



Sandra Križić Roban

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Pred zidom: strah od praznine

Teorijski prilog suvremenoj raspravi o problematici javne plastike

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Predan 25. 7. 2004.

Sažetak

U kontekstu skulpture na otvorenom moguće je govoriti o aspektu »iskoristivosti« kao i »pripomoći« u oblikovanju javnog prostora. No, rješenja koja se pojedinačno obrađuju u ovome radu dovode u središte pozornosti pitanje: što osim javnog i iskoristivog možemo očekivati u fazi intenzivnog »popunjavanja prostora« i njegove uočljive

transformacije, odnosno negacije prostora kao temeljne vrijednosti i opće datosti?

Primjeri poput Tilted Arch, Sinkende Mauer, Vietnam Veterans Memorial i Zida boli zanimljivi su, jer se kod njih susrećemo s formom zida simbolički razrađenom u različitim značenjskim cjelinama.

Ključne riječi: *javnost, urbani kontekst, iskoristivost, suvremena spomenička plastika, zid, politički diskurs, Richard Serra, Tilted Arch, Christophe Girot, Sinkende Mauer, Maya Lin, Vietnam Veterans Memorial, Zid boli*

Pitanja prostora i njegove »javnosti« dugi se niz godina javljaju u različitim raspravama, protagonisti kojih svoja stajališta usklađuju, između ostalog, i zavisno od političkih sklonosti. »Podržavanje javnih akcija (koje) promoviraju opstanak i širenje demokratske kulture«, kako je to u svojoj raspravi ustvrdila Rosalyn Deutsche,¹ uglavnom je dokazivo u društvima s dugotrajnijom demokratskom tradicijom nego što je to slučaj s našom sredinom. No pojedinačna zbivanja pokazuju da suvremeni estetski diskurs nije lišen pragmatičnih odluka, promjena mišljenja, spremnosti na razne ustupke koji bi, načelno, trebali pridonijeti raznovrsnim razinama iskorištavanja preoblikovanog javnog, urbanog prostora.

Uvođenjem termina »javno« u proučavanje zbivanja što su utjecala na izgled prostora koji nas okružuje postavlja se pitanje tko o njemu odlučuje i koliki utjecaj javnost kao vrlo općenito zasnovana društvena kategorija ima na pojedinačne slučajeve. Promjene u poimanju prostora, posljedice kojih se odražavaju na primjere o kojima će biti riječi, sežu u vrijeme Bauhauusa čiji su protagonisti promišljali njegovu novu, globalnu koncepciju, interpretirajući i djelujući u skladu s uvjerenjem da prostor više ne odražava samo procese industrijalizacije i urbanizacije, odnosno temeljne podjele na radne i stambene dijelove, središte i periferiju. U *Production of the Space*, Henri Lefebvre udjel Bauhausovih članova razmatra u kontekstu stvaranja (a ne prezentacije) prostora u kojemu

se promjene ne događaju zasebno, već se u obzir uzimaju odnosi među dijelovima i njihov odnos prema cjelini.² Ranije su subjektivni kriteriji ukusa, inteligencije pojedinca odnosno genijalnost umjetnika bili iskorišteni u svrhu realizacije spomenika kao simbola društvenih institucija i socijalno-kritičkog statusa pojedinaca, pri čemu je prostor interpretiran zavisno o dominantnoj stilskoj formaciji. Otvaranjem prostora percepciji i konceptualizaciji promijenio se način na koji su umjetnici u njemu djelovali: od objekta u prostoru prešlo se na koncept samog prostora.³ A kriterij njegove javnosti (odnosno društvenosti), prema mišljenju R. Deutsche, stvaraju i strukturiraju, između ostalog, konflikti (a ne više pojedinci koji se, ukazujući na svoju različitost, »uzdižu« od ostalih).⁴

Na raznim stranama svijeta različiti su načini na koje se javnost uključuje u rasprave i odluke o javnom prostoru. Razmatranje problematike ambijentalnog prostornog planiranja u ovome radu je usmjereno na odabrane primjere gdje se zid kao znak pojavljuje u različitim gradskim zonama, manje ili više osjetljivim urbanim mrežama u kojima tradicija i suvremenost balansiraju izdržavajući opterećenja povijesnih, političkih i estetskih diskursa, odnosno na primjere specifičnih urbanih i društvenih konteksta koji nam ne daju za pravo da ih svedemo u jednoznačnu kategoriju. Realizacije kojima se bavimo ovom prilikom dovode u središte pozornosti pitanje: što osim javnog i iskoristivog možemo očekivati u fazi



1–4. Richard Serra, *Tilted Arch (Nagnuti luk)*, New York, 1981. (preuzeto iz: *Richard Serra, Centre Georges Pompidou*, (ur.) A. Pacquement, Paris, 1983.–1984.; *Richard Serra. Sculpture, The Museum of Modern Art*, (ur.) L. Rosenstock, New York, 1986.)

