

Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Sveučilište u Zadru

Odjel za izobrazbu učitelja i odgojitelja – Odsjek za razrednu nastavu

KIPARSTVO

Nastavni materijal za kolegije likovnog modula

Integriranog sveučilišnog preddiplomskog i diplomskog studija za učitelje:

Trodimenzionalno oblikovanje i dizajn I

Trodimenzionalno oblikovanje i dizajn II

Trodimenzionalno oblikovanje i dizajn III

Autorica: doc. dr. art. Marina Đira

Lektorica: Eda Šarić

Zadar, 2022.

Naslov kolegija likovnog modula, semestar u kojem se izvodi na studiju za učitelje	Odabrani ishodi učenja kolegija sadržajima povezani s <i>Kiparstvom</i> kao nastavnim materijalom	Ishodi na razini studijskog programa kojima prethodno odabrani ishodi učenja kolegija doprinose
Trodimenzionalno oblikovanje i dizajn I, 3. semestar, likovni modul	<p>Studenti će:</p> <ul style="list-style-type: none"> - usporediti različite vrste reljefa - razlikovati apstrakciju i figuraciju u trodimenijskom oblikovanju - razlikovati različite pristupe figuraciji u kiparstvu (stilizacija, realizam i naturalizam) i karakteristične kiparske teme poput (auto)portreta i animalizma - izvesti različite vrste reljefa različitim kiparskim materijalima i tehnikama metodama urezivanja (uleknuti reljef) i modeliranja (plitki i visoki reljef) - primijeniti tehnologiju lijevanja skulpture na primjeru plitkog reljefa. 	<p>Studenti će:</p> <ul style="list-style-type: none"> - kritički vrednovati različite izvore znanja iz područja odgoja i obrazovanja - primijeniti različite metode poučavanja ovisno o mogućnostima i razvojnoj dimenziji djeteta - upravljati nastavnim procesom u promjenjivim uvjetima, uvažavajući pedagoška načela i načela različitosti - artikulirati i analizirati nastavni sat Likovne kulture prema propisanom nastavnom planu i programu za razrednu nastavu u osnovnoj školi
Trodimenzionalno oblikovanje i dizajn II, 4. semestar	<p>Studenti će:</p> <ul style="list-style-type: none"> - razlikovati vrste pune plastike - izvesti bistu u glini prema realnim proporcijama ljudskog lica - istražiti kvalitete organske apstrakcije kod statue metodama klesanja odnosno tesanja - istražiti različite vrste ravnoteže i kompozicije kod statue - izvesti kompozicijski crtež skulpture - povezati javnu skulpturu s ambijentom u koji se smješta - izvesti uravnoteženi mobil asimetrične kompozicije pomoću linjski i plošno istanjenih masa. 	<ul style="list-style-type: none"> - primijeniti načela ljudskih prava, demokratskih vrijednosti, različitosti, socijalne osjetljivosti i tolerancije u radu s djecom - prepoznati specifične potrebe učenika koje su uvjetovane njihovom različitošću i posebnostima na individualnoj razini - provoditi istraživanja u funkciji unaprijeđenja struke, uvažavajući Etički kodeks istraživanja s djecom - kreirati kontekst učenja usmjeren na učenika uvažavajući individualne karakteristike učenika i obilježja razvoja
Trodimenzionalno oblikovanje i dizajn III, 7. semestar	<p>Studenti će:</p> <ul style="list-style-type: none"> - oblikovati trodimenijski likovni rad povezivanjem različitih elemenata metodama spajanja, slaganja i sl. - istražiti kiparske tehnike poput papir-plastike i tehnike kutijica (ambalaže). 	<ul style="list-style-type: none"> - demonstrirati predanost u promoviranju učenja, pozitivnih očekivanja od učenika, profesionalizma - kritički prosuđivati i vrednovati vlastiti rad (poučavanje, rukovođenje razrednim aktivnostima, procjenjivanje učeničkih znanja) - opisati i primijeniti različite medije i tehnike likovne umjetnosti, te artikulirati nastavni sat Likovne kulture u osnovnoj školi.

Tablica 1. Ishodi učenja povezani s nastavnim materijalom *Kiparstvo* po kolegijima Trodimenzionalno oblikovanje i dizajn I, II, III.

Sadržaj

Uvod.....	1
1. O trodimenzijskom oblikovanju.....	2
2. O kiparstvu.....	3
3. Podjela skulpture po stupnju plastičnosti.....	7
3.1. Uleknuti reljef.....	8
3.2. Niski (plitki) reljef.....	9
3.3. Visoki reljef.....	11
3.4. Neke poteškoće s pristupom reljefu u nastavi.....	12
3.5. Statua (kip) i mobil.....	13
4. Što kiparsko djelo prikazuje – apstrakcija.....	15
5. Što kiparsko djelo prikazuje – figuracija.....	17
5.1. Kiparski motivi, kiparske teme.....	19
6. Kiparski elementi forme.....	27
6.1. Volumen i prostor.....	27
6.2. Površina.....	31
6.3. Linija, ploha, boja.....	32
7. Kiparstvo i kompozicijska načela.....	33
7.1. Ravnoteža.....	33
7.2. Proporcije (omjeri i razmjeri).....	35
7.3. Kompozicijski crtež.....	36
8. Vrste skulpture.....	37
9. Načini obrade kiparske forme.....	39
10. Kiparski materijali i tehnike.....	41
10.1. Glina, keramika, tehnologija lijevanja.....	41
10.2. Glinamol, plastelin i druge mase za modeliranje.....	44
10.3. Papir-plastika, kaširani papir, ambalaža (tehnika kutijica).....	45
10.4. Lim, aluminijска i bakrena folija, žica.....	47
10.5. Kamen i drvo.....	48
10.6. Istraživanje kiparskih materijala i tehnika koji bi mogli biti prikladni za rad s učenicima.....	49
11. Praktični zadatci za studente povezani sa sadržajima nastavnog materijala <i>Kiparstvo</i>	59
12. Literatura za daljnje istraživanje u području kiparstva.....	60
13. Bibliografija.....	62
13.1. Knjige (fizička izdanja).....	62
13.2. Knjige, članci, dokumenti i natuknice iz enciklopedija (internetski izvori).....	62
13.3. Drugi internetski izvori.....	63
13.4. Tablice.....	63
13.5. Slikovni prikazi.....	63

Uvod

Ovaj se nastavni materijal odnosi na sadržaje iz kiparstva kao likovnog područja koji se teorijski i praktično istražuju na kolegijima *Trodimenzionalno oblikovanje i dizajn I*, *Trodimenzionalno oblikovanje i dizajn II* i *Trodimenzionalno oblikovanje i dizajn III*. To su kolegiji likovnog modula koje držim studentima učiteljskog studija Odjela za izobrazbu učitelja i odgojitelja Sveučilišta u Zadru.

Zamišljen je kao okvirno teorijsko polazište u vezi s osnovama kiparstva kojima su na nastavi posvećena predavanja. Ona prethode praktičnim vježbama, organski povezanimi s tim teorijskim sadržajima na način analogan onomu na koji se najčešće koncipiraju sati Likovne kulture u osnovnoj školi, s motivacijskim uvodom koji prethodi praktičnoj realizaciji likovnog zadatka.

Kako bi se studentima pružila dodatna podrška u njihovim istraživanjima skulpture, teorijski i praktično, jasno se u tekstu navode izvori koji se uglavnom odnose na ispitnu literaturu, ali i druge poticajne knjige, članke, mrežne izvore koji im mogu biti od pomoći.

Kada je riječ o slikovnim prikazima, odnose se na fotografije skulptura smještenih u području kojim se ja najčešće krećem, a što ne naglašavam bez razloga. Kao učiteljima zadatak nam je istraživati svoje lokalno okruženje, onda se njime i koristiti u svojim istraživanjima. Naš je kontekst ono što nas oblikuje, a čega obično postajemo svjesni tek kada iz svojeg ustaljenog miljea zađemo u neki drugi.

S obzirom na prirodu posla, učiteljima se to redovito događa zbog čega, kako pišu Grgurić i Jakubin (1996: 107) u knjizi *Vizualno-likovni odgoj i obrazovanje*, „učitelj se treba osposobiti za senzibilno vizualno reagiranje na likovne fenomene u okolnoj stvarnosti, kako bi prema regionalnim osobitostima sredine i škole gdje živi i radi s djecom mogao samostalno pronalaziti i odabirati poticaje prema likovnim problemima, metodama i načelima, cilju i zadacima vizualno-likovnog odgoja i obrazovanja u osnovnoj školi.“

Uz fotografije tih umjetničkih djela spominju se još neka čije fotografije u tekstu izostaju, ali se prema napisanome lako mogu pronaći u drugim izvorima.

Konačno, treba istaknuti da se ovaj nastavni materijal ne odnosi na sve ishode, onda i sadržaje kolegija *Trodimenzionalno oblikovanje i dizajn I, II i III*. Odnosi se prije svega na kiparstvo, i to kiparstvo u *tradicionalnom smislu*, dok nastavne materijale u vezi s novostima koje području trodimenijskog oblikovanja u umjetnosti donose 20. stoljeće i suvremeno doba, poput *ready-madea*, asamblaža, instalacije, land arta (...), tek trebam napisati, kao i one koji se tiču osnovnoškolskih sadržaja povezanih s arhitekturom, urbanizmom, krajobraznom arhitekturom i nekim vrstama primijenjene umjetnosti i dizajna kod kojih prostor predstavlja važnu kategoriju.

1. O trodimenzijskom oblikovanju

Trodimenzijsko oblikovanje najlakše je opisati kao oblikovanje u prostoru premda je to prilično pojednostavljena predodžba onoga što trodimenzijsko oblikovanje uistinu jest, počevši od samog pojma prostora. Jakubin (1999) u knjizi *Likovni jezik i likovne tehnike* prostor opisuje kao stvarnost u kojoj se krećemo i u kojoj živimo sazdanu od triju dimenzija: dužine, širine i visine, dodajući odmah kako je za njegovo sagledavanje i doživljavanje potrebno kroz njega se kretati, a što uz spomenute tri dimenzije podrazumijeva i četvrtu, dimenziju vremena.

Damjanov (1991) u knjizi *Vizualni jezik i likovna umjetnost* opis prostora kao samostalan pojam najčešće izbjegava, naglašavajući kod skulpture prije svega naš doživljaj takvog umjetničkog djela koji nam, uz osjetilo vida, omogućuju kretanje i dodir.

Istaknuta međuvisnost prostora i vremena, koja se u znanosti povezuje s teorijom relativnosti, u umjetnosti je vrlo važna, osobito u području trodimenzijskog oblikovanja, i to stoga što nam omogućuje da o njemu razmišljamo na posve osobit način. Stvarajući neki oblik u prostoru, umjetnik ne stvara samo taj oblik, nego i prostor sam koji će promatrači tog oblika gledajući ga, krećući se oko njega i dodirujući ga opet stvarati.

Osim kretanja kao manifestacije prostora u vremenu za trodimenzijsko oblikovanje važan je oblik. Svakako se, s obzirom na to da je trodimenzijski, može opisati kao tijelo, ali treba pripaziti na to da se u uvriježenoj likovnoj terminologiji češće opisuje kao volumen i/ili masa, jednostavno zbog prirode vizualnog jezika čiji je zadatak svaku pojavnost svesti na njezinu vizualnu i taktilno-kinestetičku osnovu.

Tako shvaćeni, volumeni se razlikuju po tome što mogu ili ne moraju posjedovati unutarnji prostor. Da bi čitatelju približio te razlike, Jakubin (1999) nabraja svakodnevne volumene koji ga posjeduju, poput kuće i lopte, dok kao svakodnevne volumene koji su ispunjeni nekom tvari nabraja kamen, jabuku ili komad gline. Potonje volumene, zbijene i ispunjene nekom tvari, naziva masom, a što je opet česta praksa i kod drugih autora iako je posve jasno da određenu masu, u smislu pojma iz fizike, moraju posjedovati i *prazni* volumeni. Ne samo to, neki se *prazni* volumeni mogu činiti zbijenima i ispunjenima nekom tvari, kao kad je riječ o nekim lijevanim skulpturama, prije svega o onima lijevanima u metalima i slitinama poput bronce.

Nakon ovog pragmatičnog pristupa osnovnim kategorijama trodimenzijskog oblikovanja, a koje pripadaju svim umjetnostima u tom području, podrobnije se treba posvetiti kiparstvu kao glavnom fokusu poglavlja koja slijede.

2. O kiparstvu

Kako se već u uvodu dva pojma, kiparstvo i skulptura, spominju kao sinonimi, ovdje njihovu ravnopravnost treba jasno istaknuti. Prema natuknici u mrežnom izdanju *Hrvatske enciklopedije*, oni se odnose na granu likovne umjetnosti povezani s izražavanjem trodimenzijskim oblicima i tijelima.¹

Uz kiparstvo i skulpturu katkad se upotrebljava i izraz plastika koji se najviše osjeća u izrazima *puna plastika* i *mala plastika*.

Vodeći se vizualnim jezikom, Ivančević (2009) u knjizi *Likovni govor. Uvod u svijet likovnih umjetnosti* kiparstvo opisuje kao umjetnost oblikovanja volumena, naglašavajući kako kipar, za razliku od slikara koji oblikuje plohu, svoje djelo oblikuje u nekoj tvari, kao i to da ta tvar osim visine i širine sadrži dubinu. Zbog toga, a i zbog načina na koji se kiparsko djelo doživljava, ne samo okom nego i kretanjem i dodirom, ono zahtijeva da mu se pristupa drukčije nego crtežu, slici ili grafici.

Najlakše je to ilustrirati primjerom.



Slika 1. Skulptura Alema Korkuta.

Određivanje kompozicije kod prikazane skulpture Alema Korkuta samo na temelju jedne fotografije nije nimalo lak zadatak, tim više što je kod ovog konkretnog prikaza vjerojatno

¹ Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. (2021). Kiparstvo. *Leksikografski zavod Miroslav Krleža*. Preuzeto s <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=31555>

riječ o nepredvidljivoj organskoj apstrakciji. Prema tome, jasno je da od skulpture promatrač zahtijeva više, prije svega više pogleda koje će ostvariti kretanjem oko nje.



Slika 2. Skulptura Alema Korkuta fotografirana iz različitih kutova.

Ivančević (2009: 185) piše da kiparsko djelo sadrži toliko različitih kompozicija, koliko ima kutova gledanja: „Iz svakog kuta gledanja skulptura nudi promatraču uvijek drugačiji raspored i odnos dijelova, dakle uvijek novu kompoziciju jer će se sa svakim pomakom motrišta gledatelja, nešto promijeniti u suodnosu dijelova i odnosu dijelova prema cjelini. Pomišljajući na naše kruženje kojim možemo obići skulpturu, mogli bismo reći da svako kiparsko djelo pokazuje barem 360 različitih kompozicija.“ Uz to napominje da se ni jedna od tih 360 kompozicija ne smije podcenjivati.

Kvalitetna je skulptura iz svake svoje vizure kompozicijski skladna, a taj se sklad očituje i kod Korkutove, koja nam se novim fotografijama iz drukčijih kutova sve više otkriva. Isprva površno okarakterizirana kao organska apstrakcija počinje nas asocirati na val kao motiv iz figurativnog svijeta, dok nas njezina zaobljena forma u koju prostor snažno ulazi počinje

pozivati da joj priđemo bliže, da je dotaknemo, u njoj pronađemo utočište, onda ostvarimo i više od prethodno spomenutih 360 pogleda.



Slika 3. Skulptura Alema Korkuta fotografirana izbliza (obratiti pozornost na naziranje teksta).

Zaista, kretanjem oko skulpture promatrač dobiva uvid u cjelovitost njezine forme i ostale karakteristike, sve ono potrebno prvo za doživljaj na osobnoj razini, onda za prosuđivanje njezine likovne vrijednosti, konačno i značenja, ali za što će mu ipak biti potrebne dodatne informacije u vezi s ambijentom u kojem se nalazi, povodom izvedbi i drugim. Kod Korkutove skulpture se forma vala značenjski uslojava već štirim podatcima o njezinu naslovu i mjestu na kojem se nalazi, a i zahvaljujući urezanoj posveti s njezine *unutrašnje* strane.

Riječ je o *Spomeniku poginulim braniteljima Domovinskog rata* postavljenom u Šibeniku 2006. godine, informacijama u svjetlu kojih se val kao *prigodno obilježje* primorskog kraja počinje preobražavati u niz temeljnih pojmoveva poput snage, prolaznosti i zaštite, jednako povezanih s prirodom i ljudskom sudbinom.

Što se tiče skulpture općenito, važno je još jednom napomenuti da se ona ostvaruje u materijalu, kako se ne bi stekao pogrešan dojam da je materijal sekundaran, nešto što se može lako ukrotiti i podrediti unaprijed definiranoj kiparskoj viziji volumena. Štoviše, uporan otpor materijala vidljiv je kod mnogih skulptura i itekako može doprinijeti krajnjoj likovnoj vrijednosti kiparskog djela.

U knjizi *Tehnike likovnog izražavanja. Od olovke do kompjutora* Tanay i Kučina (1995) kiparskim tehnikama nazivaju one tehnike koje za likovno izražavanje rabe različite materijale poput gline, kamena, metala, drva, kosti, stakla, srebra, zlata i druge pogodne materijale za plošno ili trodimenijsko oblikovanje. (Spominjanje plošnog oblikovanja ne treba zbumnjivati jer i skulptura, poput slike, posjeduje oplošje koje njezin volumen odvaja od prostora.) Početak njihove prisutnosti u prošlosti čovjeka lociraju u prapovijest spominjući

Willendorfsku Veneru i reljefe životinja kao simbola lova i hrane, među kojima izdvajaju *Bizona* iz pećine La Madelaine. Materijale poput bronce, drva, kamena čovjek je počeo oblikovati postupno, paralelno s otkrivanjem tehničkih mogućnosti njihova oblikovanja, a koliko su ta otkrića vrijedna, dovoljno govori to što su cijela razdoblja (kameno, metalno (bakreno, brončano, željezno) doba) svoja imena dobila prema materijalima.

3. Podjela skulpture po stupnju plastičnosti

Plastičnost se odnosi na ono glavno svojstvo skulpture, određeno međudjelovanjem volumena i prostora, a rezultat čega su razna udubljenja i ispupčenja volumena kao i karakter površine njezina oplošja.

Kod nekih je kiparskih formi ta plastičnost više, kod nekih manje izražena, a razlikovanje stupnjeva plastičnosti važno je jer predstavlja polaznu točku u preciznijem određivanju skulpture.

U knjizi *Likovna umjetnost. I dio. Uvod.* Damjanov (1985) stoga odmah, na početku cjeline povezane s kiparstvom, spominje podjelu skulpture po stupnju plastičnosti na punu plastiku i reljef. Kao glavnu razliku između tih dviju formi ističe povezanost reljefa s podlogom koja kod pune plastike, slobodno postavljene u prostoru, nije prisutna. U skladu s tom glavnom distinkcijom reljef još opisuje kao plastiku koja je „oblikovana samo s prednje i bočnih strana“ (Damjanov, 1985: 42) te ga, opet po stupnju plastičnosti, dijeli na uleknuti, niski i visoki, opisujući svaki od njih na konkretnim primjerima iz likovne umjetnosti.

Slikovitije reljef opisuje Ivančević (2009), kao kiparsko djelo *na pola puta* između slikarstva i kiparstva koje može djelovati na dva načina; kao da su u pitanju *kipovi pritisnuti na plohu* (kod visokog reljefa) ili *slike ispupčene u prostor* (kod niskog reljefa). Takvim opisom promatraču neposredno sugerira kako reljefu pristupiti; otprilike *na pola puta* između načina na koji pristupa slici i punoj plastici, s time da u praksi svoj pristup treba prilagođavati konkretnim reljefima s kojima se susreće.

Što se tiče samih naziva, pozornost treba obratiti na to da Jakubin (1999) uleknuti reljef naziva još duborezom, dok se Ivančević (2009) za niski i visoki reljef ravnopravno koristi alternativnim nazivima; plitki i duboki reljef. Uz to, naglašava Jakubin (1999: 68), treba voditi računa o tome kako se mnogi reljefi ne mogu svrstati ni pod jednu od spomenutih vrsta: „Podjela na visoki i niski reljef je osnovna podjela, jer između niskog i visokog reljefa postoji niz reljefa, s manjim ili većim izbočenjima na plohi.“ Ne iznenađuje stoga što postoje sustavnije podjele reljefa prema stupnju plastičnosti u kojima se spominje srednji reljef (*mezzo-relievo*).²

Za razliku od reljefa puna plastika označava onu vrstu skulpture koju s kiparstvom najčešće poistovjećujemo, jer riječ je o, kako piše Ivančević (2009), kiparstvu u pravom smislu riječi koje se odnosi na oblikovanje trodimenzijskih umjetničkih djela u prostoru. Takvu skulpturu on još naziva kipom, dok Damjanov (1985) za kip kao trodimenzijsko tijelo koje samostalno stoji u prostoru češće upotrebljava riječ statua.

Ipak, ni o punoj plastici ne može se govoriti bez dalnjih podjela nastalih s 20. stoljećem koje joj je donijelo jednu posve novu formu. Riječ je o mobilu kojeg Damjanov (1985) od statue razlikuje ponajprije po načinu na koji ga se sagledava i doživljava. Naime, statua ili kip, poput Korkutova djela iz prethodnog poglavlja, predstavlja kiparsko djelo koje zahtijeva obilazak, ali i dodir (na koji se iz različitih razloga kod skulpture ne može uvjek osloniti) u svrhu poimanja njegove cjevitosti, dok se mobil odnosi na osobitu, pokretnu vrstu pune plastike

² Britannica. (2019). Relief. *Encyclopaedia Britannica*. Preuzeto s <https://www.britannica.com/art/relief-sculpture#ref161322>

koja se sama okreće pred promatračem i u tom svojem kretanju posve ostvaruje. Zbog takvog je pristupa taktilna dimenzija u sagledavanju i doživljavanju mobila manje bitna ili se na nju uopće ne računa, osobito kada su u pitanju fragilni mobili poput onih Alexandra Caldera, posve sazdani od linijski i plošno istanjenih masa.

