

Nepoznata slikarska radionica 14. stoljeća i deatribucija Matka Junčića i Ivana Ugrinovića

Katarina Alamat Kusijanović

Katarina Alamat Kusijanović
Hrvatski restauratorski zavod
Restauratorski odjel Dubrovnik
kkusijanovic@h-r-z.hr

Izvorni znanstveni rad/
Original scientific paper
Primljen/Received: 30. 09. 2015.

UDK:
75(497.5 Dubrovnik)"13"
75 Junčić, Matko
75 Ugrinović, Ivan

DOI:
<http://dx.doi.org/10.17018/portal.2015.2>

SAŽETAK: Dva poliptiha datirana u sredinu petnaestog stoljeća, Ugrinovićev s otoka Koločepa iz 1434. i Junčićev s otoka Lopuda iz 1452., opisuju se kao zakašnjeli odjek venecijanskog *trecenta*, poglavito Paola i Lorenza Veneziana. Na osnovi toga razvila se teorija o trajanju trecentističke tradicije u dubrovačkom slikarstvu ili takozvanog retardiranog oblika slikarskog izričaja. Istraživanja provedena tijekom recentne restauracije dovela su postojeću atribuciju u pitanje i otvorila mjesto tezi o postojanju jedne do sada nepoznate radionice u Dubrovniku u drugoj polovici 14. stoljeća. Uz specifičnosti vidljive u načinu oslikavanja, rezbarenju okvira, upotrebi i vrsti alatki za pozlatu, primjenjivan je i mjerni sustav svojstven Veneciji, a ne onaj dubrovački, u upotrebi od 15. stoljeća, koji je i izrijekom naveden u narudžbi iz 1452., temeljem koje je lopudski poliptih ponajviše i atribuiran Matku Junčiću. Spomenuti restauratorski zahvat obavljen je na dijelovima poliptiha s Lopuda i dakako da se zaključci izvedeni iz materijalnih analiza izravno odnose upravo na to djelo. No uključivanje koločepskog oltara u iznesene teze ne temelji se tek na zaključivanju po analogiji. Relevantna arhivska građa potkrijepljena metrološkom analizom govori u prilog opravdanosti deatribucije koločepskog djela, kao i onog s Lopuda.

KLJUČNE RIJEČI: *poliptih, Paolo Veneziano, Lopud, Koločep, Ivan Ugrinović, Matko Junčić, 14. stoljeće, slikarska radionica*

Poliptih s otoka Lopuda, pripisan Matku Junčiću, i onaj s otoka Koločepa, pripisan Ivanu Ugrinoviću teme su ovog rada. Temeljem tih atribucija, slikarstvo Ugrinovića i Junčića bilo je opisivano kao retardirani stil, odnosno zakašnjeli odjek venecijanskog *trecenta*. Restauratorski radovi, koji su trajali četiri godine, dali su mogućnost uvida u brojne specifičnosti tehnologije i načina oslikavanja, rezbarenja okvira, kao i alatki za pozlatu, njihovoj vrsti, veličini i načinu upotrebe. Slijedom

tih istraživanja, bolji je uvid u sam izvornik te je atribucija tih dvaju poliptiha navedenim majstorima, a samim tim i njihova datacija, dovedena u pitanje. Cjelovit rad bio je prezentiran 2005. i 2012. na skupu Dani Cvita Fiskovića.

O burnoj prošlosti lopudskog oltara

Imajući u vidu i neke ključne razlike između ta dva oltara, prije svega burnu prošlost lopudskog poliptiha, njegovo današnje stanje i način na koji je prezentiran, čini se



1. Stanje lopudskog poliptiha (pripisanog Matku Junčiću) prije restauracije (nakon što je raspiljen 1890. godine). Na lijevoj strani su dijelovi poliptiha prije preuzimanja na restauraciju 2005. godine, a na desnoj strani je „mali poliptih“ koji se i danas nalazi u crkvi Gospe od Šunja (fototeka HRZ-a)

uputnim dati nešto više mjesta njegovu detaljnijem opisu i kratkom povijesnom osvrtu.

Poliptih je jednom doslikan 1574., potom 1890. raspiljen, dvaput preslikan i dvaput restauriran, što je uvelike otežavalo sagledavanje izvornog slikarstva. Jedini opis oltara prije njegova rastavljanja sačuvao se u sumarnom opisu Urbana Talije 1917. godine.¹ Izvorna konfiguracija poliptiha objedinjavala je, dakako, sve panele (šesnaest), ali intervencija iz 19. stoljeća, izvedena iz dosad nepoznatih razloga, rezultirala je rekompozicijom, odnosno manjim poliptihom, što je ujedno i stanje zatečeno pri početku restauracije. Manji poliptih koji se danas nalazi u crkvi Gospe od Šunja sastoji se od pet polja, središnjeg s likom Bogorodice, dva veća bočna s likovima svetaca i dva manja iznad njih, s poprsjima evanđelista. Likovi svetaca pogrešno su orijentirani u odnosu prema Bogorodici te su oba okrenuta lijevo, dok su na preostalim odvojenim

panelima, pohranjenima u Župnom muzeju, sveci okrenuti desno.² Na četiri izdvojena panela iz Župnog muzeja nalaze se također slike svetaca. Dvodijelni niz čine likovi sv. Nikole, Magdalene, Jeronima i Katarine, s poprsjima evanđelista i dva slikovita prizora nejasnog sadržaja iznad njih. Prvi, vrlo oštećen prizor protumačen je potpisom: NATIVITAS BEATE MARIAE i prikazuje osobu polupolegnutu u krevetu smještenom pod ciborijem. Na drugoj slici je mali lik mučenika Danijela između dva lava (sl. 1).

Za razliku od relativno dobro sačuvanih figura svetaca u donjem dijelu, likovi u gornjem nizu dosta su oštećeni i jedva se iščitavaju. Slike donjeg niza sparene su s manjim slikama gornjeg, a četiri tako nastale „kompozicije“ od po dva polja zatečene su spojene u dvije manje cjeline s improviziranim okvirima grube izrade. Ukupno je sačuvano četrnaest polja. Nije sigurno da je mala izdvojena slika Raspeća bila smještena iznad kruništa oltara nad



Condition of the Lopud polyptych (attributed to Matko Junčić) before conservation (after it was sawn into pieces in 1890). On the left are portions of the polyptych before the 2005 conservation; on the right is the "small polyptych", still located in the church of Our Lady of Šunj (Photo Archive of the Croatian Conservation Institute)

glavnom slikom, ali pripisuje se istom autoru, za kojega se već desetljećima drži da je bio Matko Junčić.

Majstor Matej Junčić

Kako saznajemo iz izvora,³ majstor Matej Junčić učio je slikati u radionici svojeg oca štitara. Pet godina djelovao je u Kotoru, gdje je izradio nekoliko važnih slika s figurama svetaca u duboreznim okvirima. Slikajući u Dubrovniku i Kotoru, surađivao je najviše sa slikarom Lovrom Dobričevićem (zajedno su izradili i jednu ikonu u Gospi od Škrpjela). Slikao je i rezbario, načinivši više oltarnih pala i poliptiha, npr. za crkvu sv. Nikole na Prijekom 1448., crkvu sv. Petra 1449. i samostan klarisa u Dubrovniku 1451. te franjevački samostan u Rijeci dubrovačkoj itd.⁴

Od toga dojmljivog opusa danas je, izuzmemo li poliptih s Lopuda (datiran u 1452.), ostao samo zapis o suradnji s Lovrom Dobričevićem na poliptihu *Krštenje Kristovo* iz

dominikanskog samostana u Dubrovniku 1448. godine.⁵ U svezi s tim djelom upadljivo se rijetko spominje Junčić, iako je preuzeo narudžbu zajedno s Dobričevićem.⁶ Nedvojbeno je razlog tomu što se njegov rad, ponajviše upravo zbog pripisanog mu zakašnjelog trećentističkog izričaja vidljivog na lopudskom poliptihu, smatrao nedoraslim majstoru Dobričeviću.

