

Kosović, I.

## **REKONSTRUKCIJA ORGANSKE FORME**

**Sažetak:** Organska forma i njezina simbolika prisutne su od samih početaka čovjekova izražavanja. Analizom pristupa organskoj formi kroz povijest umjetnosti i njezine rekonstrukcije doći će se do rekontekstualizacije univerzalnih tema i motiva koje su bile prisutne od prapovijesti do suvremene umjetnosti.

Cilj ovog članka je razvijanje individualnog autorskog pristupa prema problematici oblikovanja organske forme uz naglasak poštivanja njezine integrirane simbolike. Kroz slobodnu interpretaciju razvoja forme, aplikacijom estetskih principa i likovnih elementa te razmišljanjem o postavci u izložbenom prostoru u svrhu potpune realizacije koncepta izgrađeni su temelji za daljnja umjetnička istraživanja.

**Ključne riječi:** simbolika, organska forma, rekonstrukcija, rekontekstualizacija, mitologija, duhovnost

**Podatci o autorici:** mag. kiparstva Kosović, I[ta], Sveučilište u Mostaru, Akademija likovnih umjetnosti u Širokom Brijegu, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosna i Hercegovina, ita.kosovic@alu.sum.ba

Kosović, I.

## RECONSTRUCTION OF ORGANIC FORM

**Abstract:** The organic form and its symbolism have been present since the very beginning of human expression. Analyzing the approach to organic form through the history of art and its reconstruction will lead to the recontextualization of universal themes and motifs that were present from prehistory to contemporary art.

The goal of this article is to develop an individual author's approach to the issue of organic form design with an emphasis on respecting its integrated symbolism. Through the free interpretation of the development of the form, the application of aesthetic principles and artistic elements, and thinking about the setting in the exhibition space in order to fully realize the concept, the foundations for further artistic research were built.

**Key words:** symbolism, organic form, reconstruction, recontextualization, mythology, spirituality

**Author's data:** Master of sculpture Kosović, I[ta], University of Mostar, Academy of Fine Art Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosnia & Herzegovina, ita.kosovic@alu.sum.ba

## **1. Uvod**

Organska forma prisutna je u umjetnosti od samog njenog začetka. Kroz prapovijest bila je uvjetovana tehničkim ograničenjima obrade, ali je bila i usko povezana s mitologijom i ritualnim religijskim obredima koji su umjetnosti udahnuili duhovnu dimenziju. Suvremena inuitska umjetnost bavi se tom istom pradavnom tematikom, ali uz detaljnije oblikovanje forme, te se postavlja pitanje autentičnosti likovnog izričaja primitivne umjetnosti i problematika takve kategorizacije u sklopu likovne kritike. U 20. stoljeću kiparstvo se oslobađa realističkih konvencija te organska apstrakcija rapidno napreduje, a prostor postaje značajan likovni element u skulpturi.

U ovom se članku analizira simbolika koja je oduvijek bila prisutna u organskoj formi, kao i njen estetski razvoj kroz povijest umjetnosti, te se elaborira problematika osobnog likovnog izričaja i rekonstrukcije forme.

## **2. Sinergija mitologije i forme**

### **2.1. Umjetnost paleolitika**

Prva umjetnost pojavljuje se u zadnjim stadijima paleolitika koji je počeo prije 35000 godina. [9] Život paleolitika bio je u integraciji s prirodom, ljudi su zaklon tražili u špiljama koje su ujedino služile kao i sveta mjesta u čijim su zabačenim i nepristupačnim dijelovima organizirane ritualne aktivnosti. [3] Špiljska nalazišta nalaze se prvenstveno u Španjolskog i jugozapadnoj Francuskoj. [9] Podjela plemena i stilova bazirana je na razlikama između alata, oružja i uporabnih predmeta koji su pronađeni na nalazištima, ali količinski najviše nalaza je iz kasnog magdalenskog doba na području Francuske koje je trajalo od 14000. do 5000. godine prije Krista. [3] Glavne pojave paleolitske umjetnosti su špiljsko slikarstvo i kiparstvo malog formata.

## 2.2. Intervencije na organsku formu male plastike u razdoblju paleolitika

Forme paleolitske umjetnosti diktirane su organskim oblicima koje su ljudi pronalazili u prirodi. Materijali od kojih su napravljene su raznoliki, primjerice mamutska bjelokost, vrste kamena koje se daju lako oblikovati poput vapnenca i pješčenjaka, različite kosti i glina. [5]



Slika 1: Fragmenti kostiju, špilja Laugerie-Basse, Francuska [3]



Slika 2: Koštani šiljci iz Isturitza, Francuska [5]

Tehnička obrada je neujednačena i ograničena upotrebom alata od kremenja i tvrdog kamena, skupljali su se materijali zanimljivih oblika na kojima bi se kasnije ugravirali detalji. Prve likovne intervencije na formu su ornamentalni linijski urezani reljefi na fragmentima kostiju i kamenjima. Organizacija tih urezanih linija pokazuje osjećaj za ritam i mogu biti jednostavniji ili kompleksniji poput slaganja paralelnih nazubljenih linija na fragmentima kosti iz špilje Laugerie-Basse (vidjeti sliku 1), [3] i ukrašenih oblikovanih koštanih šiljaka vretenaste forme ukrašenim vijugavim linijama i krugovima iz Isturitza u Francuskoj (vidjeti sliku 2). [5]

Animalni motivi su česti i pokazuju visoku tehničku vještinu te sposobnost stilizacije koja je bila ograničena materijalom, organske forme fragmenta se minimalnim obrađivanjem preoblikuju u životinje. Mala figura konja u trku (vidjeti sliku 3) graciozna obrisa izrađena je od mamutove bjelokosti te je nastala je prije 28000 godina.

