

Umjetnička instalacija: koncepti u prostoru

Podobnik, Katarina

Master's thesis / Diplomski rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:228167>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-23**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti

Umjetnička instalacija: koncepti u prostoru

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: dr.sc. Nataša Lah, doc.

Diplomandica: Katarina Podobnik

JMBAG: 0009058542

Rijeka, srpanj 2016.

SADRŽAJ

SAŽETAK, KLJUČNE RIJEČI.....	1
UVOD.....	2
1. Instalacija kao umjetnička forma.....	3
1.1. Uloga prostora i gledatelja.....	3
2. Megakulturna ishodišta povijesnog razvoja umjetničke instalacije.....	7
2.1. Modernizam i avangarde.....	8
2.2. Postmodernizam.....	15
3. Povijesni razvoj.....	20
3.1. Poveznica s ready-madeom.....	21
3.2. Poveznica s umjetnošću minimalizma.....	23
3.3. Poveznica s postminimalnom umjetnošću.....	28
3.3. 1. Umjetnička instalacija i procesualna umjetnost.....	30
3.3. 2. Umjetnička instalacija i antiformalna umjetnost.....	36
3.3. 3. Umjetnička instalacija i konceptualna umjetnost.....	38
4. Implementacija umjetničke instalacije u suvremeni muzejski kontekst.....	42
5. Studija slučaja: Umjetnička instalacija Zlatka Kopljara „K 19“.....	50
ZAKLJUČAK	57
LITERATURA.....	60
ABSTRACT, KEY WORDS	66

Sažetak

Središnji je interes ovog diplomskog rada, predstavljanje modela umjetničke instalacije, pri čemu je pozornost usmjerena na povijesni kontekst njenog nastanka te nadalje, uvjete pod kojima postaje dominantnom formom suvremene umjetničke komunikacije. Tako, umjetnička instalacija kao prostorno ovisan raspored različitih objekata ili konstrukcija, unatoč tome što je specifičnom formom umjetničke produkcije proklamirana tek krajem šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, svoja kulturološka ishodišta pronalazi još u samim počecima prošloga stoljeća, a u kontekstu pojave makrokulturološke formacije modernizma i umjetničke produkcije avangardi. Prekretnicom se nameće pojava minimalne te nadalje postminimalne umjetnosti, u kontekstu kojih, umjetnička instalacija postaje dominantnom formom postmoderne umjetničke produkcije. Za studiju slučaja ovog diplomskog rada, predstaviti ću umjetničku instalaciju hrvatskog umjetnika Zlatka Kopljara „K 19“, a koja je 2014. godine, bila privremenim postavom ispred „Doma hrvatskih likovnih umjetnika“ u Zagrebu.

Ključne riječi: umjetnička instalacija, prostorni koncepti, modernizam, postmodernizam, Zlatko Kopljar

Uvod

Umjetnička instalacija, strukturirana po principu prostorne ovisnosti (eng. *site-specific*), raspored je objekata (slika, skulptura, fotografija, video monitora, multimedijalnog sadržaja ili drugih artefakata) u zatvorenom ili otvorenom prostoru. Kao specifična forma umjetničke komunikacije, instalacija podrazumijeva participaciju umjetničke publike, a u smislu u kojemu se gledatelj intencionalno uključuje u umjetnički dijalog: konačno se ostvarenje umjetničke instalacije ostvaruje tek gledateljevom aktivacijom, neposrednom interakcijom s djelom kojemu pristupa. Unatoč tome što se terminom umjetničke instalacije, umjetnički svijet počeo koristiti tek krajem šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, njena povijest seže i u ranija razdoblja, a u kontekstu makrokulturološke formacije modernizma i pojave povijesnih avangardi. Iako se već ranih sedamdesetih godina (a u kontekstu mega kulture postmodernizma) nameće dominantnom formom umjetničke komunikacije, implementaciju u institucionalni muzejsko-galerijski kontekst, umjetnička instalacija ostvaruje tek početkom devedesetih godina dvadesetog stoljeća.

Umjetničkom instalacijom kao specifičnom formom umjetničkog izražavanja, koristili su se brojni umjetnički pokreti, a među kojima su, presudnu ulogu odigrali minimalizam i pojava postminimalne umjetnosti, prvenstveno procesualna, antiformalna i konceptualna umjetnost. Unatoč činjenici da su navedene umjetničke tendencije, interes svoga istraživanja usmjeravale različitim intelektualnim područjima, zajednička im je poveznica upravo korištenje konceptualnih (idejnih, misaonih) rješenja implementiranih u neki određeni prostor: bez obzira vide li ulogu umjetnosti u istraživanju fenomenoloških kategorija ljudske spoznaje ili svrhu umjetnosti vide u preispitivanju društvenih struktura moći, autori navedenih umjetničkih ponašanja (medijem umjetničke instalacije), svoju umjetnost prezentiraju u vidu određenog plana (projekta, koncepta), koji u svojoj krajnjoj fazi (u interakciji s gledateljima), rezultira (ne)očekivanim interpretacijama i evaluacijama i time, u konačnici, ostvaruje svoj smisao. U tom je vidu, egzistirala i umjetnička instalacija snažnog etičkog karaktera, djelo Zlatka Kopljara „K 19“, a kojemu smo unutar ove rasprave, posvetili zasebno poglavlje.

1. Instalacija kao umjetnička forma

Riječima utjecajnog srpskog teoretičara umjetnosti Miška Šuvakovića, umjetnička se instalacija, u svom najširem određenju, definira kao „*prostorni* [!] raspored (...) objekata i konstrukcija“, tako se referirajući na onaj tip umjetnosti unutar kojeg gledatelj može fizički pristupiti i koji kao takav „nije jednostavni skup predmeta“ već naprotiv „prostorno ovisan odnos barem dvaju dijelova s mogućnošću različitih rasporeda.“¹ Drugim riječima, umjetnička instalacija je ona umjetnička forma koja se u aktivnoj komunikaciji s publikom, koristi najčešće više od jednim samostalnim elementom-artefaktom, tako konstruirajući vizualni sadržaj koji se shvaća kao totalitet. Umjetnička instalacija može biti prostornim postavom slika, fotografija, skulptura, multimedijalnog sadržaja ili pronađenih objekata te kao takva, može biti izložena u zatvorenom muzejskom ili galerijskom prostoru, otvorenom prostoru muzejskih ili gradskih parkova te nadalje, u kontekstu urbanih ili ruralnih ambijenata i prirodnih pejzaža.²

1.1. Uloga prostora i gledatelja

Na samom je početku vrlo važno naglasiti kako se „umjetnička instalacija“ u bitnome razlikuje od procesa instalacije, tj. postavljanja partikularnih artefakata u galerijski prostor: za razliku od instalacije umjetničkih djela kao procesa definiranja prostornog rasporeda pojedinih umjetničkih djela, a koja zasebno funkcioniraju kao odvojeni, samostalni umjetnički objekti (te čije shvaćanje zahtjeva samostalnu evaluaciju), čitanje je i shvaćanje umjetničke instalacije, posve suprotno: partikularni se dijelovi pojedine instalacije ne evaluiraju kao pojedinačni elementi, već kao cjelina, konstruirani, zaokruženi i definirani prostorni entitet. Umjetnička instalacija, na taj način, stvara zajednički prostor, cjelinu koju gledatelj percipira, shvaća i vrednuje kao totalitet³: riječima njemačkog filozofa i kritičara umjetnosti Borisa Groysa „[p]rostor instalacije može integrirati raznovrsne stvari i slike koje kolaju našom civilizacijom

¹ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremne umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005., 277.

² Ibid, 2005.a, 277.

³ Claire Bishop, *Installation art*, Tate publishing, London, 2005., 6.

Preuzeto s: <http://bookzz.org/s/?q=claire+bishop&yearFrom=&yearTo=&language=&extension=&t=0> [15. travnja 2016.]

*Claire Bishop je britanska povjesničarka i kritičarka umjetnosti

ili koje je stvorio umjetnik (...) Tradicionalne umjetničke vrste definirane su uz pomoć specifične materijalne podloge određenog medija, primjerice platna, kamena ili filma. Međutim materijalna podloga instalacije sam je prostor.⁴ Prostor, tako, u kontekstu umjetničke instalacije, ne stoji isključivo za mjesto pozicioniranja pojedinih umjetničkih predmeta, već naprotiv, pretpostavlja zaokruženu cjelinu kojeg čine svi pojedini instalacijski dijelovi okupljeni na nekoj prostornoj jedinici, a uključujući i nju samu: „Instalacija nije tek prostorni razmještaj različitih umjetničkih djela koja se mogu promatrati neovisno jedno o drugome – ona je fragment samog prostora (ispunjenog različitim predmetima) koji se doživljava kao jedinstvo, kao objekt.“⁵ Dosljedno tome, u stvaranju umjetničke instalacije, umjetnik ne tretira prostor kao mjesto prezentacije odvojenih umjetničkih djela, već partikularnu situaciju, njen sastavni dio.

Nadalje, kada govorimo o recepciji umjetničke instalacije, važno je napomenuti kako se ona u bitnome razlikuje od recepcije tradicionalne umjetnosti: umjesto indirektna reprezentacije sadržaja likovnim elementima tradicionalnih umjetnosti kao što su npr. tekstura, volumen i osvjetljenje, likovni su elementi instalacije, zauzevši svoje mjesto u realnom prostor-vremenu, u neposrednoj komunikaciji s gledateljem: umjetnička instalacija od gledatelja zahtjeva aktivan angažman pa tako, ulazeći u sam prostor umjetničke instalacije, gledatelj potonju sagledava poliperspektivno (iz više mogućih perspektivi tj. stajališta) i na taj način, kreira cjelovitu interpretaciju umjetničkog djela, koja u različitim kontekstima (prostornim ili društvenim), rezultira različitim mogućim evaluacijama. Stoga, kada govorimo o umjetničkoj instalaciji, bitno je obratiti pozornost upravo na ulogu recipijenta (gledatelja, promatrača) koji u kontekstu interpretacije i vrednovanja umjetničke instalacije, zauzima značajno mjesto. Iz razloga što „[i]nсталacija dopušta gledatelju/posjetitelju mogućnost da uđe u umjetničko djelo, da se smjesti unutar njega“, u usporedbi s tradicionalnim medijima visoke umjetnosti „(...) instalacija stvara u potpunosti drugačiji odnos između umjetničkog djela i gledatelja.“⁶ Gledatelj se u kontekstu umjetničke instalacije ne ponaša kao nepristrani, pasivni promatrač koji značenje i vrijednost umjetničkog djela generira iz već postuliranih interpretacija, objašnjenja ili manifesta te čije je uživanje umjetnosti isključivo optičke, vizualne prirode. Gledatelj je u slučaju umjetničke instalacije aktivni, pristrani promatrač, čija je participacija nužna kako bi instalacija, kao takva, uopće ostvarila svoj smisao. Iako se gledateljeva

⁴ Boris Groys, *Učiniti stvari vidljivima, Strategije suvremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006., 56.

⁵ Ibid, 57.

⁶ Ibid, 57.

participativna aktivnost razlikuje od djela do djela (ovisno o tome nalazi li se objekt direktno ispred njega ili postaje evidentan tijekom istraživanja prostora), potonja od promatrača uvijek zahtjeva da svojim prisustvom „dovrši“ djelo. Konačno ostvarenje umjetničke instalacije, zahtjeva interakciju između samog objekta i korisnika (gledatelja), drugim riječima, gledateljevu aktivaciju.⁷

Ideja decentralizacije gledatelja direktna je posljedica njegove aktivacije: vođena poststrukturalističkim tendencijama, tvrdnjama o negaciji mogućnosti univerzalnog i fiksiranog, kontekstualno oslobođenog jezika, umjetnička instalacija pokazuje kako „tekst ne samo da nije iznad svog vremena“ već „tek u njemu uspostavlja smisao i značenja.“⁸ Tako, riječima srpske i hrvatske teoretičarke umjetnosti Sonje Briski Uzelac, tekst umjetničkog djela nije njegovo „objektivno svojstvo“ već „materijalna tvorevina pojmljiva u kontekstima, u mreži interkontekstualnih odnosa“ koja kao takva „jednostavno nema homogenog i određenog značenja, jer je ono ovisno o promjenjivim uvjetima komunikacije, odnosno (sve brže) razmjene i transformacije značenja u društveno-komunikativnim procesima“.⁹ Čini se kako, tvrdeći prethodno, istovremeno moramo prihvatiti i pretpostavku kako je i sam proces decentralizacije gledatelja, posljedica *denaturalizacije*¹⁰ svijeta i društva, svojevrzne indikacije na tvrdnju kako je svako objašnjenje svijeta, pa i ono znanstveno (a koje smo uvriježeno interpretirali kao istinito i neupitno), zapravo ljudska konstrukcija, čovjekovo shvaćanje svijeta direktno posredovano kulturom. U kontekstu poststrukturalističke teorije, umjetnička instalacija (aktivacijom i decentralizacijom gledatelja), „razbija“ subjekt na onoliko cjelina koliko je njenih korisnika i tako ujedno oslobađa „drugog“: „[p]redmet, tekst ili događaj je umjetničko djelo tek po tome što je upućeno Drugom. Drugi ga svojom recepcijom (percepcijom, čitanjem) dovršava, a kako umjetničko djelo nije upućeno samo jednom Drugom nego mnogima u kulturi ili povijesti kulture, djelo ima beskrajno mnogo dovršetaka.“¹¹

⁷ Julie H. Reiss, *From Margin to Center, The Spaces of Installation Art*, The MIT Press Cambridge, London, 1999. xiii.

Preuzeto s: <http://bookzz.org/s/?q=julie+H+reiss&yearFrom=&yearTo=&language=&extension=&t=0> [15. 04. 2016.]

*Julie H. Reiss je američka povjesničarka i teoretičarka umjetnosti

⁸ Sonja Briski Uzelac, *Umjetnost u doba teorije*, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horezky, Zagreb, 2005., 13.

⁹ Ibid, 16.

¹⁰ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism; History, Theory, Fiction*, Taylor & Francis e-Library, 2004., 13. Preuzeto s:

<http://bookzz.org/s/?q=linda+hutcheon&yearFrom=&yearTo=&language=&extension=&t=0> [15. travnja 2016.]

*Linda Hutcheon je kanadska teoretičarka postmoderne književnosti

¹¹ Miško Šuvaković, 2005.a, 153.

Iako se odredbene karakteristike komunikacijskih metodologija umjetničke instalacije, iz svega navedenog, mogu supstancijalno svesti na dvije osnovne odlike (prostornu ovisnost i nužnost gledateljeve aktivacije), u ovoj je fazi rasprave bitno naglasiti kako umjetnička instalacija (kao specifična forma umjetničke komunikacije), ujedno ne biva koherentnim umjetničkim pokretom ili stilom. U tom smislu, umjetnička instalacija pretpostavlja određeni vid pozicioniranja i prezentiranja nekog umjetničkog sadržaja, a koji je u različitim prostorno-vremenskim kontekstima (egzistirajući komunikacijskom metodom različitih asinkronih oblika umjetničkih ponašanja), povlačio različite interpretacije i konotacije. Unatoč tome što je umjetnička instalacija svoju konačnu definiciju zadobila tek 1969. godine (tako se pojavivši službenim terminom u oksfordskom rječniku engleskog jezika)¹², čini se kako je takav model umjetničke komunikacije postojao i mnogo prije, već početkom dvadesetog stoljeća, u kontekstu makrokulturološke formacije modernizma i pojave povijesnih avangardi (koje ćemo detaljnije ilustrirati u sljedećem poglavlju). Stoga, kako bismo uopće mogli pristupiti pregledu njenog povijesnog razvoja, bitno je prethodno objasniti širi kulturološki kontekst unutar kojeg umjetnička instalacija postaje diferenciranim modelom umjetničkog izražavanja, a što u konačnici, rezultira dominacijom umjetničke instalacije kao specifične forme umjetničke produkcije posljednje četvrtine dvadesetog stoljeća i njenom postepenom implementacijom u suvremeni muzejski kontekst.

¹² Usporedi s: <http://www.saylor.org/site/wp-content/uploads/2011/05/Installation-art.pdf> [10. travnja 2016.]

2. Megakulturna ishodišta povijesnog razvoja umjetničke instalacije

Kada govorimo o procesu povijesnog razvoja umjetničke instalacije, on se „odnosi na brojne prostorne prakse različito registrirane u nizu pristupa povijesti i teorije umjetnosti.“¹³ U tom kontekstu, umjetničke instalacije „ne predstavljaju koherentni pokret ili stil, već način proizvodnje, pozicioniranja i prikazivanja djela u prostornom kontekstu.“¹⁴ Unatoč tome što kao heterogena umjetnička forma obuhvaća različite medije (koji su se kroz svoju povijest definirali kao samostalne forme umjetničke komunikacije), umjetnička instalacija „nema usmjeren i kontinuiran povijesni razvoj“ pa je „ishodišna točka njezine povijesti i nadalje otvoreno pitanje“¹⁵. Referirajući se na znanstveni rad Julie H. Reiss i Claire Bishop, povjesničarki i teoretičarki umjetnosti koje su ovoj temi dale značajan doprinos, pretpostavit ćemo kako „unatoč tome što se formativno razdoblje umjetničke instalacije veže za šezdesete i sedamdesete godine 20. stoljeća“, njena povijest „nedvojbeno počinje u prvoj polovici 20. stoljeća, u sklopu estetskoga diskursa *dekonstruktivističke*¹⁶ umjetnosti kao projekta kritike „cjelovitog *diskursa*“¹⁷ koji teži jednoj istini i utvrđenom metajezičkom i teorijskom poretku“.¹⁸ Prema autorima skupnog znanstvenog članka „Umjetnička instalacija kao arhitektonski projekt“, „ključna razlika između dekonstruktivne umjetnosti u prvoj polovici 20. stoljeća“ u odnosu na dekonstruktivne umjetnosti druge polovice istoga stoljeća (kada instalacija postaje dominantnim medijem umjetničke komunikacije), temelji se isključivo na činjenici „da prva nije bila nadmoćna sila u odnosu na prevladavajući diskurs klasičnoga modernizma“, dok su se „brojni neoavangardni pokreti u razdoblju 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća, poput minimalizma (minimal art), okruženja [ambijenata] (environments), zbivanja [happening] i performansa“, tijekom drugog razdoblja, pojavili kao eksplicitna „reakcija na ograničenja modernizma“¹⁹,

¹³Marija Zečević, Vladimir Anđelković, Dijana Anđžemović Anđelković, *Umjetnička instalacija kao arhitektonski projekt; Formativno razdoblje*; u: *Prostor*, Sveučilište u Zagrebu, Arhitektonski fakultet, Zagreb, 2005., 384. – 393, 387.

¹⁴ *Ibid*, 387.

¹⁵ *Ibid*, 387.

¹⁶ *Dekonstruktivistička umjetnost*: „u pretpostavkama dekonstrukcije (...) uočavaju se analogije tekstualnog i slikovnog“ tako pretpostavivši „sliku (fotografiju, sliku slikarstva, filmski kadar) kao polje suočavanja tekstova različitog karaktera (...) Proizvodnja značenja, utemeljena u teoriji dekonstrukcije (...) može se prenjeti u područja umjetničke produkcije kao materijalne označiteljske prakse i postati poetički produktivni model za tekstove (...) slikarstva, arhitekture, glazbe, teatra, filma, itd.“ (Šuvaković, 2005a: 132)

¹⁷ *Diskurs*: „razgovor, govor i izlaganje misli govornim i pisanim jezikom. Diskurs (...) smješta značenje u vremensko-prostornu situaciju gdje netko za nekoga proizvodi značenje. U strukturalizmu i poststrukturalizmu diskurs je jedan od osnovnih pojmova kojim se označava povezivanje mišljenja, govornog i pisanog jezika u smislen i značenjski kontekst teksta. Drugim riječima, diskurs je govor konteksta (...)“ (Šuvaković, 2005: 145)

¹⁸ Marija Zečević, Vladimir Anđelković, Dijana Anđžemović Anđelković, 2005., 131.

¹⁹ *Ibid*, 387.

poglavitito pojave estetskog formalizma te njegovih zahtjeva za „čistoćom medija“ i umjetničkom autonomijom.

Kako bismo pokušali sintetizirati povijesni razvoj umjetničke instalacije kao specifične forme umjetničkog izražavanja, potrebno je navesti i objasniti njena kulturološka ishodišta, presudna za razumijevanje njena razvoja. Govoreći tako o makrokulturološkom kontekstu modernizma i umjetničkoj produkciji avangardi, zapravo najavljujemo novo razdoblje umjetnosti i kulture, koje je postepeno se udaljavajući od koncepata elitističkih zahtjeva „visoke“ umjetnosti, implicitno otvorilo poglavlje onih umjetničkih tendencija u kontekstu kojih upravo zahtjev za *umjetničkim istraživanjem*²⁰ postaje imperativom umjetničkog stvaralaštva. Posve raskinuvši s logikom visokog modernizma i njegove težnje za potvrđivanjem umjetničke autonomije, društvo poprima strukturu masovne, pop kulture, tako najavljujući razdoblje postmodernizma, makrokulturološkog konteksta unutar kojeg umjetnička instalacija postaje dominantnom formom umjetničkog izražavanja.

2.1. Modernizam i avangarde

Početak se razdoblja moderne, uvjetno uzima pojava prosvjetiteljstva: razdoblje borbe za autonomna ljudska prava, ujedno i razdoblje razvitka novovjekovne znanosti – obnove znanja, etike i estetike. U tekstu „Što je prosvjetiteljstvo“ (1784.), njemački filozof 18. stoljeća i jedan od najutjecajnijih mislilaca klasičnog njemačkog idealizma, Immanuel Kant, prosvjetiteljstvo je definirao kao „izlazak čovjekov iz stanja samo-iskrivljene nepunoljetnosti.“²¹ Nepunoljetnost, se ovdje vidi kao „nemoć da se vlastiti razum upotrebljava bez vodstva nekog drugog.“ Nepunoljetnost je dakle „samo-iskrivljena kada njen uzrok ne leži u nedostatku razuma, nego u pomanjkanju odlučnosti i hrabrosti da se njime služi bez tuđeg rukovođenja. *Sapere aude* – Imaj hrabrosti služiti se vlastitim razumom!“ ujedno, „lozinka“ je

²⁰ *Umjetničko istraživanje*: Prema talijanskom povijesničaru umjetnosti i utemeljitelju koncepta „istraživanja u umjetnosti“ Giulio Carlu Arganu (1909. – 1992.), pojam umjetničkog istraživanja „pretpostavlja mogućnost umjetnosti da postavlja i rješava određene probleme, pri čemu se istraživanje vidi kao ‘otvoreni proces’, a umjetnički koraci nepredvidivima. Tako se, pojam ‘istraživanja u umjetnosti’ odnosi se na legitimizaciju umjetnosti kod postavljanja i rješavanja određenih problema više nego li na samo stvaranje predmeta estetskog promišljanja“ (Zečević, 2005: 388)

²¹ Immanuel Kant, *What Is Enlightenment?*, prevela Mary C. Smith,
Preuzeto s: <http://www.columbia.edu/acis/ets/CCREAD/etscc/kant.html> [25. travnja 2016.]

prosvjetiteljstva.²² Modernim se nadalje smatraju i sve one racionalističke tendencije devetnaestog i prve polovice dvadesetog stoljeća, usmjerene protiv stroge konzervativnosti, autokratske vlasti, potlačenosti proleterskih radnika i svakog aksioma predmodernog razdoblja utemeljenog u tradiciji i religiji. Moderna svijest progovara protiv aristokratskih privilegija, autoritarizama i univerzalizacije religijskih dogmi. Njome upravlja industrijsko društvo zasnovano na strojnoj i tehničkoj proizvodnji materijalnih dobara, što prati i ubrzani razvoj znanosti i tehnologije, a time i mogućnosti širenja horizonata ograničene ljudske spoznaje. Pozivajući se na ideje Maxa Webera (njemačkog filozofa, sociologa i političkog ekonomista), njemački filozof, sociolog i pobornik kritičke teorije društva, Jürgen Habermas, kulturnu je modernost „okarakterizirao kao razdvajanje suštinskog razuma izraženog u religiji i metafizici na tri nezavisna područja“²³: znanost, moral i umjetnost. Projekt se modernosti, utemeljen u samom ljudskom subjektu, „sastojao u (...) naporima usmjerenim razvoju objektivne znanosti, univerzalnog morala i prava i nezavisne umjetnosti“, u svemu tražeći istinu, „normativnu ispravnost, autentičnost i ljepotu.“²⁴

Modernizam je kao „makrooblik (...) organizacije i razvoja kulture i umjetnosti od kraja XVIII. stoljeća do kraja 60-ih godina XX. stoljeća“, određen upravo projektom modernosti, a uspostavlja se se „kao kultura zaokupljena revolucionarnim ili evolucijskim odvajanjem od tradicije i progresivnim razvojem.“²⁵ Kada govorimo o modernizmu, važno je uočiti kako kao takav objedinjuje umjetničke tendencije različitih ciljeva i interesa. U tom vidu, modernizam stoji za megakulturni projekt brojnih umjetničkih praksi koje svojim eksperimentalnim pristupom komuniciraju različitim sredstvima, a koje, umjetnost vide kao: i) entitet koji je u službi definiranja, izražavanja i proklamiranja subjektivnih vrijednosti i ideja (a koji su o svijetu, tj. koji „pričaju“ o viziji svijeta kakvim bi on trebao biti) ili, u svom krajnjem obliku, kao ii) entitet koji nadilazi realnost, tj. koji je kao takav samostalan i autonoman, kontekstualno neovisan i nije izraz umjetnikovog stava o svijetu. Prvo se određenje modernizma, riječima srpskog i hrvatskog kritičara i povjesničara umjetnosti Ješe Denegrija, referira na sva ona „svojstva slikovnog predočavanja koja bitno mijenjaju i inoviraju likovnu strukturu i simboličko značenje umjetničkog djela nakon što je to djelo definitivno izgubilo religijsku ili socijalno apologetsku namjenu i postalo pojedinačnim izričajem modernog umjetnika kao

²² Ibid.

