

Efemerna prolazna urbana umjetnost

Sablić, Valentina

Master's thesis / Diplomski rad

2022

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:186:206023>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-12**



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

Efemerna prolazna urbana umjetnost

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: dr. sc. Nataša Lah, izv. prof.

Studentica: Valentina Sablić

Rijeka, rujan 2022.

Umjetničko djelo formalno je rješenje koje dotiče vječnost upravo zato što je vremenski točno i prolazno.

Cornelius Castoriadis

SAŽETAK

Rad se bavi kritičkom teorijom suvremene umjetničke proizvodnje na primjerima umjetničkih djela efemernog i prolaznog urbanog karaktera. Pojam efemernog obično se koristi kao odrednica umjetničkog djela koje je nesačuvljivo u svojoj izvornoj formi i ne može se trajno utjeloviti ni u kakvom trajnom objektu. Takva se djela manifestiraju u obliku zapisa; umjetničke dokumentacije (fotografija, nacrt, skica, tekst, videozapis...), koja ima ulogu prenošenja informacije o neprisutnom umjetničkom djelu pri čemu proces prolaska radu daje poseban status. Iako se umjetnička djela prolaznog karaktera i ideja efemerne umjetnosti pojavljuju kroz čitavu povijest umjetnosti, koncept efemerne umjetnosti javlja se 1960-ih godina kao odgovor i kritika zapadnih umjetnika i likovnih kritičara na umjetnički establišment te tendenciju komodifikacije umjetnosti. Efemerna umjetnost u radu je dovedena u korelaciju s pojavom dematerijalizacije umjetničkog objekta te pojavom postminimalnih i procesualnih praksi. Prikazani su primjeri efemerne umjetnosti u javnom prostoru pri čemu ona uspostavlja dijalog sa stvarnošću, kontekstom i recipijentima te označava različite varijante relacijskih praksi u javnoj sferi koje upućuju na višeznačnost odnosa između umjetničkog proizvoda, umjetnika i publike. Zaključno se, kritičkim predstavljanjem rada *Stog sijena* umjetnika Ivana Kožarića, pokušava objediniti glavne odrednice efemerne umjetnosti i relacijske estetike u urbanom prostoru.

Ključne riječi: efemerna umjetnost, dematerijalizacija umjetničkog objekta, postminimalna umjetnost, procesualnost, prolaznost, relacijska estetika, urbana umjetnost

SUMMARY

This thesis deals with the critical theory of contemporary artistic production using examples of artworks with ephemeral and transitory urban characters. The widespread definition of ephemeral is usually used to describe a work of art that cannot be preserved in its original form and cannot permanently embody itself in any permanent object. Such (ephemeral) works manifest in the form of records; artistic documentation (photo, draft, sketch, text, video), which conveys information about an absent work of art, whereby the process of passing gives the artwork a special status. Although the artworks of ephemeral character and the idea of ephemerality exist throughout the history of art, the concept of ephemeral art started to appear in the 1960s as a response and a critique of the Western artists and art critics to the established art and the tendency to the commodification of art. In this thesis, ephemeral art is correlated with the appearance of the dematerialization of art and the arrival of post-minimal and performance art practices. The examples of ephemeral art in this thesis are the ones from the public space, especially the ones that engage in dialogue with reality, context, and the audience. Emphasis is placed on the examples of ephemeral art that denote different variants of relational practices in the public sphere, which point to the ambiguity of the relationship between the artistic product, the artist, and the audience. In conclusion, a critical presentation of an artwork by the artist Ivan Kožarić “Haystack” attempts to unify the main determinants of ephemeral art and relational aesthetics in urban space.

Keywords: ephemeral art, dematerialization of art, post-minimal art, transience, relational aesthetics, urban art

SADRŽAJ

SAŽETAK	2
SUMMARY	3
UVOD	2
1. Makrokulturna izvorišta efemerne umjetnosti	5
1.1. Modernizam	5
1.2. Avangarda	5
1.3. Neoavangarda	7
1.4. Postavangarda	10
1.5. Postmodernizam	12
2. Dematerijalizacija umjetničkog objekta	16
3. Odnos postminimalne umjetnosti s efemernom umjetnošću	17
3.1. Procesualna umjetnost i odnos s efemernom umjetnošću	18
3.1.1. Heping	19
3.1.2. Performans	21
3.1.3. Umjetnička akcija	22
3.2. Land art i earth works	24
3.3. Antiform umjetnost i arte povera	27
4. Umjetnička dokumentacija	30
5. Javni prostor umjetnosti	32
6. Relacijska estetika i umjetničko djelo kao društveni međuprostor	41
7. Case study – Ivan Kožarić: <i>Stog sijena</i>	44
ZAKLJUČAK	49
LITERATURA	51
MREŽNI IZVORI	54
POPIS PRILOGA	56

UVOD

Ēfemēran, grč. (epí – na + hēméra – dan) koji traje jedan dan; kratkotrajan, prolazan, privremen; efemérnōst – kratkotrajnost, prolaznost; privremenost.¹ Sva značenja riječi podrazumijevaju ono što je prolazno; što „bježi“, što je nestalno, nepostojano, promjenjivo, trenutačno, kratkotrajno, kratkovremeno, prijelazno, privremeno ili što, etimološki, podrazumijeva nešto čije je trajanje ograničeno na jedan dan.

Pojam efemerne umjetnosti obuhvaća različita shvaćanja same efemernosti i različite umjetničke forme. Obično se koristi za određenje umjetničkog djela koje se pojavljuje samo jednom i ne može se utjeloviti ni u jednom trajnom objektu koji bi bio prikazan u muzeju ili galeriji.² Mogao bi se ugrubo poopćiti na sav umjetnički izraz konceptualno zamišljen kao prolazan, nepostojan i nesačuvljiv u svojoj izvornoj (ne)materijalnoj formi. Efemerna je umjetnost stoga bitno određena konceptom vremena, odnosno principom vremenske ovisnosti; vremenske prolaznosti s kojom djelo uspostavlja odnos. Vrijeme pritom možemo definirati kao neprekidni slijed promjena u kojem se trenutci ili njihove transformacije mogu zamisliti kao neprekidni niz oblika koji jedan drugoga potire, tako da se formira tijekom različitih konfiguracija i brzina koji sadrži mogućnosti novoga i nepredvidivoga.³ Teško određiva definicija vremena u suvremenoj umjetnosti podrazumijeva neizreciv trenutak događaja koji se ne može uhvatiti.

Kada je nestajanje u nekom smislu (primjerice izgaranje, truljenje, namjerno uništavanje, prestanak događaja) intrinzični element djela, tada se može reći da je ono efemerno. Odredbene karakteristike efemerne umjetnosti mogu se time svesti na dvije osnovne značajke – prolaznost u određenom vremenu i uspostavljanje odnosa s prolaznošću vremena. Efemerna umjetnost stoga nije stil, pravac niti pokret već obuhvaća djela različitih umjetničkih formi i strategija. Dominantno se javlja u okviru pojave dematerijalizacije umjetničkog objekta i postminimalne umjetnosti.

¹ Bratoljub Klaić, *Rječnik stranih riječi*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1983., 347.

² Mireia López-Bertran, *Ephemeral Art*, u: Smith C. (eds) *Encyclopedia of Global Archaeology*, Springer, Cham., 2019., 1.

³ vrijeme. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021., Preuzeto s: <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=65498> (30. travnja 2022.)

Djelo britanske umjetnice Anye Gallaccio *preserve 'beauty (sačuvati ljepotu)*, prvi puta izvedeno 1991. godine u galeriji *Karsten Schubert* u Londonu, efemerna je instalacija sastavljena od oko 800 crvenih cvjetova postavljenih između četiri supostavljene staklene ploče. Vrsta cvijeta korištena u instalaciji hibrid je između gerbera i tratinčice koji je poznat pod nazivom „ljepota“ ili „ljepotica“ čime se je u vezu doveden pojam ljepote i cvijeta kao simboličke reprezentacije istog.⁴ Cvjetovi tijekom vremena trunu, a promatrač, osim vizualno, djelo doživljava osjetom njuha. Autorica cvjetove tretira kao ready-made objekte koje tek postavlja u događaj. Organski procesi truljenja i raspadanja nakon inicijalne intervencije autorice, izvan njene su kontrole, a rad se odvija prema vlastitim prirodnim zakonitostima pozivajući na razmišljanje o temi vremena, života, propadanja, smrti, ljepote i vječnosti.⁵



Slika 1. Anya Gallaccio, *preserve 'beauty (sačuvati ljepotu)*, 1991., Galerija Karsten Schubert, London

Djela ili manifestacije koje se mogu smatrati efemernom umjetnošću na neki način postoje od početka čovjekova umjetničkog djelovanja. Pitanje vrijednosti efemernog umjetničkog djela pitanje je filozofije vremena u kojem ono nastaje, odnosno čitave društvene paradigme unutar koje kratkoročno egzistira. Od 17. stoljeća naglašena je percepcija istinski trenutnog vremena i umjetnička težnja za pokazivanjem onog prolaznog.⁶ Velike svečanosti s efemernom skulpturom i arhitekturom bile su karakteristične i česte u razdoblju baroka kada umjetnici nastoje dostići i ovjekovječiti nestalnost prirode. Romantizam vrednuje „ono što se

⁴ *preserve 'beauty 1991-2003*, Tate, Preuzeto s: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gallaccio-preserve-beauty-t11829>, (2. svibnja 2022.)

⁵ Ibid.

⁶ Étienne Souriau, *Diccionario Akal de Estética*, Akal, Madrid, 1998., 483.

nikad neće vidjeti dvaput“, a Goethe ističe kako je samo ono prolazno lijepo.⁷ Impresionisti, u težnji da lijepo prikažu u pojavnosti igre svjetla, očarani trenutkom, slikaju prolazne prizore izlaska i zalaska sunca kao rezultate spontanog događaja. Charles Baudelaire u svom eseju *Slikar modernog života* iz 1863. kuje termin „modernost“ (*modernité*) pod njime misleći na efemerno, prolazno, kratkotrajno iskustvo života, na „ono što bježi“, polovicu umjetnosti čija je druga polovica vječna i nepromjenjiva. Zadaća je slikara modernog života tako *destilirati*; izvesti vječno iz prolaznog.⁸ Futurizam ljepotu vidi samo u onome što je predodređeno da odmah nestane. Filippo Tommaso Marinetti u *Manifestu futurizma* iz 1911. piše kako mu se ništa „ne čini nižim i podlijim od razmišljanja o besmrtnosti pri stvaranju umjetničkog djela“.⁹

Iako se umjetnička djela prolaznog karaktera i ideja efemernosti u umjetnosti pojavljuju kroz čitavu povijest umjetnosti, koncept efemerne umjetnosti javlja se 1960-ih godina kao odgovor i kritika zapadnih umjetnika i likovnih kritičara na umjetnički establišment te tendenciju komodifikacije umjetnosti. Potonje je posljedica svekolikog pretvaranja predmeta, umijeća, dobara i usluga u robu na tržištu.¹⁰ Društvo spektakla, koje je francuski teoretičar Guy Debord opisao 1967. godine, u kojem roba postaje svijetom, a svijet robom,¹¹ klima je doba koja uspostavlja diskurs s pojavom dematerijalizacije umjetnosti usko povezanom s efemernom umjetnošću.

Kako bi se prikazala geneza koncepta efemerne umjetnosti valja dati pregled šireg kulturološkog konteksta unutar kojeg se pojavljuje. Upravo stoga što je umjetničko djelo uvijek „znakovni događaj“, društvena činjenica koja se događa u specifičnoj socijalno-povijesnoj situaciji, a njegovo se značenje može iščitati kroz slojevite interakcije različitih sustava označavanja koji su u gledatelju prisutni pri recepciji djela.¹²

⁷ Étienne Souriau, 1998., 484.

⁸ Paul Mattick, *Art in Its Time. Theories and practices of modern aesthetics*, Routledge, London, 2003., 13., Preuzeto s: https://books.google.hr/books?id=HkXVMMiz1VoC&printsec=frontcover&source=gbv_atb#v=onepage&q&f=false (8. lipnja 2022.)

⁹ Étienne Souriau, 1998., 484.

¹⁰ Mireia López-Bertran, 2019., 2.

¹¹ Guy Debord, *Društvo spektakla i komentari društvu spektakla*, Bastard biblioteka, Zagreb, 1992., 67.

¹² 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., 368.

1. Makrokulturna izvorišta efemerne umjetnosti

1.1. Modernizam

„Modernizam je makrooblik ili megakultura organizacije i razvoja kulture i umjetnosti od kraja XVIII. stoljeća do kraja 60-ih godina XX. stoljeća“,¹³ koji se formira kao kultura preokupirana revolucionarnim ili evolucijskim odvajanjem od tradicije i progresivnim razvojem.¹⁴ Moderna umjetnost nastaje iz raskida s vrednotama 19. stoljeća, iz niza povijesnih i ideoloških razloga. Problem duhovnog i kulturnog jedinstva 19. stoljeća se raspada i nova umjetnost proizlazi upravo iz te polemike, osporavanja i pobune unutar jedinstva.¹⁵ Priroda i povijest modernizma nije jedinstveni evolucijski kontinuum pokreta, uvjerenja i vrijednosti već kaotični i proturječni skup, kako ekscenčnih tako i umjerenih pokreta i individualnih umjetničkih djelovanja.¹⁶ Dinamika 20. stoljeća obilježena ratnim užasima te znanstvenim i tehničkim inovacijama, rezultirala je raznorodnim i posve novim umjetničkim zamislima. Tradicionalni estetski principi, smatrani zastarjelima i neadekvatnima da odgovore na zahtjeve sutrašnjice, doživjeli su prevrat; uvode se nove izražajne tehnike i novi mediji. Kao što je početak modernizma utemeljen na prodoru subjektivne misli i umjetnosti koja ne želi biti u službi vanjskih ideja; sukobu objektivnog svijeta neoklasicizma i subjektivnih svjetova romantizma koji paralelno supostoje, oprečnost struja nastavlja se i u razdoblju avangarde.

1.2. Avangarda

Vodeća formacija modernizma je avangarda koja je značila povijesno-ideološko-etički krah, raskid s velikim povijesnim narativima i vrijednostima 19. stoljeća, promjenu samog života.

Srpski teoretičar Miško Šuvaković definira avangardu kao „nadstilsku, radikalnu, ekscenšnu, kritičku, eksperimentalnu, projektivnu, programsku i interdisciplinarnu praksu u

¹³ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005., 380.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Mario De Micheli, *Umjetničke avangarde 20. stoljeća*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1990., 7.

¹⁶ Miško Šuvaković, 2005., 380.

umjetnosti“, koja predvodi razvoj modernizma, a obuhvaća umjetničke pokrete od sredine 19. do kraja 30-ih godina 20. stoljeća.¹⁷ Izdvajaju se tri karakteristična modela odnosa avangardi i modernizma: rane (povijesne) avangarde (od sredine 19. st. do početka Drugog svjetskog rata), neoavangarde (od kraja Drugog svjetskog rata do 1968.) i postavangarde (nastaju poslije 1968.).¹⁸

Promatrajući avangardu kao umjetničku, povijesnu pojavu, ponajprije ju povezujemo s pravcima kojih je ona nadstilski pojam, a radi se o: ekspresionizmu, dadaizmu, nadrealizmu, kubizmu, fovizmu, futurizmu, simbolizmu, konstruktivizmu, suprematizmu, zenitizmu, neoplasticizmu De Stijla, vorticizmu... Raznorodnim izmima avangarde kao zajednički nazivnik može se detektirati osporavanje realističkog mimetizma te esteticizma moderne, grublje rečeno – napad na instituciju umjetnosti. Prisutno je i odbijanje veze s prošlošću i priklanjanje apstrakciji.

Avangarda nema svoju estetiku, njezino utemeljenje nije u autonomiji umjetničkoga djela već u etičko-ideologijskome činu promjene samoga života. Estetika povijesnih avangardi tako se može detektirati kao totalitet života.¹⁹ Projekt modernosti; preuređenja stvarnosti, koji su avangardni umjetnici nastojali provesti odnosi se na poistovjećivanje umjetnosti i života, „estetskoj“ egzistenciji koja znači umjetničko ponašanje i postojanje u kojoj bi cijelo društvo trebalo djelovati kao „totalno umjetničko djelo“.²⁰ U razdoblju ekstremnog iskoraka koji je učinila avangarda javlja se i „povratak redu“, ugledanje na tradiciju figuralnih prikaza i prikaza realnog svijeta u mnogim inačicama realizama. Moderna je umjetnost tako poprište osciliranja između radikalnih iskoraka i reakcija na iste što će se, u drugačijim kontekstima i pojavnostima, ponavljati i kasnije.²¹

¹⁷ Miško Šuvaković, 2005., 89.

¹⁸ Ibid., 92.

¹⁹ Žarko Paić, *Događaj i razlika. Performativno-konceptualni obrat suvremene umjetnosti, Filozofska istraživanja*, Vol. 33 No. 1, 2013., 8.

²⁰ Ješa Denegri, *Teme moderne i postmoderne umjetnosti*, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005., 20-21.

²¹ Ibid.

1.3. Neoavangarda

Neoavangarda, kao skup umjetničkih praksi koje se javljaju od 1950. do 1968. godine 20. stoljeća, predstavlja direktan odgovor na modernističke tendencije ranih avangardi, realizaciju i konkretizaciju njezinih projekata i težnji.²² Neoavangardne prakse označava kritički donos prema estetici visokog modernizma, eksperimentalni, ekscenčni i kritički pristup.

