

Sarival Sosič, Ljubljana

RAZVOJ FIGURE

V KIPARSKEM OPUSU DRAGICE ČADEŽ (1940)

Skulpture s podobo figure se pogostokrat izoblikujejo kot zgoščeni prostori vizualne energije, saj telo (človeško ali živalsko) združuje večplastnost izraza. Telo ni le nosilec podobe, temveč predvsem njen izdelovalec. Podoba se izrisuje skozi nivoje številnih konotacij, razmerij simbolnih razlag ali pa navezovanj na čisto preproste vsakdanje vsebine. Podobe figur so kot poti, ki se cepijo, razčlenjujejo, odhajajo v različnost obravnavanja telesnih oblik, realističnih ali abstraktnih. Po takšni poti se akademska kiparka Dragica Čadež giblje vsaj na dva izrazito prepoznavna načina. Prvi je tak, da nenehno prizkuša številne variante obravnavanja oblik, tudi skrajnih možnosti, ki jih dopušča predvsem leseni material; drugi način pa je za kiparko značilno odkrivanje urejenosti telesa in njegove upodobitve le z nekaj potezami. Figura najnazorneje razkriva iskanje odnosov med masivnostjo in statičnostjo skulpture, njeno lahkotnostjo, prožnostjo in dinamiko; razumevanjem in odkrivanjem prostorskih razmerij znotraj in zunaj skulptur, povezanih v različne konkavne in konveksne oblike ali oblike, ki se razpotegnejo lahkotno v višino ali monumentalno v širino. Figura je in ostaja motivno jedro mnogih kiparkinih razmišljanj, je izziv, h kateremu se Dragica Čadež nenehno vrača.

Razprava o razvoju figure v opusu Dragice Čadež se bo posvetila analizi in interpretaciji nekaterih figuralnih del ter ta dela poskušala povezati z možnimi vplivi iz različnih obdobjih zgodovine umetnosti, vplivi tistih umetnosti in umetnikov, ki jih je kiparka preučevala in so jo prevzeli s svojimi pogledi na obravnavo materije ter odnosom do ustvarjanja oblik. Posebno pozornost pa bom posvetil tudi analiziranju kiparskih zgledov iz skulptur »primitivnih«¹ ljudstev, predvsem tistih, ki jih je kiparka natančno spoznavala.

V zgodnjem kiparskem delu *Traged*, 1963¹, nastalem v patiniranem mavcu, je kiparka v zadržani poenostavitvi linij telesa izposta-

¹ Skulptura *Traged*, 1963, je bila praktično diplomsko delo pri akademskem kiparju Borisu Kalinu, *Kristus na križu* pa teoretično diplomsko delo pri prof. dr. Špelci (Jelisavi) Čopič.



1. *Traged*, 1963, patiniran mavec, 110 x 50 x 30 cm, uničen



2. Ivan Meštrović, *Job*, 1946, bron, v:122 cm, Galerija Meštrović, Split

vila dramatičnost, krčevito silovitost v ekspresivnosti izraza in vertikalnega giba figure, zajetega v sicer statično celoto (sl. 1). Poudarjeni deli telesa so predvsem roke, noge in kolena, nekoliko razpotegnjen trup in proti nebu silovito zasukana glava. Podobnost v izrazu in poudarjenost poteza telesa je kiparka raziskovala predvsem ob opazovanju skulpture *Joba*² Ivana Meštrovića iz leta 1946 (sl. 2). Ta skulptura je bila izhodišče kiparkinega takratnega razmišljanja o možnosti ekspresivne izraznosti in dinamičnega giba figure. Napeta sila in energija sta izstopali ter nista bili izraženi toliko z izrazom obrazov, temveč s celotno telesno kompozicijo, v kateri ni bilo ničesar odvečnega in nebistvenega. Tako kot *Job* se tudi *Traged* krči v podobo najglobljega trpljenja in se v grčavosti telesnih izboklin brezupno preda zanj edinemu smislu bivajočega – kriku. Kiparka pa se ni zadovoljila samo s preučevanjem Meštrovićeve ekspresivne izraznosti, temveč sta jo takrat pritegnili tudi gotško delo *Križani*, 1515, iz Narodne galerije v Ljubljani in ekspresivno obravnava-
vano telo Kristusa iz *Križanja*, 1510–1515, slikarja Matthiasa Grünewal-

² Duško KEČKEMET, Delo je edina pot, da postaneš umetnik, *Ivan Meštrović*, Zagreb-Ljubljana 1970, p. 35.

da. Gotsko obravnavanje telesa kot materije, ki se prelamlja in se iz nje iztisnejo velika dramatičnost, stopnjevana tragičnost in ekspresivnost, se lahko prepozna še v nekaterih kiparkinih figuralnih delih iz tega zgodnjega obdobja, kot so na primer *Simbol tragedije*, 1964, *Simbol tragedije II*, 1964, *Korpus 2*, 1965, *Par*, 1964, in *Traged, osnutek za spomenik*, 1965.

V tem začetnem obdobju je Čadeževa pri akademskem kiparju Borisu Kalinu na specialki (med letoma 1963 in 1965) poglobljala analiziranje razmerij oblik in struktur, predvsem členitev gmote na osnovne proporce, pri čemer se masa skulpture le malo razčleni, poenostavlja se na geometrične elemente, ki so običajno združeni v reliefno stopnjevano gmoto. Najznačilnejši skulpturi tega obdobja sta *Relief*, 1964³ (sl. 3), in *Veliki relief*, 1965, ki združujeta več figur v vertikalnih poudarkih, med seboj povezanih z vodoravnimi členi. Abstrahirana površina reliefa je razbrazdana, v kompoziciji konkavnih in konveksnih kubičnih mas se ujemata ter prelivata svetloba in senca, ustvarjajoči raznolik simbolični pomen, predvsem pa izrazit občutek premikanja in dinamičnega prehajanja gladkih delov proti razbrazdanim. Skulpturi spominjata na človeške postave, le da so tokrat poenostavljene in reducirane na bistvene dele telesa ter oblikovane z občutkom za sorazmerja in skladnost, pri čemer se figura obravnava še arhaično, saj izhaja iz prvobitnega odnosa do narave in materiala. Izpeljana je redukcija figure na komaj prepoznavne elemente trupa, prsnega koša, vratu, glave in rok. *Relief* že nakazuje in razvija vse bistvene probleme in kiparske poudarke, ki jih bo umetnica uresničevala v več kot štirih desetletjih ustvarjanja. Ti so: aktiven odnos do figure, njene vertikalnosti in večdelnosti telesa kot geometrične strukture, nato platenje in združevanje masivnih elementov v različna horizontalna in pokončna gibanja – usmerjeno grajenje konstruktivnega ritma, ki povezuje člen s členom ter tako združuje primerno notranjo napetost skulpturnega tkiva. Uveljavljati se začnejo ustrezni premiki, zamiki in zasuki tudi v ideji spiralnosti, kar naj bi še bolj poudarjalo gibanje figure navzven v prostor.⁴ Takšno zgo-

³ Za skulpturo *Relief* je Čadeževa leta 1964 prejela študentsko Prešernovo nagrado.

⁴ V petdesetih in šestdesetih letih 20. stoletja je nastalo kar nekaj kiparskih del, ki so temeljila na podobnih oblikovnih izhodiščih. Vegetabilnost linij z idejo figure v strukturi skulpture sta na primer uveljavila kiparja



3. *Relief*, 1964, patiniran mavec, 44 x 33 x 8 cm, last: avtorica



4. Fragment posode iz Louvra s podobo Protesisa, 4. st. pr. n. št., Louvre, Pariz



5. *Sestavljeni sarkofag*, 1996, patiniran les, 70 x 195 x 75 cm, Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki

ščevanje figur v pokončnem ritmu, v enakomernem nizu je Čadeževa preučevala predvsem iz upodobitev na keramičnih posodah, nastalih v različnih obdobjih antične umetnosti. Številni fragmenti, kot je na primer *fragment posode iz Louvra s podobo Protesisa* (4. st. pr. n. št.)⁵, so spodbujali idejo sestavljanja stilno poenostavljene človeške figure, razčlenjene v geometrične vzorce in razporejene v vodoravne nize, zgo-

Fritz Wotruba (*Torzo*, 1955; *Figura z dvignjenimi rokami*, 1956–1957) in Henri Laurens. Herbert READ, *Istorija moderne skulpture*, Beograd 1980², p. 191.

⁵ Ludger ALSCHER, *Griechische Plastik*, Berlin 1954, p. 23.

