

ANALI

GALERIJE ANTUNA AUGUSTINČIĆA

GOD. XXVI (2006.) • BR. 26 • STR. 1–112 • Klanjec 2007.

ISSN-0352-1826

UDK 71/77(058)

CONTENTS SADRŽAJ

IRENA KRAŠEVAC <i>Tyrolean Sacral Sculpture and Altarpieces at the Turn of the 20th Century in Northern Croatia</i>	3–34	IRENA KRAŠEVAC <i>Tirolska sakralna skulptura i oltari na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće u sjevernoj Hrvatskoj</i>	3–34
DAVORIN VUJČIĆ <i>Master Workshops of Visual Arts: Antun Augustinčić's Master Workshops</i>	35–86	DAVORIN VUJČIĆ <i>Majstorske radionice likovnih umjetnosti: Majstorska radionica Antuna Augustinčića</i>	35–86
LJILJANA KOLEŠNIK <i>Between Tradition and Deconstruction. Problems of Contemporary Monuments Dedicated to Victims of Holocaust</i>	87–110	LJILJANA KOLEŠNIK <i>Između tradicije i dekonstrukcije. Problemi suvremenih spomenika žrtvama holokausta</i>	87–110



Tiolska sakralna skulptura i oltari na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće u sjevernoj Hrvatskoj¹

IRENA KRAŠEVAC

Institut za povijest umjetnosti

Izvorni znanstveni rad

TIROL – CENTAR SAKRALNE UMJETNOSTI 19. STOLJEĆA

Tiolske drvorezbarske radionice imaju dugačku i bogatu tradiciju. Javljuju se već u srednjem vijeku, a procvat doživljavaju u razdoblju gotike izradom vrhunskih krilnih oltara i skulptura. Tradicija neće jenjavati, stilovi će se s vremenom modificirati, ali će se dominantna gotika protezati sve do u početke 20. st. kao karakteristično obilježje tiolskih drvorezbara. Iako skučeni u svom uskom i nepristupačnom alpskom području, Tirolci su razvili vještu trgovinu svojih proizvoda diljem Europe, a svoje će drvorezbare nerijetko slati na učenje i usavršavanje na bečku i münchensku Akademiju. Neovisno o domaćim umjetničkim radionicama, mnogi će tiolski drvorezbari postati značajni umjetnici koji će djelovati izvan matičnog Tirola. Josef Beyerer, priznati kipar, tvorac

¹ Istraživanje ove teme proizašlo je iz rada na umjetničkoj topografiji Krapinsko-zagorske županije, a nadopunjeno je terenskim obilaskom crkava na području sjeverozapadne Hrvatske koje pripadaju Zagrebačkoj nadbiskupiji. Obuhvaćeni su arhidiakonati: Gorski, Zagorski, Katedralni, Bekšinski, Komarnički, Čazmansk, Dubički, Gorički, Kalnički, Turopoljski, Vrbovečki i Varaždinski. Građa je potom obrađena u disertaciji *Neostilska sakralna skulptura i oltarna arhitektura u sjeverozapadnoj Hrvatskoj*, obranjenoj na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, 2005. god. Priloženi tekst nadopunjeni je dio spomenute disertacije, a u uvodnom se dijelu oslanja i na članak: *Kipar Ferdinand Stuflesser: Doprinos tiolskom sakralnom kiparstvu druge polovice 19. stoljeća u sjevernoj Hrvatskoj*, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 27 (2003.), 231–239. Prvi tekst koji valorizira tiolsko sakralno kiparstvo u nas je objavila OLGA MARUŠEVSKI, *Bazilika Srca Isusova u Zagrebu*, u: *Isusovci u Hrvata*, zbornik radova Međunarodnog znanstvenog simpozija Isusovci na vjerskom, znanstvenom i kulturnom području u Hrvatskoj, (ur.) Vladimir Horvat, Zagreb, Beč, 1992., 461–470, potom i: *O vrednovanju i čuvanju neostilske crkvene opreme – u povodu obnove u ratu oštećene župne crkve Sv. Križa u Sisku*, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 20 (1996.), 143–157.

je najboljeg primjera neogotičke tirolske skulpture u Münchenu, oltara i kipova crkve Sv. Križa u Giesingu; Josef Knabl predaje na Akademiji u Münchenu crkvenu umjetnost i izrađuje novi oltar za *Frauenkirche*, Josef Gasser i Engelbert Westreicher izvode plastičnu dekoraciju za *Votivkirche* u Beču.²

Kod vrednovanja tirolske skulpture 19. st. bitno je razlikovati djela masovne proizvodnje, uglavnom strojne izrade drvorezbara (*Schnitzer*) i rukom izdjelane radove kipara (*Bildhauer*). Objedinjuje ih neutralni pojam kipar-drvorezbar (*Bildschnitzer*), koji predlaže Marina Demetz.³ U arhivskim dokumentima 19. st. pojavljuju se nazivi *Bildschnitzer*, *Holzschnitzer* i *Bildhauer*.

POVIJESNO-GEOGRAFSKO ODREĐENJE TIROLA

Tirol je bio povijesno-geografski objedinjen pod vlašću Habsburgovaca do 20. st. Raspadom Austro-Ugarske Monarhije 1918. podijeljen je na talijanski (Južni Tirol) i austrijski dio (Sjeverni i Istočni Tirol), pri čemu je dolina Gröden pripala Italiji (Val Gardena).

Dolina Gröden (Val Gardena) sa svojim drvorezbarskim radionicama u St. Ulrichu, St. Christini i Wolkensteinu najviše je pridonijela razvoju umjetničkog obrta i kiparstva u okviru cijelokupnog Tirola. Majstori redovito uz signaturu navode i provenijenciju *Gröden, Tirol*, pa ćemo se koristiti njemačkom toponimijom prilikom obrade pojedinih oltara i kipara. Drvorezbarska se tradicija prenosila iz generacije u generaciju i nerijetko su preci majstora druge polovine 19. st. bili priznati kipari tijekom ranijih stoljeća (npr. dinastije Sotriffer, Insam i dr.). Nekoliko obitelji tvore čitave drvorezbarske dinastije, koje su u počecima rezbarile utilitarne predmete (igračke, kuhinjski pribor i sl.), da bi svoj umjetnički izričaj zadobile izradom figura svetaca za lokalne crkve u 17. st. (majstori Trebinger i Vienatzar). Tijekom 18. st. već pratimo zamah drvorezbarstva svetačkih kipova koji se izrađuju po narudžbi i importiraju izvan granica Tirola.⁴ U drugoj polovini 18. st. tirolske radionice već imaju svoje trgovce koji spretnom trgovinom plasiraju proizvode diljem Europe, pa čak i

² PETER STEINER, *Münchner Romantik und Tiroler Gotik. Ein kunstliebender Geistlicher und seine Sammlung alttiroler Tafelbilder in Freising*, u: *Bayrisch-Tirolische Geschichten*, katalog izložbe, Innsbruck, 1993., 186.

³ MARINA DEMETZ, *Hausierhandel, Hausindustrie und Kunstgewerbe im Grödental*, Innsbruck, 1987.

⁴ MARINA DEMETZ (bilj. 3) 18.

u Ameriku. Probijanje ceste (1850.), kasnije i željeznice, pridonijelo je procвату umjetničkog obrta i njegova bržeg transporta iz tog teško prisutnog alpskog područja. Tirolske radionice svoj procvat doživljavaju u drugoj polovini 19. st. kada je otvoren velik broj tzv. *Werkstätten* ili *Ateliers für kirchliche Kunst* koji su nudili na prodaju kompletne oltare, izrađene u manufakturama koje su zapošljavale i do dvadesetak osoba, drvorezbara, polikromatora, pozlatara, iako je rad u konačnici potpisivao vlasnik radionice, uglavnom izučeni kipar. U tome je najveća razlika između drvorezbara iz razdoblja gotike koji su svojeručno, eventualno uz pomoć jednog ili dvaju pomagača izrađivali svoje raskošne krilne oltare. Majstori iz 19. stoljeća rade uglavnom na temelju predložaka (*Musterbücher*) koji su pristizali iz većih centara, Münchena ili Beča. Težnja za umjetničkoobrtnom perfekcijom izrade često je zatomila svaki individualni umjetnički pokušaj. Dugotrajni kontinuitet izrade isključivo nabožnih predmeta tumači se i religiozno-konzervativnim svijetom provincijskog katoličanstva kojem Tirol u 19. st. pripada.⁵

ŠKOLOVANJE DRVOREZBARA I UMJETNIČKE RADIONICE

Drvorezbarske radionice pretvaraju se prodom industrijalizacije u manufakture u kojima su zaposlene cijele obitelji, a česta je pojava rad velikog broja žena i djece koji obavljaju razne faze izrade kipa. U svakoj kući postoji određeni tip radionice, od najmanjih koje uključuju najužu obitelj koja stanuje i radi u istom prostoru, preko radionica koje uključuju veći broj radnika (15–20) po zasebnim prostorijama, među kojima je provedena podjela rada na drvorezbare, polikromatore i pozlatare, pod vodstvom majstora-drvorezbara, koji je najčešće i njezin vlasnik. Gradile su se i velike i svjetle radionice koje njihovi vlasnici nazivaju atelijerima. Najveće radionice u 19. st. u dolini Gröden bile su *Insam & Prinoth* (osnovana 1820.), *Josef Rifesser* (osnovana 1872.), *Ferdinand Stuflesser* (osnovna 1875.), *Leopold Moroder* (osnovana 1876.) te radionice *Josefa Runggaldiera i Franza Schmalzla*. U grödenskim radionicama nerijetko zatičemo i strance, došljake iz Češke, Bavarske, Štajerske, Kranjske, Beča, Galicije i drugih krajeva, koji uglavnom dolaze na naukovanje, da bi se potom zadržali kao majstori drvorezbari ili polikromatori.⁶ Preporukom Ise Kršnjavoga, tada

⁵ IRMGARD PLATTNER, *Fin de siècle in Tirol. Provinzkultur und Provinzgesellschaft um die Jahrhundertwende*, Innsbruck–Wien, 1999.; usp. i »Tà tko nepoznde rádi věre i ljubavi kérstijanske toli slavan Tirol?«, cit. u: *Katolički list*, 25, 22.6.1850., 193.

⁶ MARINA DEMETZ (bilj. 3) 127.

mladi kipar Ferdo Ćus dobiva stipendiju Društva umjetnosti iz zaklade nadbiskupa Posilovića da se usavrši u drvorezbarstvu, odlazi u dolinu Gröden odakle se javio Kršnjavom: »*Upravo kolosalnih ovakvih tehničara u drvu još nisam video. Pogledat ćeu kako se prave sveci i u privatnim kućama.*«⁷ Iz životopisa mariborskog kipara Alojza Zorattija saznajemo da se usavršavao kod Ferdinanda Stuflessera u St. Ulrichu.

Praktično znanje drvorezbarstva prenosilo se od starijih majstora na mlade, koji su prolazili uvriježen put od *šegrt*, preko *kalfe* do *majstora*. Zarana se pokazala potreba za teoretskim i umjetničkim obrazovanjem kipara i drvorezbara. Tako je već godine 1825. osnovana Škola crtanja (*Zeichnungsschule zu St. Ulrich*). Prvi učitelj crtanja bio je Jacob Sottrifer, slijede ga akademski obrazovani slikari Johann Burgauner i Vincenz Runggaldier. Škola je zatvorena 1890. godine. S djelovanjem grödenske risačke škole bio je dobro upoznat i ondašnji direktor *K. u. K. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie*, Rudolf von Eitelbeger.⁸ Na njegov poticaj osnovana je Škola drvorezbarstva (*Schnitzschule*) u St. Ulrichu, koju preuzima Ferdinand Demetz, kipar koji je pohađao münchensku Akademiju i bečku Kunstgewerbeschule. Obje škole pridonijele su školovanju mlađih kipara i drvorezbara znatno podižući razinu umjetničkog obrta koji je svoj procvat doživio u drugoj polovini 19. st.

TEHNIKE I MATERIJALI

Sirovina za izradu skulptura dolazila je iz neposredne okolice, a najčešće se koristilo mekano, lagano drvo jednolične teksture *limba* (*pinus cembra*), najprikladnije za drvorezbarenje. Koristila se i lipovina, jelovina i kruškovo drvo. Drvo se obrađivalo tako da je obrada površine bila potpuno glatka. Važna faza u izradi bila je tzv. grundiranje koje se sastojalo od premazivanja posebnim smjesama i ponovnim brušenjem kako bi površina bila bespriječno obrađena prije oslikavanja. Omiljen je bio tzv. efekat porculana, a za postizanje bijelog temeljnog premaza korištena je mješavina importirana iz Bologne, tzv. *Bologneser Grund* ili domaći *miërmul*, gipsana prašina dobivena iz specijalnog alpskog kamena. Polikromiranju je posvećena naročita pažnja, a kao polikromatori i pozlatari zapošljavaju se izučeni majstori svog zanata. Koristile su se uljane boje, a detalji su se pozlaćivali (bordure, ornamenti, unutarnja

⁷ OLGA MARUŠEVSKI (bilj. 1, 1996.) 156.

⁸ RUDOLF EITELBERGER, *Kunst und Kunstgewerbe in Tirol*, u: *Gesammelte kunsthistorische Schriften*, II., Beč, 1879., 230–237.

strana draperija, krune, žezla) zlatnim listićima, i to od nešto jefininiјeg mat-zlata i skupljeg sjajnog. Posebna pažnja pridavala se ornamentiranju draperije, i to tzv. damasticiranju (postizanju efekta damast-platna) i graviranju (finom nanošenju ornamentalne dekoracije tehnikom graviranja, koja se potom dorađivala oslikavanjem ili pozlaćivanjem). Kako bi boje ostale postojane, figure su se premazivale završnim lakom. Svaka je figura prolazila kroz ruke rezbara, tokara, *grundierera*, polikromatora i pozlatara, a velike su radionice zapošljavale i stolare za izradu transportnih kutija, knjigovođe i trgovce.

REKLAMA I NARUČITELJI

Tiolske su radionice imale vrlo dobru promidžbu svojih proizvoda. Svoje su reklame ciljano objavljivale u crkvenim listovima. U Hrvatskoj objavljaju svoje reklame u *Obzoru* i *Katoličkom listu*. U 58. godištu *Katoličkog lista* 1902. godine pojavljuju se raskošno oblikovane reklame za tiolske radionice Ferdinanda Stuflessera, Franza Schmalzla, Insama i Prinotha, Moroder, obznanjujući svoje brojne nagrade na svjetskim izložbama ili carska odlikovanja za kvalitetu. Tiroci su djelovali kao trgovci crkvenim umjetninama diljem Austro-Ugarske Monarhije, nerijetko s trgovačkim predstavnistvima. Tiskali su i prospekte s reprodukcijama svojih proizvoda, njihovim opisima i cijenama. Ponuda je sezala od pojedinačnih kipova svetaca, anđela, jaslica, reljefnih postaja Križnog puta, figura Krista i Marije, naročito popularnih kroz rašireno štovanje Srca Isusova i Marijina, izrade konzola i baldahina za smještaj kipova, propovjedaonica, crkvenog namještaja do najrazličitijih cjelovitih oltarnih ansambala. Popularnosti im je pridonijelo i redovito pojavljivanje na različitim onodobnim gospodarsko-umjetničkim izložbama, na kojima nerijetko dobivaju i odličja (medalje za kvalitetu proizvoda) koje im garantiraju daljnju prodaju.⁹ (sl. 1, 2, 3)

⁹ Usp.: *Illustrierter Katalog der Ausstellung kirchlicher Kunstgewerbe von frühen Mittelalter bis zur Gegenwart*, K.u.K. Oesterreichisches Museum für Kunst und Industrie, Beč, 1887.; *Katolički list*, Zagreb, god. 58, 1902.; *Werbeprospekt der Firma Josef Riffeser*, St. Ulrich, 1910.; Insam & Prinoth, Werbeprospekt, 1905.; *Dolfi: 1892–1932–1992. Bestellkatalog für Grödner Holzschnitzereien von Markus Bohrer*, Meran, 1992.

1. Insam i Prinloth, Oglas u *Katoličkom listu*, 1902.

Odlikovan u Rimu, Beču, Turinu, Londonu, Chicago t Parizu najvećom nagradom za crkvenu umjetnost.

Posjednik papinskog križa. Član porote na medjunarodnoj izložbi za crkvenu umjetnost Lyon-u u Francuzkoj.

Ferdinand Stuflesser

graditelj žrtvenika i kipar u St. Ulrich-Grödenu (Tirolska)

Preporučuju kipove svetaca iz drva polichromirane uljenim bojama

visina u centimetrima	100	120	140	170
cijena u krunama	70	100	136	200

Cjenici i katalozi o oltarima i križnim putevima badava.

PRIZNANICA!

Gospodin Stuflesser napravio je za ovomjesečnu župnu crkvu dva pokrajna oltara, visoka 5 metara svakog jednog velikog i dva manja kipa za svotu od 1200 for. Oltai su upravo prekrasni, te bi bili na urez svakoj gradskoj crkvi. Cjena jo prema djelu tako uvjerenja, da već nusna nemože biti, pa se smatram upravo arhitektom, što sam taj posao povjerio goso. Stuflesseru, pak ga s loga mogu vrati svećenikom što lopljije preporuči.

Tribalj kod Grizana, 17. listopada 1902.
Andrija Pobor, župnik.

2. Ferdinand Stuflesser, Oglas u *Katoličkom listu*, 1902.

Franz Schmalzl

= kipar, slikar i graditelj žrtvenika =

St. Ulrich, Marienheim, Gröden, Tirol Austrija

preporuča vlastito gradjene drvene Kristove kipove, štature,
žrtvenike, križne puteve u relifu itd. u najfinijoj izradbi.

Cene štatuama
najfinije polikromiranih

visina u centimetrima	50	100	120	140
fine sa zlatnim obrubom . . . for.	13.—	32.—	48.—	65.—
umjetnički dolj-rane for.	20.—	50.—	70.—	90.—

visina u centimetrima	160	180	200
fine sa zlat. rubom for.	90.—	120.—	145.—
umjetnički dolj-rane for.	115.—	145.—	185.—

Kristova tiela fine iz drva, bez
križa, koje se mogu staviti na
vjerovjatničke križeve, groblja,
kapelice itd.

visina u centimetru	'0	80	100	120
for.	6.—	12.—	20.—	30.—

visina u centimetru	140	160	180	200
for.	46.—	65.—	90.—	110.—

Jamči se za vrstnoću sviju radnja.
— Prosta drvena roba se ne proizvadja.

Moli se radi pomenje točno na
adresu paziti.

Svjedočba.

Gospodin Franz Schmalzl,
kipar i slikar u Marienheimu,
St. Ulrich u Grödenu postavio je
u našoj župnoj crkvi novi jedan
glavni žrtvenik sa dva pobočna žrtvenika,
te je na ovima radnjama zasvjeđočio podpuno svako oče ivanje, tako
da su po судu stručnjaka ovi žrtvenici
veliko dobro uspjeli i da vanredno
dobro pristaju ostalome crkvenome
slogu.

Gosp. Schmalzla može se gledom na umjetničku
izradbu, kao što i gledom na umjerene cene najtoplje
preporučiti.

Deutschnowen, dne 18. rujna 1890.
Luis Noggler, župnik.

Deutschnowen, dne 18. rujna 1890.
Vidjeno i potvrđeno. † Eugen Carl, knez biskup,
Josip Zelger, obč. predstojnik.



3. Franz Schmalzl, Oglas u Katoličkom listu, 1902.

UMJETNIČKA VRIJEDNOST TIROLSKE SAKRALNE SKULPTURE U 19. ST.

U korpusu tirolskog kiparstva treba izdvojeno valorizirati umjetničko-obrtnu produkciju iz doline Gröden, koja se najčešće karakterizira kao masovni proizvod. Šezdesetih godina 19. st. nastupa bitan preokret u kvaliteti grödenske kiparske produkcije. S jedne strane, talentirani drvorezbari šalju se na daljnje školovanje na münchensku i bečku Akademiju likovnih umjetnosti, te umjetnička razina njihove produkcije odstupa od uobičajnog projekta. Donose se predlošci – crteži i grafike rađene prema skulpturama tada renomiranih akademskih kipara, a velik utjecaj ima i nazarensko slikarstvo koje kola putem brojnih grafičkih predložaka i oleografija, naročito djela Josepha Füricha i Friedricha Overbecka.

S druge strane, velika konkurenca među tirolskim radionicama uzrokovala je pad cijena, pa time i kvalitetu finalnih proizvoda. Tome su pridonijele i masovne narudžbe koje uvjetuju nisku cijenu i brzi rok isporuke. Pri tome prednjače upravo radionice iz doline Gröden, jer između 330 osoba, koje su samo u St. Ulrichu registrirane kao drvorezbari, odnosno kipari sakralne skulpture, moguće je očekivati da ih je svega nekoliko dosezalo umjetničku razinu.¹⁰

»TIROLCI« U HRVATSKOJ

Usljed pomanjkanja domaćih radionica, a zahvaljujući dobroj reklamnoj strategiji, u crkve sjeverozapadne Hrvatske u drugoj polovini 19. st. dopremaju se tirolski oltari ili pojedinačni kipovi. Veze su uspostavljene za nadbiskupovanja Jurja Haulika tijekom izgradnje neogotičke kapelice Sv. Jurja u Maksimiru, posvećene 1864. godine, za koju i nacrt i oprema potječe iz Innsbrucka.¹¹ U razdoblju sve bolje komunikacije i povezanosti između regija, gradnjom cesta, željeznice, uvođenjem pošte i telegrafa, stvaraju se kontakti s tirolskim radionicama, koje svoje umjetnine šalju i u najdaljenije krajeve Monarhije, a sve više i izvan njezinih granica. Tirolski oltari u drugoj polovini 19. st. postaju mjerilo crkvene opreme, pa nije začuđujuće da je i Hrvatsku zahvatio taj val. Različitost i bogatstvo

¹⁰ MARINA DEMETZ (bilj. 3) 126.

¹¹ O vezama biskupa Haulika s Tirolom v. u: OLGA MARUŠEVSKI, *Maksimir*, 1991.; ELISABETH MAREITH, *Die Geschichte der tiroler Glasmalerei- und Mosaikenanstalt in Innsbruck und deren Mosaike im Innsbrucker Stadtgebiet*, disertacija, Innsbruck, 1987.

ponude utječe i na narudžbu, tako da po crkvama sjeverozapadne Hrvatske možemo evidentirati brojne oltare i pojedinačne kipove različitih tirolskih majstora. Naizgled vrlo slični radovi počeli su se diferencirati u trenutku kada su opusi pojedinačnih majstora zadobili čvršće konture i uspostavili jasniju sliku.

Upravo će masovni import tirolske sakralne plastike izazvati pozitivnu reakciju domaćeg obrta i biti poticajan za formiranje i otvaranje Obrtne škole u Zagrebu 1882. godine.

FERDINAND STUFLESSER

U cjelokupnoj produkciji tirolskih oltara 19. st. značajno mjesto pripada radionici Ferdinanda Stuflessera, osnovanoj 1875. godine. Za razliku od većine tadašnjih drvorezbara iz doline Gröden, koji su prionuli poslu samouki i s iskustvom rada po majstorskim radionicama, Stuflesser je školovani kipar. Pohađao je Akademiju u Münchenu kod Josefa Knabla i specijalizirao se za sakralnu skulpturu. Brojne crkve diljem Monarhije opremio je oltarima ponajviše u neoromaničkom i neogotičkom stilu, a primajuće je kipove svetaca izradio većinom sam. Uz skulpture, Stuflesser je vješto izrađivao i reljefe, a svoje je radove izložio na izložbi crkvene umjetnosti održanoj u bečkom Obrtnom muzeju 1887. godine.¹²

Radionica F. Stuflessera najzastupljenija je tirolska radionica na području sjeverozapadne Hrvatske. Brojne skulpture i oltarni ansamblji nalaze se u Donjoj Stubici (kip Bogorodice na glavnem oltaru crkve Presvetoga Trojstva, 1884.);¹³ u Velikoj Trnovitici u crkvi Sv. Martina podignut je 1896. god. kip Srca Isusova, a 1905. kip Srca Marijina.¹⁴ Raskošni neostilski glavni oltar, vješt u kompoziciji i na tehnički solidnoj razini iz Stuflesserove radionice, kao i pojedinačne kipove svetaca, Florijana, Roka, Barbare i Lucije, smještene na pilastrima i nadvišene baldahinima,

¹² *Illustrierter Katalog der Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart im K.u.K. Österreich. Museum für Kunst und Industrie, Beč, 19.3.–31.8.1887.;* (kat. br. 1096, Stuflesser, Ferdinand, Bildhauer in St. Ulrich, Gröden, Tirol. Kreuzigungssgruppe, Kreuzwegstationen, Holz polychromiert, und Relief in Birnbaumholz geschnitzt.).

¹³ Donja Stubica. Župna crkva Presvetog Trojstva. »Kip Bogorodice s Djetetom na glavnem oltaru nabavljen 1884. kod drvorezbara Stuflessera u Grödenu.« Izvor: *Spomenica župne crkve Presvetog Trojstva*, prijepis Spomenice u arhivu župnog ureda u Oroslavju, str. 8.

¹⁴ Velika Trnovitica. Župna crkva Sv. Martina. »Od Ferdinanda Stuflessera iz Grödena nabavljen je 1896. godine kip Srca Isusova za 90 forinti. (...) Godine 1905. u crkvi je podignut oltarić s kipom Srca Marijina, a nabavljen je kod kipara Stuflessera iz Grödena.« u: STJEPAN KOŽUL, *Sakralna umjetnost Bjelovarskoga kraja*, Zagreb, 1998., 60 i 361.

nabavio je župnik Blaž Tomašić za novopodignutu crkvu u Molvama 1897. godine.¹⁵ Cjelovit ansambl, glavni oltar i dva pokrajnja nabavio je 1907., u jeku obnove župne crkve Sv. Josipa u Grubišnom Polju, župnik Ivan Nepomuk Jemeršić kod Stuflessera. Do danas vrlo dobro očuvani kipovi Srca Marijina i Srca Isusova nabavljeni su za župnu crkvu u Varaždinskim Toplicama 1899. godine,¹⁶ za župnu crkvu Sv. Ane u Loboru 1908. god.¹⁷ te za franjevačku crkvu Navještenja Marijina u Klanjcu. Na području Turopoljskog arhiđakonata reprezentativni Stuflesserovi radovi nalaze se u crkvi Uznesenja Bl. Dj. Marije u Vukovini,¹⁸ dok je oltar sv. Jurja u istoimenoj odranskoj župnoj crkvi uništen tijekom Drugog svjetskog rata.¹⁹ Kod Stuflessera nabavljaju franjevci²⁰ i isusovci. Najveći Stuflesserov ansambl oltara i kipova na prostoru Zagrebačke nadbiskupije naručen je za novopodignutu Baziliku Srca Isusova u Zagrebu od 1903. do 1907. godine. Oltari sv. Josipa, sv. Franje Ksaverskog, Alojzija i Jurja, s južne strane, i Bl. Dj. Marije, sv. Ignacija, Andjela Čuvara i sv. Ivana Nepomuka sa sjeverne strane drveni su, bogato izrezbareni, obojeni i pozlaćeni u neorenesansnoj i neobaroknoj stilizaciji sa zanimljivim i kvalitetno izrađenim predelama u višebojnom reljefu.²¹ Zagrebačka crkva

-
- 15 Molve. Župna crkva Uznesenja Marijina, u: OLGA MARUŠEVSKI, *Historicizam u crkvenom graditeljstvu*, u: *Sveti trag*, katalog izložbe, Zagreb, 1994., 499–526; – ista: (bilj. 1, 1996.), 142–157.
- 16 *Katolički list*, 4, 26. 1. 1899., 32.
- 17 »Crkva popravljena 1908. (...) Krasne dvije statue, što se nalaze u župnoj crkvi »Srce Isusovo« i »Srce Marijino« kupio sam za 244 for. od kipara Stuflessera u S. Ulrich in Gröden u Tirolu.« Izvor: *Župna spomenica župe Sv. Ane u Loboru od 1888. god.*, 16.
- 18 IRENA KRAŠEVAC, *Kipar Ferdinand Stuflesser. Doprinos tirolskom sakralnom kiparstvu druge polovice 19. st. u sjevernoj Hrvatskoj*, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 27 (2003.), 231–239.
- 19 *Glavni oltar Sv. Jurja za 4000 K. od Stuflessera nabavljen*, u: *Katolički list*, 31, 5.8.1909., 331.; Za podatak o stradanju oltara zahvaljujem dr. Andželu Badurini.
- 20 »Franjevac Kajetan Kuhanec radio je po Bolléovom nacrtu oltare Srca Isusova i Marijina u Kostajnici 1900. za kipove Ferdinanda Stuflessera. Stilski su prilagođeni barokiziranom prostoru«, cit. u: OLGA MARUŠEVSKI, *Franjevačke crkve u obzoru 19. st.*, u: *Mir i dobro*, katalog izložbe, Zagreb, 2000., 263–271. Opis oltara u franjevačkoj crkvi u Požegi nalazimo u *Katoličkom listu*, 29, 16. 1. 1881., 236–237: »Tu krasno slikanu i bojadisanu crkvu riese još ljepše dva posve nova žrtvenika, radjena u St. Ulrich-Grödenu u Tirolskoj. Žrtvenici su radjeni u renaisanci prelazećoj u gotiku sa kipovi. Ti žrtvenici, sv. Ivan Krstitelj sa pobočnim kipovi sv. Zaharije i sv. Elizabete, a drugi je sv. Ana sa kipovi sv. Joakima i sv. Josipa. Tako je na tih dvih oltarih ciela sv. obitelj. Oltari su veoma ukusno načinjeni i bogato pozlaćeni. Pravio ih je g. Ferdinand Stuflesser u Grödenu za 600 for. obadva. Pa s toga razloga je i gosp. Stuflesser osobite preporuke vriedan, jer radi dobro, solidno i jeftino«. Oltari su u novije vrijeme maknuti iz crkve.
- 21 OLGA MARUŠEVSKI (bilj. 1, 1992.); – ista: *Bazilika Srca Isusova u Zagrebu*, u: *Isusovačka baština u Hrvata*, u povodu 450-te obljetnice osnutka Družbe Isusove i 500-te obljetnice rođenja Ignacija Loyole, katalog izložbe, Muzejski prostor, Zagreb, 1993., 150–157.