1–4. Richard Serra: *Tilted Arch, New York, 1981.* (taken from: *Richard Serra, Centre Georges Pompidou*, (ed.) Alfred Pacquement, Paris, 1983/84; *Richard Serra. Sculpture, The Museum of Modern Art*, (ed.) Laura Rosenstock, New York, 1986)

intenzivnog »popunjavanja« prostora, njegove uočljive transformacije, u razdoblju negacije prostora kao temeljne vrijednosti i opće datosti? Nekoliko izabranih primjera osobito su zanimljivi: *Tilted Arch* Richarda Serre u New Yorku računa, između ostalog, na performativne sklonosti publike, koja je naposljetku presudila o njegovoj sudbini; skulpturalno-parkovno rješenje *Sinkende Mauer* Christopha Girota u Parku invalida u Berlinu klasičan je primjer koji se referira na memoriju određenoga mjesta i vremena; *Zid boli* u zagrebačkoj Selskoj cesti spontana je instalacija – spomenik nastao dugotrajnom aktivnošću (uglavnom) neznanih aktera. Uz njega, neminovno je spomenuti *Vietnam Veterans Memorial* Maye Lin u Washingtonu, jedan od rijetkih spomenika sastavni dio kojega uključuje aktivnost posjetitelja ciljane interesne skupine. Na tragu takvih razmišljanja moguće je odrediti se i prema recentnoj spomeničkoj praksi, koja bi trebala moći izraziti opće vrijednosti odnosno ispuniti univerzalne potrebe. Istodobno zamjećujemo trenutačnu politiku intenziviranja postava skulptura u javne prostore, osobito u našoj sredini, koju sagledavamo s aspekata »iskoristivosti«, kao i »pripomoći oblikovanju urbane gradske zone«.⁵

Spomenute termine nalazimo kod R. Deutsche, koja ih upotrebljava u smislu »pozitivnog doživljaja nove javne umjetnosti«, odnosno »urbanog inventara koji sudjeluje u modifikaciji urbanog prostora«.⁶ To se osobito tiče primjera iskorisćenih u smislu prevladavanja konflikata nastalih zbog, pojedinačnog ili općeg, nerazumijevanja suvremenih umjetničkih djela. Slijedom tog tumačenja, autorica »novu javnu umjetnost« dovodi u vezu s pojmom »iskoristivosti«, objašnjavajući je idejom umjetničkog djela koje ima »oblik funkcionalnog predmeta postavljenog u urbani prostor«, tj. djela koje »pomaže pri oblikovanju urbanog prostora«.⁷ Konflikt i nerazumijevanje simptomi su odnosa prema suvremenoj spomeničkoj skulpturi na koje se nailazi na raznim stranama svijeta, bez obzira na tradiciju i raširenost demokrat-

skog predznaka koju pojedina zajednica ima. Javni prostor dostupan svima, prema R. Deutsche, može se tumačiti u smislu »korisnosti« (pa čak i »iskoristivosti«), pri čemu se autorica poziva na stavove R. Krauss, koja termin upotrebljava ističući »vrijednost koju određeni umjetnički predmet dobiva postavljen na za to predviđenu mjestu, a upotreba kojeg se razmatra u kontekstu estetskih kategorija«.⁸ U takvu slučaju javno mjesto postaje pozornicom univerzalnog diskursa iskoristivosti, mjestom »pretvorenim u servis osnovnih užitaka i potreba«.⁹

Zid se u suvremenoj spomeničkoj praksi javlja na raznim stranama svijeta, u raznovrsnim urbanim, povijesnim i društvenim kontekstima. Bauhausovsko stvaranje (a ne prezentacija) prostora, gdje suodnos detalja i cjeline funkcionira, između ostalog, i zbog ujednačenosti oblika, funkcije i strukture, možda se najbolje očituje u primjeru Mies van der Roheova *Spomenika Karlu Liebknechtu i Rosi Luxemburg*, podignuta 1926. godine u Berlinu. Modernistički pristup arhitekta rezultirao je graditeljskom metodom koja se ne odriče svojstva strukture definirane dinamičnom izmjenom istaknutih vodoravnih »ploča« položenih na plitku bazu. Superponiranje kompozicijskih dijelova podsjeća na način na koji je arhitekt definirao prostorne planove vila i obiteljskih kuća, projektiranih u tome razdoblju. Upravo mu je arhitektonsko iskustvo omogućilo ostvarenje spomenika kod kojeg je zadržao logiku odnosa potrebnu u svrhu zadržavanja elemenata stabilnosti, monumentalnosti i međusobne povezanosti.¹⁰ Posve oprečan dinamičnoj reljefnoj strukturi Miesova spomenika, koji je zbog korištenog materijala (cigle) imao osobita taktalna svojstva, Golosovljevi je projekt *Spomenika obrane Moskve* iz 1941. godine.¹¹ Kod toga primjera zid je korišten kao scenografski element predimenzionirane spomen-pozornice što je trebala sadržavati elemente koji bi upućivali na povijesnu i simboličnu konotaciju borbe i zaštite. Masivan zid od crvene cigle s kruništem, unatoč predi-



