

Sušac, V.

PROSTOR I ŠUPLJINA KAO PRIMARNI ELEMENTI U KIPARSTVU

Sažetak: U ovom se članku govori o prostoru i šupljini u kiparskom djelu kao njegovim primarnim elementima. Polazište su umjetničke avangarde s početka XX. stoljeća, a posebice konstruktivizam Pevsnera i Gaboa koji su novim laganim materijalima i prošupljenim formama učinili veliki odmak od tradicionalnog poimanja kiparskog djela. Potom se analiziraju šupljine u kiparskim djelima Henryja Moorea, Barbare Hepworth i Maxa Billa. Naglasak je na novim idejama prostornosti na plohi pojavom spacijalizma i perforiranim platnima i limovima Lucija Fontane. Članak završava primjerima vlastitih limenih reljefa koji su minimalistički obrađeni, te su primjer mehaničkog i optičkog redefiniranja plohe perforacijama.

Ključne riječi: kiparstvo, prostor, šupljina, ploha, spacijalizam

Podatci o autorici: doc. mr. art. Sušac, V[esna], Sveučilište u Mostaru, Fakultet prirodoslovno-matematičkih i odgojnih znanosti, Matice hrvatske bb, 88000 Mostar, Bosna i Hercegovina, vesna.susac@fpmoz.sum.ba

Sušac, V.

SPACE AND HOLLOWS AS PRIMARY ELEMENTS IN SCULPTURE

Abstract: This article discusses space and the cavity in the sculptural work as its primary elements. The starting point is the artistic avant-garde from the beginning of the 20th century, and especially the constructivism of Pevsner and Gabo, who made a great distance from the traditional view of sculptural work applying new light materials and hollow forms. The cavities in the sculptural works of Henry Moore, Barbara Hepworth and Max Bill are then analyzed. The accent goes towards new ideas of surface space facing the emergence of spatialism with perforated canvases and metal sheets by Lucia Fontana. The article ends with examples of our own metal sheet reliefs minimally processed, being an example of mechanical and optical surface redefinition achieved by perforations.

Key words: sculpture, space, cavity, surface, spatialism

Author's data: Ass. Prof. M. Art. Sušac, V[esna], University of Mostar, Faculty of Science and Education, Matice hrvatske bb, 88000 Mostar, Bosnia & Herzegovina, vesna.susac@fpmoz.sum.ba

1. Uvod

Poimanje prostora za čovjeka je od najranijih razdoblja njegova bivstvovanja bila jedna od važnih preokupacija. Prostor je, kao i vrijeme, bio nepoznanica. O prostoru je čovjek ovisio, u njemu se kretao, istraživao ga i nastojao spoznati življenjem u njemu, ali i oblikujući prve nastambe, te uporabne i umjetničke predmete. Prostor kao likovni element zasniva se na filozofskoj definiciji kao objektivnoj stvarnosti koja unutar sebe sadrži materijalni svijet [6]. Prostor je poput volumena trodimenzionalan, ima tri dimenzije - visinu, širinu i duljinu, te je jedna od važnih sastavnica likovnih djela u kiparstvu i arhitekturi, ali i u slikarstvu.

Prostor je stvarnost u kojoj živimo, u kojoj se krećemo, te ga doživljavamo kroz njegove tri dimenzije, ali i onu četvrtu koja se smatra vremenom. Einstein je tako u fiziku uveo pojam *prostor – vrijeme*, kao nedjeljiv jedan od drugoga.

U likovnim se umjetnostima prostor veže uz prostorno-plastičko oblikovanje: kiparstvo i arhitekturu. Ako ga vežemo uz plohu, onda se to odnosi na iluziju ili privid prostora na plohi koji se prikazuje različitim perspektivama ili modelacijom. Prostor koji se nalazi između nekih oblika naziva se međuprostorom. Sam po sebi prostor se ne može doživjeti osjetilima osim vizualno, jer prostor je praznina kojega određuju oblici ili predmeti unutar njega, te je stoga uvijek vezan uz volumen. Time prostor dobiva različite vizualne konotacije, kao i volumen koji ga zauzima.