Reljef bizona (vidjeti sliku 4) izrezbaren iz jelenjeg roga, svi detalji se nalaze unutar obrisa zadanog već postojećom formom. Površina je neobrađena, jedina tekstura je stvorena od finih tankih strukturnih linije koje naznačuju grivu. [9]



Slika 3: *Figura konja*, bjelokost, špilja Vogelherd, Njemačka, 28000. pr. Kr. [9]



Slika 4: *Reljef bizona*, jelenji rog, La Magdelaine, Francuska, 15000. pr. Kr. [9]

Figure Venere su prva masovna likovna pojava, a rasprostranjene su na nalazištima od zapadne Europe do Sibira. [5] Te male figure žena imaju naglašena reproduktivna obilježja, volumeni grudi, trbuha i stražnjica su istaknuti, dok je ostatak anatomije reduciran. Naglašavanjem obilježja plodnosti dolazi do istovjetnosti simbola i prikaza [3], štuje se plodnost „pramajki” (lat. *magna mater*). [5] Venera iz Willendorfa (vidjeti sliku 5) je veličine 11 centimetara, njena forma je bazirana na prvotnom obliku kamena čija prirodna udubina čini pupak. Ostali detalji su urezani u kamen, to su vitke duboke brazgotine koje čine sjene ispod dojki i pregiba trbuha te daju eleganciju zbijenog masi. Tekstura je ujednačena osim na glavi figure, gdje je zrnasto oblikovana u pravilne redove. [9]



Slika 5: *Venera iz Willendorfa*, kamen, Austrija, 25000. pr. Kr. [22]

### 2.3. Špiljsko slikarstvo

Najznačajnije kulture za špiljsko slikarstvo su orinjska i magdalenska kultura, špilje Altamira i Lascaix sadrže najkompleksnije primjere paleolitske umjetnosti. Špiljska umjetnost podrazumijeva prikaze životinja koji su urezani i naslikani na kamenim površinama pećina. [9] Crteži se izdvajaju po korištenju jasnih kontinuiranih obrisnih linija koje često prate udubine i ispupčenja kamenih zidova špilja, te se očituje izvrstan nivo sposobnosti stilizacije i uporabe likovnih elemenata.



Slika 6: *Ranjeni bizon*, Altamira, Španjolska, 15000. pr. Kr. [9]



Slika 7: Špiljsko slikarstvo, Lascaux, Francuska [9]

*Ranjeni bizon* iz špilje Altamira (vidjeti sliku 6) prikazuje umiruću životinju koja je zgrčena na tlu, skupljenih nogu te glave koja je spuštena u obrambenom položaju. Čvrste, jasne i kontinuirane konturne linije omeđuju zbijenu formu koja je osjenčana smeđom bojom koja dodatno naglašava snagu i masu forme. Varijacija u debljini linije naglašava formu i njenu težinu, a manji, uži detalji rogova i repa razbijaju zatvorenost mase. [9]

Oslikane životinje na stropu špilje Lascaux (vidjeti sliku 7) posložene su u impresivnu kompoziciju, pokrenutu varijacijama na površini kamena. Očigledna je raznolikost oblikovanja, neke životinje su opisane samo crnom konturnom linijom, dok su druge oslikane zemljanim bojama. Kombiniranjem zbijene organske mase trupova i vitičastih konturnih linija udova i rogova te strukturnih linija forma se razigrava i dobiva na dinamici.

Špiljsko slikarstvo nalazi se u dubljim dijelovima špilja, što dalje od ulaza. Smještaj u dubini špilja naznačuje da je služilo u svrhu ritualnog obreda. Prisutne su linije koje prikazuju strijele i koplja, te prikazi ljudi koji su pojednostavljeni i reducirani u odnosu na slike životinja. [9]

#### **2.4. Kameni krugovi kao prve prostorne kompozicije**

U razdoblju neolitika u Europi pojavljuju se monumentalne kamene prostorne strukture, megaliti. [9] Menhiri su vertikalno postavljeni izolirani blokovi, poput blokova iz Carnaca u Bretanji koji su nastali 1500. pr. Kr., postavljeni su u dugačkim nizovima poput putokaza. Vertikale koje su prisutne u prirodi poput planina i stabala smatrane su svetim mjestima na kojem se sastaju nebo i zemlja. [3] Dolmeni su kameni blokovi koji su postavljeni jedan na drugoga bez upotrebe vezivnog materijala i često su postavljeni u sklopu većih prostornih formacija. Očigledan je promišljen kompozicijski dizajn, od odabira kamenja i njihovog smještaja u prostoru. [1] Ta monolitska svetišta dominiraju okolnim prostorom, imaju impozantan i natprirodan utisak na promatrača. [9]

Najrasprostranjeniji su na prostoru od sjeverozapada Irske, obale Škotske do zapada Engleske. Kameni krugovi rađeni su tijekom perioda koji je trajao oko 1500 godina, stoga nema univerzalnog uzorka u arhitekturi, postoje regionalne razlike u dizajnu i broju kamenja. Prvi embriotski krugovi postavljeni su u kasnom neolitu, od 3650. do 2900. pr. Kr., poput groblja Carrormore na sjeverozapadu Irske. [1]

U većini kamenih krugova nema ostataka religijske prakse osim samog postava kamenja, te se može pretpostaviti da su se obredi značajno razlikovali. Neki krugovi su blisko poredani, s definiranim ulazom i par visokih kamenih stupova koji su služili kao centralna točka religijskih obreda. Postav izoliranih monolita podudara se s nebeskim pojavama poput ljetnog solsticija što ukazuje na postojanje kulta sunca. [1]



Slika 8: *Stonehenge*, Wiltshire, Ujedinjeno Kraljevstvo, 2400. pr. Kr. [19]

Dizajn kamenih krugova i njihove prostorne organizacija se s vremenom poboljšava, od 2900. do 2200. pr. Kr. nastaju elegantni pravilni ovalni tlocrti. [1] Najpoznatiji kromleh je *Stonehenge* na jugu Engleske. Sastoji se od velikog vanjskog kruga ravnomjerno raspoređenih vertikalno postavljenih kamenja preko kojih su postavljeni horizontalni blokovi. Dva manja unutarnja kruga su iste strukture ali se u samom središtu nalazi horizontalan blok, to jest oltarni kamen. Cijeli objekt orijentiran je prema točki izlaska sunca na dan ljetnog

solsticija. [9] Stonehenge (vidjeti sliku 8) je neobičan po svome položaju pošto je 23 kilometra udaljen od najbliže kamene grobnice te se nalazi na području bez kamenja, što ukazuje da je bio izuzetno bitan religijski prostor. [1]

Bitno je naznačiti da su kameni krugovi pod neprestanim utjecajem vremena, poput erozija površine tla, promjene krajolika, erozije samog kamena te rušenja kamenih blokova. [1] Naspram svoje monumentalnosti oni su nestalni, sam prostor u kojem se nalaze utječe na njihovu formu.

