

Kiparstvo 20. stoljeća u Hrvatskoj

Peruško, Josipa

Undergraduate thesis / Završni rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:619200>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-19**



Repository / Repozitorij:

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Fakultet za odgojne i obrazovne znanosti

JOSIPA PERUŠKO

KIPARSTVO 20.STOLJEĆA U HRVATSKOJ

Završni rad

Pula, srpanj, 2018.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Fakultet za odgojne i obrazovne znanosti

JOSIPA PERUŠKO

KIPARSTVO 20.STOLJEĆA U HRVATSKOJ

Završni rad

JMBAG: 0303045354 , redoviti student

Studijski smjer: Preddiplomski stručni studij predškolski odgoj

Predmet: Likovna kultura

Znanstveno područje: Umjetničko područje

Znanstveno polje: Likovna umjetnost

Znanstvena grana: Kiparstvo

Mentor: Breza Žižović mag. art.paed., pred.

Pula, srpanj, 2018.



IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisani _____, ovime izjavljujem da je ovaj seminarski rad rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio seminarskog rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada, te da ikoji dio rada krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Student

U Puli, _____, 2018. godine



IZJAVA O KORIŠTENJU AUTORSKOG DJELA

Ja, _____ dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj završni rad pod nazivom _____ koristi na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu s Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupaznanstvenim informacijama. Za korištenje autorskog djela na gore navedeni način ne potražujem naknadu.

Student

U Puli, _____, 2018. godine

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Volumen	2
2.1 Oblikovanje volumena u prostoru (osnovna svojstva volumena)	2
2.2 Puna plastika	2
2.3 Reljef	5
2.4 Oblikovanje volumena na plohi	6
2.4.1 Grafičko izražavanje volumena na plohi	6
2.4.2 Tonsko izražavanje volumena na plohi	6
2.4.3 Kolorističko izražavanje volumena na plohi	7
2.5 Prostor	7
2.5.1 Trodimenzionalni prostor	7
3. Kratki pregled hrvatskog kiparstva do 1950. godine	9
3.1 "Meki" oblik socrealizma (1945.-1950.)	15
3.2 Obnovitelji hrvatskog kiparstva	17
3.3 Pedesete ili projekt emancipacije raznolikosti hrvatskog kiparstva	19
3.3.1 Hibridne forme - Skulpture - objekti	20
3.3.2 Slika-reljef-objekt	21
3.3.3 Između kiparstva i dizajna	22
3.3.4 Akademija primijenjenih umjetnosti	23
3.3.5 "Željezno doba" hrvatske skulpture	23
3.3.6 Skulptura u drvu - doba drva hrvatske skulpture	24
3.3.7 Nadahnuti prirodom - organska skulptura	26
4. Od ekspresionizma do egzistencijalizma	28
4.1 Schopenhauer (utemeljitelj metafizičkog pesimizma) hrvatskog kiparstva	28
4.2 In signo terrae ("U znaku zemlje")	28
4.3 Od neomodernizma do neobaroka	29
4.4 Difuznost kiparskog osjećanja	32
4.5 Drugo željezno doba	33
4.6 Alter-ego skulpture: skulptura 90-ih	34
5. Ivan Meštrović	36
5.1 Meštrović i Akademija likovnih umjetnosti	37
5.2 Žena, nadahnuće i uporište	37
6 . Intervju - Pulska kiparska scena: Marina Orlić	40
7. Zaključak	42
8. Literatura	43

1. Uvod

Kiparstvo potječe od latinske riječi *sculpere* što znači rezati, sjeći, grana je likovne umjetnosti, vrsta likovnog izražavanja trodimenzionalnim oblicima i tijelima - klesanim, rezanim, modeliranim ili lijevanim - u čvrstom materijalu (kamenu, drvu, metalu, glini, kosti i dr.). Izraz skulptura i plastika istodobno su sinonimi za sama djela kao konkretne realizacije kiparske umjetnosti. Među likovnim umjetnostima skulptura jedina izaziva intenzivan taktilni dojam, koji intimno povezuje umjetničko djelo i gledaoca i omogućuje veću neposrednost i direktniji kontakt u doživljavanju skulpture. (Enciklopedija leksikografskog zavoda (3) Zagreb, 1967.)

Rad se sastoji od osam poglavlja u kojima se razrađuje tema Kiparstvo 20.stoljeća u Hrvatskoj. Prvo poglavlje govori o volumenu kao važnoj stavci koja određuje kiparstvo, te nadalje o punoj plastici, reljefu, sve što čini kiparstvo odnosno skulpturu. Drugo poglavlje prikazuje kratki pregled hrvatskog kiparstva. Treće poglavlje bavi se pravcima koja su obilježila hrvatsko kiparstvo. U sljedećem poglavlju izdvojen je Ivan Meštrović, te zadnje koje prikazuje kratak intervju jedne pulske kiparice.

2. Volumen

2.1 Oblikovanje volumena u prostoru (osnovna svojstva volumena)

Volumen znači govoriti o raznim i bezbrojnim prostornim oblicima. Svaki prostorni oblik ima svoju obujam i zapremninu, pa tako možemo volumen i definirati kao obujam ili zapremninu nekog tijela u prostoru. On može posjedovati unutrašnji prostor, primjerice kuća i lopta su volumeni s unutrašnjim prostorom ili biti zbijen ispunjen nekom materijom. Ako volumen ne posjeduje unutrašnji prostor tj. ako je zbijen i ispunjen nekom tvari (materijom) onda takav volumen zovemo masa (kamen, cigla, jaje, krumpir, jabuka, komad gline, drvo, itd.) (Jakubin, 1990).

Prostorne oblike - volumene stvara priroda i čovjek. Čovjekovo likovno stvaralaštvo uz oblikovanje volumena zove se kiparstvo ili skulptura. Kiparstvo možemo po stupnju plastičnosti podijeliti na punu plastiku i reljef. To je osnovna podjela koju možemo smatrati i osnovnim svojstvima volumena. Ostala svojstva proizlaze iz odnosa mase i prostora, tj. načina oblikovanja volumena, materijala kojim je volumen oblikovan i načina obrade materijala. Volumen po svojim svojstvima može biti: puni, prazni, prošupljen, jednostavan, složen, obli, uglati, mali, veliki, jedinstven, statičan, dinamičan, raščlanjen, usmjeren u različitim smjerovima, itd. (Jakubin, 1990).

2.2 Puna plastika

Puna plastika se oblikuje kao tijelo u prostoru koje možemo sagledati sa svih strana. Punu plastiku možemo podijeliti na kip ili statuu i na mobil.

Puna se plastika prema osnovnim likovnim karakteristikama, a s obzirom na odnos mase i prostora, može podijeliti na:

- a) Monolitnu ili apsolutnu masu
- b) Udubljeno-ispupčenu masu
- c) Prošupljenu masu
- d) Plošno istanjenu masu
- e) Linijski istanjenu masu (Jakubin, 1990:32).

a) Monolitna ili apsolutna masa

Monolitna ili apsolutna masa je volumen koji je potpuno zatvoren i ispunjen određenom materijom, odnosno koji ostavlja dojam masivnog oblika, dojam ispunjenosti, cjelovitosti, jedinstvenosti, izrađen iz jednog komada. Njega prostor potpuno obavija (ponekad lebdi u prostoru), prostor ga okružuje sa svih strana i ne ulazi u njega. To mogu biti geometrijska tijela, jaje, šljiva ili neki pravilan ili nepravilan zbijeni jedinstveni oblik (Jakubin, 1990).

b) Udubljeno-ispupčena masa

Kada u nekoj apsolutnoj masi uradimo udubljenje ili ispupčenje, dobivamo udubljeno-ispupčenu masu ili konkavno-konveksnu masu. Tako u udubljene dijelove mase ulazi prostor, a ispupčeni dijelovi izlaze iz mase u prostor. Time je narušen čisti apsolutni oblik. Npr. udubljenje ili izbočenje u kamenoj stijeni, drvetu ili jabuci koja je udubljena na gornjem dijelu gdje se nalazi peteljka. Masu gline možemo također oblikovati udubljeno-izbočenim karakterom (Jakubin, 1990).

c) Prošupljena masa

Kada prostor duboko prodre u masu ili je skroz prošupljuje stvarajući duboke udubine i rupe nastaje prošupljena masa. Tu prostor poprima sve aktivniju ulogu, dok se masa smanjuje. Npr. tunel, šuplje vrbe, spužve, rupičasto kamenje, itd. Prošupljenu masu možemo oblikovati u glini ili nekom drugom prostorno-plastičnom materijalu (Jakubin, 1990).

d) Plošno istanjena masa

Ako uzmemo neku masu, npr. komad gline ili tijesta, i istanjimo je tako da od nje dobijemo plohe koje će još uvijek imati određenu debljinu odnosno određenu masu, dobit ćemo plošno istanjenu masu.

U obliku načinjenom od plošno istanjene mase prostor još više dolazi do izražaja a masa se u odnosu na prostor sve više smanjuje. Plohe načinjene na taj način oblikuju i dijele prostor, one ga raščlanjuju. Mnogi prirodni i umjetni oblici nose karakteristike plošno istanjene mase, npr. lišće, staklo, ušna školjka, morska školjka, oblici tankog betona, zdjele, tanjuri, čupovi, latice cvijeća itd. Plošno istanjenom masom djeca mogu oblikovati maštovite slobodne prostorne forme, koje najčešće podsjećaju na neke organske oblike (Jakubin, 1990).

e) Linijski istanjena masa

Ako je masa istanjena u tanke valjčice ili rezance, što nas podsjeća na crtu ili liniju, govorimo o linijski istanjenoj masi. Oblici koji su načinjeni od linijski istanjene mase zovu se trodimenzionalni linijski oblici. Oni nemaju mase ili je imaju vrlo malo, ovisno o debljini prostornih linija, ali ipak tvore trodimenzionalni volumen. To su zapravo prostorni crteži jer nastaju od prostornih linija. Te linije su za razliku od linija nacrtanih na plohi trodimenzionalne i prostorne. Primjera ima vrlo mnogo. To su: grančice drveća, razno korijenje, žičane ograde, košare od šiblja ili žice, žičane mreže, riblji kosturi, itd.

Svi prirodni oblici mogu biti motivi i poticaji za likovno izražavanje i stvaranje (Jakubin, 1990).

f) Mobil

Mobil je pokretno prostorno tijelo koje se pokreće strujanjem zraka ili nekom drugom energijom. Za razliku od statue, koju sagledavamo krećući se oko nje, mobil se sam okreće pred nama i potpunu sliku o njemu doživljavamo u tom njegovu vlastitom kretanju. Kod mobila je masa neznatna. Uglavnom se sastoji od ploha različitog karaktera i različitog podrijetla (aluminij, karton, papir, folija), povezanih međusobno

žicama ili koncima koji lebde u prostoru. Plohe koje se u prostoru kreću, pogotovo ako je kretanje brže, u našem oku stvaraju iluziju određenih tijela u prostoru (Jakubin, 1990).