U ovom članku prostor se analizira primarno kroz umjetničko izražavanje u kiparstvu, ali ne izuzimajući pri tome važnost znanosti i tehnologije. Bit će opisane revolucionarne promjene umjetničkog izražavanja u volumenu kroz XX. stoljeće do čega su dovele upravo znanost i tehnologija. Eksperimenti mnogih velikih umjetnika avangarde uveli su prostor u skulpturu kao važan element kiparskog medija kojim se ta vrsta umjetničkog izričaja potpuno udaljila od tradicionalnog poimanja skulpture ili volumena u prostoru. Uz nove materijale i koncepte, kiparstvo je pomaklo granice u smislu poimanja

tradicionalnog kiparskog djela i njegove klasične estetike, te je otvorilo neizmjerne mogućnosti stvaranja novih oblika u prostoru, prostora unutar volumena, pa čak i pokreta, svjetlosti i zvuka. U najvećem dijelu XX. stoljeća kiparstvo je bilo najkonzervativnija grana likovne umjetnosti. Stoga je teško bilo pomaknuti granice tradicionalnoga i usmjeriti ovu granu umjetnosti prema zahtjevima modernog vremena. Uz sve pomake koji su se događali tijekom prošlog stoljeća, kiparstvo je ostalo korak iza smionih preobrazbi u slikarstvu. Bez obzira na to, obje se grane likovne umjetnosti danas isprepliću, skladno međusobno stvaraju nova likovna rješenja prema zahtjevima vremena i prostora u kojem nastaju.

2. Kiparstvo i umjetničke avangarde

Početakom XX. stoljeća, nakon velikog uzleta znanosti u svim čovjekovim djelatnostima, dolazi i do velikih promjena u svim vrstama umjetnosti. Nakon I. industrijske revolucije i izuma parnog stroja, čovjek je bio primoran udaljiti se od svoga izvornog bića, od stvaranja, ali i osobnih sloboda. S razvojem industrije i krize zanatstva, radnik je izgubio mogućnost za slobodnom inicijativom i odlučivanjem u proizvodnji. Industrijski rad koji se stalno šablonski ponavlja nije kreativan, nije ovisio o iskustvu stvarnosti, te se stoga nije mogao ni obnavljati. To je dovelo do otuđenja čovjeka, ili alijenacije prema Karlu Marxu [1]. Ulogu obnavljanja stvarnosti i kreativnog stvaralaštva preuzimaju umjetnici s ciljem oporavka društva koje je podrazumijevao iskustvo stvarnosti i kreiranje novih estetika. Time umjetnici s početka XX. stoljeća postaju središte problematike modernog svijeta. Oni su avangarda ili prethodnica sa središtem u Parizu, revolucionarna struja koja se javila u svim vrstama umjetnosti, s ciljem da se odrede novi odnosi između unutarnjeg funkcioniranja društva i društvenog funkcioniranja umjetničkog djela. Avangardni su se stilovi međusobno ispreplitali po svojim idejama i kreiranju nove stvarnosti, ali je svima zajednička bila određena socijalna osjetljivost, tankočutno osluškivanje

novog doba, izražajna osjećajnost i bijeg od tradicionalnih shvaćanja društva, pa tako i umjetnosti. Prema Arganu i Olivi avangardni pokreti dijele se na one s konstruktivističkim osobinama poput kubizma, Plavog jahača, futurizma i suprematizma, ruskog konstruktivizma i De Stijla, te na one s naglašenim individualizmom umjetnika poput metafizičkog slikarstva u Italiji, dadaizma i nadrealizma. Većina avangardnih pokreta nove izričaje nalazi u slikarskom mediju, a kiparstvo se s malim zakašnjenjem usmjerilo u nove transformacije volumena i prostora. Rumunjski kipar Constantin Brancusi (1876.-1957.) pribjegava redukcijama volumena i uzore nalazi u primitivnim skulpturama dalekih starih kultura. Talijan Umberto Boccioni (1882.-1916.) prema futurističkim idejama razlaže svoje skulpture u razlistane forme u čiji se volumen više ili manje dinamično uvlači prostor. Zbog visoko ispoliranih brončanih ploha, javlja se na skulpturama neobična igra svjetla i sjena.



Slika 1: Umberto Boccioni, *Jedinstveni oblici kontinuiteta u prostoru*, bronca, 1913. [11]

Veliki pomak trodimenzionalnog stvaralaštva europskog modernizma dogodio se između dva svjetska rata zahvaljujući sljedbenicima ruskog konstruktivizma, braći Antoinu Pevsneru (1884.-1962.) i Naumu Gabou (1890.-1977.). Bili su