ščujoč izraznost v sekvenčnem ritmu teles (sl. 4). Mnogo let pozneje, ko se kiparka posveti veliko bolj vsebinsko poglobljeni tematiki, tematiki smrti, ki jo obravnava v ciklu *Sarkofagi*, 1989, se ponovno pojavi vpliv fragmentov iz keramičnih posod antičnega časa. Predvsem se že omenjeni fragment iz Louvra s svojo preprosto rustikalno in geometrično ornamentirano površino vtisne v sarkofag naravne velikosti, kakršen je *Sestavljeni sarkofag* iz leta 1996 (sl. 5). Zgrajen je iz dveh zraščenihih strukturnih delov, od katerih je najbolj izražen masivni spodnji del, z močnim pokrovom in izpostavljeno linijo telesa. Gubanje in brazdanje tokrat nista grobi, pač pa sarkofag krasijo številni plitki vrezi, ki se sistematično enakomerno zgoščujejo po celotni širini in višini. Figura na pokrovu je brezosebna, celo skrivnostna, podvaja negibnost trupla v notranjosti. Površina lesenega sarkofaga je žgana, učinkuje kot starodavni prostor mrtvih, monumentalni, nepremični, sakralni objekt, na katerem ni atributov umrlega. Telo je postalo truplo, skrito in pokrito z velikim pokrovom ali zavito v navidezno nagubano tkanino. Izrazito čustveno zgrajeni svet skulptur *Sarkofagov*, ki je nastajal od leta 1989 dalje, »pripoveduje« o koncu življenjske poti. Nekateri skulpture sarkofagov so se delno tudi odprle, lahko se zazremo v njihovo notranjost, spoznavamo globino razbrazdane materije, v katero se lahko umesti telo. Posebno dramatično vzdušje ustvarja patinirana površina vseh skulptur tega cikla. Sarkofagi spominjajo na obdobja težkih in velikih sarkofagov starega Egipta, slikovitih sarkofagov antičnega sveta, klesanih sarkofagov srednjega veka, predvsem romanskega in gotskega obdobja. V kiparkinih lesenih sarkofagih se združujejo mnogi poudarki preteklih obdobj, kar dokazuje, da je njeno kiparstvo zavezano klasičnemu razumevanju skulpture, ki naj s samostojno, jasno in odkrito formo deluje v prostoru, hkrati pa umetnica ostaja zvesta natančnemu upoštevanju lastnosti naravne strukture lesene materije in njenih vzdolžnih ali cikličnih starostnih plasti.

Kiparski figuralni jezik Dragice Čadež je nenehno uravnotežen med izrazno in vsebinsko ravnino skulpture, kjer se figura umešča kot forma ali substanca, kot kontinuum, okoli katerega se gradi organizacija snovi. Takšno razmišljanje potrjujejo skoraj vsi kiparkini cikli, saj se tudi v ciklih, v katerih je abstraktnost forme večja, razvija figura ali vsaj nakazujejo oblike, ki so figuri sorodne. Cikel *Sestavljanke*



6. *Sestavljenka IV*, 1983, patiniran les, 86 x 75 x 65 cm, Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki



7. Chillida, *Porcelan II*, 1977, porcelan, 5 x 7,5 x 7,5 cm, The Salomon R. Guggenheim Museum, New York



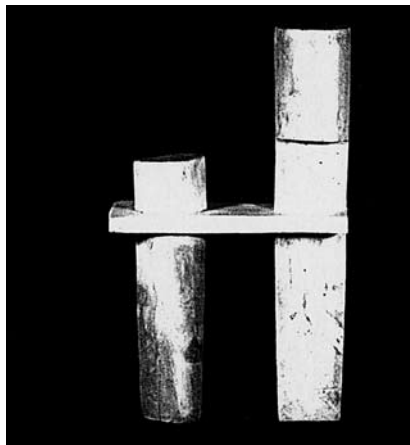
8. *Skupina*, 1986, beton, 241 x 344 x 80 cm, Forma viva, Maribor

I–VI, 1982–1983, izhaja iz masivnosti volumnov, razporejenih v ritmu izdrtega in udrtega, v katerem se uresničuje postopen prehod svetlih in temnih površin lesa. Posamezne plastične enote, nalagajoč se druga na drugo, so lahko tesno spojene ali pa ohranjajo odprt vmesni prostor oziroma včasih tudi močno izpostavljeno zarezo. Te skulpture so večdelne, tako kot človeško telo, in se zaključujejo z močno shematiziranimi glavami. Ohranjena sta le vtis figuralnosti in kiparkina (vsebinska) ideja pristne družinske povezanosti med posameznimi skulpturami, združenimi v rastočo kompozicijo, ki ponazarja združitev matere, očeta in otroka. Najmonumentalnejše tovrstno delo je Čadeževa ustvarila na Formi vivi v Mariboru, posvečeni železobetonu (sl. 8). Ta skulptura stoji pred osnovno šolo Gustava Šiliha in kiparka je v tem delu sestavila oziroma združila v piramidalno podobo geometrično urejene kamnite elemente, pri čemer se izpostavlja za kiparko značilen tridelni motiv matere, očeta in otroka, združen v enovito, stopnjevano telo. Skozi menjavno konveksno in konkavno razporejenih kiparskih enot ter z izrazitim ločevanjem – s cezuro režne praznine – je umetnica umestila napetost forme znotraj kamnite materije. Takšno napetost s sestavljanjem in zarezami je v svojem kiparskem delu uresničeval tudi Chillida, ki bi z nekaterimi primeri grajenih skulptur lahko postal takratni zgled za *Sestavljanke* (sl. 6). Prav v tem času je namreč Čadeževa obiskala New York, si ogledala številne galerije, predvsem natančno muzej Guggenheim, v katerem je bila prav takrat Chillidova velika pregledna razstava. Serija njegovih del z naslovom *Porcelan*, 1977, gradi vizualno izraznost predvsem na povezovanju notranje in zunanje sestavljive forme, ki skozi serijo podobnih skulptur postopno prestopi mejo abstraktnosti in se z različno kombinatoriko združitve spremeni v podobo figure (sl. 7). Chillida je ob svojih delih večkrat poudarjal pomen notranjega skulpturnega prostora, ki je zamejen z lupino zunanje podobe in se šele z različnimi možnostmi povezovanja posameznih delov kipa izpostavi skozi zunanjo formo (prostor), ki se je (ga) lahko dotikamo. Notranji prostor je fokusirana energija, delujoča kot nekakšna gravitacijska sila skulpture; običajno se izmika zaznavam ali prepoznavanju, saj je vizualno zaprt znotraj materije in le možnost različnih zarez ali prelomov ga delno odpre ter ponudi na ogled.⁶ Pogostokrat pa se notranji prostor le

⁶ Octavio Paz, *Chillida. From iron to light*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1979, p. 359.



9. *Torus III*, 1980, patiniran les,
59 x 44 x 10, cm, Galerija Božidar Jakac,
Kostanjevica na Krki



10. *Materinstvo*, 1980, patiniran les,
34,5 x 20,5 x 7,5 cm, Galerija Božidar
Jakac, Kostanjevica na Krki



11. Azteška sedeča figura, 9. st. kamen,
v: 21,2 cm Britanski muzej, London

subjektivno zaznava, je nekakšna sila, ujeta v formi, pri čemer ni več pomemben kiparski material, temveč le ideja in izvedba.

Podobno razčlenjenost skulpture, predvsem pa ohranjanje naravnih leg in oblik lesa, ki se jih združuje v forme, stopnjevane v višino, je kiparka razvijala tudi v seriji del z naslovom *Torus I-V*, 1978. Podoba figure se je umestila v vertikalno uglašeni leseni steber s poudarjenimi rezi in zarezi, ki potekajo vzdolž rasti. Na ravnih površinah izstopajo belo obarvana akcentna znamenja oziroma opozorilni znaki, kot ravne in prekinjene črte tudi v znamenju križa. Pet skulptur je običajno postavljenih skupaj v prostorski kompoziciji in se navezujejo na figuro ali skupino figur, kot tridimenzionalna telesa, izhajajoč iz osnovnih, večinoma tridelno zgrajenih oblik, razporejenih v geometrične odnose. Razvijanje kompaktne lesene gmote in nato razdelitev le-te v tridelno ali celo štiridelno razmerje oblik je Čadeževa nadaljevala še v seriji del *Torus I-IV* (sl. 9), *Zaščita*, *Preboj*, *Materinstvo*, 1980 (sl. 10). Skulpture zaznamuje močan pokončni poudarek z ohranjanjem naravno razbrazdanega lesa. Nekatera dela imajo horizontalno usmerjeno bazo, ki trdno drži pokončni leseni element, v katerega je kiparka s pomočjo simetrije umestila skrajno zabrisano idejo figure. Figurativnost teh del je skrita v zaprtih oblikah pokončnega debla, v naravnih geometričnih odnosih in povezovanju ter razčlenitvi skulptur s prekinitvami, prerezi, vrezi, gubanji in premiki lesenih elementov iz osi, tudi z izpostavitvijo poudarjenih robov.

