

Nataša Lah

Instalacija K 19 Zlatka Kopljara – upis etičkog koncepta u prostor

Nataša Lah
Odsjek za povijest umjetnosti
Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci
Sveučilišna avenija 4
HR - 51 000 Rijeka

Izvorni znanstveni rad
Original scientific paper
Primljen / Received: 25. 2. 2014.
Prihvaćen / Accepted: 21. 5. 2014.
UDK: 73.049:73.038.55
73 Kopljar, Zlatko

The recently-created spatial installation K 19 by visual artist Zlatko Kopljar, set up in downtown Zagreb, is directed through its meaning and content towards the remembrance of Holocaust victims. The installation consists of five sculptures, which are made from the bricks originally used to build the walls of the concentration camp at Jasenovac and then re-used for the construction of post-war houses. These same bricks have now been used to create the K 19 sculptures, which have been placed on bases created from standardized Euro-pallets used in construction. Laid into horizontal courses, the bricks form vertical blocks with irregular upper surfaces, and, at the same time, place fragments of a fictitious whole in a semi-circular spatial ring of a monument-like character. Starting with the observation that the installation K 19 documents a specific historical situation possessing an unrepresentable narrative, the aim of the article is to demonstrate that this does not betray the nature of the medium chosen for this artwork. The article's theory-based argument is rooted in a number of different interpretative strategies which study the anchoring of cultural representations in artworks by considering them as ethical concepts which are inscribed in a space. The article also highlights the processes of cognitive mapping within the set frame of a moral geography, as well as emphasizing the coupling of the contingency and conceptualization of heritage, but also the mnemopoetic perspectivism and intersubjective character of similar representations. By encouraging the meeting between "the seen and the read" as the meeting between "the visible and the expressible", the article points to the effects of fictionalization and theatricalization which are present in this installation. They do not corrupt testimonial aspects of a (bygone) reality but help it become manifest in communication with the world. Although the unfinished or crumbling walls of the K 19 sculptures can be interpreted in the context of a whole series of "mutable atmospheres of the worlds of art", the article's conclusion underlines that the sculptor himself successfully structured the content of his work by attributing qualities to a form and in doing so visualized the unrepresentable.

Keywords: Zlatko Kopljar, installation K 19, representation of the unrepresentable, mnemopoetic perspectivism, contingencies of heritage, cognitive mapping, moral geography, intersubjective representation

Francuski filozof kontinentalnog usmjerenja, književni kritičar i prevoditelj Philippe Lacoue-Labarthe (1940.-2007.) u jednom od svojih tekstova postavlja pitanje – *Čemu etika treba teatar?*¹ Labartheovo pitanje, čini se, izvorno postavljeno u okviru istraživanja etičkih aspekata psihoanalize, sugestivno upućuje i na medijsku funkciju prostornih reprezentacija kolektivnog sjećanja uopće, simbolizirajući etički odnos umjetničke produkcije i društvene recepcije prema povijesnom sadržaju na koji se odnose. Za primjer ćemo uzeti jednu prostornu instalaciju koja teatralizacijom² urbanog okoliša otvara etičko pitanje, objektivirajući pritom subjektivnu inter-

pretaciju sjećanja na tragičan povijesni događaj. U susretu konkretnog djela i kolektivne memorije, zanima nas priroda njihove komunikacije o istome, kao prostor (spo)razumijevanja u zajedništvu.

Radi se o recentno oblikovanoj, prostornoj instalaciji K 19 likovnog umjetnika Zlatka Kopljara, koja se sastoji od pet skulptura izrađenih od cigala³ postavljenih na postamente od građevinskih paleta⁴, smještenoj u urbanu jezgru Zagreba. Cigle na paletama, slagane u horizontalnim nizovima kao kod gradnje zidova, tvore vertikalne blokove (monolite) pri vrhu neujednačenih bridova, što su kao fragmenti fiktivne cjeline, organizirani



1. Zlatko Kopljar, Instalacija K 19 Zagreb, Trg žrtava fašizma 16., snimljeno 27. 1. 2014. na Međunarodni dan sjećanja na holokaust (foto: M. Perožić)
Zlatko Kopljar, Installation K 19, Zagreb, Trg žrtava fašizma 16, taken on 27 January 2014, International Holocaust Remembrance Day

u polukružan prostorni prsten. Takav način oblikovanja ukazuje ili na nedovršenost ili na urušavanje predložene gradnje. No, bez obzira na to hoćemo li predloženo doživjeti kao nedovršenost ili urušavanje, suočeni smo s krhkom stranom djelatnosti građenja, kao i s mogućom sličnošću nečeg što je nedovršeno (prekinuto u nastajanju) s nečim što je devastirano (prekinuto u postojanju). Takva ranjivost Kopljarovih skulptura s druge strane ne narušava prostornu ravnotežu instalacije u cjelini, već nas ciljano poziva na propitivanje ranjivosti povijesnoga, kolektivnog pamćenja. Da je o ranjivosti pamćenja riječ, potaknuti smo zapaziti tek na drugoj razini prezentacije ovoga rada, ono što je oku nevidljiva, ali simbolizaciji recepcije podložna. U dnevnom tisku smo, već drugo jutro nakon postavljanja instalacije u javni prostor, pročitali:

Nakon završetka rata u logoru u Jasenovcu ostalo je mnogo opeka, koje su zatočenici proizvodili u logorskoj ciglani. S lokacije napuštenog logora, tog mjesta užasa, ljudi

iz okolice su uzimali cigle i od njih su gradili svoje kuće. Jednu od kuća koja je bila sagrađena u selu Jasenovac, a u kojoj danas nitko ne živi, pronašao je umjetnik Zlatko Kopljar. I za nekoliko tisuća kuna otkupio je cigle s ove ruševine. Od cigli iz kompleksa Jasenovac, iza kojih je ubijeno i 20.101 dijete mlađe od 14 godina, Zlatko Kopljar oblikovao je pet skulptura. Ove skulpture od jučer stoje ispred Hrvatskog doma likovnih umjetnika.⁵