## **2.5. Mit i ritual**

Umjetnost je stara koliko i čovjek, ona proizlazi iz intrinzične potrebe za samoizražavanjem, opisivanjem i objašnjavanjem doživljenoga. Ona je sastavni dio života zajedno s osnovnim životnim potrebama te dijeli svijet na fizički i duhovni. Prva umjetnost potječe iz mita i rituala. Mitovi i mitologija su dio književno-umjetničke baštine. Mit je usko povezan s ritualom, on je njegov verbalni dio, dok je ritual akcijska, fizička razrada mita. Ritual služi kao ventil društvenog života, u određenim slučajevima on zadovoljava potrebe koje bi mogle naštetiti životu zajednice, poput krvavih i žrtveničkih rituala koji zadovoljavaju potrebu za nasiljem. Oni se mogu tumačiti kao regeneracije bića i vremena, reaktualizacija prapočetaka i obnova suštine bića, nalik Aristotelovoj koncepciji katarze i očišćenja kao glavne funkcije tragedije. [11]

U umjetnosti građenje oblika i stvaranje smisla su dva simultana, međusobno isprepletena i nerazdvojna procesa, radnje se uporabom simbola spajaju u smislenu cjelinu. Smatra se da su pećinski crteži bili aspekt rituala magijskog lova. Magijski lov je baziran na vjerovanju da crtež može utjecati na buduće događaje, primjerice, crtanje uspješnog lova na bizone rezultira s njegovim ulovom. Slika životinja predstavlja njen duh te prikazom njenog duha osigurava se uspješan lov. Lov stvara radnju, a crtež olakšava tu akciju i stoga je crtež ritualna magijska komponenta. U magijskom lovu dolazi do preobražaja čovjeka u životinju, pokušava se prizvati mladost, snaga i vještina

kako bi se osigurao uspjeh u tom pothvatu. Magijske rituale predvodi šaman, vrač, koji služi kao veza između duhovnog i materijalnog. Pretpostavlja se da su se rituali obavljali u najdubljim dijelovima špilje zbog vjerovanja da sva bića potječu iz utrobe zemlje. Iz tih rituala su se kasnije razvili različiti oblici animizma i religije. [11]

Početak religije kod neandertalaca proizlazi iz pokapanja mrtvih. U vremenu starog i srednjeg paleolitika ljudi su bili grupirani u manje, prvenstveno obiteljske zajednice, te su se bavili primitivnim oblicima poljoprivrede kao što su lov, ribolov i skupljanje hrane. U mlađem paleolitu dolazi do pojave organiziranih plemenskih zajednica i poljoprivrede, što pridonosi razvoju duhovnog života i religioznih manifestacija. Dokazi pogrebnih obreda ukazuju na sposobnost razmišljanja o stvarima koje nisu materijalne čime započinje misaoni život. Ritualna pokapanja razlikuju se od kulture do kulture. Najrasprostranjeniji oblici ritualnih pokapanja bili su polaganje tijela u određene položaje poput zgrčenog položaja nalik na fetus, što znači da se osoba vraća u utrobu zemlje iz koje je proizašla. Neki posmrtni ostaci bili su usmjereni u pravcu sjeverozapad-jugoistok, a nekada se pokapaju samo lubanje. Na arheološkom nalazištu kraj Monte Circea, u Italiji, lubanje su nađene u ovalnom kamenom krugu od kamenja. Ponegdje se pokapaju životinjske glave kao dio kulturnog vjerovanja poput kulta medvjeda. U Drachenlochu, u Švicarskoj, nađeni su kameni sanduci s medvjedićim njuškama okrenutim prema istoku. Na hrvatskom nalazištu u Veternici, medvjede lubanje položene su uz zid s njuškama prema ulazu u špilju, a u nekim špiljama su one bile postavljene u niše. Veternica je bila kulturno mjesto lovačkog društva, na lubanjama su vidljivi tragovi bušenja čeljusti i vađenja zuba. Kroz taj se čin pokušava na magičan način oslabiti predatora. [5]

Kompleksnost rituala i umjetničke tehničke izrade su dokazi razvijene vještine i umjetničkog obrazovanja, a rasprostranjenost pećinskih crteža, kamenih krugova i venera ukazuje na kompleksan sustav organizirane religije i

vjerovanja. Točni faktori koji su doveli do razvoja umjetnosti su nepoznati, ali postoji više teorija o njenom začetku i izvornoj svrsi. Teorija igre na umjetnost gleda kao prirodan impuls koji je prisutan od rođenja. Ona je vrste igre kroz koju primitivan čovjek istražuje koncepte lova, smrti i seksualnosti. Proizlazi iz same radosti stvaranja, to jest ona je umjetnost u svrhu umjetnosti. Teorija funkcije smatra da sve aktivnost uključujući i umjetnost moraju imati praktičnu i samim tim socijalnu svrhu, rituali su služili kao način zbližavanja zajednice. Salomon Reinach smatra da se umjetnost razvila kroz magiju lova, te je njeno tehničko usavršavanje proizašlo iz vjerovanja što je bolji crtež veća je šansa da će životinja biti ulovljena. [13]

Ritualni i kompleksnost njihove organiziranosti mogu se interpretirati kao začetak kazališta. Kazalište služi kao elementaran oblik čovjekovog samoizražavanja koji dopušta više načina izražavanja od samog jezika, ono dopušta sintezu više elemenata u jednu organiziranu cjelinu. Avangardni performansi se direktno vežu za rituale, a modernistički umjetnički pravci poput kubizma i brutalizma su bili inspirirani jednostavnim i ekspresivnim formama primitivne umjetnosti. [11]

## **2.6. Inuitska narodna umjetnost**

Nakon zabrane kitolova u 1950-ima, pretežito needucirana Inuitska plemena na predjelu Kanade i Grenlanda bila su primorana izrađivati narodne umjetnine kao glavni način zarade te se zbog komercijalizacije ona rapidno razvija. Umjetnost je odraz kulture u kojem ona nastaje, ona služi za afirmaciju kulturne tradicije i učvršćivanje identiteta bez obzira na promjene u načinu života. [12] Inuitska filozofija bazirana je na kompleksnom sustavu znanja koji obuhvaća ekologiju, društvene vrijednosti i poštivanje međuljudskih odnosa. Glavni filozofski principi cijene prijenos znanja i kulturne tradicije, važnost kolektivnih odluka s fokusom na pozitivan utjecaj na zajednicu, a ne na korist individualca, te je kolektivan rad za opće dobro smatran najvećim

postignućem. Jedan od njih je i inovativnost, skulpture su izrađene od materijala koji su široko dostupni, poput kamena i kostiju preostalih od lova. [8] Zbog toga se umjetnost smatra sastavnim dijelom egzistencije, rezbarenje je bila cijenjena vještina koja im je omogućavala izradu oružja i uporabnih i religijskih predmeta u skromnim uvjetima, te se lako primjenjuje za izradu skulptura i grafika. [12] Kroz umjetnost se prenosi oralna tradicija, mitovi, povijesni događaji i osobna sjećanja umjetnika, ona je dokumentacija načina života i izvor znanja. Smatra se da svaki čovjek ima odgovornost za širenje znanja i uspostavljanje zdravog odnosa između ljudi, životinja i prirode. [8] Tematika je uvijek ista, jedino dolazi do stilske varijacije između zajednica. Forma je diktirana vrstom i kvalitetom materijala. [12] Motivi koji su popularni u inuitskom kiparstvu su prikazi arktičkih životinja, žanr scene iz inuitskog života poput lova, portreti ljudi i mitoloških bića te detaljni prikazi mitova. Ovisno o materijalu forme su kompaktne i organskog oblika, zaobljenih bridova i pojednostavljene kako bi pratile prirodan oblik neobrađenog materijala te su većinom izrezbareni iz jednog komada.