2.3 Reljef

Riječ reljef je francuskog podrijetla, a označava ispupčenja ili udubljenja na plohi. Reljef je grana kiparstva gdje volumen oblikujemo na plohi, odnosno nekoj podlozi. Reljef možemo prema visini izbočenja koja izlaze iz plohe u prostor svrstati u tri grupe: visoki, niski i uleknuti reljef.

a) Visoki reljef

Visoki reljef nastaje kada su izbočenja na podlozi vrlo velika i oblici su samo djelomično vezani uz podlogu. Tu volumen izlazi od plohe u prostor, a prostor se provlači kroz oblike do podloge. Sagledavamo ga skoro sa svih strana osim s poledine gdje se oblici vežu uz podlogu te je po tome sličan punoj plastici.

b) Niski reljef

Volumen izlazi neznatno u prostor, a prostor samo plitko ulazi u volumen. To su, dakle, vrlo niska izbočenja na plohi. On se promatra kao i slika jer je više dvodimenzionalan nego trodimenzionalan. Niski reljef susrećemo najčešće kod raznih medalja, značaka, novcu.

c) Uleknuti reljef

Uleknuti reljef nastaje kada neki prikaz udubljujemo, urezujemo ili uklešemo u neku plohu. Često ga susrećemo pod nazivom duborez. Na plohi se nalaze plitka udubljenja, dok izbočenja nema. Taj reljef je više približen svojstvima slike nego niski reljef.

2.4 Oblikovanje volumena na plohi

Volumen možemo izraziti na plohi crtačkim i slikarskim sredstvima, ali će to uvijek biti privid ili iluzija trodimenzionalnog volumena. Privid volumena na plohi može se ostvariti grafičkim, tonskim i kolorističkim izražavanjem (Jakubin, 1990).

2.4.1 Grafičko izražavanje volumena na plohi

U crtežu i grafici privid volumena postiže se sistemom linija ili točaka odnosno gustim ili rjeđim nanošenjem linija ili točaka na plohu. Takav način izražavanja privida volumena naziva se *grafička modelacija*. Ona po svom karakteru može biti naglašena i tvrda, ili nježna i meka.

2.4.2 Tonsko izražavanje volumena na plohi

U tonskom izražavanju privid volumena na plohi postizemo svjetlom i sjenom. Svaki osvijetljeni oblik ima svoju vlastitu i bačenu sjenu. Vlastita sjena nalazi se na samom volumenu - obliku, a bačena sjena je sjena koju tijelo baca na svoju okolinu. Dvodimenzionalna ravna ploha nema vlastite sjene jer nema zaobljenosti, ali ima bačenu sjenu.

Privid volumena možemo izraziti različitim likovno-tehničkim sredstvima: olovkom, ugljenom, kredom, bojom. Način dobivanja i izražavanja volumena tonovima naziva se *tonska modelacija*. Riječ modelacija je talijanskog podrijetla a znači oblikovanje. U trodimenzionalnom oblikovanju modelacija je neposredna i izravna, a u plošnom oblikovanju modelacija se sugerira pomoću svjetlijeg i tamnijeg tona. Ako se tonska modelacija izražava crtačkim sredstvima (olovkom, ugljenom, kredom), tada se takav način rada naziva tonskim crtanjem, a likovni produkt tonskim crtežom. Slikanje tonovima boje zove se tonsko slikanje. Tonsko slikanje osniva se na upotrebi boja s njihovim svjetlijim i tamnijim tonovima (nijansama).

2.4.3 Kolorističko izražavanje volumena na plohi

Kod kolorističkog izražavanja koristimo više boja sunčeva spektra. Za ostvarenje privida volumena na plohi za sjenu se ne uzima tamnija nijansa jedne boje već druga boja koja u sebi sadrži manje svjetla od boje kojom se slikaju osvijetljeni dijelovi volumena. Npr. osvijetljeni dio naslikat će se žutom ili narančastom, a zasjenjeni dio zelenom ili plavom. Plava ili zelena imaju manje svjetla u sebi, manju svjetlosnu vrijednost od žute ili narančaste, koje su svjetlije i imaju veću svjetlosnu vrijednost. Svjetlosna vrijednost pojedinih boja zove se *valer*. Riječ *valer* je francuskog podrijetla, a znači vrijednost, u ovom slučaju označava svjetlosnu vrijednost boje. *Valer* ujedno i označava i dinamičku vrijednost boje. U kolorističkom izražavanju koristi se uglavnom toplo-hladni ili komplementarni kontrast boja. Za razliku od tonske modelacije takvo kolorističko izražavanje volumena naziva se *koloristička modelacija ili modulacija*. Tonom se modelira, a bojom modulira oblik. Modulacija bojom može imati i čisti plošni karakter, posebno u likovnom izrazu djece nižih razreda osnovne škole (Jakubin, 1990).

2.5 Prostor

Pod riječju *prostor* podrazumijevamo dva pojma, i to: trodimenzionalni prostor i dvodimenzionalni prostor, prostor plohe. Oni određuju i likovna područja, a to su:

- Oblikovanje u trodimenzionalnom prostoru
- Oblikovanje na dvodimenzionalnom prostoru-plohi (Jakubin, 1990).

2.5.1 Trodimenzionalni prostor

Trodimenzijski prostor je stvarnost u kojoj se krećemo i u kojoj živimo. Trodimenzionalni prostor ima tri dimenzije: širinu, visinu i dužinu, odnosno dubinu. Za kretanje kroz prostor i njegovo sagledavanje i doživljavanje potrebno je vrijeme, stoga se može reći da je vrijeme njegova četvrta dimenzija. Ako određeni prostor omeđimo

nekom materijalnom ljuskom, tada smo taj prostor oblikovali, izdvojili iz ostalog prostora, odnosno stvorili određeni oblik u prostoru. Prostor oblikujemo raznim materijalnim oblicima te tako nastaju volumeni u prostoru koji su njegov sastavi dio. Osim oblika, u prostoru se nalaze i oblici koje je stvorila priroda, a koji također određuju prostor. Stoga se ne može govoriti samo o prostoru, već i o oblicima koji ga oblikuju, koji se u njemu nalaze i koji ga određuju jer su njegov sastavni dio. Volumeni u prostoru i vrijeme kao njegova četvrta dimenzija daju mogućnost definiranja prostora kao odnosa volumena i vremena (Jakubin, 1990).

3. Kratki pregled hrvatskog kiparstva do 1950. godine

Povijest modernog hrvatskog kiparstva vezuje se uz imena kipara koji su u drugoj polovici 19. i početkom 20. stoljeća školovanjem i djelovanjem bili vezani za velika europska kulturna središta kao što su Beč, München, Pariz. Toj se činjenici može dodati kako je hrvatsko moderno kiparstvo stilski i morfološki, ali i vrijednosno, suglasno s aktualnim strujanjima u umjetnosti (impresionizam, secesija, simbolizam) pri čemu djela naših kipara, posebice Ivana Rendića, Roberta Frangeša-Mihanovića, potom i Branislava Deškovića i Ivana Meštrovića pridonose europskoj skulpturi u vremenima koja se općenito označavaju kao kiparski krizna, oskudna i neplodna.



Slika br. 1: Ivan Rendić, August Šenoa, 1914.

Izvor: [https://en.wikipedia.org/wiki/Well_of_Life_\(sculpture\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Well_of_Life_(sculpture)) Pristupljeno 28.06.2018.

Početak hrvatskog modernog kiparstva na prijelazu iz 19. u 20.stoljeće odredit će utjecaj Augustea Rodina koji ostaje poticajnim i inspirativnim uporištem brojnih europskih kipara. Svi su naši kipari bili pod utjecajem velikog francuskog kipara, izuzmemo li Ivana Rendića koji na zasadama akademizma njeguje elemente realizma, romantizma i klasicizma, i Roberta Valdeca. To se ogleda u većoj modelacijskoj slobodi, pikturalnoj senzibilnosti materije i velikoj ulozi svjetla na površini. Nema sumnje da je A.Rodin u radovima Roberta Frangeša-Mihanovića (*Sv. Trojstvo, Ivan Filipović, Filozofija...*) i Ivana Meštrovića (*Luka Botić, Tomislav Krizman, Starica* i dr.) kao u djelima animalističkog ciklusa kipara Branislava Deškovića, dao dokaze novog shvaćanja plastike. Tom subjektivitetu hrvatske moderne skulpture pridonijet će i pobuna mladih umjetnika (1895-1902) protiv starih umjetničkih autoriteta, koja će rezultirati odvajanjem odnosno secesijom Društva hrvatskih umjetnika od starog Društva umjetnosti što se obično naziva sukobom “stari” i “mladih”. Povratkom u Zagreb mladi umjetnici donose nove ideale europske umjetnosti, pridonose i organizacijom kulturnoga života kao i isticanjem i političkog i kulturnog identiteta hrvatske moderne umjetnosti na velikim svjetskim izložbama gdje nastoje izlagati pod svojim nacionalnim imenom.

Spomenik banu Josipu Jelačiću (1866) austrijskog kipara A. D. Fernkorna smatra se znakovitim početkom kiparskog života u Hrvatskoj. No, ipak se kipar Ivan Rendić smatra ocem modernog kiparstva. U njegovu se djelu miješaju pomne realističke opservacije s romantičarskim i folklornim ornamentalnim i dekorativnim elementima (*Zora, Hercegovka*). Autorom je ponajboljih nadgrobničkih spomenika (groblja u Zagrebu, Trstu i Rijeci), tvorac poprsja slavnih ljudi iz nacionalne povijesti (*J. Klović, A. Medulić, F. K. Frankopan, A. Jurišić, A. Šenoa*) u Zagrebu, zagrebačkih javnih spomenika (*A. Kačić Miošić, Petar Preradović*, te *Ivana Gundulića* u Dubrovniku). Iako izvrstan u opažanju, Rendić ni generacijski ni svojim shvaćanjem kiparstva nije mogao biti nositeljem recentnijih europskih strujanja na prijelomu stoljeća i u prvim desetljećima 20.stoljeća.

Ta je čast pripada kiparu Robertu Frangešu-Mihanoviću (1872-1940). Njegova simbolistička djela (*Filozofija*, 1897; nadgrobni spomenici), impresionistička (*Sv. Trojstvo*, 1902) ili secesijska (*Leitnerov spomenik*, 1906; *Bijeg u Egipat*, 1906) predstavljaju najviše domete i vrijednosti modernoga hrvatskoga i europskoga kiparstva općenito. U širokom rasponu interesa, od male plastike do spomenika, zamjetna je solidna zanatska osnovica, a djelu mu obilježavaju bogaćenje izraza, širenje žanrova i tematike (portret, animalistika, spomenici, medalje i plakete, djela umjetničkog obrta), istančan osjećaj za materijale, sklonost reljefu i plošnom sažimanju, mekoj modelaciji i pikturalnoj osjetljivosti površine. I prva njegova javna skulptura *Spomenik Šokčevićoj pukovniji* (1897) u Osijeku zoran je primjer impresionizma i smatra se prvom figurom u pokretu u hrvatskom kiparstvu. U cijelome europskome prostoru R. Frangeš-Mihanović vratio je dignitet jednoj sporednoj disciplini i uz pomoć ponajboljih medaljera svojeg vremena (A. Charpentier, O. Roty), omogućio povratak medalji u krug respektabilnih kiparskih disciplina. On je kipar koji je prvi uključio iskustvo impresionizma u hrvatsko moderno kiparstvo, a ne Branislav Dešković kako se općenito mislilo i u literaturi navodilo.