sinovi inženjera i pripadali su uskom krugu ruske tehničke buržoazije. Obrazovani su u vremenu u kojem je znanost igrala veliku ulogu u formiranju intelektualne ličnosti, što je podrazumijevalo ideološki stav s tendencijom da se estetsko iskustvo povezuje sa znanstvenim istraživanjima [1]. Obrazujući se na zapadu, boravili su studijski u Skandinaviji, gdje su otkrivali neobične strukture razvedene obale, šuplje stijene u koje se zavlaci voda, neobične zvukove i dinamičke transformacije prirodnih oblika. Pevsner i Gabo djelovali su odvojeno, ali im je zajednička bila misao i cilj objasniti kontinuitet znanosti i umjetnosti. Njihove plastične konstrukcije nisu u pravom smislu riječi skulpture, jer njima mijenjaju tradicionalni skulpturalni kontekst novim materijalima, matematičkim proračunima, i međuprostornim vizualnim elementima. Ono što je kod njih bilo radikalno je odmak od čvrste zatvorene forme i oblikovanje prostora tankim oplošjima ili konstrukcijama od stakla, žice ili pleksiglasa. Njihove konstrukcije nisu konačno definirana djela, ona su promjenjiva u svojoj stalnosti i nadogradljiva, razvijaju se u vremenu i prostoru.



Slika 2: Naum Gabo, *Konstrukcija u svemiru s kristalnim središtem*, pleksiglas, 1938. [11]

Njihova nova geometrija koja im je bila polazište građenja trodimenzionalnih formi, ostvarenje je imaginacije i negiranja tradicionalnih prepreka između logike i mašte, ili znanosti i umjetnosti. Njihovi pravokutnici ili krugovi su forme izrezane u rastezljivoj materiji koja se beskonačno može deformirati i mijenjati

oblike. Oni ne dijele prostor koji ih razdvaja, nego ga međusobno obuhvaćaju u jednu dinamičnu i harmoničnu nedjeljivu cjelinu. To bi značilo da geometrija nije objektivna predstava prostora, nego predstava kakav bi prostor mogao biti. Naum Gabo je svoj rad nakon II. svjetskog rata nastavio u Americi, koristeći se visokom tehnologijom i suvremenim materijalima poput pleksiglasa, stakla i najlonskih niti. Svoja istraživanja povezuje s arhitekturom Miesa van der Rohea, te svoje konstrukcije smišljeno radi kao ambijentalne s mišlju kako su one simboli idealnog prostora.

3. Šupljina u plastici u drugoj polovici XX. stoljeća

Moderna kiparska tradicija doživjela je svoj vrhunac u Engleskoj između dva svjetska rata, a osobito nakon II. svjetskog rata, u djelima Henryja Moorea i jedne od vodećih kiparica XX. stoljeća Barbare Hepworth. Oboje umjetnici izrazite osobnosti, surađivali su i bili pod zajedničkim utjecajima europskog modernizma i njegovih različitosti. Ono što im je blisko su biomorfne kiparske forme i materijali – kamen i bronca. Ono što se od njih uzima, vezano za temu rada, su forme sa šupljinama. To su većinom ambijentalne skulpture koje imaju interakciju s promatračima. Njihova je forma probušena, ona se razvija u prostoru kontinuirano, te šupljina ima jednaku važnost kao i volumen. Za razliku od Moorea, Barbara Hepworth je dobar primjer biomorfne apstrakcije proizašle iz slikarstva nadrealizma i Miroova djela. Vrlo bliske forme u to vrijeme radio je i švicarski umjetnik i dizajner Max Bill, student umjetničke škole Bauhaus.

Henry Moore (1898.-1986.), jedan od najvećih engleskih kipara XX. stoljeća, poznat je po svojim organskim šupljim skulpturama kojima je polazište uvijek objektivna stvarnost i figura. Njegove su figure iz biomorfne faze kao tekući volumeni u prostoru sa šupljinama koje upotpunjuju forme tijela. Ima u njima nečeg praiskonskog, što pojačava i sam materijal – kamen, s linearnim strukturama.



Slika 3: Henry Moore, *Ležeća ženska figura*, drvo, 1938. [11]

Moore je baštinió od mnogih modernista i suvremenika redukciju, organsko i asocijativno u svojim figurama: od Arpa, Miroa, Picassa, pa i Matissa, što će kasnije kod nekih drugih umjetnika prijeći u konveksno-konkavne kontinuirane forme u prostoru s aktivnim međuprostorom [7].