Slika 9: Alain Iyerak, *Caribou*, jelenji rog, kamen, 1975. [20]

Skulptura *Caribou* (vidjeti sliku 9) Alaina Iyeraka je jednostavna i minimalna intervencija na formu jelenjeg roga. Ploha je očišćena i vrhovi su obrađeni kako bi se naglasio jednostavni kontinuirani luk roga. Razlika u dužini vrhova pridonosi vizualnom ritmu, te su kontrastirani širom plohom na čijoj je površini ugraviran lik orla. Na cijeloj površini roga urezbareni su prikazi iz

svakodnevnog inuitskog života. Površina se zarezuje oštrom iglom te se u te brazde utrljava tamni pigment. Time nastaje vizualna razlika u teksturi, a na završetku je tamni kamen izrezbaren u obliku jelenje glave kojim se dobiva kontrast boje i materijala. Sveukupni dojam skulpture je jednostavan i graciozan.



Slika 10: Abraham Anghik Ruben, *Sjećanja: Daleka prošlost*,  
kitova kost, drvo, 2010. [21]

*Sjećanja: Daleka prošlost* (slika 10) je skulptura inuitskog kipara Abrahama Anghika Rubena izrađena od komada kitove lubanje. Skulpturom dominira zbijena centralna forma s dva blago izdužena volumena koja se granaju horizontalno prema van. Već postojeća organska forma je oplemenjena organskim likovnim elementima na izrezbanoj površini, iako je reljef figurativan, on je visoko stiliziran i biomorfan te na prvi pogleda izgleda samo kao varijacije prirodne površine kosti. Linije su gipke, zaobljene i njihovo kretanje zrači iz središta, one omeđuju svijetle čiste površine, te nastaje razlika u boji i teksturi jer se u udubinama jasno vidi porozna rupičasta srž. Na gornjem dijelu skulpture i u središtu su postavljene četiri stilizirane kamene figure, od kojih je jedna skoro u potpunosti apstrahirana. Iznad njih se nalaze pravilne okrugle plohe koje variraju svojim položajem. Postavljene su u luku te time skulptura dobiva na vizualnom ritmu i svojim pravilnim geometrijskim oblikom kontrastiraju organsku formu ostatka skulpture.



Slika 11: Anasie Manaipik, *Dobri duh*, kitova kost, 1969. [6]

Za razliku od prijašnje skulpture, na skulpturi *Dobri duh* (vidjeti sliku 11) obrada površine koncentrirana je isključivo na središte kralješka gdje se nalaze dva portreta izrezbarena u plitkom reljefu. Izvorna forma kralješka je jasno vidljiva, ali je okrenuta naopako kako bi se dobila jasna horizontalno usmjerena forma i dinamičan postament.



Slika 12: Manasie Akpaliapik, *Bez naziva*, kitova kost [18]

Skulptura Manasie Akpaliapik (vidjeti sliku 12) je također izrađena is komada lubanje kita, ali pristup oblikovanju je drugačiji. Intervencije na površinu su relativno minimalne, ostavlja se što više prirodne teksture osušene kosti. U centru skulpture je ploha s plitkim reljefom ljudskog lica iz kojeg se u tri smjera radijalno šire konveksno-konkavne listaste plohe. Prirodne šupljine na kitovoj kosti, inače plošnoj formi, omogućuju veću interakciju s okolnim prostorom, dok ga horizontalni volumeni probadaju svojim lepezastim širenjem.

## **2.7. Autentičnost likovnog izričaja**

Suvremena inuitska umjetnost je nenamjerno odraz tema i formi iz prapovijesti, ali ne može se smatrati da je njihova umjetnost zbog toga primitivna. Dominantni kritičari nisu Inuiti, zbog čega nema puno akademskog osvrta na vlastitu narodnu umjetnost. [8] Kod analize narodne umjetnosti i „primitivne“ umjetnosti pojavljuje se problematika eurocentričnosti i zastupanje stajališta i mišljenja bijelaca, što je u stvari nastavak kolonijalne tradicije iz doba klasicizma i klasicističkih umjetničkih salona 19. stoljeća. [15] Pošto je suvremena inuitska umjetnost nastala iz potrebe preživljavanja te je ujedino postala jako popularna na tržištu umjetnina, postavlja se pitanje je li ta umjetnost autentična, to jest, je li ta umjetnost koja je nastala korištenjem tradicionalnih tehnika autentična ili „turistička“, pošto je izgubila svoju originalnu ritualnu svrhu. Narodna je umjetnost definirana kao bilo koji predmet koji je cijenjen isključivo zbog vještine izrade i svoje ljepote, te koji nije funkcionalan. Autentičnost umjetnosti je etnocentrična refleksija moderne i suvremene diskusije o umjetnosti [15], te s antropološkog gledišta kod kategorizacije i definiranja primitivne umjetnosti izostavljaju se narodni običaji i emocionalni značaj naroda kojem ona pripada, stoga je potrebno odvojeno gledati formalne likovne kvalitete primitivne umjetnosti i jednaku vrijednost dati i njenoj narodnoj simbolici. [17]

Također, dolazi do problema kod mjerenja kvalitete, modernisti poput Picassa su izrazito cijenjeni i smatrani revolucionarnim za otkrivanje ekspresivnosti i

sirovosti izražaja primitivizma, iako su bili direktno inspirirani narodnom umjetnošću koja se smatra primitivnom i ne-definiranom. [15]

### **3. Biomorfizam u modernističkom i suvremenom kiparstvu**

Krajem 19. stoljeća pojavljuje se nova kolektivna, sintetička svijest koja nastaje pod pritiskom kapitalističkog društva orijentiranog na industrijalizaciju, profit i otuđivanje čovjeka, te se umjetnost tijekom 20. stoljeća okreće prema apstrakciji. Apstraktna umjetnost je tematski neodređena, ona je oslobođena konvencija i osamostaljena. Heterogenost društva se prelijeva u umjetnost, nema više stilskog jedinstva, dolazi do čistog istraživanja likovnih elemenata, te se različiti smjerovi razmišljanja isprepliću i poklapaju. Ukidaju se jasne stilske granice, premda se rad može smjestiti u određeni likovni smjer ili kategoriju, on se često naslanja na saznanja iz prijašnjih stilskih eksperimenata. [3]