²³ Miško Šuvaković, 2005.a, 90.

²⁴ Ibid, 90.

²⁵ Ibid, 380.

samostalne jedinke [!], često na margini društvenih hijerarhija.²⁶ Kako su djela modernizma ovog određenja pretendirala, s posve subjektivnih stajališta, oživjeti moderan život, takva se svojstva vežu uz slike koje su egzistirale „kao naglašena (...) viđenja i vizije svijeta (...) projekcije umjetnikovog psihološkog stanja uz uporabu simbola s onu stranu vidljive stvarnosti“ koje će se kao rezultat, po prvi put u povijesti umjetnosti, manifestirati „kao djelomična ili potpuna apstrakcija, čak i kao krajnja nepredmetnost“²⁷. Drugo se određenje modernizma (tzv. visoki modernizam) veže uz pojavu estetskog formalizma kao specifičnog pristupa „visoke“ umjetnosti, a koji je kao takav posljedica redukcionističke logike modernizma i njegove pretenzije za autonomijom umjetnosti: pridjevski je oblik ovog određenja „modernistički“, određen je shvaćanjem umjetnosti kao visoko specijalizirane i autonomne domene, a unutar koje „umjetnički entitet (...) postoji i djeluje kao usporedna realnost s realnim svijetom izvan same slike.“²⁸

Raspravljajući tako o prvome određenju modernizma (umjetnosti čija je prisutnost i implementacija u svakodnevni život u bitnome promijenila status umjetničkog dijaloga), zapravo govorimo o nizu umjetničkih pravaca i pokreta, a koje zajednički nazivamo avangardama. Avangarda se tako uzima za vodeću formaciju modernizma čije se umjetničke prakse „tumače kao preobrazbe umjetničkih, kulturalnih i društvenih otpora, ograničenja i prekida unutar dominantnog, homogenog ili dominantnog umjetničkog, kulturalnog i društvenog okruženja.“²⁹ Kada govorimo o odnosu avangardi prema megakulturnom kontekstu modernizma, razlikujemo tri karakteristična modela umjetnosti avangarde: rane ili povijesne avangarde (od sredine devetnaestog stoljeća do početka Drugog svjetskog rata), neoavangarde (od kraja Drugog svjetskog rata do 1968.) i postavangarde (poslije 1968.).³⁰

Povijesnim avangardama kao „prethodnica[ma] modernističke umjetnosti i kulture“³¹ pretpostavljamo brojne umjetničke pravce i pokrete druge polovice devetnaestog i prve polovice dvadesetog stoljeća, a koji su kao takvi, na mnoge načine utjecali na daljnji umjetnički razvoj i postepenu transformaciju umjetničkog statusa te među koje, ujedno ubrajamo ruski

²⁶ Ješa Denegri, *Teme moderne i postmoderne umjetnosti*, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, 2005., Zagreb, 19 – 27, 20.

²⁷ Ibid, 20.

²⁸ Ibid, 20.

²⁹ Miško Šuvaković, 2005.a, 90.

³⁰ Ibid, 92.

³¹ Ibid, 92.

konstruktivizam³², kubizam³³, futurizam³⁴, ekspresionizam³⁵, impresionizam³⁶, dadaizam³⁷, nadrealizam³⁸ i suprematizam³⁹. Svoju *ideologiju*⁴⁰, povijesne su avangarde protezale na sve ili barem većinu umjetničkih disciplina, tako uključujući slikarstvo, arhitekturu, dizajn, teatar, literaturu, fotografiju i film. Javnosti su se obznanjivale pisanim manifestima i na taj način svojevoljno izlazile iz čiste umjetničke sfere.⁴¹ U tom vidu, povijesnim je avangardama „svojstveno (...) poistovjećivanje ili tijesno približavanje umjetnosti i života“⁴²; u svojoj su težnji za radikalnim preuređenjem svijeta umjetnosti, rane avangarde djelovale „prekoračenjem, kritikom i destrukcijom granica medija, disciplina i žanrova umjetnosti“ tako proizvodeći „citatne, kolažne, *asamblažne*⁴³ i *ready-made*⁴⁴ predmete, situacije, događaje i tekstualne strukture.“⁴⁵ Radikalizam i kritika povijesnih avangardi očitovali su se upravo u

³² *Konstruktivizam*: „naziv za različite pojave u ruskoj, sovjetskoj i europskoj internacionalnoj umjetnosti kasnih 10-tih i 20-tih godina XX. stoljeća, koje se određuju zamislama i postupcima konstruiranja i industrijske proizvodnje umjetničkog djela“ (Šuvaković, 2005a: 316)

³³ *Kubizam*: „slikarski i kiparski pravac(...) zasnovan na prikazivanju vanjskog svijeta (...) geometrijski apstrahiranim formama oblikovanim prema različitim (...) točkama promatranja.“ (Šuvaković, 2005a: 333)

³⁴ *Futurizam*: umjetnički pokret nastao u Italiji početkom 20. stoljeća, a „kao skup raznorodnih i graničnih umjetničkih aktivnosti (...) kojima je uveden novi (suvremeni, moderan, prethodnički) pristup stvaranju i izražavanju umjetnosti u industrijskoj epohi pokreta, brzine i artificijelnosti.“ (Šuvaković, 2005a: 239)

³⁵ *Ekspresionizam*: naziv za različite pokrete i individualne prakse umjetnosti 20. stoljeća, a koji se temelji „na uvjerenju da umjetnik umjetničkim djelom može izravno izraziti emocije“ te se stoga, „bavi izražavanjem unutarnjih psiholoških i egzistencijalnih stanja umjetničkim činom i djelom,“ (Šuvaković, 2005a: 162)

³⁶ *Impresionizam*: slikarski pravac nastao u Francuskoj krajem 19. stoljeća, a za kojeg je „karakteristično individualizirano prikazivanje doživljaja prirodnog svijetla, svijetla eksterijera i interijera.“ (Šuvaković, 2005a: 274)

³⁷ *Dadaizam*: naziv za provokativni „internacionalni, aktivistički i anarhistički“ umjetnički pokret koji se u Europi, SAD-u i Japanu, razvijao tijekom Prvog svjetskog rata i ranih dvadesetih godina dvadesetog stoljeća. Dada, kao otvoreni i heterogeni pokret, nije bio uspostavljen kao jedinstveni stil već kao mnoštvo različitih umjetničkih taktika kojima je cilj bila provokacija i destrukcija vrijednosti, normi, oblika ponašanja, proizvodnje, razmjene i potrošnje buržoaskog kapitalističkog društva. (Šuvaković, 2005a: 128)

³⁸ *Nadrealizam*: naziv za umjetničku praksu „koja se zasniva na prikazivanju, izražavanju (...) ili indeksiranju nesvjesnog“, a u smislu u kojem je nesvjesno određeno u psihoanalizi Sigmunda Freuda. (Šuvaković, 2005a: 391)

³⁹ *Suprematizam*: umjetnički pokret radikalne apstrakcije kojeg je početkom 20. st osnovao i razvijao ruski slikar Kazimir Maljevič, „zasnovan kao čista neprikazivačka apstrakcija s dominantno plošnim rješenjima i rijetkim naznakama iluzionizma.“ (Šuvaković, 2005a: 600)

⁴⁰ *Ideologija*: Pojam se ideologije u literaturi „uvodi na više, često jednako vrijednih“ ali međusobno proturječnih načina. Između ostalih, to su: i) ideologija kao „skup pozitivnih i pragmatičnih uvjerenja, vrijednosti i oblika ponašanja zajedničkih pripadnicima kulture ili određene diferencirane formacije u okvirima kulture“; ii) ideologija kao „skup pogrešnih predodžbi, lažnih uvjerenja i iluzija zajedničkih pripadnicima društvenog sloja, klase, nacije, političke stranke, specifične kulture ili svijeta umjetnosti“; iii) ideologija kao „fantazmatska konstrukcija“ koja služi kao podrška, a čija je funkcija opskrba podnošljivom društvenom „realnošću“; iv) ideologija kao „sistem znakova i označitelja kojima se jedno društvo postavlja u odnos prema bilo kojem drugom sistemu znakova i označitelja i time se postavlja u odnos prema bilo kojem drugom (...) društvu, kulturi, svijetu.“; (Šuvaković, 2005a: 270:271)

⁴¹ Miško Šuvaković, 2005.a, 20.

⁴² Ješa Denegri, 2005., 20.

⁴³ *Asamblaž*: „Asamblažom (assemblage) se nazivaju trodimenzionalni umjetnički objekti nastali spajanjem raznorodnih predmeta i materijala. Između kolaža i asamblaža postoji analogija: asamblaž je trodimenzionalni predmetni kolaž.“ (Šuvaković, 2005a: 80.)

⁴⁴ Vidi poglavlje 4.1. *Poveznica ready-made predmeta i umjetničke instalacije*

⁴⁵ Miško Šuvaković, 2005.a, 89.

odrešitom nepristajanju na uvjete jezika tradicionalne umjetnosti, dok su za ekscesna umjetnička djela, stajala ona čija su pojavnost i smisao, bilo estetski, moralno ili politički, provocirala i šokirala građansko društvo.⁴⁶ Povijesne su avangarde upravo težile postati „estetskom egzistencijom“, umjetničkim ponašanjem koje je trebalo stajati za rješenja potpunog preoblikovanja ljudske svijesti, htijenja i oblika ponašanja. Drugim riječima, život je umjetnika „prerasta[o] u umjetničko ponašanje i postojanje“ koje je u krajnjoj konzekvenci te utopističke projekcije, za svoj cilj, imalo oblikovanje društva u „totalno umjetničko djelo“.⁴⁷

Povijesnim avangardama pretpostavljamo umjetničku produkciju ostvarenu do početka Drugog svjetskog rata, trenutka koji je izmijenio smjer daljnjih intelektualnih zbivanja, kako na političko-gospodarskom, tako i na kulturno-umjetničkom planu. Izgledno je kako je razdoblje svjetskih ratova uvelike utjecalo na razvoj umjetnosti i onih umjetničkih tendencija koje su svojom implementacijom u svakodnevnicu, pretendirale ostvariti projekt modernosti: vjera je „u neprestani napredak civilizacije i društva“ koju su nosile povijesne avangarde, u poslijeratnom razdoblju „okončana u atmosferi umjetničkog skepticizma i defetizma.“⁴⁸ Tako su, prvim poslijeratnim međunarodnim umjetničkim jezikom bili američki apstraktni ekspresionizam i europski enformel. Njihovom je umjetničkom produkcijom vladao „zajednički osjećaj egzistencijalne nelagode umjetnika“ i spoznaja „da se suvremeni svijet nalazi na samom vršku oštrice između mogućnosti konačne propasti i daljnjeg opstanka koji više nikada neće nositi idealističku perspektivu (...) optimističke budućnosti.“⁴⁹ U tim su se trenucima, umjetnička produkcija i teorija umjetnosti, koncentrirale na probleme područja stručnosti (umjetničke kompetentnosti), kreirajući mišljenje kako se „povijest umjetnosti treba baviti isključivo umjetničkim razvojem, a ne 'širim' problemom kulture i politike.“⁵⁰ U tom se kontekstu, kao krajnja posljedica projekta modernizma (po svojim ciljevima i interesima, ujedno kao i oportunitetni vid tog pojma), između četrdesetih i šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, razvijao i estetski formalizam američkog esejista i kritičara umjetnosti Clementa Greenberga, koji se u svom najširem određenju definira kao „teorija likovnih umjetnosti koja polazi od stava da su likovni, estetski, značenjski i vrijednosni aspekti umjetničkog djela

⁴⁶ Ibid, 89.

⁴⁷ Sonja Briski Uzelac, 2005., 20.

⁴⁸ Ibid, 22.

⁴⁹ Ibid, 22.

⁵⁰ Ljiljana Kolečnik, *Kritička povijest umjetnosti. Polazišta, dometi i perspektive*, u: *Umjetničko djelo kao društvena činjenica. Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2005., 353 – 395, 357.

*Ljiljana Kolečnik je hrvatska povjesničarka umjetnosti

određeni samim umjetničkim djelom: njegovom materijalnošću i imanentnim strukturalnim odnosima likovnih elemenata.⁵¹ Upravo je Greenbergova teorija modernističkog slikarstva predstavljala vrhunac formalističke estetike, a temeljila se na tezama da je „umjetnička slika (...) autonomna, apstraktna, dvodimenzionalna likovna površina“, čiji je cilj „postizanje čiste likovnosti“, što umjetnik kreator „ostvaruje autokritikom modela i oblika izražavanja.“⁵² Upravo se iz ovakvog shvaćanja umjetnosti, „kao visoko specijalizirane i autonomne paradigme⁵³“, razvijala kritička teorija ideologije umjetničke produkcije modernizma: modernističke su tendencije (s naglaskom na sufiks -čke tj. -čki), za razliku od umjetničkih tendencija povijesnih avangardi, umjetnost htjele postaviti u paralelan odnos s realnošću, kao zaseban, autonoman, apolitičan i samo-legitimirajući sustav, a čije vrijednosti (proizlazeći iz sustava samog) ne posjeduju neposredne veze s vanjskim svijetom, tj. koje su kao takve kontekstualno posve neovisne.

Unatoč činjenici da je teorija Clementa Greenberga, prisvojivši jezik apstraktnog ekspresionizma, u svijetu umjetnosti ostvarila brojne pobornike i sljedbenike, čini se kako greenbergovski pristup umjetnosti (kao zasebnoj i autonomnoj paradigmi) ipak nije bio dovoljan da u „središte modernističke ideologije“ i zahtjeva za čistoćom medija ne upadnu pitanja koja je kao takva formirala europska kritika i teorija: „da li, doista“, u odnosu na šire uvjete opće društvene egzistencije, „istinski kritički potencijal kulture počiva (...) [upravo] u estetskoj autonomiji“⁵⁴? Kao direktan odgovor modernističkim tendencijama, egzistirala je pojava neoavangarde (*fluksus*⁵⁵, *neodada*⁵⁶, *neokonstruktivizam*⁵⁷, *novi realizam*⁵⁸) koja je

⁵¹ Miško Šuvaković, 2005.a, 182.

⁵² Ibid, 182.

⁵³ *Paradigma* (prema američkom povjesničaru i filozofu znanosti Thomasu Kuhnu): „skup uvjerenja, vrijednosti, znanja, značenja, prešutnih ili javnih pravila, konvencija, postupaka, oblika izražavanja, tehničkih, stilskih i ikonografskih rješenja zajedničkih pripadnicima umjetničke, znanstvene, teorijske ili političke zajednice u određenom vremenu (...) za umjetnički pokret ili makrokulturološke formacije paradigma je opće umjetničko, estetsko i ideološko dostignuće koje zajednicu teoretičara i praktičara u određenom vremenu usmjerava određenim rješenjima“ (Šuvaković, 2005a: 420:421)

⁵⁴ Sonja Briski Uzelać, 2005., 9.

⁵⁵ *Fluksus*: pokret koji je djelovao u SAD-u i Europi od 1962. godine, a kojeg „karakterizira intermedijalnost – rad u glazbi, performansu, asamblažu, poeziji i drugim umjetničko-životnim oblicima ponašanja.“ (Šuvaković, 2005a: 226)

⁵⁶ *Neodada*: pokret nastao u SAD-u 50-tih godina 20. stoljeća, za kojeg „nije bitno stvaranje umjetnosti, već pronalaženje umjetnosti u svijetu.“ Zasnovan je na „kritičkom stavu prema greenbergovskim formalističkim teorijama visokog modernizma“, istovremeno pokazujući „besmisao, otuđenost, istrošenost i okrutnost potrošačkog društva.“ (Šuvaković, 2005a: 405)

⁵⁷ *Neokonstruktivizam*: „pristup umjetnosti zasnovan na konstruktivnim načelima građenja (konstruiranja) optičkih, kinetičkih i programiranih vizualnih struktura nakon Drugog svjetskog rata“ (Šuvaković, 2005a: 410)

⁵⁸ *Novi realizam*: pokret nastao 60-godina 20. stoljeća u Francuskoj, a „kao kritika individualizma i subjektivnosti lirske apstrakcije.“ Nastaje kao „obnova avangarde (dada) i korespondira strategijama američke neodade i poparta.“ Novi realizam nije realističan „po tome što prikazuje svijet i društvo, već po tome što koristi gotove proizvode suvremenog modernog društva“ (Šuvaković, 2005a: 425)

otvorivši „autokritičku raspravu o smislu estetske autonomije umjetnosti“⁵⁹, pozornost usmjerila upravo na one vrijednosti umjetničkog djela koje ono, kao takvo, stvara u odnosu na sam kontekst. Neoavangarde su tako, zasnivajući svoju kritiku na „preispitivanju određenja umjetnosti samo na osnovi morfoloških autonomnih aspekata umjetničkog djela te isključivanja širih kontekstualnih i jezičnih aspekata“, istodobno razvijale svijest da su „svi 'estetski objekti' strukturalno 'višestruko kodirani' ideologijom, znanjem, svijetom umjetnosti i kultur[om].“⁶⁰ Ako pretpostavimo da su povijesne avangarde razvijale „projektivne moći idealne utopije“, neoavangarde su prihvativši tehnološku okolinu (u kojoj su kao takve nastale), uspostavile „modele kritičkog rada“ i tako definirale uvjete „konkretne“ i „realističke“ utopije.⁶¹

Postavangarda, zajednički je naziv za velik broj različitih pokreta od kraja šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, čije su umjetničke tendencije bile usmjerene upravo teorijskoj i praktičnoj kritici povijesnog naslijeđa modernizma, povijesnih avangardi i neoavangardi.⁶² Postavangarda se predstavlja kroz različite tendencije, pojavljuje se kao teorijska kritika modernizma, ponekad u obliku simulacijskih strategija implementacije povijesnih avangardi i neoavangardi u informacijsku i posttehnološku kulturu, ili u obliku umjetničkih strategija stvaranja umjetne tehnološke kulture.⁶³ Postavangardne umjetnosti „pretražuju svjetove umjetnosti, ali ne proizvode totalizirajući smisao epohe nego nihilistički nastoje teorijski ili praktično pokazati da je [!] svaki epohalni smisao ideologije, estetike ili psihologije verbalna fikcija.“⁶⁴ Važno je napomenuti, kako upravo u kontekstu postavangardnih umjetnosti, umjetnička instalacija postaje dominantnom formom umjetničkog izražavanja: zasniva se na „relativizaciji medijskih granica i disciplina zasnovanih na jednom mediju“, nadalje „relativizaciji umjetničkog djela“ kao vizualnog objekta te naposljetku, njegovim svođenjem na „materijalni ili energetski fenomen (...), oblike ponašanja“ ili „tekstualne i dijagramske modele.“⁶⁵ Postavangardnom umjetnošću tako pretpostavljamo brojne umjetničke pokrete druge polovice dvadesetog stoljeća, između ostalih procesualnu, antiform i konceptualnu umjetnost, umjetničke oblike čijom komunikacijskom formom egzistira upravo umjetnička instalacija, a čije ćemo podrobnije objašnjenje, u kontekstu pojave minimalne i postminimalne umjetnosti, predstaviti u zasebnom poglavlju.

⁵⁹ Sonja Briski Uzelac, 2005., 9.

⁶⁰ Ibid, 10.

⁶¹ Miško Šuvaković, 2005., 92.

⁶² Ibid, 93.

⁶³ Ibid, 93.

⁶⁴ Ibid, 468.

⁶⁵ Ibid, 468.

2.2. Postmodernizam

Razdoblje moderne nastavlja postmoderna – epoha kulture i umjetnosti zasnovana na „kritici i prevladavanju značenja, vrijednosti, smisla i načina života modernog društva, kulture i umjetnosti“⁶⁶. Postmodernim se tako označava „postpovijesni period nakon dovršenja moderne kulture“⁶⁷ što za većinu autora, predstavlja razdoblje nakon „sloma utopijskih vizija“⁶⁸ (prvo desetljeće nakon hladnoratovskih previranja) i pobune mladih 1968. godine. Šezdesete su godine dvadesetog stoljeća, tako, obilježene paradigmatiskim obratom, razdobljem kada unutar ljudskog poimanja svijeta (njegove interpretacije i doživljaja istog), dolazi do radikalnih promjena. Posljedice su obrata bile vidljive unutar svih područja ljudskog djelovanja, napose znanosti, politike, etike, kulture i umjetnosti. Čini se kako su „[z]nanstvene revolucije“⁶⁹ 1960-ih pokazale (...) da postoje trenutci kada jedna teorija nije više u stanju uspješno objašnjavati i predviđati činjenice uslijed čega dolazi do promjene njezina istraživačkog aparata.⁷⁰ U tome je ujedno ključ paradigmatiskog obrata šezdesetih godina dvadesetog stoljeća.

U svom tekstu „Umjetnost u doba teorije“, Sonja Briski Uzelac sugerira kako se iza nove paradigme znanja nalazi „smisao mnogobrojnih teorijskih diskursa što govore o preispitivanju, razgrađivanju i preobrazbi koordinatnog sustava epohe modernizma, koji je održavao moć velike metapriče o univerzalnosti [!] kao ideji vodilji koja je bila u stanju obuhvatiti i određivati teorijsko znanje i praktično djelovanje cijele epohe.“⁷¹ Kako bismo shvatili za što točno stoji sintagma „razdoblje nakon velikih meta-priča“ (ili „metanarativa“), a koja je kao takva od presudne važnosti za razumijevanje postmodernističkih tendencija u domeni kulturno-društvene i političke sfere, ukratko ću predstaviti „Postmoderno stanje, izvještaj o znanju“ (1979.), djelo Jean-Francois Lyotarda, francuskog filozofa, sociologa i književnog teoretičara koji je u kontekstu istraživanja ove problematike ostvario značajan doprinos i utjecaj.

⁶⁶ Miško Šuvaković, 2005.a, 477.

⁶⁷ Ibid, 477.

⁶⁸ Ibid, 477.

⁶⁹ *Znanstvena revolucija*: Prema Kuhnu, do *znanstvene revolucije* dolazi u trenucima kada unutar znanstvene zajednice dolazi do spoznaje kako je paradigma za koju je vezana određena znanstvena teorija neispravna, odnosno kako se uz istu veže prevelik broj anomalija, slučajeva u kojima se empirijske potvrde ne poklapaju s predviđanjima. Stara se paradigma mora zamijeniti novom, onom koja će pružiti „točniju“ sliku svijeta. (Thomas Kuhn, 2013: 91: 105)

⁷⁰ Marija Zečević, Vladimir Anđelković, Dijana Anđžemović Anđelković, 2005., 11.

⁷¹ Ibid, 7.