Sv. Katarine donedavno je posjedovala vrlo kvalitetan kip Srca Isusova, sačuvanog izvornog oslika inkarnata i draperija, koji je poklonjen u ratu razorenoj crkvi Sv. Katarine u slavonskim Nijemcima. Za obnovljenu crkvu Sv. Lovre u Požegi Stuflesser šalje svoj nacrt oltara, koji je s manjim izmjenama ispoštovan u realiziranom oltaru, koji je nažalost uništen.²² Na području Požeške biskupije, uz nekadašnji oltar u crkvi Sv. Lovre, kod Ferdinanda Stuflessera u razdoblju posljednje dekade 19. st. nabavljeni su i oltari za franjevačku crkvu Sv. Duha, današnju katedralu Sv. Terezije, te za crkve u Kutjevu, Stražemanu i Velikoj.²³

Za zbirku galerije Belvedere u Beču nabavljen je neogotički Stuflesserov oltar iz Stettina,²⁴ a mnogobrojna djela iz njegove radionice nalaze se po crkvama u Sloveniji,²⁵ Tirolu,²⁶ Gornjoj Austriji²⁷ i Švicarskoj.²⁸ Stuflesserovu perfekciju izrade i dobre proporcije kipova slijedit će i Slovenac Alojz Zoratti, koji je učio u njegovoj radionici prije osamostaljenja i otvaranja drvorezbarske radionice za izradu crkvene opreme u Mariboru, a čiji su radovi također zastupljeni po crkvama sjeverozapadne Hrvatske. (sl. 4, 5, 6)

²² Nacrt oltara signiran i datiran 3. srpnja 1897. (Arhiv Požeške biskupije). Oltar je uklonjen iz crkve 60-ih godina 20. stoljeća. IRENA KRAŠEVAC, *Inventar požeške crkve Sv. Lovre u 19. stoljeću*, Znanstveni skup prigodom 170-te obljetnice utemeljenja orfanotrofija u Požegi, Požega, 2005. (tekst predan za Zbornik).

²³ VLASTA ZAJEC, *Oltari i skulpture baroknog i neostilskog razdoblja*, u: *Kulturna baština Požege i Požeštine*, Zagreb, 2004., 208–228; Iscrpni podaci o Stuflesserovim oltarima u bilj. 54.

²⁴ *Kunst des 19. Jahrhunderts, Bestandkatalog der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien*, sv. 4: S–Z, 149; (inv.br. 8148., Ferdinand Stuflesser, *Altar aus Stetten*, Holz, gefaßt, H. 220 cm, 1988 aus dem Dom und Diözesanmuseum Wien übernommen.).

²⁵ JOŽE CURK, *Umetnost v Celju in okolici v zadnjih 150 letih*, u: *Celjski zbornik*, 4., (1959.), 196–229.

²⁶ Branzoll, crkva Srca Isusova, opremljena 1896.–1900., dva pobočna oltara od Ferdinanda Stuflessera iz Grödena, učenika münchenske Akademije koji je izradio nebo iznad propovjedaonice u Montanu (1896.) i oltar crkve u Runggu kraj Tramina (1905.–1910.); Neumarkt, kapucinska crkva, reljef 14 svetih pomoćnika; Morter, župna crkva Sv. Dionisa, kipovi glavnog oltara (1905.); Mals, kapucinska crkva, tabernakul glavnog oltara; St. Gertraud, kipovi na glavnom oltaru; Stans, župna crkva Srca Isusova, glavni neogotički oltar (1896.). Izvor: JOSEF WEINGARTNER, *Die Kunstdenkmäler Südtirols*, sv. II, Bozen und Umgebung, 1985.; ANTONIA GOBIET, *Beiträge zur Altarbaukunst des 19. Jahrhunderts in Tirol*, disertacija, Innsbruck, 1994.

²⁷ Amstetten, samostanska crkva, oltari nabavljeni 1899.–1900.; Oberndorf, Annuiatkloster, 1910. Izvor: *200 Jahre Diözese St. Pölten*, katalog izložbe, Krems, 1985., 155–156.

²⁸ BERNHARD ANDREIS, *Zur Kirchenausstattung des 19. Jahrhundert*, u: *Unsere Denkmäler, Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte*, 36, 1/1985., (o Stuflesseru str. 11, 14: Kipovi apostola na konzolama u lađi crkve Srca Isusova u Rorschachu, Švicarska).



4. Ferdinand Stuflesser, *Abraham žrtvuje Izaka*, 1897., reljef na glavnom oltaru crkve Uznesenja Marijina u Molvama, polikromirano drvo



5. Ferdinand Stuflesser, Glavni oltar župne crkve Sv. Josipa u Grubišnom Polju, 1907., drvo, polikromirano, pozlaćeno



6. Ferdinand Stuflesser, *Srce Marijno*, 1905., Župna crkva Sv. Ane, Lobor, drvo, polikromirano, pozlaćeno

INSAM I PRINOTH / FERDINAND PRINOTH

Stara grödenska obiteljska loza Insam (Insom)²⁹ dala je više drvorezbara i kipara u 18. i 19. stoljeću, od kojih su se mnogi raselili i djelovali izvan matičnog Tirola.³⁰ Udruženi s isto takvom tradicionalnom obitelji drvorezbara, Prinothima, osnovali su radionicu *Insam & Prinoth*,³¹ koja je u početku izrađivala drvene igračke, a potom izrasla u jedan od najvećih kiparskih atelijera za crkvenu umjetnost u St. Ulrichu (*Institut für kirchliche Kunst*). O kvaliteti djelatnosti svjedoči priznanje dobiveno na Svjetskoj izložbi u Beču 1873. godine.³² Nekoliko oltara i kipova nabavljenog je u atelijeru Insama & Prinotha i za hrvatske crkve. Za župnu

²⁹ U matrikulama se prezime Insam spominje već od 1472. Usp.: R. GRANICHSTAEDTEN-CZERVA, *Alt Grödner Schnitzler-Dynastien*, u: *Bozner Tagblatt*, 241, 2. 12. 1944., str. 3.

³⁰ Thieme/Becker, Leipzig, 1999., sv. 19/20, 16–17.

³¹ Thieme/Becker, Leipzig, 1999., sv. 31/32, 243–244.

³² *Insam & Prinoth – Annerkennung Diplom*, Wien 1873, (Biblioteka Muzeja Ferdinandeum u Innsbrucku).

crkvu u Zajezdi nabavljen je, zaslugom zajedskog vlastelina Vladimira pl. Halpera, 1902.³³ neogotički glavni oltar s majstorski izrezbarenim reljefima *Poklonstva kraljeva i Prikazanja Marijina u Hramu*, postavljenima na predeli, te kipovi Srca Isusova i Srca Marijina postavljeni na pobočnom oltaru sv. Antuna Padovanskog. Raspelo i kipovi Srca Isusova i Srca Marijina 1908. godine nabavljeni su za istoimenu kapelu u Strmcu pokraj Remetinca u novomarofskom kraju. Cjelovit crkveni inventar, tri oltara, propovjedaonica i krstionica majstorske izvedbe i fine polikromacije nabavljeni su kod Insama & Prinotha za župnu crkvu Sv. Križa u Sisku 1912. godine. Trodijelni oltari obloga luka nose tipične oznake tirolske produkcije, minuciozno izrađenu pozlaćenu reljefnu dekoraciju i šablonski ornamentalno oslikane pozadine plitkih niša. Na predelama se nalaze reljefi scena iz Marijina i Kristova života. U središnjoj niši glavnoga oltara raspeti je Krist s Marijom i Ivanom, a pokrajnji su oltari posvećeni Bl. Dj. Mariji i sv. Josipu, s asistentnim kipovima sv. Katarine i Barbare, odnosno Ćirila i Metoda. Kipovi Srca Isusova i Srca Marijina, smješteni u svetištu, nose signaturu Ferdinanda Prinotha. Inventar upotpunjuju anđeli lučonoše smješteni na konzolama, na kojima se posebno ističe ornamentalna polikromacija i pozlata draperija.³⁴ U župnoj crkvi Presvetoga Trojstva u Krapinskim Toplicama za glavni oltar, rad domaćega majstora, nabavljen je 1914. reljef *Presveto Trojstvo*, kipovi Srca Isusova i Srca Marijina, te anđeli adoranti.³⁵ Kvalitetan kip Bogorodice okružene anđelima nalazi se u župnoj crkvi Sv. Brcka u Kalniku. Na baroknim pobočnim oltarima franjevačke crkve Sv. Katarine u Krapini postavljeni su izuzetno kvalitetni kipovi sv. Barbare i sv. Apolonije iz radionice Ferdinanda Prinotha, koji u obradi drva i odjeće odišu gotovo baroknim sjajem i bujnošću.³⁶ Od četiri samostojeća kipa Immaculate, Elizabete Ugarske, Ljudevitu, francuskog kralja, signiran je samo Franjo Asiški smješten u hodniku samostana. Signaturu Ferdinanda Prinotha nosi i kip Majke Božje Lurdske postavljen u lađi župne crkve Sv. Trojstva u Legradu. Kvalitetan glavni oltar Sv. Križa iz Prinothove radionice

³³ Spomenica župe Zajezda od 1854. god., bez paginacije, cit.: »Veliki žrtvenik na kojem se nalaze basrelijevi desno *Prikazanje Marijino u hramu*, a lijevo *Sv. Tri Kralja* a u tanjurićima uz prozor postavljeni kipovi Presv. Srca Isusovoga i Prečistog Srca Marijina izgradiše Iusam i Prinath (krivo pročitana signatura, op.p) graditelji žrtvenika u Grödenu u Tirolu za svotu od 1600 kruna. Taj krasni žrtvenik poklonio je crkvi na čast Bl. Dj. Mariji našoj zaštitinici Presvjetli g. Vladimir pl. Halper Sigetski C. i K.u.K. reda Sv. Grgura sa zvijezdom.«; Usp.: V. NORŠIĆ, Župa Zajezda, rukopis u NAZ, 6.

³⁴ OLGA MARUŠEVSKI (bilj. 1, 1996.) 143–157.

³⁵ Župna spomenica od 1848. god., Arhiv župe Presvetoga Trojstva u Krapinskim Toplicama.

³⁶ OLGA MARUŠEVSKI (bilj. 20) 266. i 378.

postavljen je 1908. godine u istoimenu kapelu u Šemovcima (župa Virje u Podravini),³⁷ a crkva Sv. Duha u slavonskim Feričancima opremljena je također Prinothovim oltarima i kipovima.³⁸ Komparativna djela, skulpture Srca Isusova, 1897. i sv. Florijana, 1900. Insama i Prinotha nalaze se u crkvi Sv. Henrika u Bleiburgu.³⁹ (sl. 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13)



7. Insam i Prinoth, Glavni oltar župne crkve Uznesenja Marijina u Zajezdi, 1902., drvo, polikromirano, pozlaćeno

³⁷ PAŠKAL CVEKAN, *Virje*, Virje, 1976., 99–102.

³⁸ IVAN KRAŠNJAK, *Župna crkva Svetog Duha u Feričancima*, u: *Našički zbornik*, 7 (2002.), 265–290.

³⁹ SYBILLE HÖRMANN, *Neugotische Sakralplastik in Kärten*, disertacija, Innsbruck, 1993.



8. Insam i Prinloth, *Prikazanje Bogorodice u Hramu*, reljef na glavnom oltaru u Zajezdi,
1902., polikromirano drvo



9. Insam i Prinloth, *Poklonstvo kraljeva*, reljef na glavnom oltaru u Zajezdi,
1902., polikromirano drvo



10. Ferdinand Prineth, *Sv. Barbara*,
glavni oltar crkve Sv. Katarine u Krapini,
polikromirano drvo



11. Ferdinand Prineth, *Sv. Apolonija*,
glavni oltar crkve Sv. Katarine u Krapini,
polikromirano drvo



12. Insam i Prineth, *Srce Isusovo*, 1908.,
Kapela Srca Isusova u Strmcu kod
Remetinca, polikromirano drvo



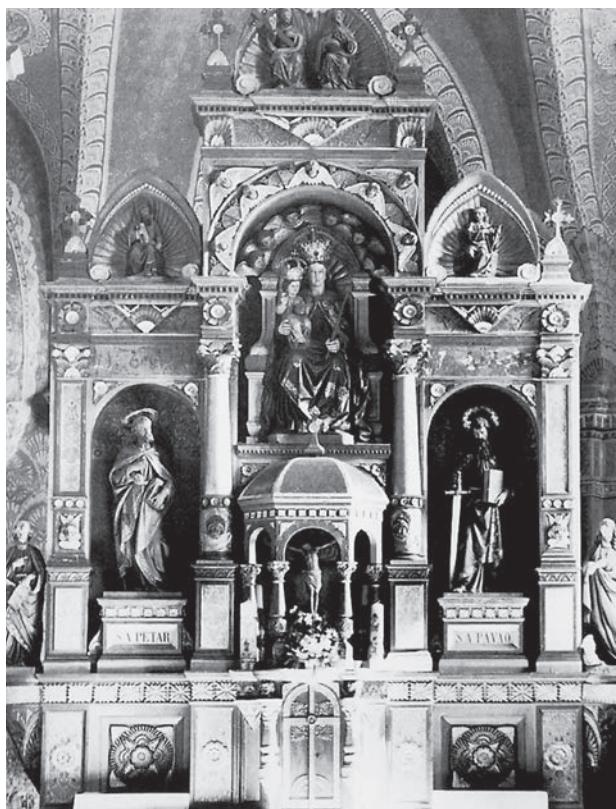
13. Insam i Prineth, *Srce Marijino*,
1908., Kapela Srca Isusova u Strmcu kod
Remetinca, polikromirano drvo

JOSEF MORODER / ALOIS MORODER

Josef (1846.–1916.) i sin mu Ludwig (1879.–1953.) Moroder stvorili su neogotičku tipologiju grödenske drvorezbarske škole. Na njih se nadovezuje najpoznatiji tirolski historicistički kipar Josef Bachlechner (1871.–1923.), koji također izrađuje oltare i svece u maniri tirolske kasne gotike. Josef Moroder vodio je vlastitu radionicu, a od 1896. učitelj je slobodnog crtanja i crtanja akta na risarskoj školi u St. Ulrichu. Izlagao

je na izložbi crkvene umjetnosti u Beču 1887.⁴⁰ Djela mu se nalaze u više tirolskih crkava i u Muzeju Ferdinandeum u Innsbrucku.⁴¹ Iz *Katoličkog lista* saznajemo da je oltar Majke Božje Lurdske za kapelu u Brckovljalu, kojemu danas u potpuno devastiranoj kapeli nema ni traga, nabavljen 1889. kod Morodera u St. Ulrichu.⁴²

Reprezentativni kipovi Aloisa Morodera nalaze se u crkvi Sv. Marije u Okiću, te župnoj crkvi Sv. Petra u Prišlinu. *Srce Isusovo, Srce Marijino, Sv. Josip, Sv. Alojzije, Sv. Franjo Asiški i Sv. Leonard* nabavljeni su 1914. godine.⁴³ (sl. 14)



14. Alois Moroder, Kipovi na glavnom oltaru crkve Sv. Marije pod Okićem
(načrt oltara: August Posilović, 1888.), polikromirano drvo

⁴⁰ *Illustrierter Katalog der Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart im K.u. K. Österr. Museum für Kunst und Industrie, Beč, 1887.*; (kat.br. 1080 Moroder, Josef und Sohn, Bildhauern in St. Ulrich, Tirol. Aufhebung der Weisen aus dem Morgenlande, Relief uas Holz, polychromiert).

⁴¹ *Thieme/Becker*, Leipzig, 1999., sv. 25/26, 163.

⁴² *Katolički list*, 50, 12. 12. 1889.

⁴³ *Liber Memorabilium parochiae Prislinensis ad St. Petrum 1872.*

FRANZ SCHMALZL

Kipar i drvorezbar Franz Schmalzl iz St. Ulricha, Gröden u Tirolu, izdvaja se individualnošću, plasticitetom i koloritom svojih figura. Izlagao je na izložbi crkvene umjetnosti u Beču 1887.,⁴⁴ a jedan je od zastupljenijih tiolskih kipara na području sjeverozapadne Hrvatske. Za samoborsku župnu crkvu Sv. Anastazije 1904. godine nabavljeni su reprezentativni, bogato ukrašeni kipovi Srca Isusova i Srca Marijina,⁴⁵ a za obnovljeni glavni oltar crkve Sv. Margarete u Dubravi također su kod Schmalzla nabavljeni kipovi istih svetaca.⁴⁶ Cjeloviti ansambl postavljeni su u župnoj crkvi Sv. Trojstva u Ludbregu, 1910., i to pobočni oltari sv. Ane s malom Marijom i sv. Joakimom i Elizabetom, sv. Barbare, okružene Svetim Izidorom i Notburgom, te oltar sv. Marije s asistentnim svećima Ćirilom i Metodom. Lijepi neorenesansni retabl s kipovima sv. Antuna Padovanskog, sv. Roka i sv. Florijana nalazi se u kapeli Sv. Antuna u Selniku. Doris Baričević smatra najljepšim historicističkim oltarom župe Ludbreg oltar u kapeli Žalosne Gospe, izrađen u stilu neobaroka, skladno komponiran od antependija preko predele i tabernakula do atike, s fino izvedenim detaljima i ornamentikom i pripisuje ga upravo Franzu Schmalzlu.⁴⁷ Za župnu crkvu Srca Isusova u Velikoj Pisanici Schmalzl je izradio glavni oltar, dvije isповједаонице, propovјedaonicu, krstionicu i ogragu za svetište, 1910.–1912. godine.⁴⁸ Sybille Hörmann skrenula je pažnju na rade Franza Schmalzla koji se ističu svojom izražajnošću i kvalitetom na području Koruške, i to glavni oltar župne crkve u Kameringu, 1892., te reljefne postaje Križnog puta u crkvi Sv. Nikole u Villachu, 1896.⁴⁹ Više reprezentativnih Schmalzlovih radova, oltara i pojedinačnih kipova, nabavljenih na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, nalazi se po gornjoaustrijskim crkvama: Amstetten, Melk, Göstling an der Ybbs, St. Georg am Reith, Ruprechtshofen i Maltzeinsdorf.⁵⁰ (sl. 15)

⁴⁴ *Illustrierter Katalog* (bilj. 158), K.u.K.Museum für Kunst und Industrie, Beč, 1887., (kat. br. 1094. Schmalzl, Franz, Bildhauer, St. Ulrich, Gröden, Tirol: St. Lucas und Madonna assumpta, Holz, polychromiert).

⁴⁵ *Katolički list*, 44, 3. 11. 1904., 523.

⁴⁶ STJEPAN KOŽUL (bilj. 14) 176.

⁴⁷ DORIS BARIČEVIĆ, *Kiparstvo od XVII. do XIX. st., u: Umjetnička topografija Hrvatske, Ludbreg*, Zagreb, 1997., 152–155.

⁴⁸ STJEPAN KOŽUL (bilj. 14) 682–683.

⁴⁹ SYBILLE HÖRMANN (bilj. 39) sl. 211 a, b, c.

⁵⁰ *200 Jahre Diözese St. Pölten*, katalog izložbe, Krems, 1985., 156.



15. Franz Schmalzl, Oltar Žalosne Bogorodice, poč. 20. st., Ludbreški Sveti Đurđ, polikromirano drvo

JOSEF RUNGGALDIER / VINCENZ RUNGGALDIER

Znamenita obitelj drvorezbara, kipara i slikara (Rungaldier, Runggaldier) iz doline Gröden u Tirolu.⁵¹ Poznatiji su predstavnici kipar Josef koji je izradio Raspolo za župnu crkvu u St. Ulrichu i glavne oltare za crkvu St. Kassiana u Grödenu i Schenni (1819.), te Vincenz, kipar i učitelj risanja na stručnoj školi u St. Ulrichu. Josef i Vincenz su izlagali na izložbi crkvene umjetnosti održanoj u Muzeju za umjetnički obrt u Beču 1887.⁵² Na području sjeverozapadne Hrvatske radovi Josefa Runggaldiera nabavljeni su za župnu crkvu Sv. Nikole u Krapini, i to kipovi za dva pobočna oltara, te glavni oltar u obližnjim Lepajcima (Velika Ves). Kapela Srca Isusova sagrađena je 1907. godine pa u to vrijeme datiramo i reprezentativan neogotički oltar, koji je do danas ostao pošteđen preslikavanja.⁵³ Na ophodima znamenitog baroknog oltara u crkvi Uznesenja Bl. Dj. Marije u Taborskom postavljeni su Runggaldierovi kipovi Srca Isusova i Srca Marijina. Uršulinska crkva u Varaždinu opremljena je u razdoblju od 1894. do 1904. godine glavnim oltarom i brojnim kipovima Josefa Runggaldiera. U neogotičkoj obnovi krajem 19. stoljeća za zagrebačku je crkvu Sv. Marka nabavljen istoimeni kip sveca od Josefa Runggaldiera.

U varaždinskoj franjevačkoj crkvi postoje kipovi atribuirani Vincenzu Runggaldieru, kiparu i slikaru iz St. Ulricha, predavaču na Risarskoj školi. Bili su izloženi na izložbi franjevačke umjetničke baštine u Zagrebu 1999./2000.⁵⁴ Značajniji rad Josefa Runggaldiera na području Tirola oltar je sv. Josipa u istoimenoj kapeli u Runggalditschu kraj St. Ulricha iz 1901. godine.⁵⁵ (sl. 16, 17)

⁵¹ *Thieme/Becker*, Leipzig, 1999., sv. 29/30, 208–209.

⁵² *Illustrierter Katalog der Ausstellung kirchlicher Kunstgewerbe von frühen Mittelalter bis zur Gegenwart*, K. u. K. Museum für Kunst und Industrie, Beč, 1887., kat. br. 1089, Runggaldier Josef, Bildhauer in Pufels, Gröden, Tirol, Kreuzwegstationen, Holz, polychromiert; 1090 Runggaldier, Vinzenz, Bildhauer, St. Ulrich, Gröden, Tirol, St. Josef, Statuette, Holz, getönt.

⁵³ Usp.: *Imovnik kapele Presvetog Srca Isusova u Lepajcima*, NAZ

⁵⁴ OLGA MARUŠEVSKI (bilj. 20); kat. br. 570. Raspeće s Bogorodicom i sv. Ivanom, oko 1890. god.; 571. Dva anđela sa svjetiljkom, oko 1890.

⁵⁵ JOSEF WEINGARTNER, *Die Kunstdenkmäler Südtirols*, sv. II., 1985., 696.



16. Josef Runggaldier, Kipovi na oltaru Sv. Florijana, oko 1902., Župna crkva
Sv. Nikole, Krapina, polikromirano drvo



17. Josef Runggaldier, Kipovi na oltaru Srca Marijina, oko 1902., Župna crkva Sv. Nikole, Krapina, polikromirano drvo

KONRAD SKASA

Zanimljiv i kvalitetno na solidnoj razini opus Konrada Skase nalazimo u župnoj crkvi Uznesenja Bl. Dj. Marije u turopoljskoj Peščenici. Glavni oltar, signiran *Konrad Skasa Atelier für Kirchliche Arbeiten St. Ulrich, Gröden, Tirol*, tipičan je tirolski rad oltara obloga luka s trodijelnom podjelom niša za kipove Uznesenja Marijina okružene brojnim kerubinima i



18. Konrad Skasa, Glavni oltar župne crkve Uznesenja Bl. Dj. Marije Peščenica u Turopolju, 19./20. st., drvo, polikromirano, pozlaćeno



19. Konrad Skasa, Pobočni oltar sv. Barbare, Župna crkva Uznesenja Bl. Dj. Marije Pešćenica u Turopolju, 19./20. st., drvo, polikromirano, pozlaćeno

adorantima, i asistentnim kipovima sv. Joakima i Ane. Stilski ujednačeni su i pobočni oltari sv. Antuna sa svetim Ćirilom i Metodom, te oltar sv. Barbare sa sveticama Lucijom i Katarinom. Oltari su do danas ostali sačuvani u svojoj izvornoj polikromaciji i predstavljaju značajan primjer tirolske sakralne skulpture s kraja 19. i početka 20. stoljeća. Kipovi ovog majstora nabavljeni su i za župnu crkvu Sv. Nikole u Krapini (oltar sv. Josipa, 1909.), dok je kip sv. Antuna Padovanskog u novije doba premješten u kapelu cinktora na Trškom Vrhu. (sl. 18, 19)

JOSEF OBLETTER

Drvorezbarsko majstorstvo Josefa Oblettera ponajviše dolazi do izražaja na kipu Srca Isusova u župnoj crkvi u Svetom Križu Začretje. Drveni polikromirani kip većih dimenzija odlikuju dobre proporcije i vješta izrada detalja, među kojima se ističe perfekcija bojenja inkarnata vidljiva na Kristovim rukama i licu. Draperije su oslikane minucioznim damasciciranjem koje je do danas ostalo sačuvano. Lik Krista spada u prototipove koji svojom majestetičnom pozom i elegičnim izrazom lica navješćuje tipologiju koju preuzima nazarensko slikarstvo, a kontinuira do konca 19. st. U skladu s onodobnim vjerskim propisima za župnu crkvu u Kotoribi nabavljaju se u Obletterovoј radionici kipovi Srca Marijina i Srca Isusova, uklapljeni u neogotičke baldahine, koje možemo svrstati među popularne devocionalije masovne proizvodnje, dok je vrlo ekspresivno



20. Josef Obletter, *Srce Isusovo*, 19./20. st., Župna crkva Presvetog Trojstva, Sv. Križ Začretje, polikromirano drvo



21. Josef Oblatter, Oltar Žalosne Bogorodice s Božjim grobom, 1911.,
Župna crkva Sv. Martina, Varaždinske Toplice, drvo, polikromirano, pozlaćeno

Oplakivanje velikih dimenzija smješteno na pobočni oltar župne crkve u Varaždinskim Toplicama iz 1911. godine.⁵⁶ (sl. 20, 21)

⁵⁶ »Novi oltar Žalosne Majke Božje ove godine načinio i postavio Josip Oblatter iz St. Ulricha/Groden u Tirolskoj za svotu od 2570 for. Ovako načinjen oltar spojio je oltar Sv. Križa i oltar Majke Božje. Ispod menze načinjen je Božji grob. Po podne došao je i preuzv. g. Iso Kršnjavi, koji je pregledao oltar te se o njemu kao umjetnik i bivši predstojnik za bogoštovlje i nastavu vanredno lijepo izjasnio.« Cit. iz *Župne spomenice*, god. 1911., bez paginacije, Arhiv župne crkve Sv. Martina u Varaždinskim Toplicama

JOSEF RIFESSER

Drvorezbarska dinastija Rifesser dala je nekoliko kvalitetnih majstora. Iстicу se radovi Josefa Rifessera, osnivača ugledne radionice koja je djelovala u St. Ulrichu, u kojemu je on godine 1885. postavljen za gradonačelnika. Sudjelovao je pri obnovi tamošnje župne crkve, koja je krajem 19. st. proširena. Izrada oltara za novopridodane kapele povjerena je najuglednijim radionicama i majstorima, Ferdinandu Stuflesseru i Josefu Rifesseru. Na području sjeverozapadne Hrvatske djela Josefa Rifessera nalaze se u crkvi Sv. Katarine u Nevincu. Na konzolama pod baldahinima postavljeni su 1905. kipovi Srca Isusova i Srca Marijina. Jedan od ponajboljih radova tirolske oltaristike 19. st. oltar je Srca Isusova s ukomponiranim Božjim grobom podignut u župnoj crkvi Sv. Ivana Krstitelja u Ivanskoj, na kojem je do danas sačuvana izvorna polikromacija finog inkarnata i minuciozno oslikane draperije. Godine 1910. reprezentativan kip Srca Isusova nabavljen je od Josefa Rifessera za crkvu Pohoda Bl. Dj. Marije u Vukovini. (sl. 22)



22. Josef Rifesser, *Srce Isusovo*, 19./20. st., Župna crkva Sv. Ivana Krstitelja, Ivanska, polikromirano drvo

ZAKLJUČAK

Unatoč prilično visokom udjelu u cijelokupnom sakralnom umjetničkom inventaru na području sjeverozapadne Hrvatske, historicistička je crkvena oprema do sada bila prilično zanemarena i više je predstavljala svojevrstan konzervatorski problem, što je često rezultiralo izrazito niskom valorizacijom i krivom restauracijom.

Malo je područja u novijoj povijesti umjetnosti za koje je struka pokazala toliko malo zanimanja kao za sakralnu skulpturu i oltarnu produkciju 19. st., koje su prosuđivane kao osrednja kvaliteta, crkveni kič i osuđivane na nemar. Razlog tome svakako je i činjenica da crkvena umjetnost u razdoblju 19. st. više nije imala vodeću ulogu u cijekokupnom umjetničkom razvoju.

Premda su u duhu individualizma 19. st. brojni majstori istaknuli svoje autorstvo na bazi kipa, poledini oltara i sl., teško je govoriti o visokoj umjetničkoj kvaliteti oltarne produkcije u smislu originalnosti, umijeća ili umjetničke razine. Većina su ipak bili vješti drvorezbari ili solidni stolari, pozlatari i polikromatori, od kojih su samo neki dosegli visoku umjetničko-obrtnu kvalitetu.

