

Žana Matulić Bilač

Christus triumphans – Slikano raspelo iz crkve Sv. Andrije na Čiovu

Hrvatski restauratorski zavod
Restauratorski odjel Split
Split, Porinova 2a
zmatulic@h-r-z.hr

Izvorni znanstveni rad
Predan 20. 11. 2013.

UDK 75.046.3(497.5)(210.7Čiovo):7.025.3/.4

SAŽETAK: Integrira se kronološki pregled povijesno-umjetničkih obrada slikanog raspela iz crkve Sv. Andrije na Čiovu s opisom i komparativnom genezom nekih elemenata prikaza, oblika i konstrukcije raspela te korištenih materijala i slikarske tehnologije. Pronalaze se poveznice unutar dalmatinskog i talijanskog slikarstva te utvrđuju analogije u umjetnosti Bizanta, i to obradom povijesnih izvora o upotrebi pigmenata i tehnika korištenih na raspelu kao i obradom literature o povezanim temama. Opisuje se kronologija povijesnih intervencija na raspelu, koje se dovode u vezu sa spoznajama o promjenama smještaja raspela u crkvi te se predlaže njegov izvorni smještaj. Opisuje se metodologija i materijali korišteni u konzervatorsko-restauratorskom zahvatu izvedenom 2000. - 2006. te se argumentira model prezentacije raspela.

KLJUČNE RIJEČI: *slikano raspelo, crkva Sv. Andrije, Čiovo, 14. stoljeće, gotika, adriobizantsko slikarstvo, Dalmacija, slikarska tehnika, tehnologija, konzervacija-restauracija, prezentacija*

Šezdesetih godina prošloga stoljeća tek ustrojena, mala restauratorska radionica ondašnjeg Konzervatorskog zavoda za Dalmaciju,¹ vođena snažnim konzervatorskim porivom Cvite Fiskovića, a pod utjecajem tada vrlo popularne rimske škole parketiranja slika² i europski rasprostranjene holandske metode konzerviranja, za nepuno je desetljeće, među ostalima, restaurirala i desetak istaknutih djela dalmatinskog slikarstva od 13. do 15. stoljeća s trogirskog područja. U skupini restauriranih slika na drvu spašenih iz zapuštenih i vegetacijom obraslih romaničkih crkvice našlo se tada i slikano raspelo iz crkve Sv. Andrije na Čiovu. Nakon opsežnih zahvata, koji su u prosjeku trajali godinu-dvije, slike su 1969. ušle u stalni postav novootvorene trogirske Pinakoteke smještene u crkvi Sv. Ivana Krstitelja.³ Pinakoteka je zbog dugogodišnje izloženosti previsokoj vlazi u crkvi, 2005. godine premještena u novootvorenu Zbirku sakralne umjetnosti, smještenu na prvom katu obnovljene župne kuće u Trogiru, gdje se i danas nalazi.⁴

Zajednički nazivnici tim restauracijama bili su uklanjanje izvornih poledinskih učvršćenja i postavljanje novih aluminijsko-drvenih, maksimalno niveliranje drvenih ploča, mahom uklanjanje naknadnih povijesnih slojeva, impregniranje drva i slikanog sloja smjesom voska, kolofonija i venecijanskog terpentina, uglačavanje slikane površine istom smjesom, integralni retuš uljanim bojama i lakiranje sjajnim mastiks lakom. Trogirske crkvice su u međuvremenu obnovljene (crkva Sv. Andrije tek 1994.) marom Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture, danas Konzervatorskog odjela u Splitu, ali na njihove oltare i zidove nikada nisu vraćene umjetnine koje su im stoljećima pripadale. (sl. 1) O tome kako su njihovi interijeri sa slikama točno izgledali svjedoče nam stakleni negativni snimljeni u prvoj polovici prošlog stoljeća, i sami već artefakti.⁵ Jedan takav vrlo oksidirani stakleni negativ,⁶ bez oznake godine, koji se s ostalima čuva u fotoarhivu Konzervatorskog odjela u Splitu, te jedna fotografija iz stare fototeke,⁷ prikazuju ranogotičko slikano raspelo s



1. Crkva Sv. Andrije prije obnove 1994. (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimio D. Domančić)
St. Andrew's Church, before the renovation in 1994 (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by D. Domančić)

trijumfirajućim Kristom visoko na glavnom oltaru ranoromaničke crkve Sv. Andrije na Čiovu, naslonjeno na zid trijumfalnog luka iznad apside, čija je gornja polovica zatvorena drvenom oplatom. S te fotografije, zatim fotografije raspela snimljene 1954. pred crkvom⁸ i tri fotografije zetečenog stanja iz 1965.,⁹ kao i s 46 crno-bijelih fotografija snimljenih tijekom restauratorskog zahvata na raspelu 1965. - 1967.,¹⁰ odgonetnut je uz pomoć usporedbi s podacima novijih restauratorskih istraživanja na predmetu velik dio njegove povijesti i tehnologije koji je ovdje predstavljen. Na fotografiji antependija oltara, snimljenoj 1954.,¹¹ vidi se i dio oltarne pale (*dosal*) datirane oko 1360. godine i atribuirane sljedbeniku Paola Veneziana.¹² Ni na jednoj od tri snimke koje prikazuju cjelinu oltara, pala i raspelo ne nalaze se zajedno.¹³ Fotografija snimljena netom prije obnove crkve¹⁴ prikazuje istu drvenu oplatu apside, drveno-kožni antependij, drvenu menzu te iste drvene svijećnjake kao 1954. godine. Na zidu svetišta je nekoliko manjih slika različite datacije i tehnike. U to vrijeme se obnovljena pala¹⁵ i raspelo već nalaze u Pinakoteci. Drveno-kožni antependij je prije početka obnove crkve deponiran u biblioteku samostana Sv. Ante na Dridu, a danas se restauriran čuva u crkvi Sv. Josipa na Čiovu.¹⁶ Tijekom obnove crkve koju su vodili konzervatori Vanja Kovačić i Radoslav Bužančić, apside je otvorena odbacivanjem drvene oplote, a istraživanjem oltara je između ostalog otkriveno da je za menzu upotrijebljen dio kasnoantičkog pluteja koji je s tranzenom na začelnom zidu apside vrlo vjerojatno dopremljen iz

druge crkve. Crkvicu Sv. Andrije konzervatori su datirali u 11./12. stoljeće, a njezino proširenje u kraj 15. stoljeća.¹⁷ Ivo Babić, potaknut radovima na njezinoj obnovi, smatra pak da je crkva izvorno iz kasnoantičkog vremena te da postojećem oltaru postavljenom ispred apside prethodi stariji oltar u središtu apside čije ostatke prepoznaje u kamenom bloku koji je imao funkciju stipesa.¹⁸ Vojislav Đurić (1961.) i Grgo Gamulin (1967.) publicirali su jedan fragment slike na drvu s prikazom Bogorodice s Djetetom iz 13. st., otkrivenoj u crkvi Sv. Andrije.¹⁹ Ne zna se, međutim, je li slika izvorno iz crkve ni je li stajala na glavnom oltaru prije pale.¹⁹

Koncepcija i izgled oltara fotodokumentiranog sredinom prošlog stoljeća posljedica je više povijesnih promjena i obnova te se postavlja pitanje izvornog smještaja raspela i njegova odnosa prema glavnom oltaru i pali datiranoj oko 1360. godine. Stariji dio crkve Sv. Andrije, unutarnjih dimenzija 6x4 m, teško možemo zamisliti kao arhitektonski okvir za tako monumentalno raspelo, pa je vjerojatnije da je pala u crkvu stigla prije raspela te da je stajala na starom oltaru u apsidi. U 15. stoljeću, nakon proširenja crkve, možda je već bila postavljena na novi oltar ispred apside. Raspelo je moglo tada biti postavljeno iza nje na trijumfalnom luku ili je pak visjelo na gredi podno šireg luka nastalog produžavanjem crkve prema zapadu potkraj 15. stoljeća, te bi mu tako u oba slučaja izvorno mjesto bilo u nekoj većoj crkvi. (*sl. 2*) Prva obnova i intervencija na raspelu koju možemo datirati u 15./16. stoljeće mogla bi stoga biti povezana s promjenom izvornog smještaja



2. Pretpostavljeni položaj raspela: varijanta 1 i 2 u crkvi Sv. Andrije, 15 - 18.st (računalna rekonstrukcija, Ž. Matulić Bilač)
Presumed position of the crucifix: variant 2 and 3 in S. Andrew's Church, 15th - 18th c. (digital reconstruction by Ž. Matulić Bilač)

raspela i obnovom crkve, što potkrepljuje i istodobna obnova pale (*dosala*) s glavnog oltara.²⁰

Grgo Gamulin navodi: ... *primjer velikog slikanog raspela na glavnom oltaru sačuvan je u velikoj padovanskoj crkvi degli Eremitani, a u nas donedavna, kad je restaurirano i preneseno u zbirku u crkvi sv. Ivana Krstitelja, i raspelo sa živim Kristom u crkvi sv. Andrije u Trogiru.*²¹ Premještanjem raspela u zbirku nestao je, dakle, mogući zadnji takav primjer kod nas, pa su to dragocjeniji svi podaci koji mogu raspelo dovesti u vezu s njegovim autentičnim smještajem na oltaru. Premda izvorni smještaj raspela iz crkve Sv. Andrije na Čiovu nije pouzdano utvrđen i ne može se dokazati na temelju dosadašnjih spoznaja, možemo ga zamisliti na trijumfalnom luku apside glavnog oltara trogirске katedrale, gdje je možda stajao do dolaska velikog raspela Blaža Jurjeva Trogiranina koje danas visi usred crkve, na mjestu i položaju na kojem se smatra da je izvorno stajalo od izrade do 16. stoljeća, kad je preneseno na zid iznad južnog bočnog ulaza u katedralu.²²

Čiovsko raspelo u povijesno-umjetničkoj literaturi

Premda Edward B. Garrison raspelo iz Sv. Andrije na Čiovu ne obrađuje, u indeksu je među raskopima s oslikanim rubnim poljima venecijanske škole (broj 553)²³ naveden jedini oblikovni pandan čiovskom, s gotovo istim obrysom, dimenzijama i transformacijama konstrukcije.²⁴ To raspelo, porijeklom iz samostana Sv. Katarine u Chioggi, Garrison datira u vrijeme između 1326. i 1350. godine, dok je novoutvrđena datacija 1348. godina, s oznakom stila – bizantski.²⁵ Na modroj pozadini naslikan je ravni drveni smeđi križ i na njemu trpeći Krist. Giovanni Mariacher u studiji razvoja oblika slikanih raspela, primjer iz Chioggie smatra pojednostavnjenom mletačkom varijantom rimskih oblika, koji se razvojno izravno nastavlja na tip raspela iz Muzeja Correr (dvostrano procesijsko raspelo), u novije vrijeme datiranog u 1350. godinu.²⁶ Nešto raniji

primjer toga oblika nalazimo u Veneciji između 1335. i 1345., a zadržava se sve do kraja 14. stoljeća,²⁷ dok kod nas najstariji primjer tog tipa raspela nalazimo u također procesijskom slikanom respelu župne crkve u Segetu, šire datiranom između 1300. i 1350. godine.²⁸ Tijekom istraživanja među više od tristo pregledanih slikanih raspela pronađena su tri primjera koji bi se mogli okarakterizirati kao prijelazni oblik između raspela iz Muzeja Correr i onog iz Chioggie, a okvirnim datacijama obuhvaćaju cijelo 14. stoljeće. Usporedbe s raspelom iz Chioggie, koje je baš iz sredine 14. stoljeća, navode na pretpostavku da se raspelo iz Sv. Andrije, široke okvirne datacije (1300.-1360.), može približiti navedenom prijelaznim oblicima te da se može datirati i ranije od drugog kvartala.²⁹ Slikano raspelo s Kristom na crveno-smeđem križu skošenih stranica na plavoj pozadini, u Italiji nalazimo samo u Veneciji, a prvi sačuvani primjer je raspelo Paola Veneziana iz Trina, datirano između 1330. i 1340., dok ga ranije od toga nalazimo na freskama.³⁰ Takav crveno-smeđi križ pak na zlatnoj pozadini u Veneciji nalazimo u drugoj polovici 13. stoljeća na raspelu iz Sv. Marka (*Il Crocifisso del Capitello*) pa tako vidimo da je bitno ranije ušao u slikarstvo na drvu³¹ te je tek poslije sjedinjen s plavom pozadinom koja je preuzeta iz fresko slikarstva. Zaključno, tip crveno-smeđeg križa skošenih stranica na plavoj pozadini, kombiniran s vanjskim obrisom raspela iz Sv. Andrije nije objedinjen ni na jednom drugom raspelu objavljenom u literaturi. Najbliže mu je raspelo iz Chioggie s ravnim križem. Sve tri značajke izravno nastaju iz tradicije venecijanskog slikarstva te se i prema njima raspelo iz Sv. Andrije može datirati prije druge četvrtine 14. stoljeća.³²

Intenzivnije umjetničke veze s Venecijom u našim su krajevima uspostavljene od 14. stoljeća.³³ O raspelu iz crkve Sv. Andrije prvi je pisao Krno Prijatelj 1955. godine.³⁴ Izdvaja ga iz skupine djela dalmatinske slikarske škole, kao i ono iz Segeta te iz splitske crkve Sv. Križa, te ga po



3. Raspelo prije restauracije 2000. - 2006. godine (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimio Ž. Bačić)

Crucifix, before the conservation of 2000–2006 (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by Ž. Bačić)

romaničkom stilu i ikonografiji, a zbog gotički stiliziranog oblika označava ...zanimljivim zakašnjelim odjekom zadarskih raspela poput onih iz crkve Sv. Frane, Sv. Marije i Sv. Mihovila koje opet smatra djelima domaćih radionica. Godine 1957. dopunjuje izneseno mišljenje označavajući čiovsko raspelo provincijalnim i anakronim.³⁵

Igor Fisković 1968. u osvrtu na izložbu u povodu 15. godišnjice osnutka restauratorske radionice u Splitu, na kojoj je do tada nepoznato raspelo prvi put izloženo, također ga izdvaja iz *lokalnih slikarskih radiona*, označava kao *osamljenu i zanimljivu pojavu*, te vezuje za ...*krug one kulturne i likovne razmjene, koja je u 14. stoljeću živo spajala naša primorska područja s mletačkom umjetnošću još žive bizantinske podloge*. Datira ga najkasnije u 1360. godinu.³⁶ Grgo Gamulin mu 1969., potaknut kvalitetom slikanja, sugestivnošću i izražajnošću prikaza te dojmom o djelu nakon čišćenja, posvećuje mali članak.³⁷ U njemu ga, opet po gotičkom obrisu, okvirno datira između 1320. i 1350., a dataciju sužava atribucijom manjem slikaru kruga "Majstora posljednjeg suda" kojeg Viktor Lazareff u studiji iz 1931. izvodi i datira između 1340. i 1350. godine.³⁸ Cvito Fisković spominje ga u članku o slikanom raspelu iz crkve Sv. Križa u Splitu, ističući da je jedno od tri na istočnoj obali Jadrana s prikazom trijumfirajućeg Krista, a po vremenu nastanka najmlađe: ...*pa je očito da se po prikazu teme ikonografski izuzetno zakasnilo*.³⁹ Grgo

Gamulin mu se vraća 1974.⁴⁰ te 1983.⁴¹ u svojem pregledu slikanih raspela, prema općem stilu smješta ga u zakašnjeli adriobizantizam te naziva *ikonografskom anomalijom* nastalom retardacijom stila u lokalnim, konzervativnim odjecima između velikih kultura Bizanta i romanike. Izravno ga nadovezuje na segetsko raspelo, povezuje s dva opisana venecijanska, te oba smješta u drugi kvartal 14. stoljeća. Kristovo lice smješta na naslovnicu monografije te ga time ponovno izdvaja od ostalih i označava intrigantnom nepoznanicom među raspelima evidentiranim na liniji istočne obale Jadrana. Igor Fisković 1987.⁴² u njemu vidi ...*hibridni dah umjetničkog izraza, ali i retardaciju stila*. Vezuje ga opet za slikara iz kruga venecijanskih mozaicista, prilagođenog željama lokalnih naručitelja. Andrea de Marchi 2001.⁴³ raspelo iz Sv. Andrije spominje kratko, smatrajući ga naglašeno ekspresivnim djelom manje poznatog venecijanskog slikara ranog 14. stoljeća, bliskom Majstoru triptiha sv. Klare koji također pripada krugu adriobizantskih radionica. Godine 2004. u prvoj detaljnijoj studiji njegova stila i oblika, Zoraida Demori Staničić označava ga ...*jednim od najmonumentalnijih starih raspela u Dalmaciji*... i zaključuje: *Raspelu dosad nije nađen stilski pandan pa ostaje usamljeni primjer specifičnog likovnog izraza naglašenog linearizma i grafizma*. Tješnje ga vezuje uz Bizant te pomiče dataciju u prijelaz 13. u 14. stoljeće.⁴⁴

Konzervatorsko restauratorski radovi 2000. – 2006.

Konzervatorsko-restauratorski radovi izvedeni između 2000. i 2006. godine bili su usredotočeni na istraživanje tehnologije zagonetnog raspela s Ciova,⁴⁵ što iz nove perspektive pomaže jasnije odrediti, odnosno dopuniti njegovo određenje među slikama na drvu 13. i 14. stoljeća u Dalmaciji, nastavljajući se na tehnička ispitivanja Cristine Thieme provedena između 1999. i 2004. na poliptihu iz trogirske katedrale (datiranog oko 1270.) kao i sedamnaest dalmatinskih slika na drvu iz 13. stoljeća.⁴⁶ Čiovsko raspelo nije uvršteno u katalog istraženih slika Cristine Thieme, budući da je otpočetak bilo datirano kasnije, ali rezultate zajednički provedenih tehničkih analiza na raspelu autorica spominje na više mjesta govoreći o poveznicama s tehnologijom obrađenih slika.⁴⁷ U studiji, koja je sada kod nas temeljno štivo za daljnja istraživanja, navodi dataciju Joška Belamarića: 1300. - 1320.⁴⁸

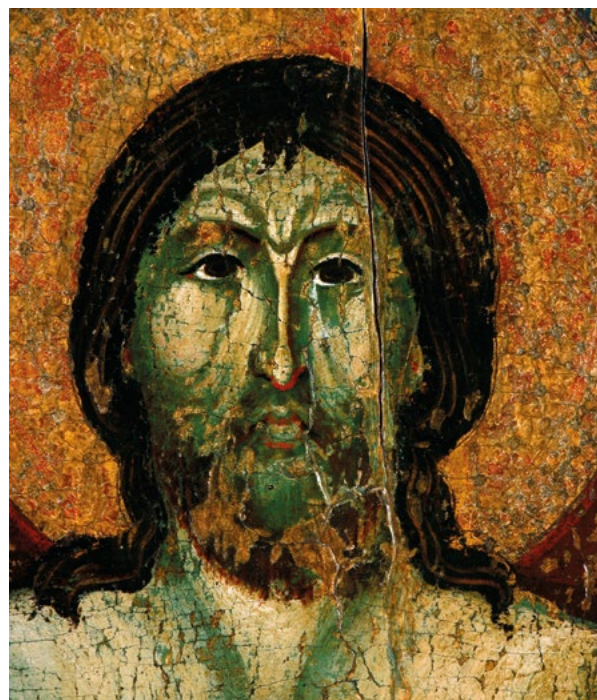
Uz istraživanje tehnologije, najveći dio vremena na raspelu ipak je bio posvećen uklanjanju konstrukcije i velike mase materijala iz restauratorske intervencije provedene od 1965. do 1967., valorizaciji i uklanjanju ostataka ostalih povijesnih intervencija te tako otkrivanju cjelokupnog očuvanog slikanog sloja kojemu je složenim metodama čišćenja, ekstrahiranja i uklanjanja sekundarnih premaza i konsolidanata vraćen izvorni optički efekt i intenzitet kolorita. (sl. 3) U skladu s opsegom očuvanosti njegovih izvornih dijelova, osmišljen je zatim model prezentacije s rekonstrukcijama izvedenim materijalima koji su kemij-