3.1. Uleknuti reljef

Razlike među reljefima po stupnju plastičnosti ujedno su one koje reljefe u cjelini gledano velikim dijelom određuju, jer idu *ruku pod ruku* s načinima njihove obrade iz čega onda proizlaze dominantne likovne karakteristike prisutne kod svake pojedine vrste; uleknutog, niskog (plitkog) i visokog reljefa.

Ravnajući se načinom na koji se odnos volumena i prostora kod reljefa pojavljuje, već bazičnim zarezivanjem podloge, čini se primijerenim pozornost prvo posvetiti uleknutom reljefu. Prema Jakubinu (1999: 68), riječ je o reljefu koji „nastaje kada neki prikaz udubljujemo, urezujemo ili uklešemo u neku plohu“ i koji prema tome rezultira plitkim udubljenjima u podlozi, dok izbočenja nema.

Završnu formu uleknutog reljefa problematizira Damjanov (1985: 42) na konkretnom primjeru, ističući kako se kod njega, kada se promatra sa strane, ne vide nikakva izbočenja, kao i to da je određen minimalnom plastičnošću ostvarenom „u odnosu između ploha, koje su sve u istoj ravnini, i udubljenja između njih“.



Slika 4. Uleknuti reljef Sanne Syvänen *Use your imagination*, 2009. zgrada Novog kampusa Sveučilišta u Zadru, Zadar. Reljef nastao urezivanjem teksta u staro hrastovo drvo podsjeća na usku vezu između uleknutog reljefa i pisma.

Isticanje osobitosti uleknutog reljefa na konkretnim primjerima važno je iz razloga koji možda najviše primjećuju oni koji se kiparstvom bave u praksi. Naime, postoji mnogo materijala, među njima tradicionalni drvo, kamen i drugi koji se općenito obrađuju oduzimanjem mase, onda i metodama koje spominje Jakubin (1999), udubljivanjem, urezivanjem, uklesavanjem, ali i rezbarenjem, klesanjem... To bi značilo da kipar, ako u kamenu želi realizirati neku formu, kameni blok jednostavno mora *udubiti*. Udubljivanje forme samo po sebi ne znači da je riječ o nastajanju uleknutog reljefa jer na taj način mogu nastati različita kiparska djela, reljefi različitih stupnjeva plastičnosti i puna plastika.

Katkad se teško osloniti i na određivanje uleknutog reljefa s obzirom na promatranje takvog kiparskog djela sa strane, na što se u opisu konkretnog uleknutog reljefa djelomično oslanja Damjanov (1985). Razlog je taj što mnogi reljefi, ne samo uleknuti, zbog prirode materijala udubljeni u podlogu, kada se promatraju sa strane, ne posjeduju nikakva izbočenja, osobito u slučajevima kada se materijalno odnose na cijele kamene ili drvene ploče u kojima se realiziraju.

U svrhu jasnijeg određivanja uleknutog reljefa, a na što asocira Jakubinovo (1999) spominjanje duboreza, može se pokušati usporediti s nekim drugim likovnim područjima, prije svega s područjem grafike čija se matrica visokog tiska, iako drukčije svrhe, od uleknutog reljefa ne razlikuje mnogo, barem načinom na koji nastaje i svojim izgledom. Primjerice, matrica zadrvorez nastaje na suhoj drvenoj ploči na kojoj se prvo izrađuje (zrcalni) crtež da bi se potom djelomično odstranio urezivanjem dlijetima različitih profila, ali posve plitko, do dubine ploče 1 – 3 mm (Jakubin, 1999).

Osim toga, uleknute reljefe s grafikom, ali i s crtanjem, možemo povezati uočavanjem njihovih zajedničkih grafičkih kvaliteta, s time da je ugrubo razlika u tome što se crta kao trag kod crtanja ostavlja na podlozi, kod grafike urezuje u matricu, potom plošno otiskuje na podlogu, dok se kod uleknutog reljefa urezani trag ostavlja onakvim kakav je, kako bi svojim bazičnim kontrastom svjetla i sjene u podlozi svjedočio o pojавljivanju treće dimenzije.

(Na tragu napisanog je pojam *ucrtanog* reljefa koji se u nekim neslužbenim izvorima upotrebljava ravnopravno s uleknutim.)

3.2. Niski (plitki) reljef

Niski ili plitki reljef, a koji će se u dalnjem tekstu, iz navike, nazivati samo plitkim, Damjanov (1985) opisuje kao reljef niskih izbočenja. Takav reljef, zahvaljujući tim već vrlo malim razlikama u visini između pojedinih svojih dijelova, uzrokuje igru svjetlosti i sjene koja doprinosi dojmu plastičnosti.



Slika 5. Reljef u luneti lijevog portala zadarske katedrale sv. Stošije.

Svjetlost i sjena koji se na takvom reljefu javljaju više nisu, kao kod uleknutog reljefa, samo u snažnom kontrastu. Na plitkom je reljefu sada prisutno sve bogatstvo mogućih prijelaza iz svjetlosti u sjenu koji upućuju na pažljivu obradu kiparskog materijala, usporedivu s grafičkom ili tonskom modelacijom kao iluzornim postupcima u crtežu, grafici i slikarstvu.

Da i plitki reljef može biti iluzoran, na svoj način pokazuju mnoga kiparska ostvarenja vođena željom kipara da u posve plitkim odnosima volumena i prostora ostvari takva djela koja će se doimati mnogo plastičnijima nego što jesu. U svojoj knjizi *Perspektive* Ivančević (1996) spominje jednu skupinu takvih plitkih reljefa koji se povezuju s imenom Jurja Dalmatinca, a riječ je o nišama na šibenskoj katedrali. Doduše, on ih ne opisuje kao kiparske, nego kao arhitektonske primjere koji, opet prema njemu, svjedoče o ranom pojavljivanju geometrijske perspektive na istočnoj obali Jadrana.

Ako je tomu zaista tako, zanimljivo je da se geometrijska perspektiva javila u reljefu, ne na plohi na kojoj se na njezinu shemu mnogo lakše osloniti. Kipar to može tek djelomično. Svakako će s radom u reljefu započeti organiziranjem plošne kompozicije, ali će se vrlo brzo, izvedbom u materijalu, naći u situaciji u kojoj će je morati početi korigirati uzimajući treću dimenziju u obzir, a što posao čini prilično zahtjevnim. Stoga i eventualnu točku nedogleda kod jedne od tih niša (ali samo pod uvjetom da je Ivančević (1996) u pravu!) ne treba ni tražiti na plošnoj reprodukciji, nego negdje u zidu ili čak iza njega, kao u kakvoj imaginarnoj, *napola spljoštenoj* stvarnosti koju kipari sebi stvaraju svaki put kada balansiraju na granici između plohe i prostora.



Slika 6. Niša na katedrali sv. Jakova u Šibeniku (lijevo) i bezuspješni pokušaj lociranja točke nedogleda, tipične za geometrijsku perspektivu s jednim očištem, na plošnoj reprodukciji s njezinim prikazom (desno).

Inače, plitki je reljef takvo umjetničko djelo kojim se možda najčešće u životu služimo. Svaka kovanica predstavlja jedan mali plitki reljef koji se zbog svojih specifičnih svojstava može

opisati bareljeffom u značenju izrazito plitkog reljefa, karakterističnog za medaljarstvo, osobito kada je riječ o izvedbi u plemenitim kovinama.³

3.3. Visoki reljef

Prema Jakubinu (1999: 67), visoki reljef „nastaje kada su izbočenja na podlozi vrlo velika i oblici su samo djelomično vezani uz podlogu“. Kako kod visokog reljefa volumen naglašeno ulazi u prostor i obratno, više se ne može promatrati samo frontalno, kao slika, nego se sagledava sa svih strana osim s poleđine, što ga čini već prilično sličnim punoj plastici.

Primjer visokog reljefa iz Hrvatske koji se možda najčešće reproducira šibenske su *glave* s katedrale sv. Jakova koje promatrača pozivaju da ih sagleda i doživi iz različitih kutova.



Slika 7. Jedna od *glava* s katedrale sv. Jakova u Šibeniku fotografirana iz više kutova.

To što su šibenske *glave* povezane s arhitekturom čini ih podatnima za promatranje u liniji kronologije povezanosti skulpture i arhitekture o kojoj opširno piše Ivančević (2009), a o čemu će ovdje u tekstu samo kratko biti riječi. Prema njemu su djela monumentalne arhitekture oduvijek bila zajednički rad graditelja i kipara. Reljefi i kipovi bili su tijekom povijesti dopuna takvoj arhitekturi, ali i obratno, arhitektonsko zdanje služilo je kao podloga i okvir kiparskom stvaralaštву. Naravno, nije se sve događalo u isto vrijeme – neka su povjesna razdoblja skulpturu radije podređivala arhitektonskom okviru, dok su druga naglašeno afirmirala baš skulpturnu formu.

Nakon antike svakako je oslobađanje potpunog trodimenzijskog tijela od arhitektonske podloge teklo postupno, o čemu Ivančević (2009: 208) piše sljedeće: „Taj razvoj i postupno odvajanje reljefa od trodimenzionalnog kipa, pa potom i kipa općenito, od ovisnosti o zidu, odvija se usporedo s osamostaljenjem pojedinca u društvu!“

Vremenski Ivančević (2009: 209) to osamostaljenje smješta u renesansu, o čemu piše: „Nakon spoznaje veza kiparstva i graditeljstva, neće nas začuditi što u renesansi (15. i 16. stoljeće) – nakon postupnoga oslobađanja pojedinca ovisnosti o društvenim stegama, u doba kad je pojedinac (individua) bio na najvećoj cijeni, kada se vjerovalo da svojim umom može spoznati sve istine ovoga svijeta i stvaralaštvo postići sve što zamisli – sve je veća uloga

³ Mali rječnik medaljarskih pojmove. Bareljef. Damir Mataušić. Preuzeto s <http://matausic.net/mali-rjecnik-medaljarskih-pojmova/>

slobodnih (tako se i zovu) kipova na javnim mjestima, gradskim trgovima i perivojima palača.“

S obzirom na to da posljednji citat, dočaravajući duh jednog vremena, dovršava priču o reljefima i najavljuje važnost pune plastike kao dominantnog kiparskog izraza za budućnost, prikladnim se čini za uvođenje u taj vid skulpture, ali čemu će samo kratko prethoditi osvrtanje na neke poteškoće koje se mogu javiti u nastavnoj praksi kada je o reljefu riječ.

3.4. Neke poteškoće s pristupom reljefu u nastavi

Osim u Likovnoj kulturi reljef je u razrednoj nastavi važan sadržaj u Prirodi i društvu, poslije u predmetnoj nastavi, u Geografiji. U skladu s time čini se prikladnim za međupredmetno povezivanje sadržaja iz spomenutih nastavnih predmeta u obliku strukturne korelacije, ali s čime treba biti oprezan jer su reljef u Likovnoj kulturi i Prirodi i društvu različiti. Dok je reljef u Likovnoj kulturi najlakše opisati kao *izlaz* iz plošnog prikazivanja u treću dimenziju na način sličan onomu koji se ostvaruje kod *pop-up* slikovnice ili tzv. 3D filmova, pod uvjetom da se shvate kao tjelesni *izlasci*, ne kao plošni (*pop-up* slikovnica) ili iluzija (3D film), reljef se u Prirodi i društvu odnosi na *sve ravnine i neravnine na Zemljinoj površini* na kojoj su prava tijela već smještena.

U skladu s navedenim događa se u praksi da pristup reljefu u Likovnoj kulturi, vođen vezama koje ostvaruje s reljefom u Prirodi i društvu, rezultira prikazivanjem pune plastike, ne reljefa, odnosno takvih likovnih radova kod kojih se njegova povezanost s plohom shvaća kao postament za izvedbu slobodnostojeće statue. Da bude jasno, nisu to velike greške u svakodnevnoj nastavnoj dinamici, ali nas obvezuju da iz njih učimo, onda i planiramo međupredmetno povezivanje između Likovne kulture i Prirode i društva posredstvom reljefa na promišljeniji način.

Preporuka bi svakako bila kod tako zamišljenih nastavnih sati pozornost usmjeriti na površinu kod prirodnog reljefa u motivacijskom dijelu sata te za realizaciju praktičnih likovnih zadataka planirati izvedbu apstraktnih reljefnih prikaza kod kojih bi prije svega do izražaja došle različite kvalitete plastičke teksture.

Koliko su te i slične zabune prisutne kod ljudi, dolazi do izražaja kada se pojave neki primjeri koji u sebi sadrže i jedno i drugo. Na fotografiji u nastavku nalazi se skulptura s prikazom grada Šibenika. S obzirom na to da se ta skulptura, koja samostalno stoji u prostoru, sagledava obilaženjem, formalno predstavlja statuu, dakle punu plastiku, koju neki ipak radije opisuju kao reljef. Zašto? Šibenik je kao grad snažno definiran svojim prirodnim reljefom koji kod ove statue isto dolazi do izražaja.



Slika 8. Zvonimir Vila, *Šibenik stina*, 2021., Šibenik.

3.5. Statua (kip) i mobil

Iako se statua često povezuje sa skulpturnim prikazom čovjeka, grupe ljudi ili životinja, ta se riječ povezuje s kipom općenito, što kao njegovo prvo značenje navodi Klaić (1972) u *Velikom rječniku stranih riječi*. Tako je u suštini statua ili kip trodimenzijsko kiparsko tijelo postavljeno u prostoru, u skladu s latinskim glagolom *statuere* u značenju ‘postaviti, utvrditi, sagraditi’ (Žepić, 2000).

Ni prema Damjanov (1985: 40) statua nije određena tematski nego formalno: „Statua je tijelo koje slobodno stoji u prostoru. Budući da je trodimenzionalna, ona je mnogolika i može se doživjeti samo ako se obilazi i gleda sa svih strana. Statična, dvodimenzionalna fotografija može pružiti samo jedan od mnogih mogućih oblika statue. Zato treba da je snimljena s više strana.“

S obzirom na to da je o mnogostruktosti pogleda kao nužnosti kod pristupa statui u tekstu već bilo riječi, ovdje je taj imperativ samo još jednom naglašen, a dalje se više neće posebno analizirati. Umjesto toga pozornost će se usmjeriti na različite pojavnosti slobodnog volumena u prostoru, u tematskom i likovnom smislu, ali tek u okviru poglavlja koja slijede, a prije toga će se razmotriti onaj mlađi vid pune plastike – mobil.

U knjizi *Likovni pojmovnik. Priručnik likovnih pojmoveva i reprodukcija za osnovnu i srednju školu* Brešan (2006: 74) piše da je mobil „kinetička skulptura izrađena od različitih materijala, najčešće od blago svinute žice, pločice, različitih dužina i povezanih u nizove zglobova, tako da je svaki dio gibljiv“ i čije kretanje ovisi o strujenju zraka, elektromotoru ili nekom drugom izvoru energije.

Janson i Janson (2003) u knjizi *Povijest umjetnosti. Dopunjeno izdanje*. ističu da su prve mobile smislili konstruktivisti te da se njihov utjecaj osjeća u najranijim Calderovim pokretnim skulpturama, ali kako je upravo Calder taj koji je s vremenom posve razvio tu skulpturnu formu, njegovi mobili najčešće služe kao ilustracija mobilu kao pokretnoj punoj plastici općenito. To je važno naglasiti jer se danas, osobito u okviru *device arta*, zasigurno može naići na raznolike mobile koji posve odudaraju od njegove estetike.

Naime, Calder se za svoje mobile prvo bio koristio motorom koji je poslije odbacio, počevši se u svojim konstrukcijama sve više oslanjati na gole mogućnosti vizualnog jezika (linijski i plošno istanjenu masu, asimetričnu i labilnu ravnotežu) pogodne za ostvarivanje suptilnog

pokreta skulpture u prostoru tek strujenjem zraka, a čime se posve približio organskom pristupu u svojim promišljanjima i u kiparskom izrazu.

Za Caldera je specifično to što se u svojem radu zapravo koristio materijalnim minimumom potrebnim za postizanje željenog učinka koji se možda više od svega bazira na stalnom usaglašavanju fizičke i likovne ravnoteže kao vrlo fokusiranom procesu od kojeg sve zavisi. Pogleda li se bilo koji njegov mobil, postaje jasno koliko je iz njih teško iščitati strukturu odnosno onaj *kostur* na koji bi se ostali elementi mogli samo vješati kao kuglice na božićno drvce. To je stoga što njegovi mobili takvu strukturu ni ne posjeduju. Svi su im dijelovi kompozicije jednakо važni, jednakо strukturni zbog čega bi se uklanjanjem samo jednog raspao cijeli sustav.

4. Što kiparsko djelo prikazuje – apstrakcija

U tradicionalnoj formalnoj likovnoj analizi promatrač nakon određivanja skulpture po stupnju plastičnosti u susretu s njom pokušava odgometnuti što ona prikazuje, prije svega je li suočen s apstraktnim ili figurativnim prikazom.

Bez obzira na to o kojem je likovnom djelu riječ; crtežu, slici, grafici ili skulpturi, apstrakcija označava takvu vrstu prikazivanja koja u prvi plan stavlja vizualni jezik, dok na pitanje što prikazuje, ne daje jasan odgovor. Ipak, postoje razlozi zbog kojih je određivanje nekog plošnog likovnog djela kao apstraktog prijemčivije od određivanja trodimenzijskog djela kao takvog. Čak se u opisima apstrakcije razni autori redovito referiraju na slikarstvo.

Brešan (2006: 13) tako apstrakciju opisuje na sljedeći način: „Čisti likovni govor koji se zasniva na kompoziciji linija i boja. Pravac u slikarstvu i plastici nastao oko 1910. Apstraktna umjetnost prekida s predočivanjem osjetilno-opažajne stvarnosti i teži djelovanju iz sebe same, oslobođene motivskih sadržaja. Služi se nepredmetnim ili formama izvedenim iz stvarnosti, koje su lišene bilo kakve povezanosti s predloškom.“

Damjanov (1985: 3) apstrakciju isto objašnjava na primjeru slike, konkretno slici *Gromache* 34/61 Otona Glihe o kojoj piše: „Umjetnik se toliko »približio« predmetu koji slika (grubim zidovima, hrpi kamenja u primorskom kraju) da su se izgubili svi elementi uobičajene vizuelne realnosti. To »približavanje« dovelo je do toga da je umjetnik prešao granicu koja ga od predmeta dijeli, otkrio zasebno bogatstvo novog ustrojstva, kao da je predmet slikao »iznutra«. Međutim, umjetnik se i »udaljio« od gromača jer je, odstranivši (apstrahirajući) sve pojedinosti koje se mogu prepoznati, izvukao splet linija – granica. Ovakav je postupak rezultirao sintezom teme i forme, zato kažemo da je slika APSTRAKTNA.“

Kada je o apstrakciji u skulpturi riječ, u svrhu njezina objašnjenja treba se još jednom vratiti na crtež, slikarstvo i grafiku, likovne umjetnosti plohe. Naime, samo je po sebi razumljivo da se ne crta, ne slika, ne otiskuje na plohi, nego na podlogama odnosno trodimenzijskim tijelima koja *glume* plohu, bilo da je riječ o plošno istanjenoj masi poput papira ili oplošju nekog voluminoznijeg tijela. Nadalje, umjetnik na tim opipljivim podlogama, nalik na plohu, crtačkim sredstvima, slikarskom i grafičkom bojom ostavlja tragove koji su, iako neznatne mase, itekako materijalni, pa ipak, sve to promatrača neće omesti u određivanju crteža, slike ili grafike kao apstraktog likovnog djela.

Zašto je tomu tako? Možda smo tijekom povijesti jednostavno naučili neutralne crtačke, slikarske i grafičke podloge gledati kao plohu, posve apstraktu tvorevinu koja, baš zato što je apstraktna, lakše podržava apstraktne prikaze, čak onda kada faktura na nekoj slici više dolazi do izražaja. Možda su razlozi drugi ili ih ima još, ali sigurno je jedno, da je nasuprot apstraktnoj plohi tijelo posve opipljive prirode, u svakom smislu, i rijetko je kada neutralno na način na koji to može biti prazno slikarsko platno.

Koliko tijelo zadržava svoju konkretnost, pogotovo kada se veže uz materijal i određeni trodimenzijski oblik, kategorijama u kojima se uvijek ostvaruje, najlakše je objasniti na jednoj anegdoti u vezi s poznatim apstraktnim skulpturama kipara Constantina Brancusija koju pripovijeda Damjanov (1991: 7): „Kada su se američki carinici dvadesetih godina, pri unošenju Brancusijevih skulptura u SAD našli pred problemom da odrede što je to što

dopuštaju da se uveze, odlučili su ovako: toliko i toliko funti bronce, kamena, drveta – i to su upisali u deklaraciju. Prema drugoj verziji ovog već mitskog događaja, carinici su Brancusijevu Pticu upisali u rubriku »metalna oprema za domaćinstva i bolnice«.“

Damjanov (1991) anegdotu priповједа u svrhu dočaravanja razlika između shematskog i doslovnog opažaja, ali zanimljivija je stoga što, gledano iz današnje perspektive, teško da se o pitanju skulpture nešto promijenilo. Štoviše, suvremeno je doba možda još varljivije u utvrđivanju apstrakcije kod skulpture, osobito ako se pozornost usmjeri na recentna postignuća produkt-dizajna, izgledom katkad vrlo slična skulpturi. Ili obratno, ako se pozornost usmjeri na suvremenu skulpturu kod koje apstraktnu formu često grade vrlo konkretni, prepoznatljivi oblici, poput ambalaže i slično, ne samo tradicionalni kiparski materijali. Sve su to razlozi zbog kojih se kod kiparstva nekad govorи i o nefigurativnom prikazivanju, ne samo o apstrakciji, iako i taj pojam nosi svoje zamke.