Kipar Rudolf Valdec (1872-1929) unutar hrvatskog modernog kiparstva skromnija je pojava. Valdec je kipar koji se jasnije priklonio lingvističkom repertoaru secesije, ostajući izvan impresionističkih i rodinovskih utjecaja. U svojim djelima njeguje secesijski narativnije i linearne elemente, ornamentalnost, bogatstvo floralnog dekora i doslovniju simboliku izraženu realističkom morfologijom (*Marija Magdalena*, 1897-98; *Ljubav, sestra smrti*, 1897; *Memento mori*, 1898; *Sapeti genije* - grobnica pjesnika S.S. Kranjčevića, 1911).

Ali nesumnjivo je najveće ime hrvatskog modernog kiparstva Ivan Meštrović (1883-1962). Najranije bečko razdoblje (1900-1908) veoma je značajno i plodno, s radovima koje krasi naglašena dramatika i patetika, kao i utjecaj Rodina (*Pjesnik*, 1903; *Na grobu mrtvih ideala*, 1903; *Starica*, 1908). Osobito treba izdvojiti Zdenac života u

Zagrebu (1905), Luku Botića (1905), Lava Tolstoja (1904), Tomislava Krizmana (1905), djela koja svojim mekim impresionističkim modelacijskim vrlinama pripadaju ponajboljim radnjama ne samo unutar hrvatskoga nego i europskoga kiparstva u cjelini. Pod utjecajem političkih ideja o ujedinjenju Južnih Slavena u zajedničku državu njegovo kiparstvo postaje sve više i politički program. U tome cilju nastaje Vidovdanski hram - složena arhitektonsko-skulptoralna cjelina s temama poraza srpske vojske na Kosovu 1389. godine, koji označava napuštanje rodnizma i priklon monumentalnome stilu, upravo mješavini velikih povijesnih stilova i civilizacija (Grčka, Egipat, Mezopotamija itd.). Meštrović je autor brojnih aktova i slobodnih figura s glazbenom inspirativnom podlogom (*Daleki akordi*, 1918; *Anđeo s frulom*, 1918), epidermično shvaćene pune plastike (*Psiha*, 1927; *Čekanje*, 1929). Pred kraj života stvorio je velik broj ekspresivnih i dramatičnih djela (*Slijepi Homer*, 1956; *Job*, 1946; *Posljednji autoportret*, 1961). Svoje shvaćanje sinteze skulpture i arhitekture Ivan Meštrović je primijenio na građevinsko-skulptorskim rješenjima (*Dom umjetnika* u Zagrebu, *Mauzolej obitelji Račić* u Cavtatu, *Njegošev mauzolej* na Lovćenu, *Obiteljska grobnica* u Otavicama). Riječ je o skladnim, ali i hladnim vezama skulptoralnih i arhitektonskih elemenata. Ivan Meštrović je autorom i ponajboljih javnih spomenika (*Marko Marulić*, 1924, Split; *J. Juraj Strossmayer*, 1925-26, Zagreb; *Spomenik Indijancima*, 1927, Chicago).



Slika br. 2: Ivan Meštrović, *Zdenac života*, Zagreb 1905.

Izvor: [https://en.wikipedia.org/wiki/Well_of_Life_\(sculpture\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Well_of_Life_(sculpture)), pristupljeno 28.06.2018.

Radove Branislava Deškovića (1893-1939) obilježava jaka stilska i tematska koherentnost. Njegove radnje na temu lovačkih pasa vrijedna su animalistička cjelina hrvatske i europske plastike. Život epiderme, naglašavanje vitalnih atributa tijela, svjetlosno senzibiliziranje i nemir površine, napinjanje unutarnjih sila, stvara dojam kontinuiteta i promjena oblika (*Pas na tragu*, 1910; *Pas koji se češe*, 1909. itd.) Svojim impresionističkim tretmanom dugo se smatrao prvim nositeljem impresionističkih ideala. Novija istraživanja to dovode u pitanje, ali Dešković prvenstveno ostaje pomnim opservatorom života i zacijelo je jedan od ponajboljih europskih kipara-animalista svojeg vremena.

Promjenom političkih okolnosti hrvatsko kiparstvo nakon 1918. godine, usprkos jakim kiparskim osobnostima, ne dijeli probleme europske umjetnosti niti bilježi prodore

avangardnih strujanja. S tzv. Jugoslavenskom idejom, a potom i njezinim ostvarenjem u novoj državi nastaje svojevrsna marginalizacija i izolacija hrvatskog kiparstva te njegovo priklanjanje političkim, pragmatičnijim i utilitarnim realističkim idealima: spomeničkom monumentalizmu i propagandnom realizmu (ponajviše A. Augustinčić). Uz to, cijele se generacije mlađih umjetnika ne mogu jače emancipirati i otresti svojih uzora i učitelja te njihovi opusi u velikoj mjeri izražavaju ovisnost o opusima njihovih učitelja.

Vrijednosti hrvatskog kiparstva ogledaju se u pojedinim rješenjima i dometima hrvatskih umjetnika, a posve malo, ili gotovo ništa u dodirima s aktualnim kretanjima u europskome prostoru s kojim ne postoji plodan stvaralački suodnos. Sjajni počeci hrvatskog modernoga kiparstva i njegovi živi dodiri s europskih strujanjima s početka 20. stoljeća limitiraju se zahtjevima razumljivosti i ovisnosti o realističkim ili propagandnim narudžbama. Dok se u europskoj umjetnosti odvija svojevrsna "likvidacija" tradicionalne umjetnosti, racionalističkim, konstruktivističkim ili apstraktnim tretiranjem oblika, hrvatsko kiparstvo ostaje vjerno figurativnim predodžbama i rješenjima, zaklonjeno i izgovorima "stilizacije", "mitologije", "simbolizma" i stidljive redukcije. Hrvatska situacija između dva rata pokazuje siromašnije, stilski jednostavnije i skrupuloznije (narativne) oblike kiparstva. Slučajevi sretnijih rješenja mogu se nazrijeti u "spiritualnome kubizmu" Petra Pallavicinija, djelima Ive Lozice i ponekim slabašnim naznakama i odjecima europske umjetnosti, s kojom bi, iskreno rečeno, bilo teško dokazivati i aktualnost i suvremenost ili osobitu vitalnost hrvatske kiparske prošlosti. Stoga se u Hrvatskoj umjetnosti između 1920. i 1950. Vrlo malo može postići kronologijom, pa i terminologijom, svjetske povijesti umjetnosti, tj. avangardnim stremljenjima i rješenjima europske umjetnosti. U kratkim crtama može se reći kako hrvatsko kiparstvo između dva svjetska rata ne dijeli ni jedan gorući problem europskog kiparstva, a pojava početnih avangardističkih impulsa početkom 20. stoljeća nije se odrazila na hrvatsko kiparstvo u tome razdoblju. Bogati scenariji promjene odnosa prema skulpturi u europskoj umjetnosti prvih desetljeća 20. stoljeća nemaju odjeka u hrvatskoj umjetnosti između dva rata. Nema primjera readymadea, nadrealističkih

objekata, konstruktivističke skulpture ili skulpture kao problema oblikovanja prostora, futurističkih vizija. Nema ni onih koji provjeravaju i snagu novih materijala - prije svega željeza i čelika, koji su već tridesetih godina u Europi uzeli maha.

Umjesto stanovita skupljanja avangardističkih mrvica i natruha u hrvatskoj skulpturi u spomenutom razdoblju nužno je odabrati realniji i ispravniji put: uočavanja vrijednosti i u djelima velikih hrvatskih kipara drugačijih uvjerenja i povjerenja u tradicionalnije oblike kiparstva. Tim se više pridonosi subjektivitetu modernoga hrvatskog kiparstva između dva rata, puno više nego govorom o pukim odsjajima većih i snažnijih sila, koje vladaju avangardnim prostorom europske umjetnosti u spomenutom razdoblju. Stoga djela Ivana Meštrovića, Frane Kršinića, Antuna Augustinčića, pa i starijih, Roberta Frangeša-Mihanovića, ili Roberta Valdeca, sasvim sigurno upućuju na narativnije odlike hrvatskoga kiparstva, ali istodobno i pojedinačnim primjerima i na visoke kriterije hrvatskoga kiparstva u to doba.

Za Ivanom Meštrovićem krenuli su kipari Robert Jean Ivanović, Dujam Penić, Toma Rosandić, Marin Studin, Andrija Krstulović i Grga Antunac, dok su Roberta Frangeša-Mihanovića slijedili kipari Mila Wood, Hinko Juhn, Ferdo Ćus, Jurpa, Ivo Kerdić i drugi.

3.1 “Meki” oblik socrealizma (1945.-1950.)

Veličanje radničke klase i proleterijata, realistično promatranje stvarnosti, humanističke i internacionalističke zadaće, zahtjevi su postavljeni pred umjetnost i umjetnike. U zahtjevu da umjetnost bude u službi Naroda, Revolucije, traži se razumljiva realistična forma, kao i “ispravan” odabir tema (velike ličnosti, nositelji društvenih preobrazbi, važni akteri rata, presudni događaji i sl.). Stoga se likovni jezik podešava društvenim, političkim i ideološkim porukama. Pritisci za razumljivošću djela, koje se izvanjski potiče i optimistično stimulira, bili su snažni, negirajući umjetnost kao područje slobode. Takav stav implicira neprijateljstvo prema modernističkoj formi i zagovara, u svom

“retardiranom akademizmu” (Greenberg) ili “kastriранom akademizmu” (Ivančević), narativno i didaktički opterećene kompozicije.

Diskvalifikacije i sotoniziranja “građanskih” djela temeljile su se na tzv. teoriji odraza (T. Pavlov) i službenoj ideologiji umjetnosti u SSSR-u (i njezinu prelijevanju i u druge socijalističke zemlje), koja je vjerna tradicija akademskog realizma. I premda socrealizam s morfološke točke gledišta nije homogen ni jednoznačan niti ima stilsku čvrstinu, već se “eklektički konstituira raznim mimetičko-monumentalnim sastojcima”. (T. Maroević), može se reći kako su ideali socijalističkog realizma u tadašnjoj državi (bivša Jugoslavija) najslabiji korijen pustili upravo u Hrvatskoj. Tome su nedvojbeno pridonijeli sami umjetnici koji se nisu slijepo pokoravali *teoriji odraza (umjetnost kao subjektivni odraz objektivne stvarnosti)*, ali i politički raskid tadašnje Jugoslavije sa Sovjetskim Savezom (1948). Štoviše, s političkim relativiziranjem i pozicioniranjem tadašnje Jugoslavije u obitelj nesvrstanih (Trećeg svijeta), otvaranjem granica otvorio se prostor sve većemu utjecaju europske umjetnosti i modernizma.

Za umjetnost socrealizma u spomeničkoj sferi svojstveno je agresivno nametanje prostoru. Narav tih spomenika su: afektivna pokrenutost i gestikulacija, *laokoonovsko* prenemaganje puno patetičnosti i dramatičnosti, grčenje tijela u akciji, detaljistička rekonstrukcija odjeće i mjesta bitke, golo tijelo jakih mišica i zavidne muskulature (“atletski panrusizam”). Ideal izvanjske razumljivosti očituje se dvojakim nesuglasjima u samome djelu (plošnost, narativna i mimetička doslovnost, izravnost poruke), siromaštvo morfološke strukture, oslonom na figurativnu tipologiju “prvoga” stupnja te obranom razumljivosti od “prve” (što se održava i žilavo traje u cijelom svijetu i danas). Tipični socrealistički spomenik je *Spomenik Crvenoj armiji* podignut u studenom 1947. godine. Riječ je o arhitektonskom rješenju od bijeloga kamena. U sredini spomenika je obelisk na čijem vrhu stoji osammetarska brončana “Pobjeda” i s kriptom sa zemnim ostacima vojnika Crvene armije.