Takvo mišljenje zadržalo se usprkos nelogičnostima koje se mogu formulirati u sljedećim pitanjima: Ako je Junčić radio barem kratko s Dobričevićem, kako je mogao četiri godine poslije naslikati sliku s tolikim utjecajem Paola Veneziana, tj. lopudski poliptih? Kako to da je, primjerice, Božidar Vlatkov, otac Nikole Božidarevića, također radio s Dobričevićem i nakon te suradnje nastavlja slikati u maniri majstora, a Junčić se vraća *trecentu*? I Vicko Lovrin, sin Lovre Dobričevića, izlazi iz radionice svojega oca pokazujući njegov vidan utjecaj u svojem li-



2. Koločepski poliptih pripisan Ivanu Ugrinoviću, detalji (fototeka HRZ-a)
The Koločep polypptych attributed to Ivan Ugrinović, details (Photo Archive of the Croatian Conservation Institute)

kovnom izričaju; zašto se isto nije dogodilo i s Matkom Junčićem? Ta pitanja postaju još važnija razmotrimo li što nam o Junčićevu umjetničkom ugledu govore dostupni arhivski zapisi. U jednom dokumentu iz 1495. godine, zastupnici franjevačkog samostana u Cavtatu zahtijevaju da im slikar Božidar Vlatkov i njegov sin Nikola Božidarević izrade veliku oltarnu palu za njihovu crkvu i da se pritom ugledaju na središnju sliku Bogorodice i njezine bočne figure koje je izradio upravo Matko Junčić gotovo pola stoljeća prije u kapeli sv. Jeronima franjevačkog samostana u Dubrovniku. Teško je održiva pretpostavka da su pritom naručitelji imali na umu tada već stoljeće i pol star stil Paola Veneziana.

No i samom Junčiću je svojevremeno ugovorom određivan likovni uzor: 1454. godine predstavnici bratovštine crkve Domina u Dubrovniku traže od Junčića da njegov poliptih namijenjen glavnom oltaru crkve bude s istim figurama i duborezom kao što je na pali glavnog oltara crkve Sv. Križa u Gružu, koju je osam godina prije te narudžbe izveo slikar Ivan Ugrinović, umjetnik kojemu se pripisuje koločepski poliptih.⁷

Majstor Ivan Ugrinović

Slikar Ugrinović u dokumentima se spominje u zrelim godinama. Bio je najplodniji majstor tridesetih i četrde-

setih godina 15. stoljeća: uz izradu oltarnih slika, oslikava štitove, škrinje, „piturava saloče“... surađuje i s drugim slikarima. Kao i u slučaju Junčića, i tu je teško objašnjiv nesklad između izraza demonstriranog na njemu pripisanom poliptihu i onoga koji je zapravo predstavljao duh vremena. Prisjetimo se, Blaža Jurjeva je Veliko vijeće plaćalo šest godina da živi i radi u Dubrovniku pa je zasigurno utjecao i na ostale umjetnike toga grada. Blaž je u gradu boravio do 1427., a koločepski oltar datiran je u 1434. godinu: Johannes Ugrinovich vereinbart mit dem Kapellan Civecho der Kirche auf der Insel Calamotta „facere et completam dare... unam anconam illius qualitatis, forme, picture, auro et laborerio et auratura... qualis est... ancona parva nove, que est in monesterio S. Clare“⁸ (sl. 2).

Mjere Junčićeva poliptiha

Povezivanje Junčićeva imena s lopudskim poliptihom u biti se temelji na interpretacijama povjesničarima dostupnih ugovora i narudžbi. Prvi put je ugovor objavio Karl Kovač,⁹ ali ne dovodeći ga u vezu sa sačuvanim slikama. Prema ugovoru, poliptih treba biti tri i četvrt lakta visine, a četiri lakta širine.

Vojislav Đurić referira se na atribuciju Vicka Lisičara i Ljube Karamana i pritom piše: „Mi smo danas u stanju da te mere još više približimo onima od tri i četvrt du-



3. Rendgenska snimka osam tabli lopudskog poliptiha na početku restauratorskog zahvata (fototeka HRZ-a)
X-ray image of eight panels of the Lopud polyptych at the beginning of the conservation (Photo Archive of the Croatian Conservation Institute)

brovačkog lakta visine i tri i po širine, koje su predviđene ugovorom, ako se spoje sve pojedinačne mere rasparenog poliptiha po širini, dobija se oko 180 cm, što odgovara skoro točno meri od tri i po dubrovačka lakta. Precizna visina od tri i četvrt dubrovačkog lakta, koja iznosi u današnjim merama između 160 i 170 cm, dobija se ako se na sadašnju visinu centralne slike sa duborezom doda visina kompozicije Raspeća iz župnog muzeja na Lopudu zajedno sa njegovim duboreznim okvirom. Prema tome, izgleda nesumnjivo da poliptih iz Gospe od Šunja, koji je nekada bio na glavnom oltaru, treba smatrati delom slikara Matka Junčića.⁴¹⁰

Kronologija intervencija na lopudskom (Junčićevu) poliptihu

Ne ulazeći još uvijek u problem mjera i mjerenja, nakon obavljene restauracije možemo s pravom postaviti već u uvodu nagoviješteno pitanje: Koje su to slikarstvo vidjeli povjesničari umjetnosti na lopudskom oltaru, pripisujući

ga „nesumnjivo“ Matku Junčiću? Restauracija lopudskog poliptiha potvrdila je stav Igora Fiskovića: „Tek uz neophodni restauratorski zahvat moći će se točnije spoznati prvobitni oblik i sadržajni sustav čitavog poliptiha.“ Također je još jedanput potvrđeno i pravilo da, osim u razmjerno rijetkim slučajevima ekstremnih degradacija, različite intervencije i „popravci“ nerijetko ometaju percepciju izvornog slikarstva u bitno većoj mjeri nego s vremenom akumulirana oštećenja na umjetnini.

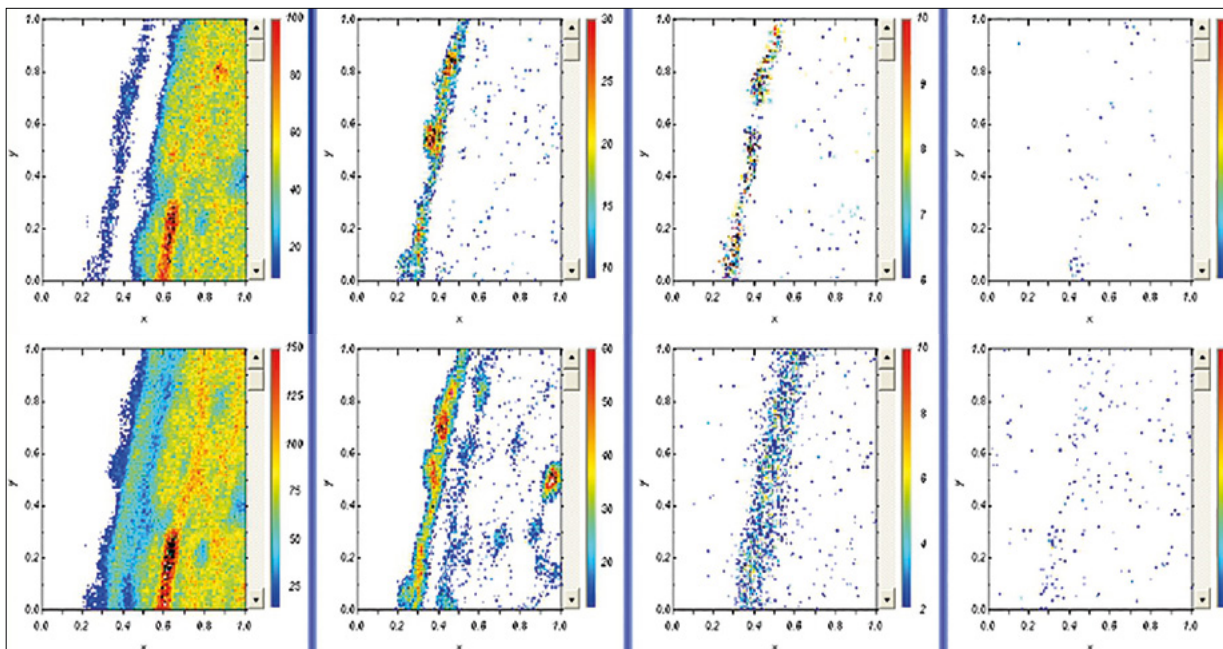
Prema narudžbi Miha Pracata iz 1574., sliku je prvi put preslikao renesansni firentinski slikar Simone Ferri. Od slikara je bilo naručeno da na slici u lopudskoj crkvi Gospe od Špilica oslika vratnice koje će zatvarati oltar i na kojima će biti prikazano Rođenje Bogorodice, a kad su zatvorene, da pokazuju prizor Navještenja, Boga Oca i anđele. Simone Ferri se obavezuje i da će zlato i boje biti iste kao na vratima orgulja u Velikoj Gospi u Dubrovniku. Uz navedeno, slikar se obavezao da će restaurirati i očistiti, obnoviti i „refreškati“ boje (na ostalim figurama)



U mapi sumpora (S) uz sumpor se preklapa i olovo (Pb).