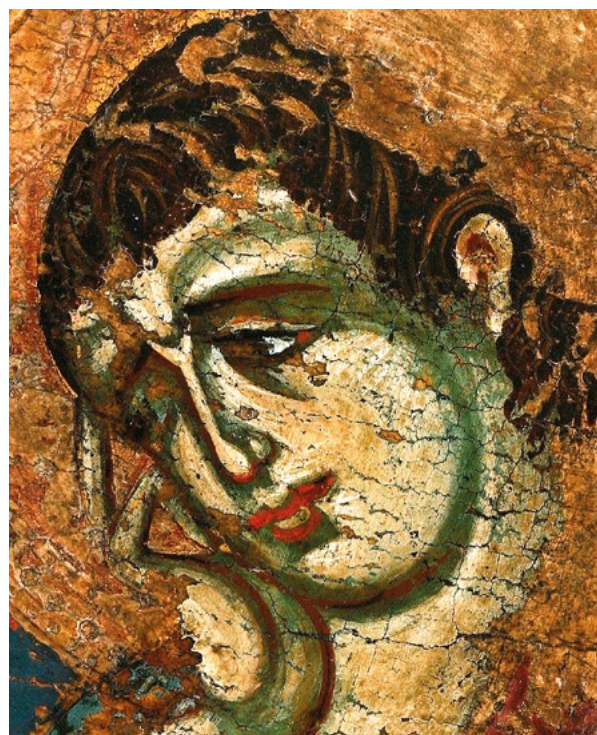
4. Raspeło nakon dovršenih restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimio Ž. Bačić)
Crucifix, after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by Ž. Bačić)

ski i fizički jednakih sastava i svojstava. Rekonstrukcije su građene dio po dio u skladu s okolnom očuvanosti, a ne s unaprijed određenom idejom. Takvim konceptom rekonstrukcije, odnosno modelom prezentacije, zapravo nije nastala reinterpetacija raspela, kao što to često biva s oštećenim slikama koje su povijesno slojevite i na koje

su naneseni nepovratni materijali, već je sofisticiranijim procesom čišćenja interpretirana ljepota njegove izvornosti koja je najviše što se moglo oslobođena sekundarnih materijala i objašnjenja koja su često pogrešna i rezultat su restauratorskog manirizma i uvjerenosti da rastauracija mora biti primijećena. Nadam se da će ova "neprimjetna



5. Kristova glava prije i poslije restauracije (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimili Ž. Matulić Bilač, Ž. Bačić)
Christ's head, before and after the conservation (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by Ž. Matulić Bilač, Ž. Bačić)



6. Detalj sv. Ivana prije i poslije restauracije (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimili Ž. Matulić Bilač, Ž. Bačić)
Detail of St. John, before and after the conservation (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by Ž. Matulić Bilač, Ž. Bačić)

restauracija" barem u navedenoj argumentaciji biti lakše shvaćena. Fokus mojih promišljanja o raspelu zaista je bio povratak izvornosti, ali ne oblikovnoj, već izvornosti materijala i tehnologije njihove primjene. U tom cilju, prilikom retuša korišten je, jednostavan recept jajčane

tempere pomiješan s česticama pigmenata iste palete koju je koristio slikar, s dodatkom nešto toplih tonova zemljanih pigmenata iz istog vremena radi usklađivanja sa zatečenim tonom.⁴⁹ Tih retuširanih područja je malo i izvedeni su samo ondje gdje je oštećenje očito nastalo mehaničkim

putem ili je ometalo percepciju oblika. Na svim ostalim zonama, s lakunama nastalim prirodnim raslojavanjem slojeva i otpadanjem boje, rekonstruiran je samo donji sloj osnove (*gesso grosso*), također kalcijevim sulfatom. Površina tih zona tonirana je jajčanom temperom u tonu koji je ostao nakon maksimalne ekstrakcije kasnijih premaza, te nije mogao biti svjetliji. Taj je ton, kao zajednički nazivnik, povezao oštećene zone, a rubna traka je jedina rekonstruirana cjelovito (također cinoberom) da bi povezala oštećenja s očuvanim dijelovima u cjelinu. Lakiranje je izvedeno parcijalno, na svim površinama osim plave. (sl. 4) Uklanjanjem preostalog preslika, što je (na sreću) propušteno u prethodnoj restauraciji, te tako otkrivanjem znatne površine, kao i novih fragmenata izvornog sloja u zonama velikih oštećenja, omogućena je ponovna, sada potpuno relevantna valorizacija ikonografskog modela, te slikareva stila, načina i rukopisa, što je pridonijelo jasnijoj orijentaciji u pogledu porijekla i škole, pomičući dosadašnju dataciju unatrag za gotovo četvrtinu stoljeća.⁵⁰ (sl. 5, 6) Tehnički podaci koje dalje iznosim razmatraju se unutar daljnjih poveznica s tehnologijom izrade raspela i slikanog sloja toga vremena, te će biti važni budućim istraživačima u preciznijem određenju porijekla i slikarskog profila autora raspela.

Opis i kompozicija izvornog prikaza

Sasvim prislonjen na križ s titulusom bez oznaka, ravnih stranica skošenih prema rubovima i obojenih u četiri crveno-smeđa tona, centriran prema njegovoj središnjoj osi, stoji Krist sasvim frontalnog gornjeg dijela torza, ravno postavljene glave s tamnosmeđim ovalnim očima koje gledaju naprijed, u daljinu. Nos mu je dug, uzak i ravan, obrve podignute i zaobljene, usne male, uokvirene crveno-smeđom bojom, a obrazi puni. Lice mu je blaže asimetrično, te je lijeva strana malo šira. Čelo je kraće. Ruke su mu ispružene, blago savijene u laktovima, otvorenih dlanova nakošenih prema dolje. Od prsa se naglo savija udesno u blažoj i pravilnoj, simetričnoj bizantskoj krivulji (vrh joj je 9 cm od osi) koja se linijom spoja nogu spušta natrag prema križu i spaja s njim u točki između peta. Razdvojena stopala stoje ulijevo na križu, slijedeći smjer donjeg dijela tijela, pa je desno stopalo postavljeno gotovo vodoravno (prekinuto okvirom), a lijevo se spušta preko ruba donjeg rubnog polja. Ton inkarnata je hladan, zelenkast, osvijetljen gornjim bočnim svjetlom (pod kutom od 45°), kao i cijela kompozicija. Bogato nabrana svijetloplava perizoma koja se spušta gotovo do koljena razigrana je dubokim tamnozelenim naborima i bijelim vrhovima s velikim križnim (x) pojasnim čvorom na sredini te dugim naborom koji se s lijeve strane spušta do sredine potkoljenice. Krase je dvije okomite smeđe trake, a donji rub uokviruju tanke crvene resice boje rubne trake raspela. Kristova kosa je tamnosmeđa i ravna, a pramenovi izraženi usporednim zelenkasto-oker linijama. Brkovi i brada su



7. Detalj Bogorodice tijekom čišćenja (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimila Ž. Matulić Bilač)
Detail of the Virgin, in the course of cleaning (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by Ž. Matulić Bilač)



8. Detalj Bogorodice nakon restauracije (fototeka HRZ-a, snimio Ž. Bačić)
Detail of the Virgin, after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by Ž. Bačić)

mu prozračni, slikani crveno-smeđim mekanim linijama, dok je središnji dio brade gol. Kosa mu je skupljena iza vrata preko ušiju čije resice proviruju, te se od njih gotovo simetrično u valovitim pramenovima spušta na liniju ramena. Na čelu su mu dva mala tamnosmeđa pramena. Oko glave je zlatna aureola crvenog ruba, puncirana unutar zona koje tvore četiri ucrtane kružnice. Gornji rub antene križa je u liniji Kristovih očiju, linija koja odvaja gornju i srednju fasetu antene je u liniji njegovih usana, a ona koja odvaja srednju od donje fasete je u liniji vrata. U središtu golog dijela brade sijeku se okomica i horizontala raspela. Ta vodoravna linija nastavlja se preko Kristovih rana do Bogorodičinih očiju na lijevoj, te čela sv. Ivana (koji je zbog slomljenog kraka križa malo spušten).

Bogorodica je pokrivena purpurno crvenim maforijem, ispod kojeg u polukrugu od jedne do druge usne resice proviruje crno-modra, tzv. grčka kapa. Usne su joj pune, izraženo rumene, gotovo crvene, a lice spušteno, naslo-

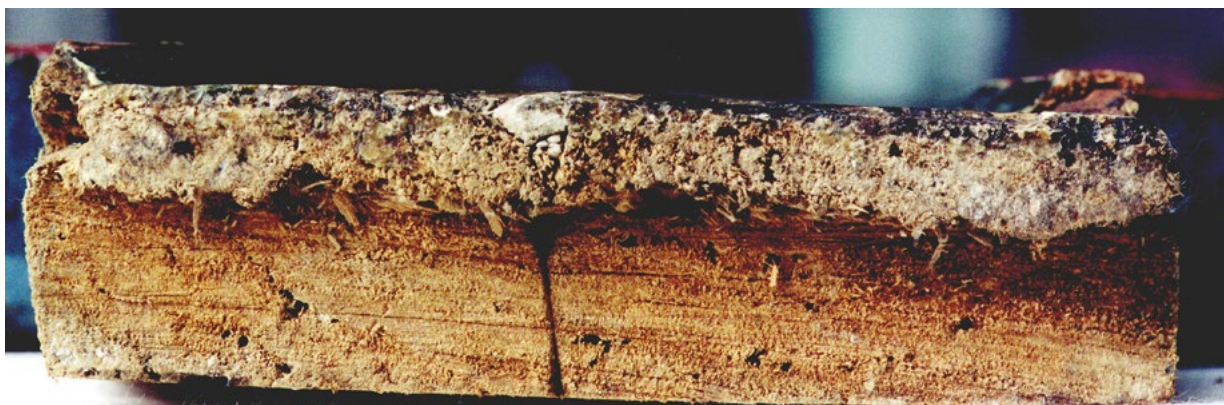
njeno nježno na brid lijeve šake. Desna šaka se nazire ispod tkanine, odmah do lijeve.⁵¹ Nos joj je izrazito dug i povijen, duboke smeđe oči koso spuštene, obrve duge, istaknute i ravne, a pogled usmjeren na ranu Kristove desne ruke. (sl. 7, 8) Sv. Ivan je podignutije, bucmastije glave koju naslanja na otvoreni dlan desne ruke, dok mu je lijevi otvoreni dlan položen pridržavajući plašt. Gleda u ranu lijeve Kristove ruke iz koje se krv slijeva na križ, kao i iz desne ruke te iz oba stopala. Usne su mu uokvirene crvenom, vrh nosa kao i Bogorodici i Kristu, te kapci kao i Bogorodici, dok su Kristovi bijeli. Kosa mu je smeđa, svjetlijih pramenova, kratka i valovita; sasvim otkriva lijevo uho. Haljina mu je svijetloplavo-siva, a plašt ružičasto purpuran. Arkandeo Mihael na vrhu kompozicije stoji frontalno, prikazan do pojasa kao i ostala dva lika. Lice mu je ljudsko, oči poluzatvorene, kosa smeđa. Svijetloplava krila tamnocrvenih do ružičastih nazubljenih rubova su raširena, a tanki crveni plašt prebačen preko ramena. U ruci nešto drži, ali daljnje iščitavanje nije moguće zbog oštećenja. Sva tri lika imaju iste okrugle aureole, istih dimenzija i punca, crvenog ruba. Nijedan lik nema zarumenjene obraze, a zeleni inkarnat bočnih likova prelazi u svijetli preko narančasto toniranog sjenčenja, čega na Kristovu inkarnatu nema. Akcenti su riješeni ravnim i zaobljenim bijelim linijama koje prate formu lica i draperija. Križ se nastavlja duboko u donje polje pa je vjerojatno da je tu izvorno bila naslikana neka varijanta Golgote. Proporcijski omjeri visine nosa, čela i brade Krista su 1:1:2/3, a proporcijski omjer nosa i širine lica iznosi 2:1. Omjer visine lica i visine figure iznosi 1:8.⁵² Glava mu je mala, kao i dlanovi i stopala, ruke i noge tanke, a torzo naglašen i širok, s istaknutim prsnim kostima i dlakama te muskulaturom trbuha.

Konstrukcija raspela i obilježja drvenog nosača

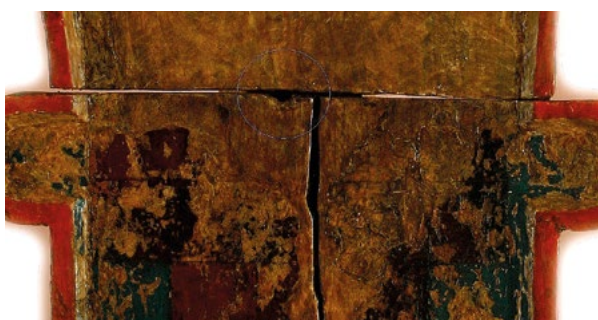
Raspelo je konstruirano od tri ploče bijele topole (*Populus alba*) debljine 4,2 cm, pri čemu je okomita os sastavljena od dvije, a vodoravna od jedne ploče.⁵³ Donje rubno polje okomite ploče, otpiljeno sredinom 18. st., izvorno je bilo jedinstveno s njom, što izravno dokazuju tragovi piljenja, a posredno - poslije povišeni položaj raspela na oltaru, kad je osim tog dijela otpiljena i srednja latica gornjeg polja kako bi raspelo stalo na zid trijumfalnog luka apside. (sl. 9) Dataciju izmjena utvrđujemo, dakle, dijelom preko datiranja cijele razvojne faze oltara (a preciznije preko pigmenta koji pripada toj intervenciji).⁵⁴ Novono rekonstruirano polje (1967.), načinjeno od tamnog mahagonija, ne odgovara dimenzijama ostalih triju, već je blago predimenzionirano u svim smjerovima, što vidimo po tome što ostala polja imaju identičan obris (s malim odstupanjima zbog dimenzijskih promjena drva) te se očito u formuliranju njihova oblika koristila jedinstvena šablona. Zatečene dimenzije raspela su 208,6 x 161,8 x 4,2 cm, a izvornih segmenata 186,6 x 161,8 x 4,2 cm. Ako

se okomici umjesto zatečenog dodatka doda četvrto polje prema istom obrisu kao i ono ostalih polja na osnovi iznesenog zaključka dolazimo korak bliže njegovim izvornim dimenzijama: 208 x 161,8 x 4,2 cm. RTG 3D i aksijalne⁵⁵ snimke dasaka dokazuju da je gornja, kraća ploča okomice raspela također bila dio glavne okomite ploče, budući da se položaj i struktura godova potpuno podudaraju. Na njihovim spojnim (bočnim) stranicama vidljivi su tragovi piljenja i modificiranja. To dokazuje da je gornji krak, odnosno raspelo u cjelini izvorno bilo više. Koliko točno, dokazuje nam usporedba s mjerama bočnih krakova koji su istog obrisa i dimenzija kao i kao i gornji krak, ali i slikanog križa u kojemu je gornji krak patibuluma jednak polovici dužine antene. Također, linija završetka gornjeg kraka naslikanog križa otkrivena je tijekom čišćenja, na fragmentu veličine oko 0,5 x 1 cm. Po tome je gornji krak raspela skraćen samo za 1 cm, odnosno tek za širinu pile i ravnane rubova. Pukotine drva se pak ne podudaraju pa je jasno da su one nastale poslije, višekratnim zakucavanjem čavala oko spoja. Gornja ploča se sasvim raspukla, a donja blago ukoso u visini od 40 cm. Posljedično tome, raslojavao se i otpadao slikani sloj, pa je gornje polje raspela najoštećenije. Dio boje sigurno je otpao odmah pri piljenju. Čini se da je to učinjeno u ranijoj fazi povišesti raspela, vjerojatno u intervenciji iz 15./16. stoljeća. Piljenje je izvedeno točno preko rupe (1,50) koja prolazi kroz cijelu debljinu daske cijelom dužinom i koja je trag izvornog učvršćenja raspela preko nekog oblika metalnog elementa za vješanje. (sl. 10, 11) Zato sam sasvim sigurna da je piljenje povezano s njegovim demontiranjem s tog mjesta, jer se raspelo nije moglo drugačije odvojiti (hrđa, kovani klin?). Tamnosmeđi premaz, koji pripada 18. st. nanesen je preko u tom trenutku vrlo oštećenog polja, što zajedno s baroknim retušem preko oštećenja oko pukotina dokazuje da je piljenje izvedeno prije toga vremena te ga zato pripisujem ranijoj intervenciji.

Dodatkom tog centimetra naposljetku zaključujemo izvorne dimenzije raspela s velikom preciznošću: 209 x 161,8 x 4,2 cm. Hipotetski, budući da se drvo s vremenom suši i smanjuje, izvorne dimenzije su mogle dosezati i 210 x 163 x 4,5 cm. Zaključno, raspelo je izvorno bilo konstruirano od dvije daske bijele topole, istih širina (41 cm), a različitih dužina (209 i 162 cm). Kronološki, to je drugi primjer upotrebe topole na istraženim slikama na drvu u korpusu dalmatinskog slikarstva,⁵⁶ što ga sa sigurnošću povezuje s talijanskom tradicijom izrade slika na drvu. Ploče su izvedene iz drvenog trupca izrazito neujednačene i valovite strukture godova s vidljivim granama, što znači da je širina trupca maksimalno iskorištena (pa i dio koji se inače odbacuje). Položaj godova i čvorovi grana upućuju na to da je trupac bio širok 90-100 cm. Tako velika stabla bijele topole na Mediteranu rastu jedino na sjeveru Italije, na području padske nizine.⁵⁷ Okomica je izvedena od tangencijalne daske koja na licu slike zahvaća mali dio



9. Donja bočna stranica raspela (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimila Ž. Matulić Bilač)
Lower lateral side of the crucifix (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by Ž. Matulić Bilač)



10. Izvorna rupa za vješanje raspela, lice (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimila Ž. Matulić Bilač)
The original hole for hanging the crucifix, front side (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by Ž. Matulić Bilač)

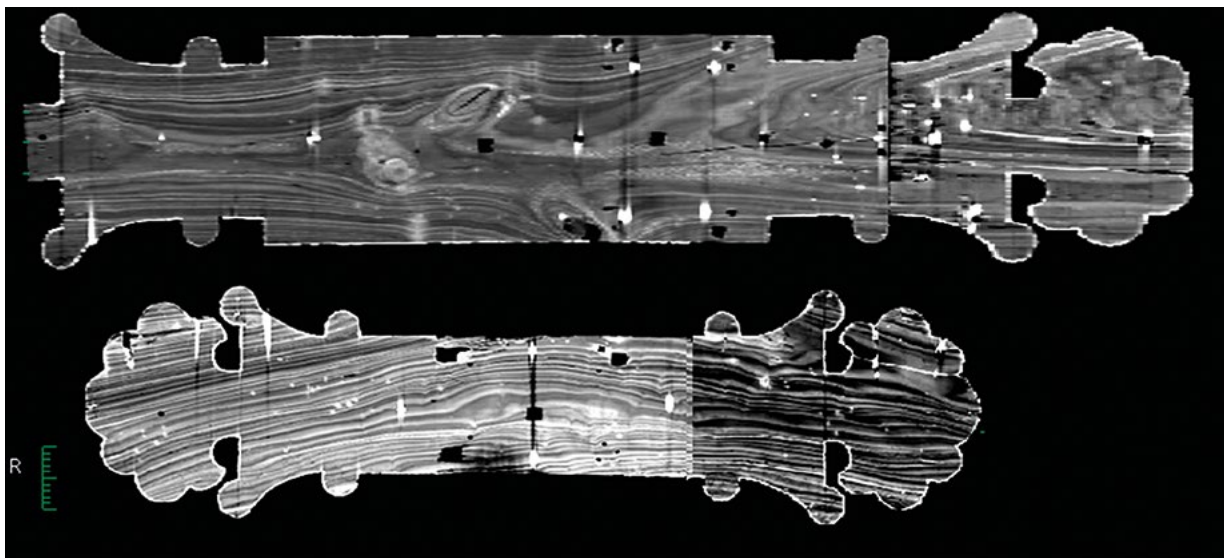


11. Izvorna rupa za vješanje raspela, presjek (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimila Ž. Matulić Bilač)
The original hole for hanging the crucifix, cross-section (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by Ž. Matulić Bilač)

središta drvenog trupca te je tako dijelom dijametralna, a horizontala raspela izvedena je iz radijalne daske, te na desnom kraju uz rub raspela zahvaća samo središte trupca.⁵⁸ U vrijeme izrade raspela, struktura drva nije bila dovoljno suha, što nam dokazuje izvitoperenost dasaka nastala daljnjim utjecajem mikroklimatskih oscilacija na tako nestabilno drvo; ravnina okomite ploče umjereno se zarotirala, što je ujedno dokaz da točke četiriju kutova daske od koje je načinjena ne leže u istoj ravnini longitudinalnog smjera drvenog trupca (odnosno da daska nije ispiljena precizno, pod pravim kutom u odnosu na trupac). Ta ploča je i blago konveksno zaobljena (deformacija tzv. bačvastog tipa). Vodoravna ploča je također zarotirana, ali vrlo blago, dok je njezina konveksna deformacija bitno istaknutija, najviše na bočnim poljima, zbog čega su se gornje trećine tih polja, gdje je zaobljenje najveće, odlomile u relativno ranoj fazi (vjerojatno do 15. st.). Takav tip deformacije drvene ploče tipičan je za daske koje su u trupcu bile pozicionirane blizu središta (u ovom slučaju dio središta koji ploča zahvaća nije na sredini slike, nego na okomitoj osi u njegovoj lijevoj trećini, a na vodoravnoj u donjoj pa je shodno tome suprotni završetak ploča jače

zaobljen).⁵⁹ Pregledom RTG 3D snimki cijelih dasaka, možemo uočiti dodatni razlog krivljenju antene: drvo je raslo sasvim nakrivljeno, što uz osnovnu neujednačenost godova daje strukturno nestabilne daske, odnosno daske lošije kvalitete. To dokazuje i da daske nisu ispiljene iz istog trupca. (sl. 12) Da vitoperenje daske ne bi izbacilo slikani sloj, povijesno se strana okrenuta središtu pri izradi slika na drvu iz jednog (do tri) komada u pravilu postavlja prema licu slike, a tako je i u ovom slučaju.⁶⁰