Avangardni pravci s početka 20. stoljeća ozbiljno su poljuljali postojeće konvencije, ali se ekscenčni i eksperimentalna praksa u umjetnosti 60-ih godina promeće u opću pojavu zahvaljujući društvenom otvaranju prema avangardnim pokretima, zamjenom krajnje individualne estetike neosobnom, kolektivnom estetikom i zoni slobode kakvu stjegonoše s početka stoljeća još nisu imale.²³ Umjetnost tada postaje suvremenom uspostavljajući dijalog sa svakidašnjim životom.²⁴

Heterogene prakse koje se javljaju u okviru neoavangarde su neokonstruktivizam, neodada, novi realizam, Fluxus, novi realizam, pop art te minimalizam. U „šezdesetima“, koje kao pojam nadilaze vlastito kronološko desetljeće te znače socijalni, politički i kulturološki fenomen između 1950-ih i 1970-ih,²⁵ javlja se protokonceptualizam. Jedan od kapitalnih teoretičara i konceptualnih umjetnika Joseph Kosuth ističe kako od Marcela Duchampa i njegovih ready-madea umjetnost dobiva vlastiti identitet; fokus se odmiče od morfološkog identiteta; od forme na „ono što se želi reći“. Ta promjena od „izgleda“, odnosno materijalne pojavnosti djela na njegov koncept početak je moderne umjetnosti i početak konceptualne umjetnosti. Prema Kosuthu sva je umjetnost nakon Duchampa po svojoj prirodi konceptualna.²⁶

Fluxus je međunarodni neoavangardni pokret koji uvelike preuzima subverzivnu praksu dadaizma, a djeluje u SAD-u i Europi od 1962. godine. Zasniva se na ideji o spajanju života i umjetnosti, a zastupajući individualnu i društvenu promjenu, do koje dolazi estetizacijom svakodnevice i deestetizacijom umjetnosti, ostvaruje svoju emancipatorsku ulogu.²⁷ Fluxus nije bio primarno usmjeren izradi konkretnih objekata već prizivanju efemernosti. Ime se primjenjuje

²² Miško Šuvaković, 2005., 402.

²³ Catherine Millet, *Suvremena umjetnost*, Muzej suvremene umjetnosti i Hrvatska sekcija AICA, Zagreb, 2004., 12-13., 21.

²⁴ Ibid., 16.

²⁵ Mary O' Neill, *Ephemeral Art: Mourning and Loss*, doktorska disertacija, Loughborough University, 2007., 31.

²⁶ Joseph Kosuth, *Art after philosophy and after: collected writings 1966-1990.*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1991., 18., Preuzeto s: https://monoskop.org/images/4/46/Kosuth_Joseph_1969_1991_Art_After_Philosophy.pdf, (17. lipnja 2022.)

²⁷ Miško Šuvaković, 2005., 226-227.

kako na povijest akcionizma i umjetničke knjige tako i na skulpturu, a temeljno označava produktivnu krizu objekta. Temelji se na ideji antikomercijalne predodžbe umjetnosti, preklapanja svakodnevice i apsurdna, režiranosti i slučajnosti, zapadnjačkog akcionizma i istočnjačke filozofije.²⁸ Fenomen Fluxusa spoj je različitih umjetničkih izričaja; oblik intermedijalne umjetnosti koju je, kao pojam, skovao američki umjetnik, kompozitor i teoretičar umjetnosti Dick Higgins, a podrazumijeva spajanje više medija u jednoj umjetničkoj realizaciji.

Počeci Fluxusa mogu se naći u učenju Johna Cagea²⁹, a preko njegovih učenika i istomišljenika od kraja 50-ih godina „fluxus virus“ širi se diljem Europe te manifestira pojavom hepeninga, između ostalog, značajno utječući i na videoumjetnost. Fluxus je zapravo značio novi estetski stav u kojem je imperativ produkcije umjetničkog objekta zamijenjen pravom da umjetnost bude gesta, proces, ironija, nešto efemerno, izraz slobode i stava.³⁰

Pedesetih tako pronalazimo različite procese intermedijalnog i mixed media djelovanja koji se mogu usporediti s Fluxusom i neodadom, iako u vrijeme nastanka nisu nužno bili povezani s njima. Zagrebačka grupa Gorgona bliska je mentalitetu Fluxusa po tendenciji ukidanja tradicionalnih značajki umjetničkog čina i objekta te utiranja puta estetici šetnje. Protokoneptualitičke i neodadaističke strategije grupe Gorgona bazirane su na oduzimanju, minimalizaciji sredstava i težnji ka redukciji materijalnog statusa umjetničkog objekta. Iz definicije Gorgone, njezinog *spiritusa movensa* Josipa Vanište može se iščitati naglasak na efemernosti u djelovanju grupe: „*Misao Gorgone je ozbiljna i oskudna. Gorgona je za apsolutnu prolaznost u umjetnosti. Gorgona ne traži djelo ni rezultat u umjetnosti. Ona vrednuje po situaciji. (...) Dajući najvišu vrijednost onome što je smrtno, Gorgona ne govori ni o čemu.*“³¹

Karakteristični oblici djelovanja ove grupe bili su koncepti, nemogući projekti, šetnje i ankete. Često su znali provoditi zajedničke šetnje – *footing*, kako ih naziva povjesničar

²⁸ Manfred Schneckeburger, *Skulpture i objekti*, u: *Umjetnost 20. stoljeća*, Taschen, Köln, 2005., 521.

²⁹ Američki kompozitor i umjetnik John Cage (1912.-1992.) 60-ih je godina postao pionir nove estetike. Pod utjecajem zen-budizma, otkrivši fenomen tišine i koncept ravnopravnosti svih pojava, odbacuje svaki hijerarhijski odnos među namjerno proizvedenim tonovima i slučajno nastalim šumovima. U njegovom najpoznatijem radu *4'33* u kojem glazbenik sjedi za klavirom i pritom ne svira, a glazba koja se očekuje zapravo su zvukovi koje publika sama neintencionalno proizvodi u dvorani, skladanje postaje organizacija zvukova i događaja. Krajem 50-ih godina Cage predaje na New School for Social Research u New Yorku gdje učenicima, prenoseći znanje o metodama organizacije zvukova i događaja, upoznaje s principom slučajnosti. Iz izvora njegova učenja generiraju se umjetničke akcije kasnije nazvane hepening i Fluxus. (Christiane Fricke, *Novi mediji. Netradicionalni oblici umjetničkog izražavanja*, u: *Umjetnost 20. stoljeća*, Taschen, Köln, 2005., 583..)

³⁰ Nena Dimitrijević, *Gorgona – umjetnost kao način postojanja*, u: *Gorgona*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2002., 52.

³¹ Nena Dimitrijević, 2002., 63.

umjetnosti i član Gorgone Radoslav Putar – na Medvednici te u Vukomeričkim goricama. Povod bi bio promatranje zalaska Sunca ili neba ili „komisijski pregled početka proljeća (jeseni)“.³² Šetnje, po svojoj prirodi prolazne, svjesni su oblik umjetničkog komuniciranja. U prebacivanju težišta na ideju o umjetničkom ponašanju, koje je kroz misao i djelovanje Gorgone na našim prostorima bilo po prvi put dovedeno u središte razmišljanja, može se prepoznati začetak nematerijalne umjetnosti u Jugoslaviji.³³

Neoavangarda predstavlja kritiku reduktivističke logike koncepta visokog modernizma o autonomiji umjetničkog djela kao dominantne epochalne tendencije. Pristup umjetničkom djelu se mijenja s onog zasnovanog isključivo na morfološkim autonomnim aspektima djela k inkorporiranju konteksta pri interpretaciji istog. Razvija se svijest kako su svi „estetski objekti“ „višestruko kodirani“ ideologijom, znanjem, svijetom umjetnosti i kulture.³⁴

Umjetnički fenomen ne sastoji se samo od djela samoga nego i njegove poetike te šireg sustava ili „svijeta“. Estetička misao koju šezdesetih godina postavlja Arthur C. Danto dalekosežno će utjecati na način interpretacije umjetničkih djela.³⁵ „Svijet umjetnosti“ Danto definira kao određenu povijesnu situaciju, kao „atmosferu teorije“ u kojoj umjetnička djela nastaju, a koja podrazumijeva znanje o povijesti umjetnosti. Značenje umjetničkog djela formira se isključivo putem relacija prema neponovljivom kontekstu u kojem se djelo pojavljuje.³⁶

Dantova teorija poslužila je kao temelj za institucijsku teoriju Georgea Dickieja, koja se također postavlja 60-ih godina 20. stoljeća. Za Dickieja umjetničko djelo jest artefakt čijem se nizu aspekata pripisuje status kandidata za vrednovanje od strane osobe ili osoba koje djeluju u ime određene društvene institucije, odnosno umjetničkog svijeta.³⁷ Umjetničko djelo dakle zadobiva svoj status činom imenovanja od strane institucija, odnosno linija autoriteta.

³² Nena Dimitrijević, 2002., 63-64.

³³ Jerko Denegri, *Prilozi za drugu liniju. Kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Horetzky, Zagreb, 2003., 17.

³⁴ Sonja Briski Uzelac, *Umjetnost u doba teorije, u: Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005., 9-10.

³⁵ *Ibid.*, 14.

³⁶ Vanda Božičević, *Filozofija umjetnosti Arthura Dantoa*, u: Arthur C. Danto, *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, Kruzak, Zagreb, 1997., 303.

³⁷ Ivan Paraščić, *O institucijskoj teoriji umjetnosti*, *Prolegomena* 7 (2) 2008, 188.

1.4. Postavangarda

Postavangarda je naziv za veći broj heterogenih pokreta koji se javljaju krajem 60-ih godina 20. stoljeća, a koji kritički propituju prethodno naslijeđe modernizma, povijesne avangarde i neoavangarde. Obilježje postavangarde je odsustvo utopijskog mišljenja, teorijska analiza prirode umjetnosti i kulture te translaticiranje avangardnih i neoavangardnih radikalnih, ekscenčnih i eksperimentalnih postupaka u nove medijske načine umjetničkog izražavanja.³⁸ Postavangarda napušta emancipatorsku ulogu mijenjanja društva kroz umjetnost. Težište se s produkcije umjetničkog objekta prebacuje na subjekt umjetnika i njegovu tjelesnu nazočnost pri nastajanju umjetničkog čina. Pojava takvih praksi utemeljenje nalazi u Fluxusu i happeningu, a naziva se siromašnom umjetnošću (arte povera), akcionom umjetnošću, tjelesnom umjetnošću (body art), umjetnošću ponašanja (performance art), umjetnošću zemlje (land art) te, u krajnjem stupnju dematerijalizacije umjetničkog objekta, konceptualnom umjetnošću.³⁹

Postavangardna umjetnost tako pretpostavlja brojne prakse u kontekstu pojave minimalne i postminimalne i antiformalne umjetnosti čija će veza s efemernom umjetnošću biti predstavljena u zasebnim poglavljima. Postavangardu karakterizira i brisanje granice između visoke i niske kulture, izlazak umjetnosti na ulice, u urbani prostor, što za posljedicu ima zahtjev za većim angažmanom od promatrača, koji često s umjetnikom sustvara djelo.

Ovdje valja uvesti i relativan pojam suvremene umjetnosti, koja, iako se odnosi na umjetnost koja se događa u aktualnom trenutku, ne mora uvijek biti suvremena. Termin se odnosi i na umjetnički i kulturološki podsistem umjetnosti 20. stoljeća kao završne etape modernizma i početka postmodernizma. Istovremeno se odnosi i na modernu i postmodernu umjetnost te njihove različite faze, a označava suglasnost aktualnosti i duh vremena kao i aktualni i dokumentarni pristup aktualnim događanjima u umjetnosti.⁴⁰

Likovna kritičarka Catherine Millet suvremenu umjetnost određuje kao izraz koji se nameće 80-ih godina 20. stoljeća, kada se stvaralački procvat 60-ih i 70-ih godina popularizira te zamjenjuje avangardu, živu umjetnost i aktualnu umjetnost.⁴¹ Datum rođenja suvremene umjetnosti Millet datira upravo između 1960. i 1969. godine kada se oblici umjetnosti služe

³⁸ Miško Šuvaković, 2005., 92-93.

³⁹ Ješa Denegri, 2005., 24.

⁴⁰ Miško Šuvaković, 2005., 604.

⁴¹ Catherine Millet, 2004., 6-7.

najraznovrsnijim i neuobičajenim materijalima pa i umjetnikovim tijelom. Djela performativnog karaktera tako se uspostavljaju u neponovljivom trenutku, a vrijeme izrade se poklapa s vremenom izložbe. Umjetničke prakse koje krajem 60-ih i početkom 70-ih, osim što posežu za najraznovrsnijim materijalima uključujući one potrošne i svakodnevne te one s pločnika, u akciju uključuju promatrača te nameću dosluh/sraz publike s djelom.⁴² Promatrača suočavaju s djelima koja se događaju u prolaznom trenutku; promatrači postaju izravnim svjedocima povijesnog događaja.⁴³ *Umotani Pont-Neuf* iz 1985. Christa i Jeanne-Claude, ističe Millet, onome tko ga je prešao svakako budi uspomene življe od osjećaja što ih u nama bude dokumentarne fotografije preko kojih djelo doživljavamo.⁴⁴ Christo i Jeanne-Claude svojim projektima zamatanja kao činom kratkotrajne ambijentalne intervencije savladavaju prostor, transformiraju ga dajući mu novu skulpturalnu dimenziju. Proširuju umjetnost do njezine potpune integracije s urbanim krajolikom. Pritom ističu kako „Tkanina, kao odjeća ili koža posjeduje nešto nježno i osjetljivo, ona oprimjeruje jedinstvenu kvalitetu prolaznosti“.⁴⁵ Dva tjedna nakon, dio grada vraća se u svoje prvotno stanje. Efemerno se djelo tako ostvaruje u recipijentovoj aktualizaciji svojih datosti. Upravo stoga, ističe Millet, „nijedno djelo do avangardi s kraja šezdesetih godina nije imalo veće pravo na pridjev „suvremen“...“⁴⁶

„Između suvremenosti i modernosti postoji mehanizam povratne sprege. Suvremenost počiva na kultu modernosti, ali ga nadilazi stoga što je svaka suvremenost svijest o nužnom gubitku orijentacije u sadašnjosti. Zato se suvremena umjetnost u svojoj uronjenosti u ovo sada performativno otjelovljuje/utjelovljuje u misteriju trenutka kao bljeska vječnosti.“⁴⁷

⁴² Catherine Millet, 2004., 31.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Manfred Schneckeburger, 2005., 550.

⁴⁶ Ibid., 12, 35.

⁴⁷ Žarko Paić, 2013., 7.



Slika 2. Christo i Jeanne-Claude, *Umotani Pont-Neuf*, 1985., Pariz

1.5. Postmodernizam

Moderno je znanje imalo formu jedinstva jer se legitimiralo u vodećoj ideji jedinstva. Suvremena situacija označena je popuštanjem te stege; totalitet znanja postao je neuporabljiv što je za posljedicu imalo gubitak središta i razlaganje cjeline što je rezultiralo pojavom fragmentacije kao preduvjeta postmodernog pluralizma.⁴⁸ Iskustva avangardi sada su izolirana, lišena globalne vizije svijeta koja bi im dala ideološku težinu, ali to ne znači da je modernizam mrtav već je mrtva njegova ideološka i teleološka vizija. Zadatak postmodernih umjetnika sada je, kako to detektira kritičar i teoretičar umjetnosti Nicolas Bourriaud, sličan zadatku koji francuski filozof Jean-Francois Lyotard dodjeljuje postmodernoj arhitekturi, koja je „osuđena na poticanje sitnih promjena u prostoru koji je naslijedila od modernizma i na napuštanje ideje o općoj rekonstrukciji prostora nastanjenog ljudima.“⁴⁹ Cilj umjetničkog djela možda više nije stvaranje imaginarnih ili utopijskih stvarnosti, već stvaranje načina postojanja ili djelovanja u postojećoj stvarnosti. Tako se modernizam nastavlja u praksama reciklaže kulture, kroz invenciju

⁴⁸ Sonja Briski Uzelac, 2005., 7.

⁴⁹ Nicolas Bourriaud, *Relacijska estetika. Postprodukcija – kultura kao scenarij: kako umjetnost reprogramira suvremeni svijet*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2013., 17.

svakodnevice.⁵⁰

Definicija i vremenskih određenja postmoderne je mnogo, ali bez obzira na njihova razna tumačenja, riječ je o fenomenu koji zahvaća postindustrijsko, posttehnološko, posthladnoratovsko, postpovijesno, postiideološko, postutopijsko, hiperprozodačko, hiperpotrošačko, hipermedijsko, informacijsko, kibernetičko, semiotičko društvo.⁵¹

Prema Lyotardu, postmodernom nazivamo kulturu društva koja ulaze u postindustrijsko doba, što započinje pedesetih godina 20. stoljeća.⁵² Lyotard postmodernu određuje filozofijski te metahistorijski. Postmoderna se nadovezuje na cjelokupno kulturološko i civilizacijsko nasljeđe moderne pritom raskidajući s njezinom logikom stalnoga napretka. Lyotard tako ne negira tradiciju koju je moderna ostavila, već ju smatra legitimnim i neizostavnim ishodištem postmoderne.⁵³ Središnja je tema njegova „postmodernog stanja“ problem legitimiteta znanja. Emancipacija čovječanstva (u prosvjetiteljstvu), teleologija duha (u idealizmu) i hermeneutika smisla (u historizmu) tri su legitimirajuće metapriče koje je proizvela moderna, a koje kao stege jedinstva više ne funkcioniraju u postmodernom stanju znanja. Time je totalitet postao neuporabljiv, a cjelina svijeta raspala se na dijelove.⁵⁴ Postmoderna umjetnost ne traži istinu već svjedočenje o događaju, kojemu ne možemo pripisati apsolutnu istinitost već može samo biti objektom pojmovne reprezentacije.⁵⁵

Kraj metafizičke, ontologijsko-estetske funkcije avangardne umjetnosti označava volja za prevladavanjem razlike između umjetnosti i života. Pod projektom umjetničkog revolucioniranja društva događa se ulazak umjetnosti u život kao najznačajniji preokret cjelokupne povijesti umjetnosti.⁵⁶ Performativno-konceptualni obrat u suvremenoj umjetnosti dokinuo je granicu između života i umjetnosti.⁵⁷ Isti tvori poredak simboličke reprezentacije umjetnosti kao događaja sastavljena od tekstova, glazbe, uprizorenja, snimaka tijela u akciji i znakova. Performativne ili procesualne umjetničke prakse tako su uhvaćene u bljesku ili trenutku vremena. Temelj je suvremene (postmoderne) umjetnosti događajnost događaja kao trenutak

⁵⁰ Ibid., 18.