Čadeževa je v sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja veliko preučevala predkolumbovsko umetnost. Zanimali sta jo predvsem statičnost in umirjenost kiparskih gmot, kjer v figuralnih podobah običajno ni nobenih odvečnih elementov. Telesa so urejena kot kompaktne gmote, kubične forme, pogostokrat v sedečih položajih. Takšna je tudi podoba *Azteške sedeče figure* iz 9. stoletja, ki izhaja iz primarnega občutka za geometričnost telesa, saj je narejena kot oglata in statična forma, naravno izhajajoča iz kamnitega bloka (sl. 11). Izdelana je v navidezni okornosti, robustnosti in z vsemi potrebnimi atributi, ki se navezujejo na podobo figure. Tu ni nobenih odvečnih pozicij telesa niti ne izstopajočih gibov, pač pa so le primarnost, navidezna nedokončanost in preprosta ter iskrena estetičnost.⁷ Azteška skulptura

⁷ Pál KELEMEN, *Medieval American Art*, New York 1956⁴, p. 111.



12. Louise Nevelson, *Osebnost ena dva in tri*, 1947, keramika, vrez – črna glazura, 60 x 40 x 23,7 cm, Lydia in Harry Lewis Winston Collection, Birmingham



13. *Simbol T*, 1966, patiniran les, 320 x 340 x 65 cm, Forma viva, Galerija Bodžidar Jakac, Kostanjevica na Krki

sedečega moža je v zunanji podobi sproščena, celo toga in pasivna v izraznosti, toda kljub temu z nekakšno ponotrano napetostjo. Narejena je brez odvečnih detajlov v grobosti, elementarnosti podobe, kar je v bistvu njen največji vizualni efekt. Telo je obravnavano kot statična forma, v okamenelo zamaknjenem pogledu v daljavo. Prvi stik s formo je pri predkolumbovski umetnosti običajno usmerjen v preprostost obravnave figure in hkrati odločnost pri obdelavi materiala. Takšen pristop k ustvarjanju skulptur je značilen tudi za kiparstvo Dragice Čadež. Razumevanje primarnosti forme se razvija skozi kompozicijsko poudarjeno valovanje skulptur v širino, kar je značilno v delih *Zaščita*, *Preboj* in *Materinstvo*. V širino usmerjene podobe rahljajo poudarjeno usmeritev skulptur v višino in premikajo poglede iz osi ali središča skulptur proti večji prostorski orientiranosti. V na videz preprostih oblikah se odvijajo ekspresivni ritem in istočasno statična, otrpla pozicija mas, predvsem pa pomembnost medprostora, razvitega znotraj križanja vertikale in horizontale. Medprostor je prazen prostor med elementi skulpture, premor ali prehod, ki razdvaja antropomorfne silhuete znotraj debel in dogradi končno vizualno podobo. V kiparstvu je takšen medprostor oziroma praznina med posameznimi deli



14. *Veliki simbol s krogom*, 1971, patiniran les, 300 x 100 x 80 cm, Prilep, Makedonija



15. *Figura v lesu*, 1978, lepljen, barvan les, 1000 x 200 x 210 cm, Parmova ulica pred Lesnino, Ljubljana

skulpture pomemben dejavnik v oblikovanju končne podobe kipa. Dragica Čadež se je prav s problemom praznega in polnega prostora, prehodi in povezavami med posameznimi deli kipa, monumentalnostjo in lahkotnostjo strukture ali lesne mase ter druženjem izbranih delov v dinamično, slikovito in enovito celoto, brez odvečnih ali izpostavljenih elementov skulpture, ukvarjala v mnogih kiparskih ciklih. Le-ti pogostokrat temeljijo na sestavljanju ali povezovanju manjših geometrijsko urejenih elementov, ki jih kiparka združuje v izrazito shematizirane podobe telesa. Te skulpture so sestavljena ali sestavljiva likovna tvorba s poudarjeno tesarsko obdelavo površine. V mnogih kipih bi lahko poiskali antropomorfne zasnove, toda kiparka je predvsem izpostavila esteticizem neposredne realnosti, obkrožajoče eksistence naravnih oblik in medsebojnih prostorskih razmerij.

Primerno ravnovesje med primarnim bistvom lesa in njegovo logično konstrukcijo je uspešno povezala v sproščen, a ustvarjalen proces gibanja oblik ter struktur. Skulpture se v svoji trdnosti polagoma sproščajo, nekateri prelomi, premiki oziroma združevanja lesenih elementov pa učinkujejo skoraj togo, saj v sunkovitih gibih pritiskajo s silo mase ali premikom v prostor, kot da bi hlepeli po nenehnem konstruiranju. Moč totemskih podob je Čadeževa odkrivala skozi že omenjeno preučevanje predkolumbovske umetnosti. Prevezel pa jo je tudi pogled na skulpturo kot odprto formo in v konstrukcijo ter kombinatoriko usmerjeni artefakt, kakršne je v svojih kiparskih delih ustvarjala ameriška kiparka Louise Nevelson.

Dragica Čadež se je konec sedemdesetih let prejšnjega stoletja intenzivneje poglobljala v razčlenjevanje skulpturne mase in razvijanje gibljivih odnosov oblik ter učinkovanje podob, približanih totemskim značilnostim. Zglede je našla v kiparskih delih Nevelsonove, ki jo je skupaj s številnimi kiparji spoznala na Dokumenti 4 v Kasslu leta 1968. Na tej Dokumenti so jo najbolj presenetile možnosti sestavljanja lesenih elementov z geometričnimi kombinacijami in uporaba najrazličnejših materialov. Sicer je sama uporabljala predvsem les, toda prav materialna raznolikost in možnost povezovanja ter tako ustvarjanja transparentnih ali monumentalnih oblik sta vplivali na njeno razumevanje kiparskega dela. Nevelsonova jo je presenetila z zgoščevanjem struktur in hkrati s tem, da je strukturam dopuščala lahkotnost in celo gibljivost. Skulpturo Nevelsonove *Osebnost ena, dva in tri* iz leta 1947 (sl. 12) je Čadeževa razumela kot igrivo kombinacijo monolitnih elementov, postavljenih drug nad drugim, pri čemer konstrukcija dopušča gibljivost vsakega posameznega elementa, kar ustvarja nenehno spreminjanje medsebojnih odnosov posameznih delov in spreminjanje vizualnega učinka te shematizirane figure.⁸ Skulptura ni usmerjena samo v frontalnost izraznosti, temveč v kroženje izraznosti, tako da se podoba lahko poljubno razlikuje glede na prostor ali kombinacijo postavitve. To delo izhaja iz naravne moči totema, ki se kot kombinacija manjših elementov in izbranih barvnih posegov ter plitko vrezanih linij oblikuje v sugestivno podobo. Neposredno izraznostno moč totema je Čadeževa preizkušala že na dveh javnih delih; to sta *Simbol T*,

⁸ Arnold B. GLIMCHER, *Louise Nevelson*, New York 1972, p. 61.

postavljen na Formi vivi v Kostanjevici na Krki leta 1966 (sl. 13), in *Veliki simbol s krogom*, 1971, postavljen v Prilepu v Makedoniji (sl. 14). Največ tovrstnih značilnosti pa je kiparka združila v desetmetrski javni plastiki pred poslovno stavbo Lesnine na Parmovi ulici v Ljubljani. Skulptura z naslovom *Figura v lesu*, 1978 (sl. 15), je bila tehnično zahtevno delo, narejeno v takrat novi tehnologiji lepljenja lesa. Dolge lesene plošče so združene v vertikalno platenje, zgoščeno masivnost, ki ohranja močne attribute človeškega telesa, kot so visoke, krepke noge, poudarjeno, razgibano telo in sorazmerna, slikovita glava. V petdesetih in šestdesetih letih 20. stoletja je nastalo kar nekaj kiparskih del, ki so temeljila na podobnih oblikovnih izhodiščih. Vegetabilnost linij s podobo kompaktne totemu podobne figure, umeščene v samo strukturo skulpture, je lahko Čadeževa spoznavala pri kiparju Fritzu Wotrubi (npr. *Torzo*, 1955, in *Figura z dvignjenimi rokami*, 1956–1957),⁹ ki je bil prav tako udeleženec *Forme vive* v Kostanjevici na Krki leta 1966 in je tam izdeloval svojo skulpturo v istem času kot Dragica Čadež.

Simbol ali znak je pogost naslov kiparskih skulptur. Nakažuje pojmovno in oblikovno večplastnost podobe ter je v kiparstvu nekakšen transformator materialno-vizualne energije, bistveni izraz, zbran v skulpturi. Njegova posebna slikovitost se razvije predvsem takrat, ko je simbol uporabljen v določeni obliki in zato še posebej povzroča močnejša čustva ter izrazito intuicijo posameznika. Čadeževa je pogosto raziskovala razmerja anorganskih – okamenelih in organskih – vegetabilnih oblik ter možnosti njihovega povezovanja v geometrične ritme. Za kiparko značilna cikličnost, stalno vračanje k iskanju naravnih, primarnih oblik, kjer se v raznoliki abstraktni igri skrivajo silhete figure, se je uresničevala v skulpturah brez ostrih robov, s številnimi navpičnimi in položnimi linijami, spajajočimi se med seboj v gravitacijskem odnosu. Iskala je forme z zgoščenimi notranjimi napetostmi, pri katerih se je površinskost skulptur členila, postajala močnejše razbrazdana, valujoča in vedno bolj zgoščeno razčlenjena. Skulpture kot na primer *Simbol človeka*, 1966, *Simbol z belim krogom*, 1967 (sl. 16), *Simbol v obliki glave*, 1967, in *Znak*, 1967, so nekakšna znamenja, figuralnost, ujeta v enotno gibanje mase, s poudarjenim obarvanim mestom, ki zadrži gledalčev pogled. To so organizmi z udrtinami, obarvano okrogolino,

⁹ Herbert READ 1980², cit. n. 4, p. 191.