Prvi dojam koji ostavljaju sakralni interijeri opremljeni neostilskim inventarom je taj da svi sliče jedan drugome, ponavljaju se gotovo identični kipovi Srca Isusova i Marijina, na prvi pogled gotovo jednaki kipovi sv. Josipa i sv. Antuna, lurdske špilje nalikuju jedna drugoj. Tek detaljna povjesnoumjetnička obrada građe počela je izdvajati i individualizirati pojedinačna rješenja. Iako se kiparska produkcija 19. st. često označava kao masovni proizvod, na temelju dosad obrađene građe nisu pronađena dva identična kipa tiolske provenijencije.

Tijekom 19. st. ponovno oživljava zatomljena drvorezbarska tradicija, čija djela sačinjavaju glavninu ukupne oltarne produkcije po crkvama sjeverozapadne Hrvatske. Dok oltarna arhitektura nastoji u neostilskim komplikacijama imitirati historijske predloške, koristeći se elementima kasne gotike koje transponira u nerijetko originalna rješenja, skulptura nastoji postići ideal visoke renesanse svojim skladnim proporcijama, anatomskom preciznošću i blagom psihologizacijom likova. U tome prednjače upravo tiolski kipari koji nalažu visok domet sakralnoj skulpturi druge polovine 19. st., koja je koncentrirana na linearnost, a ne na svoj unutarnji volumen, čemu pridonosi i šablonska polikromacija ornamenata draperije. Idealizam pomiješan s realizmom pridonosi svojevrsnoj prirodnosti figura. Njihovi sentimentalno elegični izrazi lica proizlaze iz imitiranja onodobnog apsolutnog uzora na području sakralne umjetnosti – Nazarenaca. Imitiranje stilova prošlosti, svojevrsna »renesansa srednjovjekovlja« sastoji se

isključivo u imitaciji izvanskih, dekorativnih elemenata, a ne autentičnog unutarnjeg stilskog karakteriziranja. Majstori 19. st. rade uglavnom na temelju predložaka (*Musterbücher*) koji su pristizali iz većih centara, Münchena ili Beča. Težnja za umjetničkoobrtnom perfekcijom izrade često je zatomljavala svaki individualni umjetnički pokušaj. Oltarna kruništa na neostilskim oltarima bogata fijalama samo su kulisa koja potkrepljuje tezu da je neogotika u svojoj biti antigotika. Tim savršeno izrađenim fijalama nedostaje one prozračnosti, lakoće i težnje uvis koju zamjećujemo na dje-lima iz 13./14. st. Unatoč tome, rijetko je koja kriza u umjetnosti u svom grozničavom nastojanju eklatantnog oživljavanja već prokušanih formâ rezultirala tako originalnim rješenjima koja danas nastojimo prepoznati i valorizirati kao povijesnoumjetničku baštinu.

LITERATURA (IZBOR):

- JOSEF WEINGARTNER, *Kunstdenkmäler Südtirols*, Innsbruck, 1977. (2. izd. 1985.)
 MARINA DEMETZ, *Hausierhandel, Hausindustrie und Kunstgewerbe im Grödental*, Innsbruck, 1987.
 OLGA MARUŠEVSKI, *Bazilika Srca Isusova u Zagrebu*, u: *Isusovci u Hrvata*, Zbornik radova Međunarodnog znanstvenog simpozija Isusovci na vjerskom, znanstvenom i kulturnom području u Hrvatskoj, (ur.) Vladimir Horvat, Zagreb, Beč, 1992., 461–470.
 OLGA MARUŠEVSKI, *Bazilika Srca Isusova u Zagrebu*, u: *Isusovačka baština u Hrvata*, u povodu 450-te obljetnice osnutka Družbe Isusove i 500-te obljetnice rođenja Ignacija Loyole, katalog izložbe, Zagreb, 1993., 150–157.
 SYBILLE HÖRMANN, *Neugotische Sakralplastik in Kärten*, disertacija, Innsbruck, 1993.
 ANTONIA GOBIET, *Beiträge zur Altarbaukunst des 19. Jahrhunderts in Tirol*, disertacija, Innsbruck, 1994.
 OLGA MARUŠEVSKI, *Historicizam u crkvenom graditeljstvu*, u: *Sveti trag*, katalog izložbe, Zagreb, 1994., 499–526.
 OLGA MARUŠEVSKI, *O vrednovanju i čuvanju neostilske crkvene opreme – u povodu obnove u ratu oštećene župne crkve Sv. Križa u Sisku*, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 20 (1996.), 143–157.
 STJEPAN KOŽUL, *Sakralna umjetnost Bjelovarskoga kraja*, Zagreb, 1998.
 IRMGARD PLATTNER, *Fin de siècle in Tirol. Provinzkultur und Provinzgesellschaft um die Jahrhundertwende*, Innsbruck–Wien, 1999.
 OLGA MARUŠEVSKI, *Franjevačke crkve u obzoru 19. st.*, u: *Mir i dobro*, katalog izložbe, Zagreb, 2000., 263–271.
 IVAN KRAŠNJAK, *Župna crkva Svetog Duha u Feričancima*, u: *Našički zbornik*, 7 (2002.), 265–290.
 IRENA KRAŠEVAC, *Kipar Ferdinand Stuflesser. Dopinos tirolskom sakralnom kiparstvu druge polovice 19. stoljeća u sjevernoj Hrvatskoj*, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 27 (2003.), 231–239.
 VLASTA ZAJEC, *Oltari i skulptura baroknog i neostilskog razdoblja*, u: *Kulturna baština Požege i Požeštine*, Zagreb, 2004., 208–228.
 IRENA KRAŠEVAC, *Neostilska sakralna skulptura i oltarna arhitektura u sjeverozapadnoj Hrvatskoj*, disertacija, Zagreb, 2005.

SAŽETAK

Uslijed pomanjkanja domaćih radionica, a zahvaljujući dobroj reklamnoj strategiji, u crkve sjeverozapadne Hrvatske u drugoj polovini 19. st. dopremaju se tirolski oltari ili pojedinačni kipovi. Veze su uspostavljene za nadbiskupovanja Jurja Haulika tijekom izgradnje neogotičke kapelice Sv. Jurja u Maksimiru, posvećene 1864. godine, za koju i nacrt i oprema potječu iz Innsbrucka. U razdoblju sve bolje komunikacije i povezanosti između regija, gradnjom cesta, željeznice, uvođenjem pošte i telegrafa, stvaraju se kontakti s tirolskim radionicama, koje svoje umjetnинe šalju i u najudaljenije krajeve Monarhije, a sve više i izvan njezinskih granica. Tirolski oltari u drugoj polovini 19. st. postaju mjerilo crkvene opreme, pa nije začuđujuće da je i Hrvatsku zahvatio taj val. Različitost i bogatstvo ponude odrazit će se i na narudžbu, te po crkvama sjeverozapadne Hrvatske možemo evidentirati brojne oltare i pojedinačne kipove različitih tirolskih majstora, uglavnom iz radionica u južnotirolskom Grödenu. Unatoč prilično visokom udjelu u cjelokupnom sakralnom umjetničkom inventaru na području sjeverozapadne Hrvatske, historicistička je crkvena oprema do sada bila prilično zanemarena i više je predstavljala svojevrstan konzervatorski problem, što je često rezultiralo izrazito niskom valorizacijom i krivom restauracijom. U kontekstu sakralne umjetnosti srednjoeuropskog prostora danas nastojimo prepoznati i valorizirati povijesnoumjetničku baštinu sakralne umjetnosti tiolske provenijencije s kraja 19. i početka 20. stoljeća.

*Summary***TYROLEAN SACRAL SCULPTURE AND ALTARPIECES AT THE TURN OF THE 20TH CENTURY IN NORTHERN CROATIA**

Irena Kraševac

Due to the shortage of local workshops and as a result of a sound advertising strategy in the second half of the 19th century churches in north-western Croatia were equipped by Tyrolean altarpieces and statues. Connections were established under the jurisdiction of the Archbishop Juraj Haulik during construction of the neogothic chapel of St. George in the Maksimir Park. The chapel was consecrated in 1864. Its design and inventory were brought from Innsbruck. Improved communications and connections among regions, which were due to development of roads, rail, postal and telegraphic services, led to contacts with Tyrolean workshops which, in turn, were sending their works of art to furthermost parts of the Empire and ever more frequently beyond its borders. In the second half of the 19th century Tyrolean altarpieces became the standard of church inventory so it is not surprising that Croatia, too, was affected by this trend. Since variety and abundance of offer became reflected in demand, records can be made of numerous altarpieces and statues made by different Tyrolean master craftsmen, mainly from the Gröden workshops in southern Tyrol. Despite its significant share in the total of sacral art inventory of north-western Croatia, the Tyrolean inventory has been considerably neglected and seen rather as a problem in terms of conservation, which often resulted in extremely low appraisal and erroneous restoration. In the context of sacral art of Central Europe we endeavour to recognize and evaluate the historic and artistic heritage of Tyrolean sacral art at the turn of the 20th century.

Fotografije: Milan Drmić, fototeka IPU

Majstorske radionice likovnih umjetnosti: Majstorska radionica Antuna Augustinčića

DAVORIN VUJČIĆ

MHZ – Galerija Antuna Augustinčića

Izvorni znanstveni rad

UVOD

Majstorske radionice likovnih umjetnosti osnovane su poslije II. svjetskog rata na prostoru FNRJ kao državne institucije za poslijediplomski studij slikarstva, kiparstva i arhitekture pod vodstvom tadašnjih istaknutih umjetnika. Kako su se u njima, među ostalim, izvodili veliki spomenički projekti, polaznici majstorských radionica imali su priliku potpuno ovladati zanatom i usavršiti svoje znanje i vještina. Iako zamišljene kao četverogodišnji studij, Majstorske radionice bile su tada gotovo jedina mjesta s adekvatnim uvjetima za rad, pa se događalo da boravak u Majstorskoj radionici ponekom mlađom likovnjaku bude utocište i za mnogo dulji period. Koliko su se polaznici radionica uspjeli osamostaliti i formirati vlastiti izričaj, podjednako je ovisilo i o njihovim sposobnostima i o majstoru koji je vodio radionicu. Studij se izvodio u atelijerima koji su od 1950. godine građeni posebno za tu namjenu. U Zagrebu je djelovalo pet majstorských radionica, u Beogradu tri, a u Ljubljani jedna; u njima su stasali brojni slikari, kipari i arhitekti koji su kasnije postali važni protagonisti likovnog života na ovim prostorima. Sredinom 1980-ih godina i posljednje majstorske radionice prestaju s radom.

OD SPECIJALKE DO MAJSTORSKE RADIONICE

Neformalna nastava trećeg stupnja, odnosno nastavak likovnog studija nakon diplome postojao je na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti i prije osnivanja Majstorských radionica. Bio je ustanovljen kao dvogodišnja stručna specijalizacija (takođe *specijalka*) kod jednog

od profesora te je bio priznavan kao poslijediplomski studij. Kako je dodiplomski studij bio podijeljen na likovni i nastavnički smjer, oni koji su diplomirali na likovnom smjeru, mogli su *specijalku* upisati automatizmom, a oni nastavničkog usmjerjenja (takozvani *kandidati*) morali su položiti kvalifikacijski ispit.

Korjenite društvene i političke promjene koje su 1945. godine zahvatile sve pore društva odrazile su se i na provođenje umjetničkog studija i usavršavanja. Osnivanje državnih Majstorskih radionica koje je uslijedilo 1947. nije toliko promjenilo metodiku nastave, ali je nametnulo jasne ciljeve, osiguralo institucionalni okvir i fizički prostor te velika sredstva za njihovo provođenje.

Specijalke su, kao dvogodišnji neformalni poslijediplomski studij, nastavile egzistirati na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti i nakon osnivanja Majstorskih radionica. Diplomirani likovni umjetnici koji su odlučili nastaviti svoje školovanje nastavljali su ga ili u *specijalki* ili u majstorskoj radionici. Upis u radionicu nije bio uvjetovan prethodnim završetkom *specijalke*. Početni period između pravnog osnivanja Majstorskih radionica i stvarnog dovršetka izgradnje zgrada radionica, i *de facto* početka njihovog rada, premostio se tako da su suradnici Majstorskih radionica s majstorima radili u njihovim dotadašnjim ateljeima.

TEMELJI OSNIVANJA MAJSTORSKIH RADIONICA

Ideja osnivanja Majstorskih radionica počivala je na dva temelja koja su podjednako usmjerila njihovo kasnije djelovanje. Prvi temelj bio je svakako tada aktualni sovjetski model državne kontrole sveukupnog, pa tako i likovnog života; nastojanje da se individualna produkcija kanalizira, organizira i kolektivno usmjeri ka tada »društveno prihvatljivim«, odnosno ideološki ispravnim ciljevima. U slučaju Majstorskih radionica u Jugoslaviji ne može se govoriti o preuzimanju gotovih i već prokušanih obrazaca (Majstorske radionice osnovane su u SSSR-u istovremeno kad i u FNRJ), no neupitna je činjenica kako su se do rezolucije Informbiroa u lipnju 1948. bliske veze FNRJ i SSSR-a odražavale na svakom koraku; logično je da i na likovno–nastavnom planu dolazi do snažnih i nimalo slučajnih interferencija.¹ U prvim godinama poslije rata izvedbe velikih umjetničkih projekata u Jugoslaviji prvenstveno su

¹ Najkompetentnija i najutemeljenija panorama tog razdoblja svakako je djelo Ljiljane Kočešnik *Između Istoka i Zapada / Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*, u sklopu kojeg se podrobno analiziraju i spomenute »interferencije«.

služile apologiji ratne pobjede, a onda i iz nje proizašlih tekovina. Te državne narudžbe svjesno su računale na Majstorske radionice kao mjesta nastanka spomeničkih djela, definirajući njihove motive i morfologiju unutar ideoološkog okvira. Ljiljana Kolešnik² smatra kako su Majstorske radionice prvih godina nakon osnivanja imale ulogu »... prijenosnika soc-realističkih oblikovnih obrazaca i uzornih ikonografskih rješenja u hrvatsku umjetnost. Njihova tadašnja produkcija bila je namijenjena podjednako odgoju *narodnih masa* kao i ispunjavanju velikih državnih narudžbi.« U tom smislu, neophodno je Majstorske radionice, posebice prvih godina nakon formiranja, gledati kroz prizmu tadašnjih političkih okolnosti u kojima je likovna umjetnost bila tek jedan od instrumenata i poluga moći. Osnivanje Majstorskih radionica u sklopu reforme likovnog obrazovanja bio je jedan od načina uključivanja likovnog života u izgradnju monolitnog društvenog sustava i ujedno mehanizam kontrole buduće likovne produkcije.

Drugi temelj, onaj konkretni i pokretački čimbenik, bilo je djelovanje Antuna Augustinčića, idejnog začetnika Majstorskih radionica u Jugoslaviji i najzaslužnijeg za njihovu realizaciju. Vrlo je vjerojatno kako je zamisao i model njihova funkcioniranja razradio prilikom boravka u Moskvi. Još od 1939. godine Augustinčić je predsjednik Društva prijatelja SSSR-a; tijekom rata postaje bliski suradnik Josipa Broza Tita, član ZAVNOH-a i potpredsjednik AVNOJ-a. U proljeće 1944. godine, u sklopu vojne misije NOV, odlazi u Moskvu noseći skice koje je izradio Đorđe Andrejević Kun i vlastite gipsane modele za izradu budućih odlikovanja nove države. U Moskvi radi zajedno s tamošnjim graverima na dovršenju partizanskih odlikovanja. Po završetku rata, 1945. godine, dolazi u Beograd i započinje pripreme za golemi projekt *Spomenika Crvenoj armiji* na Batinoj Skeli. Kao profesor i rektor Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu, ali i kao sukreator ambicioznih planova novostvorene države za spomeničkim obilježjima, logično je predvidio potrebu okupljanja kvalitetnih suradnika i njihovog osposobljavanja za buduće pothvate. Te, 1945. godine prilikom priprema za izvedbu velikog spomenika na Batini Josip Broz Tito bio je sklon sagraditi veliki atelje u Beogradu za Augustinčićev rad na spomeniku.³ Augustinčić je inzistirao da to bude u Zagrebu, ali i predložio da se na razini države osnuju radionice po uzoru na one srednjovjekovne; te bi radionice imale svoje

² Ibid., str. 202.

³ Primjerice, figura *Pobjede* lijevana je u ljevaonici u Beogradu, što potvrđuje dugogodišnji Augustinčićev suradnik, ljevač Rudolf Kroflin u svom iskazu Snježani Pintarić 6. 7. 1988. (audio zapis se čuva u Arhivu Galerije Antuna Augustinčića u Klanjcu).

»majstore« i »šegrtle« koji bi se osposobljavali u zanatu.⁴ Kasniji ustroj Majstorskih radionica svjedoči da je ta zamisao provedena u djelu: upravo je zanatsko osposobljavanje bila osnova njihova rada, dok su se ideološke, a time i stilske odrednice, tijekom vremena mijenjale. Ako su *soc-realistički oblikovni obrasci* i prevladavali prvih godina nakon osnivanja, kasnija sloboda individualne produkcije unutar Majstorskih radionica je neupitna; jedini kriterij koji su polaznici morali zadovoljiti bila je zanatski kompetentna izvedba.

OSNIVANJE MAJSTORSKIH RADIONICA

Majstorske radionice osnovane su u lipnju 1947. godine; iako nominalno samostalne ustanove, njihova djelatnost bila je pozorno praćena, što je vidljivo i iz obavijesti o osnivanju:

»U cilju podizanja i razvoja umjetničke kvalitete kadrova likovne umjetnosti, donijela je prošlog mjeseca vlada FNR Jugoslavije Uredbu o osnivanju i radu državnih Majstorskih radionica likovne umjetnosti na teritoriju FNR Jugoslavije. Prema ovoj Uredbi, Majstorske radionice likovne umjetnosti *samostalne su državne ustanove pod rukovodstvom Komiteta za kulturu i umjetnost pri vlasti FNR Jugoslavije*, a njima neposredno upravljaju majstori–slikari ili majstori–kipari, kao i drugi majstori likovne umjetnosti. Pri Komitetu za kulturu i umjetnost osnovat će se Savjet majstora likovne umjetnosti FNR Jugoslavije, kao savjetodavni organ Komiteta u svim pitanjima rada Majstorskih radionica likovne umjetnosti. Savjet sačinjavaju svi majstori likovne umjetnosti, koji pripadaju Majstorskim radionicama. Zvanje majstora likovne umjetnosti dodjeljuje Komitet za kulturu i umjetnost u sporazumu sa Savjetom majstora likovne umjetnosti FNR Jugoslavije. Bliže odredbe o radu i organizaciji Majstorskih radionica i Savjeta majstora likovne umjetnosti FNR Jugoslavije, o prijemu učenika u Majstorske radionice, o ispitnim komisijama, kao i sve druge odredbe, propisat će pravilnikom Komitet za kulturu i umjetnost u suglasnosti s članom Savezne vlade, koji odgovara za rad Komiteta.«⁵ (kurziv: D. V.)

Iste godine spomenuti Komitet za kulturu i umjetnost pri vlasti FNR Jugoslavije dodjeljuje zvanje majstora istaknutim likovnim umjetnicima: zvanje majstora-slikara dodijeljeno je Krsti Hegedušiću, Đorđu

⁴ »Tako je nastao i Michelangelo« rekao je, mnogo kasnije, jednom od svojih suradnika.

⁵ *Uredba o osnivanju državnih Majstorskih radionica likovne umjetnosti*. Republika, 7/III, Zagreb, 1947, str. 540.

Andrejeviću Kunu i Milu Milunoviću, a zvanje majstora-kipara Antunu Augustinčiću, Frani Kršiniću, Vanji Radaušu, Tomi Rosandiću i Borisu Kalinu.⁶ Godine 1951. majstorom-arhitektom postaje Drago Ibler.

IZGRADNJA ATELJEA U ZAGREBU

Kratko vrijeme nakon donošenja *Uredbe...* u Zagrebu započele su pripreme za izgradnju zgrada, i to na lokacijama koje su izabrali sami majstori. Gradska uprava je zemljište dao besplatno, a nacrti su izvedeni u Projektantskom zavodu Hrvatske prema željama majstora. U Borošinoj ulici 14 (danas Zamenhofovoj) 1948. godine započela je izgradnja Majstorske radionice Krste Hegedušića po projektu arhitekta Hinka Bauera. Godine 1949. počinje izgradnja Majstorske radionice Antuna Augustinčića na Jabukovcu 10, te ona Vanje Radauša na Zmajevcu 8. Njihovu izgradnju projektira arhitekt Slavko Löwy, a dovršava arhitekt Vladimir Potočnjak.⁷ I Hegedušićeva i Augustinčićeva *majstorica* otvorene su istog dana, 27. 11. 1950. godine,⁸ dok je *majstorka* Vanje Radauša na Zmajevcu dovršena iduće godine.

Zgrade majstorskih radionica bile su projektirane tako da mogu odgovoriti planiranim zadaćama: uz preuzimanje narudžbi iz svih područja likovne umjetnosti, trebale su služiti i kao mesta znanstvenog usavršavanja te kao izlagачki prostori za povremene izložbe. Stoga su izgrađene široke i visoke dvorane za izradu velikih kompozicija; biblioteka, prostrani dnevni boravak za suradnike te poseban atelje i kabinet za majstore.

Spomenute zgrade u Zamenhofovoj ulici, na Jabukovcu i Zmajevcu ujedno su i jedine zgrade sagrađene u Zagrebu za Majstorske radionice. Majstorska radionica za arhitekturu Drage Iblera otvorena je 1952. godine u, prethodno prilagođenoj, vili Vladimira Nazora u Ulici Ivana Gorana Kovačića 37. Majstorska radionica Franu Kršiniću trebala je biti sagrađena na zagrebačkom Goljaku, no, iako je izgradnja uvelike odmakla, ta

⁶ Osmorici naših likovnih umjetnika dodijeljeno je zvanje Majstora. Republika, 7/III, Zagreb, 1947., str. 541.

⁷ V. S.: *U Zagrebu su otvorene dve državne Majstorske radionice.* Borba, Beograd, 28. 11. 1950., str. 2.

⁸ Kolika je važnost pridana otvaranju Majstorskih radionica govori podatak da su toj prigodi prisustvovali važni protagonisti tadašnjeg društvenog, političkog i kulturnog života: potpredsjednici vlade Hrvatske Nikola Sekulić i Franjo Gaži sa članovima vlade, član Politbiroa KPH Zvonko Brkić, predsjednik Sabora Hrvatske dr. Zlatan Sremec, predsjednik JAZU dr. Andrija Štampar s akademcima. U Augustinčićevoj Majstorskoj radionici upriličena je izložba njegovih radova.



Muzej arhitekture HAZU (bivša Majstorska radionica Drage Iblera),
Ulica I. G. Kovačića 37. (foto: D. Vujčić, 2007.)



Zgrada Nastavničkog odjela ALU (bivša Majstorska radionica Antuna Augustinčića),
Jabukovac (foto: D. Vujčić, 2007.)



Zgrada Odjela za restauriranje i konzerviranje umjetnina ALU (bivša Majstorska radionica Krste Hegedušića), Zamenhofova ulica (foto: D. Vujičić, 2007.)



Hrvatski restauratorski zavod (bivša Majstorska radionica Vanje Radauša), Zmajevac (foto: D. Vujičić, 2007.)

zgrada nikad nije dovršena.⁹ Kršinić je svoju Majstorsku radionicu vodio u ateljeu u dvorištu Akademije likovnih umjetnosti u Ilici 85.¹⁰

MAJSTORSKE RADIONICE U MIJENAMA VREMENA

Kipar Toma Rosandić te slikari Đorđe Andrejević Kun i Milo Milunović svoje su majstorske radionice vodili u Beogradu, a Boris Kalin u Ljubljani. Te radionice nisu bile dugog vijeka: njihov rad se ugasio sredinom 1950-ih godina. Zagrebačke radionice pokazale su ipak veću otpornost mijenama vremena. Vanja Radauš i Fran Kršinić su svoje *majstorice* vodili do smrti; Radauš do 1975., a Kršinić do 1982. godine. Ostale, pak, nastavljaju s radom i nakon smrti njihovih prvih majstora: nakon Krste Hegedušića vodstvo njegove radionice za slikarstvo preuzimaju 1975. godine Ljubo Ivančić i Nikola Reiser. Vođenje Majstorske radionice za kiparstvo Antuna Augustinčića 1979. godine preuzima kipar Ivan Sabolić. Nakon smrti Drage Iblera 1964. godine vodstvo arhitektonске Majstorske radionice preuzima arhitekt Drago Galić.

U razdoblju od osnivanja 1947. do izgradnje prvih ateljea 1950-ih godina Majstorske radionice u Zagrebu funkcionalne su u prostorima Akademije likovnih umjetnosti i bile u nadležnosti Savezne vlade. Godine 1952. briga o djelatnostima tih institucija prelazi na republičku razinu, konkretno na Savjet za nauku, prosvjetu i kulturu Hrvatske (nakratko tu ulogu preuzima Odjel za prosvjetu grada Zagreba, no ubrzo se nadležnost vraća na republički Savjet). Naposljetku, 1959. godine oformljene su samostalne Majstorske radionice na čelu s vijećima rukovodilaca Majstorskih radionica. Tijekom vremena, rješenja za njihovo financiranje su bila različita: od budžeta Federacije i budžeta Republike, preko Fonda za naučni rad, Fonda za znanost i kulturu, sve do SIZ-a za odgoj i usmjereno obrazovanje u kulturi i umjetnosti.

Majstorske radionice do 1974. godine djeluju kao samostalne institucije, s jedinstvenim rukovodstvom (direktor Majstorskih radionica je Drago Galić, a tajnik Bogdan Iveković) i pečatom, te izdaju uvjerenja o

⁹ Zgrada na Goljaku kasnije je bila dio Muzičke naklade, u kojoj su se izradivali instrumenti. Podatak o Kršinićevoj nesudenoj radionici dobio sam od Josipa Poljana, a podrobnu potvrdu od Mara Grbića, na čemu im zahvaljujem.

¹⁰ U dvije barake (sagrađene još 1920-ih godina) u kutu ulaznog dijela dvorišta ALU bili su smješteni ateljei Velibora Mačukatina, Ivana Sabolića i Majstorska radionica Frana Kršinića.

pohađanju radionice.¹¹ Godine 1974. Majstorske radionice ulaze u sastav Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Na prijedlog Radne zajednice Majstorskih radionica, Skupština JAZU je 1. travnja 1975. svojom odlukom pretvorila Majstorske radionice u vlastite odjele u djelokrugu Predsjedništva JAZU. U njima je željela organizirati daljnji studij i tako ih uključiti u sustav visokoobrazovnog školstva. No, taj se plan nije realizirao iz statusnih i finansijskih razloga: na snagu je stupio zakon koji nalaže da studij mogu organizirati samo visokostručne pedagoške ustanove, što JAZU nije bila. Također, smrt Vanje Radauša i Krste Hegedušića (1975.) te Antuna Augustinčića (1979.) značajno utječe na svijest o potrebi novog osmišljavanja rada Majstorskih radionica. Naposljetku, novac za održavanje prostora i aktivnosti radionica nije bio osiguran, pa su zgrade Majstorskih radionica polako propadale, izazivajući negodovanje javnosti. Ti mučni problemi uzrokovali su zastoj u radu radionica i potragu za kvalitetnim i dugoročnim rješenjem.

Dana 28. lipnja 1979. tadašnji predsjednik Sekretarijata za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu SR Hrvatske, Stipe Šuvar, šalje dopis predsjedniku JAZU, dr. Jakovu Sirotkoviću, kojim predlaže novi društveni status Majstorskih radionica.¹² U tom dopisu S. Šuvar konstatira da je od predstavnika spomenutog Sekretarijata, Skupštine grada Zagreba i republičkog SIZ-a odgoja i usmjerjenog obrazovanja u djelatnosti kulture formirana radna grupa koja je predložila sljedeća rješenja:

1. da majstorske radionice Frana Kršinića i Drage Galića nastave rad po dosadašnjem statusu
2. da se dosadašnje radionice Krste Hegedušića, Antuna Augustinčića i Vanje Radauša koriste za provođenje nastave u okviru Akademije likovnih umjetnosti. Predlaže se da ALU »... na osnovi svog društvenog i pedagoškog statusa izradi prošireni program likovnog studija ili uvede treći stupanj studija likovnih umjetnosti s elementima kulturno znanstvenog usavršavanja ...« te da se »... u okviru pedagoškog studija na Akademiji školju kadrovi na višoj i suvremenijoj razini, za širenje likovne kulture u školama i društvu kao cjelinu.«
3. »da radionice Krste Hegedušića, Vanje Radauša i Antuna Augustinčića zadrže imena ove trojice velikih umjetnika, njihovih utemeljitelja«

¹¹ Podjela svjedodžbe o završenom poslijediplomskom studiju prije je bilo izuzetak nego pravilo; uvjerenje se davalo na zahtjev polaznika.

¹² Kopija dopisa se, ljubaznošću Vladimira Herljevića, čuva u Arhivu GAA.

4. da nema više »... društvenog opravdanja da se i dalje imenuju novi majstori, niti od strane državnih organa, niti od strane drugih institucija«
5. Akademija likovnih umjetnosti imenovala bi rukovodioce radionica na 2 ili 4 godine, koji bi vodili nastavu trećeg stupnja u novim radionicama
6. Kako »financiranje Majstorskih radionica nije trajno riješeno na društveno opravdan način, i kako po svojoj prirodi ova vrst poslijediplomskog studija zasjeda i u oblast kulture i znanosti, predlaže se da u financiranje programa uz Republički SIZ odgoja i obrazovanja, sudjeluje i Republički SIZ za kulturu i znanost, uz prethodno potpisani društveni dogovor«.
7. Program rada i razvoja Majstorskih radionica treba, dakle, »... biti usklađen s intencijama reforme visokog školstva i stvarnim društvenim potrebama«.