⁵¹ Ješa Denegri, 2005., 24.

⁵² Jean-Francois Lyotard, *Postmoderno stanje: izvještaj o znanju*, Ibis grafika, Zagreb, 2005., 1.

⁵³ Marijan Krivak, *Pogovor Lyotardovo „postmoderno stanje“*, u: *Postmoderno stanje: izvještaj o znanju*, Ibis grafika, Zagreb, 2005., 102.

⁵⁴ Ibid, 103.

⁵⁵ Ibid. 104.

⁵⁶ Žarko Paić, *Slika bez svijeta*, Litters, Zagreb, 2006., 228-229.

⁵⁷ Žarko Paić, 2013., 14.

žive prisutnosti.⁵⁸

Postmoderna kao kulturna dominanta kasnog kapitalizma možda je jedna od najsazetijih definicija i oznaka postmodernizma.⁵⁹ Globalni kapitalizam sveprožimajuća je činjenica postmodernog stanja. Među mnogim definicijama spektakla, Debord nudi i potonju „Spektakl je kapital u stupnju akumulacije u kojem on postaje slika“.⁶⁰

Spektakl kao glavni proizvod današnjeg društva, uz ironiju i kapital kao dominante doba, oprimjeruje rad vjerojatno najpoznatijeg uličnog umjetnika Banksyja *Djevojka s balonom* iz 2006. godine, koji je za vrijeme dražbe u Sotheby's aukcijskoj kući u Londonu 2018. godine promijenio naziv u *Ljubav je u kanti za smeće*.



Slika 3. Banksy, *Djevojka s balonom*, 2006., Privatno vlasništvo

⁵⁸ Žarko Paić, 2006., 206.

⁵⁹ Ješa Denegri, 2005., 24.

⁶⁰ Guy Debord, 1992., 47.

Riječ je o radu koji se, za vrijeme aukcije i to upravo njegove prodaje za 1.4 milijuna dolara, samouništava, točnije, želi se samouništiti čime akciju možemo označiti efemernom u svojoj intenciji. *Djevojka s balonom* verzija je Banksyjevog istoimenog grafita izvedena kao akril na platnu, koji je na dražbu pristigao s okvirom također izrađenim od strane autora. Kasnije je na službenim društvenim mrežama autora prikazan video instaliranja rezača za papir u okvir. Rezač, koji je u probnoj fazi svaki puta razrezao djelo u jednake okomite trake tako ga uništavajući, na dražbi je zablokirao i djelo izrezao samo do polovice. Banksy je ovom umjetničkom intervencijom, koju je kasnije na svojim društvenim mrežama popratio Picassovim citatom „nagon za uništavanjem, također je kreativni nagon“, pokazao spektakličnost društva u kojem živimo. Novom je, napola uništenom djelu *Ljubav je u kanti za smeće* vrijednost porasla te je 2021. godine prodano za 25.4 milijuna dolara.⁶¹ Rad se može čitati u ključu akcije koja subverzira establišment, kao kritika konzumerizma, robne vrijednosti svega pa tako i umjetnosti, kojoj se cijena ironično povećava upravo spektakličnim uništavanjem djela u momentu njegove kupnje.



Slika 4. Banksy, *Ljubav je u kanti za smeće*, 2006. - 2018., Privatno vlasništvo

⁶¹ Jonathan Edwards, *Banksy tried to destroy his art after it sold for \$1.4 million. The shredded version just went for \$25.4 million*, Preuzeto s: <https://www.washingtonpost.com/nation/2021/10/15/shredded-banksy-painting/> (21. srpnja 2022.)

2. Dematerijalizacija umjetničkog objekta

Termin dematerijalizacije umjetničkog objekta postavila je 1968. godine američka teoretičarka Lucy R. Lippard u eseju kojim je najavila budućnost umjetnosti bez objekta kao produkta umjetničkog rada.⁶² Tijekom 60-ih godina, antiintelektualni, emocionalni/intuitivni procesi stvaranja umjetnosti karakteristični za posljednja dva desetljeća počeli su ustupati mjesto ultrakonceptualnoj umjetnosti koja, kao umjetnički rad, gotovo isključivo naglašava proces razmišljanja. Takav je trend izazvao dematerijalizaciju umjetnosti objekta; rezultat umjetničkog rada više nisu umjetnički objekti u tradicionalnom smislu. Takvi radovi od promatrača, koji je do tada bio navikao gledati formalne detalje pomoću kojih bi upijao impresiju onoga što gleda, zahtijevaju znatno veći angažman.⁶³ Kada su umjetnička djela, poput riječi, znakovi koji prenose ideje, ona nisu stvari same po sebi, već simboli ili predstavnici stvari, zamisli umjetničkog djela odnosno same ideje.⁶⁴

Miško Šuvaković definira kako se „dematerijalizacija umjetničkog objekta odnosi na umjetničke radove fluksusa, neodade, procesualne, minimalne, postminimalne i konceptualne umjetnosti. Ti se radovi temelje na: „(1) akciji i performansu, pri čemu umjetnički rad nije predmet, instalacija ili ambijent nego čin i događaj; (2) zamjeni vizualnog umjetničkog djela (predmeta, instalacije, ambijenta i performansa) konceptom umjetničkog djela formuliranim u obliku teksta, dijagrama ili fotografske dokumentacije; (3) izlaganju vizualnih umjetničkih radova (struktura) koji su određeni konceptualnim, logičkim i lingvističkim, a ne vizualnim aspektima; (4) izravnom ili neizravnom izlaganju nevizualnih fenomena (toplina, miris, radioaktivno zračenje, telepatska komunikacija, vrijeme); (5) radu umjetnika s *idejama*, diskurzivnim formulacijama, lingvistikom, semiotikom i teorijom umjetnosti.“⁶⁵ Pojave koje su pratile ovu umjetničku praksu diferencirale su se u niz zasebnih orijentacija koje čine dio iste cjeline, a koje se opimjeruju u radu. Definicija dematerijalizacije umjetnosti korelira s efemernom umjetnošću u vidu rezultata umjetničkog rada koji ne podrazumijeva umjetnički predmet u tradicionalnom smislu (djela su to koja se temelje na događajnosti događaja). Djela efemerne umjetnosti koja u jednom trenutku jesu objekti izvedeni u tradicionalnom mediju

⁶² Lucy R. Lippard, John Chandler, *The dematerialization of art*, *Art International*, 12:2, 1968., Preuzeto s: <http://cast.b-ap.net/wp-content/uploads/sites/8/2011/09/lippard-theDematerializationofArt.pdf> (18. svibnja 2022.)

⁶³ *Ibid.*, 48.

⁶⁴ *Ibid.*, 49.

⁶⁵ Miško Šuvaković, 2005., 134.

(skulptura, slikarstvo, arhitektura) podrazumijevaju prolaznost i nestajanje u vremenu.

Dematerijalizaciju umjetničkog objekta tako možemo shvatiti kao tehnički termin korišten u različitim umjetničkim praksama čija se djela mogu smatrati efemernima, a koja će se problemski izložiti dalje u radu. Termin koji se dovodi u blisku vezu s dematerijalizacijom umjetničkog objekta je postminimalna umjetnost.

3. Odnos postminimalne umjetnosti s efemernom umjetnošću

Postminimalnom umjetnošću nazivaju se umjetnička zbivanja druge polovice 60-ih godina 20. stoljeća, koje karakterizira „razvijanje ideje minimalne umjetnosti prema dematerijalizaciji umjetničkog objekta“⁶⁶. Naziv je za ekscentričnu apstrakciju, antiform umjetnost, siromašnu umjetnost (*arte povera*), *land art*, *earth works* (umjetnost zemlje ili umjetnost tla), *body art* i konceptualnu umjetnost.⁶⁷ Postminimalna umjetnost nastaje odbacivanjem imperativa geometrijske forme u korist oslobađanja iste u otvorene oblike, gestualne forme i procesualnost.⁶⁸

Početke ovakvih praksi talijanski povjesničar umjetnosti i kritičar Germano Celant detektira u sadržaju izložbi *Arte abitabile* u galeriji Sperone u Torinu i *Eccentric Abstraction* u galeriji Fischbach u New Yorku, obje održane 1966. godine.⁶⁹ Izložena djela pokazala su udaljavanje od postavki minimalne umjetnosti i umjetnosti primarnih geometrijskih formi, nekonzistentnost i privremenost materijalne forme, koja dovodi u pitanje status fiksnog i trajnog umjetničkog objekta.⁷⁰ Upravo tada, u raspravama Germana Celanta *Arte povera*, Lucy Lippard i Johna Chandlera *The Dematerialisation of Art* i programskih spisa umjetnika Roberta Morissa *Antiform* i Michelangela Pistoletta *Le ultime parole famose*, započinje diskusija o izmjeni statusa umjetničkog objekta.⁷¹ Točnije, njegove radikalne redukcije čiji je cilj idealistički koncept ideje i jezika umjetnosti koji prelazi u moment umjetničkog stava; u ponašanje i događaj.

U početnim manifestacijama bilo je naglašen odmak od geometrijsko-tehnoloških rješenja karakterističnih za minimalnu umjetnost te usvojen rad s organskim i prolaznim

⁶⁶ Miško Šuvaković, 2005., 476.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ješa Denegri, *Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija*, u: *Nova umjetnička praksa 1966-1978*. (ur.) Marijan Susovski, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978., 5.

⁷⁰ Ješa Denegri, 1978., 5.

⁷¹ Ibid.

materijalima.⁷² Usporedo, značenje se s forme umjetničkog objekta premješta na ponašanje umjetnika kao subjekta, „uz ideološku postulaciju dihotomije kultura-priroda“, koja je karakteristična za rane antiformalne i earth works radove američkih i engleskih autora te predstavnika talijanske siromašne umjetnosti.⁷³ Po sklonosti korištenja organskih medija i otvorenoj formi ovim je pojavama srodan fenomen land arta u okviru kojeg nastaju radovi kao intervencije u prostranstvima prirode, pri čemu je djelo prepušteno brzom nestanku ili pak dugom trajanju u vremenu.⁷⁴

Evolucijski tijek minimalne umjetnosti vodi konceptualnoj umjetnosti, a zasnovan je na redukciji vizualnih odlika djela i zamjeni umjetničkog djela konceptom, planom ili projektom.⁷⁵

Konceptualna umjetnost je „autorefleksivni, analitički, kritički i proteorijski pokret zasnovan na istraživanju prirode, koncepta i svijeta umjetnosti.“⁷⁶ Podrazumijeva dematerijalizaciju umjetničkog objekta, dakle postslikarske i postobjektne postupke, pri čemu je umjetnički rad umjesto na izvedbeni aspekt, fokusiran na teorijsko istraživanje ideje koja se odnosi na pojmove i problematizaciju njihovog reprezentiranja.

3.1. Procesualna umjetnost i odnos s efemernom umjetnošću

Termin procesualna umjetnost varijanta je termina postminimalna umjetnost.⁷⁷ Proces kao „izmjena stanja i položaja tijela, predmeta, prostornih mjesta, oblika materije i energije koja se odvija u vremenu i ima strukturu događaja“⁷⁸ središnji je pojam procesualne umjetnosti utemeljene „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 ili proces“.⁷⁹ Nazivom „procesualna umjetnost“ okupljaju se neoavangardni (happening, neodada, Fluxus) i postavangardni (akcionizam, akcija, body art,

⁷² Ješa Denegri, 1978., 5.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Miško Šuvaković, 2005., 476.

⁷⁶ Ibid., 309.

⁷⁷ Ibid., 516.

⁷⁸ Ibid., 515.

⁷⁹ Ibid., 516.

performans, siromašna umjetnost, anti form umjetnost) pokreti koji nastaju 60-ih godina.⁸⁰ Procesualnost podrazumijeva djelo kao aktivnost, kao događaj u vremenu u kojem je nastajanje sam rad, a produkcija i realizacija jednakovažne komponente koje se događaju istodobno. Događajnost ukazuje na stvarnosni element performativne prakse koja se događa u realnom vremenu i prostoru; u situaciji čija je glavna odrednica privremenost i prolaznost. Procesualna umjetnost prokazuje jednokratnost i neponovljivost, čineći živi događaj, uz sve spontanosti i nepredvidljivosti koje podrazumijeva, umjetničkim djelom.

Postmoderno doba određeno je promjenom koncepta interaktivnosti djela estetikom događaja – doba je to performativno-konceptualnog obrata u kojem sve što postoji ili nastaje zadobiva vremenske odrednice jednokratnosti, trenutačnosti, prisutnosti „sada“.⁸¹

Performativna umjetnost je umjetnost bez materijalnog objekta kao djela. Stvara se u jednokratnome činu, neposrednoj gesti, u događaju. Ona preuzima samorefleksiju avangarde, sustav umjetnosti kao metaumjetnosti. Na njezino mjesto dolazi otvoreni proces, projekt, trenutak...⁸²

3.1.1. Heping

Heping je umjetnost događanja ili zbivanja; događaj u kojem sudjeluju umjetnici i publika, provodeći prethodno zamišljeni scenarij ili ostvarujući slučajne, nerezirane situacije.⁸³ Promatrači mogu sudjelovati u onome što izvođači hepeninga izvode time mijenjajući tijekom zbivanja ili pasivno promatrati; događaj je otvoren za improvizaciju kako umjetnika tako i publike.

Prvi hepening Allana Kaprowa *18 hepeninga u 6 dijelova* (1959.) bio je skriptirani multimedijalni događaj koji je uključivao filmske dijaprojekcije, plastične ploče, ples, glazbu, govor, skulpturu, šumove, banalne radnje u interaktivnom okruženju.⁸⁴ Prvi hepeninzi Allana Kaprowa podrazumijevali su manipuliranje publikom kojoj su, u ovome slučaju, podijeljeni

⁸⁰ Miško Šuvaković, 2005., 516.

⁸¹ Žarko Paić, 2013., 5.

⁸² Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Edition Suhrkamp, Frankfurt/M., 2002., 245., u: Žarko Paić (2013.), 6.

⁸³ Miško Šuvaković, 2005., 254.

⁸⁴ Christiane Fricke, *Novi mediji. Netradicionalni oblici umjetničkog izražavanja*, u: *Umjetnost 20. stoljeća*, Taschen, Köln, 2005., 583.

programi i tri spojene kartice s uputama za sudjelovanje, koje su određivale kada publika mora promijeniti sjedala i prijeći u sljedeću od tri prostorije na koje je galerija bila podijeljena i što točno i kako moraju raditi: „Predstava je podijeljena u šest dijelova... Svaki dio sadrži tri događaja koji se događaju odjednom. Početak i kraj svake bit će označeni zvonom. Na kraju izvedbe začut će se dva udara zvona... Neće biti pljeska nakon svakog seta, ali možete pljeskati nakon šestog seta ako želite.“⁸⁵ Kaprow je tako povezo vizualni materijal s ostalim doživljajima te na nasljeđu tehnike akcijskog slikarstva Jacksona Pollocka, dadaističkog kolaža i pod utjecajem svoj učitelja Johna Cagea, stvorio događanje koje spaja tehniku asamblaža i aktivno sudjelovanje publike. Kaprow je nastavio razrađivati koncept doživljenog i osjetilnog iskustva svog učitelja i uključivati stvaran život u umjetnost, pa se njegovi kasniji hepeninzi nisu odvijali prema unaprijed čvrsto definiranom scenariju, odigravali su se van konteksta muzeja i galerija, često podrazumijevajući *site-specific* sloj značenja.

Rad istog autora *Tekućine* (1967.) okupio je građane/volontere na nekoliko lokacija u Californiji koji su gradili ledene strukture – građevine od velikih blokova leda. Rad u svojoj ideji i provedbi postulira načelo efemernosti koju možemo čitati u ključu kapitalističkog, potrošačkog društva spektakla. Rezultat kolektivnog rada, u ovom je slučaju topljenje, nestajanje koje može simbolizirati unutarnju prirodu ljudskog rada u kapitalističkom društvu – krajnji je proizvod odvojen od radnika, rezultat rada tako je – ništa.



Slika 5. Allan Kaprow, *Tekućine*, 1967., California

⁸⁵ Paul Schimmel, *Leap into the Void: Performance and the Object*, u: *Out of Actions: between performance and the object, 1949–1979*, MoCA, Los Angeles, New York/London, 1998., 61. Preuzeto s: <http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/> (3. lipnja 2022.)