Unatoč navedenim razlikama između apstraktne plohe i opipljivog tijela, treba izdvojiti neke zaista prepoznatljive načine apstraktnog (nefigurativnog) oblikovanja u kiparstvu, prije svega ornament. U kiparstvu na hrvatskom tlu vjerojatno je najpoznatiji pleterni ornament povezan s predromaničkim reljefom u kamenu.

Kao baštinu 20. stoljeća treba istaknuti geometrijsku i organsku apstrakciju, smjerove koji su svojom estetikom uvelike doprinijeli sagledavanju skulpture u kategorijama vizualnog jezika čiji je utjecaj u odgojno-obrazovnom kontekstu do danas vrlo prisutan.

Geometrijska se apstrakcija često povezuje s ruskim konstruktivistima koji su osim na mladog Caldera utjecali na važnu zagrebačku umjetničku skupinu EXAT 51, a što se organske apstrakcije u kiparstvu tiče, često se s njom povezuju već spomenuti Brancusi, zatim Henry Moore i Barbara Hepworth.

5. Što kiparsko djelo prikazuje – figuracija

Za razliku od apstrakcije u skulpturi koja je uvijek poticajna za raspravu, osobito iz suvremene pozicije koja već u odabiru kiparskog materijala vidi određeno značenje, figuracija (figurativnost, figuralnost) kao prikazivanje motiva iz vidljivog svijeta odavno je srasla sa skulpturom, prisutnom u njoj u obliku malih magijskih figurica i reljefa još od prapovijesti.

Spominjanje figuracije zahtijeva uvođenje još dvaju pojmove – motiva i teme, ali prije toga osvrтанje na načine na koje se figurativni motiv i tema mogu prikazati jer nije svejedno ako je nešto figurativno prikazano na način da sliči našim uvriježenim predodžbama o nekom prepoznatljivom motivu, dodatno ih artikulira ili možda apstrahira. Od tih načina prikazivanja u nastavku se kratko osvrće na stilizaciju, realizam, naturalizam i idealizam.

Stilizacija se kao način prikazivanja odnosi na pojednostavljinjanje, svođenje oblika kakvi se nalaze u prirodi na jednostavne, osnovne, tipične, eliminiranjem detalja i svega slučajnoga i suvišnoga.⁴ Njome se čak može doći do apstrakcije, primjerice ornamenta.

Realistički je način prikazivanja proizašao iz potrebe za što vjernijim prikazivanjem motiva iz vidljivog svijeta. Javlja se još u antici, a novu je dimenziju dobio s 19. stoljećem kada se artikulira realizam kao pravac u likovnoj umjetnosti. I dok se realističkim prikazivanjem obično nastoji *uhvatiti* motiv iz vidljive stvarnosti u svojoj cjelini, naturalističko oblikovanje svoj će fokus s cjeline često skretati na detalje.



Slika 9. Usporednim promatranjem dviju figurativnih skulptura povezanih sa sličnim značenjskim kontekstom do izražaja dolaze razlike u načinima prikazivanja. Dok je *Spomenik alkaru* Stipe Sikirice postavljen 1965. godine u Sinju stiliziran u smislu pojednostavljinjanja oblika (lijevo), Ivan Fijolić svoj *Spomenik alkariću*, postavljen 2015. godine nedaleko od Sinja, u Vučkovićima (desno), oblikuje na prilično realističan način, s time da, kada se pomnije pogleda, stječe se dojam kako bi se prema skulpturi moglo rekonstruirati i nešto od prikazane narodne nošnje, a što je već naturalistička kvaliteta.

⁴ Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. (2021). Stilizacija. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Preuzeto s <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=58105>

Nasuprot naturalizmu koji voli detalje, idealizacija kao način prikazivanja u pojedinačnim motivima traži ono opće, što izvire iz univerzalne unutrašnje strukture promatranog odnosno nečega što bi Platon možda najprije opisao kao *ideju*. Podređivanjem takvom oblikovanju u praksi nastaju vrlo skladna figurativna kiparska rješenja koja, doduše, u sebi ne nose više ništa od individualnosti konkretnog motiva.

Kako se u praksi do idealizma dolazi eliminiranjem individualnog, i on se može shvatiti kao neka vrsta stilizacije jer i jedan i drugi način prikazivanja počivaju na apstrahiranju, ali razlike postaju jasne kada se usporede neki karakteristični primjeri poput prikaza ženske figure kod kikladskog idola i onog kod Praksitelove Afrodite Knidske.

Naravno da je načina prikazivanja motiva više. U načinima oblikovanja motiva u slikarstvu u *Ispitnom katalogu za državnu maturu u školskoj godini 2016./2017.* nabrajaju se još deformacija i geometrizacija, načini prikazivanja koji se isto mogu elegantno primijeniti na kiparski izraz, a čak je to moguće s tamo isto nabrojenim sljedećim načinima; plošnošću i plastičnošću, osobito uzmu li se mogućnosti reljefa u obzir.

Iako rjeđe, u kiparstvo se može uklopiti karikiranje kao namjerno pretjerano prikazivanje karakterističnih svojstava motiva,⁵ a da nije uvijek lako odrediti o kakvom je načinu prikazivanja riječ, pokazat će se ovdje na jednom poznatom portretu iz rimskog doba, tzv. *Djevojci iz Salone*.



Slika 10. Gipsana reprodukcija rimskog portreta *Djevojka iz Salone* iz 2. stoljeća čiji se original čuva u zagrebačkom Arheološkom muzeju.

Kada se promotri način na koji je kipar na portretu prikazao lice, uočava se vrlo fina modelacija zbog koje ono u cjelini djeluje blago, s time da je o stupnju realističnog prikazivanja samo na temelju promatranja skulpture teško govoriti, s obzirom na to da je portretirana osoba očito mlada, onda i bliža percepciji idealnog u tradiciji zapadne kulture, dok su individualne karakteristike nešto što u svakom smislu sazrijeva *s vremenom*.

No, ono što se tom blagom licu na prvi pogled nameće kao posve kontrastna masa jest frizura, oblikovana dinamičnjim odnosom volumena i prostora, onda i zanimljivom reljefnom površinom na kojoj se plitki urezi gusto izmjenjuju, i to skoro pa posve pravilno. Kao da nije riječ o kosi, organskoj formi čiji je volumen u praksi, u svrhu dočaranja realističnosti, katkad i bolje posve zaobići. Kao pitanje se stoga nameće sljedeće: Je li tako artikuliran

⁵ Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. (2021). Karikatura. *Leksikografski zavod Miroslav Krleža*. Preuzeto s <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=30506>

prikaz frizure pomalo stiliziran u svojem inzistiranju na posve dosljednom ritmu ili pak posve naturalistički?

Trenutak je to u kojem svakako treba posegnuti za dodatnim informacijama, a kojih u vezi s načinom na koji je frizura prikazana kod ovog konkretnog portreta, na više mesta opisanog kao prikaza carice Plautille, ima posve dovoljno, ako ne za stvaranjem okvirnog zaključka, onda barem za razvoj asocijativnog mišljenja.

Buzov (2008) u radu *Plautilla, sADBina jedne princeze* primjećuje sljedeće: „Što se tiče Plautillinih frizura, valja istaknuti jedan kuriozum. Iako je takav tip frizure utjecao na lokalnu modu, na što upućuju dva portreta iz Čitluka (Aequum) i drugi iz Bosne, takav način češljanja javlja se i kasnije. Takva frizura javlja se u dijelu sjeveroistočne Hrvatske i na južnom rubu panonskog bazena, a predstavlja specifično djevojačko češljanje.“

O načinu izvedbe te frizure iscrpno piše Radauš-Ribarić (1982) u radu *Tradicijsko djevojačko češljanje u Panonskoj Hrvatskoj*, uspoređujući je isto s rimskim frizurama, a da je to djevojačko češljanje vrlo slično frizuri s portreta, može se zaključiti praćenjem načina na koje tradicijske frizure nastaju kod Žakule (2008), u knjizi *Tradicijske frizure Hrvatske 1. Udžbenik o izradi tradicijskih frizura Hrvatske*.

Konačno, usporedbom s tim udžbeničkim frizurama, i uz lagodan pogled, frizura prikazana na rimskom portretu počinje djelovati prilično naturalistički, a takvom dojmu doprinose i drugi kiparski prikazi Plautille koje analizira Buzov (2008), premda bi se možda kiparskom oblikovanju kose na naturalistički način danas pristupilo drukčije. To je zato što svako doba, svaka kultura posjeduje svoj pogled (a i svoje frizure) zbog čega uvijek, pri pristupanju nečemu iz drugog konteksta treba biti pažljiv i fleksibilan, a prije svega uživati u otkrivanju svih onih iznenađujućih aspekata koji skulpturu čine mnogo vrjednijom od formalnog odnosa volumena i prostora.

5.1. Kiparski motivi, kiparske teme

Djevojka iz Salone nas kao portret uvodi u raznolik svijet kiparskih motiva odnosno kiparskih tema. Motivi i teme kao pojmovi koji se odnose na ono što umjetničko djelo prikazuje u likovnoj se umjetnosti često spominju kao sinonimi, iako u drugim umjetnostima, recimo u književnosti, među njima postoje bitne razlike. Doduše, i u likovnoj umjetnosti među motivima i temama postoji jedna razlika zbog koje bi u kontekstu figurativnog prikazivanja možda ipak prednost trebalo dati temi.

Naime, motiv je, kako stoji u toj natuknici u mrežnom izdanju *Hrvatske enciklopedije*, „obilježje slikarskog ili kiparskoga djela prema prikazanom sadržaju (mitološki, biblijski, alegorijski, povijesni, pejzažni, pastoralni, ikonografski motiv i dr.); također, obilježje oblikâ ukrasne namjene, likovnih detalja (dekorativni, ornamentalni motiv)“.⁶ Dakle, motiv se u likovnoj umjetnosti najčešće odnosi na figurativno prikazivanje, ali može biti apstraktan, poput ornamentalnog uzorka, dok je tema isključivo u domeni figurativnog prikazivanja.

⁶ Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. (2021). Motiv. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Preuzeto s <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=42114>

Precizno tu vezu između teme i figuracije objašnjava Damjanov (1985: 3) analizirajući jedan portret Marina Tartaglie: „Ova je slika tematski određena jer je tema stvar uobičajene vizuelne realnosti, koja se stvar može prepoznati. Za takvu sliku kažemo da je FIGURATIVNA.“

Kada se pri početku analize skulpture promatrač zadržava na temi, odnosno na onome što se skulpturom prikazuje, nakratko zanemaruje likovni sadržaj djela, ali s dobrim razlogom, jer je nakon odgovora na pitanje što je prikazano mnogo lakše pristupiti odgovaranju na pitanje kako je ta tema prikazana. Ne samo to, u postmodernoj i suvremenoj umjetnosti često se ta dva pitanja čine nerazdvojnima, stalno se međusobno prožimaju i nadmeću zbog čega nije uvijek lako, a ni potrebno, principijelno držati stranu čistom likovnom sadržaju.

Da je određivanje teme važno, jasno je već iz podatka da postoji posebna disciplina koja se tim aspektom umjetničkog djela bavi – ikonografija, koju Ivančević (2000: 13) u knjizi *Leksikon ikonografije liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva* opisuje na sljedeći način: „Utvrđujući »tko je tko« i »što je što« u likovnom smislu, a ne uzimajući u obzir »kako« - ikonografija zapravo razmatra nelikovne komponente likovnog djela. Odričući se likovne analize, interpretacije i vrednovanja, ikonografska je analiza bliža tzv. literarnom pristupu likovnoj umjetnosti, narativnoj, tematskoj pa i idejnoj interpretaciji, toliko osporavanoj u razdoblju moderne umjetnosti, u vrijeme borbe za afirmaciju samostalnosti likovnog »govornog područja«, nezavisnosti likovnog jezika.“

Nakon određivanja motiva i teme u likovnoj umjetnosti, onda i ikonografije kao discipline, pravo je vrijeme za upoznavanje čitatelja s karakterističnim kiparskim temama. U suštini se one poklapaju s karakterističnim likovnim temama općenito, s time da među njima postoje neke osobito podatne za trodimenijsko oblikovanje. Zapravo, kada je riječ o reljefima, ponajprije plitkom i uleknutom, u njima se mogu ravnopravno ostvariti sve likovne teme karakteristične za crtež, slikarstvo i grafiku, ali kada je o punoj plastici riječ, prije svega statui, ipak dolazi do određenog sužavanja izbora.

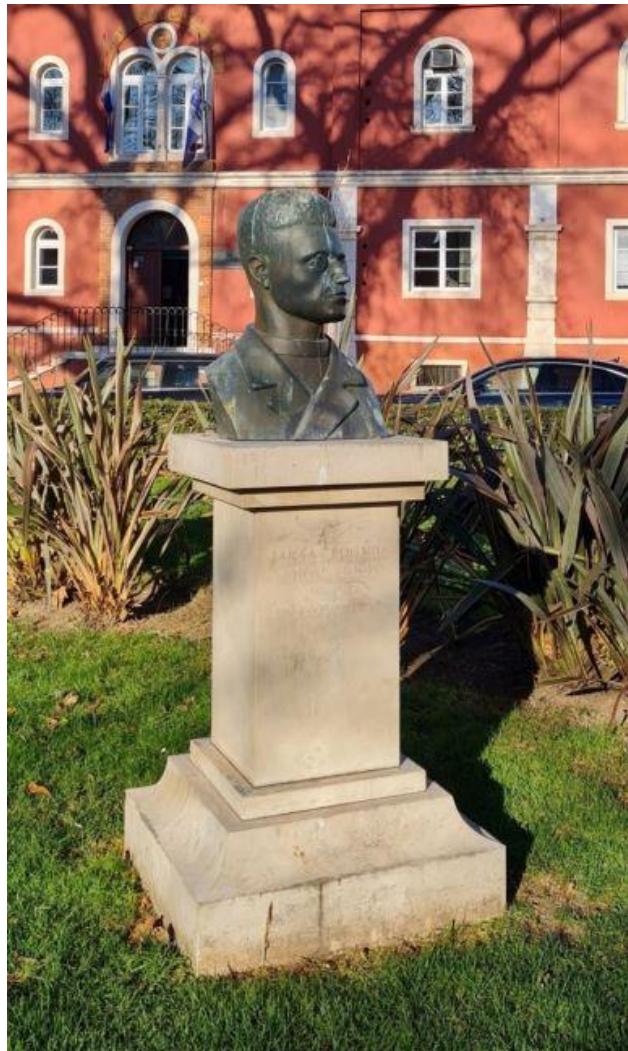
Stoga će se od likovnih tema, koje kao likovne motive opširno opisuje Peić (1979) u knjizi *Pristup likovnom djelu*, kao karakteristične kiparske ovdje izdvojiti sljedeće: portret, autoportret, figura, akt i životinja.

Kada piše o portretu, Peić (1979: 184) naglašava da je čovjek jedan od najranijih i najvažnijih likovnih motiva: „On je privlačio slikara i kipara jednakom licem i tijelom. Ljudska glava, naime, pruža bogatu mogućnost razvijanja likovnog teksta osnovanog na crt, boji i volumenu. Slikari i kipari koji se obraćaju samo tim likovnim elementima nađenim na ljudskom licu crtaju, slikaju i modeliraju jedan motiv kojem je naziv g 1 a v a (Clouet [Klué]).“ Nadalje, piše Peić (1979: 184, 185), među tim umjetnicima koje zanima ljudski lik, osobito glava, postoje oni koji idu korak dalje, koji „se ne zadovoljavaju samim crtama, bojama i oblicima glave, nego preko tih likovnih elemenata traže još nešto: fizičku i naročito duševnu karakteristiku ličnosti koja im je model“. Te umjetnike on naziva portretistima, umjetnicima portreta koji su u stanju preko originalnog fizičkog oblika izraziti originalni psihički oblik pojedinca.

Peić (1979: 186) portrete dijeli na dva načina. Prva mu se podjela svodi na razlikovanje idealnog, naturalističkog i realnog portreta (a o čemu je kao načinima prikazivanja prethodno u tekstu već bilo riječi). Idealni opisuje kao onaj koji nastaje „kada slikar ili kipar zanemare u glavi neproporcionalno, a istaknu proporcionalno“, naturalistički kao onaj koji nastaje „kada u

glavi zanemare proporcionalno, a istaknu neproporcionalno“, a realni portret kao onaj koji nastaje „kada nađu dijalektičku vezu između idealnog i naturalističkog“.

Uz tu podjelu Peić (1979) navodi još podjelu na intimni i reprezentativni portret. Intimni bi se mogao opisati kao portret u kojem individualnost portretiranog, u vizualnom, ali i u onom neuhvatljivom, duhovnom smislu, više dolazi do izražaja, dok je reprezentativni portret takav da više od portreta pojedinca odražava društvenu funkciju koju portretirani obnaša. Slučaj je to često s portretima vlastodržaca koji prije svega predstavljaju portrete vlasti.



Slika 11. Ratko Petrić, bista s portretnim prikazom Jakše Čedomila Jakova Čuke, književnog kritičara, 2002., Perivoj Gospe od Zdravlja, Zadar.

Na kraju kod portreta treba istaknuti još nešto što može poslužiti kao uvod u autoportret kao sljedeću karakterističnu kiparsku temu: „Portretist ne može otkriti na licu ili tijelu modela ona stanja koja sam ne nosi u sebi. Zato je svaki portret dijelom portret samog sebe: autoportret.“ (Peić, 1979: 187)

O autoportretu Peić (1979) piše kao o likovnoj autobiografiji, vlastitom portretu samog umjetnika koji je umjesto riječima stvoren crtama i bojama (slikarski autoportret) ili oblicima (kiparski autoportret). Kao i kod portreta, umjetniku kod autoportreta nije dovoljno likovno izraziti svoj fizički izgled, nego i pokušati ući u vlastitu psihu, pokazati drugima kako sam na

sebe gleda. Osim toga, neki će umjetnici autoportretom pokušati izraziti svoje stavove prema životu i umjetnosti, s time da treba napomenuti kako tako slobodan pristup prikazivanju sebe nije uvijek bio moguć. Štoviše, sam je autoportret mnogo mlađi od portreta kao teme.

Peić (1979) kao razdoblje koje je umjetniku otvorilo mogućnost izražavanja autoportreta ističe renesansu tijekom koje su umjetnici u složenije kompozicije počeli *umetati* svoje likove, da bi se s barokom autoportret kao temu posve oslobođio.

Figuru Peić (1979) opisuje kao motiv koji se odnosi na kostimirani ljudski lik te je odmah prema svojim karakteristikama dalje dijeli na žanr, historijsku, mitološku, religioznu i etnografsku.



Slika 12. Ivan Meštrović, spomenik Jurju Dalmatincu, (postavljen) 1962., Šibenik. Pogledom na ovu historijsku figuru do izražaja dolazi koliko se ona može ispreplitati s portretom kao temom, kao i to da se portret prije svega odnosi na isticanje individualnih karakteristika u likovnom smislu, ne u smislu objektivne sličnosti, o čemu u ovom konkretnom slučaju ne možemo ni suditi s obzirom na to da je Juraj Dalmatinac živio u 15. stoljeću.

Žanr-figuru Peić (1979) kratko objašnjava kao motiv s figurama iz dnevnog života, a što se tiče ostalih, čitatelja navodi na to da u susretu s figurom sam procjenjuje koji bi joj pridjev bio najprikladniji, što je možda i najpoštenije s obzirom na to da je vrsta figura sasvim sigurno više.



Slika 13. Kažimir Hraste, *Dječak s kišobranom* kao primjer žanr-figure, 2020., Šibenik.

Akt kao sljedeću karakterističnu kiparsku temu Peić (1979: 196) opisuje kao „ljudsko tijelo nacrtano, naslikano ili modelirano bez kostima“. Pritom on razlikuje akt i poluakt, s time da poluakt određuje kao crtež, sliku ili kip ljudskog tijela do pasa, izjednačujući ga u kiparstvu s poprsjem ili bistom. Što se potonjeg tiče, treba upozoriti na to da poprsje ili bista češće imaju malo drukčije značenje. Odnose se prije svega na kiparski portret koji osim glave uključuje prikaz gornjeg dijela torza (kao u slučaju slike 11).

Svatko tko je barem malo upoznat sa skulpturom svjestan je toga koliko je akt važan za kiparstvo i u ovim je kratkim odlomcima to njegovo značenje jednostavno nemoguće dočarati, ali bi se ipak moglo pokušati *načeti* nekakvu raspravu u tom smislu.

Često se, kada je riječ o aktu, pribjegava jednom poznatom sofizmu čiji najcitiraniji dio glasi *Čovjek je mjera svih stvari.*⁷ Pri površnom referiranju na tu Protagorinu relativističku tezu obično se ističe veličanje čovjekova značenja kao nečeg absolutnog, ali se zanemaruje ona bitna riječ – mjera. Naime, kipar, kada pristupa izvedbi akta, možda je zaista (unutrašnjim ili vanjskim faktorima) motiviran izvedbom *čovjeka kao onoga kojeg je vrijedno prikazivati*, ali sigurno je motiviran još jednom bitnom težnjom – traženjem univerzalnih mjera u njegovu liku.