Slika br. 3: Antun Augustinčić, Spomenik Josipu Brozu Titu u Kumrovcu, 1947.

Izvor: Šimat Banov I., (2013), Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas. Povijest umjetnosti u Hrvatskoj. Zagreb. Naklada Ljevak

3.2 Obnovitelji hrvatskog kiparstva

U hrvatskoj likovnoj umjetnosti i nakon 1945. još vladaju stari autoriteti. Srednja i starija generacija hrvatskih kipara (Kršinić, Augustinčić, Raduš, Kerdić, Antunac...) zamjetno djeluje u hrvatskome kiparstvu i poslije 1950. godine i njihova su djela (kao i djela učenika) nastavak njihovih ranije postavljenih estetskih i oblikovanih odlika i rješenja. Značaj i uloga, pa i mit velikog hrvatskog kipara Ivana Meštrovića traje i nakon 1950, kao što su i njegovi brojni kiparski sljedbenici jaki i utjecajni. Nova se kiparska osjetljivost zrcalila u djela onih koji su ujedinjavajući staro i novo započeli procese snažnije purifikacije i čistoće forme. Riječ je o posve novoj poziciji hrvatskog kiparstva koja se iznova, upravo zahvaljujućim njima, nakon nekoliko desetljeća ponovno susrela sa širokim, kako ranijim, tako i istodobnim modernim europskim kretanjima i iskustvima.

Ali 1950.-te najviše potenciraju pitanje figuracije i nefiguracije, dva antagonizirajuća pola koja žive u dugotrajnom neprijateljstvu. Ali tumačiti procese iz 50-tih i svoditi ih pojednostavljeno na odnos figurativnog i apstraktnog nije posve istinito. Kao što su brancusijevske forme - kao i Arpove, Moorove ili totemske figure D. Smitha - istodobno i apstraktne i figuralne i podrazumijevaju nedeskriptivnu vezu s oblicima ljudske figure, tako su i kipovi Ksenije Kantoci, Vojina Bakića ili Koste Angelija Radovanija jačih ili slabijih antropomorfni korijena. Pritom su redukcija, sažetost volumena, škrtost i potpuni nestanak narativnih elemenata, novi plastički ideali. Stoga obnovitelji hrvatskog kiparstva prolaze i nekoliko stilskih i morfoloških mogućnosti, od figurativnog do organskog, od mimetičkog do apstraktnog (V. Bakić, K. Kantoci).

Riječ je o malobrojnem, ali sjajnome naraštaju kipara koji doprinose posve izmijenjenoj poziciji hrvatskog kiparstva nakon 1950. i koji nalaze analogije s europskom umjetnošću i vrhunskim kriterijima europske i svjetske skulpture nakon Drugog svjetskog rata. Djelima kipara Vojina Bakića, Ksenije Kantoci i Koste Angelija Radovanija, potom i mlađih Ivana Kožarića, Dušana Džamonje, Stevana Luketića... hrvatska se situacija može dovesti u vezu s modernim naslijeđem europske umjetnosti prvih desetljeća 20. stoljeća. Ta mjerila ne napuštaju svojstva i pojmove poput anarhizma, totemizma, arhetipa, primarnoga i sl.

Modernizacija hrvatske skulpture tekla je po "načelu centriranja", kiparstvom temeljenom na punoći mase. A je obrana centra podrazumijevala kompaktnost i jezgrovitost oblika, narativnu suzdržanost, oblikovanu jednostavnost, a često i mitsku ukorijenjenost. Stoga bi trebalo istaknuti nekoliko umjetnika koji su bitno i presudno utjecali na razvoj hrvatskog kiparstva. To su prije svih Marino Marini, Henry Moore i Constantin Brancusi. Prvi je učinio beskorisnim dualizam prošlo-sadašnje i vratio se skulpturi u strogom, gotovom klasičnom smislu, a druga dvojica su ostvarivala ideale jednostavnog čistog oblika.

Primjerice utjecaj Marina Marinija vidljiv je u mnogih hrvatskih umjetnika nakon 1950. a ponajviše u opusu Koste Angelija Radovanija (portreti) te na ponešto doslovniji način kod mlađeg I. Sabolića ili Stipe Sikirice. Drugi nesumnjivi uzor je Henry Moore koji se

doživljavao i kao “opasnost i kao alternativa”, ali koji je puno značio mladim umjetnicima (B. Ružić, K. Kantoci, Š. Vulas...). Treći uzor nesumnjivo je bio Constantin Brancusi koji je najradikalnije označio principe redukcije te sklonost čistim jednostavnim oblicima (u čemu je uloga J. Arpa u stvaranju oblika u suradnji s prirodom bila od velike pomoći. Stoga je potrebno naglasiti umjetnike koji su bitno utjecali na promjenu klime i kiparskih shvaćanja u Hrvatskoj nakon 1950, te najvećim dijelom svojega stvaralačkog života i djelovanja bitno obilježili hrvatsku umjetnost druge polovice 20.stoljeća. Premda je to u zahvalnoj mjeri učinio prof. G. Gamulin, treba se još jedanput osvrnuti na ulogu troje kipara. Koste Angelija Radovanija, Ksenije Kantoci, Vojina Bakića.

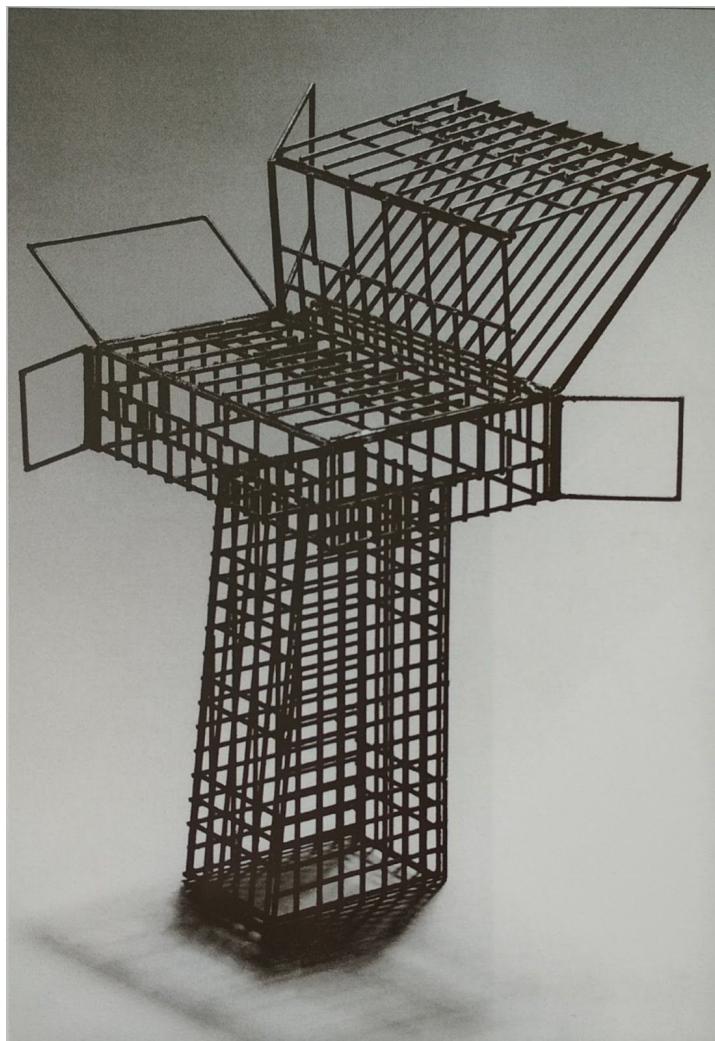
3.3 Pedesete ili projekt emancipacije raznolikosti hrvatskog kiparstva

Pedesete godine 20. stoljeća ipak predstavljaju granicu na kojoj se lome stare i rađaju nove koncepcije hrvatskog kiparstva. Pedesete su granica koja znači otvorenost i svijest o novome. One nisu datum, nego sklop mogućnosti uvjetovanih događajima koje nisu samo estetske (ili koje se samo odvijaju na polju uže likovne problematike). Ne mislimo samo na političke okolnosti (razlaz s teorijom socrealizma ili politički sa SSSR-om) nego i na dodire s vodećim strujanjima i vodećim europskim umjetničkim protagonistima: jednom riječju boljim uvidima u svjetsku umjetničku scenu. Riječ je o novim pojavama i novim imenima u Hrvatskoj, umjetnicima koji pridonose europskoj i svjetskoj umjetnosti u cjelini. Spomenuta godina označava vrijeme u kojem je začet projekt emancipacije i pune afirmacije hrvatske umjetnosti, projekt njezine raznolikosti te njezine otvorenosti prema širim umjetničkim europskim i svjetskim kretanjima. To je istodobno vrijeme umjerenog modernizma u kojemu se antropomorfnu i figurativnu formu načelima sažetosti volumena i oskudnim narativnim elementima svodilo na znamen ili čisti oblik. S druge strane treba reći da u hrvatskoj umjetnosti i nakon pedesete traje (i do danas) tvrdokorna vjernost (“tvrdoj”) figuraciji neovisno o tome što je lišena svojega ideološkog (“humanističkog”) i prosvjetiteljskog sadržaja. S procesom emancipacije hrvatske

skulpture 1950. započinje i projekt njezina bogaćenja i individualizacije. Pojavljuje se grupa EXAT 51 koja se zalaže za apstraktnu umjetnost i koja svojim zagovorništvom jedinstva umjetnosti i života obnavlja stare i uspostavlja nove veze i poznanstva s međunarodnim umjetničkim krugovima. To je i vrijeme osnivanja Galerije suvremene umjetnosti koja je sebi stavila u zadaću praćenje, dokumentiranje i prezentiranje te razvijanje suvremenih oblika djelovanja (B.Beck). Stoga je i povijest Galerije suvremene umjetnosti neodvojiva od svjetskih događaja. Ona je uzela sebi u zadaću promicati i afirmirati nove umjetničke pojave i ohrabriti istraživanja u umjetnosti te osnažiti vezu s europskim galerijama i umjetnicima.

3.3.1 Hibridne forme - Skulpture - objekti

Početak 1960-ih godina javlja se pokušaj sinteze slike i skulpture. Modernistička tradicija estetike kolaža koja će se kasnije u performativnim oblicima odnositi na miješanje medija kod ovih umjetnika podrazumijeva kombinacije postupaka i materijala. Riječ je o iskoraku iz dvodimenzionalnog u trodimenzionalni prostor, te većim interesom za prostorne formulacije. Sve se više govori o slici - objektu, odnosno skulpturi - objektu. Poteškoće imenovanja novih pojava i "nečistih" hibridnih oblika odnose se a djela Miroslava Šuteja, Ante Kuduza, Mladena Galića i Ljerke Šibenik, ali i Joška Eterovića ili Zlatka Šimunovića. Djela se i opusi u traženju novih oblika, odmeću od tradicionalnih medija i pomiču kut gledanja na odnos slike i oblika, boje i skulpture. Uz to, cjeloviti ambijent uz pomoć svjetla postaje sastavnicom djela (Ljerka Šibenik, Mladen Galić).



Slika br. 4: Ante Kuduk, Skica - objekti. 1979 - 1980.