Ovaj prijedlog uistinu čini osnovu kasnijeg djelovanja Majstorskih radionica. Ipak, spomenuti »društveni dogovor« nije se realizirao još nekoliko godina. Čini se kako je negodovanje javnosti zbog vidljivog propadanja zgrada radionica prisililo političke strukture na djelovanje: u srpnju 1983. na zasjedanju Sabora SRH delegat Ivo Raić zatražio je pismani odgovor o sudbini Majstorskih radionica.¹³ Nakon dva mjeseca stigao je iscrpan odgovor iz tadašnjeg Republičkog komiteta za prosvjetu, kulturu, fizičku i tehničku kulturu, a potpisao ga je njegov predsjednik Božidar Gagro. U tom pisanom odgovoru izlaže se kako je sredinom rujna 1983. godine napokon postignut dogovor Republičkog komiteta i predstavnika JAZU. Osnova dogovora bio je prijedlog S. Šuvara iz 1977.: da se prostori Majstorskih radionica, pod dogovorenim uvjetima, ustupe Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, koja će u njima organizirati treći stupanj nastave, odnosno poslijediplomski studij likovnih umjetnosti. Dodatak je odredba da ALU, uz temeljna oblikovna istraživanja, ustanovi i povremene programe vezane uz određenu specijalizaciju (primjerice, iz područja restauriranja i konzerviranja umjetnina).

Već početkom 1984. godine na redovnoj godišnjoj skupštini JAZU donijeti su zaključci da se prostor Majstorske radionice pokojnog kipara Vanje Radauša na Zmajevcu dodijeli na korištenje Zavodu za restauriranje umjetnina, koji bi u zamjenu trebao osloboediti prostor u Akademijinoj zgradbi u tadašnjoj Ulici braće Kavurića.¹⁴ (Spomenuto je kako će se taj prijenos provoditi postupno, jer je prostor radionice još zapečaćen zbog

¹³ [r]: *Majstorske radionice – uskoro u funkciji*. Vjesnik, Zagreb, 6. 10. 1983.

¹⁴ Danas Moderna galerija, Hebrangova 1.

neriješenih imovinskih odnosa.). Na istoj je skupštini potvrđen prijenos korištenja Majstorske radionice za slikarstvo u Zamenhofovoj ulici na Akademiju likovnih umjetnosti.¹⁵ Svi radnici čija radionica mijenja patronat prelaze u rad organizacije koja preuzima brigu o toj radionici.¹⁶

Konačno, 28. ožujka 1985. godine, Skupština JAZU donijela je *Odluku* ...,¹⁷ kojom se utvrđuje kako JAZU »... već četvrtu godinu ne prima sredstva potrebna za redovno djelovanje Majstorskih radionica likovnih umjetnosti Jugoslavenske akademije, štoviše ni sredstva za nužno održavanje zgrada i podmirenje drugih pratećih troškova vezanih uz korištenje nekretnina.« Iz tog razloga odlučuje se da se radionice na Jabukovcu, Zamenhofovoj i na dijelu Zmajevca koji ne koristi Zavod za restauriranje umjetnina »... prenose na korištenje i upravljanje ALU u Zagrebu... radi organizacije postdiplomskih studija ...«. Postojeći radnici čiji rad je vezan uz djelovanje radionice prijeći će na rad u ALU temeljem posebnog sporazuma. Jedini izuzetak bila je Iblerova radionica: »... Majstorska radionica u Ulici Gorana Kovačića s domarom i čistačicom ostat će u okviru Jugoslavenske akademije, pošto se prethodno riješi dugoročno financiranje te radionice.«

Iblerova majstorska radionica bila je smještena kući Vladimira Nazona, prvog predsjednika Sabora, te je radionica imala kulturno-povijesnu vrijednost. Nju je JAZU željela zadržati s namjerom da u njoj proširi svoju knjižnicu. Akademik Drago Galić, koji je rukovodio Iblerovom radionicom, nastavio je u njoj raditi sve do svoje smrti 1992. godine. Od 1995. u toj zgradi djeluje Hrvatski muzej arhitekture HAZU.

Bivšu Augustinčićevu majstorsku radionicu JAZU je također željela zadržati; prema jednom prethodnom prijedlogu Razreda za likovnu umjetnost¹⁸ taj je prostor imao poslužiti »... radu članova Razreda za usavršavanje mladih umjetnika, za njihov teoretski i praktični rad te za druge potrebe JAZU«. No, ovom odlukom iz ožujka 1985. radionica na Jabukovcu predana je na upravljanje Akademiji likovnih umjetnosti.

MAJSTORSKA RADIONICA ANTUNA AUGUSTINČIĆA

Novoizgrađene državne majstorske radionice bile su mjesta idealnih radnih uvjeta, i kao takve u velikom raskoraku s realnim životnim standar-

¹⁵ Danas je to Odsjek za restauriranje i konzerviranje umjetnina ALU.

¹⁶ S. PASINI, *Što predlaže JAZU*. Vjesnik, Zagreb, 3. 4. 1984.

¹⁷ Kopija *Odluke...* se, ljubaznošću Vladimira Herljevića, čuva u Arhivu GAA.

¹⁸ S. PASINI, *Što predlaže JAZU*. Vjesnik, Zagreb, 3. 4. 1984.

dom u FNRJ tog vremena.¹⁹ Nije stoga čudno što se na njih gledalo kao na pomalo elitističke oaze, od kojih su se očekivali isto takvi rezultati. U intervjuu vođenom 1951. godine,²⁰ na pitanje o dosad postignutim rezultatima radionice pod njegovim vodstvom, Augustinčić je odgovorio: »Prošlo je tek godinu dana od osnivanja radionice, pa je još teško o tome opširnije govoriti. Ali da će biti dobrih rezultata, sasvim je sigurno, i to se već danas vidi. Ne bih se mogao složiti s onim ljudima koji kritiziraju rad Majstorske radionice jer, kako misle, u njoj nisu postignuti neki »sensacionalni« uspjesi. Tu treba mnogo vremena, mnogo strpljivog rada, i proći će svakako pet, pa i deset godina da dođemo do punog uspjeha. Zadaci radionice ostaju, po mom mišljenju, isti oni koji su joj i bili namijenjeni prilikom njenog osnivanja. Ona je stvorena zato da u nju dolaze mlađi talentirani kipari i da kroz četiri godine dalje usavršavaju svoje znanje na postavljenim zadacima i na slobodnim kompozicijama, pa kad izađu iz radionice da potpuno vladaju svojim zanatom.«

I Augustinčić i Hegedušić već su kod otvaranja radionica izabrali svoje suradnike.²¹ Oni su bili izabrani na posebnom natječaju; trebali su proći rok kušnje od šest mjeseci, a nakon toga su imali priliku raditi s majstorima četiri godine, primajući za svoj studij svojevrsnu stipendiju.²² Prvi Augustinčićevi suradnici u Majstorskoj radionici bili su Željko Radmilović, Nikola Njirić i Vladeta Petrić. Lj. Kolešnik tvrdi: »Monopol nad velikim narudžbama i posebni radni uvjeti učinit će Majstorske radionice mjestom od posebne važnosti u školovanju mlađih umjetnika. Dobivanje suradničkog statusa u nekoj od njih imalo je dvostrukе posljedice: osiguravalo je puno bolje startne pozicije u odnosu prema ostalim pripadnicima iste generacije – lakše dobivanje izložbi, veći izgledi za dugoročnije radne angažmane – ili se, u slučaju da je bila riječ o slaboj umjetničkoj osobnosti, moglo pretvoriti u *predani* dugogodišnji rad

¹⁹ »Neke su od njih (Majstorske radionice, op. a.), kao Hegedušićeva, postale obrazovnim institucijama puno moćnijim od same ALU ..., a novac kojim su pojedine radionice raspolagale bio je puno veći nego, na primjer, cjelokupna sredstva predviđena za godišnju kulturnu produkciju grada Zagreba.« Lj. Kolešnik: *Između Istoka i Zapada* ..., str. 203.

²⁰ *Antun Augustinčić / O zadacima Majstorskih radionica*. Borba, Beograd, 29. 11. 1951.

²¹ Hegedušić je imao dvije vrste suradnika: redovne i izvanredne. Redovni su imali državnu stipendiju od 4500 dinara mjesečno; izvanredni su pohađali tečajeve za zidno slikarstvo, studij nacionalnog kostima, za večernji akt... Primjerice, studij nacionalnog kostima bio je organiziran preko zime, mjesec dana u slikarskoj, a mjesec dana u kiparskoj radionici. U proljeće se radilo zidno slikarstvo.

²² Svota je varirala od 4 000 tadašnjih dinara na početku 1950-ih do 10.000 tadašnjih dinara dvadeset godina kasnije. Često se znalo dogoditi da su se suradnici Augustinčićeve Majstorske radionice odricali te stipendije kada bi dobili neku veću narudžbu.



Mihael Kajfeš i Ivan Sabolić ispred Augustinčićeva *Spomenika našoj borbi*, 1959.
(fotografija u vlasništvu obitelji Kajfeš)



Zlatko Čular i Vladimir Herljević u Majstorskoj radionici Antuna Augustinčića, 1961.
(fotografija u vlasništvu Zlatka Čulara)

na majstorovim projektima, koji je umjetniku znatno otežavao razvoj vlastite karijere.«²³

Ovoj, u osnovi ispravnoj tvrdnji, potrebno je pridodati nekoliko činjenica.

1. Suradnici Majstorskih radionica bili su talentirani i ambiciozni mladi umjetnici koji su se željeli usavršavati i napredovati, a Majstorske su radionice tada bile gotovo jedino mjesto za to. U status suradnika dolazilo se na više načina: nekima je majstor sam nudio suradnju, neki su birali majstora i molili ga da ih primi,²⁴ a neki su došli po preporuci. Ovo posljednje se u Augustinčićevoj radionici odnosilo na kipare koji su dotad živjeli i studirali u drugim dijelovima Jugoslavije (primjerice Vladeta Petrić u Beogradu, Ljupko Antunović u Sarajevu ili Nedjeljko Stevović u Ljubljani). Niti jedna, pa tako ni Augustinčićeva majstorska radionica, nije bila radionica za proizvodnju majstorovih »klonova«. Ako je netko to i pokušavao biti, Augustinčić ga nije sprječavao, ali ga nije osobito cijenio.

2. U slučaju spomenika povjerenih Augustinčiću, često su bili angažirani kipari koji nisu bili suradnici njegove majstorice, ali ih je Augustinčić cijenio kao vrsne majstore (posebice kad je bila riječ o klesarima) i često im povjeravao izvedbu dijela spomenika. Primjerice, Grga Antunac i prije II. svjetskog rata pomaže Augustinčiću na *Spomeniku šleskom ustanku i maršalu Pilsudskom* za Katowice (1937.). Poslije rata kleše figure u kamenu na *Spomeniku Crvenoj armiji* na Batini (1946/47.),²⁵ dovršava klesanje *Brijunskog akta* (1953.) i reljefe za *Spomenik palim Krajiničima* na Šehitlucima. Na istome spomeniku freske su trebali izvesti Krsto Hegedušić, Ismet Mujezinović i Moša Pijade. *Portret Josipa Broza Tita* kleše 1952. godine Dušan Džamonja, a Valerije Michieli i Želimir Janeš značajno pomažu u izvedbi *Spomenika žrtvama fašizma* u Addis Abebi (1955). U kontekstu angažiranja kipara izvan Majstorske radionice također se ističe Velibor Mačukatin, koji je radio na spomeniku na Batini i odradio većinu modelacije *Spomenika miru* za New York (1954.). Na *Spomeniku Matiji Gupcu i seljačkoj buni* u Gornjoj Stubici (1973.) uz

²³ LJILJANA KOLEŠNIK, *Između Istoka i Zapada ...*, str. 202.

²⁴ To je bilo uobičajeno i u drugim majstoricama, no nije se uvijek i ostvarilo: primjerice, kipar Josip Poljan želio je 1951. godine, nakon specijalke kod Augustinčića, pohađati netom osnovanu Majstorskiju radionicu Frana Kršinića. Kršinić na to nije pristao jer je smatrao da Poljan nije dovoljno socijalno probitaćan te da nije sklon kiparskom karijerizmu; s druge strane, smatrao je da ima izražene pedagoške predispozicije, što je tijek vremena i potvrdio.

²⁵ Grga Antunac, Rudolf Ivanković i Frano Kršinić po Augustinčićevim skicama modelirali su pet figura Crvenoarmejaca. Augustinčić je s Antom Despotom, Želimirom Janešom i Ivanom Sabolićem radio reljefe.



N. Orčić, Z. Čular, V. Herljević i S. Jančić pri partiji karata, Jabukovac, 1961.
(fotografija u vlasništvu Zlatka Čulara)



T. Ostoja, V. Herljević, N. Orčić, Z. Čular i S. Jančić, Jabukovac, 1961.
(fotografija u vlasništvu Zlatka Čulara)

ATELIERSKI SUSRET MAJSTORSKIH RADIONICA



Atelierski susret Majstorskih radionica; izložba u prostoru Majstorske radionice Krste Hegedušića, 27.2.1970. (katalog u vlasništvu Anice Kovač)



U Majstorskoj radionici Antuna Augustinčića: T. Ostoja, N. Orčić, G. Štambuk, S. Jančić, V. Herljević, A. Augustinčić, 1963. (fotografija u vlasništvu Tomislava Ostoje)

suradnike iz majstorice svoj doprinos dali su Ivan Sabolić, Vjekoslav Rukljač i Ante Starčević.

3. Susreti i razmjena iskustva polaznika različitih majstorskih radionica bili su uobičajeni, kao i njihove zajedničke izložbe. Također, na većem spomeničkom pothvatu surađivali su svi (primjerice Augustinčić, Galić i Hegedušić na Šehitlucima).

4. Također, Majstorska radionica nije bila zamišljena kao mjesto izvedbe isključivo majstrovih projekata. Do vlastitog prostora za rad (ni tada) nije bilo lako doći. Mnogi od suradnika Augustinčićeve majstorske radionice jednostavno ga nisu imali, pa su prostor radionice koristili za izvedbu vlastitih kiparskih projekata. Tomislav Ostoja radio je isključivo na svojim skulpturama; Augustinčić nikad nije pokazao ni najmanju namjeru da ga u tome ograniči.²⁶ Sličan je slučaj i s Anicom Kovač, čije je male forme iskreno hvalio.²⁷

5. Ako je zanatski dio bio korektno obavljen, Augustinčić se nije uplitao u izvedbe svojih suradnika; štoviše, često im je proslijedivao ki-

²⁶ Razgovor autora s Tomislavom Ostojom, vođen u njegovom ateljeu u Zagrebu 2007. godine.

²⁷ Razgovor autora s Anicom Kovač, voden u Zagrebu, 2007. godine.

parske narudžbe. Tako Vladeta Petrić izvodi 1950. figuru *Konj Mali* za park Titove Bijele vile na Brijunima; Nikola Njirić i Vladeta Petrić 1952. izrađuju na Jabukovcu *Spomenik palim borcima* za Samobor i pet figura gimnastičara za stadion sportskog društva *Partizan* u Beogradu; Nesto Orčić i Stanko Jančić 1962. godine izrađuju spomen-bistu narodnog heroja Jozu Lozovine za brodogradilište u Trogiru. Boravak S. Jančića u Gvineji i njegov potpuno samostalan tamošnji rad (1962–1967.) usko su vezani uz Augustinčićevu prosudbu kako je upravo Jančić sposoban preuzeti taj zadatak. Uvećani kumrovečki *Spomenik Josipu Brozu Titu*, postavljen u Velenju 1977. godine, od početka do kraja su izradili Vladimir Herljević i Ivan Pavić.

6. Da je slika o Augustinčiću kao bezobzirnom i autoritarnom majstoru često bila necjelovita, iskrivljena i opterećena predrasudama, potvrđuju mnogi iskazi suvremenika. Primjerice, Dušan Džamonja se prisjeća kako se »... pedagoška odlika Augustinčića očitovala u njegovoj punoj toleranciji. Dosljedan u stavu svojih estetskih i idejnih principa, nikad ih nije nametao svojim studentima. Mnogo kasnije, u doba moje kiparske zrelosti, zahvaljujući širini njegova razumijevanja, naši različiti kiparski interesi nikad nisu bili prepreka zbljenju i povremenom prijateljstvu ...«²⁸ Dugogodišnji Augustinčićev suradnik, Vladimir Herljević, potvrđuje Augustinčićevu brigu o svojim suradnicima: »Kada je profesor dobio *Nagradu grada Zagreba*, novčani iznos podijelio je studentima. Zapravo, svakog mjeseca pomagao je studente iz tog fonda. A suradnike u Majstorskoj radionici, pogotovo one s porodicom, pomagao je tako što im je povjeravao da izvode naručene rade«. U tom smislu svjedočio je i Ante Starčević, koji je bio iznenaden njegovom darežljivošću nakon izvedbe *Spomenika seljačkoj buni*.²⁹ Još eklatantniji primjer Augustinčićeva pomaganja svojim suradnicima spomenuo je Velibor Mačukatin, koji je gotovo četiri godine stanovao u Augustinčićevu ateljeu nakon što je njegov izgorio u požaru.³⁰ Na pitanje kako to da neki suradnici ostaju u Majstorici i desetak godina umjesto četiri koliko je propisano, Augustinčić odgovara u intervjuu Enesu Čengiću: »Neka ih, neka ostanu tu koliko hoće ... Uvijek se sjećam svojih mladih dana kada sam radio u jednoj šupi ...«³¹

28 DUŠAN DŽAMONJA, *Simbol pobjede*. Borba, Zagreb, br. 127., 12. 5. 1979., str. 9.

29 Razgovor autora s Antonom Starčevićem u njegovoj kući u Smodekovoj ulici u Zagrebu, vođen 2001. godine.

30 Razgovor autora s Veliborom Mačukatinom u njegovoj kući u Voćarskoj u Zagrebu, vođen 2006. godine.

31 ENES ČENGIĆ, *Kuća »beskućnika«*. Oslobođenje, Sarajevo, 7. 5. 1967.



Vladimir Herljević u radu na Augustinčićevu *Spomeniku Josipu Brozu Titu* za Velenje; Jabukovac 1976. (fotografija iz Arhiva Galerije A. Augustinčića)

Kipari koji su sudjelovali u radu Augustinčićeve majstorske radionice uistinu su, više nego igdje drugdje, imali prilike naučiti zanatski aspekt kiparstva. Augustinčić je bio poznat kao »kipar koji je sayjete davao na licu mjesta, s milimetarskom preciznošću i savršenim prepoznavanjem greške u modeliranju i proporciji«.³² Smatrajući zanat osnovom kiparskog rada, često je znao govoriti kako umjetnost treba ostaviti po strani, jer ona »... je ili nije. No, ako nema zanata, nema niti nje!«³³ U realističko oblikovanje vjerovao je bez ostatka i u tom uvjerenju tvrdoglavu ostao cijeli životni i radni vijek. Istu postojanost iskazivao je i u gotovo očinskoj skrbi za svoje učenike i suradnike. To su bile dvije osnovne konstante njegove Majstorske radionice; oni koji su se odlučili za njegovu radionicu znali su što mogu očekivati. Takve ljudske i oblikovne postojanosti nije bilo, primjerice, u Majstorskoj radionici Vanje Radauša, koji je svojim temperamentom i naglim promjenama raspoloženja od depresije do egzaltacije cijeloj radionici davao drukčiji pečat i kvalitetu.

³² IVE ŠIMAT BANOV, *Antun Augustinčić*, u: *Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu* (monografija), ALU, Zagreb, 2002., str. 258.

³³ Ibid.



Kipar Ivan Pavić, Jabukovac, 1976. (fotografija iz Arhiva Galerije A. Augustinčića)

Majstorska radionica Antuna Augustinčića od osnutka do majstorove smrti 1979. godine uključivala je četrdeset kipara raznovrsnog psihološkog profila i likovnog izraza; ne postoji zajednički nazivnik njihovu umjetničkom izrazu. Podatak o pripadnosti njegovoj radionici, koji se nalazi u mnogim životopisima kipara na ovim prostorima, apsolutno ne implicira njihov oblikovni izraz. U prvim godinama djelovanja Majstorce svakako je rad na spomeničkoj plastici bio intenzivniji, no ne može se govoriti da su kipari koji su u njima sudjelovali bili time trajno sputani. Ono što čini poveznicu njihovog kasnijeg umjetničkog djelovanja s radom u Augustinčićevoj majstorskoj radionici često je tek sklonost figuraciji i čvrsto zanatski utemeljeno kiparstvo na kojemu je majstor inzistirao. Prerastanje ili udaljavanje od takvog shvaćanja skulpture Augustinčić im nije branio; riječ je prije o individualnim sklonostima i ograničenjima, odnosno pristajanju na *udobnost* takve pozicije. Ipak, većina kipara koji su sudjelovali u radu Augustinčićeve radionice, nakon usavršavanja zanata i osposobljavanja za samostalni rad (koji je ponekad trajao četrnaest, ali nerijetko i samo godinu – dvije), krenula je tragom vlastitih likovnih težnji. Čim im materijalne prilike to dopuštaju, oni započinju oblikovati samosvojni kiparski govor koji se često korjenito razlikuje od majstorova, ironizira ga ili mu se suprotstavlja.



Ljevač ?, kipari Vladimir Herljević i Ivan Pavić u radu na Augustinčićevu
Spomeniku Josipu Brozu Titu za Velenje; Jabukovac 1976.
(fotografija iz Arhiva Galerije A. Augustinčića)

Dakako da je primjera epigonstva bilo; opusi Ljupka Antunovića ili Luke Musulina, primjerice, ostaju čvrsto sputani usvojenim obrascima. No, bilo je i opusa ispunjenih izvedbama narudžbi, koji su – usprkos brojnosti djela i kreativnim iskoracima – ostali u sjeni zbog samozatajnosti kipara (Mihael Kajfeš). Neki od kipara su ubrzo nakon radionice potražili afirmaciju u inozemstvu: Vladimir Petković nastavio je usavršavanje u New Yorku, Milanu i Londonu; Ante Dabro je u Australiji ostvario zavidnu karijeru; Lujo Lozica je dvadeset godina podučavao kiparstvo u San Marinu, a Vesna Popržan je svoje umjetničke koncepcije tražila i aktivirala u SAD. Kod jednog dijela kipara koji su nastavili djelovati u domovini do izražaja je došla zanatska kompetencija stečena u Majstorskoj radionici: Vladimir Herljević, Ivan Pavić, Mate Šarić,

Radivoje Jovičić, Gorislav Štambuk, Nesto Orčić, Roko Domić i Josip Konta svoje su kiparske sposobnosti naročito istakli u restauratorskoj djelatnosti. Manji broj ih se posvećuje drugim granama kiparstva: Pavao Hudek i Robert Baća svoj izraz često nalaze u keramici, a Željko Zima u medalji, dok se Marijan Zaradić nametnuo i kao autor sportskih medalja, ali i brojnih popularnih sportskih trofeja.³⁴ U svom umjetničkom stvaralaštvu pojedinci čine značajne odmake od kiparstva: Nedjeljko Stenvović posvećuje se industrijskom dizajnu, Željko Radmilović i naročito Stjepan Gračan scenografiji, a Muhamed Čavrak grafici. Ipak, najveći broj suradnika Augustinčićeve majstorske radionice ostao je vezan uz kiparstvo i s vremenom se svrstao u najznačajnije protagoniste novije hrvatske skulpture. Tomislav Ostoja, Zlatko Čular ili Ljubo Karina kao slobodni umjetnici, a Stanko Jančić, Stjepan Gračan, Miro Vuco, Peruško Bogdanić i Slavomir Drinković, uz ostvarene kiparske karijere, i sami su postali profesori na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu.

Intenzivan rad na spomenicima koje je Augustinčićeva radionica zaprimala 1950-ih i 1960-ih godina bio je obilježen živom Augustinčićevom zainteresiranošću za što valjanijom izvedbom; samim tim, nadzor nad radom suradnika bio je veći. Situacija s kiparima koji su 1970-ih godina pristupili Radionici uvelike se razlikovala; tangencijalni dodir s majstorom u već poodmaklim godinama nije značio više do administrativne pripadnosti Augustinčićevoj majstorskoj radionici. Njihove kiparske karijere obilježene su vlastitim odgovorima na plastičke probleme i može se reći da je sudjelovanje u Majstorskoj radionici za njih značilo uistinu samo crticu u životopisu. Rijetko kada su bili sputavani u iznalaženju vlastite likovne poetike,³⁵ no bilo je i slučajeva »zahvale na suradnji«.³⁶

Početkom 1970-ih Augustinčić sve manje sudjeluje u radu Radionice. Godine 1972. umire njegova supruga Nada, a on leži u bolnici nakon moždanog udara. Nakon oporavka nadgleda dovršenje *Spomenika seljačkoj buni* u Gornjoj Stubici (1973.), prisustvuje otvorenju svoje Galerije u Klanjcu (1976.), daje sugestije prilikom izvedbe *Spomenika Josipu Brozu*

³⁴ Podatke o radu kipara Marijana Zaradića dobio sam od njegove obitelji, a također i od gospodina dr. Ante Pavlovića, djelatnika HNS-a, kojima najsrdačnije zahvaljujem.

³⁵ Karakterističan je iskaz Željka Zime: dok je jednom prilikom modelirao, naišao je Augustinčić pitajući ga što je to. Zima je odgovorio da su to neki njegovi kiparski problemi, a Augustinčić je na to odvratio: »Onda neka takvi i ostanu!« Razgovor autora sa Željkom Zimom, voden u njegovoj kući na Bukovcu u Zagrebu 2002. godine.

³⁶ Primjerice, nakon neprihvatanja njegovih kiparskih eksperimenata sa žicom i limom, Perušku Bogdaniću je zahvaljeno na suradnji; on 1978. godine odlazi iz Augustinčićeve radionice i afirmira svoje kiparstvo kroz status slobodnog umjetnika. Razgovor autora s Peruškom Bogdanićem, voden u njegovom ateljeu u Blatu u Zagrebu, 2004. godine.

u Velenju (1977.). Posljednje tri godine života vođenje Radionice prepušta dugogodišnjem suradniku Vladimиру Herljeviću, kojega 1976. ovlašćuje da ga za vrijeme bolesti »... kao asistent zamjenjuje u svim poslovima, koji se tiču radionice i saobraćaja s polaznicima radionice«. U istoj potpisanoj ovlasti Augustinčić naglašava: »Kipar Herljević je dužan da me o svemu u vezi Radionice redovno i detaljno obavještava. Rad polaznika Majstorske radionice mora se odvijati normalno i u potpunosti, a u skladu s pravilnikom Majstorskih radionica likovnih umjetnosti«.³⁷

Vladimir Herljević je bio i svjedok posljednjih mjeseci Augustinčićeva vođenja Radionice: »Zbog bolesti profesor je u posljednje vrijeme rjeđe dolazio na Jabukovac. Ali smogao je snage da navrati dva – tri puta mjesečno da vidi što radimo, da posavjetuje, pohvali ili pokudi ako zatreba.« Upravo je Herljević autor posljednjeg djela koje je izašlo iz Majstorske radionice na Jabukovcu za Augustinčićeva života: *Portret Marije Broz*, za novu osnovnu školu u slovenskom mjestu Bistrici, koja nosi ime Titove majke. Po crtežu Božidara Jakca modelirao ju je Augustinčićevom glinom iz njegovog sanduka.³⁸

Nakon smrti Antuna Augustinčića, u svibnju 1979. godine, Vladimir Herljević je prionuo ostvarivanju svoje zamisli koju je predložio još za majstorova života: da se jedan dio radionice na Jabukovcu pretvorи u *Memorijalni atelje Antuna Augustinčića*, te je u tu svrhu poduzeo niz inicijativa.³⁹ Do 1984. godine zamisao je daleko odmakla: Uprava JAZU suglasila se s uređenjem memorijalnog ateljea, »... čime bi se dio prostora spomenute radionice koristio u skladu sa značenjem Majstorskih radionica predstavljajući javnosti dio njihove djelatnosti«. No, iste godine iz JAZU stiže obavijest kako će »... sve daljnje akcije u vezi s realizacijom ... provoditi Umjetničko vijeće Majstorskih radionica likovnih umjetnosti JAZU«.⁴⁰ Spomenuto se vijeće nikad nije očitovalo i inicijativa je propala. Godine 1986. umire Augustinčićev dugogodišnji suradnik i voditelj Majstorske radionice – Ivan Sabolić. Posljednja se Majstorska radionica i formalno gasi, a zgrada na Jabukovcu prelazi u nadležnost Akademije likovnih umjetnosti. U školskoj godini 1988./89., za dekanskog mandata

³⁷ Kopija ovlaštenja se, ljubaznošću Vladimira Herljevića, čuva u Arhivu GAA.

³⁸ SALIH ZVIZDIĆ, *Povijest na Jabukovcu*. Vjesnik, Zagreb, 27. 6. 1984., str. 5.

³⁹ U već spomenutom prijedlogu Stipe Šuvare iz 1979. godine stoji: »Ovaj Sekretarijat podržava inicijativu da se u današnjoj Majstorskoj radionici Antuna Augustinčića uredi galerija s postavom skulptura u sadri – oko 1/3 prostora. Osim postojeće galerije mogao bi se ospozbiti i urediti trijem (zapadna strana galerije) gdje su sada složeni sadreni modeli spomenika. Takva galerija ima svoje kulturološko i društveno opravdanje i bila bi ogledna galerija za buduće polaznike Majstorske radionice, a u određene dane i za posjetioce.«

⁴⁰ Kopije obaju ovih dopisa, ljubaznošću Vladimira Herljevića, čuvaju se u Arhivu GAA.

Josipa Poljana, ALU je počela s preuređenjem zgrade za svoje potrebe, koje je trajalo do 1991. godine. Danas je bivša Majstorska radionica Antuna Augustinčića na Jabukovcu sjedište nastavničkog odsjeka Akademije likovne umjetnosti u Zagrebu.