16. *Simbol z belim krogom*, 1967, patiniran les, 56,5 x 14,5 x 12 cm, Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki



17. *Zamaknjeni torzo*, 1965, patiniran les, 95 x 62 x 83 cm, Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki

očesom, ki zre v prostor. Seveda lahko v krogu, ki je ponekod dopolnjen še z zarezo v frontalnem delu skulpture, poiščemo tudi ženske in moške principe: povezavo in preplet ženskega lika – mehke figure z moškim načelom energije oziroma poistovetenje dveh bitij, ki se neprenehoma spajata in razdvajata. Pogosti motivi očesa (kroga) na fronti skulptur, rež ali zarez dinamizirajo formo in odkrivajo možnosti številnih novih odnosov. Tako so nastajala dela – »drevesa« življenja, spajajoč abstraktnost geometričnih oblik s konkretnostjo ideje stiliziranega telesa. Te skulpture so dokončno utrdile kiparkino zavzetost za razporejanje raznolikih form, iskanje vertikalnih in horizontalnih poudarkov ter potrebo po odkrivanju in prepletanju figure z geometričnimi oblikami, kot so krog, kvadrat, pravokotnik, trikotnik, romb, romboid in elipsa. Povezovala so kiparkine poglede na skulpturo kot preprosto organsko formo, vzeto iz narave ali pa iz kiparskih del »primitivnih« ljudstev, predvsem afriških. Lesene podobe človeških figur iz Konga, Nigerije, Mozambika in z Madagaskarja so naturalistične ter v stopnjevanju pre-



18. *Par*, 20. st., les, 98,7 cm, Sir Jacob Epstein Collection



19. Jacques Lipchitz, *Sedeči moški s klarinetom*, 1919–1920, bron, v: 78 x 29 x 28 cm, Kunsthalle, Hamburg

proste izraznosti skoraj že karikature. Les je obdelan izrazito neposredno, brez pretiranega glajenja, ohranjajoč hrupavost površine, na kateri so vsi atributi človeškega telesa jasno in neposredno izdelani. Prav ta direkten, skoraj agresiven odnos do lesene materije, toda še vedno kontroliran v jasnih figuralnih znakih, značilnih za oba spola, je Čadeževa spoznavala pri takšnih skulpturah afriških narodov. V knjigi s podoba-mi afriških skulptur, ki si jo je kupila na kratkem potovanju v London, jo je pritegnila lesena skulptura *Par*¹⁰ (20. stoletje) z Madagaskarja (sl. 18). To je podoba ženske in moškega z nekoliko azijskimi obraznimi potezami, saj je bil ta otok naseljen tudi z indonezijskimi prebivalci. Skulptura je izdelana iz enega lesenega kosa, kot leseni monolit ohranja

¹⁰ William Fagg, Margaret Plass, *Sculptures Africanes*, London 1964, p. 72.

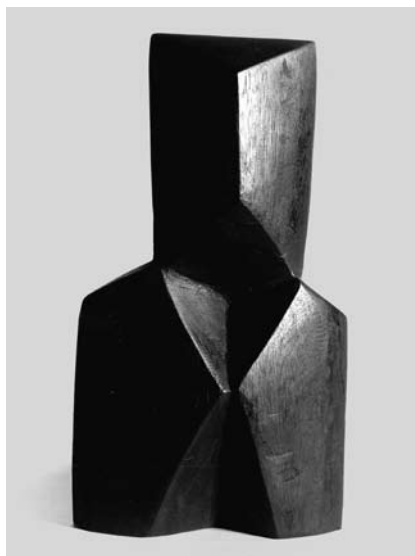
naravno povezavo podstavka in iz njega izhajajočih človeških podob. Ne samo rustikalnost obdelave, grobost in direktnost vizualnega nagovora teles, temveč tudi organska povezanost podstavka in figur na njem so bile Čadeževi zgled za oblikovno vizualno izpeljavo oziroma izdelavo mnogih skulptur – predvsem tistih, ki so shematizirale podobi glave in telesa kot enoviti celoti, brez izpostavljenosti podstavka in povezane med seboj, brez izrazito jasnih prehodov, z organsko logično, strukturi lesa podrejeno vertikalno izpeljavo. Prav v obsežni seriji del, ki so bila naslovljena s simbolom ali znakom, kot so ob že obravnavanih skulpturah na primer še *Zamaknjeni torzo*, 1965 (sl. 17), *Sestavljeni vertikalni simbol z belo sredino*, 1967, *Simbol s konkavno in konveksno piramido*, 1967, *Simbol s tremi oranžnimi vrhovi*, 1967, in *Veliki sestavljeni simbol*, 1967, se ideja skulpture kot vertikalnega, figuri podobnega artefakta s totemskimi in zato »primitivni« plastiki sorodnimi značilnostmi najbolj izpostavi. Tudi tu je telo tako kot pri plastiki afriških ljudstev običajno razdeljeno na tri med seboj prepoznavne enote – spodnji, srednji in zgornji del, ki tvorijo noge, trup in glavo, brez izrazitih cezur ali prehodov, je le naravno razdeljeno in urejeno telo. Pri preučevanju skulptur kiparjev sodobnikov, ki obravnavajo telo na soroden način, je izstopal francoski kipar Jacques Lipchitz. Čadeževa je nekaj njegovih del spoznala še v času svojega študija, predvsem pa ga je podrobneje razumela po študijskem potovanju v London. Najbolj jo je navdušilo Lipchitzovo analiziranje telesa v delu *Sedeči moški s klarinetom*, 1919–1920 (sl. 19), kjer je figura kompaktna tridelna celota, sicer geometrično razdeljena oziroma razlomljena na posamezne telesne dele, na tri vizualno in masivno enakovredne telesne enote. Telo je razčlenjeno v poenostavljene oblike, kar spreminja način gledanja na figuro. Gmota se preprosto postavi in razporedi, materija pa se pri tem le delno razčleni na geometrične vzorce. Vsaka telesna enota sicer deluje abstraktno, razdeljena na posamezne pravokotnike,¹¹ toda v celotni podobi se sestavi v monumentalno moško figuro, polno vizualne agresivnosti in formalne preprostosti, kakršno poznamo iz »primitivne« plastike afriških in indonezijskih ljudstev.

¹¹ N. WADLEY, The Cubist Sculpture of Jacques Lipchitz, in: *Jacques Lipchitz. Sculpture and Drawings from the Cubist Epoch*, London 1978, p. 5.

Oblikovno izhajanje iz naravnih leg in rasti lesa, ki ponazarja figuro, lahko zasledujemo tudi v obsežnem ciklu del *Geometrijski simboli*, nastalih med letoma 1974 in 1976 (sl. 20, 21). Čadeževa sama je o teh skulpturah dejala: »Ne morem se strinjati, da so moje stvari abstraktne, vse imajo karakter organskosti. V njih upodobim na primer pregib roke s telesom, ker me zanima izbruh sile iz neke mase; v zadnjih »gubanjih« me je okupiralo na primer prekrasno gibanje kače ali gosonice, ki je pravi balet. V vseh mojih delih pa je generalna linija: dinamika znotraj statične forme. Gre za napetost pred erupcijo, za tisti trenutek, ko se hočeš šele zajokati. Vse to se mi vleče od mojih »tragedov«. Formalno pa rešujem probleme enkrat bolj, enkrat manj geometrično.«¹² Skulpture so pridobivale sestavljenost in vreze z mehкими prehodi, na katerih so se prelivala svetla in temna področja. Vertikalni in horizontalni poudarki, različne smeri sestavljanja z močnimi konkavnimi in konveksnimi zamiki, gnetenjem in valovanjem so se občasno umikali masivnosti, kubičnosti gmote, ki se je rahljala s patiniranimi posegi. Osnovni preplet volumnov in ploskev, podoben romboidnemu kristalu, se je razvil v številne umetniško subjektivne predstave narave. Tovrstne lesene skulpture so bile rezultat odziva kiparke na naravne forme, njen primarni odnos do materiala, razigrana govorica oblik in sil geometrije, ujeta v prelomih, menjavah osi, prenosih težišča iz središča skulpture proti vrhu ali robovom, kjer se izpostavlja naravna prvobitnost lesa. Oblike so sicer spominjale na rastlinski svet, v njih pa se je skrivala tudi silhuetna zaznava figure – prav tako cikcakasto razdeljene, kot sta leseni figuri moškega in ženske iz zahodnega Konga (20. stoletje) reprodukcija (sl. 22, 23), ki ju je Čadeževa pogostokrat preučevala.¹³ Njuna razčlenitev teles spominja na kubistično obravnavo forme, v kateri se telo lomi v nizih geometrijskih razmerij med trikotniki in romboidnimi oblikami ter tako izpostavlja posebno subjektivno razčlenitev telesa. Izrazit pregib v predelu kolen simbolizira plesu podobno gibanje, pri katerem telo enakomerno valovi proti nesorazmerno veliki in zato še toliko bolj izraženi glavi. Variacije volumenskega ritma skozi konveksno-konkavne poudarke, številne prelome, menjave osi in prenose težišča iz središča skulpture proti vrhu, vznožju ali robovom je Čadeževa preučevala tudi

¹² Leta 1972 je prejela nagrado kritike »zlata ptica 72«. Intervju je nastal na podlagi te nagrade.