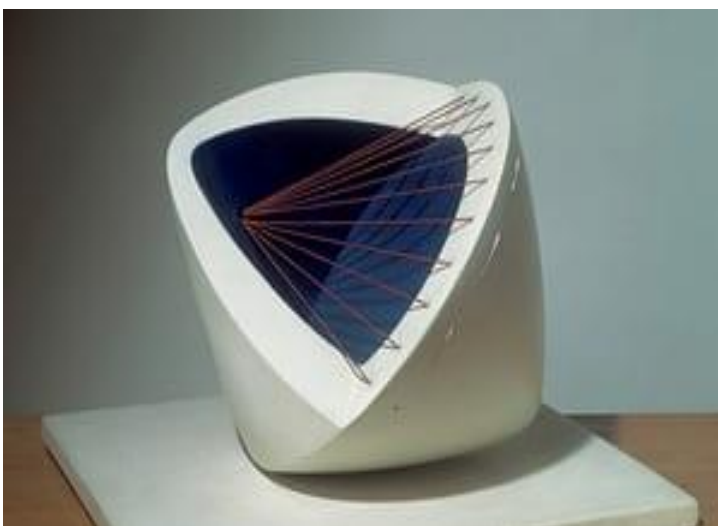
3.1 Ovalne šuplje mase Barbare Hepworth

Engleska kiparica Barbara Hepworth (1903.-1975.) u svom velikom kiparskom opusu ostala je vjerna biološkim korijenima. Okreće se apstrakciji nakon udaje za slikara konstruktivista Bena Nicholsona, te suradnje s Naumom Gaboom i susretima s Brancusijem i Arpom u Parizu. Tijekom II. svjetskog rata u Engleskoj razvija svoj osebujan stil biomorfnih volumena prožetih neobičnom dinamičnom energijom. Koliko god naklonjena apstrakciji, njezine skulpture asociraju, kao i mnoga Picassova djela, na antropomorfne oblike u prostoru.

Nakon II. svjetskog rata Hepworthova se upušta u eksperimentiranje s kombinacijom materijala - kamenom, drvom i konopcima, te koristi i boju. Na taj način spaja slikarsko i kiparsko u jedinstven oblik, u forme organske apstrakcije ili biomorfnog nadrealizma [5].



Slika 4: Barbara Hepworth, *Probušena forma*, kamen, 1932. [11]



Slika 5: Barbara Hepworth, *Kip s bojom*, bojeno drvo i konopci, 1953. [11]

Skulptura na slici 5 izrezbarena je u drvu, nepravilnog je ovalnog oblika i izvana bijela. Unutra je obojena tamno plavo i vizualno se „uvlači“ u svoju nutrinu. S prednje gornje strane napete su crvene niti koje se na vanjski rub zrakasto nižu iz jedne početne točke s unutarnje strane skulpture. Ovalna, uvijena forma kao da zaustavlja svoje širenje napetim konopcima. Oblikom podsjeća na jajoliku izvornu formu svega postojanja, formu koja se širi, ali istodobno i zaustavlja u prostoru. Ovaj kip ima aktivan odnos s okolinom, baš kao što ga ima i čovjek. Kiparicu je taj odnos uvijek zanimao, čovjek - prostor, te je na svoj osobit način osobna zanimanja za okolinu i prostornost unosila u svoja djela. Prostorne organske mase kiparice koje su rađene u bronci djeluju mekano i pokretljivo. U njima je šupljina aktivnija, ona je dominantna u skulpturi, te se doživljava različito ovisno o pogledu. To su razvijene konveksno-konkavne plohe koje su u stalnoj težnji širenja, po uzoru na zamisli Nauma Gaboa. Ovakve mase aktiviraju prostor, optički ga šire, a prostor unutar skulpture dinamizira cijelo djelo i vizualno ga oživljava.



Slika 6: Barbara Hepworth, *Forme u kretanju*, bronca, 1956. [11]

3.2 Beskrajne konveksno-konkavne forme Maxa Billa

Švicarski umjetnik, arhitekt i dizajner Max Bill (1908.-1994.), u svom raznolikom umjetničkom opusu ima i apstraktne trodimenzionalne forme koje se razvijaju u prostoru i time nagovještavaju beskrajne prirodne procese u trajnom razvoju. Student Bauhauusa i osnivač Ulmske škole dizajna, koristio je geometriju u svim područjima svoga stvaralaštva. [1]



Slika 7: Max Bill, *Beskonačna krivulja*, bronca, 1953. [11]

Po uzoru na konstruktiviste Pevsnera i Gaboa, osnova je geometrijska forma koja nije konačna, nego se mijenja i razvija u prostoru, te tako prostor i volumen sudjeluju u beskonačnoj kreaciji svijeta. Iako primarno nije bio kipar, nego arhitekt i dizajner, poučen školovanjem u Bauhausu i analizom univerzalnog likovnog mišljenja, u građevini je vidio jedinstvo svih likovnih grana, dinamično jedinstvo koje živi u jednom arhitektonskom umjetničkom djelu. Ono je u prostoru i oblikuje upravo prostor. Taj se prostor aktivno koristi i on živi i „raste“ svojim korištenjem. Billova brončana skulptura nazvana *Beskonačna krivulja*, temelji se na krivuljnoj ili aktivnoj liniji, koju je analitički proučavao Paul Klee za vrijeme djelovanja u Bauhausu [1].