1. Svjetlosmeđi sloj – gips, Ca + S
2. Tamnoplavi sloj – azurit, Ca + Cu + Si
3. Svjetloplavi sloj – olovna bijela + azurit
4. Tamnoplavi sloj – ultramarin, Al + Si + S

U gornjem sloju korišten je sintetički ultramarin koji se počinje rabiti u 19. st., dok je u donjem sloju azurit, pigment korišten do 17. stoljeća.



4. PIXE spektrometrijska analiza pigmenta (dokumentacija HRZ-a)
PIXE spectrometry analysis of the pigments (Photo Archive of the Croatian Conservation Institute)

i zlato koje to djelo čine lijepim.¹² Poliptih s Lopuda tako se već stoljećima sagledavao s tim renesansnim preslikom. Posebno kvalitetno je doslikana zlatna draperija u duhu doba, tj. u stilu Nikole Božidarevića.

Nakon Ferrija, sliku u 19. stoljeću preslikavaju restau-ratori Centralne komisije u Beču. Iz pisanih izvora koje objavljuje Stanko Piplović, nalazimo da je ... slikar Eduard Gerisch 1896. bio na Lopudu i restaurirao u crkvi Gospe od Šunja oltarnu palu Gospa sa svecima.¹³ Restauracija koločepskog poliptiha također je evidentirana u arhivskim dokumentima. Don Vice Medini u „Ljetopisu“ piše pod datumom 17. siječnja 1913. godine: „Na trošak Centralne komisije za sačuvanje spomenika u Beču, bi popravljen stari 'ikonostas' i 'antependij' što pripada kapeli sv. Antuna Opata na 'Kaštelu'. Popravio ga je prof. Ritschel“. U slučaju lopudskog poliptiha, intervencije navedene u arhivskim spisima potvrđene su i analizama tijekom resta-uratorskog zahvata.

Konzervatorsko-restauratorski radovi (2009. – 2013.)

Konzervatorsko-restauratorski radovi¹⁴ na osam oslika-nih tabli i atici davno raspiljenog poliptiha s Lopuda započeti su 2009. u dubrovačkoj radionici Hrvatskog

restauratorskog zavoda. Paneli su u radionicu stigli u lošem stanju, s izraženim osipanjem slikanog sloja i mjestimičnim odignućima boje i podloge i do 2 mm. Sve slike su bile vidljivo preslikane, i to uglavnom u dva do tri sloja boje. Prvi (S. Ferrijev, 1574.) i drugi (E. Gerischev, 1896.) sloj su se na mjestima jasno vizualno razdvajali. Nakon Ferrijevih doslika i Gerischevljevih intervencija dijelovi poliptiha pretrpjeli su još jedno veće i kvalitetom loše preslikavanje, kao i oštećenja slikane površine (na površinama nekih draperija uklonjena je preparacija do samoga drva pa je novi preslik na samoj drvenoj površini). Pri tom zahvatu slike su dobile i već spomenute rudimentarne okvire.

S obzirom na to da su zatečeni oslci varirali kvalitetom, u prvom je trenutku bilo upitno treba li ih i do koje mjere uklanjati. Da bi se ustanovio stupanj očuvanosti donjih slojeva, provedena je radiografija rendgenskim zrakama, kao i infracrvena reflektografija.

Rendgenska snimka jasno je ukazala na postojanje sačuvanog izvornog slikanog sloja.¹⁵ Superpozicija rend-gena i izvornog slikanog sloja pokazuje jednake tamne površine koje predstavljaju voštane kitove iz neke prijaš-nje restauracije (sl. 3).



5. Tijek restauratorskog postupka na liku sv. Katarine, stanje prije restauracije, stanje nakon čišćenja i završni retuš (neutralnim tonom povezani su ostaci originalnog slikanog sloja) (fototeka HRZ-a)

The course of conservation on the figure of St. Catherine, condition before conservation, after the cleaning and final retouch (neutral tone was used to bind the remains of the original painted layer) (Photo Archive of the Croatian Conservation Institute)

Dezinsekcija ozračivanjem gama-zrakama provedena je na Institutu „Ruđer Bošković“. Tijekom radova obavljene su i kemijske analize slojeva i pigmenata; primijenjena je površinska distribucija elemenata u uzorcima (uzorak u prahu) i spektroskopija s protonskim snopom (PIXE)¹⁶ na istom Institutu.¹⁷ Jedan od povoda za ta istraživanja bile su upadljive razlike između atike i ostalih fragmenata poliptiha. Bitno kvalitetniji oslik atike uz znatno manju prisutnost preslika stvorio je potrebu za nedvojbenim utvrđivanjem je li atika i izvorno dio poliptiha. Primijenjeni dijagnostički postupci stoga su uključivali i istraživanja plavih pigmenata, kao i analize slojeva na panelima (sl. 4).

Radiografija rendgenskim zrakama i spektrometrija emisije rendgenskih zraka potaknute protonima dale su rezultate koji su izravno utjecali na odluke o daljnjem restauratorskom zahvatu. Osim što je radiografija pokazala izuzetnu kvalitetu donjeg sloja, ukazivala je i na njegovu relativno dobru sačuvanost. PIXE spektrometrija je u izvornom sloju utvrdila prisutnost pigmenata koji su se koristili do 16. ili 17. stoljeća, dok je u gornjim slojevima pokazivala i pigmente koji su otkriveni u 17. i 19. stoljeću. Takvi nalazi potvrdili su prisutnost preslika, jasno određujući površine koje se mogu slobodno ukloniti. K tomu se i atika na temelju svih istraživanja definitivno pokazala dijelom iste cjeline, a okolnost da je ona gotovo u cijelosti izvorno oslikana, omogućila je konkluzivne analize i usporedbe s pigmentima na ostalim panelima.

Loša kvaliteta slojeva nad originalom nije ostavljala dvojbe u pogledu uklanjanja naknadnih intervencija. Uklanjanje preslika nastalih kroz stoljeća otkrilo je izvorne slojeve nanese nekom drugom slikarskom rukom, otvarajući pogledu izgled lopudskog poliptiha koji je bio skriven još od 16. stoljeća (sl. 5, 6). Tako je i slikarska tehnika umjetnika mogla biti bolje shvaćena. Restauratorski radovi koji su trajali četiri godine dali su uvid u brojne specifičnosti tehnologije i načine oslikavanja, rezbarjenja okvira, kao i uvid u primjeni alatki za pozlatu, njihovoj vrsti, veličini i načinu upotrebe. Zbroj svih analiza tijekom i nakon restauracije ukazivao je na venecijanski *trecento*, kako likovno i u načinu oslikavanja morelijanskih detalja, tako i tehnološki.