U prolaznoj, nematerijalnoj prirodi rada umjetnost se susreće sa životom, sa spektakularnim i svakodnevnim – umjetnost tako postaje „sredstvo“ doživljavanja života.⁸⁶

Kaprow je u svojim hepeninzima koristio netradicionalne materijale koji za djelo imaju tri „posljedice“ – prvo, oni reprezentiraju povećanje domene teme rada – prevladavajuća karakteristika koja razdvaja asamblaže i ambijente (*environment*) od tradicionalne skulpture je veza između materijala i značenja. Materijal više nije neutralan, kao što je to bila boja, već može biti nositelj značenja. Drugo, korištenje netradicionalnih materijala otvara nove mogućnosti forme. Treće, sami su materijali fizički krhki, pa ako njihovo „zastarijevanje“ nije namjerno planirano, ono je svakako očekivano.⁸⁷ Uključivanje elementa slučajnosti u umjetnički rad i napuštanje ideala savršenstva, dadaističko su umjetničko naslijeđe. Zanimanje za prolaznost, koje je već ranije bilo zarobljeno u „statičnim“ djelima ranijih umjetnika, Kaprow je proširio stavljajući naglasak na stanje protoka, promjenjivost, nestalnost, slučajnost; čineći ih dominantnim elementima rada i tako razvijajući koherentnu filozofiju brisanja granice između umjetnosti i života. Odnos između sebe kao umjetnika i publike kao recipijenta Kaprow je shvaćao kao dijalog u kojem djelo dovršava promatrač svojom interpretacijom.

3.1.2. Performans

Performans je režirani ili neregirani događaj zasnovan kao umjetnički rad koji umjetnik ili izvođači realiziraju pred publikom.⁸⁸ Šuvaković definira performans kao pojam koji ima dva značenja: pojam koji je uveden ranih 70-tih 20. stoljeća godina i označava složene, unaprijed pripremljene događaje koje ostvaruje umjetnik, koji je ujedno i autor pred muzejskom, galerijskom ili slučajnom publikom.⁸⁹ Kao zaseban umjetnički medij biva prihvaćen 70-ih godina kada je konceptualna umjetnost, koja inzistira na ideji, a ne na proizvodu, na svom vrhuncu. Umjetnici se koriste performansom kao načinom oživljavanja konceptualnih ideja, a izvedba je često demonstracija ili provedba ideje. Performans tako postaje najstvarnija

⁸⁶ Clare Gormley, *Allan Kaprow 1927–2006 Fluids 1967 and Scales 1971*, Preuzeto s: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/allan-kaprow#:~:text=On%2029%20March%202008%20Tate,Millennium%20Bridge%20outside%20Tate%20Modern> (3. lipnja 2022.)

⁸⁷ Allan Kaprow, *Assemblage, environments and happenings*, Abrams, New York, 1968., 161.-167.

⁸⁸ Miško Šuvaković, 2005., 451.

⁸⁹ Ibid.

umjetnička forma razdoblja i na prvoj je liniji fronta „avant avangarde“.⁹⁰ Drugo značenje, kako navodi Šuvaković, primjenjuje se retrospektivno, kao povijesna oznaka za umjetničke eksperimente, u rasponu od futurističkih festivala, dadaističkog kabarea, konstruktivističkih parakazališnih eksperimenata i nadrealističkih seansi ili rituala, preko hepeninga, neodade i fluxusa, akcija, body arta, postmodernog eksperimentalnog baleta, eksperimentalne i minimalne muzike, do postkonceptualnog i postmodernističkog performansa.⁹¹

U povojima pojave performansa umjetnici ovu umjetničku strategiju odabiru kako bi se oslobodili dominantnih medija slikarstva i kiparstva te prisile da djeluju unutar muzejskih i galerijskih sustava; to je bio način prilaženja široj javnosti, kao i šokiranja publike s ciljem preispitivanja njihovih pretpostavki o umjetnosti i odnosu umjetnosti i kulture – briše se granica između visoke (elitne) i niske (masovne) kulture i umjetnosti, između javnog i privatnog prostora i između muzejsko galerijskog i prostora ulice – umjetnik izlazi u javnost; u prisutnost u društvu. U svojoj je biti performans, kao događaj koji traje u vremenu direktno izveden pred publikom, bez medijskog posredovanja, proces stvaranja kojem se oduzima produkt i sam se događaj prikazuje kao umjetnički rad, uvijek efemeran.

3.1.3. Umjetnička akcija

Umjetnost performansa i akcija dva su žanrovski slična fenomena vrlo simptomatična za umjetnost 20. stoljeća. Ilustriraju dvije dominantne struje – likovnu autoreferencijalnost privatnih mitologija i socijalnog angažmana.⁹² U okviru nove umjetničke prakse i performansa 70-ih godina, povjesničar umjetnosti Marijan Susovski ističe kako je performans podrazumijevao istup umjetnika “u prvom licu” jer su teme često sažete u figuriranju razotkrivanja ili traženja vlastitog identiteta. Prisutna je dakle inverzija od socijalno angažiranih intervencionističkih akcija prema vlastitoj ličnosti i privatnom svijetu.⁹³ Razlika se može uspostaviti i prema tome što je performans umjetnički medij koji uključuje više kazališnih elemenata, teatralniji je i bliži fizičkom tijelu samog umjetnika dok je akcija konceptualnija te u njoj nema stilizacije, a

⁹⁰ RoseLee Goldberg, *Performans: od futurizma do danas*, Test! – Teatar studentima, URK – Udruženje za razvoj kulture, Zagreb, 2003, 5.

⁹¹ Miško Šuvaković, 2005, 451-453.

⁹² Janka Vukmir, *Perceptual Art*, Meandar, Zagreb, 1997., 35 str.

⁹³ Marijan Susovski, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1982., 28.

umjetnik ne mora biti nužno uključen „glavom i bradom“. ⁹⁴ Riječima konceptualnog umjetnika Vlade Marteka „Akcija je otvorena riječ s puno prozora; nešto što sugerira dinamiku, promjenu, snagu koja shvaća prolaznost, demokratičnost.“ ⁹⁵

Radovi Brace Dimitrijevića, uz kolektivnu gerilsku akciju-intervenciju *Crveni Peristil* u Splitu (1968.), imaju pionirsku ulogu konceptualnih radova – akcija u javnom prostoru na prostorima bivše Jugoslavije. Prvi rad, u nizu svojih radova koji se bave konceptom slučajnosti, Dimitrijević naziva *Slučajna slika* (1968.). Rad nastaje umjetnikovim prolijevanjem vode po asfaltu. Umjetnik zatim čeka da prođe automobil i potom fotografira tragove kotača na pločniku. U *Slučajnoj skulpturi I* (1958.) umjetnik prosipa hrpu gipsa na ulicu, a automobil koji prolazi diže oblak prašine i čini ono što umjetnik naziva slučajnom skulpturom. Efemernost oba rada umjetnik zabilježava fotografijom. Riječ je o umjetnikovom specifičnom tretiranju vremena i događaja gdje je efemernost nekog djela, odnosno njegovo trajanje u bljesku trenutka, manje važna od činjenice da se ono dogodilo. ⁹⁶



Slika 6. Braco Dimitrijević, *Slučajna skulptura*, 1968., Zagreb

⁹⁴ Josip Zanki, *Svaka određenost vodi u ksenofobiju*, u: Suzana Marjanić, *Kronotop hrvatskog performansa: od Travelera do danas*, Udruga Bijeli val i Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 2013., 1760.

⁹⁵ Vlado Martek, *Akcionizam i etički fetišizam*, u: Suzana Marjanić, 2013., 263.

⁹⁶ Suzana Marjanić, 2013., 156.

3.2. Land art i earth works

Land art je naziv za instalacije i ambijente najčešće izvedene u prirodi kao intervencije, pri čemu materijali i konfiguracija tla i okoliša postaju važnim elementima rada.⁹⁷ Nastaje krajem 60-ih godina 20. stoljeća u Europi i SAD-u kao konceptualna strategija i provedba dematerijalizacije umjetničkog djela.⁹⁸ Fenomenu land arta svojstvena je kritika komercijalizacije umjetnosti i tržišnog izlaganja u okvirima muzeja i galerija čime se etablira kao vodeća umjetnost u javnom prostoru.

Land art, uz prakse earth worksa, antiformalne umjetnosti, siromašne umjetnosti i body arta svrstava se pod pojam procesualne umjetnosti. Zajedničko svim navedenim praksama je uvođenje vremenske dimenzije u rad s prostorom, materijalnom ili tijelom.

Realizacije instalacija većih dimenzija u prirodnom krajoliku karakteristične su za američki land art korelirajući s mitom o herojskom otkrivanju i osvajanju dalekog, nepoznatog i divljeg prostora.⁹⁹ Rad *Godišnji prsteni* (1968.) Dennisa Oppenheima izveden je na vodenoj granici SAD-a i Kanade koja dijeli i vremenske zone navedenih država.¹⁰⁰



Slika 7. Dennis Oppenheim, *Godišnji prsteni*, 1968., Kanada, SAD

⁹⁷ Miško Šuvaković, 2005, 341.

⁹⁸ Suzana Marjanić, *Topoi umjetnosti performansa: lokalna vizura*, Durieux, Hrvatska sekcija AICA, Zagreb, 2017., 133.

⁹⁹ Miško Šuvaković, 2005, 341.

¹⁰⁰ William Malpas, *Land art. A complete Guide to Landscape, Enviromental, Earthworks, Nature, Sculpture and Installation Art*, Crescent Moon Publishing, Kent, 2004., 169.

Oppenheim je, kopajući trag u snijegu, na prostoru zaleđenog vodenog puta koji politički dijeli navedene dvije države, s jedne i druge strane obale, utisnuo trag u obliku godova stabla. Riječ je o *site-specific* intervenciji u snijegu koja podrazumijeva umjetnikovu intenciju izvedbe rada na točno definiranoj lokaciji stvarajući djelo koje je integrirano s okolinom i kojim se istražuje odnos djela s topografijom svog lokaliteta. Efemernost rada gotovo je trenutačna; godovi kao trag bit će zatrpani novim nanosom snijega ili će se snijeg oko godova otopiti. Suprotstavljajući nacionalne i vremenske granice, koje je umjetno stvorio čovjek, velikoj prirodi, Oppenheim otvara pitanje relativnih vrijednosti sustava poretka u kojem živimo.

„Minimalne intervencije i ostavljanje tragova u prirodnom prostoru kao oblik dematerijalizacije umjetničkog objekta karakteristično je za europsku procesualnu umjetnost.“¹⁰¹ Za razliku od realizacija američkih umjetnika, koje u prirodi često ostavljaju novu makrokonfiguraciju (primjerice radovi Roberta Smithsona *Spiralni nasip*, *Kružna strma visoravan u Amarillu...*), intervencije europskih umjetnika samo su kratkoročno vidljive kao trag postojanja umjetnika u prostoru, brzo obrisan prirodnim uvjetima.¹⁰² Potonje opimjeruje rad Richarda Longa *Linija načinjena hodanjem* (1967.), koji čini ulegnuta crta u travi načinjena repetitivnim hodanjem istom linijom. Isti senzibilitet ostavljanja tragova u prirodi karakterizira i njegovo kasnije pješačenje bespućima Himalaje, Andi, Aljaske...¹⁰³



Slika 8. Richard Long, *Linija načinjena hodanjem*, 1967., Wiltshire

¹⁰¹ Miško Šuvaković, 2005, 342.

¹⁰² Ibid., 341-342.

¹⁰³ William Malpas, 2004., 228.

Intervencija na tlu tako je povod za duhovni i mentalni doživljaj propitivanja čovjekove egzistencije u prirodi.¹⁰⁴ Riječ je o potpuno pojednostavljenom, elementarnom činu hodanja koje kod Longa poprima filozofsku dimenziju. Hodanje koje ostavlja privremen trag vizualni je jezik kojim Long propituje kretanje, nepostojanost i relativnost. Cilj je pritom biti nenametljiv, nevidljiv, ne ostaviti ništa osim prirodnog traga koji brzo nestaje.

Earth works je termin koji se koristi: „(1) kao sinonim termina land art; (2) označuje umjetničke radove procesualne umjetnosti u kojima se zemlja, pijesak, rude, minerali, kamen i otpadci koriste u realizaciji prostornih instalacija u prirodnom ili galerijskom prostoru“.¹⁰⁵ Earth works radovi često nastaju izlaganjem nađenog prirodnog materijala u preoblikovanom stanju. Srodni su realizacijama siromašne i antiformalne umjetnosti.¹⁰⁶

Jedan od najranijih primjera earth arta rad je *Placid Civic Monument* Claesa Oldenburga izveden u Central Parku u New Yorku 1967. godine. Oldenburg je, za izložbu *Sculpture in Environment*, unajmio grobare koji su iskopali humak veličine 32,9 kubičnih metara. Rupa u tlu je fotografirana i nekoliko sati kasnije zatrpana.¹⁰⁷ Riječ je o *site-specific* radu, skulpturi negativnog prostora, kojom se dokida granica između skulpture i arhitekture i vremenska odrednica trajanja spomenika u javnom prostoru.¹⁰⁸ Rad je to koji se temelji na konceptu, sadrži proturječnost prisutnosti i odsutnosti. Formom praznine, podatnim organskim materijalom i prolaznošću suprotstavlja se čvrstoj monumentalnosti, postojanosti i trajnosti spomenika.

Oldenburg je ovim radom, koji se uvrštava u inovacije u umjetnosti hepeninga, sugerirao i novi status geološkog materijala u svijetu umjetnosti.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Miško Šuvaković, 2005, 342.

¹⁰⁵ Ibid., 155.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Nataša Lah, *Umjetnost kao kultura: pedesete, šezdesete, sedamdesete*, predavanje u sklopu kolegija *Suvremena umjetnost*, Filozofski fakultet u Rijeci, 25. ožujka 2019.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Nataša Lah, *Medijacijska funkcija umjetničke kritike između povijesti i suvremenosti*, *Ars Adriatica*, Vol. No. 2, 2012., 276.



Slika 9. Claes Oldenburg, *Placid Civic Monument*, 1967., New York

3.3. Antiform umjetnost i arte povera

Antiform umjetnost zasnovana je na „destrukciji stabilne forme i Gestalta¹¹⁰ objekta“¹¹¹. Kao oblik procesualne umjetnosti, antiform utemeljuje američki umjetnik i teoretičar Robert Morris 1968. godine, kao kritiku formalizma i strukturalističke orijentacije minimalne umjetnosti.¹¹² Antiform umjetnost je dakle postminimalistička „struja“ koja polazi od činjenice kako bi forma trebala proizaći iz inherentnih svojstva materijala. Pritom umjetnik oblikovanju ne nameće intelektualni poredak i logiku konstruiranja kao ni geometriju, a umjetnički rad često ističe proces svoga izvođenja.¹¹³

Morrisov rad *Bez naziva (Oblak pare za Bellingham)* iz 1974. godine, čini instalacija koja se sastoji od kvadratnog „polja“ ispunjenog oblucima, ograđenog drvenim gredama postavljenim u zemlju te pare koju proizvodi sustav koji nije vidljiv oku; ono što promatrač vidi

¹¹⁰ Gestalt kao pojam i strukturalnu teoriju uvode Max Wertheimer, Wolfgang Köhler i Kurt Kofka 1912. godine, a temeljno označava vizualni oblik i formu. Osnovni zakoni Gestalta su totalitet, po kojem je cjelina kvalitativno različita od zbroja njezinih dijelova i ekonomičnost koja podrazumijeva zakon po kojem opažajne cjeline moraju nastojati prikazati najbolju moguću formu, jednostavnost, pravilnost, simetričnost, kontinuitet i korištenje srodnih elemenata. (Miško Šuvaković, 2005., 245.)

¹¹¹ Miško Šuvaković, 2005., 55.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Ibid.

samo je para.¹¹⁴ Prirodni čimbenici poput sunca, vjetra i kondenzacije utječu na brzinu isparavanja i oblike koje će para formirati. Rad odbija permanentnu estetizaciju oblika; djelo je to koje ne posjeduje stabilnu formu, povezano s okolišem koji ga okružuje i prirodnim uvjetima koji ga određuju. Kada se sustav isključi, ostaje sjećanje na oblik pare i dojam koji je u promatraču djelo izazvalo. Djelo se putem sustava za isparavanje tako svakog dana reizvodi, a efemernost djela odnosi se rezultat rada, odnosno oblik koji para, u odnosu sa svim prirodnim elementima, zadobiva, a koji je svakoga dana nov i neponovljiv i kao takav prolazan.



Slika 10. Robert Morris, *Bez naziva (Oblak pare za Bellingham)*, 1974., Western Washington University, Bellingham

¹¹⁴ Sarah Clark-Langager, *Robert Morris, Untitled (Steam Work for Bellingham), 1971*, Preuzeto s: <https://westerngallery.wvu.edu/robert-morris-untitled-steam-work-bellingham-1971>, (11. lipnja 2022.)

Antiform umjetnost, po svojim je materijalnim i procesualnim karakteristikama bliska talijanskoj siromašnoj umjetnosti (*arte povera*).¹¹⁵ Američki umjetnici, radeći s materijalima i energijama izravno, ne stvaraju simbolična i alegorijska značenja dok se europski umjetnici siromašne umjetnosti fokusiraju na preobrazbu potrošnih materijala u simbolične i alegorijske prikaze. Ukida se elitnost materijala u kojem se djelo izvodi kao čin okretanja od potrošačkog mentaliteta, standardiziranog i ugladenog minimalizma, a umjetnici često koriste prirodne materijale i sile fokusirajući se na prirodne funkcije i transformacije poput propadanja i rasta.