Ovo djelo, za razliku od Kipa s bojom Barbare Hepworth (slika 5), aktivna je krivulja u prostoru koja se uvija i trajno kreće, te prostor u nju ulazi i provlači se kroz njezine konveksno-konkavne plošno istanjene mase. Kip s bojom Barbare

Hepworth je primjer organskog jedinstva vanjskog i unutarnjeg, dok je Billova *Beskonačna krivulja* anorganska apstraktna varijanta istog problema odnosa prostora i volumena [6].

4. Novi prostorni koncepti na plohi

Umjetnost nakon II. svjetskog rata razvijala se u više različitih pravaca i bila je heterogena. Središte novih istraživanja plohe, ili slikarstva, postaje New York, u kojemu su se za vrijeme rata zatekli mnogi modernisti iz Europe, posebice nadrealisti. Amerikanci su dobro prihvaćali nadrealizam, te se iz takve komunikacije s filozofijom egzistencijalizma i spoja kultura izrodio apstraktni ekspresionizam, tašizam i slikarstvo akcije Jacksona Pollocka. Slikari su stvorili novi pristup likovnoj umjetnosti, a slikarstvo je postalo odraz života, razočarenja, svojevrsnog nihilizma. Ono je postalo sam život ili proces koji teče, a takav aktivan proces poput šamanističkih praksi utjelovio je Pollock. Apstraktni ekspresionisti su svoje dvojbe o nestabilnom i krhkom svijetu i svoju pobunu protiv nasilja i ratnih strahota ispoljavali neobuzdanim i deformiranim oblicima i iskasapljenim figurama poput Willema de Kooninga. Slikari obojenog polja našli su jedno pomirenje između akcije i ekspresivnih deformacija, te svojevrsnog istočnjačkog misticizma u lirskim obojenim ploham a slika [5]. Sve su to bili novi prostorni koncepti na plohi – od onih aktivnih ulaženja u prostor slike, preko snažnih deformacija i grubih faktura kao simbola narušenog životnog prostora, do onih smirujućih meditativnih obojenih prostora slike. Iz toga će proizaći radikalniji pristupi poput enformela ili spacijalizma Lucija Fontane, koji je otvorio prostor slike s drugu stranu, u ono iza, poput nečeg skrivenog iza zavjese, iz čega će se razviti konceptualne prakse u likovnoj umjetnosti.

4.1 Spacijalizam Lucija Fontane i trodimenzionalnost plohe

Talijansko-argentinski slikar i kipar Lucio Fontana (1899.-1968.) bio je osnivač umjetničkog pokreta *Movimento Spaziale* ili Spacijalizma, modernog prostornog pokreta. U Bijelom manifestu kojeg je objavio 1946. godine, napisao je da su materija, boja, zvuk i pokret fenomeni čiji simultani razvoj čini jednu novu umjetnost. Spacijalizam je bio pokret koji je nastao iz potrebe da se dođe do nove ideje prostora, kojom bi se pokazao „pravi prostor na svijetu“ za *New Age* ili Novo doba.

Pokret je proizašao iz dadaizma, tašizma i konkretne umjetnosti s ciljem uništenja tradicionalnog štafelajnog slikarstva i primjene boje, te pokušaja hvatanja pokreta i vremena kao glavnih postavki u umjetnikovu radu. Spacijalizam je proizašao upravo iz revolucionarnih avangardnih pokreta i intelektualno-umjetničkih promišljanja nakon II. svjetskog rata koji su u svojoj osnovi bili usmjereni na kritičko propitivanje zapadnog svijeta i umjetnosti, te na negiranje klasičnog poimanja slike i prostornosti na plohi. Posebnost ovog umjetničkog pokreta je upravo u sinkretizmu svih čovjekovih osjetila kojima se prostor percipira dubinski i koji čovjeka unose u dublje duhovne dimenzije stvarnosti.