¹³ FAGG – PLASS 1964, cit. n. 10, pp. 39, 76.



20. *Geometrijski simbol VIII*, 1974–1975, patiniran les, 37 x 12 x 6 cm, zasebna last



21. *Geometrijski simbol*, 1974, patiniran, žgan les, 46 x 20,5 x 23 cm, Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki



22. *Moška figura*, 20. st., les, v: 57,5 cm, William Fagg Collection



23. *Ženska figura*, 20. st., les, v: 15 cm, Musée Royal de l'Afrique Central et Tervuren



24. Alberto Giacometti, *Žensko telo*, 1928–1919, bron, 39,5 x 16,5 x 8 cm, Metropolitan Museum of Modern Art, New York



25. Alberto Giacometti, *Torzo*, 1925–1926, gips, 58 x 24 x 24 cm, Kunsthaus, Zürich



26 *Bela - Krakovska Marija*, 1988, patiniran, les, 59 x 34 x 10,5 cm, Pilonova galerija, Ajdovščina

pri kiparju Albertu Giacomettiju, ki ga je najpodrobneje spoznala na potovanju v Pariz konec osemdesetih let 20. stoletja. Njegova skulptura *Žensko telo*, 1928–1929 (sl. 24),¹⁴ je primer minimalizirane podobe glave z globoko udrtino, podobno ustom, in redukcijo obraza z le nekaj vrezanimi geometričnimi potezami. Giacomettijeva skulptura potrjuje v sedemdesetih letih popularne novodobne konstruktivistične tendence, v katerih prevladuje organskost linij, opredeljena prav z geometričnimi možnostmi, ki jih ponuja človeško telo. Prav tu se zmerni konstruktivistični vzgibi uspešno vizualno in formalno prepletajo z razvijajočim se konceptom nove abstrakcije. Takšna umetniška dela so se izogibala velikim čustvenim poudarkom, celo značilnim individualnim potezam, izrazno širino pa so iskala v poudarjeni multiplikaciji, serialnosti in ambiencečnosti.

Tudi piramidalno organizirana struktura Giacomettijevega kipa *Torzo*, 1925–1926 (sl. 25), je našla svoje odmeve v kiparstvu Dragice Čadež. V višino stopnjevana telesna podoba je umeščena v razmerje elementov forme izraza s telesom, razčlenjenim le na osnovne elemente, ki skozi te stilizirane forme izraza ustvarijo formo vsebine. Vsebinska, kar v tem primeru pomeni telo, je prepoznavna prav zaradi vertikalno stopnjevanih mas, ki se za figuro logično postavljajo tudi v širino. Takšna podoba postane telesna gmota, največkrat spominjajoča na motiv Marije v podobi pieta, ki ga je Čadeževa v svojem kiparskem opusu nekajkrat obravnavala. Izpostavil bi tri takšne skulpture; to so *Struktura I in II*, *Črna Marija* in *Bela – Krakovska Marija*, 1988 (sl. 26). Estetika čiste, konstruktivno obarvane in geometrijske forme, prisotne pri Giacomettiju, se je v teh skulpturah združila s tradicijo gotskega kiparstva, razvijajočega se skozi gostoto ostro lomljenih gub, ki oblikujejo padajočo, nabrano in prekrivajočo tkanino. Proti središču skulpture se draperija stopnjuje, zgoščuje s poglobljenimi vrezi in v izrazito dinamičnem ritmu prekriva le nakazano obliko človeškega telesa. V takšnih metamorfozah telesa je figura prešla abstraktno zaznavo in se dvignila v mimetično silhueto. Skulpture imajo razširjeno, trdno postavljeno bazo, iz katere se razrašča jedro telesa, zaključeno z glavo. Globoko vrezano gubanje se v vzporednem ritmu pne od vznožja proti vrhu. Ta stopnjevani ritem prekinjajo vrinjeni nasprotni vrezi,

¹⁴ *Die Sammlung der Alberto Giacometti-Stiftung*. Kunsthau, Pro Litteris, Zürich 1990, p. 63.

ki še dodatno podkrepijo sugestivni značaj. Nekakšna resnost, togost, celo osamelost in nedotakljivost vejejo iz celotnega cikla del, predvsem pa iz *Črne Marije* in *Bele – Krakovske Marije*. Skulpturi izstopata s poudarjeno svečanostjo, njuna frontalnost je stopnjevana tako z ostro lomljenim gubanjem kot z možnostjo likovnega učinkovanja premaknitve sakralnega postavitvenega položaja madon tako, da sta obe lahko postavljeni nekaj metrov nad gledalci. Tako kot so bile gotske madone vizualno prilagojene postavitvi v višino, je tudi v teh skulpturah kiparka ohranjala idejo jukstapozicije.

Rezi v leseno materijo skozi leta umetniškega ustvarjanja postajajo gostejši, nekako grafično uravnoteženi v značilnih cikcakastih pregibih, s poudarkom na dinamiki, toda z ohranjanjem osnovnega volumna skulptur. Skulpture Dragice Čadež odkrivajo vztrajno in poglobljeno raziskovanje skrajnih meja lesa, kjer je pristop k leseni materiji izrazito agresiven. Veliko odkritje za Čadeževu je bil izrazito direkten, intenziven in brezkompromisen odnos do lesa, kakršnega je gojil Georg Baselitz. S potovanja po Nemčiji je prinesla katalog, v katerem jo je prevzela predvsem skulptura *Pozdrav iz Osla*, 1986 (sl. 27).¹⁵ Baselitz se je s hľadom in njegovo masivnostjo spoprijel tako, da je podobo telesa prilagodil naravnemu volumnu lesa, tega pa obdelal do takšne mere, da lesena materija še vedno zdrži idejo telesa in vizualno podobnost s figuro. Les kleše grobo, njegovo notranjo strukturo pušča odprto, naravno hrapavo in zaostreno. Tu ni prostora za natančno izdelavo, poliranje in glajenje površine, pač pa kipar izpostavi preprostost, skoraj naivnost in iskrenost do tega najbolj razširjenega naravnega materiala. Takšna neposrednost do lesa je prevzela tudi Dragico Čadež. V začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja je začela ustvarjati serije figur in jih umeščati v sistematično grajene skupine. Te so se medsebojno nadgrajevale z razvijanjem strukturnih in oblikovnih odnosov tako znotraj vsake posamezne skulpture kot v razmerju do drugih skulptur. Ko je kiparka poudarjeno raziskovala estetsko učinkovanje postavitve, jo je najprej zanimala razgibana postavitev z vizualnim nagovorom v naravnem okolju, na primer vrtu. Takšna je bila razstava *Poletni vrt*, 1994, postavljena v vrtnem okolju Vile Katarina v Ljubljani. Postavitev

¹⁵ Georg Baselitz, Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 1988, p. 185.