Naziv *arte povera* uspostavlja talijanski teoretičan umjetnosti Germano Celant kao postobjektnu, procesualnu, konceptualnu i ambijentalnu umjetnost, koja se izvodi primarnim materijalima.¹¹⁶ „Siromašna umjetnost je umjetnost urbanih umjetnika koji izjednačavaju sirove prirodne materijale, industrijske otpatke i suvremene tehnološke uređaje i proizvode.“¹¹⁷

Rad Giuseppea Penonea *Patate (Krumpiri)* iz 1977. godine, instalacija je koju čine krumpiri i 5 antropomorfnih brončanih komada koji nastaju uzgojem gomolja u posebnim posudama u obliku umjetnikovih usana, ušiju, nosa. (Su)postavljanjem neupadljivog organskog „siromašnog“ materijala u zatečenom stanju – krumpira, koji rastu, trunu, raspadaju se, simbolički se vraćajući zemlji i „visokog“ materijala kao što je bronca, autor poziva na razmišljanje o kozmosu i čovjeku te njegovoj stvaralačkoj sposobnosti. Kako Penone ističe: „Učiniti odljev je banalan čin, ali stvoriti objekt onda kada je fizički nemoguće intervenirati u njegovo stvaranje daje mu sasvim drugačije značenje.“¹¹⁸



Slika 11. Giuseppe Penone, *Patate (Krumpiri)*, 1977.

¹¹⁵ Miško Šuvaković, 2005., 55.

¹¹⁶ Ibid., 570.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ *Exhibition: Giuseppe Penone. Retrospective Barcelona, 30 September 2004*, Preuzeto s: <https://prensa.fundacionlacaixa.org/en/2004/09/30/exhibition-giuseppe-penone-retrospective/>, (13. lipnja 2022.)

4. Umjetnička dokumentacija

Praksa dematerijalizacije umjetničkog objekta, koja u drugoj polovici 20. stoljeća postaje jednom od dominantnih tendencija, povlači pitanje reprezentacije djela koje ne ostavlja materijalni trag trajan u vremenu. Pitanje dokumentacije efemernog djela pitanje je očuvanja memorije na nešto što se bavi činom prolaska u vremenu, gubljenjem, sjećanjem i u svojoj je biti oprečno memorijalizaciji koju dokumentacija provodi. Djela koja na mjestu svojeg nastanka ne ostavljaju nikakve opipljive tragove ili su ti tragovi tek privremeni, manifestiraju se u obliku zapisa; umjetničke dokumentacije (fotografija, nacrt, skica, opis (tekst), videozapis...), koja ima ulogu prenošenja informacije o neprisutnom umjetničkom djelu. Umjetnička dokumentacija tako je svjedočanstvo, relikvija postojanja djela koje je događaj prikaziv jedino dokumentiranjem, a pri čemu je mogućnost rekonstrukcije djela u našoj imaginaciji upitna.

Jedan od nezaobilaznih tumača medija i medijske kulture, njemački teoretičar Boris Groys ističe kako suvremeni umjetnički svijet sve očitije teži zanimanje s umjetničkog djela preusmjeriti k umjetničkoj dokumentaciji koja sama po sebi nije umjetnost već upućuje na umjetnost koja u trenutku gledanja više nije otjelovljena i prisutna već odsutna.¹¹⁹ Suvremena umjetnost ne-umjetničkom aktivnosti dokumentiranja životnih formi tako se, prema Groysu, uključila u aktivnost „činjenja stvari vidljivima“.¹²⁰ Umjetnička dokumentacija nastoji uputiti na život sam, na čistu umjetničku aktivnost koja ni u samoj svojoj inicijalnoj zamisli nema za cilj stvaranje artefakta. „Umjetnost postaje oblik života, dok umjetničko djelo postaje neumjetnost, puka dokumentacija te životne forme.“¹²¹ Umjetnička dokumentacija kao umjetnička forma ne podrazumijeva dakle stvaranje završenog djela koje se potom dokumentira i time neki prošli događaj želi učiniti prezentnim već je dokumentacija jedini mogući rezultat umjetnosti koja se shvaća kao oblik života, trajanje, proizvodnja povijesti i jedini način na koji se može uputiti na umjetničku aktivnost koja više nije prisutna.¹²²

Umjetnička dokumentacija kao umjetnička forma razvila se u današnjem biopolitičkom dobu.¹²³ Prema francuskom filozofu Michelu Foucaultu tehnička, umjetna proizvodnja života

¹¹⁹ Boris Groys, *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006., 8.

¹²⁰ Nataša Lah, *Zastupajuće i označiteljske prakse stvaratelja arhivske građe*, *Život umjetnosti*, 95 (2), 2014., 60.

¹²¹ Boris Groys, 2006., 10.

¹²² Ibid., 17.

¹²³ Ibid., 11.

stvorila je doba biopolitike.¹²⁴ Biopolitika kao realizacija društvene (institucionalne) moći putem kontrole i organizacije (oblikovanja) društvenog, javnog i privatnog života nužni je aspekt razvoja kapitalizma, a zasniva se na prilagođavanju pučanstva ekonomskim procesima.¹²⁵ U takvom dobu, u kojem život postaje objektom tehničkog i umjetničkog oblikovanja, umjetnost je također biopolitička jer umjetničkim sredstvima proizvodi i dokumentira život kao čistu aktivnost.¹²⁶

U suvremenoj se umjetnosti nužno mijenja odnos prema originalu, prvenstveno kod radova čije je trajanje kratko, prolazno, kod procesualnih radova i kod akcija kod kojih original više ne postoji.

Pitanje originala i kopije, Groys razrađuje na temelju pojma aure koja je ono što razlikuje original od kopije, a kojim se koristi njemački filozof Walter Benjamin. Za Benjamina je aura odnos djela prema svojem vanjskom kontekstu pri čemu original ima svoje mjesto koje ga upisuje u povijest i čini jedinstvenim.¹²⁷ Kopija je neautentična stoga što nema mjesto ni povijest te se od samog početka pojavljuje kao umnažanje.¹²⁸ Prema Groysu tehnička reprodukcija nije razlog za gubitak aure. U modernom je dobu originalnost postala promjenjivom kategorijom, stoga što moderno biopolitičko vrijeme posjeduje strategije kako od umjetnog i reproduciranog stvoriti nešto živo i originalno, a život je percipiran kao nešto što je izmješteno sa svog smjesa.¹²⁹ Umjesto gubitka aure umjetničkog djela u doba tehničke reprodukcije, za Groysa vrijeme novih medija obilježava upravo njezin svojevrsni povratak.¹³⁰ Nestanak aure posljedica je novog ukusa modernog konzumenta koji želi da mu se umjetnost dostavi, odnosno da original dođe k njemu, što se ostvaruje putem kopije. Kada je razlika između originala i kopije topološke prirode, pri čemu je kopija izmještena sa svoje inicijalne lokacije, izvan konteksta, aura originala može se ponovno uspostaviti smještajem umjetničke dokumentacije u instalaciju „ovdje i sada“ dodajući joj povijesni smještaj i kontekst.¹³¹ Prakse umjetničke dokumentacije tako ukazuju na drugi smjer kojim biopolitika treba ići. „Razvijaju strategiju ponovnog smještanja i upisa temeljenog

¹²⁴ Marijan Krivak, *Michel Foucault: Rođenje biopolitike, Filozofska istraživanja*, 28 (2), 2008., 1.

¹²⁵ Miško Šuvaković, 2005., 114.

¹²⁶ Boris Groys, 2006., 11.

¹²⁷ Ibid., 23.

¹²⁸ Ibid., 24.

¹²⁹ Ibid., 26-27.

¹³⁰ Katarina Rukavina, Nadija Mustapić, *Interaktivna umjetnost u javnoj sferi: diskursi i tehnike*, Sveučilište u Rijeci, Akademija primijenjenih umjetnosti, Rijeka, 2020., 18.

¹³¹ Boris Groys, 2006., 26.

na situaciji i kontekstu, omogućujući pretvorbu artificijelnog u nešto živo, a repetitivnog u nešto neponovljivo.“¹³²

5. Javni prostor umjetnosti

Javni prostor specifično je mjesto koje egzistira kao poligon bremenit socijalnim, političkim i urbanim značenjima i normama. Bez obzira na umjetničku praksu koja se u njemu događa, prostor je, prema Groysu, istovremeno i osnovni medij i kontekst, subjekt i objekt, scena i sadržaj djela.¹³³ Umjetnost u javnom prostoru uključuje se u fokus javnog interesa i različitih javnih diskurza i direktno se upliće u društvena pitanja. Izlazeći iz institucionalnog konteksta „bijele kocke“ muzeja i galerija, umjetnost ulazi u javnu sferu proizvodnje i izmjene diskursa, prilikom čega se prema javnosti nužno određuje. Pritom ne mora biti riječ o direktno i radikalno društveno angažiranoj umjetnosti, ali umjetnost u javnom prostoru nužno uspostavlja dijalog sa stvarnošću, diskurs s društvom te, direktno ili ne, sudjeluje u stvaranju i mijenjanju urbane kulture. Istovremeno je, izlaskom u javnost, umjetnost direktno prinesena javnom mnijenju, ukusu i valorizaciji, reakciji i sukreciji značenja. Svaka umjetnost koja se pojavljuje u javnosti na neki se način uključuje u javni diskurs. Ipak, „lokacijski svjesna“ umjetnost razlikuje se od „javne umjetnosti“ koja se na javna mjesta postavlja¹³⁴. U prvom je slučaju često riječ o djelima privremenog i prolaznog karaktera dok se u drugom slučaju najčešće radi o skulpturama ili spomenicima.

Urbano (prema lat. *urbs* – grad)¹³⁵ označava ono što je gradsko. Grad u zapadnoj tradiciji simbolički označava civiliziranost, modernitet, kolektivizaciju, tehnološko-industrijsku uređenost, dinamiku. Grad je mješavina utopije i distopije; mjesto revolucija, prolaznih moda, mjesto ustrojene načelne sigurnosti, ali i pozornica kriminala, opasnosti i terorizma.¹³⁶ Naše je iskustvo grada uvijek posredovano okolišem, drugim ljudima, kolektivnom memorijom i narativom zajedničke prošlosti.¹³⁷ On je skup posebnih društvenih i prostornih odnosa, pojedinačni okvir unutar globalnog režima kapitalizma u kojem se spajaju odrednice globalnog i

¹³² Boris Groys, 2006., 27-28.

¹³³ Ibid., 56.

¹³⁴ Sandra Uskoković, *Anamnesis: dijalozi umjetnosti u javnom prostoru*, UPI-2M Plus, Zagreb, 2018., 23.

¹³⁵ Bratoljub Klaić, 1983., 1395.

¹³⁶ Boris Groys, 2006., 67.

¹³⁷ Sandra Uskoković, 2018., 19.

lokalnog.¹³⁸ Grad možemo promišljati i kao prostorni otisak zajednice građana. Diskursi o gradu 21. stoljeća često se odnose na „smrt grada“ i stoljeće bez gradova, život bez suživota koji čini partikularizirano mnoštvo individualnih interesa i mikropolitika bez želje za zajedništvom.¹³⁹ Komercijalna kultura, komodifikacija umjetnosti i kulturni spektakl neki su od argumenata usporedo s kojima dolazi do nestajanja i komodifikacije javnog prostora.¹⁴⁰ Nova politička paradigma urbanosti mogla bi biti i ona prema kojoj se urbani prostor definira kao zajednica koja se temelji isključivo na stanovanju odnosno vlasništvu nad određenom nekretninom.¹⁴¹ Djelotvornost javnog djelovanja u takvim je okolnostima obeshrabrena ili oslabljena, a angažman i ciljevi nejasni.¹⁴²

Ipak, umjetnost u javnom, urbanom prostoru uvijek može prokazati društvene okolnosti, ponuditi dijagnozu stanja, ukazati na ono skriveno te podsjetiti na nužnost kritičkog promišljanja stvarnosti. Ako se složimo da grad predstavlja hijerarhiju i moć time onda je on idealno mjesto za iskaz otpora. Kao temeljnu odrednicu grada možemo uzeti izrazitu ambivalentnost. Grad je dakle prostor upisanog značenja s kojim umjetnost u javnom prostoru urbanog konteksta ulazi u dijalog.

Izraz „javno“ po filozofkinji politike Hannah Arendt označava dvije usko povezane, ali različite pojave. Prvo značenje javnog je da je javno sve ono što se javno pojavljuje, što svatko može vidjeti i čuti, ono pojavno. Suprotno od javnog, ono intimno; privatno, deprivatizacijom i deindividualizacijom preoblikuje se u oblik prikladan javnom pojavljivanju, a to se preoblikovanje, prema Arendt, događa u umjetničkom prenošenju osobnog (privatnog) iskustva.¹⁴³ Drugo značenje javnog odnosi se na svijet koji je zajednički, javan „prostor“ različit od privatnog koji podrazumijeva odsutnost drugoga.¹⁴⁴ S pojavom masovnog društva današnjice područje društvenog obuhvaća i kontrolira sve članove određene zajednice podjednako i istom snagom. Masovno društvo, razarajući javni i privatni prostor i unificirajući ga u prostor javnosti, označeno je pobjedom jednakosti koja znači političku legitimaciju društvenog osvajanja

¹³⁸ Sandra Uskoković, 2018., 20.

¹³⁹ Leonardo Kovačević et al. (ur.), *Operacija: Grad. Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, Savez za centar za nezavisnu kulturu i mlade et al., Zagreb, 2008., 209.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Katarina Rukavina, Nadija Mustapić, 2020., 23.

¹⁴⁴ Ibid., 24.

prostora. Moderna se jednakost tako utemeljuje na, društvu prirodnom, konformizmu.¹⁴⁵

Umjetnost se u javnom prostoru može pojaviti na dva načina; kao skulptura (često monumentalna plastika ili spomenik) i arhitektura te u vidu umjetničke intervencije poput performansa, uličnog kazališta, participativnog projekta u kojem građani sudjeluju.¹⁴⁶ U prvom slučaju gradski prostor neovisan je o objektima koji se u njega smještaju. U kategoriji neobjektnih umjetničkih praksi, javnost nije već postojeći prostor, već se javnost uvijek i nanovo proizvodi u trenutku konflikta i rasprave. Javni prostor tako nije dan, već nastaje upravo iznošenjem konflikta ili antagonizma u kojem različite pozicije ulaze u međusobni dijalog. Javnost je tako i sama medij koji se proizvodi u samom djelovanju.¹⁴⁷ Prostor je to kojeg treba promatrati kao društveni proces, a umjetnička intervencija u javnome prostoru nešto što se pojavljuje privremeno.¹⁴⁸ Osim forme, promatraču je prinesena neposrednost događaja i nužna nepredvidljivost koja iz njega proizlazi. Umjetnost koja je vidljiva u trenutku navodi nas da dohvatimo smisao „tamo i tada“.¹⁴⁹ Osim trenutačnog i privremenog, iskustvo prostora proizlazi iz konteksta, nabijeno je i spektrom dijalektičkih tenzija – vertikalno/horizontalno; iznutra/izvana; lokalno/globalno; aproprijacija i eksproprijacija.¹⁵⁰ Prostorne umjetničke prakse tako otvaraju dijalog s estetskim, političkim i kritičkim aspektima naše kulture.¹⁵¹ Često su kritički usmjerene na strukture moći, propituju ili provociraju općeprihvaćeni poredak i tradicijski utemeljene aksiome.

Radovi koji se ostvaruju u urbanoj sredini zamišljeni su za takav prostor i kontekst, često izvedeni u materijalima koje umjetnik pronalazi i usvaja u trenutku nastanka rada te se ne mogu prenijeti ili muzealizirati. Često privremenog, prolaznog karaktera, radovi su namijenjeni propadanju ili prolasku kao čin svjesne autorske nakane udaljavanja od tržišnog sistema.¹⁵²

Urbanu umjetnost 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća često obilježava borba za demokratizaciju umjetnosti koju karakterizira otpor tradicionalnom shvaćanju umjetnosti kao estetske kategorije koja je u službi institucija moći. Glavna karakteristika ovog nastojanja je

¹⁴⁵ Hannah Arendt, *Vita Activa*, August Cesarec, Zagreb, 1991., 38.

¹⁴⁶ Oliver Marchart, *O estetici javnog, Frakcija: časopis za izvedbene umjetnosti*, br. 33/34., 2004./2005., 8.

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Katarina Rukavina, Nadija Mustapić, 2002., 93.

¹⁴⁹ Sandra Uskoković, 2018., 122-123.

¹⁵⁰ Ibid., 36.

¹⁵¹ Katarina Rukavina, Nadija Mustapić, 2002., 93.

¹⁵² Davor Matičević, *Zagrebački krug*, u: *Nova umjetnička praksa 1966-1978*. (ur.) Marijan Susovski, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978., 24.

izlazak umjetnosti u javnost, u kojem izloženo ili izvedeno djelo ostvaruje veću vidljivost, a time i komunikaciju s publikom.¹⁵³

Kao primjer privremene, prolazne akcije – suvremene intervencije u javnom urbanom prostoru izvedene kao čin društveno-političke subverzije te kao umjetničkog čina od velikog značaja u kontekstu umjetnosti na ovim prostorima ističe se *Crveni Peristil*. Riječ je o akciji koja se smatra prvom intervencijom u javni prostor na području bivše Jugoslavije te prvom konceptualnom intervencijom nove umjetničke prakse¹⁵⁴ u Hrvatskoj.¹⁵⁵ Djelo je nastalo u duhu pokreta društvene promjene revolucionarne 1968. godine. U društvu ima status urbane legende i od svoje pojave do danas utjecalo je na niz subverzivnih intervencija na prostoru splitskog peristila.



