

## **Blaženka Perica**

Sveučilište u Splitu, Umjetnička akademija, Zagrebačka 3, HR–21000 Split  
blazenkaperica@yahoo.de

# **Bezdomnost, *site specific works* i dinamika de-teritorijalizacije u prostorima umjetnosti**

### **Sažetak**

*Rad se bavi poimanjem prostora s fokusom na terminima site specific works i instalacija (a uključuje i srodne termine poput ambijenta, performansa, eventa, socijalne skulpture, situation i relational aesthetics itd.) koji dominiraju u umjetničkoj praksi i teoriji od 1960-ih do danas. Oni su smijenili modernističku kategoriju bezdomnog djela (koje je autonomno i autoreferencijalno), no recentna praksa u kojoj govorimo o »mobilizaciji site-specific umjetnosti« nalaže preispitivanje značaja nekadašnjeg poimanja »bezdomnosti« i recentne »dinamike deteritorijalizacije«, što uključuje i šire, promijenjeno shvaćanje uloge mjesta/prostora koja djela umjetnosti i okupiraju i novodefiniraju (imerzivni prostori, djela kao temporalizirana i »otjelovljena« događanja), kao i odnosa među čimbenicima autor–djelo–promatrač u sadašnjim socijalno-povijesnim uvjetima (u kojima podrazumijevamo pojave migracija i beskućništva, kao i teorijske razrade termina identity of being/becoming, politike identiteta, postkolonijalne teorije, hibridnost i sl.).*

### **Ključne riječi**

bezdomnost, *site specific works*, instalacija, moderna, prostor, događaj, formalizam, mobilizacija, promatrač

## **Uvod**

Fenomen *site specific work*, inauguriran u drugoj polovini 1960-ih, svojim je fokusiranjem na fizičku konkretnost određenog mjesta, njegovu materijalnost i socijalno-povijesna obilježja kao uvjete vlastitog nastanka, u radikalnoj opreci s modernističkom bezdomnošću umjetničkog djela, ponaosob spram skulpture koja je, zahvaljujući konstitutivnoj kategoriji prostora, osobito izložena društvenoj, javnoj prosudbi. Stoga je njegova evaluacija u uskoj sprezi s kritikom pojedinačnih, samodostatnih materijalnih entiteta, ali po definiciji ne stoje ni u kakvoj relaciji s bilo kojim sadržajima stvarnosti. S obzirom na to da takva autoreferencijalna modernistička skulptura svoj status umjetnosti osigurava institucionalno zadanim društveno-kulturnim okvirom, kroz galerije i muzeje te putem sustava izložbi i djelovanja aparata umjetničkog tržišta, osjetljivo vezanim za odnos s tehničkom reprodukcijom i kapitalističkim proizvodnim procesima, ideologijom i strukturama moći – dakle i ekonomsko-političkim sferama društva – njena je autonomnost itekako upitna. Stoga su otpori i interesi *site specific* umjetnosti uvijek obilježeni i određenim stupnjem socijalno usmjerene kritičnosti, pri čemu se sustavu umjetnosti imanentni promatrač nameće kao središnja figura, kao sugovornik i kao aktivni dio djela. Nemalo to dugujemo osobito spektakularnoj tezi Rolanda Barthesa o smrti autora, koja istom uzdiže čitatelja (promatrača, slušatelja)

u suvereni i dominantni subjekt umjetnosti. Recentna zbivanja i njihova usidrenost u tradiciji moderne navode na pitanja o opravdanosti te teze: razložna je sumnja u nevini, a i kompetentni pogled današnjeg promatrača/publike jer se taj sve više pretvara u konzumenta kulture. To stvara dilemu o mogućim manipulacijama kojima je promatrač izvrnut u segmentima umjetnosti koja se na njega poziva kao na vrijednosno mjerilo uspješnosti te u slučajevima kada ga umjetnici/ce uključuju u svoja djela/djelovanja u cilju socijalnog angažmana.

## O nesuglasju definicija mjesta i prostora

Zahvaljujući raznolikosti područja, interesa i pojmova u koje zadiere, termin *site specific work* od početka uporabe obilježavaju mnoge kontradikcije, nesuglasja i nejasnoće na više razina. Uobičajena poteškoća javlja se tako pri prijevodima ovog pojma: na hrvatski jezik izraz se npr. prevodi kao »mjesno specifično djelo«, što se često stavljalo u pitanje iz sličnih razloga zbog kojih je krajnje upitno i nerijetko korištenje termina *mjesto* i *prostor* kao sinonima, čemu se pridružuju nejasnoće oko razgraničenja engleskih termina *place* i *site* ili *location*. Svi ti termini doista su srodni, ali isto tako i vrlo odjeliti pojmovi čije razumijevanje u prijevodu na hrvatski jezik – a pritom se u narednom tekstu, osim preuzimanja riječi *site*, preferiraju riječi *mjesto* i/ili *lokacija* i *lokalitet* – ostaje ovisiti o tematskom kontekstu njihove aktualne uporabe.

Bez obzira na mnogobrojnost teorija kojima se zahvaćaju najrazličitiji diskursi (historijski, materijalistički, fenomenološki, semiotički, antropološki...), kada je u pitanju distingviranje pojmova prostora i mjesta, kao i usprkos tome što termini kao *site specific work* (*te work in situ*, *site-oriented art* itd.) ovisi o tim razlikovanjima, ovdje se radi o terminologiji koja je vezana za područje umjetničke teorije i prakse koje svoje sadržaje i djelovanja nemalo crpi, pa i prisvaja iz znanja i tehnoloških dostignuća/istraživanja iz neumjetničkih disciplina, ne pretendirajući pritom na znanstvenost ili eksplicitnu socijalnu učinkovitost. Prije daljnje eksplanacije naslovne teme zato je nužno naglasiti da nesuglasja oko definiranja mjesta i prostora postoje ne samo kada je riječ o spomenutim difuznim prijevodima koji se nadovezuju na korištenje starijih termina (grč. *topos*; lat. *situs*) nego su i heterogena tumačenja uvelike prisutna i na polju teorije.

Kulturalna geografija, npr., tako razlikuje u novijim tumačenjima uglavnom dva načina kroz koje se konotira značenje mjesta odnosno prostora: u humanističkim tumačenjima prostora termin »mjesto« najčešće se definira kao »distinktivna i omeđena lokacija određena proživljenim iskustvima« ljudi, dok marksističko-materijalističke definicije naglašavaju važnost prostora kao »društveno proizvedenoga i konzumiranoga«. Ukratko, to bi značilo da su na djelu oprečna shvaćanja u kojima se, s jedne strane, mjesto javlja uz »naznake stabilnosti«, sigurnosti, koju posjeduju lokacije s kulturnim identitetima, a s druge strane, uz prostor vezuje se sloboda i pokretljivost. Usprkos porastu diskusija – koliko o njihovoj distingviranosti toliko i o njihovim sjecištima, neupitnoj relacioniranosti – kada govorimo o ovim pojmovima i nadalje se radi o vrlo difuznim terminima, oko čijih definicija nema suglasnosti te ostaju »klasični nejasni pojmovi«.<sup>1</sup>

Ne treba ni naglašavati da filozofija, kako starija tako i aktualna, i prije i poslije kako Galileja tako i Kanta (nakon uspostave distinkcije termina lokalizacije i proteživosti), problemima mjesta i prostora pristupa ne manje heterogeno. Ovdje mora biti izostavljeno razmatranje određenih suvremenih stavova teo-

retičara poput Manuela Castellsa (mrežno društvo i prostor tokova) ili argumenata o statusima bezmjesnosti ili ne-mjesta (Marc Auge), trećeg prostora (Edward Soja, u osloncu na Lefebvrea), prostora bržnosti (Yi Fu Tuan)<sup>2</sup> ili Foucaultovih heterotopija,<sup>3</sup> kao i nekih drugih sadržaja koje bi naslovljena tema mogla obuhvatiti. Ipak – za propitivanja pojma *site specific works* i instalacije čak i u ovom vrlo sažetom osvrtu – bitno je barem spomenuti Foucaultov stav da je »prostor temeljan za bilo kakav oblik provođenja moći«, kao i njegov pojam diskursa. Diskurzivna, multidisciplinarna i interaktivna praksa i narativ su – pored fenomenološke i socijalno-institucijske paradigme – upravo oni oslonci koje suvremena teorija u pitanjima *site specific works* ističe – i to u smislu »proizvodnje, a ne tek percepcije značenja«. <sup>4</sup> O njima će, nakon kraćeg osvrta na opća kretanja u suvremenoj *site specific oriented art* s fokusom na promatrača i nakon ogleđa o primjeru *site specific* obilježja kroz rad Michael Ashera na manifestaciji *Skulptur Projekte Münster*, biti još govora u zaključnim dijelovima teksta.