Prema Lyotardu, postmoderna se “nadovezuje na cjelokupno naslijeđe [modernizma]” ujedno raskidajući s njegovom “logikom stalnoga napretka”⁷², tzv. projektom „'optimalne projekcije' optimističke budućnosti”⁷³. Lyotard tako, postmodernu vidi kao nastupanje nakon “kraha” povijesnih pripovijesti: povijesnih narativa ili metanarativa (velikih filozofskih, ideoloških ili religijskih objašnjenja svijeta) kao presudnih postulata modernizma i njegove “prosvjetiteljsk[e] dogm[e]’ emancipacije čovječanstva”⁷⁴. Središnji je problem Lyotardovog “postmodernog stanja” tako – problem legitimiteta znanja. Lyotard pretpostavlja kako je, u svom tradicionalnom obličju, znanje kao „istinito, opravdano vjerovanje”, uvijek imalo narativni karakter, a sva se legitimacija znanja sastojala u prenošenju velikih pripovijesti od strane autoriteta neke zajednice na njene članove. Nastavljajući kako je razvojem kapitalističkog društva i tehnologije, znanje izmijenilo svoj tradicionalni status, Lyotard sugerira kako se monopol kojeg je narativnost imala u prenošenju znanja, sada postepeno gubi pa se istovremeno, znanje, prilagođuje autoregulativnosti samog društva unutar kojeg egzistira⁷⁵:

„Tko odlučuje o onome što znanje jest i tko zna što treba odlučiti? Pitanje znanja u informatičkom dobu više je no ikad pitanje vlasti (...) Performativnost nekog iskaza, bilo da je denotativan ili preskriptivan, povećava [se] u skladu s količinom informacija kojom raspoložemo o njegovom referentu. (...) [P]ovećanje moći i njezina autolegitimnost sada [se] odvija kroz proizvodnju, pohranjivanje i dostupnost podataka te operativnost informacija.”⁷⁶

Iz navedenog, možemo zaključiti kako se “istina” postmodernog stanja, prema Lyotardu, poistovjećuje s dostupnim informacijama o samoj problematici ili spornom događaju te kako je ujedno, ono “apsolutno”, nepovratno oduzeto iz njene definicije: relativističke tendencije postmodernih teorija ne uvažavaju mogućnost postojanja apsolutne, jednostrane

⁷² Marijan Krivak, *Pogovor: Lyotardovo Postmoderno stanje*, u: *Postmoderno stanje, Izvještaj o znanju*, Ibis grafika d.o.o, Zagreb, 2005., 102.

Preuzeto s:

<https://www.scribd.com/doc/26770282/Lyotard-Jean-Francois-Postmoderno-stanje-izvje%C5%A1taj-o-znanju>
[25. travnja 2016.]

⁷³ Ješa Denegri, 2005., 22.

⁷⁴ Ibid, 102.

⁷⁵ Ibid, 105.

⁷⁶ Jean-Francois Lyotard, *Postmoderno stanje, Izvještaj o znanju*, Ibis grafika d.o.o, Zagreb, 2005., 69.

Preuzeto s:

<https://www.scribd.com/doc/26770282/Lyotard-Jean-Francois-Postmoderno-stanje-izvje%C5%A1taj-o-znanju>
[25. travnja 2016.]

istine, niti uvažavaju stajališta onih stavova koji su prethodno utemeljeni na idejama definiranog i nepromjenjivog društvenog poretka. Postmoderni je subjekt “razbijen”, on nije “izumitelj formi i predmeta” već naprotiv, egzistira kao entitet koji u određenim kontekstima “označava, (...) ‘upotrebljava’ predmete, oblike ponašanja ili fragmente ideologija”⁷⁷ ujedno konstituirajući subjektivna, partikularna i promjenjiva značenja.

Postmodernizmom se naziva duhovni i umjetnički pravac druge polovice 20. stoljeća, kojeg ne određuje jedinstvena tendencija u umjetnosti, već prije „mreža ili mapa istovremenih, međusobno isključujućih pojava i individualnih učinaka“⁷⁸. Postmodernističkom umjetnošću, tako, nazivamo umjetnost nastalu nakon sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća, a koju tipološki možemo izdvojiti u četiri zasebne grupe: 1) postmodernizam prijelaza sedamdesetih u osamdesete godine „označen povratkom slikarstvu, ekspresiji i likovnoj naraciji“⁷⁹, 2) dekonstruktivni postmodernizam koji se u komunikaciji s publikom koristi novo-medijskim umjetničkim formama poput fotografije, filma, videa, grafičkog dizajna ili multimedijalnih ambijenata, 3) postmodernistička skulptura kao „skulptura-tekst“, složeni spoj „prostorno-skulpturalnih aspekata sa simboličkim, narativnim, fikcionalnim i dekorativnim aspektima produciranja značenja i smisla“⁸⁰ te naposljetku, 4) modernizam nakon postmodernizma (sinkrono s *post-postmodernom*⁸¹) kao kritika „eklektičnosti, fikcionalnosti i relativizma postmodernizma ranih osamdesetih godina“⁸². Nadalje, kada govorimo o različitim modelima postmodernih društava i kulture, razlikujemo tri tipa postmodernizma: a) „zapadnoeuropski postmodernizam zasnovan na (...) neokonzervativnom i postindustrijskom potrošačkom društvu koje proživljava kraj stoljeća kao dekadentni (...) i sentimentalni povratak regionalnom i tradicionalnom, b) anglosaksonski postmodernizam kao postindustrijski koncept „društva spektakla“, društva „masovne proizvodnje i potrošnje roba i informacija“ kojeg karakterizira stvaranje „virtualne hiperrealnosti“⁸³ medijskih-elektronskih slika“⁸⁴ te naposljetku, c)

⁷⁷ Sonja Briski Uzelac, 2005., 14.

⁷⁸ Miško Šuvaković, 2005.a, 479.

⁷⁹ Ibid, 479.

⁸⁰ Ibid, 479.

⁸¹ *Post-postmoderna*: naziv za umjetničke tendencije koje su egzistirale kao „(auto)kritike, subverzije, dekonstrukcije, odbacivanja i korekcije eklektičnog postmodernizma“, a „u ime nove tehnologije i tehnoloških sistema“ tako ukazujući na prikazivačke i produkcijske moći postmoderne kulture. (Šuvaković, 2005.a: 492)

⁸² Miško Šuvaković, 2005.a, 479.

⁸³ *Hiperrealnost*: hiperrealnost je „rezultat ili efekt procesa simulacije, a to znači simulakrum koji ne potječe iz osjetilne realnosti, ali je naizgled prirodniji od te realnosti.“ Hiperrealno je stvoreno „slikama, simboličkim posredovanjima, kompjutorskim simulacijama ili sistemom prikazivanja bez referenci u svijetu (...) U hiperrealnosti postmoderne kulture ne postoji realnost, ali ni iluzija nego beskrajna proizvodnja arbitrarnih značenja i imaginarnih prikaza“ (Šuvaković, 2005.a: 263)

⁸⁴ Miško Šuvaković, 2005.a, 479.

postsocijalizam kao „postmodernizam realsocijalističkih društava“, koji je nastao kao posljedica „unutrašnjih sukoba institucija realsocijalizma s aktualnim postmodernističkim modelima zapadne demokracije“⁸⁵. Iz navedenog, možemo zaključiti kako postmodernističkom umjetnošću nazivamo sve one umjetničke tendencije, koje su u partikularnim društveno-političkim i kulturno-umjetničkim prostor-vremenima, egzistirale kao (1) kritika dogmi modernizma (i njegova projekta ostvarivanja „optimističke budućnosti“), nadalje one tendencije koje su (2) „retrogradne“ tj. one koje kao formu umjetničkog izražavanja koriste predmoderne, tradicionalne forme umjetničkog izražavanja, zatim (3) umjetničke tendencije koje egzistiraju kao umjetnost post-tehnološkog, informatičkog društva i naposljetku, (4) simulacijske tendencije čiji je interes upravo kritika, korekcija ili premošćivanje modernizma zasnovanog na „manualnoj produkciji umjetničkog djela“⁸⁶.

Za razliku od modernističkih pristupa umjetnosti (a u čijem je središtu interesa potvrđivanje „umjetničke autonomije“ kao posebnog umjetničkog zahtjeva), postmoderno je čitanje umjetnosti intertekstualno: postmodernističkim se paradoksom naziva nastojanje razrješavanja suodnosa pozicije subjekta realizatora (autora, umjetnika, proizvođača) i subjekta potrošnje (recipijent, korisnik, interpretator).⁸⁷ Umjetničko djelo nije dato „samo po sebi“, njegovo je shvaćanje moguće samo unutar suodnosa subjekta i objekta pa se njegova vrijednost uočava samo ako ga postavimo u širi kontekst: značenje i vrijednost, umjetničko djelo generira isključivo putem relacija koje kao takvo stvara u odnosu prema jedinstvenom i neponovljivom kontekstu, riječima američkog filozofa i kritičara umjetnosti Arthura C. Danta, prema jednom „svijetu umjetnosti“: da bi se pojedino umjetničko djelo shvatilo u potpunosti, ono se mora sagledati kao dio šireg sustava, što ujedno pretpostavlja ideju kako je sama priroda umjetnosti, nužno konstruirana. Riječima Sonje Briski Uzelac, „[v]idjeti nešto kao umjetnost zahtjeva nešto što ne može oko vidjeti – atmosferu teorije umjetnosti, znanje povijesti umjetnosti: jedan svijet umjetnosti.“⁸⁸ Pozivanjem na Dantovo gledište koje sugerira kako je upravo interpretacija višestrukih odnosa, ultimativni generator i proizvođač umjetničkog djela, ujedno potvrđujemo i središnju poststrukturalističku tezu, koja sugerira kako je jezik (a time i svaka interpretacija) otvoreni proces, ovisan o ideološkom i kulturološkom kontekstu: „tekst“ se umjetničkog djela, s postsruktruralističkog stajališta, pojavljuje kao „materijalna tvorevina pojmljiva u

⁸⁵ Ibid, 479.

⁸⁶ Ibid, 492.

⁸⁷ Sonja Briski Uzelac, 2005., 8. – 9.

⁸⁸ Ibid, 14.

kontekstima, u mreži interkontekstualnih odnosa, a ne tek kao njegovo 'objektivno svojstvo'.⁸⁹ Dok je formalistički esteticizam Clementa Greenberga, djelu pripisivao objektivnost visokog stupnja (ujedno se zalažući za njegovo jedinstveno tumačenje), tekst postmodernističkog djela, ne zahtijeva zaokruženu interpretaciju: „nema homogenog i određenog značenja, jer je ono ovisno o promjenjivim uvjetima komunikacije.“⁹⁰ Na istim se temeljima nadalje razvijala i misao francuskog filozofa, teoretičara i lingvистa Rolanda Barthesa, koji je u svom djelu „Smrt autora“ (1967.) pretpostavio kako između autora i njegova djela nema izravne veze. Sugerirajući kako se autor neizbježno služi već dobro poznatim frazama i nesvjesnim citatima, Barthes zaključuje kako je proces umjetničke produkcije, obrnuti proces: „Tekst je sačinjen od mnogostrukih pisanja, izveden iz raznih kultura te ulazi u međusobne odnose dijaloga, parodije, osporavanja, no postoji jedno mjesto gdje ta mnogostrukost nalazi svoje žarište, a to mjesto je čitatelj, a ne, kao što se do sada govorilo, autor (...) jedinstvo teksta ne leži u njegovu porijeklu nego u njegovom odredištu.“⁹¹

Bez obzira na različita moguća tumačenja i interpretacije, zasigurno možemo tvrditi kako je postmodernizam kao duhovni i umjetnički pravac zahvatio čitavu društvenu scenu druge polovice dvadesetog stoljeća te čija struktura, „generira kulturu svojstvenu krajnje disperznom civilizacijskom kontekstu.“⁹² U tom vidu, postmodernizam je kao intelektualni pravac druge polovice dvadesetog stoljeća, ostvario uvjete za umjetnička istraživanja posve različitih interesa i ciljeva te je, postavivši gledatelja u odnos ravnopravan sa samim realizatorom umjetničkog djela (tako ga direktno uključivši u sam umjetnički dijalog), najavio epohu kulture kada umjetnost više ne stvara završena i cjelovita umjetnička djela određiva kao „proizvod“, već kada se na umjetničko djelo gleda kao na „promjenjiv i interaktivan prostorni-vremenski-tjelesni tekst“⁹³. U tom je kontekstu važno uočiti, kako je pojava postavangardne umjetnosti usko vezana sa samom ideologijom postmodernizma pa je tako, upravo u kontekstu postmodernističke makrokulturološke formacije, umjetnička instalacija postala dominantnom formom umjetničkog izražavanja: negirajući status umjetnosti kao zatvorenog, autonomnog i vizualnog objekta (objekta isključivo estetske prirode), postmodernistička su umjetnička ponašanja koristila one forme umjetničke komunikacije koje su umjetnosti pridale društveno korisnu funkciju, tj. kojima su umjetnici istovremeno mogli raspravljati o pitanjima statusa

⁸⁹ Ibid, 16.

⁹⁰ Ibid, 16.

⁹¹ Roland Barthes, *Smrt autora*, u: *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb, 1986., 176. – 180., 179.

⁹² Ješa Denegri, 2005., 24.

⁹³ Miško Šuvaković, 2005.a, 489.

umjetnosti kao posebne intelektualne domene ljudskog djelovanja te nadalje, intervenirati u intelektualno-društvene rasprave, koje su kao takve određivale suvremenu situaciju. U tom je vidu, umjetnička instalacija kao specifična forma umjetničkog izražavanja, umjetnicima nudila one komunikacijske strategije kojima je vizualni objekt (u krajnjoj fazi evolutivnog razvoja), dobio svojstvo „teksta“, tako pozivajući gledatelje da svojom participacijom, čitanjem i interpretacijom „dovrše djelo“, a čime je ujedno, diskreditiran i modernistički zahtjev za privilegiranim statusom autora kao sveznajućeg subjekta umjetničkog djela, riječima Rolanda Barthesa, „rođenje čitatelja mora se dogoditi uz cijenu smrti Autora.“⁹⁴

3. Povijesni razvoj

Iako je umjetnička instalacija kao specifična forma umjetničkog izražavanja definirana tek krajem šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, njen povijesni razvoj seže u ranija razdoblja istoga stoljeća. Umjetnička je instalacija tako, svoje prve pojavnosti, uspostavila već u prvim desetljećima dvadesetog stoljeća – pojavom ready-made predmeta te nadalje, tridesetih godina dvadesetog stoljeća, unutar umjetničke produkcije nadrealizma, a pod snažnim utjecajem psihoanalize njezina utemeljitelja, austrijskog neurologa Sigmunda Freuda, koji je razvio teoriju o neposrednoj ulozi nesvjesnog i potisnutog (subliminalnog) kognitivnog sadržaja. Pojavom pokreta minimalne i postminimalne umjetnosti (u koju, između ostalih, ubrajamo i procesualnu, antiform i konceptualnu umjetnost), umjetnička instalacija postaje dominantnom formom sadržajno posve različitih modela umjetničke komunikacije: unatoč činjenici da su navedene umjetničke tendencije svoj interes usmjeravale različitim intelektualnim područjima (tako dodijelivši umjetnosti različite uloge), zajednička im je poveznica upravo korištenje konceptualnih (idejnih) strategija koja u postupak svoje realizacije (prenošenja vizualnog sadržaja objekta u svjedočanstvo o određenim *fenomenološkim*⁹⁵ relacijama koje gledatelj uspostavlja sa svijetom ili biva svojevrsnim umjetničkim tekstom kao iskazom o složenosti struktura društvenih relacija), intencionalno uvrštavaju i prostorno-vremensku komponentu te naposljetku, koja u proces umjetničke komunikacije direktno uvode i samog gledatelja, čineći ga tako neisključivim momentom umjetničke realizacije i evaluacije.

⁹⁴ Roland Barthes, 1986., 180.

⁹⁵ *Fenomen, fenomenologija*: vidi bilješku 117. i 118.

3.1. Poveznica s ready-madeom

Mogli bismo reći kako je prvi odmak od tradicionalnog shvaćanja umjetničkog predmeta i njegove funkcije prema onome što danas prepoznajemo kao umjetničku instalaciju, početkom dvadesetog stoljeća učinio Marcel Duchamp adaptacijom *ready-madea* u svijet umjetnosti. *Ready-made* tako stoji za „predmet izvanumjetničkog porijekla koji je, s ili bez intervencija, preuzet, označen i izložen kao umjetničko djelo“⁹⁶, a čije strukturalno određenje „karakterizira preuzimanje postojećeg neumjetničkog, zanatski i industrijski proizvedenog predmeta, njegovo proglašavanje umjetničkim djelom i kolažno-asamblažna intervencija kojom se određuju i usmjeravaju značenja djela.“⁹⁷ Unatoč tome što je kao specifična umjetnička forma definiran tek 1969. godine, svoje je prve manifestacije u svijetu umjetnosti *ready-made* ostvario u sklopu povijesnih avangardi i pokreta dade.

Prve je *ready-made* predmete, izlaganjem različitih objekata, kolaža i asamblaža, u svijet umjetnosti implementirao Marcel Duchamp, francuski umjetnik najčešće povezivan s dadaizmom i konceptualnom umjetnošću. Među njegova najpoznatija *ready-made* ostvarenja, tako ubrajamo *Kotač bicikla* iz 1913. (kotač bez gume pričvršćen za stolac), *Držać za sušenje boca* iz 1914. (metalni držać za sušenje boca), *Fontanu* iz 1917. (pisoar izložen kao skulptura, potpisan pseudonimom R. Mutt; proizvođač je pisoara bila upravo tvornica *Fontana* čiji je vlasnik bio R. Mutt) i naposljetku, *Fresh Widow*, djelo iz 1920. godine (mali model prozorskog okna koji je umjesto stakla, imao razapetu crnu kožu).⁹⁸ Ishodište je tendencija Duchampove umjetničke produkcije bilo upravo „odbacivanje estetskih kriterija stvaranja umjetničkog djela“, što je bilo dodatno pospješeno, usmjeravanjem promatračeve pozornosti „na jezički okvir pojavnosti, razumijevanja i pristupa predmetu“⁹⁹ – dodavanjem kratkih jezičkih frazi (naslova) na sam eksponat. Cilj je Duchampove umjetničke produkcije, bio tako ukazati na mnogostruke potencijale koje neki predmet može ostvariti u različitim kontekstima, ujedno pokazujući kako „svaki predmet predstavlja potencijalno djelo.“¹⁰⁰

⁹⁶ Ibid, 534.

⁹⁷ Ibid, 534.

⁹⁸ Miško Šuvaković, 2005.a, 534.

⁹⁹ Ibid, 534.

¹⁰⁰ Ibid, 534.

Ready-made je kao forma umjetničke komunikacije, u povijesti umjetnosti doživio brojne analize i interpretacije, među kojima su i ludističke¹⁰¹ interpretacije koje pretpostavljaju kako je ready-made „produkt umjetničke igre karakteristične za dadaističko prevladavanje stvaranja umjetničkog djela“, dok je npr. psihoanaliza polazila od uvjerenja kako je „paradoksalnim preimenovanjima“ i neobičnim povezivanjem predmeta u asamblažnu strukturu, Duchamp otkrio „magijsku moć predmeta i djelovanje nesvjesnog“.¹⁰² *Analitička je estetika*¹⁰³, pojavu ready-madea tumačila „kao bitnu promjenu definiranja statusa umjetničkog djela“ smatrajući kako potonji ujedno „pokazuje da umjetničko djelo nije samo predmet“ već i sama „interpretacija koja mu se dodjeljuje“.¹⁰⁴ *Semiotičke*¹⁰⁵ i *semiološke*¹⁰⁶ teorije su ready made pak vidjele kao „znak ili znakovni model transformacije izvanumjetničkog znaka u umjetnički znak“ time ispitujući „uvjete pod kojima predmet dobiva, gubi i mijenja značenja svojeg statusa.“¹⁰⁷

Kao forma umjetničkog izražavanja, ready-made je uvelike utjecao na avangardnu, neoavangardnu i postavangardnu umjetnost. Za dadu, ready-made je predstavljao mogućnost „aktivističke emancipacije od stvaranja i proizvodnje umjetničkih predmeta“, dok je za nadrealizam, bio komunikacijskim kanalom „prema magiji i metaforičko-alegorijskom potencijalu svakodnevnih predmeta“, čija je funkcija nadilazila čisto umjetnička očekivanja. Upravo se „Nadrealistička izložba“, po prvi put predstavljena 1938. u Parizu u „Galeriji lijepih umjetnosti“, pretpostavlja jednim od neposrednih prethodnika koncepta umjetničke instalacije: pod direkcijom Marcela Duchampa, intencija je izložbe (prostornom organizacijom – instalacijom partikularnih predmeta u prostor) bila predstaviti umjetnička ostvarenja Mana

¹⁰¹ *Ludizam*: „zamisao umjetnosti kao igre“; ludističkim se tendencijama u umjetnosti nazivaju one koje načela igre, zabave i spektakla postavljaju za osnovu umjetničkog rada; primjere ludističkog koncepta umjetnosti, između ostalih, predstavljaju sljedeća umjetnička zbivanja i pokreti: dadaistički *Cabaret Voltaire*, nadrealističke seanse automatskog pisanja, akcije i festivali fluksusa, hepeninzi, kinetičke skulpture i ambijenti; (Šuvaković, 2005: 351.)

¹⁰² Miško Šuvaković, 2005.a, 535.

¹⁰³ *Analitička estetika*: grana analitičke filozofije nastala kasnih 30-ih i 40-ih godina 20. stoljeća, koja „probleme umjetničke kritike i teorije umjetnosti“, promatra kao „jezičke i konceptualne probleme“. Za analitičku estetiku, velike su „teme klasične europske estetike bile metafizičkim besmislice, logički i jezički paradoksi“; (Šuvaković, 2005: 46.)

¹⁰⁴ Miško Šuvaković, 2005.a, 535.

¹⁰⁵ *Semiotika*: „formalna znanost o znaku i značenju lingvističkog i izvan lingvističkog porijekla“. U modernom smislu, semiotiku je definirao američki filozof pragmatizma Charles Sanders Peirce. Prema Sandersu, „cjelokupno je ljudsko iskustvo organizirano na tri razine, što omogućava povezivanje objekta zastupljenog znakom i efekta (interpretant) koji on izaziva“; (Šuvaković, 2005: 554: 557)

¹⁰⁶ *Semiologija*: „znanost koja proučava nastajanje, prenošenjem funkcioniranje i transformiranje znakova i značenja lingvističkog i izvan lingvističkog porijekla u društvenom životu pa se stoga, semiologija može definirati i kao semiotika kulture.“ Definiciju semiologije kao opće znanosti o znakovima, anticipirao je francuski filozof Ferdinand de Saussure. Po Saussureu, znak je naziv cjeline, a njegovi su dijelovi označeno i označitelj; (Šuvaković, 2005: 554: 558)

¹⁰⁷ Miško Šuvaković, 2005.a, 535.

Raya, Salvadora Dalija, Georges-a Hugneta i Benjamina Pereta kao međuzavisne dijelove totaliteta (djela rascjepkane, ali zajedničke komunikacije), a ne kao djela čiji se definirani i nepromjenjivi umjetnički status čita i vrednuje neovisno o ostalim eksponatima postavljenim u zajednički prostor. Izložba, podijeljena u tri odvojene, naizgled nasumične scene, svojom je prostornom organizacijom i komunikacijom, kao i izrazito slabim osvjetljenjem, postigla upravo dojam „scene iz snova“.¹⁰⁸ Direktno citirajući Freudovu analizu snova i tako pretpostavivši san primarnim vizualnim fenomenom rascijepane i zagonetne strukture, čije značenje ne može biti „dekodirano“ već samo analizirano principom slobodnih asocijacija (koje su partikularne, neodvojive od djelatnika tj. čije je značenje, na razini svih mislitelja, nemoguće poopćiti)¹⁰⁹, „Nadrealistička izložba“ svoje je posjetitelje, pozivala na subjektivna tumačenja i interpretaciju.

3.2. Poveznica s umjetnošću minimalizma

Kao što je već sugerirano, šezdesete su godine dvadesetog stoljeća iznjedrile brojne nove umjetničke forme i teorijske pojmove, koji su ujedno imali presudnu ulogu u procesu razvoja i definicije instalacije kao specifične umjetničke forme. Jedna je od tih formi bila upravo minimalna umjetnost, „postlikarski i postkiparski pokret“ zasnovan na „primarnim geometrijskim objektima (kocki, paralelopipedima, kubusu) i strukturalnim rasporedima objekata u prostoru“¹¹⁰. Redukcijom građe na najjednostavnije elemente, a s interesom istraživanja isključivo eksternalnih veza koje partikularno djelo stvara u odnosu sa samim gledateljem, protagonisti su minimalne umjetnosti otvorili novo poglavlje umjetničkih istraživanja.