Dimenzije preklopa sjecišta dviju ploča su: 33,5 x 24,5 x 3,8 cm, a dubina utora svake daske 1,2 cm. U tom kvadratu vodoravna daska preklapa okomitu, pa je ona tako izdubljena sa stražnje, a okomita daska s prednje strane u odnosu na slikani sloj. To je izvedeno zasijecanjem pilom te izdubljeno poprečno u oba smjera blago zaobljenim dlijetom širine 1,8 cm. Kroz četiri kuta i kroz središte kvadrata preklopa dasaka, izvorno je s lica (s glavama unutar rupa u drvu) bilo zakucano pet kovanih čavala kvadratnog presjeka, debljine 6 mm, te na poledini savijeno i krajevima ponovo zabijeno u drvo. Dužina im je bila 9-10 cm. Te su rupe 1965. s poledine proširene (2 x 2,5 cm na dnu do 4 x 5 cm na vrhu rupe), da bi se kroz



12. Rendgenski snimak raspela (fototeka HRZ-a, snimio F. Mihanović)

An x-ray image of the crucifix (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by F. Mihanović)



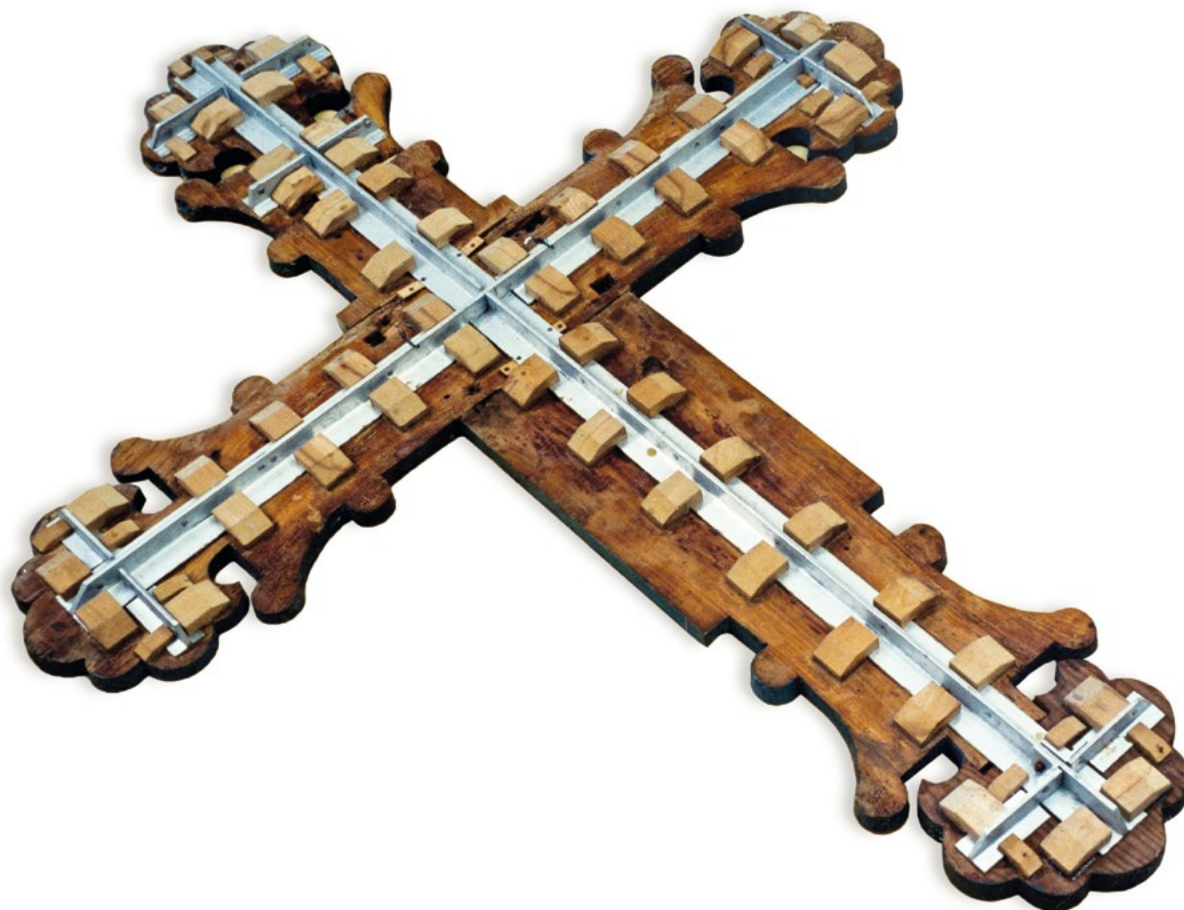
13. Poledina raspela iz Segeta (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimio D. Domančić)

Back side of the crucifix from Seget (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by D. Domančić)

njih izvukli čavli s glavama. Dužina i debljina nestalih čavala utvrđena je preko kosine izvornih dijelova tih rupa. U preklopu nema tragova ljepila. Na dvadesetak posto preostale izvorne poledinske plohe vidljivi su nepotpuni tragovi obrade ploče dubljim zaobljenim dlijetom širine oko 10 mm, te plitkim, blago zaobljenim dlijetima širine

12, 14 i 16 mm. Tragovi upućuju na to da je poledina obrađivana u oba uzdužna smjera sjekirom, dlijetima i blanjom. Poledina je nakon fiksiranja parketaža čavlima (zakucanima s prednje strane, bez dodatnog lijepljenja) bila prebojena tamnocrvenom bojom (minij). Ostaci boje sačuvani su na svim dijelovima izvorne plohe, osim ispod nekadašnje poledinske konstrukcije što nam ukazuje na to da je poledina obojena nakon njezina montiranja, a i da je sam parketaž bio prebojen istom bojom.

Zbog opisane strukture drvenih ploča, te slijeda i razine njihovih deformacija s jedne strane, a s druge strane zbog odluke da se 1965. izvorni parketaž zamijeni rimskim modelom (u ovom slučaju, kao i u ostalim izvedenim slučajevima vidi se da je korišten bez elementarnog shvaćanja načina njegova funkcioniranja, pa tako je i izveden potpuno pogrešno) za postavljanje parketaža bila je potrebna ravna ploha. S tim ciljem je oko 80% poledinske površine dlijetima i električnim brusnim kolom stanjeno u različitoj mjeri (uglavnom uz rubove, ovisno o zatečenom zaobljenju drvenih ploča), a unutar raspona od 2 cm. Time jest ojačana konstrukcijska stabilnost raspela, ali je oslabljenija strukturna stabilnost drvenih ploča pojedinačno. Po formi raspela tada je izrađena i na novu ravnu plohu postavljena i zalijepljena Drvo-fixom⁶¹ kompleksna konstrukcija (više od sedamdeset dijelova) parketaža od aluminijske i bukova drva koju smo zatekli. (sl. 14, 15a) Osim prevelike težine i glomaznosti te konstrukcije u odnosu na raspelo, te neravnomjerne raspodjele pritiska na drvene segmente konstrukcije, u pitanju je bila i njezina stvarna funkcionalnost. Vrijeme je pokazalo da taj parketaž nije stabilizirao stare raspukline, već da su se one produbile (kosa pukotina preko Kristova lica 1965. bila je visoka 27, a sada je 40 cm!) te

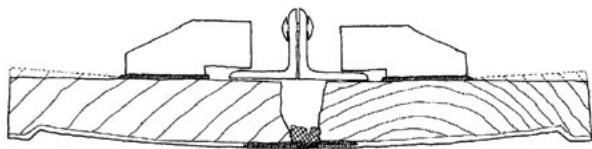


14. Poledina čiovskog raspela, zatečeno stanje (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimila Ž. Matulić Bilač)
Back side of the Čiovo Crucifix, pre-existing condition (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by Ž. Matulić Bilač)

da su se pojavile nove. Izvorni parketaž koji je držao ploče na okupu prethodno je uklonjen, a fotografija prije tog zahvata nije snimljena. Jedna smjernica za rekonstrukciju njegova oblika je rečenica iz dokumentacije o zahvatu: *Na stražnjoj strani križ je učvršćen jednom okomitom prečkom po sredini i po dvije poprečno vezane gvozdenim čavlima*, a druga smjernica su tragovi na poledini raspela: otisak u crvenoj boji kojom je premazana poledina nakon izvornog montiranja parketaža precizira širinu prečki: 5,4 - 5,6 cm, dok kosine rupa od čavala daju dovoljno podataka za zaključak o njihovoj debljini: 3,4 cm. Za točnu rekonstrukciju okomite letve samo je jedna smjernica: na donjem završetku opet otisak u crvenoj boji.⁶² (sl. 13) Za raspelo nije bio zalijepljen, nego spojen čavlima s lica slike, čije su glave uvučene u prethodno izdubljene rupe. Rupa od čavala koje možemo pribrojiti učvršćenju izvornog parketaža za ploče je 12, a njihove su dimenzije bile iste kao i na preklopu osi križa (9-10 x 0,6 cm). Širina glava bila je 1,4 cm. (sl. 15b)

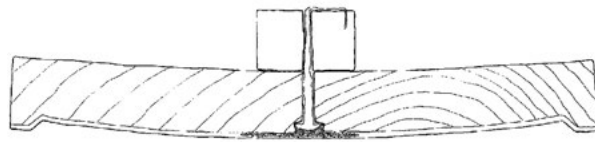
Zatečeni odmak horizontalne osi raspela od ortogonale je 2° udesno, odnosno vodoravna ploča stoji pod ku-

tom od 92° umjesto 90° u odnosu na okomitu. Odmak je izvoran, što se dokazuje dvjema okomitim linijama spoja okomite i vodoravne daske koje su priljubljene, ali i modifikacijom crteža koja je zbog toga morala biti izvedena. Zakošenje je proporcionalno udaljenosti od središta križa, odnosno odmak se povećava, pa je tako na kraju rub lijevog kraka podignut, a desni spušten za 4 cm. Pod logičnom pretpostavkom da je drvodjelja najprije preklopio daske i učvrstio spoj, a onda iscrtao oblik primjenjujući parcijalnu šablonu (koju je kreirao, odnosno odabrao slikar⁶³), u tom času odmak nije mogao primijetiti, a poslije ga se nije dalo ispraviti. Ako je ipak najprije istesao daske po obliku raspela, a onda ih spojio, greška je napravljena kosim zasijecanjem horizontale pri izradi njihova preklopa (1,2 cm ulijevo). Grešku čini se nije primijetio, jer da jest, mogao ju je ispraviti izravnavanjem i umetanjem konusnih letvica. Spojevi su, nakon učvršćenja preklopa čavlima, prekriveni ulijepljenim platnom. Višekratnim provjerama postavljanja slikareva crteža unutar tako nepravilnog križa, zaključila sam da je slikani križ postavljen potpuno isto kao drveni, odnosno da je i



15a. Crtež zatečenog presjeka raspela (dokumentacija Konzervatorskog odjela u Splitu, nacrtala Ž. Matulić Bilač)

Drawing of the pre-existing cross-section of the crucifix (documentation of the Conservation Department in Split, drawing by Ž. Matulić Bilač)



15b. Crtež rekonstrukcije presjeka raspela prije 1972. (dokumentacija Konzervatorskog odjela u Splitu, nacrtala Ž. Matulić Bilač)

Reconstruction of the cross-section of the crucifix before 1972 (documentation of the Conservation Department in Split, drawing by Ž. Matulić Bilač)

on u istom odmaku od ortogonale. To pak nije izvedeno naginjanjem cijelog crteža, nego lomljenjem desnog kraka križa od središta i spuštanjem za 2 cm. Cijela Kristova figura zatim je zajedno s križem nagnuta malo udesno, pa joj je donji dio previše pomaknut od središta. Zajedno s Kristom spušten je i lik sv. Ivana. Na tako „slomljenom“ križu, Krist je postavljen potpuno simetrično u odnosu na krakove, a oni sami simetrično na oblik drvenog raspela. Likovi u rubnim poljima također su postavljeni centrirano u odnosu na tako postavljen križ. (sl. 16) Drugim riječima, crtež koji danas imamo, na drvenom bi križu stranica postavljenih pod pravim kutom, pod uvjetom da je istog obrisa, bio postavljen bitno ukoso. Odnosno, vraćanjem opisanog slijeda modifikacije crteža unatrag, dobili bismo prvotno zamišljen slikarev crtež.

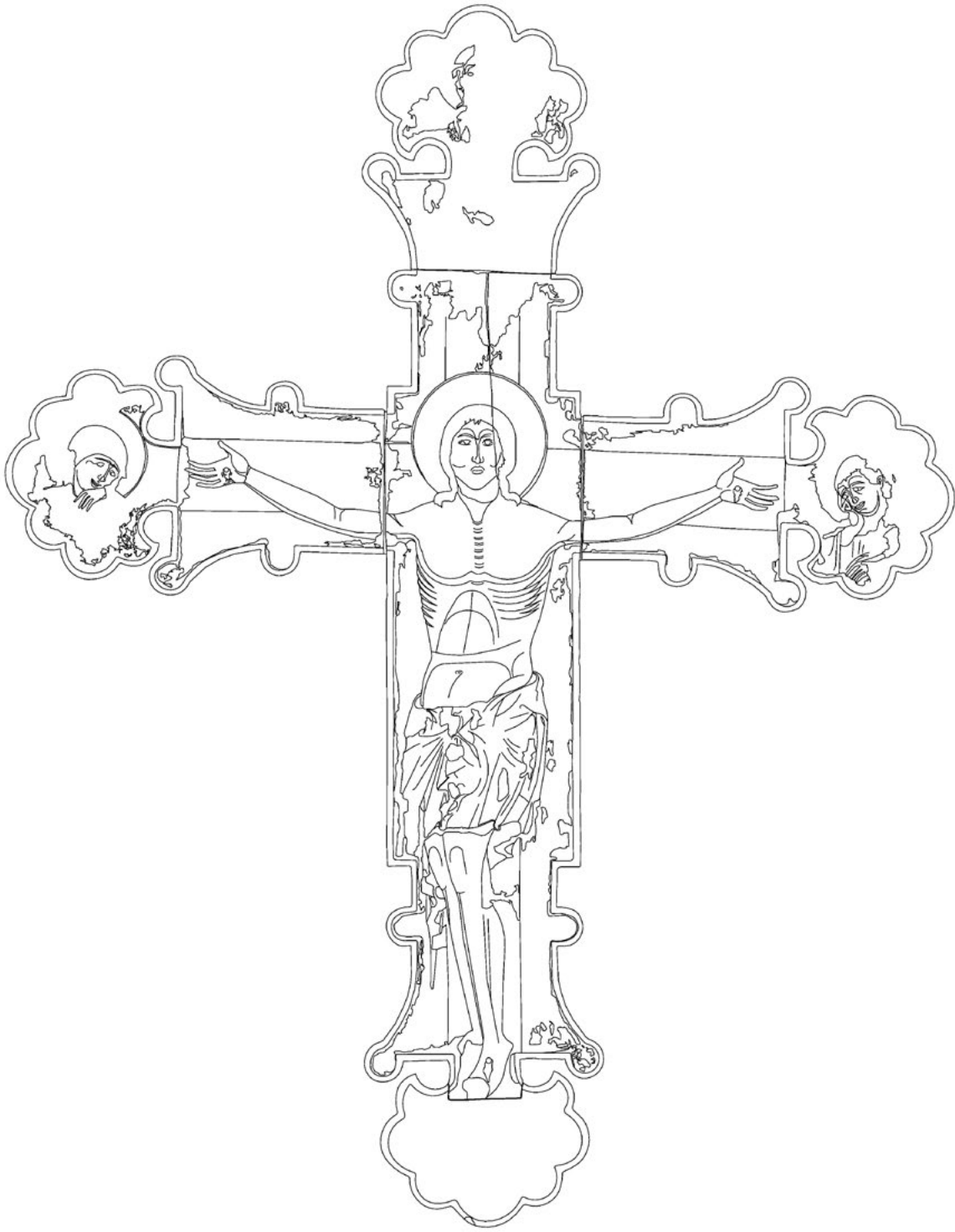
U osnovno postavljenim mjerama, obris raspela je projektiran geometrijski, a visina okomite ploče je u proporciji s vodoravnom u odnosu 1:0,77 (6,5:5 bizantskih stopa).⁶⁴ Gradnju oblika možemo objasniti na sljedeći način: odnos visine i širine središnjeg osnovnog pravokutnika raspela (82 x 33,5 cm, na kojem je naslikan korpus i glava Krista), izražen u bizantskim stopama bio bi 2,5:1 stopa i 1 prst. Na njega su nadograđeni lijevi, desni i gornji krak, istih dužina: 64 cm (2 bizantske stope i 1 prst). Donji krak je za 4 cm kraći, pa se oni odnose 64:64:64:60 cm. Da je donji krak izveden prema istim mjerama kao i ostali, odnosno da je duži za 4 cm, desno stopalo Krista ne bi bilo presječno, nego bi stalo unutar polja. To posredno dokazuje da je položaj crteža modificiran nakon izrade finalnog oblika raspela, dakle da je prvotni crtež bio zamišljen i izveden zajedno s veličinom i oblikom križa, a da su odstupanja morala biti izvedena tijekom njegova precrtavanja, prilagođavajući ga greški u izradi križa. Slijedom zaključka da su upotreba drva topole kao i tip oblika raspela rezultat venecijanske slikarske tradicije, možemo s velikom sigurnošću zaključiti da se i slikar formirao unutar tih utjecaja. Oba bočna kraka i gornji krak identičnih su obrisa (uz mala odstupanja zbog dimenzijskih promjena drva) te je očito da su riješeni jedinstvenom šablonom. Donji krak ima isti obris rubnog polja, a malo drugačiji oblik ostalog dijela. Općenito gledajući, čini se da je križ projektiran prema osnovnom pravokutniku na koji su dograđivani krakovi križa prema jednoj šablوني

(koja je možda bila samo jedna vodoravna polovica koja se rotirala i tako precrtavala), dužine 64 cm.

Bočne stranice raspela izvorno su (prije deformacija ploča) bile pod pravim kutom u odnosu na njihovo lice i naličje, sasvim ravno oblikovane sjekirom, blanjom i dlijetima, oštih rubova. Sve bočne stranice su izvorne obrade, tako da je sigurno da je obris koji imamo danas - izvoran. Aksijalne snimke su pokazale (što se ne vidi ni najpažljivijim promatranjem) da je izbočeni okvir vodoravne daske izveden dubljenjem, a okomite nadogradnjom letvica 1 x 2 cm koje su skošene prema slici u obliku u kojem je to napravljeno na vodoravnoj dasci (tako je bilo preciznije zbog ravnih stranica osnovnog pravokutnika).⁶⁵ Letvice su zalijepljene uz rubove ploče tako pažljivo da se s bočnih strana spoj s ostalim dijelom gotovo ne vidi, dok se u strukturi spoja (aksijalna snimka) vidi deblji sloj ljepila, odnosno kita. Možemo zaključiti da je vodoravna daska bila izvorno debela 4,2, a okomita 3,2 cm. Debljina dasaka je relativno velika u odnosu na ostale pregledane slike kod nas, što ukazuje na dulje iskustvo u primjeni tog drva kada se pokazala njegova sklonost vitoperenju (što je daska deblja, vitoperenje je manje), ali ipak odgovara ukupnom prosjeku debljina dasaka u talijanskom slikarstvu 13./14. st. (30-32 mm, usmeno priopćenje PierPaola Mofardinija). Nakon obrade i spajanja osnovnih dijelova, montirana je poledinska konstrukcija zakucavanjem čavala s prednje strane. Sve glave čavala na licu slike zakucane su do razine drvene ploče, dakle u prethodno izdubljena ležišta, malo veća od glava čavala.⁶⁶ Rupe su zakitane te su preko njih zalijepljeni komadi debljeg lanenog platna prethodno natopljeni ljepilom (tutkalo ili kazein). Platno je zalijepljeno i preko spojeva dijelova raspela.⁶⁷ (sl. 17, 18) Prednja i bočna površina tako obrađenog drvenog križa bez prethodnog je brušenja impregnirana tutkalom te je bila spremna za postavljanje gipsa.

Kronologija intervencija na konstrukciji raspela i restauratorski radovi provedeni od 2000. do 2006.