#### **3.1. Pristupi biomorfnoj formi**

Jedan od glavnih noviteta 20. stoljeća je redukcija, a njenom uporabom dolazi do novih načina realiziranja apstraktnih formi. [3] Forma u kiparstvu zahtijeva u potpunosti drugačiji pristup ovisno o materijalu i temi rada, ona je ključna za oživljavanje i sveukupan doživljaj prikazanog motiva. Biomorfna apstrakcija, vrsta organske apstrakcije, specifična je po oblicima koji podsjećaju na žive organizme, ali ne predstavlja ni jednu konkretnu vrstu ili pojavu. Biomorfna apstrakcija započinje 1930-ih godina, a predvođena je utjecajem Pabla Picassa, Hansa Arpa i Joana Miróa. [9]



Slika 13: Hans Arp,  
reljef, drvo, 1917. [4]



Slika 14: Hans Arp, *Ljudska konkretizacija*,  
kamen, 1935. [23]

Reljef (vidjeti sliku 13) francuskog kipara Hansa Arpa (1886. - 1966.) sastavljen je od dvije drvene plohe, nepravilnog razvedenog organskog oblika koji je paralelno postavljen jedan na drugi. Plohe su široke, a debljina ploče čini bridove kratkima i ostavljaju kratke sjene. Volumen je pokrenut, ali površina je statična i glatka. Svojim obrisom skulptura ima kontinuiran tok kroz koji se može pratiti odnos volumena i prostora. Ovisno o kutu gledanja, ona može biti dinamičnija ili smirenija. [4]

Jedan od prvih primjera nadrealizma u skulpturi, skulptura *Ljudska konkretizacija* (vidjeti sliku 14), predstavlja novi pristup formi ljudskog torza, masa je naizgled bezoblična i nema značajnog iskoraka u prostor. Forma se prividno sama izgrađuje, nagomilava se sama na sebe. [9] Obrisi su jasni, a površina je glatka što omogućava meke prijelaze svjetla u sjenu koji naglašavaju njenu amorfnost.



Slika 15: Barbara Hepworth, *Skupina od dvanaest figura*, mramor, 1951. [24]

*Skupina od dvanaest figura* (vidjeti sliku 15) engleske kiparice Barbare Hepworth (1903. - 1975.) ima sličan način organizacije mase poput dolmena. Volumeni variraju u visini i udaljenosti jednog od drugog, neki volumeni su monumentalni i obli, drugi plošni i prošupljeni. Nema preklapanja, svaki zasebno stoji i kroz kompozicijsku organizaciju nastaje složena prostorna situacija u kojoj međuprostor postaje sastavni dio skulpture. [3] Joan Miró i Alexander Calder imaju drugačiji pristup biomorfnoj formi i njenoj konstrukciji. Upotrebljavaju fluidne, čiste plohe u kombinaciji s elegantnim linijama koje su u potpunoj opoziciji čvrstoj apstrakciji kubizma i geometrizaciji. [9]



Slika 16: Joan Miró, *Slika*, ulje na platnu, 1933. [9]

Joan Miró (1893. - 1983.) je bio katalonski slikar i kipar nadrealizma. Njegov osobni likovni izričaj nazvan je biomorfnom apstrakcijom zbog fluidnih, zavnutih organskih formi punih dinamizma i života. Oblici se spontano izmjenjuju, nalik su na amebe te svaki ima individualan karakter. [9] Primjerice, na slici iz 1933. (slika 16), čiste plohe organskog oblika postavljene su na tamno plavoj i smeđoj nedorečenoj pozadini, nalik na kazališnu pozornicu ili podij. Plohe se izdvajaju od pozadine svojim čvrstim konturama te čistim bojama, bijelom i crnom s crvenim detaljima. Plohe izniču iz tankih izvinutih linija koje se međusobno sijeku. Plohe dominiraju, te prateći njihove konture otkrivaju se linije koje su gotovo izgubljene na zamrljanoj površini pozadine. U ranim 1930-ima pojavljuje se značajan pomak u kiparstvu, mobilna skulptura američkog kipara Alexandra Caldera (1898. - 1976.). Calderovi mobili bili su sastavljeni od delikatno izbalansirane žičane konstrukcije koja bi se pomicala pri svakoj promjeni u strujanju zraka. [9] Teži prema ekvilibriju prostora i površine, koristi jednostavne čiste plohe te balans u skulpturi nastaje kroz asimetriju. [7] Mobili variraju u veličini, od minijatura do mobila veličine preko 2 metra. Biomorfni oblici preuzeti su iz Miróovog opusa, oni postaju organske strukture poput granja biljaka i skupina životinja. Poetika prirodnog pokreta nastaje zbog nepredvidljivog strujanja zraka, skulpturi se daje dinamična i promjenjiva nova dimenzija koja je u direktnom odnosu s okolinom. [9]



Slika 17: Alexander Calder, *Zamka za jastoge i riblji rep*, žica, aluminij, 1939. [9]

*Zamka za jastoge i riblji rep* (vidjeti sliku 17) je mobil velikih dimenzija. Sastavljen je od aluminijskih ploča koje su povezane žičanom konstrukcijom. Sveukupan crtež je jednostavan, čine ga čiste i jasne konture žice koje variraju u debljini. Forma se stvara polaganim gradiranjem i ritmičkim ponavljanjem crnih ploha na donjem dijelu skulpture, koje se postepeno povećavaju i izdužuju. Donji, vizualno teški dio mobila je izbalansiran s žičanim „kavezom“ na vrhu skulpture te preklapanje pridodaje njegovoj dimenzionalnosti. Na samom vrhu mobila je žuta ploha nalik na ribu s crnim i crvenim umetcima koja razbija kolorističku monotoniju i vizualno balansira dojam mobila.

### **3.2. Henry Moore i prostor kao dinamički element organske forme**

Henry Moore (1898. - 1986.) bio je engleski modernistički kipar koji do biomorfne apstrakcije dolazi kroz ciklus ležećih ženskih aktova. Tokom ciklusa stilizira formu do gotove neprepoznatljivosti i potpune apstrakcije, koje su ponekad komponirane od više dijelova. Moore postepeno istražuje odnos prostora i volumena upotrebljavajući šupljine koje prostor uvode u samo središte skulpture. Vjeruje da skulptura ne može stvarno biti trodimenzionalna osim ako se forma ne probuši, ako se sam prostor ne integrira u skulpturu. Stilizacija anatomije s početka ciklusa inspirirana je meksičkom, egipatskom i asteškom umjetnošću koja je bila monumentalna i statična, te kroz istraživanje mase i volumena, iz geometrizirane mase postupkom redukcije dolazi do istanjenog prošupljenog volumena koji omogućava veći ulazak prostora u skulpturu. [16]

