvetil obdelavi marmorja, arhitektonski kompoziciji oltarja, polihromiji in rasporeditvi ornamentov. [Jurinić, 2012., 19]	
Quando nel 1930 venne costruita la nuova chiesa, l'altar maggiore in legno che cinquant'anni prima veniva descritto con orgoglio dal parroco Škrbina rimase nell'antico presbiterio posto sotto il campanile, divenuto nel frattempo cappella laterale, mentre nel presbiterio della nuova chiesa fu montato l'imponente altare seicentesco in marmi policromi acquistato l'anno precedente, che ancora troneggia nel presbiterio della nuova chiesa. [Perusini, 2018., 207]	 <p>1. Sotin, župna crkva Blažene Djevice Marije Pomoćnice kršćana, glavni oltar, 1768., štuko-mramor (foto: HRZ, J. Škudar, 2019.)</p> <p><i>Sotin; parish church of the Blessed Virgin Mary, Helper of Christians; main altar, 1768, stucco marble (photo: Croatian Conservation Institute, J. Škudar, 2019)</i></p>

Tablica 2.		DEFINICIJA [IZVOR]
POJAM	POLIKROMACIJA	
DRUGI NAZIVI	polikromija (širi pojam)	polikromija (grč.), višebojnost, šarolikost (su-protno: monokromija jednobojnost); bojenje ili oblaganje raznobojnim materijalima djela umj. obrta, kiparska ili građev. djela. [polikromija // Proleksis enciklopedija online, 16. 11. 2023., https://proleksis.lzmk.hr/42115/]
DEFINICIJA	Oblikovanje trodimenzionalne površine u graditeljstvu, kiparstvu i umjetničkom tehnikama. Obrada teksture može uključivati postupke poput oblikovanja prepariranja, utiskivanja, brušenja i poliranja.	
ISTOVRIJEDNICE		DEFINICIJA [IZVOR]
engleski	polychromy	polychromy (coloring process) The practice of painting or decorating in several colors; a term used mostly regarding sculpture, architectural decoration, ceramics, and various ancient artifacts. For the attribute describing the result of this process, use "polychrome." [polychromy (coloring (process)) //AAT, 2023-11-10, http://vocab.getty.edu/page/aat/300247962]
njemački	Fassung / Polychromie	Die Fassung (v. fassen, mittelhochdt. Vazzen = fassen, erfassen, ergreifen; althochdt. fazzon, wortverwandt mit fest) bezeichnet die farbliche Gestaltung einer Skulptur, eines Reliefs, eines Bildes oder einer anderen Oberfläche (Bemalung, Färbung), sowie auch die Belegung eines Objektes mit Edelmetallen, zum Beispiel Vergoldung. [Fassung (Bemalung) // Wikipedia : Die freie Enzyklopädie, 2023-11-10, https://de.wikipedia.org/wiki/Fassung_%28Bemalung%29]
slovenski	polikromacija (polihromacija), polikromija (polihromija)	polikromírati barvati v več barvah. [polikromírati // Slovar slovenskega knjižnega jezika, III, 1979., 764]
talijanski	policromia (policromìa)	policromia 1. Varietà di colori: la delicata p. di un dipinto; riproduzione fotomeccanica in p. CONT. Monocromia 2. Arte di impiegare colori o materiali colorati nella scultura o nella decorazione architettonica: la p. era largamente usata presso i popoli antichi [policromia // Dizionario di Italiano online, la Repubblica, 2023-11-10, https://dizionari.repubblica.it/Italiano/P/policromia.html]

<p>PRIMJER [IZVOR]</p>	
<p>Sačuvanost polikromacije neujednačena je, pa postoje kipovi na kojima se tek u najzaklonjenijim formama modelacije, uz dosta sreće i napora, mogu mikroskopski iščitavati stratigrafski slojevi. [Vokić, Fučić, 2008., 187]</p>	
<p>Skromni ostatci izvorne polikromije na srednjovjekovnoj kamenoj skulpturi, sačuvani do današnjih dana, dragocjeni su za moguću imaginaciju originalnog izgleda. [Miliša, Ljubenkov, 2020., 585]</p>	
<p>obrtu obradom tekture, slikarskim i pozlatarskim cije kistom i lopaticom, lijepljenja aplikacija,</p>	
<p>PRIMJER [IZVOR]</p>	
<p>The decision to recompose all the gaps (depth and surface) was obviously aimed at re-proposing the aesthetic quality of the polychromy, but also at maintaining the very close relationship that existed between the carved and the pictorial parts. [Menon, 2021., 115]</p>	
<p>Die Ausführung der ursprünglichen Fassung ist an den Skulpturen auf dem Kranzgesims noch in größeren Zusammenhängen nachvollziehbar. [Karbacher, Rechenauer, 2019., 108]</p>	
<p>Med postopkom odstranjevanja preslikav smo na nekaj mestih pod polikromacijo in tanko plastjo sive kredne podloge Straubovih lesenih plastik odkrili ostanke še ene, prvotne polikromacije in pozlate. [Dolinšek, Kavkler, 2019., 131]</p>	
<p>È ormai noto da più di un secolo che molte delle architetture e delle sculture lapidee medievali fossero originariamente rivestite di una vivace policromia pittorica. [Pollini, 2017., 443]</p>	
<p>2. Kloštar Ivanić, župna crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije, Franz Anton Straub, glavni oltar, 1762., polikromirano drvo (foto: HRZ, G. Tomljenović, 2018.)</p> <p><i>Kloštar Ivanić, parish church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, Franz Anton Straub, main altar, 1762, polychrome wood (photo: Croatian Conservation Institute, G. Tomljenović, 2018)</i></p>	

Tablica 3.		DEFINICIJA [IZVOR]
POJAM	REPOLIKROMACIJA	
DRUGI NAZIVI	repolikromija, preslik	preslik Slikani sloj koji djelomično ili potpuno prekriva izvorni slikani sloj. [EwaGlos, 2015., 176]
DEFINICIJA	Potpuna ili djelomična ponovljena polikromacija izvedena s ciljem promjene, ne površine u graditeljstvu, kiparstvu i umjetničkom obrtu.	
ISTOVRIJEDNICE		DEFINICIJA [IZVOR]
engleski	overpaint, repaint	overpaint (paint layer) Paint applied to a painting over already dry areas. Sometimes used to include the original artist's glazes and scumbles; sometimes, especially in conservation, used to mean only later restorers' work. For restoration work that only fills in lost areas without covering original paint, use "inpainting." [overpaint (paint layer) // AAT, 2023-11-20, https://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=over+paint&logic=AND&note=&english=N&prev_page=1&subjectid=300178448]
njemački	Überfassung, Übermalung	Übermalung Eine Farbschicht, die teilweise oder gänzlich die originale Malschicht eines Kunstwerks überdeckt. [EwaGlos, 2015., 176]
slovenski	preslikava	
talijanski	ridipintura	ridipintura Uno strato di pittura che ricopre parzialmente o del tutto la pellicola pittorica dell'opera d'arte. [EwaGlos, 2015., 177]

PRIMJER [IZVOR]	
Konzervatorsko-restauratorskim istraživanjima utvrđeno je da je skulptura izrađena od dva spojena dijela vertikalno prepolovljenog debla te da je bila tripud potpuno repolikromirana . [Budicin Munišević, Krstulović, 2022.]	
Tijekom faze uklanjanja drugog preslika i laka, 2015. je godine otkriven glagoljski natpis na lijevom postamentu stupa koji govori o spomenutom drugom pozlaćivanju. [Tulić, Krstulović, 2021., 113]	
poljepšavanja i osuvremenjivanja trodimenzional-	
PRIMJER [IZVOR]	
FLAMINGO had been both “ overpainted ” at times and also “ repainted ”- meaning a stripping away of existing coatings for a new coating system. [McKay Lodge Art Conservation Laboratory, 2023-11-20, https://mckaylodge.com/calder-red/]	
Diese zeigen deutlich, dass man ein auf Fehlstellen und Ergänzungen begrenztes »Ausbessern« von vornherein nicht in Erwägung zog und Überfassungen als simpler, schneller auszuführen und schöner (gleichmäßiger, weil ohne lokale Alterungsspuren) verstand. [Eipper, 2019., 118]	
Sledilo je sondiranje barvnih plasti, pri čemer smo pod već plastmi preslikav – oljnih premazov in sloja polirane bele odkrili polikromacijo s pozlato in barvne lazure na srebru. [Dolinšek, Kavkler, 2019., 131]	
Purtroppo la modestia dell'intaglio è accentuata dai numerosi strati di ridipintura che ricoprono le due sculture. [Perusini, 2018., 212]	<p>3. Svetice, župna crkva Rođenja Blažene Djevice Marije, oltar sv. Pavla Pustinjaka, 1631. Gore: polikromacija iz 1631.; dolje: repolikromacija iz oko 1800. (foto: HRZ, M. Braun, 1989.)</p> <p><i>Svetice, parish church of the Birth of the Blessed Virgin Mary, altar of St. Paul the Hermit, 1631. Up: polychromation of 1631; down: re-polychromation of cca. 1800 (photos: HRZ, M. Braun, 1989)</i></p>

se kod potonjeg prije oslikavanja zatečena boja uklanja.⁷ Slično bi se u engleskome mogli razlikovati *overgilding* i *regilding*, što bismo analogno s prethodnim preveli kao **prezlaćivanje** za razliku od **nanovnog pozlaćivanja**.