## Okolnosti

Kako se nisu linearnim slijedom dogodile, pa stoga ni u pregledu nisu dane u kronološkom redoslijedu – o pojavama o kojima je ovdje riječ govori se više putem detekcije manje precizno datiranih *pomaka* koji su se zbivali tijekom druge polovine proteklog stoljeća, od inauguracije *site specific works* koja je bila u sprezi s prijelomnim događanjima u okvirima tradicionalnog poimanja medija skulpture, ili preciznije rečeno s pojavom instalacija i intervencija u »proširenom polju skulpture«, kako je to još 1979. godine protumačila Rosalind Krauss<sup>5</sup> analizirajući umjetničke pojave 1960-ih i 1970-ih. Utjecaj ove studije, u smislu formuliranja značajki prijelaznog perioda iz moderne u postmodernu, pa čak i reaktualiziranja stavova Rosalind Krauss i njena eseja »Skulptura u proširenom polju«, potvrđuju i dvije novije, vrlo opsežne publikacije o skulpturi danas, praćene i revijalnim izložbama, koje tkđ. koriste taj tekst kao bazu za objašnjavanje obilježja djela koja mogu biti podvedeni pod termin »skulptura« unutar suvremene umjetničke prakse.

Tako Johanna Burton odaje priznanje relevantnosti eseja Kraussove u suvremenim diskusijama o skulpturi kojima se posvetila velika izložba u muzeju Hirshorm 2006. godine i razrađuje njen argument skulpture kao dvostruke negacije (u odnosu na arhitekturu i na krajolik) u tekstu »Sculpture: Not-Not-Not (Or, Pretty Air)«. <sup>6</sup> Uvodni pak tekst publikacije *Vitamine 3-D. New*

1  
Sažeti opis ovih dilema, na kojeg se oslanjaju ovdje navedeni iskazi, dao je Phil Hubbard. Vidi: Phil Hubbard, »Prostor/Mjesto«, u: David Atkinson i dr. (ur.), *Kulturna geografija. Krički rječnik ključnih pojmova*, preveo Damjan Lalović, Disput, Zagreb 2008., str. 71–79.

2  
Ibid.

3  
Michel Foucault, »O drugim prostorima«, preveo Mario Kopic. Dostupno na: <https://pescanik.net/o-drugim-prostorima/> (pristupljeno 12. 9. 2017.).

4  
Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Palgrave, London 1983., str. XI–XIV.

5  
Rosalind E. Krauss, »Sculpture in the Expanded Field«, u: Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge 1985., str. 276–290.

6  
Usp. Johanna Burton, »Sculpture: Not-Not-Not (Or, Pretty Air)«, u: Johanna Burton, *The Uncertainty of Objects and Ideas: Recent Sculpture*, Hirshorn Museum, Sculpture Garden, Washington, DC 2006., str. 12–13.

*Perspectives in Sculpture and Installation*<sup>7</sup> iz 2009. godine autorice Anne Ellegood evokativno polazi od eseja Kraussove i navodi ključne historijske momente koji su determinirali ono što danas nazivamo skulptura i instalacija ili intervencija u prostoru.<sup>8</sup> U svakom slučaju, govorimo o pojavama koje potvrđuju 1960-e i rane 1970-e kao period odvažnih eksperimenata i zbivanja koja su uvela pitanje o tome što uopće konstituira djelo umjetnosti, uglavnom u oštroj opoziciji s tada vladajućim greenbergovskim kasnomodernističkim formalizmom i njegovim zahtjevima za »žanrovskom čistoćom«,<sup>9</sup> kao i u preispitivanju drugih »neriješenih aporija modernizma«.

Naznake tih aporija moguće je detektirati od samog početka Moderne.

### Bezdomnost kao sloboda

»Bezdomnost« modernističke skulpture bila je pozitivno zamišljena kategorija umjetničkog djela koje nastaje u radikalnom otklonu od tradicionalističkog antropomorfnog spomenika i fokusira se na izražavanje fizikalnih činjenica (gravitacija, silnice, masa, težina itd.) i prostornih relacija opredmećenih apstraktnim oblicima u određenom materijalu. Kako je jezik apstrakcije sveprihvatljiv i posvuda raspoloživ, pretpostavka sveopće razumljivosti modernističke bezdomne skulpture dijelom je njenog diskursa i ide ruku pod ruku s idejama univerzalnosti modernog svijeta lišenog socijalnih i kulturalnih nejednakosti. Desetljeća prisutnosti ovako zamišljene skulpture pokazala su da je ona postala dijelom urbane svakodnevice, ali više kao tolerirani »alien«, nego kao integralni izraz stanja kolektivnog duha društva. Njeno prihvaćanje do danas je uglavnom vezano za manjinske društvene slojeve i za institucionalni sustav kolanja kapitala i kulture kao robnog viška razvijenih društava i kao popratni inventar vladajućih ideologija u kulturnim sredinama čiji su dio. Nestanak narativa, pa i čovjeka iz polja izričaja skulpture modernizma naišao je, umjesto na sverazumljivost, na negativnu recepciju širih društvenih formacija, a u polju same umjetničke produkcije i teorije postao je poticaj vrlo vitalnim i kreativnim, produktivnim strategijama, te umjetnicima i kritičarima.

Dugo je bilo uvriježeno da se izostanak željenog efekta sverazumljivosti, čak i posvemašnja ravnodušnost spram avangardnih izričaja umjetnosti, pripisivao upravo neutralnosti sadržaja, »nerazumljivosti« apstrakcije. Na jednako je neprihvaćanje, međutim, naišla i pojava reifikacije – preuzimanje svakodnevnih, gotovih predmeta u korpus umjetničkog djela. To svakako potiče na pitanja o dubljim razlozima kako odvratanja avangardnih pokreta od tradicije (bilo u vidu apstrakcije, bilo u ime drugih »poetika osporavanja«), tako i neprihvaćanja istih od strane društva.

Prostore umjetnosti nesumnjivo je generirao čovjek, no njegovo mjesto u tim prostorima nije samorazumljivo. Ukoliko nam polazište bude činjenica da su dvije pozicije subjekta unutar sustava umjetnosti – ona autora/umjetnika i ono promatrača/čitatelja/slušatelja – kulturalni konstrukti koji su podložni historijski promjenjivim određenjima u procesima umjetničke produkcije i recepcije, utoliko ćemo ustanoviti da su njihovi statusi, sve do pojave moderne, prilično determinirani. Jednako kao što su konstrukti djela i njegova vrijednost za tradicionalnu povijest umjetnosti bili historijski čvrsto definirani, tako su i pozicija umjetnika kao demijurga, stvaraoaca, i ona anonimnog »idealnog promatrača« kao pasivnog primatelja estetičkih sadržaja, od renesanse bile jasno određene. Avangardni pokreti s početka 20. stoljeća nastupaju sa zahtjevima oslobađanja umjetnosti od sprega utilitarnosti, što će destabilizirati i ove pozi-

cije i dovesti ih u nove relacije. Radi se o pomacima koji su i sami, najkasnije polovinom prošlog stoljeća, dovedeni u pitanje, pa i danas uvelike diktiraju heterogenost pristupa u teorijama umjetnosti koje su u međuvremenu i same inkorporirane u aktivnosti umjetničke produkcije. Koncept umjetnika-genija i njemu pripadajućeg umjetničkog djela kao (inovativnog) originala, kojeg forsira moderna, postao je neodrživ pod porastom upliva tehnologija u društveno-proizvodnim procesima reprodukcije jer kult nezamjenjive individue autora dolazi u raskorak s rastućim potrebama potrošnje, odnosno forsiranom masovnom i serijalnom proizvodnjom dobara, diktiranom kapitalističkim tržišnim odnosima koji rezultiraju alijenacijom proizvođača od proizvoda svoga rada.