Nekoliko dana kasnije Kopljar preciznije opisuje genezu materijala od kojih su učinjene skulpture, ističući kako je čuo da su napuštajući Jasenovac, ustaše srušile logor, pa su ljudi koji su se vraćali u razorene domove iskoristili pronađenu ciglu za obnovu kuća.⁶ Autor je, kako navodi, ideju za svoj budući rad dobio prilikom obilaska Spomen-područja Jasenovac, saznajući tada priču o povijesti cigala, koje je ubrzo nakon toga otkupio nanovo ih koristeći kao materijal za umjetničku građu, u konačnici postavljenu na standardizirane postamente takozvanih Euro-paleta. Tako

je predmet riječju označen, a svaka daljnja interpretacija djela dobila je svoj prostor značenja, govor konteksta ili naprosto, diskurs. Sastavnim dijelom instalacije postalo je nešto nematerijalno, dodano simbolizacijom putem opisa, što za rezultat ima *iznova stvorenu stvarnost*, rekao bi Goodman, niklu na krhkim temeljima *neodređene denotacije i reprezentacije-ka*⁷ porijekla materijala (cigle iz Jasenovca i EU palete). Ranjivost prikazanoga time crpi snagu (ojačava se ili liječi) reverzibilnim kretanjem smisla i sadržaja ovoga djela od sadašnjosti prema povijesti i od povijesti prema sadašnjosti istovremeno.

Palete kao postamente, svu tu građu koja iz njih (ili na njima) „raste“, po prirodi svoje namjene smješta u polje odloženosti nekog tereta, netom dovezena, dugoročno uskladištena, pa i spremna u određenom trenutku za daljnji transport do nepoznata odredišta. Utoliko ova instalacija prikazuje objekte shvaćene u najširem smislu te riječi, objekte koji mogu biti obične stambene zgrade, ali isto tako i raznorodni ciljevi, svrhe i zadaće nekog subjekta. Stavljajući se u ulogu projektanta, interpretatora i producenta svog umjetničkoga rada autor unosi sebe u konkretan svijet kao operativni subjekt⁸, koristeći pritom složene egzistencijalne odnose (dodajmo i metafore tih odnosa) kao materijal svoga umjetničkog djelovanja.

Drugim riječima, kako je u knjizi *Konceptualna umjetnost* naveo teoretičar Miško Šuvaković: *Pomoću modela identifikacije i predočavanja ideologije kao konstitutivnog i orijentirajućeg vektora uspostavljanja i izvođenja kulture, politike i umjetnosti, opcrtavaju se trenutni identiteti „subjekata“ mogućih konteksta kulture i umjetnosti.*⁹

Subjekt je time, podastrijevši svoje interpretacije konkretnoga svijeta, drugim interpretacijama u konkretnom svijetu, i sam postao objektom recepcije. U slučaju odabranog primjera instalacije K 19 operativni je subjekt intervenirao u urbanoj jezgri, dijelom je uređujući (uresujući ili upotpunjujući), dijelom subverzirajući sklad njezine rutine (i prividne ideološke neutralnosti), dijelom je teatralizirajući. Konstruirao je novu memorabiliju, koristeći *ready made* (opeka + palete) za nastalu instalaciju (situaciju i vizualni tekst) spomeničkog karaktera. Time je djelo stavljeno u (ili stvoreno za) svijet koji će ga odbaciti kao žrtvu recepcije, mučenu ignoriranjem (ili ikonoklastijom), ili će ga udomiti ritualnim svjedočenjem poželjnosti što obećava daljnju, pa i institucionalnu skrb.

Upis u životni prostor

Ubrzo nakon postavljanja u javni prostor, 17. siječnja 2014. ispred Hrvatskog doma likovnih umjetnika, na zagrebačkom Trgu žrtava fašizma ispred broja 16.,

instalacija je udomljena u određeni kontekst i koncept recepcije, gdje kao simbolički objekt predstavlja sjećanje na nevine žrtve holokausta. Već 27. siječnja pred opisanom je instalacijom državni vrh Republike Hrvatske obilježio Međunarodni dan sjećanja na holokaust. Tom su se prilikom među ciglama ostavljale napisane poruke, kamenčići i cvijeće, a uz podnožje skulptura posjetitelji su polagali svijeće.¹⁰

Instalacija K 19 Zlatka Kopljara utoliko potiče na raspravu o metodama reverzibilnog baštinjenja povijesnih ideja u produktima suvremene umjetnosti, o konceptualizaciji rasute baštine (koja kao da je „rasuti teret“ kolektivne memorije) te o mogućim interpretacijama etičkog koncepta dokumentacije, kojim se povijesno sjećanje upisuje u urbani prostor današnjice. Valja pri tom imati u vidu, kako navodi Šuvaković, da *pravi i ozbiljni problem povijesne analize i interpretacije (danas) nije građenje konzistentne i hegemonne integrativne slike povijesnih nizova događaja, već izvođenje, dekonstruiranje, identificiranje i interpretiranje mnoštva konkurentskih povijesnih narativa i, posebno, načina izvođenja reference od narativa prema događajima umjetnosti i od događaja umjetnosti prema narativima u teorijama kulture.*¹¹

Prikazivanje sjećanja na logor u slučaju instalacije K 19, u simboličkom kontekstu umjetničkog ostvarenja, odnosi se na svojevrsan postupak dokumentacije, ali i svjedočenja pripovijedanjem, bez mogućnosti da izvedeni narativ bude pokazan. Teoretičar medija Boris Groys takve umjetničke pojave suočava s precizno formuliranim pitanjem: *Ukoliko se život jedino može dokumentirati pričom i ne može biti pokazan, kako je onda moguće da takva dokumentacija bude pokazana u umjetničkom prostoru, a da pri tom nije iznevjerena njezina narav?*¹²