POZLATA

Među najvažnijim umijećima polikromatora nalazi se imitacija materijala, a **pozлата** tu ima izdvojeno i visokopostavljeno mjesto. Umijeće pozlaćivanja toliko je bilo cijenjeno da su se polikromatori sami često ponosno predstavljali kao pozlatari, a pod pojmom pozlate moglo se obuhvatiti znatno više od samog nanošenja zlata, naime umijeće polikromiranja u cjelini.⁸ Premda tome više nije tako, opseg pojma pozлата ni danas nije jasno određen. Pozлата ima dvostruko značenje – predstavlja tvarni rezultat pozlaćivanja, ali i sam čin.⁹ Neke definicije na hrvatskome i drugim jezicima pod pozlatom podrazumijevaju isključivo oblaganje površine više ili manje čistim zlatom,¹⁰ drugdje se spominju i ostali metali,¹¹ a u trećim izvorima i drugi zlatu slični materijali.¹² Ne treba posebno isticati da tako fluidna upotreba ne može zadovoljavati konzervatorsko-restauratorsku dokumentaciju, u kojoj je precizno određenje materijala važno. Istodobno, samo vizualnim pregledom ionako uglavnom nije moguće ustanoviti sastav zlatu nalik materijala, uostalom najčešće legure. Stoga

7 McKay Lodge Art Conservation Laboratory, 20. 11. 2023., <https://mckaylodge.com/calder-red/>

8 Meyers enzyklopädisches Lexikon još 1979. pozlatara (*Vergolder*) opisuje kao obrtnika s trogodišnjim obrazovanjem koji pozlaćuje, posrebruje, patinira te oslikava umjetnička djela i svakodnevne predmete, restaurira, uramljuje slike te izrađuje okvire. *Vergolder* // Meyers enzyklopädisches Lexikon, 24, 1979., str. 60.

9 Isti je slučaj s engleskim, zbog čega Art & Architecture Thesaurus razlikuje *gilding (material)* i *gilding (technique)*.

10 Pozлата // Leksikon umjetnosti: od pretpovijesti do danas, 2000., str. 365; pozлата // Likovni leksikon, 2014., str. 753; pozлата // Hrvatska enciklopedija, 17. 10. 2023., <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=49887>; pözlata // Jezikoslovac, 20. 11. 2023., <https://jezikoslovac.com/word/93q0>; doratura // Dizionario di Italiano, Repubblica, 17. 10. 2023., <https://dizionari.repubblica.it/Italiano/D/doratura.html>; Vergolden // Meyers enzyklopädisches Lexikon, 24, 1979., str. 60

11 Gilding (technique) // AAT, 10. 11. 2023., https://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?fin=d=gilding&logic=AND¬e=&english=N&prev_page=1&subjectid=300053789; Gilding // Britannica, 10. 11. 2023., <https://www.britannica.com/art/gilding>; Vergolden // Wikipedia: Die freie Enzyklopädie, 10. 11. 2023., <https://de.wikipedia.org/wiki/Vergolden>

12 Gilding // Cambridge Dictionary, 10. 11. 2023., <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/gilding>

ima smisla pozlatom zvati svaku zlatu sličnu površinu, a točan sastav navoditi zasebno, čim preciznije i potkrijepljeno izvorima podataka (tab. 4).

LAZURA

Pojam lazure obrađen je za zidno slikarstvo kroz međunarodni projekt EwaGloss. Uz definiciju »tanak proziran ili poluproziran sloj na zidnoj slici kojemu je funkcija modificiranje donjega, bojenoga sloja« u napomeni čitamo da se sastoji od velike količine veziva u odnosu na vrlo malu količinu pigmenta.¹³ Primjedbu o sastavu Struna ugrađuje u definiciju lazure.¹⁴ Lazurama s pigmentom mogli bismo pribrojiti i tzv. zlatne lakove (njemački *Goldlacke*, španjolski *corla* odnosno *corladura*,¹⁵ talijanski *mecca*), uljne i smolne lakove koji ne moraju sadržavati pigment (s organskim bojilima ili bez njih) koji također modificiraju sloj koji joj je podložen – srebrni ili kositreteni listić – štiteći ga od tamnjenja i dajući mu »zlatni« ton.

Lazura na metalnom listiću, kao zaseban slučaj, u nekim jezicima dobiva i zasebno ime koje ističe njezinu drugu osobinu, a to je sjaj. U njemačkome takve lazure zovu *Lüster*, a tehniku *Lüsterung*, *Lüstriering* ili *Lüstertechnik*.¹⁶ U nedostatku uvriježenog naziva one bi se mogle slobodno prevesti kao »prosvijetljene lazure«, pri čemu metal služi kao izvor (reflektiranog) svjetla (tab. 5).

IMITIRANJE OSTALIH MATERIJALA

Od ostalih materijala koji se preslikavaju iz prirode imitiranje mramora je, zahvaljujući raširenoj primjeni, u hrvatskome jeziku zaslužilo vlastiti naziv **marmoriranje** (tab. 6). Kolokvijalno »fladranje« (kao i sloven-


13 EwaGlos, 2015., str. 62–63

14 Lazura // Struna, 22. 11. 2023., <http://struna.ihjj.hr/naziv/lazura/39179> // Definicija u Hrvatskoj enciklopediji odnosi se samo na poluprozirni premaz na drvu. Boje i lakovi // Hrvatska enciklopedija, 22. 11. 2023., <https://www.enciklopedija.hr/trazi.aspx?t=lazura>. Sve natuknice s rječju *glaze* na stranicama AAT upotrebu ograničuju na keramičke glazure.


15 Riječ spaja pojmove »boja« (*color*) i »pozлата« (*doradura*) da bi označila boju koja metalu daje izgled pozlate. U širem smislu primjenjuje se i za lazure drugih boja na metalnom listiću, Fuente Rodriguez, 1998.; Richter, 2013., str. 35.

16 Kühlenthal, 2013., str. 13. Art & Architecture Thesaurus pod luster glaze navodi raznobojne metalne glazure na staklu i keramici, luster glaze // AAT, 10. 11. 2023., https://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=luster+glaze&logic=AND¬e=&english=N&prev_page=1&subjectid=300395557. O opisu ovih boja u latinskom tekstu iz 1765. godine vidi: Škarić, Dumbović, 2014.


Tablica 4.		DEFINICIJA [IZVOR]
POJAM	POZLATA	pozлата prevlačenje površine predmeta tankim slojem zlata. Izvodi se amalgamiranjem, galvanoplastičnim putem, zlatnim prahom, glačanjem zlatnih listića (np. kod slika; zlatna pozadina te rezbarija). [pozлата // Leksikon umjetnosti : od pretpovijesti do danas, 2000., 365]
DRUGI NAZIVI	POZLAĆIVANJE	
DEFINICIJA	Potpuno ili djelomično prevlačenje površine kamena, kovine, drva, stakla, kože, materijalima. Nanosi se u obliku metalnih listića ili praha na različite podloge te metala da bi se ostvario izgled pune kovine ili zlatne inkrustacije. Može uljučivati	
ISTOVRIJEDNICE		DEFINICIJA [IZVOR]
engleski	gilding	gilding (technique) Process involving the surface application of gold or another metal in the form of leaf, powder applied directly to the surface, powder mixed with a binder, electroplating, or other forms to approximate the effect of solid or inlaid metal. [gilding (technique) // AAT, 2023-11-10, https://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=gilding&logic=AND&note=&english=N&prev_page=1&subjectid=300053789]
njemački	Vergoldung	Vergolden das Aufbringen dünner Goldüberzüge auf metall. oder nichtmetall. Unterlagen. Das V. kann je nach dem vorliegendem Gegenstand durch Aufhämmern von Blattgold, durch Plattieren mit einer Goldschicht oder durch Auftragen von Goldamalgam vorgenommen werden [Vergolden // Meyers enzyklopädisches Lexikon, 24, 1979., 60] 464]
slovenski	pozлата	pozláta tanka prevleka iz zlata. [pozláta // Slovar slovenskega knjižnega jezika, III, 1979., 943]
talijanski	doratura, indoratura, indoramento	Doratura 1. Azione e risultato del dorare: la d. di un metallo, di una cornice 2. Parte dorata; fregio, ornamento d'oro Rivestimento d'oro [doratura // Dizionario di Italiano, Repubblica, 2023-11-10, https://dizionari.repubblica.it/Italiano/D/doratura.html]

<p>PRIMJER [IZVOR]</p> <p>Ova je vjerska udruga 1652. godine isplatila 500 lira za njegovu pozlatu. [Tulić, Krstulović, 2021., 106]</p>	
<p>Tijekom restauratorskih radova ustanovljeno je i dokumentirano bojenje, pozlaćivanje i namjerno izazivanje patine. [Golubić, 2013., 201]</p>	
<p>tekstila i papira zlatom ili drugim zlatu sličnim galvanizacijom ili amalgamskim pozlaćivanjem tehnike ukrašavanja puncama, gravurama i lazurama.</p>	
<p>PRIMJER [IZVOR]</p>	
<p>Examples of gilding can be traced to 2300 B.C. on ancient Egyptian paintings that show goldsmiths making gold leaf, and the sarcophagi of nobles often had gilding decorating the outside. [Sandu et al, 2010, 48]</p>	
<p>Diese »Restaurierung« zielte darauf ab, eine möglichst perfekte Vergoldung zu erreichen. [Eipper, 2019., 120]</p>	
<p>Sledilo je sondiranje barvnih plasti, pri čemer smo pod več plastmi preslikav – oljnih premazov in sloja polirane bele odkrili polikromacijo s pozlato in barvne lazure na srebru. [Dolinšek, Kavkler, 2019., 131]</p>	
<p>Tra i risultati raccolti, particolarmente interessanti appaiono quelli relativi alla doratura, oggetto di questa comunicazione, la cui tecnica più nota è quella realizzata grazie all'uso di amalgama di mercurio. [Gialanella, Possenti, 2012., 301]</p>	
<p>4. Mutvoran, kapela sv. Marije Magdalene, Paolo Campsa, glavni oltar, 1533., detalj (foto: HRZ, K. Gavrilica, 2023.) <i>Mutvoran, chapel of St. Mary Magdalen, Paolo Campsa, main altar, 1533, detail (photo: HRZ, K. Gavrilica, 2023)</i></p>	