Promišljanja te opće situacije bila su polazišta kako konstruktivističkim kutnim reljefima jednog Tatljina, tako i Duchampovim, iz svakodnevice preuzetim objektima – *ready-mades*. Iz tog očišta gledano – radilo se ne samo toliko o osporavanjima koliko o uklapanju umjetnika u postojeće okvire proizvodnje (Tatljin) i potrošnje (Duchamp), pri čemu tek momenti utopijskog progresa, s jedne strane, i istaknuta ironija, estetička indiferentnost, s druge strane, upućuju na specifičnu umjetničku intenciju koja je i u izvan primjenjivih društvenih regulativa. Osiguravanje područja umjetnosti kao osobite čovjekove djelatnosti u odnosu na funkcionirajuću realnost ispostavlja se rizičnim zadatkom. Preciznije, pozicija umjetnika je rizik – ili onaj od »nestanka« u tijekovima života, ili onaj od »suvišnosti« distanciranjem od istih.

Boris Arvatov dijagnosticira 1920-ih ovu, po umjetnika nepovoljnu, situaciju kao stanje i obilježje buržoaske umjetnosti i zaključuje da ona nužno vodi fetišističkom karakteru umjetničkog djela.

Budući da se totalitet kapitalističke tehnologije temelji na najvišim i najsvremenijim dostignućima i reprezentira tehniku masovne proizvodnje (industrija, radio, novine, znanstveni laboratoriji itd.), buržoaska se umjetnost zadržava

7

Anne Ellegood, »Motley Efforts. Sculpture's Ever-Expanding Field«, u: Nancy Adajania i dr., *Vitamin 3-D. New Perspectives in Sculpture and Installation*, Phaidon Press, London 2009., str. 6–13.

8

Ibid. Autorica daje pregled zbivanja od Rauschenbergovih *combines*, preko vremena minimal arta kada se slika prevodi u tri dimenzije (Stella, D. Judd, R. Morris, D. Flavin) ili postminimalne »ekscentrične apstrakcije« (E. Hesse, L. Bontecou, Y. Kusama), što je doba kada i parametri arhitekture izložbenog prostora – kao što je slučaj i s tzv. institucionalnom kritikom (radovi i intervencije D. Burena, H. Haackea, M. Broodthaersa, G. Matta-Clarke ili M. Ashera) – bivaju aktivno uključeni u djela jednako koliko i percepcija tih djela podrazumijeva, čak zahtijeva, tjelesno kretanje promatrača (npr. *Corridor* B. Naumana). Osim navedenih djela, A. Ellegood posebno se osvrće na analize R. Kraussinih monumentalnih, za diskurs prirode vezanih djela iz vremena *earth* i *land arta* (W. de Maria i njegovi *Lightning Fields*; Smithsonovi *Spiral Jetty*, *site* i *non-site*-radovi; M. Heizerova brazda u pustinji *Double Negative* itd.), pa sve do

*happeninga* i performativnih izričaja u najrazličitijim varijantama (kolaboracije likovnih/vizualnih s plesnim, kazališnim i filmskim umjetnicima) ili raznorodnih djela i projekata koje je omogućio rastući upliv tehnologije i novih medija u umjetnosti. Poanta je u tome da se veliki broj današnjih umjetnika ponovo obraća, direktno ili indirektno, toj tradiciji u iznenađujućim varijacijama i kombinacijama, što bi se – uz dužnost šire elaboracije – moglo utvrditi i za skulptoralnu/multi- i interdisciplinarnu umjetničku produkciju u Hrvatskoj danas.

9

Usp. npr. Clement Greenberg, »The New Sculpture«, u: Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays*, Beacon Press, Boston 1961., str. 208–229. Najupečatljiviji primjer Greenbergova formalizma njegov je stav da slikarstvo svoju najčišću narav, svoju esenciju izražava površinom, »plošnošću«, u dvije dimenzije. Nešto teže, kako je to R. Krauss davno uočila, bilo mu je »destilirati« pojmove za esenciju skulpture jer se, prema Greenbergu, purizam ovog medija svodi na apstraktne trodimenzionalne forme u apstraktno pojmljenom prostoru.

na razini individualne produkcije i tako se automatski izolira od kolektivne društvene prakse čovjeka, zatvarajući se u carstvo čiste estetike. Osamljeni umjetnik-majstor jedini je tip specijaliste »čiste umjetnosti« koji može raditi izvan neposredne utilitarne prakse. Prema Arpatovu, upravo su ovdje korijeni iluzije o mogućnosti nesvrhovite i autonomne umjetnosti, kao i njenog fetišističkog karaktera.<sup>10</sup>

Polovinom prošlog stoljeća, vrlo informirani o ovoj tradiciji i svjesni polazišta apstraktnog ekspresionizma u svojoj neposrednoj okolini – njujorškoj sceni – umjetnici minimal arta preusmjerit će svoje interese, kako one eksterne tako i umjetnosti imanentne. Minimalisti i dalje ne odustaju od autoreferencijalnog artefakta, ali prihvatit će i sve posljedice visokotehnološke proizvodnje, tako da gotove produkte, kao i složene procese te proizvodnje implementiraju u svojstvu primarnih materijala i postupaka umjetničke produkcije: standardizirani elementi, sistematičnost i serijalna pojavnost tih radova nemalo duguju novim materijalima i racionalizaciji industrijske proizvodnje. Uz ove, u eksterne predispozicije ove umjetnosti svakako pripada i oštra kritika spram načela kasnomodernističkog formalizma zastupljenog teorijom spominjanog Clementa Greenberga, dominantnog glasnogovornika apstraktnog ekspresionizma i zagovornika čistoće medija. Pritom ni latentno zadržavanje formalizma, a ni pozitivistička, za pojam institucionalnog prostora vezana koncepcija umjetničkog rada nisu toliko veliki *novum* ove umjetnosti, koliko je to njen sasvim određeni zahtjev upućen promatraču koji će se tek nešto kasnije »roditi« iz pera literarne kritike, odnosno Rolanda Barthesa – i doživjeti sveprisutnu afirmaciju koja se do danas rijetko dovodila u pitanje.

### **Kako je umro autor, a nastao aktivni promatrač**

Modularna, jednostavna i neutralna geometrijska tijela umjetnosti minimal arta, *cubes*, *boxes* i *progressions*, koji će dominirati ne samo njujorškom scenom tijekom 1960-ih, porijeklo imaju mahom u promišljanjima ne toliko kipara, koliko slikara i njihovim suočavanjem s problemom iluzionizma u slikarstvu koji se rješava opredmećenjem, realnim »oprostorenjem« slike. Tekst Donalda Judda »Specific Object«, pisan 1964., nezaobilazan je kada se govori o promjeni paradigme iz kasnomodernističkog pozitivizma i formalizma koja se, jezikom Clementa Greenberga, povodila za »essence and purity« u značenju stroge diferencijacije medija slikarstva i kiparstva, njihovo svodenje na njima najesencijalnija obilježja, tj. ograničenjima na plohu (i dvije), odnosno na prostor (i tri) dimenzije, predznak su kojim se povodila (povijesno valorizirana kao uspješna) poslijeratna umjetnost u Americi. Strogu odjelitost medija zamjenjuje početkom 1960-ih zahtjev umjetnika minimal arta za »presence and place«, prezentnost i mjesto koje okupira apstraktni geometrijski objekt, specifičan upravo po tome što nije više ni slikarstvo, ni skulptura.<sup>11</sup> Svaka ekspresija, pozivanje na subjektivnost izričaja dominantna u razdoblju apstraktnog ekspresionizma briše se iz registra definicije artefakta – »Just the facts, M'am«, kako je glasilo tada popularni slogan jedne detektivske serije u USA – sve do minimiziranja i anonimiziranja produkcije, upliva umjetnika u radu, tako da je dovoljno da prema svojim idejnim nacrtima naruči industrijsku izvedbu djela u tvornici. Međutim, time je autoreferencijalnost apstrakcije samo parcijalno i retorički poprimila rigorozniji pozitivistički ton spram prethodnika/ca minimalizma: u mjeri u kojoj odbacuju psihologiju i individualni osjećaj osobnosti umjetnika/ce, umjetnice/ci minimalizma priklanjaju se kontekstu institucionalnog izložbenog prostora i neposrednom doživljaju promatrača.