Riječima Miška Šuvakovića, u povijesnom je smislu minimalna umjetnost nastala kao kritika „subjektivnog, spontanog i ekspresivnog vizualnog likovnog izražavanja u apstraktnom ekspresionizmu“ te nadalje „zatvorenosti modernističkih autonomnih medija“¹¹¹ (slikarstva i skulpture). U najširem određenju, minimalna je umjetnost usredotočena na istraživanje onih

¹⁰⁸ Claire Bishop, 2005., 20. – 22.

¹⁰⁹ Ibid, 16.

¹¹⁰ Miško Šuvaković, 2005.a, 373.

¹¹¹ Ibid, 373.

komponenti umjetnosti koje se tiču upravo samog vizualno-perceptivnog, ne-metafizičkog i ne-simboličkog umjetničkog sadržaja: eksternalnih relacija koje neko djelo može uspostaviti u perceptivnom aparatu pristupajućeg joj gledatelja. Kako bi u fokus umjetničke evaluacije postavili upravo eksternalne relacije umjetnosti, umjetnici su se minimalizma vrlo intencionalno suzdržavali „od pomisli da u njihovim trodimenzionalnim radovima postoji spontanost ili da se u susretu s njima može doživjeti nešto metafizičko.“¹¹²

Unatoč tome što je 1966. godine minimalna umjetnost službeno definirana kao specifična umjetnička forma jedinstvene vizualne estetike (umjetnost kao rezultat vizualne i predmetne redukcije¹¹³), minimalizam je bio primjenjiv na umjetničku produkciju čiji su autori dijelili vrlo različite umjetničke interese i očekivanja: iako su vizualna rješenja djela različitih autora minimalne umjetnosti bila jednaka ili u dovoljnoj mjeri sličnima, pristupi su partikularnih autora, kao i njihovi umjetnički zahtjevi, bili posve različitima. Tako je npr. američki kipar Tony Smith, čija je skulptura svojim izgledom odražavala zajedničku vizualnu estetiku minimalizma, iznenađujuće, po svom opredjeljenju i umjetničkom htijenju, bio vrlo blizak umjetnicima apstraktnog ekspresionizma. Zajednička je poveznica tog partikularnog pripadnika minimalizma i pripadnika pravca apstraktnog ekspresionizma općenito, bila vjera u metaforično i intuitivno (pretpostavke koje su brojni pripadnici minimalizma žustro negirali i odbacivali), kao i vjera u primarnost geometrijskih oblika u procesu stvaranja umjetnosti. S druge strane, američki je minimalistički kipar, Robert Morris, unutar svog umjetničkog istraživanja bio orijentiran ka posve drugoj problematici: istraživanju načina na koji potencijalni gledatelj može percipirati partikularno djelo minimalne umjetnosti i na taj način, s njime, ući u zajedničku interakciju, drugim riječima, istraživanju načina na koji gledatelj shvaća i savladava umjetničko djelo kojemu pristupa. Važno je uočiti kako je upravo Morrisov pristup (istraživanje mnogostrukih relacija koje partikularno djelo uspostavlja s različitim korisnicima) bitan moment koji je, kao takav, bio od velikog značaja za povijesni razvoj umjetničke instalacije. Iz tog ćemo se razloga, u ovom poglavlju, zadržati na onim autorima i ostvarenjima minimalne umjetnosti koji su kao i Morris (istražujući odnose promatrača i promatranog) uvelike utjecali na definiranje instalacije kao specifične umjetničke forme, a čiji je određujući element upravo prostorno-kontekstualna međuovisnost.

Kako bismo upoznali karakter Morrisove umjetničke prakse, bitno je predstaviti njegovo djelo iz 1965. godine, „L-grede“ (*L-beams*), strukturalno tri posve identična oblika koji

¹¹² Ibid, 374.

¹¹³ Ibid, 374.

su zbog različitog smještaja i orijentacije u prostoru, u partikularnom promatraču, budili posve različite mentalne slike. Čini se kako je njegova minimalna skulptura u kognitivnom aparatu gledatelja kreirala barem dvije pojavnosti: prvo, to je gledateljev doživljaj mnogostrukih relacija s isključivo njegove točke gledišta, a kojeg stvaraju sama skulptura i prostor unutar kojeg je ona smještena (doživljaj širine, visine, osvjetljenosti, skučenosti ili prostranosti prostorije). Drugo, to je gledateljev doživljaj svih onih relacija koje minimalna skulptura stvara u odnosu na njega samog (doživljaj gledateljeve osobne veličine, težine tj. vlastitih proporcija). Prethodno dvije spomenute posljedice zajedničke interakcije gledatelja i minimalne skulpture, posljedice su autorove doslovnosti tj. autorova htijenja da, korištenjem jednostavnih, ne-simboličnih i ne-ekspresivnih materijala i oblika (djela reduciranih na čiste, jednostavne geometrijske oblike), otkloni gledatelja od promišljanja djela kao duboko simboličnog, metafizičkog ili duhovnog, a s namjerom da gledateljevu pozornost usmjeri na eksternalne relacije tj. sve one odnose koje djelo stvara sa samim gledateljem i gledateljevim doživljajem njegove okoline.¹¹⁴ U eseju „Bilješke o skulpturi 2“ iz 1966. godine, Morris argumentira kako je navedenim dvama elementima, potrebno dodati još jedan bitan faktor – veličinu samog djela. Dimenzije skulpture kojoj gledatelj pristupa, na bitan način determiniraju njegov doživljaj iste. Velike skulpture, svojom monumentalnošću „umanjuju“ gledatelja, istovremeno stvarajući dojam scene javnog karaktera, dok skulpture malih dimenzija, s istim uspostavljaju direktniji i osobniji odnos, tako stvarajući scenu privatnog karaktera.¹¹⁵ U ovom je kontekstu važno spomenuti kako većina radova minimalne umjetnosti, svojom veličinom, zapadaju upravo između prethodno spomenuta dva Morrisova ekstrema. Tako što, prvi je uočio američki zagovornik modernističkih tendencija u umjetnosti, povjesničar i kritičar umjetnosti Michael Fried, koji je u svom eseju „Umjetnost i objektnost“ iz 1967. godine, sugerirao kako upravo djela minimalne umjetnosti, diskreditirajući zahtjeve modernizma i formalnog esteticizma, a u direktnom odnosu s promatračem i okolišem, ujedno stvaraju dojam „živog“ teatra. Takva se minimalistička skulptura, ne transcendirajući u metafiziku, druge moguće svjetove ili duhovno, događa upravo sada i ovdje, u direktnoj interakciji sa svojim okolišem, postavljajući u fokus gledateljeve recepcije isključivo eksternalna svojstva umjetničkog djela.¹¹⁶ Fried tako minimalnim djelima Roberta Morrisa pripisuje moment „teatralnosti“, implicirajući kako je u pristupu i evaluaciji takvoj umjetnosti, potrebno nadodati vrijednost određenog vremenskog trajanja tj. vrijednost temporalnosti, a s ciljem mogućnosti razumijevanja djela kao aktualne,

¹¹⁴ Claire Bishop, 2003., 53.

¹¹⁵ Ibid, 53.

¹¹⁶ Ibid, 53.

su-vremene, o svijetu ovisne umjetničke situacije. Kao zagovornik modernističkih tendencija u umjetnosti, Fried tako što vidi kao negativnu odrednicu umjetnosti: za razliku od dobre umjetničke produkcije modernizma koja teži afirmaciji vlastite autonomije, djela minimalne umjetnosti pretendiraju biti shvaćena kroz kontekstualnu prizmu, istovremeno negirajući zahtjeve tipično modernistički shvaćenog koncepta umjetničke recepcije i percepcije.¹¹⁷

Mogli bismo reći kako je minimalna umjetnost, u smislu Morrisove umjetničke prakse, egzistirala kao „predmetna i prostorna analiza uvjeta percepcije i njezinih konceptualnih (...) međuovisnosti“ te nadalje kao „istraživanje vizualnih i konceptualnih strukturalnih odnosa i zakonitosti“. Sljedeći primjer minimalne skulpture koji istražuje navedene relacije (međuovisnost promatrača i promatranog), umjetnička je produkcija američkog minimalista Donalda Judda. Važno je naglasiti kako, za razliku od Morrisa, Judd nije afirmirao prostornu ovisnost (ovisnost skulpture o samome okolišu, tj. ambijentu) kao određujući element minimalne skulpture. Čini se kako je Judd, na neki način, prodirao dublje u istraživanje eksternalnih relacija koje neki objekt, svojom egzistencijom i predstavljanjem, može uspostaviti sa svijetom koji ga okružuje. U svom tekstu „Specifični objekti“ iz 1965. godine, Judd tako pretpostavlja kako sam prostor ne determinira objekt koji stoji za umjetničko djelo: kada promatrač pristupa djelu, on sam bira točnu poziciju s koje će ga sagledati, dakle, gledatelj je ta determinanta koja (sa svoje točke gledišta), određuje prostorne granice promatranog umjetničkog djela. U tom vidu, čini se kako Judd sugerira kako je objekt kojemu gledatelj pristupa, o potonjem, u potpunosti ovisan: uslijed pristupanja partikularnom umjetničkom djelu, upravo gledatelj određuje koje će se pojavnosti (drugim riječima *fenomeni*¹¹⁸) u njemu konstruirati. Ukoliko se gledatelj nalazi nekoliko metara udaljen od samog umjetničkog djela, njegovo će oko objediniti veću prostornu jedinicu nego li je slučaj ako se istome približi na udaljenosti manjoj od jednog ili pola metra: fenomen promatranog objekta, mentalna je slika koja se uslijed vizualne percepcije budi u samom gledatelju, a koja je posve ovisna o trenutačnoj gledateljevoj poziciji tj. točki gledišta s koje gledatelj percipira objekt koji se pred njime nalazi. U kontekstu je ove rasprave potrebno napomenuti, kako je na umjetnički rad i istraživanje velikog dijela protagonista minimalne umjetnosti, uvelike utjecala rasprava o fenomenima, a kojom se šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, eksplicitno bavila *fenomenologija*¹¹⁹

¹¹⁷ Julie H. Reiss, 1999., 59.

¹¹⁸ *Fenomen*: „u svakodnevnom govoru i u žargonima svijeta umjetnosti fenomenom se naziva ono što se opaža osjetilima, što ima vizualni ili likovni izgled, što se pojavljuje kao objekt u svijetu, što se percipira, razumijeva i o čemu se govori.“ (Šuvaković, 2005: 203)

¹¹⁹ *Fenomenologija*: „filozofski smjer koji istražuje značenja i smisao pojavnosti svijeta.“ U kontekstu filozofskih rasprava, fenomen stoji za „ono što se pojavljuje u svijesti (...) nešto što se osjetilima predočuje svijesti, što je

francuskog filozofa Maurice Merleau-Pontya. U svom djelu „Fenomenologija percepcije“ iz 1966. godine, Merleau-Ponty tvrdi kako percipirajući subjekt i percipirani objekt egzistiraju kao neodvojiva cjelina, ujedno sugerirajući kako je svaki fenomen, kao takav, direktna posljedica tjelesne međuovisnosti gledatelja i gledanog.¹²⁰ Prema Merleau-Pontyu, ljudska percepcija nije samo pitanje vizualnog kognitivnog aparata, već kao takva uključuje cijelo ljudsko tijelo: međuovisnost subjekta i svijeta koji ga okružuje, pitanje je otjelovljene percepcije. Sve ono što subjekt kao takav može percipirati, nužno je ovisno o točnom smještaju subjekta unutar šire matrice okolnosti i slučajnosti. Upravo je ljudsko tijelo (tijelo onog koji percipira) točna granica koja determinira koji će se točno fenomeni, i na koji način, u perceptivnom subjektu kao takvi probuditi.¹²¹ Kako bismo u potpunosti shvatili analogiju s prethodno spomenutom Merleau-Pontyjevom problematikom, oprimjeriti ćemo je na djelu još jednog umjetnika minimalizma, podnoj skulpturi američkog umjetnika Carla Andrea „Glavni trg“ (*Leading Square*) iz 1969. godine. Unatoč tome što je autor, činjenicom da je svoje djelo „koje nije ni-slika-ni-skulptura“¹²² u potpunosti prilagodio samome prostoru, direktno afirmirajući zahtjev minimalne skulpture za prostornom ovisnošću, gledateljev kognitivno-perceptivni aparat prezentiranom djelu daje krajnju definiciju. Gledatelj, sa svoje točke gledišta „Glavni trg“ može percipirati kao samostalni objekt (neovisan o prostoru koji ga okružuje) ili s druge strane, ukoliko ga gledatelj vidi kao element podne konstrukcije (kao što je npr. podni sag ili stepenište), percipirani objekt mijenja svoja eksternalna svojstva: konstruirani je fenomen „Glavnog trga“ u potpunosti ovisan u samom gledatelju koji, determiniran svojim smještajem i vlastitim viđenjem prostora, daje konačnu definiciju umjetničkom djelu koji se pred njime nalazi.¹²³

Iako, umjetnici minimalne umjetnosti, svoje radove nisu proklamirali umjetničkim instalacijama, čini se kako je minimalna skulptura svijetu umjetnosti i umjetničkoj publici, približila model kojeg suvremena teorija umjetnosti, prepoznaje modelom komunikacije umjetničke instalacije. Postavivši u fokus umjetničkih istraživanja komponente umjetničkog djela determinirane prostornim određenjem i tako usredotočivši pozornost umjetničkog istraživanja na eksternalne relacije koje pojedino djelo uspostavlja s partikularnim gledateljem, možemo zaključiti kako je minimalna umjetnost, zasigurno koristila strategije umjetničke

otkriveno.“ Tako je, zadatak fenomenologije, „ispitivanje sadržaja svijesti kako bi se otkrila njena bit (*eidōs*).“ (Šuvaković, 2005: 203)

¹²⁰ Julie H. Reiss, 1999., 49.

¹²¹ Ibid, 49.

¹²² Miško Šuvaković, 2005.a, 375.

¹²³ Julie H. Reiss, 1999., 49.

instalacije i tako postala neisključivom etapom povijesnog razvoja umjetničke instalacije i njene implementacije u suvremeni umjetnički kontekst.¹²⁴

3.3. Poveznica s postminimalnom umjetnošću

Pojavom postminimalne umjetnosti, a koja nastaje kao neposredna reakcija, ujedno i svojevrsno produljenje projekta minimalizma, umjetnička instalacija postaje dominantnom formom suvremenog umjetničkog diskursa i tako, zbog svog krajnje heterogenog i multifunkcionalnog statusa, egzistira kao umjetničko sredstvo koje je u najboljoj mogućnosti reprezentirati sasvim različite poglede na svijet, a koji su kao takvi, karakteristični za etičku, društvenu, političku i estetsku disperznost multikulturnog, postmodernog društva.

Postminimalnom umjetnošću nazivamo različita umjetnička zbivanja druge polovice šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, a koja u najširem određenju karakterizira daljnje „razvijanje ideje minimalne umjetnosti prema dematerijalizaciji umjetničkog objekta“¹²⁵. U tom vidu, postminimalna umjetnost nastala je kao logičan nastavak umjetničkih tendencija pokreta minimalizma: pretpostavivši recepciju vizualnog sadržaja umjetničkih objekata interesom istraživanja u umjetnosti, čini se kako je minimalna umjetnost (kao umjetnička reinterpretacija rasprava Merleau-Pontyjeve fenomenologije), egzistirala prijelomnom točkom udaljavanja od umjetničkih zahtjeva kakvima ih je postavila modernistička greenbergovska estetika pa se istovremeno, interes umjetnosti usmjerava na same misaone sadržaje, čiju pojavnost, pojedino umjetničko djelo može probuditi u kognitivnom aparatu partikularnog gledatelja. Postminimalnu umjetnost, u tom vidu, možemo pretpostaviti „evolutivni[m] stup[njem] minimalne umjetnosti“ koji je kroz pojavu procesualne i antiform umjetnosti (umjetničkih oblika utemeljenih na samom procesu kao području interesa umjetničkog istraživanja), doveo do pojave konceptualne umjetnosti, umjetničkog pokreta koji se zasniva „na redukciji vizualnih aspekata djela“¹²⁶, a koji u središte pozornosti postavlja upravo sam umjetnički koncept. U tom kontekstu, umjetnički rad postminimalnih umjetnosti, realizira se

¹²⁴ Claire Bishop, 2005., 55. – 56.

¹²⁵ Miško Šuvaković, 2005.a, 476.

¹²⁶ Ibid, 476.

kao (1) proces ili događaj, zatim kao (2) instalacija ili ambijent“ te naposljetku kao (3) koncept, tj. umjetnički „nacrt, plan ili projekt“.¹²⁷

Pretpostavivši postminimalnu umjetnost krajnjom fazom implementacije umjetničke instalacije u kontekst suvremene umjetničke produkcije, važno je obratiti pozornost na onu njenu karakteristiku, koja je čini se, naposljetku u bitnome definirala status umjetničke instalacije kao specifične forme umjetničkog izražavanja. Postepenim je napuštanjem zahtjeva umjetničke autonomije (zahtjeva za samoreferencijalnosti umjetnosti), upravo sam umjetnički plan (umjetnički koncept) postao intrinzičnom vrijednošću (esencijom) umjetničke produkcije: bilo da se radilo o umjetničkim projektima koji su svoj interes posvećivali istraživanju samog procesa stvaranja umjetnosti ili su, s druge strane, bivali izrazima vrijednosno određenih svjedočanstva o svijetu (čija se uloga prepoznaje upravo u iskazivanju autorovih etičkih ili političkih pogleda na suvremeni kontekst te čija poruka, u partikularnom gledatelju budi partikularne emocije), umjetničke su tendencije postminimalne umjetnosti, u procesu svoje realizacije, polazile od samog umjetničkog koncepta (plana ili nacрта), koji je služio kao model realizacije, a koji je ujedno pretpostavljao nužnost gledateljeve participacije. U slučaju procesualne i antiformalne umjetnosti, autori su koncept svog djelovanja vidjeli u prezentaciji samog umjetničkog procesa, kao i samom odstupanju od vizualne estetike minimalne umjetnosti (određenoj podređenosti primarnim, geometrijskim strukturama), dok su, s druge strane, autori konceptualnih umjetnosti, svrhu umjetničkog istraživanja vidjeli u prezentiranju plana istraživanja: kao (1) „analiz[u] i rasprav[u] uvjeta nastajanja umjetničkog djela“ te nadalje (2) istraživanja „odnosa umjetničkog djela i lingvističkih ili semioloških jezika kulture.“¹²⁸

¹²⁷ Ibid, 476.

¹²⁸ Ibid, 309.

3.3. 1. Umjetnička instalacija i procesualna umjetnost

U svom najširem određenju, procesualna umjetnost stoji za umjetnički pokret kasnih šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća, utemeljen na idejama koje za cilj uzimaju prikazivanje samog umjetničkog procesa. Proces, definiran kao „izmjena stanja i položaja tijela, predmeta, prostornih mjesta, oblika materije i energije“, a koja se „odvija u [određenom] vremenu i ima strukturu događaja“¹²⁹, postaje središnjim interesom umjetničkih tendencija procesualne umjetnosti, zasnovane „na transformaciji umjetničkog djela kao predmeta (slike, skulpture, objekta, asamblaža, kolaža) ili predmetne statične intervencije u prostoru (instalacije, ambijenta, land arta) u prostorno vremenski događaj“.¹³⁰ Drugim riječima, interes umjetničkih istraživanja procesualne umjetnosti, počiva upravo u želji da se statičan i zatvoren umjetnički predmet transformira u aktivan i otvoren proces: „umjetnički rad koji ističe proces ne ukazuje na završeno djelo nego na proces rada i akciju njegovog izvođenja. Postupak stvaranja osnovna je funkcija, sadržaj i značenje rada.“¹³¹ U tom kontekstu, istodobno se udaljavajući od principa umjetničke samo-referencijalnosti, statičnosti i zatvorenosti, umjetnici procesualnih umjetnosti dozvoljavaju spontanosti i nesavršenosti koje se kao takve, nužno događaju uslijed realizacije umjetničkog procesa. Iz istih razloga, a koji počivaju na idejama poštivanja prirodnog tijeka događaja (pritom se referirajući i na poštivanje materijalne konstitucije predmeta), umjetnici se procesualnih umjetnosti najčešće koriste ne-umjetničkim, neizmijenjenim organskim ili anorganskim materijalima i energijama, dok se u krajnjoj fazi dematerijalizacije umjetničkog procesa, usmjerivši interes na samog subjekta kao nositelja koncepta (autora i/ili umjetničke publike), umjetnička realizacija odvija kao režiran proces (performans) ili igra spontanih slučajnosti u kojoj glavnu ulogu ima upravo sam gledatelj (happening).

Unatoč tome što se procesualna umjetnost, kao specifični umjetnički pokret, definirala tek kasnih šezdesetih godina, njenim se ishodištima prvenstveno uzimaju umjetničke preokupacije američkog umjetnika Allana Kaprowa, koji je započevši svoju karijeru kao slikar apstraktnog ekspresionizma, pedesetih godina dvadesetog stoljeća interes usmjerio i na samu teoriju umjetnosti. Napisavši „Nasljedstvo Jacksona Pollocka“ (1956.), Kaprow poziva na obustavljanje stalnosti i nepromjenjivosti u umjetnosti, istovremeno pozivajući umjetnike da svoju pozornost usmjere na „ne-konkretnu“, kratkotrajne i prolazne modele produkcije. Za

¹²⁹ Ibid, 515.

¹³⁰ Ibid, 516.

¹³¹ Ibid, 55.

Kaprowa, greenbergovska je formalna estetika postala irelevantna u trenucima kada je „umjetnost napustila platno“ pa su tako, prema Kaprowu, jedini mogući načini umjetničkog djelovanja, oni koji se koriste materijalima susretljivima u svakodnevnom iskustvu. Stoga, prema Kaprowu, umjetničko istraživanje treba biti utemeljeno na „estetici uobičajenoga iskustva“, prolaznom i trenutnom iskustvu gledatelja, čija je spontana interpretacija, za umjetnost, jednako važna kao i sam prezentirani artefakt.¹³² U istom eseju, Kaprow prepoznaje tri bitne značajke Pollockova doprinosa umjetnosti. Prvo, Pollockove su apstrakcije, postepeno stvarane iz svakog kuta slikarskog platna, tako demantirale kompoziciju tradicionalnog štafelajnog slikarstva.¹³³ Drugo, Pollockovo je *akcijsko slikarstvo*¹³⁴ bilo visoko ekspresivno, bihevioralno i performativno: fizičkom prisutnošću nad samom slikom, njegov je proces slikanja funkcionirao kao „ples kapljica...na ritualnoj granici sebstva“ (tzv. *dripping*), čime je ujedno demantirana i metodologija tradicionalnog štafelajnog slikarstva. Treće, umjetnikov je prostor, s onim gledatelja, postao naizmjeničan: Pollockova je slikarska metoda bila nalik borbi ili koreografiji – pozivajući gledatelja da svojom prisutnošću osjeti snagu autorova rukopisa kao izraza autorova *kontakta*¹³⁵ s prikazom na površini, Pollock od gledatelja zahtjeva aktivan angažman. Kaprow zaključuje kako su navedene tri novine Pollockova slikarstva: kompozicija, tehnika i način recepcije, svijetu umjetnosti, ponudile veliki izazov.¹³⁶

U „Nasljedstvu Jacksona Pollocka“, Kaprow po prvi put spominje termin *happening* (*happening*) – ne režiranu umjetničku formu, igru spontanih i nelinearnih djelatnosti, koja ujedno egzistira kao „prenošenje slikarskih strategija akcionog slikarstva u prostorno-vremenske događaje“¹³⁷. Reinterpretiravši teoriju slikarske tehnike Jacksona Pollocka, Kaprow je tako postulirao novu umjetničku formu, tehniku akcijskog asamblaža, koja se temeljila na prostornom razbacivanju velikih komada vrlo različitog, jeftinog te svima lako dostupnog materijala iz svakodnevnog života. Možemo se zapitati, kako to da je Kaprow, u trenucima kada je liberalno-kapitalističko *društvo spektakla*¹³⁸ u svijet implementiralo pop kulturu i postuliralo

¹³² Usporedi s: <http://www.theartstory.org/artist-kaprow-allan.htm> [02. svibnja 2016.]

¹³³ Claire Bishop, 2005., 23.