27. Georg Baselitz, *Pozdrav iz Osla*, 1986, les, oglje, barva, 227 x 54,5 x 27 cm, Galerie Anthony d'Offay, London



28. *Glava - lijak*, 1994, patiniran, žgan les, 120 x 90 x 80 cm, zasebna last

skulptur nas je popeljala v prostor monumentalnih lesenih struktur, v katerem so prevladovale figure. Najbolj sugestivna, skoraj grozeča je bila skulptura *Glava*, katere krhek vrat je držal izvotljeno in težko glavo (sl. 28). Njena odkrita notranjost je bila zaostrena in grobo razsekana. Če je bila glava v teh skulpturah abstraktnejša, skrajno razbrazdano, izsekano predstavljena, pa je v visokih, slokih figurah pridobila čistost forme, jasnost podobe in stičnost-otrplost izraza. Skulpture *Tri figure* sodijo med najvišje kiparske figuralne stvaritve (sl. 29). Vertikalno ozko telo je razplasteno s številnimi vrezji. Brazde se zasukano pnejo od podstavka, vraščenega kot organski del skulpture, proti delno razklani glavi brez obraza. Na telesih lahko pod nagubano leseno površino zaslutimo roke, pritisnjene ob telo. Zelo pogost je zasuk telesa, kontrapost – razgibanost volumnov v vseh smereh, kar ustvarja dinamiko, ki prekriva osnovno konstrukcijo. Velik del figur Dragice Čadež tako v svojem bistvu skuša vedno znova ujeti »utrip živega«, pri čemer se nakopičena energija notranjosti pozunanji. Sila naravne strukture lesa se skozi kiparkino obdelavo personificira v pokončne, sloke, rahlo valujoče linije telesa,



29. Pokončne figure I-III, 1996, patiniran žgan les, 402 x 74 x 144 cm; 425 x 66 x 142,5 cm; 366,5 x 71,5 x 145,5 cm. Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki



30. Pokončna figura, 1996, patiniran, žgan les, 270 x 50 x 35 cm, Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki

izraščenege iz močno razbrazdanega lesenega tkiva. *Figure* iz leta 1995 utrdijo kiparkino predvsem žensko upodabljanje telesa, ovitega v padajočo gubano tkanino. Vrezi so menjaje zaporedno in cikcakasto razporejeni, kar razvija naravni učinek telesne linije in drže. Kljub anatomskim odstopanjem v razpotegnjenost forme figure učinkujejo uglašeno in sorazmerno. Brazdanje telesa se proti vratu izgublja in spremeni v gladko, nežno površino, ki se zaključuje z glavo brez oči, ust, nosu in ušes. Nekatere glave imajo tudi večje ali manjše razpoke, kar učinkuje bolj sugestivno in dodaja figuram občutek oživelosti. Obraz je sicer prazen, brez jasnega izraza, toda skulpture so polne duhovne energije, zaznavamo lahko celo njihov notranji pogled. Podobne figure je Dragica Čadež ustvarila tudi v naslednjih letih. Nekatere figure iz cikla *Pokončna figura I-V*, 1996–1997, učinkujejo z velikostjo tankega, skoraj manieristično slokega telesa (sl. 30). Zaradi višine so izdelane v rahlih pregibih, kar navidezno še podkrepi učinek gibljivosti telesa. Naravna S-linija se pne od podstavka dalje in se zaključuje z gladkim,



31. Ženska figura iz Tanagre, 4. st. pr. n. št., glina, v: 20 cm, Collection des Maitres, Pariz



32. *Figurice - Vestalke*, 1995, barvana terakota, od 15,5 x 3,4 x 3,8 cm do 21,7x3,9x4,3 cm, Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki

praznim obrazom ter razbrazdano glavo. Gubanje, ki ga kiparka izvaja na številnih figurah, nas spominja na antične skulpture, predvsem na glinene ženske podobe iz Tanagre (sl. 31), ki jih je Čadeževa preučevala ne samo zaradi gubanja, temveč tudi zaradi obdelave glinene. Tudi na teh figurah se s pomočjo kontraposta statika telesa spreminja v njegovo dinamiko, ki jo podkrepljuje predvsem vzporedno vzdolžno ali vodoravno gubanje tkanine, na sredini telesa zgoščeno v skledaste oblike.¹⁶ Nagubana tkanina pa je primerljiva tudi z gotskim ostro lomljenim gubanjem, ki ga najdemo pri srednjeveških madonah, pri katerih je gubanje bistveni strukturni element skulptur, saj povečuje ekspresivni, dramatično žalujoči učinek. Ženske figurice iz Tanagre pa so bile zgled tudi za številne majhne glinene¹⁷ figurine, ki jih je Čadeževa izdelala predvsem v zadnjih dveh desetletjih prejšnjega stoletja. Tako

¹⁶ Simone BESQUES - MOLLARD, *Tanagra*, Pariz 1950, p. 41.

¹⁷ Dragica Čadež se je z glino srečala že takoj na začetku svojega ustvarjanja. Sprva ji je bilo gnetenje glinene v pomoč za ujetje hitrih motivnih prebliskov, za memoriranje idej in vsebinskih razmišljanj. Glina ji je omogočila razvijanje kiparskih spretnosti, oblikovanje različnih oblik, npr. figure,



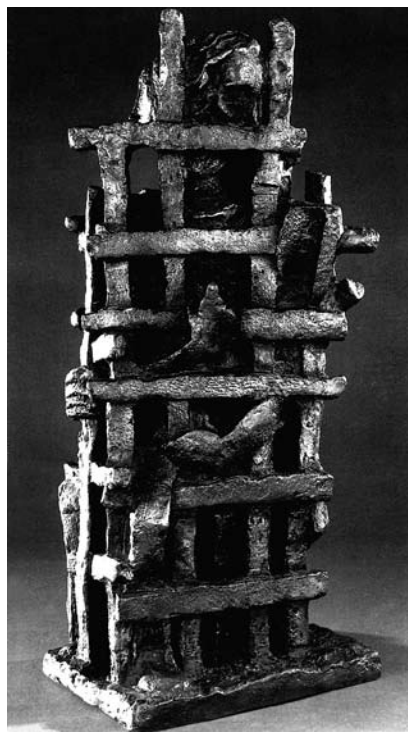
33. *Olesenele sence, I-III*, prostorska instalacija, 1998, patiniran, žgan les, 200 x 400 x 400 cm, Umetnostna galerija, Maribor



34. Figura iz cikla *Prehajanje*, 2002, patiniran, barvan les, 200 x 45 x 45 cm, zasebna last



35. Ossip Zadkine, *Francoski zapornik*, 1943, patiniran bron, 189 x 65 x 74 cm, Musée Zadkine, Pariz



36. Ossip Zadkine, *Etida za zapornika*, 1943, patiniran bron, 47 x 20 x 16 cm, Musée Zadkine, Pariz

so v začetku osemdesetih let nastajale vedno voluminoznejše glinene skulpture, zložene ali sestavljene z utori, zarezi in prilegajočimi se ploskvami, pretežno v tridelnih stopničastih celotah. Takšna členitev oziroma povezava različno visokih elementov je ustvarjala vtis telesnosti – tesno povezanih figur. Ta figuralna prepletenost se je simbolično združevala v urejeni tesno prilegajoči se kompoziciji matere, očeta in otrok – družine – oziroma močnih čustvenih vezi. Glave so bile shematizirane, telesa so ohranjala masiven značaj, kakršen je bil takrat prisoten v lesenih skulpturah. Toda v nasprotju s temi polnimi lesenimi skulpturami se je v glini ohranjala izvotljenost, praznina v skulpturah, nekakšen izpraznjeni notranji prostor, razmejujoč zunanjo masivnost

| debela, križa, geometrijske forme, ki so se nato prenašale v les, kamen,
| beton in bron.

od notranje lahkotnosti. V začetku devetdesetih let 20. stoletja so v glini nastajale številne figure in figurice – vestalke¹⁸ z ohranjenimi izrazitimi odtisi prstov na telesih (sl. 32). Večinoma so bile manjših dimenzij, samostojne ali pa združene v prepletene pare ženska-moški, v katerih je bila moška figura nekoliko višja in širša od ženske. Telo figur je bilo ovito v belo obarvano dolgo tuniko; svetla glazura je zasteklila površino, se ujela z lastnostmi gline, jo prekrila v tankem sloju, zaprla pore žgane materije in zmanjšala njeno poroznost. Kiparkini prsti so z le nekaj gibi oblikovali te figurice in na »telesih« zapustili svoj odtis. Iz teh shematiziranih teles so se razraščale natančneje oblikovane glave: obrazi brez oči in ust, prazni, toda z močnim notranjim izrazom ter kolorirani v rjavih tonih.

Razvijanje figurálnih kompozicij se je nadaljevalo tudi v ciklu *Olesenele sence*, 1998, ki je prav tako posvečen figuri (sl. 33). Kiparka je v njem najizraziteje uresničila povezavo med figuro in prostorom, med figuro in gibanjem skozi prostor, med figuro in njenim odsevom v globino ter odnosom svetlobe na figuri in njenega nasprotja – nenehno spreminjajoče se sence. V leseno tkivo je ujela na videz neulovljivo, nematerialno, le krhko in trepetavo senco. Njena značilna ženska figura različnih dimenzij, postavljena na tla ali na steno, se kot razpoznaven odsev podvoji v globini kompozicije. Odtisne se v olesenelem odmevu, ki ponovi linijo figure. Le-ta se razbrazdana vije, pregiba ali le mirno, pokončno in trdno stoji v ospredju ter pogosto izžareva značilno rahlo otožnost, prevevajočo številne kiparkine skulpture.¹⁹ V gosto brazdanje ovito telo je polno majhnih strukturnih posegov, ki so na drobno zgoščeni po celotni liniji telesa in se šele v predelu vratu ter glave zgladijo v nežno in svetlečo površino. Čadeževa pravi, da takšne figure ustvarja z »risanjem z motorno žago«,²⁰ delovnim rekvizitom, s katerim lahko

¹⁸ Figure – vestalke so izdelane v tehniki engobirana šamotirana glina. Na svežo glino je kiparka nanašala barvo, ki se je spojila z glino, šele po tem postopku je bila skulptura pripravljena za pečenje.