Ono što je od još većeg značaja od formalnih obilježja specifičnih objekata jest istaknut fenomenološki pristup umjetnika/ca minimal arta – što mnogi pripisuju utjecaju knjige Merleau-Pontyja *Fenomenologija percepcije*, odnosno njenom prvom prijevodu na engleski 1962. godine. Taj je utjecaj podrazumijevao naglasak na ulozi promatrača pri percepciji objekta, na aktiviranju tjelesnog prisustva i kretanja subjekta percepcije u prostoru izložbe shvaćene kao instalacije u smislu jedinstvenog, cjelovitog djela kojem je kontekst (institucionalni) i okvir i konstitutivna sastavnica. Promatrač tako nužno postaje čimbenik koji garantira i dovršenje djela.

Ovom činjenicom, intenziviranjem fokusa na samom umjetničkom objektu, kao i činjenicom da vlastitu ulogu autora, poziciju stvaraoca, potiskuju u korist umjetnika-producenta koji više delegira, nego što (manualno, aktivno) izvodi produkciju – umjetnici minimal arta *prethode* strukturalističkim tezama kritike koja, polazeći od jezika kao čovjeku prethodno dane, nepromjenjive strukture, ističe središnju važnost djela, pri čemu se zanemaruje ne samo psiho-fizička sposobnost, uloga i biografija autora nego i njegova intencija jer tu nijedan interpret ionako nije u mogućnosti točno re-konstruirati, nego u najboljem slučaju samo naslućivati.

Ništa manje od onoga što su minimalisti zahtijevali od promatrača, nije ni Roland Barthes očekivao od čitatelja. U času kada Roland Barthes 1968. godine piše čuvenu zadnju rečenicu svog teksta »Smrt autora«, gdje kaže da se »rođenje čitatelja mora dogoditi po cijenu smrti autora«, prioritet za njega nema subjekt tvorca, nego »materijal«, odnosno jezik u svojoj uporabi, u nastanku teksta jer se samo kroz pisanje realizira status autora, pa taj, osim i samo u tom času, i ne postoji. Sve dok tekst ne dođe do čitatelja. Ili dok i sam Barthes ne premine kao svjetski cijenjeni autor.

Nakon ovakvog povijesnog uvođenja promatrača kao konstitutivnog elementa u korpus umjetnosti, svjedočili smo mnogim oblicima konceptualizacije i dematerijalizacije umjetničkog objekta (jezik, dokumenti, definicije, instrukcije itd., prezentirani kao umjetničko djelo), kao i krajnjoj reifikaciji artefakta (od spomenutih Duchampovih *ready mades*, preko *specific objects* i neodaističkih pristupa ili *commodity sculpture* ranih 1980-ih), a dodamo li tome i činjenicu da je ignoriranje tradicionalnih ograničenja umjetničkih medija išlo često pod ruku s težnjom kombinaciji umjetnosti i života i sklonošću vokabularu svakodnevice – počet ćemo uviđati koliko je propitivanje naravi skulpture i umjetnosti, a osobito one *site specific* orijentacije, kompleksan pothvat. U svrhu detekcije položaja čovjeka u prostoru, a i elaboracije fenomena *site specific* orijentirane umjetnosti, izdvajaju se pojave *land arta* i institucionalne kritike u dvojakom smjeru: jednom se djelo doslovno udaljava od promatrača i okupira napuštena prostranstva krajolika, neumjetničke, kulturom neobilježene prostore. U drugom slučaju djelom se rebelira na mjestima umjetnosti, unutar institucija umjetnosti u nastojanju da se promatrač socijalno-kritički i konkretno aktivira.

10

Boris Arvatov, *Kunst und Produktion*, Carl Hanser Verlag, München 1972., str. 11. Citat iz ovog teksta je ovdje preuzet iz: Benjamin H. D. Buchloh, »Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture«, u: Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European Art from 1955*

to 1975, MIT Press, Cambridge 2003., str. 1–41, str. 8.

11

Donald Judd, »Specific Objects«, *Contemporary Sculpture: Arts Yearbook 8* (1965), str. 74–82.

## Priroda i institucionalni prostor kao nemjesta umjetnosti

Za razliku od minimal arta, gdje se djelo temeljno definira u institucionalnom, a kroz promatrača i naglašeno u socijalno-kulturnom prostoru, land art obraća se prostranstvima »netaknute« prirode. Termini su priroda i kultura poput prostora i mjesta jednako nejasno definirani, a neodvojivi. Priklonimo li se tumačenju većine kulturalnih geografa o nedovoljnoj razlučivosti ovih sfera, a parafrazirajući Stevea Hinchliffa – i umjetnost bismo mogli smatrati osobitim »iskustvom otkrića koje uvijek mijenja otkriveno i otkrivača«. <sup>12</sup> Priroda je, kako je poznato, u umjetnosti tradicionalno zastupljena kao reprezentacija izdvojenih pogleda, fragmenata okoliša ili bolje rečeno, žanrom znanim kao krajolik, koji je osobitu spregu sa subjektivnošću, izgubljenošću čovjeka pred beskonačnim silama prirode, iznio na vidjelo tijekom romantizma. Interes umjetnika land arta spektakularnošću projekata naoko se veže za romantičarsko uzvišeno, ali se vezanošću za *site specific work* svakako distancira od značaja promatrača jer posebno akcentuira odnos djelo–lokacija, što je pomak radikalnije naravi jer se sama konkretna lokacija – *site* – sada shvaća kao djelo samo, i to u smislu zahtjeva za fizičkom neodvojivosti djela od mjesta nastanka, tj. djelo je identično lokaciji izlaganja odnosno postava ili instalacije. Umjetnost land arta nije tek rezultat promatranja, nego izravnog interveniranja u pejzažu, u prostranstvima toliko udaljenima od ljudi da im (uglavnom) onemoguću izravno promatranje, ali ih ipak može pokrenuti k novim pogledima i na prirodu i na umjetnost. Prostorna distanciranost automatski uklanja mogućnost komodificiranja ovih umjetničkih djela, njihove tržišne mobilnosti, komercijalizaciju kojoj su podložna djela kako bezdomne skulpture tako i ona minimalizma u kasnijem tijeku zbivanja. Postoji mogućnost da land art djela postaju djelomično dostupna, ali tada su i svjesno transformirana te svoju mjesnu specifičnost nadomještaju *non-site* statusom, postaju bezmjesna ili dislocirana djela, kao što je to dokazivao Robert Smithson koji je s lokacija (*site*) svojih projekata, kojima je cilj bio novodefiniranje nekog udaljenog područja, transportirao zemlju i u galerijama i muzejima je izlagao u posebno aranžiranim geometrijskim formacijama. Pojam *non-site*, ne-mjesto, <sup>13</sup> Smithson, kojem ni Heideggerovo isticanje mjesnotvorbene sposobnosti vizualne umjetnosti i njegov tekst *Die Kunst und der Raum* (1969.) nije bilo nepoznato, u umjetnost je uveo kao *earthworks*, teorijski postulirajući svoja razmišljanja prema Aristotelovim definicijama *toposa*, mjesta koje uvijek ostaje isto, dok su stvari koje se na nekom mjestu dešavaju te koje su pokretljive, promjenjive. <sup>14</sup>

Ipak, u kontekstu zahtjeva land arta u pogledu statičnog značenja djela kao *sitae*, umjetnik Robert Barry istaknuo je 1969. da svako premještanje djela s mjesta na kojem je inicijalno realizirano ujedno znači i uništenje tog djela. Takve stavove dijelio je i Richarda Serra i mnogi drugi umjetnici, čime se pojam *site specific* dvojako postulirao: s jedne strane, to je sada izraz otpora umjetnika/ca rastućoj komercijalizaciji i kapitalističkoj cirkulaciji robe, a s druge strane, značenje *site* više ne podržava toliko uključivanje promatrača – odnos njega i djela – kao u slučaju minimal arta, nego autentičnost, originalnost, neponovljivost djela.

Premda je većina od tih radova, a ponaosob onih land arta, imala karakter kompleksnih projekata i bila zamišljena u permanentnom trajanju – u zavisnosti od klimatskih uvjeta dotičnog prirodnog okoliša – svaki je od tih radova/projekata bio izložen određenim atmosferskim promjenama, efemernosti, pa sve do njihova nestanka, što je npr. bio slučaj s projektom *Spiral Jettyja* R. Smithsona. Za razliku od ovoga, neki drugi istaknuti i čuveni projekti, npr.