¹³⁴ *Akcijsko slikarstvo* - slikarska praksa američkih umjetnika 40-ih i 50-ih godina 20. stoljeća koji su svoja platna postavili mjestom „direktne slikarske intervencije“: akcijsko slikarstvo vođeno je „direktnim tjelesnim i bihevioralnim činom slikara u *kontaktu* s prikazom na površini“ (Šuvaković, 2005: 35)

¹³⁵ *Kontakt* u akcijskom slikarstvu: Prema Pollocku, kontakt je izvjesno stanje u kojem umjetnik, u procesu stvaranja, nije vođen prethodno zamišljenim konceptom. „Slikarsko platno nije tretirano kao podloga slikarskog upisa, već kao arena slikareve borbe s materijalom, prostorom i mjestom.“ (Šuvaković, 2005: 36)

¹³⁶ Claire Bishop, 2005., 23.

¹³⁷ Ibid, 23.

¹³⁸ *Društvo spektakla*: „Društvo spektakla“ naziv je djela francuskog neomarksista Guy Deborda (1931. – 1994.) kojime autor tvrdi, da su uvjeti moderne proizvodnje zapravo samo sredstvom masovne manipulacije suvremenog kapitalističkog društva, njegovim riječima, društva spektakla: „Sâm spektakl predstavlja sebe kao široku i nedostupnu stvarnost koja nikada ne može biti dovedena u pitanje. Njegova jedina poruka glasi: 'Ono što se vidi

nove vrijednosti (one tržišne), koristio one „umjetničke“ forme, koje su demantirajući zahtjeve za tržišnom vrijednošću, a u komunikaciji s publikom, itekako zadržale svoju upotrebnu vrijednost. U ovom je kontekstu važno spomenuti kako su upravo pedesetih godina (kada apstraktni ekspresionizam doživljava neočekivani *boom* unutar institucionaliziranih galerija New Yorka), cijene umjetničkih djela aktivnih slikara apstraktnog ekspresionizma, na tržištu umjetnosti, bile nepredvidljivo visoke. U pokušaju negiranja i demantiranja zahtjeva estetskog formalizma Clementa Greenberga i njegovih negativnih posljedica na tržištu vrijednosti umjetnina, Kaprow započinje s produkcijom ambijenata (*environment*), instalacija koje su se po svojoj materiji, ali i medijaciji, uvelike razlikovale od tradicionalnih formi umjetničkog dijaloga, tako ujedno pozivajući umjetnike da u procesu stvaranja, koriste one predmete čija je materijalnost fizički opipljiva i koji s gledateljem stvaraju zajednički, iskustvu direktno dostupan – realan prostor.

Uz ambijentalne eksperimente Allana Kaprowa, novu su umjetničku scenu, nadalje, obilježila ostvarenja i intervencije drugih njegovih suvremenika, a među kojima je u kontekstu ove rasprave, važno izdvojiti Claesa Oldenburga i Jima Dinea, *Ray-Gun* kolektiv, koji je šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, zajednički vodio program „Galerije Judson“ (*The Judson Gallery*).¹³⁹ Potonji su umjetnici, kao i Kaprow, bili ustrajni u stvaranju umjetnosti koja je, neposredno komunicirajući predmetima koje prepoznajemo kao elemente iz svakodnevnog života, egzistirala kao umjetnost realnog prostora. Tako je Oldenburg, unatoč negodovanju u tome da se njegovi radovi proklamiraju Kaprowovim terminima, prihvatio adaptaciju pojma „hening“ i „ambijent“ i na svoje radove. Tvrdeći kako su upravo navedene forme umjetničkog dijaloga one koje u potpunosti dopuštaju umjetniku da iskoristi cjelokupni prostor, Oldenburg stvara umjetnička djela koja nadilaze okvire tradicionalne umjetničke reprezentacije, a koja su ujedno visoko performativna i pozivaju gledatelja na određenu aktivnost i djelatnost. Tako je i Oldenburgov ambijent „Trgovina“ (*The Store*), prezentiran u razdoblju od 1. studenog 1961. do 31. siječnja 1962. godine na poštanskom broju 107 ulice *East Second Street*, intencionalno predstavljen kao totalno umjetničko djelo unutar kojeg su, izloženi predmeti, iz razloga što su bili prodajnim materijalom, direktno prezentirali stvarnost i svakodnevne obrasce ponašanja.¹⁴⁰ Nadalje, vrlo je važno napomenuti kako niti Oldenburgu

je dobro, ono što je dobro vidi se.' Pasivni pristanak, koji spektakl zahtjeva, zapravo je već efikasno nametnut njegovim monopolom nad pojavnošću, načinom na koji se pojavljuje, koji ne ostavlja nimalo prostora za bilo kakav odgovor.“ (Debord, 2012: 5)

¹⁴⁰ Julie H. Reiss, 19.

ni Dineu, u procesu prezentacije umjetničkih realizacija, gledatelj kao takav nije bio u središtu pozornosti. Gledateljeva se aktivacija, u slučaju umjetničkog stvaralaštva navedenih autora, događala kao usporedna pojava koja, sama za sebe, nije bila u interesu umjetničkog istraživanja. Dine tako, u svoje radove, nikada nije direktno uključio gledatelja ili mu ponudio poseban zahtjev za aktivacijom: od gledatelja je zahtijevao isključivo prisutnost, istovremeno ga ne pozivajući na svojevrsne alteracije i intervencije.¹⁴¹

Za razliku od radova prethodno spomenutih umjetnika, ambijentalne su instalacije Allana Kaprowa, svojim korisnicima, već pedesetih godina dvadesetog stoljeća nudile specifične aktivnosti i mogućnosti direktnih intervencija. Kaprow je tako, asamblažnim ambijentom *Penny Arcade* prezentiranim 1956. godine u „Galeriji Hansa“ (*the Hansa Gallery*), pozvao gledatelje na neposrednu intervenciju u svoj umjetnički rad: kako bi uopće mogao pristupiti izloženim platnima u pozadini ambijentalnog prostora, posjetitelj je bio prisiljen da pomicanjem instalacijskih elemenata (platnenih traka), fizički intervenira u sam prostor. Na isti način, njegova je ambijentalna instalacija *The Apple Shrine* prezentirana 1960. godine u „Galeriji Judson“, direktno uključivala gledatelje u svoju realizaciju: posjetitelji su pristupivši instalaciji (konfuznom labirintu) bili prisiljeni pomicati i razmještati zgužvane novinske papire razbacane po prostoru i ovještene po zidovima zbijenih prolaza. Rezultat je takve interakcije bilo konstantno razmještanje instalacijskih elemenata, čime je Kaprow, svakog gledatelja, ponovno učinio neodvojivom komponentom projekta realizacije umjetničkog djela. Bitno je nadalje spomenuti i njegov ambijent „Riječi“ (*Words*) iz 1962. godine, koji je također, kao i prethodna rješenja, vrlo jasno reflektirao zahtjev za gledateljevom ko-autorskom legitimnošću: participirajući unutar ambijentalnog postava, svaki je gledatelj bio pozvan da odabere ponuđenu, prethodno na papiru napisanu riječ ili frazu te ju naknadno postavi i ovjesi u sam ambijentalni prostor, a koji je već prethodno bio izmijenjen intervencijama drugih posjetitelja. „Riječi“ su tako, zahtijevajući pristrani angažman i aktivaciju, gledatelja pozivale da kreira novu ili dovrši tuđu misao te se tako, intencionalno uključujući u zajedničku igru mogućih interakcija i preinaka te ujedno, ostvari recipročnu vezu s umjetničkim djelom unutar kojeg participira.¹⁴²

Važno je spomenuti, kako su na Kaprowo umjetničko djelovanje, utjecali i glazbeni eksperimenti američkog skladatelja Johna Cagea. U pokušaju integracije umjetnosti i svakodnevnog života, Cage je istraživao su-odnos realizatora glazbenog djela i njegovih

¹⁴¹ Ibid, 17.

¹⁴² Julie H. Reiss, 1999., 10. – 11.

slušatelja, a koji su u kontekstu njegovih glazbenih izvedbi, pridobili jednako važne uloge. Cageov najpoznatiji glazbeni performans, trostavna je kompozicija „4' 33"“ iz 1952. godine. Cilj „kompozicije“, nazvane po intervalu svojega trajanja (a istodobno zamišljene za bilo koji instrument ili njihovu kombinaciju), bio je taj da sam izvršitelj glazbenog eksperimenta (u Cageovoj originalnoj izvedbi, pijanist), kroz sva tri stavka izvedbe, ne proizvede niti jedan zvuk svojstven glazbalu kojim raspolaže. Svoj sadržaj i smisao, kompozicija dobiva isključivo od perifernih zvukova ljudi i predmeta koji ispunjavaju prostor unutar kojeg se točka izvodi. Mogli bismo zaključiti kako je Cageov čin inkorporacije konteksta i slučajnosti u samo umjetničko djelo, bio značajnim pomakom ka onome što je Kaprow vidio presudnim za novu umjetnost: učiniti gledatelja aktivnim, imanentnim i intrinzičnim elementom umjetničke kompozicije.¹⁴³ Nudeći gledatelju mogućnost jednostavnih preinaka na samom djelu (kao što su npr. pomicanje pojedinih elemenata ili mogućnost uključivanja i isključivanja svjetlosnih efekata), a s ciljem potpune aktivacije gledatelja u proces definiranja i dovršavanja svojih ambijenata, Kaprow je afirmirao zahtjev umjetničke instalacije za gledateljevom aktivacijom, a s obzirom da je svaki potencijalni gledatelj, po sebi, različit od onog drugog (razmišlja, kreće se i opservira na sebi svojstven način), Kaprow je time, ujedno afirmirao i zahtjev za gledateljevom decentralizacijom.

Čini se kako je za Kaprowa, zahtjev za legitimnošću gledatelja kao ravnopravnog stvaratelja umjetničkog djela, poprimio oblik moralnog imperativa: njegovi hepeninzi i ambijenti nisu bili samo još jednom formom čisto estetskog karaktera, već javnim apelom za hitnim ljudskim djelovanjem i „ultimativnom egzistencijalnom privrženošću.“¹⁴⁴ Na Kaprowe je stavove i umjetničko djelovanje, nadalje, u znatnoj mjeri utjecao i rad američkog filozofa, psihologa i odgojnog reformatora Johna Deweya, koji je napisavši djelo „Umjetnost kao iskustvo“ 1934. godine ostvario značajan doprinos i na području estetike i teorije umjetnosti.¹⁴⁵ Tvrdeći kako svako umjetničko djelo, kao takvo, egzistira samo i isključivo kao iskustvo fizičke stvarnosti i svakodnevnog, on poziva na odstupanje od čisto estetskih sudova u korist aktivne evaluacije. Njegovu filozofiju, možemo ilustrirati na primjeru kojeg je ilustrirao i sam Dewey: kako bismo razumjeli umjetničku vrijednost „Partenona“ (a koji, kao takav, stoji za djelo neprocjenjive umjetničke vrijednosti), potrebno je upoznati se sa širim povijesno-kulturnim kontekstom Atene i njenih stanovnika, čija su građanska uvjerenja i ideje dobrog života upravo

¹⁴³ Claire Bishop, 2005., 24.

¹⁴⁴ Ibid, 23.

¹⁴⁵ Usporedi s: <http://plato.stanford.edu/entries/dewey-aesthetics/> [02. svibnja 2016.]

bili utjelovljenima u samom Ateninom hramu.¹⁴⁶ Iz razloga što je čovjek oduvijek bio samo dijelom šireg interaktivnog sustava, niti se jedna evaluacija ne rađa samostalno i zasebno o svijetu, već kao posljedica kolektivno opetovanih prosudbi i izmjene svakodnevnih iskustava.¹⁴⁷ U tom vidu, umjetnički su eksperimenti Allana Kaprowa egzistirali kao svojevrsan odgovor Deweyevom pozivu na aktivno pristupanje umjetnosti. Njegovi su ambijenti, sasvim svjesno, bili rezultatom kolektivne proizvodnje umjetnosti: pozivajući gledatelja da se svojom prisutnošću aktivno uključi u umjetnički dijalog, Kaprow umjetnost vidi kao otvoreni sustav, koji, akumulacijom svakodnevnih iskustava (naizmjeničnim odnosom autora i gledatelja) te nadalje prihvaćanjem spontanosti i nesavršenosti, rezultira „transformacijom umjetničkog djela kao [vizualnog] predmeta (...) u prostorno vremenski događaj ili proces.“

Unatoč tome što Kaprow svoja umjetnička djela nije proklamirao umjetničkim instalacijama, možemo zasigurno tvrditi kako su njegovi ambijenti koristili one komunikacijske strategije, koje danas prepoznajemo strategijama umjetničke instalacije. Njegovi su postavangardni ambijenti kao „složeni (...) prostorni, vremenski, perceptivni, bihevioralni i semantički sistemi artikulacije umjetnih i prirodnih prostora“ definirani skupovima „aktualnih činjenica dostupnih direktnoj percepciji [!]“, a koja egzistira kao „ostvarivanje bihevioralnih situacija aktivne tjelesne spoznaje i istraživanja prostora.“¹⁴⁸ Tretirajući tako prostor integralnim dijelom umjetničkih projekata (u kontekstu kojih se gledatelju pridaje aktivna participativna uloga), umjetnici su procesualne umjetnosti redefinirali status umjetničkog predmeta kao zatvorenog vizualnog objekta: koristeći umjetničke strategije koje prelaze granice tradicionalnih umjetničkih medija (povezivanjem različitih fenomena kao što su prostor, svjetlost, zvuk i kretanja promatrača), procesualna umjetnost koristi one oblike umjetničke komunikacije, koje u kontekstu suvremene teorije umjetnosti, zasigurno prepoznajemo odredbenim karakteristikama umjetničke instalacije kao specifične forme umjetničkog izražavanja.

¹⁴⁶ Claire Bishop, 2005., 24.

¹⁴⁷ Usporedi s: <http://plato.stanford.edu/entries/dewey-aesthetics/> [02. svibnja 2016.]

¹⁴⁸ Miško Šuvaković, 2005.a, 43.

3.3. 2. Umjetnička instalacija i antiform umjetnost

Antiform umjetnost razvila se kao specifični oblik procesualne umjetnosti, a utemeljio ju je 1968. godine američki umjetnik Robert Morris. Interes je antiformalne umjetnosti usmjeren „destrukciji stabilne forme i Gestalta“, vizualnog oblika koji je u kontekstu modernističke estetike, utemeljen na dvjema idejama, zakonu (1) „totaliteta“ i zakonu (2) „ekonomičnosti“ (zakonu dobrih formi). Prema teoriji Gestalta, opažajna je cjelina kvantitativno različita od zbroja njenih dijelova (zakon totaliteta) te nadalje, kao takva, pretendira poprimiti najbolje moguće forme: forme jednostavnosti, pravilnosti, simetričnosti, kontinualnosti i tvorbi od srodnih elemenata.¹⁴⁹ Ne poštivajući prethodne zakone, umjetnici antiformalne umjetnosti, svoje radove (instalacije ili događaje) ostvaruju održavanjem prirodnih i tehnoloških karakteristika materijala, tako „ne namećući oblikovanju materijala intelektualni poredak, logiku strukturiranja i geometrijski Gestalt.“¹⁵⁰

U svom članku „Antiform“ iz 1968. godine, Robert Morris najavio je napuštanje geometrijskih, primarnih struktura (kakvima je komunicirao minimalizam), a u korist umjetničkog izražavanja antiformalom: spontanom, nepravilnim, organskim ili anorganskim materijalima (tkaninom, otpadom, zemljom, metalom) čija je funkcija usmjeravanje gledateljeve pozornosti na sam proces stvaranja umjetnosti, a čime je ujedno i u potpunosti demantiran formalistički zahtjev za autonomijom umjetnosti. U istome tekstu, Morris uočava kako je prvi odmak od tradicionalnog shvaćanja umjetnosti, prema vrednovanju umjetnosti kao umjetničkog procesa, učinjen još u razdoblju visoke renesanse, kada su umjetnici (kao što je bio i sam Leonardo), intencionalno puštali svoja djela nedovršena, a s ciljem ukazivanja na sami postupak umjetničke realizacije. Kao i Kaprow, Morris uočava kako je presudnu ulogu u kontekstu novog umjetničkog vrednovanja (tako usmjerivši gledateljevu pozornost na sam umjetnički proces), odigrao upravo Jackson Pollock. Morrisovim riječima: „Držak koji kaplje boju, sredstvo je koje potvrđuje fluidnu prirodu slike. Kao i svaki drugi medij, još je uvijek onime koji kontrolira i transformira materiju. No, za razliku od kista, [držak] je u mnogo većem skladu sa samom materijom, tako joj dopuštajući da sačuva naslijeđene joj tendencije i karakteristike.“¹⁵¹ U red antiformalne umjetničke produkcije Roberta Morrisa, između ostalih,

¹⁴⁹ Miško Šuvaković, 2005.a, 245.

¹⁵⁰ Ibid, 55.

¹⁵¹ Robert Morris, *Art Form, Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, The MIT Press, Massachusetts, 1993, 43.

Preuzeto sa: <http://art310-f11-hoy.wikispaces.umb.edu/file/view/Robert+Morris+Anti-Form.pdf>

pretpostavljamo tako „Oblak pare“ (*Steam Cloud*), rad iz 1969. godine kojime je Morris pretendirao prikazati upravo sam proces isparavanja. Među radove s neoblikovanim materijalom, kao što su bili oni s filcom, nadalje ubrajamo „Bez naziva“ (*Untitled*), djelo čije je odrednice predstavio upravo u tekstu „Antiform“: „Slučajno nabacana, labilno naslagana gomila visi i daje prolaznu formu materijalu. Slučajnost je prihvaćena, neodređenost se podrazumijeva, jer će premještanje dovesti do drugog prostornog rasporeda. Oslobođanje od unaprijed stvorenih krajnjih formi i rasporeda predmeta pozitivan je zahtjev. Rad odbija stalnu estetizaciju oblika.“¹⁵²

Po svojim karakteristikama, antiform je umjetnost vrlo bliska talijanskoj siromašnoj umjetnosti (tal. *arte povera*), kao i umjetničkoj produkciji njemačkog konceptualnog umjetnika Josepha Beuysa. Siromašna umjetnost, prema talijanskom teoretičaru umjetnosti Germanu Celantu, stoji za „postobjektni, procesualni, konceptualni i ambijentalni“ pokret, čija je produkcija bila usmjerena umjetničkim radovima „s primarnim materijalima (organskog, neorganskog i industrijskog porijekla), životinjama [i] bihevioralnim situacijama“.¹⁵³ Umjetnici siromašne umjetnosti svoje radove ne pretpostavljaju samostalnom likovnom formom, već djelom koje se „izlaže i pokazuje kao materijalna činjenica u trenutku prostora i vremena [te] koja sadrži tragove umjetnikove duhovne i fizičke intervencije.“¹⁵⁴ Jednim od najpoznatijih predstavnika talijanske siromašne umjetnosti, tako pretpostavljamo Michelangela Pistoletta, umjetnika koji je korištenjem ogledala kao materijalne podloge umjetničkih intervencija, demantirao statičnost slikarskog medija i tako, nepromjenjivo u umjetnosti, zamijenio promjenjivom stvarnošću.¹⁵⁵ Umjetnički je rad njemačkog umjetnika Josepha Beuysa prepoznatljiv u kontekstu utopijskog projekta tzv. socijalne skulpture (socijalne arhitekture), a čiji je koncept bio utemeljen na idejama stvaranja „totalnog umjetničkog djela evolucijskom i revolucionarnom preobrazbom materijalističkih birokratiziranih društava zapadnog privatnog i istočnog državnog kapitalizma.“¹⁵⁶ Beuys je tako, u razdoblju od 1982. do 1987. godine, bio autorom umjetničkog projekta „Documenta 7“ pa je tako, posadivši sedam tisuća stabala hrasta (postavljenih u bazaltne postamente) u njemačkom gradu Kasselu, pokušao ostvariti utopijski projekt socijalne skulpture: njegovim riječima, socijalna će se arhitektura u potpunosti oformiti onda „kada i posljednji čovjek koji živi na Zemlji postane umjetnik, kipar ili arhitekt društvenog

[03. svibnja 2016.]

¹⁵² Miško Šuvaković, 2005.a, 55.

¹⁵³ Ibid, 569.

¹⁵⁴ Ibid, 570.

¹⁵⁵ Usporedi s: <https://www.guggenheim.org/artwork/3466> [03. svibnja 2016.]

¹⁵⁶ Ibid, 583.

organizma.¹⁵⁷ Određujuće se razlike između Morrisove antiform umjetnosti s jedne strane te siromašne umjetnosti i Beuysovih instalacija s druge, zasnivaju na ideološkim razinama: antiform umjetnost, u izravnom radu s materijalnim i energijama, odbija prisposodobiti ikakvo metafizičko, simboličko ili alegorijsko određenje, dok europski umjetnici, cilj umjetničke produkcije vide u umjetničkoj preobrazbi trošnih materijala u „prikaze mističkih vizija i ideoloških uvjerenja.“¹⁵⁸

Kao specifičan oblik procesualne umjetnosti, antiform umjetnost također koristi komunikacijske strategije koje prepoznajemo onima umjetničke instalacije. Postupkom stvaranja kao „osnovn[om] (...) funkcij[om], sadržaj[em] i značenje[m] rada“¹⁵⁹, a „s ciljem da se statičan umjetnički objekt transformira u kontinuirani proces zajedničkih iskustava i interakcija“¹⁶⁰, antiform umjetnost, svoju zadaću, vidi u stvaranju fenomenološkog prostora zajedničkih iskustava, a što u kontekstu suvremene teorije umjetnosti, prepoznajemo jednim od odredbenih karakteristika umjetničke instalacije kao specifične forme umjetničkog izražavanja.

3.3. 3. Umjetnička instalacija i konceptualna umjetnost

Već smo na samom početku ovoga poglavlja sugerirali kako je pojava minimalne te nadalje postminimalne umjetnosti, postepeno vodila razvijanju umjetničkih tendencija, koje područje umjetnosti pretpostavljaju misaonim projektom, a koji se u procesu stvaranja, oslanja na određeni koncept (plan ili nacrt). U tom se kontekstu, konceptualna umjetnost pojavljuje kao krajnja faza evolucijskog stupnjevanja postminimalnih umjetnosti, a određena je idejom „da se na umjetnički jezik“ više ne gleda „kao na prirodni, intuitivni potencijal umjetnikovog subjekta“ već kao na područje ljudskog djelovanja određenog teorijskim pristupom: „prijelomna točka nastaje kada sama umjetnička praksa postaje teorijski zasnovana (...) [te]

¹⁵⁷ Ibid, 583.

¹⁵⁸ Ibid, 55.

¹⁵⁹ Miško Šuvaković, 2005.a, 55.

¹⁶⁰ Justine Mcknight, *Redefining the Art Experience, From Static to Temporal Art Forms*, School of Visual Arts, Western Australian Academy of Performing Arts, Edith Cowan Univeristy, 1998., 13.

preuzeto sa: <http://ro.ecu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=2451&context=theses> [03. svibnja 2016.]

kada umjetnički jezik dobiva značajke metajezika, jezika kojim umjetnost govori o samoj inertnoj problematici umjetnosti kao paradigme.¹⁶¹

Konceptualnom umjetnošću nazivamo „autorefleksivni, analitički, kritički i proteorijski pokret“¹⁶² koji se razvijao tijekom šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća, a čiji je interes polazio od stava da se zanimanje istraživanja u umjetnosti, s njegovih materijalnih i formalnih karakteristika, treba usmjeriti na sadržaje, ideje ili program koji potonjem prethode, drugim riječima, na sam misaoni koncept koji je preteča njegove materijalne realizacije. Koncept, tako stoji za „pojam (...), misaoni plan [ili] projekt“ koji u kontekstu znanstvenih ili umjetničkih istraživanja, egzistira kao „element mišljenja koji tvori misli“ ili suprotno, „zamisao koja povezuje mentalne predodžbe i jezik“¹⁶³. Cilj konceptualne umjetnosti nije puko stvaranje materijalnih umjetničkih djela, već „istraživanje, analiza i rasprava uvjeta nastajanja umjetničkog djela, odnosa umjetničkog djela i lingvističkih ili semioloških jezika kulture.“¹⁶⁴ Razlog svog postojanja, konceptualna umjetnost vidi u tvrdnji da su sva djela umjetničke produkcije (pa tako i djela čitave povijesti umjetnosti), utemeljena na „konceptualnom poretku ideja, uvjerenja, vrijednosti, postupaka i značenja“¹⁶⁵ ujedno pretpostavljajući kako se svijest o tako čemu, postepeno razvijala s dolaskom povijesnih avangardi i neoavangardi, a koja je svoj vrhunac promišljanja, doživjela upravo s pojavom konceptualne umjetnosti. U tom se kontekstu, konceptualna umjetnost promišlja kao krajnji stadij „redukcioniističke i autorefleksivne estetike modernizma“, koji ne predstavlja „epohalni kraj modernizma“, već koji se pojavljuje kao direktna kritika modernističkih teorija, poglavito greenbergovskog estetskog formalizma i njegovog „nerazumijevanja konceptualne, teorijske i ideološke determinacije umjetnosti.“¹⁶⁶

Pojam je konceptualne umjetnosti 1967. godine, u službenu terminologiju, uveo američki umjetnik Sol LeWitt kako bi ukazao na činjenicu da se interes umjetnosti odmakao od tendencija minimalne umjetnosti i njenih zahtjeva za istraživanjem optičkih relacija koje neka primarna vizualna struktura (minimalni objekt) može uspostaviti s gledateljem. U konceptualnoj je umjetnosti, prema LeWittu, najvažniji aspekt djela upravo ideja ili koncepcija: „kada umjetnik radi u području konceptualnog, to znači da je unaprijed razradio sve zamisli i rješenja, a izvođenje vizualnog umjetničkog rada (skulpture, instalacije, performansa) je

¹⁶¹ Sonja Briski Uzelac, 2005., 10.