Jedan od prvih znanstvenika koji je uveo pojam *New Age* bio je švicarski psiholog i psihijatar Carl Gustav Jung, povezujući ga s ulaskom svijeta u Doba Akvarijusa. To je podrazumijevalo vremensko razdoblje od oko 2000 godina u kome se sunce nalazi u Akvarijusu za vrijeme proljetnog ekvinocija. Po tome je to doba počelo početkom ovog stoljeća i ono sa sobom nosi jednu novu duhovnost i oživljavanje novih i drukčijih ljudskih potencijala. To se osjetilo već šezdesetih godina prošlog stoljeća, ali već i u XIX. stoljeću pojavom teozofije, vrste kršćanske mistike koja povezuje zapadnjačke i istočnjačke misli i ideje o postojanju ljudske kozmičke braće s uvjerenjem u nadolazeći bolji svijet aktiviranjem čovjekovog multidimenzioniranog jastva i duhovnog povezivanja s univerzumom.



Slika 8: Lucio Fontana, *Razrezano platno*, 1960. [11]

Lucio Fontana je u cijelom svome umjetničkom stvaralaštvu bio posvećen istraživanju novih definicija prostornosti, istraživanju svemira, zvijezda i svjetlosti. Ta su ga istraživanja odvela od tradicionalne slike u prostor, što je imalo za cilj stvaranje nove dimenzije umjetnosti i sjedinjenja s univerzumom, izlazeći izvan granica slike. Njegov je spacijalizam oslobođen tradicije, te se zahvaljujući razvoju znanosti i tehnologije upustio u niz istraživanja različitih medija i metoda. Eksperimentirao je s tradicionalnim i modernim kiparskim materijalima i prvi je slikar koji je probušio i izrezao platno, te ga oslobodio zategnutosti na ramu, omogućivši gledatelju pogled „iza slike“, u prostor koji je dotada bio skriven i nevažan. Tako je dobio novu traženu dimenziju i nagovijestio osjećaj beskonačnosti ili novi stvarni prostor svijeta. Umjetnik je istraživač, putnik kroz prostor i vrijeme, on bilježi viđeno i doživljeno, promišlja o tome, prepoznaje tragove i nastoji ih pročitati i objasniti. Svaki trag, svaki zapis ima nešto od prijašnjeg, ali isto tako daje nagovještaj nečeg novog [4]. Takvi su bili Fontanini prvi *Concetto Spaziale* ili prostorni koncepti, monokromna perforirana platna ili aluminijske plohe koje su time dobivale punopravne prazne segmente i reljefnost. Njihova praznina ovisila je o energiji koju je umjetnik unosio u samu akciju djelovanja, tražeći nešto iza pojavnosti kakvu po navici doživljavamo.

4.2 Perforirane limene plohe

Na primjerima perforiranih aluminijskih ploha nijedna praznina, rez ili pukotina u umjetničkom djelu nije slučajna niti besmislena. Svaka od njih je posljedica duboko uvjetovane potrebe za istraživanjem i traženjem nekih novih i drukčijih životnih i umjetničkih modaliteta, u vremenu u kojem se nužno moralo pronalaziti nove načine umjetničkog izražavanja. Fontana je uspio od kiparstva i slikarstva stvoriti novi estetski model i nagovijestiti izraz četvrte dimenzije. Nastavio je perforirati aluminijske plohe, te u njih umetati obojena stakalca i koristiti neonsko svjetlo kao sastavni dio djela ili interijera u kojem se ono nalazi. Svjetlost i njezine refleksije na metalnim izrezanim plohama vizualno stvaraju kretanje, određene stupnjeve dinamike ploha, šupljina i sjena, čime se promatraču nameće subjektivno kreiranje realnosti.



Slika 9: Lucio Fontana, *Concetto spaziale 1*, lim, 1962. [11]



Slika 10: Lucio Fontana, *Concetto spaziale 2*, lim, 1962. [11]

Bez obzira radi li se o umjetnikovim slikama ili limenim urezanim reljefima, Fontana je uvijek isticao kako su vrijeme, prostor i pokret jednako vrijedni kao boja, perspektiva i forma. Na tome se i temelji pokret koji je nazvao *Movimento spaziale* ili spacijalizam. Jednom je prilikom umjetnik zapisao da dok kao slikar radi na prošupljenom platnu ne želi napraviti sliku, nego otvoriti prostor i kreirati novu dimenziju umjetnosti, spojiti je s kozmosom. S druge strane usjeklina čeka nas nova slobodna interpretacija, ali i obećanje [10].