*Lightning Fields* W. de Mariae ili *Double Negative* M. Heizera, zamišljeni su, izvedeni i još postoje kao permanentne markacije u krajoliku, trajno obilježeni toposi i umjetnosti i geo-ekološkog okruženja, što znači i pomak u prostoru-vrijeme dimenziju, temporalizaciju *site specific*-djela. Mijene koje ta djela obilježavaju uzrokovane su prirodnim uvjetima i pojavama, a ne premještanjem na druge izložbene lokacije. Po ovom potonjem obilježju i izložbe minimalizma bliže su bezdomnosti, nego radikalnijim *site specific* orijentacijama svoga doba.

Ozbiljnost i dimenzije projekata umjetnika/ca land arta dovele su, međutim, do neminovnog pitanja nije li svako djelo neke izložbe, jer je ta ograničenog trajanja, uvijek i *site specific* temporarnog predznaka, a time i izlišno u svojoj najavljenom kritičkoj namjeri spram socijalno-ekonomskih sadržaja od kojih ovisi ostvarenje svakog segmenta kulture pa tako i umjetnosti?

Činjenica da je djelo u najčuvanijim izvedbama land arta doslovno fizički udaljeno od bilo čije percepcije, osim iz iskustva onih koji sudjeluju u realizaciji i onih čija je znatiželja dovoljno motivirana da ta mjesta i posjete – ne govori puno o jednako važnom podatku da su djela umjetnosti, pa i takva djela, financirana sredstvima bilo društvenim, bilo donacijama privatnog kapitala (npr. Dia Art Foundation u USA).

I pored toga što su u diskursu land arta naizgled i promatrač i autor zasjenjeni monumentalnošću projekata koji poprimaju karakter spektakularnih intervencija u napuštenim predjelima, krajolicima vrlo udaljenima od prostora i arhitekture institucionalnih prostora, nemoguće je previdjeti da su djela ove provenijencije naknadno našla svoja mjesta u mnogim muzejima, galerijama i zbirkama u vidu obimne dokumentacije koja u formi izložbi kruži u istom onom institucionalnom okružju koje je toj umjetnosti bilo predmetom kritike. Ova potonja »manjkavost« iznijela je na vidjelo nove aporije koje će biti središnji motiv umjetnosti institucionalne kritike.

## Mobilizacija

Izjava teoretičarke Susan Hapgood krajem 1990-ih referira se na rigorozni zahtjev o neponovljivosti *site specific*-djela i ujedno ustanovljava pomake od zadane statičnosti:

»... nekoć popularan termin 'site specific' može zadobiti značenje 'mobilan' pod određenim okolnostima.«<sup>15</sup>

O kakvoj je mobilizaciji *site specific-umjetnosti* i kojim određenim uvjetima bilo riječi, najbolje uprizoruju primjeri umjetnosti poznate kao institucionalna kritika koja *site* određuje ne samo kao fizički ili prostorni termin lokacije nego i kao specifično kulturalno okruženje, zapravo *okvir* koji odvaja svijet umjet-

12

Steve Hinchliffe, »Priroda/Kultura«, u: D. Atkinson i dr. (ur.), *Kulturna geografija*, str. 253–259, str. 254.

13

Pojam *non-site, ne-mjesto* u umjetnosti treba poistovjećivati s istoimenim pojmom Marca Augea koji je pod time podrazumijevao *non-lieu*, urbana mjesta poput aerodroma, pokretnih stepenica i sličnih komunikacijsko-transportnih topograma.

14

Usp. Knut Eberling, »Ort (Ortlosigkeit/Unort/Nichtort/Genius Loci)«, u: Brigitte Franzen, Kaspar König, Carina Plath (ur.), *Glossar, skulptur projekte münster 07*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Münster 2007., str. 416–417.

15

Miwon Kwon, *One Place After Another. Site Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, London 2002., str. 41.

nosti od vanjskog svijeta života. Paradoks je da umjetnici poput D. Burena, M. Broedthearsa i H. Haackea, upravo ističući hermetizam institucionalnog prostora prezentacije, provode njegovu radikalnu kritiku, čime značaj pojma *site specific* otvaraju širim, drugim prostorima, socijalnim, ekonomskim i političkim determinantama i mehanizmima koji uopće omogućuju postojanje umjetnosti. Njihovi kritički pristupi – premda i nadalje inzistiraju na materijalnim, fizičkim uvjetima i konfiguraciji izložbenih prostora – uvijek se odnose na konkretne lokacije, njihove historijske i druge socijalne uvjete funkcioniranja pa su stoga umjetnici itinerari, arheolozi i seizmografi sadašnjosti koji postojeća kulturna mjesta koriste poput *ready-madea* u službi umjetničkog djelovanja, uvijek spremni da krenu dalje, na neku drugu (kulturalno već važnu ili još nevažnu) lokaciju koja se i samom činjenicom umjetničkog interesa transformira u mjesto od većeg značaja.

Na tragu ovih akcija umjetnička se aktivnost proširuje i na prostore ateljea, muzejske zbirke, na mehanizme izlaganja, umjetničke kritike, tržišta, povijesti umjetnosti ili operacije s arhivskim i dokumentacijskim materijalom itd. Takvim pristupima potiču se nove prakse umjetničkog djelovanja i re-strukturiranja relacije djelo-*site*, dakle dinamizira se pojam *site specific work* u smjeru procesualnog de- ili rekodiranja institucionalnih konvencija, najčešće u cilju »raskrinkavanja« motiva i pozadina njihova postojanja.

### Promatranje kao aktivnost od javnog značaja

Skulptura je izazvala, osobito zadnjih desetljeća, u doba koje priznaje moć i prevlast slika, a i dalje izaziva, najpozorniji interes i stručne i manje stručne široke »svjetske« javnosti. U vrijeme 1990-ih u kojem je priznata danas vladajuća (ili barem jedna od najvažnijih) teorijska paradigma »slikovni obrat«, a paralelno s time odbačena i svaka isključivost definicija bilo kojeg medija (makar se taj temeljio na materijalnim dominantama njegove pojavnosti), termin skulpture nije se prestao rabiti te je upravo prezentacija skulptura u tradiciji *site specific* orijentacije često graničila sa spektaklima ili skandalima, što ne bilježe samo pojedinačni *oeuvre* umjetnika/ca, poput npr. brojnih monumentalnih tvorevina O. Eliassona (temporarna izložba »The Weather Project« u Tate Modernu, London, 2003.–2004., ili instaliranje permanentnog vodopada ispod bruklinskog mosta, »Brooklyn Waterfalls«, 2008.). Spektaklima su obilježene i izložbe poput »Sensation« ili »Posthuman« u 1990-ima, a da i ne govorimo o značaju diskusija koje se vode o skulpturi i instalaciji *site specific*-predznaka zadnjih desetljeća u teorijskom i izložbenom diskursu. Počevši od ionako historijski važnih mjesta i izložbi, kao npr. čuvene izložbe Haralda Szemanna »When Attitudes Become Form« (Bern, London 1968.), preko netom spominjanih, pa do smotri poput venecijanskog Bijenala, *documentae* u Kasselu ili *Skulptur Projekte Münster* – gotovo da ne nalazimo nijedno događanje u kojem nisu isticana mjesno-specifična određenja djela i važnost koja se putem tih djela posvećuje promatraču, čije je ime sve češće zamijenjeno onim *publika* i javni prostor. Koliko god pri sličnim manifestacijama javno mnijenje bilo važno, nikada ne može promaći činjenica da se uspjeh (čitaj senzacija) mjeri brojem posjetitelja, a to prebrojavanje i praćenje reakcija publike ne čini se da ide uvijek i isključivo u prilog vrijednosti ili razumijevanja nekog djela. Veliki broj posjetitelja u prvom redu znači ekonomsku dobit, čime se istovremeno opravdava umjetnost i ostvaruju i tako neuzvišeni ciljevi kao što je turistička promocija mjesta održavanja manifestacije.