Zašto je pronaći mjeru u liku čovjeka kiparu važno? Postoji jedan mit ili možda čak istina, teško je reći, da kada kipar savlada mjeru lika čovjeka, sposoban je uspješno ih primjeniti na sve, a što bi značilo da su te mjeru one koje diktiraju estetiku općenito. Naravno, riječ je o

⁷ Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. (2021). Protagora. *Leksikografski zavod Miroslav Krleža*. Preuzeto s <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=50733>

prilično naivnoj konstrukciji jer svijet je slojevito mjesto, ali čak da je ovakav način uopćavanja i donekle ispravno proveden, postoji jedna zamka zbog koje se stvari ne mogu posložiti u ladice, pogotovo ne danas kada svaki kipar u liku čovjeka ne traži samo univerzalnu mjeru, nego traži *svoju* univerzalnu mjeru.



Slika 14. Ivan Meštrović, *Vrelo života*, 1906., od 1957. u Drnišu. Sjajan rad mladog Meštrovića koji pokazuje sve njegovo *majstorstvo*, u smislu u kojem se *majstor* rabi kao izraz snažniji od *umjetnika*, kao što se i *učitelj*, kad se sve zbroji i oduzme, čini titulom snažnijom od *profesora*.

Životinja kao posljednji od Peićevid likovnih motiva ovdje izdvojenih u pregledu karakterističnih kiparskih tema često se još označuje posebnim pojmom – animalizmom. Općenito o toj temi Peić (1979: 202) piše: „Življe i neukroćenije nego ljudsko tijelo, životinjsko je tijelo sposobno da naročito djeluje na one likovne specijaliste kojima je glavna preokupacija ritam.“ Takav interes, nastavlja, ne svodi se samo na prikazivanje velikih sisavaca, nego se proširuje i na ptice, ribe, gmažove i kukce kao posve sitna bića.

Za kontekst Hrvatske je spominjanje životinje kao teme važno jer afirmira rad izvanrednih hrvatskih animalista poput Branislava Deškovića i drugih koji su prije svega u svojem radu motivirani njezinom specifičnom anatomijom i načinom na koji se kreće.

Prikazivanje životinje osim toga podsjeća na njezino važno simboličko mjesto u ikonografiji. U tekstu je ono već sugerirano reprodukcijom reljefa u luneti zadarske katedrale sv. Stošije s prikazom janjeta (slika 5), a svoju simboličku dimenziju posjeduje i prikaz ptice na Meštrovićevu primjeru, pogotovo ako se zna da potječe iz njegove secesijske faze.



Slika 15. Detalj s Meštrovićeva *Vrela života* u Drnišu.

Uz portret, autoportret, figuru, akt i animalizam postoji još poznatih kiparskih tema. U *Ispitnom katalogu za državnu maturu u školskoj godini 2016./2017.* spominje se tako figuralna skupina, a ako se osvrne na preokupacije suvremenih kipara, očitim postaje koliko su im često interesantni različiti načinjeni predmeti, a koje ne unose u svoja djela samo kao *ready-made* ili dijelove asamblaža, nego ih čak krajnje pažljivo izražavaju različitim kiparskim tehnikama, kao što je to slučaj kod Jeffa Koonsa.



Slika 16. Skulpture Žilvinasa Landzbergasa koje su bile dio umjetničke instalacije postavljene na izložbi *Tertium organum* u Sv. Donatu u Zadru 2011. godine, sada smještene u Zadru, u zgradu Novog kampusa Sveučilišta u Zadru. Skulpture su zanimljive baš po tome što prikazuju; izdaleka djeluju kao obični komadi drva na kojima se, kada im se priđe bliže, uočava suptilni kiparski rad koji sugerira da je riječ o prikazima knjiga.

6. Kiparski elementi forme

U poglavlju o apstrakciji u kiparstvu dotaknula se anegdota u vezi s Brancusijevom skulpturom, a koja je Damjanov (1991) poslužila za uvod u doslovni opažaj, onda i područje vizualnog jezika. Za razliku od ikonografije, vizualni jezik ne koncentrira se oko onoga što je prikazano, nego oko likovnih elemenata i kompozicijskih načela izraženih umjetničkim djelom, a za iskustvo čega je promatraču potrebna baš ta dubinska razina opažaja koja mu omogućuje da u onome što ga okružuje počne uočavati kretanje linije, kontraste boja, savijanje plohe, puninu volumena...

Spomenuti likovni elementi (počela) koji se na taj način u pogledu osamostaljuju osnovne su vrijednosti vizualnog jezika, a čine ih crta, boja, ploha, površina, volumen i prostor. U umjetničkom se djelu izražavaju u različitim odnosima, pomoći kompozicijskih načela koja se zajedno s njima redovito pojavljuju: ritma, kontrasta, harmonije, ravnoteže, proporcija (omjera i razmjera), dominacije i jedinstva.

Uzajamnost likovnih elemenata i kompozicijskih načela kao sastavnih dijelova vizualnog jezika Miroslav Huzjak u tekstu *Jezičnost i vizualni jezik: riječ i slika* opisuje na sljedeći način: „Tako nam je sada dozvoljeno načiniti usporedbu: kao što glasovi ili slova povezani po gramatičkim pravilima čine artikuliranu rečenicu, tako i likovni elementi (točka, crta, boja) povezani po pravilima kompozicijskih načela (ravnoteža, kontrast, ritam...) čine likovnu artikuliranu "rečenicu". Stoga vizualni jezik čine likovni elementi (paradigme) i kompozicijska načela (sintagme).“⁸

Osim poimanja likovnih elemenata kao paradigmi i kompozicijskih načela kao sintagmi, ono što u snalaženju u vizualnom jeziku može pomoći jest orientiranje prema likovnim područjima. Naime, svako od njih odabire sebi karakteristične likovne elemente; crtanje crtu, slikarstvo boju, grafika plohu, a kiparstvo volumen i prostor.

Ipak, to još uvijek ne znači da spomenuta likovna područja ne uključuju druge likovne elemente u svoj izraz. U skladu s time je za kiparstvo uz volumen i prostor bitna površina, s time da Damjanov (1985) kao kiparske elemente forme navodi i preostale likovne elemente: liniju, plohu i boju.

6.1. Volumen i prostor

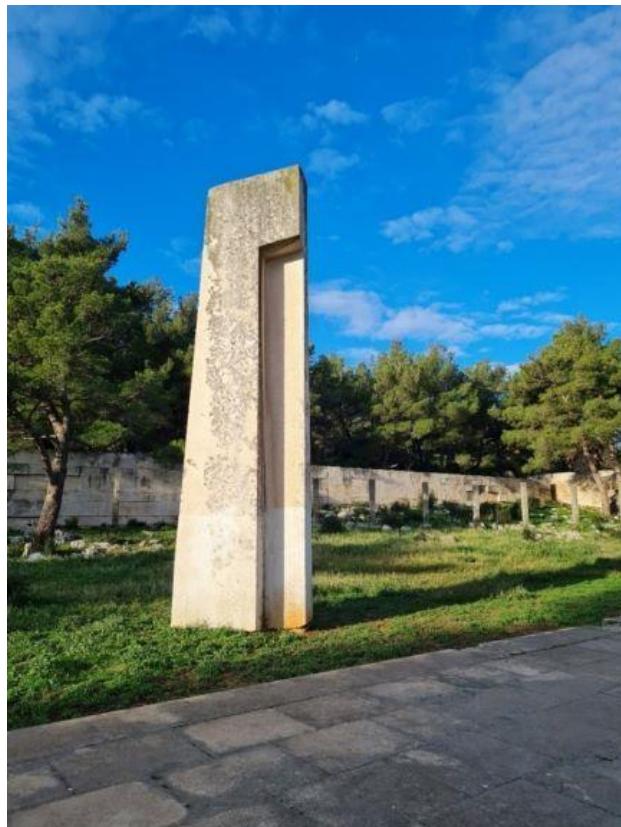
Kako je u poglavlju o trodimenzijskom oblikovanju o volumenu i prostoru već bilo riječi, ovdje će se pozornost usmjeriti na njihov međusobni odnos koji ostvaruju kod skulpture, ponajprije kod pune plastike čije su trodimenzijske pojavnosti u prostoru najraznolikije.

Puna se plastika s obzirom na odnos volumena i prostora može podijeliti na različite vrste volumena koji će se u dalnjem tekstu, zato što je tako uvriježeno, nazivati masama, a riječ je

⁸ Huzjak, M. Jezičnost i vizualni jezik: riječ i slika. *Metodički Internet centar „Učimo gledati“*. Likovna kultura. Preuzeto s <http://likovna-kultura.ufzg.unizg.hr/likovnijezik.htm>

o sljedećim: monolitnoj ili absolutnoj masi, udubljeno-ispupčenoj masi, prošupljenoj masi, plošno istanjenoj masi i linijski istanjenoj masi.

Prema Jakubinu (1999), monolitna ili absolutna masa je potpuno zatvoren volumen koji ostavlja dojam punine, masivnog oblika izrađenog iz jednog komada. Takav volumen prostor posve obavlja i nigdje u njega ne ulazi zbog čega su skulpture definirane samo takvom masom često slične geometrijskim tijelima ili nekim slobodnim, ali jedinstvenim oblicima.



Slika 17. Fotografija snimljena u Spomen-parku Šubićevac u Šibeniku otvorenom 1962. godine na kojoj je vidljiva geometrijski oblikovana zatvorena masa vertikalno usmjerenе skulpture Koste Angelija Radovanija.

Udubljeno-ispupčenu masu Jakubin (1999) opisuje još kao konkavno-konveksnu, određenu aktivnim odnosom volumena i prostora; u udubljene dijelove skulpture prostor ulazi u volumen, dok kod njezinih ispupčenih dijelova volumen izlazi u prostor.

Prošupljena masa, piše Jakubin (1999), određuje one volumene u koje prostor duboko prodire ili ih potpuno prošupljuje stvarajući u njima duboke udubine i rupe. Prostor kod skulptura određenih ponajprije takvom masom poprima sve aktivniju ulogu.



Slika 18. Ante Despot, *Spomenik političkim zatvorenicima od 1929. do 1944. (?)*, godina (?), pred zgradom Županijskog suda u Šibeniku. Ova skulptura, osim što je likovno formalno primjer prošupljene mase, zanimljiva je s obzirom na nelagodne asocijacije koje budi u odnosu na prostor u koji je smještena. Naime, pred sudovima se često nalaze figure božice pravde, kao što je to slučaj s prostorom ispred *Palače pravde* u Splitu za koji je svoju verziju tog motiva pod naslovom *Pravda* (1974.) izveo Andrija Krstulović. Njegova figura jednom rukom prekriva lice, dok prstima druge upire prema gore. Značenjski ni Despotova nije drukčija – upozorava na razlike između *zemaljskog prava* i *nebeske pravde*, ali ne iz pozicije autoriteta jedne božice, nego na posve neposredan način.

Plošno istanjena masa odlika je onih volumena koji djeluju kao posve plošni oblici u prostoru. Kod takvih Jakubin (1999) još više ističe aktivnu ulogu prostora koji volumen kao da pokušava sabiti na dvije dimenzije.



Slika 19. Loren Živković Kuljiš, *sjaš / svijetiš / svemiriš me* (spomenik Tonču Petrasovu Maroviću na Sustipanu), 2019., Split. Kod ovog umjetničkog rješenja preklapaju se plošno istanjena masa u likovno-formalnom i značajskom smislu. Riječ je o spomeniku književniku kod kojeg se, zbog istaknutih stihova, osobito naglašava njegovo pjesničko djelovanje. Prikazane plošno istanjene mase u tom kontekstu kao da dobivaju snagu svih onih papirnatih, skicuoznih pokušaja – pogrešaka potrebnih i pjesniku i kiparu da dođu do željene završne forme, bilo da je riječ o pogodenom redu riječi u rečenici ili volumenu koji iz svih svojih vizura funkcionalno *sjeda* u prostor.

Ako je masa skulpture takva da podsjeća na liniju, riječ je o linijski istanjenoj masi. Takva se masa ne odnosi samo na posve fragilne linijski istanjene forme poput tanke žice, nego na svaki volumen kod kojeg je dužina toliko dominantna da potiskuje sve ostale njegove dimenzije, bez obzira na to kakav objektivno veličinom bio.



Slika 20. Vasko Lipovac, *Plavo stablo*, skulptura sazdana od linijski istanjenih masa zanimljive prošlosti koja, kao zagrebačko *Prizemljeno sunce* Ivana Kožarića, svjedoči o tome da i skulptura može *biti na putu*, od 2018. smještena ispred splitskog Doma mladih. Osim toga se ova skulptura može shvatiti i kao jedan oblik *community arta* jer su je zapravo izradili radnici Brodosplita, poznatog splitskog Škvera.

6.2. Površina

Površinu Jakubin (1999) opisuje kao vanjski izgled plohe koja ovisno o obradi može poprimiti određena svojstva, teksturna i fakturna. Teksturu opisuje kao karakter površine koja proizlazi iz vrste i obrade materijala, a čije su osnovne vrijednosti glatka – sjajna, glatka – nesjajna (mat), hrapava – sjajna i hrapava – nesjajna tekstura. Te osnovne vrijednosti kod hrapavih tekstura dalje dijeli na sitnozrnaste, krupnozrnaste, raspucane, namreškane, naborane, valovite...

S obzirom na to da osim opipljivih tekstura u trodimenzijskom oblikovanju postoje još grafičke i slikarske, Jakubin (1999) ima potrebu one *prave* opisati kao plastičke teksture, a što je praksa i kod drugih autora.

Ono što je kod Jakubina (1999: 59) posebno zanimljivo jest to što on i kod fakture, o kojoj se u literaturi uglavnom piše u vezi sa slikarstvom, uočava kiparske vrijednosti pa tako ističe: „U kiparstvu faktura se odnosi na udarce dlijeta, načine modeliranja prstima kiparskih materijala (gline, glinamola, plastelina...) i uporabe ostalih različitih alata i materijala pri oblikovanju kiparskih djela. Tako se fakturom dobiva određena tekstura (hrapava, glatka, sjajna itd.).“

Na taj način afirmira kiparski rukopis sugerirajući čitatelju kako se površina materijala nikad ne smije izjednačavati s površinom skulpture u kojem je izvedena. Ona je rezultat različitih čimbenika, a ključni joj karakter, kao u slikarstvu, daje sam umjetnik.

6.3. Linija, ploha, boja

Liniju Damjanov (1985) prije svega primjećuje u obrisu skulpture koji može i ne mora biti jasan. Uz to daje primjer reljefa kod kojeg, očekivano, linijske kvalitete više dolaze do izražaja. Naposljetku spominje skulpture posve nalik na linije koje bi se, s obzirom na odnos volumena i prostora, moglo u cijelosti opisati kao linijski istanjene mase.

Ploha se kod skulpture odnosi na njezino oplošje određujući kod nje karakter dodira volumena i prostora, piše Damjanov (1985). Već ovisno o skulpturi može predstavljati glatkou, zatvorenu i napetu granicu duž koje se prostor nigdje ne zadržava, a svjetlost po njoj blago klizi stvarajući jedva zamjetne sjene ili, nasuprot tomu, biti izlomljena u mnoštvo manjih ploha koje onda uobličuju i dinamičan prostor, pogodan za stvaranje različitih, gotovo slikarskih vrijednosti svjetlosti i sjene u kojima se i obris kao linija skulpture često gubi.

Ploha kao granica između volumena i prostora može biti oblikovana i drukčije, primjerice definirana ravnim pružanjima i oštrim bridovima, onda i snažnim kontrastom svjetlosti i sjene (Damjanov, 1985).



Slika 21. Iako se čini teškim oplošje odvajati od površine koja je uz to oplošje organski vezana, na fotografijama je prikazano nekoliko vježbi koje se ilustrativno odnose na ono o čemu piše Damjanov (1985); prvo glatka, zaobljena ploha koja omogućuje svjetlosti da postupno zalazi u sjenu na skulpturi, zatim izlomljena ploha sa slikarskim odnosima svjetla i sjene koji vizualno umanjuju snagu odnosa volumena i prostora kod skulpture, i takva ploha koja je, kao kod kocke ili kvadra, definirana jasnim pružanjima koja rezultiraju snažnim svjetlo-sjena kontrastima.

Uvodeći čitatelja u boju u kiparstvu Damjanov (1985) ističe kako je ona najčešće određena prirodnom bojom materijala, ali da može biti i posve neovisna o materijalu i nanesena nakon oblikovanja volumena, kao što je to slučaj kod mnogih povijesnih i suvremenih primjera među kojima je i prethodno reproducirano *Plavo stablo* (slika 20). Kod skulptura u prirodnim bojama materijala ističe mogućnost kolorističkog kontrasta koji se može ostvariti ako su one izvedene od više različitih materijala.

7. Kiparstvo i kompozicijska načela

Kompozicijska načela posve su univerzalnog karaktera što bi značilo da za kiparstvo ne postoje neka posebno karakteristična, kao kad su u pitanju volumen i prostor kao likovni elementi. Ukratko, sva su prethodno u tekstu nabrojena kompozicijska načela prisutna u kiparskom izrazu, ali ovdje će se ipak izdvojiti neka iz specifičnih kiparskih razloga više intrigantna.

Prije svega je riječ o ravnoteži kojoj kao pojmu, zbog zakona fizike što prostorom vladaju, a i karakteristika pojedinih kiparskih materijala, treba pristupati vrlo racionalno. Calderov pristup u oblikovanju ravnoteže kod mobila u tekstu je već opisan, ali čak kad nije o tako ekstremnim primjerima riječ, ravnoteža kiparima predstavlja izazov.

Uz ravnotežu, proporcije (omjeri i razmjeri) predstavljaju ono kompozicijsko načelo koje se tradicionalno objašnjava na skulpturi, osobito kada je u pitanju prikazivanje ljudskog lika.

7.1. Ravnoteža

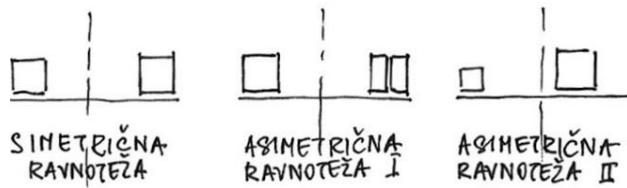
Kada piše o ravnoteži, Jakubin (1999) spominje simetričnu, asimetričnu i optičku. Simetričnu naziva još pravilnom ili zrcalnom iako bi se s obzirom na više vidova simetrije (zrcaljenje, translacija, rotacija) ona mogla opisati i drukčije. U svakom je slučaju riječ o ravnoteži kod koje je geometrijska pravilnost više nego očita. Osim toga, piše Jakubin (1999), simetrična bi se ravnoteža mogla nazvati i statičkom, s obzirom na smirenost koju ta njezina pravilnost generira.

Asimetričnu ravnotežu Jakubin (1999) opisuje kao onu koja se uspostavlja rasporedom oblika različitih ili kontrastnih veličina i težina u različitom razmaku u odnosu na os simetrije, spominjući pritom još dva alternativna naziva, neformalnu i nepravilnu ravnotežu, koji se u literaturi znaju javljati u opisu takvog odnosa elemenata. Dalje piše kako asimetrični raspored cjelokupnu kompoziciju čini dinamičnjom od one uspostavljene simetričnom ravnotežom zbog čega se i ona onda može opisati kao dinamična (iako to nije uvijek slučaj).

U vezi s asimetričnom ravnotežom Janson i Janson (2003), prateći način prikazivanja ljudskog lika u kiparstvu tijekom povijesti, spominju fine razlike koje se na granici simetrije i asimetrije mogu dogoditi poput kontraposta u klasičnom razdoblju antičke Grčke. Kontrapost opisuju kao uravnoteženu asimetriju opuštenog i prirodnog stava u prikazivanju ljudskog lika koja se u praksi najčešće objašnjava na Polikletovu Doriforu i koja prema Damjanov (1985) ujedinjuje mirovanje i pokret.

Ono što kod Jakubina (1999) pak privlači pozornost u opisima simetrične i asimetrične ravnoteže jest to što on ta dva vida slikovito dočarava primjerom klackalice čime zapravo i simetričnu i asimetričnu ravnotežu u likovnosti poistovjećuje s fizičkom ravnotežom koja se u prostoru može uspostaviti, a što je osobito važno za kiparstvo, jer upućuje na to koliko je

kipar povezan s fizičkim okvirima u kojima realizira svoj rad, ali i na to koliko svojim radom o tim fizičkim zakonitostima može otkriti, možda čak kako ih *zavarati*.



Slika 22. Ilustracije Jakubinovih (1999: 127, 128) shema klackalice.

Primjerice, simetrična ravnoteža, kako je prethodno navedeno, implicira statičnost, nešto za čim ljudi često posežu, i u fizičkom prostoru i simbolički, kada žele uspostaviti stabilnost. No, je li stabilnost zaista u srži takvog pristupa izvedbi kiparskog rada, arhitektonskog djela, konačno organizaciji društva? U skladu s time, je li dinamičnost asimetrične ravnoteže nešto što ruši tobožnju stabilnost simetrične i statične organizacije?

Pitanja su to za raspravu u širem kontekstu, a u radu s učenicima na njih je najlakše odgovoriti jednostavnom likovnom igrom; imitacijom različitih skulptura vlastitim tijelom čime se na iskustveni način može istražiti kako se sve mogu preklapati simetričnost/asimetričnost, statičnost/dinamičnost, stabilnost/nestabilnost kod iste skulpturne kompozicije. Ne samo to, takvom se likovnom igrom mogu istražiti i relacije koje se ostvaruju između skulpture kao sadržaja Likovne kulture i sadržaja Tjelesne i zdravstvene kulture povezanih s prepoznavanjem i izvođenjem raznovrsnih promjena položaja tijela u prostoru.