Tablica 5.		DEFINICIJA [IZVOR]
POJAM	LAZURA	lazura premazni materijal s ukrasnim ili zaštitnim svojstvima koji je zbog manjega udjela pigmenta i manje debljine sloja proziran ili poluproziran [Lazura // Struna, 22. 11. 2023., http://struna.ihjj.hr/naziv/lazura/39179/]
DRUGI NAZIVI		
DEFINICIJA	Prozirna ili poluprozirna boja koja vizualni učinak proizvodi u spoju s oslikom ili	
ISTOVRIJEDNICE		DEFINICIJA [IZVOR]
engleski	glaze	glaze (noun) 1 a smooth slippery coating of thin ice 2 a liquid preparation applied to food on which it forms a firm glossy coating; a mixture mostly of oxides (such as silica and alumina) applied to the surface of ceramic wares to form a moisture-imperious and often lustrous or ornamental coating; a transparent or translucent color applied to modify the effect of a painted surface ; a smooth glossy or lustrous surface or finish; a glassy film [glaze // Merriam-Webster Dictionary, 2023-11-22, https://www.merriam-webster.com/dictionary/glaze]
njemački	Lasur, Lüster, Lüsterfarbe, Lüsterfassung	Lasur (entlehnt aus lateinisch lasurium, Blaustein, vgl. Lapislazuli)[1] bezeichnet eine transparente oder semitransparente Beschichtung auf Holz, Leinwand, Karton oder Papier sowie einen dünnen Aufstrich aus lichtdurchlässigen Anstrichmitteln. Bei Keramik und Malereien wird die Lasur mit anderen Materialien ausgeführt, etwa mit Aquarellfarben, Ölfarben oder Tempera. Der Begriff Lasieren bezieht sich primär auf filmbildende Schichten mit Bindemittel, das Gleiche in wässriger Technik ist das Lavieren. Lasur ist ein relativ neuer Begriff für das Beizen. Lasur // Wikipedia : Die freie Enzyklopädie, 2023-11-22, https://de.wikipedia.org/wiki/Lasur/]
slovenski	lazura	lazúra prosojna barva, nanesena na osušeno barvno površino. [lazúra // Slovar slovenskega knjižnega jezika, II, 1979., 764]
talijanski	velatura	La velatura è una tecnica pittorica che consiste nella stesura di uno strato di colore sopra un altro già asciutto. Lo strato fresco deve essere sufficientemente sottile da lasciare trasparire il tono sottostante. [Velatura // Wikipedia, L'enciclopedia libera, 2023-11-22, https://it.wikipedia.org/wiki/Velatura]

PRIMJER [IZVOR]	
Tijekom rada se pokazalo da su crvena i zelena lazura prvog preslika preosjetljiva na acetonski otapajući gel. [Tulić, Krstulović, 2021., 115]	
metalom ispod nje.	
PRIMJER [IZVOR]	
A coloured glaze , defined in context of fifteenth to eighteenth-century polychromy and panel paintings, is a transparent to semi-opaque pigmented or tinted coating in which the pigment and the medium have similar or identical refractive indices. [Richter, 2013., 33]	
Farbige Lüster sind eine auffallende, seit dem Mittelalter bekannte Fasstechnik, die weit verbreitet, aber noch wenig erforscht worden ist. [Kühlenthal, 2013., 13]	
Za običajne marmoracije so uporabljali dokaj obstojne pigmente, za marmoracije s posrebreno podlago in špiritno-smolnimi obarvanimi lazurami pa večinoma rastlinska barvila, raztopljena v občutljivem špiritnem naravno-smolnem laku, ki močno in hitro bledijo. [Roškar, 2020., 137–138]	
Nel campione CR1, al di sopra del materiale organico steso al di sopra della velatura blu, si individuano due ulteriori strati blu. [Melchiorre Di Crescenzo, 2018., 338]	<p>5. Lepoglava, župna crkva Bezgrešnog začeca Blažene Djevice Marije, Alexius Königer, Franz Kochler, oltar sv. Pavla Pustinjaka, 1777.–1779., detalj (foto: K. Škarić, 2012.)</p> <p><i>Lepoglava, parish church of the Immaculate Conception of Blessed Virgin Mary. Alexius Königer, Franz Kochler, altar of St. Paul the Hermit, 1777–1779, detail (photo: K. Škarić, 2012)</i></p>

Tablica 6.		DEFINICIJA [IZVOR]
POJAM	MARMORIRANJE	marmoriranje , imitiranje mramora slikarskim sredstvima [marmoriranje // Leksikon umjetnosti : od pretpovijesti do danas, 2000., 297]
DRUGI NAZIVI	mramoriranje (nepreporučeno)	mramoriranje 1. v. mramorirati: oblagati zidove i podove mramorom 2. neukusna upotreba mramora u arhitekturi, oblik grandamanije i skorojevićevskog ukusa [mramoriranje // Jezikoslovac, 20. 11. 2023., https://jezikoslovac.com/word/vggf]
DEFINICIJA	Imitiranje mramora slikarskim sredstvima.	
ISTOVRIJEDNICE		DEFINICIJA [IZVOR]
engleski	marbling	marbling The technique of imitating or suggesting the appearance or pattern of marble or another such stone, usually by hand painting on paper, wood, fresco, or other surfaces. [marbling // AAT, 2023-11-20, https://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=marbling&logic=AND&note=&english=N&prev_page=1&subjectid=300053812]
njemački	Marmorierung	marmorieren , etwas mit einem der Änderung des Marmors ähnelnden Muster versehen [marmorieren // DWDS Der deutsche Wortschatz von 1600 bis heute, 2023-11-20, https://www.dwds.de/wb/marmorieren]
slovenski	marmoriranje	marmorirati z barvanjem delati kaj podobno marmorju. [marmorirati // Slovar slovenskega knjižnega jezika, II, 1979., 696]
talijanski	marmorizzata	marmorizzare 1 Rendere di aspetto simile ad alcuni tipi di marmo, imitandone le venature, le screziature e sim. per mezzo di colore o con altro artificio: m. una parete, lo zoccolo di una stanza SIN. Marezzare 2 TECN Foggiare il vetro facendolo rotolare, dopo la prima soffiatura, su una lastra di ferro per renderlo di consistenza e forma omogenea [marmorizzare // Dizionario di Italiano, Reppublica, 2023-11-20, https://dizionario.repubblica.it/Italiano/M/marmorizzare.html]

<p>PRIMJER [IZVOR]</p>	
<p>Zidne površine oblikovane su arhitekturom pilastara i niša u štuku te marmorirane. [Majer Jurišić, Puhmajer, 20. 11. 2023., https://www.hrz.hr/index.php/aktualno/novosti-i-obavijesti/3945-konzervatorsko-restauratorski-i-gradevinski-radovi-na-upravnoj-zgradi-nekadasnje-secerane-u-rijeci]</p>	
<p>Isto tako, još prilikom preuzimanja plaće 23. studenoga 1780. godine, slikar je ustvrdio da je primio 195 forinti jer je pozlatio kiparsko djelo, bijelo polirao kipove, mramorirao stolarski rad te premazao dobrim lakom. [Škarić, Galović, 2012., 110]</p>	
<p>PRIMJER [IZVOR]</p>	
<p>Previous works regarding specific imitative surfacing such as marbling, and graining (traditional imitation of hardwood) are discussed in the context of advanced historicalpaint analysis research. [Rix, Emmitt, 2023., 4]</p>	
<p>Marmorierung der Rückwand des Hochaltars ist 1887 entstanden. [Karbacher, Rechenauer, 2019., 106]</p>	
<p>Marmoriranje je postopek imitiranja različnih kamnin z lazurnimi barvami. [Roškar, 2020., 125]</p>	
<p>Struttura in legno dipinto a finta marmorizzata e fregi rilevati e dorati. [altare maggiore - bottega bolognese (prima metà sec. XIX) // Catalogo generale dei beni culturali, 2023-11-20, https://www.catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0800190945]</p>	
	<p>6. Lepoglava, župna crkva Bezgrešnog začeca Blažene Djevice Marije, Alexius Königer, glavni oltar Majke Božje Czesochowske, oko 1770., detalj (foto: K. Škarić, 2012.)</p> <p><i>Lepoglava, parish church of the Immaculate Conception of Blessed Virgin Mary, Alexius Königer, main altar of Our Lady of Czesochowa, cca. 1770, detail (photo: K. Škarić, 2012)</i></p>

sko »flodranje«) nije najsretnije jezično rješenje za imitiranje šara drva slikarskim sredstvima, premda je znalo zalutati čak i u neke službene tiskovine.¹⁷ »Pojmovnik hrvatskoga drvnotehnološkog nazivlja« prevodi njemačku riječ *Flader* s bočnica, a *Fladerschnitt* s tangenti presjek ili kružno piljenje.¹⁸ Zahvaljujući zanimljivim šarama koje na drvu otvara tangenti presjek, ova se riječ ušetala u područje slikarskog dekoriranja.

ŠTO NAS SVE ČEKA?

Šest odabranih pojmova u priloženoj tablici predstavnicima su nekoliko »faseta«. Tri su predstavnika općih koncepata (polikromija, polikromacija, repolikromacija), dva predstavljaju tehnike (pozлата, lazura), a jedan temu (marmoriranje). Gruba je to podjela jer pojedini pojmovi dodiruju dvije kategorije. Izrada cjelovitog rječnika polikromije posao je koji znatno prelazi okvire jednog članka, a pokušaj definiranja pojmova u tablici treba shvatiti kao poziv na suradnju. Naime, na rječniku bi trebao raditi tim sastavljen od restauratora i konzervatora humanističkoga, umjetničkog i prirodoznanstvenog smjera te stručnjaka za jezik i tezaurs, s time da smo svjesni da nijedna od navedenih zajednica ne pjeva unisono. Delegirani predstavnici bili bi na nezahvalnom zadatku ugrađivanja heterofonije iz vlastite specijalnosti u još zamršeniju kompoziciju.¹⁹ Veliki broj pojmova pojavljuje se i u drugim likovnim umjetnostima pa je na dugi rok ekonomičnije, sve ako je kratkoročno i zahtjevnije, rječnik graditi od samog početka kao da je dio cjelovitog tezaurusa likovnih umjetnosti.