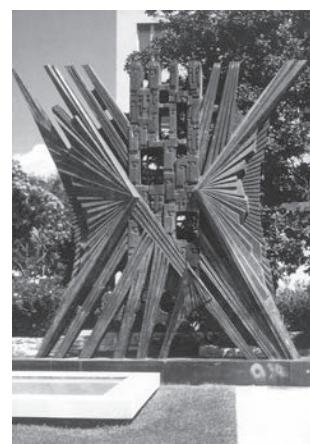
ŽIVOTOPISI SURADNIKA MAJSTORSKE RADIONICE ANTUNA AUGUSTINČIĆA

RADMILović, ŽELJKO (Split, 21. 1. 1919. – Split, veljača 1996.)

Diplomirao kiparstvo na ALU u Zagrebu 1949. u klasi Frana Kršinića. Suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića od 1949. do 1951. Bio je nastavnik na Školi primijenjenih umjetnosti u Splitu, gdje djeluje i kao scenograf Narodnog kazališta. Radio skulpturu u kamenu, drvu i bronci na temu zbjega i dječjih igara. Bavio se medaljarstvom (*40 godina KPJ*), keramikom i grafikom. Autor spomenika s temama iz II. svjetskog rata u Splitu i okolici (reljef u Mornaričkom sportskom centru na Poljudu, 1952.; *Spomenik palim sportašima* u Nautičkom klubu Labud, 1953.; *Spomenik palim obalnim radnicima i palim jedriličarima*, 1957.; *Spomenik političkim zatvorenicima*, 1977.; *Spomenik palim borcima* u Kaštel Sućurcu, 1955.; poprsja revolucionara u Splitu i Brštanovu). Intimnu plastiku manjih dimenzija samostalno izlagao u Zagrebu 1958. i posmrtno u Splitu 1977.



Željko Radmilović: Skica za *Spomenik palim borcima*, 1955.



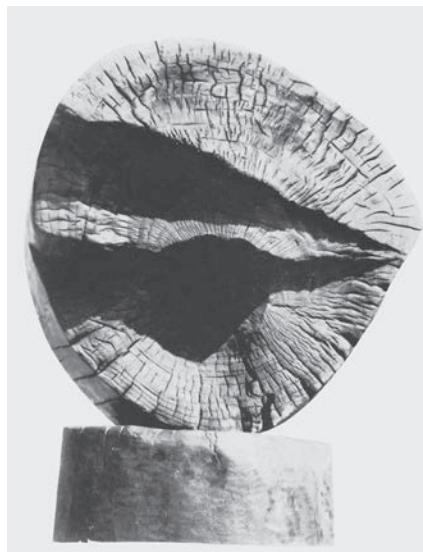
Željko Radmilović: *Spomenik zatvorenicima*, Split, 1977.

NJIRIĆ, NIKOLA (Ljubač kraj Dubrovnika, 6. 9. 1921. – Mostar, prosinac 2001.)

Diplomirao kiparstvo na ALU u Zagrebu 1949. Suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića od 1949. do 1958. Od 1959. živio u Mostaru. U početku se bavio memorijalnom plastikom (*Spomenik palim borcima*, Samobor, 1950; *Rade Končar*, 1957.) Od 1960-ih godina konstruira slobodne oblike u željezu i izvodi reducirane forme u drvu. Bavio se i medaljarstvom. Bio je član likovne grupe *Prostor-oblik* (s E. Numankadićem, T. Dugonjićem, E. Mundžićem, Lj. Perčinlićem, V. Dimitrijevićem, B. Misirlićem, R. Tadićem i M. Skopljakom), koja se u svom likovnom programu odrekla predmetne umjetnosti i kolorizma, ostavljajući u svojim djelima više prostora za razvoj kontemplativnog i duhovnog. Jedan je od kipara koji su postavili temelje suvremenom poimanju skulpture u Bosni i Hercegovini. Najveći dio njegovih radova stradao je prilikom rušenja Starog mosta u Mostaru, gdje je imao svoj atelje.



Nikola Njirić / Vladeta Petrić: *Partizan*,
Samobor, 1952.



Nikola Njirić: *Oblikovani dijelovi debla III*,
1981.

PETRIĆ, VLADETA (Beograd, 28. 11. 1919. – Čačak, 29. 11. 1970.).

Diplomirao na ALU u Beogradu. Suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića od 1951. do 1953. U početku stvara realistične figure (*Branko Radičević*, 1947.; *Konj Mali*, 1950.), a od 1960-ih godina izvodi medalje (*Jugoslavenska medalja učesnicima oktobarske revolucije*, 1967.) i ekspresivna djela naglašenog ludizma. Njegovim imenom nazvana je ugledna nagrada za skulpturu koju dodjeljuje Fakultet likovnih

umetnosti u Beogradu. Samostalno izlagao u Beogradu 1966. i posmrtno 1974. godine.

MUSULIN, LUKA (Podaca kod Makarske, 7. 7. 1928. – Split, 25. 10. 1987.)

Kiparstvo počeo učiti u zbjegu u El Shattu, nastavio u Splitu i Zagrebu, gdje je diplomirao na ALU 1953. u klasi Grge Antunca i Vanje Radauša. Suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića od 1953. do 1958. Modelirao lirske aktove i portrete, a u spomenicima naglašavao dramaturgu. Autor je reljefa na Augustinčićevom *Spomeniku slobodi* u Gradcu kod Makarske. Samostalno izlagao u Dubrovniku 1962.



Luka Musulin: *Reljef na Spomeniku slobodi*, Gradac, 1972.

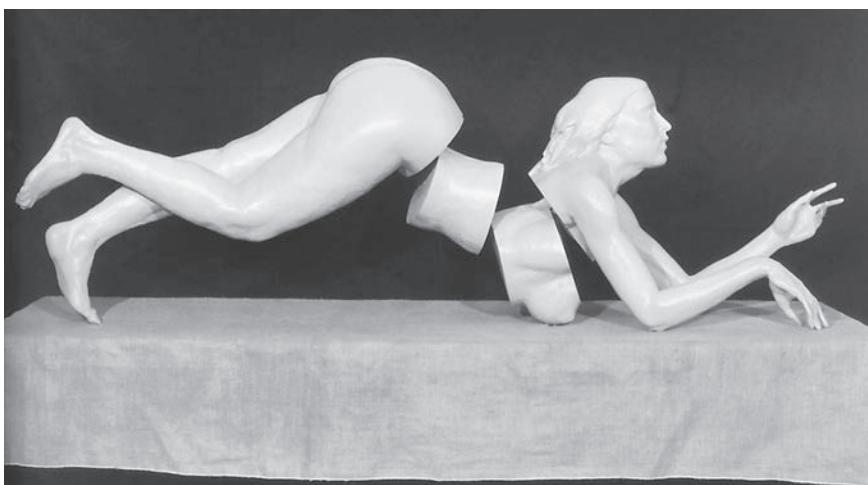
JANČIĆ, STANKO (Zagreb, 2. 5. 1932.)

Maturirao na Klasičnoj gimnaziji u Zagrebu 1950. godine. Diplomirao kiparstvo na ALU u Zagrebu 1956. u klasi A. Augustinčića. Bio je suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića od 1956. do 1970. U razdoblju između 1962. i 1967. god. u više je navrata boravio u Gvineji, gdje je izveo više spomeničkih ostvarenja. Spomenike i skulpture na otvorenom izvodio je i u domovini. Izlagao s grupom *Biafra* od 1970. do 1975. god. Dobitnik je Nagrade *Vladimir Nazor* za 1978. godinu. Godine 1980. izabran za nastavnika na kiparskom odjelu Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu, gdje kao profesor radi do mirovine. Nakon ekspresionističkog

razdoblja opredijelio se za novu figuraciju. U poliesteru izvodi naturalističke figure ljudi s ulice te hiperrealističke erotizirane ženske likove. Zaokupljen problemom pokreta i značenja od 1975. radi male plastike. U posljednje vrijeme reže skulpture u komponibilne elemente od kojih slaže nove varijante.



Stanko Jančić: *Iz Suite za olovnog vojnika*, 1976.

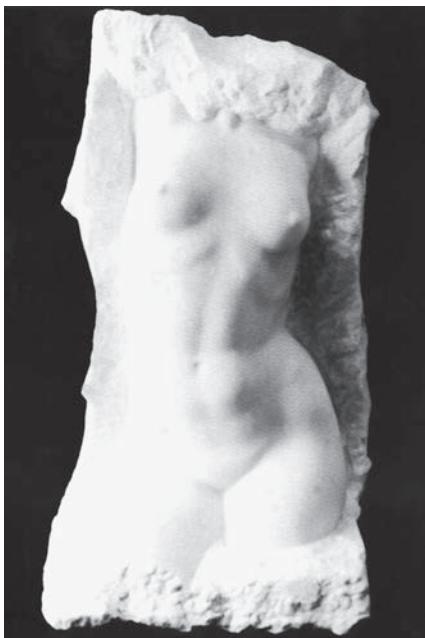


Stanko Jančić: *Predah*, 1977.

HERLJEVIĆ, VLADIMIR (Vareš 12. 7. 1930.)

Gimnaziju završio u Zenici 1949. Diplomirao kiparstvo na ALU u Zagrebu 1956. u klasi Antuna Augustinčića. Suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića od 1956. do 1960. Također sudjeluje i na svim kasnijim Augustinčićevim velikim spomeničkim projektima (Šehitluci, Stubica, Velenje). Kao zamjenik A. Augustinčića vodi poslove njegove Majstorske radionice od 1976. do 1979. U svom kiparskom radu najčešće se bavi temom portreta i lirično intoniranim, ženskim aktom.

Kao restaurator naročito angažiran na obnovi Zagrebačke katedrale. Od 1969. sudjeluje na skupnim izložbama, a samostalno je izlagao u Zenici (1969.), Zagrebu (1991.) i Velikoj Gorici (1994., 2001.).



Vladimir Herljević: *Ženski torzo I*, 1969.



Vladimir Herljević: *Sanjarenje II*, 1987.

ORČIĆ, NESTO (Subotica, 28. 2. 1929. – Zagreb, 18. 9. 1993.)

Nakon prekinutog studija na Građevinskom fakultetu u Beogradu upisuje 1951. ALU u Zagrebu. Diplomira kiparstvo 1956. u klasi Antuna Augustinčića. Suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića od 1956. do 1960. Augustinčićev suradnik na *Spomeniku palim Krajišnicima* na Šehitlucima, *Spomeniku palim žrtvama II. svjetskog rata* u Sisku na groblju Viktorovac. Od 1966. do 1968. predaje obradu kamena na ALU, kao slobodni umjetnik stvara vlastiti opus (cjelovito kiparsko opremanje crkve Sv. Ni-



Nesto Orčić

kole Tavelića u zagrebačkoj Kustošiji) te sudjeluje na brojnim skupnim izložbama. Od 1968. vanjski suradnik Restauratorskog zavoda Hrvatske za koji izvodi sve važnije kiparsko–klesarske zahvate. Od 1977. i formalno postaje konzervator. Bio je dugogodišnji predstojnik i savjetnik Kiparske radionice Restauratorskog zavoda Hrvatske.

ČULAR, ZLATKO (Dubrovnik, 27. 9. 1935.)

Nakon završene Škole za primijenjenu umjetnost u Splitu diplomirao je 1957. kiparstvo na ALU u Zagrebu u klasi Antuna Augustinčića, a nakon toga i dvije godine njegove specijalke. Od 1959. do 1963. suradnik je Majstorske radionice Antuna Augustinčića. Od tada djeluje kao kipar i slikar u statusu slobodnog umjetnika. U svojem kiparskom postupku polazi od ljudske figure, ali ističe osobitosti materijala, izražajnost mase i oblika. Sadržaj povezuje s egzistencijalnim značenjem humaniteta (ciklusi: *Jama*, 1960.; *Tjeskoba*, 1960. – 1979.; *Ekshumacija*, 1979. – 1985.; *Stradanja*, 1979. – 1985.; *Aveti rata*, 1984.; *Tragovi opstanka*, 1992. – 1994.; *Korijeni opstanka*, 2005. – 2007.). Izlaže od 1960. godine, a samostalno predstavlja svoje radove na pedesetak izložbi u zemljii i inozemstvu (Opatija, Split, Rijeka, Karlovac, Osijek, Krapina, Zagreb, Beograd, Nürtingen, Mannheim, Pariz).



Zlatko Čular: Iz ciklusa *Tjeskoba*,
1960.–1979.



Zlatko Čular: *Gibanje u materiji*,
1997.

OSTOJA, TOMISLAV (Split, 20. 8. 1931.)

Diplomirao kiparstvo na ALU u Zagrebu 1957. u klasi Antuna Augustinčića i pohađao njegovu specijalku do 1959. Bio je suradnik Majstorske radionice A. Augustinčića od 1959. do 1966., od kada radi kao slobodni umjetnik. Autor je više spomenika (*S. S. Kranjčević* uz Filozofski Fakultet u Zagrebu, 1962.; *Marko Orešković* u Ličkom Osiku, 1965.; *Spomenik poginulim borcima* na Ciglenici u Zagrebu, 1972.; *Spomenik borcima skijašima* u Begovom Razdolju, 1980.; *Spomenik žrtvama u Domovinskom ratu* u Vukovaru, 2000.) i skulptura u javnim prostorima (*Dječak* na Griču u Zagrebu, 1979.; *Finale 87* za Sportski centar na Savi u Zagrebu, 1987.; *Konstrukcija; Osama; Dječak* u Čakovcu, 1990.; *Ljeto* u Poreču, 1990.). Njegove skulpture karakterizira dinamičnost kompozicije i ekspresivnost površine. Raniji radovi obilježeni su nemirnom formom, blagim otklonom od realizma i poetičnom transpozicijom motiva. Oko 1970. naglašava ritmičke strukture šiljatih oblika i asocijativnog značenja. U novijim djelima vraća se punoj masi, mekoći i sugestivnosti oblika, ponekad uz naglašeni ironijski otklon. Samostalno je izlagao u Zagrebu, Splitu, Rijeci, Beogradu, Čakovcu, Dubrovniku i Kölnu.



Tomislav Ostoja: *Spomenik Silviju Strahimiru Kranjčeviću*, Zagreb, 1962.



Tomislav Ostoja: *Posljednji ljudi*, 1986.

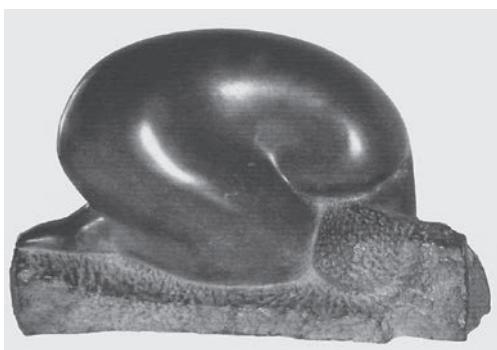
LOZICA, ALOZIJE (Lumbarda, Korčula, 22. 11. 1934.)

Diplomirao kiparstvo na ALU u Zagrebu 1959. u klasi profesora Vanje Radauša. Bio je suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića od 1960. do 1963. Autor brojnih djela javne plastike u Zagrebu (*Ranjenik*, Prečko, nadgrobni spomenik Vladimиру Nazoru, Mirogoj, reljef na portalu crkve Majke Božje Lurdske, skulpture *Tuga* ispred kazališta Trešnja,

Vesna na Autobusnom kolodvoru, skulptura za fontanu *Igre s vodom* na Trgu sportova...), 14 postaja *Križnog puta* u Đakovačkoj katedrali te brojne skulpture za javne prostore u Italiji (Brescia, Pisogne, Desensano sul Garda, Sale Marasino, Azzano Mella, Borgo Maggiore, San Marino...). Autor je deset nominalnih novčanica Republike San Marino, gdje je od 1968. do 1989. vodio kiparsku školu za mramor, broncu, kamen, drvo i sadru. Kao restaurator, vodio je radeve na obnovi klaustra Male braće u Dubrovniku, katedrale Sv. Dujma u Splitu i Sv. Jakova u Šibeniku, na katedrali u Đakovu, stolnoj crkvi u Osijeku te Hrvojevoj kuli u Splitu, Palači Cipiko u Trogiru i MUO-u u Zagrebu. Od 1951. godine sudjeluje na skupnim izložbama ULUH-a, u sklopu grupe *15 mladih*, grupe *Staza*, na porečkom analima, Zagrebačkom salonu i Triennale-u jugoslavenske umjetnosti. Samostalno izlagao u Padovi i Veneciji (1964.), Zagrebu (1965., 1980., 2003.), u Pallazolo i Treviglio (1981.), Milanu (1982.), Hagenu i St. Gallenu (1983.), Bergamu (1988.), San Marinu (1994.), Dubrovniku (2004.), Lumbardi (2005.) i Korčuli (2006.). Od 2004. godine, u sklopu ateljea *Bufalo* na otoku Vrniku pored Korčule, izložen je stalni postav njegovih rada.



Aloiz (Lujo) Lozica: *Portret I. K.*,
1969.



Aloiz (Lujo) Lozica: *Akt*,
2006.

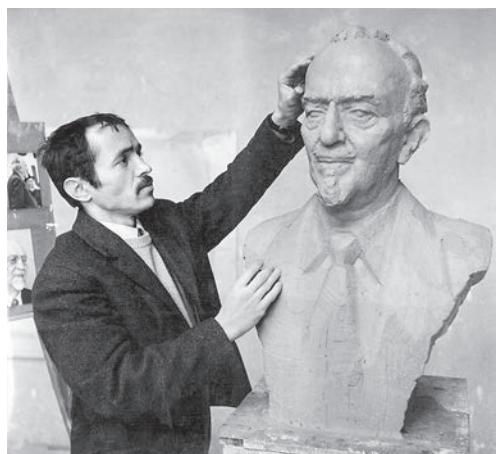
KAJFEŠ, MIHAEL (Brlog kraj Gospića, 2. 9. 1934. – Zagreb, 12. 1. 2006.)

Diplomirao kiparstvo na ALU u Zagrebu 1961. u klasi Antuna Augustinčića. Bio je suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića od 1961. do 1962., nakon čega djeluje kao slobodni umjetnik. Autor preko šezdeset poprsja (*Vladimir Nazor*, *Petar Preradović* u Grabovici i ispred istoimene škole u Zagrebu, *A. G. Matoš* na zagrebačkim Ravnicama, 1967.; *Viljam Galjer* u Đurđevcu, 1969.) i brojnih spomenika palima u II. svjetskom ratu (*Spomen-groblje* u Virovitici, 1963.; *Spomenik bor-*

cima za oslobođenje Knina, 1969.; 1. nagrada za izvedbu spomenika palim žrtvama u Popovači – *Kameni cvijet*, 1972.; *Spomenik žrtvama fašističkog terora u Veljunu*, 1974.; *Spomenik majci u Brlogu*, 1975.; *Spomenik žrtvama fašizma u Tržiću Tounjskom*, 1977. i na Debelom brdu 1979.; *Spomen-grobnica u Plaškom*, 1983.; *Spomenik palim borcima u Perušiću* 1980. i Divoselu 1981. te u Borju na Plitvicama 1989. Bavio se i izradom plaketa (*Grb Čazme; Frankopani ...*). Nikad nije samostalno ni skupno izlagao.



Mihail Kajfeš: *Poprsje Nikole Božića Juga*, 1960-ih



Mihail Kajfeš: *Poprsje Vladimira Nazora*, 1962.

PETKOVIĆ, VLADIMIR (Šibenik, 11. 11. 1936.)

Nakon završene Škole za primijenjenu umjetnost u Splitu diplomirao na ALU u Zagrebu u klasi Frane Kršinića. Bio je suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića od 1961. do 1963. Nakon toga usavršava se u mnogim svjetskim umjetničkim središtima: kiparstvo na *St. Martin's School of Art* u Londonu i *Accademia di belle Arti di Carrara*; grafiku studira u *Pratt Graphic Center* u New Yorku, crtanje na *Accademia di Brera* u Miljanu, a slikarstvo u *The Brooklyn Museum*



Vladimir Petković: *U znaku karnevala*, 2000.

of Art School u New Yorku. Samostalno je izlagao u Primoštenu (1968.), Vodicama (1972.), Vrpolju (1990.), Dubrovniku (1988.), Zagrebu (1979., 1983., 1985. i 1987.) i Šibeniku (1978., 2000.). Autor je spomenika Jurju Šižgoriću u Šibeniku i Faustu Vrančiću na otoku Prviću.

ZARADIĆ, MARIJAN (Lovreč, 17. 8. 1933. – Zagreb, 3. 6. 2006.)

Nakon završene Škole za primijenjenu umjetnost (1956.) diplomirao kiparstvo na ALU u Zagrebu 1961. u klasi Vanje Radauša. Bio je suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića od 1962. do 1966., nakon čega radi kao voditelj kreatorskog biroa kovnice IKOM te direktor Radionice primijenjenih umjetnosti. Od 1978. do 1998. godine profesor na Školi primijenjenih umjetnosti u Zagrebu. Istaknuti sportski djelatnik na polju šaha (šahovski majstor), bridža i nogometu. Uz spomeničke biste u Zagrebu, Bjelovaru, Grubišnom Polju, Velikom Grđevcu, Foči, Malešićima i Garešnici, autor je mnogih sportskih obilježja, trofeja i medalja (trofejni pokal *Marjan*; znak *Hrvatski nogometni savez*; *FK Čelik*; *NK Rijeka*; *NK Zagreb*; *NK Novi Sad*, 1972.; *Nogometni trofej podmlatka Hrvatskog nogometnog saveza*, 1979.; pehar i medalje nogometnih prvaka Hrvatske; *Zlatna plaketa Hrvatskog nogometnog saveza*, 1992.; skijaške medalje ...). Izlagao na skupnim izložbama HDLU-a, umjetnika Trešnjevke te izložbama profesora ŠPU.



Marijan Zaradić: *HNS*, 1972



Marijan Zaradić: *Nogometni trofej*, 1979.

GRGAS, MILE

(Rodaljice kraj Benkovca, 12. 7. 1934.)

Diplomirao kiparstvo na ALU u Zagrebu 1962. u klasi Antuna Augustinčića. Bio je suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića od 1963. do 1965. Radi realističke portrete, figure i kompozicije u kamenu, drvu i bronci. Uz aktove, najčešće radi teme i motive iz nacionalne povijesti. Autor je spomenika u Tkonu, Posedarju, Stankovcima, Benkovcu, Čabru i Zadru. Samostalno izlagao u Zagrebu, Zadru i Opatiji.



Mile Grgas: *Nosi me*, 1978.

ČVRLJAK, MATE (Konjevrate kraj Šibenika, 30. 4. 1934.)

Školu primijenjene umjetnosti završio u Splitu 1955. Diplomirao kiparstvo na ALU u Zagrebu 1961. u klasi Vanje Radauša. Bio je suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića od 1963. do 1965. Najčešća



Mate Čvrljak: *Bruna*, 1975.



Mate Čvrljak: *Gauguin*, 1999.

tema njegova kiparstva je portret koji izvodi u rasponu od impresionističke modelacije u gipsu (bronci) do kubistički rezanih ploha u kamenu (*Bruna*, 1975.; *Autoportret*, 1977.; *Sofija Loren*, 1992/93.). Autor je spomeničkih portreta u Zagrebu, Labinu, Pazinu, Rovinju, Podpićnu, Skoplju, Čapljini, Osijeku i Drnišu. Izlaže na skupnim izložbama od 1966.; samostalno izlagao u Dubrovniku (1972.), Zagrebu (1974., 1978.), Labinu i Rovinju (1976.), Rijeci i Puli (1973.) te Splitu (1975.).

BURGER, MARIJAN

(Kutina, 18. 7. 1936.)

Diplomirao kiparstvo na ALU u Zagrebu 1963. u klasi Antuna Augustinčića. Bio je suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića od 1964. do 1966. Autor poprsja *Vlado Četković*, 1975. i *Slaviša Vajner – Čića* u Novom Vinodolskom (1979.). U novije vrijeme istražuje oblikovanje papirom.



Marijan Burger: *Poprsje Vlade Četkovića*,
1975.

DABRO, ANTE (Čavoglave, 13. 1. 1938.)

Nakon završene Škole za primijenjenu umjetnost u Splitu diplomira kiparstvo na ALU u Zagrebu 1964. u klasi Antuna Augustinčića. Suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića od 1964. do 1966. Sljedeće godine odlazi u Australiju, gdje izlaže svoje skulpture u drvu te ubrzo postaje profesor kiparstva na Umjetničkoj akademiji u Canberri. Dobitnik Nagrade Zasluge Winstona Churchilla za dostignuća na području umjetnosti koju dodjeljuju zemlje Commonwealtha. Godine 1982. odlazi na studijska putovanja u SAD, Veliku Britaniju i druge europske zemlje. Sudjelovao je na brojnim skupnim izložbama u australskim galerijama, na kiparskom trijenalnu u Milduri, na izložbi u Parku skulpture u Gospardu, na Svjetskom bijenalu hrvatske umjetnosti u Torontu. Samostalno je izlagao u Sydneyu, Brisbanu, Melbourneu, Londonu, a mnoga se

njegova djela nalaze u javnim zbirkama i ustanovama poput Tasmanian Museum u Hobartu, La Perouse Museum u Sydneyu, Australian War Memorial u Canberri, Brisbane Cultural Centre, kao i u mnogim australiskim privatnim zbirkama.



Ante Dabro: *Sjedeća figura*, 1983.



Ante Dabro: *Stojeća figura*, 1983.

DOMIĆ, ROKO (Lovreć, 16. 8. 1938.)

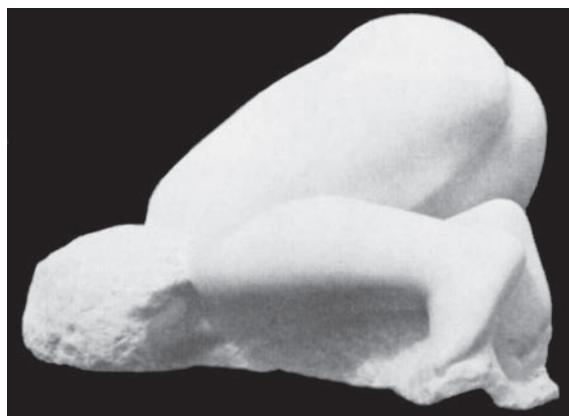
Diplomirao kiparstvo na ALU u Zagrebu 1965. u klasi Antuna Augustinčića. Bio je suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića od 1966. do 1968. Sudjelovao na 1. trijenalnu hrvatske skulpture – *Konfrontacije*. Djeluje kao restaurator.



Roko Domić: *Ženski akt*, 1980.

ŠTAMBUK, GORISLAV (Selca na Braču, 30. 3. 1933. – Zagreb, 9. 10. 1992.)

Diplomirao na Akademiji primijenjene umjetnosti u Zagrebu 1955. (K. Angelji Radovani). Bio je suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinića od 1967. do 1969. Oblikuje aktove i figurativne skupine u mramoru. Djelovao kao restaurator. Samostalno izlagao u Zagrebu 1978., 1981., 1987.



Gorislav Štambuk: Odbačena, 1979.

KOVAČ, ANICA (Sarajevo, 22. 4. 1943.)

Nakon završene srednje ekonomski škole u Sarajevu diplomirala kiparstvo na ALU u Zagrebu 1968. u klasi Valerija Michielija. Bila je suradnica



Anica Kovač: *Povijest Hrvata u BiH*, 1995.



Anica Kovač: *Tragovi zla*, 1998.

Majstorske radionice Antuna Augustinčića od 1968. do 1972. Od 1973. do 1992. profesor na Školi primijenjene umjetnosti u Sarajevu. S ULUH-om izlaže od 1968. do 1976. Od 1973. najveći dio likovnih djela (minijature, skulpture za javne prostore, crteži, pasteli, akvareli) ostvaruje u sklopu umjetničkih kolonija (Strumica, Dojran). Samostalno izlaže u Sarajevu (1962., 1976., 1983., 1994.), Dubrovniku (1973.), Travniku (1984.), Vrgorcu (1991.), Neumu (1994.) i Imotskom (1996.). S umjetnicima Katalonije i samostalno izlaže u Španjolskoj 1984. (Lloret de Mar), kiparski se usavršava 1989. u Danskoj (*Fyns Billdehuggervarksteder – Hollufgard*). Sudjelovala je pri osnivanju Udruge likovnih umjetnika i graditelja *Napredak* 1991., a kao njen član sudjelovala u radu tijekom rata u Sarajevu do 1996. Od 1996. živi u Zagrebu sa članstvom u Zajednici slobodnih umjetnika Hrvatske.

ANTUNOVIĆ, LJUPKO (Bugojno, 18. 12. 1939.)

Školovao se u Bugojnu i Sarajevu, a Školu primijenjenih umjetnosti završio u Beogradu. Bio je suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića od 1968. do 1970. Bio je ravnatelj Srednje umjetničke škole u Sarajevu te jedan od osnivača i prvi ravnatelj Srednje likovne škole u Mostaru. Autor je desetak spomen-bista i poprsja te niza parkovnih skulptura u Sarajevu (*Stablo ljubavi*, 1976., Park mladenaca; *Igra majke i djeteta*, Park penzionera; *Boško Buha*, Park pionira). Od 1968. član HDLU-a, a radeve izlaže u sklopu Likovne udruge Mostara i HKUD-a Napredak, Sarajevo.

GRAČAN, STJEPAN (Prugovec, 28. 2. 1941.)