Odgovor na tako postavljeno pitanje, u okviru rasprave o problemima dokumentacije kao umjetničke forme, Groys nudi iz perspektive Agambenova¹³ pojma „goli život“. Agamben predlaže da se upravo koncentracijski logor promatra kao kulturna reprezentacija „golog života“ gdje su logorašima oduzeti svi oblici političke reprezentacije, a jedina stvar koju je moguće o njima reći jest da su živi. O životu u koncentracijskom logoru, nadalje, moguće je izvijestiti – moguće ga je dokumentirati – ali on ne može biti dostupan pogledu. Interpretacija se time veže na postupak reprezentacije proživljena iskustva, šireći se u nedoglednim mogućnostima narativnih upisivanja. Isključujući mogućnost pokazivanja i predstavljanja, orijentira se prema pripovijedanju i dokumentiranju, pa odgovor na prethodno postavljeno pitanje glasi: *Umjetnička dokumentacija obično se prikazuje u okviru neke instalacije. Instalacija je međutim, umjetnička vrsta u kojoj ne samo slike, tekstovi i drugi elementi od kojih je*

sastavljena, nego također i sam prostor, imaju odlučujuću ulogu. Taj prostor nije ni apstraktan ni neutralan, nego je sam po sebi oblik života. Smještaj dokumentacije u nekoj instalaciji kao čin upisa u nekom određenom prostoru prema tome nije neutralan čin prikaza, već je čin koji na razini prostora postiže ono što priča postiže na razini vremena – upis u život.¹⁴ Život se time ne može shvatiti kao nešto „po sebi”, već se originalnost života u tom smislu događa upisivanjem živoga bića u životni kontekst – i u životni vijek kao i u životni prostor. Radi se dakle o biopolitičkoj strategiji koja omogućuje pretvorbu artificialjnoga u nešto živo, a repetitivnoga u nešto neponovljivo.¹⁵

Suvremena upotreba prošlosti

Takav se upis u prostor povezuje s pojmovima „moralne geografije” i „kognitivnog mapiranja”. Za Fredrica Jamesona, ističe Šuvaković, *kognitivno mapiranje je metafora povezana s konkretnim praksama bivanja u društvenom svijetu, s praksama snalaženja u okruženju koje izmiču namjernom ili nenamjernom prepoznavanju i prikazivanju svijeta kao svog okruženja.*¹⁶ Utoliko kognitivno mapiranje povezujemo s moralnom geografijom ili s idejom, za profesora Tima Crasswella¹⁷, utemeljenoj na činjenici da određeni ljudi, stvari i prakse pripadaju u određene prostore, mjesta i krajolike, a ne u neke druge. Moralna nas geografija time obvezuje na razumijevanje i teoretiziranje međuodnosa geografskih sa sociološko-kulturnim klasama. Ili, drugim riječima rečeno – *konstituiranje onoga što se smatra moralnim, prožeto je geografskom imaginacijom i prošarano ideologijom. Prema konvencionalnoj definiciji, moralne su ideološke geografije.*¹⁸

Jedan od razloga tomu je dvojnost mjesta i pokretljivosti u kojima one nastaju. Dok se mjesto pokazuje kao „polje brizičnosti” svojih stanovnika, a takvim ga u prvom redu čine ukorijenjeni moral i pripadajući spektar određenih značenja, pokretljivost izaziva nemir i stvara nered, što na određen način postaje moralno upitno. Razvoj takve, „sjedilačke metafizike” vidljiv je u načinu prikazivanja i u tretmanu „pokretnih ljudi” modernog društva. Beskućnici, izbjeglice, Romi, nomadi, trgovački putnici i slični simbolički se i politički marginaliziraju ili prisiljavaju na uklapanje u jasno omeđene i racionalizirane „sjedilačke geografije”. Znamo li to, korištenje stare opeke u izvedbi instalacije K 19 postaje nam višestruko zanimljivo. Opeka je u prvotnom obliku bila ugrađena u zidove logora koji simbolizira ekstremno oblik zatvaranja „pokretnih ljudi” u okviru ekstremno narcisoidna prostora agresivne i dominantne sjedilačke ideologije.¹⁹ Nakon što je takva ideologija izgubila rat i razorila za sobom logorske zidine,

od istih su opeka, nekada uzidanih u bedeme zatvora, ratni pobjednici gradili svoje kuće, odnosno na novim ideološkim temeljima postavljenu novu „sjedilačku geografiju”. Kad je i te kuće razorio neki novi razlog, od istih je opeka Kopljar oblikovao spomen(ik) onima čiji je „goli život” bio grubo ograničen i determiniran smrću. Time se nametnulo pitanje povijesnog suodnosa konceptualizacije i kontingencije u postupku baštinjenja kolektivnog pamćenja.

Profesor David Atkinson²⁰ u svom se sažetom tekstu jednostavna naslova *Baština (Heritage)*²¹ poziva na zapažen broj značajnih tekstova s područja kulturne geografije, objavljivanih u razdoblju od kraja osamdesetih godina dvadesetog i tijekom prvog desetljeća ovog stoljeća.²² Prihvatio se time delikatne zadaće komparativno utemeljena dokazivanja po kojem je baština „kult” slavljenja ili oplakivanja, pa utoliko može biti stvarna, ali i fikcijska, u pravilu heterogena, konceptualna ili konceptualizirana, ali u svakom slučaju „društveni konstrukt”. Ne postoji dakle jedna „baština”, već u pravilu više verzija jedne prošlosti, konstruiranih u suvremenim kontekstima, tvrdi Atkinson pozivajući se na Briana Grahama,²³ po kojem sami stvaramo baštinu kakva nam je potrebna, jer se radi o suvremenoj upotrebi prošlosti i suvremenu definiranju njezina značenja.