Međutim, komunikacijski izazov još je veći kada iz općega krenemo ka pojedinačnom. Postavlja se pitanje do koje će nam mjere rječnik pomoći u opisu umjetnine. Materijalima ćemo morati dodati preciznije određenje (npr. drvo: hrastovina, bakulja, poprečni rez) i ocjenu stanja (npr. raspucanost, trulež). Za imenovanje boja poznavanje atributa (ton,

17 Primjerice u Pravilniku o korištenju sredstava spomeničke rente Grada Zagreba <https://www1.zagreb.hr/zagreb/slglasnik.nsf/7ffe63e8e69827b5c1257e1900276647/aa-3d12ac69080bdcc125787e004923b2>; <https://web1.zagreb.hr/javni-poziv-za-koristenje-sredstava-spomenicke-ren/90145>

18 Jirouš-Rajković, Runjaić i Štebih Golub, 2018., str. 41, 123, 267, 357 i 402

19 Metodološki zanimljiv eksperiment podastrla nam je kolegica Lucijana Leoni koja je statistički obradila rezultate ankete o razumijevanju i prihvaćanju pojedinih stručnih naziva i definicija u kojoj je sudjelovao velik broj restauratora i jezikoslovaca. Nije neobično što su stručni nazivi i definicije bili bolje poznati zajednici koja ih rabi. S obzirom na to da je riječ o nazivima nastalima unutar restauratorske struke, osobno me više iznenadilo što je razmjerno malen broj jezikoslovaca poneke termine ocijenio jezično neprihvatljivima. Leoni, 2016., str. 204–220.

zasićenje, svjetlina) neće biti dovoljno, nužne su i tonske karte.²⁰ Srećom, puno je posla već obavljeno, a popisi materijala i stanja postoje, ako ne uvijek na hrvatskom, onda u drugim jezicima te nam mogu biti ishodište za daljnji rad.

LITERATURA

- Abbe, Mark B.: *Polychromy of Roman Marble Sculpture // Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000 –, 10. 11. 2023., http://www.metmuseum.org/toah/hd/prms/hd_prms.htm (travanj 2007.)
- Art & Architecture Thesaurus® Online / Getty Research Institute <https://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/>
- Budicin Munišević, Marta i Krstulović, Nevena: Konzervatorsko-restauratorski radovi na skulpturi »Oplakivanje Krista sa svetom Marijom Magdalenom« / 2022., 10. 11. 2023. <https://www.hrz.hr/index.php/aktualno/novosti-i-obavijesti/4464-konzervatorsko-restauratorski-radovi-na-skulpturi-oplakivanje-krista-sa-svetom-marijom-magdalenom>
- Dizionario di Italiano / la Repubblica, <https://dizionari.repubblica.it/italiano.html>
- Dolinšek, Saša i Kavkler, Katja: Konservatorsko-restauratorski posegi na leseni polikromirani plastiki oltarjev z Areha in iz Štanjela // *Tracing the Art of the Straub Family*, 2019., str. 131–133
- Eipper, Paul-Bernhard: Zum historischen Umgang mit originalen Fassungen am Beispiel der Bildwerke der Familie Straub // *Tracing the Art of the Straub Family*, 2019., str. 118–121
- Enciklopedija likovnih umjetnosti, 3 / Zagreb: Jugoslavenski Leksikografski zavod, 1964.
- EwaGlos – European Illustrated Glossary of Conservation Terms for Wall Paintings and Architectural Surfaces / uredili Angela Weyer *et al.*, 2015.
- Fuente Rodriguez, Luis Angel de la: La Corladura (The Glaze): History, Materials And Conservation // *Studies in Conservation*, 43: sup2 (1998.), str. 15
- García Ramos, Rosaura i Ruiz de Arcaute Martínez, Emilio: La escultura policromada: Criterios de intervención y técnicas de estudio // *Arbor*, CLXIX/667-668 (7. – 8. 2001.), str. 645–676
- Gialanella, Stefano i Possenti, Elisa: Tecniche di doratura di età medievale: alcuni riscontri archeologici da materiali provenienti dal sito di San Rocco a Vittorio Veneto (TV) // *Luoghi, artigiani e modi di produzione nell'oreficeria antica / a cura di Isabella Baldini, Anna Lina Morelli*, 2012., str. 299–310
- Golubić, Mihael: Restauriranje avarskih metalnih nalaza s lokaliteta Nuštar, dvorac Khuen-Belassy // *Portal: Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda*, br. 4 (2013.) / Zagreb, 2013., str. 201–206
- Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje / glavni urednik Bruno Kragić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2023., <https://www.enciklopedija.hr/>

20 Vidi: Strgar Kurečić, 10. 11. 2023., <https://dokumen.tips/documents/osnove-o-boji-reprogrfunizg-o-boji-1diopdf-psihofizike-karakteristike.html?page=1>. Odabir sustava imenovanja boje za potrebe opisa umjetnine trebao bi biti zasnovan na psihološkim atributima boje koji je intuitivan, a ne na miješanju pigmenata. Takvi su sustavi na kojima su zasnovane i kvalitetne tonske karte npr. RAL Design, Natural Color System ili Munsellov sustav.

- Hrvatski enciklopedijski rječnik / urednici Ranko Matasović i Ljiljana Jojić, Zagreb: Novi Liber, 2002.
- Hrvatski jezični portal, <https://hjp.znanje.hr/>
- Jirouš-Rajković, Siniša, Runjaić, Vlatka i Štebih Golub, Barbara: Pojmovnik hrvatskoga drvnotehnološkog nazivlja / Zagreb: Šumarski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, 2018.
- Jurinić, Polona: Slovenske boje u hrvatskoj likovnoj umjetnosti = Slovenske barve v hrvaški likovni umetnosti, Zagreb, 2012.
- Karbacher, Rupert i Rechenauer, Lea: Ergebnisse der Untersuchung des Hochaltars St. Georg in München-Bogenhausen // Tracing the Art of the Straub Family, 2019., str. 105–109
- Klaić, Bratoljub: Novi rječnik stranih riječi / Zagreb: Školska knjiga, 2012.
- Klaić, Bratoljub: Rječnik stranih riječi: Tuđice i posuđenice / priredio Željko Klaić, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1982.
- Kühlenthal, Michael: »Lüstrieren, lasieren, lackieren«. Die Erforschung von Lüsterfassungen des Barock und Rokoko. Ein Projekt der Deutschen Forschungsgemeinschaft // Lüsterfassungen des Barock und Rokoko = Coloured Glazes on Metal Leaf from the Baroque and Rococo / uredili Erwin Emmerling, Michael Kühlenthal i Mark Richter, München, 2013., str. 13–32
- Leksikon umjetnosti: od pretpovijesti do danas / Rijeka: Extrade, 2000.
- Leoni, Lucijana: Model izrade višejezičnog multimedijskog tezavura u području konzerviranja i restauriranja, doktorski rad / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Zagreb, 2016.
- Likovni leksikon / glavni urednik: Josip Bilić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2014.
- Majer Jurišić, Krasanka i Puhmajer, Petar: Konzervatorska istraživanja na upravnoj zgradi šećerane u Rijeci, <https://www.hrz.hr/index.php/aktualno/novosti-i-obavijesti/3945-konzervatorsko-restauratorski-i-gradevinski-radovi-na-upravnoj-zgradi-nekadasnje-secerane-u-rijeci>
- McKay Lodge Art Conservation Laboratory, Painted Outdoor Sculpture – About Calder Red, <https://mckaylodge.com/calder-red/>
- Melchiorre Di Crescenzo, Marta: Materiali e tecniche esecutive delle sculture lignee tedesche dei secoli XVII-XVIII: i risultati delle analisi scientifiche // Scultura lignea tedesca in Carnia, Canal del Ferro e Valcanale dal Tardogotico all'Ottocento / a cura di Giuseppina Perusini, Udine, 2018., str. 313–339
- Menon, Sara: Problems of integration in polychrome wooden sculpture, examples of repairing gaps on large-sized, very incomplete artefacts // RECH 6: 6th International Meeting on Retouching of Cultural Heritage (Valencia, 4. – 6. 11. 2021.), str. 115–119
- Merriam-Webster Dictionary, <https://www.merriam-webster.com/>
- Meyers enzyklopädisches Lexikon: in 25 Bänden: mit 100 signierten Sonderbeiträgen / Mannheim; Wien; Zürich: Bibliographisches Institut, str. 19 (1977.); 24 (1979.)
- Miliša, Miona i Ljubenkov, Ivica: Analiza izvorne polikromije s ciborija prokonzula Grgura iz Arheološkog muzeja Zadar // Diadora: Glasilo Arheološkog muzeja u Zadru, 33–34 (2020.), Zadar, 2020., str. 585–619
- Perusini, Giuseppina: Sculture lignee tedesche del periodo barocco in Canal del Ferro e Valcanale // Scultura lignea tedesca in Carnia, Canal del Ferro e Valcanale dal Tardogotico all'Ottocento / a cura di Giuseppina Perusini, Udine, 2018., str. 145–224