Prema zaključcima, prvu intervenciju možemo s velikom sigurnošću datirati u 15./16. stoljeće. Raspelo je demontirano s izvornog mjesta piljenjem gornjeg kraka križa zajedno s dijelom parketaža, nakon čega je ponovno spojeno preko drvenog dodatka i čavala s poledine. Dijelovi



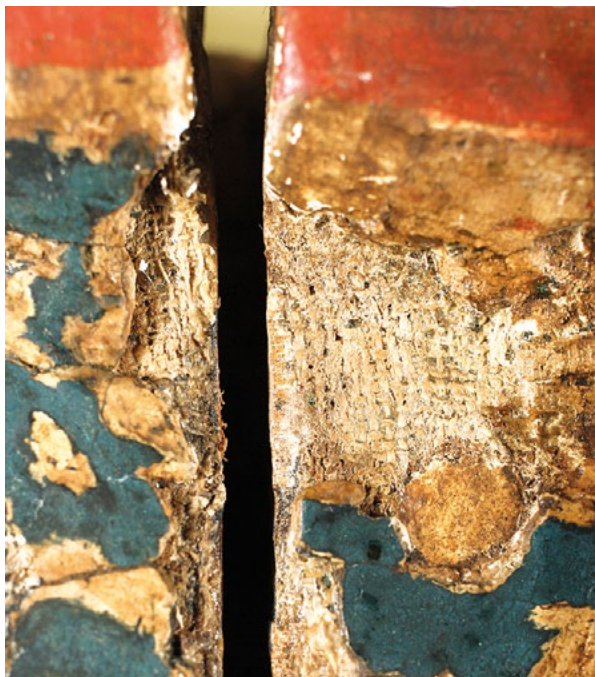
16. Računalno izrađen crtež raspela (dokumentacija HRZ-a, izradio D. Jakaša)

Digital drawing of the crucifix (Croatian Conservation Institute documentation, drawing by D. Jakaša)

izvorne konstrukcije tom su prilikom dodatno učvršćeni čavlima. Sredinom 18. st. je zbog novog položaja, ovaj put na istom oltaru, otpiljeno i odbačeno donje polje raspela, kao i srednja latica gornjeg. Tri vrlo duga čavla zakucana su s gornje bočne strane desnog rubnog polja, a jedan s gornje strane lijevog radi spajanja raspuknutih gornjih trećina tih polja. Trećim, na drvu najmanje opsežnim

zahvatom, koji pripada 19. st., rasklimani segmenti dodatno su učvršćeni kovanim čavlima. O četvrtoj obnovi: restauraciji koja se izvodila od 1965. do 1967. godine imamo pisani izvještaj i 46 fotografija.⁶⁸

Radovi na drvenom nosiocu 2000. godine započeti su na poledini uklanjanjem zatečenog parketaža.⁶⁹ Nakon uklanjanja konusnih komada drva ubačenih između



17. Detalj oslika s platnom preko spojeva sastavnih dijelova (fototeška Konzervatorskog odjela u Splitu, snimio Ž. Bačić)
Detail of the painting with canvas over the component joints (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by Ž. Bačić)



18. Detalj oslika s platnom između drva i preparacije (fototeška Konzervatorskog odjela u Splitu, snimio Ž. Bačić)
Detail of the painting with canvas between the wood and the preparation (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by Ž. Bačić)

alumijskog profila i drvene ploče, kojima je prirodno kretanje drva bilo sasvim onemogućeno (suprotno izvornom konceptu takvog modela parketa, koji je težio biti mobilan, odnosno klizan), postupno smo ostrim dlijetima tanjili profilirane komade bukova drva koji su bili zalijepljeni za drvene ploče raspela i fiksirali aluminijsku konstrukciju za njega. Nakon njegova demontiranja, razdvajanja sastavnih ploča raspela, razdvajanja spojeva slijepljenih dijelova ploča, njihova čišćenja i ponovnog lijepljenja⁷⁰ te vađenja čavala iz 18. i 19. stoljeća, nakon čega su oni bili očišćeni i konzervirani, a potom lijepljeni u iste rupe, s drva je uklonjena masa voštane smjese.⁷¹ Poznato je da ona nije reverzibilna, ali je uloženi veliki trud u nježno uklanjanje skalpelom, nakon čega je vosak ispiran bugačicama s *white spiritom*.

Nakon uklanjanja voštane smjese s površine drva vraćen joj je dojam suhoće a dugo blokiranim daskama omogućen je rad u skladu s mikroklimatskim oscilacijama, te su zato nekoliko mjeseci praćene i mjerene promjene dimenzije svake ploče. Tijekom tog vremena raspelo je bilo zatvoreno u komori sa stabilnom RV između 55 do 60%. Nakon stabiliziranja ploča i vraćanja vlažnosti drvu, u istim uvjetima rekonstruirani su oštećeni segmenti. Niz raspuklina, rupica od zavjetnih darova, oštećenja crvotočinom i segmenata ispiljenih 1965. i neadekvatno rekonstruiranih (drvom mahagonija lijepljenog Drvo-fiksom), bilo je zapunjeno preslicima i voskom. Sve to očišćeno je skalpelima, zubarskim instrumentima i bu-

šilicom te rekonstruirano drvom stare topole (iz 13. st.)⁷² i drvom balze. Ti komadi izrađeni su slojevito i oblikovani sasvim precizno po oštećenjima, tako da se ne koristi kit, a ne uklanja se i ne oštećuje drvo raspela. Novi segmenti ulijepljeni su 10-20%-tnim koštanom tutkalom.

Pukotine i rascjepi su ulijepljeni istim ljepilom, kao i stotine rupica u drvu, gdje su štapići drva balze izrađeni prema njihovom obliku namazani hladnim tutkalom i utisnuti, poprimivši tako oblik rupa, pa je višak rezan skalpelom. Na taj način u rekonstrukciji drva uopće nije korišten kit, nego je i najmanji segment rekonstruiran drvom i ulijepljen organskim ljepilom. (sl. 21)

Slikani sloj - povijesne intervencije i restauratorski radovi 2000. - 2006.

Istraživanje slikanog sloja je, kao i na drvu, razlučilo četiri povijesne intervencije koje se kronološki poklapaju. U sklopu prvog zahvata, koji prema upotrijebljenim materijalima i stupnju oštećenja izvornog sloja do tog trenutka, datiram u 15./16. st., slikani sloj je prvi put čišćen. Uklonjen je veći dio izvornog laka, zajedno s jednim do dva završna sloja tempere (kojih na inkarnatu ima pet-šest) pa je on najoštećeniji. Aureole su već prije bile oštećene pranjem, a sada su dodatno oštećene čišćenjem. Oštećenja su retuširana žutim pigmentom (auripigment)⁷³ kojim je također na perizomi akcentirana rubna ukrasna smeđa traka i dvije okomite. Draperije svih likova su retuširane bijelom bojom radi oživljavanja kontrasta, a na Kristovim

ranama krv je dodatno akcentirana crvenom.⁷⁴ Istom crvenom retuširana je halja sv. Mihovila. Unutar oštećenja retuširane su lakune na plavoj pozadini, a zatim je plava (nažalost) lakirana. Retuš na rubnim poljima, koji se nalazi ispod njihova cjelovitog preslika iz 18. st., logično datira cjelokupnu intervenciju u ranije razdoblje. Ostaci toga retuša preostali su u tragovima nakon uklanjanja najvećeg dijela preslika 1965., a nalaze se ispod tragova preslika iz 18. stoljeća. Kristov inkarnat je nakon čišćenja u zahvatu iz 15./16. st. bio lakiran toniranim uljano-smolnim (?) premazom kojim je rekonstruirano bočno osvjetljenje isprano čišćenjem. Rubna traka raspela i bočne stranice prebojene su narančastom, a rubna traka lakirana istim lakom. Druga intervencija iz sredine 18. st. zbog lošeg stanja slikanog sloja rubnih polja, a radi piljenja gornjeg te jakih deformacija bočnih polja, donosi cijeli niz doslika, preslika i retuša. U tom trenutku nedostajalo je oko 50% slikanog sloja gornjeg polja, oko 30% desnog i 20% lijevog rubnog polja. Na preostaloj slikanoj plohi bio je niz manjih oštećenja, a najviše uz okomite linije spoja drvenih ploča i uz veliku pukotinu preko Kristova lica, te stotina rupica nastalih apliciranjem zavjetnih pločica. Nakon čišćenja slikanog sloja nekim abrazivnim sredstvom, pri čemu su završni slojevi tempere dodatno isprani, manja oštećenja su retuširana bez prethodnog kitanja, a cijela rubna polja premazana su tamnosmeđim uljanim premazom koji je prekrrio likove svetaca. Oštri kutovi slikanog križa pokriveni su istim premazom te su mu tako stranice skošene, dobivši od trapeznog - trigonalni završetak. Rubna traka raspela premazana je blijedom narančastom, a prusko plavom posvijetljenom bijelim pigmentom - bočne stranice. Kristov lik je lakiran smolastim tamnonarančastim lakom, čijom su gustoćom nanosa prekrivena plitka oštećenja, a njezinim reguliranjem postignuto frontalno osvjetljenje lika. Time je u konačnici znatno promijenjena izvorna slikareva zamisao. Kristova izvorno mala i izdužena glava povećana je za dva centimetra, dok su kosa i brada postale preistaknute, pretamne i unificiranog tona. Ta intervencija tako je, gledajući u cijelosti, rezultirala i reinterpretacijom ikonografskog prikaza. Restauracija iz 19. st. provedena je *in situ*. U sklopu te restauracije, crnom bojom premazane su gotovo iste plohe koje su u prethodnoj bile prebojene tamnosmeđom. Povod tomu bio je naravno nastanak novih lakuna, koje su tako prekrivene i integrirane u jedinstveni ton. Niz manjih oštećenja retuširan je crnom (zone tamnih linija perizome, kose, gotovo cijela plava pozadina i dio slikanog križa). Na Kristovu glavu aplicirana je kruna od tankog metala (vidljiva još na fotografiji prije zahvata 1965.) te je aureola premazana uljanom preparacijom, čime su prekrivena oštećenja, a i u većoj mjeri zapunjene i punce. Nakon toga je premazana zlatnom bojom veće granulacije metalnog praha te obrubljena tamnocrvenom. Taj sloj je u većoj mjeri uklonjen 1965., dok se svi nataloženi slojevi tek prilikom navedene restauracije uklanjaju

iz dubokih punca, otkrivajući njihove šesterolisne otiske. Istom zlatnom bojom premazana je i cijela rubna traka raspela, čiji su se tragovi, kao uostalom i tragovi svih ostalih nabrojanih slojeva, propustili očistiti u restauraciji šezdesetih godina. U tom restauratorskom zahvatu skalpelom je uklonjen najveći dio crnog pokrivnog premaza s bočnih likova, ali ne i s preparacije i drva velikih oštećenja tih rubnih polja.

Tonirani premaz s Kristova lika uklonjen je skalpelom u većoj mjeri, ali je na lijevom ramenu i lijevoj strani tijela do perizome samo stanjen, oživljavajući tako izvorno osvjetljenje lika. Zlatni premazi su uklonjeni otapalima, a njihova mikroskopska zrnca su prilikom konsolidacije utopljena u voštanu smjesu, svjetlucajući po cijeloj površini raspela. Vosak je sasvim promijenio optički efekt boja, povezao donje slojeve te je zahvaljujući njemu bilo jednostavnije ukloniti skalpelom uljane retuše i lak. Velika oštećenja triju rubnih polja raspela su (preko ostataka kasnijih premaza) najprije rekonstruirana slojem smjese Drvofixa i piljevine u debljini 1,5 mm, a zatim zakitana voštanom smjesom u istoj debljini. Manja oštećenja preparacije zakitana su krednim kitom nakon konsolidacije voskom koji se, zbog nekompatibilnosti s njim, na nizu mjesta odvojio. Kredni kit, baš kao i voštani, znatno je prekrrio izvorne segmente slikanog sloja. Prije retuširanja bio je izoliran gustim slojem šelaka. Nakon kitanja, raspelo je bilo lakirano, a oštećenja retuširana uljanim bojama u nekoj vrsti *strateggia* (rubna stranica je potpuno preslikana crvenom) te je nanesen finalni sloj sjajnog mastiks laka. Konačnim rezultatom u grubim crtama oživljene su izvorne forme (iako je karakter Kristova lica bitno promijenjen, a retuš na cijelom raspelu znatno preslikao original /potpuno su preslikane rubna crvena traka i plava na bočnim stranama raspela/) te su prekrivena oštećenja, ali su velike plohe neuklopljenog retuša te presajni i pregusti lak potpuno prekrili optički dojam tempere i izmijenili tonaliteta boja, dajući cijeloj površini unificirani efekt. (sl. 19) Zahvat na slikanom sloju započeo je stabilizacijom japanskim papirom i gelom (3% TyloseMH300⁷⁵/dv/deionizirana voda/). Slikani sloj je konsolidiran 5%-tnom otopinom pročišćenog morunina mjehura/dv na zonama koje nisu bile prožete voštanim konsolidantom, a ondje gdje jesu vosak je reaktiviran toplim glačalom,⁷⁶ te su odignuća spuštana pritiskom. S površine lica slike uklonjen je sloj nataložene slijepljene prljavštine uglavnom deioniziranoj vodi, a ponegdje 3%-tnim trinatrijcitratom u deioniziranom vodom. Na poledini taj sloj je uklonjen *white spiritom* i etilnim acetatom. Na mjestima gdje je vosak bio u debelom sloju, omekšan je terpentinom i gelom (etanol-ShellsolT (1:1)/izopropanol 2:1 ugušćen Klucelom M), uz uklanjanje skalpelom. Na spojevima ploča voštani kit je uklonjen skalpelima i zubarskim alatima. Retuši i lak iz 1965. na inkarnatu i draperijama maknuti su skalpelom pod mikroskopom;



19. Gornje polje raspela prije restauracije (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimila Ž. Matulić Bilač)
Upper field of the crucifix, before conservation (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by Ž. Matulić Bilač)



20. Gornje polje raspela tijekom čišćenja (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimila Ž. Matulić Bilač)
Upper field of the crucifix, in the course of cleaning (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by Ž. Matulić Bilač)



21. Gornje polje raspela prije rekonstrukcije slikanog sloja (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimila Ž. Matulić Bilač)
Upper field of the crucifix, prior to reconstructing the painted layer (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by Ž. Matulić Bilač)



22. Gornje polje raspela nakon restauracije (fototeka HRZ-a, snimio Ž. Bačić)
Upper field of the crucifix, after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by Ž. Bačić)

proces je trajao oko godinu i pol dana. Izbor metode je odredila topivost toniranog laka prve restauracije (koji sam odlučila sačuvati i prezentirati) istim otapalima u kojima je topiv i sloj iznad njega. S druge strane, pak, vosak kojim je konzerviran slikani sloj stvorio je opnu na njegovoj površini, zahvaljujući kojoj je čišćenje skalpelom bila odluka najmanjeg rizika, ako se radi na određen način, pod određenim kutom svjetla i povećanjem. Rubovi lakuna u završnim slojevima tempernog oslika inkarnata bili su posebno fragilni, ali i velike zone na kojima su dva posljednja sloja inkarnata već uklonjena prethodnim čišćenjima. Ostatke preslika na draperijama, aureolama, križu, rubnoj i bočnoj traci, uklonila sam na isti način, uz mjestimičnu upotrebu otapala (isooktan i terpentini). Plava

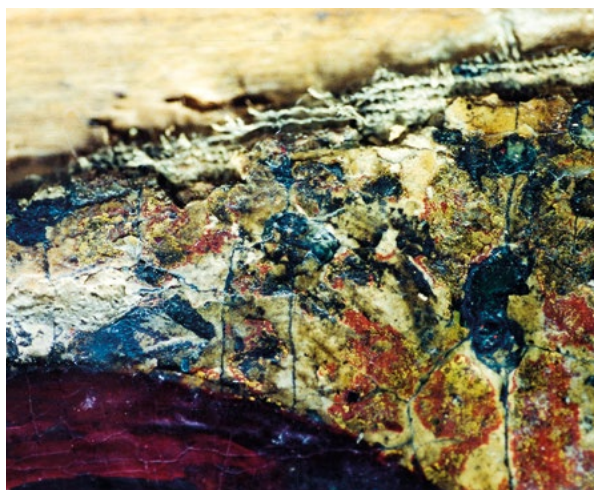
pozadina je izvorno izvedena debljim slojem azurita na tamnom podsliku indiga i bijele⁷⁷ te je tako površina bila suha i hrapava, a kristalići azurita reflektirali su svjetlo pod različitim kutovima, stvarajući jedinstveni titravi efekt. Slojevi kasnijih lakova, preslika i voska trajno su ga potamnili.⁷⁸ Njegovo čišćenje je bilo posebno zahtjevno, jer se svaki i najmanji ostatak kasnijih slojeva (kojih je bilo četiri, topivih u različitim kombinacijama otapala) reflektirao na svjetlu i zamućivao ga, a ja sam odlučila ne lakirati ga nakon čišćenja. Zbog hrapavosti površine, u njegovu čišćenju upotrebljavala sam isključivo otapala i gelove. Gelom (ksilen 60 ml/TEA/dv 1% - 20 ml/Triton X-100 30 ml⁷⁹) sam uklonila zadnja dva laka, a zatim sam čistila vosak otapalom (Shelsoll A/butilni alkohol 1:2).

Ostatke preslika sam omekšavala (2% DMF⁸⁰/dv), tanjila skalpelom i uklanjala denaturiranim špiritom. Ostatke laka uklonila sam istim gelom i Shelsollom T. Mjestimično sam koristila otopinu 3%-tnog amonijeva hidroksid/dv, nakon čega opet isti gel i Shelsoll T. Budući da ima oko deset sekundarnih slojeva, a odlučila sam ih sve ukloniti, proces čišćenja je izvođen probama, iskustveno, a ne prethodno određenim sredstvom na temelju analiza materijala.⁸¹ (sl. 20, 24) Čišćenjem mu je vraćen najveći dio izvornog intenziteta, dubine i svjetlucavosti. Zone nove preparacije retuširala sam prusko plavim podslikom umjesto indiga, te azuritom u tutkalnom vezivu s malo okera. Oštećenja na Kristovoj kosi, rukama, ramenu i licu rekonstruirala sam pigmentima: ugljenom crnom, zelenom zemljom, olovnom bijelom i prusko plavom, s dodacima sienske zemlje, umbre, okera i cinobera. Likove, križ, rubnu traku respela i bočne stranice, te površine nove tonirane preparacije, završno sam lakirala otopinom od 12% mastiksa u terpentinu u tankom nanosu pamučnom krpicom. Plavu pozadinu nisam lakirala.⁸² (sl. 22)

SAZNANJA O IZVORNOJ SLIKARSKOJ TEHNOLOGIJI

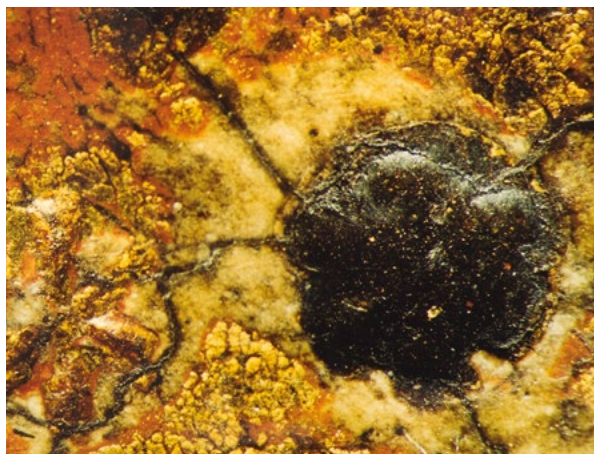
Debljina preparacije na udubljenoj plohi raspela je 3,2 mm, da bi se preko rubnih kosina okvira smanjivala do 1 mm na rubnoj traci, dok je bočna strana još tanje preparirana, vjerojatno samo jednim slojem. Preparacija se sastoji od više slojeva gipsa, a u cjelini iz dva, od kojih deblji donji tvori *gesso grosso* (kalcijev sulfat anhidrit, odnosno dehidratizirani gips), a tanki gornji je *gesso sottile* (kalcijev sulfat dihidrat, odnosno hidratizirani gips).⁸³ Unutar osnovnog sloja preparacije je mjestimično, i to u Bogorodičinoj aureoli, uz desni bočni rub raspela te uz rubnu traku ispod Kristove lijeve ruke, ugrađeno tanko laneno platno.⁸⁴ (sl. 17, 18, 23)

Nakon nanošenja i obrade preparacije, sljedeća slika-
reva radnja bila je premazivanje poleđine i bočnih stranica raspela crvenim premazom (minij vezan tutkalom). Zatim je precrtao crtež na preparaciju (nije utvrđivan materijal) te ga je urezao šiljkom⁸⁵ (debljina linija koje se reflektiraju kroz slikani sloj je 0,5 mm, dakle šiljak je bio uži), a aureole šestarom (po četiri kruga na svakoj). Zone aureola je premazao oker-crvenim bolusom⁸⁶ (oko 5 mm preko vanjskih rubova), a zatim je izveo vodenu pozlatu, ispolirao zlatne listiće i utisnuo punce šesterolisnog oblika (0,4 cm) i oblika manjeg punog kruga (0,25 cm). Slikani sloj je dalje građen prema redoslijedu: podslik pozadine indigom s bijelom,⁸⁷ crveno-smeđi podslik križa,⁸⁸ podslik inkarnata (seže do vanjskog ruba kose) zelenom zemljom (*verdaccio*),⁸⁹ osnovni ton i gradnja svih draperija (crveni lak/olovna bijela, azurit/olovna bijela, cinober),⁹⁰ završni sloj pozadine čistim azuritom,⁹¹ inkarnat s akcentima⁹² izrađen je od pet-šest slojeva, smeđi podslik kose i žutim okerom akcenti na njoj, završni oslik križa u četiri crvenkasto smeđa tona,⁹³ crveni rub aureole,⁹⁴ crveni rub čistim



23. Platno u aureoli Bogorodice nakon uklanjanja restauratorskih rekonstrukcija iz 1972. (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimila Ž. Matulić Bilač)

Canvas in the Virgin's halo, after removing the reconstructions from the 1972 restoration (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by Ž. Matulić Bilač)



24. Punce tijekom čišćenja (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimila Ž. Matulić Bilač)

Hallmarks, in the course of cleaning (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by Ž. Matulić Bilač)

cinoberom⁹⁵ te na kraju linija obruba olovnom bijelom.⁹⁶ Prilikom nanošenja svaki sljedeći sloj tempere prelazio je rub crteža (odnosno prethodnog nanosa boje) za 3-5 mm pa je gradnja slojeva vodena tako da dva posljednja nanosa boje, slikani križ i rubna crvena traka, gustoćom i neprozirnošću potpuno prekrivaju sve dublje slojeve koji se tako kroz njih ne prosijavaju. Između te dvije plošne i statične okosnice čas sjaji mirni, hladni zelenkasti inkarnat, čas se nameću u prednji plan dinamični oblici raznorodnih nabora perizome, a čas iz dubine u prvi plan zatreperi intenzivna svjetlucava plava. Slikar je sigurno takav redoslijed isplanirao vrlo pomno, vodeći računa o svojstvima svakog pigmenta i njihovih mješavina (kojih je tek pet), tako da prednosti svojstava svakog od njih

dođu do punog izražaja. Izražajnost i sugestivnost raspela temelji se na kontrastima velikih ploha boja koji su istaknuti jakim, gotovo reflektorskim bočnim osvjetljenjem likova. Granice ploha izvučene su ostrim tamnosmeđim, crvenim i crnim linijama, što pojačava osnovnu dinamiku kontrasta. Vjerujem da je slikar računao na toplu, titravu svjetlost u crkvi koja će tako kontrastno postavljene plohe boja ostrih granica povezati u trodimenzionalan, gotovo živi prikaz. Filigranskih detalja nema, kao ni finih nijansi i sjenčenja pa smatram da je otpočetak predviđeno da se raspelo sagledava izdaleka.