Izvor: Šimat Banov I., (2013), Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas. Povijest umjetnosti u Hrvatskoj. Zagreb. Naklada Ljevak

3.3.2 Slika-reljef-objekt

Koristeći razne plastične materijale i s velikom izvedbenom preciznošću Nikola Koydl (1939) svoje slike pretvara u reljefe i u samostalnu plastiku naglašavajući odnos s krajolikom i asocijativne sadržaje. Znajući izbjeći doslovnost mimetičke transkripcije prirodnoga i viđenoga oblika izgradio je napete oblike koji su uvažavali i biomorfno i znakovno. U svojim objektima-reljefima prostorno i reljefno artikulira organske oblike šireći doživljajni odnos izvan mimetičke, a u korist asocijativne i meditativne potke i "aluzivne morfologije". *Krajolik je doživljen, dobro viđen, analiziran, rastavljen na*

dijelove i ponovno sastavljen na moj način (N. Koydl), što odgovara svojevrsnome kartezijskom njegovoj egzaktnosti, strogosti, perfekcionizmu i hedonističkoj (erotskoj) bujnosti i bubrenja oblika, te pomna odnosa boje i oblika i, naposljetku, individualizirane posebne ikonografije i oblika.

3.3.3 Između kiparstva i dizajna

Apersonalna strojna izrada, redukcija do hladnoće, oblik koji je izgubio vitalističke i biomorfne znakove, i njegovo svođenje na čiste površine krase radove Zlatka Zlatića i Josipa Zemana. Istražujući odnose i simbioze zvuka i pokreta kipar Josip Zeman (1928) se rano priklanja apstrakciji i avangardnim tendencijama. Sklon eksperimentu stvorio je *Pticu raketu koja oblijeće obruč svijeta* (1962), koja je jedna od prvih mobila u hrvatskoj umjetnosti. Ciklusi *Igra drva* (1955-63), *Vizije energije* (1964-67) i *Crne vizije* (1964-92) upućuju na pojednostavljivanje oblika i "ispražnjavanje" sadržaja. Riječ je o sklopnim elementima i strojno i industrijski obrađenim oblicima uglačanih površina. "On se među prvima u nas još prije 40 godina okušao u apstraktnoj umjetnosti istražujući dalje na tragu konstruktivizma i kinetičke skulpture". (V. Slavica Gabout). Inzistirajući na povezanosti dizajna i kiparstva poput Arpa, Moholya Nagya, Duchampa, Lippolda, Albersa ili Tauber Arp, njegov diplomski rad *Prototip telefona* (1954), postavlja pitanje odnosa i prožimanja kiparstva i dizajna.

U jednolično ili dinamičkim poredanim skupinama oblika Zlatko Zlatić (1933) donosi strukture čistih glatkih volumena. Grupirajući svoje radove na temu animalistike u poliranoj bronci i mramoru, od 1975. nastavlja njegovati geometrijske i minimalističke odlike svojih međusobno srodnih oblika, koji se kao procesi ili kao sljedovi ostvaruju u velikim serijama i nizovima, poprimivši svojstva animirane plastike. To je *perpetuum mobile* i lanac istovrsnih oblika u kojemu ga zanima njihovo umnažanje i ritam, koje asocijativno povezuje s animalističkim svijetom.

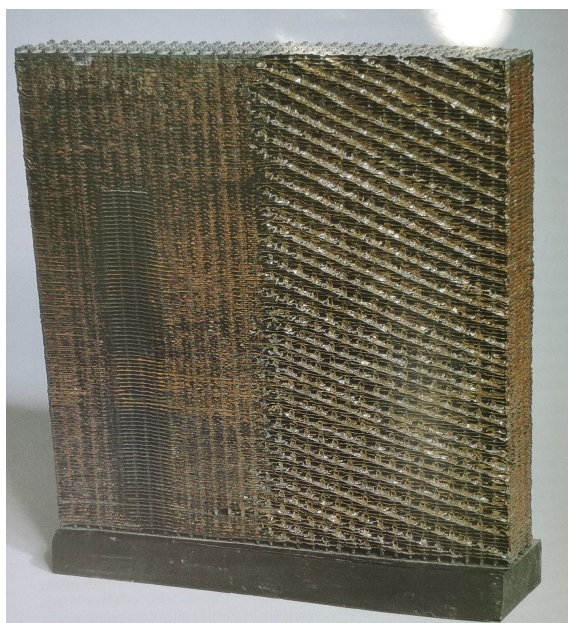
3.3.4 Akademija primijenjenih umjetnosti

U konjušnici isusovačkog samostana na Gornjem gradu, u starome dijelu Zagreba, utemeljena je Akademija primijenjene umjetnosti. Utemeljena je 1949. godine, a ukinuta 1955. Imala je Odsjek za slikarstvo, grafiku, kiparstvo, arhitekturu, keramiku. Budući da je kratkotrajno djelovala, njezine posljedice djelovanja bile su veoma značajne za hrvatsku suvremenu umjetnost. U njoj se radilo na upoznavanju osnovnih vrijednosti plastičkog iskustva, težilo se “razdvajanju forme od teme: plasticiteta do literature i ilustrativnosti...” (K. Angeli Radovani). Škola je nudila široko i temeljeno znanje fleksibilnije i demokratičnije od onoga što ga je tada pružala tradicionalna orijentirana Akademija likovnih umjetnosti (Ž. Košćević). Zbog sklonosti igri, humoru i vedrini tu školu su zvali školom nevinih filozofa. Uz zajedničke likovne i tvorbene odlike i srodnosti u tretiranju oblika ovi su umjetnici ostali prisno sjedinjeni s iskustvom povijesnoga života, počesto lokalno, etnografski i pučki određeni oni su prošlo i sadašnje vrijeme sjedinili prije svega jednostavnim oblikom, ironijom i humorom. Akademija primijenjenih umjetnosti (1949-1955) iznjedrila je brojni i ugledni naraštaj hrvatskih umjetnika pod vodstvom učitelja Koste Angelija Radovanija. Njihove radove karakteriziraju puni i jednostavni volumeni, antropomorfne forme i smjela uporaba boje, djela su puna humane ekspresije s primjesama ironije i dobroćudnog humora.

3.3.5 “Željezno doba” hrvatske skulpture

Dobar dio poslijeratne umjetnosti odlikuje “propast” ili “ništavilo” antropocentričnog svijeta i umjetnosti. Poslijeratna se umjetnost dobrim dijelom označava kao pesimistična dijagnoza vremena strašnih okolnosti i pustoši, uništenja naroda na načelima ideoloških, političkih, rasnih i drugih “izgovora”. Tu su crtu bolnog iskustva sudbine čovjeka u hrvatskoj umjetnosti tematizirali kipari Belizar Bahorić, Dušan Džamonja, Stevan Luketić i drugi koji u svoja djela ugrađuju osobna ratna iskustva. Crta se dramatičnog i ekspresivnog ogleda i u širokom korištenju odbačenih predmeta,

postupaka prešanja, destruiranja, ali i u stvaranju novih krajolika kako od potrošenih tako i od industrijskih predmeta. Mnogi umjetnici koriste razne materijale slučajne i sekundarne posljedice truleži i propadanja, i na takvim materijalima i odbačenim predmetima upleću vlastito iskustvo. Razdoblje između 1950. i 1960. plodno je i najzanimljivije doba i europskog i hrvatskoga kiparstva u cjelini. S jedne strane konstruktivistički i geometrijski impulsi, organski i arhetipski знамені, a s druge strane trulež, ništavilo i smrt materije ili skulptura kao otvorena slika slobode korištenja raznih materijala i postupaka. To je cvat novih i prevaga potrošenih materijala i nadasve odmicanja od poslovičnih kiparskih materijala i tehnika (posebno od kamena i bronce) u korist novih materijala (čelik, željezo, kovani lim, itd.)



Slika br. 5: Stevan Luketić, Skulptura LLSXVI / 83, 1963.

Izvor: Šimat Banov I., (2013), Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas. Povijest umjetnosti u Hrvatskoj. Zagreb. Naklada Ljevak

3.3.6 Skulptura u drvu - doba drva hrvatske skulpture

Pripadajući jednome od tri klasična materijala (uz kamen i broncu) zbog lakoće obrade, drvo je bila prva skulptura i prva arhitektura. Povijest ljudskog roda povijest je drvene građe i oblika u drvu. Materija i materijali nose sa sobom određenu sudbinu i namjenjuju je samome djelu. Materijal drva nije samo pasivna građa koja pasivno leži, pa se može

koristiti za ovo ili ono djelo. Valja naglasiti kako svako korištenje drva u skulpturi ili svaka skulptura u materijalu drva ne govori o utjecaju samoga materijala na stvoreno djelo. Sva njegova unutarnja i vanjska svojstva, bilo da po vrsti obrade pripadaju u meka (lipa, topola, jela, smreka itd.) ili tvrda (ebanovina, hrast, jasen, javor, maslina...) bilo da pružaju otpor obradi ili su podložna unutarnjim i vanjskim procesima truljenja i raspadanja, svojim se svojstvima upleću u narav skulpture koja trajno nosi svijest i o naravi materijala. Nije riječ samo o odabiru materijala niti se u njemu pronalazi samo ono što se želi, nego i ono što sam materijal nudi ili sugerira. Kao što tehnika nije samo novi alat nego i spoznajni proces.



Slika br. 6: W.Thumbull

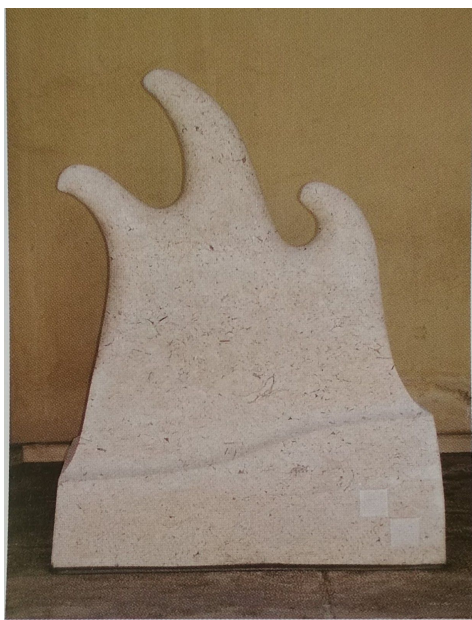
Izvor: Šimat Banov I., (2013), *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas. Povijest umjetnosti u Hrvatskoj*. Zagreb. Naklada Ljevak

Cijela je kiparska obitelj u hrvatskoj umjetnosti pedesetih i šezdesetih godina 20. stoljeća, radeći u drvu stvorila gotovo *teologiju* toga materijala iz kojeg je nemoguće bilo istjerati nejasne sile, sugestije topline, prisnosti i sl. Brojni su hrvatski kipari osjećali taj materijal ne samo kao građu nego i kao narav stvorenih oblika. Ta je činjenica zaokupila mnoge pisce o kiparstvu i u drvu su vidjeli ono što je najbolje pomirilo prošlo i sadašnje, prolazno i trajno i uz to raspravu o modernosti i nemodernosti gotovo ismijali. Uz

potrebnu naglašavanja posebnosti hrvatskoga kiparstva u drvu valja reći da se ono odnosi na značajnu obitelj kipara u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti. Riječ je o obitelji gotovo povijesne težine, upravo s punim i gotovo religioznim povjerenjem u materijal.