Slika 12. Grupa Crveni Peristil, *Crveni Peristil*, 1968., Split

¹⁵³ Darko Šimičić, *Za demokratizaciju umjetnosti*, Preuzeto s: <https://thisisadominoproject.org/marijan-molnar-za-demokratizaciju-umjetnosti-1977-1983/> (7. srpnja 2022.)

¹⁵⁴ Nova umjetnička praksa termin je kojim se označavaju raznorodne postslikarske i postobjektne pojave u jugoslavenskoj umjetnosti od 1966. do 1978. Riječ je o radovima koji se ne zasnivaju na završenom umjetničkom djelu već na ideji umjetničke prakse (ponašanja, činjenja, mentalnog predočavanja) u okviru koje se, osim procesualnih i konceptualnih radova te radova analitičkog slikarstva, ostvaruju urbane i ambijentalne intervencije koje su tema ovog rada. (Šuvaković, 2005., 421.)

¹⁵⁵ Suzana Marjanić, 2013., 876.

Akciju bojenja poda kasnoantičkog splitskog peristila u crveno, u noći između 10. i 11. siječnja 1968., izvela je grupa koja se upravo od svoje istoimene akcije naziva *Crveni Peristil*; Pave Dulčić, Toma Čaleta, Vladimir Dodig Trokut, Slaven Sumić, Nenad Đapić, Radovan Kogej, Srđan Blažević i Denis Dokić.¹⁵⁶ Mistifikaciji ove akcije i akcija koje su joj slijedile na nju se na različite načine referirajući, pridonijelo je višegodišnje nepriznavanje autora da su oni autori akcije, diskrepancije u njihovim kasnijim izjavama, brojne medijske interpretacije i medijske krivotvorine i temeljno ne razumijevanje prirode umjetničkog čina, a koje će u ovom slučaju biti zanemarene.

Rad grupe bazirao se na revoltu prema situaciji u Splitu i stanju u kulturi u kojoj se favorizira stara umjetnost na štetu suvremene.¹⁵⁷ U manifestu *Šest stranica grupe „Crveni Peristil“* članovi ističu zahtjev za demokratizacijom umjetnosti te iskazuju imperativ umjetničkog dijaloga s društvenom stvarnosti.¹⁵⁸ Akcija *Crveni Peristil* referira se na temeljne zamisli nove umjetničke prakse i zrcali klimu vremena u kojem umjetnost želi biti javna, društveno angažirana, neokovana institucionalnim zahtjevima, pokušati iznaći spoj društva i umjetnosti s ciljem zajedništva. Odgovor je to na stanje svijesti, reakcija i „otpor grupnog identiteta postojećoj ideologiziranoj društvenoj zbilji“¹⁵⁹.

Od intervencija koje su od 1968. godine do danas izvedene na splitskom peristilu, nakon *Crvenog Peristila* u javnosti je najveću reakciju izazvao *Crni Peristil* Igora Grubića iz 1998. godine. Prostor iznimne kulturno-povijesne vrijednosti i značaja s kojim se identitet grada, a time i građana, simbolički poistovjećuje Grubićevom je crnom mrljom pretrpio još jedan „napad“. Time se potvrđuje činjenica kako umjetnost otpora, koja nastaje upravo na javnom urbanom području grada, prostoru u kojem postoji mogućnost konflikta i debate, nužno provocira reakciju javnosti time ostvarujući svoju namjeru društvene angažiranosti.

¹⁵⁶ Suzana Marjanić, 2013., 876.

¹⁵⁷ Davor Matičević, 1978., 28.

¹⁵⁸ Suzana Marjanić, 2013., 880.

¹⁵⁹ Sanja Čokolić, Zorica Grubišić, Neven Duvnjak, *Crveni Peristil: Između društvene provokacije, umjetničke intervencije, urbanog mita i splitskog jala*, (u:) *Kultura. Časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, 136 (2012.), 216.



Slika 13. Igor Grubić, *Crni Peristil*, 1998., Split

Ovog puta individualna, urbana gerilska akcija-intervencija Igora Grubića privremeni je efemerni rad kojeg je umjetnik izveo crnim poliklorom, kasnije lako opranim od strane službenika gradske čistoće, iako se u medijima povlačila laž kako je na peristil intervenirano katranom.¹⁶⁰ Direktno se referirajući na *Crveni Peristil* i reciklirajući postupak, Grubić je dodao poruku zalijepljenu na vrata turističke agencije u blizini: „U čast grupi Crveni Peristil 30. g. poslije. Peristil poput magičnog zrcala reflektira stanje društvene svijesti.“¹⁶¹ Kako sam navodi, crna točka je “poput mrlje na duši svakog pojedinca koji bi mogao doprinijeti da stvarnost bude drugačija, a to ne čini”.¹⁶² „Bio sam ogorčen situacijom u kojoj je masa intelektualaca devedesetih godina u Hrvatskoj bila pasivna. Činjenica je da je HDZ gušio gotovo sve kulturne punktove suvremenog izričaja – SC, Kinoteku, razne galerije... Suvremena umjetnost nije se podržavala u institucionalnom smislu, već se favorizirala folklorizacija umjetnosti, čime se pobuđivala nacionalna emocija u narodu, tako da je Crni Peristil bio reakcija, protest na tu postojeću situaciju.“¹⁶³

Iako je umjetnik dakle uputio recipijente da je riječ o *hommageu* i jasno objasnio smisao

¹⁶⁰ Suzana Marjanić, 2013., 889-890.

¹⁶¹ Ibid., 891.

¹⁶² Suzana Marjanić, *Razgovor s Igorom Grubićem*, 29.11.2007., Preuzeto s: <http://www.zarez.hr/clanci/razgovor-s-igorom-grubicem>, (10. srpnja 2022.)

¹⁶³ Ibid.

djela, nije izbjegao buru medijske manipulacije pa i linča. Grubić je, uz izmjenu glasa, snimio i intervju za *Radio 101*. te poslao anonimno pismo *Feral Tribuneu*, sugerirajući postojanje ideje pobune, struje otpora.¹⁶⁴ Generirajući time opetovane reakcije medija; akcija kao strategija provokacije državnih institucija produžena je na osam mjeseci. Nakon što je za akciju nagrađen drugim mjestom na 33. zagrebačkom salonu, Grubić je pozvan na obavijesni razgovor od strane Odjela za terorizam i ratne zločine te mu je prijetila kazna zatvora, dok je grupa *Crveni Peristil* za svoju intervenciju terećena samo novčano.¹⁶⁵ *Crni Peristil* kao „prva akcija i provokacija s podlogom građanske inicijative u Hrvatskoj“,¹⁶⁶ zorno je prokazala represiju državnog aparata, nužnost gušenja i kažnjavanja kritike, provokacije ili bunta.

S druge strane, javne intervencije efemernog karaktera, ne zauzimaju nužno protestni, subverzivni stav prema stvarnosti, već u urbanom okolišu razvijaju drugačiji kritički diskurs. Akcija efemernog karaktera *Gradski land art* Vlade Marteka i Borisa Demura prikazuje korištenje strategija land arta kod autora pripadnih novoj umjetničkoj praksi.¹⁶⁷ Akcija je izvedena u sklopu UrbanFestivala u Zagrebu 22. srpnja 2001. godine i trajala je svega nekoliko sati. Martek je akciju zamislio kao parafrazu priče o Ivici i Marici. Svatko od autora svoj je put od kuće do paviljona na Zrinjevcu „popločao“ komadima A4 papira; Martek krenuvši iz Jurišićeve 23, a Demur iz Preradovićeve 37. Do susreta kod paviljona svatko je položio otprilike 700-800 komada papira, a na povratku svatko je za sobom iste pokupio.¹⁶⁸ Tijekom akcije pregaženi, oštećeni ili nestali papiri vid su umjetničkog rezultata. Fokus je na reverzibilnosti djelovanja; rad ima „spiralnu dinamiku razvoja i nauma“¹⁶⁹ u kojoj se umjetnici, spajaju i odvajaju naposljetku brišući svoj trag. Akcija tematizira direktnu komunikaciju s urbanim okolišem u kojem svatko ostavlja trag. Martek i Demur procesom obilježavanja linija svog kretanja, koje ima individualno značenje, stupaju u direktnu komunikaciju s urbanim okolišem, jedan s drugim i s promatračem. Upis je to vlastitog značenja u prostor grada koji već sadrži svoju komunikacijsku i značenjsku podlogu.

Težnja za demokratizacijom umjetnosti, na našim je prostorima, u okviru nove umjetničke prakse 60-ih i 70-ih godina, umjetnike dovela na javne, urbane, prometne površine.

¹⁶⁴ Suzana Marjanić, 2013., 892.

¹⁶⁵ Ibid., 892-893.

¹⁶⁶ Suzana Marjanić, 2017., 8.

¹⁶⁷ Suzana Marjanić, 2017., 145.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Ibid.

Uzimajući kao polazište rješavanje centralnog problema: povezivanje umjetnosti sa životom, umjetnici upotrebljavaju vizualni govor vlastite urbane okoline kako bi se ostvarila ideja koja je razumljiva publici. Ustraju na tendenciji da ideja, kao i izvedba, moraju biti jednostavne te da umjetnosti treba oduzeti aureolu posvećenosti kako bi ona bila svima bliska i dostupna.¹⁷⁰ Takva djela nisu stvarana za prodaju pa budući da nemaju svojstvo robe, ona ne mogu biti sredstvo stjecanja kapitala.¹⁷¹ Stvaranje umjetničkog djela na ulici proizlazi iz naglašene težnje za demokratizacijom umjetnosti izlaskom iz kruga specijalizirane, socijalno i obrazovno determinirane galerijske publike i pokušaj je emancipacije umjetnika od istog tog institucionalnog sistema.¹⁷²

Rad efemernog karaktera *Slika Krešimira Klike* (1969.) Brace Dimitrijevića prokazuje upravo zahtjev za demokratizacijom umjetnosti koji u ovom slučaju ne znači samo izvođenje djela pred publikom, u urbanom kontekstu, već podrazumijeva sustvaranje samog djela od strane publike. *Slika Krešimira Klike* privremeni je rad; akcija koja funkcionira na principu ostavljanja traga i tematizira moment slučaja. Dimitrijević „aranžira“ situaciju postavljajući kartonski tetrapak mlijeka na asfaltu, očekujući da će ga slučajni prolaznik automobilom pregaziti.¹⁷³ Vozač koji je u tom trenutku pregazio tetrapak stvarajući dripping sliku na asfaltu, postaje tako autor iste.¹⁷⁴ Dimitrijević nastalom rezultatu pridružuje potpis vozača ispod razlivena mrlje mlijeka premještajući autorstvo sa sebe na Krešimira Kliku, a sam postajući aranžer, ex-umjetnik.¹⁷⁵ Time je promatrač izravno upleten u akt stvaranja, a granica između onoga koji stvara umjetnost i onaj koji ju samo promatra je izbrisana. Riječ je dakle o promjeni koncepta participacije; umjesto fizičkog sudjelovanja promatrača rad se obraća misaonom procesu promatrača od kojeg se traži kritički vrijednosni sud odnosno stav prema događaju pri kojem on pristaje biti autorom djela.¹⁷⁶

Osim momentom slučaja, Dimitrijević se u ranim radovima bavi i konceptom vremena od kojih su neki već spomenuti u poglavlju o umjetničkoj akciji. Zamisao koja odražava

¹⁷⁰ Davor Matičević, *Suvremena umjetnička praksa: Ogledi 1971-1993.*, Durieux, Muzej suvremene umjetnosti, Hrvatska sekcija AICA, Zagreb, 2011.

¹⁷¹ Ibid., 21.

¹⁷² Nena Baljković, *Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak i Grupa šestorice autora*, u: *Nova umjetnička praksa 1966-1978.* (ur.) Marijan Susovski, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978., 30.

¹⁷³ Ibid., 29.

¹⁷⁴ Suzana Marjanić, 2013., 156.

¹⁷⁵ Nena Baljković, 1978., 29.

¹⁷⁶ Ibid.

Dimitrijevićev odnos prema relativnosti vremena je izložba *At the Moment* koju organizira zajedno s Nenom Baljković (Dimitrijević). Riječ je o prvoj međunarodnoj izložbi konceptuale u Zagrebu u autentičnom životnom ambijentu veže stambene zgrade u Frankopanskoj 2a. Izložba je otvorena 23. travnja 1971. i zatvorena nakon tri sata, čime je akcentirana upravo kategorija prolaznosti.¹⁷⁷



Slika 14. Braco Dimitrijević, *Slika Krešimira Klika*, 1969., Zagreb

¹⁷⁷ Suzana Marjanić, 2013., 158.

6. Relacijska estetika i umjetničko djelo kao društveni međuprostor

Umjetnost koja potiče na interakciju; najčešće su to akcije i performativni činovi, poseban je oblik proizvodnje i redistribucije prostora koji afirmira nužnost redefiniranja prostora. Takav prostor tada više nije statičan, već doživljen, relacijski i politički.¹⁷⁸

Postmodernističke teorije drže kako umjetničko djelo postoji zato što stoji u pojavnim i značenjskim odnosima prema drugim umjetničkim djelima.¹⁷⁹ Suvremena umjetnost u svim svojim medijima tako zadobiva legitimnost tek iz komunikacijskog procesa otvaranja prema Drugome^{180, 181} „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.¹⁸² Pritom je svako objašnjenje, svaka „istina“, konstrukt posredovan kulturom, s time da niti jedan narativ nema ulogu univerzalnog općeg narativa.

„Relacijska forma“, koju kao pojam uvodi francuski kustos i teoretičar umjetnosti Nicolas Bourriaud početkom devedesetih godina 20. stoljeća, označava različite varijante relacijskih praksi u javnoj sferi koje upućuju na mnogostrukost odnosa između umjetničkog proizvoda, umjetnika i publike.¹⁸³ Ishodište relacijske forme je u modernističkom projektu emancipacije pojedinca i naroda; u avangardi, koja se i danas obnavlja na drugačijim filozofskim, kulturnim i društvenim postulatima.¹⁸⁴ Danas se borba za modernizam odvija lišena utopijskog ideala, kao niz fragmentiranih iskustava bez globalne vizije svijeta. Cilj umjetnosti više nije oblikovanje utopije, već načina postojanja i djelovanja u danoj stvarnosti.¹⁸⁵ Relacijska forma tako svoje postojanje zadobiva kada pokrene interakciju među ljudima: „forma umjetničkog djela rađa se iz procesa pregovaranja s onime što možemo pojmiti i što nam je

¹⁷⁸ Katarina Rukavina, Nadija Mustapić, 2002., 93.

¹⁷⁹ Miško Šuvaković, 2005., 153.

¹⁸⁰ Pojam Drugog uvodi francuski psihoanalitičar Jacques Lacan, a u poststrukturalističkoj teoriji razrađen je kod Rolanda Barthesa, Michela Foucaulta, Julije Kristeve, Philippea Sollersa, Cvetana Todorova i Jacquesa Derride. (Šuvaković, 2005., 153.)

¹⁸¹ Žarko Paić, 2006., 206

¹⁸² Miško Šuvaković, 2005., 153.

¹⁸³ Katarina Rukavina, „Relacijska forma“ kao umjetnički jezik: pristupi i prijepori, *Ars Adriatica*, Vol. No. 8, 2018., 224.

¹⁸⁴ Nicolas Bourriaud, 2013., 16-17.

¹⁸⁵ Ibid., 17-18.

zajednički dano.“¹⁸⁶ Umjetnost je tako dijalog i komunikacija pri čemu je intersubjektivnost okvir recepcije umjetnosti i njezina sama bit.¹⁸⁷ Forma suvremenog umjetničkog djela nadilazi njegovu materijalnu, vidljivu formu i postaje element stapanja.¹⁸⁸ U relacijskoj se umjetnosti važnost vidljivog gubi, a naglasak je na nedovršenom procesu koji je dohvatljiv isključivo kao jednokratno, prolazno iskustvo koje se prima iz prve ruke u atmosferi i kontekstu u kojem rad nastaje.¹⁸⁹

Za Bourriauda relacijska se forma odnosi na umjetničke prakse koje se pojavljuju devedesetih godina 20. stoljeća u kojima je uloga recipijenta aktivna, pa je relacijska forma uvijek otvorena i nedovršena.¹⁹⁰ Središte teorijskog okvira Bourriaudove relacijske estetike je francuski filozof Guy Debord i njegova teorija društva spektakla, koja predstavlja kritiku kapitalističkog postmodernog društva globalnog konzumerizma zasnovanog na spektaklu koji preuzima svaki element stvarnosti. U takvom se društvu ljudski odnosi više ne „proživljavaju izravno“, već su otuđeni u njihovoj „spektakularnoj“ reprezentaciji.¹⁹¹ U svijetu prezasićenom slikama, posredovanog medijima i kapitalom općenito, od umjetnosti se traži da promatraču pruži više od iskustva pasivnog promatrača. Umjetnost bi, u dosluhu sa stvarnošću, trebala postati aktivna društvena intervencija i kritika koja će pokušati promijeniti tu istu stvarnost koje je dio.¹⁹² Debord stoga zagovara kolektivno proizvođenje situacija. U takvom odnosu participacija postaje sredstvo rehumanizacije društva otuđenog represivnim sredstvima kapitalističke proizvodnje, a relacijska forma kulturalno orijentiran i politički razrađen koncept umjetnosti.¹⁹³

Tijekom 90-ih godina 20. stoljeća umjetnost se, u želji da se dokine tradicionalni odnos između umjetničkog objekta, umjetnika i publike, okreće prema društvenom. Umjetničko djelo kao dovršeni proizvod iznova se osmišlja kao projekt u tijeku, a publika se iz uloge promatrača premješta u ulogu sudionika ili sustvaratelja.¹⁹⁴

Kao primjer raspoloživosti umjetničkog djela i problematike prijateljskog darivanja, za

¹⁸⁶ Nicolas Bourriaud, 2013., 28.