Slikarska tehnologija

Majstor lopudskog poliptiha, kao i majstori *trecenta*, najprije podslikava crno-zelenim oslikom, potom nanosi lokalne boje i gradi smeđe tonove, lica vrlo karakteristično „rumeni“, povlači osnovne crne linije i postupno osvjetljava lica, gradeći svijetle tonove inkarnata lazurno, kako bi se rumenila i sjene providjele kroz gornji sloj. Potom izvlači pramenove kose u dva sloja i na kraju iscrtava crnom, tankom linijom. Pri nanošenju svakog osvjetljenja omogućava transparentnost donjih oslika.

Jednak način oslikavanja nalazimo na oba poliptiha. Nažalost, na poliptihu s Lopuda likovna kvaliteta ne može se



6. Tijek restauratorskog postupka na liku sv. Nikole, stanje prije restauracije, rendgenska snimka i završni retuš (neutralnim tonom povezani su ostaci originalnog slikanog sloja) (fototeka HRZ-a)
The course of conservation on the figure of St. Nicholas, condition before conservation, x-ray image and final retouch (neutral tone was used to bind the remains of the original painted layer) (Photo Archive of the Croatian Conservation Institute)



7. Detalj punce koločepskog poliptiha i detalj punce na rapskom poliptihu Paola Veneziana (fototeka HRZ-a)
Detail of the Koločep polyptych hallmark and a detail of the hallmark on the Rab polyptych by Paolo Veneziano (Photo Archive of the Croatian Conservation Institute)

čitati zbog oštećenja u slojevima boje, ali se jasno nazire da je na bitno višem stupnju nego što je u prvi mah bilo vidljivo. Poliptih s Koločepa znatno je bolje sačuvan, osim što u gornjem nizu nema gotovo nijedan sačuvan izvorni lik sveca ili svetice. Izvorna pozlata, pak, na oba je djela očuvana u dovoljnoj mjeri da pruži vrijedne informacije.

Punca pozlate

Izvedba ornamenta punktiranog u aureolama moguć je putokaz za prepoznavanje umjetnika i njihovih radionica. Tu ukazuje na upadljive sličnosti s radionicom Paola Veneziana. Punce su zapravo posebno zanatsko umijeće unutar slikanog djela, karakteristično za svakog majstora. Punce se ne razlikuju samo općim izgledom, tj. florealnim, zrakastim ili nekog drugog uresa, već i veličinom, oblikom i načinom izrade korištenih alatki pa i snagom pritiska alatke na svježe ahatiranu podlogu. Naravno, način punciranja nije uvijek kruto pravilo, ali kod pojedinaca je iznimno karakterističan i usporediv s morelijanskim potezom kista. Pritom su usporedbe tragova alatki u osnovi kvantifikacijski postupak koji se oslanja na precizna mjerenja, a ne na subjektivne interpretacije oblika.

Na rapskom poliptihu (druga polovica 14. st.),¹⁸ krčkom poliptihu sv. Lucije (oko 1350.),¹⁹ na splitskom oltariću (oko 1345.)²⁰ i kod majstora lopudskog i koločepskog poliptiha nailazimo na isti oblik alata, istu mjeru i raspored utisnutog znaka, kao i oblik vitičasto izvučenog uzorka. Nalazimo zvjezdastu udubinu promjera 3 mm, tri utisnute točke, vjerojatno trag jedne jedinstvene alatke, otisak tupog šestara kojim su izvučene linije aureola debljine 1 mm. Tupa alatka kojom se slobodno izvlači crtež i utiskuju točke, po svojoj prilici bila versatilna i ponajviše rabljen instrument. Uspoređujući punce na slici koločepskog majstora i punce Paola Veneziana, vidimo tragove gotovo istih alatki; dok je nešto rjeđi raspored

trotočkaste punce, vidljivo je, iako ne i naročito vješto, kopiran i ornament.

O važnosti i vrijednosti pozlatarskih alata u vrijeme njihova djelovanja govori i to da je Junčić oporukom ostavio alat svojem učeniku Vukcu Rajanoviću.²¹ Dobivši alat, Rajanović se odlučio oženiti i početi raditi samostalno. U početku je radio kod Dobričevića, a potom uzima poslove s mladim Božidarem Vlatkovim, koji nakon njihove suradnje također radi kod Dobričevića. Dakle, pozlatarski alat je bio izuzetno vrijedan i bitan kod dubrovačkih majstora toga vremena. Može se pretpostaviti da je takav alat mogao sadržavati ručno rađene alatke za punciranje, četke za pozlatu, noževe za rezanje zlata, kožne jastučiće, ahat²² za poliranje i kistove, predmete kakvi i danas u radu jamče dobre rezultate tek ako su brižljivo i kvalitetno izrađeni i održavani.

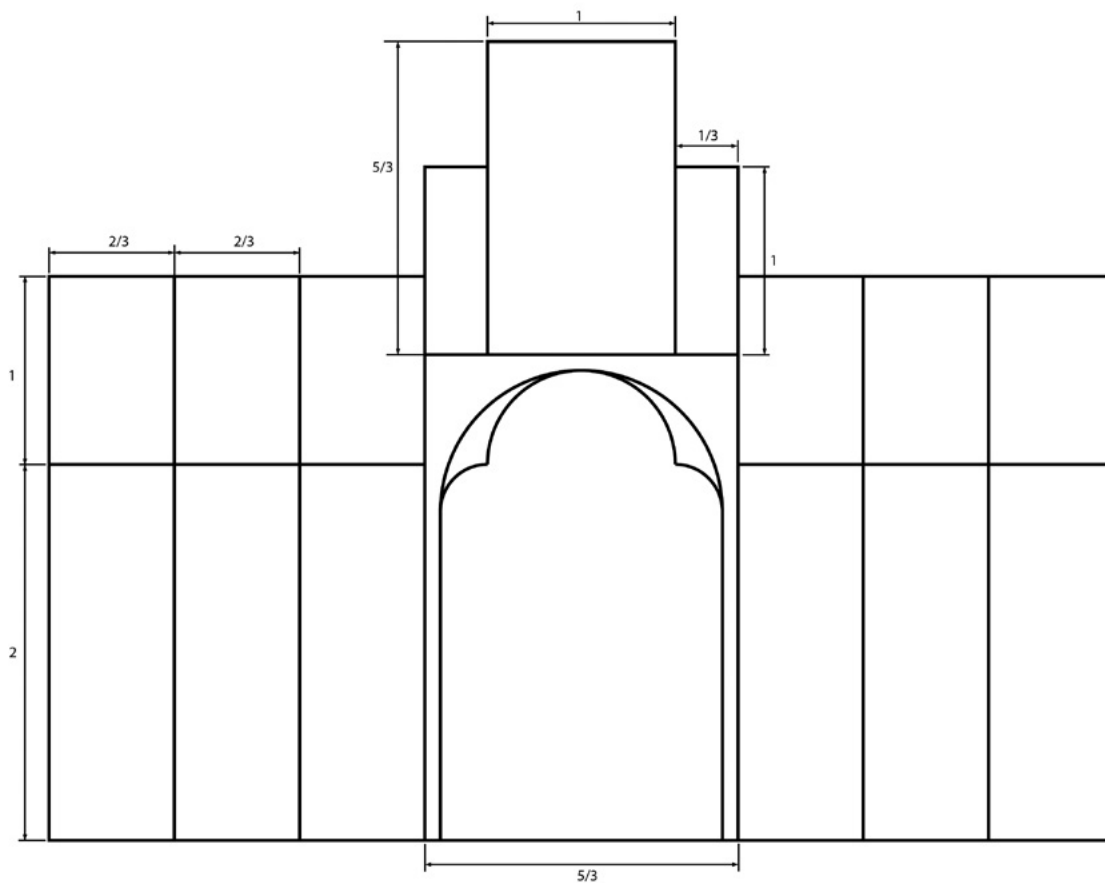
Stoga je nelogično da se vrijedan alat nasljeđivao od majstora i, po svojoj prilici, upotrebljavao desetljećima, a upravo se trag alatki kojima se navodno Junčić služio u radu na lopudskom poliptihu nije više pojavio na nekom drugom sačuvanom djelu dubrovačkog slikarstva tog vremena. Kako je već istaknuto, prema sačuvanim dokumentima, Junčić je s Dobričevićem oslikao poliptih Krštenje Kristovo koji je danas u dominikanskom samostanu. Ni na tom poliptihu, kao ni na djelima Božidara Vlatkova, koji je radio s Rajanovićem, baštinikom Junčićevih punca, nema tragova toga alata. Taj tehnološki anakronizam doista je teško objasniti tek stilskom retardacijom.