3.3.7 Nadahnuti prirodom - organska skulptura

U cijeloj povijesti umjetnosti obitelj kipara koji se sporazumijevaju ili nadahnjuju prirodom, njezinim oblicima ili njezinim stvaralačkim načelima rasta, bujanja velika je. To je enciklopedija odnosa i poticaja, riješena od čvrstog organskog oblika do procesa i land-artovskih realizacija i djela, koja ostvaruju razumljive, ali i slojevite odnose s krajolikom. Jednom riječju, odnos i inspiracija prirodnim oblicima najšira je tema u umjetnosti svih razdoblja. Kipari organskih izvora zacijelo su najbrojnija obitelj umjetnika.



Slika br. 7: Ivan Briski, Val, 2005.

Izvor: Šimat Banov I., (2013), Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas. Povijest umjetnosti u Hrvatskoj. Zagreb. Naklada Ljevak

Unutar kiparskih interesa uočavamo brojne kipare koji zadržavaju neka organska sjećanja biomorfnoga ili vitalističkoga oblika i epidermičnim shvaćanjem oblika kao

čvrsta zatvorena tijela. Riječ je o umjetnicima koji su povezali organsko i biomorfno s oblicima naslijeđenih i široko shvaćenih oblika graditeljstva i pučke baštine (bunje(isto građeno kao kašun), poljarice, kašuni i sl.). Neki su umjetnici prošli put od čistih do redukcionističkih i biomorfnih asocijacija ploda do složenih djela koja uključuju i mogućnost kombiniranja asocijativnih formi s više izvora u kojima se biomorfno i konstruktivno ne isključuju.

4. Od ekspresionizma do egzistencijalizma

4.1 Schopenhauer (utemeljitelj metafizičkog pesimizma) hrvatskog kiparstva

Prvo ime hrvatskog ekspresionizma jest Vanja Radoš (1906-1975). Za razliku od svojih generacijskih kolega, Frane Kršinića i Antuna Augustinčića koji su ostali vjerni zatvorenim volumenima i postojećim lirskim (Kršinić) ili relističkim (Augustinčić) riješenima, ovaj *hrvatski kiparski Schopenhauer* nije uspijevaao biti "normalnim" i uravnoteženim kiparom. Njegovi najraniji radovi u granicama ekspresivne figuracije njeguju osjećaj za odbačene, marginalne ljudske sudbine, "otkačenjake" i autsajdere. U kiparskom smislu oni govore o sklonosti ekspresivnim oblicima i razderanim površinama oblika.

4.2 In signo terrae ("U znaku zemlje")

Brojni su se umjetnici svojim jednostavnim oblicima vraćali u prapovijesno gnijezdo, dostojanstvu početka i primitivističkim sugestijama, radeći predmete i koristeći materijale koje kao da su lizali plamenovi pećinske vatre zemlje (B. Švertasek, V. Popržan, B. Uzur i dr.) i bili poput menhira ugrađeni u svoja prapovijesna staništa. To je svijest koji asocira na arheološku iskopinu, priziva sliku primitivnih mogila, staništa i gradina. Nije riječ samo o keramičarima, nego i o kiparima, koji su posvećivali pažnju elementarnim odnosima između oblika i koji su radili svojevrzne instalacije u prirodnim ili u zatvorenim prostorima. Riječ je o oblicima i artefaktima s tragovima vatre s finim grafizmom i teksturama na površini, i mezomorfne formama, koje naglašavaju toplinu i podatnost i koje se doimlju kao mirna nagodba umjetnika i prirode.



Slika br. 8: Bojana Švertasek, Oblici, 1980.

Izvor: Šimat Banov I., (2013), Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas. Povijest umjetnosti u Hrvatskoj. Zagreb. Naklada Ljevak

4.3 Od neomodernizma do neobaroka

“Slikarstvo je snoviđenje, a skulptura je kruta stvarnost”, tvrdio je Johann Gottfried von Herder potkraj 19. stoljeća. Tu su tvrdnju uspjeli poljuljati mnogi na početku 20. stoljeća, prije svih Rodin, potom Duchamp i ponajviše Beuys za kojeg je kiparstvo “način mišljenja”

Od impresionizma i Rodinova djela, koji znaju za pokret i procese prijelaza iz jednog stava u drugi odavno se ne može više ostati na tromoj, nepomičnoj postojanosti kiparske mase i jednome dominantnome licu oblika. U vrijeme umjerenoga modernizma zamijećen je bijeg iz narativne, figurativne forme u redukciju, simbol, totem, sa svim različitim rezultatima te preobrazbe.

U kiparstvu 20. stoljeća i na njegovu samome početku vidljivi su rani znakovi relativiziranja klasične skulpture. Primjerice, *Ptica* C. Brancusija ili Duchampova *Fontana* u izražavanju želje za novim i inovativnim prijelomne su točke. Od tada se mnogo toga može nazvati kiparstvom jer je proširena i izmijenjena sama definicija skulpture. Pravilno je preporučeno da se na te rane nagovještaje o promjenama u kiparstvu ne smije gledati kao na dosjetke ili *artefakt-pronalaske* nego kao na promjenu temeljnoga gledanja na umjetnosti i kiparstvo, ali i kao na korištenje i znanoga i naslijeđenoga na novi način. I procijep između kiparstva u kojemu se plastički elementi osamostaljuju i ostaju bez tematske poante i kiparstva obilježena stalnim naporom da se autonomno značenje same forme uskladi sa značenjem teme i motiva, ostaje trajan. Za kipare čvrstog epidermičnog oblika uvijek će biti riječ o nerazboritom odricanju od punog oblika i njegova života.

Novi oblici kiparstva iziskuju nova imenovanja pojava i oblika, koji su u slaboj ili slabašnoj, pa čak i nikakvoj, vezi s tradicionalnim pojmom skulpture. Štoviše, strast za imenovanjem novih pojava dovodi do izmišljanja novih termina te rezultira gotovo u pojmovnim očajem. Isto tako, granicu gdje započinje suvremena, a završava moderna umjetnost teško je oštro povlačiti. Ipak, mnogi se teoretičari i pisci o umjetnosti slažu kao se u vrijeme rađanja suvremene umjetnosti u šezdesetima prošlog stoljeća, kada se i javljaju brojne i utemeljene rasprave o prirodi nove umjetnosti i novih pojava, koje u vrijeme *post povijesti* radikalnije raskidaju s tradicijom modernizma.

Nedvojbeno je jedna od najradikalnijih promjena od 70-ih godina prošlog stoljeća naovamo neprekidni rast elektronike i digitalne tehnologije, interneta i općenito globalnog utjecaja mobilnih komunikacija. Koncept prostora i mjesta, uz promjene i primjene raznih medija, postaje važan i za skulpturu. A miješanje tehnika i pristupa, uvođenja novih računalnih tehnologija stvorilo je novu virtualnu stvarnost (virtual reality).

Odnos oblika i vremena, njegove trajnosti i privremenosti postavlja se na nove temelje. Stoga se na razvoj skulpture do kasnih sedamdesetih može gledati i kao na odnos vremena i kipa, tj. Na :

- a) Ekstatično vrijeme skulpture do pojave mobila;
- b) Reverzibilno-iverzibilno vrijeme kibernetičkih skulptura Nikolasa Schoffera i
- c) Inverzibilno vrijeme skulpture u kojemu se subjektivitet vremena skulpture troši istom brzinom kojom gledatelj prati dinamičko trajanje skulpture (primjer Tinguleyja).

Pritom vrijeme do pojave mehaničkih kretanja u skulpturi Lj. Mifka naziva “vremenom klasične skulpture”, nakon čega se trajnosti klasičnoga djela suprotstavlja njegova privremenost. Pa ipak, prošireni pojam skulpture začeo se rano, već u prvim desetljećima 20.stoljeća. Prema Manfredu Schneckneburgeru, javlja se 1906. i traje do 1916. godine, dok se njegova generativna snaga pokazala u razdoblju od 1960. do 1970.

Sedmo desetljeće 20. stoljeća potvrđuje konačno urušavanje skulpture koja je u “klasičnom smislu dosegla svoju najvišu točku” (Z.Rus). Uz to, polovicom 70-ih, po mišljenju brojnih teoretičara, javlja se pravi mlaz skulptoralnih akcija i bujica tzv. *graničnih skulptura* i dolazi do nove osmoze postojeći i novostvorenih oblika i tehnika vidljivih i u hibridnim oblicima i sintagmama *slike-objekta* i *skulpture-objekta*.

Uz to, “skulptura zahvaća u nove materijale, nove medije, agregatna stanja, prostor. Skulptura može biti komad loja, plinovit oblak, komad zemlje, akcija, ideja. Video uprizorenje. Nalazimo je u galeriji, na ulici, u pustinji i na nebu, na našem tijelu pa čak i u samoj našoj imaginaciji. Juri od pojma do pojma, od objekta k procesu, konceptu, situaciji, modelu”. Velika rasprava o obliku, materijal i kontekstu, koju su kipari započeli 1980-ih, po J. Collins, dovela je do interacionaliziranja skulpture. Kipari se doživljavaju kao stanovnici svijeta, govore univerzalni jezikom. Ranih osamdesetih pojavio se i romantični, misteriozni ekspresionistički stil oslonjen na artefakte raznih kultura pri čemu

ni ljudsko tijelo nije moćno i herojsko već žrtva globalnih katastrofa: bolesti, prijetnje side itd.

Što je skulptura danas? Odgovor zahtijeva osjetljivost posebne vrste. Tu su i kriteriji prostorne ekspanzije, vidljivi u stvaranju ambijenata i problematiziranju i konceptualiziranju djela bez fizičkog kontinuiteta. Promatrač često povezuje i zaključuje. Doprinosi ili za sebe konstruira priču.

Dakako, govoriti danas o skulpturi znači ponajviše govoriti o granicama skulpture. Prekoračiti ih ne znači uvijek poništiti skulpturu ili je dovesti u pitanje nego otvoriti senzibilniju raspravu o samim granicama. Pa i djelo "na granici" nije jako udaljeno od Aristotelova shvaćanja djela kao *druge zbilje* u kojoj se priroda ponaša. Kiparstvo je našlo prostora izvan svojih hipostaziranih stanja i muzejskih artefakata.

Općenito smanjena materijalnost ili slojevita i složena djela po svojem ustroju, zahvaljuju svoju zanimljivost interakcijama medija i njihovim kombinacijama. Puno je novih okolnosti i uvjeta o kojima ovisi skulptura, u kojima ona zadržava slabo izraženu srodnost s kiparstvom kakvo poznajemo do početka XX.stoljeća.

4.4 Difuznost kiparskog osjećanja

Naraštaj prvih reformista kiparskog jezika iz pedesete u hrvatskoj umjetnosti vjerovao je obliku, ali je postupno ustupio mjesto metajezičnom govoru po kojemu svijet postaje sustav struktura, fragmentaran život nepouzdatih i neorganskih veza s oblicima prirode, s prirodnim procesima i samom prirodom.

Smanjene materijalnosti slojevita multimedijalna djela, sklonost interakciji medija, ranih pristupa i kombinacija, omogućuju stvaranje nove zbilje te pomalo omalovažavaju estetiku stvorenih i oblikovanih čvrstih tijela, ali osjećaj privremenosti materijala, čežnja za prolaznim, i prezir prema "stvaranju" djela, s jedne strane, zacijelo rađa istodobnom čežnjom za jačom ulogom i autoritetom oblika, s druge. To je međusobno uvjetovan i

ovisan proces u pristupima hrvatskih , posebice mlađih umjetnika poput Alema Korkuta, Nevena Bilić, Denisa Kraškovića, Tanje Vujasinović i dr. Ako je prvi val proširenja pojma skulpture u hrvatskoj umjetnosti XX.stoljeća propušten u ime stilskih i sadržajnih kategorija (secesija, simbolizam, impresionizam, rodinizam, itd.), ona je djelima obnovitelja hrvatskog kiparstva oko 1950. a potom i mlađom generacijom umjetnika u posljednjih tridesetak godina, svojim bogatstvom i slojevitošću okrenuta i proširenome pojmu skulpture te je i kategorijalno i vrijednosno zapravo dio svjetske scene.