Pogledaju li se klackalice još jednom, uočava se i to kako razlika u karakteristikama materijala, a koja može utjecati na dojam ravnoteže, na njima uopće ne dolazi do izražaja. Prikazi su volumena na klackalicama takvi da sugeriraju kao da su i materijalno istih karakteristika.

Da nisu svi volumeni isti, jasno je već u pogledu na rimske kamene kopije originalnih grčkih skulptura u bronci. Naime, te kopije redovito sadrže niže kamene potpornje na koje se oslanja glavnina težine isklesanog kamena, a što odmah utječe na dojam ravnoteže kod tih skulptura (iako se u analizama kompozicijski doprinos tih potpornja, s obzirom na to da su tehničke prirode, često izostavlja).

Tih potpornja na grčkim brončanim originalima, primjerice na *Hrvatskom Apoksiomenu*, naravno – nema, a razlog je taj što je bronca kao slitina posve drukčijih svojstava od kamena. Prije svega, izrazite je čvrstoće i tvrdoće koje joj omogućavaju da suvereno *nosi samu sebe*. Do izražaja to posebno dolazi kod konjaničkog spomenika Petru Velikom u Sankt-Peterburgu Étiennea Mauricea Falconeta, kod kojeg je baš zahvaljujući bronci kao materijalu uspješno uspostavljena vrlo zahtjevna ravnoteža i u fizičkom i u likovnom smislu.

Sve navedeno razlozi su zbog kojih Jakubin (1999) osim simetrične i asimetrične ravnoteže navodi još optičku koja prije svega računa s dojmom promatrača, ne s odnosima volumena podjednakih materijalnih karakteristika u različitim prostornim odnosima. Opisujući optičku ravnotežu, oslanja se ponajprije na slikarstvo, što ne iznenađuje s obzirom na slobodu koju ploha nudi kada je o uspostavi likovne ravnoteže riječ, ali spominje kako se analogni postupci mogu primijeniti na trodimenzionalno oblikovanje.

Preciznije, Jakubin (1999: 129) o optičkoj ravnoteži piše sljedeće: „Promatrajući međusobne odnose i djelovanje pojedinih likovnih elemenata neki nam se optički čine težim, neki lakšim. Za uspostavljanje ravnoteže među njima nužno je pripaziti na: a) određen oblik b) njegovu težinsku vrijednost c) njegovo mjesto na plohi ili u prostoru.“

Jakubin (1999: 129) dalje objašnjava da „svaki oblik određuje svoju imaginarnu težinu, tako npr. trokut i četverokut iste veličine neće djelovati jednako teško“. Kao što će trokut djelovati lakše od četverokuta, tako će i obli oblici djelovati lakše od uglatih zbog čega pri komponiranju treba voditi računa o njihovim veličinama. Slično je s bojama; osnovne boje, osobito tople osnovne boje, djelovat će teže u odnosu na sekundarne, a pogotovo na tercijarne. U praksi to znači da, koristi li se umjetnik njima u većoj količini, treba pripaziti na njihov smještaj u kompoziciji.

Kiparu je nešto teže u tom smislu jer okvirnu kompoziciju, onda i u njoj uspostavljenu ravnotežu, treba u obliku žičanog kostura postaviti i prije same izvedbe skulpture, osobito ako je riječ o modeliranju skulpture većih dimenzija u glini. Paralelno s time, dakle već pri postavljanju kompozicije, treba na umu imati da mu ona, onda i izvedba, budu usklađene s njemu dostupnim tehnološkim mogućnostima lijevanja skulpture, kako bi i taj dio rada koji slijedi nakon realizacije skulpture u glini protekao uspješno.

7.2. Proporcije (omjeri i razmjeri)

Prema Jakubinu (1999), proporcija označava međusobni odnos veličina dijelova, s time da se omjer odnosi na odnos dviju veličina ($a : b$), a razmjer na odnos više njih ($a : b = c : d$).

S proporcijom Jakubin (1999) povezuje proporcionalnost koja, piše, može biti izravna i obrnuta. Uz to, odsustvo proporcije opisuje kao neproporcionalnost ili disproporciju.

Izravnu proporcionalnost Jakubin (1999) definira promjenama kod više veličina koje proporcionalno prate jedna drugu. Na primjer, kada u kiparskom prikazu ljudskog lika Alberto Giacometti dužinom ističe njegove noge, paralelno s njima izdužuje njegove ruke, torzo i vrat. Osim izravne proporcionalnosti koju na taj način čuva postiže deformaciju kao jedan od načina prikazivanja figurativnog motiva. Obrnuta proporcionalnost je, očekivano, suprotna izravnoj. Kod nje kada jedna veličina raste, druga pada.

Osim izravne i obrnute proporcionalnosti kao važne omjere Jakubin (1999) ističe one koji proizlaze iz antičkih grčkih pravila, odnosno kanona kojima su se propisivale idealne proporcije. Kod klasičnog kipara Polikleta taj omjer u prikazu ljudskog lika iznosi $1 : 7$ (odnos između visine glave i ukupne visine tijela koji se katkad izražava i omjerom $1 : 6$, s time da se tada misli na odnos visine glave i visine ostatka tijela, od vrata nadolje), a kod kasnoklasičnog kipara Praksitela $1 : 8$ (odnosno $1 : 7$ ako se gleda samo odnos visine glave i visine ostatka tijela, od vrata nadolje).

Polikletove i Praksitelove proporcije pogodne su za šire istraživanje. Redovito, kada se njihove skulpture, ili Polikletove i Lizipove, usporedno prikazuju učenicima ili studentima, oni se ne mogu složiti oko toga koje su od njih bliže realnim proporcijama ljudskog tijela. Čak su skloniji prednost dati elegantnijim Praksitelovim i Lizipovim djelima što može biti

poticajna polazna točka za istraživanje razlika između razdoblja grčke klasike i nadolazećeg helenizma, ali i suvremene medijske slike svijeta koja se isto voli poigravati proporcijama.

Uz opisane kiparske omjere možda je najpoznatija antička proporcija jedan razmjer – zlatni rez. Prema zlatnom rezu manji se dio odnosi prema većem kao veći dio prema cjelini ($a : b = b : (a + b)$), a kako ga čine samo dvije veličine ili uvjetno rečeno tri ($a + b$), vrlo je ekonomičan, a uz to je primjenjiv na mnoge prirodne oblike, onda i ljudsko tijelo. Ipak, kako se prije svega u antici povezuje s arhitekturom, više će mu se pozornosti posvetiti drugom prigodom.

7.3. Kompozicijski crtež

Kompozicija kao osnova umjetničkog djela, u kiparstvu često prvo prisutna u crtežu, crtežom se može i dovršiti, ovaj put iz perspektive promatrača koji na taj način može mnogo vjernije nego riječima opisati osnovnu strukturu skulpture koju istražuje.

Stoga je uputno i dočarati je na taj način. Ne samo radi lakšeg objašnjavanja skulpturne kompozicije trećoj osobi, primjerice učitelju ili nastavniku ako je riječ o učenicima ili studentima koji su analizu skulpture dobili za zadatak, nego i zbog toga što crtanjem općenito samima sebi možemo mnogo toga objasniti.

Crtanje je u likovnosti, osobito ono brzo, skicuozno, svojevrsni ekvivalent mišljenju, a u istraživanju skulpturne forme brzo daje odgovor na niz pitanja (*Koja kompozicijska usmjerenja skulpturu određuju? Kakva ravnoteža iz te kompozicije proizlazi? Koje proporcije sadrži?...*).

Osobito je to korisno kod onih skulpturnih kompozicijskih rješenja koja se ne mogu odrediti samo osnovnim kompozicijama (vodoravnom ili horizontalnom, okomitom ili vertikalnom, kosom, dijagonalnom, piridalnom, kružnom, ovalnom i slobodnom), nego zahtijevaju opširnije tumačenje.

Kako će kompozicijski crtež izgledati, razlikovat će se od osobe do osobe. Netko će crtanjem kod skulpture otkriti nešto što netko drugi možda neće, netko će prednost dati jednom aspektu forme, netko drugom.

U svakom je slučaju pri izvođenju kompozicijskog crteža važno pokušati se fokusirati na usmjerenja skulpture odnosno njezinu unutrašnju strukturu, ne na njezine obrise odnosno površni izgled. Uz to, u svrhu studioznijeg pristupa, korisno je kompozicijske crteže izvesti iz različitih kutova.

8. Vrste skulpture

Iako kiparstvo u suštini pripada tzv. području *čiste* likovne umjetnosti, to ne znači da ne posjeduje svoju funkciju, a ta je aktivno sudjelovanje u oblikovanju svojeg okruženja. Spomenutu funkciju ostvaruje već mala plastika, čija djela dimenzijama ne premašuju trideset centimetara⁹, a kamoli ne skulpture većih dimenzija namijenjene postavu u interijeru, bilo da je riječ o muzeju, galeriji, drugoj ustanovi, bilo kakvom javnom ili privatnom prostoru. Pa ipak, kiparstvo posjeduje jedan poseban adut, sposobnost pojavljivanja u vanjskom javnom prostoru kao njegovoj najdemokratičnijoj formi. Takva, skulptura se prije od drugih umjetničkih djela ugrađuje u osobni identitet svakog pojedinca koji se tim prostorom služi.

Skulptura u javnom prostoru predstavlja vrlo složenu temu iz više razloga. Takva forma nije okupirana samo svojim uobičajenim kiparskim kategorijama (temom i značenjem, kompozicijom, elementima forme, obradom materijala...), nego predstavlja mnogo više. Iz praktične, kiparske perspektive, zanimaju je još materijali otporni na atmosferilije, sigurnost građana s obzirom na formu, uopće postav u prostoru koji je često već arhitektonski i urbanistički oblikovan, čije se vizure (ako je o kulturnoj baštini riječ) ne bi smjele skulpturom ugrožavati... Istovremeno, ta se inkluzivna kiparska perspektiva u praksi počinje brzo ispreplitati s perspektivama drugih stručnjaka i zainteresiranih građana, sasvim opravdano, jer javni je prostor prostor sviju, a naravno da u svemu važnu ulogu igra (lokalna) vlast kojoj je povjerena briga o tom prostoru.

Koliko god da sve nabrojeno djeluje pomalo kaotično, budi optimizam iz dvaju razloga. Govori o tome koliko je građanima i dalje stalo do njihovih ulica i trgova kao i to da posjeduju određene *ideje* o tome kako bi ti elementi grada u kiparskom smislu trebali biti oblikovani, a što naivno veseli s obzirom na to da se često čini kako je umjetnost danas zapostavljena. Stoga i eventualne disonantne tonove koji se pritom mogu javiti treba promatrati iz šire perspektive, kao mogućnost uspostavljanja konstruktivne rasprave o skulpturi, vrijedne same po sebi.

Javna skulptura, ovdje izdvojena kao zasebna kiparska forma, poklapa se s klasifikacijom Damjanov (1985) koja skulpturu isto dijeli prema tome gdje se nalazi. U skladu s time navodi sljedeće njezine vrste; skulpturu povezanu s arhitekturom (arhitektonsku plastiku), skulpturu koja izvire iz prirodnih formacija i skulpturu postavljenu u urbani ili prirodni prostor.

Konačno, kao zasebnu skulpturnu formu izdvaja onu povezanu s područjem primijenjene umjetnosti i dizajna kojoj će se, s obzirom na promjene uzrokovane industrijskom revolucijom bitne za njezino razumijevanje, posvetiti poseban tekst drugom prigodom, kako je na početku napisano.

⁹ Mali rječnik medaljarskih pojmove. Mala plastika. *Damir Mataušić*. Preuzeto s <http://matausic.net/mali-rjecnik-medaljarskih-pojmova/>



Slika 23. Učenički likovni radovi u žici (armatura) i alufoliji (modeliranje) nastali u vezi s usporednim istraživanjem dviju javnih skulptura, zagrebačkog spomenika *Matoš na klupi* Ivana Kožarića iz 1962. godine i šibenskog *Spomenika Draženu Petroviću Kažimira Hraste* iz 2011. godine pri čemu su se posebno koncentrirali na odgovor na pitanje kako javne skulpture sličnih tema (prikaz ljudskog lika u sjedećem položaju na klupi) i kompozicija (određenih horizontalnim pružanjem klupe i vertikalnim pružanjem prikazanog ljudskog lika), ali različitih značenja i okruženja mogu rezultirati posve drugičijim ugođajima i znatno definirati javni prostor u kojem se nalaze na svoje osobite načine.

9. Načini obrade kiparske forme

Kao što je kod uleknutog reljefa već bilo riječi, važno je na koji način kipar pristupa obradi volumena. Dva su osnovna načina, modeliranje i klesanje odnosno tesanje, piše Ivančević (2009).

Modeliranje se odnosi na postupak pri kojem kipar oblik stvara na način da bezobličnu masu gline modelira rukom odnosno kada oblik stvara pritiskanjem ili razvlačenjem, dodavanjem ili oduzimanjem gline do željenog rezultata. Takav se volumen može sušiti ili peći kako bi se posve stvrdnuo, a što je potrebno kako se više ne bi mijenjao. Osim tih metoda karakterističnih za keramiku, glinena se skulptura može i odliti u drugom materijalu, pa i umnožiti (Ivančević, 2009).

Uz modeliranje, čime se skulptura praktički stvara oblikovanjem volumena *ab ovo*, klesanje odnosno tesanje računa s obrnutim postupkom – stvaranjem skulpture iz većeg volumena građe, bilo da je riječ o drvu, kamenu, mramoru, gipsu. Tom početnom materijalu kipar pristupa na način da ga odlama, odsijeca ili kleše čime kao da svoju skulpturu, *utopljenu* u masu, postupno *oslobađa* odstranjujući s nje sve ono što je suvišno. Opisujući klesanje odnosno tesanje Ivančević (2009) ističe kako je o kiparskom umijeću kao *oslobađanju* skulpture iz mase materijala u antičkoj Grčkoj govorio još Aristotel.

Uz modeliranje i klesanje odnosno tesanje u trodimenzijskom oblikovanju u umjetnosti, osobito onome 20. stoljeća i suvremenoj umjetnosti, treba spomenuti još jedan pristup, a to je oblikovanje trodimenzijskog umjetničkog djela povezivanjem više elemenata spajanjem, slaganjem i sl. kao kod asamblaža ili primjerice umjetničkih instalacija. Kod njih takav način oblikovanja često rezultira artikulacijom određenog ritma kao istaknutog kompozicijskog načela.



Slika 24. Petar Barišić, *Objekti - reljefi*, 2007., zgrada Novog kampusa, Sveučilište u Zadru, Zadar. Praktično se u nastavi na prikazanom umjetničkom djelu u suradnji s učenicima može istraživati ritam pri čemu se ono može sagledavati u cjelini ili fokusiranjem na svaki pojedini element od kojeg je izvedeno. Korisna je to početna vježba za izvođenje redefinicija i/ili rekompozicija-fotomontaža, primjerice u osnovnim grafičkim računalnim programima (*Paint 3D*), kojima se oslanjanjem na početne ritmove, onda i kompozicijske sheme, može otici vrlo daleko. Kako je to učinio autor ovog umjetničkog djela, može se istražiti u njegovoj grafičkoj mapi *Iz bijelog* objavljenoj 2018. godine.

10. Kiparski materijali i tehnike

Neki od tradicionalnih kiparskih materijala i tehnika u tekstu su već spomenuti, jednostavno iz razloga što je kiparstvo s njima neraskidivo povezano pa je mnoge aspekte skulpture nemoguće objasniti bez opisivanja karakteristika pojedinih materijala i tehnika.

U ovom i sljedećim poglavljima materijalima i tehnikama posvetit će se više pozornosti, s time da će se posebno opisati oni prikladni za rad u osnovnoj školi. U tom smislu kvalitetan je popis tehnika prostorno-plastičkog oblikovanja kojem se priklanja Jakubin (1999), a čine ga glina, glinamol, plastelin, gips, bronca, drvo, kamen, žica, lim, aluminijска i bakrena folija, papir-plastika, kaširana papir-plastika i rad ostalim materijalima.

Sličan popis (izuzev gipsa, bronce, drva i kamena) redovito se javlja u sadržajima drugog ishoda domene *Stvaralaštvo i produktivnost u Kurikulumu za nastavni predmet Likovne kulture za osnovne škole i Likovne umjetnosti za gimnazije u Republici Hrvatskoj* (NN, 7/2019).

Kod tih je sadržaja, kao i kod Jakubina (1999), posebno vrijedna formulacija *ostalih*, odnosno *drugih* materijala. Zašto? Živimo u materijalnom svijetu u kojem se svakim danom, u potrazi za rješenjima različitih problema, a i iz čiste ljudske radoznalosti, stvaraju novi materijali ili afirmiraju neki na koje se do sada nije obraćala pozornost. Svi oni, od papirne kaše, fimo mase i vrućeg ljepila do bioplastike, kinetičkog pijeska, epoksi smole, 3D olovke... mogu se razmatrati za uporabu u odgojno-obrazovnom kontekstu, ali s oprezom.

Pri učiteljevu samostalnom istraživanju bilo kakvog *novog* materijala, a koje radu s učenicima svakako prethodi, važno je voditi računa o nizu aspekata koji podrazumijevaju mnogo više od promocije novine kao površne odgojno-obrazovne atrakcije. Prije svega se materijali i tehnike istražuju s obzirom na aspekt sigurnosti u radu i s obzirom na uvjete koje škola općenito, i u smislu prostora i u smislu organizacije nastave, nudi.

Bitno je materijale i tehnike procijeniti i s obzirom na njihovu primjerenost dobi učenika, kao i s obzirom na mogućnosti tih materijala i tehnika u ostvarivanju odgojno-obrazovnih ishoda koji učitelja obvezuju kurikulom.

Konačno, materijale i tehnike valja razmotriti iz perspektive ekonomičnosti kao važnog aspekta koji bi u sebi trebao nositi barem nešto od suvremenog imperativa održivosti kao kategorije u nastavnoj praksi sadržane u okviru međupredmetne teme Održivi razvoj.

10.1. Glina, keramika, tehnologija lijevanja

Jakubin (1999: 209) glinu opisuje kao fino-zrnatu vrstu zemlje „koja nastaje raspadanjem stijena, posebno stijena nazvanih glinenac.“ Gline dijeli na primarne i sekundarne s time da primarnu glinu, kaolin, naziva još porculanskom zemljom jer se od nje pravi porculan. Primarna glina tako se zove zato što sadrži ostatke stijena nataložene na jednom mjestu na kojem i ostaje, dok sekundarne gline (ilovače, lončarske gline i taložene gline) nastaju

miješanjem i taloženjem kalcija, magnezija i željeznih oksida koji, nošeni vodom, formiraju naplavine (Jakubin, 1999).

Za rad u školi je, piše Jakubin (1999), najprikladnija lončarska glina koja može posjedovati različite boje. Siva, svjetlosiva, žuta ili plava glina smatra se kvalitetnijom, a ona crvena ili smeđa, koja sadrži više željeznog hidroksida, manje kvalitetnom. U svakom slučaju se glina u pakiranjima različitih veličina može pronaći u papirnicama ili specijaliziranim trgovinama s likovnim materijalom. Takva, već pripremljena glina spremna je za rad.

Kao kiparski materijal, odnosno tehnika glina je prikladna za obradu kiparske forme modeliranjem. Jakubin (1999) piše da se modelirati glinom može na različite načine. Spominje modeliranje od jedne glinene mase (takvim načinom uzima se jedan komad gline koji se gnječi, savija, izvlači, utiskuje, prošupljuje...), modeliranje oduzimanjem od mase (takvim se načinom, slično klesanju odnosno tesanju, prvo izvodi određeni oblik od gline od kojeg se onda masa oduzima, često pomoću različitih nožića – daščica) i modeliranje dodavanjem odnosno građenjem oblika (takvim se načinom prvo izvode manji oblici koji se onda slažu u jednu cjelinu pri čemu je vrlo važno kvalitetno ih međusobno spojiti, bilo utiskivanjem jednog oblika u drugi ili spajanjem pomoću čestica gline otopljenih u vodi).

Opisane načine modeliranja kipar u slobodnom radu često kombinira te na taj način dolazi do zanimljivih rješenja, dok je u školi, zajedno s učenicima, korisno fokusirati se u početku na pojedine načine modeliranja glinom kako bi oni tako na sustavniji način stekli uvid u raznolike mogućnosti njezina oblikovanja.



Slika 25. Studentski likovni radovi nastali u okviru metodičke vježbe na nastavi iz kolegija *Metodika nastave likovne kulture I*, i to modeliranjem dodavanjem odnosno građenjem oblika (lijevo) i učenički likovni radovi s jednog od studentskih oglednih nastavnih sati nastali modeliranjem od jedne mase (desno).

Osim što se glinom mogu uspješno modelirati različite vrste masa, njome se mogu izraziti i različite površine. Te se plastičke teksture mogu oblikovati prstima, ali i raznovrsnim modelirkama poput prethodno spomenutih nožića – daščica.

Svakako je važno da glina tijekom rada ostane vlažna kako bi bila podatna za oblikovanje. Nakon rada glina se ili suši i peče kako bi od nje nastala keramika ili se lijeva u drugim materijalima. Samo osušena na zraku glina se lako lomi i mrvi zbog čega se u školi gotove skulpture u glini najčešće recikliraju vraćanjem u posudu s glinom za ponovno modeliranje drukčije forme neki drugi put (Jakubin, 1999).

Pečenjem glinenih formi u keramičkim pećima one dobivaju veliku tvrdoću, crvenu boju i sjajniju površinu. Takva se glina pečena na 900 °C naziva terakota, s time da treba naglasiti

kako je ona samo jedna od mnogih pojavnosti keramike. Jakubin (1999) spominje još fajansu i majoliku, a ono što u kontekstu te drevne djelatnosti svakako treba istaknuti jest lončarsko kolo koje, kada je modeliranje u pitanju, posjeduje posve specifične zakonitosti. (U keramici se oblici za pečenje mogu pripremiti i lijevanjem gline u gipsane kalupe, a što se ovdje spominje tek kao informacija, kako bi čitatelj stekao uvid u brojne mogućnosti njezina oblikovanja.)