- Pollini, Giulia: Restauro, ripristino e invenzione della policromia pittorica nell'architettura medievale. Alcuni esempi tra Napoli e Puglia nel XIX secolo // III Ciclo di Studi Medievali Atti del Convegno 8-10 Settembre 2017 / Firenze, 2017., str. 443–457
- Richter, Mark: Coloured Glazes on Metal Leaf: Definition and Terminology // *Lüsterfassungen des Barock und Rokoko = Coloured Glazes on Metal Leaf from the Baroque and Rococo* / uredili Erwin Emmerling, Michael Kühenthal i Mark Richter / München, 2013., str. 33–37
- Rix, Hadas i Emmitt, Stephen: Issues of authenticity when conserving historic imitative crafts // *Journal of Architectural Conservation*, 29/1 (2023.), str. 1–19
- Rječnik stranih riječi / uredili Vladimir Anić i Ivo Goldstein, Zagreb: Novi Liber: 1999.
- Roškar, Boštjan: Poslikave in pozlate Holzingerjevih oltarjev in prižnic // *Acta historiae artis Slovenica*, 25/1 (2020.), str. 125–147
- Sandu, Irina Crina Anca *et al.*: Gilding techniques in religious art between east and west, 14th – 18th centuries // *International Journal of Conservation Science*, 1/1 (1. – 3. 2010.), str. 47–62
- Slovar slovenskega knjižnega jezika / Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Inštitut za slovenski jezik, 1979.
- Strgar Kurečić, Maja: Osnove o boji, 1. dio: Kontrola boja – od percepcije do mjerenja, <https://dokumen.tips/documents/osnove-o-boji-reprogrfunizg-o-boji-1diopdf-psiho-fizike-karakteristike.html?page=1>
- Struna: hrvatsko strukovno nazivlje / Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, 2011., <http://struna.ihj.hr/>
- Sull'autore della Madonna d'Azeglio e delle altre due sculture poste nello scrigno dell'antico altar maggiore (1498) della chiesa di Santa Maria Nascente a Pieve di Cadore, str. 34–47
- Škarić, Ksenija: Repolikromiranje, restauriranje, konzerviranje: prilog diskusiji o valorizaciji polikromije na drvenoj polikromiranoj skulpturi // *Peristil: Zbornik radova za povijest umjetnosti*, br. 52 (2009.) / Zagreb, 2009., str. 143–150
- Škarić, Ksenija i Dumbović, Ana: Inventar župne crkve u Kloštar Ivaniću: obnove i obnovitelji // *Portal: Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda*, br. 5 (2014.) / Zagreb, 2014., str. 161–178
- Škarić, Ksenija i Galović, Marijana: Kip Bogorodice s Djetetom s Gradišća u župi Bosiljevo – djelo nepoznatog gotičkog kipara, baroknog slikara Georga Berra i obnovitelji iz 20. stoljeća // *Portal: Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda*, br. 3 (2012.) / Zagreb, 2012., str. 107–121
- Terminología básica de conservación y restauración del Patrimonio Cultural. Español – Inglés – Francés – Italiano – Alemán – Portugués / Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2018., 10. 11. 2023., <https://docta.ucm.es/bitstreams/cf4c087a-8f23-4c4f-a081-daa0e48889fa/download>
- Tulić, Damir i Krstulović, Nevena: Glavni oltar u župnoj crkvi u Vrbniku: Povijesno-umjetnički kontekst i konzervatorsko-restauratorski radovi na njegovu središnjem dijelu // *Portal: Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda*, br. 12 (2021.) / Zagreb, 2021., str. 103–123
- Vokić, Denis i Fučić, Mario: Skulpture s južnog portala crkve Sv. Marka u Zagrebu: izvješće o konzervatorsko-restauratorskim radovima obavljenim do lipnja 2006. // *Informatica museologica*, br. 39/1-4 (2008.) / Zagreb, 2008., str. 187–195
- Wikipedia: Die freie Enzyklopädie, <https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Hauptseite>
- Wikipedia: L'enciclopedia libera, https://it.wikipedia.org/wiki/Pagina_principale

SAŽETAK

Cilj ovog članka nije čitatelju podastrijeti cjeloviti rječnik polikromije već kroz odabrane pojmove ispitati kakve će sve izazove takav zadatak postaviti pred onim koji će se s njime uhvatiti ukoštac. Šest pojmova koji su obrađeni predstavnicima su nekoliko »faseti«. Tri su predstavnika općih koncepata (polikromija, polikromacija, repolikromacija), dva predstavljaju tehnike (pozлата, lazura), a jedan temu (marmoriranje). Odabrani su termini za koje držimo da su općepoznati, a i često su u upotrebi. Međutim, zamjećujemo da neke od njih rječnici ne poznaju, a kod drugih se leksikonske definicije ne podudaraju sa značenjima u stručnoj literaturi. Njihova je upotreba fluidna, u stalnoj prilagodbi kontekstu, autoru i jeziku, na način koji teško zadovoljava potrebe učinkovite stručne komunikacije.

Izrada cjelovitog rječnika polikromije posao je koji daleko prelazi okvire jednog članka, pa pokušaj definiranja odabranih pojmova treba shvatiti kao poziv na suradnju. Na rječniku bi trebao raditi tim sastavljen od restauratora i konzervatora humanističkoga, umjetničkoga i prirodosnanstvenog smjera te stručnjaka za jezik i tezaursus. Veliki se broj pojmova pojavljuje i u drugim likovnim umjetnostima pa rječnik treba shvatiti kao dio budućega cjelovitog tezaursusa likovnih umjetnosti i od samoga početka pojmove definirati na taj način.

*Summary*A GLOSSARY OF POLYCHROMY AS PART OF A VISUAL ARTS
THESAURUS

KSENIJA ŠKARIĆ

Croatian Conservation Institute, Zadar Conservation Department

The objective of this article is not to present a reader with a comprehensive glossary of polychromy but instead to examine, through selected terms, the challenges that such a task will present to those who come to grips with it. The six terms that are analysed are representatives of several facets. Three are representatives of general concepts (polychromy, polychromation, re-polychromation), two represent techniques (gilding, varnish), and one a topic (marbling). These terms are considered to be widely known and frequently used. However, it was observed that some are not used in dictionaries, while for others the lexical definitions do not correspond to the meanings in professional literature. Their use is fluid, in constant adjustment to context, author and language, in a way that hardly satisfies the needs of efficient professional communication.

Compilation of a comprehensive glossary of polychromy is a task that far exceeds the framework of a single article, and an attempt to define the selected terms should be seen as a call for collaboration. Such a glossary should be created by a team consisting of restorers and conservationists from the fields of human sciences, art, and natural sciences, as well as of experts in language and thesaurus. Since a large number of terms also appear in other visual arts, this glossary should be seen as part of a future comprehensive thesaurus of visual arts, and the terms should be defined in that way from the very beginning.

KEY WORDS: *polychromy, sculpture, conservation and restoration, professional terminology, re-polychromation, gilding, marbling*

tezaurus.hr protiv kule babilonske

KRISTIJAN CRNKOVIĆ

ArhivPRO d.o.o., Koprivnica

Stručni rad

Digitalizacija poslovnih procesa čija je provedba u tijeku u mnogim sferama društva zahvatila je i muzeje. Digitalizaciju ne treba povezivati samo sa skeniranjem građe jer skeniranje je jedna od faza digitalizacije koja je zapravo puno kompleksnija te obuhvaća niz koraka koji će u članku biti opisani i povezani u kontekst razvoja tezaurusa.

Digitalizacija nudi priliku za sveobuhvatnim redizajnom poslovnih procesa u muzejima koji su se tijekom vremena mijenjali, a za digitalno doba nisu optimalni ili možda uopće nisu uspostavljeni. Jedan od segmenata digitalizacije koji će svakako biti obuhvaćen promjenama jest područje obrade građe, unosa podataka u sustave za obradu, razmjena podataka, interpretacija i nadasve pretraživanje i prezentiranje.

KLJUČNE RIJEČI: tezaurus, interoperabilnost, agregacija, dokumentiranje, digitalizacija, poslovni procesi

Razvoj tezaurusa usko je povezan s ljudskim resursima koje muzejska zajednica ima na raspolaganju, a koji bi se intenzivno bavili konkretnom problematikom razvoja tezaurusa.

Volonterski pristup i pokušaj rješavanja problematike tezaurusa do sada nije dao ozbiljnijih rezultata ili ti rezultati, koliko god oni bili važni i lokalnoga karaktera, nisu dovoljno vidljivi ni dostupni.

Pretraživanjem interneta uz navođenje termina povezanih s tezaurosom vrlo brzo možemo doći do publikacija, događanja i imena ljudi koji se bave ili su se bavili problematikom tezaurusa. Stoga možemo zaključiti da u Hrvatskoj postoje ljudi koji imaju domenskog znanja neophodnog za razvoj tezaurusa, no sistematičan pristup rješavanja tezaurusa kojim bi se svi muzeji mogli koristiti još se nije dogodio. Prepoznavanje ove problematike kao velike prilike za povezivanje muzejske zajednice dodatan je motiv da se pokrenu prava pitanja. Dokumentiranje u muzejima uz korištenje nadziranih rječnika i tezaurusa izrađenih kao kooperativni servisi koji su na raspolaganju cijeloj muzejskoj zajednici i koje gradi muzejska zajednica stvorit će preduvjete da muzeji započnu »govoriti

istim jezikom«. Simboličnim naslovom ovog članka zapravo se želi potaknuti udruživanje i okupljanje muzejske zajednice oko razvoja tezaurusa te prekid izgradnje lokalnih kula babilonskih u kojima svaki muzej ili, u ekstremnim slučajevima, čak i svaki odjel unutar istog muzeja »govori svojim jezikom«.

Analizom podataka iz muzejskih sustava koje smo imali prilike migrirati i izvršiti semantičko obogaćivanje uočili smo korištenje terminologije u lokalnim tezaurusima muzejskih odjela koji nisu dijelili istu bazu, a bili su dio istog muzeja. Ova činjenica upućuje na još uvijek velik problem raspršenosti podatkovnih baza, ako ih uopće tako možemo i nazvati, koje su nastajale u proteklim desetljećima. I dalje se susrećemo s podacima u raznim formatima počevši od običnih nestrukturiranih popisa nastalih u Word dokumentima pa sve do Excelovih tablica. U Access bazama koje se i dalje intenzivno koriste nisu izvršene deduplikacije ni čišćenje termina, što znatno otežava pretraživanje i obradu. Sve navedeno podiže problematiku obrade, agregiranja i objavljivanja podataka na portalima, a što je najbolje vidljivo kroz nedavno predstavljen sustav eKulture koji je Ministarstvo kulture i medija objavilo. Na slici 1. dan je fasetni prikaz podataka zapisa na eKulturi koji je nastao pretraživanjem termina *katedrala* (<https://ekultura.hr/osearch/items/?all=yes&q=katedrala>), a koji zapravo zorno ilustrira samo dio problematike koju na eKulturi s postojećim sustavom nije moguće riješiti bez primjene tezaurusa, LOD identifikatora i centralnog sustava za razrješavanje (*resolving*) te posebnih tehnika agregiranja i pripreme zapisa prije nego što zapis postane dio indeksa korisničkog portala za pretraživanje.

VRSTA GRAĐE



1. Faseta *Vrsta građe* i termin *fotografija* te njezine varijante
Type of Material *facet and term photo and its variants*

Problem agregacije podataka i izrade sustava za centralno pretraživanje i filtriranje građe nije specifičan hrvatski problem koji se najzornije može uočiti na sustavu eKulture, nego je problem s kojim se susreću svi agregatorski sustavi uključujući Europeanu, Getty i ostale nacionalne sustave za pretraživanje. Općenito, taj je problem prisutan u svakom sustavu koji agregira podatke i izrađuje centralizirano pretraživanje i filtriranje, a podatke koji ne upotrebljavaju identifikatore centralnog tezaurusa teže je agregirati jer naknadno semantičko obogaćivanje može značiti veliku financijsku, vremensku i investiciju ljudskih resursa koji trebaju raditi na otklanjanju pogrešaka.