Studirao povijest umjetnosti i psihologiju u Zagrebu od 1961.–1963. Diplomirao kiparstvo na ALU u Zagrebu 1967. u klasi Antuna Augustinčića. Bio je suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića od 1969. do 1971. Suosnivač i član likovne grupe *Biafra* (1970.–1978.). Izvodi skulpturu naglašene izražajnosti i socijalnog angažmana. Autor niza spomenika: Vladimиру Nazoru u Zagrebu (1972.), Augustu Cesarcu u Osijeku (1974.), žrtvama fašizma u Zatonu (1981.), Mariji Jurić Zagorki u Zagrebu (1991.). Od 1969. do 1971. godine stalni je likovni kritičar osječkog dnevnika *Glas Slavonije*, piše predgovore izložbama, a kao urednik surađuje s likovnim časopisima *LL* i *Likum*. U više navrata bio je član upravnog odbora, potpredsjednik Umjetničkog savjeta, tajnik i potpredsjednik HDLU-a. Član stručnih žirija (Salona mladih, Biennala Slavonaca, Vjesnikove nagrade *Josip Račić*, Zagrebačkog salona ...). Od 1978. do 1981. godine bio je predsjednik Zagrebačkog salona. Od 1975. kao kipar surađuje s kazalištima u Zagrebu, Splitu, Osijeku i Dubrovniku, a povremeno i s Hrvatskom

televizijom. Od 1979. godine bavi se kazališnom scenografijom. Ostvario je petnaestak kazališnih scenografija u Zagrebu (HNK, Teatar ITD, Zagrebačko kazalište mladih, Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Satiričko kazalište Jazavac) i Osijeku (HNK, Kazalište lutaka Osijek). Sudjelovao je na oko 250 skupnih izložbi u zemlji i inozemstvu, a priredio je 20 samostalnih izložbi (Osijek, Zagreb, Hamburg, Koprivnica). Od 1988. godine djeluje kao profesor na Katedri za kiparstvo na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, gdje od 1999. do 2002. obavlja dužnost dekana. Profesor je kiparstva na Umjetničkoj akademiji u Osijeku.



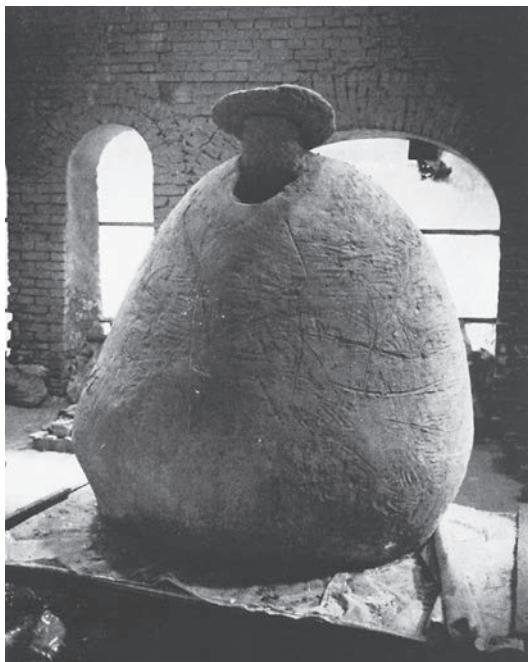
Stjepan Gračan: *Spomenik Vladimiru Nazoru*, Zagreb, 1972.



Stjepan Gračan: *Preslikana skulptura*, 1997.

VUCO, MIRO (Vojnić, 11. 9. 1941.)

Školu primijenjenih umjetnosti, kiparski odjel, završio je u Splitu 1962. Diplomirao je kiparstvo na ALU u Zagrebu 1967., gdje je 1969. završio i *specijalku*. Od 1969. do 1971. suradnik je Majstorske radionice Antuna Augustinčića. Suosnivač je (1970.) i član likovne grupe *Biafra*, sve do njenog razlaza (1978.). Od 1968. do danas sudjeluje na nizu grupnih, problemskih, konceptualnih i reprezentativnih izložbi u zemlji i inozemstvu. Autor je niza spomeničkih skulptura (*Tin Ujević*, Zagreb; *Ante Starčević*, Osijek). Dobitnik je brojnih nagrada. Profesor je modeliranja na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu i profesor kiparstva na Umjetničkoj akademiji u Osijeku.

Miro Vuco: *Intelektualac*, 1981.Miro Vuco: *Krleža*, 1986.

VUJIČIĆ, SVAN

(Zagreb, 11. 6. 1946.)

Diplomirao na ALU u Zagrebu 1969. u klasi Valerija Michielija. Bio je suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića od 1969. do 1971. Autor hiperrealističkih i koloriranih portreta i portretnih figura u poliesteru (*Luj Pintarić*, 1974.; *Astrid Turina*, 1976.; *Jadranka Fatur*, 1977.). Autor javne plastike *Razlistala forma* u Varaždinu (1994.). Samostalno izlagao u Zagrebu, Križevcima, Koprivnici, Strugi, Novoj Gradiški i Varaždinu.

Sven Vujičić: *Portretna figura Nives Šimatović*, 1977.

BOLČEVIĆ, NIKOLA (Zagreb, 23. 6. 1937.)

Diplomirao na ALU u Zagrebu 1977. u klasi Valerija Michielija. Bio je suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića od 1970. do 1972. Od 1978. do 1980. prvi direktor *Galerije Antuna Augustinčića* u Klanjcu.



Nikola Bolčević: *Krleža*,
1982.



Nikola Bolčević: *Spomenik palim Kustošnjancima
u NOB*, Zagreb, 1985.

HUDEK, PAVAO
(Marija Bistrica, 5. 3. 1944.)

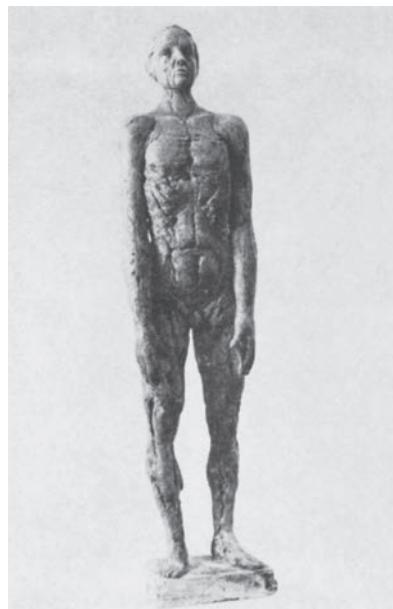
Diplomirao na ALU u Zagrebu 1969. u klasi Valerija Michielija. Bio je suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića od 1970. do 1972. U Mariji Bistrici osnovao *Galeriju Hudek*, gdje se bavi skulpturom, keramikom i restauracijom.



Pavao Hudek: *Pjevački zbor*, 1996.

KONTA, JOSIP
(Livno, 18. 5. 1946.)

Diplomirao na ALU u Zagrebu 1972. u klasi Valerija Michielija. Bio je suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića od 1972. do 1974. Poslije dvoipolgodisnjeg rada na mjestu direktora *Ljevaonice umjetnina* pri Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu živi i radi kao samostalni umjetnik u Zagrebu.



Josip Konta: *Putnik*, 1981.

ZIMA, ŽELJKO (Vinica, 15. 12. 1946.)

U Zagrebu završava Školu primijenjenih umjetnosti na Odjelu za industrijsko oblikovanje. Godine 1970. diplomira kiparstvo na ALU u Zagrebu u klasi prof. Valerija Michielija. Nakon diplome radi kraće vrijeme kao maketar na Scenografskom odjelu Zagrebačke televizije. Od 1973. do 1975. godine suradnik je Majstorske radionice Antuna Augustinčića. Od 1975. do 1981. godine zaposlen je kao kipar za modele u kovnici IKOM u Zagrebu. Uz dvogodišnje iskustvo nastavnika na Školi primijenjenih umjetnosti u Zagrebu (1985.–1987.), od 1981. godine ima status slobodnog umjetnika te djeluje kao kipar, industrijski dizajner i restaurator.



Željko Zima: *Anica*, 1970.



Željko Zima: *Skulptura XV*, 1978.

BOŠNJAK, HRVOJE
(Zagreb, 30. 6. 1946.)

Diplomirao kiparstvo na ALU u Zagrebu 1971. u klasi Valerija Michielija. Bio je suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića od 1973. do 1975. Samostalno izlagao u Zagrebu (1975., 1979., 1983., 1987., 1988., 1990., 1995.), u Križevcima (1975.), Splitu (1983., 1996.) i Rijeci (2005.).



Hrvoje Bošnjak: *Mis Prsata*, 1982.

KARINA DE, LJUBO (Rijeka, 18. 3. 1948.)

Osnovnu školu pohađao je u Brseču i Mošćeničkoj Dragi. Maturirao na Srednjoj građevinskoj školi u Rijeci. Akademiju likovnih umjetnosti, odjel kiparstva, završio je u Ljubljani 1972. u klasi prof. Zdenka Kalina, prof. Drage Tršara i prof. Slavka Tiheca. Te je godine postao suradnik u Majstorskoj radionici prof. Vanje Radauša u Zagrebu. Od 1973. do 1975. bio je suradnik u Majstorskoj radionici prof. Antuna Augustinčića. Godine 1973. postaje članom Hrvatskog društva likovnih umjetnika Zagreb i Rijeka i otada ima status slobodnog umjetnika. Autor je brojnih, najčešće kamenih, javnih skulptura u Hrvatskoj (Spomenik na Trsatu, 1977.; reljef u Tunelu Učka, 1981.; *Prodori* u parku skulptura Dubrova u Labinu, 1987.; *Kamen na kamen* u Opatiji, 1989.; Eko – staza *Tramuntana* u Belom na otoku Cresu, 1996.; *Spomenik maslini* u Brseču, 1997.), Japanu (Kawasaki), Sloveniji (Portorož, Kopar), Italiji (Trst, Bari) i Njemačkoj (Jockgrim, Kandel, Rondalben). Sudjelovao na mnogim kiparskim sim-



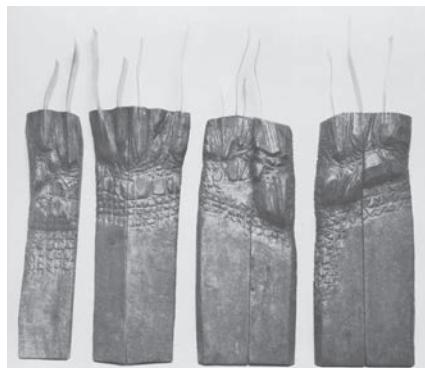
Ljubo de Karina: *Kamen na kamen*, 1980.

pozijima i skupnim izložbama, a tridesetak puta samostalno predstavio svoje rade u Zagrebu, Rijeci, Beogradu, Puli, Piranu, Labinu, Poreču i Opatiji. Dobitnik je brojnih nagrada; živi i radi u Brseču.

ĐUZEL, IZET

(Derventa, 24. 8. 1941.)

Školu za primjenjenu umjetnost pohađao u Sarajevu 1958.–1963., a diplomirao kiparstvo na ALU u Zagrebu 1971. u klasi Valerija Michelića. Bio je suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića od 1974. do 1976. godine. Jedan je od pokretača grupe *Biafra*. Osnovao je 1978. godine edukativnu likovnu galeriju u Derventi. S kritičko-humanističkim pristupom temi oblikuje skulpture u različitim materijalima koje predočuju sjedinjenje i razaranje forme. Izlagao je na brojnim izložbama u Hrvatskoj i inozemstvu. Dobitnik je više značajnih izvedbenih nagrada

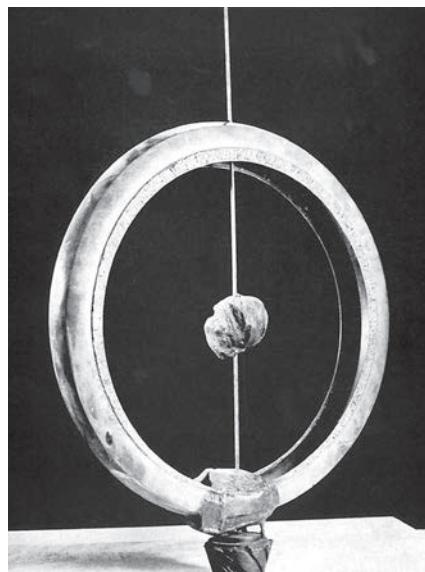


Izet Đuzel: *Zvezet bašluka*, 1984.

STEVOVIĆ (SAŠO), NEDELJKO

(Žabljak, 13. 12. 1945.)

Diplomirao kiparstvo na ALU u Ljubljani 1975. Bio je suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića od 1975. do 1977. Živi u Ankaranu i Kopru, gdje se bavi industrijskim dizajnom (voditelj oblikovanja u tvornici *Tomos*), likovnom pedagogijom (predsjednik *KD ljubiteljskih likovnikov*), a naročito je aktivna na području oslikavanja ljudskog tijela (*Koper Bodypainting Festival*, 2007.)



Nedeljko (Sašo) Stevović:
Kompozicija XVI, 1974

PAVIĆ, IVAN

(Podvaroš, 26. 11. 1941. –
Zagreb, 26. 10. 1994.)

Završio Školu primijenjenih umjetnosti u Splitu. Diplomirao kiparstvo na ALU u Zagrebu 1966. u klasi Antuna Augustinčića. Sljedećih deset godina boravio u Splitu. Bio je suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića od 1976. do 1977., a od tada djeluje kao samostalni umjetnik. Uz V. Herljevića realizator uvećanog Augustinčićevog *Spomenika Josipu Brozu Titu* u Velenju. Autor skulpture *Alkar i alkarski momak*.

Ivan Pavić: *Alkar na konju i alkarski momak*, 1985.



BAĆA, ROBERT

(Zagreb, 19. 9. 1949.)

Diplomirao kiparstvo na ALU u Zagrebu 1974. u klasi Ivana Sabolića. Bio je suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića od 1977. do 1978. Bavi se skulpturom i keramikom nefigurativnih oblika, asocijativnih značenja i naglašenih volumena (*Drvo*, 1971.; *Šuma*, 1975.). Radi umnoženu sitnu plastiku, multiple i porculanske objekte u boji. Samostalno izlagao u Zagrebu, Samoboru, Sesvetama, Sisku, Zürichu i Lichtensteinu.

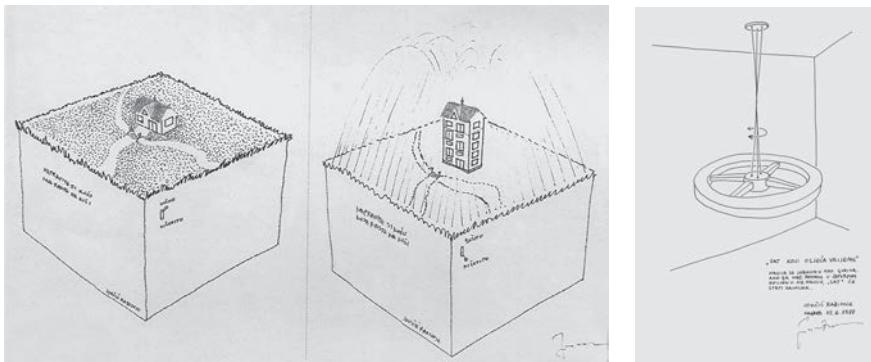


Robert Baća: *Odjeci orgulja*, 1990.

JOVIČIĆ, RADIVOJE (Grk kraj Bosanskog Broda, 16. 11. 1952.)

Diplomirao kiparstvo na ALU u Zagrebu 1977. u klasi Vjekoslava Ruklijača. Bio je suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića od

1977. do 1979. Osim restauracijom, bavi se i konceptualnim projektima (Zagrebački salon, 1988., 1989); osnivač *Etno – parka Kravaršćica* u gradnji, kojim želi zaštитiti tradicionalnu baštinu Turopolja.

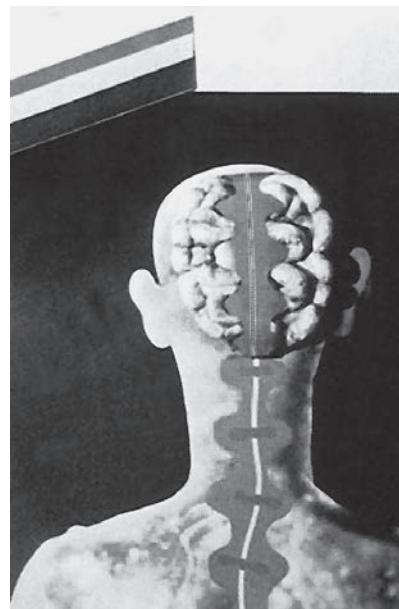


Radivoje Jovičić:
Napravite si kuću koja raste na kiši,
1988.

Radivoje Jovičić:
Sat koji osjeća vrijeme,
1989.

ŠARIĆ, MATE (Prisoj kraj Tomislavgrada, 12. 6. 1943.)

Završio Školu primijenjenih umjetnosti u Splitu 1975. godine. Bio je suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića od 1977. do 1979. Sudjelovao na restauratorskim radovima na *Spomeniku palim Krajniciima* na Šehitlucima i na zagrebačkoj Katedrali.



Mate Šarić: *4. B.*, 1971.

BOGDANIĆ, PERUŠKO (Starigrad, Hvar, 24. 10. 1949.)

Diplomirao kiparstvo na ALU u Zagrebu 1976. u klasi Vjekoslava Rukljača. Bio je suradnik Majstorske radionice Antuna Augustinčića od

1977. do 1979. Dužnost predsjednika HDLU-a obnašao je tijekom dva mandata, od 1996. do 2000. godine. Kao samostalni umjetnik djeluje do 1995. godine kada dolazi na Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu, gdje od 1997. godine radi kao docent, a od 2002. godine kao izvanredni profesor. Voditelj je i mentor ljetnog studija kiparstva u kamenu u Montrakeru kraj Vrsara. Od 1976. godine izlagao je na preko 100 skupnih i tridesetak samostalnih izložaba te sudjelovao u radu brojnih kiparskih simpozija. Njegove skulpture se nalaze u javnim prostorima (*Prizor*, Kikinda, 1982.; *Okrugli pokret*, Lokve, 1982.; *Bez jahača*, park Željezare Sisak, 1983.; *Povratak barbara*, Grad mladih, Zagreb, 1986.; *Venecija*, Kostanjevica ob Krki, 1988.; *Keopsov san*, MKS, Labin, 1989.; *Lice izgubljene bitke*, Edinburgh, 1989.; *Jurju*, Jakovlje, 1994.; *Prvi heretik*, Po-reč, 1995.; *Spomenik poginulim hrvatskim braniteljima u Domovinskom ratu*, Sisak, 1999.; *Putovanje barbara*, dionica Bijele ceste, MKS, Labin, 2001. *Mediteranska I*, Bol na Braču, 2004.) te u privatnim zbirkama u Den Haagu, Parizu, Berlinu, Minneapolisu, New Yorku, Washingtonu, Detroitu i Perigny Sur Yerres-u.



Peruško Bogdanić: *Otok*,
1980.



Peruško Bogdanić: Skica za *Spomenik hrvatskim braniteljima u Sisku*, 1999.

POPRŽAN, VESNA (Zagreb, 13. 4. 1952.)

Završila Školu primjenjenih umjetnosti u Zagrebu 1972. Diplomirala kiparstvo na ALU u Zagrebu 1977. u klasi Ivana Sabolića. Suradnica Majstorske radionice Antuna Augustinčića od 1978. do 1979. Od 1985. do 1992. živjela u SAD. Minimalnim intervencijama u različitim materijalima oblikovala je skulpturu manjih dimenzija i stvarala viseće asambleže od cementa, žbuke i papira. Od kraja 1980-ih bavi se instalacijama (*Jedra*,

1988.; *1000 kućnih crijepona*, 1994.), kolažom (*Dokumentaristički dnevnik 1989. – 1992.*) i umjetničkim akcijama (likovne akcije na otvorenim prostorima Cmroka, Žitnjaka, Maksimira i Novog Zagreba u Zagrebu, 1980.; *Dani mladog teatra* u Dubrovniku, 1981.) Skupno izlaže od 1977. godine; samostalno izlagala u Zagrebu (1977., 1982., 1985., 1994.), Sv. Stefanu (1980.), Beogradu (1981.), Rijeci, Münchenu, Kölnu, Cooperstownu i Bonnu.



Vesna Popržan:
Zavežljaji,
1984.

ČAVRK, MUHAMED (Sarajevo, 23. 6. 1950.)

U Sarajevu završava studij na tamošnjoj ALU 1977. godine. Od 1977. živi u Zagrebu gdje polazi Majstorsku radionicu Antuna Augustinčića od 1977. do 1979., a nastavlja kod Ivana Sabolića (1979. – 1980.). Ubrzo se okreće slikarstvu, uglavnom geometrijske apstrakcije, naročito klasičnim grafičkim tehnikama (suha igla, bakropis, aquatinta, mezzotinta ...). Sudjelovao na brojnim samostalnim i skupnim izložbama u zemlji i inozemstvu, dobitnik je mnogih nagrada i priznanja, među kojima i Nagrade 4. trijenala grafike 2006. godine.

Muhamed Čavrk: *Torzo*, 1986.



DRINKOVIĆ, SLAVOMIR (Jelsa, Hvar, 23. 1. 1951.)

Diplomirao kiparstvo na ALU u Zagrebu 1977. u klasi Valerija Michie lija. Polazio Majstorsku radionicu A. Augustinčića od 1977. do 1979., a nastavio kod Ivana Sabolića (1979. – 1981.). Radi skulpture krajnje pojednostavljenih oblika, napetih odnosa i površina, najčešće u tradicionalnim materijalima i njihovim kombinacijama (*Klin i osam čeličnih listova*, 1983.; *Drvo u kamenu*, 1984.; *Koplje sv. Jurja*, 1990.). Autor je brojnih skulptura u javnim prostorima (*Nagnuti stup*, Park Trešnjevka, Zagreb, 1982.; *Građevina*, Pančevo, 1984.; *Pusti me proć'*, Matejuška, Split, nadgrobni spomenik obitelji Tuđman, Mirogoj, Zagreb, 1988.; *Između neba i zemlje*, Dubrova, Labin, 1993.; *Eldorado*, Malaga, Španjolska, 1995.; *Sjećam se osamdesetih*, Mrzle Vodice kod Delnica, 1996.; *Do neba*, Roč, 1996.; *Spomenik skladatelju A. Dobroniću*, Jelsa na Hvaru, 1997.; *Spomenik poginulim braniteljima Domovinskog rata*, Ivanić Grad, 1997.; *Vrata 20. stoljeća*, Poreč, 1997.; spomen-obilježja mjesta masovnih grobnica žrtava iz Domovinskog rata, 1998.); a od 1989. godine bavi se i scenografijom i dizajnom (*Amadeus Monumentum*, HNK, Zagreb; *Ban Cafe* u Zagrebu, s N. Fabijanićem; klub *Japa* u Čakovcu...). Skupno izlaže od 1976. godine; samostalno izlagao u Zagrebu (1980., 1982., 1984., 1988., 1995., 1999.), Beogradu (1988.), Ljubljani (1989.) i Klanjcu (1998. – 1999.). Član HDLU-a od 1977.; u statusu slobodnog umjetnika do 1995. kada je izabran za docenta na ALU u Zagrebu. Od 2007. dekan ALU u Zagrebu.



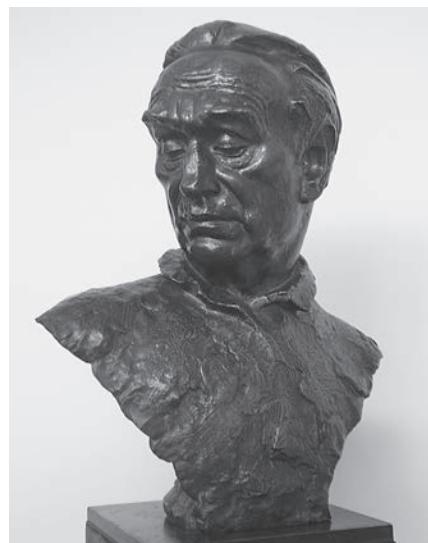
Slavomir
Drinković: *Konj
bez jahača*, 1992.

SABOLIĆ, IVAN (Peteranec kraj Koprivnice, 24.8.1921. – Zagreb, 25.6.1986.)

Nakon Obrtne škole upisuje 1940. godine Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu, gdje uči kod Frana Kršinića i Ive Lozice. Od 1944. do 1946. godine polazi i završava specijalku Antuna Augustinčića. Od 1959. do cent, od 1964. izvanredni profesor, a od 1969. redovni profesor na ALU u Zagrebu, gdje od 1968. do 1971. godine obnaša dužnost dekana. Nakon smrti Antuna Augustinčića 1979. vodi njegovu Majstorsku radionicu na Jabukovcu. Godine 1981. izabran je za izvanrednog člana JAZU. Za života je imao tri samostalne izložbe (u Beogradu 1958. te u Zagrebu 1957. i 1977.), a sudjelovao je na oko tri stotine skupnih izložbi u zemlji i svijetu. Bio je predsjednik ULUH-a, SLUJ-a i Nacionalnog komiteta AIAP-a. Autor je antologičkih portreta (*Portret glumca Cilića*, 1963.; *Ivo Šebalj*, 1965.) i 60-ak skulptura u javnim prostorima (*Spomenik palim borcima*, otok Ugljan, 1952.; *Spomenik husinskim ruderima*, Kreka kraj Tuzle, 1953.; *Grobnica boraca*, Rovinj, 1956.; *Plamen – spomenik ilegalcima*, Sveti Duh, Zagreb, 1957.; *Spomenik palim borcima*, Bubanj kod Niša, 1963.; *Koritarke*, Koprivnica, 1968.; *Spomen-biste Zdenke i Rajke Baković*, Zagreb, 1977.; *Spomenik palima u talijanskom logoru*, otok Molat, 1979.; *Picasso*, Osijek, 1982.; *Jedro*, Žman na Dugom Otoku, 1982.). Dobitnik je desetak nagrada i odlikovanja. Sva svoja djela poklonio je Općini Koprivnica za svoju memorijalnu zbirku, koja je 1983. godine otvorena u Peterancu pod imenom *Galerija kipova Ivana Sabolića*.



Ivan Sabolić, *Portret Mihaela Kajfeša*, 1967.



Ivan Sabolić, *Portret Antuna Augustinčića*, 1980.

IZVORI I LITERATURA

- Arhiv za likovne umjetnosti HAZU, Zagreb
 Arhiv ALU, Zagreb
 Arhiv Galerije Antuna Augustinčića, Klanjec
 Obitelj Kajfeš, Zagreb
 Obitelj Zaradić, Zagreb
Enciklopedija hrvatske umjetnosti, knjige 1–2, LZ Miroslav Krleža, Zagreb, 1996.
Uredba o osnivanju državnih Majstorskih radionica likovne umjetnosti. Republika, 7/III, Zagreb, 1947., str. 540.
Osmorici naših likovnih umjetnika dodijeljeno je zvanje Majstora. Republika, 7/III, Zagreb, 1947., str. 541.
 V. S.: *U Zagrebu su otvorene dve državne Majstorske radionice*. Borba, Beograd, 28. 11. 1950., str. 2.
 [r]: *Otvorene nove Majstorske radionice*. Književne novine, Zagreb, 5. 12. 1950.
Antun Augustinčić / O zadacima Majstorskih radionica. Borba, Beograd, 29. 11. 1951.
Veliki kip A. Augustinčića. Naprijed, Sarajevo, br. 33., 5. 8. 1952.
 ENES ČENGIĆ, *Kuća »beskućnika«*. Oslobođenje, Sarajevo, 7. 5. 1967.
VIII kongres SLUJ-a (katalog izložbe), Umjetnički paviljon, Zagreb 1970., str. 31.
Umjetnici stvaraju u slobodnom gradu (katalog izložbe), Gliptoteka JAZU, Zagreb 1975.
Mate Ćvrljak (katalog izložbe), Galerija Spektar, Centar za kulturu Novi Zagreb, Zagreb 1978.
 DUŠAN DŽAMONJA, *Simbol pobjede*. Borba, Zagreb, br. 127, 12. 5. 1979., str. 9.
 D. G., *Znao je mnogo, radio strasno*. Borba, Zagreb, br. 126, 11. 5. 1979., str. 10.
 Tanjug: *Žalost za velikim kiparom*. Vjesnik, Zagreb, br. 11390, 12. 5. 1979., str. 7.
Prva pančevačka izložba jugoslovenske skulpture (katalog izložbe), Savremena galerija centra za kulturu "Olga Petrov", Pančevo, 1981.
Vesna Popržan (katalog izložbe), Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb 1981.
Prvi triennale hrvatskog kiparstva / Konfrontacije (katalog izložbe), Gliptoteka JAZU, Zagreb 1982.
 MIRJANA ŠIGIR, *Rješenje za radionice*. Vjesnik, Zagreb, 3. 10. 1983.
 [r]: *Majstorske radionice – uskoro u funkciji*. Vjesnik, Zagreb, 6. 10. 1983.
 S. PASINI, *Što predlaže JAZU*. Vjesnik, Zagreb, 3. 4. 1984.
 Salih Zvizdić: *Povijest na Jabukovcu*. Vjesnik, Zagreb, 27. 6. 1984., str. 5.
 DRAGO MILETIĆ, *In memoriam: Nesto Orčić*. Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske, 18/1992. – 19/1993., str. 169–170.
 BERISLAV VALUŠEK, *Ljubo de Karina* (monografija), Moderna galerija Rijeka, Rijeka 1997., str. 18.
Šesti triennale hrvatskog kiparstva (katalog izložbe), Gliptoteka JAZU, Zagreb 1997., str. 36., 52., 63.
 IVE ŠIMAT BANOVIĆ, *Stanko Jančić* (monografija), ALU, Zagreb, 1997., str. 80., 121.
Prvi zagorski likovni salon (katalog izložbe), Galerija grada Krapine, Krapina 1997., str. 17.
Vlade Petković (katalog izložbe), Galerija svetog Krševana, Šibenik 2000.
Sedmi triennale hrvatskog kiparstva (katalog izložbe), Gliptoteka JAZU, Zagreb 2000., str. 35., 55.
 BOŽIDAR PEJKOVIĆ, *Motiv konja i konjanika u hrvatskoj skulpturi XX. stoljeća*. (katalog izložbe) MHZ – Galerija Antuna Augustinčića, Klanjec, 2001.
Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu (monografija), ALU, Zagreb, 2002.
 DAVORIN VUJČIĆ, *Željko Zima* (katalog izložbe), MHZ – Galerija Antuna Augustinčića, Klanjec 2002., str. 7., 9.
 STANKO ŠPOLJARIĆ, *Tomislav Ostojia* (monografija), Art Studio Azinović, Zagreb 2002., str. 191., 228., 326.