U sklopu tehničkih analiza slikanog sloja analizirana je gradnja i sastav slojeva jedanaest mikropresjeka⁹⁷: Bogorodičin purpurno crveni maforij, plavo krilo sv. Mihaela, plavi plašt i purpurno crvena haljina sv. Ivana, Kristov inkarnat, smeđe oslikani križ (dva uzorka), plava pozadina, bočna stranica križa, perizoma i rub Kristove aureole. Osim stratigrafskih (pod dnevnim, UV i polarizacijskim svjetlom) i mikrokemijskih analiza, druge analize zasad nisu provedene, ali su moguće na istim uzorcima u sklopu budućeg ciljanog istraživanja. Na slikanom sloju je po kemijskom sastavu utvrđeno sedam pigmenata, zatim tri koji su po kemijskom sastavu isti, ali su različite boje, odnosno zemljopisnog porijekla i pripreme (te jedan koji je u funkciji pripreme podloge, odnosno preparacije). Indigo, koji je bojilo, te se za upotrebu posebnim tehnikama miješa s nekim od bijelih pigmenata, također pribrajamo osnovnim pigmentima palete ovog slikara, kao i crveni lak. Pigmenti su: olovna bijela, žuti oker, zelena zemlja, cinober, crveni lak, minij, azurit, indigo, ugljena crna, crveni oker, smeđi oker. Podloga je kalcijev sulfat anhidrit (dehidratizirani gips), kalcijev sulfat dihidrat (hidratizirani gips).⁹⁸

Poveznice raspela s Čiova s djelima dalmatinskog i talijanskog slikarstva 13. i 14. stoljeća

Uz niz raznih poveznica s raspekom s Čiova, koje je Cristina Thieme iznijela u svojoj studiji, ovdje se rezultati istraživanja odnose obratno: u odnosu raspela na ostala djela obrađena u njezinoj studiji koja je temeljna, a tu dopunjena ostalim zaključcima i spoznajama, te su izvedene druge poveznice unutar problematike vezane za slikana raspela i neke nove, do sada neobrađene poveznice s talijanskim slikarstvom toga vremena.¹⁰⁰

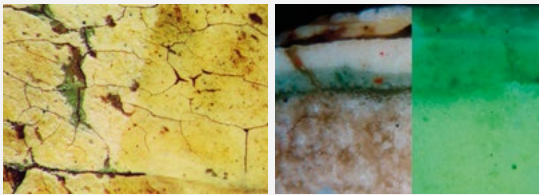
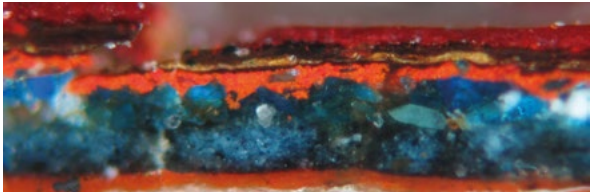
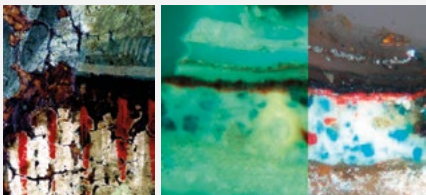
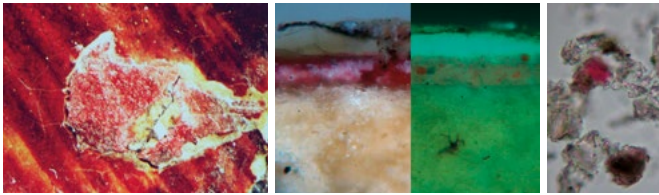
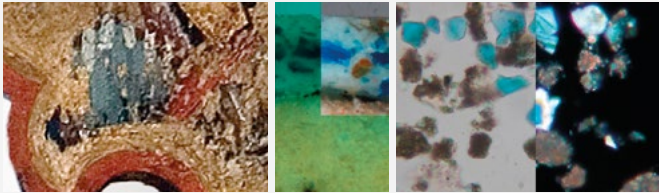
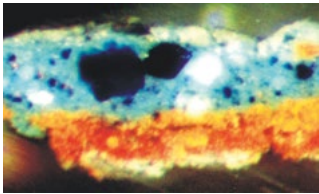
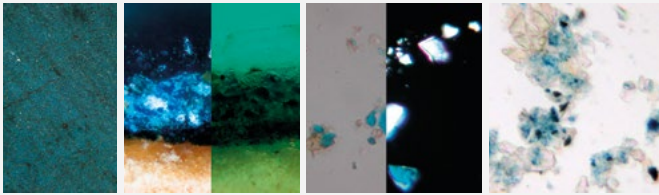
1. Raspelo je iste palete pigmenata kao trogirski poliptih, uz koje je na poliptihu korišten i auripigment u gradnji zelene boje (čega na raspelu nema) te ultramarin u malim količinama na Bogorodičinu plaštu preko azurita, a najvjerojatnije u skladu s njegovim štedljivim korištenjem na najvažnijim dijelovima slike. Preparacija je istog sastava i tehnike gradnje kao na trogirskom poliptihu i od istraženih slika utvrđena je još jedino na Bogorodici iz crkve Sv. Šimuna (1250.-1300.) u Zadru, koja bi bila najstariji primjer.

2. Na raspelu su mahom korištene jednostavne mješavine pigmenata (najviše tri pigmenta u jednoj) te tek dva do tri sloja u gradnji svake bojene plohe, dok je na poliptihu u gradnji boja upotrijebljeno više mješavina pigmenata te mnogo veći broj slojeva (9 do 13), kao i sjenčenja, međusjenčenja te filigranskih detalja (tako je i na ostalim istraženim slikama u najvećoj mjeri) kojih na raspelu nema. Smatram da je raspelo slikano tako radi isticanja kontrasta boja i sjena prilagođenih drugačijoj vizuri, odnosno gledanju izdaleka. To je povezano s prijedlogom za izvorni smještaj.

3. Purpurno crveni Bogorodičin maforij građen je istim crvenim pigmentom (crveni lak) kao i na ostala tri primjera među istraženim slikama iz 13. stoljeća.¹⁰¹ Načelno, radi se o upotrebi crvenog laka, koji se zbog transparentnosti može posvjetljivati u donjem ili srednjem sloju (od tri), dok se iznad završnog sloja nanose svijetle linije, odnosno sjenči se tamnije. Na trogirskom poliptihu je istog sastava pigmenata i redosljeda nanošenja, ali u dva ista niza po tri sloja, te dva završna (dakle, gradnja je kompleksnija).¹⁰² Važno je reći da su u tom srednjem sloju na raspelu pronađene i čestice azurita, radi hladnijeg odsjaja istaknutih nabora draperije, dok su na poliptihu azurit i bijela nanoseni kao svjetlosne linije na vrhu. U cjelini, tehnologije su vrlo slične, dok je sastav pigmenata isti. Ostali primjeri upotrebe iz druge polovice 13. st.: Gospa od Sustjepana ima isti redosljed gradnje te je u srednjem sloju također korištena olovna bijela s česticama azurita. I na Gospi od Zvonika postoje tri osnovna sloja, dok je u srednjem s olovnom bijelom ugrađen ultramarin (način koji opisuje Cennini na kraju CXLV poglavlja). Zaključno, potpuno isti sastav i gradnju kao na raspelu među istraženim slikama ima samo Gospa od Sustjepana.

4. Za gradnju inkarnata, u podsliku je korišten *verdaccio* s olovnom bijelom, kao i na ostala tri primjera; Bogorodica s Djetetom iz katedrale u Zadru (oko 1250.) najstariji je primjer, zatim je korišten na trogirskom poliptihu (1270.) te na Bogorodici iz benediktinskog samostana u Zadru (oko 1300.). Za razliku od toplih završnih slojeva inkarnata na tim primjerima, dalje je građen s više olovne bijele, s tek nešto čestica okera i cinobera te s mjestimičnim česticama azurita u cijelom sloju, zbog čega su inkarnati hladnijeg tona (završno su blijedonarančastom zarumenjeni samo obrazi bočnih likova). Čestice azurita u tom sloju nisu pronađene na tim slikama, kao ni u jednom obrađenom povijesnom izvoru tradicionalnog podslikavanja i slikanja tim pigmentom.¹⁰³ *Verdaccio* je u Toskani najranije pronađen potkraj 12. st., a porijeklo mu je iz Bizanta.¹⁰⁴ Tijekom 13. st. u Italiji se proširio i bio glavna tehnika u slikanju inkarnata, na freskama kao i na drvu, sve do polovice 14. st., kad ga polako zamjenjuju drugi tipovi njegove gradnje.¹⁰⁵

5. U gradnji plavih boja na raspelu je bogato korišten azurit, na pozadini u čistom obliku, debelog nanosa, pod-

INKARNAT KRISTA 	1. zelena zemlja s olovnom bijelom (<i>verdaccio</i>) / drugi slojevi inkarnata građeni od zelene zemlje, olovne bijele, azurita i cinobera / 3. – 6. sekundarni slojevi
AUREOLA KRISTA, RUB 	1. bolus / 2. indigo / 3. azurit / 4. cinober / 5. - 9. sekundarni slojevi
PERIZOMA 	1. olovna bijela/azurit/cinober / 2. cinober / 3. - 16. sekundarni slojevi
BOGORODIČIN PLAŠT 	1. crveni lak / 2. crveni lak, olovna bijela, azurit / 3. crveni lak / 4. sekundarni slojevi
SV. MIHAEL NAKON RESTAURACIJE - KRILO 	1. azurit i olovna bijela / 2. sekundarni slojevi
BOČNI RUB RASPELA 	1. minij / 2. narančasta - 15. st. / 3. prusko plava - 18. st.
PLAVA POZADINA 	1. indigo i bijela (vjerojatno olovna) / 2. azurit (mjestimično prešao u malahit) / 3. - 6. sekundarni slojevi



25. Računalna rekonstrukcija slikanog sloja (izradio M. Čulić)
Digital reconstruction of the painted layer (made by M. Čulić)

slikan indigom s olovnom bijelom, dok je za ostale plave miješan s olovnom bijelom, bez podslika. Čestice azurita pronađene su na deset od jedanaest mikropresjeka (osim križa). Azurit je mljeven krupno te su za plavu pozadinu maksimalno iskorištena njegova reflektirajuća svojstva, u skladu s povijesnim uputama i opisima (Cennini).¹⁰⁶ Njegov intenzitet i zasićenost tona pojačani su tamnim podslikom. Azurit se u gornjem, završnom sloju upotrebljava u talijanskom slikarstvu od druge polovice 13. do 16. stoljeća. Raniji način je azurit na bijeloj podlozi, dok je ovaj označen kao moderniji.¹⁰⁷ Taj je način iz fresko slikarstva, u kojem se azurit upotrebljava kao krupno mljeveni prah, hrapav i suh. U tempernom slikarstvu nešto se sitnije melje te spravlja s više tutkala a manje žumanjka, da ne bi imao zelenkasti odsjaj. Što je udio žumanjka manji, ili je samo tutkalo, optički efekt je jači, boja intenzivnija i refleksija svjetla plavija i jača. U lakiranju gubi intenzitet, pa se prije premazuje bjelanjkom ili se uopće ne lakira, što je ovdje slučaj.

6. Indigo je na ovoj slici vjerojatno miješan s olovnom bijelom, budući da je to jedina bijela na slikarevoj paleti (nije analizirano, ali na to upućuje snimka čestica pod polariziranim svjetlom). U 13. i 14. st. indigo je bio rijedak i skupocjen, uvezio se preko Arabije iz Indije, a u slikarstvu fresaka i tempernih slika, budući da je bojilo, najviše se koristio za sjenčenje. Kao pigment, posebno se spravljaio kompliciranim miješanjem s olovnom bijelom

(ili gipsom). Vezivao se isključivo tutkalnim vezivom koje je sposobno održati intenzitet njegove boje, koja u temperi tamni.¹⁰⁸ Poslije, prema kraju 14. i u 15. st., razvijaju se u Italiji napredni recepti pripreme i korištenja indiga, kao i recepti korištenja sitno mljevenog azurita u slikanju minijatura na pergamenama (opisani u Bolonjskom manuskriptu, knjiga III i IV), što je vjerojatno izravno nastalo iz tehnologije slikanja bizantskih manuskripta. U oslikavanju knjiga korišten je u to vrijeme i u Dubrovniku, o čemu govore arhivski spisi. Čisti indigo je najranije pronađen na Bogorodici s Djetetom iz katedrale u Zadru (oko 1250.) te na trogirskom poliptihu, ali na manjim partijama, kao tanki međusloj (sjenčenje), što opisuje Cennini. Kao tamni podslik (indigo s olovnom bijelom) pronađen je na Bogorodici iz crkve Sv. Šimuna u Zadru (1250.-1300.) te na Gospi od Sustjepana (druga polovica 13. st.). Ukupno, dakle, na pet slika.

7. Plava boja spravljena kombinacijom azurita i indiga (deblji sloj azurita na podsliku od indiga i olovne bijele) među istraženim slikama pronađena je jedino na plavoj pozadini Gospe od Sustjepana te je dijelom ista kao na Bogorodičinu maforiju iz Sv. Šimuna u Zadru (u gornjem sloju je azurit pomiješan s ultramarinom i olovnom bijelom). U talijanskom srednjovjekovnom tempernom slikarstvu takva analogija je pronađena jedino u Toskani, na plavom Bogorodičinu maforiju na Ducciovoj slici *Maestà* (1308.-1311.).¹⁰⁹ Budući da je vrlo sličan ton podslika sa završnim azuritom u fresko slikarstvu pronađen također samo u Toskani, čini se da je tehnika nastala izravno iz bizantskog slikarstva fresaka, pa tako vrlo vjerojatno i slika na drvu.¹¹⁰ Je li tehnika početkom 14. st. prenesena u Veneciju, možemo pretpostaviti s većom sigurnošću, budući da se u to vrijeme utjecaji Toskane intenzivno šire, a Venecija ih prima u različitim dokazanim primjerima. Primjeri iz 13. st. kod nas vjerojatno su nastali izravnije iz bizantskog slikarstva, dok raspelo iz Sv. Andrije kombinira utjecaje.

8. U sienskom slikarstvu na drvu, od 1260. do 1280. gotovo se isključivo koristi ultramarin,¹¹¹ koji slikari cijene zbog bogatog i dubokog tona, te ljepote, pa je Cennini naziva *najsavršenijom od svih boja*. Manje cijenjeni azurit upotrebljava se za manje važna djela ili na istoj slici na manje važnim likovima (uz izuzetke). Oko 1285. cijena ultramarina naglo raste, pa tada deset do petnaest puta jeftiniji azurit preuzima ulogu glavnog plavog pigmenta,¹¹² kojim se boje i velike plohe na slikama i plavi križevi na rasplima. Do 14. st. azurit se sve više primjenjuje. U tom stoljeću njime su naslikane gotovo sve slike osim najekskluzivnijih ili onih kojima je ultramarin osiguran ugovorom. Kad god je moguće, dopunjava se ultramarinom na površini te su tako razvijene nove tehnike kombinacija plavih koje su u 14. st. utjecale i na venecijansko slikarstvo. Indigo je vrlo raširen u 13. st., dok ga u 14. st. zbog naglog porasta cijene nalazimo tek na malim detaljima na slikama

sienskog slikarstva. Cennini pak (LXI) u nedostatku azurita upućuje na njegovu zamjenu indigom spravljenim s olovnom bijelom i vezanim tutkalom, očito to smatrajući jeftinijom varijantom, optički sličnoj azuritu. Upravo je takav sloj pronađen na raspelu kao podslik.

9. Povijesne izvore upotrebe azurita, indiga i olovno bijele u našem tradicijskom slikarstvu (Dubrovnik) donose Cvito Fisković, Jorjo Tadić, Bogumil Hrabak, Ana Deanović i Joško Belamarić,¹³ a podaci nisu detaljnije objašnjavani unutar tehnologije tempernog slikarstva 13./14. st. na našoj obali. Azurna boja se prvi put (od 41) spominje u dubrovačkoj arhivskoj građi u izradi sakralnih slika 1345. (talijanski slikar), 1440. azurit prvi put, a indigo jedanput - 1432., spravljen s olovnom bijelom (Ivan Ugrinović, strop crkve Sv. Stjepana). Čini se da ga je u Dubrovniku bilo razmjerno mnogo pa su se u 13. st. njime bojili zidovi, namještaj, škrinje, vrata... dok se na slikama prema dokumentima (smatra se da je to bilo i mnogo ranije) koristi tek od 14. stoljeća. Azurit spomenut na više mjesta u arhivskoj građi uglavnom potječe iz bosanskih rudokopa srebra (*azuro di Bosna/azuro Raguseo*) te je bio vrhunske kvalitete. U 15. st. u Italiji je cijenjen gotovo kao i najcjenjeniji njemački (*azzuro de' Alemagna*). Neki dokumenti iz dubrovačkog arhiva upućuju na to da se azurit proizvodio, odnosno grumeni pripremali i mljeli, u samom Dubrovniku. Do azurita se u Italiji dolazilo teško (iako lakše nego do ultramarina); njegova cijena je bila znatno viša od zlata te desetak puta viša nego u Dubrovniku, gdje je također bio mjeran zlatom. I to ukazuje na njegovu lakšu dostupnost u tom gradu. Riječ *azuro* dolazi od arapskog naziva *al azurd* (modar), dalje iz perzijskog *lāžwārd*, a ulazi u upotrebu sredinom 14. st. u Italiji, u isto vrijeme kad i u Dubrovniku. Za ultramarin se koristio termin *fini azur*, a prema interpretaciji arhivske građe, postoje indicije da se i on u manjim količinama mogao naći u bosanskim rudokopima, dakle u vrijeme kad se gotovo isključivo uvezio s istoka.