Bez obzira na gradualne razlike u stavovima oko pozicije umjetnika i promatrača – od hermeneutike, preko intertekstualnosti i teorije recepcije – svakoj je teoriji svojstveno preferiranje statusa (aktivnog) promatrača u odnosu na status umjetnika/ce. Sažetak etapa te situacije započinje u doba kada je de Saussure jezik proglasio čvrstom, nepromjenjivom, nadvremenom i objektivnom strukturom, sustavom znakova koji samo u međusobnim relacijama ishode značenjima/vrijednostima; strukturom koja prethodi subjektu čovjeka i svim njegovim djelima i djelovanjima. Vrhunac pogodovanja promatraču nalazimo u često ponavljanoj smrti autora, tezi koju Barthes postulira nastojeći umjetničkom djelu naći svrhu izvan njega sama. Je li sasvim opravdano i uputno tu svrhu u potpunosti povjeriti jednom (zauvijek neimenovanom) čitatelju/slušatelju/promatraču kao konačnom cilju, kao primatelju poruke kroz kojeg bi djelo, ali ne i autor, živjeli dalje?

### **Skulptur Projekte Münster, ili kako je jedan *Caravan* ispraćao modernu**

Da ne mora svaka pažnje vrijedna umjetnička zamisao biti spektakl, da bi privukla vrijednu pažnju svjedoči stvaralaštvo Michaela Ashera. Budući da *site specific*-orijentirani projekti ovog umjetnika pokrivaju gotovo sve navedene interesne sfere grupacija umjetnika, od minimal i land arta do institucionalne kritike, više je razloga da bude istaknut jedan njegov određeni projekt koji je realiziran u okviru sasvim specifičnog pothvata – manifestacije Skulptur Projekte Münster koja se svakih 10 godina, od 1977. godine održava u tom gradu u trajanju od 100 dana, pa je 2017. godine bilježio svoje peto izdanje. Ova manifestacija posvetila se interdisciplinarnom preispitivanju pojma umjetnosti u javnom prostoru, nesumnjivo s puno oslonca u odjeku koje je ostavilo djelo Josepha Beuysa, osobito u njegovoj dimenziji političke angažiranosti, a time i pojma »socijalne skulpture«. U svakom slučaju, Michael Asher od samog je početka mao dugoročno zacrtan plan svog djela kojeg je nazvao *Installation Münster (Caravan)*: jednu kamp-kućicu premještao je i pre-parkirao svaki tjedan, što znači 19 puta tijekom jednog trajanja izložbe, na neko drugo odabrano parkiralište u gradu i tamo fotografski dokumentirao njeno postojanje u zatečenim vremensko-prostornim uvjetima. Portfelj koji sadrži tu dokumentaciju pokazuje usporedno svih 19 pozicija vozila tijekom 4 održavanja manifestacije, dakle 1977., 1987., 1997. i 2007. godine. U usporedbi prve pozicije prvog tjedna na reprodukcijama iz sve četiri godine primjećujemo tek neznatne izmjene.

Već na poziciji drugog tjedna u 1987. godini uočljiva je drastična promjena: mjesto za reprodukciju *Caravana* je prazno jer je zgrada koja je tu postojala 1977. srušena, a predviđena i određena pozicija parkiranja pretvorena u gradilište. *Caravan* vidimo na istom mjestu – ali s novom zgradom na parkiralištu – koje opet postoji 1997. godine kao i jednako pozicionirano vozilo na određenoj, istoj 2. poziciji u predviđenom 2. tjednu. Iz daljnjih usporedbi reprodukcija za godine održavanja manifestacije nailazit ćemo često na izmjene izgleda pojedinačnih *mjesta* koja je Asher odabrao, ali sam na njima ništa nije mijenjao. Prazna mjesta u portfelju dokumentiraju da su ta mjesta jednostavno ili nestala ili ih je zauzela neka druga građevina, pa za parkiranje Asherova *Caravana* ta odabrana pozicija – *specific site* – više nije bila na raspolaganju. Za stanovnike Münstera, kao i za mnogobrojne posjetitelje ove međunarodno priznate i poznate manifestacije Asherova *Installation Münster*, njegovo djelo *Caravan* postalo je svojevrsna kult-pojava, pa je prilikom održavanja Skulptur

Projekte Münster 2007. godine vozilo bilo čak ukradeno, ali je nakon desetak dana nađeno u obližnjem selu i vraćeno na jedno svoje odredište u urbanom okružju Münstera, da bi se kasnije – kao i pri svakom prethodnom završetku manifestacije – ostavilo na čuvanje gradskom muzeju. Stoga je bilo za očekivati da će se to isto vozilo moći naći negdje u Münsteru i prigodom sljedećeg održavanja manifestacije, no 2017. godine to je izostalo: kako je Michael Asher umro 2012. godine, njegovo učešće komemorativno se obilježava velikom izložbom dokumentacije dosadašnjih izvedbi projekta, dok se prikolica više ne pozicionira na nekoć predviđena, u sada nekom izmijenjenom obliku još uvijek postojeća mjesta u gradu. Smrću autora čini se da je zaključeno (dovršeno?) i realno »zbivanje djela«, čiji se relikti sada promatraču nude samo kroz dokumentaciju u trajnom postavu muzeja.

Je li iz ovoga nužno zaključiti da se smrću autora dokida i njegovo djelo? Ako je suditi barem po interesu kritike, ako ne i ostalih promatrača, čini se da je upravo suprotno slučaj. Paradoksalno, čini se iz ovog stajališta, da je i Roland Barthes baš svojim proglašenjem smrti autora, 1968. rođen kao svjetski priznat autor.

Dokumentiranje svakog od mjesta na koje je bilo pozicionirano jedno te isto vozilo bitan je segment Asherova projekta jer bilježi kako fizičke okolnosti, tako i vrijeme (kako trajanja, tako i prolaznosti), što nam omogućava očitavanje »spacetime« dimenzije. *Caravan* na prvoj manifestaciji u Münsteru nije uopće zamjećivan, ali je tijekom vremena postajao sve upadljiviji u izabranom okružju jer je, kao i svaki predmet zavisao od brzog razvoja tehnologije, izgledom odavao svoju zastarjelost.

Ključno je, međutim, da banalno i potpuno nespektakularno izmještanje prikolice redefinira i pojam *site specific work*: taj je sada u krajnjoj otvorenosti iskustva fokusiran na prostorne specifičnosti, on je *specific sites*, zbir mjesta u konkretnoj, historijski i kulturalno determiniranoj urbanoj sredini te se u prvom planu ne ističe više njegova antireferencijalnost, nego njegova predmetna operativnost.

Ovim osvrtom nudi se i odgovor na pitanje po čemu je upravo ovaj Asherov projekt zaslužio da bude izdvojen u kontekstu naslovljene teme bezdomnosti i *space specific work*. Dio odgovora podudara se s razlozima zbog kojih je stvaralaštvo ovog umjetnika Benjamin Buchloh označio kao »zaključak modernističke skulpture«. <sup>16</sup> No ovaj projekt ne samo da odražava određenja *site specifičnosti*, koja su u otklonu od moderne markirala tradiciju minimalizma i land arta te institucionalnu kritiku prije gotovo pola stoljeća, nego ih i nadilazi jer uključuje i narativ prezentnosti kao i historizaciju koncepta *site specific work* na vrlo poseban način. Kako to navodi teoretičarka Miwon Kwon:

»Fizičke kondicije konkretnih urbanih lokacija dokumentirane su da bi se naglasile historijski i kulturološki determinirane varijable, čime se re-produciraju specifične forme znanja, a ne univerzalni ili bezvremeni standardi umjetnosti.«

»Garancija odnosa djela i njegovog *specific site* ne temelji se na fizičkoj trajnosti tog odnosa nego na njegovoj nestalnosti, prolaznosti koja se iskustveno prepoznaje kao neponovljiva, jedinstvena situacija.«<sup>17</sup>

Dodamo li ovim parametrima i »prezent/prezentnost«, dobivamo definiciju pojma situacijska estetika koju je uveo umjetnik Viktor Burgin smatrajući da umjetničko djelo mora funkcionirati analitički unutar svih parametara svoje povijesne određenosti, a ne samo u svojim logičkim i formalnim okvirima.<sup>18</sup> Takvoj se estetici priklanjao i Asher, pa su iste odlike projekta u Münsteru bile one koje su njegove brojne prethodne instalacije/intervencije u urbanom kulturnom tkivu institucijske arhitekture otjelovile i su-formulirale. S tom

razlikom da se u ovom projektu i u samom Asherovu opusu javlja izrazitiji naglasak na integraciji, umjesto na uobičajeno zastupanoj intervenciji.