Konceptualizacije baštine time sa sobom nosi veliku opasnost kad je u pitanju povijest kultura, jer je svaka konceptualizacija po prirodi stvari selektivna, a prema Atkinsonu, sve se to najbolje vidi u slučajevima takozvanih „prozaičnih razdoblja” ili onih, uvjetno rečeno ni po čemu izvanrednih – koja se u pravilu zanemaruju i(li) uništavaju. U sveopćoj merkantilizaciji aristokratske povijesti ili pak one velikih pobjeda baštinski se lokaliteti izdvajaju samo ideološki, kroz filter ideologije identiteta, ulazeći time u već opisanu zonu „moralnih geografija” i problema „sjedilačke kulture”. Instalacija „K-19”, u tom smislu, osuvremenjuje „upotrebu” prošlosti i rekontekstualizira baštinu iznalazeći u odabiru materijala (cigle iz Jasenovca) razlog i smisao za arheologiju u kulturnom prostoru „prozaičnih razdoblja” poslijeraća (poslije bilo kojega rata), kada su ljudi (barem u ovom slučaju) rabili stvari po kriteriju svoje egzistencijalne potrebe, a ne po kriteriju simbolizacije nedaleke prošlosti. Nameće se pitanje: raskrinkava li time poetika sjećanja ujedno i kontingentnost kolektivnog pamćenja, što će se tek iznova stvorenom stvarnošću i kontekstualizacijom pretvoriti u spomenik nečemu – što nam je sada potrebno?

Da bismo doveli u vezu konceptualizaciju baštinjenja i povijesne kontingencije koje remete značenjsku stabilnost svakog „kulta baštine”, a sve to uz skroman pokušaj skiciranja reverzibilne simbolizacije iz slojevit

ironijske perspektive postmodernog doba, mogle bi nam poslužiti riječi filozofa Richarda Rortya: *Ljudi koji pokušavaju ažurirati i ponovo ispisati standardni socijalni demokratski scenarij ljudske jednakosti, scenarij koji su njihovi djedovi i bake pisali na kraju stoljeća, nemaju mnogo uspjeha. Problemi za koje metafizici skloni pisci misle da su prouzrokovani našim neuspjehom (...) uzrokovani (su) nizom povijesnih kontingencija. Te kontingencije olakšavaju da posljednjih nekoliko godina europske i američke povijesti (...) vidimo kao otok u vremenu, okružen bijedom, tiranijom i kaosom. Ono što Orwell kaže, „čini se da demokratski vidici završavaju bodljikavom žicom”²⁴. Utoliko instalacija K 19 referira baštinjen simbolički teret kolektivnog kako bi stvorila novu, konceptualnu sličnoznačnicu, baštineći (oplakivanjem) duh novog vremena.*

Mnemopoetička perspektiva

Radi se o perspektivističkom postupku,²⁵ više negoli teoriji ili praksi baštinjenja, pa ćemo se ukratko osvrnuti na značaj koji mu daje Rorty u istom djelu, tumačeći ga primjerom iz književnosti. Rorty ističe da je pisac Marcel Proust bio perspektivist, a ne teoretičar te da mu je lekcija iz Proustova primjera pokazala koliko su romani sigurnije sredstvo od teorije da bi se izrazilo priznavanje relativnosti i kontingencija likova autoriteta. *Jer, romani su obično o ljudima – stvarima koje su, za razliku od ideja i konačnih vokabulara, sasvim očigledno vezane za vrijeme, utkane u mrežu kontingencija.*²⁶

O kakvoj vrsti perspektivizma je ovdje riječ? Rortyjeva inačica Proustova perspektivizma veže se i na Weinrichovu²⁷ analizu i kritiku umjetnosti zaborava,



2. Zlatko Kopljar, Instalacija „K 19” (detalj), Zagreb, Trg žrtava fašizma 16., snimljeno 27. 1. 2014. na Međunarodni dan sjećanja na holokaust (foto: M. Perožić)

Zlatko Kopljar, Installation K 19, detail, Zagreb, Trg žrtava fašizma 16, 2014, taken on 27 January 2014, International Holocaust Remembrance Day

unutar koje Proust opet zauzima važno mjesto. Weinrich poglavlje posvećeno Proustu naziva *Poezija sjećanja iz dubine zaborava*.²⁸ Ističući piščevu bilješku iz jednog pisma 1913. godine, koja glasi: *une mémoire de l'intelligence et des yeux*,²⁹ Weinrich nas podsjeća zašto je Proust odbacio razumsko sjećanje koje poistovjećuje s učinkovitim, ali kratkotrajnim sjećanjem očiju, sve u korist drugih čula: sluha koji pamti riječi, njuha koji pamti *invisible et fixe odeur*,³⁰ okusa koji pamti malu *la madeleine*³¹ i opipa putem cijeloga tijela kao *mémoire du corps*.³² Ti nam osjeti, za razliku od vida, omogućuje trajnije dojmove koji posredstvom pamćenja nadoknađuju manjak svoje osjetilne oštine. Za razliku od ljudskome duhu „dveć bliska” osjetila vida, ostala „niska” osjetila sežu dublje u unutrašnjost čovjekove prirode predstavljajući poticaje nevoljnom pamćenju duga trajanja, raspoređena na cijeli ljudski život. Ta se nevoljna pamćenja poput tunela protežu ispod duga i duboka zaborava, tvoreći „Proustovu mnemopoetiku”, tumači Weinrich, *koju možemo s jednakim pravom nazivati poetikom zaborava, kao i poetikom sjećanja, no najbolje bi bilo da je zovemo poetikom sjećanja iz dubine zaborava*.³³

U interdisciplinarnom prostoru teorijskog svijeta nailazimo na tragove učestalih susreta mnemopoetičkog pamćenja umjetnika s konceptualiziranim inačicama kolektivnog pamćenja, posebno u sferi mnemozofije. Interes koji je za taj problem iskazan u teoriji književnosti prelijeva se na vizualnu kulturu i filozofiju baštinstva uopće. Autor *Uvoda u mnemozofiju kao opću teoriju baštine*,³⁴ profesor Tomislav Šola, upravo u tom smislu opravdava potrebu zaživljavanja koncepta trajne i koherentne baštine „od dinosaura do Andya Warhola”, jer bi se, kako kaže, iz svjedočanstva prošlih događaja, ljudi, ideja, situacija i djela prenio ukupan informacijski potencijal vjerodostojnih znanstvenih činjenica, etički relevantnih i kvalitetnih. Šola smatra kako je mnemozofija treća muzeološka paradigma i moderna teorija uopće, koja smjenjuje analitičku paradigmu koja nije dopuštala da se stvari prikažu onakvima kakve jesu, međusobno temeljito isprepletenima. Radi se o svojevrsnoj inačici „hermeneutike prošlosti” koja je sa svojim načelima interpretacije *способна dekodirati i dati značenje naslijeđenim znakovima*.