10. Plava pozadina slikanog raspela iz Sv. Andrije odraz je razvijene tehnike slikanja temperom, s nekim atipičnim obilježjima, a dijelom je možemo izravno povezati s primjenom razvijenom u fresko slikarstvu. Upotreba azurita na tamnom podsliku odražava visoko razvijeni model slikanja tom plavom bojom i ukazuje na vrijeme njegova intenzivnog korištenja te se kronološki može povezati s predloženom ranijom datacijom raspela. Upotreba indiga također ukazuje na raniju dataciju unutar 14. stoljeća. Bogato korišten azurit u debelom sloju (njegov intenzitet i kvaliteta povećavaju se prema količini nanosa koji su vrlo tanki i grade se do 20-30 slojeva, pa i više) ukazuje na njegovu lakšu dostupnost i na, u tim okolnostima, visokopozicioniranu umjetninu, pogotovo zato što je korišten i skupocjeni indigo čak u podsliku, u debljem sloju. Budući da je plava bila mnogo skuplja od zlata, odnosno plava pozadina od zlatnih, dok je crvena



26. Prijedlog mogućeg izvornog položaja čiovskog raspela u trogirskoj katedrali (računalna rekonstrukcija, izradio M. Čulić)
Reconstruction of the possible original position of the Čiovo Crucifix in the Trogir Cathedral (digital reconstruction, made by M. Čulić)

najjeftinija i često je nalazimo u 14. i 15. st., možemo i na taj način uspoređivati primjere koje navodimo. Na našoj obali, među slikanim raspelima upravo najstarija imaju plavi križ na zlatnoj pozadini (raspelo iz Sv. Frane /ultramarin/ i možda ono iz Sv. Marije u Zadru,¹⁴ raspelo splitskih klarisa /ultramarin/, dok je na raspelu iz Sv. Križa /azurit na tamnom podsliku/ i Sv. Luke /azurit i ultramarin na tamnom podsliku/ križ na crvenoj pozadini, jeftinijom zamjeni). Plavi križ razvijen je u Toskani i Umbriji te je u Veneciju stigao tek početkom 14. st., zato možemo navedena raspela iz 13. st. izravnije povezati s toskanskim utjecajima. Kod nas, osim segetskog (azurit na bijeloj podlozi, što je stariji način njegove upotrebe),¹⁵ raspelo iz Sv. Andrije je jedino slikano raspelo s plavom pozadinom (jedina Bogorodica s plavom pozadinom je Gospa od Sustipana). Takve pozadine na slikanim raspelima javljaju se u Veneciji nakon 1300-ih te su tako raspela očito nastala tim utjecajem. Također, smatra se da se u Veneciji ultramarin u tempernom slikarstvu upotrebljavao mnogo rjeđe od azurita.¹⁶ Nadovezujući se na raspelo iz Sv. Križa i Sv. Luke, i kasnija raspela kod nas imaju crvenu pozadinu, a ona od druge polovice XIV. st. ponovno imaju oslikani modri križ na zlatnoj pozadini, ali ovaj put pod utjecajem venecijanskog slikarstva. Takav

slijed možemo pratiti i u talijanskom slikarstvu (s mnogo manjim opsegom crvenih pozadina).

11. Među slikama koje je istražila Cristina Thieme, raspelo ostvaruje dvije poveznice s Gospom od Zvonika (dijelom ista gradnja crvene boje, crveni rub aureole), dvije s Bogorodicom iz Sv. Šimuna u Zadru (sastav i tehnika prepariranja, vrlo slična gradnja plave boje), dvije s Bogorodicom iz katedrale u Zadru (*verdaccio*, podslik sastavljen od indiga i olovne bijele), tri (vrlo važne) s Gospom od Sustjepana (plava pozadina, ista gradnje plave i crvene boje) te šest s trogirskim poliptihom (vrsta drva, sastav i tehnika prepariranja s načinom ugrađivanja platna iste vrste, *verdaccio*, osnovna gradnja crvene boje, paleta pigmenata). Među slikanim raspelima, azurit na tamnoj podlozi je nakon istraživanja Cristine Thieme pronađen na slikanom križu raspela iz Sv. Križa i Sv. Luke u Splitu, a na plavoj pozadini segetskog raspela - azurit na bijeloj podlozi (s njim ga osim toga povezuje i isti tip konstrukcije, tip i oblik uzdignutog ruba, tip poledinske konstrukcije, tip i boja slikanog križa, aureole crvenih rubova, crvena boja Bogorodičina maforija, boje draperija sv. Ivana i sv. Mihaela te *verdaccio* podslik inkarnata /s drugačijom nadogradnjom/); dakle deset uočenih pove-

znica. Raspelo iz crkve Sv. Andrije, prema dosadašnjim istraživanjima u cjelini blisko ne preslikava tehnologiju nijedne od obrađenih slika. Među slikama 13. st. najviše poveznica dijeli s trogirskim poliptihom, a među malim brojem djelomično istraženih slika 14. st. - sa segetskim raspelom. Zaključno, ono dijelom odražava značajke venecijanskog slikarstva vrlo ranog 14. st., ali i tehničke značajke ranijih dalmatinskih slika pa je jednim dijelom za sada među njima jedinstveno.

Umjesto zaključka

Zamislamo još na kraju ovo raspelo, dijelom satkano od milijuna kristalića koji svjetlucaju čudesno lijepo oko sugestivnog i izražajnog Krista koji trijumfira nad smrću jednog vremena koje nestaje - vremena kasnog Bizanta i pozne romanike - gotički oblicima novoga doba, visoko nad ciborijem svetišta trogirske katedrale, gdje bismo ga voljeli vidjeti iz vizure za koju je osmišljen i gdje po svojim dimenzijama i monumentalnosti vjerojatno pripada. (sl. 25, 26) Ako je i bio na tom mjestu, mogao je biti tek nešto manje od sto pedeset godina, do sredine 15. st., kad ga zamjenjuje novo veliko raspelo Blaža Jurjeva Trogirana. ¹⁷

Bilješke

1 Restauratorska radionica osnovana je 1954. Vodio ju je Filip Dobrošević, u toj prvoj postavi sa suradnicima: Tomislavom Tomašem, Špirom Katićem i Slavkom Alačem.

2 Instituto Centrale del Restauro iz Rima u to je vrijeme razvijao sustave fleksibilnih parketaža s različitim oblicima metalnih elemenata, u suradnji s jednim projektantom aviona. Modeli su poslije odbačeni kao prekruti. Filip Dobrošević bio je u kratkoj posjeti Rimu te je na povratku primijenio inačicu jednog takvog modela na sedam slika na drvu.

3 Crkva Sv. Ivana Krstitelja već dugo nije u liturgijskoj službi te je neko vrijeme služila kao klesarska radionica.

4 Slike su u tih trideset pet godina izloženosti previsokoj relativnoj vlažnosti prošle začuđujuće dobro, vjerojatno i zato što su bile impregnirane debelim slojem voštane smjese, čime je bitno smanjena njihova osjetljivost. Posljednjih godina vlažnost je u crkvi Sv. Ivana Krstitelja bila toliko porasla da se kondenzirala na njihovim površinama. U tim alarmantnim okolnostima bile su odmaknute od zida i privremeno prekrivene najlonom. Obnovu župne kuće u Trogiru vodio je Konzervatorski odjel u Splitu. Obnova i novi postav Pinakoteke izvedeni su prema elaboratu Joška Belamarića, Radoslava Bužančića i Vanje Kovačić.

5 Negativi koje je za Konzervatorski ured za Dalmaciju od 1920-ih do 1950-ih snimio Stühler, više se ne koriste, nego se koriste njihovi preslici u staroj fototeci Konzervatorskog odjela u Splitu, koji i sami nose inventarni broj.

6 Br. k. II-a-240.

7 Br. inv. 211, Konzervatorski ured za Dalmaciju (nema drugih oznaka).

8 Fototeka KO u Splitu, br. neg. R1939, snimio Davor Domančić.

9 Fototeka KO u Splitu, br. neg. G814-816; snimio Davor Domančić.

10 Fototeka KO u Splitu, br. neg. R9545-9562, snimio Ivo Munitić 1965; G1019-1237; R10359-16348, snimio Davor Domančić.

11 Fototeka KO u Splitu, br. neg. L2352, nepoznati autor.

12 Na slici dimenzija 61x154 cm prikazan je sv. Andrija sa svecima Lukom, Petrom, Matejom i Bartolomejom. Usp. ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ, Sveti Andrija sa svecima Lukom, Petrom, Matejom i Bartolomejom, u: *Stoljeće gotike na Jadranu - Slikarstvo u ozračju Paola Veneziana (The Gothic Century on the Adriatic - Painting in the Perspective of Paolo Veneziano and his Followers)*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 19. listopada - 28. studenog 2004.), (ur.) Biserka Rauter Plančić, Zagreb, 2004., 76-77.

13 Snimka oltara iz prve polovice prošlog stoljeća možda je imala cilj snimiti raspelo, pa je pala privremeno uklonjena s oltara. Ona se 1954. pak nalazi na oltaru, a raspelo je snimljeno ispred crkve, pa ne znamo je li ono tih godina stajalo iza nje ili nije. U prilog pretpostavci da jest stajalo iza pale, bio bi svjetliji dio donje četvrtine raspela koji je čini se bio zaklonjen, i to otprilike u visini pale (taj dio je ostao nepreslikan u zahvatu izvedenom *in situ* u 19. st.).

14 Fototeka KO u Splitu, br. neg. R69940, snimio Davor Domančić.

15 Restauraciju je izveo Ivo Lončarić, Restauratorski zavod JAZU-a u Zagrebu, 1967. godine.

16 Antependij se sastoji od drvenog, rezbarenog i pozlaćenog okvira (97,5x188 cm) te slike na kožnom nosiocu nepoznatog autora (86x140 cm) s cvjetnim motivima koji okružuju središnji medaljon s likom sv. Andrije. Restauratorske radove na slici je izveo Denis Vokić, 1997./98. godine. Usp. RADOSLAV TOMIĆ, Trogirska slikarska baština 15. - 20. stoljeća, Zagreb-Split, 1997., 159; IVO BABIĆ, Crkva sv. Andrije na Čiovu, u: *Župa sv. Jakova Čiovo-Trogir*, Trogir, 2005., 114.

17 Usmeno priopćenje Vanje Kovačić, budući da rezultati istraživanja nisu objavljeni.

18 Ivo Babić razmatra položaj, toponimiju, titulara i povijest crkve, opisuje i datira njezin razvoj te inventar i elemente oltarnog namještaja. Najstariji dio crkve datira u 6./7. stoljeće, čemu pribraja plutej i tarnzenu. Usp. IVO BABIĆ, Crkva sv. Andrije na Čiovu, u: *Prilozi Povijesti umjetnosti u Dalmaciji /Petricoliev zbornik I/*, 35, (1995.), 203-223.

19 CRISTINA THIEME, Das Tafelbild aus der Kathedrale von Trogir, *Kunsttechnologische Studien zur Tafelmalerei Dalmatiens des 13. Jahrhunderts*, Reichert Verlag Wiesbaden, 2007., 202. Knjigu još prevodi s njemačkog Ivana Svedružić Šeparović koja mi je ljubazno ustupila radni materijal te provjerila citirane dijelove teksta.

20 Pregledala sam sliku 2011. godine, stabilizirala je i konsolidirala kao pripremu za transport na venecijansku izložbu „Tesori della Croazia“. Stratigrafija triju uzoraka slikanog sloja pokazala je dvije gotovo cjelovite intervencije: prvu koja se može u datirati 15./16. st., i drugu iz 18. stoljeća. Na slici postoje i grafiti (1427., 1449., 1529.) te na poleđini slike godina 1724., što je vjerojatno vrijeme restauracije, pa je možda tih godina restaurirano i raspelo. Tijekom zahvata na crkvi otkrivena su zazidana vrata lijevo od oltara, datirana u 15. st., koja su korištena do 19. stoljeća. Te okolnosti mogu dijelom, uz loše stanje krova crkve, objasniti lošije stanje pale s glavnog oltara od stanja ostalih slika na drvu iz toga vremena. Važnu ulogu je imala i lošija tehnološka kvaliteta drvenog nosioca koji je bio sklon snažnim bačvastim deformacijama, zbog kojeg je na *dosalu* 1967. Ivo Lončarić izveo višekratno uzdužno piljenje i ravnanje ploče, tzv. *sverzaturu*.

21 GRGO GAMULIN, Slikana raspela, *Monumenta Artis Croatiae*, Zagreb, 1983., 47.

22 Na tom zidu ga zatječe Didak Manola 1756. koji u vizitaciji (spis se čuva u Nadbiskupskom arhivu u Splitu) donosi i ugovore o gradnji katedrale. Njezin krov je tako građen 1271., a svod je dovršen 1448. pa je tako veliko raspelo moglo biti naručeno za novi svod u koji se staro raspelo više nije uklapalo. Za vizitacije vidi CVITO FISKOVIĆ, Opis trogirske katedrale iz XVIII. st, Split, 1940., 9). Joško Belamarić raspelo datira u 1440-e godine, atribuirajući samom Blažu Jurjevu Trogiraninu, tumači njegovo izvorno mjesto na trijumfalnom luku katedrale i inicira njegovo vraćanje. Usp. JOSIP BELAMARIĆ, Prilog za Blaža Jurjeva Trogiranina, u: *Mogućnosti*, XXXIV, 11-12 (1986), 828. Isti tekst u: *Biagio di Giorgio da Traù*, katalog izložbe (Venezia, Chiesa di San Bartolomeo, 31. ožujka - 4. lipnja 1989.), Zagreb, 1989., 34-39. Od restauracije 1972. raspelo je bilo izloženo u staroj trogirskoj Pinakoteci u crkvi Sv. Ivana Krstitelja, obješeno na trijumfalni luk, a 2000. vraćeno u katedralu inicijativom Joška Belamarića i Radoslava Bužančića. „To je jedna od prvih europskih demuzealizacija, a na izvorno je mjesto vraćena mjesec dana prije nego što je Giottovo veliko raspelo vraćeno u dominikansku crkvu Santa Maria Novella u Firenzi.“ Usp. VANJA KOVAČIĆ, RADOSLAV BUŽANČIĆ, Obnova katedrale sv. Lovre u Trogiru 1996.-2011., katalog izložbe (Trogir, Župni ured sv. Lovre i Konzervatorskog odjela Trogir, studeni - prosinac 2011.), Split, 2011.

23 EDWARD B. GARRISON, Italian Romanesque panel painting: an illustrated index: a new edition on CD-ROM with revised bibliography and iconclass London: Courtauld Institute of Art, 1998., broj 553 (indeks prvi put objavljen 1949.).

24 Dimenzije su 185 x 155 cm, bez donjeg polja (podatak preuzet iz: EDWARD B. GARRISON, 1998., (bilj. 23), a izvorne 220 x 155 cm (prema rekonstrukciji Žane Matulić Bilač), dok su dimenzije čiovske 186,6 x 161,8 cm bez donjeg polja, a izvorne 209 x 161,8 cm (prema rekonstrukciji Žane Matulić Bilač). Polja su istog obrisa, krakovi dijelom isti, a odnosi mjera krakova su im, kao i osnovnog pravokutnika, različiti. Raspelo je izduženije od čiovske. Kraćenje je kod oba raspela povezano s promjenom položaja, a izvedeno je na isti način.

25 GIULANO MARANGON, Finalmente a Chioggia i crocifissi di Santa Caterina, 2011. <http://www.bing.com/search?q=giuliano+maragnon+Finalmente+a+Chioggia+i+crocifissi+di+Santa+Caterina+chioggia&qsn&form=QBRE&pq=giuliano+maragnon+finalmente+a+chioggia+i+crocifissi+di+santa+caterina+chioggia&sc=0-o&sp=1&sk> (24. kolovoza 2013.).

26 EDWARD B. GARRISON, 1986., (bilj. 23), br. 586, datira ga prema polovici 14. st.; GIOVANNI MARIACHER, Croci dipinte veneziane del '300', u: *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, Rome, 1956., 110., datira ga između 1300. i 1350., a u katalogu Fondazione Musei Civici Venezia

pod brojem 3402 stoji datacija 1350. <http://www.visitmuve.it/it/catalogo/> (27. kolovoza 2013.).

27 Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna, klasifikacija obuhvaća 280 talijanskih raspela: URL=http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/hp.jsp?decorator=la_yout&apply=true (2. - 4. rujna 2013.)

Katalog Fondazione Musei Civici Venezia: URL=<http://www.visitmuve.it/it/catalogo/> (28. kolovoza 2013.)

28 Don Frane Bulić ga je objelodanio 1924./25. godine Usp. FRANE BULIĆ, Izvješće o djelatnosti Konservatorskog Ureda za Dalmaciju u Splitu, u: *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku* (1924.-25.), prilog VI, 11. i T1. Ljubo Karaman smatra ga djelom domaćeg majstora zrelog trećenta. Usp. LJUBO KARAMAN, Osvrt na neke novije publikacije i tvrdnje iz područja historije umjetnosti Dalmacije, u: *Peristil* I, (1954.), 40. Za pregled bibliografije o raspelu, usp. ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ, 2004., (bilj. 12), 86-87. Zoraida Demori Staničić raspelo datira u prvu polovicu 14. stoljeća.

29 Raspela iz Chioggie i Muzeja Correr razmatra GRGO GAMULIN, 1983., (bilj. 21), 25-26, te ih dovodi u vezu s naša dva čiovka primjera, datirajući oba u prvu četvrtinu 14. st. Ljubo Karaman u kratkoj analizi razvoja oblika navodi: "Jednostavne, dosljedno pravokutne konture romaničkog raspela XIII. stoljeća zamjenjuje u XIV. stoljeću gotičko raspelo u kojem su konture živahno pokretane i isprekidane pravokutnim i oblim ispadima. Krakovi završavaju polukružnim ili trolisnim završecima, a sastajalište okomitog i vodoravnog kraka križa širi se u male izbočine." LJUBO KARAMAN, 1954., (bilj. 28), 43.

Razvoj oblika kovinskih ophodnih raspela u Dalmaciji obrađivao je Vinicije Lupis. Malo gotičko raspelo iz crkve Sv. Vlaha u Stonu koje datira u prvu pol. 14. st. po obliku izgleda kao inačica čiovskog u malom (s devet latica rubnih polja, bez polukružnih istaka). Usp. VINICIJE LUPIS: Srednjovjekovna raspela iz Stona i okolice, u: *Starohrvatska prosvjeta*, III, 38 (2011.), 245-281.

30 Takav smeđi križ slično, ali jednostavnije skošenih stranica na plavoj pozadini nalazimo ranije pak na jednom primjeru još iz 12. st. na Raspeću iz manastira Studenica. Usp. Srednjovjekovna umjetnost Srba iz muzeja, riznica, manastira i crkava, katalog izložbe (Muzejski prostor Zagreb, 2. srpnja - 18. kolovoza 1985.), Zagreb, 1985., 42. Također na raspeću iz crkve San Marcuola u Veneciji, usp. GRGO GAMULIN, 1983., (bilj. 21), 27.

31 Najranije ga kod nas nalazimo na minijaturi Raspeća na pergameni, te tablici s minijaturom Raspeća koje su datirane u kraj 13. st., a nalaze se u samostanu Sv. Marije u Zadru. Zatim na slici na drvu „Raspeće s Bogorodicom i sv. Ivanom“, porijeklom iz Pravoslavne crkve u Senju, dok prva raspela s takvim križem nakon dva čiovka (Sv. Andrija i Seget) nalazimo na raspelima Paola Veneziana na crvenoj pozadini (jeftinijoj inačici) od 1330. do 1335., da bi on i ostali poslije preuzeli model koji je iz Toskane i Umbrije

već bio prešao u Veneciju te je korišten usporedno (modri križ na zlatnoj pozadini). Upravo takav križ nalazimo kod nas na ranim zadarskim raspelima te raspelu iz Sv. Klare koji su vjerojatno izravni pod toskanskim utjecajima.

32 Dva rimska raspela (iz Sv. Marije Trivio i iz privatne kolekcije) s istim tipom slikanog križa, datirana u prvi kvartal 14. st. djela su venecijansko-bizantskih majstora. Vidimo da se takav slikani križ iz Venecije počeo širiti već početkom toga stoljeća (što je po svemu slučaj i s raspelom iz Sv. Andrije). Ovdje su na zlatnoj pozadini, oblik prvog je razvedeniji (tipično rimski), što upućuje na prilagodbu željama naručitelja. Plavi križ na zlatnoj pozadini iz Toskane i Umbrije oko 1300. dolazi i u Veneciju (a kod nas je zabilježen od početka 13. st.), plava pozadina, razvijena u Veneciji dolazi i u Toskanu u drugoj polovici 14. st., a k nama stiže ranije kao u slučaju segetskog raspela, i raspela iz Sv. Andrije.

33 Za veze s Venecijom u to doba usp. CVITO FISKOVIĆ, Umjetničke veze između Italije i Dalmacije u Danteovo doba, JAZU, Zagreb, 1965.; CVITO FISKOVIĆ, Hrvatski umjetnici u Mlecima, u: *Mogućnosti*, III., 1 (1956.), 1-25.

34 KRUNO PRIJATELJ, Prilog trogirskom slikarstvu XV. st., u: *Prilozi za povijest umjetnosti u Dalmaciji*, 9 (1955.), 150-151.

35 KRUNO PRIJATELJ, La pittura della scuola dalmato, u: *Arte Veneta*, XI (1957.), 11.

36 IGOR FISKOVIĆ, I Izložba starih umjetnina popravljenih u Splitu, u: *Mogućnosti*, 1 (siječanj 1968.), 102-108.

37 GRGO GAMULIN, Trogirsko raspelo s trijumfirajućim Kristom, u: *Zbornik Svetozara Radojčića* (1969.), 35-37.

38 VIKTOR LAZAREFF, Über eine neue Gruppe byzantinisch-venezianischer Trecento-Bilder, *Art Studies*, 1931., 3-31; za daljnju bibliografiju o temi i analizu atribucije Viktora Lazareffa, vidi: GRGO GAMULIN, 1983. (bilj. 21), 52.

39 CVITO FISKOVIĆ, Prinova romaničkom slikarstvu u Splitu, u: *Mogućnosti* 2 (veljača 1971.), 218-230.

40 GRGO GAMULIN, La pittura su tavolè nel tardo medioevo sulla costa orientale dell' Adriatico, Venezia e il Levante fino al XV. secolo, II., Venezia, 1974., 200.

41 GRGO GAMULIN, 1983., (bilj. 21), 26-27, 119.

42 IGOR FISKOVIĆ, Raspelo s trijumfirajućim Kristom, u: *Romaničko slikarstvo u Hrvatskoj*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt 30. lipnja - 15. listopada 1987.), 1987., 135-136.