*Ležeća figura* (vidjeti sliku 18) iz 1938. je najpoznatija skulptura iz ciklusa ležećih ženskih aktova. Ona je izvrstan primjer uzajamnog odnosa volumena i prostora. Otvori probijaju formu, a prostor je okružen masom. Grupiranjem volumena u više položaje nastaje složena kompozicija koja aktivira okolni prostor te se on u potpunosti integrira. [4]



Slika 18: H. Moore, *Ležeća figura*, kamen, 1938. [25]



Slika 19: H. Moore, *Unutrašnji i vanjski oblici*, gips, 1954. [26]

Forma je organska, nema oštih bridova, akt je impliciran raspodjelom izbočina i blagom naznakom lica. Kretanje volumena je kontinuirano i neprekinuto, masa ima oblik broja 8, ona neprestano kruži. Moorov čisti biomorfni ciklus započinje krajem 1920-ih brojnim studijama kostiju i školjaka koje je sakupljao, istražujući njihove konveksno-konkavne forme i kontraste između zaobljenih i oštih bridova. Skulpture iz toga ciklusa su zbijenih, čvrstih masa, te na organske oblike primjenjuje principe ritma i kontrasta oštrog i mekog, on ju rekonstruira i redefinira u visoko kvalitetan likovni jezik. [16]

Na skulpturi *Unutrašnji i vanjski oblici* (vidjeti sliku 19) iz 1954. godine, odnos prostora i volumena riješen je na drugačiji način. Volumen je istodobno otvoren i zatvoren. Zatvoren je s poledine, dok je u potpunosti otvoren s prednje strane. Forma se otvara prema unutra, otkriva se „skrivena“ nutrina skulpture. Manji volumen koji je postavljen u središte skulpture daje joj slojevitost, te time ukida jednostavnost forme, čime dolazi do kompleksnije interakcije dvaju volumena i njihovog međuprostora. Moore oblikuje skulpturu polazeći od ljudskog lika, ali je volumen organiziran tako da je ta apstrahirana figura obavijena i sputana svojevrsnom čvrstom ovojnicom, te zbog kompleksnosti kompozicije dolazi do negiranja i apstrahiranja volumena. On je

nepravilan i otvoren u jezgri te se tim ograničkim oblikovanjem prostora stvara kompleksni svjetlosni efekt u nutrini skulpture. [3]

Moore se može smatrati antropocentričnim umjetnikom bez obzira na nivo apstrakcije, njegova polazna točka je uvijek čovjek. Na skulpturu gleda kao autonomni objekt čija forma ima višestruku asocijativnu vrijednost, a ona se može podijeliti na dijelove tijela ljudi i životinja, organske oblike koji su prisutni u prirodi poput kostiju i školjaka te pejzaž. Sve te asocijacije su slične i međusobno povezane, čovjek i njegova okolina su duboko povezani, ali pejzaž prevladava. Njegova fascinacija šupljinama potječe od špilja u engleskom krajobrazu. Što je forma skulpture raščlanjenija, sugestija pejzaža nadjačava figuralnost i omogućava se integracija samog prostora u skulpturu te u slučaju postavke skulpture u vanjski prostor, ona je u potpunom skladu s okolinom pejzažom. Što je veći nivo geometrizacije apstrahirane skulpture koja je postavljena u prirodi, to se ona može više povezati sa kamenim krugovima koji se nalaze diljem Velike Britanije. Sami motivi ženskog akta, te kasniji ciklus majke s djetetom koji je nastao tijekom boravka u bunkeru tijekom Drugog svjetskog rata, mogu se direktno povezati s temama prisutnima u prapovijesnoj umjetnosti i kultom venera. Raznolikost interpretacije formi u Moorovom opusu implicira metamorfozu, nestalnost i konstantnu promjenu, skulpturu koju svaki promatrač doživljava na svoj način. [16]

### **3.3. Uporaba konturne linije u kiparstvu**

Uporabom konturne linije na skulpturi dobiva se nova dimenzija koja nije moguća na tradicionalnom dvodimenzionalnom crtežu. Nastaju varijacije ovisno o položaju i kutu gledanja, dolazi do naglašavanja bridova i jasnog definiranja siluete, te se forma razlaže na manje dijelove. Ovisno o debljini korištene linije ona može dominirati skulpturom kao u slučaju kasnog ciklusa skulptura francuskog brutalista Jeana Dubuffeta (1901. -1985.), ili može služiti u svrhu pročišćavanja i blagog naglašavanja rubova forme. [2]



Slika 20: J. Dubuffet, *Stol koji nosi postupke, objekte i projekte*, poliester, 1968. [2]

Rad *Stol koji nosi postupke, objekte i projekte* (vidjeti sliku 20) Jeana Dubuffeta je apstraktna polikromna skulptura u poliesteru čija je glavna kompozicija horizontalna i longitudinalna. Volumen je amorfni i izdužen, centriran je u donjem masivnijem dijelu skulpture koji služi kao postament i balansira gornju plohu s manjim masama koje su ritmički naslagane kako bi se masa razbila i razgranala. Uporabom boje, konturne linije i grafičke modelacije, volumen postaje gotovo nedokučiv, ne može se jasno odrediti u kojem su smjeru orijentirane površine te cijela skulptura djeluje plošno. Linija dominira, ona čvrsto omeđuje rubove volumena, ali ga istovremeno i poništava. Površina dobiva vizualnu teksturu uporabom grafičke modulacije. Plohe, koje definiraju konture, organskog su oblika i nabacane jedna preko druge, preklapajući se. Konturna linija crvene i plave plohe suprotstavljene su bijelom bojom koja vizualno smiruje i čisti površinsku napetost.

Masivna javna kompozicija *Grupa četiriju stabala* (vidjeti sliku 21) se iz okolnog prostora izdvaja jednostavnošću volumena i crno-bijelom površinom. Jednostavnost i čistoća organske forme u snažnom je kontrastu s pravilnim i geometriziranim fasadama okolnih zgrada. Premda je skulptura visoka 12 metara u urbanom okruženju, ona naspram zgrada izgleda maleno. Vertikalno

usmjerena kompozicija je razigrana horizontalno postavljenim izvijenim ploham, te je površina skulptura ocrтана crnim linijama koje pridodaju razigranosti i nadrealnom dojmu skulpture.