¹⁸⁷ Ibid., 29.

¹⁸⁸ Ibid., 25.

¹⁸⁹ Katarina Rukavina, Nadija Mustapić, 2002., 57.

¹⁹⁰ Ibid., 53.

¹⁹¹ Nicolas Bourriaud, 2013., 13-14.

¹⁹² Katarina Rukavina, Nadija Mustapić, 2002., 59.

¹⁹³ Ibid., 59.

¹⁹⁴ Sandra Uskoković, 2018., 36-37.

koju drži da je srž suvremene estetike, Borriaud uzima kubanskog gej umjetnika Félix González-Torresa.¹⁹⁵ Pozadina njegova rada je epidemija AIDS-a u Americi 1980-ih, bolesti o kojoj González-Torres podiže svijest, od koje umire njegov partner i od koje 1996. i sam umire.

Seriya efemernih radova *Candy Pieces* posvećena je tematiziranju iskustva žalosti, preuranjene smrti koja je izvan „prirodnog“ poretka. Riječ je o instalacijama koje se sastoje od slatkiša; bombona različitih boja, koji se u izložbenom prostoru postavljaju u hrpu ili u formu tepiha.¹⁹⁶ Proizlazeći iz minimalističke umjetnosti, koja u okvirima svog fenomenološkog naslijeđa gledatelja smatra sastavnim dijelom rada, hrpe bombona nude se promatraču na doslovnu konzumaciju. Instalaciju *Bez naziva (Portret tate)* iz 1991. godine, čini hrpa bijelih bombona u prozirnoj foliji. „Slatkoća“ slatkiša u direktnoj je opreci s gorčinom spoznaje kako je riječ o bombonima za kašalj, koje je otac umjetnika uzimao dok je bolovao od raka grla. Prisustvo hrane u ritualima žalovanja, kao što je ovaj, može se čitati i kao proces transupstancijacije.

Bez naziva (Portret Rossa u L.A.-u) iz iste godine, instalacija je koja se sastoji od šarenih bombona težine 79 kilograma, koliko je González-Torresov partner težio prije bolesti i smrti.¹⁹⁷ U središtu umjetničkog rada je problematika zapisivanja onog neopipljivog. Umjetnik uvodi recipijenta u svoje iskustvo žalovanja, sjećanja, u svoju intimnu borbu s tugom, načinom podnošenja prolaznosti. Iako se djelo bavi teškom i potencijalno uznemirujućom temom, svaki element šoka izbjegnut je u korist jednostavnosti, nježnosti i suptilnosti.



Slika 15. Félix González-Torres, *Bez naziva (Portret Rossa u L.A.-u)*, 1991.

¹⁹⁵ Nicolas Bourriaud, 2013., 61.

¹⁹⁶ Preuzeto s: <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled-portrait-of-dad>, (18. kolovoza 2022.)

¹⁹⁷ Preuzeto s: <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/c/candy-works>, (18. kolovoza 2022.)

Cjelokupan opus Félixá González-Torresa nastaje na osnovi autobiografskog projekta, ali takvog koji uvijek uključuje dvojnost, koja se ne odnosi samo na temu već i na formu rada. Njegovo djelo ostvaruje međuprostor, suočava recipijenta sa stvarnošću na jednostavan, human način, formom koja s recipijentom uspostavlja otvoren odnos, koji nije unaprijed postavljen. González-Torresovo umjetničko djelovanje u cijelosti je temeljeno na teoriji međuljudskih odnosa i zajedništva.¹⁹⁸ Ono što iz radova González-Torresa progovara idealna je ravnoteža između forme i njezine programirane dematerijalizacije odnosno nestanka, između vizualne ljepote i skromnosti geste, između dječakčkog oduševljenja pred radom i kompleksnosti njegovih interpretacija.¹⁹⁹

7. Case study – Ivan Kožarić: *Stog sijena*

Kao studija slučaja bit će predstavljen rad Ivana Kožarića, privremena skulptura (instalacija) *Stog sijena* postavljena ispred Kneževog dvora u Dubrovniku 1996. godine te na Trgu 128. brigade Hrvatske vojske u Rijeci 2020. godine.

Ivan Kožarić – „kipar, anti-kipar i ne-kipar“²⁰⁰, kako ga je okarakterizirao Jerko Denegri, rođen je u Petrinji, 1921. godine, a preminuo u Zagrebu 2020. godine. Diplomirao na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu 1949. godine, potom kratko boravio u Parizu te se vratio u Zagreb, pridružio protokonceptualnoj neformalnoj grupi Gorgona i počeo izlagati 1953. godine, a samostalno 1955. godine.²⁰¹ Ne opterećujući se formalnom prepoznatljivošću i dosljednošću, od samih početka svog umjetničkoga djelovanja Kožarić pokazuje sklonost mijenjanju izričaja i potpunoj umjetničkoj slobodi. Ignorirajući razvojnu liniju, slobodno se kreće u različitim pravcima, radeći na novom izričaju ili se opetovano vraćajući nekom prethodnom.²⁰² Priredio je stotinjak samostalnih i dvjestotinjak skupnih izložaba te sudjelovao na brojim kiparskim simpozijima. Autor je većeg broja skulptura u javnom prostoru te nekoliko ambijenata i intervencija. Kožarić je bio akademik i dobitnik brojnih priznanja, uključujući nagradu za životno djelo Vladimir Nazor koja mu je dodijeljena 1997. godine. Kao renomirani umjetnik

¹⁹⁸ Nicolas Bourriaud, 2013., 63-67.

¹⁹⁹ Ibid., 72.

²⁰⁰ Jerko Denegri, *Ivan Kožarić*, Matica hrvatska Sisak, Sisak 2006., bez paginacije

²⁰¹ Ibid.

²⁰² Antun Maračić, Evelina Turković, *Atelijer Kožarić*, Idea imago, Zagreb, 1995., 107.

zastupljen je u mnogim europskim i svjetskim zbirkama suvremene umjetnosti, a u javnom se životu isticao kao angažirana osoba.²⁰³

Privremena skulptura (instalacija) *Stog sijena* Ivana Kožarića postavljena je na riječkom Trgu 128. brigade Hrvatske vojske 8. siječnja 2020. godine. Tri dana kasnije zapalio ju je javnosti nepoznat počinitelj. Instalacija se time pokazala u punom sjaju svoje privremenosti, a izgaranjem i doslovne efemernosti. Nanovo je, na isto mjesto, postavljena 30. siječnja iste godine, gdje se uz nadzor održala do jutra 4. veljače, kada je po planu organizatora i trajno uklonjena, ali ne više kao nepoželjan, već kao umjetnički predmet kojem je javno predstavljanje završilo.

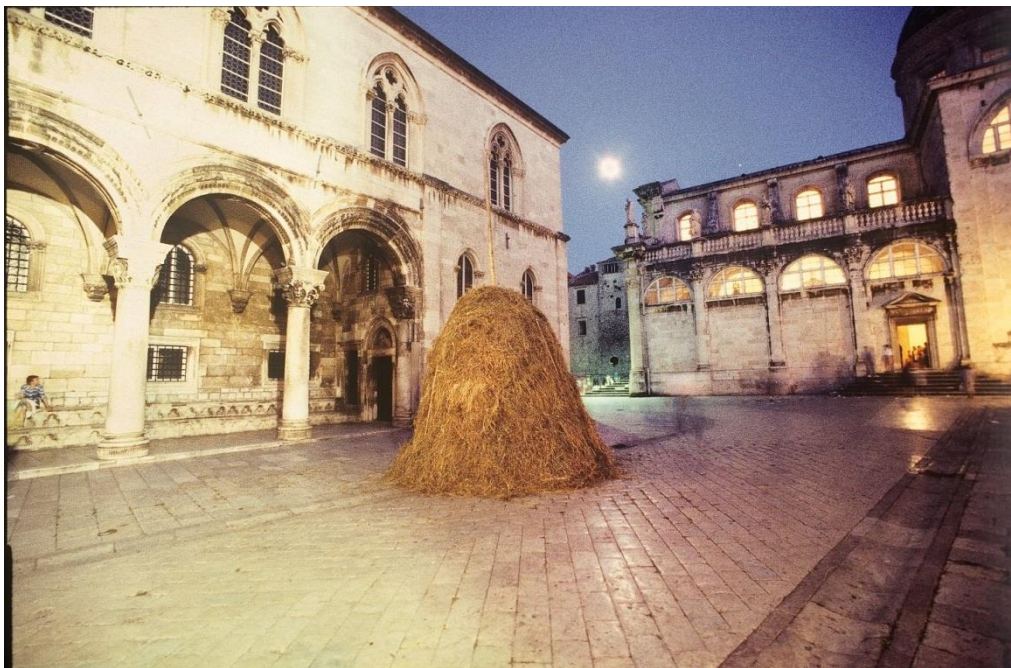


Slika 16. Ivan Kožarić, *Stog sijena*, 2020., Rijeka

²⁰³ Jerko Denegri, 2006., bez paginacije

Postavljanje *Stoga sijena* u urbani prostor grada bila je prva umjetnička intervencija u sklopu projekta *Izvrnuti džep*, programskog pravca *Doba moći*, u okviru programa *Rijeka 2020. – Europska prijestolnica kulture*, u projektnoj provedbi kustosa riječkog Muzeja moderne i suvremene umjetnosti s vanjskim suradnicima.²⁰⁴ Umjetnička instalacija je u izvornom i u ponovljenom obliku postavljena u suradnji s obitelji Kožarić i uz podršku Komunalnog društva *Čistoća*, čiji su djelatnici sagradili stogove. Instalacija od organskog materijala zbog svoje je datosti bila privremena, prolazna, nestalna i smrtna, a smještanjem u urbani kontekst podrazumijevala je i dodatni, *site-specific* sloj značenja, kako u Rijeci, tako i u Dubrovniku.

Prvi se put Kožarićev *Stog sijena* pojavio 1996. godine ispred Kneževa dvora, u okviru izložbe *Otok*. Prema riječima Antuna Maračića postav ove skulpture u javni prostor „čin je otkrivanja, odnosno uspostavljanja središta, markiranja i aktiviranja akupunkturne točke prostora, te uzburkavanja njegovih energetskih silnica. Tvrdom kamenu kontrapunktiran je mekani materijal sijena, stoljetnoj trajnosti Grada nešto efemerno i propadivo.“²⁰⁵ *Stog sijena* tako je relacijska forma koja propituje identitet građanskog, urbanog, tradiciju i maksimu poimanja grada kao „nepovredivog simbola urbaniteta i kulture“²⁰⁶.



Slika 17. Ivan Kožarić, *Stog sijena*, 1996., Dubrovnik

²⁰⁴ *Izvrnuti džep: Ivan Kožarić – Stog sijena 30.1.–3.2.2020., Trg 128. brigade HV*, Preuzeto s: <https://mmsu.hr/dogadaji/ivan-kozaric-stog-sijena/> (1. rujna 2022.)

²⁰⁵ Antun Maračić, *Ivan Kožarić: Stog sijena*, 15 dana 3, 2009., 14.

²⁰⁶ Sandra Uskoković, 2018., 206.

Višekratno reizvođenje ove instalacije na različitim lokacijama pokazuje da Kožarićev rad nije jednoznačan, nego zavisao o kontekstu u kojem se predstavlja. *Stog sijena* u javnom prostoru Rijeke postavljen je s namjerom interpolacije u urbanu cjelinu grada i prilog je predstavljanju Rijeke, u sklopu programa EPK 2020., kao tolerantne zajednice koja ne dovodi u pitanje suživot različitih identiteta. Polisemija djela sastavni je dio Kožarićeva opusa u cjelini, gdje je javnost sustvaratelj značenja. Izazivanje reakcije time postaje nužan preduvjet recepcije umjetnosti u javnom prostoru, uključujući pri tom i nemar i/ili destrukciju. Promatrač, u svojem nepronalaženju smisla umjetničkog djela, u riječkom je slučaju ostao kulturno dezorijentiran, slijedom čega i ikonoklastički agresivan.

Stog sijena predstavljen je kao „početak žetve kulturnih događanja u godini Europske prijestolnice kulture“²⁰⁷. Simbolika „žetve kulture“ i njezina konzumacija ipak se čine kao eufemizam u odnosu na koncept „udara na traumatsku jezgru“²⁰⁸, koji je program *Izvrnutog džepa* najavio. Jer, ova je instalacija, sudeći po reakcijama javnosti, u većoj mjeri izvršila „udar na traumatsku jezgru“, nego li proslavila početak kulturne žetve.

Iako dubrovački pa tako ni riječki *Stog sijena* ne sadrži nikakve političke konotacije, opscenu ili provocirajuću potku, promatrač je izazvan, a komunikacija s publikom, koja je sastavni dio ovog rada, finalno se ostvaruje u činu destrukcije. Kožarićevi su radovi i prije izazivali burne reakcije javnosti. Prvo Kožarićevo *Prizemljeno sunce*, postavljeno na pješačkom trokutu kod zgrade HNK-a u Zagrebu također je zapaljeno. Kožarićeve javne intervencije pred promatrača postavljaju pitanje interpretacije, otvaraju diskurs, simbolizirajući odnos umjetničke produkcije i društvene recepcije. Smještene u urbani kontekst grada kao mjesto kolektivnog, impersonalnog života koje pripada svima, a kojeg čine različiti identiteti, Kožarić dovodi u pitanje upravo ono što slovi kao identitet.²⁰⁹

Javno nerazumijevanje djela u riječkom slučaju izazvalo je ikonoklastički nasrtaj koji se može shvatiti ili kao reakcija protiv umjetničkog objekta koji na neki način ljuti, iritira ili provocira promatrača ili kao reakcija „protiv objekata koji traže da ih se smatra umjetnošću, a ne mogu se pridružiti važećoj predodžbi o umjetnosti“²¹⁰, riječima švicarskog povjesničara umjetnosti Oskara Bätschmanna.

²⁰⁷ Stog sijena – Ivan Kožarić, Preuzeto s: <https://rijeka2020.eu/dogadjanja/stog-sijena-ivan-kozaric-hr/>, (3. rujna 2022.)

²⁰⁸ Ibid.

²⁰⁹ Sandra Uskoković, 2018., 207.

²¹⁰ Nataša Lah, 2012., 273.

Kožarić se, u neprestanom istraživanju i preispitivanju novih materijala i formalnih mogućnosti skulpture, efemernošću bavi još 1976. godine kada nastupa na venecijanskom Biennalu. Izlaže hrpu koju sastavlja od svojih ranijih radova i seriju *privremenih skulptura* koje izvodi u trenutku događaja savijajući rukom meki materijal aluminijske folije.²¹¹ Privremene skulpture svjesno su izvedene od svakodnevnog, trivijalnog, „mekog“ materijala kojim se lako manipulira i koji i slučajnom intervencijom mijenja svoj oblik. Naziv tako upućuje na očekivanu prolaznost u vremenu. U kontekstu svečanosti i renomea izložbe kakva je Biennale, odabir privremenog rada, koji se u usporedbi s drugim Kožarićevim ostvarenjima može činiti nereprezentativnim, doima se provokativnim činom.²¹² Riječ je zapravo o kritičkom propitivanju statusa umjetnosti; o „konceptualnoj autorefleksivnoj operaciji“.²¹³ Umjetnik preispituje status zgužvane aluminijske folije kojoj je imanentna privremenost, kao skulpture odnosno umjetničkog djela.²¹⁴ Privremenim se skulpturama Kožarić bavio i kasnije u radu, stvarajući skulpture od kartona, papira, novina, konzervi... Nijedan materijal za Kožarića nije manje ili više vrijedan, a otvorena forma i sloboda stvaranja ostaju temeljnim lajtmotivom njegova djela.

Foliju kao medij koristi na izložbi *Skulptura 1954.-2000.* u Domu hrvatskih likovnih umjetnika i u Galeriji proširenih medija te u riječkoj Modernoj galeriji (sada Muzej moderne i suvremene umjetnosti). Nadodajući nove oblike na izduženu ruku svoje skulpture *Čovjek koji sjedi* iz 1954. godine, od zgužvane aluminijske folije radi privremenu ambijentalnu skulpturu, koja usmjerava gledateljev prolazak izložbom. Po završetku izložbe, provedena je akcija rezanja i dijeljenja 350 metara dugačke folije, komadiće koje su posjetitelji mogli ponijeti kući. Tim je činom efemerna skulptura zadobila i performativnu dimenziju, a dijeljenjem komadića skulpture Kožarić je, prema riječima kustosa Antuna Maračića potvrdio svoje „temeljno vitalističko načelo otvorenog djela“.²¹⁵

Kod Kožarićevih je efemernih radova riječ o krajnjoj iskrenosti relacijske forme, demistifikaciji umjetnosti s koje je skinuta aura nedodirljivosti, interpretativnoj otvorenosti pri kojoj nema jednoznačnog odgovora, a upravo recepcijom, otvorena forma zadobit će svoje značenje.