Da bi se individualno iskustvo objektivacije mnemopoetičkog perspektivizma nekog umjetnika (uzeli smo za primjer u ovom tekstu Kopljarov mnemopoetički pristup u izvedbi instalacije *K 19*) „prepoznalo” u kolektivnom iskustvu konceptualizacije baštine, treba nam običan zdrav razum (*sensus communis*, ili, zajedničko osjetilo) koji, po pisanju filozofkinje Hannah Arendt, *za Kanta nije značio razum koji nam je svima zajednički, nego u strogom smislu*

onaj koji nas smješta u zajednicu s drugima, koji nas čini članovima zajednice i dopušta nam da komuniciramo o stvarima što nam ih predočavaju naših pet osjetila. To čini pomoću jedne druge moći, moći uobrazilje, imaginacije: koju je Kant smatrao vrlo tajanstvenom moći. Imaginacija ili reprezentacija – razliku između njih sada ćemo zanemariti – označava moju sposobnost da u svojoj glavi imam sliku nečega što nije prisutno.³⁵

Reprezentacija intersubjektivnosti

S obzirom na to da je tako shvaćen zdrav razum opće osjetilo, piše dalje Arendtova u kontekstu svojih istraživanja na polju moralne filozofije, Kant bi na pitanje: „Kako itko može suditi u skladu s općim osjetilom kada objekt promatra svojim privatnim osjetilima?” odgovorio da upravo zajednica ljudi „proizvodi” zajedničko osjetilo. Valjanost sudova koje donosi opće osjetilo izrasta time iz ljudskih odnosa. Drugim riječima, što više ljudskih stavova čovjek može uzeti u obzir u svom rasuđivanju, sud će mu biti reprezentativniji. Osobni se mnemopoetički perspektivizam na takav način ovjerava, ne kao objektivna, ni kao univerzalna, ni kao subjektivna istina, već intersubjektivna reprezentacija. Arendtova nadalje podsjeća da je Kant o sebičnosti raspravljao kroz prizmu estetičkih sudova, a ne, kako bi se očekivalo, u kontekstu moralne filozofije. Razlog je taj što „*ukusom nadilazimo egoizam*” – *obazrivi smo u izvornom smislu riječi, obaziremo se na egzistenciju drugih i nastojimo zadobiti njihov pristanak, „snubimo ih”*.³⁶

Razmišljanje o prošlosti za Arentovu predstavlja traženje „korijena” i „ravnoteže”, što je suprotno stihijskom izlaganju iskušenjima *Zeitgeista* ili Povijesti. Najveće zlo, smatra filozofkinja, upravo zbog toga što nema korijenje u ljudskom zajedništvu, nema ni ograničenja, pa može ići do nezamislivih ekstrema i proširiti se po čitavom svijetu. Umjetnost svojim mnemopoetičkim perspektivizmom, ukorijenjena u zajedništvo, vraća integritet koji se može ozbiljno narušiti *gubitkom posve obične sposobnosti za mišljenje i sjećanje*.³⁷ Mišljenje i sjećanje predstavljaju time našu ukorijenjenost u vremenu, koja se za razliku od moralnih geografija ovjerava u zajedništvu i s „pokretnim ljudima”, koji ne moraju nužno biti naši sustanari u istom prostoru i s istim ideološkim obrascima kakvi su se na razini običaja ustalili u uskim teritorijalnim granicama. No u kolikoj mjeri i na koji način umjetnost konceptualizira (opojmljuje, misli) određeno sjećanje, da bi ono u konkretnom djelu reprezentiralo intersubjektivno iskustvo drugih ljudi kada je o sjećanju na isto riječ?

Nelson Goodman, pozivajući se na Georgea Berkeleyja, Immanuela Kanta, Ernsta Cassirera, Ernsta Gombricha, Jeromea Brunera i mnoge druge, za koje kaže da im imena više i ne treba ponavljati (pretpostavljajući valjda da su postali opće mjesto za razumijevanje konceptualnog i konceptualizirajućeg opažanja), svoj je opus posvetio načinima strukturiranja sadržaja, vjerujući i dokazujući kako svaki (pa i umjetnički) sadržaj uvijek konceptualizira, propisujući svojstva onome što predstavlja – formi. Od Gombricha je na neki način posudio (ili parafrazirao) ideju „izuma i otkrića” u umjetničkom djelu,³⁸ tvrdeći da je reprezentiranje stvar klasifikacije predmeta, a ne njihova oponašanja, karakterizacije ili preslikavanja. Drugim riječima, reprezentacije ili opisi su prikladni, poučni i istančani odnosno zanimljivi do one mjere do koje je umjetnik ili pisac zahvatio svježih i značajnih odnosa, to jest „izumio” sredstva da ih učini vidljivima. Utoliko uspješnu iskazu odgovara uspješan pronalazak (izum), koji se ne temelji na pronalasku nečega što dotada nije postojalo, već na novim svrstavanjima svježih i značajnih odnosa među postojećim stvarima, što rezultira njihovom „vidljivošću”. Učinkovito reprezentiranje i opisivanje zbog toga, tvrdi Goodman, zahtijeva izumiteljski dar.³⁹ U djelu *Načini svjetovorstva (Ways of Worldmaking)*, nastavljajući se na prethodno stajalište, poseban akcent stavlja na načine „prerade” starih svjetova, smještenih u okvirima čitava niza različitih konceptualizacija. Zašto? Pa zbog toga što *možemo imati riječi bez svijeta*, tvrdi Goodman, *ali ne i svijet bez riječi ili drugih simbola*. I nas, u analizi Kopljarova djela zanimaju upravo oni procesi kojima je Goodman posvetio dužnu pažnju: *procesu uključeni u izgradnju svijeta od drugih svjetova*.⁴⁰