Slika 21: J. Dubuffet, *Grupa četiriju stabala*, epoxy smola i poliuretan, 1972. [2]

### **3.4. Organska apstrakcija u hrvatskom i bosanskohercegovačkom kiparstvu**

Opusom bosanskohercegovačkog kipara Mustafe Skopljaka (1947. - 2015.) dominiraju organske forme, izdužene, šiljaste i vretenaste mase koje ritam i dinamiku ostvaruju kombiniranjem većih i manjih elemenata. Zaobljene forme dobivaju na raznolikosti izmjenjivanjem polikromnih elemenata i golog neobrađenog materijala grubo oblikovane površine čime se ona aktivira. Naglasak je uvijek na smirenom horizontalnom kretanju. Koristi drvo, kamen, terakotu i metal koji se međusobno slažu kao prirodni materijali. Skopljak varira veličine znatosti oblikovanja, tekstura je namreškana, raspucana i gruba, te u nju ponekad urezuje poteze. Udubljenja omogućuju otvaranje forme prostoru, ali on ne prodire duboko u nju. Mase su potpuno organskog oblika. Skopljak koristi varijacije debljih stijenki i šiljaka te veličinu rupa i otvora kako bi stvorio vizualno zanimljivu kompoziciju. Ritmički izmjenjuje horizontalno i vertikalno usmjerenje šiljaste mase, nalik na mravinjake i životinjske čeljusti.



Slika 22: Mustafa Skopljak, *Bez naziva*, terakota [14]

Kuzma Kovačić (1952.) je hrvatski kipar koji u eseju *Kiparstvo javnog prostora (O potrebi novog susreta)* govori o skulpturi kao sintezi materijalnog i duhovnog. Koncipira umjetnost kao iskaz ljudske osobnosti i duhovne intime, te uklapanjem duhovnog u materiju forma postaje transcendentalna i nadilazi svoja fizička svojstva te postaje simbolom. [10]



Slika 23: Kuzma Kovačić, *Velegorko*, drvo, željezni čavli i boja, 1988. [10]

*Velegorko* (vidjeti sliku 23) je skulptura zbijene centralne mase koja se postepeno širi prema van, prateći izvorni oblik debla. Zbog blago dijagonalnog kretanja gornjeg dijela skulpture, ona bez obzira na masivni volumen dobiva na poletnosti. Uski linijski detalji poput čavala, urezanih linija i prirodnih pukotina drveta razbijaju monotonost mase, a grubo oblikovanje površine skulpture potezima obrade drveta naglašava kretanje volumena.

#### 4. Rekonstrukcija i rekontekstualizacija organske forme

Kroz analizu organske forme i njenih interpretacija kroz povijest umjetnosti stvara se podloga za ciklus koji formu bazira na organskim oblicima životinjskih kostiju, fosilnih ostataka i fizionomije biljaka i gljiva. Primjenom likovnih elemenata teži se organskoj formi dati novi oblik i kontekst koji ima univerzalnu interpretaciju, ali je i dalje u skladu s tematikom svakodnevnice i osobnom poetikom. Organska forma kroz rekonstrukciju gubi svoju fizionomsku logičnost u svrhu stvaranja vizualno zanimljive forme koja je svježija i enigmatična. Apstraktnu biomorfnu skulpturu povezuje prastaro i urbano kroz simboličku transformaciju reciklažnog materijala koji poprima formu fosiliziranih ostataka što pobuđuje sjećanje na pradavno, ukazujući na to da društvo sadašnjice kao takvo neće opstati i postavlja pitanje što suvremeni život zapravo ostavlja za sobom.

Teži se i prema fizičkoj manifestaciji psihološkog „krajolika“. Za prikaz nagle promjenjivosti psihološkog i emocionalnog stanja autorice, delikatne forme ostaju nedorečene, neodlučne, djelomice nedovršene s grubim istrzanim rubovima. Napetu površinu skulptura probijaju rupe i pukotine kroz koje se može vidjeti njihova nutrina, a djelomice ogoljene konstrukcije istovremeno čvrsto definiraju bridove i naglašavaju krhkost. Materijaliziranje takvih formi njeguje intimnost autentičnog likovnog izričaja i razvoja osobne mitologije i reinterpretacije univerzalnih tema.

Karton je urbani materijal, korišten u svakodnevici konzumerističkog kapitalističkog društva za pakiranje i transport dobara. Kao otpadni reciklažan materijal on je lako dostupan, te je po svojim tehničkim svojstvima svestran i lagan za uporabu. Žica je fleksibilna i jednostavno se manipulira što omogućuje omeđivanje prostora čistom konturnom linijom. Kombiniranjem čistih kontura i vertikalnih potpornih dijelova, omeđeni prostor razlaže se na manje dijelove, organska silueta je opozicionirana manjim geometriziranim

djelovima. Ovisno o kutu gledanja forma žičane „skice“ se preklapa, ponavlja i time dobiva na vizualnom ritmu. Konstrukcije zbog tog načina gradnje izgledaju kao shematski prikazi (vidjeti sliku 24). Kaširanjem kartona preko žičane konstrukcije njegova se kruta industrijska forma mijenja, transformira. Iako je forma inspirirana fosilnim ostacima i životinjskim kosturima, ona ostaje nedefinirana i nedokučiva, izvorni oblik nadograđuje se i rekonstruira, rekonponira, dodaju se šupljine i istanjeni volumeni kako bi se forma vizualno obogatila. Ona se gradi i materijalizira kroz instiktivno namotavanje i spontanu likovnu igru. Sama forma nije konkretno definirana konstrukcijom. Promatrajući konstrukciju iz svih kuteva može se vidjeti naznaka željene forme, ali likovni problem određivanja usmjerenja ploha može se riješiti samo tijekom kaširanja. Forma se spontano gradi tijekom kaširanja, odlučuje se dinamika izmjenjivanja konveksno-konkavnih ploha. Konture konstrukcije mogu se negirati zatvaranjem i omeđivanjem samo nekih ploha i bridova. Ploha time postaje egzoskelet, ona djelomice obavija konstrukciju, lebdi nad žicom i implicira novu, kontradiktornu formu. Istražuje se međuodnos punog i praznog, zatvorenog volumena i prostora, a korištenjem istanjenih volumena dobiva se na dinamici i biomorfnom svojstvu skulpture.



Slika 24: Žičana konstrukcija

Površina je blago namreškane ujednačene teksture, a korištenjem drugih vrsta kartona na određenim dijelovima dobiva se izbrazdana tekstura. Kolorit nastaje optičkim miješanjem različitih nijansi smeđe boje papira i kartona što daje dojam drveta. Preklapanjem iskidanih komada grubih rubova nastaje vizualno zanimljiva tekstura, asocira na diskoloraciju i oštećenja koja bi se inače vidjela u fosilima. Tekst, boje i logotipi su jasno vidljivi i iskidani, služe kao ornamentalni vizualni detalj poput prvih umjetničkih intervencija, urezanih linija na kostima.