43 ANDREA DE MARCHI, Follower of Paolo Veneziano, St Andrew with SS Luke, Matthew and Bartholomew, u: *Tesori della Croazia - Restaurati da Venetian Heritage inc.*, katalog izložbe (Venecija, San Barnaba, 9. lipnja - 4. studenog 2001.), Venecija, 2001., 91.

44 ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ, 2004., (bilj. 12), 66-67. Više o utjecajima Bizanta u našim krajevima: LJUBO KARAMAN, O putevima bizantskih crta u umjetnosti istočnog Jadrana, u: *Starohrvatska prosvjeta*, 6 (1958.), 61-76.

45 Zahvat na raspelu započet je inicijativom Joška Belamarića i nastavljen u suradnji s njim u Konzervatorskom

odjelu u Splitu, a dovršen pod okriljem splitskog odjela Hrvatskog restauratorskog zavoda prelaskom restauratorske radionice unutar njegova ustrojstva. Izveden je s prekidom od dvije godine (2002. - 2004.).

46 CRISTINA THIEME, 2007. (bilj. 19). Istraživanja su provedena u sklopu konzervatorsko-restauratorskog zahvata na poliptihu koji je u konstrukciji korskih sjedala trogirske katedrale 1990. otkrio Joško Belamarić. O okolnostima pronalaska, tijeku suradnje s bavarskim stručnjacima te daljnjim interpretacijama rezultata istraživanja, vidi: JOŠKO BELAMARIĆ, Dalmazia nella storia della pittura dal Duecento al Quattrocento, u: *Il Trecento Adriatico - Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, katalog izložbe (Rimini, Castel Sismondo, 19 agosto - 29 dicembre 2002), Milano, 2002., 33-45. ISTI, Gotička kultura u Dalmaciji, Razvoj slikarstva između XIII. i XIV. stoljeća, u: *Stoljeće gotike na Jadranu - Slikarstvo u ozračju Paola Veneziana (The Gothic Century on the Adriatic - Painting in the Perspective of Paolo Veneziano and his Followers)*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 19. listopada - 28. studenog 2004.), (ur.) Biserka Rauter Plančić, Zagreb, 2004., 15-32. ISTI, u: *Studije iz starije umjetnosti na Jadranu*, sv. II, Književni krug Split, 2012., 117-129. Joško Belamarić u studiji Majstor raspela Svete Klare (u: *Studije iz starije umjetnosti na Jadranu*, sv. II., Književni krug Split, 2012., 117-129) interpretira rezultate u relaciji s tim raspekom, donoseći bogatu paletu poveznica multidisciplinarnog tipa, u međuodnosima složenih tehničkih i povijesno-umjetničkih aspekata, šireći ih i na primjere tempernog slikarstva 13. st.

47 Cristina Thieme je sa suradnicima provela veći dio mikrokemijskih analiza, analizu drva i fotografiranje uzoraka s raspela, koji su u sastavu ovog rada. Ovom prilikom joj zahvaljujem.

48 CRISTINA THIEME, 2007., (bilj. 19), 248.

49 Tamnonarančasti žumanjak jajeta/destilirana voda 1:1 (uz prilagodbe tog odnosa zahtjevu podloge, što je prema izvorima uobičajena metoda primjene u tempernom slikarstvu). Recept je izabran probama između pet razmatranih. Na kraju se pokazalo da je upravo on najbliži i tehnikama slikanja na raspeku koje opisuje Cennini (vezivo u glavi CXLV). Objavljena literatura spominje samo jedan primjer korištenja jajčane tempere (cijelo jaje) u retuširanju, primijenjen na pet slika na drvu: HERBERT LANK, Egg Tempera as a Retouching Medium, u: *Cleaning, Retouching and Coatings*, IIC kongres (3. - 7. sep. 1990.), 156-157.

50 Takvu su dataciju ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ i ANDREA DE MARCHI iznijeli nakon ovog zahvata, kao i JOŠKO BELAMARIĆ prije njih (usmeno priopćenje Cristini Thieme). Dotad, od prve uspostavljene datacije u 1360. ona je kontinuirano, trideset pet godina išla prema natrag do 1325., što je očito povezano i s restauratorskim zahvatima od kojih je prvi razotkrio veliki dio izvornog prikaza, a ovaj drugi je izvorni prikaz razotkrio u cijelosti.

51 Takav pak prikaz desne ruke ispod maforija ima

Bogorodica na segetskom raspeku, te ona na raspeku iz Zbirke samostana benediktinki u Trogiru, obje iz 14. stoljeća.

52 Na poliptihu iz trogirske katedrale odnosi su 1:9, što odgovara grčkom, odnosno bizantinsko-istočnom tipu izdužene figure (CRISTINA THIEME, 2007., (bilj. 19), 48.); CENNINI (LXX) pak opisuje odnose 1:8^{2/3}, što su tipične proporcije u slikarstvu Italije 14. st. Odnos nosa prema visini cijelog lica (1:3) koji opisuje Cennini, ne odgovara licu Krista na raspeku, već taj odnos mjera odgovara bizantskom tipu.

53 Analize drva su za Cristinu Thieme proveli dr. Peter Klein i dr. D. Eckstein, Univerzitet Hamburg, Odjel za biologiju drva, 1999. Obradili su uzorke s deset slika na drvu 13. - 16. st. u Dalmaciji. Bijela topola je među slikama 13. st. utvrđena još samo na poliptihu iz trogirske katedrale (1270.), dok je na slikama iz 15. st. utvrđena na raspeku Blaža Jurjeva (oko 1450.), poliptihu Blaža Jurjeva (1435.) te Bogorodici s Djetetom (sredina 15. st.), sve porijeklom iz trogirske katedrale. „U Toskani je ovo drvo (topola) ušlo u upotrebu za izradu oltarnih slika tek početkom druge polovice 13. st. i susrećemo ga često. Od 14 slika koje je istražila Maretti, deset ih je izrađeno od drva topole, tri od bora i jedna od hrastovine. Sve slike za čiji je nosilac upotrijebljena topola potječu iz druge polovice 13. st.” Usp. CRISTINA THIEME, 2007., (bilj. 19), 77., I. Svedružić Šeparović, radni tekst prijevoda.

54 Pruska plava, analizirala Dragica Krstić, Kemijski laboratorij HRZ-a. Pigment je izmišljen 1704., a u širu uporabu ulazi nakon 1730. Usp. BARBARA H. BERRIE, Prussian Blue, u: *Artists' Pigments, A Handbook of Their History and Characteristics*, 3 Oxford University Press, New York, Oxford, 1997., 193-194.

To dokazuje da je intervencija bila poslije one na *dosalu* (1724.), ali svakako da je tih godina obavljen opsežan zahvat na oltaru koji se prema svemu proveo oko sredine 18. stoljeća.

55 Kompjutorska aksijalna tomografija (CAT), snimio Frane Mihanović 2005.

56 „Ovo je do sada najraniji dokazani primjer upotrebe ovog drva u Dalmaciji. Za ostale slike na drvu upotrebljavane su lipovina ili drvo nekog četinarina (bor, smreka, ariš). Nešto kasnije je nastalo djelo 'Križ iz crkve Sv. Andrije' iz Trogira (oko 1300.) koje za nosioca ima drvo topole. Na dalmatinskim slikama na drvu 14. i 15. st. drvo topole upotrebljava se kao nosilac uz borovinu te se čini da je u kasnijim stoljećima njegova upotreba proširena“ CRISTINA THIEME, 2007., (bilj. 19), 77. I. Svedružić Šeparović, radni tekst prijevoda.

57 CRISTINA THIEME (2007., (bilj. 19), 78, bilj. 215.) navodi da stabla topole mogu biti široka i do 50-60 cm, pa vidimo da je takav primjer rijedak; Jelena Trajković sa Šumarskog fakulteta u Zagrebu (Katedra za anatomiju drva) usmeno mi je priopćila podatak o najvjerojatnijem zemljopisnom porijeklu tako velikih stabala topole. Bilo

bi vrlo korisno istražiti topografiju toga stabla u tom vremenu, uzevši u obzir da oko riječnih ušća Dalmacije danas nalazimo vrlo velika stabla bijele topole, šire i od 100 cm. Jedan takav izvor (JOSIP LUČIĆ, Obrti i usluge u Dubrovniku do početka XIV. st., Sveučilište u Zagrebu, Institut za hrvatsku povijest, Zagreb, 1979., 37.), između ostalih vrsta drva korištenih prije 14. st. u rezbarstvu u Dubrovniku, spominje i topolu.

58 "U 13. st. za oslikavanje se koriste samo daske izrezane od jezgre drveta i sa strane jezgre (CASTELLI 1999, S. 63). Toskanske table kasnog 14. st. koje imaju tangencijalni rez najmanje su 3,5 cm debele kako bi se izbjeglo vitoperenje drva (MERZENICH 2001 S. 46)", CRISTINA THIEME, 2007., (bilj. 19), 78, bilj 219, prijevod I. Svedružić Šeparović.

59 Usp. R. BRUCE HOADLEY, *Understanding Wood*, The Taunton Press, London, 1980., 80-85. Uz niz dobrih svojstava toga drva, što ga čini pogodnim za izradu slika (čvrsta struktura, mekoća, upojnost), nedostatak mu je jaka sklonost vitoperenju, zbog čega su djela talijanskog slikarstva povijesno (14. - 18. st.) pretrpjela različite oblike drastičnih intervencija u strukturu i konstrukciju. Oko 70% korpusa talijanskih slika na drvu stanjeno je, ravnano uzdužnim zasijecanjem daske te nizom drugih metoda kojima su slike bitno oslabljene, pa su se na prethodne intervencije lančano ubrzano nadovezivale nove (usmeno priopćenje Piera Paola Mofardinija), što danas bitno otežava shvaćanje povijesnog razvoja modela konstruiranja slika i raspela. Na našoj strani obale, naprotiv, zbog relativno kasno ustrojene restauratorske prakse, najveći dio slika je u gotovo intaktnom stanju dočekao sredinu 20. st. i prvu opsežnu intervenciju u konstrukciju. Ipak, čak i šezdesetih i sedamdesetih godina 20. st. bilježimo manji broj takvih intervencija u odnosu na ukupan opseg slika, premda su tim zahvatima podvrgnuta kulturna djela upravo najvažnija za utvrđivanje osnovnih istraživačkih smjerova. Važno je ipak da se tih godina u zahvatima na konstrukciji slika nisu drastično tanjile daske, već su one samo iznivelirane blagotajanjem (dokumentacija Konzervatorskog odjela u Splitu).

60 DANIEL V. THOMPSON, *The Practice of Tempera Painting*, Dover Publications, Inc., New York, 1936., 8-14.

61 Polivinilacetatno ljepilo marke Karbon.

62 U fototeci KO u Splitu pregledala sam sve snimljene poledine slikanih raspela i zaključila da je među njima jedino slikano raspelo koje je izvorno imalo isti tip i oblik poledinske konstrukcije - segetsko raspelo.

63 Slikar je uvijek birao oblik slike ili križa te kreirao kompoziciju prema kojoj je stolar poslije izvodio konstrukciju.

64 Jurica Matijević, koji je nedavno izložio svoju metodu izračuna po ovoj stopi na primjeru korskih klupa splitske katedrale, smatra da je ta dužina najbliža bizantskoj stopi, koja iznosi 31,23 – 31,5 cm. Preračunao je mjere na sljedeći način: visina raspela 209 cm = 6,5 bizantskih stopa i 2 prsta (prst - daktilos je 16. dio stope, a iznosi 1,968 cm) / širina raspela 161,8 = 5 stopa i 2 prsta / visina središnjeg

okomitog pravokutnika 82 cm = 2,5 stopa i 2 prsta / širina središnjeg okomitog pravokutnika 33,5 cm = 1 stopa i 1 prst.

65 Na bizantskim ikonama uzdignuti rubni dio je dio osnovne ploče. Poslije, u talijanskom slikarstvu, ti su uzdignuti rubovi izrađeni od letvica te zalijepljeni ljepilom ili kitom. Tu kombinaciju načina izrade okvira raspela uočila sam nedavno, tako da dijelom ispravljam prethodni podatak koji sam dala Cristini Thieme, citiran u knjizi.

66 CRISTINA THIEME (2007., (bilj. 19), 82, bilj. 237), kaže da su na raspelu čavli zakucani bez prethodnog dubljenja rupa. Taj podatak nije bio do kraja utvrđen, a budući da nismo uspoređivale konačne rezultate, u tisak je otišlo nekoliko informacija o raspelu za koje sam poslije detaljnijom analizom utvrdila drugačije.

67 Analizirala Cristina Thieme, 2000. "Sve dalmatinske slike na drvu iz 13. st. dijelom su ili u cijelosti pokrivene lanenim platnom. Postavljanje lanenog platna uobičajeno je i na bizantskim ikonama iz 11. st. i na toskanskim slikama 12. i 13. st. U Toskani ih nalazimo bez izuzetka"; CRISTINA THIEME, 2007., (bilj. 19), 91, Svedružić Šeparović, radni tekst prijevoda.

Novije su spoznaje o ugrađivanju platna i na srednjovjekovnim koptsko-bizantskim ikonama. Usp. *Characterization of Paint and Varnish on a Medieval Coptic-byzantine Icon*, grupa autora, u: *Spectrochimica Acta Part A*, 73,3 (Aug. 2009.), 566-575. O istome: CENNINI (CXIV).

68 Konzervatorski odjel u Splitu, bilježnica I., br. umj. 155, pisao Davor Domančić. Na tri pisane stranice opisuje raspelo, stanje i zahvat. Označava ga kao romaniku, XIII. stoljeće.

69 Uklanjanje je provedeno u suradnji s pok. Đanijem Marušićem, od pedesetih do devedesetih godina 20. st. jednim od najboljih svjetskih stručnjaka za strukturnu konsolidaciju slika na drvu. Njegova škola je danas u najvažnijim suvremenim tijekovima uglavnom napuštena te se provodi samo na slikama na kojima je već bila primijenjena ista metoda. Gosp. Marušiću je povjereno jedino uklanjanje parketaža i lijepljenje dijelova rubnih polja, budući da primjena njegove metode uklanjanja veće količine drva u saniranju pukotine nije odgovarala mojem konceptu zahvata i prezentacije raspela. U njemu su pukotine samo stabilizirane s poledine, te je uz njihove rubove rekonstruiran slikani sloj. Đaniju Marušiću sam vrlo zahvalna na iskustvu i znanju koje mi je prenio tijekom trodnevnog tečaja jedan na jedan, u vrijeme zajedničkog rada na raspelu.

70 Đani Marušić se u lijepljenju prethodno razdvojenih dijelova triju polja koristio kitom Araldit 427 SV, 427-1.

71 U suradnji sa Zrinkom Lujić, danas zaposlenoj u splitskom odjelu HRZ-a.

72 Đani Marušić mi je ljubazno dao komad topole, koji je tijekom strukturne konzervacije izrezao iz Cimabueova velikog slikanog raspela iz Arezza (!) Zbog toga je drvo imalo ista svojstva kao i drvo koje sam rekonstruirala. Iz

toga raspela je izrezao još drva, pa bi bilo zanimljivo ući u trag gdje je sve ugrađeno.

73 Analizirala Dragica Krstić, Kemijski laboratorij HRZ-a.

74 Gotovo potpuno uklonjeno restauracijom iz 18. st., a tragovi su uočeni nakon sugestije Joška Belamarića.

75 Kremer pigmente, Tylose MH 300, metil 2-hidroksietilceluloza, topiva u vodi.

76 Oko 65 °C.

77 O toj kombinaciji dviju plavih boja više u opisu istražene slikarske tehnologije raspela.

78 U restauratorskoj literaturi azurit se tako tretiran smatra „neočistivim”. Usp. DANIEL V. THOMPSON, *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, New York, 1956., 132-134; CATHLEEN HOENIGER, *The Identification of Blue Pigments in Early Sienese Paintings by Color Infrared Photography*, u: *Journal of the American Institute for Conservation*, 30, 2 / 1 (1991.), 115-124.

Drugi izvori govore o istom problemu čišćenja azurita te se uglavnom smatra da nakon čišćenja ostaje relativno isti jer se lak, vosak ili ulje ne mogu ekstrahirati iz njegove strukture. Čini se da je ovdje čišćenje uspjelo baš zbog slojevitog pristupa, primjene različitih metoda pri čišćenju i dobre kombinacije i redoslijeda korištenih otapala. Richard Wolbers, koji je za posjeta Trogiru vidio raspelo, kaže da je, koliko zna, to do sada jedini primjer uspješnog vraćanja optičkog efekta azuritu.

79 RICHARD WOLBERS, *Cleaning painted Surfaces*, Archetype Publications, 2000., 100. (recept sam modificirala dodatkom 10 ml ksilena).

80 Dimetilformamid (u to vrijeme još nije bio povučen iz upotrebe).

81 Dugogodišnjim kontaktima i suradnjama sa stranim restauratorima, utvrdili smo da je na našim umjetninama mahom očuvan velik broj slojeva i nanosa koji su u zemljama s duljom restauratorskom tradicijom davno uklonjeni ili je teško naći takve primjere. Međusobna spojenost slojeva onemogućava izbor metode i materijala u procesu čišćenja shodno njihovoj pojedinačnoj identifikaciji, odnosno to je bitno otežano.

82 Iako se ne navodi, smatra se da on nije lakirao upravo radi zadržavanja sposobnosti da svjetluca reflektirajući intenzivno plavo svjetlo. Usp. CATHLEEN HOENIGER, 1991., (bilj. 78), 115-124. Taj je način najbolje iskorišten u fresko slikarstvu, gdje mu vezivo i suhoća zida pojačavaju refleksiju. Zbog velike osjetljivosti površine na mehaničke utjecaje, postoje indicije da se ipak premazivao bjelanjkom, kako opisuje Cennini (CLVI), premda ne izrijekom za azurit. Vrlo je malo sačuvanih površina izvornog optičkog efekta azurita, posebno u tempernom slikarstvu. Sekundarni premazi ga potamne, čineći ga često tamnosmeđe-crnim (vidi bilj. 76).

83 Analizirala Cristina Thieme, 2000. CRISTINA THIEME (2007., (bilj. 19), 92, 269) navodi da je *gesso grosso* i *gesso sottile* osim ovdje pronađen na trogirskom poliptihu (1270.)

i Bogorodici iz crkve Sv. Šimuna u Zadru (1250. - 1300.). Više o metodologiji prepariranja drvenih ploča: CENNINO CENNINI, *Knjiga o umjetnosti*, IPU, Zagreb, 2007., CXV, CXVI, CXVII, CXVIII, CXIX, CLXXXIV; DANIEL V. THOMPSON, 1936., (bilj. 60), 25-28.; DANIEL V. THOMPSON, 1956., (bilj. 78), 31-36.; takva preparacija dolazi iz bizantskog slikarstva, a nalazimo je na grčkim ikonama bizantskog i postbizantskog razdoblja; L. BURGIO, R. J. CLARK, K. THEODORAKI, *Raman Microscopy of Greek Icons: identification of Unusual Pigments*, u: *Spectrochim Acta A Mol Biomol Spectrosc*, 59 (10), (Aug. 2003.), 2371-89.

84 Vidi bilj. 67

85 CRISTINA THIEME (2007., (bilj. 19), 223) navodi da su na svih sedamnaest istraženih slika otkrivene linije urezivanja crteža, osim Bogorodice sa Sustjepana.

86 Sve istražene slike iz 13. st. imaju oker-crveni bolus, osim Bogorodice sa Sustjepana koja ima tamnocrveni (nije istraženo je li taj sloj preslik ili izvorni sloj). Usp. CRISTINA THIEME, 2007., (bilj. 19), 97., 224, bilj. 741.

87 Indigo je bojilo. Iz Indije je stigao u Iran u 6. stoljeću. Upotrebljavao se na cijelom Mediteranu do 17. st. u oslikavanju manuskripata. Najprije kao bojilo, a poslije se posebnim tehnikama spravlja u pigment. Na grčkim ikonama upotrebljavao se u mješavinama s nekim od anorganskih pigmenata (cinoberom, minijem, azuritom, olovnom bijelom, crnom), a i za sjenčenje drugih pigmenata, što je pronađeno i na trogirskom poliptihu. Usp. CENNINI, LXXXIII; *Investigation of the Colourants Used in Icon of the Cretan School of Iconography*, grupa autora, u: *Analytica Chimica Acta* (2009.), 239-249.

U talijanskom slikarstvu spravlja se s olovnom bijelom ili gipsom. Kod nas je osim na trogirskom poliptihu, u 13. st. do sada pronađen na Bogorodici s Djetetom iz zadarske katedrale i Bogorodici iz crkve Sv. Šimuna u Zadru. Usp. CENNINI (CCXIX, LIII); DANIEL V. THOMPSON, 1956., (bilj. 76), 135-137.