Povezivanje i interoperabilnost baza koje su donedavno bile samo lokalno dostupne veliki je potencijal u izgradnji modernih digitalnih muzeja. O interoperabilnosti se na AKM seminarima govori proteklih desetak godina, no znatniji iskorak u provedbi nije se dogodio, a eKultura i dokazuje ovu tvrdnju.

Preduvjeti i softverska tehnologija za razvoj tezaurusa koja je prije desetak godina ipak bila na znatno nižoj razini danas je toliko napredovala da se poteškoće koje su prije desetak godina bile ograničavajući faktor više i ne spominju. Informatizacija i povezanost muzejskih baza ili odjela danas više ne bi trebale biti teme jer je za konsolidaciju funkcioniranja sustava bilo vremena, no redizajn postojećih baza, metamodela i sustava koji se koriste u muzejima samo se sporadično događa, uglavnom kada se pokrenu migracija i promjena sustava. U tom procesu migracije nastaje veliko pospremanje i čišćenje svega što nije bilo napravljeno tijekom godina zbog različitih razloga. Iako se mnogo više pozornosti posvećuje izradi atraktivnih web-stranica ili virtualnih izložbi koje zapravo ne ilustriraju stvarno stanje u muzeju, proces digitalizacije uslijedit će za svaki muzej koji sam treba odabrati vrijeme i dinamiku prelaska na nov način rada.

U nastavku se žele podijeliti razmišljanja i dati prijedlozi o tome što se danas može učiniti kako bi tijekom određenog vremena postojao funkcionalan sustav tezaurusa koji zajednica ne može kupiti od nekoga drugoga jer jednostavno nije kompatibilan ni primjeren u mnogim segmentima u kojima bi se trebao koristiti.

Digitalizacija se u domeni muzejske zajednice vrlo često percipira kao skeniranje gradiva i pretvorba u digitalni format svega što je u muzejskim bazama opisivano metapodacima, a vrlo često nije imalo svoju slikovnu reprezentaciju ili je imalo malu sličicu na kojoj se jedva nešto uočava. Ako digitalizaciju promatramo na taj način, odnosno kao pojam kojim opisujemo pretvorbu kojom se iz analognog svijeta i analognog formata prenose slike i informacije u digitalni svijet, onda smo digitali-

zaciju ograničili na jedan uski segment, a ona zapravo u pravome smislu riječi znači daleko više.

Tijekom godina praktičnog rada na digitalizaciji muzejskih sustava koju sam osobno započeo prije dvadesetak godina, zapravo davno prije nego što je taj termin postao popularan, stekao sam vrlo detaljan uvid u stanje i procese koji se provode u muzejima.

U ovom članku bit će dotaknut dio digitalizacije koji se odnosi na digitalizaciju poslovnih procesa vezanih uz agregaciju i razmjenu podataka, interoperabilnost i razvoj tezaurusa, koji su nužni kako bi se krajnjim korisnicima omogućilo pretraživanje i pronalaženje svega što im se želi prikazati, unatoč lokalnim terminima koji se često koriste.

Da je digitalizacija vrlo kompleksno i interdisciplinarno područje govori nam činjenica da ni danas, kada imamo supermoćna računala, još nismo uspjeli postići da nam računala u nepreglednim količinama podataka i zapisa koje svakodnevno stvaramo pronađu i ponude upravo one zapise koji bi nam najviše odgovarali. Još je teže postići da zapise koje smo jednom pronašli s pomoću kombinacije uvjeta koje smo postavili u tražilici i filterima za probiranje pronađemo ponovno jer naša pretraga ne sadržava potpuno identične uvjete i korake kojima smo došli do rezultata kao u prethodnim pretraživanjima.

Za razumijevanje problematike pretraživanja i parametrizacije postavki algoritama koji se u pozadini pokreću kako bi korisnicima ponudili što bolji rezultat možemo se baviti cijeli naš radni vijek, no i dalje će biti prostora za poboljšanje, uvođenje novina i boljih načina interpretacije podataka.

Kako bismo programerima i arhitektima softverskih sustava omogućili što kvalitetnije metapodatke za pretraživanje, a koje kustosi i dokumentaristi unose u muzejske baze, potrebno je kroz forme za unos metapodataka muzejskog sustava olakšati odabir normiranih oblika termina gdje god je to moguće te automatizirati eventualno ispravljanje pogrešaka. Svaka mogućnost konceptualizacije opisivanja i obrade predmeta dobrodošla je jer upravo kontroliranim listama, rječnicima i tezaurusima postizemo jednoznačno i nedvosmisleno opisivanje muzejskih predmeta.

U simboličkom naslovu koji spominje kulu babilonsku zapravo se nudi i jedan od mogućih odgovora na koji način digitalizirati obradu i razmjenu podataka te u kojem smjeru razvijati muzejske sustave i sustave za pretraživanje.

Kula babilonska oduvijek je simbol ljudskog stremljenja za postignućem kojim će ljudski rod dosegnuti savršene božanske visine, no naša ljudska priroda, ograničeno razumijevanje stvari i različiti »jezici«

kojima komuniciramo rezultiraju nemogućnošću prijenosa svih informacija, odnosno njihove zavisnosti i poveznica. Rezultat ovakvog prijenosa informacija nepotpuna je slika stvarnog stanja koja naposljetku može završiti »urušavanjem kule«.

Evo jednog citata iz Biblije koji mi se činio vrlo prikladnim za ilustraciju, odnosno primjeren način opisivanja problematike tezaurusa i razloga njegova uvođenja:

Jahve se spusti da vidi grad i toranj što su ga gradili sinovi čovječji.

Jahve reče: »Zbilja su jedan narod, s jednim jezikom za sve! Ovo je tek početak njihovih nastojanja. Sad im ništa neće biti neostvarivo što god naume izvesti.

Hajde da siđemo i jezik im pobrkamo, da jedan drugome govora ne razumije.«

Ne ulazeći u slojevitost poruke i dublju analizu spomenutog citata, zadržimo se samo na njegovu završetku, odnosno riječima: »... da jedan drugome govora ne razumije«.

Ako postavimo govor kao osnovu naše komunikacije i prijenosa informacija uz simplificirano proširenje govora na računalne tražilice kojima pretražujemo baze podataka, tada nam je izrazito važno govoriti istim jezikom da bismo uopće mogli sustavu tražilice opisati što želimo pronaći u zapisima koji nemaju isti izvor ni pravila opisivanja.

Vođeni ovom idejom i problematikom postavljanja upita sustavu za pretraživanje baza podataka, proučavani su načini na koje je moguće strukturirane podatke svesti na zajednički model kojim je moguće upravljati i služiti se njime.

Ako pomnjivo analiziramo publikaciju *Tezaurus spomeničkih vrsta* autorice Lane Križaj, možemo uočiti koliko je vremena i truda uloženo za prikupljanje i sistematičnu obradu podataka navedenih u toj knjizi. Očito je da muzejska zajednica ima ljude koji mogu i znaju definirati ciljeve, pronaći izvore i prikupiti relevantne podatke te ih pretočiti u pravi tezaurus koji je zapravo najsloženiji oblik semantičke mreže.

Nakon proučavanja te knjige pojavila se ideja i poticaj da tvrtka ArhivPRO d.o.o. za muzejsku zajednicu započne s pripremom mrežne platforme INDIGO koja će zajednici staviti na raspolaganje sustav za izradu tezaurusa i time dodatno potaknuti izgradnju stručnih tezaurusa. Tako je nastao *tezaurus.hr*, sustav zasnovan na platformi INDIGO koja omogućuje fleksibilan razvoj tezaurusa, mrežnih servisa, baza podataka, repozitorija, digitalnih arhiva, knjižnica i muzeja te portala za AKM zajednicu.

tezaurus.hr zamišljen je i realiziran kao internetski servis koji omogućuje objavu strukturiranih baza podataka, hijerarhijski prikaz struktura, prikaz polihijerarhijskih graf struktura te izvoz podataka u XML, CSV ili RDF formatima. Osim spomenutih funkcionalnosti, korisnici mogu pretraživati tezauruse, kretati se po stablima i slijediti različite vrste relacija među terminima.

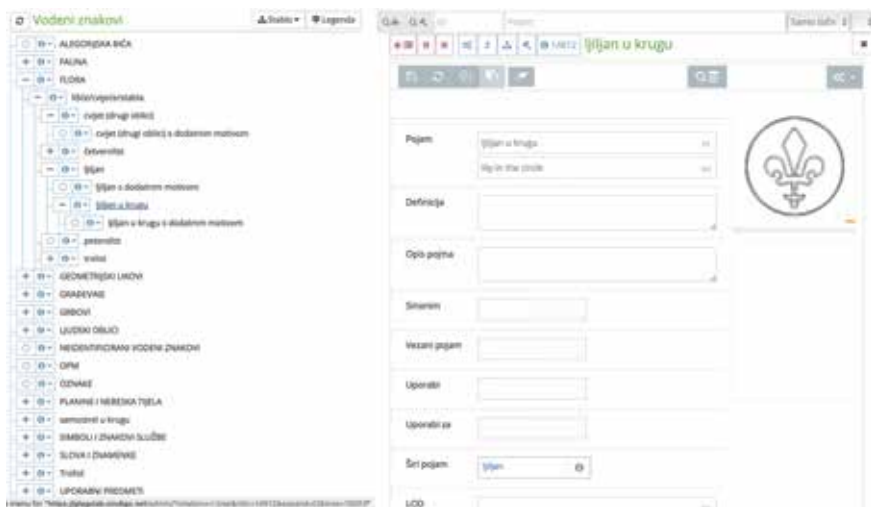
Za uspostavu tezaurusa važan dio svakog obrađenog termina jest jedinstveni identifikator. Tako je uz *tezaurus.hr* nastao i servis *uri.hr* s pomoću kojega svaki termin iz bilo kojeg tezaurusa dobiva svoj stalni, jedinstveni identifikator, tzv. PURL (*Persistent Uniform Resource Locator*).