Kroz likovno istraživanje i analizu radova, ciklus skulptura postepeno se razvija iz plošnih, reljefnih formi utegnute i ujednačene površine do radova koji su vizualno zanimljivi zbog raznolikosti elemenata. Varijacije poput istanjenih masa i skulpture dobivaju na prostornosti i kompleksnosti. Također, razvija se sloboda i spontanost pri pristupu radu, plohe se ostavljaju nedovršenima i svježima te se time razbija zatvorenost volumena omeđenog kartonom.

Jako usmjereno osvjetljenje ključno je za potpunu realizaciju rada. Ono naglašava zaobljene i oštre bridove, usmjerenje i oblikovanje volumena te teksturu same površine. Sjene koje nastaju pri jakom osvjetljenju bitne su za doživljaj skulpture; sjena koja nastaje je distorzija siluete skulpture i ona je njen sastavni nematerijalni dio. Forma se preslikava na podlogu te sama skulpture „izniče“ iz nje i mijenja doživljaj samog prostora.



Slika 25: Utjecaj svjetla na doživljaj skulpture u prostoru

Skulpture postavljene u hipotetsku kompoziciju u izložbenom prostoru (vidjeti sliku 25) naglašavaju važnost pravilnog osvjetljenja. Pažljivom raspodjelom i organizacijom prostora moguće je ostvariti kruženja energije prostorom, suprostavljajući radove kontrastnih karakteristika kako bi se ostvario poliritam i kako bi pogled promatrača „skakao“ s jedne skulpture na drugu. Ambijentom i postavom nastaje svojevrstan ritualni prostor kroz koji se promatrač mora kretati kako bi dobio potpun dojam svake skulpture jer se ritam kompozicije i međuodnosi između skulptura mijenjaju ovisno o kutu gledanja. Cilj je probuditi univerzalnu arhaičku svijest te navesti promatrača da razmišlja o metamorfozi forme i njenom kontekstualnom značenju. Postavom u prostoru otvaraju se daljnje mogućnosti razvoja ciklusa. Skulpture se mogu međusobno kombinirati kako bi se stvorili mobilni, koji bi s jakim fokalnim osvjetljenjem postigli zanimljivo svjetlosno rješenje i ambijent u izložbenom prostoru. Također, moguće je u postavku uvrstiti i ambijentalnu glazbu i performans koji bi mogli dovesti do promjena u interpretaciji zbog uvođenja novog konteksta.



Slika 25: Primjer postavke u prostoru



Slika 26: *Progutat ću Sunce*, karton, žica, 2023.



Slika 27: *Naspram svega, idem dalje*, karton žica, 2023.

## 5. Zaključak

Kroz analizu pristupa organskoj formi kroz povijest umjetnosti i njene rekonstrukcije dolazi se do rekontekstualizacije univerzalnih tema i motiva koje su bile prisutne od samog početka čovjekovog likovnog izražavanja. Umjetnost je od koncepcije bila usko povezana s duhovnim životom čovjeka, te je ona proizašla iz njegove potrebe za samoizražavanjem i shvaćanjem svijeta oko sebe. Ona je sastavni dio mitologije i rituala koji se kroz vrijeme razvijaju u kompleksnije antropološke pojave.

Cilj ovog članka je razvijanje individualnog autorskog pristupa prema problematici oblikovanja organske forme uz naglasak poštivanja njene integrirane simbolike. Kroz slobodnu interpretaciju razvoja forme, aplikacijom estetskih principa i likovnih elementa te razmišljanjem o postavci u izložbenom prostoru u svrhu potpune realizacije koncepta izgrađeni su temelji za daljnja umjetnička istraživanja.

## Literatura

- [1] Burl, A., Prehistoric stone circles, Shire Publications, 2005.
- [2] da Costa, V., Hergott, F., Jean Dubuffet: Works, Writings, Interviews, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2006.
- [3] Damjanov, J., Likovna umjetnost, drugi dio, Školska knjiga, Zagreb, 1992.
- [4] Damjanov, J., Likovna umjetnost, prvi dio: uvod, Školska knjiga, Zagreb, 1990.
- [5] Dimitrijević, S., Težak-Gregl, T., Majnarić-Pandžić, N., Prapovijest, Naprijed d.d., Zagreb, 1998.
- [6] Elliot, G., Taylor, W. E., Swinton, G., Houston, J., Sculpture of the Inuit: masterworks of the Canadian Arctic, University of Toronto Press, 1971.

- [7] Fineberg, J., *Art since 1940: Strategies Of Being*, Laurence King Publishing, London, 2000.
- [8] Igloliorte, H., *Curating Inuit Qaujimagatuqangit: Inuit Knowledge in the Qallunaat Art Museum*, *Art Journal*, 76 (2), pp. 100–113, 2017.
- [9] Janson, H. W., *History Of Art*, Fifth edition, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1995.
- [10] Kovačić, K., *Kiparstvo javnog prostora (O potrebi novog susreta)*, *Art Bulletin*, 67, pp. 69 – 97, 2018.7
- [11] Kulenović, T., *Umetnost i komunikacija*, Veselin Masleša, Banja Luka, 1983.
- [12] Lipton, B., *Arctic Vision: Art of the Canadian Inuit*, *Archaeology*, 38(1), pp. 54–57., 1985.
- [13] Lyons, J., *Paleolithic Aesthetics: The Psychology of Cave Art*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 26 (1), pp. 107–114, 1967.
- [14] Musabegović, S., *Mustafa Skopljak*, Sarajevo, 2010.
- [15] Shiner, L., “Primitive Fakes,” “Tourist Art,” and the Ideology of Authenticity. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52 (2), pp. 225–234, 1994.
- [16] Sylevester, D., *Henry Moore*, Frederick A. Praeger, New York, 1968.
- [17] Wolfe, A. W., *Social Structural Bases of Art*, *Current Anthropology*, 10 (1), pp. 3-44, 1969.
- [18] <https://deirdrekelly.com/?p=1477>
- [19] <https://www.jstor.org/stable/community.29920483>
- [20] <https://mcmichael.com/event/ivory-bone-antler-and-horn-masterworks-of-inuit-sculpture/>
- [21] <https://museumofinuitartblog.wordpress.com/2012/04/13/lets-talk-about-whalebone>
- [22] [https://www.nhmwien.ac.at/en/exhibitions/permanent\\_exhibitions/mezzanine\\_level](https://www.nhmwien.ac.at/en/exhibitions/permanent_exhibitions/mezzanine_level)

- [23] <https://nkessentials.com/art-design-jean-arps-organic-forms/human-concretion-1934/>
- [24] <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hepworth-group-i-concourse-february-4-1951-t02226>
- [25] <https://www.tate.org.uk/art/artworks/moore-recumbent-figure-n05387>
- [26] <https://www.tate.org.uk/art/artworks/moore-upright-internal-external-form-t02272>