- DAVORIN VUJČIĆ, *Peruško Bogdanić* (katalog izložbe), MHZ – Galerija Antuna Augustinčića, Klanjec 2004., str. 12., 22.
- Aloiz Ljilo Lozica/Bušalo, Vrnik, Korčula* (katalog izložbe), Centar za kulturu "Festival Korčula"; Gradska knjižnica "Ivan Vidačić", Korčula 2006.
- LJILJANA KOLEŠNIK, *Između istoka i zapada / Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*. Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2006.
- Spomenici i fontane u Gradu Zagrebu / Vodič, HAZU, Gliptoteka; Grad Zagreb, Gradski zavod za zaštitu spomenika kulture i prirode, Zagreb 2007., str. 110., 155.

SAŽETAK

Rad obrađuje osnutak i djelovanje Majstorskih radionica likovnih umjetnosti, državnih institucija koje su osnovane 1947. godine na području bivše Jugoslavije kao poslijediplomski studij slikarstva, kiparstva i arhitekture. Rekonstruiraju se razlozi i okolnosti njihova osnivanja, smjernice rada i djelovanje do 1980-ih godina kada prestaju s radom. U daljnjoj obradi rad se usredotočuje na Majstorske radionice koje su djelovale u Zagrebu. Donosi podatke o izgradnji radionica te dokumentira dokaze o promjenama nadležnosti nad Majstorskim radionicama: od Federacije, preko Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti do Akademije likovnih umjetnosti. Naročita pozornost posvećena je Majstorskoj radionici Antuna Augustinčića, načinu studiranja i odnosu Antuna Augustinčića prema svojim suradnicima i njihovu radu. Potkrijepljen uvidima prethodnih istraživača spomenute teme, dokumentima, fotografijama i iskazima suvremenika, rad dodatno osvjetljava segment razvoja hrvatskog kiparstva druge polovine XX. stoljeća. Posebno poglavje obrađuje životopise četrdesetorice kipara, suradnika Augustinčićeve majstorske radionice.

Summary

MASTER WORKSHOPS OF VISUAL ARTS: ANTUN AUGUSTINČIĆ'S MASTER WORKSHOPS

Davorin Vujičić

The paper deals with the founding and development of Master Workshops of visual arts, state institutions founded in former Yugoslavia in 1947 for post-graduate studies in painting, sculpting and architecture. Reasons for foundation of Master Workshops and circumstances in which they operated are reviewed, as well as the guidelines for and modes of operation of the workshops which lasted until mid-1980's. The paper concentrates on Master Workshops operating in Zagreb. It presents data on their construction and evidence of the changes in authority over the workshops which shifted from federal government to the Yugoslav Academy of Sciences and Arts to the Academy of Visual Arts. Special attention is given to the Master Workshop of Antun Augustinčić, to its study methods, and to the relations Antun Augustinčić developed with his collaborators and towards their work. Substantiated by insights of previous researchers in this field, as well as by documents, photographs and quotes by Augustinčić's contemporaries, the paper further elaborates this segment in the development of Croatian sculpture in the second half of the 20th century. A special chapter deals with biographies of 40 sculptors who worked in Augustinčić's Master Workshop.

Između tradicije i dekonstrukcije. Problemi suvremenih spomenika žrtvama holokausta¹

LJILJANA KOLEŠNIK

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Izvorni znanstveni rad

Debata o problemima spomeničke skulpture kao kiparske vrste, koja sve teže izlazi na kraj sa svojim inherentnim ograničenjima – kako onim vezanim uz prirodu odnosa umjetnosti i politike, tako i uz sam problem memorije, komemoracije i pijeteta, odnosno kolektivnih emocija i rituala – nije nova. Započeta još u razdoblju historijskih avangardi, aktualizirana nakon Drugog svjetskog rata vrlo složenim problemom obilježavanja uspomene na žrtve fašističkog terora i holokausta, protegnula se sve do danas, ponovno ulazeći u središte pozornosti struke pojavom »anti-spomenika« i »protu-spomenika« (*counter-monument*) početkom 80-ih godina. Riječ je o novim načinima artikulacije kritičkih odgovora na posvemašnju iscrpljenost modernističkog koncepta apstraktne, simboličke spomeničke forme modernizma, koja se nije mogla oduprijeti sve izrazitijoj komercijalizaciji samog procesa sjećanja – posebice sjećanja na holokaust.

Javni spomenik oduvijek je bio specifično mjesto susreta umjetnosti i politike. Odražavajući zbivanja unutar određenog društveno-historijskog konteksta – promjene vlasti, sazrijevanja predodžbi nacionalnog identiteta, klasne sukobe i promjene ideooloških paradigmi – spomenička produkcija Europe zabilježila je Oktobarsku revoluciju, oba svjetska rata, uspon i pad totalitarnih režima, ali i izmjenu umjetničkih poetika koje su presudno odredile prirodu moderne umjetnosti 20. stoljeća. No, primarni zadatak umjetnika bio je – ipak – zadovoljiti zahtjeve i očekivanja naručitelja. Budući da se većina njih oslanjala na ničeansku ideju »monumentalne povijesti«,² najveći dio spomeničke plastike s kraja i prve polovice

1 Članak je dorađena verzija izlaganja sa simpozija *Skulptura na otvorenom*, održanog od 21. do 23. svibnja 2003. godine u Galeriji Antuna Augustiničića u Klanjcu.

2 FRIEDRICH NIETZSCHE, *The Use and Abuse of History*, New York: Macmillan, 1985: 14-17.

20. stoljeća čine alegorijske kompozicije s beskrajnim nizovima ratnika, konjanika, obeliska i krilatih Viktorija na grandioznim postamentima. Kiparskih realizacija zasnovanih na poetikama avangardnih umjetničkih pokreta neusporedivo je manje. Pored Tatlinova *Spomenika Trećoj Internacionali* (1920.), Gropiusova *Spomenika radničkim žrtvama Kappova puča* (Weimar, 1922.), *Spomenika Rosi Luxemburg i Karlu Liebknechtu* Miesa van der Roheia (Berlin, 1926.), te nešto kasnijeg Brancusieva *Beskrnjog stupa* u Tîrgu Jiu (1937.), u europskoj monumentalnoj skulpturi toga razdoblja gotovo da i nema drugih, spomena vrijednih kiparskih realizacija, kojima se – makar na formalnoj razini – pokušava uspostaviti odmak od akademske spomeničke »konfekcije«.

No, djelomični krivci za takvu situaciju su i sami umjetnici, odnosno njihova odbojnost prema kulturnoj formi spomenika. Razlozi te odbojnosti, prema mišljenju Lewisa Mumforda (iznijetom već početkom 30-ih godina), nalaze se u stajalištu da je »ideja modernog spomenika istinska terminološka kontradikcija. Ako je nešto spomenik, onda nije moderno, a ako je moderno, onda nikako ne može biti spomenik«.³ To stajalište dijeli većina modernih umjetnika prve polovice stoljeća. No, iako je životnost moderne umjetnosti, njezina sklonost prema promjenama i odbojnost prema svakoj iluziji trajnosti zasigurno jedan od razloga zbog kojih se to područje kiparstva rado prepuštao umjetnicima sklonijim realističkom oblikovnom idiomu, ključni činitelj perzistencije tradicionalne narativne spomeničke skulpture ipak je bio ukus naručitelja. Nakon Prvoga svjetskog rata u toj ulozi najčešće se javlja Država, a razloge njezine odbojnosti prema modernoj umjetnosti trebalo bi ponajprije potražiti u jasno iskazanom nepovjerenju umjetnika prema nadomeštanju stvarnog značenja povijesnih događaja grandioznošću skulpturalnih formi, te u njihovu neskrivenom prijeziru prema neutralizaciji istinskog pijeteta naslagama nacionalnih mitova i ideološki primjerenih objašnjenja. Ako je Država ponekad i naručila pokoji spomenik od umjetnika sklonijih poetikama avangarde, za uzvrat je najčešće dobivala realizacije koje umjesto nacionalnog zanosa nude sumnju, a umjesto slavljenja društvenog sustava neskrivenu socijalno-kritičku oštricu. Okretala se stoga još uvijek živoj akademskoj tradiciji, zahvaljujući kojoj se tradicionalni figurativni spomenik uspio održati na životu tijekom cijelog međuratnog razdoblja. Vrlo važan doprinos njegovoj dugovječnosti dali su zasigurno i totalitarni režimi – i komunistički i fašistički. Otvoreno neprijateljski raspoloženi prema svakoj manifestaciji modernosti, oba su u realističkim, narativnim kompozicijama klasične

³ LEWIS MUMFORD, *The Culture of Cities*, New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1978: 438. Vrijedi imati na umu kako je riječ o stajalištu artikuliranom početkom 30-ih godina.

spomeničke skulpture pronašli uvjerljivo sredstvo utjelovljenja svojih središnjih simbola – »arijevske rase« i »herojskog proletarijata« – te tako svojom spomeničkom produkcijom pridonijeli daljnjem narušavanju ugleda spomenika kao reprezentativne kulturnalne forme.

Nakon Drugog svjetskog rata situacija se bitno promijenila, i to ponajprije zbog niza posve novih, vrlo složenih formalno-koncepcijskih i etičkih problema koji su se u tom razdoblju postavili pred spomeničku plastiku. Iako su se ideološki pritisci i dalje nastavili (možda čak i intenzivnije nego prije), najvažniji element, onaj koji će presudno odrediti prirodu monumentalne skulpture druge polovice 20. stoljeća, bit će nastojanje kipara – kao i svih ostalih europskih umjetnika – da u tom ranom poslijeratnom razdoblju izađu na kraj s »tužnom gustoćom življenja«, s potpunim izostankom herojske vizije budućnosti, s projekcijom ljudske egzistencije kao besmislenog trajanja i s osjećajem vlastite odvojenosti od stvarnosti. Zahvaljujući zajedničkom stajalištu da je nakon svih ratnih trauma, a posebice nakon užasa holokausta, upravo ljudska figura postala univerzalni znak poništavanja ljudskosti, europska umjetnost u potpunosti odbacuje figuraliku i okreće se jeziku apstrakcije. Značenje toga zaokreta i njegove posljedice u području spomeničke skulpture zorno ilustriraju rezultati međunarodnog natječaja – prvog i najvećeg u ranom poslijeratnom razdoblju – za prijedlog *Spomenika nepoznatom političkom zatvoreniku*, kojega je 1951. godine raspisao londonski Institut za suvremenu umjetnost.

Iako su u njemu sudjelovali umjetnici iz cijelog svijeta, uključujući i najuglednija imena zapadnoeuropejske moderne skulpture, ponuđeni projekti bili su daleko ispod očekivane razine.⁴ Opterećena nemogućnošću uvjerljivog prikaza jasno naznačenog simboličkog sadržaja, oslonjena na jezik apstrakcije, uhvaćena u zamku osobnog kiparskog stila, većina autora bitno se udaljila od osnovnog zadatka natječaja. Očiti neuspjeh da se pronađe odgovarajući, suvremen plastički izraz kolektivnog pijeteta prema žrtvama fašističke torture odrazio je svu nelagodu vremena u kojem je politika prevladala nad etikom, ali i potvrdio kako, uz nedvojbenu važnost ideološkog činitelja, najveći stvarni problem spomeničke

⁴ ANDREW CAUSEY, *Sculpture Since 1945*, Oxford, New York: Oxford University Press, 1998: 16-24. O kontroverzama koje su okruživale ovaj natječaj pogledaj u: Robert Burstow, »The Limits of Modernist Art as a ‘Weapon of the Cold War’: Reassessing the Unknown Patron of the Monument to the Unknown Political Prisoner,«, *The Oxford Art Journal*, 20.1: 68-80; Robert Burstow, »Wester Europa Modernism in Service of American Cold War Liberalism«, u: Lj. Kolešnik (ed.) *Art & Ideology. The Nineteen – Fifties in a divided Europe*, Zagreb: Croatian Association of Art-historians, 2004: 36-55; te Axel Lapp, »The Freedom of Sculpture-The Sculpture of Freedom: The International Sculpture Competition for a Monument to the Unknown Political Prisoner, London, 1951-3, *The Sculpture Journal* 2: 113-22.

skulpture Zapada predstavlja izostanak metafizičke osnove na kojoj bi se temeljila sama mogućnost komemoracije. Stoga tipičan spomenik 50-ih i 60-ih godina i jest samodovoljna, apstraktna skulpturalna forma ograničenog simboličkog kapaciteta, koja u mnogim aspektima čvrsto prianja uz tradicionalni način razumijevanja njegove svrhe i značenja. Nesposoban da se referira na bilo što izvan sebe samog, dakle sveden na jednostavnu prostornu markaciju, apstraktni spomenik istovremeno ostvaruje i troši svoje značenje u beskrajnom i iscrpljujućem procesu okretanja unazad, u vlastitu povijest. Nerijetko funkcionirajući kao puksi znak, gotovo nasilno izmještена iz konteksta autonomne umjetničke geste u područje memorije, spomenička skulptura modernizma zarana je pokazala kako se svojom auto-referentnom prirodom samo u rijetkim slučajevima može kvalitetno nositi s novim spomeničkim zadacima.

Njezina ekspresivna nemoć pokazala se u punom svjetlu sredinom 50-ih godina kad započinje raspisivanje prvih međunarodnih natječaja za spomenike posvećene holokaustu. Uz neosporna ograničenja ljudske imaginacije na kojoj počiva najvažniji dio procesa vizualizacije svake umjetničke teme, etička kompleksnost toga zadatka razotkrila je izražajna ograničenja svih plastičkih rješenja i oblikovnih sredstava, koja su europskom kiparstvu dotad stajala na raspolaganju. Osnovni ton brojnim raspravama ranog poslijeratnog razdoblja o problemu obilježavanja sjećanja na holokaust, kao i o smislu same umjetnosti, nedvojbeno je dalo stajalište Theodora Adorna izneseno 1949. godine,⁵ prema kojem se nakon užasa fašizma *svako stvaranje/proizvođenje ljepote ukazuje kao čin barbarizma*. Jasno naznačivši izuzetno veliko značenje tema holokausta u umjetnosti druge polovine 20. stoljeća, ono je do danas ostalo jednom od središnjih teza u svim ozbiljnim diskusijama o umjetničkoj interpretaciji toga historijskog događaja. Iako tu izjavu, prema mišljenju brojnih, kasnijih interpreta, ne bi trebalo shvatiti kao osudu svake kreacije, već prije kao upozorenje na mogućnost da estetski užitak, potaknut umjetničkim interpretacijama, ublaži užas izravnog i prvog suočavanja s dokumentarnim prikazima, opisima i priopovijestima žrtava, Adornova izjava činila se ne samo opravdanom, već i jedinom mogućom reakcijom pred stvarnošću koncentracijskih logora.

Usprkos svojevrsnoj konfuziji u vizualnom predočavanju, već prvi spomenici podignuti u znak sjećanja na holokaust postavili su određene oblikovne i značenjske standarde koji su se, unatoč brojnim slabostima, uspjeli održati desetljećima. Razasuti širom Europe po lokacijama bivših nacističkih logora (Buchenwald, Auschwitz, Dachau, Jasenovac, Jajinci),

⁵ THEODOR ADORNO, »Cultural criticism and Society«, 1949.

spomenici holokaustu, nastali mahom krajem 50-ih i tijekom 60-ih godina, bili su samo dio većih memorijalnih kompleksa koji, gotovo bez izuzetka, obuhvaćaju zbirke historijske građe, foto-dokumentacije te osobnih predmeta logoraša.⁶ Upravo taj, edukacijski segment čitave pripovijesti pokrenuo je početkom 80-ih žučne diskusije o ograničenjima tradicionalne komemorativne skulpture, te o problemu predočavanja kompleksne prirode holokausta budućim generacijama, koje će se, umjesto još živih svjedoka toga događaja, moći i morati osloniti samo na dokumentarnu građu. Rasprave o kojima je riječ postupno su se usredotočile na analizu mehanizama pamćenja i načina bilježenja prošlih događaja, na kritiku metoda strukturiranja individualnih i kolektivnih sjećanja, te na pitanje uloge vizualnih predodžbi u pretakanju dokumentarnih izvora u povijesne pripovijesti. Osnovnom metom kritičkih analiza većine autora, koji se kontinuirano bave problemom holokausta (poput James E. Younga, Ernsta van Alphena, Ulricha Baera, Andreasa Huyssena, Griselde Pollock),⁷ pokazalo se modernističko uvjerenje da vizualni prikazi, a napose oni dokumentarni, posjeduju stupanj 'stvarnosnosti' koji omogućuje ne samo 'proživljavanje' i 'oživljavanje' prošlosti, već i razumijevanje prirode povijesnih događanja. Post-modernistički teorijski zaokret, te ironijski odnos prema prošlosti i načinima njezina vizualnog predočavanja, aktualizirali su i Barthesove analize fotografskog slikovnog prikaza.⁸ Iz njihova slijeda izrasla je bojazan spomenutih teoretičara da bi se, u određenim okolnostima, fotografija, kao središnje sredstvo rekonstrukcije prošlih događaja unutar (uglavnom) modernističke koncepcije memo-

⁶ O utjecaju hladnoratovskih ideoloških podjela na spomeničke projekte vezane uz najveća stratišta europskih Židova pogledaj članak KATARZYNE MURWASKE-MUTHESIUS, »Oskar Hansen and the Auschwitz 'Countermemoria' 1958-59«, *ArtMargins*, <http://www.artmargins.com/content/feature/murwaska.html>, povučeno 20.10.2007.

⁷ Vidi, na primjer: ANDREAS HYSSEN, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, London: Routledge, 1994; ANDREAS HUYSEN, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford CA: Stanford University Press, 2003; JAMES E. YOUNG, *The Texture of Memory*, Yale University Press, 1993; od istog autora, *At Memory's Edge: After-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, 2000; ERNST VAN ALPHEN, *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Stanford CA: Stanford University Press, 1997; ULRICH BAER, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*, Cambridge Mass, London: MIT Press, 2002; GRISELDA POLLOCK, »Holocaust Tourism: being there, looking back and the ethics of spatial memory«, u: (eds.) David Crouch, Nina Lubbren, *Visual Culture and Tourism*, Oxford: New York: Berg, 2003.

⁸ Barthesovu analizu fotografskog medija vidi u: ROLAND BARTHES, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, New York: Hill & Wang, 1981. (objavljeno u prijevodu dr. Željke Čorak kao R. Barthes, »Svijetla komora: bilješka o fotografiji«, Zagreb: Antibarbarus, 2003.)

rijalnih centara holokausta, mogla transformirati u potencijalno oruđe dekonstrukcije kolektivnih i individualnih identiteta.

Tijekom proteklih dvadesetak godina došlo je do svojevrsne inflacije spomenika i memorijalnih centara posvećenih žrtvama holokausta, koji nastoje ponuditi znatno spektakularnije prikaze toga događaja. Sve veća brojnost takvih načina prezentacije, prema mišljenju Andreasa Huyssena,⁹ posljedica je činjenice da je ono što oni nude tip materijalnosti i trajnosti kakav nije mogla i ne može ponuditi fotografija, filmski zapis ili pokretna slika s TV ekrana, koja u velikoj mjeri određuje našu recepciju svijeta. To naglo povećanje interesa za holokaust, a napose njegovo neukusno vezivanje uz neke suvremene događaje, doživljeno je u dijelu javnosti kao nedopustiva trivijalizacija i pokrenulo novi val diskusija o načinima njegova umjetničkoga prikazivanja.

Dio teoretičara, poput Jamesa Younga, koji u raspravama te vrste intenzivno sudjeluje još od početka 90-ih godina, smatra kako je jedan od mogućih načina održavanja »tenzije sjećanja« pristajanje uz nove spomeničke koncepcije i nova formalna rješenja koja će izaći ususret aktualnoj potrebi suočavanja s prošlošću i krivnjom za holokaust u sferi javnosti i na razini društva u cjelini.

No, pod odrednicu »društvo u cjelini«, ne bi trebalo, poput Younga, staviti samo Njemačku ili Austriju, nego i niz drugih sredina, koje su jednako nijemo promatrале nestanak židovske zajednice, bitne sastavnice i njihova vlastitog društvenog organizma. Ili, da budemo precizniji, trebalo bi posebno misliti na zemlje srednje Europe,¹⁰ od kojih je svaka na svoj način opterećena problemom komemoracije holokausta. U svakoj od tih sredina pristup problemu holokausta i tip diskusije koji ga okružuje određen je kako protokom vremena, tako i nacionalnom tradicijom, historijskim okolnostima, te aktualnim političkim okolnostima. Uz te činitelje, na percepciju uloge lokalne sredine u historijskim procesima koji su doveli do masovnog uništenja europskih Židova, sve izrazitije utječe i činjenica da generacija, koja je danas pozvana baviti se prikazivanjem holokausta svoje znanje o prošlosti duguje gotovo isključivo povijesnim dokumentima – fotografijama, filmovima i osobnim zapisima. Upravo stoga opterećena je uvjerenjem kako su za naše sjećanje na žrtve nacizma dokumentarni izvori puno važniji od spome-

⁹ ANDREAS HUYSEN, »Monuments and Holocaust Memory in Media-age«, u: *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, , London: Routledge, 1994: 249-252.

¹⁰ Temeljna prepostavka svake rasprave ovoga tipa jest konsenzus oko činjenica da kulturno-civilizacijski entitet imenovan »srednja Europa« uopće postoji, te da je moguće identificirati određena, specifična kulturološka, kulturno-historijska, pa i politička obilježja dijela europskog prostora, koja bi nam dala za pravo da ga tretiramo kao geo-političku cjelinu.

ničko/umjetničkih realizacija, koje, budući da nužno uključuju element interpretacije, uvode neizbjegnu distancu prema stvarnosti (istinitosti) i otvaraju prostor sumnji. Vjerojatno je upravo nepovjerenje u etičke i izražajne potencijale umjetnosti poslužilo kao važan motivacijski impuls generaciji, koja se svojim prvim spomeničkim realizacijama javila početkom 80-ih godina, da stajalište prema temi holokausta definira na dvije temeljne razine – etičkoj i koncepcijskoj. Etička razina je pritom podrazumijevala radikalno preispitivanje uloge nacionalnih ili lokalnih zajednica u pripovijesti o holokaustu, te preispitivanje njihova odnosa prema samom procesu komemoriranja, dok je koncepcijsko-oblikovna razina uključivala kritičku analizu same ideje spomenika, te njegovu dekonstrukciju kao metodu održavanja sjećanja i trajne materijalne markacije važnih povijesnih dogadaja.

Rezultat je bio »protu-spomenik« – ironična, samodovoljna i posve anti-herojska konceptualna instalacija/memorijalni prostor/intervencija, koju, pored već navedenih koncepcijskih i ideoloških sastavnica, bitno obilježava krajnje ambivalentni odnos prema kategoriji nacionalnog identiteta kao okosnici samo-prepoznavanja modernih društava. Polazeći od teze kako je tradicionalni spomenik posve kontraproduktivan, budući da nam prihvaćanjem tereta sjećanja dopušta luksuz zaborava, zagovornici protu-spomenika (Johen Gerz, Horst Hoheisel, Esther Shalev-Gerz, Lili Fischer, Christian Boltanski, Reante Stih, Frieder Schnock, Mischa Ullmann) odbacili su i samu mogućnost spomenika kao demonstracije graditeljskog umijeća i javnog izlaganja jeftinog pathosa.

Dosljednom primjenom navedenih stajališta spomenuti umjetnici ostvarili su tijekom proteklih dvadesetak godina niz djela, na temelju čijih obilježja bi se moglo ustvrditi kako je, prema njihovoj koncepciji, protu-spomenik nužno »spomenik protiv sebe samog, protiv svoje tradicionalno didaktičke funkcije, protiv tendencije da se izmjesti u istu onu prošlost na čiju nas kontemplaciju želi prisiliti, te konačno – protiv autoritarne pompoznosti monumentalnih formi koje reduciraju gledatelja na pukog promatrača«.¹¹ Budući da je njegova temeljna pretpostavka poticanje svake sljedeće generacije na preuzimanje vlastite uloge u kontinuiranom »poslu sjećanja«,¹² protu-spomenik je primarno fokusiran na strukturu samoga procesa komemoriranja, koje je potrebno nepres-

¹¹ Vidi u: JAMES E. YOUNG, *The Texture of Memory*, Yale University Press, 1993; te od istog autora, *At Memory's Edge: After-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, 2000: 23-28.

¹² Prijevod sintagme »memory work« Jamesa Younga, koji podrazumijeva potrebu kontinuiranog podsjećanja na razloge komemoriranja, te stoga spomenik vidi kao proces konstantnog obnavljanja sjećanja i prilagodavanja uvjeta u kojima se on odvija specifičnim mogućnos-

tano prilagođavati promjenjivim receptivnim mogućnostima socijalnog okruženja. Kako bi im izašao ususret, autor protu-spomenika svjesno lokalizira svoje djelo, vezujući ga uz iskustva određene zajednice (grada, kvarta, pa čak i ulice). Koncipirano kao temporalno, ono u svojoj konačnici uglavnom biva uklonjeno (kao u primjerima *Spomenika protiv fašizma* Jochena Gerza i Esther Shalev-Gerz, i *Negativnog spomenika / Fontana Aschrott/* Horsta Hoheisela), kako bi se otvorio prostor novim intervencijama jednakom ograničenog trajanja, od kojih će svaka pokrenuti novi ciklus sjećanja. Uz odbacivanje i poništavanje materijalne supstance spomenika, istinska *diferentia specifica* protu-spomenika, koja proizlazi iz strategije i prakse konceptualne/post-objektne umjetnosti, jest njegov neosporni uspjeh u intenziviranju procesa sjećanja i komemoracije unutar lokalne zajednice – u mjeri i na način koji je nezamisliv u slučaju tradicionalnog spomenika.

No, u samoj idejnoj koncepciji protu-spomenika potkralo se nekoliko ozbiljnih pogrešaka, koje su u konačnici rezultirale njezinim neuspjehom – kako na historijskom, konceptualnom, tako i sociološkom planu. Primarno se usmjerivši na državna spomen-obilježja podignuta u slavu pobjede, snage i heroizma nacionalne zajednice, njihovi radikalni kritičari propustili su uočiti jedan veliki segment spomeničke plastike koji uvelike odstupa od uobičajenih političkih projekcija. Riječ je brojnim spomen-grobljima Prvog svjetskog rata razasutim širom Europe, koja – unatoč mogućim i sad već jedva čitljivim, ‘kodiranim’ revolucionarnim porukama – primarno izlaze ususret potrebi za sjećanjem i žalovanjem, za kontemplacijom bez pompe i ideoškog dekora. Funkciju središnjeg spomeničkog obilježja unutar tih spomeničko-urbanističkih cjelina, onoga koje je gotovo redovito smješteno usred pravilnog rastera polja s nizovima identičnih, skromnih nadgrobnih obilježja, obavljaju ili oveći križevi ili objekti hibridnog arhitektonskog tipa nalik grobljanskim kapelama. Učinak tih jednostavnih građevina, u čijim kubičnim formama nerijetko prepoznajemo duh *Art Decoa* (Lutyensov *Spomenik britanskim vojnicima nestalim na Sommei* ili *Cambrai Memorial* Chaltona Bradshawa),¹³ proizlazi iz specifičnog, neobičnog i bez sumnje paradoksalnog spoja njihovog arhitektonskog monumentalizma i alegorijskog minimalizma. Iako istovremeno reprezentativne (na način ideologije) i tipično funeralne

timu razumijevanja generacija što u njemu sudjeluju. Vidi u: James Young, *The Texture of Memory*, Yale University Press, 1993:12-17.

¹³ Više o vojnim grobljima I. svjetskog rata i o Lutvensovu spomeniku, potraži u: ROBERT HARBISON, *The Bulit, The Unbuilt and the Unbuitable. In Pursuit of Architectural Meaning*, London: Thames & Hudson, 1993: 63-64.

(u smislu simboličke sabranosti i očuvanja osobnog digniteta mrtvih pred svakim pokušajem ideološke eksploatacije) te, po mnogo čemu uzorne spomeničke cjeline, danas su gotovo posve zaboravljene. Tako je i zagonovnicima protu-spomenika promakla činjenica da se u njihovu slučaju čin komemoracije ne vezuje uz ritualno slavljenje »heroja nacije«, već se konstantno odvija kao najčistiji izraz jednostavne pristojnosti stanovnika obližnjih naselja, koji se – iz iskrenog i nepatvorenog pijeteta – desetljećima predano brinu o grobištima posve nepoznatih ljudi.

Drugi i još ozbiljniji problem protu-spomenika jest činjenica da je, stavljajući se u ulogu alternative dominantnom oblikovnom kodu moderne spomeničke skulpture, i sam neizbjježno zadržao ponešto od premise kojoj se pokušao suprotstaviti, te – uz ostalo – postao i spomenikom vlastitoj estetskoj strategiji. Ulažući svu svoju energiju u dekonstrukciju naoko neupitnog modernističkog uvjerenja u moralnu superiornost nemimetičkog nad figurativnim, njegovi zagovornici zatvorili su oči pred kontradikcijama vlastitog poetičkog izbora. Konačno, ni njihova pozicija unutar svijeta umjetnosti – ona svjesno izabrana, javno i glasno artikulirana kao »bivanje izvan« dominantnih poredaka označavanja – više nije osobito uvjerljiva, budući da je protu-spomenik i njemu pripadajući kritički diskurs već tijekom 1990-ih postao priznata i prihvaćena umjetnička praksa, vješto kamuflirana naoko radikalnom kulturnom kritikom.