S pomoću servisa *uri.hr* možemo jedinstveno identificirati termin, bez obzira na muzejsku bazu, domenu ili program kojim se koristimo.

tezaurus.hr predstavlja nam alat koji služi da na jednome mjestu definiramo i opišemo termin prema pravilima za izgradnju tezaurusa, smjestimo ga u strukturu, povežemo relacijama s drugim terminima te ga javno objavimo svima koji ga mogu i žele rabiti.

Na slikama 2. i 3. prikaz je administracijskog dijela sučelja platforme INDIGO u kojemu korisnici alata za razvoj tezaurusa vodenih znakova imaju na raspolaganju prikaz termina u hijerarhijskom odnosu te prikaz relacija kao grafičkih veza koje je moguće ručno premješati kako bi se dobila odgovarajuća struktura koja je čitljiva za korisnike tezaurusa.

Dorodom muzejskih programa koji bi s pomoću API poziva pristupali tezaurusima centralnog sustava *tezaurus.hr* te koristili i preuzimali ter-



2. Prikaz hijerarhijskog odnosa termina vodenih znakova u sustavu INDIGO
Illustration of hierarchical relationship of watermark terms in INDIGO system



3. Grafički prikaz relacija među terminima vodenih znakova u sustavu INDIGO
Graphical representation of relations among watermark terms in INDIGO system

mine u lokalne baze postigli bismo ujednačenost korištenja terminologije i identifikacije termina bez obzira na sustav.

Na opisani bismo način osigurali centralno mjesto na kojemu stručnjaci iz različitih područja predlažu i redigiraju termine u suradničkoj okolini koja je na raspolaganju svim zainteresiranim stručnim skupinama koje zajednički grade tezauruse.

Tehnologija za razvoj tezaurusa, objavu povezanih podataka u formi tripleta i LOD oblaka na raspolaganju je uz razinu automatizacije koja redaktorima sustava omogućuje jednostavnu objavu i uređivanje terminologije u kontroliranoj okolini.

Pokretanjem servisa *tezaaurus.hr* do razine suradničke platforme muzejska bi zajednica osim korištenja identifikatora i propisanih termina kojima bi znatno olakšala agregaciju postigla veliki iskorak prema ujednačavanju terminologije, načina predlaganja i usvajanja predlaganih termina uz stručnu redakтуру i pratnju ljudi koji se bave određenim područjem. Minimiziranje pogrešaka pri uvođenju deskriptora, sinonima, prijevoda na druge jezike i povezivanje na druge tezauruse s vremenom će omogućiti postupni prelazak na potpunu konceptualizaciju metapodataka u kojima će na kraju opisna tekstualna polja u bazama podataka i sustavima za obradu muzejske građe ostati u manjini. Time ćemo po-

stići prvi preduvjet da počnemo govoriti »istim jezikom«, a korisnicima agregatorskih sustava omogućiti pretraživanje istovrijednih pojmova bez obzira na to iz kojeg muzeja podaci dolaze.

Drugi se preduvjet tiče znatnog zaokreta u razvoju novih načina pretraživanja i interpretacije podataka koji se može dogoditi tek kada prvi preduvjet odnosno uspostava centralnog tezaurusa bude ispunjena.

Budući da je pretraživanje i razvoj tražilica veliko područje koje se oslanja na podatke koje pripremamo i koji trebaju biti kvalitetno i ispravno izrađeni, poticaj za pokretanje predloženih sustava koji funkcioniraju na razini zajedničkih servisa samo je jedan u nizu neophodnih koraka.

Krenemo li danas s dogovorima o načinu funkcioniranja i izrade tezaurusa, za određeno ćemo vrijeme imati bazu podataka koju ne možemo zamijeniti ni kupiti od drugih kao što je i zaključeno u navedenoj knjizi² koja može biti dobra podloga i primjer za izradu prvoga zajedničkog tezaurusa.

POJAŠNENJE KLJUČNIH RIJEČI

Tezaurus

Vrsta kontroliranog rječnika koji sadržava strukturu u kojoj termini imaju jedni prema drugima određene vrste relacija. Uglavnom je riječ o tri tipa relacija: hijerarhijska (širi pojam / uži pojam), asocijativna (vidi / vidi i) te relacija ekvivalencije (uporabi / uporabi za). Za razliku od klasičnog rječnika koji daje definicije riječi, tezaurus pruža alternative za određenu riječ, omogućujući korisnicima da pronađu različite izraze sa sličnim ili suprotnim značenjem.

Interoperabilnost

Sposobnost različitih softverskih sustava da međusobno surađuju, razmjenjuju podatke i koriste se njima na učinkovit način. U kontekstu tehnologije interoperabilnost omogućuje da različite aplikacije ili sustavi komuniciraju jedni s drugima bez potrebe za dodatnim radom, pojašnjenjima ili prilagodbama. Ključna je za poboljšanje efikasnosti, smanjenje troškova i osiguranje da različite tehnologije interpretiraju semantičko značenje na identičan način.

Agregacija

Proces prikupljanja, objedinjavanja i sumiranja podataka iz različitih izvora ili o različitim entitetima kako bi se dobila sažeta informacija koja je korisnija ili lakša za analizu. Ovaj proces često uključuje grupiranje podataka prema određenim kriterijima, deduplikaciju i semantičko obogaćivanje podataka.

Dokumentiranje

Proces stvaranja i održavanja zapisa o informacijama, postupcima, događajima ili sustavima kako bi se osigurali jasnoća, praćenje i dosljednost u radu nad predmetom koji opisujemo. Dokumentacija može uključivati razne vrste metapodataka o predmetu koji opisujemo, no osim metapodataka zapisi često sadržavaju i različite vrste slikovnih, tekstualnih, audio, video ili drugih datoteka priloženih zapisu.

Digitalizacija

Proces pretvaranja fizičkih, analognih informacija i procesa u digitalni oblik. To uključuje upotrebu tehnologije za prebacivanje podataka, dokumenata, slika, zvuka, videozapisa i drugih oblika informacija iz fizičkog u digitalni format, koji se može pohraniti, obrađivati i dijeliti putem računalnih sustava i mreža. Osim spomenutih oblika digitalne pretvorbe, digitalizacija uključuje automatizaciju i optimizaciju tradicionalnih poslovnih aktivnosti korištenjem softverskih alata za obradu.

Poslovni procesi

Niz povezanih aktivnosti ili zadataka koje organizacija obavlja kako bi postigla određeni cilj ili isporučila proizvod ili uslugu. Poslovni procesi uključuju različite korake, od početne ideje ili potrebe do konačne isporuke rezultata, te mogu uključivati ljude, tehnologiju, resurse i informacije.

IZVORI

1. Dextre Clarke, Stella G. i Lei Zeng, Marcia: From ISO 2788 to ISO 25964: The evolution of thesaurus Standards towards interoperability and data modeling //ISQ Information standards quarterly, 24 (2012.)
2. Križaj, Lana: Tezaurus spomeničkih vrsta: podatkovni standard u inventarima graditeljske baštine, Zagreb: Ministarstvo kulture RH, 2017.

SAŽETAK

Digitalizacija poslovnih procesa čija je provedba u tijeku u mnogim sferama društva zahvatila je i muzeje. Digitalizaciju ne treba povezivati samo sa skeniranjem građe jer skeniranje je jedna od faza digitalizacije koja je zapravo puno kompleksnija te obuhvaća niz koraka opisanih i povezanih u kontekst razvoja tezaurusa.

Digitalizacija nudi priliku za sveobuhvatni redizajn poslovnih procesa u muzejima koji su se tijekom vremena mijenjali, a za digitalno doba nisu optimalni ili možda uopće nisu uspostavljeni. Jedan od segmenata digitalizacije koji će svakako biti obuhvaćen promjenama jest područje obrade građe, unosa podataka u sustave za obradu, razmjena podataka, interpretacija i nadasve pretraživanje i prezentiranje sadržaja.

Razvoj tezaurusa neće se ostvariti sporadičnim i volonterskim inicijativama zainteresiranih entuzijasta, nego je potrebna sistematična priprema specijaliziranih stručnjaka koje Hrvatska ima u različitim područjima. Domensko znanje i iskustvo nužni su za kvalitetan razvoj ovog vrlo važnog djelića sustava koji muzejska zajednica željno iščekuje. Simboličan naziv članka zapravo je poticaj za udruživanje i okupljanje zajednice oko razvoja tezaurusa i prekid izgradnje »lokalnih kula babilonskih« u kojima svaki muzej ili čak svaki odjel unutar istog muzeja »govori svojim jezikom«, a interoperabilnost nam ostaje samo termin koji se koristi deklarativno, bez pravog značenja i svrhe.

Razmišljanja i prijedlozi te primjer započetog tezaurusa na adresi <https://tezaurus.hr> na raspolaganju su svima koji se žele aktivno uključiti i pridonijeti izgradnji kako bismo tijekom određenog vremena imali funkcionalan sustav tezaurusa koji se ne može kupiti od drugih jer jednostavno nije kompatibilan u mnogim segmentima.

Summary

TEZAURUS.HR AGAINST THE TOWER OF BABYLON

KRISTIJAN CRNKOVIĆ

ArhivPRO d.o.o., Koprivnica

Digitalisation of business processes, which is under way in a number of social spheres, has extended to museums. Digitalisation should not be associated only with scanning of materials, since scanning is one of the phases of digitalisation that is in fact much more complex and includes a number of steps described and identified in the context of thesaurus development.

Digitalisation presents an opportunity for a comprehensive re-design of those business processes in museums that have changed through time but are not optimal for the digital age or those that have not been established. One of the segments of digitalisation that will certainly be included in the changes is the area of material processing – entering data in processing systems, exchange of information, interpretation and, above all, content search and presentation.

The thesaurus will not be developed by way of sporadic and volunteer-based initiatives launched by interested enthusiasts. Instead, systematic preparation of specialised Croatian professionals from various spheres is necessary. Domain knowledge and experience are essential for high-quality development of this very important part of the system, which the museum community eagerly awaits.

The symbolic title of this article is in effect an incentive for drawing together the community to develop a thesaurus and for putting a stop to the construction of “local towers of Babylon” in which each museum, and, in some cases, each department within a museum, “speaks its own language”, while interoperability remains a declarative term, one without true meaning or purpose.