### Integracije *versus* intervencije

Navedena obilježja ukazuju na kompleksno isprepletanje fenomenoloških i socijalno-institucionalnih paradigmi, što i jest preduvjet spomenute *mobilizacije* tih *site specific works*. Ujedno su to momenti koji nas približavaju recentnoj *site specific*-orijentiranoj umjetničkoj praksi barem u onim njenim pojavnostima u kojima se zamjećuje povišen interes za »umjetnost u javnom prostoru«, što još jednom implicira Asherov utjecaj u pogledu sve intenzivnijeg uključivanja ne-umjetničkih prostora u umjetničko djelovanje utemeljeno više na procesualnosti, nego na dovršenim djelima. Danas taj fokus na socijalnoj naravi i produkcije i recepcije umjetnosti okupira najraznolikije javne, ne-umjetničke prostore – sve do infiltriranja u medije i društvene mreže – za jednako raznolika umjetnička djelovanja.

Usprkos naznačenim dodirnim interesima, treba istaknuti da se Asherov projekt i pozicija razlikuje u nekim značajnim svojstvima od novijih pojava definiranih kroz *site specific works*. Njegov pristup stoga se potvrđuje kao »konkluzija« modernističke, ali i kao preteča mnogih danas prisutnih umjetničkih strategija s mjesno-specifičnim određenjem. Asher nije npr. eksplicite ukazivao na kritički odnos prema kulturi, što se nerijetko pripisuje umjetnosti tzv. relacijske estetike prema kojoj se umjetnici 1990-ih određuju u ulozi socijalnog djelatnika (Bourriaud),<sup>19</sup> kao što se razlikuje i od pristupa tzv. dokumentacijske umjetnosti (Groys),<sup>20</sup> koja je važan segment pojma »totalna instalacija« umjetnika I. Kabakova. U odnosu na prvu grupaciju, važnije od afirmacije pozicije autora ili vlastitog učešća u produkciji/izvedbi djela, Asheru je bližije čuvanje zatečene uvjetovanosti i fizičke situiranosti mjesta, u kojem je djelo sasvim nenametljivo, minimalno prisutno, na granici uočljivosti, i prepušteno više uobičajenim re-akcijama, »slučajnim prolaznicima«, nego *insider*-publici. U tu svrhu umjetnik je ukazivao na svaku pojedinačno odabranu lokaciju, na njene mjesne specifičnosti upravo izmještanjem, dislokacijom odabranog *Caravana*, djela kao sredstva diskretne markacije konkretnih uvjeta njegove vidljivosti.

U odnosu spram druge orijentacije, one dokumentacijske umjetnosti, Asherova je dokumentacija u odnosu na stvarno događanje isuviše »samo dokumentacija«, bez imalo osobnih zapisa. K tome, koliko god bila važna dokumentirana građa (fotografije, tekstovi, didaktički materijali, instrukcije o postupcima itd.), kako se može vidjeti i u postavu minsterskog muzeja – ona je takva da ipak ne može uistinu konkurirati ni zbiljskim, ni osobno memoriranim, doživljenim »susretima« s *Caravanom*.

16

B. Buchloh, »Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture«.

17

M. Kwon, *One Place After Another*, str. 73.

18

B. Buchloh, »Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture«, str. 14.

19

Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les presses du réel, Paris 2002. Autor na korica-  
ma izdavaja iskaz: »Umjetnost kao skup praksi

koje za svoje teorijsko i praktično polazište uzimaju cjelinu ljudskih odnosa i njihov socijalni kontekst: manifest koji je obnovio pristup suvremenoj umjetnosti nakon 1990-ih.«

20

Boris Groys, *Učiniti stvari vidljivima*, preveli Nada Beroš i dr., Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 2006., str. 7–28. Autor izlaže tezu o relevantnosti dokumentacije u svojstvu umjetničkog djela.

### ***Site specific*: recepcija i autorstvo kao ponavljanje razlike**

Neupitna je Asherova prijelomna pozicija, utjecaj koji je imao na recentne *site specific*-orijentacije, osobito s težnjom k integraciji djela/djelovanja u određeni lokalni milje. Manje je, međutim, neupitno koliko bi Asherov pristup bio kompatibilan s današnjim direktnijim, pa i ekscesivnijim sklonostima nekih umjetnika da svojim djelovanjem ostvare veći angažman u socijalno-kulturnoj sferi života, što jednako može značiti izvjesno relativiziranje, koliko i provokaciju pojma umjetnosti danas. S obzirom na to da umjetnost danas može podrazumijevati gotovo sve predmete, sadržaje i aktivnosti zbilje – premda se verificira tek kao jedno od mnogih formi kulturalnih djelovanja – ona upravo zato može mimikrijski preuzeti razne kulturalne pozicije, igrom »oponašati sebe«, koliko i dokinuti se u ozbiljnom, egzistencijalno obilježenom pothvatu. Primjere nalazimo u polju raznorodnih multimedijских *site specific*-događanja koja sežu od spekulativnih megakonstrukcija doslovnih, autobiografskih diskursa, poput G. Schneidera i njegove *Haus Ur* (roditeljske kuće čije 24 sobe, na kojima intervenira od 1985. godine, 2003. prenosi doslovno na bijenale u Veneciju) ili znanstvenih diskursa (P. Huyghe, projekt na Bijenalu u Veneciji 2017.); nostalgične, svakodnevne ili slavljeničke atmosfere (R. Tiravanija, poznat po tome da posjetiteljima kao umjetničko događanje nudi jelo koje priprema na licu mjesta, a za vrijeme 100 dana trajanja Skulptur Projekte Munster 1997. svakoga je dana priređivao rođendansko slavlje sa svim popratnim sadržajima, od pozivnica do torte i konfeta); preko ironijsko-smiješne ozbiljnosti (npr. umjetnik E. Wurm osobno izvodi jednodominutne pozicije i geste u ulozi vlastite skulpture) ili karikirane profesionalnosti kao što npr. vješto režiranim scenskim nastupima u kolaboraciji s kolegama uprizoruje islandski umjetnik R. Kjartasson.<sup>21</sup> Primjera koji su izostavljeni ima mnogo, ali sigurno ne stoga što bi bili manje bitni u ovom osvrtu.

Promatrača u navedenim primjerima ne susrećemo u eksplicitnoj ulozi »suradnika na projektu«, što je čest slučaj govorimo li o nekim oblicima fenomena delegiranog performansa kojem se nerijetko predbacuje manipulativni karakter. Također, nije sasvim evidentno da se promatraču sugerira ili nameće kritički stav spram zabavom opsjednute ili medijski orijentirane industrije kulture.

S druge strane, postoje doista i projekti koji provociraju promatrača na kritički pristup, ali ne zahtijevaju izričito i njegovu (bar ne i samo) fizičku prisutnost u *site specific* situaciji djela. To su onakvi socijalni angažmani umjetnika koji aktivno vežu umjetnost za pragmatične, aktualne socijalne probleme – bilo da se radi o ekologiji, pitanjima migracija, prenaseljenosti ili beskućništva. U prilog tome govore npr. *Living Units* koje K. Sander daje proizvoditi u vidu funkcionalnih kovčega (prijenosnih staništa) već od 1991. Još su socijalno osjetljiviji nešto noviji radovi njujorškog umjetnika iračko-židovskog porijekla M. Rakowitza: njegov projekt *Return* podrazumijeva bivšu djedovu trgovinu za eksport-import iračkim delicijama, zatvorenu 1980-ih, koju je umjetnik ponovo otvorio 2004. godine i u njoj čak i posluje s uredovnim radnim vremenom te je time deteritorijalizirao i jednu povijest i jednu svakodnevnicu. Projektom *PARAsite* – izumom napuhujućih prenosivih skloništa koja se priključuju na cijevi klima-uređaja na fasadama zgrada – isti je umjetnik zbrinuo mnoge beskućnike New Yorka.