²¹¹ Jerko Denegri, 2006., bez paginacije

²¹² Ibid.

²¹³ Ibid.

²¹⁴ Ibid.

²¹⁵ Ibid.

ZAKLJUČAK

Temeljni jezik i detekcijsko uporište vizualne umjetnosti je forma, koja se tradicionalno veže uz materijalnost, objektnost umjetničkog djela, koje formom potvrđuje vlastiti status u pojavnom svijetu. Od pojave neoavangarde do danas status umjetničkog objekta doživljava radikalnu transformaciju. Forma se preobražava do pojave u kojoj nadilazi svoju materijalnu dimenziju proširujući svoj status na umjetnost koncepta, procesa, događaja, umjetničkog stava ili ponašanja. Efemerna umjetnost smješta se u okviru praksi dematerijalizacije umjetničkog objekta i pomaka prema shvaćanju umjetnosti kao komunikacijskog čina, koje se odvija u okviru neoavangarde i postavangarde. Efemerna se djela tako može detektirati u procesualnim umjetničkim praksama u kojima je vrijeme važna komponenta: u happeningu, performansu, akciji, body artu, land artu, earth works radovima, antiform i siromašnoj umjetnosti, kao i u tradicionalnim medijima, pri čemu je nestajanje u nekom smislu (primjerice izgaranje, truljenje, namjerno uništavanje, prestanak događaja) intrinzični element djela.

U efemernim umjetničkim djelima; djelima u kojima je propadanje ili nestajanje ključan element, umjetnički je svijet lišen svog zahtjeva za postojanošću; trajnosti koja omogućuje umjetnosti da ispuni svoju ulogu stvaranja mita o besmrtnosti. Ova se djela mogu čitati kao oblik žrtve; odriču se svoje trajnosti radi većeg dobitka. Veći dobitak u takvim je radovima razumijevanje uloge trajnosti u umjetnosti kroz prolaznost koja apostrofira i upućuje na kontekst u kojem nastaje, tražeći neposrednu recepciju i uspostavljajući vezu s pitanjem vremena i povijesti, identiteta, memorije i autentičnosti doživljaja.

Efemerna umjetnost u javnom, urbanom prostoru pojavljuje se kao desakralizirana pojava koja je dodirljiva i prolazna. U suodnosu s kontekstom, kao relacijska forma, pokušava postati sredstvo doživljavanja života dokidanjem tradicionalnog odnosa između umjetničkog objekta, umjetnika i publike i pozivajući recipijenta da kritički osvijesti okruženje u kojem živi.

Želim se zahvaliti svojoj mentorici dr. sc. Nataši Lah na svojoj pomoći, savjetima, uvažavanju i strpljenju te pruženoj prilici iskustva prakse u struci kroz koju me je nesebično i predano mentorirala.

Zahvaljujem se i profesorici Nadeždi Elezović na pomoći i podršci tijekom studija te pruženoj prilici praktičnog rada na postavljanju izložbe.

LITERATURA

1. Arendt Hannah, *Vita Activa*, August Cesarec, Zagreb, 1991.
2. Baljković, Nena, *Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak i Grupa šestorice autora*, u: *Nova umjetnička praksa 1966-1978*. (ur.) Marijan Susovski, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.
3. Bourriaud, Nicolas, *Relacijska estetika. Postprodukcija – kultura kao scenarij: kako umjetnost reprogramira suvremeni svijet*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2013.
4. Božičević, Vanda, *Filozofija umjetnosti Arthura Dantoa*, u: Arthur C. Danto, *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, Kruzak, Zagreb, 1997.
5. Briski Uzelac, Sonja, *Umjetnost u doba teorije*, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005.
6. Čokolić, Sanja, Grubišić, Zorica, Duvnjak, Neven, *Crveni Peristil: Između društvene provokacije, umjetničke intervencije, urbanog mita i splitskog jala*, (u:) *Kultura. Časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, 136 (2012)., 198-219.
7. Debord, Guy, *Društvo spektakla i komentari društvu spektakla*, Bastard biblioteka, Zagreb, 1992.
8. De Micheli, Mario *Umjetničke avangarde 20. stoljeća*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1990.
9. Denegri, Jerko, *Ivan Kožarić*, Matica hrvatska Sisak, Sisak 2006.
10. Denegri, Jerko, *Prilozi za drugu liniju. Kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Horetzky, Zagreb, 2003.
11. Denegri, Ješa, *Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija*, u: *Nova umjetnička praksa 1966-1978*. (ur.) Marijan Susovski, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.
12. Denegri, Ješa, *Teme moderne i postmoderne umjetnosti*, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005.
13. Dimitrijević, Nena, *Gorgona – umjetnost kao način postojanja*, u: *Gorgona*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2002.
14. Fricke, Christiane, *Novi mediji. Netradicionalni oblici umjetničkog izražavanja*, u: *Umjetnost 20. stoljeća*, Taschen, Köln, 2005.

15. Goldberg, RoseLee, *Performans: od futurizma do danas*, Test! – Teatar studentima, URK – Udruženje za razvoj kulture, Zagreb, 2003.
16. Groys, Boris, *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006.
17. Kaprow, Allan, *Assemblage, environments and happenings*, Abrams, New York, 1968.
18. Klaić, Bratoljub, *Rječnik stranih riječi*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1983.
19. 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.
20. Kovačević, Leonardo et al. (ur.), *Operacija: Grad. Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, Savez za centar za nezavisnu kulturu i mlade et al., Zagreb, 2008.
21. Krivak, Marijan, *Michel Foucault: Rođenje biopolitike*, Filozofska istraživanja, 28 (2), 2008.
22. Krivak, Marijan, *Pogovor Lyotardovo „postmoderno stanje“*, u: *Postmoderno stanje: izvještaj o znanju*, Ibis grafika, Zagreb, 2005.
23. Lah, Nataša, *Medijacijska funkcija umjetničke kritike između povijesti i suvremenosti*, *Ars Adriatica*, vol., br. 2, 2012., 269-280.
24. Nataša Lah, *Umjetnost kao kultura: pedesete, šezdesete, sedamdesete*, predavanje u sklopu kolegija *Suvremena umjetnost*, Filozofski fakultet u Rijeci, 25. ožujka 2019.
25. Lah, Nataša, *Zastupajuće i označiteljske prakse stvaratelja arhivske građe*, *Život umjetnosti*, 95 (2), 2014., 56-67.
26. López-Bertran, Mireia, *Ephemeral Art*, u: Smith C. (eds) *Encyclopedia of Global Archaeology*, Springer, Cham., 2019.
27. Lyotard, Jean-Francois, *Postmoderno stanje: izvještaj o znanju*, Ibis grafika, Zagreb, 2005.
28. Malpas, William, *Land art. A complete Guide to Landscape, Enviromental, Earthworks, Nature, Sculpture and Installation Art*, Crescent Moon Publishing, Kent, 2004.
29. Maračić, Antun, *Ivan Kožarić: Stog sijena, 15 dana 3*, 2009., 17-21.
30. Maračić, Antun, Evelina Turković, Evelina, *Atelijer Kožarić*, Idea imago, Zagreb, 1995.
31. Marchart, Oliver, *O estetici javnog, Frakcija: časopis za izvedbene umjetnosti*, br. 33/34., 2004./2005., 6-13.

32. Marjanić, Suzana, *Topoi umjetnosti performansa: lokalna vizura*, Durieux, Hrvatska sekcija AICA, Zagreb, 2017.
33. Martek, Vlado, *Akcionizam i etički fetišizam*, u: Suzana Marjanić, 2013.
34. Matičević, Davor, *Zagrebački krug*, u: *Nova umjetnička praksa 1966-1978*. (ur.) Marijan Susovski, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.
35. Matičević, Davor, *Suvremena umjetnička praksa: Ogledi 1971-1993.*, Durieux, Muzej suvremene umjetnosti, Hrvatska sekcija AICA, Zagreb, 2011.
36. Mersch, Dieter, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Edition Suhrkamp, Frankfurt/M., 2002., u: Žarko Paić (2013.)
37. Millet, Catherine, *Suvremena umjetnost*, Muzej suvremene umjetnosti i Hrvatska sekcija AICA, Zagreb, 2004.
38. O' Neill, Mary, *Ephemeral Art: Mourning and Loss*, doktorska disertacija, Loughborough University, 2007.
39. Paić, Žarko, *Slika bez svijeta*, Litters, Zagreb, 2006.
40. Paić, Žarko, *Događaj i razlika. Performativno-konceptualni obrat suvremene umjetnosti, Filozofska istraživanja*, Vol. 33 No. 1, 2013., 5-20.
41. Paraščić, Ivan, *O institucijskoj teoriji umjetnosti*, Prolegomena 7 (2) 2008., 181-203.
42. Rukavina, Katarina, Mustapić, Nadija, *Interaktivna umjetnost u javnoj sferi: diskursi i tehnike*, Sveučilište u Rijeci, Akademija primijenjenih umjetnosti, Rijeka, 2020.
43. Rukavina, Katarina, „*Relacijska forma*” kao umjetnički jezik: pristupi i prijepori, *Ars Adriatica*, Vol. No. 8, 2018., 211-226.
44. Schneckenburger, Manfred, *Skulpture i objekti*, u: *Umjetnost 20. stoljeća*, Taschen, Köln, 2005.
45. Souriau, Étienne, *Diccionario Akal de Estética*, Alkal, Madrid, 1998.
46. Susovski, Marijan, *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1982.
47. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005.
48. Uskoković, Sandra, *Anamnesis: dijalozi umjetnosti u javnom prostoru*, UPI-2M Plus, Zagreb, 2018.
49. Vukmir, Janka, *Perceptual Art*, Meandar, Zagreb, 1997.

50. Zanki, Josip *Svaka određenost vodi u ksenofobiju*, u: Suzana Marjanić, *Kronotop hrvatskog performansa: od Travelera do danas*, Udruga Bijeli val i Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 2013.

MREŽNI IZVORI

1. Edwards, Jonathan, *Banksy tried to destroy his art after it sold for \$1.4 million. The shredded version just went for \$25.4 million*, Preuzeto s: <https://www.washingtonpost.com/nation/2021/10/15/shredded-banksy-painting/>, (21. srpnja 2022.)
2. *Exhibition: Giuseppe Penone. Retrospective Barcelona*, 30 September 2004, Preuzeto s: <https://prensa.fundacionlacaixa.org/en/2004/09/30/exhibition-giuseppe-penone-retrospective/>, (13. lipnja 2022.)
3. Gormley, Clare, *Allan Kaprow 1927–2006 Fluids 1967 and Scales 1971*, Preuzeto s: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/allan-kaprow#:~:text=On%2029%20March%202008%20Tate,Millennium%20Bridge%20outside%20Tate%20Modern>, (3. lipnja 2022.)
4. *Izvrnuti džep: Ivan Kožarić – Stog sijena 30.1.–3.2.2020.*, Trg 128. brigade HV, Preuzeto s: <https://mmsu.hr/dogadaji/ivan-kozaric-stog-sijena/>, (1. rujna 2022.)
5. Kosuth, Joseph, *Art after philosophy and after: collected writings 1966-1990.*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1991., Preuzeto s: https://monoskop.org/images/4/46/Kosuth_Joseph_1969_1991_Art_After_Philosophy.pdf, (17. lipnja 2022.)
6. Lippard, Lucy R., Chandler, John, *The dematerialization of art*, *Art International*, 12:2, 1968., Preuzeto s: <http://cast.b-ap.net/wp-content/uploads/sites/8/2011/09/lippard-theDematerializationofArt.pdf>, (18. svibnja 2022.)
7. Marjanić, Suzana, *Razgovor s Igorom Grubićem*, 29.11.2007., Preuzeto s: <http://www.zarez.hr/clanci/razgovor-s-igorom-grubicem>, (10. srpnja 2022.)
8. Mattick, Paul, *Art in Its Time. Theories and practices of modern aesthetics*, Routledge, London, 2003., Preuzeto s: https://books.google.hr/books?id=HkXVMMiz1VoC&printsec=frontcover&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false, (8. lipnja 2022.)

9. *preserve 'beauty 1991-2003*, Tate, Preuzeto s: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gallaccio-preserve-beauty-t11829>, (2. svibnja 2022.)
10. Sarah Clark-Langager, *Robert Morris, Untitled (Steam Work for Bellingham), 1971*, Preuzeto s: <https://westerngallery.wvu.edu/robert-morris-untitled-steam-work-bellingham-1971>, (11. lipnja 2022.)
11. Schimmel, Paul, *Leap into the Void: Performance and the Object*, u: *Out of Actions: between performance and the object, 1949–1979*, MoCA, Los Angeles, New York/London, 1998., Preuzeto s: <http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/>, (3. lipnja 2022.)
12. *Stog sijena – Ivan Kožarić*, Preuzeto s: <https://rijeka2020.eu/dogadjanja/stog-sijena-ivan-kozaric-hr/>, (3. rujna 2022.)
13. Šimičić, Darko, *Za demokratizaciju umjetnosti*, Preuzeto s: <https://thisisadominoproject.org/marijan-molnar-za-demokratizaciju-umjetnosti-1977-1983/>, (7. srpnja 2022.)
14. *The Felix-Gonzalez Torres Foundation*, Preuzeto s: <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled-portrait-of-dad>, (18. kolovoza 2022.)
15. *The Felix-Gonzalez Torres Foundation*, Preuzeto s: <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/c/candy-works>, (18. kolovoza 2022.)
16. vrijeme. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021., Preuzeto s: <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=65498> (30. travnja 2022.)

POPIS PRILOGA

Slika 1. Anya Gallaccio, *preserve 'beauty (sačuvati ljepotu)*, 1991., Galerija Karsten Schubert, London. (izvor: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gallaccio-preserve-beauty-t11829>, pristupljeno 2. svibnja 2022.)

Slika 2. Christo i Jeanne-Claude, *Umotani Pont-Neuf*, 1985., Pariz. (fotograf: Wolfgang Volz, izvor: <https://christojeanneclaude.net/artworks/the-pont-neuf-wrapped/>, pristupljeno 1. lipnja 2022.)

Slika 3. Banksy, *Djevojka s balonom*, 2006., Privatno vlasništvo. (izvor: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/british-art-modern-contemporary/girl-with-balloon-2>, pristupljeno 21. srpnja 2022.)

Slika 4. Banksy, *Ljubav je u kanti za smeće*, 2006. - 2018., Privatno vlasništvo. . (izvor: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/british-art-modern-contemporary/girl-with-balloon-2>, pristupljeno 21. srpnja 2022.)

Slika 5. Allan Kaprow, *Tekućine*, 1967., California. (izvor: <https://www.metalocus.es/en/news/fluids-a-happening-allan-kaprow-19672015>, pristupljeno: 3. lipnja 2022.)

Slika 6. Braco Dimitrijević, *Slučajna skulptura*, 1968., Zagreb. (izvor: https://bracodimitrijevic.com/early_works_008.html, pristupljeno 6. lipnja 2022.)

Slika 7. Dennis Oppenheim, *Godišnji prsteni*, 1968., Kanada, SAD. (izvor: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cK5EA4>, pristupljeno: 10. lipnja 2022.)

Slika 8. Richard Long, *Linija načinjena hodanjem*, 1967., Wiltshire, (izvor: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>, pristupljeno: 10. lipnja 2022.)

Slika 9. Claes Oldenburg, *Placid Civic Monument*, 1967., New York. (izvor: <https://www.ucpress.edu/blog/54520/the-problem-of-persistence-what-oldenburgs-critique-of-monumentality-offers-todays-discussions/>, pristupljeno 11. lipnja 2022.)

Slika 10. Robert Morris, *Bez naziva (Oblak pare za Bellingham)*, 1974., Western Washington University, Bellingham. (izvor: <https://westerngallery.wvu.edu/robert-morris-untitled-steam-work-bellingham-1971> , pristupljeno: 11. lipnja 2022.)

Slika 11. Giuseppe Penone, *Patate (Krumpiri)*, 1977. (izvor: <https://giuseppepenone.com/en/works/2118-patate>, pristupljeno: 14. lipnja 2022.)

Slika 12. Grupa Crveni Peristil, *Crveni Peristil*, 1968., Split. (izvor: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authorscrveni-peristil~pe4539/#overlay>, pristupljeno: 28. lipnja 2022.)

Slika 13. Igor Grubić, *Crni Peristil*, 1998., Split. (izvor: <https://arteist.hr/suzana-marjanic-topoi-umjetnosti-performansa/>, pristupljeno: 1. srpnja 2022.)

Slika 14. Braco Dimitrijević, *Slika Krešimira Klike*, 1969., Zagreb. (izvor: https://bracodimitrijevic.com/early_works_007.html, pristupljeno: 7. srpnja 2022.)

Slika 15. Félix González-Torres, *Bez naziva (Portret Rossa u L.A.-u)*, 1991., (izvor: <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/c/candy-works>, pristupljeno 19. srpnja 2022.)

Slika 16. Ivan Kožarić, *Stog sijena*, 2020., Rijeka, (foto: Valentina Sablić)

Slika 17. Ivan Kožarić, *Stog sijena*, 1996., Dubrovnik (foto: Ana Opalić, izvor: <https://hr.facebook.com/dubrovnik2020/photos/ivan-ko%C5%BEari%C4%87-stog-sijena-1996-izlo%C5%BEba-otokisland-art-radionica-lazareti-dubrovni/349519911917759/>, pristupljeno 3. rujna 2022.)