¹⁶² Miško Šuvaković, 2005.a, 309.

¹⁶³ Ibid, 308.

¹⁶⁴ Ibid, 309.

¹⁶⁵ Ibid, 309.

¹⁶⁶ Ibid, 310.

mehanički proces doslovnog provođenja koncepta koji ne ovisi o manualnoj vještini umjetnika.¹⁶⁷

Iako je konceptualna umjetnost, između 1966. i 1978., zasigurno bila dominantnim internacionalnim umjetničkim pokretom, razlike su se umjetničkih zahtjeva između njenih teritorijalno-politički determiniranih skupina, ipak uočavale. Tako su glavni predstavnici njujorške konceptualne umjetnosti (među kojima između ostalih ubrajamo Josepha Kosutha, Roberta Barrya i Iana Wilsona), razvijali „strategije dematerijalizacije i *defetišizacije*¹⁶⁸ umjetničkog objekta“ dok je kalifornijska konceptualna umjetnost (a čiji su glavni predstavnici Edward Rusch i John Baldessari), svoje strategije razvijala „u okviru ironičnog, paradoksalnog i spiritualnog tretiranja prikazivanja [različitih suvremenih] modela izražavanja (...) popularne kulture“.¹⁶⁹ Kao što je već prethodno spomenuto, konceptualna je umjetnost najznačajnijeg njemačkog predstavnika Josepha Beuysa počivala na modelu tzv. „socijalne skulpture“, dok je ruska konceptualna umjetnost, na čelu s Iljom Kabakovim, egzistirala kao političko-angažirani eksperiment kojime su umjetnici pretendirali demantirati „značenja i vrijednosti socijalističkog realizma“ i tako ujedno revitalizirati duhovne okvire „ranih slikarskih i književnih avangardi“.¹⁷⁰ Talijanska se konceptualna umjetnost, pak, povezuje s prethodno već spomenutom siromašnom umjetnošću, a čiji su autori „preko intervencije na pronađenom ili slučajno upotrebljenom materijalu“ postepeno vodili transformaciji umjetničkog predmeta prema realizaciji umjetničke situacije, akcije kojom se umjetničko iskustvo širi „izvan tehničkih i formalnih granica umjetnosti“¹⁷¹, a zbog čega se sam pokret često povezuje s američkom antiform umjetnošću.

Konceptualnom umjetnošću pretpostavljamo svu onu teorijski predodređenu umjetničku produkciju, drugim riječima, umjetničke radove koji „umjesto likovne produkcije umjetničkih djela“, razvijaju upravo sam teorijski rad: „[t]ipični rad konceptualne umjetnosti je tekst (esej, rasprava) (...) pomoću kojih umjetnik priopćuje svoju zamisao potencijalnog umjetničkog djela ili raspravlja o općoj prirodi umjetnosti.“¹⁷² U tom vidu, čini se kako je u trenucima kada je slika napustila platno, umjetnička instalacija postala jedinim logičnim

¹⁶⁷ Ibid, 311.

¹⁶⁸ *Fetiš i fetišizam*: Fetiš je „načinjeni, materijalni predmet“ za kojeg se vjeruje da posjeduje magijsku moć; u najopćenitijem smislu, razlikujemo četiri koncepcije fetišizma: 1) fetišizam u religioznom, magijskom ili mističkom smislu; 2) fetišizam u seksualnom smislu; 3) fetišizam u ekonomskom smislu; 4) fetišizam u masovnoj kulturi (Šuvaković, 2005: 206). U tom vidu, defetišizam pretpostavlja uklanjanje nadodane vrijednosti i svodenje predmeta na njegovu upotrebu vrijednost.

¹⁶⁹ Miško Šuvaković, 2005.a, 310.

¹⁷⁰ Ibid, 311.

¹⁷¹ Ibid, 570.

¹⁷² Ibid, 310.

sredstvom kojime su umjetnici mogli ući u goruće društvene rasprave, a koje su kao takve, određivale karakter suvremene situacije: s pojavom konceptualne umjetnosti, umjetnost premašuje fizička ograničenja vizualnog i „lijepog“ tako ujedno *dematerijalizirajući*¹⁷³ objekt umjetničkog istraživanja. U tom smislu, konceptualna umjetnost preuzima smisao „estetičkog filozofskog istraživanja umjetnosti“: umjetnost postaje teorijskim radom, koji pomoću semiotičkih modela istraživanja, aktivno ispituje i razmatra „socijalne konstrukcije“ (vrijednosti, značenja i ideologije) suvremene masovne kulture.¹⁷⁴ U tom je vidu egzistirala i umjetnička instalacija Zlatka Kopljara „K 19“, privremeno postavljena na Trgu žrtava fašizma u Zagrebu 2014. godine, a kojoj je upravo zbog korištenja komunikacijskih strategija konceptualne i semiotičke umjetnosti, unutar ovog diplomskog rada (kao studiji slučaja), posvećeno zasebno poglavlje.

¹⁷³ *Dematerijalizacija umjetničkog objekta*: američka je kritičarka i teoretičarka konceptualne umjetnosti Lucy R. Lippard, s Johnom Chandlerom, termin dematerijalizacije umjetničkog objekta pretpostavila alternativnim nazivom za konceptualnu umjetnost. Prema navedenim autorima, termin dematerijalizacije objekta umjetnosti označuje „različite primjere umjetničkog rada u kojima je predmetni karakter djela reduciran na proces s tijelom ili materijalima“ ili je s druge strane, reduciran na „oblike ponašanja“ te „dijagramske i tekstualne formulacije“. Ideju dematerijalizacije umjetničkog objekta, autori izvode iz tri određenja: 1) zahtjevom za prevladavanjem umjetničkog djela kao vizualnog oblika kako bi potonji postao radom s „fenomenima prirode, ljudskog duha i jezikom“; 2) zahtjevom za defetizacijom umjetničkog objekta kao oblikom „subverzije“¹⁷³ [!] statusa i funkcija umjetničkog djela i njegovih ideoloških i ekonomskih vrijednosti u građanskom potrošačkom društvu¹⁷³ i naposljetku, 3) zahtjevom za dematerijalizacijom umjetničkog objekta koji egzistira kao direktan odgovor na društveno-politička zbivanja nakon revolucionarne 1968. godine određenu ustancima studenata i mladih, pojavom nove ljevice, hipi pokretom i jačanjem pokreta feminizma. (Šuvaković, 2005: 311)

¹⁷⁴ Miško Šuvaković, 2005.a, 312.

4. Implementacija umjetničke instalacije u suvremeni muzejski kontekst

Kada je šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća umjetnički svijet proklamirao „smrt slike“¹⁷⁵, čini se kako je upravo umjetnička instalacija postala najadekvatnijom formom umjetničkog izražavanja: za one umjetnike koji su pretendirali baviti se živućim problemima suvremene situacije, novi je model umjetničkog dijaloga podrazumijevao one komunikacijske forme koje su umjetnicima omogućavale da premaše čisto estetska određenja umjetnosti i tako, umjetnost približe potrebama šire društvene zajednice.

Asimilacija umjetničke instalacije u prestižne njujorške muzeje započinje krajem šezdesetih godina prošloga stoljeća, a kao rezultat pritiska kojeg su različite skupine umjetnika činile na samu institucije. Za većinu autora, umjetnička je instalacija bila ujedno i sredstvom otpora prema elitizmu i konceptu zatvorenosti muzejskih institucija. Stvarajući svoja djela *in situ* (u samoj instituciji muzeja), umjetnici su umjetničke instalacije, neposredno izmijenili i sam program rada muzejskih ustanova: „[n]a mjesto jedinstvene povijesti umjetnosti“ sada dolazi do istodobne egzistencije mnoštva „parcijalnih, konkurentskih, kontradiktornih i različitih povijesti“ pa je „[p]ovijest (...) umjetnosti, kao normativna i jedinstvena priča o starom, uključivši i prikaz u muzeju, postala neuvjerljivom.“¹⁷⁶ Tako se, postepenom implementacijom umjetničke instalacije u muzejsko-galerijski kontekst, muzej udaljavao od svog tradicionalnog određenja. Njegova komunikacijska sredstva (prethodno utemeljena na strogoj racionalnosti, esteticizmu, statičnosti, formalnosti i zatvorenosti) u kontekstu novog, reformiranog muzeja, utemeljena su na idejama emotivnosti, komunikativnosti, dinamičnosti, prilagodljivosti i otvorenosti¹⁷⁷ pa tako pozivaju gledatelja na aktivnu participaciju i nepovratno mijenjaju „muzejsku atmosferu“: „[t]ime umjetnik dobiva mogućnost bolje i efikasnije kontrole pogleda promatrača, no što je to ikada bio slučaj, jer medijska instalacija, prije svega, nudi nove mogućnosti oblikovanja (...) prostora, te omogućava definiranje čitavog tradicionalnog muzejskog prostora.“¹⁷⁸

¹⁷⁵ *Smrt slike*: u kontekstu u kojemu navedenoj problematici pristupa Žarko Paić (djelo „Slika bez svijeta“), smrt slike „označava doba uronjenosti u tehničko okruženje umjetnosti i time nužnosti pronalaska jedne drukčije estetike za doba tehno-znanosti.“

Usporedi s: <https://bib.irb.hr/prikazi-rad?&rad=721134> [09. lipnja 2016.]

¹⁷⁶ Boris Groys, 2006., 93.

¹⁷⁷ Tomislav Šola, *Eseji o muzejima i njihovoj teoriji, Prema kibernetičkom muzeju*, Hrvatski nacionalni komitet ICOM, Zagreb, 2003., 50. – 52.

¹⁷⁸ Boris Groys, 2006., 101.

Govoreći o procesu postepene asimilacije umjetničke instalacije u suvremeni muzejski kontekst, prijelomnom se nameće 1969. godina. Te je godine utemeljen značajan broj aktivističkih umjetničkih skupina, među kojima su bile i *Black Emergency Cultural Coalition*, *Art Workers' Coalition*, *Guerrilla Art Action Group (GAAG)* te *Women Artists in Revolution (W.A.R.)*, a koje su kroz različite akcije, implicitno iskoračivši u područje političkog, javno diskutirale o problemima rasne, rodne, spolne i etničke diskriminacije. Iste je godine, ispred „Muzeja moderne umjetnosti“ u New Yorku (*Museum of Modern Art, MoMA*), održan umjetnički prosvjed „Koalicije umjetničkih radnika“ (*Art Worker's Coalition, AWC*) – otvorene koalicije strukturirane od djelatnika iz različitih područja umjetnosti (uključujući tako i književnike, teoretičare i kritičare umjetnosti), a čija je funkcija, prvenstveno bila apelom za promjenom rada muzejske prakse, kao i za promjenom same strukture izložbenih postava. Koalicija je tako, prvenstveno se referirajući na rad „Muzeja moderne umjetnosti“, ukazala na očiti manjak zastupljenosti umjetničkog rada ženskih autora, kao i umjetničke produkcije drugih etničkih i rasnih skupina. U tom je kontekstu, *AWC* zahtijevala hitnu restrukturu institucionalnog rada Muzeja, a što je ubrzo dovelo do prvih rezultata: nakon samo nekoliko mjeseci snažnog pritiska Koalicije i njenih zahtjeva za hitnom reformom *MoMA*-e, Muzej je pokrenuo tradiciju „otvorenog ponedjeljka“ i tako, prezentirao pokušaj muzejske ustanove da svoja vrata otvori i široj populaciji.¹⁷⁹

Prvom službenom izložbom umjetničke instalacije u prostoru „Muzeja moderne umjetnosti“ u New Yorku (a koja je za svoj cilj uzela upravo prezentaciju koncepta umjetničke instalacije kao specifične forme umjetničke komunikacije), pretpostavljamo izložbu „Prostori“ (*Spaces*), održanu u razdoblju od 30. prosinca 1969. do 1. ožujka 1970. godine. Smišljena i organizirana pod kustostvom Jennifer Licht, izložba je uključivala radove pet nezavisnih umjetnika (Michaela Ashera, Larrya Bella, Dana Flavina, Roberta Morrissa i Franza Erharda Walthera) te zajednički projekt umjetničke grupe „Pulsa“ (koju su tada činili Michael Cain, Patrick Clancy, William Crosby, William Duesing, Paul Fuge, Peter Kindlmann i David Rumsey). Izložbom „Prostori“, Muzej moderne umjetnosti po prvi je puta pozvao umjetnike da svoje radove izvrše *in situ* (u samom muzejskom prostoru), a što se pretpostavlja bitnom prekretnicom muzejske komunikacije: za razliku od tradicionalnih pristupa procesu sakupljanja i predstavljanja samih muzejskih eksponata (kada je kustos prethodno već vidio i evaluirao partikularni umjetnički rad), ovoga je puta, zbog odluke da umjetnici svoje radove izvode na licu mjesta, rezultat samog postava ostao nepredvidivim. Tako je, netom prije samog otvorenja

¹⁷⁹ Julie H. Reiss, 1999., 80.

izložbe, kustosica Licht izjavila kako će „izložba zaista biti testom fleksibilnosti [muzejskog] radnog sustava“ te kako je za njenu izvedbu potreban i snažan javni odaziv publike.¹⁸⁰

U katalogu izložbe, Licht je najavila važnost dvaju instanci „Prostora“, a koje se kao takve (u kontekstu suvremene teorije umjetnosti), prepoznaju kao određujuće komunikacijske karakteristike umjetničke instalacije – važnost elementa prostora (što je sugerirao i sam naziv izložbe) i važnost gledateljeve participacije: „U prošlosti, prostor je bio samo atributom umjetničkog objekta, ostvaren iluzionističkim konvencijama u slikarstvu ili kiparskim tehnikama u skulpturi. Na prostor koji je dijelio gledatelja od umjetničkih djela, gledalo se isključivo kao na udaljenost. Nevidljiva je dimenzija [prostora] sada promatrana kao aktivan sastojak koji (...) je u mogućnosti uključivanja, tj. spajanja gledatelja sa samim umjetničkim djelom (...) Radeći s gotovo neograničenim mogućnostima (...) kompleksnosti prostornih okolnosti, umjetnik je sada slobodan (...) upravljati gledateljevim osjetilima. Čovjekova participacija i njegova percepcija prostornog konteksta, postaju materijalom umjetnosti.“¹⁸¹

Kako bi zadovoljio specifične zahtjeve postava, galerijski je prostor Muzeja moderne umjetnosti bio podijeljen u nekoliko odvojenih prostorija, prilagođenih tako da u potpunosti odgovaraju rješenjima artikulacije umjetničkih radova: američki konceptualni umjetnik Michael Asher, jednu je prostoriju transformirao u „gluhu sobu“ (prostoriju sa skrivenim akustičnim panelima), čija je funkcija bila spriječiti moguće odbijanje zvuka i tako, gledateljevu pozornost, usmjeriti isključivo na iskustvo prostorne praznine; crna soba američkog umjetnika Larrya Bella izazivala je gledatelje da, usmjerene slabim svjetlom iz vanjskog prostora (a koje se reflektiralo s obloženih staklenih ploča smještenih na suprotnim stranama prostorije), sami pronalaze put kroz zamračenu prostoriju; Robert Morris je pak, svoju prostoriju, transformirao u ambijentalni spoj prirodnog i umjetnog pa je stoga, gledateljevu pozornost usmjerio upravo na odnos statičnih elemenata (željeznih postamenata ljudskih veličina) i dinamičnih dijelova ambijentalne instalacije (krhkog bilja koje je nicalo iz željeznih temelja), a koji je u gledatelju, stvarao iluziju sasvim odvojenih prostornih cjelina; skupina „Pulsa“, smjestivši svoju instalaciju u eksterijer galerijskog prostora (tzv. „Vrt skulptura“), predstavila je ambijent koji

¹⁸⁰ Julie H. Reiss, 1999., 89.

¹⁸¹ Usporedi s: https://archive.org/stream/MOMASpaces/MOMA_Spaces#page/n1/mode/2up [23. svibnja 2016.]

je pomoću kompleksnog kompjuterskog programa, sve pokrete iz prostorije prenosio u zvučne i svjetlosne efekte i tako, gledatelja učinio imanentnim dijelom umjetničke realizacije.¹⁸²

Nabrojivši tako nekoliko primjera umjetničkih izvedbi, a koje su bile dijelom postava izložbe „Prostori“, možemo zaključiti kako su njihovi autori, s jedne strane, kao i sama muzejska institucija s druge, u realizaciji svojih projekata definitivno prihvatili formu komunikacije koju prepoznajemo onom umjetničke instalacije. Nadalje, važno je uočiti, kako se u kontekstu tih promjena, zasigurno moralo nešto bitno promijeniti i u samom načinu sabiranja muzejske građe: iz razloga što su, nakon službenog zatvaranja izložbe, eksponati izložbe bili rastavljeni i uklonjeni iz muzejskog konteksta, čini se kako je „Prostorima“ *MoMA* napravila prvi korak udaljavanja od tradicionalnih formi muzejske konzervacije pa je, afirmirajući zahtjeve novih oblika umjetničkih ponašanja, interes svog zanimanja preusmjerila s umjetničkog objekta na samu umjetničku dokumentaciju. U tom kontekstu, na umjetnost se više ne gleda kao na objekt isključivo estetske prirode, ona postaje svjedočanstvom o nekom događaju, relaciji ili odnosu. Unatoč tome što rastavljanjem elemenata partikularne umjetničke instalacije, ona prestaje postojati u svom materijalnom obliku, iskustvo umjetničke instalacije (kao rezultat gledateljeve recepcije umjetničkog koncepta) ostaje trajno: dok je u svom tradicionalnom određenju, umjetničko djelo predstavljalo „nešto što samo po sebi utjelovljuje umjetnost“ i koje je dijelom paralelnog svijeta umjetnosti, s pojavom procesualne i konceptualne umjetnosti, svrha muzejske komunikacije prestaje biti isključivo kolekcioniranjem i prezentiranjem djela muzejskih zbirki (ili prezentacijom privremenih muzejskih postava) pa se pozornost, postepeno usmjerava na samu umjetničku dokumentaciju, koja „ne pokušava učiniti neki prošli događaj prezentnim“, već je jedinim mogućim načinom „upućivanja na umjetničku aktivnost koja ne može biti predstavljena na neki drugi način.“¹⁸³

Kada je „Prostorima“ umjetnička instalacija najavila svoj službeni „ulazak“ u njujorške muzeje i galerije, neslaganja su oko toga što bi trebalo biti muzejskom građom, a što ne, bila sve češća. Nakon što je 1971. godine Morrisova izložba u *Tate*-u bila prisilno prekinutom (što je Muzej opravdao razlozima utemeljenim na sigurnosnim zahtjevima), tadašnji je ravnatelj *Tate*-a, Sir Norman Reid, pretpostavivši čuvanje i trajno konzerviranje umjetnosti dužnošću muzejske prakse, izjavio kako se zbog „rastuće količine umjetnosti izvedene van područja uobičajenog štafelajnog slikarstva i studijske skulpture“ umjetnička i muzejska kritika moraju

¹⁸² Usporedi s:

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4393/releases/MOMA_1969_July-December_0086_160.pdf?2010 [23. svibnja 2016.]

¹⁸³ Boris Groys, 2006., 10.

zapitati „je li ideja muzeja u tradicionalnom smislu kompatibilna s novim aktivnostima, spektaklima, hepeninzima (...), a koji ne ostavljaju nikakvu trajnu bilješku, nego li onu u obliku snimke ili filma.“¹⁸⁴ U tom je kontekstu važno uočiti kako, početkom sedamdesetih godina prošlog stoljeća, muzejska kritika još uvijek nije bila spremna odreći se statusa službenog sakupljača i izlagača umjetnosti, a što je zbog prolazne (privremene) prirode umjetničke instalacije, za muzejsko-galerijsku praksu (promatranu u svom tradicionalnom određenju), predstavljalo ozbiljnu prijetnju.

Dihotomija je muzejske kritike i umjetničke prakse, krajem šezdesetih godina prošloga stoljeća, dovela do potrebe za korištenjem van-muzejskih, neinstitucionaliziranih izložbenih prostora, tzv. „alternativnih prostora“ (*alternative spaces*), a koji su suvremenim umjetnicima dopuštali da slobodno, i u potpunosti samostalno, ostvare svoje umjetničke projekte izvan institucionaliziranih muzejskih i galerijskih prostora. U tom je kontekstu, između ostalih udruženja, bitno spomenuti „Institut za umjetnost i urbane resurse“ (*Institute for Art and Urban Resources Inc.*), organizaciju koju je utemeljila Alanna Heiss, a koja je svoj rad bazirala na prenamjeni nefunkcionalnih gradskih prostora u umjetničke studije i izložbene prostore. Tako je, prenamijenivši neoklasicističku javnu školu u suvremeni izložbeni prostor, Institut 1976. utemeljio „PS 1“, prostor slobodan za korištenje i izlaganje svim onim umjetnicima čija je umjetnička produkcija imala formu umjetničke instalacije.¹⁸⁵ U tom su vidu, upravo alternativni umjetnički prostori (među kojima, između ostalih ubrajamo i *Apple, 112 Greene Street, 3 Mercer Street Store, Franklin Furnace, The Alternative Museum, The New Museum* i *Printed Matter*¹⁸⁶), krajem šezdesetih te kroz čitavo sedmo i osmo desetljeće dvadesetog stoljeća, nosili ulogu službenog medijatora suvremene umjetničke produkcije.

Kraj se antagonizma muzejske prakse i kritike s jedne strane te umjetničke produkcije s druge strane, postepeno nazirao tek ranih devedesetih godina prošloga stoljeća. U trenucima kada je umjetnička instalacija poprimila dimenzije umjetničkog pokreta (pa je tako, unatoč muzejskoj zatvorenosti, zasigurno bila dominantnim umjetničkim izrazom posljednje četvrtine dvadesetog stoljeća), umjetnici su postminimalnih umjetnosti (istovremeno priželjkujući institucionalnu afirmaciju), postepeno prihvaćeni u suvremeni muzejski kontekst. U tom vidu, implementacija je umjetničke instalacije u svjetske muzeje i galerije, predstavljala posljednji stadij afirmacije statusa umjetničke instalacije kao specifične forme umjetničkog izražavanja,

¹⁸⁴ Julie H. Reiss, 1999., 106.

¹⁸⁵ Usporedi s: <http://bombmagazine.org/article/4222/image-not-available-can-alanna-heiss-bring-art-to-the-airwaves> [29. svibnja 2016.]