Usprkos tako heterogenim aktivnostima npr. Kjartanssona i Rakowitza, pitanje je jesu li njihovi primjeri suvremenih *site specific*-djelovanja doista

kontradikcije? I jedno i drugo svakako upućuju i na distinkcije, i na odjeke Asherova stvaralaštva – no tamo gdje je Asher koristio jedan *vehicle* i njegovom dislokacijom upućivao na konkretije mjesta, u spomenutim slučajevima umjetnici su ti koji su mobilni čimbenici, bilo da se obraćaju anonimnom promatraču u dimenziji »publika«, bilo u jednako nedeterminiranoj masi iseljenika, beskućnika ili naprosto svakodnevnih konzumenata/kupaca. Na određeni način, oba recentnija pristupa performativnog su karaktera koji počiva na težnji novijeg datuma da se kroz osobne životopise, kroz socijalno-političko i/ili kulturalno porijeklo uspostavi novi vid *site specific*-orijentiranog rada koji je bitan u svojoj operativnosti pri pomicanju granica između umjetnosti i života. Jedna posljedica bila bi da se osobno biografsko iskustvo prenosi na *site specific*-djelovanje i da se u tradiciji tog pojma postavlja zahtjev – a pretpostavlja i logična nužnost istoga – za fizičkom prezentnošću ne samo promatrača nego i osobe umjetnika koji postaje ključna legitimacija postojanja umjetničkog djela. To vodi zaključku o *povratku autora*, što je to evidentnije što je performativnost projekata naglašenija, čime se usput reaktualiziraju i kategorije jedinstvenosti, neponovljivosti i originalnosti djela.

Daleko od pomisli da je taj povratnik onaj isti bogomdani genije iz vremena modernističke bezdomnosti djela – ili da će se originalnost zastupati istim argumentima kojima je Rilke hvalio Rodinovu skulpturu – ovim se tekstom samo sugerira otvoren pristup problematici odnosa spram statusa i umjetnika/ca i autorstva i promatrača. Podsjetiti treba da je doba favoriziranja pozicije promatrača – doba minimal arta – isto ono vrijeme kada u teorijama Foucaulta, Lacana, Derridae i drugih biva utvrđivana kriza subjekta uopće, a pogotovo kriza autorskog subjekta kada Barthes 1968. objavljuje »smrt autora«, a kojem samo godinu dana kasnije Foucault ipak dopušta »autorsku funkciju«. <sup>22</sup> Usprkos značaja tih teorija, kao i novijih stavova, poput onoga Mieke Bal o tome da je djelo događaj koji se realizira svaki puta kada bude procesuirano od strane promatrača, <sup>23</sup> ne treba zaboraviti ni iskaz njenog kolege Normana Brysona <sup>24</sup> koji kaže da je količina podataka koje je moguće historijski analizirati ogromna, ali da interpretacija ne dolazi od mase podataka, nego iz perspektive koju daje povjesničar umjetnosti. Nije li, baš kao i tako uposlen kunsthistoričar, i umjetnik/ca u istoj poziciji spram stvarnosti, pa i stvarnosti umjetnosti? Dodamo li tome i vjerojatnost da su i umjetnici/ce sami/e prvi promatrači svojih djela, moći ćemo se složiti s daljnjom tvrdnjom Mieke Bal kojom ona ističe kako je umjetnost aktivni proizvođač promatračeva iskustva, pa tako dakle i njegove subjektivnosti. <sup>25</sup> A sasvim ispravno, u tom kontekstu treba se sjetiti i Michaela Baxandalla koji smatra da »fizičko umjetničko djelo zahtijeva od povjesničara umjetnosti da ga sagleda kao svrhovitu aktivnost svog tvorca, u korelaciji s njegovim intencijama«. <sup>26</sup>

21

U Washingtonu, u muzeju Hirshorn u rujnu 2016. upriličeni nastup s orkestrom prizivao je ugodaje koncerta šansone iz 1950-ih. Umjetnički »prezent« poslije koncerta odvijao se u formi razgovora umjetnika s publikom.

22

Michel Foucault, »What is an Author?«, u: James L. Marsh, John D. Caputo, Merold E. Westphal (ur.), *Modernity and its discontents*, Fordham University Press, New York 1992., str. 299–314.

23

Usp. Anne D'Alleva, *Methods and Theories of Art History*, Laurence King Publishing, London 2012., str. 16.

24

Ibid., str. 132.

25

Ibid., str. 36.

26

Michael Baxandall, *Ursachen der Bilder*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1990., str. 25–30.

Radi potencijala tih kritičkih pozicija ovdje se, umjesto zaključka, upućuje na djelo Seana Burkea, primjerenog naslova *The Death and Return of the Author*,<sup>27</sup> u kojoj autor minuciozno potkrijepljenim izvodima iz Barthesovih (potom i iz Foucaultovih i Derridaovih) tekstova čitatelju strpljivo iznosi razloge zbog kojih utvrđuje da je teza o smrti autora filozofski nestabilna, pa i neodrživa. Dapače, Burke pitanje o smrti autora ne smatra uopće teorijskim pitanjem već pitanjem o (jednoj) teoriji, radi čega njegova čitanja navedenih francuskih filozofa

»... demonstriraju da je koncept autora ostao duboko aktivan, čak posebno istaknut kako je njegovo nestajanje bivalo artikulirano.«<sup>28</sup>

Opravdanim se, poradi izmještanja, i jedne nove Drugosti pozicija primatelja i stvaratelja djela, čini na ovom mjestu i tvrdnja da »razlika u samoj sebi proizlazi iz postajanja«,<sup>29</sup> a time i pitanje: nije li vrijeme da se – kao i spram diktata moderne – i spram smrti autora uspostavi kritička distanca, s povjerenjem u znanja koja su i umjetnost i teorija u međuvremenu posredovali, učeci nas da su ponavljanja moguća kao razlike, u »čistoj imanenciji događaja«, a njezina je »stvaralačka djelatnost u postajanju novoga«?

**Blaženka Perica**

### **Heimlosigkeit, Site Specific Works und Dynamik der Deterritorialisierung in Kunsträumen**

#### **Zusammenfassung**

*Der Text bezieht sich auf die Raumauffassungen mit Fokus auf die Termini Site Specific Works und Installation (einschließend die verwandten Termini wie Ambiente, Performance, Event, Soziale Skulptur, Situationsästhetik und relationale Ästhetik), die seit den 1960er-Jahren bis heute in der Kunstpraxis und Kunsttheorie dominieren. Sie haben die modernistische Kategorie „heimloses Werk“ (das autonom und selbstreferenziell ist) abgesetzt. Jedoch legt uns die heutige Praxis, in der wir von der „Mobilisierung der Site-Specific-Kunst“ sprechen, eine Untersuchung der Bedeutung nahe, die sowohl Veränderungen des ehemaligen Verständnisses der „Heimlosigkeit“ als auch Veränderungen der zeitgenössischen „Dynamik der Deterritorialisierung“ aufzeigt. Dies schließt auch eine breitere, veränderte Auffassung der Rolle der Platz-Raum-Verhältnisse ein, die von den Kunstwerken besetzt werden und sie gleichzeitig neu definieren (immersive Räume, die Werke als „verkörperte“ Ereignisse). Dazu kommen auch Relationen zwischen den Faktoren wie Autor-Werk-Betrachter infrage, die sich unter heutigem Licht zeigen und somit andere Erscheinungen (wie Migrationen und Obdachlosigkeit, theoretische Ausarbeitung der Termini identity of being/becoming, Identitätspolitik, postkoloniale Theorie, Hybridität usw.) miteinbeziehen.*

#### **Schlüsselwörter**

Heimlosigkeit, *Site Specific Works*, Installation, Moderne, Raum, Ereignis, Formalismus, Mobilisierung, Betrachter

27

Sean Burke, *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2008.

28

Ibid., predgovor.

29

Usp. Žarko Paić, »Ponavljanje kao razlika«, u: Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antislika. Julije*

*Knifer i problem reprezentacije*, Centar za vizualne studije, Zagreb 2017., str. 167–187. Autor razmatra Deleuzeova promišljanja u spisu *Razlika i ponavljanje (Différence et Répétition)* iz 1968. godine kao »posve nov pristup ontologijskome mjestu razlike« i utvrđuje da »razlika u samoj sebi proizlazi iz postajanja« te da »nema vječnu bit u nečemu drugome, primjerice u svijetu transcendentálnih ideja« nego u »čistoj imanenciji događaja, a njezina je stvaralačka djelatnost u postajanju novoga«.