4.5 Drugo željezno doba

Uz umjetnike koji se koriste i trošnim i klasičnim materijalima (kamen, drvo, bronca) veliku grupu čine i umjetnici koji se i nadalje oslanjaju na teške i “tvrde” industrijske materijale (čelik, željezo) kao i sirova, neobrađena drva. Narav materijala te međusobni odnosi materijala o oblika rađaju elementarnim rješenjima koji mogu biti i spomenički i javni znakovi, ali i posve intimističke reminiscencije čovjekovih raspoloženja.

Dugogodišnje iskustvo rada sa željeznim i čeličnim oplatama u tehnikama zavarivanja ili iskucavanja primijenio je u svojim radovima Marko Gugić (1951). Varenjem, brušenjem, zakivanjem, s vidljivim tragovima upotrebe alata, na površinu lima unosi jake “grafičke” vrijednosti. Riječ je o grubome sklapanju limenih ploha u koje, lijevanjem tekućeg olova u kameni ili željezni blok, te kolorističkim nijansama oživljava površinu i asocijativno usmjerava svoje oblike na slike krajolika.

Mladen Mikulin (1958) radi djela jakih oblika i širokih željeznih površina. Riječ je o antropomorfnim ili zoomorfnim asocijativnim oblicima, koji grubošću materijala, korozijom i neuljepšanim licem lima, postavljeni u prostore i prirodne ambijente, daju biljeg okolini.



Slika br. 9: Mladen Mikulin, *Duh sveti*, 2006

Izvor: Šimat Banov I., (2013), *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas. Povijest umjetnosti u Hrvatskoj*. Zagreb. Naklada Ljevak

4.6 Alter-ego skulpture: skulptura 90-ih

Sredinom 90-ih dolazi do prevredovanja modernističkih stavova o formi i sadržaju, obnavljaju se tradicionalni postupci i koriste novi materijali, javlja se nostalgija za pop kulturom šezdesetih godina. Umjetnici nove generacije iskazuju sklonost prema “baroknom kiču” i “ručnoj izradi”. A kako nema prevladavajućeg stila, vlada izraziti pluralizam, potpuna tolerancija prema svim pojavama u krajoliku u kojemu ništa ne podliježe pravilima. Tu su i odnosi s *arte povera* ili pop-artom, ambijentalnom plastikom i minimalističkom umjetnošću.

U ovom razdoblju je manje važno pitanje *od čega*, a više pitanje *načina* na koji se materijali koriste. Stoga za razliku od *druge skulpture* kasnih 70-ih i ranih 80-ih više se ne pristaje na privremenost i trošnost materijala i djela. Postoji mogućnost da materijali

sada svojom trošnošću pojačaju, primjerice, osjećaj prolaznosti ljudske egzistencije i da postignu psihološki i egzistencijalni odjek na kakav je materijal naišao u enformelu . Sama uporaba raznih nekonvencionalnih materijala ne mora značiti ni uzmak od skulpture ni primicanje njoj, nego da o tome odlučuje *način* korištenja materijala.

Postupak gradnje skulpture 90-ih nije traganje za konačnim, zatvorenim i epidermičnim djelom. Riječ je o stvaranju konceptualne i misaone osnovice u kojoj materijal a ni oblik nije toliko važan. Dakle, više je u tome konceptu *oblikovanja misli* nego dovršavanja i oblikovanja.

U generaciji *postskulptora* 90-ih ne postoji želja za nastavkom prošle umjetnosti, što znači da nema više “priključaka” važnih utjecaja, ponajmanje osjećaja zaštitničkog gnijezda, osjećaja povlaštenosti ili izdvojenosti. Riječ je o slobodnome i odgovornome sudjelovanju u svijetu života. (Šimat Banov 2013)

5. Ivan Meštrović

Ivan Meštrović rođen je 15. kolovoza 1883. godine u mjestu Vrpolju u Slavoniji, u sjeveroistočnom dijelu Hrvatske. Djetinjstvo i mladenačke dane proveo je u selu Otavice, bez mogućnosti formalnog školovanja. Već u dječjačkoj dobi iskazivao je umjetničku narav: djeljao je, rezbario i klesao u lokalnom mekanom kamenu (muljika), možda ugledajući se na oca Matu, seoskog zidara, tesara i klesara. Najprije su to bili razni ornamenti, preslice, vretena, a kasnije reljefi i pune figure životinja i ljudskih likova iz svakodnevnog života, sve do prikaza iz Biblije i portretnih skulptura povijesnih ličnosti.

Sustavnu kiparsku izobrazbu Ivan Meštrović stekao je na Akademiji za likovne umjetnosti, koja je njegovala akademsko-konzervativni duh. Rad na Akademiji studentima je osiguravao je solidne temelje u poznavanju tehnika i materijala kroz učenje i rad u poznatoj akademijinoj gliptoteci s odljevima antičkih skulptura, u prostranim i dobro opremljenim radionicama za crtanje, modeliranje i lijevanje te u bogatoj biblioteci. Nakon završene tri godine studija kiparstva (1901.-1904.) u kiparskoj klasi Edmunda Hellmera i Hansa Bitterlicha završio je i dvije obvezne godine studija arhitekture (1904.-1906.) u klasi profesora Friedricha Ohmanna. Značajan utjecaj imao je profesor i arhitekt Otto Wagner. Presudan, iako kratkotrajan utjecaj na njega izvršio je francuski kipar Auguste Rodin (1840.-1917.) začetnik moderne europske skulpture, čija se popularnost proširila Njemačkom i zemljama Srednje Europe. I poznanstvo s Karlom Wittagensteinom, bečkim industrijalcem, kolekcionarom i umjetničkim pokroviteljem bilo je od velikog značenja za Meštrovića u skromnim uvjetima i materijalnoj oskudici koja ga je pratila tijekom studiranja.

Meštrovićevi rani radovi: portreti, aktovi, figuralne kompozicije i arhitektonska plastika održavaju razvoj od akademskog oblikovanja, preko utjecaja Rodina i secesije do naznaka otklona prema monumentalnoj plastici. Najpoznatije djelo tog razdoblja je skulptura *Zdenac života* (1905.), ilustrira i prikazuje njegove bečke domete. U prikazu

deset nagih ljudskih likova uokrug zamišljenog zdenca uočljiva je sklonost refleksivno-simboličnim temama *erosa* i *thanatosa*, što je u skladu s duhovnom klimom početka 20.stoljeća, kao i odmak od akademskih figurativnih stereotipa i idealizacije prema rodenovskom naturalizmu i dinamičnoj organskoj formi.

5.1 Meštrović i Akademija likovnih umjetnosti

Meštrović je pridonosio bilo kao inicijator, bilo kao sudionik, raznim akcijama koje su poticale interes za vlastitu kulturnu baštinu i svijest o njoj. Podržavao je ideje o izgradnji izložbenih prostora i organizaciji izložaba, podizanju spomenika kulture, te je bio počasni član Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu od 1919. godine, a od 1934. godine i njezin redoviti član. Znatan dio vremena i energije posvetio je radu za dobrobit i prosperitet Kraljevske više škole za umjetnost i umjetni obrt. Škola dobiva status Akademije likovnih umjetnosti 15.svibnja 1940., u rangu fakulteta.

Za Meštrovićeva rektorata provedena je reforma nastave, pri čemu su ukinuti tekstilni, keramičarski, zlatarski i drvorezbarski obrt, a škola je dobila izrazito likovno usmjerenje. Meštrovićevim zalaganjem pri Akademiji je osnovan i Arhitektonski odjel.

Mladim umjetnicima i studentima Meštrović je imponirao svojom osobnošću, znanjem i umjetničkim postignućima. U skućenim društvenim i materijalnim okolnostima nastojao im je i konkretno pomagati. Poznato je, da je svoju profesorsku i rektorsku plaću ostavljao Akademiji za pomoć siromašnim studentima, za plaćanje modela i ostalih potrepština.

5.2 Žena, nadahnuće i uporište

Meštrovićeva kiparska produkcija u međuratnom razdoblju obilježena je povratkom klasičnom oblikovanju te uobičajenim temama portreta, religijsko-mitoloških prizora i nezaobilaznih prikaza ženskih likova koje je oblikovao u svim svojim stvaralačkim

etapama. Varirao ih je sadržajno i morfološki, u širokom rasponu od naturalističko-simboličkih ranih radova, realističnih portreta svoje majke, monumentalnih i kontemplativnih karijatida i udovica iz *Vidovdanskog ciklusa*, idealiziranih i visoko estetiziranih ženskih portreta te prikaza plesačica i ženskih osoba s glazbalima *art deco* stilizacije do prikaza *Bogorodice s djetetom* ili *Pieta* različitih razina interpretacije i redukcije u ikonološkom pogledu, te ženskih aktova klasičnog oblikovanja. Posebno mjesto u Meštrovićevim temama zauzima tema žene-majke sa savjetovnim i religioznim predznakom.

Mramorni ženski aktovi u prirodnoj veličini intenzivne tjelesne životnosti i punine su: *Čekanje, na odmoru, Žena kraj mora, Sanjarenje II, Ženski torzo* i drugi. To su možda najznačajnija djela uz *Indijance* koji su gotovo zaštitni znak ovog razdoblja. Karakterizira ih anatomske realističke oblikovano tijelo te razvedenost kompozicije i konturne linije unatoč čvrstoj jezgri bloka s naglašenim detaljima tijela i lica. Specifičnost materijala i obrade ogleda se u bjelini mramora te u oblim, napetim i uglačanim površinama u funkciji postizanja dojma mekoće i putenosti ženskog tijela. (Plazibat, 2015)

Možemo reći da je Ivan Meštrović ženu digao na tron, naglašavajući snagu žene, i njezinu snagu majčinstva kao temelj svake obitelji.



Slika br. 10: Ivan Meštrović, *Majka i dijete*, 1915.

Izvor: https://www.europeana.eu/portal/hr/record/2026118/_MG_2831.html , pristupljeno 1. lipnja 2018.

Nadahnut iskustvom vlastitog roditeljstva koje doživljava, ostvaruje i emotivne prikaze majke s djetetom: *Olga doji Tvrtka*, *Majka uči dijete moliti*, *Bogorodica s djedom*. Skulptura u drvu, *Majka i dijete*, oblikovana je u zatvorenoj kompoziciji “bloka”, čime je naglašena ideja njihove neraskidive povezanosti. Tom doživljaju prisnosti pridonosi i materijal u kojem je skulptura izvedena. Kromatska i taktilna svojstva drveta sugeriraju toplinu i ugodu.