¹⁸⁶ Usporedi s: <http://www.booksandideas.net/The-Rise-and-Fall-of-Alternative.html> [29. svibnja 2016.]

riječima Ilje Kabakova: „ (...) postavljenjem umjetničke instalacije u sveti muzejski prostor, i sama umjetnička instalacija postaje svetom.“¹⁸⁷ Jedan je od tih „svetih“ prostora bila upravo *MoMA* koja je dvadeset i jednu godinu nakon „Prostora“ (1991. godine), pod kustostvom Roberta Storra, otvorivši „Dislokacije“ (*Dislocations*), dopustila sedmorici autora – Louiseu Bourgeoisu, Chrisu Burdenu, Sophie Calle, Davidu Hammonsu, Ilji Kabakovu, Bruceu Naumanu i Adrianu Piperu, da svoje umjetničke instalacije, izlože čitavim galerijskim prostorom. U tom su kontekstu, „Dislokacije“ bile prvom privremenom izložbom *MoMA*-e koja je, proširivši postav i na drugi kat Muzeja (posvećen kolekciji moderne europske umjetnosti), penetrirala i u izložbeni prostor stalnog muzejskog postava.¹⁸⁸

Koncept je „Dislokacija“, prema glavnome kustosu Robertu Storru, bio utemeljen na „preispitivanju (...) mentalnih ograničenja koja usmjeravaju ljudsko razmišljanje“ pa je u tom vidu, tendencija sedmorice umjetnika bila da zajednički s umjetničkom publikom „konstruiraju prethodno nezamišljene situacije ili dekonstruiraju one koje se uobičajeno smatraju očiglednima i neupitnima.“¹⁸⁹ Unatoč tome što su se umjetnička rješenja sedmorice autora razlikovala i na konceptualnoj i na estetskoj razini, zajedničkom je karakteristikom svih umjetničkih instalacija bio upravo karakter društveno-političkog angažmana. U tom kontekstu, cilj sviju autora bio je taj da konstruiranjem nepoznatih, imaginarnih situacija, uključe gledatelja u proces aktivnog preispitivanja kompleksnosti i diverziteta suvremene društvene strukture. Tako je, smještena u zatamnjenom i posve sterilnu prostoriju, video instalacija američkog multimedijalnog umjetnika Brucea Naumana, „Anthro/Socio“, na zidove prostorije reflektirala krupni plan muškog lica koje je neprekidno izgovaralo rečenice „nahrani me, jedi me, pomoz mi, naštet mi, antropologija, sociologija“, istovremeno sugerirajući kako je „vapaj nemoćnih, potvrda snage i prevlasti moćnih.“¹⁹⁰ Instalacija američke konceptualne umjetnice Adrian Margaret Piper, nazvana „Kako je, što je, #3“ (*What It's Like, What It Is, #3*), četverostranim je video monitorima smještenim u središte sterilno bijele prostorije, prikazivala lice muškarca pripadnika crne rase, koji je na vrlo dostojanstven način izgovarao rečenice poput „Nisam glup... i nisam lijen“ tako pozivajući gledatelja na obustavljanje stereotipizacije na

¹⁸⁷ Julie H. Reiss, 1999., 137.

¹⁸⁸ Ibid, 138.

¹⁸⁹ Preuzeto s:

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6969/releases/MOMA_1991_0098_71.pdf?2010 [30. svibnja 2016.]

¹⁹⁰ Preuzeto s:

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6969/releases/MOMA_1991_0098_71.pdf?2010 [30. svibnja 2016.]

temelju rasne diskriminacije. Umjetnička instalacija američkog skulptora i umjetnika performansa Chrisa Burdena „Drugi vijetnamski spomenik“ (*The Other Vietnam Memorial*), pozivajući gledatelje „da pročitaju drugu stranu“ priče rata u Vijetnamu, poprimila je oblik velike knjige, načinjene od pokretnih metalnih stranica ispisanih imenima poginulih vijetnamskih vojnika pa je tako, istovremeno egzistirala kao pandan „Spomeniku vijetnamskim veteranima“ (*Vietnam Veterans Memorial*) postavljenom u Washingtonu, a ispisanim imenima žrtava američkih vojnih snaga. „Duhovi“ (*Ghosts*), umjetnička instalacija francuske konceptualne umjetnice Sophie Calle, u pokušaju je ispitivanja odnosa kolektivnog i partikularnog, javnog i privatnog, direktno intervenirala u stalni muzejski postav pa je tako, uklonivši pojedina umjetnička djela europskog modernizma, ista zamijenila opisnim tekstovima, prethodno sastavljenih od osobnih komentara članova muzejskog osoblja. „Javni neprijatelj“ (*Public Enemy*), umjetnička instalacija američkog konceptualnog umjetnika Davida Hammonsa, u središtu je kaotične kompozicije (okružene vrećama pijeska s položenim oružjem i dinamitom, ujedno popraćene glasnim zvukovima helikoptera) sadržavala četverostrani element s fotografijom skulpture Theodora Roosvelta na konju, okruženog afričkim i američkim domorocima (skulpture koja se inače nalazi ispred „Američkog prirodoslovnog muzeja“), a čime je autor pretendirao ukazati na važnost kulturnog baštinskog naslijeđa domorodačkih plemena u kontekstu suvremene urbane realnosti. Umjetnička instalacija francuske i američke umjetnice Louise Bourgeois „Dvoje“ (*Twosome*), konstruirana od dva velika čelična bubnja iz kojih je zračilo žarko crveno svjetlo, bila je podešena tako da sporim mehaničkim pokretima, cilindrični elementi ulaze jedan u drugi, što je u gledatelju, budilo očite seksualne konotacije. Naposljetku, umjetnička instalacija Ilje Kabakova „Most“ (*The Bridge*) bila je ilustracijom dekonstrukcije sovjetskih javnih stambenih prostora (komuna), pa je tako publika, uskim mostom odvojena od kaotične kompozicije (minijaturnih bijelih ljudskih figura nacrtanih na podu prostorije, okružene nakupinom starog namještaja, okvira, slika i drugih kućanskih predmeta), bila pozvana da kroz dalekozore, istraže turbulentnu situaciju, i tako, Kabakovim riječima „u domeni suvremene umjetnosti, mjesta naprave i za 'mističnu' dimenziju iskustva.“

Ilustrirajući radove sedmorice autora koji su u razdoblju od 20. listopada 1991. do 7. siječnja 1992. godine bili privremenim postavom „Muzeja moderne umjetnosti“ u New Yorku, možemo zaključiti kako se navedenima, *MoMA* (kao i ostale muzejske institucije globalnog, svjetskog konteksta) definitivno udaljila od koncepta tradicionalnog muzejskog rada pa je stoga, prihativši formu umjetničke instalacije, konačno istupila iz domene esteticizma,

predmetnosti, specifičnosti, formalnosti, konačnosti i prestižnosti¹⁹¹: „[t]o znači da dolazi do narušavanja autonomije visoke elitne umjetnosti“ i istodobnog „traženja društvenih i kulturalnih *biopolitičkih*¹⁹² funkcija (...) od kojih se očekuje da budu interventne u konkretnom fizičkom ili virtualnom društvenom okružju.“¹⁹³ Demonstrirajući „materijalni aspekt civilizacije koji bi inače prošao nezapažen, skriven iza kolanja slika u masovnim medijima“, adaptacija je umjetničke instalacije u suvremeni muzejski kontekst vrlo precizno otkri[la] materijalnost civilizacije u kojoj živimo“ i tako, ustupila mjesto „iskustvu svakodnevnog.“¹⁹⁴ U tom smislu, možemo zasigurno tvrditi, kako se u krajnjoj fazi implementacije umjetničke instalacije u institucionalni muzejsko-galerijski kontekst, muzejska kritika i estetika definitivno „odmakla od tradicije koja veliča kontemplativni razum i sumnjičava je prema 'tijelu teksta“¹⁹⁵: umjetnost više nije promatrana kao zatvoreni vizualni objekt – objekt „koji se estetski kontemplira kao doživljaj lijepog (...) harmoničnog, ekspresivnog ili originalnog“ već nasuprot, umjetnost danas biva „trag[om] označavanja što otkriva znakove (...) čime i samo djelo postaje osobitom vrstom teorijskog objekta.“¹⁹⁶ Paradigma je „umjetnosti kao vizualnog predmeta“ zamijenjena paradigmom „umjetnosti kao teksta“, u čijem se kontekstu, na umjetnost gleda kao na otvoreni prostor „transfiguracije, reinterpretacije, produkcije i razmjene značenja između vizualnog objekta i promatrača“. U tom smislu, nova je metodologija umjetničke i muzejske komunikacije zasnovana na „općoj relativizaciji vrijednosti i značenja u suvremenoj kulturi“ te nadalje „nepostojanju cjelovite društveno-integrativne svijesti“, velikih povijesnih, filozofskih, religijskih ili estetskih narativa: implementacija je umjetničke instalacije u suvremeni muzejski kontekst, rezultirala razinskim izjednačavanjem „modela visoke umjetnosti, teorije i masovnog medijskog spektakla“¹⁹⁷ učinivši tako umjetnost, transparentnim medijatorom društvene realnosti i kolektivne memorije.

¹⁹¹ Tomislav Šola, 2003., 50. – 52.

¹⁹² *Biopolitika*: „potpuni nadzor i regulacija života s pomoću znanosti, tehnologije i etike pa se u tom kontekstu, biopolitika može shvatiti i kao rastuća briga države za biološko blagostanje populacije“ Usporedi s: <http://struna.ihj.hr/naziv/biopolitika/25148/> [01. lipnja 2016.]

Prema Michaelu Foucaultu, biopolitika je „nužni aspekt konstruiranja i razvoja kapitalizma (...) skup tehnika kojima se društvena moć realizira kroz artikulaciju organizacije društvenog, javnog i privatnog života (...) Primjena biopolitičke teorije na rasprave o umjetnosti, tako se očituje u obratu od proučavanja umjetnosti u području estetskih i autonomno umjetničkih funkcija prema istraživanju funkcija umjetnosti kao još jednoj od tehnika realizacije moći i artikulacije javnog i privatnog svijeta.“ (Šuvaković, 2005a: 114: 115)

¹⁹³ Miško Šuvaković, 2005.a, 462.

¹⁹⁴ Boris Groys, 2006., 56.

¹⁹⁵ Sonja Briski Uzelac, 2005., 13.

¹⁹⁶ Ibid, 16.

¹⁹⁷ Ibid, 17.

5. Studija slučaja: Umjetnička instalacija Zlatka Kopljara „K 19“

Za studiju slučaja umjetničke instalacije, uzet ćemo djelo hrvatskog umjetnika Zlatka Kopljara „K 19“, rad nastao u kontekstu serije „konstrukcija“ obilježenih akronimom¹⁹⁸ „K“, što je po mnogo čemu obilježilo Kopljarov umjetnički opus u cjelini.

Zlatko Kopljar, rođen u Zenici 1962. godine, zagrebačkoj se publici predstavio početkom devedesetih godina dvadesetog stoljeća (izložbama „Žrtvovanje“ 1992., i „Opasni prostori“ 1993.), a svoju je uspješnu međunarodnu karijeru započeo već 1994. godine, nakon povratka s Akademije u Veneciji, gdje završava studij slikarstva u klasi Carmela Zottija.¹⁹⁹ U političkom smislu, obilježena raspadom socijalizma i provođenjem neoliberalne tranzicijske politike²⁰⁰, Kopljarova umjetnička praksa biva oštrim komentarom paradoksalnih odnosa globalizma i antiglobalizma, materijalnog i duhovnog, privatnog i javnog. U tom je vidu, 1996. godine na međunarodnom tjednu performansa „Javno tijelo“ u Zagrebu, Kopljar predstavio koncept konstrukcija obilježenim akronimom „K“. Do danas je pod tim imenom nastalo čak dvadeset detaljno razrađenih umjetničkih projekata, a unutar čije je realizacije, uz samog Kopljara i autorovih suradnika, direktno ili posredno bila uključena i sama umjetnička publika. Kopljarovim riječima:

“Naziv konstrukcija izabrao sam budući da su glavni razlozi moga rada uvijek bili gradbene prirode, pri čemu mislim na građenje odnosa unutar samoga rada i, što je bitnije, odnosa rada i promatrača. Zamisao je da se interakcijom rada i promatrača stvori novi konstruktivni prostor u kojem se traže odgovori na postavljena pitanja ili se markira problematski prostor.”²⁰¹

Serija Kopljarovih konstrukcija „K“, uočio je hrvatski teoretičar umjetnosti Žarko Paić, komunicira trima umjetničkim oblicima: formama „izvedbenog događaja u javnome prostoru društvene interakcije“ (performans), formama „medijske reprezentacije događaja u

¹⁹⁸ *Akronim*: „kratica sastavljena od početnih slova ili slogova nekog naziva od više riječi, npr. Zavnoh = Zemaljsko antifašističko vijeće narodnog oslobođenja hrvatske“

Usporedi s: <http://www.hrleksikon.info/definicija/akronim.html> [04. lipnja 2016.]

¹⁹⁹ Usporedi s: <http://www.zbirka.mmsu.hr/Predmet/100/o/1/1/zlatko%20kopljar/1/-1/-1/-1/-1/1> [01. lipnja 2016.]

²⁰⁰ Miško Šuvaković, *Mapiranje tijela tijelom*, Meandar, Zagreb, 2005., 14.

²⁰¹ Zlatko Kopljar, iz kataloga: *Zlatko Kopljar K9 Compassion*, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, 2004.

fotoprintovima“ te nadalje formama umjetničke instalacije.²⁰² Intervenirajući u društvenu i kulturnu aktualnost, (fizičkim djelovanjem ili snažnom gestikularnom ekspresijom), u funkciji *indeksiranja*²⁰³ „različitih uloga i ritualnih obrazaca djelovanja“, 1997. godine Kopljar uništava prostor galerije u „K 2“, iste godine prima i zadaje udarce u „K 3“, 1999. podnosi zvučnu iritaciju u „K 5“, 2000. prisvaja javni prostor u „K 6“, 2002. ispušta krv u „K 8“, 2003. u „K 9“ se „moli“ središtima svjetske moći te se 2007. godine, ubija u „K 12“.²⁰⁴

Prema Mišku Šuvakoviću, Kopljarove su konstrukcije „mašine“ tj. sistemi „konstruktivnih ili destruktivnih trenutnih rezova (presjeka unutar protoka egzistencije)“ a ne tek završeni proizvodi (objekti) „koji se mo[gu] imenovati, imati i kontemplirati.“ U tom vidu, Kopljarove konstrukcije bivaju svjedočanstvima o povezivanju, suočavanju, markiranju, selekcioniranju i razaranju struktura društvene zbilje, tako čineći „jedan beskrajni proces koji referira sam na sebe kao poligon izuzetnih egzistencijalnih potencijalnosti [!]“.²⁰⁵ Riječima hrvatskog likovnog kritičara i kustosa Branka Franceschija, „etičnost umjetničkog čina mentalno je i psihološko polazište“ Zlatka Kopljara, s kojeg umjetnik „krajnje promišljenim i esencijalno simboličnim jezikom“ svraća pozornost publike „na *neuralgične*²⁰⁶ civilizacijske točke.“ U tom smislu, umjetnička produkcija Zlatka Kopljara određena je snažnim etičkim karakterom, a u onom smislu u kojem je etički umjetnički rad „usklađen s umjetnikovom ljudskom (...) prirodom“ te kojime umjetnik „razotkriva, podriva i ne pristaje na norme građanskog društva, ideološke tabue i konvencije tržišnog sistema.“²⁰⁷ Premda je umjetnikova pozicija temeljena na projekciji osobnog stava, strategija je njegovih konstrukcija, apelirati na temeljne etičke osjećaje ljudi: slobodu, jednakost i pravednost kao i utopijsko vjerovanje u mogući drugačiji svijet.²⁰⁸ U tom kontekstu, Kopljarova „igra s pojedinačnosti“ kao izraz

²⁰² Žarko Paić, *Prebolijevanje povijesti i nadolazeća zajednica: O istini, krivnji i oprost*, Zlatko Kopljar, K 19; iz kataloga: *K 19 Zlatko Kopljar*, SNV, Zlatko Kopljar, Zagreb, 2014., 16.

²⁰³ *Indeks*: „u Peirceovoj semiotici, znak koji se odnosi na pojavu koja označuje tako što je stvarno njome uzrokovan, tj. uspostavlja svoja značenja na temelju fizičkih odnosa s predmetom koji označuje. To je znak koji se javlja uz označeni objekt, na primjer pojava simptoma bolesti, vjetrokaz koji pokazuje pravac vjetra (...)“ (Šuvaković, 2005: 275)

²⁰⁴ Usporedi s: http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=eF1kXBY%3D [01. lipnja 2016.]

²⁰⁵ Miško Šuvaković, 2005.b, 20.

²⁰⁶ *Neuralgija*: „učestala, jaka, grčevita i teško podnošljiva bol živca.“

Usporedi s: http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=eF1kXBY%3D [01. lipnja 2016.]

²⁰⁷ Miško Šuvaković, 2005.a, 189.

²⁰⁸ Usporedi s: http://www.studio-artless.hr/fp_old/detalji2007/k9.htm [01. lipnja 2016.]

zdravorazumskog, „zajedničkog osjetila“ (*sensus communis*²⁰⁹), u gledatelju „izaziva univerzalnost.“²¹⁰

Postavivši pitanje „Čemu etika treba teatar?“, književni kritičar i prevoditelj Philippe Lacoue-Labarthe (1940. - 2007.) u svom tekstu „O etici: prema Antigoni“ (*De l'éthique: à propos d'Antigone*, 1991.), riječima hrvatske teoretičarke i kritičarke umjetnosti Nataše Lah „sugestivno upućuje i na medijsku funkciju prostornih reprezentacija kolektivnog sjećanja uopće, simbolizirajući etički odnos umjetničke produkcije i društvene recepcije prema povijesnom sadržaju na koji se odnose.“²¹¹ Jednom je takvom reprezentacijom bila upravo umjetnička instalacija Zlatka Kopljara „K 19“, koja je u periodu od sedmog siječnja do sedmog veljače 2014. godine, bila postavljena ispred „Doma hrvatskih likovnih umjetnika“ na Trgu žrtvama fašizma u Zagrebu. Kako saznajemo iz pisma izraelskog kustosa i kritičara umjetnosti Orya Dessaua upućenom samom Kopljaru, umjetnik je bio pozvan „da izloži svoje uspravne i pravokutne oblike od opeke u okruglom prostoru Galerije Bačva u Zagrebu.“²¹² Odlučivši izložbeni prostor ostaviti praznim „oblike je, opeku po opeku, složio ispred zgrade, oko zdenca.“²¹³ Organizirane u polukružni prostorni prsten, cigle su na paletama (građene poput zidova) tvorile uspravne monolite „pri vrhu neujednačenih bridova“, a čime je, na prvi pogled, ostvaren dojam nedovršenosti ili urušavanja postavljenih konstrukcija.²¹⁴ Prethodne pojave, bez obzira shvatimo li ih indeksima prekinutog procesa u nastajanju (nedovršenosti) ili prekinutog procesa uopće (devastiranosti), ciljano se referiraju na krhkost povijesnih narativa društvenih struktura moći, u ovom slučaju ranjivosti kolektivne memorije. Kako saznajemo iz članka objavljenog već sljedećeg dana nakon postavljanja instalacije:

„Nakon završetka rata u logoru u Jasenovcu ostalo je mnogo opeka, koje su zatočnici proizvodili u logorskoj ciglani. S lokacije napuštenog logora, tog mjesta užasa, ljudi iz okolice su uzimali cigle i od njih su gradili svoje kuće. Jednu od kuća koja je bila sagrađena u selu

²⁰⁹ *Sensus communis*: prema filozofkinji Hannah-i Arendt: „razum koji nam je svima zajednički“ koji nas „u strogom smislu (...) smješta u zajednicu s drugima, koji nas čini članovima zajednice i dopušta nam da komuniciramo o stvarima što nam ih predočavaju naših pet osjetila. To čini pomoću jedne druge moći, moći uobrazilje, imaginacije: koju je Kant smatrao vrlo tajanstvenom moći. Imaginacija ili reprezentacija (razliku između njih sada ćemo zanemariti) označava moju sposobnost da u svojoj glavi imam sliku nečega što nije prisutno.“ (Lah, 2014: 404)

²¹⁰ Šuvaković, 2005.b, 22.

²¹¹ Nataša Lah, *Instalacija K 19 Zlatka Kopljara – opis etičkog koncepta u prostor*, *Ars Adriatica* 4/2014, 399. – 408., 399.

²¹² Ory Dessau, Iz kataloga: *K 19 Zlatko Kopljar*, SNV, Zlatko Kopljar, Zagreb, 2014., 5. – 7., 5.

²¹³ *Ibid.*, 5.

²¹⁴ Nataša Lah, 2014., 400.

Jasenovac, a u kojoj danas nitko ne živi, pronašao je umjetnik Zlatko Kopljar. I za nekoliko tisuća kuna otkupio je cigle s ove ruševine. Od cigli iz kompleksa Jasenovac, iza kojih je ubijeno i 20.101 dijete mlađe od 14 godina, Zlatko Kopljar oblikovao je pet skulptura.²¹⁵

Nekoliko dana kasnije, iz istih novina saznaje se kako su „napuštajući Jasenovac, ustaše srušile razorile logor, pa su ljudi koji su se vraćali u razorene domove iskoristili pronađenu ciglu za obnovu kuća.“²¹⁶ Koristeći pronađene, ready made predmete (opeke i palete) Kopljar je konstruirao umjetničku instalaciju koja je egzistirala ujedno kao egzistencijalna situacija i vizualni tekst.²¹⁷ Riječima umjetnika: „Pomislio sam kako bi bilo dobro izložiti tu ciglu, ugrađenu u jednu kuću, pa su od njih napravljene skulpture simbolički stavljene na europalette [!]. I to ne bez razloga, jer probleme koje imamo i trebamo raščistiti su i europski i globalni problem, u drugačijim povijesnim okolnostima pojedinih zemalja“.²¹⁸ Egzistirajući vizualnim tekstom kao svjedočanstvom upisa etičkog koncepta u prostor (poprimivši oblik umjetnosti kao pokazatelja, znaka ili simptoma pojave koja je izvan nje same), umjetnička instalacija „K 19“ koristila je semiotičke i semiološke strategije umjetničke komunikacije. U tom smislu, „K 19“ se izvodi kao slučaj „prikazivanja i zastupanja (...) situacija u rekonstruiranju i dekonstruiranju (...) javnih i privatnih“ društvenih identiteta te nadalje, prikazuje način na koji jedna „egzistencijalna situacija (...) djeluje politički u okviru specifičnog (...) kulturnog konteksta“ istovremeno pokazujući „kako jedna prividno autonomna (...) situacija (...) nije dana po sebi nego je uvijek proizvedena u kulturalnom okruženju koje već postoji.“²¹⁹ Egzistirajući simbolom Jasenovca (i koncentracijskih logora uopće), riječima Žarka Paića, „K 19“ denotira

²¹⁵ Patricia Kiš, *Zlatko Kopljar 'Moje skulpture od cigli iz Jasenovca govore o povijesti koju nismo nadišli'*, Portal Jutarnjeg lista, objavljeno: 18. siječnja 2014.

Preuzeto s:

<http://www.jutarnji.hr/kultura/art/zlatko-kopljar-moje-skulpture-od-cigli-iz-jasenovca-govore-o-povijesti-koju-nismo-nadigli/851641/> [04. lipnja 2016.]

²¹⁶ NN, *Dan sjećanja na holokaust bez predstavnika crkve, Milanović: 'Očito im za to treba još vremena'*, Portal Jutarnjeg lista, objavljeno: 27. siječnja 2014.

Preuzeto s:

<http://www.jutarnji.hr/vijesti/hrvatska/dan-sjecanja-na-holokaust-bez-predstavnika-crkve-milanovic-ocito-im-za-to-treba-jos-vremena/854893/> [04. lipnja 2016.]

²¹⁷ *Vizualni tekst*: „Vizualni tekst“ naziv je djela Sonje Briski Uzelac koje „vrlo široko postavlja tematske okvire rasprave o teoriji i praksi suvremene umjetnosti, pokazujući kako je i povijest umjetnosti, poput drugih humanističkih i društvenih znanosti, ušla u svoje 'post-epistemološko razdoblje' u kojemu se prekoračuju granice njenog matičnog područja, odnosno gubi disciplinarno središte. Ne radi se, dakle, tek o ekscenim inovacijama i prijelomima, nego o kritičkom napuštanju ranije paradigme znanja čiji putevi sada vode u različitim pravcima, a ponajviše prema referentnom polju kulturalne konstrukcije vizualnosti.“

Usporedi s: <https://bib.irb.hr/prikazi-rad?&rad=546121> [09. lipnja 2016.]

²¹⁸ NN, 2014.

²¹⁹ Miško Šuvaković, 2005.a, 556.

„isključenje Drugih iz korpusa urođenih pripadnika naroda kao organske zajednice 'krvi i tla“ te nadalje „preobrazbu nasilja nad Drugime u tehničko pitanje uništenja tragova njegove biološke i kulturne opstojnosti.“²²⁰ Referirajući se na katastrofe fašističkog režima (na lokalnoj i globalnoj razini), kao iskaz autorova (subjektivnog) morala, „K 19“ implicitno poziva na aktivnu participaciju: gledatelj kao recipijent sadržaja moralno i politički angažiranog umjetničkog djela, prepoznaje “individualne i pojedinačne kodove“ i tako otkriva umjetnikov „vlastiti semiotički svijet“²²¹. „K 19“ kao ostatak naslijeđene povijesne baštine (u kontekstu koje, opeke prepoznajemo svjedočanstvima različitih verzija jedne povijesti), upućuje na dihotomije subjektivnog i kolektivnog konceptualiziranja jednoga problema i tako, gledatelja implicitno poziva na njegovu vlastitu interpretaciju.