¹⁹ Lev Menaše je o teh skulpturah zapisal: »[N]a razstavi se najprej srečujemo z ženskimi figurami, ki jih je začela oblikovati pod vplivom male helenistične plastike; njihov »klasicistični« značaj je očiten, le da jih zdaj spremljajo »olesenele sence«, ki še poudarjajo in stopnjujejo njihovo – sicer že od začetka prisotno elegičnost.« (Lev MENAŠE, Ekspresivne kiparske elegije, *Delo*, XL/246, 1998, p. 8.)

²⁰ Angela PAJNKIHER PREM, Kiparka Dragica Čadež. Motorna žaga namesto svinčnika in modelirke. Pogovor s kiparko, *Mariborčan*, LXXXVI, 2002, p. 38.

energično obdela les, ga razreže in naguba v mnogotere oblike. *Olesenele sence* so skulpture, ki velik pomen pripisujejo občutenju prostora okoli skulptur. Prav ta vmesni prostor med figuro in njeno senco je postal prostor aktivne dialoške napetosti. V tej ambientalni postavitvi je gledalec lahko stopal okoli skulptur ali čeznje oziroma navidezno celo skoznje. Začutil je monumentalnost figure in hkrati voluminoznost oziroma globino odnosa med poudarjeno figuro in njenim odsevom v prostoru. Te skulpture prevevajo nekakšna magičnost,²¹ prvobitna sila narave lesa, igra trdnih form in njihovih odsevov, odbleskov v prostoru, združujočih se v lovljenju krhke sence, pravzaprav lovljenju duše v igri življenja.

Po letu 2000²² se je Dragica Čadež še intenzivneje posvečala raziskovanju polnih in praznih odnosov, prenosu reliefnosti pokrajine v pregibe in valovanja skulpture. Pritegovala sta jo raznolikost čistih geometričnih oblik, njihovo povezovanje v strukture in večje kompozicije, ki se razširjajo v prostor, lahko tudi po stenah, tako kot se razprostira narava – spontano in preprosto. Preplet linij in polarnost razmerij med zgoščenim ter praznim prostorom zunaj in znotraj skulptur je kiparka nadaljevala v ciklu *Prehajanje*, 2001–2002 (sl. 34). Lesena okostja ali ogrodja so oblikovala različno sestavljena telesa. V vse postavitve tega cikla je kiparka vključevala tudi figuro. Brazdasta, ozka, razpotegnjena, v navidezno nagubano tkanino ovita figura z nemim obrazom, kakršno najdemo že v prejšnjih ciklih, posvečenih figuri, je bila ekspresivno »ujeta« v leseno kletko. Zamejena, vklenjena v mrežasto kletko tako kot na primer *Francoski zapornik* in *Etuda za zapornika*, 1943²³, francoskega

²¹ Sorodno magičnost lahko opazujemo v nekaterih delih kiparja Constantina Brancusija. Tudi mnoga afriška ljudstva ustvarjajo kiparska dela, ki izžarevajo prvobitno moč narave, nekakšno magičnost, pogostokrat povezano s smrtjo, prav tako je razmišljanje o senci in njeni skriti moči pritegovalo že mnoge antične ustvarjalce.

²² Leta 2000 je ustvarila javno plastiko – skulpturo v lesu *Antona Martina Slomška* v Rečici pri Laškem. Skulptura je visoka 180 cm in postavljena v glavnem oltarju nad tabernakljem. Slogovno je uglašena z notranjščino cerkve, predvsem z lesenimi stebri. Figura Slomška je pokončna, v levi roki drži knjigo, kar ga predstavlja kot učitelja, pesnika, pisatelja in prosvetitelja. Knjiga je tudi simbol izobrazbe in umetnosti. Desna roka je skrčena, upodablja gesto pripovedi, pridige, pogovora in razlage. Glava je rahlo upognjena, s pogledom v globino cerkve. Ob vznožju kipa stojita otroka iz Slomškove pripovedi. Z dvignjenimi rokami ponujata grozd, simbol krščanstva in dar narave, pokrajine, v kateri je Slomšek živel in delal.

²³ *Ossip Zadkine. Sculptures*, Musée Zadkine, Pariz 1989, pp. 112–113.

kiparja Ossipa Zadkina (sl. 35, 36). Zadkina je Čadeževa občudovala na študijskih potovanjih v Pariz v začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja, ko je kar nekajkrat obiskala Zadkinov muzej. Odkrivala je moč podob, temelječih na večjih, mreži podobnih konstrukcijah, v katerih se masivnost telesne gmote figur rahlja skozi transparentnost sicer trdne konstrukcije. Figura in mrežasta kletka sta se pri Zadkinu spontano in naravno vpeli v zunanji postavitveni ambient, prav takšna uglasena povezava skulpture in narave pa je bila pogost postavitveni izziv tudi Dragice Čadež. Tako kot Zadkine tudi Čadeževa telo gradi iz organsko vkomponiranega podstavka in telesna linija je nakazana z značilnimi prelomi v predelu kolena, bokov in ramen, od koder pri Zadkinu iz telesa izstopa moška glava trpečega, ekspresivno dramatičnega obraza, pri Čadeževi pa se – nasprotno takšni dramatiki – na tankem, gladkem vratu dviguje brezizrazna glava. Obraz je sicer brezizrazen in nem, a izkazuje močno notranjo silo ter poglobljen pogled v daljavo. Izraznostna energija je v teh ženskih figurah zgoščena v notranjosti lesne mase in skozi oblikovano telo – figuro – pritiska navzven, se ustavlja na gladkem, praznem obrazu in močno gubanem telesu. Prav pri figurah se še najbolj občuti kiparkino razmišljanje o liniji oziroma črti, ki gradita telo, hkrati pa sta sestavni del vsakega vreza, gubanja in plastenja na površini lesa.

Zaključek

Zaznamovanost z naravnim materialom, kot sta les in glina, izraža kiparkin značilni sproščeni, neposredni, toda analitično-sintetični odnos do kiparstva kot medija, v katerem je poleg skulptur s podobami figur zelo pomemben tudi prostor, ki se razvija v enakovredno sodelujoči vizualni poudarek, spremljajoč vsako skulpturo in njeno postavitev. V upodobitvah figur se pogosta kontrastnost med gladko in gosto razbrazdano površino nenehno izkazuje kot močan ekspresivni element, združujoč napetost ostrih zarez in mirno gladkost čistih površin. Močan vizualni učinek pa podkrepijo tudi prehodi svetlo-temnih razmerij na posameznih telesnih ploskvah, pregibih in zamikih. Kiparka pogosto družijo vertikalne in horizontalne poudarke ter tudi same skulpture v postavitvene organske celote, kar ustvarja dramatičnost in večjo narativnost figuralne zgodbe. Številna dela Dragice Čadež so v

našem umetniškem prostoru izrazito prepoznavna, zanjo značilni figuralni likovni jezik je do lesene ali glinene materije neposreden, sproščen in celo agresiven, brez vsakršnega olepševanja ali iskanja »visoke« vizualne estetike. V številnih delih, tudi tistih, ki na prvi pogled niso figuralna, je prisotno vsaj znamenje ali silhueta figure, umeščena znotraj lesene materije. Figure lahko slutimo že v posameznih cikcakastih linijah številnih rezov, vidna je v izraziti višinski napetosti in v pregibnih linijah posameznih delov skulpture.

UDK 73(497.4):929Čadež D.
izvirni znanstveni članek - original scientific paper

FIGURAL DEVELOPMENT IN THE SCULPTURE OF DRAGICA ČADEŽ

Summary

The sculpture of Dragica Čadež has been marked since the beginning of her artistic career with the development of the figural motif. The figure very clearly indicates her search for relationships between the massiveness and the static properties of a statue and its weightlessness, suppleness and dynamism; between the understanding and exploration of the spatial relationships inside and outside sculptures connected into various concave and convex shapes. In her creativity, the sculptor remains faithful to late Modernist ideas and attitudes towards art. Modernism is reflected in the basic understanding of the material and distinctly studious approach to sculptures that convey their message with the characteristic language of a confession or a narrative, as formed through a decisive handling of the material, which follows a precise, pre-formulated concept. Her sculptures reveal a persistent and profound exploration of the outer limits of mostly wood. Initially the artist focuses on the analysis and construction of a highly simplified human figure (*Tragedian*, 1963). Then she begins to compose various furrowed parts of the human body in vertical accents; the most prominent of these works is the sculpture entitled *Relief*, 1964, which already indicates and explores all the key problems and sculptural accents that the artist will employ in more than four decades of her artistic career: an active approach to the figure, its verticality and compositeness of the body as a geometric structure, followed by the creation of several layers and the blending of massive elements into various horizontal and vertical movements in terms of a systematic building of a constructive rhythm that connects different parts and thereby combines them with the appropriate inner tension of the sculptural fibre. There emerge appropriate moves, shifts and twists even in the idea of the spiral, which is meant to give an additional stress

on the movement of the figure out into the space. Between 1968 and 1972 a relationship between the surface and form and the search for appropriate constructive rhythms within sculptures and their composition in space becomes prominent in the Dragica Čadež's work. The sculpture is formally simplified in the accents of rhythm and tension, with a sense of movement in all directions and shifts within precise geometric relationships and possibilities of the human body. These characteristics and ideas can be followed through a host of sculptures, for which it is also evident that they were created between 1968 and 1972 within the Neoconstructivist group. In Slovenia and Yugoslavia, this group at the time reintroduced the clarity of objecthood by means of highly expressive figural properties and accents on reductionism as expressed through a manifestly present geometric abstraction.