Pozlatarske alatke

Istraživanje koje je dovelo do uvida u navedene nelogičnosti ishodovalo je i nastavak rada na analizi alatki unutar majstorskih radionica dubrovačkog slikarstva od 1348. do 1550. Upadljive su različitosti u tehnici radionica koje djeluju u Dubrovniku u tri stoljeća. Po vrsti i načinu



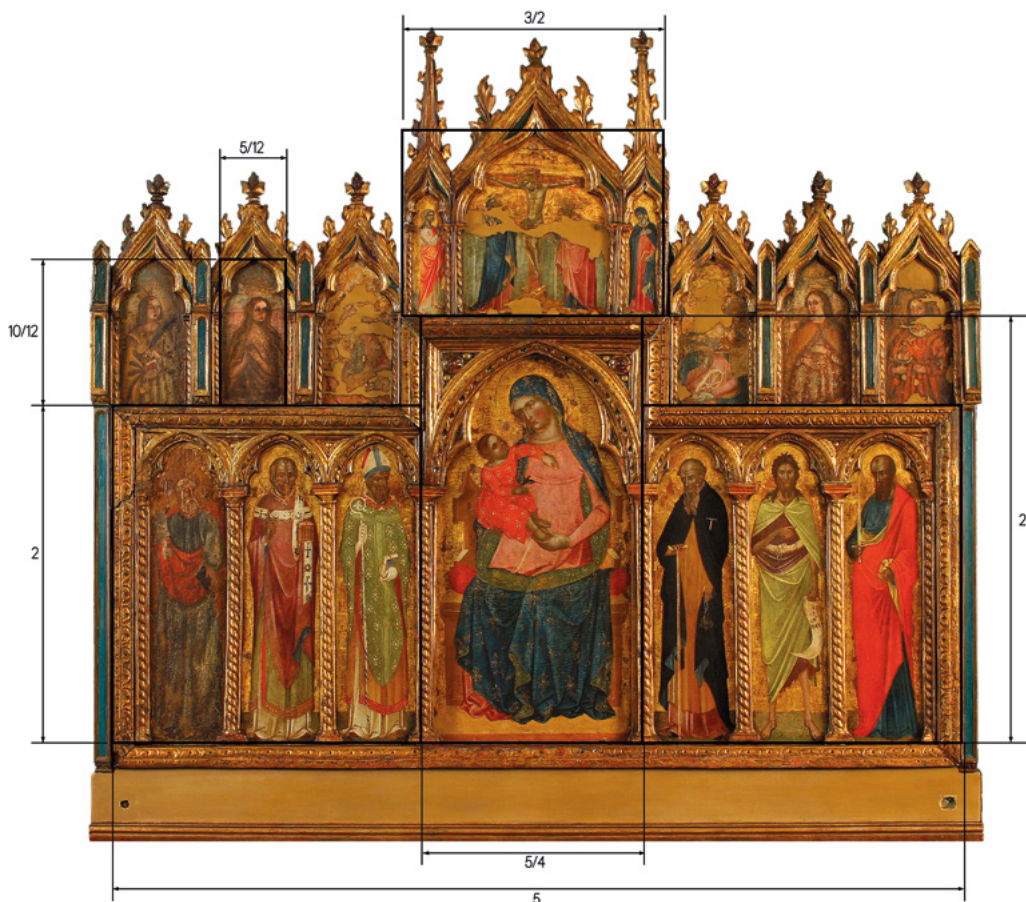
8. Prezentacija dijelova poliptiha postavljenih na neutralnu podlogu s crtežom arhitekture (fototeka HRZ-a)
 Presentation of portions of the polyptych set against a neutral background with architecture drawn (Photo Archive of the Croatian Conservation Institute)



9a. Prikaz podjele lopudskog poliptiha u venecijanskim stopama (fototeka HRZ-a)
 Depiction of the division of the Lopud polyptych in Venetian feet (Photo Archive of the Croatian Conservation Institute)



9b. Prikaz podjele lopudskog poliptiha u venecijanskim palcima (fototeka HRZ-a)
 Depiction of the division of the Lopud polyptych in Venetian inches (Photo Archive of the Croatian Conservation Institute)



10. Prikaz podjele koločepskog poliptiha u venecijanskim stopama (fototeka HRZ-a)
 Depiction of the division of the Koločep polyptych in Venetian feet (Photo Archive of the Croatian Conservation Institute)



11. Poliptih s Koločepa, postojeće stanje (fototeka HRZ-a)
Polyptych from Koločep, existing condition (Photo Archive of the Croatian Conservation Institute)

korištenja alatki moguće je podijeliti ih u četiri skupine: od 1350. Paolo Veneziano i dva oltara dosad pripisivana Junčiću i Ugrinoviću; od 1420. Blaž Jurjev Trogirani i njegov krug; od 1448. Dobričević i njegovi sljedbenici; od 1550. Franjo Matijin, pod utjecajem Bizanta.

Ugrinović i Junčić po svemu bi trebali pripadati drugoj, odnosno trećoj skupini ili fazi. No dva djela o kojima je ovdje riječ ubrajaju se nedvojbeno po svojim ključnim značajkama u prvu skupinu. Majstori lopudskog i koločepskog poliptiha rade meko i široko, slobodno rukom izvlačeći vitičaste linije, sasvim u maniri *trecenta*. Oba majstora koriste se alatima iz Paolova doba i kruga, a nipošto, kako se prema dataciji može pretpostaviti, alate svojih suvremenika (sl. 7). Slično vrijedi i za rezbariju na dva poliptiha. Dobričević i Blaž Jurjev, naime, ne samo da se koriste potpuno drugim oblicima alatki i ukrasima na aureolama, nego se koriste i drugim profilacijama i dimenzijama drvenih rezbarenih okvira.²³

O suradnji Dobričevića i Junčića

Još je Vojislav Đurić slike dominikanskog poliptiha pripisao isključivo Lovri Dobričeviću, a Junčićev rad sveo na

izradu bogato ornamentiranog okvira poliptiha. Učinio je to na osnovi analize likovnih osobina i usporedbi Dobričevićeva poliptiha na Dančama s onim na Lopudu, koji je na osnovi ugovora koji je objavio Jorjo Tadić atribuiran Junčiću. Stoga se dugo smatralo da je Junčić zacijelo, kao dobar duborezbar, samo izradio okvir. No i ta pretpostavka samo prividno razrješava nelogičnosti. Zar bi netko tko je bio tako vrstan duborezbar četiri godine nakon Dobričevićeva okvira izradio gotičku paolovsku profilaciju na lopudskom poliptihu? Slične dvojbe postoje i u pogledu okvira poliptiha s Koločepa. Nakon odlaska Blaža Jurjeva iz Dubrovnika, Ugrinović nastavlja raditi s drvorezbarom Radoslavom Vukčićem, koji je radio i naukovao kod Blaža. Teško je prihvatljivo da bi nakon toga Vukčić za Ugrinovića napravio kopiju Paolove ili venecijanske rezbarske škole.

Prezentiranje restauriranog poliptiha i revidiranje mjera poliptiha pripisanog Junčiću

Uz navedena pitanja, zahvaljujući spomenutoj rekonstrukciji iz 1890., okvir, tj. arhitektura lopudskog oltara, predstavlja i problem druge prirode. Uklanjanjem starih okvira postavljenih u 19. st., dijelovi lopudskog polip-



12. Poliptih s Lopuda, vizualizacija poliptiha (fototeka HRZ-a)
Polyptych from Lopud, visualization (Photo Archive of the Croatian Conservation Institute)

tiha iznova su postali fragmentima bez cjeline koja ih objedinjuje. Već tijekom restauracije ukazao se problem završne prezentacije poliptiha, tj. povezivanja i prezentacije djela na način donekle usklađen s izvornom kompozicijom (sl. 8).