Osim pečenjem, glinenoj se formi trajnost može osigurati lijevanjem u drugom, otpornijem materijalu. Prema natuknici u *Hrvatskoj tehničkoj enciklopediji* općenito se lijevanje umjetnina odnosi na izvedbu „skulptura, reljefa, medalja i sl. lijevanjem metala, stakla, sadre, umjetnih materijala u kalupe izrađene na osnovi umjetnički oblikovanoga predloška ili modela.“¹⁰ Mnogo je načina lijevanja, a najintriganiji su sigurno metode lijevanje u pijesak i metoda izgubljenog voska, obje povezane s lijevanjem čistih metala ili slitina poput bronce čime se bave posebno izučeni majstori ljevači i cizelari.

Iako je riječ o djelatnosti velike tradicije koja posjeduje vlastitu metodologiju rada, i kipar treba biti upućen u proces lijevanja odnosno u neposrednu vezu između kiparske forme i tehnološkog procesa lijevanja koji slijedi. Ne samo kipar nego i svatko zainteresiran za razumijevanje kiparske forme jer se iz te uzajamnosti može mnogo toga o samoj skulpturi zaključiti.

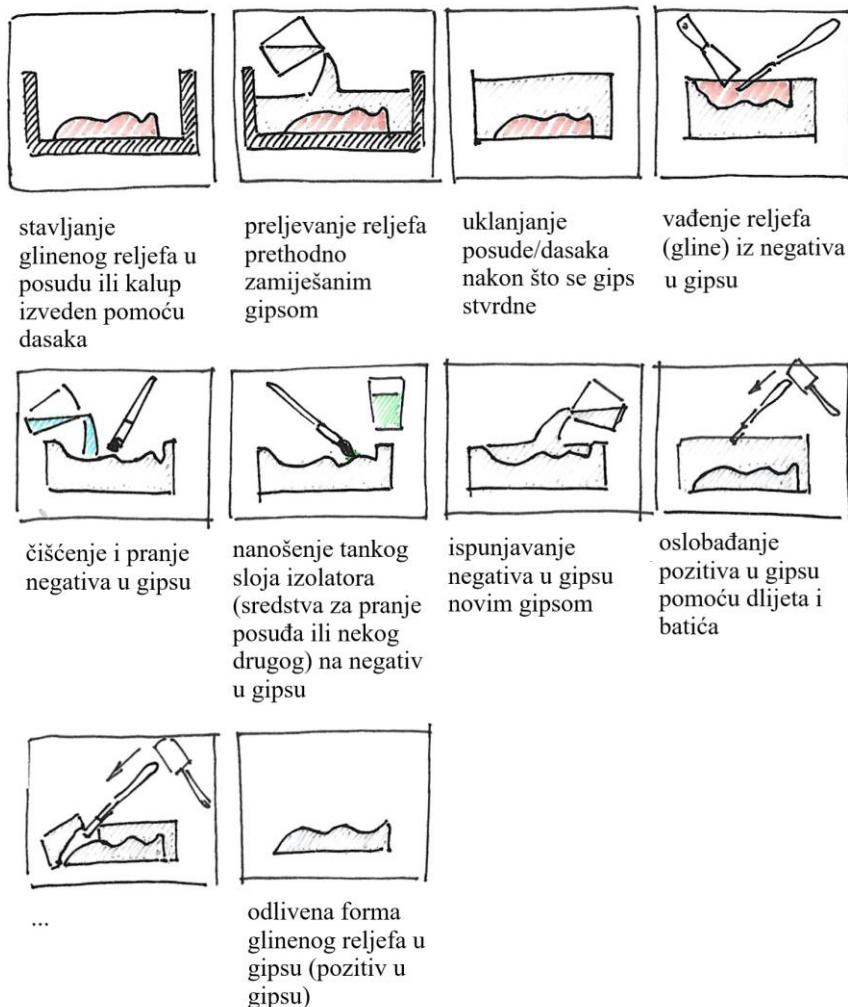
Najlakše je tehnologiju lijevanja objasniti na primjeru nastajanja gipsanih (sadrenih) negativa i pozitiva prema glinenom predlošku. Ukratko, Jakubin (1999: 216) piše da „ako se želi izraditi gipsana skulptura, najprije se treba izraditi u glini model za izradu odljeva. Kad je glinena skulptura gotova, pristupa se izradi kalupa. Kalup se izrađuje tako da se model iz gline obloži debelim slojem gipsa. Kalup se radi u nekoliko dijelova kako bi se lakše skinuo s glinenog modela. Kalup se iznutra premaže uljem, kako se ne bi za njega zalijepio gips, od kojeg će se djelo lijevati. Kalup se ponovno sastavi i u njega se lijeva gips. Kad se gips stvrde, kalup se otvori i iz njega se izvadi odljev gipsane skulpture.“

Jakubin (1999) dalje spominje kako se odljev može doraditi na način da se patinira (presvuče različitim obojenim sredstvima), kao i to da gipsani odljev može poslužiti kao model za djelo u kamenu koje se realizira prenošenjem veličina s gipsanog modela na kameni blok pomoću posebnih alata za punktiranje.

Sustavno proces lijevanja u gipsu opisuje Klarić (1999) u knjizi *Kiparska tehnologija. Glina, gips, kalupi, lijevanje*. koji čitatelja s tom tehnologijom upoznaje na primjeru plićeg reljefa kao forme najjednostavnije za lijevanje, a koju Jakubin (1999) smatra primjerom za izvedbu s učenicima predmetne nastave ili u okviru izborne nastave ili neke izvannastavne aktivnosti.

I inače, a osobito s učenicima, svakako bi pri radu s gipsom trebalo voditi računa o tome da gipsu tijekom *stezanja* (stvrdnjavanja) temperatura raste na način da nas svojom toplinom može prilično iznenaditi, a zbog čega uvijek treba biti na oprezu.

¹⁰ Hrvatska tehnička enciklopedija. (2018). Lijevanje umjetnina. *Leksikografski zavod Miroslav Krleža*. Preuzeto s <https://tehnika.lzmk.hr/lijevanje-umjetnina/>



Slika 26. Ilustracije procesa lijevanja plitkog reljefa u gipsu s objašnjenjima nastale prema Klarićevim (1999: 46–55).

10.2. Glinamol, plastelin i druge mase za modeliranje

Za razliku od prirodne gline, najpodatnijeg kiparskog materijala za modeliranje, glinamol je kao umjetni materijal manje elastičan, ali se u školi češće upotrebljava, vjerojatno iz razloga što je, unatoč tomu što je glina danas već prilično pristupačna, još uvijek nešto dostupniji (iako skuplji od gline!). Najprikladniji je za izvedbu manjih formi glatkih tekstura koje se po sušenju mogu još brusiti, možda i oslikavati, a najveća mu je prednost pred glinom u tome što mu već sušenje na zraku osigurava trajnost. Naravno, i kod glinamola, kao i kod gline, pri sušenju može doći do pucanja, ali takve će situacije iskusni kipar, ali i iskusni učenik (jer prije svega je riječ o školskom materijalu) anticipirati već tijekom rada, onda i spriječiti te neželjene pojave.

Nasuprot glinamolu koji se suši na zraku, plastelin, barem onaj školski, na sobnoj temperaturi ostaje podatan za oblikovanje. Iako umjetan, pod prstima je možda podatniji čak i od gline, no ipak posjeduje jednu karakteristiku koja mu odvlači pozornost od volumena i prostora kao

temeljnih pojmove trodimenzijskog oblikovanja, a to je boja. Plastelin se zaista može kupiti u svim bojama dugina spektra što ga čini vrlo atraktivnim i privlačnim materijalom, ali atraktivnost i privlačnost s likovnošću ne idu uvijek *ruku pod ruku*, o čemu Jakubin (1999: 215) piše sljedeće: „Ukoliko pomiješamo nekoliko boja međusobno, tada zbog šarenila plasticitet odnosno voluminoznost oblika ne dolazi do izražaja, a svjetlo i sjena koja daje posebnu vrijednost trodimenzionalnom obliku izgubi se u šarenilu boja.“

Ipak, prema plastelinu ne treba biti suviše oštar jer riječ je o materijalu koji je mnogo mekši od glinamola kao konkurenatske umjetne mase, onda i prikladniji za djecu mlađe dobi, možda i prva masa za modeliranje s kojom se ona uopće susreću, a da takav prema plastelinu nije ni Jakubin (1999: 215), jasno je iz konkretnih uputa koje daje za uporabu raznobojnog plastelina: „Plastelin u boji možemo međusobno kombinirati na taj način što jedan oblik izmodeliramo u jednoj boji, drugi u drugoj boji, a onda njima gradimo prostorne oblike ili likovne kompozicije postavljajući jedan oblik do drugog u nizove ili skupove. Tako možemo volumenom izraziti i kolorističke odnose u prostoru.“

Koloristički odnosi u prostoru nešto su što ne zanemaruje ni Damjanov (1985) koja boji u kiparstvu, posve s pravom, nalazi prikladno mjesto, i kada je riječ o naknadnom oslikavanju skulptura i kada je riječ o prirodnim bojama materijala, a plastelin bi mogao biti nešto čime bi se u suradnji s učenicima to značenje boje u kiparstvu baš moglo podrobnije istražiti. Za pretpostaviti je, primjerice, da kiparstvo zanima jednolično oslikavanje jer pravu modelaciju već posjeduje kao i to da se neki *teški* volumeni mogu vizualno *olakšati* odabranim bojama, kao kod optičke ravnoteže. Sve se te pretpostavke, a i mnoge druge, praktično i brzo, u malom mjerilu, mogu provjeriti pomoću plastelina.

Osim školskog plastelina i popularnih industrijskih recepata kao što je *Play-Doh*, postoje i druge plastične mase, primjerice fimo masa, cijenom skuplja, koja se peče u običnoj kuhinjskoj pećnici. Uz to, industrijski se proizvodi tzv. papirna glina, slična papirnoj kaši koja se može izvesti u kućnoj radinosti.

U kućnoj se radinosti mogu izvesti još DIY verzije plastelina i drugih masa, i to čak s pomoću prirodnih ljepila kao što je škrob.

10.3. Papir-plastika, kaširani papir, ambalaža (tehnika kutijica)

Upoznajući čitatelja s papirom, Golac (1991: 11) u svojoj knjizi *Oblikovanje papirom. Priručnik za odgajatelje i nastavnike*. piše: „Primarno papir služi čovjeku za pisanje, ali već od prvih početaka, kada su Kinezi prije 2000 godina izradili papir, služio je slikarima za crtanje i slikanje, a starim istočnim narodima, posebno Japancima, i za savijanje i umjetničko oblikovanje.“ Njegov je to uvod u papir-plastiku kao tehniku koja papir percipira ne kao plohu nego kao plošno istanjenu masu pogodnu za trodimenzijsko izražavanje.

Papir-plastikom mogu nastati vrlo raznolike skulpture, ali i Golac (1991) i Jakubin (1999) ističu kako u osnovi tog načina rada leži nekoliko temeljnih načina oblikovanja. Golac (1991) naglašava važnost bazičnih postupaka poput trganja, rezanja, presavijanja i savijanja papira, dok Jakubin (1999) kao svoju abecedu ističe rezanje papira, urezivanje u plohu papira, izrezivanje iz plohe papira, savijanje i lomljenje plohe papira, savijanje i lomljenje trake

papira i presavijanje papira harmonika-tehnikom odnosno ritmičkim nabiranjem papira ili tzv. *plisiranjem*.

Iako se papiru može pristupiti i drukčije, a to čini već Grgurić (2003) u svojoj knjizi *Oblikovanje papirom, alufolijom i didaktički neoblikovanim materijalima*, koncentrirajući se ponajprije na temeljne oblike koji od papira mogu nastati, ne na načine rada, svi navedeni pristupi svjedoče o tome da papir-plastika polazi od određene sustavnosti. Uostalom, takvi su i origami i kirigami, a na svakomu od nas je koliko daleko, oslanjajući se na osnove koje smo si odredili, možemo otici.

Jakubin (1999) sugerira kako bi u razrednoj nastavi svakako trebalo započeti s bazičnim načinima rada papirom kojima se već mogu izvesti vrlo zanimljivi apstraktni reljefi puni snažnih kontrasta svjetlosti i sjene u pravilnim ritmovima, sve kako bi se poslije, u predmetnoj nastavi, s učenicima dolazilo do mnogo složenijih rješenja, nadahnutih skulpturom i arhitekturom.

Papir, osim što se može trgati, rezati, presavijati i savijati, može se i kaširati. Kaširani papir je papir umočen u ljepilo koji se nanosi na/u željenu formu. Kada se osuši, izrazite je tvrdoće koja može čak odolijevati atmosferilijama ako se dobiveni oblik naknadno lakira ili od početka kašira PVC ljepilima poput onoga za drvo.

Za kaširani papir često se rabi riječ papirmaše. Prema natuknici u mrežnom izdanju *Hrvatske enciklopedije*, taj je naziv povezan s austrijskim njemačkim *Papiermaché* i francuskim *papier mâché*, koji se u doslovnim značenjima odnose na sažvakani papir. Dalje se prema istoj natuknici papirmaše opisuje kao papirna masa „pomiješana s ljepilom, kredom, gipsom i sl. koja se u vlažnome stanju oblikuje u kalupe ili modelira rukom.“¹¹ Prema tom opisu papirmaše, koliko ima veze s kaširanjem kao oblaganjem neke forme papirom umočenim u ljepilo, povezan je i s prethodno u tekstu spomenutom papirnom kašom kao masom za modeliranje koja se može pripremiti pomoću različitih recepata.

U svakom slučaju, za koji god da se postupak u praksi odlučimo ili za kombinaciju više njih, nakon kaširanja tako nastale oblike možemo oslikavati, a što opet kao temu nameće značenje boje u kiparstvu koja se, baš na primjeru kaširanog papira, može s učenicima istraživati pomoću skulptura Branka Ružića, kipara koji je između ostalog bio snažno zainteresiran za dječje likovno stvaralaštvo, o čemu najbolje svjedoči njegova knjiga *Djeca crtaju*.

¹¹ Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. (2021). Papirmaše. *Leksikografski zavod Miroslav Krleža*. Preuzeto s <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=46542>



Slika 27. Studentski visoki reljefi nastali kaširanjem papira i naknadnim oslikavanjem.

Osim papir-plastike i kaširanog papira oblici se, piše Grgurić (2003), mogu izrađivati i od gotovih volumena. Za to se rabi odbačena ambalaža i različite kutije koje već mogu biti djelomično ili posve oslikane. Takvim se volumenima može manipulirati na različite načine: slaganjem, rezanjem, interveniranjem u gotove kompozicije crtačkim i slikarskim sredstvima... Ono što je kod rada ambalažom ili tehnikom kutijica važno kako bi i u konačnim rezultatima specifičnost te tehnike ostala prepoznatljiva jest ne težiti kamuflaži odnosno potpunom prekrivanju oslikane površine ambalaže jer je na njoj vidljiv grafički dizajn ono što toj tehnici daje posebnost, što je čini živom i neposrednom kao u slučaju mnogih duhovitih asamblaža.

10.4. Lim, aluminijkska i bakrena folija, žica

Lim, aluminijkska i bakrena folija materijali su koji su prikladna zamjena za uobičajene kiparske metale u likovnom radu s učenicima. Posebno su prikladni za izvedbu uleknutih i plitkih reljefa, nadahnutih starim umjetničkim obrtimi koji se baziraju na iskucavanju metala, cizeliranju i graviranju.



Slika 28. Studentski uleknuti reljef nastao u debljoj aluminijskoj foliji, naknadno toniran crnom temperom.

Uleknuti reljef izведен pomoću različitih crtačkih sredstava na mekanoj podlozi u limu, aluminijskoj i bakrenoj foliji može se naknadno tonirati tušem kako bi dobio izgled gravure, a može poslužiti i kao matrica za frotaž kao pomoćnu grafičku tehniku.

Žica je materijal koji u umjetnosti 20. stoljeća i suvremenoj umjetnosti ima važno mjesto, svakodnevna je i utjelovljuje linijski istanjenu masu kao jednu od temeljnih pojavnosti odnosa volumena i prostora. Mnogo je vrsta žice, i što se načina izrade i što se promjera tiče. U skladu s time neke je lakše, neke teže oblikovati, pa o tome valja voditi računa prije rada s takvim linijski istanjениm masama s učenicima. Kurikulom se ona predlaže tek za uporabu u četvrtom razredu osnovne škole iako se s osnovnom likovnom karakteristikom žice kao linijski istanjene mase učenici mogu upoznati i prije, pomoću sličnih oblika, već gotovih poput žice, ali prikladnih za učenike mlađe dobi, ili onih koji se takvima mogu oblikovati, primjerice iz papira i aluminijске folije.

10.5. Kamen i drvo

Kamen i drvo su materijali s kojima se povezuje prethodno spomenuto klesanje odnosno tesanje. Što se kamena tiče, Jakubin (1999) piše da može posjedovati različite karakteristike s kojima se kipar suočava dlijetom kao osnovnim alatom u radu. S obzirom na to da je i drvo, poput kamena, prirodan materijal, i on može posjedovati različita svojstva koja će kipara često navoditi na to da ih pri obradi prati, njima se prilagođava i na taj način, uvažavanjem otpornog materijala, dođe do završne forme.

Nažalost, iako kamen i drvo u romantičnom smislu možda predstavljaju i sukus kiparstva kao umjetnosti, riječ je o materijalima s kojima se učenici u odgojno-obrazovnom kontekstu rjeđe susreću, barem u onom općem njegovu dijelu koji se odnosi na osnovnu školu. Doduše, Jakubin (1999) piše da su neke mekše vrste drva (lipa, javor, bor, jela, vrba) prikladne za rad u predmetnoj nastavi, ali malo je takvih iskustava iz prakse.

No, ako su kamen i drvo zahtjevni, to još uvijek ne znači da se postupci donekle analogni klesanju odnosno tesanju (barem u smislu oduzimanja mase) s učenicima ne mogu istraživati, samo u nekom podatnjem materijalu. Ne samo to, u takvom se materijalu mogu istraživati razlike između dvaju načina klesanja odnosno tesanja: izvedbe skulpture prema modelu prenošenjem veličina pomoću improviziranih kliješta za punktiranje, a što bi bilo karakteristično za klasična figurativna djela, i direktnog klesanja odnosno tesanja karakterističnog, recimo, za osebujnu kiparsku figuraciju hrvatske naivne umjetnosti.

O kakovom podatnom materijalu konkretno može biti riječi, učitelj mora istražiti sam. U muzejskopedagoškoj praksi ima primjera prema kojima je sapun prikladan materijal za takvu obradu¹², ali to je samo jedna od ideja koju isto treba prvo samostalno praktično provjeriti, s aspektom sigurnosti u radu kao temeljnom vodiljom u procjeni.

¹² Soap carving. Create a simple sculpture from a bar of soap! Tate kids. Preuzeto s <https://www.tate.org.uk/kids/make/sculpture/soap-carving>



Slika 29. Studentski likovni radovi u sapunu i vosku nastali prema glinenim predlošcima. (Prema procjeni studenata vosak je suviše zahtjevan za ovakav način rada zbog svoje tvrdoće, ne samo za učenike nego i za odrasle. Sapun je primjerenoji, s time da oni smatraju kako bi i sapun bio mnogo prikladniji za izvedbu organskih apstrakcija neopterećenih uzorima, ne figurativnih skulptura prema predlošcima.)

10.6. Istraživanje kiparskih materijala i tehnika koji bi mogli biti prikladni za rad s učenicima

U prethodnom je dijelu teksta na više mesta bila naglašena potreba za istraživačkim pristupom, ne samo kada je riječ o istraživanju učitelja u suradnji s učenicima na nastavi nego i kada je riječ o samostalnom istraživanju učitelja u okviru pripreme za nastavu. Ovdje će se stoga prikazati jedno takvo istraživanje koje se konkretno tiče istraživanja mogućnosti lijevanja plitkog reljefa za primjenu u odgojno-obrazovnom kontekstu, bilo da je riječ o obveznoj nastavi, izbornoj nastavi, izvannastavnim aktivnostima ili nekim neformalnim programima namijenjenima djeci školske dobi.

Lijevanje je proces koji se ne tiče samo skulpture, dio je naše svakodnevice. Bez lijevanja nemoguće bi bilo zamisliti globalno gospodarstvo, sa svim svojim pozitivnim i negativnim stranama. Goleme količine robe koje brodskim kontejnerima dolaze u luke često su lijevane, i to u plastici. Istovremeno nam lijevanje omogućuje pristupačnost te robe, ali i razlog zbog kojeg nas sve više sustižu problemi u vezi sa zbrinjavanjem otpada.

Pa ipak, koje su alternative? U posljednje se vrijeme intenzivno govorio o 3D printerima kao tehnologiji koja bi mogla u budućnosti biti sve prisutnija, ali svakome postaje jasno da kada se 3D printer usporedi s mnogo jednostavnijim metodama lijevanja, pogotovo kada su svakodnevni predmeti masovne proizvodnje u pitanju, ne sofisticirani *custom-made* projekti, lijevanje je to koje se još uvijek čini praktičnjim jer omogućuje da se u kratkom vremenu dođe do željenih rezultata.