Ako se, dakle, složimo s tezom da je tradicionalni spomenik odavno i u bezbroj navrata dokazao i potvrdio svoju ekspresivnu nemoć, ako je protu-spomenik kao njegova oficijelna alternativa iznevjerio i – na određeni način – izigrao vlastite kritičke potencijale, postavlja se pitanje ima li uopće izlaza iz svojevrsne pat pozicije u kojoj se našla suvremena spomenička skulptura?

Uzmemo li u obzir sve etičke, ideološke, kulturološke i oblikovne aspekte spomeničke plastike, koji se danas nalaze pod kritičkom lupom struke, ali i šire društvene zajednice, čini se kako je jedina spomenička koncepcija koja je uspjela izdržati i stručne objekcije, ali i svojevrsni test vremena – koncepcija anti-spomenika. Anti-spomenikom se može smatrati svako spomeničko obilježje svjesno nemetljive arhitekture, čvrsto integrirane u svoje okruženje, koje se nastoji ponuditi kao »okvir« za žalovanje, ne postavljajući bilo kakve ideološke i kulturne zamke. Klasičan primjer takvog razumijevanja spomeničke funkcije jest *Spomenik vietnameskim veteranima* Maye Lin iz 1982. godine. Reputaciju jedne od najčuvenijih suvremenih spomeničkih realizacija zaslužio je ponajprije svojom ljudskom mjerom – dugom zakriviljenom linijom koja prati prirodnu konfiguraciju terena, visinom jedva malo većom od one prosječnog šetača uzdignute ruke, te uglačanom mramornom površinom

koja dopušta odrazu posjetiteljeva lica da se stopi s refleksima neba koje beskrajno dugo svjedoči krhkost ljudske egzistencije.

Njegova krajnje jednostavna arhitektura, svedena na kontinuiranu zidnu plohu s gusto uklesanim jednoličnim nizovima imena poginulih i nestalih vojnika, dopušta i motivira kretanje, navodi na dodirivanje i prisvajanje, te tako dodatno potiče sjećanje. Otvoren bezbrojnim prostornim modalitetima i neprekidnoj suigri sa zbivanjima u prirodnom okruženju, *Spomenik vijetnamskim veteranima* iz temelja mijenja našu gledateljsku poziciju transformirajući je u jedno posve novo, izrazito dinamično, interaktivno i potencijalno terapeutsko iskustvo.

Kada bismo potražili paralelu tome djelu među recentnim spomenicima holokaustu, morali bismo zaključiti kako postoji vrlo mali broj ostvarenja koja zadovoljavaju tako visoke etičke i formalne standarde. Možda samo jedno – *Spomenik žrtvama holokausta* Rachel Whiteread s bečkog Judenplatz, podignut 2000. godine, koji, osim što posjeduje (prividnu) formalnu jednostavnost i kontemplativnost *Spomenika vijetnamskim veteranima*, uključuje i neobično kompleksan značenjski sloj, posebice važan kad je u pitanju tema antifašizma. Uspjelo plastičko rješenje cjeline, nadopunjeno nizom izuzetno suptilnih, inteligentno riješenih detalja, koji na sebe preuzimaju značajan dio tereta simboličkog sadržaja spomenika, uvjerljivo i snažno prenosi temeljnu poruku djela – onu o nenadoknadivom, neopisivo besmislenom gubitku svakog ljudskog života nasilno prekinutog zbog bilo kojeg ideološkog, političkog ili kulurološkog razloga, u bilo kojem trenutku i na bilo kojem mjestu na svijetu. Neosporno jedan od najkvalitetnijih javnih spomenika s temom holokausta uopće, djelo Rachel Whiteread moglo bi poslužiti kao uzoran formalno-koncepcijski model suvremenog spomenika, podjednako primjenjiv na temu žrtava holokausta, Domovinskog rata ili bilo kojeg drugog oblika nasilja. No, njegovo najvažnije obilježje jest bitna redefinicija same prirode kiparskog zadatka u smjeru simultanog aktiviranja različitih vremenskih slojeva unutar vrlo fleksibilno postavljenog kronološkog okvira. Odbacujući konvencije tradicionalne spomeničke skulpture, ali i svako dodvoravanje historijskom relativizmu postmoderne, Whitereadova je svoju koncepciju oslonila na svojevrsni »pogled prema unutra« – na pažljivu analizu povijesti odabrane lokacije, povijesti lokalne zajednice, čitave nacije, ali i na preispitivanje vlastite, osobne povijesti, te uspostavljanje relacija svih tih parcijalnih povijesnih priča prema krhkoj predi sadašnjosti. Koristeći mimetička izražajna sredstva, ali i koncepcijска iskustva protu-spomenika, djelo Rachel Whiteread bez imalo sustezanja obznanjuje svoja inherentna ograničenja ukorijenjena u nedostacima spomeničke plastike kao kiparske vrste, čije je inicijalno

prepoznavanje staro gotovo toliko koliko i sam spomenik. »Spomenik se ne sjeća, on samo podsjeća!« Priznati tu nedostatnost, znači priznati činjenicu da su ljudi uvijek ti koji se sjećaju i da je sjećanje koje smatrano kolektivnim uvijek stvar temporalne usklađenosti individualnih sposobnosti memorije. Koncipiran s takvih polazišta, bečki *Spomenik žrtvama holokausta* djeluje uz pomoć, ali i protiv vlastite materijalnosti. Nije stoga čudno, a ni neočekivano, što pritom, dovodeći samoga sebe u pitanje, izaziva gledatelja da s njim uđe u iskustveno-psihološku ili kognitivnu interakciju koja inicira i potpomaže sjećanje. Ono, koje nikada nije i ne može biti vječno.

LITERATURA

- ERNST van ALPHEN, *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Stanford CA: Stanford University Press, 1997.
- MIEKE BAL, Jonathan Crewe, Leo Spitzer (eds.), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hanover, University of New England Press, 1999.
- MIEKE BAL, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- ROLAND BARTHES, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, New York: Hill & Wang, 1981.
- ROBERT BURSTOW, »The Limits of Modernist Art as a ‘Weapon of the Cold War’: Reassessing the Unknown Patron of the Monument to the Unknown Political Prisoner,« *The Oxford Art Journal* 20.1.
- ANDREW CAUSEY, *Sculpture Since 1945*, Oxford, New York: Oxford University Press, 1998.
- ANDREAS HYSSEN, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, London: Routledge, 1994.
- ANDREAS HUYSEN, *Present Past: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford CA: Stanford University Press, 2003.
- BRETT KAPLAN, *Unwanted Beauty: Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation*, Champaign, Ill.: University of Illinois Press, 2007.
- LEWIS MUMFORD, *The Culture of Cities*, New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1978.
- KATARZYNE MURWASKE-MUTHESIUS, »Oskar Hansen and the Auschwitz ‘Countermemoria’ 1958–59«, *ArtMargins*, <http://www.artmargins.com/content/feature/murwaska.html>.
- FRIEDRICH NIETZSCHE, *The Use and Abuse of History*, New York: Macmillan, 1985.
- JAMES E. YOUNG, *The Texture of Memory*, Yale University Press, 1993.
- JAMES E. YOUNG, *At Memory’s Edge: After-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, 2000.
- SLAVOJ ZIZEK, »Laugh yourself to death! The new wave of Holocaust comedies«, u: *Discontinuities. The Holocaust and Historical Trauma in Contemporary Visual Culture* (Conference papers), Institutionen för konst- och musikvetenskap, Lund University, <http://www.arthist.lu.se/Discontinuities/texts/zizek.htm>.



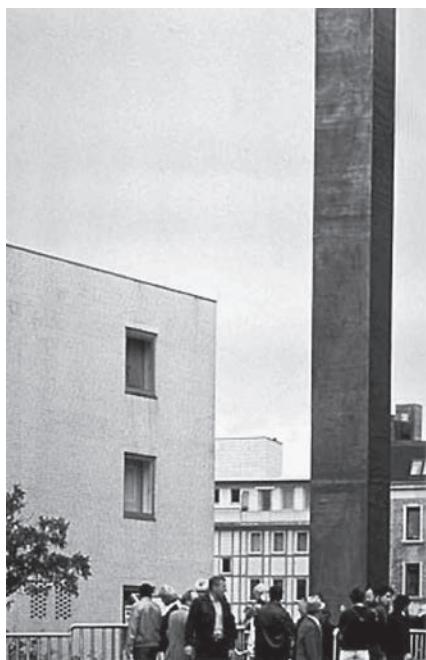
1. Osip Zadkine, *Spomenik izmučenom gradu / De verwoeste stad*, Rotterdam 1951.

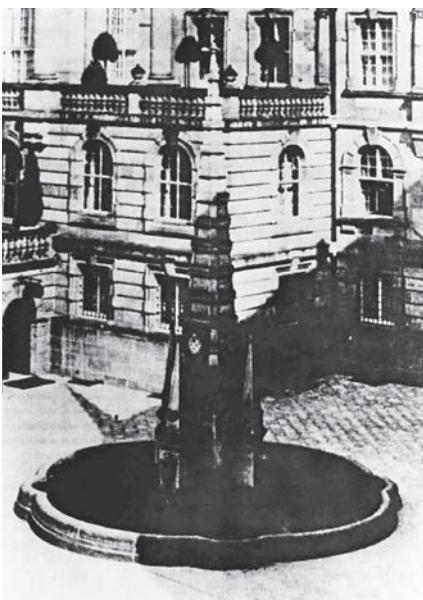
Jedan od najslavnijih, ranih poslijeratnih spomenika, tipičan primjer dominacije osobnog stila nad komemorativnom temom, koji je, unatoč nemogućnosti da primarno bude spomenik, a tek potom prepoznatljivo djelo određenog umjetnika, tijekom prve polovice 50-ih često bio istican kao uzorni model moderne spomeničke plastike.

2. – 7. Jochen Gerz, Esther Shalev-Gerz, *Spomenik protiv fašizma / Dankmal gegen Faschismus*, Hamburg–Harburg, 1986.–1993.

Prvi primjer realiziranog protu-spomenika. Sastojao se od obeliska dimenzija $1200 \times 100 \times 100$ cm, težine 7 tona presvučen slojem olova, od podzemnog okna s prozorčićem dubine 14 m, od 4 čelične pisaljke i ploče s napisom: »Pozivamo građane Harburga i posjetitelje grada da našim imenima dodaju svoja. Tako se obvezujemo da ćemo ostati budni. Kako imena budu prekrivala njegovu površinu, 12 metarski stup će postupno biti spuštan u tlo. Jednog dana u cijelosti će nestati, a mjesto harburškog spomenika protiv fašizma ostat će prazno. Na koncu se samo mi sami možemo pobuniti protiv nepravde«. Nakon što bi se dio površine dostupne iz pozicije pješaka ispunio zapisima, spomenik bi bio spušten u zemlju za 140 cm. Između otkrivanja u listopadu 1986. i njegova potpunog nestanka u studenom 1993., spomenik je spuštan osam puta. Danas je od njega ostala samo metalna ploča na kojoj se na sedam jezika opisuje proces oblikovanja, te kronologija projekta od otkrivanja i ispisivanja do posljednjeg spuštanja obeliska koje simbolizira potisnuto sjećanje na holokaust.¹⁴

¹⁴ Vidi: http://www.gerz.fr/html/main.html?res_ident=5a9df42460494a34beea361e835953d8a&rt_ident=76fdb6702e151086198058d4e4b0b8fc, podaci povučeni 20. 10. 2007.





7, 8
9
10, 11
12

7. – 11. Horst Hoheisel, *Negativni spomenik (fontana Aschrott) / Negative Dankmal (Aschrott-Brunnen)*, 1987.

Spomenik na mjestu jednog od bitnih elemenata urbanog identiteta predratnog Kassella, fontane u formi obeliska smještene u počasnom dvorištu gradske vijećnice, koju je 1908. godine dao podići ugledni židovski poduzetnik Sigmund Aschrott. Fontana je srušena 1939. pod izgovorom da su u njezinu dekoraciju uključeni simboli koji pripadaju vizualnim obilježjima masona. Hoheiselov spomenik pedantna je rekonstrukcija izvorne forme, okrenute naopako i spuštene u zemlju. Izvor smješten 12 metara pod zemljom, koji je opskrbljivao prvotnu fontanu, danas izravno utječe u osam perimetralnih kanala radijalno postavljenih prema centru, a potom se kroz »negativ« onoga što je prije bila nadzemna forma kaskadno obrušava prema dolje. Središnji prostor prekriven je lijevanim metalnim pločama koje prijeće poglede na repliku fontane, no dopuštaju da se čuje šum vode. »Oblik koji su Nijemci uništili između 1933. i 1945. ne može se više dokučiti, bilo mentalno, bilo fizički. Uništenje te kamene ‘arhitektonske ludorije’, kako joj je tepao njezin autor, slijedilo je uništenje ljudske forme. Jedini način na koji sam taj gubitak mogao učiniti vidljivim jest da prazni prostor, koji je jednom zauzimala fontana, učinim vidljivim. Umjesto kontinuiranog traganja za još jednim objašnjenjem ili interpretacijom onog što je izgubljeno, draže mi je suočiti se s gubitkom. Refleksivno osluškivanje praznine, negativne i nepovratne forme, u kojem odjekuje uspomena na izgubljeno prepostavljena je tako prostom, nijemom trajanju spomenika kao materijalne činjenice«. (H. Hoheisel)¹⁵

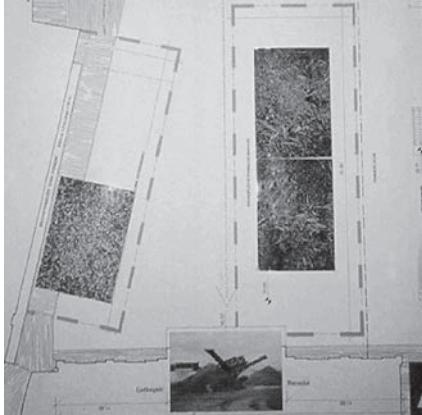
12. Horst Hoheisel, *Negativni spomenik (fontana Aschrott) / Negative Dankmal (Aschrott-Brunnen)*, neo-nacističke demonstracije 1991.

13. – 17. Horst Hoheisel, Andreas Knitz, *Smrvljena povijest / Zermahlene Geschichte*, Weimar 1997. – 2002.

Obnovom Državnog arhiva Tiringije u Weimaru, i izgradnjom podzemnog spremišta ispod unutarnjeg dvorišta Arhiva srušene su građevine iz nacističkog razdoblja koje su se u njemu nalazile: administrativne barake i privremeni zatvor Gestapa. Umjetničkim djelom Horsta Hoheisela sačuvano je sjećanje na nacističke zločine koji su u njima počinjeni. Zgrade su javno uništene: smrvljene u piljevinu i prašinu koja se tijekom cijelog procesa rušenja privremeno pospremala u dva kontejnera unutar samog dvorišta. Na kontejnere su nalijepljene fotografije objekata, te izjava dvaju direktora Arhiva o njihovu sadržaju: Smrvljena povijest 1936. – 1997. (barake), 1875. – 1997. (zatvor). Nakon dovršetka radova na obnovi Arhiva ostaci tih dvaju objekata pomiješani su s tucanikom i razasuti po dvorištu kao posljednji sloj njegova uređenja, a u njega je ucrtana tlocrtna osnova objiju građevina. Kutije s preostalim građevinskim otpadom dvaju objekata smještene su u podzemno spremište na koje upozoravaju otvori u tlu dvorišta prekriveni staklenim pločama koje ih čine vidljivima. Bez upotrebe konvencionalnih sredstava oblikovanja spomeničkih obilježja, Hoheiselova realizacija poziva gledatelje da se aktivno uključe u proces komemoriranja iskazivanjem tihe počasti osobama čije sudbine su pohranjene u dokumentima iz arhiva Gestapa. Činjenica da su oni smješteni bok uz bok s Goetheovom diplomatskom korespondencijom, s dokumentacijom o Bauhausu i kartotekom Buchenwalda, baca pritom posve drugo svjetlo na samozadovoljnu percepciju njemačke povijesti i kulture.¹⁶

¹⁵ Center for Holocaust and Genocide Studies, Univerista of Minnesota, <http://chgs.umn.edu/museum/memorials/hoheisel/fountain.html>, povučeno 20. 10. 2007.

¹⁶ Center for Holocaust and Genocide Studies, Univerista of Minnesota, <http://chgs.umn.edu/museum/memorials/hoheisel/zermahlene.html>, povučeno 21. 10. 2007.



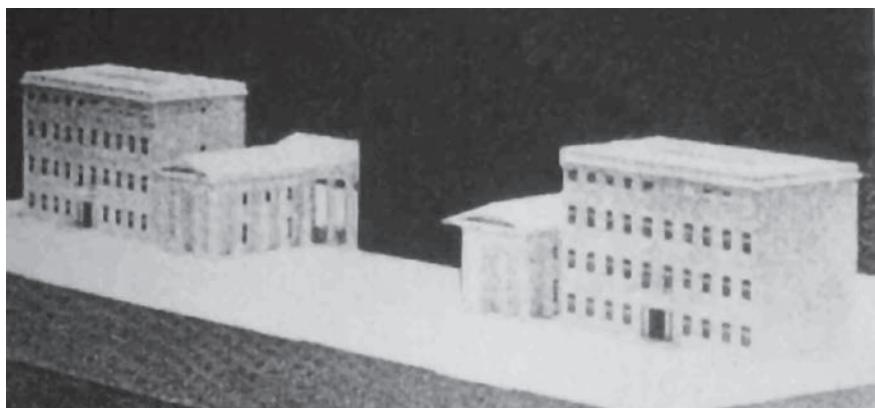
13

14, 15

16

17

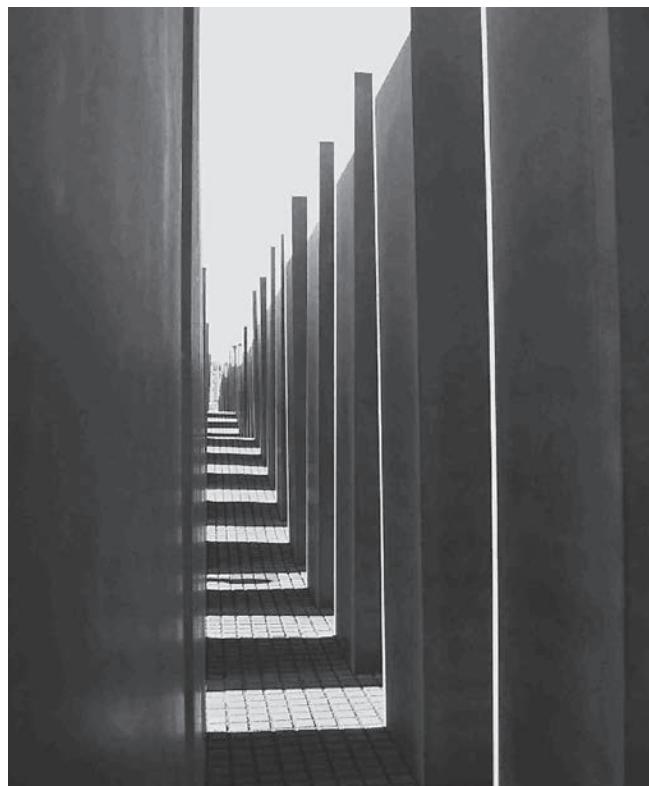




18. – 21. Horst Hoheisel – *Spomenik europskim Židovima / Memorial to the Murdered Jews of Europe*, Berlin 1997

Prijedlog njemačkog nacionalnog spomenika holokaustu. Hoheisel je u natječaju 1995. godine predložio jednostavno, provokativno anti-rješenje: dići u zrak Brandenburška vrata, samljeti njihove ostatke i prah razasuti po mjestu gdje su se nekada nalazila, te cijeli prostor prekriti granitnim pločama. Umjesto komemoriranja uništenja ljudi konstruiranjem još jednog objekta, Hoheisel predlaže da se destrukciju obilježi destrukcijom. Umjesto konkretiziranja i izmiještanja uspomene na ubijene europske Židove, umjetnik bi u urbanom pejzažu otvorio prostor koji ne bi moglo ispuniti ništa drugo do uspomene i sjećanja posjetitelja. Uništenje središnje urbane markacije grada, koja, okrunjena kvadrigom s rimskom božicom Mira

slavi moć Pruske države, napravilo bi mjesta uspomeni na židovske žrtve njemačke moći i agresivnosti. Spomenik koji nestaje istovremeno bi poslužio i kao najkvalitetniji simbol konfliktnih, samo-negirajućih motiva sjećanja koji obilježavaju današnju Njemačku. Iako je radikalizam prijedloga unaprijed poništio mogućnost njegove izvedbe, polemični potencijal projekta iščitava se kao protivljenje izgradnji bilo kojeg spomenika, sugerirajući stajalište da je u Njemačkoj jedini ispravan angažman oko holokausta stalna neodlučnost, te da samo nedovršeni memorijalni proces može zagarantirati život uspomenama.¹⁷



22, 23
24

¹⁷ Center for Holocaust and Genocide Studies, Univerista of Minnesota, [http://chgs.umn.edu/museum/memorials/hoheisel/brandenburg.html](http://chgs.umn.edu/museum	memorials/hoheisel/brandenburg.html), povučeno 20. 10. 2007.



25

26

22–26. Peter Eisenman, Richard Serra, *Spomenik ubijenim evropskim židovima / Memorial to the Murdered Jews of Europe*, Berlin, 1997. – 2004.



27

28, 29

27. – 29. Piotr Lewicki, Kazimierz Latak, *Spomenik deportaciji i krakowskom židovskom ghetu / Krakow Ghetto & Deportation Monument*, 2005.

Projekt koji se sastoji od 33 veće, prazne željezne stolice razasute po gradskom trgu s kojeg je započinjao proces deportacije krakowskih Židova, te 37 manjih stolica postavljenih uz rub trga na tramvajsку stanicu. Mala građevina na trgu korištena je kao nacistički ured, a na njezinu zabatu upisane su godine 1941. – 1943. tijekom kojih je deportiran i ubijen najveći broj židova iz krakowskog gheta. Njezin interijer preoblikovan je po uzoru na unutrašnjost deportacijskih vlakova.



30, 31
32

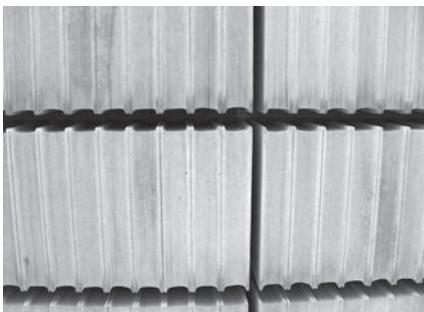
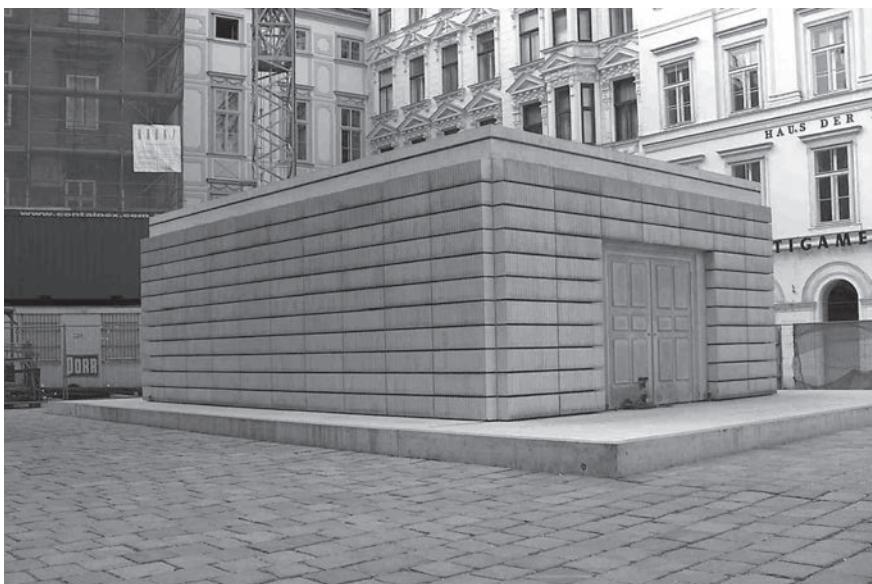
30.–32. Henry Lutyens, *Spomenik Britancima poginulim u bitki na Sommi / Somme Memorial*, Theipval (Francuska), 1922., pogled na centralnu građevinu sa zapada (www.foto-flick)



33. Maya Lin, *Spomenik veteranima rata u Vijetnamu / Vietnam Veterans Memorial*, Washington D. C., 1982



34. Maya Lin, *Spomenik veteranima rata u Vijetnamu / Vietnam Veterans Memorial*, Washington D. C., 1982., najčešći način »korištenja« spomenika



35

36, 37

35. – 37 Rachel Whitread, *Spomenik žrtvama holokausta / Memorial to the Victims of the Holocaust*, Beč, 2005. (foto: Lj. Kolešnik)

SAŽETAK

Polazeći od aktualnih diskusija o problemu vizualnog predočavanja i spomeničkog obilježavanja holokausta, te teze kako još uvijek ne postoji etički i estetski zadovoljavajuće spomeničko rješenje te teme, u članku se uspoređuju dometi i ograničenja nekoliko različitih spomeničkih koncepcija operativnih unutar zapadne kulture druge polovice 20. stoljeća. Uz idejna polazišta i obilježja poslijeratnog monumentalnog kiparstva, analizirane su još i koncepcije protu- te anti-spomenika, identificirane kao postmodernistički odgovor na inherentni tradicionalizam i ograničeni simbolički kapacitet komemorativne skulpture visokog modernizma. Zagovornici protu-spomenika suprotstavljaju tako projekciji spomenika kao trajne prostorno-vremenske markacije privremenom koncepcijom.

tualnu instalaciju i pojam komemoracije shvaćen kao permanentan »posao sjećanja« prilagođen perspektivama različitih generacija koje su u njega uključene. Analizom nekoliko primjera protu-spomenika dolazi se do zaključka kako se njegova koncepcija, iako nesumnjiv iskorak u smjeru intenziviranja memorije, ukazuje kao alternativa samo jednom segmentu modernističke spomeničke skulpture, te stoga ne može u cijelosti zadovoljiti suvremena očekivanja. Za razliku od nje, ideja anti-spomenika – nemametljivog plastičkog organizma integriranog u prirodno okruženje – prihvatljivija je solucija komemorativne funkcije spomenika, već i zbog svoje namjere da bude samo okvir procesa sjećanja i žalovanja, pred koji ne postavlja nikakve ideološke zahtjeve. Stoga se u zaključku članka iznosi teza da bi upravo ta ideja mogla poslužiti kao kvalitetna osnova suvremenog spomenika holokaustu, te se u tom smislu ističe primjer *Spomenik žrtvama holokausta* Rachel Whiteread, koji se spojem pozitivnih iskustava svih analiziranih spomeničkih koncepcata i specifičnim načinom aktiviranja memorijskih potencijala odabrane lokacije nameće kao uzoran metodološki model budućih projekata te vrste.

Summary

BETWEEN TRADITION AND DECONSTRUCTION. PROBLEMS OF CONTEMPORARY MONUMENTALS DEDICATED TO VICTIMS OF HOLOCAUST

Ljiljana Kolešnik

The paper compares ranges and limitations of several monument concepts operating within Western culture in the second half of the 20th century. Its premises are current discussions on the problem of creating a Holocaust visual image and a monumental memorial, as well as the thesis that a Holocaust-related monument, satisfactory in terms of both ethics and aesthetics, does not yet exist. In addition to the conceptual bases and features of post-war monumental sculpture, also analyzed are the concepts of counter- and anti-monuments identified as a post-modernist response to the inherent traditionalism and limited symbolic capacity of high modernism memorial sculpture. While opposing the concept of monuments as permanent markings in space and time, advocates of counter-monuments support temporary conceptual installations and understand memorials as permanent »work of memory« adjusted to the different perspectives of generations involved in them. The analysis of several examples of counter-monument leads to the conclusion that the concept of counter-monument, although indubitably a step towards intensification of memory, is an alternative only to a single segment of modern monumental sculpture and, therefore, it cannot meet contemporary expectations in full.

On the contrary, the concept of anti-monument – an unobtrusive sculptural organism integrated into the natural surroundings – is a more acceptable solution for the commemorative function of the monument not least because of its intention to be nothing but a setting for remembrance and mourning, free of all ideological demand. Therefore, the conclusion of the paper is that this concept could be a quality basis for a contemporary monument to the victims of Holocaust. Rachel Whiteread's Monument to the Victims of Holocaust serves as an example since it amalgamates positive features of all analyzed monument concepts with a specific method of activating commemorative potential of the selected location. It thus presents itself as an exemplary methodological model of future projects of this kind.





Izdavač / Publisher

MUZEJI HRVATSKOG ZAGORJA – GALERIJA ANTUNA AUGUSTINČIĆA

Trg Antuna Mihanovića 10, Klanjec

Za izdavača / For the Publisher

GORANKA HORJAN

Glavni urednik / Editor-in-chief

BOŽIDAR PEJKOVIĆ

Uredništvo / Board of editors

LJILJANA KOLEŠNIK

IRENA KRAŠEVAC

BOŽIDAR PEJKOVIĆ

DALIBOR PRANJČEVIĆ

DAVORIN VUJČIĆ

Recenzenti / Reviewers

LJILJANA KOLEŠNIK

OLGA MARUŠEVSKI

PETAR PRELOG

Prijevod / Translator

SILVA TOMANIĆ KIŠ

Lektura i korektura / Language editor and Proof reader

ANA BENC

UDK klasifikacija članaka / UDC paper classification

MELITA MATULIĆ JELEČ

Grafička priprema i oblikovanje / Graphic design and layout

ARTRESOR NAKLADA, ZAGREB

Tisk / Printed by

KRATIS, SV. NEDELJA

Naklada / Print run

500

Anali 26 izlaze za 2006. godinu.

Tisk završen u prosincu 2007.

Izдавanje Analisa omogućilo je MINISTARSTVO KULTURE REPUBLIKE HRVATSKE.