U razmatranju te problematke s kolegama, odlučili smo postaviti osam oslikanih tabli i atiku na neutralnu podlogu s crtežom arhitekture oltara, dok će (rekomponirani) oltar u crkvi Gospe od Šunja ostati do daljnjeg povezan u manju cjelinu, sve dok se ne pojavi interes i mogućnost povezivanja cijelog poliptiha na odgovarajući način. Usporedbe s poliptihom s otoka Koločepa dovele su do pretpostavljenog izgleda poliptiha s Lopuda. Finalna prezentacija restauriranog djela i metrologijska analiza realizirani su zahvaljujući suradnji s Eliom Karamatićem, uz pomoć računalne simulacije, što je zahtijevalo iznimno precizno mjerenje svih panela i virtualnu rekonstrukciju njihove izvorne prostorne organizacije.

Logičan sljedeći korak bio je usklađivanje tako dobivene kompozicije s odgovarajućim povijesnim mjernim jedinicama. Dubrovački lakat bio je u vrijeme nastanka Junčićeva oltara u upotrebi već desetljećima.²⁴ Iz spome-

nute narudžbe traži se da oltar bude četiri lakti širine i tri i četvrt visine. Međutim, pokušaji da se jedinica od 512 mm, odnosno dubrovački lakat, ili neki njezin praktično upotrebljivi dio (polovina, desetina, dvanaestina...) uklopi u dimenzije poliptiha, nisu urodili plodom.

Primijenimo li povijesnu venecijansku stopu, situacija se bitno mijenja (347,76 mm je dužina venecijanske stope).²⁵ Omjeri stranica panela poliptiha daju se lako izraziti kao cjelobrojni omjeri venecijanskih stopa ili njihovih dijelova izraženih jednostavnim razlomcima, uobičajenim u upotrebi. Paneli sa svecima visoki su točno dvije stope, manji paneli iznad njih visoki su jednu, a široki dvije trećine stope, središnje polje s Bogorodicom visoko je dvije i pol stope itd. (sl. 9a).

S venecijanskim palcima (dvanaesti dio stope, 28,98 mm), sve postaje još jasnije i sve su mjere cjelobrojni umnošci palca. Visina malih panela iznosi dvanaest palaca, polja sa svecima visoka su 24, Bogorodica 30 itd. (sl. 9b). Pritom se radi o iznimno malim tolerancijama, reda veličine milimetara. Također treba istaknuti da dužine koje su za takva mjerenja zbog prirode materijala najpouzdanije, daju i najtočnije rezultate. Riječ je o mjerenjima u

smjeru drvnog vlakna, gdje su skupljanje i krivljenje drva najmanje izraženi (na visokim panelima donjeg niza vlakna su uspravna, a na malima vodoravna pa je na njima zakrivljenje u drugom smjeru).

Sve to ostavlja malo dvojbe u pogledu mjernog sustava kojim se koristio autor lopudskog poliptiha – riječ je o starim venecijanskim mjerama.

Uspoređujući te rezultate s Đurićevim tekstom, teško je otići se dojmima da su povjesničari zapravo često premjevali slike zajedno s okvirom, dok je za samog umjetnika ili zanatliju logika mjerenja po svojoj prilici bila sasvim drugačija. Lako je zamisliti kako u skladu s narudžbom majstor najprije označi drvo na mjeru i reže, vodeći računa o veličini samih oslikanih polja, a ne o veličini ukupne arhitekture poliptiha.

Revidiranje mjera poliptiha pripisanog Ugrinoviću

Mjerenja pokazuju da na jednak način radi i majstor s Koločepa. Taj je poliptih, pripisan Ugrinoviću, bio datiran u 1434., također u vrijeme kad je dubrovački lakat bio službena mjerna jedinica Republike. Tu je situacija nešto drugačija; atika i slika Navještenja rađene su iz jednog komada, a jednako tako i dva panela sa svecima u donjem redu. No opet je ukupna širina oltara pet venecijanskih stopa (bez umetnute plave daščice koja nije originalna), visina Bogorodice iznosi dvije i pol venecijanske stope i sve navodi na zaključak da se radi o istom sustavu kao i kod lopudskog oltara. Polja sa svecima u donjem nizu visoka su točno dvije venecijanske stope i zapravo ponovno nalazimo da su se na mjeru rezale same daske, a nije se u mjerenja uračunavao ukrasni okvir, kao što se iz dokumenata iščitavalo (sl. 10). U narudžbi se ne vidi u kojim je mjerama djelo bilo naručeno, ali kako nalazimo u radu Ivane Prijatelj iz 2006.,²⁶ u dubrovačkim laktima bile su naručene dvije ikone iz 1443. te jedan poliptih i jedna oltarna pala iz 1447., a isto vrijedi i za poliptihe naručene kod Blaža Jurjeva.

Metrologijska analiza rijetko se primjenjuje za slike, a uobičajena je za objekte kod kojih stilski kanoni nadvladavaju autorov osobni izražaj (namještaj, glazbeni instrumenti). U takvim slučajevima analiza mjernog sustava često je i metoda atribucije ili datacije.²⁷ Razlika u dužini povijesne stope, primjerice, Firence i Venecije ili Napulja i Palerma može biti od velike pomoći u rasvjetljavanju prošlosti nekog virginala ili harpsikorda, a metoda nedvojbeno ima znatan i vjerojatno nedovoljno iskorišten potencijal i kod slika i oltara. Tu je svakako bila od pomoći, pridodavši vrijedan analitički instrument istraživanju povijesti navedenih dvaju djela.

Deatribucija i nova datacija poliptiha pripisanih Junčiću i Ugrinoviću

Pretpostavimo li, u skladu s već rečenim, da Junčić i Ugrinović nisu autori dvaju poliptiha, možemo zamisliti

sljedeću povijesnu liniju: 1350. – 70. poliptih s Koločepa; 1350. – 70. poliptih s Lopuda; 1421. – 27. Blaž Jurjev Trogirin boravi u Dubrovniku; 1427. Blaž Jurjev Trogirin, Raspelo, Ston; 1434. Ivan Ugrinović, koločepski izgubljeni poliptih koji se spominje u arhivskim dokumentima; 1448. Lovro Dobričević i Matko Junčić, Krštenje Kristovo, poliptih, dominikanci; 1452. Matko Junčić, lopudski izgubljeni poliptih koji se spominje u arhivskim dokumentima; 1461. Božidar Vlatković, Bogorodica s Djetetom, Cavtat; 1465. Lovro Dobričević, Bogorodica s Djetetom, Danče; 1500. Nikola Božidarević, Triptih; 1508. Mihajlo Hamzić, Krštenje Kristovo; 1509. Vicko Lovrin, Poliptih u Cavtatu; 1512. Mihajlo Hamzić i Pietro di Giovanni, Triptih; 1513. Nikola Božidarević, Sveta konverzacija; 1513. Božidarevićeva škola, Triptih obučara Jurja Božidarevića; 1513. Nikola Božidarević, Navještenje; 1517. Nikola Božidarević, Triptih – Danče.

Reevaluacija Junčića i Ugrinovića

Jasno je da navedenim zapravo postavljamo i nova pitanja, o stvarnom autoru ili autorima dvaju oltara, o sudbini dvaju poliptiha o kojima je zapravo riječ u narudžbama iz 15. stoljeća itd. (sl. 11). No dok je doista nemoguće reći hoće li i kad ta pitanja dobiti odgovore, čine se barem jednako važnim i neka druga pitanja: Jesmo li nepravdom skinuli ime Matka Junčića s poliptiha u dominikanskom samostanu? Jesmo li dvojici majstora 15. st. neopravdano pripisali umjetničku retardaciju posve u neskladu s ugledom koji su uživali među suvremenima, samo zato što nemamo drugih njihovih sačuvanih djela?

Uspoređujući primjerice prikaze Raspeća Paola Veneziana, majstora lopudskog i majstora koločepskog poliptiha, može se zamijetiti da su sva tri oslikana u istoj maniri, odnosno prema sličnom predlošku i da je njihov likovni izričaj visoke kvalitete.