Foucault u predgovoru *Riječi i stvari* taj postupak opisuje kao *golo iskustvo poretka i njegovih načina postojanja* što se u kulturi smješta između njezinih uređivačkih kodova i razmišljanja o njezinu poretku. U poglavlju *O biti jezika* o tome kaže: *znanje se sastoji od prenošenja iz jezika u jezik. U restituciji velike uniformne ravnice riječi i stvari. U navođenju svega da govori. To*

jest u tome da se iznad svih oznaka rodi drugi diskurs komentara. Svojstvo znanja nije ni vidjeti ni pokazati, već interpretirati.⁴¹

U tom smislu, odgovor na postavljeno pitanje o susretu subjektivnog i kolektivnog sjećanja u djelu moguće je dati tek u iznova stvorenoj stvarnosti interpretacije, odnosno u „drugom diskursu komentara” koji otvara starim svjetovima nove kontekste razumijevanja i nove svjetove prevodi jezikom starih iskustava svijeta.

Čemu potreba za takvim postupcima? Foucault nudi svoje „arheološko” objašnjenje, govoreći o razvrgnuću složene trodijelne (renesansne) organizacije jezika što je pozivala na formalno područje oznaka i na njihove sadržaje, kao i na sličnosti koje su oznake povezivale s označenim stvarima. Ta složena igra (triju razina jezika temeljenih na jedinstvenom bitku pisma) nestala je zajedno sa svršetkom renesanse. Od 18. stoljeća nadalje, ističe kao ključni trenutak obrata, raspored znakova postao je binaran *...i to na dva načina: zbog toga što će figure koje su beskonačno oscilirale između jednog i tri pojma biti fiksirane u binarnoj formi koja će ih učiniti stabilnima, te zbog toga što će jezik, umjesto da postoji kao materijalno pismo stvari, svoj prostor naći u općem režimu znakova reprezentacije*.⁴² Razvrgnućem pripadnosti jeziku i svijetu, kao i suspenzijom primata pisma – viđeno i pročitano te vidljivo i iskazano – nestaje kao uniformni sloj. Razdvajanjem stvari i riječi ostaje samo diskurs, zaključuje Foucault. Kao govor konteksta, diskurs nam dopušta persuasivnost po prirodi perspektive kojom je definiran. Nedovršene/urušene zidove skulptura što tvore instalaciju K 19 utoliko možemo interpretirati u kontekstu autorova prijedloga, koliko i u perspektivi čitava niza *promjenjivih atmosfera svjetova umjetnosti*.⁴³ Ovdje smo međutim, mnemopoetičkim strategijama umjetnika u korist, smjerali naznačiti susret opisane instalacije sa svijetom, uključujući elemente njezine fikcionalnosti (sadržajno reverzibilne narativnosti) i teatralizacije, kao da je upis etičkog koncepta u prostor, podražavajući time susret *viđenog i pročitano* te *vidljivog i iskazanog*, još uvijek moguć.