Kao što u tekstu „O biti jezika“ zaključuje jedan od najutjecajnijih filozofa francuskog poststrukturalizma Michel Foucault, „znanje se sastoji od prenošenja iz jezika u jezik“ stoga je svrha znanja „u tome da se iznad svih oznaka rodi drugi diskurs komentara. Svojstvo znanja nije ni vidjeti ni pokazati, već interpretirati.“²²² U tom vidu, gledatelj suočen s „K 19“ „primjećuje svojevrsni višak, kako u izrazu, tako i u sadržaju“²²³: kao primatelj sadržaja Kopljarove konstrukcije, gledatelj je pozvan da interpretira, rekonstruira umjetnikov svijet i na taj se način, intencionalno uključi u umjetnički dijalog, koji je iskoračivši iz domene „lijepog“ i „estetskog“, umjetnost postavio u kontekst društveno korisne, visoko etičke i političke sfere. Kopljarov rad, problematizirajući sveprisutne dualitete (ja – mi, privatno – javno, aktivno – pasivno, lokalno – globalno, materijalno – duhovno²²⁴), shvaća realnost kao predstavu diskursa pa stoga, riječima Nataše Lah, ključ razrješavanja postavljenih dihotomija, počiva upravo u interpretaciji kao „drugom diskursu komentara.“²²⁵ U tom smislu, vrijednost se umjetničke instalacije „K 19“ uočava samo ako ju kontekstualiziramo u sustavu višestrukih relacija: na isti način kao što niti pojedina riječ, rečenica ili frazem ne posjeduju jednostranu, unificiranu interpretaciju, konstrukcija „K 19“ svoje tumačenje i vrijednost, ne generira iz jedne zaokružene statične točke. Riječima Sonje Briski Uzelac: „značenje umjetnosti/umjetničkog djela nije dano po sebi, nije ontološko tek po predmetu nego (...) nastaje u kulturi i svijetu koji služe kao 'mehanizam' proizvodnje vrijednosti, značenja i smisla.“²²⁶ „K 19“ kao djelo semiotičke

²²⁰ Žarko Paić, 2014., 11.

²²¹ Miško Šuvaković, 2005.a, 229.

²²² Nataša Lah, 2014., 405.

²²³ Miško Šuvaković, 2005.a, 559.

²²⁴ Usporedi s: <http://www.zbirka.mmsu.hr/Predmet/1743/o/2000/79> [09. lipnja. 2016.]

²²⁵ Nataša Lah, 2014., 405.

²²⁶ Sonja Briski Uzelac, 2005., 11.

umjetnosti, pokazuje kako umjetnički tekst „ne samo da nije iznad svog vremena nego tek u njemu uspostavlja smisao i značenja (...) opisuje odnose s kontekstom kojem pripada (...) te postaje fenomenom kao 'teorijski objekt', 'tekst-tijelo', 'događaj'.“²²⁷ U tom kontekstu, umjetnička instalacija „K 19“ umjesto da smisao „pronalazi u nečemu izvanjskom“ (u velikim narativima kao diskursu ideoloških uvjerenja političkih konstitucija), egzistira događajem koji sada i ovdje „postaje istinom kao spasonosnim obratom čovjeka.“²²⁸

Umjetnička instalacija „K 19“ Zlatka Kopljara, svojim je prostornim smještajem u realan kontekst (urbanu jezgru Zagreba) ostvarila značajnu pozornost. Na Međunarodni je dan sjećanja na holokaust 27. siječnja 2014. godine, ispred Kopljarove konstrukcije „K 19“, državni vrh Republike Hrvatske odao počast žrtvama fašizma. Tom su prilikom, među ciglama i uz podnožje skulptura, posjetitelji ostavljali poruke, cvijeće, *kamenčiće*²²⁹ i ostale predmete koji su simbolizirali suosjećanje, empatiju i poštovanje.²³⁰ Riječima Žarka Paića: „Nakon iskustva nacističkih logora smrti u svim svojim satelitskim verzijama priključenja 'novome europskome poretku' totalitarizma“ „K 19“ se predstavila konstrukcijom „što u sebi pohranjuje istinu, krivnju i oprost.“²³¹ U tom smislu, riječima Nataše Lah: „Instalacija „K-19“ (...) osuvremenjuje 'upotrebu' prošlosti i rekontekstualizira baštinu iznalazeći u odabiru materijala (cigle iz Jasenovca) razlog i smisao za arheologiju u kulturnom prostoru (...) poslijeraća (...), kada su ljudi (barem u ovom slučaju) rabili stvari po kriteriju svoje egzistencijalne potrebe, a ne po kriteriju simbolizacije nedaleke prošlosti.“²³² U zaključku teksta Nataše Lah čitamo: „Utoliko instalacija K 19 referira baštinjen simbolički teret kolektivnog kako bi stvorila novu, konceptualnu sličnoznačnicu, baštineći (oplakivanjem) duh novog vremena.“²³³ U tom vidu, umjetnička instalacija „K 19“ strategijama mnemopoetičke perspektive (u kontekstu u kojem njemački filozof Harald Weinrich opisuje *perspektivizam*²³⁴ Marcela Prousta u djelu

²²⁷ Sonja Briski Uzelac, 2005., 13.

²²⁸ Žarko Paić, 2014., 9.

²²⁹ Objašnjenje simboličke vrijednosti *kamena* na židovskim grobljima: „U ortodoksnim [židovskim] zajednicama nije običaj uzgajati na grobovima cvijeće, a ono koje samo izraste zabranjeno je ubrati. Umjesto u svijetu uobičajenoga rezanog cvijeća ili cvijeća u teglama, kao znak posjeta pokojnikovu grobu donosi se mali kamen, koji se ne smije uzeti s drugoga groba ili njegove blizine, već se na groblje donosi izvana. Tako se na grobovima vrlo poštovanih pokojnika znaju naći čitave hrpe kamenja, a vjernici rado na takvim grobovima ostavljaju i ceduljice s molbama za zagovor.“ (Koš)

Usporedi s: <http://www.spomen.hr/stranica.php?s=odnos-prema-smrti-zidovska-opcina-zagreb> [04. lipnja 2016.]

²³⁰ Nataša Lah, 2014., 401.

²³¹ Žarko Paić, 2014., 12.

²³² Nataša Lah, 2014., 402.

²³³ Ibid, 403.

²³⁴ *Perspektivizam*: „učenje po kojem misao i spoznaja nikada pred sobom nemaju sveukupnost zbilje, nego isključivo sa svojega dotičnog stajališta pod konkretnim (npr. društ.-kult.) uvjetima situacije u povijesno promjenjivom shvaćanju svijeta i sebe samoga, koje omogućuje i ograničava život i doživljaj, spoznaju i djelovanje.“ Usporedi s: <http://proleksis.lzmk.hr/41444/> [09. lipnja 2016.]

„Combray“), prikazuje stvari „onakvima kakve jesu, međusobno temeljito isprepletenima.“²³⁵ Riječima Nataše Lah, tu se radi o „svojevrsnoj inačici 'hermeneutike'²³⁶ prošlosti' koja je sa svojim načelima interpretacije sposobna dekodirati i dati značenje naslijeđenim znakovima.“²³⁷ Kako bi se Kopljarov mnemopoetički pristup prepoznao u okvirima kolektivnog iskustva, potreban nam je isključivo „zdrav razum“ tj. zajedničko osjetilo (*sensus communis*): „mnemopoetički perspektivizam [se] (...) ovjerava, ne kao objektivna, ni kao univerzalna, ni kao subjektivna istina, već intersubjektivna [!] reprezentacija.“²³⁸ U tom vidu, umjetnička instalacija „K 19“, koristeći strategije mnemopoetičkog perspektivizma, pozivala je gledatelje da svojom interpretacijom zajednički kreiraju nova potencijalna značenja i na taj način, konstrukciju „K 19“ učine etičkim upisom inter-subjektivnog morala u kolektivni prostor, a što je sjećanje na Jasenovac, učinilo vividnim momentom suvremene umjetnosti kao i reprezentacije svijeta danas uopće.

²³⁵ Nataša Lah, 2014., 404.

²³⁶ *Hermeneutika*: „vještina razumijevanja i interpretacije teksta. Hermeneutikom se naziva znanstveno izlaganje pravila i postupaka koji otkrivaju smisao i značenja koja je autor želio dati svojem tekstu.“ (Šuvaković, 2005: 225)

²³⁷ Nataša Lah, 2014., 404.

²³⁸ *Ibid*, 404.

Zaključak

Umjetničkom instalacijom, kao specifičnom formom umjetničke komunikacije, nazivamo prostorno ovisne rasporede objekata ili konstrukcija (slika, skulptura, multimedijalnog sadržaja, ready-made predmeta), a koji se u aktivnoj interakciji s umjetničkom publikom (tako pozivajući gledatelje da fizički interveniraju u njen prostorni sadržaj), interpretiraju i evaluiraju kao konstitucijski totaliteti. Unatoč tome što se kao specifična forma umjetničke komunikacije definirala tek krajem šezdesetih godina, možemo zasigurno tvrditi kako su i umjetnici povijesnih avangardi (specifično se referirajući na dadaizam i nadrealizam) komunicirali onim umjetničkim oblicima, koje u kontekstu suvremene teorije umjetnosti, prepoznajemo modelom umjetničke instalacije. Prijelomnom se točkom povijesnog razvoja njenog hodograma, uzima pojava minimalne umjetnosti, a koja se, usredotočivši pozornost isključivo na eksterne relacije koje neko djelo može uspostaviti s gledateljem, udaljila od ideje umjetnosti kao vizualnog objekta, čime je ujedno započet proces „dematerijalizacije“ umjetničkog objekta. U tom su smislu, postminimalne umjetnosti (referirajući se poglavito na pojavu procesualne, antiformalne i konceptualne umjetnosti), usredotočivši gledateljevu pozornost na karakteristike umjetničkog objekta koje premašuju njegova estetska ograničenja, umjetnosti namijenile „meta“ ulogu: bilo da se u središte umjetničkog istraživanja postavlja sam proces nastanka umjetnosti ili je njen interes namijenjen prezentiranju i kritici uvjeta postojećih društveno-političkih struktura, postminimalna je umjetnost, koristeći formu umjetničke instalacije, umjetnosti dodijelila status teorijske naravi. Možemo stoga zaključiti kako umjetničkoj instalaciji, bez obzira je li u službi istraživanja fenomenoloških ili socijalnih (moralnih, političkih, ideoloških) relacija koje uspostavlja s realnim svijetom u kojega je implementirana, prethodi misaoni plan (koncept) i tako, u interakciji s umjetničkom publikom, zahtjeva pristrani angažman, drugim riječima, gledateljevu aktivaciju. U tom vidu, umjetnička instalacija Zlatka Kopljara „K 19“ (kao djelo konceptualne i semiotičke umjetnosti), poprimila je oblik meta-umjetnosti pa je tako, egzistirajući „vizualnim tekstom“ kao upisom etičkog koncepta u realan prostor, a u službi istraživanja postojećih povijesno, politički i ideološki determiniranih socijalnih struktura, gledatelja (kao intelektualnog i moralnog suca) pozivala da svojom participacijom postane imanentnim dijelom realizacije umjetničkog projekta.

Umjetnička instalacija, od ranih je sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća, egzistirala dominantom komunikacijskom formom suvremene umjetničke produkcije. Unatoč relativno kratkom povijesnom razvoju i promjenama koje su izmijenile njen umjetnički status,

umjetnici su umjetničke instalacije (koristeći suvremene tehnološke strategije postmoderne ere), umjetničkoj publici, uvijek iznova nudili jedinstvene participacijske i interakcijske mogućnosti. Početkom devedesetih godina prošloga stoljeća, razlike su se između tzv. alternativnih prostora i institucionaliziranih izložbenih prostora postepeno brisale, što je u konačnici rezultiralo definitivnom implementacijom umjetničke instalacije u suvremeni muzejski kontekst. Krajnja je posljedica tog procesa, bila definiranje novih načina sakupljačko-komunikacijskih strategija muzejsko-galerijske prakse, drugim riječima, definicija „muzeja suvremene umjetnosti“. U tom je kontekstu važni uočiti kako je proklamacija „suvremenog muzeja“ zbog očitih razloga, dovela do paradoksalnih posljedica - riječima Borisa Groysa:

„Premda je pojam muzej suvremene umjetnosti postao u međuvremenu zaista opće prihvaćen, i nadalje ostaje paradoksalan, označavajući jednu, iz temelja novu, orijentaciju u našem gledanju na instituciju muzeja. (...) sakupljački prikaz svojim kretanjem ne može dostići realni suvremeni razvoj umjetnosti. Trenutak čistog prezenta, autentičnog sada, muzealiziranjem postaje prošlost. Tako se može reći: muzej je možda u stanju sakupljati jučer, ali ne i danas. Čini se da pojam muzej suvremene umjetnosti tako sugerira zahtjev koji se u osnovi ne može zadovoljiti.“²³⁹

U tom vidu, muzealizacija suvremene umjetnosti i umjetničke instalacije onemogućuje njenu realnu društvenu ulogu: „[d]ovođenje suvremene umjetnosti u muzej zapravo je njeno ubijanje.“²⁴⁰ Kako je muzej (u tradicionalnom smislu), u partikularnim povijesnim razdobljima sakupljao i prezentirao sve ono što je za to vrijeme predstavljalo „novo, originalno i stoga karakteristično“, suvremenu situaciju (iz razloga što je već sve viđeno), karakterizira nepostojanje jedinstvenog umjetničkog stila, a što muzej suvremene umjetnosti pretpostavlja kontradikcijom, ili riječima Borisa Groysa, besmislicom „komercijalnog sistema umjetnosti koj[a] pokušava povijesno uvjetovani manjak novoga, unovčiti nadomještajući ga sve većom poduzetnošću.“²⁴¹ No bez obzira shvatimo li muzej suvremene umjetnosti kontradikcijom, „besmislicom“ s nemogućnošću unutaršnjeg opravdanja (što biva temom neke druge rasprave, znanstvenog rada ili istraživanja), važno je uočiti onu njegovu ulogu u kontekstu koje

²³⁹ Boris Groys, 2006., 90.

²⁴⁰ Ibid, 91.

²⁴¹ Ibid, 92.

umjetnička instalacija, postaje jedinim logičnim sredstvom suvremene umjetničke komunikacije: suvremeni muzeji i galerije, mjesta su na kojima se ne „prikazuje neponovljivost povijesnog“ već egzistiraju arhivima „u kojima se pohranjuju različite strategije pogleda (...) koji se u svakom trenutku mogu izvaditi iz arhiva i primijeniti.“²⁴² Riječima Borisa Groysa:

„Pomoću instalacije umjetnik može čak kao kustos efikasnije formulirati svoj individualni pogled na povijest umjetnosti (...) Time umjetnik dobiva mogućnost bolje i efikasnije kontrole pogleda promatrača, no što je to ikad bio slučaj, jer medijska instalacija, prije svega, nudi nove mogućnosti oblikovanja svijetla i prostora, te omogućava novo definiranje čitavog tradicionalnog muzejskog prostora. Današnja umjetnost shvaća muzej kao umjetničku formu s kojom se može slobodno postupati – i time daje pojmu muzeja suvremene umjetnosti najdjelotvornije opravdanje.“²⁴³

²⁴² Ibid, 100.

²⁴³ Ibid, 101.

LITERATURA

1. Barthes, Roland, *Smrt autora*, u: *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb, 1986.

2. Bishop, Claire, *Installation art*, Tate publishing, London, 2005.

Preuzeto s:

<http://bookzz.org/s/?q=claire+bishop&yearFrom=&yearTo=&language=&extension=&t=0>

[15. travnja 2016.]

3. Briski Uzelac, Sonja, *Umjetnost u doba teorije*, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005.

4. Debord, Guy, *Društvo spektakla*, prijevod: Aleksa Golijanin, Porodična biblioteka br. 4, drugo izdanje, radna verzija, Beograd, 2004.

Preuzeto s: <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/guy-debord-drustvo-spektakla.pdf>

[30 svibnja 2016.]

5. Denegri, Ješa, *Teme moderne i postmoderne umjetnosti*, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005.

6. Dessau, Ory, u: *K 19 Zlatko Kopljar*, SNV, Zlatko Kopljar, Zagreb, 2014.

Preuzeto s: mmsu.hr/lgs.axd?t=16&id=2303

7. Groys, Boris, *Učiniti stvari vidljivima, Strategije suvremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006.

8. Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism; History, Theory, Fiction*, Taylor & Francis e-Library, 2004.

Preuzeto s:

<http://bookzz.org/s/?q=linda+hutcheon&yearFrom=&yearTo=&language=&extension=&t=0>

[15. travnja 2016.]

9. Kant, Immanuel, *What is Enlightenment?*, prijevod Mary C. Smith,

Preuzeto s: <http://www.columbia.edu/acis/ets/CCREAD/etscc/kant.html> [25. travnja 2015.]

10. Kiš, Patricia, *Zlatko Kopljar 'Moje skulpture od cigli iz Jasenovca govore o povijesti koju nismo nadišli'*, Portal Jutarnjeg lista, objavljeno: 18. siječnja 2014.

Preuzeto s:

<http://www.jutarnji.hr/kultura/art/zlatko-kopljar-moje-skulpture-od-cigli-iz-jasenovca-govore-o-povijesti-koju-nismo-nadigli/851641/>

[04. lipnja 2016.]

11. Krivak, Marijan, Pogovor: Lyotardovo postmoderno stanje, u: *Postmoderno stanje, Izvještaj o znanju*, Ibis grafika d.o.o, Zagreb, 2005.

Preuzeto s:

<https://www.scribd.com/doc/26770282/Lyotard-Jean-Francois-Postmoderno-stanje-izvje%C5%A1taj-o-znanju> [25. travnja 2016.]

12. Kolečnik, Ljiljana, *Kritička povijest umjetnosti. Polazišta, dometi i perspektive*, u: *Umjetničko djelo kao društvena činjenica, Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2005.

13. Kuhn, Thomas, *Struktura znanstvenih revolucija*, Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2013.

14. Lah, Nataša, *Instalacija K 19 Zlatka Kopljara – opis etičkog koncepta u prostor*, Ars Adriatica 4/2014.

15. Lyotard, Jean-Francois, *Postmoderno stanje, Izvještaj o znanju*, Ibis grafika d.o.o, Zagreb, 2005.

Preuzeto s:

<https://www.scribd.com/doc/26770282/Lyotard-Jean-Francois-Postmoderno-stanje-izvje%C5%A1taj-o-znanju> [25. travnja 2016.]

16. Mcknight, Justine, *Redefining the Art Experience, From Static to Temporal Art Forms*, School of Visual Arts, Western Australian Academy of Performing Arts, Edith Cowan Univeristy, 1998.

Preuzeto s: <http://ro.ecu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=2451&context=theses>

[03. svibnja 2016.]

17. Morris, Robert, *Art Form, Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, The MIT Press, Massachusetts, 1993.

Preuzeto s:

<http://art310-f11-hoy.wikispaces.umb.edu/file/view/Robert+Morris+Anti-Form.pdf>

[03. svibnja 2016.]

18. Muzej moderne i suvremene umjetnosti, *Zlatko Kopljar K9 Compassion*, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, 2004.

19. NN, *Dan sjećanja na holokaust bez predstavnika crkve, Milanović: 'Očito im za to treba još vremena'*, Portal Jutarnjeg lista, objavljeno: 27.siječnja. 2014.

Preuzeto s:

<http://www.jutarnji.hr/vijesti/hrvatska/dan-sjecanja-na-holokaust-bez-predstavnika-crkve-milanovic-ocito-im-za-to-treba-jos-vremena/854893/>

[04. lipnja 2016.]

20. Paić, Žarko, *Prebolijevanje povijesti i nadolazeća zajednica: O istini, krivnji i oprostu*, u: *Zlatko Kopljar*, SNV, Zlatko Kopljar, Zagreb, 2014.

Preuzeto s: mmsu.hr/lgs.axd?t=16&id=2303

21. Reiss, Julie H., *From Margin to Center, The Spaces of Installation Art*, The MIT Press Cambridge, London, 1999.

Preuzeto s:

<http://bookzz.org/s/?q=julie+H+reiss&yearFrom=&yearTo=&language=&extension=&t=0>

[15. 04. 2016.]

22. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005.

23. Šuvaković, Miško, *Mapiranje tijela tijelom*, Meandar, Zagreb, 2005.

24. Šola, Tomislav, *Eseji o muzejima i njihovoj teoriji, Prema kibernetičkom muzeju*, Hrvatski nacionalni komitet ICOM, Zagreb, 2003.

25. Zečević, Marija, Vladimir Anđelković, Dijana Anđžemović Anđelković, *Umjetnička instalacija kao arhitektonski projekt; Formativno razdoblje*, u: *Prostor*, Sveučilište u Zagrebu, Arhitektonski fakultet, Zagreb, 2005.

26. <http://www.saylor.org/site/wp-content/uploads/2011/05/Installation-art.pdf>

[10. travnja 2016.]

27. <http://www.theartstory.org/artist-kaprow-allan.htm>

[02. svibnja 2016.]

28. <http://plato.stanford.edu/entries/dewey-aesthetics/>
[02. svibnja 2016]
29. <https://www.guggenheim.org/artwork/3466>
[03. svibnja 2016.]
30. <https://bib.irb.hr/prikazi-rad?&rad=721134>
[09. lipnja 2016.]
31. https://archive.org/stream/MOMASpaces/MOMA_Spaces#page/n1/mode/2up
[23. svibnja 2016.]
32.
https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4393/releases/MOMA_196_9_July-December_0086_160.pdf?2010
[23. svibnja 2016.]
33. <http://bombmagazine.org/article/4222/image-not-available-can-alanna-heiss-bring-art-to-the-airwaves>
[29. 05. 2016.]
34. <http://www.booksandideas.net/The-Rise-and-Fall-of-Alternative.html>
[29. svibnja 2016.]
35.
https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6969/releases/MOMA_199_1_0098_71.pdf?2010
[30. svibnja 2016.]
36.
https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6969/releases/MOMA_199_1_0098_71.pdf?2010
[30. svibnja 2016.]
37. <http://struna.ihjj.hr/naziv/biopolitika/25148/>
[01. lipnja 2016.]
38. <http://www.hrleksikon.info/definicija/akronim.html>
[04. lipnja 2016.]
39. <http://www.zbirka.mmsu.hr/Predmet/100/o/1/1/zlatko%20kopljar/1/-1/-1/-1/-1/1>
[01. lipnja 2016.]
40. http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=eF1kXBY%3D
[01. lipnja 2016.]
41. http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=eF1kXBY%3D

[01. lipnja 2016.]

42. http://www.studio-artless.hr/fp_old/detalji2007/k9.htm

[01. lipnja 2016.]

43. <https://bib.irb.hr/prikazi-rad?&rad=546121>

[09. lipnja 2016.]

44. <http://www.zbirka.mmsu.hr/Predmet/1743/o/2000/79>

[09. lipnja 2014.]

45. <http://www.spomen.hr/stranica.php?s=odnos-prema-smrti-zidovska-opcina-zagreb>

[04. lipnja 2016.]

46. <http://proleksis.lzmk.hr/41444/>

[09. lipnja 2016]

Abstract:

The central interest in this thesis will be presenting of an artistic installation, with attention focused on the historical context of its origin and further, the conditions under which the latter became the dominant form of contemporary art. This implies that the art installations cultural origin, as a dependent spatial arrangement of different objects or structures, despite being a specific form of artistic production proclaimed at the end of the 1960's, can be traced to the very beginning of the last century. I will describe the context of time of its appearance in a macro cultural formation of modernism and avant-garde art scene. The milestone imposes itself in a form of minimal and further post-minimal art, in the context of which the art installation became a dominant form of postmodern artistic production. As a study case I analyzed Croatian artists Zlatko Kopljar *K 19* installation, which was in 2014 placed as a temporary exhibition in front of the *House of Croatian Artists* in Zagreb.

Key words: installation art, space, modernism, postmodernism, postminimal art, Zlatko Kopljar



Zlatko Kopljar, Instalacija K 19, Zagreb, siječanj 2014., snimio Marko Perožić; izvor: Nataša Lah, *Instalacija K 19 Zlatka Kopljara – opis etičkog koncepta u prostor*, *Ars Adriatica* 4/2014