Zaključak

Izložba „Stoljeće gotike na Jadranu“ bila je iznimno dobra prilika da se umjetnine usporede na jednom mjestu,²⁸ utvrđujući utjecaje i sličnosti. Neposredno nakon izložbe, na Danima Cvita Fiskovića 2005. godine,²⁹ uz analize nekih Paolovih djela, iznijela sam karakteristike Ugrinovićeve i Junčićeva poliptiha i nelogičnosti u svezi s datacijom u 15. stoljeće.³⁰ Krajnji poticaj deatribuciji tih dvaju poliptiha ili tezi o postojanju dvaju oltara iz vremena Paola Veneziana, nastao je tijekom recentne restauracije dijelova Junčićeva poliptiha; uslijedile su nove analize i drugo predavanje na Danima Cvita Fiskovića u rujnu 2013. godine.³¹ Tome se može pridodati i mišljenje Igora Fiskovića koji ovako opisuje stanje u 14. stoljeću: „Strah od iznenadne smrti i kuge uvišestručio je davanja za crkvu... tako je 1348., dakle četiri godine prije narudžbe velikog raspela, naručeno desetak slika za veće oltare... Tako pri željama umirući ističu u prvi plan svece, a vrlo



13. Prikaz Raspeća Paola Veneziana, majstora lopudskog i majstora koločepskog poliptiha (fototeka HRZ-a)
Depiction of the Crucifixions by Paolo Veneziano and by the masters of the Lopud and the Koločep polyptych (Photo Archive of the Croatian Conservation Institute)

često odredbe su sadržavale opće i osobno unutar narudžbe ...tako da je do kraja *trecenta* slikama bila opskrbljena većina crkava, neke i s više primjera umnoženih oltara, i nesumnjivo je promet njima bio pojačan, pošto domaća proizvodnja nije mogla udovoljiti tolikoj potražnji. Nakon kuge i pomora, javlja se nova situacija... Kod Kovača nalazimo da 1390. g. Veliko vijeće ovlašćuje kneza i Malo vijeće da prime u službu slikara Petrum Albe Regali, pictorem Ungarum, uz iste uvjete uz koje je bio uzet i majstor Antonius de Venetiis i uz obavezu da drži jednog učenika iz Dubrovnika, a ako dovede jednog rezbara ikona, dobit će 4 dukata više... 1390. g. produžuje se rad još godinu dana majstoru Francesku štitaru uz obavezu da uzme na obuku jednog Dubrovčanina...“

Koliko je moguće da je Paolo pred epidemijom kuge došao u Dubrovnik 1348., zadržao se u gradu i napravio veliko raspelo za dominikanski samostan? Možda pretpostavka da veliko raspelo nije brodom doneseno iz Venecije, nego da je stvarano u Dubrovniku, nije neosnovana, uzmemo li u obzir da se Paolo u dokumentima u Veneciji u tom vremenu i ne spominje. Pisanog traga o tome nije ostalo, ali ova djela, nastala po svojoj prilici nedugo nakon toga, govore o mogućnosti postojanja trećentističke radionice ili o još jednom importu koji za to doba nije bio neuobičajen (sl. 13). Istodobno, istraživački proces koji je doveo do ovih zaključaka svjedoči o posve specifičnom i dubokom uvidu u umjetničko djelo koji pruža sveobuhvatni restauratorski zahvat. ■

Bilješke

1 VOJISLAV J. ĐURIĆ, *Dubrovačka slikarska škola*, Beograd, 1963., 55.

2 Prema Igoru Fiskoviću (*Stoljeće gotike na Jadranu, slikarstvo u ozračju Paola Veneziana*, Galerija Klovičevi dvori, Zagreb, 2004., 160-163), prikazani su likovi sv. Nikole (?), sv. Vlaha, sv. Katarine i sv. Magdalene.

3 VOJISLAV J. ĐURIĆ, 1963., (bilj. 1), 58.

4 Isto, 55-61.

5 Isto, 71.: „Matko Junčić je obezbedio izradu oltara za dominikansku crkvu u Dubrovniku još 1448. naručen od prokuratora crkve, dobili su 50 zlatnih dukata.“

6 JORJO TADIĆ, *Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku XIII – XVI veka*, Knjiga I, 1284. – 1499., Beograd, 1952., 163.

7 VOJISLAV J. ĐURIĆ, 1963., (bilj. 1), 61.

8 KARL KOVAČ, *Jahrbuch*, Wien, 1917., 35, (1434 Jänner 7.)

9 KARL KOVAČ, 1917., (bilj. 8), 52.: „Matheus Juncich pictor vereinbart mit den Vertretern der ‚universitas hominum‘ von Isola di Mezzo bei Ragusa ‚unam anchonam de figuris XII inauratam eius palchritudinis et bonitatis, cuius est anchona s. Pietr de Ragusio, altam brachiis tribus et uno quarto et largam brachiis quatuor‘ zu malen.“, Div. Not. – 1451-1452., fol. 113.

10 VOJISLAV J. ĐURIĆ, (bilj. 1), 55.: „Atribuciju je prihvatio i Karaman u mnogim svojim radovima, kao i većina mlađih istoričara umetnosti koja se bavila problemima dubrovačkog slikarstva. Karaman je ranije, pre Lisičarevog vezivanja, tačno datovao poliptih sa Lopuda.“, *O domaćem slikarstvu u Dalmaciji za vrijeme mletačkog gospodstva*, 571. (...) „Međutim ipak je potrebno zabeležiti izvesne rezerve. Naime, u ugovoru za njegovu izradu stoji da poliptih treba da ima dvanaest figura. Poliptih, međutim ima četrnaest slikanih polja. Istina, na njemu postoje i dve kompozicije: Rođenje Bogorodičino i Raspeće Kristovo. Osim toga, ugovor sa slikarom sklapaju četvorica ljudi sa Lopuda u ime bratovštine i stanovnika ovoga ostrva, a na centralnoj slici poliptiha naslikan je svega jedan donator koji kleči pred Bogorodicom. Sa teritorije Dalmacije poznato je nekoliko poliptiha naslikanih za verske bratovštine i uvek je na njima po nekoliko predstavnika bratovštine, a ne jedan. Mogućno je da je, u ovom slučaju, neki stanovnik Lopuda i član bratovštine Gospe od Šunja ostavio bratovštini testamentom novac za izradu oltarske slike, pa su ga bratimi, iz zahvalnosti, samoga ostavili da kleči pred Bogorodicom i Kristom kao zaista jednog ktitora. I pored tih obazrivosti, odlučili smo se, ipak, za atribuciju poliptiha od Gospe od Šunja slikaru Matku Junčiću. Izračunate mere i stil poliptiha, koji odgovara sredini 15. veka, najviše tome idu u prilog.“

11 *Stoljeće gotike na Jadranu – Slikarstvo u ozračju Paola Veneziana*, katalog izložbe, (ur.) Biserka Rauter Plančić, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2004., 160.

12 JORJO TADIĆ, *Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku XIII – XVI veka*, Knjiga II, 1500. – 1601., Beograd, 1952., 215.: „*Simone debbia dipingere nella dicta chiesa nell'altare grande d'essa due porte con un mezzo tondo di sopra, che serrino tutto l'altare, nelle qual porte serrate ha da apparire alla prima vista la nativita della Madona, et aperte hanno a rappresentare l'annunciazione dell'angelo, nel mondo et forma ch'ha dato et posto un Dio padre con gl'angeli, nel modo et forma ch'ha dato et posto nel suo disegno et modello, quale e in mano di dicto ser orsatto. Item il dicto mo. Simone s'obliga fare la dicta pittura di quei colori et bellezza et finezza che sono le pitture sul telaro delle porte dell'ograno si santa maria Maggiore di Ragugia, et mettera de gl'ori come in dicte porte di organo. Et che tuttte robbe. Come tela, legami, maestranza, colori et ogn'altra cosa necessaria per compimento et fine di dicta opera se debbano ponere per dicto mo. Simone et a suoe spese. ...Promette aancora dicto mo. Simone renovare, nettare et repulire et refrecare l colori et ori che far bello il compo.*“

13 STANKO PIPLOVIĆ, Slikar Eduard Gerisch, *Zbornik Tomislava Marasovića*, Split, 2002., 565.

14 Konzervatorsko-restauratorske radove na poliptihu u dubrovačkoj radionici Hrvatskog restauratorskog zavoda vodila je Katarina Alamat Kusijanović. Suradnice na polikromiji i na slici bile su Ivana Čustović i Martina Poša. Suradnica na polikromiji bila je Ivana Gjaja. Suradnik na

konsolidaciji drvenog nosioca bio je Iko Čustović, dok je stručni suradnik pri metrolozijskim analizama, kao i u realizaciji krajnje prezentacije poliptiha bio Elio Karamatić.