Bilješke

- ¹ PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE, „De l'éthique: à propos d'Antigone”, u: *Lacan et les philosophes*, Paris, Albin Michel, 1991., 21-36, 21.
- ² Da je o teatralizaciji riječ, potvrđuje nam prostorna situacija u kojoj se promatrač kreće među objektima izvođeci performans percepcije.
- ³ Drugi naziv za opeku. Građevinski materijal u obliku kvadra koji se dobiva pečenjem gline.
- ⁴ Podlošci za slaganje i prijevoz te lakši ukrcaj i iskrcaj tereta.
- ⁵ PATRICIJA KIŠ, „Moje skulpture od cigli iz Jasenovca govore o povijesti koju nismo nadišli”, u: Portal *Jutarnji list*, 18. siječnja 2014., web-str: <http://www.jutarnji.hr/moje-skulpture-od-cigli-iz-jasenovca-govore-o-povijesti--koju-nismo-nadislili/1155881/> (preuzeto: 18. siječnja 2014.).
- ⁶ NN, „Dan sjećanja na holokaust bez predstavnika crkve”, u: Portal *Jutarnji list*, 27. siječnja 2014., web-str: <http://www.jutarnji.hr/obilježavanje-dana-sjecanja-na-holokaust-bez-predstavnika-crkve-milanovic---ocito-im-za-to-treba-jos-vremena-/1158922/> (preuzeto: 27. siječnja 2014.).
- ⁷ Termini iz: NELSON GOODMAN, *Jeziči umjetnosti: Pristup teoriji simbola*. Zagreb, Kruzak. 2002., 26.
- ⁸ Vidi tumačenje pojma „operativni subjekt” u: MIŠKO ŠUVAKOVIĆ, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Ghent: Horetzky, Vlees & Beton, 2005., 596.
- ⁹ MIŠKO ŠUVAKOVIĆ, *Konceptualna umetnost*, Beograd, Orion Art, 2012., 760
- ¹⁰ Tumačenje navedenih običaja nalazimo u tekstu: JULIJA KOŠ, „Smrt u židovstvu”, u: Portal *Spomen*, web. str.: <http://www.spomen.hr/stranica.php?s=odnos-prema-smrti-zidovska-opcina-zagreb> (preuzeto: 28. veljače 2014.). Iz teksta izdvajamo: *Od kamenodobnih kultura, preko visokorazvijenih kultura staroga vijeka pa sve do naših dana, i od religije do filozofije, možda glavno pitanje ljudskoga života je eshatološko, odnosno: što je nakon smrti? Židovstvu, za razliku od mnogih drugih religija, osobito od dviju drugih objavljenih religija - mlađega kršćanstva i mnogo mlađega islama - središnja životna tema nije u eshatološkome, odnosno središte promišljanja nije o "onostranome", zagrobnome, već u ispunjavanju Božjih zapovijedi. (...) U starije doba grobovi na židovskom groblju nisu bili u pravilnim redovima, a u novije doba, unatrag nekoliko stoljeća, slijede pravilni raspored europskih grobalja. U ortodoksnim zajednicama nije običaj uzgajati na grobovima cvijeće, a ono koje samo izraste zabranjeno je ubrati. Umjesto u svijetu uobičajenoga rezanog cvijeća ili cvijeća u teglama, kao znak posjeta pokojnikovu grobu donosi se mali kamen, koji se ne smije uzeti s drugoga groba ili njegove blizine, već se na groblje donosi izvana. Tako se na grobovima vrlo poštovanih pokojnika znaju naći čitave hrpe kamenja, a vjernici rado na takvim grobovima ostavljaju i ceduljice s molbama za zagovor (premda je takva praksa u strogoj suprotnosti sa službenim teološkim načelima, ali nije zabranjena.*
- ¹¹ MIŠKO ŠUVAKOVIĆ, 9, 15.
- ¹² BORIS GROYS, „Umjetnost u doba biopolitike – od umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji”, u: *Učiniti stvari vidljivima: Strategije suvremene umjetnosti* (ur. Nada Beroš), Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, Biblioteka Refleksije, 2006., 7-36, 21.
- ¹³ Groys se u navedenom eseju poziva na temu iz knjige „*Homo sacer: Sovereign Power and Bare Life*” (izvornik: GIORGIO AGAMBEN, *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*, Turin, Giulio Einaudi editore s. p. a., 1995.). Giorgio Agamben (1942) talijanski je filozof kontinentalnog usmjerenja koji je dao velik doprinos razvoju Foucaultova pojma biopolitike. Profesor je estetike na Sveučilištu u Veroni i filozofije na Collège International de Philosophie u Parizu.
- ¹⁴ BORIS GROYS, 12, 21.
- ¹⁵ BORIS GROYS, 12, 28.
- ¹⁶ MIŠKO ŠUVAKOVIĆ, *Umetnost i politika: Suvremena estetika, filozofija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Beograd, Glasnik, Biblioteka: Umetnost i kultura. Kolekcija: Umetnost u teoriji, 2012., 33.
- ¹⁷ Tim Cresswell je humani geograf te profesor povijesti i međunarodnih odnosa na Sveučilištu Northeastern u Bostonu – Massachusetts USA. Bavi se međuodnosima mjesta i mobilnosti u kulturnom životu.
- ¹⁸ TIM CRESSWELL, „Moral Geographies”, u: *Cultural Geography: A Critical Dictionary of Key Concepts* (ur. D. Atkinson, P. Jackson, D. Sibley, N. Washbourne), London, New York, I. B. Tauris & Co Ltd., 2005., 128-134.
- ¹⁹ Vidi u *Rječnik simbola*, Rječnik, ur. J. Chevalier, A. Cheerbrant, Zagreb: Nakladni zavod MH, 1983., 456. Iz navedenog teksta izdvajamo: *Opeku ovdje u najširem smislu možemo smatrati jednim od najdrevnijih simbola jednoobraznosti zatvorenoga društva, pa utoliko i grobnicom nomadske – otvorene kulture. Naime, prema akademskoj kozmogoniji (Akad. Mezopotamija, op. a.) izum opeke duguje se Narduku, bogu stvoritelju. U redoslijedu stvari opeka dolazi nakon pojave zemlje i voda, nakon rođenja života, a uoči gradnje kuća i grada (...) Bez obzira na praktičnu i povijesnu upotrebu, ili upravo zbog nje, opeka simbolizira napuštanje nomadskog načina života i početak urbanizacije: kuća, grad, hram. (Prema Sources Orientales, La Naissance du Monde, I, Paris 1959., str. 146-147: ...On stvori stabla... /Postavi opeku, / učini kalup za opeku, / Sagradi kuću / izgradi grad).*
- ²⁰ David Atkinson je znanstvenik s područja kulturno-povijesne geografije (specijalist za Italiju). Od 1988. profesor je na University of Hull – Cottingham UK, Department of Geography – Environment and Earth Sciences.
- ²¹ DAVID ATKINSON, „Heritage”, u: *Cultural Geography: A Critical Dictionary of Key Concepts* (ur. D. Atkinson, P. Jackson, D. Sibley, N. Washbourne), London, New York, I. B. Tauris & Co Ltd., 2005., 141-153.
- ²² Konkretno na djela Raphaela Elkana Samuela (*Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*, London 1994.); Davida Lowenthala (*The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge 1998.); Briana Grahama (*Heritage as Knowledge: Capital or Culture?*, Londonderry 2002.); MacCanella (*Empty Meeting Grounds: The Tourist Papers*, London 1992.); Michaela Landzeliusa (*Commemorative dis(re)*