5. Suodnos metalnih ploha i šupljina u vlastitim reljefima

Po naravi i dubokoj povezanosti s kulturnim nasljeđem zavičajnog podneblja nije bila vidljiva sklonost ka trendovima u kiparskom razvoju. Tijekom studija na ALU i kasnije, najveći interes je na reljefu i propitivanju prostornosti na plohi. Stvaran se prostor uvijek nametao kao promjenjiva beskonačnost koja se htjela zaustaviti u materijalima poput gipsa i aluminijskih ploha. Važna osobitost svih vlastitih reljefa bez obzira na motiv, figurativan ili apstraktan, povezanost je velikog emotivnog potencijala s činom stvaranja. U početcima su to bili reducirani krajolici, a kasnije i tijekom poslijediplomskog studija, intimni tragovi i rezovi u metalu. Ustrajavajući na otkrivanju prostornosti na plohi reljefa, metal se činio izazovnim materijalom, aluminijske istanjene plohe zbog svoje savitljivosti i refleksija svjetla na njima. Tako je nastajala nova vizualna prostornost s namjerom izazivanja emocija i njihovih reakcija na metal i obrnuto. Metal je pružio mogućnosti za izražaj nove osjetljivosti u odnosu na prostornost, vodeći u nove igre s vremenom opažanja. To je rezultiralo udaljavanjem od figurativnosti, uključujući u rad kretanje, napetost i dinamiku, ali ne u smislu kinetičke skulpture - mobila, nego na statičnoj plohi reljefa. Nataloženi tragovi sjećanja uz najranije djetinjstvo, za rodni grad, Neretvu i zvukove kucanja metala na Kujundžiluku, htjelo se unijeti u djela, oživjeti uspomene, zvuk koji, dok iskucavanjem limova ostaju tragovi na reljefima i postaje beskonačan kao i prostor kojim se s njim stvara.

Ciklus iskucanih limenih reljefa koji je uslijedio tijekom poslijediplomskog studija nazvan je *Tragovi i refleksije*. Bio je to ciklus u kojem se, zahvaljujući moćnom sinkretizmu i strujanjem svojih unutarnjih impulsa, nataložениh emocija i svega ranije proučavanog – metalnih artefakata starih kultura Istoka, manirističkog optičkog „pomicanja“ prostora i Fontaninog spacijalizma pronašao prepoznatljiv izraz u reljefu [8]. Po načinu rada blizak je tradicionalnom zavičajnom zanatu i zvuku kojim je popraćen.

5.1 Mehaničko i optičko redefiniranje plohe perforacijama

Mehaničkim iskucavanjem obrađene limene plohe na kamenu i pijesku na njoj se isijava novi život, nova snaga i energija koja se alatom često prenosila perforiranjem, namjerno ili slučajno stvarajući nove „slike“, apstraktne životne forme rasterećene konkretne pojavnosti ili značenja. Tako nastaje slikoreljef u kojem se spaja osjećaj za kiparsku formu i određenu dozu slikarske senzibilnosti koju pojačava difuzna refleksija svjetla na izbrazdanim i zrnastim teksturama.



Slika 11: *Tragovi i refleksije*, iskucani perforirani lim, 2018.

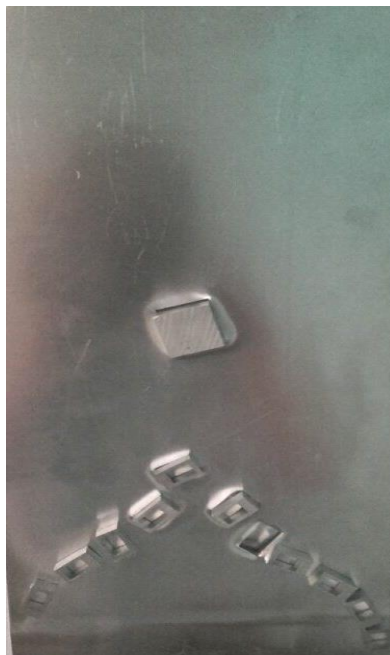
U donjem dijelu limene plohe tragovi iskucavanja su udubljenja, gusto nanesena, što odaje dojam dubine zbog tamnijih sjena. Tragovi se u kosoj kompoziciji raspršuju i uzdižu prema gornjem dijelu plohe koja je mirnija i blago spontano izlomljena tijekom iskucavanja na kamenoj podlozi. Ovisno o svjetlu, prirodnom ili umjetnom, ploha se svjetlosno redefinira i stvara različite optičke efekte. Time je stvoren harmoničan i dinamičan suodnos metalne plohe, udubljenja i perforacija na njoj. Na ovaj način obrade metalne plohe otvara se prostornost onakva kakva se doživljava, beskonačna i dinamična, stalno promjenjiva, stvarna i imaginarna u isto vrijeme.