15 Rendgenska, infracrvena i ultravioletna snimanja napravio je Mario Braun, Hrvatski restauratorski zavod.

16 Spektroskopija s protonskim snopom, PIXE spektroskopija, moćna je i relativno jednostavna instrumentna tehnika koja se primjenjuje za identifikaciju i kvantifikaciju elemenata u tragovima, od aluminijsa do urana. Prednost PIXE analize pred drugim sličnim metodama jesu njezina brzina i osjetljivost (za većinu elemenata i vrste uzoraka granice detekcije kreću se oko 1 ppm). Kako je oštećenje uzorka inducirano snopom iona, obično malo ako se koriste protoni, PIXE spektroskopija smatra se nedestruktivnom analitičkom tehnikom. Također, za detekciju rendgenskih zraka rabi se detektor koji omogućuje istovremenu detekciju većine elemenata u uzorku, tako da je metoda i multielementna.

17 Istraživanja na Institutu „Ruder Bošković“ izveo je dr. sc. Stjepko Fazinić, a Marjana Fabečić, viši konzervator-tehničar, obavila je stratigrafske analize mikropresjeka u laboratoriju HRZ-a. Obradu PIXE rezultata proveo je, također u HRZ-u, Domagoj Mudronja, profesor geologije.

18 O rapskom poliptihu vidjeti katalošku jedinicu 12., MILJENKO DOMIJAN, *Stoljeće gotike na Jadranu – Slikarstvo u ozračju Paola Veneziana*, (bilj. 11), 82-85.

19 O krčkom poliptihu vidjeti katalošku jedinicu 11., IGOR FISOVIĆ, *Stoljeće gotike na Jadranu – Slikarstvo u ozračju Paola Veneziana*, (bilj. 11), 78-81.

20 O splitskom poliptihu vidjeti katalošku jedinicu 15., CATERINA SCHMIDT ARCANGELI, *Stoljeće gotike na Jadranu – Slikarstvo u ozračju Paola Veneziana*, (bilj. 11), 90, 91.

21 VOJISLAV J. ĐURIĆ, 1963., (bilj. 1), 62.

22 Ahat ili agat je poludragi kamen koji se koristi za poliranje površine nakon nanošenja zlatnih listića.

23 Na predavanju „Nepoznata slikarska radionica u Dubrovniku sredinom 14. st.“ održanom na skupu Majstorske radionice u umjetničkoj baštini Hrvatske, XIII. Dani Cvita Fiskovića, 2012. godine, detaljno su obrađene razvojne značajke ornamenata punciranih aureola od vremena lopudskog i koločepskog poliptiha do Nikole Božidarevića, uključujući i računalnu simulaciju pretpostavljenih formi upotrebljivanih pozlatarskih alatki. Proširena verzija toga teksta koja je u pripremi uključivat će i navedene analize.

24 ZVONIMIR JAKOBOVIĆ, *Od lakta do metra, Povijest*, 2009., 130.

25 GRANT O'BRIEN, [The use of simple geometry and the local unit of measurement in the design of Italian stringed keyboard instruments](#), *The Galpin Society Journal*, 52, 1999., 108-171., pozivajući se na: GIOVANNI CROCI, *Dizionario universale dei pesi e delle misure in uso presso gli antichi e moderni con ragguaglio ai pesi e misure del sistema metrico*, (The Author, Milan, 1860); DENIS DIDEROT, JEAN HENRI LE ROND D'ALEMBERT, 'Pied', *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des*

arts, sciences et métiers, 7, (Paris, 1751–65) 562-563.; HORACE DOURSTHER, *Dictionnaire universel des poids et mesures anciens et modernes*, (M. Hayer, Brussels, 1840) 1840.; JOHANN GEORG KRÜNITZ, *Öconomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, und Landwirtschaft, in alphabetischer Ordnung*, 15 (Joseph Georg Traßler, Brünn, 1788) 519-22.; L. MALVASI, *La metrologia italiana ne' suoi cambievoli rapporti desunti dal confronto col sistema metrico-decimale*, (Fratelli Malvasi, Modena, 1842–44).; ANGELO MARTINI, *Manuale di metrologia*, (E. Loescher, Turin, 1883; reprint Editrice Edizioni Romane d'Arte, Rome, 1976).; ANON, *Tavole di ragguaglio fra le nuove e le antiche misure... del Regno d'Italia pubblicate per ordine del Governo*, 2 (Stamperia Reale, Milan, 1809). Izvor: <http://www.claviantica.com>.

26 IVANA PRIJATELJ PAVIČIĆ, [Prilog poznavanju poliptiha Bogorodice s djetetom iz Koločepa](#), *Croatica Christiana Periodica*, Vol. 30 No. 58, 2006., 73.

27 GRANT O'BRIEN, 1999., (bilj. 24).

28 Vidi bilj. 11.

29 „Neke značajke o radu Paola Veneziana“, izlaganje na skupu: Trečento na Jadranu, Dani Cvita Fiskovića, 2005. u Orebiću.

30 Na predavanju „Neke značajke o radu Paola Veneziana“ iznesene su usporedbe draperija lopudskog i koločepskog poliptiha s tipičnim venecijanskim trečentističkim draperijama, Paola i Lorenza Veneziana, kao i onima prikazanim u „La stoffe nella pittura Veneziana del Trecento“ autorice Cathleen Hoeniger. Pregled tih usporedbi bit će objavljen u proširenoj verziji ovog teksta koja je u pripremi.

31 „Nepoznata slikarska radionica u Dubrovniku sredinom 14. stoljeća“, izlaganje na skupu: Majstorske radionice u umjetničkoj baštini Hrvatske, XIII. Dani Cvita Fiskovića, 2012. godine.

Abstract

Katarina Alamat Kusijanović

AN UNKNOWN 14TH–CENTURY PAINTER'S WORKSHOP AND THE DE-ATTRIBUTION OF MATKO JUNČIĆ AND IVAN UGRINOVIĆ

Two polyptychs dated to the mid-14th century, one by Ugrinović from the island of Koločep from 1434 and another by Junčić from the island of Lopud from 1452, are described as a late echo of the Venetian Trecento, namely that of Paolo and Lorenzo Veneziano. Based on this, a theory is generated of the enduring Trecento tradition in the Dubrovnik painting, i.e. of the so-called belated form of artistic expression.

Research conducted in the course of recent conservation has challenged the existing attribution, giving rise to a thesis about the existence of a thus far unknown workshop in Dubrovnik in the second half of the 14th century. In addition to the specific manner of painting, carving of the frame, the type of gilding tools and the way they were utilized, the measuring system that was used was

one typical of Venice rather than that of Dubrovnik. The latter came into use in the 15th century and was explicitly stated in the 1452 commission based on which the Lopud polyptych was attributed to Matko Junčić.

The conservation treatment was performed on portions of the Lopud polyptych, so the conclusions drawn from the material analyses refer to that particular piece. However, the inclusion of the Koločep altar in this thesis is based on more than just analogy. Relevant archival records combined with a meteorological analysis argue in favour of the de-attribution of this as well as the Lopud piece.

KEYWORDS: *polyptych, Paolo Veneziano, Lopud, Koločep, Ivan Ugrinović, Matko Junčić, 14th century, painter's workshop*