- membering: erasing heritage, spatializing disinheritance?*, Cambridge 2003.); Johna Urryja (*The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, Newbury Park, 1990.); Patricia Wrighta (*On Living in an Old Country: The National Past in Contemporary Britain*, London 1985.); Roberta Hewisona (*The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*, London 1987., i drugih.
- ²³ Prema: BRIAN GRAHAM, *Heritage as Knowledge: Capital or Culture?*, *Urban Studies*, Vol. 39, Nos 5-6, 2002., 1003-1017.
- ²⁴ RICHARD RORTY, *Kontingencija, ironija, solidarnost*, Zagreb, Naprijed, 1995., 103.
- ²⁵ Misli se na ocjenjivanje iz perspektive ocjenjivača, sukladno njegovim interesima i promjenjivim potrebama, što kao filozofsko učenje upućuje na relativnost spoznaje.
- ²⁶ RICHARD RORTY, 25, 123.
- ²⁷ Harald Weinrich (r. 1927.) profesor je klasične filologije i filozof, emeritus na Collège de France u Parizu.
- ²⁸ HARALD WEINRICH, *Leta: Umjetnost i kritika zaborava*, Zagreb, Algoritam, 2007., 179-184.
- ²⁹ Pamćenje inteligencije i očiju.
- ³⁰ Njihov (cvjetova gloga, op. a.) nevidljiv i stalan miris.
- ³¹ Čajno pecivo (koje pripovjedača u trenutku kušanja vraća u djetinjstvo).
- ³² Pamćenje tijela.
- ³³ HARALD WEINRICH, 29, 183.
- ³⁴ TOMISLAV ŠOLA, *Eseji o muzejima i njihovoj teoriji: Prema kibernetičkom muzeju*, Zagreb, ICOM, 2003., 301-327.
- ³⁵ HANNAH ARENDT, *O zlu. Predavanje o nekim pitanjima moralne filozofije*, Zagreb, Naklada Breza, Biblioteka Phos, 2006., 114.
- ³⁶ HANNAH ARENDT, 36, 116.
- ³⁷ HANNAH ARENDT, 36, 62.
- ³⁸ Usporedi NELSON GOODMAN, *Jezici umjetnosti: Pristup teoriji simbola*, Zagreb, Kruzak, 2002, 7-36 (sedmo poglavlje *Izumilački dar - prve cjeline Iznova stvorena stvarnost*); s ERNST H. GOMBRICH, *Art and Illusion*, London, Phaidon Press, 1984., 291-330 (deveto poglavlje *The Analysis of Vision in Art - četvrte cjeline Invention and Discovery*).
- ³⁹ NELSON GOODMAN, 39, 30-32.
- ⁴⁰ NELSON GOODMAN, *Načini svjetotvorstva*, Zagreb, Disput, 2008., 9-27.
- ⁴¹ MICHEL FOUCAULT, *Riječi i stvari: Arheologija humanističkih znanosti*, Zagreb, Golden marketing, 2002., 59.
- ⁴² MICHEL FOUCAULT, 42, 61.
- ⁴³ MIŠKO ŠUVAKOVIĆ, 9, 15.

Summary

Installation *K 19* by Zlatko Kopljar – Inscription of an Ethical Concept in Space

The recently-created spatial installation *K 19* by visual artist Zlatko Kopljar, set up in downtown Zagreb, is directed through its meaning and content towards the remembrance of Holocaust victims. The installation consists of five sculptures, which are made from the bricks originally used to build the walls of the concentration camp at Jasenovac and then re-used for the construction of post-war houses. These same bricks have now been used to create the *K 19* sculptures, which have been placed on bases created from standardized Euro-pallets used in construction. Laid into horizontal courses, the bricks form vertical blocks with irregular upper surfaces, and, at the same time, place fragments of a fictitious

whole in a semi-circular spatial ring of a monument-like character. The nature of the material and its description, therefore, act as signifiers for the installation *K 19*, while its interpretation acquired a defined field of signification, a language of context, or, simply put, a discourse. The non-material became a constituent part of the installation by being added through the symbolization inherent in its description and resulted in a “reality remade”, which sprang from the fragile foundations of an “indeterminate denotation and representation-as” with regard to the origin of its material (bricks from Jasenovac and Euro-pallets). The vulnerability of that which is represented draws its strength (growing or healing itself) from a

reversible movement being performed by the meaning and content of this artwork which simultaneously travels from present time towards history and from history towards the present.

The depiction of a memory of a concentration camp, in the symbolic context of the artwork under discussion, is a process related to a kind of documentation, but it also acts as a testimony achieved through narrative without the possibility of showing the expressed narrative itself. Starting with the observation that the installation *K 19* documents a specific historical situation possessing an unrepresentable narrative, the aim of the article is to demonstrate that this does not betray the nature of the medium chosen for this artwork. The article's theory-based argument is rooted in a number of different interpretative strategies which study the anchoring of cultural representations in artworks by considering them as ethical concepts which are inscribed in a space. Such an inscription in space, having found a newly-created habitat, generates geographical categories from the past which are laden with moral narratives as their points of origin. Through this, the connection between cognitive mapping and contemporary art functions as a link between artistic practices and moral geography based on the fact that certain people, things and practices belong in certain spaces, places and landscapes, and not in others. Moral geography, therefore, obliges us to understand and theorize interrelationships between geographical, social and cultural classes. In this sense, installation *K 19* does indeed render a "re-use" of the past actual, and re-contextualizes heritage through the choice of its material (bricks from Jasenovac) and in doing so finds reason and meaning for archaeology in the cultural space of a post-war "prosaic age" when people (at least in this case) used things out of existential necessity and not out of the desire to render the near past symbolical. In that respect the installation *K 19* uses the heritage of a collective memory of the event, to which

it refers in order to create a new conceptual synonym, and through its mourning character acquires not only the past but the spirit of the new age too. In order to recognize the artist's individual experience of objectifying mnemopoetic perspectivism (in other words, Kopljara's mnemopoetic approach to the creation of installation *K 19*) through the reversible signifying process, in the collective experience of the conceptualization of heritage, one requires intersubjective representations. This is because art and its own mnemopoetic perspectivism is rooted in collective thought while memory restores the integrity to the "commonplace ability to think and remember". Through this, thought and memory represent our rootedness in time which, unlike moral geographies, is confirmed through a communion with "mobile people" who do not need to cohabit with us in the same space nor be provided with the same ideological patterns that became entrenched as customs inside the narrow territorial and mental boundaries of sedentary cultures. *In this sense, it is possible to answer the question about the encounter between subjective and collective memory in an artwork only in a remade reality of an interpretation, that is, in a "secondary discourse of commentary" which opens up a new context for the understanding of the old world.* By encouraging the meeting between "the seen and the read" as the meeting between "the visible and the expressible", the article points to the effects of fictionalization and theatricalization which are present in this installation. Without corrupting testimonial aspects of a (bygone) reality, they help it become manifest in communication with the world. The article's conclusion congratulates the artist's mnemopoetic strategies and highlights the encounter of the installation with the world, together with its fictitious elements (the reversible narrative of its content) and theatricalization, as an inscription of an ethical concept in space, and, by this, encourages the encounter between "the seen and the read", and between "the visible and the expressible", as if it were possible still.