5.2 Minimalizam i geometrija konveksnih ploha

Na zadnjim primjerima konveksnih aluminijskih ploha prišlo se drukčijem načinu izrade. Ravne su plohe savijene po visini na strojarskoj presi, te je na nju prenesena jednostavna skica geometrijske kompozicije. Na vrhu je kružna šupljina, ispod koje je manja kvadratna, kockasto izbočenje i mali kvadratni „prozorčić“ na dnu. Na ovom reljefu pristupilo se jednostavno s određenom strogošću i minimalizmom, uz ponavljanje kruga i kvadrata/kocke. Krug je proširena točka i simbol je savršenstva i homogenosti. Odsutnost je svake podjele ili razlikovanja. Također krug je znak neba, Boga i stvaranja. Kružni oblik u kombinaciji s kvadratnim, evocira ideju promjene reda ili određene razine [3].



Slika 12: *Kompozicija 1*, iskucani perforirani lim, 2018.



Slika 13: *Kompozicija 2*, iskucani perforirani lim, 2018.

Na drugom konveksnom limu kompozicija geometrijskih oblika je jednostavnija. Gornji dio plohe nije obrađen, a u središtu je kockasto izbočenje. Ispod njega su asimetrično ukucana tri kvadratna oblika i lijevo od njih jedan manji reljefni

kvadratni oblik. Oba lima su potpuno različita od reljefa na slici 11 koji je obrađen iskucavanjem i sitnim perforacijama, te je više ekspresivan. Ova dva rada iz podnaslova točke 5.2 su minimalistički i više ispunjeni simbolima kruga i kvadrata. Njihovom kombinacijom nastoji se promišljati o mogućoj izradi limenih reljefa crkvenih vratnica koja bi se radila kao završni dio doktorskog rada.

6. Zaključak

Prostor je od najranijih čovjekovih percepcija svijeta oko sebe bio jedna od važnijih preokupacija, a kasnije se oblikuje kao stambeni prostor, ili razni utilitarni i umjetnički artefakti. Prostor se analizira primarno kroz umjetničko izražavanje u kiparstvu, ne izuzimajući pri tome važnost znanosti i tehnologije. Opisane su revolucionarne promjene umjetničkog izražavanja tijekom XX. stoljeća u kojemu su se događale revolucionarne znanstvene promjene. One su se odrazile i na umjetničke avangardne stilove, posebice na kiparstvu. Ono se udaljilo od tradicionalnog poimanja skulpture, postalo je istraživačko u različitim odnosima s prostorom. U radu su predstavljeni umjetnici koji su pomicali granice klasične skulpture prema modernističkim zahtjevima i prostoru, tj. šupljinama davali jednak značaj kao i volumenu. Analizirana su djela Pevsnera i Gaboa, Moora, Barbare Hepworth i Maxa Billa. Potom je obrađen pravac spacijalizam Lucija Fontane, slikara koji je rezao platna, ali i metalne plohe, stvarajući novu koncepciju prostora na plohi i iza nje. Na to se nastavlja vlastiti rad – metalni reljefi iskucavani na kamenu i pijesku kod kojih konveksno-konkavne iskucane plohe i šupljine djeluju optički pokretljivo, što pojačavaju svjetlost i sjena. Priloženi su i minimalistički obrađene limene plohe kao uvod u nova promišljanja uz korištenje jednostavnih geometrijskih simbola, koji bi se mogli kombinacijom pretvoriti u nova kiparska rješenja. U konačnici bi to bili metalni reljefi vratnica sakralnog prostora kao završni praktični dio doktorske disertacije.

Literatura

- [1] Argan, G. C., Oliva, A. B., Moderna umetnost II., Clio, Beograd, 2005.
- [2] Arnason, H. H., Povijest moderne umjetnosti, Stanek d.o.o., Varaždin, 2009.
- [3] Chevalier, J., Gheerbrant, A., Rječnik simbola, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1983.
- [4] Hess, B., Fontana, Taschen, Cologne, 2000.
- [5] Janson, H., W., Povijest umjetnosti, Stanek d.o.o., Varaždin, 2007.
- [6] Mirenić-Bačić, J., Ratković, K., Likovna umjetnost 20. stoljeća, Školska knjiga, Zagreb, 2000.
- [7] Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, Art of the 20th Century, Taschen, Cologne, 2000.
- [8] Sušac, V., Vizualni likovni govor kroz prizmu dječjeg i umjetničkog izražavanja, Magistarski rad, ALU Univerziteta u Sarajevu, Sarajevo, 2011.
- [9] <http://www.idisturato.com/2012/07/08/burri-castellani-fontana-destrukcija-crvene-membrane/>
- [10] <http://www.matica.hr/vijenac/250/spacijalizam-osloboen-tradicije-11858/>
- [11] <https://www.pinterest.com/>