Naravno, napisano nije usmjereno ni protiv 3D printerja ni protiv CNC strojeva koji bez daljnog predstavlju vrlo vrijedne tehnologije, ne samo zbog toga što mogu izvesti nego i

zbog toga što zahvaljujući mogućnostima koje nude ljudi raspravljaju, mijenjaju svoje perspektive, počinju razmišljati na otvoren način, odnosno na način potreban da bi se u budućnosti otišlo i korak dalje. Svoje umjetničko istraživanje povezano s 3D tehnologijom nedavno je, recimo, predstavio Leo Vukelić samostalnom izložbom pod naslovom *Ghost on the Cloud*, održanom početkom 2021. godine u Galeriji Loggia u Splitu.

Svejedno, vođeni novim tehnologijama ne bismo trebali zaboravljati stare u kojima je često srž mnogih suvremenih problema, prije svega zasićenosti koju je moguće slikovito dočarati baš lijevanjem kao procesom, s obzirom na to da ono svojom sposobnošću stalnog umnožavanja trodimenzijskih oblika brzo puni prostor. Ne iznenađuje stoga što je i istraživanje povezano s tom temom, a kako ga je osmisnila i samostalno provela autorica teksta, opisat će se iz prvog lica jednine, po fazama.

1. faza

Opis postupka: Izvela sam više plitkih reljefa u glini kod kojih mi je bilo važno da međusobno što više nalikuju kako bih mogla uspoređivati krajnje rezultate te da formalno posjeduju više različitih tekstura, s obzirom na to da sam planirala njihove pozitive lijevati u različitim materijalima, onda po dobivenim teksturama u pozitivima i procjenjivati prikladnost pojedinih materijala.



Slika 30. Izvedeni reljefi u glini.

Uz reljefe u glini, izvela sam i jedan u glinamolu koji sam ostavila da se suši, a bio mi je potreban za realizaciju posljednje faze.



Slika 31. Usporedba plastičkih tekstura na reljefu u glini (lijevo) i reljefu u glinamolu (desno).

Opis rezultata: Rezultati su očekivani, s razlikama u teksturama koje do izražaja mnogo više dolaze na glinenim reljefima nego na onom izvedenom u glinamolu.

Procjena za izvedbu s učenicima: Ova faza rada absolutno je primjerena za izvedbu s učenicima na satu Likovne kulture, s time da bih je sigurno povezala s plitkim reljefom kao vrstom skulpture s obzirom na njezinu podjelu po plastičnosti, plastičku teksturu odnosno površinu kao likovni element, malu plastiku i medaljarstvo kao vrste kiparstva, kiparsku

formu medalje, portret ili autoportret kao kiparsku temu i istraživanje kiparskih ostvarenja Ive Kerdića, možda i drugih hrvatskih medaljara pri čemu bih svakako usporedno istraživala primjere iz različitih razdoblja.

2. faza

Opis postupka: Izvela sam negative svih reljefa u gipsu na školski način, prema uputama Klarića (1999).



Slika 32. Gipsani negativi.

Opis rezultata: Rezultati su očekivani, s gipsanim kalupima koji su *uhvatili* sve teksture glinenih predložaka. Mogli su biti tanji, naravno, ali time se nisam opterećivala s obzirom na to što sam unaprijed znala da debljina kalupa neće smetati načinima na koje sam planirala lijevati pozitive u ovom istraživanju.

Procjena za izvedbu s učenicima: Svakako bih pokušala proces lijevanja negativa izvesti s učenicima, s time da bih to učinila s manjom grupom nešto starijih učenika, prije svega iz razloga što pri lijevanju treba paziti na omjer u kojem se miješaju gips i voda, zatim na zagrijavanje gipsa tijekom stvrđnjavanja i na to da se ostatci gipsa ne ulijevaju u sifon kako ne bi začepili odvode.

3. faza

Opis postupka: U jedan od dobivenih gipsanih negativa ulila sam gips kao materijal za pozitiv te ga, kada se stvrdnuo, od negativa odvojila pomoću *alata* koji su mi u tom trenutku bili pri ruci, a *glumili* su dljeto i batić.



Slika 33. Gipsani pozitiv.

Opis rezultata: Rezultati su očekivani, s time da sam mogla biti pažljivija tijekom *oslobađanja* gipsanog pozitiva odnosno manje *ranjavati* završnu formu alatom.

Procjena za izvedbu s učenicima: Lijevanje pozitiva u gipsu i vađenje gipsanog pozitiva dljetom i batićem čini se posve neprikladnim za rad s učenicima, i zbog prostornih uvjeta u većini škola, i zbog toga što bi taj proces, kada bi ga više učenika istovremeno radilo, makar i manja skupina njih, bilo teško kontrolirati jer rukovati dljetom i batićem treba *znati* (nikad *tući* okomito, nego uvijek pod kutom, nikad nastaviti *tući* kada se osjeti otpor materijala, a što opet treba znati procijeniti).

4. faza

Opis postupka: Jedan od dobivenih gipsanih negativa ispunila sam vrućim ljepilom pomoću pištolja za vruće ljepilo koji je često prisutan u kućanstvima. Kada se ljepilo stvrdnulo, pozitiv sam izvadila i ravnomjerno ga oslikala kako bi odnos volumena i prostora više došao do izražaja.



Slika 34. Oslikani pozitiv lijevan u vrućem ljepilu.

Opis rezultata: Rezultat me iznenadio u pozitivnom smislu (sačuvane su sve teksture s time da se trag ljepila duž jedne strane baš vidi). Sve se radi vrlo brzo, a pozitiv u vrućem ljepilu iz

kalupa se odvaja i bez prethodnog nanošenja izolatora. Problem je jedino u tome što je ispunjavanje kalupa vrućim ljepilom pomoću pištolja za vruće ljepilo fizički zahtjevno.

Procjena za izvedbu s učenicima: Odlučila bih se na ovakav način rada zajedno s manjom skupinom starijih učenika, s time da bih s njima u vrućem ljepilu svakako lijevala mnogo manje oblike nego što je medalja, npr. perlice za nakit ili nešto drugo poput figurica za društvenu igru, a u skladu s čime bih od početka pozornost usmjerila na područje primijenjene umjetnosti i dizajna. Uz to bih tijekom praktičnog rada svakako naglašavala važnost opreza u rukovanju s pištoljem za vruće ljepilo.

5. faza

Opis postupka: Jedan od gipsanih negativa kaširala sam iznutra papirom, pustila da se osuši (a što je trajalo tjedan dana), izvadila iz kalupa te zbog neuglednog izgleda pozitiva ravnomjerno ga oslikala kako bih kamuflirala nedostatke.



Slika 35. Oslikani kaširani pozitiv.

Opis rezultata: Kaširanjem se uspješno mogu *uhvatiti* dominantni odnosi volumena i prostora, ali kada su teksture u pitanju, taj se postupak nije pokazao uspješnim. Možda bi se kaširanjem uhvatile i teksture, ali bi trebalo opet pokušati s drugom, mekšom ili tanjom vrstom papira. Uz to bi trebalo više paziti na količinu ljepila kojeg je kod moje izvedbe bilo previše.

Procjena za izvedbu s učenicima: Kaširanje je svakako prikladno za izvedbu s učenicima, čak i kada je u pitanju *lijevanje* pozitiva, ali za uspješnost takvog postupka treba od početka razmišljati o tome kakva bi se forma u tom slučaju *lijevala*. Svakako bi to trebao biti neki oblik kod kojeg bi bio dominantan odnos volumena i prostora, dok bi plastička tekstura trebala biti glatka ili barem nemetljiva.

6. faza

Opis postupka: Za jedan od gipsanih kalupa pripremila sam papirnu kašu po najjednostavnijem receptu (ocijeđeni papir koji se umakao u vodi nekoliko sati + drvofiks). Papirnu kašu sam utisnula u kalup i pustila da se osuši. Nakon otprilike tjedan dana izvadila sam pozitiv iz kalupa.



Slika 36. Sastojci za papirnu kašu (lijevo) i dobiveni pozitiv u papirnoj kaši (desno).

Opis rezultata: Stvrdnuta papirna kaša lako se vadi iz kalupa, a i dobivaju se u njoj izvanredni rezultati koji bi u mojoj slučaju bili kvalitetniji da sam imala više strpljenja odnosno ostavila papirnu kašu da se u kalupu suši još koji dan.

Procjena za izvedbu s učenicima: Ovakav način rada smatram prikladnim u radu s učenicima, s time da bih za njih prvo potražila neki recept koji ne bi uključivao PVC ljepilo, a što bi nam otvorilo mogućnost međupredmetnog povezivanja i s Prirodom i društvom i s međupredmetnom temom Održivi razvoj.

7. faza

Opis postupka: Za sljedeći gipsani kalup odlučila sam upotrijebiti materijal specifičan za valdorfsku pedagogiju u kojoj već od vrtića služi kao prva masa za modeliranje, a riječ je o pčelinjem vosku u listićima. Prije modeliranja zagrijava se dlanovima, dakle na tjelesnoj temperaturi, a kako je to proces koji traje, tijekom tog se vremena pozornost djeteta odnosno učenika obično drži pričom koju čita odgojitelj odnosno učitelj.

Kako nisam imala gdje kupiti takav vosak, improvizirala sam. Otopila sam jednu svijeću u banjamariji, doduše industrijsku, te od te otopljenе svijeće oblikovala tanji list ulijevanjem u neku kutiju pravokutnog tlocrta. Kada se vosak stvrdnuo, držala sam ga u rukama prilično dugo, ali kako se nije otapao, stavila sam ga u vruću vodu nakon čega je brzo omekšao. Omekšani vosak pritisnula sam u gipsani kalup.



Slika 37. List voska iz kućne radinosti snimljen tako da se njegova debljina može usporediti s debljinom mojeg dlana (lijevo), utiskivanje voska u kalup (u sredini) i dobiveni pozitiv u vosku na tamnoj podlozi kako bi više došao do izražaja (desno).

Opis rezultata: Ovakvim postupkom došla sam do sjajnog rezultata koji se doduše ne vidi zbog bljedunjave boje voska. Kompliciranim dijelom postupka smatram pripremu voska, a pitanje ostaje kako bi se uz zagrijavanje na tjelesnoj temperaturi ponašao pravi, pčelinji vosak. Sigurna sam da bi u konačnici barem bolje vizualno djelovao jer je žućkaste boje.

Procjena za izvedbu s učenicima: Nisam sigurna bih li opisano izvela zajedno s učenicima. U biti, sigurna sam da bih pripremu radila sama prije nastave, radi sigurnosti, dok bi učenici bili ti koji bi pritiskali omekšani vosak u kalupe, ali još uvijek ne vidim u tome odgojno-obrazovnog efekta, pogotovo ako bismo omekšavanje voska trebali ubrzati stavljanjem listova na radijator, a što bi se vjerojatno dogodilo. Prema svemu navedenom smatram da odnos uloženog i dobivenog iz perspektive mene kao učitelja jednostavno ne bi bio uravnotežen.

Kakav bi odnos uloženog i dobivenog iz perspektive učenika bio kada bi na raspolaganju imali pravi valdorfski vosak, isto je teško reći jer bi ga oni prvo trebali dugo zagrijavati dlanovima, za vrijeme čega bi se *nešto* trebalo događati kako bi im se održala pozornost, da bi ga onda kratko utisnuli u kalup.

Svakako je ovaj postupak za raspravu koja bi više otkrila o suštinskim razlikama među pojedinim odgojno-obrazovnim konцепcijama nego o pčelinjem vosku kao materijalu za *lijevanje* pozitiva.

8. faza

Opis postupka: Na gipsanom kalupu kojim sam se koristila u ovoj fazi htjela sam istražiti mogućnosti bioplastike iz kućne radinosti kao materijala za lijevanje što sam i učinila po jednostavnom receptu na bazi škroba kojim sam se služila i prije, u druge kiparsko-istraživačke svrhe. Kada se pripremljena bioplastika ohladila, utisnula sam je u kalup i tijekom vremenskog perioda od otprilike dva tjedna gledala što se s njom događa.



Slika 38. Sastojci za bioplastiku (glicerin, škrob, ocat, voda) koji se zagrijavaju na vatri (lijevo) i odnos gipsanog pozitiva i pozitiva iz posve stvrdnute bioplastike (desno).

Opis rezultata: Konačni rezultat nije zadovoljavajući jer se bioplastika na kraju posve smanjila, do te mjere da na reljefu više ništa nije bilo jasno vidljivo.

Procjena za izvedbu s učenicima: Iako rezultat nije zadovoljavajući, bioplastika je nešto što se s učenicima sigurno može istraživati na mnogobrojne načine. Bioplastika je nešto što bi se i trebalo istraživati, a za što, vjerujem, ne trebam navoditi razloge.

Kratko mogu ovdje samo navesti one zaključke do kojih sam u vezi s bioplastikom došla kada sam se njome bavila prije. Prvi je taj da kada se radi s bioplastikom na bazi škroba, brzo postaje jasno s kojim se sve problemima stručnjaci posvećeni održivom razvoju suočavaju. Naime, škroba je za takve eksperimente potrebno mnogo, a on je u suštini prehrambeni proizvod. To bi značilo da kada bi se rabio u većoj mjeri u druge svrhe, ne za proizvodnju hrane, sigurno bi to utjecalo na cijenu i dostupnost. Osim toga, takva bi uporaba škroba rezultirala još većim brojem monokultura nego što ih je danas, ponajprije kukuruza, a što bi opet vodilo većoj uporabi herbicida i pesticida. Dojmljiva umjetnička vizija takve distopiskske budućnosti obilježene monokulturama dočarana je filmom *Interstellar* Christophera Nolana.

Uz to treba još napomenuti da, kada se radi s bioplastikom, zagrijavanje, iako nisko, ne može se izbjegći.

U tom bi smislu moja uputa prije bila istraživati mogućnosti one bioplastike koja se bazira na otpadnim organskim materijalima, u skladu sa suvremenim trendovima. Sama sam pokušala istraživati i takve kućne verzije, primjerice bioplastiku koja se bazira na talogu od kave, ali njome nisam bila zadovoljna iz razloga koji mi se s odmakom čini kao posve površan. Naime, na taj način nisam uspjela dobiti glatku-sjajnu plastičku teksturu koju nudi čisti kukuruzni škrob, nego prije neke mat kvalitete za koje mi se činilo kao da *ubijaju* formu, a što je posve pogrešno razmišljanje jer estetika se nikad ne bi smjela staviti ispred zdravorazumskog razmišljanja.

Kao konačan zaključak do kojeg sam u vezi s bioplastikom došla je sljedeći: rješenje problema nije toliko u novim materijalima koliko u racionalnom pristupu koji se bazira na promišljenoj kupnji i potrošnji.

9. faza

Opis postupka: Za gipsani kalup pripremila sam DIY smjesu od silikona i škroba (što je s obzirom na uporabu silikona kao sintetskog materijala, priznajem, prilično zbumujuće u odnosu na sve napisano u fazi 8, ali takav sam si red zadala prije nego što sam s istraživanjem započela). Kako je silikon neugodna mirisa, postupak sam izvodila vani, a na rukama sam imala jednokratne rukavice. Nakon što sam smjesu utisnula u kalup nisam trebala dugo čekati na vađenje pozitiva.



Slika 39. Fotodokumentacija procesa (lijevo, u sredini) i dobiveni pozitiv u smjesi silikona i škroba (desno).

Opis rezultata: Pozitiv se iz kalupa lako vadi i sam je reljef vrlo kvalitetan, s uhvaćenim svim teksturama koje su bile zabilježene u negativu. Ono što bih istaknula kao nedostatak jest snažan miris silikona koji se zadržava kod pozitiva više dana.

Procjena za izvedbu s učenicima: Postupak nije prikladan za izvedbu s učenicima s obzirom na prethodno spomenute karakteristike silikona, ali sam ga ovdje svejedno opisala jer može poslužiti za neka naša samostalna istraživanja, nepovezana s odgojno-obrazovnim kontekstom, naravno uz oprez pri radu.

10. faza

Opis postupka: Za ovu fazu nisam se koristila kalupom, nego reljefom u glinamolu koji sam pritisnula u kutiju ispunjenu kinetičkim pijeskom kao popularnim proizvodom za djecu. Otisak nastao glinamolom ispunila sam gipsom kojeg sam izvadila iz pijeska kada se stvrdnuo.



Slika 40. Otisak reljefa u glinomolu u kinetičkom pijesku i lijevanje gipsa u otisak (lijevo), dobiveni pozitiv (desno).

Opis rezultata: Donekle sam zadovoljna rezultatom, s time da bih drugi put na ovaj način, u pijesku, radije lijevala nešto glatkih tekstura odnosno oblik koji bih mogla naknadno brusiti.

Procjena za izvedbu s učenicima: Ovaj bi se postupak mogao izvesti s učenicima (ali s nekim predloškom glatkih tekstura), s time da bi u tom slučaju izostalo jasno uočavanje veze između modeliranog predloška, kalupa kao negativa (koji je u ovom slučaju pijesak) i lijevanog pozitiva, ali bi se zato učenicima približila metoda lijevanja u pijesak, vrlo raširena metoda lijevanja u industriji.

Zaključak

Od svih opisanih pokušaja kao najuspješniju, a i kombinaciju najbližu odgojno-obrazovnim ishodima navedenima kurikulom, izdvojila bih sinergiju 1., 2. i 6. faze, s time da bi po mojoj scenariju reljefe u glini izrađivali učenici (1. faza), kalupe u gipsu ja u obliku demonstracije (s time da bih učenicima dopustila pripremu stvrdnutog gipsanog kalupa za lijevanje pozitiva) (2. faza), dok bismo 6. fazu izvodili zajednički, na posve istraživački način. Svakako bismo isprobali različite recepte za papirnu kašu, i one s PVC i one s prirodnim ljepilima, te ih prema konačnim rezultatima uspoređivali.

Za kraj napominjem da opisani zaključak predstavlja moju okvirnu viziju i svakako je za raspravu, kao i cijelo istraživanje ovdje opisano ne kao recept nego kao poticaj u smislu ilustracije jednog načina razmišljanja u praksi. Konačno, učitelj je taj koji se na svakodnevnoj bazi susreće s pitanjem kako pristupiti određenim sadržajima, a istraživački je pristup u pronalaženju odgovora na to pitanje vrlo koristan.

11. Praktični zadatci za studente povezani sa sadržajima nastavnog materijala *Kiparstvo*

Kako je praktični likovni rad važan dio kolegija Trodimenzionalno oblikovanje i dizajn I, II, III, u prikazu ispod navedeni su zadatci povezani s nastavnim materijalom *Kiparstvo*, a koje studenti na tim kolegijima realiziraju u okviru vježbi.

Naslov kolegija (ECTS)	Opis zadataka povezanih s nastavnim materijalom <i>Kiparstvo</i> s bodovima koje nose (od ukupno 12 bodova po kolegiju), prema čemu se formira završna ocjena iz kolegija
Trodimenzionalno oblikovanje i dizajn I (2 ECTS)	<ul style="list-style-type: none"> - izvedba toniranog uleknutog reljefa s ornamentalnim prikazom u foliji (1 bod) - izvedba oslikanog i lakiranog plitkog reljefa sa stiliziranim figurativnim prikazom ljudskog lica u glinamolu (2 boda) - izvedba plitkog reljefa s prikazom realističnog autoportreta iz profila, lijevanje izvedenog plitkog reljefa u gipsu (negativ), lijevanje izvedenog plitkog reljefa u DIY masama (pozitiv) (3 boda) - izvedba oslikanog visokog reljefa raznolikih masa s animalističkim prikazom kaširanjem papira (2 boda) - seminarski rad povezan s terenskom nastavom (osvrt na umjetničko djelo, 7. – 12. st., iz Arheološkog muzeja Zadar, s obzirom na elemente vizualnog jezika obrađene tijekom semestra) (2 boda).
Trodimenzionalno oblikovanje i dizajn II (3 ECTS)	<ul style="list-style-type: none"> - izvedba biste u glini (1 bod) - izvedba statue apstraktnog karaktera oduzimanjem mase u sapunu ili vosku, nadahnute skulpturama Barbare Hepworth (1 bod) - izvedba manikina u realnim proporcijama ljudskog lika pomoću žice i alufolije (1 bod) - istraživanje ravnoteže i kompozicije kod statue pomoću prethodno izvedenog manikina (2 boda) - izvedba mobila prema Calderovim kompozicijama (1 bod) - pismeni ispit (osvrt na zadarsku javnu skulpturu) (4 boda).
Trodimenzionalno oblikovanje i dizajn III (3 ECTS)	<ul style="list-style-type: none"> - izvedba arhitektonske makete prema zadanim tlocrtu u papir-plastici (2 boda) - izvedba <i>makete</i> grada u tehnici kutijica prema književnom predlošku (ekfrazama) (1 bod).

Tablica 2. Praktični zadatci za studente iz kolegija Trodimenzionalno oblikovanje i dizajn I, II i III povezani sa sadržajima nastavnog materijala *Kiparstvo*.

12. Literatura za daljnje istraživanje u području kiparstva

Kako se nastavni materijal Kiparstvo naslanja na obveznu, neke naslove iz dodatne literature i mrežne izvore kolegija Trodimenzionalno oblikovanje i dizajn I, II, i III, ovdje su ti naslovi posebno navedeni kako bi studentima bili orijentir u njihovim dalnjim istraživanjima u području kiparstva.