But after 1972 the sculpture's surface begins to divide and break up; it becomes furrowed, sharp, pointed and saturated. Sculptures from this period are a kind of signs without sharp edges and with many vertical and horizontal lines (e.g. *Small Symbol with Two Lines*). They appear as bodies resembling figures with clearly coloured parts that capture the gaze of the viewer. The standing tree and lying trunk are key spatial constants that the artist made dynamic by dividing them into several parts, with inserts, cuts, cut-outs, shifts, transitions and forceful alteration of grooves, painted lines and curves. By varying the rhythm of the volumes, she developed the series *Composites I–VI*, 1982–1983, which connects stylised figures of the mother, father and child into a growing pyramidal composition. In the next cycle with the motifs of a dog, entitled *Associations of Pompeii*, 1985, a much more expressive sculptural dynamism with a typical roughly furrowed and direct wooden surface emerges. The sculpture begins to employ increasingly rustic surfaces and sharp cuts in sudden, broad strikes and rough transitions. This is particularly evident in the highly emotionally executed sculptures of *Sarcophagi*, 1989, which attract the gaze with a merely hinted silhouette of the figure.

Gradually Čadež begins to approach the body as an upright, slender, slightly undulating mass that grows from a deeply furrowed wooden tissue. The many layers of the narrow figure are defined with numerous incisions that are organized alternately and in zigzag fashion to form an efficient natural body rhythm. Arms pressed against the body can be felt under the wrinkled wooden surface. The body is often twisted in a contrapposto and the dynamism of volumes in all directions conceals the basic structure. Some figures from the series *Upright Figure I–V*, 1996–1997, are the tallest figural works in the sculptor's oeuvre, expressing themselves through the size of the thin, almost mannerist slender body. Wrinkles that the sculptor adds to many figures resemble Classical statues clad in a folding drapery that can be compared also with the sharply broken folds on Gothic sculptures. The development of figural compositions in the exhibition space where their visual message comes forth is

best manifested in the figural series *Wooden Shadows*, 1998, in which the artist most distinctly connects sculpture and space, sculpture and movement through space, sculpture and its reflection in the depths, as well the approach of light on the sculpture and its opposite – the constantly changing shadow.

The sculptor's various series of sculptures are often connected in a story that the sculptor entitled *Story of the Tree*, which continues to grow to this day. In this story, the sculptor is much more relaxed about and open to the seemingly gentle slender forms. In these forms the shape of a tree blends most perfectly with the shape of the human body – the figure that can be again and again intuited in characteristic bends. After 2000 the sculptor often combines wood with clay, which for decades occasionally appeared in her artistic creativity, and develops concepts of the loosening of the mass, its hollowness and furrowed surface. In clay, she also focuses on figural forms and typical wrinkling of the sculptural epidermis often resembling tree bark or the reliefs of nature. In the early 1990s the sculptor creates many figures and figurines in clay – vestals with distinct fingerprints on their bodies.

Dragica Čadež is undoubtedly one of the most important Slovene artists; as a female sculptor with a large oeuvre she has secured for herself a most prominent position. Her creative power is enormous and her joy of artistic expression sincere and relaxed, but above all direct and selfless, recorded in the artistic and art history memory as *The Great Story of the Tree*.

Captions

1. Tragedian, 1963, patinated plaster, 110 x 50 x 30 cm, destroyed
2. Ivan Meštrović: Job, 1946, bronze, h: 122 cm, Meštrović Gallery, Split
3. Relief, 1964, patinated plaster, 44 x 33 x 8 cm, owner: artist
4. Fragment of a vessel from Louvre with a representation of Prothesis, 4th cent. BC, Louvre, Paris
5. Composite Sarcophagus, 1996, patinated wood, 70 x 195 x 75 cm, Božidar Jakac Gallery, Kostanjevica na Krki
6. Composite IV, 1983, patinated wood, 86 x 75 x 65 cm, owner: Božidar Jakac Gallery, Kostanjevica na Krki
7. Chillida: Porcelain II, 1977, porcelain, 5 x 7.5 x 7.5 cm, The Salomon R. Guggenheim Museum, New York
8. Group, 1986, concrete, 241 x 344 x 80 cm, provenance: Forma viva, Maribor
9. Torus, III, 1980, patinated wood, 59 x 44 x 10, cm, owner: Božidar Jakac Gallery, Kostanjevica na Krki
10. Motherhood, 1980, patinated wood, 34.5 x 20.5 x 7.5 cm, owner: Božidar Jakac Gallery, Kostanjevica na Krki
11. Aztec sitting figures, 9th cent., stone, h: 21.2 cm British Museum, London
12. Louise Nevelson: Personality One Two and Three, 1947, ceramics, incision – black glazing, 60 x 40 x 23.7 cm, Lydia and Harry Lewis Winston Collection, Birmingham
13. Symbol T, 1966, patinated wood, 320 x 340 x 65 cm, provenance: Forma Viva, Božidar Jakac Gallery, Kostanjevica na Krki

14. Large Symbol with Circle, 1971, patinated wood, 300 x 100 x 80 cm, provenance: Prilep, Macedonia
15. Figure in Wood, 1978, glued coloured wood, 1000 x 200 x 210 cm, provenance: Parmova Ulica in front of Lesnina, Ljubljana
16. Symbol with White Circle, 1967, patinated wood, 56.5 x 14.5 x 12 cm, owner: Božidar Jakac Gallery, Kostanjevica na Krki
17. Shifted Torso, 1965, patinated wood, 95 x 62 x 83 cm, owner: Božidar Jakac Gallery, Kostanjevica na Krki
18. Couple, 20th cent., wood, 98.7 cm, Sir Jacob Epstein Collection
19. Jacques Lipchitz: Sitting Man with Clarinet, 1919–1920, bronze, h: 78 x 29 x 28 cm, Kunsthalle, Hamburg
20. Geometric Symbol VIII, 1974–1975, patinated wood, 37 x 12 x 6 cm, owner: private collection
21. Geometric Symbol, 1974, patinated scorched wood, 46 x 20.5 x 23 cm, owner: Božidar Jakac Gallery, Kostanjevica na Krki
22. Male Figure, 20th cent., wood, h: 57.5 cm, William Fagg Collection
23. Female Figure, 20th cent., wood, h: 15 cm, Musée Royal de l'Afrique Central et Tervuren
24. Alberto Giacometti, Female Body, 1928–1919, bronze, 39.5 x 16.5 x 8 cm, Metropolitan Museum of Modern Art, New York
25. Alberto Giacometti, Torso, 1925–1926, plaster, 56.5 x 24.5 x 23 cm, Kunsthaus, Zurich
26. White – Krakovo Blessed Virgin, 1988, patinated wood, 59 x 34 x 10.5 cm, owner: Pilon Gallery, Ajdovščina
27. Georg Baselitz: Greetings from Oslo, 1986, wood, charcoal, colour, 227 x 54.5 x 27 cm, Galerie Anthony d'Offay, London
28. Head – Funnel, 1994, patinated scorched wood, 120 x 90 x 80 cm, owner: private collection
29. Upright Figures I–III, 1996, patinated scorched wood, 402 x 74 x 144 cm; 425 x 66 x 142.5 cm; 366.5 x 71.5 x 145.5 cm, owner: Božidar Jakac Gallery, Kostanjevica na Krki
30. Upright Figure, 1996, patinated scorched wood, 270 x 50 x 35 cm, owner: Božidar Jakac Gallery, Kostanjevica na Krki
31. Figurines – Vestals, 1995, coloured terracotta, from 15.5 x 3.4 x 3.8 cm to 21.7 x 3.9 x 4.3 cm, owner: Božidar Jakac Gallery, Kostanjevica na Krki
32. Female Figure from Tanagra, 4th cent. BC, clay, h: 20 cm, Collection des Maitres, Paris
33. Wooden Shadows, I–III, spatial installation, 1998, patinated scorched wood, 200 x 400 x 400 cm, owner: Art Gallery, Maribor
34. Figurine from the series "Passing", 2002, patinated coloured wood, 200 x 45 x 45 cm, owner: private collection
35. Ossip Zadkine: French Prisoner, 1943, patinated bronze, 189 x 65 x 74 cm, Musée Zadkine, Paris
36. Ossip Zadkine: Etude for Prisoner, patinated bronze, 1943, 47 x 20 x 16 cm, Musée Zadkine, Paris