Ideas and suggestions, as well as an example of a thesaurus in the making at <https://tezaurus.hr> are available to everyone who wants to become actively involved and contribute to the building process in order to eventually have a functional thesaurus system that cannot be purchased from others because it is simply incompatible in many of its segments.

KEY WORDS: *thesaurus, interoperability, aggregation, documentation, digitalisation, business processes*

Prilog

Simpozij

TEZAURUS SKULPTURE

Muzeji Hrvatskog zagorja – Galerija Antuna Augustinčića

KLANJEC, 25. – 27. X. 2023.

Organizator

MUZEJI HRVATSKOG ZAGORJA
GALERIJA ANTUNA AUGUSTINČIĆA

Trg Antuna Mihanovića 10, 49290 Klanjec

+ 385 (0)49 550 343; 550 093

gaa@mhz.hr • www.gaa.mhz.hr

Organizacijski odbor

NATAŠA IVANČEVIĆ

IRENA KRAŠEVAC

BOŽIDAR PEJKOVIĆ

DAVORIN VUJČIĆ

GORAN ZLODI

Realizacija

Sanja Broz

Nadica Horvatin

Božidar Pejković

Igor Siročić

Petra Šoltić

Davorin Vujčić

Robert Žitnik

Cilj je skupa
 sveobuhvatno sagledati
 kompleksnost problematike izrade tezaurusa skulpture
 – kako s likovno-teoretskih, tako i s lingvističkih aspekata –
 te pridonijeti sintetiziranju
 osnovnih smjernica za njegovu izradu.

Okvirna područja / teme:

TEZAURUS

O tezaursu općenito

Tezaurus naspram popisa strukovnog nazivlja
 Pristupi izradi tezaurusa
 Međupojmovni odnosi unutar tezaurusa
 Prikaz relevantnih izvora

Jezični aspekti tezaurusa

Jednojezični tezaursi
 Višejezični tezaursi
 Norme hrvatskoga standardnog jezika
 Sinonimi, homonimi, arhaizmi, historizmi...

O tezaursu skulpture

Metodologija izrade tezaurusa skulpture
 Održavanje i daljnji razvoj tezaurusa skulpture
 Odnos prema korelativnim tezaursima

SKULPTURA

Definicija pojma skulpture

Sadržaj pojma skulpture
 Opseg pojma skulpture
 Doseg pojma skulpture

Klasifikacija skulpture

Klasifikacija skulpture prema stupnju plastičnosti
 Klasifikacija skulpture prema veličini
 Klasifikacija skulpture prema smještaju
 Klasifikacija skulpture prema temi
 Klasifikacija skulpture prema funkciji
 Klasifikacija skulpture prema stadiju izvedbe

Kiparski materijali i tehnike

Tradicionalni materijali i tehnike
 Moderni materijali i tehnike

TEZAURUS SKULPTURE

Muzeji Hrvatskog zagorja – Galerija Antuna Augustinčića

Klanjec, 25. – 27. listopada 2023.

PROGRAM

25. listopada 2023. (srijeda)

- 8:15 Polazak iz Zagreba
*Autobus kreće s Glavnog željezničkog kolodvora
(sjeverozapadno od ulaza)*
- 9:30 Prijava sudionika
Kava, sok, pecivo ...
- 10:00 Otvorenje skupa
Pozdravni govori i uvodna riječ
- 10:20 ZORAN SVRTAN
Opet tezaurus...
- 10:40 JELENA BALOG VOJAK
Korištenje nadziranog nazivlja u muzejskom okruženju
- 11:00 ALEKSANDRA VLATKOVIĆ
*Od kartoteka i klasifikacije termina prema tezaursu
etnografskih muzejskih predmeta*
- 11:20 LANA KRIŽAJ
Metodologija izrade tezaurusa graditeljske baštine
- 11:40 ANA ŠVERKO
Ilustrirani hrvatski pojmovnik klasične arhitekture (KLAS)
- 12:00 SINIŠA RUNJAČ
*Smještanje Pojmovnika klasične arhitekture (KLAS) u širi
kontekst hrvatske terminološke djelatnosti i digitalno okruženje*
- 12:20 Pauza
Domjenak
- 13:00 Razgledavanje
Galerija Antuna Augustinčića

- 13:40 GORAN ZLODI
*Suradnički model doprinosa hrvatskom terminologijom
Gettyjevom Tezaurusu za umjetnost i arhitekturu*
- 14:00 DALIBOR PRANČEVIĆ
U nastajanju: pojmovnik moderne skulpture u Hrvatskoj
- 14:20 JASMINA FUČKAN
*Mapiranje pojmova na primjeru Zbirke kiparstva Muzeja za
umjetnost i obrt u Zagrebu*
- 14:40 ANTONIJA DEJANOVIĆ
*Tezaurusi, skulptura i glazbeni instrumenti: problemi, pitanja i
relacije*
- 15:00 ANA KANIŠKI
Tezaurus knjige »Skulptura na otvorenom u Varaždinu«
- 15:20 TIHANA BOBAN
*Klasifikacija skulptura prema načinu izvedbe na primjerima
umjetnina iz Zbirke hrvatskoga kiparstva od XIX. do XX.
stoljeća*
- 15:40 FILIP TURKOVIĆ-KRNJAK
*Terminologija vrste, materijala i tehnika suvremene skulpture
kroz primjere s Trijenala hrvatskoga kiparstva*
- 16:00 Rasprava
- 17:00 Zajednički ručak
- 19:00 Polazak za Zagreb (dolazak u Zagreb oko 20:15)

26. listopada (četvrtak)

- 8:15 Polazak iz Zagreba
*Autobus kreće s Glavnog željezničkog kolodvora
(sjeverozapadno od ulaza)*
- 9:30 Prijava sudionika
Kava, sok, pecivo ...
- 10:00 Drugi dan skupa
Pozdravna i uvodna riječ
- 10:20 IRENA KRAŠEVAC
*Utjecaj germanizama na hrvatsku stručnu terminologiju u
području kiparstva*

- 10:40 DANIEL ZEC
Prijedlog tipološke klasifikacije portretne skulpture
- 11:00 TATIJANA GARELJIĆ
Zbirka medalja i plaketa Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti u kontekstu pojmova sadržanim u knjizi Bogdana Mesingera »Medalja – povjesnica hrvatske kulture«
- 11:20 ELVIRA ŠARIĆ KOSTIĆ
Heraldička baština kao dio skulpture
- 11:40 NATAŠA IVANČEVIĆ
Tipološka klasifikacija ženskog akta u skulpturi
- 12:00 MARINA BAUER
Tjelesna percepcija u kiparstvu
- 12:20 Pauza
Domjenak
- 13:00 Razgledavanje
Studio Galerije Antuna Augustinčića
- 13:40 MAGDALENA GETALDIĆ
Sadreni odljevi – od tehnologije izrade do terminološkog određenja
- 14:00 MARO GRBIĆ
Kiparski klesarski pojmovnik
- 14:20 ROMANA TEKIĆ
Papir kao kiparska tehnika
- 14:40 RADMILA IVA JANKOVIĆ
Gotov ili pronađeni predmet
- 15:00 KSENIJA ORELJ
Crno pače iz muzejskih zbirki: što danas skulptura može biti?
- 15:20 ANDREA KLOBUČAR
Problemi terminologije na primjeru fiber art objekata
- 15:40 VESNA MEŠTRIĆ
Prostorne slike Vjenceslava Richtera – skulptura, slika ili koncept
- 16:00 Rasprava
- 17:00 Zajednički ručak
- 19:00 Polazak za Zagreb (dolazak u Zagreb oko 20:15)

27. listopada (petak)

- 8:15 Polazak iz Zagreba
*Autobus kreće s Glavnog željezničkog kolodvora
(sjeverozapadno od ulaza)*
- 9:30 Prijava sudionika
Kava, sok, pecivo ...
- 10:00 Treći dan skupa
Pozdravna i uvodna riječ
- 10:20 SAGITA MIRJAM SUNARA
*Ilustrirani rječnik projekta Conservation of Art in Public
Spaces (CAPuS) kao pomoćni alat za opisivanje fizičkog stanja
skulptura*
- 10:40 KSENJA ŠKARIĆ
Rječnik polikromije
- 11:00 KRISTIJAN CRNKOVIĆ
tezaurus.hr protiv kule babilonske
- 11:20 RASPRAVA
- 12:40 PAUZA
Osvježenje
- 13:00 ZORAN SVRTAN – GORAN ZLODI
*Modeli suradnje na razvoju kooperativnih dijeljenih tezaurusa –
uvod u raspravu*
- 13:20 ZAVRŠNA RASPRAVA I ZAKLJUČCI
- 14:20 RAZGLEDAVANJE
Klanjec
- 15:00 ZAJEDNIČKI RUČAK
- 17:00 POLAZAK ZA ZAGREB (DOLAZAK U ZAGREB OKO 18:15)



Izdavač / Publisher

MUZEJI HRVATSKOG ZAGORJA – GALERIJA ANTUNA AUGUSTINČIĆA
Trg Antuna Mihanovića 10, Klanjec

Za izdavača / For the Publisher

JURICA SABOL

Glavni urednik / Editor-in-chief

BOŽIDAR PEJKOVIĆ

Uredništvo / Board of editors

LJILJANA KOLEŠNIK

IRENA KRAŠEVAC

BOŽIDAR PEJKOVIĆ

DALIBOR PRANČEVIĆ

DAVORIN VUJČIĆ

Recenzenti / Reviewers

DARIJA ALUJEVIĆ

IRENA KRAŠEVAC

DAVORIN VUJČIĆ

GORAN ZLODI

Prijevod / Translator

SUZANA BERTOVIĆ

Lektura i korektura / Language editor and Proof reader

ANTONIJA VIDOVIĆ

Univerzalna decimalna klasifikacija / Universal decimal classification

IVANA MAJER

Grafička priprema i oblikovanje / Graphic design and layout

ARTRESOR NAKLADA, Zagreb

Tisak / Printed by

KERSCHOFFSET d.o.o., Zagreb

Naklada / Print run

200

Anali GAA 42-45 izlaze za 2022. – 2025. godinu.

Tisak završen u ožujku 2025.

Izdavanje ovog sveska *Anala GAA* poduprli su Krapinsko-zagorska županija i Ministarstvo kulture i medija Republike Hrvatske