Obvezna literatura iz kolegija Trodimenzionalno oblikovanje i dizajn I, II i III	Damjanov, J. (1991). <i>Vizualni jezik i likovna umjetnost: uvod u likovno obrazovanje</i> . Zagreb: Školska knjiga. Jakubin, M. (1999). <i>Likovni jezik i likovne tehnike</i> . Zagreb: Educa. Šuvaković, M. (2005). <i>Pojmovnik suvremene umjetnosti</i> . Zagreb: Horetzky, & Ghent: Vlees & Beton. Tanay, E. R., & Kučina, V. (1995). <i>Tehnike likovnog izražavanja: od olovke do kompjutora</i> . Zagreb: Naklada Zakej.
Dodatna literatura iz kolegija Trodimenzionalno oblikovanje I, II i III povezana s područjem kiparstva	Baćić, M., & Mirenić-Baćić, J. (1994). <i>Uvod u likovno mišljenje</i> . Zagreb: Školska knjiga. Balić Šimrak, A.; Cukrov, S.; Grdić, R.; Laco, S.; Lisac, J.; Pandl, D.; Stojanović Hauzer, V. (2016). <i>Hrvatska kulturna tradicija i djeće likovno stvaralaštvo</i> . Zagreb: Učiteljski fakultet Sveučilišta. Bošnjak, V., Brekalo, Z., Kosec, M., Kovačić, T., Matijević-Medvešek, M., & Novoselac, A. (2009). <i>Uvod u likovne tehnike</i> . Zagreb: Profil. Brešan, D. (2006). <i>Priručnik likovnih pojmoveva i reprodukcija za osnovnu i srednju školu</i> . Zagreb: Naklada Ljevak. Collins, J. (2007). <i>Sculpture Today</i> . London, New York: Phaidon. Golac, S. (1991). <i>Oblikovanje papira : priručnik za odgajatelje i nastavnike</i> . Zagreb: Školska knjiga. Grgurić, N. (2003). <i>Oblikovanje papirom, alufolijom i didaktički neoblikovanim materijalima</i> . Zagreb: Educa. Ivančević, R. (2012). <i>Likovni govor: uvod u svijet likovnih umjetnosti: udžbenik za 1. razred gimnazije</i> . Zagreb: Profil. Janson, H. W., & Janson, A. F. (2003). <i>Povijest umjetnosti</i> . Varaždin: Stanek. Karaman, A., & Serdarević, J. (2005). <i>Osnovni elementi, oblici i vrste likovnoga govora</i> . Zagreb: Školska knjiga. Klarić, M. (1999). <i>Kiparska tehnologija</i> . Split: Intra. Lucie-Smith, E. (2003). <i>Vizualne umjetnosti dvadesetog stoljeća</i> . Zagreb: Golden marketing – tehnička knjiga. Matijević, T. (2003). <i>Torta i bronca : traktat o ulozi skulpture u redefiniranju identiteta grada</i> . Osijek: Galerija likovnih umjetnosti. Petric, L. (2015). <i>Dijete i likovno-umjetničko djelo. Metodički pristupi likovno-umjetničkom djelu s djecom vrtićke i školske dobi</i> . Zagreb: Alfa.

	<p>Rismondo, K. (2012). <i>Likovna umjetnost na državnoj maturi: priručnik za pripremu ispita državne mature iz likovne umjetnosti</i>. Zagreb: Školska knjiga.</p> <p>Salamon, J. (2011). <i>Likovna umjetnost: priručnik za pripremu ispita na državnoj maturi</i>. Zagreb: Profil International.</p> <p>Šimat Banov, I. (2013). <i>Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas</i>. Zagreb: Naklada Ljevak.</p> <p>Šošić, M. (2019). <i>Likovna kultura i likovne tehnike : sveučilišni udžbenik za 1. godinu integriranoga preddiplomskoga i diplomskoga Učiteljskoga studija</i>. Osijek: Fakultet za odgojne i obrazovne znanosti.</p> <p>Šparavec, J. (2018). <i>Drvo ili mjesec: likovni odgoj za najmlađe</i>. Lekenik: Ostvarenje.</p> <p>Walther, I. F. (Ed.). (2004). <i>Umjetnost 20. stoljeća</i>. Zagreb: V.B.Z.</p>
Mrežni izvori	<p><i>Google Arts & Culture</i>. https://artsandculture.google.com/</p> <p><i>Likovna kultura – Metodički centar</i>. http://likovnakuatura.ufzg.unizg.hr/</p> <p><i>Tate Kids</i>. https://www.tate.org.uk/kids</p> <p>#metkids. https://www.metmuseum.org/art/online-features/metkids/</p>

Tablica 3. Obvezna i izborna literatura, mrežni izvori iz kolegija Trodimenzionalno oblikovanje i dizajn I, II i III povezani s nastavnim materijalom *Kiparstvo*.

13. Bibliografija

13.1. Knjige (fizička izdanja)

- Brešan, D. (2006). *Likovni pojmovnik. Priručnik likovnih pojnova i reprodukcija za osnovnu i srednju školu*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Golac, S. (1991). *Oblikovanje papirom. Priručnik za odgajatelje i nastavnike*. Zagreb: Školska knjiga.
- Grgurić, N. (2003). *Oblikovanje papirom, alufolijom i didaktički neoblikovanim materijalima*. Zagreb: Educa.
- Grgurić, N.; Jakubin, M. (1996). *Vizualno-likovni odgoj i obrazovanje*. Zagreb: Educa.
- Damjanov, J. (1985). *Likovna umjetnost. I dio. Uvod*. Zagreb: Školska knjiga.
- Damjanov, J. (1991). *Vizualni jezik i likovna umjetnost*. Zagreb: Školska knjiga.
- Ivančević, R. (1996). *Perspektive*. Zagreb: Školska knjiga.
- Ivančević, R. (2000). *Leksikon ikonografije liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- Ivančević, R. (2009). *Likovni govor. Uvod u svijet likovnih umjetnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Jakubin, M. (1999). *Likovni jezik i likovne tehnike*. Zagreb: Educa.
- Janson, H. W.; Janson, A. F. (2003). *Povijest umjetnosti. Dopunjeno izdanje*. Varaždin: Stanek.
- Klaić, B. (1972). *Veliki rječnik stranih riječi*. Zagreb: Zora.
- Klarić, M. (1999). *Kiparska tehnologija. Glina, gips, kalupi, lijevanje*. Split: Intra.
- Peić, M. (1979). *Pristup likovnom djelu*. Zagreb: Školska knjiga.
- Tanay, E. R.; Kučina, V. (1995). *Tehnike likovnog izražavanja. Od olovke do kompjutera*. Zagreb: Naklada Zakej.
- Žepić, M. (2000). *Latinsko-hrvatski rječnik*. Zagreb: Školska knjiga.

13.2. Knjige, članci, dokumenti i natuknice iz enciklopedija (internetski izvori)

- Britannica. (2019). Relief. *Encyclopaedia Britannica*. Preuzeto s <https://www.britannica.com/art/relief-sculpture#ref161322>
- Buzov, M. (2008). Plautilla, sudbina jedne princeze. *Archaeologia Adriatica*, 2 (2), 473–488. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/37124>
- Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. (2021). Karikatura. *Leksikografski zavod Miroslav Krleža*. Preuzeto s <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=30506>
- Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. (2021). Kiparstvo. *Leksikografski zavod Miroslav Krleža*. Preuzeto s <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=31555>
- Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. (2021). Motiv. *Leksikografski zavod Miroslav Krleža*. Preuzeto s <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=42114>
- Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. (2021). Papirmaše. *Leksikografski zavod Miroslav Krleža*. Preuzeto s <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=46542>
- Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. (2021). Protagora. *Leksikografski zavod Miroslav Krleža*. Preuzeto s <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=50733>
- Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. (2021). Stilizacija. *Leksikografski zavod Miroslav Krleža*. Preuzeto s <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=58105>
- Hrvatska tehnička enciklopedija. (2018). Lijevanje umjetnina. *Leksikografski zavod Miroslav Krleža*. Preuzeto s <https://tehnika.lzmk.hr/lijevanje-umjetnina/>

- Radauš-Ribarić, J. (1982). Tradicijsko djevojačko češljanje u Panonskoj Hrvatskoj. *Etnološka tribina*, Posebni otisak_PANON (0), 97–109. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/85103>
- Nacionalni centar za vanjsko vrednovanje. (2016). *Ispitni katalog za državnu maturu u školskoj godini 2016./2017. Likovna umjetnost*. Preuzeto s https://www.ncvvo.hr/wp-content/uploads/2016/09/LIU_IK_17.pdf
- Narodne novine. (7/2019). *Kurikulum za nastavni predmet Likovne kulture za osnovne škole i Likovne umjetnosti za gimnazije u Republici Hrvatskoj*. Preuzeto s https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2019_01_7_162.html
- Žakula, B. (2008). *Tradicijske frizure Hrvatske 1. Udžbenik o izradi tradicijskih frizura Hrvatske*. Vinkovci: Kulturni centar Gatalinka; Cerna: Pauk. Preuzeto s https://issuu.com/muzejmoslavine/docs/tradicijske_frizure_hrvatske_1

13.3. Drugi internetski izvori

- Huzjak, M. Jezičnost i vizualni jezik: riječ i slika. *Metodički Internet centar „Učimo gledati“*. *Likovna kultura*. Preuzeto s <http://likovna-kultura.ufzg.unizg.hr/likovnijezik.htm>
- Mali rječnik medaljarskih pojmoveva. Bareljef. Damir Mataušić. Preuzeto s <http://matausic.net/mali-rjecnik-medaljarskih-pojmova/>
- Mali rječnik medaljarskih pojmoveva. Mala plastika. Damir Mataušić. Preuzeto s <http://matausic.net/mali-rjecnik-medaljarskih-pojmova/>
- Soap carving. Create a simple sculpture from a bar of soap! Tate kids. Preuzeto s <https://www.tate.org.uk/kids/make/sculpture/soap-carving>

13.4. Tablice

- Tablica 1.** Ishodi učenja povezani s nastavnim materijalom *Kiparstvo* po kolegijima Trodimenzionalno oblikovanje i dizajn I, II, III.
- Tablica 2.** Praktični zadatci za studente iz kolegija Trodimenzionalno oblikovanje i dizajn I, II i III povezani sa sadržajima nastavnog materijala *Kiparstvo*.
- Tablica 3.** Obvezna i izborna literatura, mrežni izvori iz kolegija Trodimenzionalno oblikovanje i dizajn I, II i III povezani s nastavnim materijalom *Kiparstvo*.

13.5 Slikovni prikazi

Slika 1. Skulptura Alema Korkuta. Privatna galerija.

Slika 2. Skulptura Alema Korkuta fotografirana iz različitih kutova. Privatna galerija.

Slika 3. Skulptura Alema Korkuta fotografirana izbliza (obratiti pozornost na naziranje teksta). Privatna galerija.

Slika 4. Uleknuti reljef Sanne Syvänen *Use your imagination*, 2009. zgrada Novog kampusa Sveučilišta u Zadru, Zadar. Reljef nastao urezivanjem teksta u staro hrastovo drvo podsjeća na usku vezu između uleknutog reljefa i pisma. Privatna galerija.

Slika 5. Reljef u luneti lijevog portala zadarske katedrale sv. Stošije. Privatna galerija.

Slika 6. Niša na katedrali sv. Jakova u Šibeniku (lijevo) i bezuspješni pokušaj lociranja točke nedogleda, tipične za geometrijsku perspektivu s jednim očištem, na plošnoj reprodukciji s njezinim prikazom (desno). Privatna galerija.

Slika 7. Jedna od glava s katedrale sv. Jakova u Šibeniku fotografirana iz više kutova. Privatna galerija.

Slika 8. Zvonimir Vila, *Šibenik stina*, 2021., Šibenik. Privatna galerija.

Slika 9. Usporednim promatranjem dviju figurativnih skulptura povezanih sa sličnim značenjskim kontekstom do izražaja dolaze razlike u načinima prikazivanja. Dok je *Spomenik alkaru* Stipe Sikirice postavljen 1965. godine u Sinju stiliziran u smislu pojednostavljivanja oblika (lijevo), Ivan Fijolić svoj *Spomenik alkariću*, postavljen 2015. godine nedaleko od Sinja, u Vučkovićima (desno), oblikuje na prilično realističan način, s time da, kada se pomnije pogleda, stječe se dojam kako bi se prema skulpturi moglo rekonstruirati i nešto od prikazane narodne nošnje, a što je već naturalistička kvaliteta. Privatna galerija.

Slika 10. Gipsana reprodukcija rimskog portreta *Djevojka iz Salone* iz 2. stoljeća čiji se original čuva u zagrebačkom Arheološkom muzeju. Privatna galerija. Privatna galerija.

Slika 11. Ratko Petrić, bista s portretnim prikazom Jakše Čedomila Jakova Čuke, književnog kritičara, 2002., Perivoj Gospe od Zdravlja, Zadar. Privatna galerija.

Slika 12. Ivan Meštrović, spomenik Jurju Dalmatincu, (postavljen) 1962., Šibenik. Pogledom na ovu historijsku figuru ili bilo koju drugu do izražaja dolazi koliko se ona može ispreplitati s portretom kao temom, kao i to da se portret prije svega odnosi na isticanje individualnih karakteristika u likovnom smislu, ne u smislu objektivne sličnosti, o čemu u ovom konkretnom slučaju ne možemo ni suditi s obzirom na to da je Juraj Dalmatinac živio u 15. stoljeću. Privatna galerija.

Slika 13. Kažimir Hraste, *Dječak s kišobranom* kao primjer žanr-figure, 2020., Šibenik. Privatna galerija.

Slika 14. Ivan Meštrović, *Vrelo života*, 1906., od 1957. u Drnišu. Sjajan rad mladog Meštrovića koji pokazuje sve njegovo majstorstvo, u smislu u kojem se *majstor* rabi kao izraz snažniji od *umjetnika*, kao što se i *učitelj*, kad se sve zbroji i oduzme, čini titulom snažnijom od *profesora*. Privatna galerija.

Slika 15. Detalj s Meštrovićeva *Vrela života* u Drnišu. Privatna galerija.

Slika 16. Skulpture Žilvinasa Landzbergasa koje su bile dio umjetničke instalacije postavljene na izložbi *Tertium organum* u Sv. Donatu u Zadru 2011. godine, sada smještene u Zadru, u zgradu Novog kampusa Sveučilišta u Zadru. Skulpture su zanimljive baš po tome što prikazuju; izdaleka djeluju kao obični komadi drva na kojima se, kada im se priđe bliže, uočava suptilni kiparski rad koji sugerira da je riječ o prikazima knjiga. Privatna galerija.

Slika 17. Fotografija snimljena u Spomen-parku Šubićevac u Šibeniku otvorenom 1962. godine na kojoj je vidljiva geometrijski oblikovana zatvorena masa vertikalno usmjerene skulpture Koste Angelija Radovanija. Privatna galerija.

Slika 18. Ante Despot, *Spomenik političkim zatvorenicima od 1929. do 1944.(?)*, godina (?), pred zgradom Županijskog suda u Šibeniku. Ova skulptura, osim što je likovno formalno primjer prošupljene mase, zanimljiva je s obzirom na nelagodne asocijacije koje budi u odnosu na prostor u koji je smještena. Naime, pred sudovima se često nalaze figure božice pravde, kao što je to slučaj s prostorom ispred *Palače pravde* u Splitu za koji je svoju verziju tog motiva pod naslovom *Pravda* (1974.) izveo Andrija Krstulović. Njegova figura jednom rukom prekriva lice, dok prstima druge upire prema gore. Značenjski ni Despotova nije drukčija – upozorava na razlike između zemaljskog prava i nebeske pravde, ali ne iz pozicije autoriteta jedne božice, nego na posve neposredan način. Privatna galerija.

Slika 19. Loren Živković Kuljiš, *sjaš / svijetiš / svemiriš me* (spomenik Tonču Petrasovu Maroviću na Sustipanu), 2019., Split. Kod ovog umjetničkog rješenja preklapaju se plošno istanjena masa u likovno-formalnom i značenjskom smislu. Riječ je o spomeniku književniku kod kojeg se, zbog istaknutih stihova, osobito naglašava njegovo pjesničko djelovanje. Prikazane plošno istanjene mase u tom kontekstu kao da dobivaju snagu svih onih papirnatih,

skicuoznih pokušaja-pogrešaka potrebnih i pjesniku i kiparu da dođu do željene završne forme, bilo da je riječ o pogodenom redu riječi u rečenici ili volumenu koji iz svih svojih vizura funkcionalno *sjeda* u prostor. Privatna galerija.

Slika 20. Vasko Lipovac, *Plavo stablo*, skulptura sazdana od linijski istanjenih masa zanimljive prošlosti koja, kao zagrebačko *Prizemljeno sunce* Ivana Kožarića, svjedoči o tome da i skulptura može *biti na putu*, od 2018. smještena ispred splitskog Doma mladih. Osim toga se ova skulptura može shvatiti i kao jedan oblik *community arta* jer su je zapravo izradili radnici Brodosplita, poznatog splitskog Škvera. Privatna galerija.

Slika 21. Iako se čini teškim oplošje odvajati od površine koja je uz to oplošje organski vezana, na fotografijama je prikazano nekoliko vježbi koje se ilustrativno odnose na ono o čemu piše Damjanov (1985); prvo glatka, zaobljena ploha koja omogućuje svjetlosti da postupno zalazi u sjenu na skulpturi, zatim izlomljena ploha sa slikarskim odnosima svjetla i sjene koji vizualno umanjuju snagu odnosa volumena i prostora kod skulpture, i takva ploha koja je, kao kod kocke ili kvadra, definirana jasnim pružanjima koja rezultiraju snažnim svjetlo-sjena kontrastima. Privatna galerija.

Slika 22. Ilustracije Jakubinovih (1999: 127, 128) shema klackalice. Privatna galerija.

Slika 23. Učenički likovni radovi u žici (armatura) i alufoliji (modeliranje) nastali u vezi s usporednim istraživanjem dviju javnih skulptura, zagrebačkog spomenika *Matoš na klipi* Ivana Kožarića iz 1962. godine i šibenskog *Spomenika Draženu Petroviću* Kažimira Hraste iz 2011. godine pri čemu su se posebno koncentrirali na odgovor na pitanje kako javne skulpture sličnih tema (prikaz ljudskog lika u sjedećem položaju na klipi) i kompozicija (određenih horizontalnim pružanjem klupe i vertikalnim pružanjem prikazanog ljudskog lika), ali različitih značenja i okruženja mogu rezultirati posve drukčijim ugođajima i znatno definirati javni prostor u kojem se nalaze na svoje osobite načine. Privatna galerija.

Slika 24. Petar Barišić, *Objekti - reljefi*, 2007., zgrada Novog kampusa, Sveučilište u Zadru, Zadar. Praktično se u nastavi na prikazanom umjetničkom djelu u suradnji s učenicima može istraživati ritam pri čemu se ono može sagledavati u cjelini ili fokusiranjem na svaki pojedini element od kojeg je izvedeno. Korisna je to početna vježba za izvođenje redefinicija i/ili rekompozicija-fotomontaža, primjerice u osnovnim grafičkim računalnim programima (*Paint 3D*), kojima se oslanjanjem na početne ritmove, onda i kompozicijske sheme, može otici vrlo daleko. Kako je to učinio autor ovog umjetničkog djela, može se istražiti u njegovoj grafičkoj mapi *Iz bijelog objavljenoj 2018. godine*. Privatna galerija.

Slika 25. Studentski likovni radovi nastali u okviru metodičke vježbe na nastavi iz kolegija *Metodika nastave likovne kulture I*, i to modeliranjem dodavanjem odnosno građenjem oblika (lijevo) i učenički likovni radovi s jednog od studentskih oglednih nastavnih sati nastali modeliranjem od jedne mase (desno). Privatna galerija.

Slika 26. Ilustracije procesa lijevanja plitkog reljefa u gipsu s objašnjenjima nastale prema Klarićevim (1999: 46–55). Privatna galerija.

Slika 27. Studentski visoki reljefi nastali kaširanjem papira i naknadnim oslikavanjem. Privatna galerija.

Slika 28. Studentski uleknuti reljef nastao u debljoj aluminijskoj foliji, naknadno toniran crnom temperom. Privatna galerija.

Slika 29. Studentski likovni radovi u sapunu i vosku nastali prema glinenim predlošcima. (Prema procjeni studenata vosak je suviše zahtjevan za ovakav način rada zbog svoje tvrdoće, ne samo za učenike nego i za odrasle. Sapun je primjereni, s time da oni smatraju kako bi i sapun bio mnogo prikladniji za izvedbu organskih apstrakcija neopterećenih uzorima, ne figurativnih skulptura prema predlošcima.) Privatna galerija.

Slika 30. Izvedeni reljefi u glini. Privatna galerija.

Slika 31. Usporedba plastičkih tekstura na reljefu u glini (lijevo) i reljefu u glinamolu (desno). Privatna galerija.

Slika 32. Gipsani negativi. Privatna galerija.

Slika 33. Gipsani pozitiv. Privatna galerija.

Slika 34. Oslikani pozitiv lijevan u vrućem ljepilu. Privatna galerija.

Slika 35. Oslikani kaširani pozitiv. Privatna galerija.

Slika 36. Sastojci za papirnu kašu (lijevo) i dobiveni pozitiv u papirnoj kaši (desno). Privatna galerija.

Slika 37. List voska iz kućne radinosti snimljen tako da se njegova debljina može usporediti s debljinom mojeg dlana (lijevo), utiskivanje voska u kalup (u sredini) i dobiveni pozitiv u vosku na tamnoj podlozi kako bi više došao do izražaja (desno). Privatna galerija.

Slika 38. Sastojci za bioplastiku (glicerin, škrob, ocat, voda) koji se zagrijavaju na vatri (lijevo) i odnos gipsanog pozitiva i pozitiva iz posve stvrđnute bioplastike (desno). Privatna galerija.

Slika 39. Fotodokumentacija procesa (lijevo, u sredini) i dobiveni pozitiv u smjesi silikona i škroba (desno). Privatna galerija.

Slika 40. Otisak reljefa u glinamolu u kinetičkom pijesku i lijevanje gipsa u otisak (lijevo), dobiveni pozitiv (desno). Privatna galerija.