88 Crveni i smeđi željezni oksid (analizirala Cristina Thieme).

89 Analizirale Dragica Krstić i Cristina Thieme; *verdaccio* je utvrđen na još tri umjetnine koje je Cristina Thieme istražila. Kronološki poredane, to su: Bogorodica s Djetetom iz katedrale u Zadru (oko 1250.), trogirski poliptih (1270.) i Bogorodica iz benediktinskog samostana u Zadru (oko 1300.), dakle ukupno dvije iz 13. st. i dvije s početka 14. st. Suprotno trogirskom poliptihu, a i Cenninijevim opisima i uputama, ovdje *verdaccio*, kao i ostali, svjetliji slojevi inkarnata u građenju slojeva slike nije nanesen posljednji, nego treći po redu, odnosno pretposljednji (završni slojevi i akcenti). Isti redoslijed pronašla sam na raspelu iz Sv. Križa u Splitu (to raspelo sam 2008. pregledala pod mikroskopom, analizirala mikropresjeke triju uzoraka te ovom prilikom podatke koje je Cristina Thieme iznijela dopunjavam podacima dobivenim nakon dovršetka njezine studije). Naziv *verdaccio* (podsluk s *terra verde* pigmentom) uvodi Cennini,

dok se u drugim povijesnim zapisima naziva: Theodote (Theodotion), po imenu vlasnika zemljišta u Smirni gdje je najprije pronađena i bila u upotrebi. (MILORAD MEDIC, Stari slikarski priručnici I., Beograd, 1999., 528. i 206-207. ERACLIUS, De Coloribus et artibus Romanorum, (glava L, 207.); Vitruvijeve deset knjiga o arhitekturi, Svjetlost, Sarajevo, 1951., 158. (VII knjiga, glava VII), bizantsko zelena (THOMAS PHILLIPPS, Mappae clavicula, a Manuscript Treatise on the Preparation of Pigments, Soc. of Antiquaries of London, 1847., 27), *prasino* ili *prasinum* (MILORAD MEDIC, Stari slikarski priručnici I., Beograd, 1999., 246-247. THEOPHILUS PRESBYTER, *Schedula Diversarum Artium*, I.), *Virides Appianum* (H. RACKHAM, Pliny, Natural History, XXXV, Harvard Univ. Press, London, 1968., 48.). Cristina Thieme također navodi da joj je porijeklo u bizantskoj umjetnosti. Ista je korištena i na freskama toga doba, kao i poslije. Na slikama na drvu u Italiji najranije potkraj 12. st. u Toskani, gdje je bila najraširenija u 13. stoljeću. Raspelo iz Sv. Luke te iz Segeta također imaju *verdaccio*, što je utvrđeno nakon studije Cristine Thieme. Više o povijesnim izvorima upotrebe u bilj. 104.

90 Analizirala Cristina Thieme.

91 Analizirale Cristina Thieme i Dragica Krstić.

92 Olovna bijela, cinober, azurit: analizirala Cristina Thieme. Tri ostala primjera s *verdaccio* podslikom imaju na njemu izgrađen inkarnat toplih tonova (rozih, crvenkastih...), od čega trogirski ima najkompleksniju gradnju.

93 Crveni i smeđi željezni oksid: analizirala Cristina Thieme.

94 Cinober (analizirala Dragica Krstić); među istraženim slikama 13. st. crveni rub ima samo Gospa od Zvonika; CRISTINA THIEME, 2007., (bilj. 19), 217.

95 Analizirala Dragica Krstić.

96 Analizirala Cristina Thieme.

97 Uzorkovanje: Žana Matulić Bilač; mikropresjeke izradile: Cristina Thieme, Žana Matulić Bilač, Dragica Krstić; fotografranje mikropresjeka: Cristina Thieme, Dragica Krstić.

98 Na trogirskom poliptihu identificirani su sljedeći pigmenti: olovna bijela, auripigment, cinober, minij, crveni željezni oksid, crveni lak, azurit, ultramarin, indigo, zelena zemlja, ugljena crna, kao i različite boje okera te isti sastav i gradnja preparacije. Ostale umjetnine 13. i 14. st. u Dalmaciji osim ovih dviju nisu istražene na taj način.

99 Jedino Gospa od Zvonika ima crveni rub aureole (cinober i crveni lak. Usp. CRISTINA THIEME, 2007., (bilj. 19), 265.

100 Usp. THIEME, 2007., (bilj. 19).

101 Samo su četiri crvena maforija među istraženim slikama, ostali su plavi. Na svim primjerima je za njegovo slikanje korišten crveni lak: raspelo iz Sv. Andrije, trogirski poliptih, Bogorodica sa Sustjepana i Gospa od Zvonika. CRISTINA THIEME, 2007. (bilj. 19), 44, bilj 174. "Purpurno crveni maforion s nanesenim svijetloplavim i bijelim svjetlosnim linijama donosi u Dalmaciju majstor Gospe

od Zvonika u Splitu"; CRISTINA THIEME, 2007., (bilj. 19), 223. prijevod I. Svedružić Šeparović. Ujedno navodi da je crveni maforij karakterističan za kasni Bizant. I raspelo iz Segeta ima crveni maforij, ali na njemu nije provedena analiza slikanog sloja.

102 CENNINI (CXLV) opisuje tu kompleksniju gradnju, ponavljajući osnovni set od tri sloja. Taj osnovni redosljed od tri sloja u različitim varijantama nalazimo kod nas na sve četiri slike na kojima je Cristina Thieme utvrdila crveni lak.

103 Čak ni za postizanje boje puti mrtvaca, Cennini ne spominje dodavanje azurita (CXLVIII).

104 THEOPHILUS (12. st.) opisuje kompleksnu tehniku gradnje inkarnata sa zelenom zemljom u prvih deset poglavlja *Schedula*. MILORAD MEDIC, 1987., (bilj. 89), 246-251.; prvi sloj je membrana (masikot, olovna bijela i cinober), drugi sloj posc (mješavina zelene zemlje koju naziva *prasino*) te okera i cinobera (*rubeum*/) mješavina je za podslikavanje. Na nju se nanosi prva rosa (olovna bijela, cinober i minij), zatim prva lumina (olovna bijela, cinober), drugi posc (prvi posc, *prasino* i *rubea*), druga rosa (prva rosa, cinober), druga lumina (prva lumina, olovna bijela). CENNINI (CXLVII) opisuje jednostavniji način: dva sloja podslika (zelena zemlja i olovna bijela vezane blijedim žumanjkom), prva rumen (cinober i olovna bijela), sjenčenja (*verdaccio* za podslik s dodatkom još olovne bijele i tako tri sloja), završni sloj inkarnata koji je gotovo čista olovna bijela. DIONYSIOS (Dionysios of Fourn, Hermeneia, 1729.-1733.), opisuje jednu postbizantsku shemu slikanja lica, ruku i stopala tehnikom koja upotrebljava zelenu zemlju u tri faze nanošenja slojeva. Osnovni sloj, od bjelila, okera, zelene zemlje (za koju ističe da se upotrebljava u zidnom slikarstvu) i crne zove "proplazmom". Poluosvjetljenje ("glikazma") sastoji se od mješavina osnovnog i završnog sloja, a završni sloj prirodne boje lica ("karnation") spravlja se od venecijanskog bjelila i okera te cinobera (izvor: NEMANJA BRKIĆ, Tehnologija slikarstva, vajarstva i ikonografija, Univerzitet umjetnosti u Beogradu, Beograd, 1984., 134-135). Cjelovite opise i usporedbe bizantskih tehnika gradnje inkarnata (i draperija) u srednjem vijeku, u kojima se spominju tehnike u kojima se koristi zelena zemlja donose: GEORGI R. PARPULOV, IRINA V. DOLGIKH i PETER COWE, A Byzantine Text on the Technique of Icon Painting, u: *Dumbarton Oaks Papers*, 64 (2010.), 201-216.). Autori donose dva izvorna grčka zapisa u kojima se taj pigment upotrebljavao: slikar Manuel Panselinos (13./14. st.) u podsliku inkarnata kombinira bijelu, oker i zelenu s malo crne, dok drugi (datiran oko 1335., smatra se možda prijelomom) ujedno donosi najstarije upute za slikanje na grčkom (MS Vaticanus Palatinus Graecus, folija 284, koja se čuva u Biblioteca Apostolica Vaticana). U prijevodu dijela teksta (Instruction for Painting Garments and Faces, str. 203.) opisuje se: podslik se sastoji od okera, cinobera, zelene i malo bijele, gornji sloj od okera, malo cinobera i bijele, a sjenčenje se izvodi zelenom s malo okera. Među-

sloj rubnog sjenčenja izvodi se okerom s malo ljubičaste i crne. Osim tih dvaju izvora, autori donose opis načina slikanja Kristova inkarnata iz Bolonjskog manuskripta (*Il libro dei colori, Segreti dei secolo XV, Bologna 1887.*), za koji ističu da su drugačiji od ostalih tehnika, te da je vjerojatno porijeklom grčki prototip (kao što to smatra i MARY P. MERRIFIELD, *Original treatises on the Arts of Painting, Volume I., New York, 1967.*, 482-483, koja ga je prva prevela s latinskog). U njemu se također opisuju slikanje inkarnata zelenom zemljom (glava 191): „To paint the flesh of Christ Crucified: Take ocher, white, and a little green (*Terra viride*), mix them together, and lay them on the (figure of) Christ. When it dries, draw the features with black made from charcoal, with which mix a little red. Complete the work (*expleas opus*) with white, and do as it seems fit. Paint the hair with red and charcoal mixed and pounded together.” Sve opisano dokazuje da upotreba zelene zemlje u slikanju inkarnata na Zapadu potječe iz izvorno grčkih tehnika slikanja. Inkarnat na raspelu iz Sv. Andrije najbliži je tehnici opisanoj u Bolonjskom manuskriptu, Cenniniju, ali i najstarijoj od njih - „palatinos” tehnici. Ipak, nijedna od njih ne uključuje azurit, tako da u tom smislu predstoje daljnja istraživanja.

105 Jedan slavenski način bizantske gradnje inkarnata, koji ima grčko porijeklo, detaljno opisuje NEKTARIJE u Tipiku (prvi ga je objavio N. PETROV, *Tipik o crkvenom i zidnom pismu episkopa Nektarija iz srpskog grada Velesa 1599.*, Petrograd, 1899.). Osnovni ton je građen mješavinom tamnog okera i malo crne („sankir”) na koji se grade daljnja tri sloja („sarka” ili „ohra”) spravljena od svijetlog okera i cinobera u prvom, te se zatim u drugom i trećem sloju dodaje sve više bijele (izvor: NEMANJA BRKIĆ, 1984., bilj. 104, 135-136). Ni najstariji ruski pisani izvor grčkog porijekla ne spominje upotrebu zelene zemlje u slikanju inkarnata; „KYRKALOV Handbook”, Moscow, Russian Library, MS fond 299; prijevod dijela teksta koji se na to odnosi donose GEORGI R. PARPULOV, IRINA V. DOLGIKH i PETER COWE, 2010., (bilj. 104), 210-212. Po svemu sudeći, upotreba zelene zemlje nije se širila prema slavenskim zemljama (nego prema Italiji), što bi naravno trebalo cjelovitije istražiti na obrađenim konkretnim primjerima. Na petnaest od osamnaest slika koje je istražila Cristina Thieme korištena je tehnika gradnje inkarnata bez upotrebe zelene zemlje, što će njihovim daljnjim proučavanjem sigurno biti važan putokaz prema porijeklu tih tehnika. Početni orijentir unutar tih izučavanja naznačio je LJUBO KARAMAN, 1958., /bilj. 43/, 61.: „da li te bizantske dolaze k nama iz Bizanta u užem smislu riječi, ili iz slavenskog zaleđa Balkana ili su one refleksi bizantskog zračenja u krajeve Zapada”.

106 CENNINI, LX: Za plave pozadine ga treba mljeti krupno, za draperije sitnije (na ovom raspelu je krupno mljeven i za draperije), dobar je za *in secco* kao i za slike te podnosi tutkalo i žumanjak kao vezivo, kao i oba zajedno

kako se spominje (ulje ne): „Moraš ga znati savršeno izraditi. Naime, kad trebaš pozadinu ispuniti tom bojom, melji ga samo malo i vrlo lagano s vodom, budući da zazire od kamena” (postane pepeljast, odnosno gubi intenzitet te reflektira bijelu umjesto plavu svjetlost); LXXXIII, ovdje i za draperije savjetuje krupno mljevenje, te sjenčenje indigom.

107 CRISTINA THIEME, 2007., (bilj. 19), 118. U bilješki 414. navodi izvor: CIANFANELLI, CIATTI, MATTEINI, MOLES, *Maestà di Citta di Castello: particolarita tecniche di intervento*, u: *OPD Restauro*, 1, (1989.), 72.

108 CENNINI, LXI, LIII.

109 CRISTINA THIEME, 2007., (bilj. 19), 118. U bilješki 414. navodi izvor: CIANFANELLI, CIATTI, MATTEINI, MOLES, 1989., (bilj. 107), 72.

110 Većina umjetnika toga doba slikala je freske i slike na drvu (oboje) te su načine i ideje koje su razvili slikajući freske transferirali na slikarstvo na drvu, kao i obratno (izvori: CENNINI, CIII: „a mi se vratimo slikanju pa prijedimo sa zida na rad na daskama iliti ankonama”, „Ipak, zapamti da onaj tko najprije nauči raditi na zidu, a tek onda na dasci, nikada u tome neće biti tako uspješan kao što bi bio da je najprije naučio raditi na dasci, a tek onda na zidu.”) O istome: D. C. WINFIELD, *Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods, A Comparative Study, Dumbarton Oaks Papers*, 22, (1968.), 61-139.; KOSTA BALABANOV, *Ikone iz Makedonije, katalog izložbe* (Zagreb, Muzejski prostor, srpanj, 1987.), Zagreb, 1987., 12. Oba plava pigmenta upotrebljavala su se u bizantskom fresko slikarstvu (ANA DEANOVIĆ, *Marginalije o modrome pigmentu u dubrovačkom slikarstvu*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 13, (1961.), 261.; NEMANJA BRKIĆ, 1984., (bilj. 104/, 131). U sienskom slikarstvu 13. st. otkriveno je korištenje kombinirane tehnike *fresco, secco*, tempernog i tutkalnog veziva te krupno mljevenog azurita s olovnom bijelom na tamnom podsliku, vezanog tutkalom (Thirteenth Century Wall Paintings Recently Discovered Under the Siena Cathedral, Italy, u: *Journal of Cultural Heritage*, 7/ 3, 2006., 171-185). Slična, ali rasprostranjenija tehnika u talijanskom fresko slikarstvu 14. st. koja je možda izravno prenesena na temperno slikarstvo je sloj čistog azurita na sivom podsliku (olovna bijela i crna) koji bitno pojačava njegov intenzitet (NORMAN E. MULLER, *Three Methods of Modelling the Virgin's Mantle in Early Italian Painting*, u: *Journal of the American Institute for Conservation*, 17, 2/ 2, (1978.), 10-18). TEOPHILUS opisuje istu tehniku (Schedule, glava XV.); tamnosivu zove *veneda* (sastoji se od vapna i crne). Ona se postavlja *a fresco*, dok se azurit (kojim se ne može slikati *a fresco*) nanosi vezan žumanjkom (*a secco*); CENNINI (LXXXIII) također spominje tamni podslik azuritu od sinopije i crne (2:1) te sjenčenje indigom za slikanje Bogorodičina plašta na freskama. Tehniku korištenja indiga pak u bojenju plavih pozadina u fresko slikarstvu Bizanta opisuje DIONYSIOS, a provodila se u tri faze: premaz olovnom bijelom u lanenom ulju, zatim sloj crne

te završni sloj indiga u ljepilu od mekinja; izvor: NEMANJA BRKIĆ, 1984., (bilj. 104), 141. Nabrojeno potvrđuje upotrebu obaju pigmenata u *fresco*, odnosno *secco* tehnici slikanja. Međutim, budući da ni indigo ni olovna bijela ne podnose vapno, i Cennini (LXXII) ih ubraja među pigmente kojima se ne može slikati *a fresco*; s velikom sigurnošću možemo pretpostaviti da je podslik azuritu spravljen od indiga i bijele, autentično nastao razvojem tempernog slikarstva u kojem je transferom tamnog podslika azuritu vapno zamijenjeno olovnom bijelom. Zato izvore takve upotrebe možda možemo tražiti izravnije u tempernom slikarstvu Bizanta. GEORGI R. PARPULOV, IRINA V. DOLGIKH i PETER COWE, 2010., (bilj. 104), 203. Opisuju najstariji grčki način slikanja draperija na slikama na drvu sa sličnim načinom gradnje plave boje (sivi podslik na koji se nanosi plavi pigment). Vrsta plavog pigmenta u tom se izvoru ne navodi (MS Vaticanus Palatinus Graecus, folija 284).

111 CATHLEEN HOENIGER, (1991.), (bilj. 78), 115-124.

112 CENNINI uz Njemačku spominje Sienu kao izvor dobrog azurita (LX); u poglavlju CXLVI navodi: "No ako se ne želiš izložiti trošku, za iste ćeš dijelove naći azurita", misleći na jeftiniju zamjenu za ultramarin.

113 CVITO FISKOVIĆ, Dubrovački sitnoslikari, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 6-7 (1950.), 5-15.; JORJO TADIĆ, Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku XIII-XVI., knj. I, Beograd, 1952.; BOGUMIL HRABAK, Dubrovački i bosanski azur, u: *Glasnik zemaljskog muzeja*, IX (1954.), 33-42.; ANA DEANOVIĆ, 1961., (bilj. 111), 248-268.; JOŠKO BELAMARIĆ, Urbanistički aspekti prve dubrovačke industri-

je u XV. stoljeću, u: *Studije iz starije umjetnosti na Jadranu*, sv. II, Književni krug Split, 2012., 57-114. Više o rudnicima Bosne: JOSIP JIREČEK, Trgovački drumovi i rudnici Srbije i Bosne u srednjem vijeku, Svjetlost, Sarajevo, 1951.

114 Na jedinjoj sačuvanoj crno-bijeloj fotografiji (EDWARD B. GARRISON, 1998. (bilj. 23), br. 454; GRGO GAMULIN, 1983. (bilj. 21), 7.) vidi se tamni križ na svijetloj pozadini, što je po tipologiji vrlo slično, pa bi i to raspelo hipotetski moglo pripadati istoj skupini.

115 Azurit na crnoj podlozi ili indigu označava se „modernijim načinom“ (CIANFANELLI, CIATTI, MATTEINI, MOLES, 1989. (bilj. 107), CRISTINA THIEME, 2007., (bilj. 19), 118). Sličan tamni podslik azuritu (ugljeno crna s malo bijele) identificiran je na perizomi drvenog polikromiranog raspela iz Eufrazijeve bazilike, datiranog u drugu polovicu 13. st. usp. ŽANA MATULIĆ BILAČ, Restauracija romaničkog drvenog polikromiranog raspela iz Eufrazijeve bazilike u Poreču, katalog izložbe, Konzervatorska galerija, Split, veljača 1999.

116 MARY P. MERRIFIELD, *Original treatises on the Arts of Painting*, sv. I, New York, 1967., CXIX.

117 Važno je još jedanput spomenuti da među istraženim slikama jedino one porijeklom iz trogirске katedrale te raspelo iz Sv. Andrije kao nosilac imaju drvo bijele topole. Slike u ostalim trogirskim crkvama, kao i one u drugim gradovima (koje su istražene) napravljene su od smreke i lipe. Više o povijesnim okolnostima u katedrali na temelju arhivskih spisa i vizitacija donosi CVITO FISKOVIĆ, 1940., (bilj. 22).

Summary

Žana Matulić Bilač

CHRISTUS TRIUMPHANS THE PAINTED CRUCIFIX FROM ST. ANDREW'S CHURCH ON THE ISLAND OF ČIOVO

The conservation on the painted crucifix of *Christus triumphans* from the church of St. Andrew on the island of Čiovo, dated to the first quarter of the 14th century was conducted from 2000 to 2006, under the supervision of the Conservation Department of the Directorate for the Protection of Cultural Heritage in Split. The paper brings forth for the first time the results of a comprehensive conservation research of this crucifix, perplexing in terms of its style and authorship, together with a chronological overview of previous art-historical interpretations. New insights into the historical alterations to the crucifix are presented, in part chronologically associated with a redesign of the St. Andrew's Church interior. Based on the assumption that the crucifix had originally been commissioned for the Trogir Cathedral, a digital reconstruction was made of its position on the triumphal arch. The text brings out a series of technical details about the Čiovo Crucifix, with a description and a comparative genesis of certain elements of its design, form and construction, as well as the materials and painting technology that was used. Reconstructions are given of the axial sections of the bars, their type and

structure, the manner of carving, tool traces, the mode and manner in which the segments of the structure were bind together, as well as the modifications to the original design and a model of the stencil used. Analyses of the painting technique are complemented with micro-sections of the samples with details about the number and the thickness of the layers, the types of pigments and binders, the way they were mixed and the sequence of applying the paint layers. Based on the analyses conducted, ties are drawn from within the Italian and Dalmatian painting to the origins and analogies in the Byzantine art. The choice of procedures and materials for the reconstruction is discussed in detail, with the technique of their execution described, and accompanied by a digital reconstruction of the original painting.

KEYWORDS: *painted crucifix, St. Andrew's Church, Čiovo, painting, 14th century, gothic painting, adriobyzantine painting, Dalmatia, painting technique, technology, conservation, presentation*