Ivan Meštrović umro je 16.siječnja 1962. U Americi, a pokopan je u svom zavičaju kod Otavica. (Plazibat, 2015)

6 . Intervju - Pulska kiparska scena: Marina Orlić

Marina Orlić rođena je 1958. u Puli. Samostalna je umjetnica te se uz kiparstvo bavi i keramikom i slikarstvom. Izučavala je lončarstvo kod majstora Matije Stanešića u Petrinji. Članica je Hrvatskog društva likovnih umjetnika Istre (HDLU Istre), Hrvatske udruge likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti (ULUPUH-a) i Hrvatske zajednice samostalnih umjetnika (HZSU-a).

1. Kada ste prvi put počeli sa kiparskim radom i kakvo je bilo Vaše iskustvo?

“Studirala sam u Zagrebu na Filozofskom fakultetu (Povijest umjetnosti i sociologiju) no nisam nikada završila. Voljela sam odlaziti u Petrinju jer je tamo živio moj djed i on je bio dobar sa majstorom (lončarom) Stanišićem, kod njega sam učila lončarski zanat i mislim da je iz lonca proizašla skulptura koju sam zavoljela.”

2.Kakva su bila mišljenja i kritike vaših kolega?

“Pa ne mogu se požaliti ni na što.”

3. Možete li mi objasniti izraz "ženski rukopis"? Ima li razlike u kiparsku između muškog i ženskog "rukopisa"?

“Možda se to odnosi na to što se muškarci i žene razlikuju u anatomiji, odnosno muškarci izrađuju veće skulpture, zato što su jači, a žene se više usmjeravaju u izradi manjih stvari, koje su fizički ne tako teške.”

4. Jeste li imali neugodna iskustva u početku karijere kiparstva baš zbog toga što ste žena?

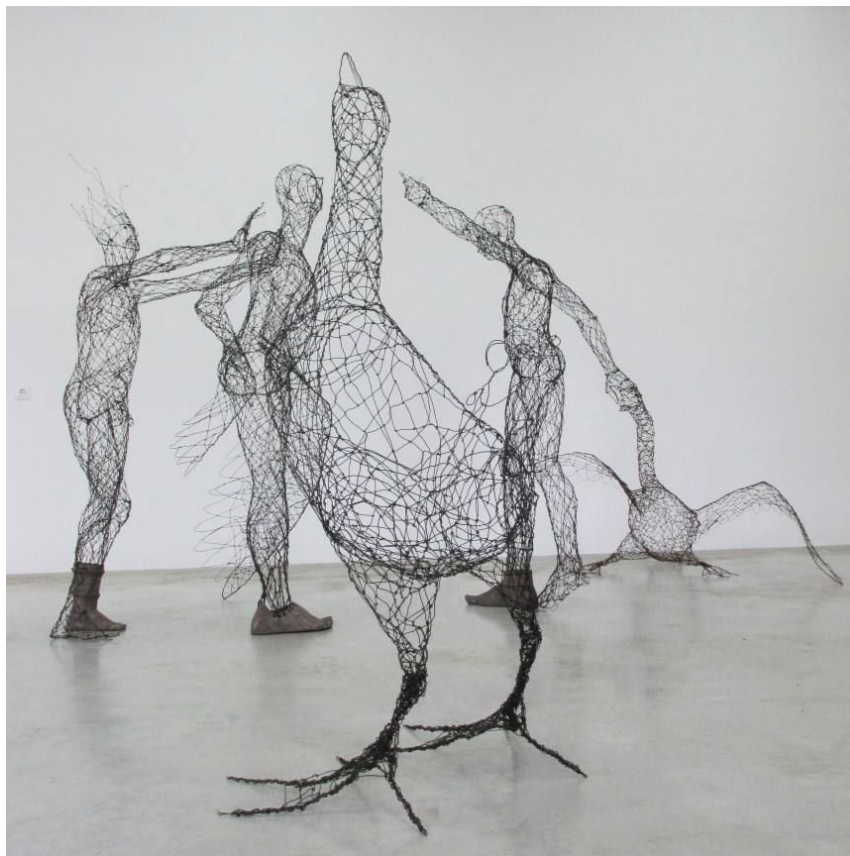
“Mogu reći da nisam imala nikakva neugodna iskustva.”

5. S kakvim materijalima volite raditi?

“U zadnje vrijeme radim od žice zbog mogućnosti izrade većih dimenzija;jeftin je materijal i vrlo lagan i praktičan, dok je keramika ograničena zbog veličine peći, drvo (lovor, bagrem)...”

6. Koji su Vam glavni uzori u kiparstvu?

“Moji uzori su u Grčkoj, odnosno od Arhaike do klasike; etruščani (velike terakote, sarkofazi), egipatski portretisti, kineski keramičari, renesansni europski keramičari, grčki i indijanski kipari, Friedrich Duerenmat, mitovi, bajke...!”



Slika br. 11: Marina Orlić, Ptičja gripa, 2014.

Izvor: <http://hdluistre.hr/marina-orlic-skulpture/> , pristupljeno 27. lipnja 2018.

7. Zaključak

Na skulpturu 20.stoljeća u Hrvatskoj uvelike su utjecala velika europska središta kao što su Beč, München, Pariz, a najveći je utjecaj na kipare imao Auguste Rodin. Hrvatski kipari bili su pod utjecajem kako Rodina, tako i Aristide Maillol koji je bio posljednji značajni majstor klasične tradicije stoga možemo reći kako je Hrvatsko kiparstvo bilo ukorak s europskim.

Hrvatsko kiparstvo izrodilo se nakon rata, nakon 50-tih godina gdje proizlazi iz egzistencijalističke crte umjetnosti. Zapravo, pedeste su granica na kojoj se rađaju nove koncepcije hrvatskog kiparstva. Tijelo kao glavni sadržaj razlikuje kiparsko od nekiparskoga, umjetničkog od neumjetničkoga, živo od neživoga, no ni samo tijelo nije dovoljno.

Mnoga djela su na granici kiparstva prešla u oblike promišljanja u životu, stavu ili etiku, široko shvaćenu umjetnost prostora, događaja, zbivanja, akcija i tu se kriju važna pitanja kao što je skulptura i što je ona danas. (Šimat Banov, 2013). Kiparstvo je zapravo jezik izražavanja umjetnikovih misli, osjećaja, stanja, odnosno tvari. Umjetnici su oduvijek ulazili u dijalog s tom tvari, a "ipak se smatralo da je tvar po sebi bezoblična i da ljepota izranja nakon što se u nju utisne ideja" (Eco, U. *Povijest ljepote*, str. 401). Kipari su, naime, tražili kipove među kamenjem (Eco, U. *Povijest ljepote*).

8. Literatura

- 1) Enciklopedija leksikografskog zavoda (3) Zagreb, 1967.
- 2) Eco, U., (2004) Povijest ljepote. Zagreb. Hena.com
- 3) Jakubin, M., (1990) Osnove likovnog jezika i likovne kulture. Priručnik za likovnu kulturu. Zagreb. Institut za pedagoški istraživanja Filozofskog fakulteta sveučilišta u Zagrebu. (str.31.-40.)
- 4) Šimat Banov I., (2013), Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas. Povijest umjetnosti u Hrvatskoj. Zagreb. Naklada Ljevak
- 5) Plazibat, D., (2015.) Ivan Meštrović : tragovi u vremenu i prostoru : imprints in time and space. Split: Muzeji Ivana Meštrovića.

Internet izvori:

- 1) Cunterview.net (women art media space), 27. srpanj 2017, <http://www.cunterview.net/index.php/Likovna-umjetnost/Marina-Orlic.html>
(Posjećeno 06.06.2018.)

Popis slika

Slika br. 1: Ivan Rendić, August Šenoa, 1914.

Izvor: [https://en.wikipedia.org/wiki/Well_of_Life_\(sculpture\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Well_of_Life_(sculpture)) (pristupljeno 28.06.2018.)

Slika br. 2: Ivan Meštrović, Zdenac života, Zagreb 1905.

Izvor: [https://en.wikipedia.org/wiki/Well_of_Life_\(sculpture\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Well_of_Life_(sculpture)) (pristupljeno 28.06.2018.)

Slika br. 3: Antun Augustinčić, Spomenik Josibu Brozu Titu u Kumrovcu, 1947. Izvor: Šimat Banov I., (2013), Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas. Povijest umjetnosti u Hrvatskoj. Zagreb. Naklada Ljevak

Slika br. 4: Ante Kuduk, Skica - objekti. 1979 - 1980. Izvor: Šimat Banov I., (2013), Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas. Povijest umjetnosti u Hrvatskoj. Zagreb. Naklada Ljevak

Slika br. 5: Stevan Luketić, Skulptura LLSXVI / 83, 1963. Izvor: Šimat Banov I., (2013), Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas. Povijest umjetnosti u Hrvatskoj. Zagreb. Naklada Ljevak

Slika br. 6: W.Thumbull. Izvor: Šimat Banov I., (2013), Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas. Povijest umjetnosti u Hrvatskoj. Zagreb. Naklada Ljevak

Slika br. 7: Ivan Briski, Val, 2005. Izvor: Šimat Banov I., (2013), Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas. Povijest umjetnosti u Hrvatskoj. Zagreb. Naklada Ljevak

Slika br. 8: Bojana Švertasek, Oblici, 1980. Izvor: Šimat Banov I., (2013), Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas. Povijest umjetnosti u Hrvatskoj. Zagreb. Naklada Ljevak

Slika br. 9: Mladen Mikulin, Duh sveti, 2006. Izvor: Šimat Banov I., (2013), Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas. Povijest umjetnosti u Hrvatskoj. Zagreb. Naklada Ljevak

Slika br. 10: Ivan Meštrović, Majka i dijete, 1915.

Izvor: https://www.europeana.eu/portal/hr/record/2026118/_MG_2831.html (pristupljeno 1. lipnja 2018.)

Slika br. 11: Marina Orlić, Ptičja gripa, 2014.

Izvor: <http://hdluistre.hr/marina-orlic-skulpture/> (pristupljeno 27. lipnja 2018.)

Sažetak

Kiparstvo je grana likovne umjetnosti i izražavanja u trodimenzionalnim oblicima i tijelima. Skulptura odnosno kip ima treći dimenziju - dubinu što znači da se može promatrati sa svih strana za razliku od slike koja ima jednu dimenziju. Osoba koja se bavi kiparstvom je kipar i njegova uloga je modeliranje određenog materijala.

Kiparstvo nakon 1945.godine obilježeno je epskim razmjerima, tako i kiparstvo u Hrvatskoj koje je bilo ukorak europskome. Hrvatsko kiparstvo budi se nakon 2.svjetskog rata, te se hrvatski kipari ujedanjuju u obnavljanju hrvatskog kiparstva. Pedesete godine 20.stoljeća obilježavaju granicu gdje se susreću stare i nove koncepcije hrvatskog kiparstva; projekt emancipacije i pune afirmacije hrvatske umjetnosti. Svako razdoblje u 20.stoljeću određeno je izborom materijala, kako izborom tako i drukčijim poimanje skulpture kao takve.

Summary

Sculpture is the branch of visual arts and expression using three-dimensional shapes and bodies. A sculpture has a third dimension - depth - so it can be observed from all directions, unlike a painting that has one dimension. A sculptor is a person that makes sculptures by modelling specific materials. Sculpture after the year 1945. is marked by epic proportions, just

like Croatian sculpture which followed its European counterpart. Croatian sculpture rises after World War II, with Croatian sculptists uniting in order to renew Croatian sculpture. The years around 1950s represent a melding point of old and new concepts in Croatian sculpture; a project of emancipation and full affirmation of Croatian art. Every timeframe of the 20th century is determined by a choice of materials and a different understanding of sculpture as a whole.