menzioniranosti, tek je pozadina zbivanja u prednjem planu – viteza s mačem koji ubija zmaja; on je simbolična »zavjesa« koja je trebala spomenik odvojiti od ostalog prostora. I dok se Mies van der Rohe inspirirao načelima socijalne pravde, ekonomske i političke demokracije i mira za što su se zalagali Liebknecht i Luxemburgova,¹² Il'ja Golosov zdanju daje totalitarno značenje i karakter koji u potpunosti negiraju javni prostor primjeren ljudskoj mjeri.

Politički karakter poslijeratne spomeničke prakse u određenom broju primjera rezultat je estetike u kojoj se odražavaju društveni odnosi, zavisnost ideologije i urbanog prostora u smislu »prostorne organizacije kao prirodnog proizvoda biološke, socijalne ili tehnološke evolucije«.¹³ Na tragu tog razmišljanja moguće je tumačiti dva spomenika koje je Kosta Angeli Radovani projektirao u suradnji s arhitektom Zdenkom Kolaciom. Nerealizirani *Spomenik žrtvama fašizma* za Jajince (Beograd) iz 1958. godine¹⁴ apstraktni je znak u pejzažu – svojevrsni meandar kroz koji su trebali prolaziti puteljci projektirani u svrhu povezivanja spomeničkog rješenja s okolišem. Koliko je moguće prosuditi iz objavljene makete, rad karakterizira »autonomija sredstava i poticaja« *apstraktističke tendencije*,¹⁵ gdje se humanistički pristup ostvaruje u mjeri i odnosu prema krajoliku. Zid je tretiran kao ravna ploha dinamičnost i simboličnost koje se očituje u načinu postava i perforacijama koje su trebale naglasiti kolorističke i svjetlosne efekte. Isti autori realizirali su spomenik u šibenskom Parku strijeljanih 1962. godine, gdje je reljefno obrađen zid postavljen kao svojevrsna cezura prema okolišu. U tom rješenju nailazimo na scenografski efekt (naglašen, između ostalog, i postavom središnjeg monolita konstruktivističke provenijencije) i na narativni aspekt, realiziran naknadnim postavom reljefa o povijesti grada Šibenika osamdesetih godina, što znači da se uz diskurs »iskoristivosti«, otvorenosti i pristupnosti javnog prostora i reakcije na specifičnost mjesta i vremena, može bez oklijevanja govoriti

o fenomenu urbanih transformacija na koje su utjecali politički i socijalni uvjeti.

Oblik zida u suvremenoj spomeničkoj plastici gotovo neminovno upućuje na ideju prolaza, što znači da se »statični, idealizirani medij transformira u privremen i materijalni medij«.¹⁶ Primjeri o kojima će biti riječi mogu se tumačiti kao svojevrsne skulptoralne akcije, što znači da podrazumijevaju reakcije u kontekstu memorije vremena i mjesta, odnosno zbivanja koja su potakla javnost na intervencije u/na njima, a u konačnici i na donošenje odluka o njima. Mnogi javni prostori tijekom posljednjeg desetljeća doživjeli su transformacije zbog postave skulptura i objekata na nekoć praznim, »slobodnim« površinama. Skulptura se u tom kontekstu javlja kao idealni »sugovornik« i ideator promjena.

Prva polovica devedesetih godina u našoj se sredini doživljava kao razdoblje intenzivne spomeničke prakse, i mnoge gradske sredine nisu ostale pošteđene često nepromišljenih akcija koje su rezultirale svojevrsnom spomenifikacijom najčešće užega gradskog područja. U pojedinim primjerima definirani urbani prostor nije prepoznat sa svim postojećim obilježjima, već je iskorišten u smislu prevladavanja straha od praznine koji, između ostalog, tumačimo kao neosjetljivost zajednice na specifičnost urbanog konteksta. Upravo iz tog razloga javni prostor počinje se iskorištavati kao poligon za prikazivanje aktualnih društveno-političkih odnosa. Bez obzira na to radilo se o lokalnim akcijama ili onima uzdignutima na državnu razinu, gotovo svima njima zajedničko je nesnalazjenje u postojećoj urbanoj matrici, kao i potreba za identifikacijom mjesta, ali ne njegovom arhitektonsko-urbanističkom datošću. Pitanje koje pritom možemo postaviti jest, čiji je prostor koji nam je dān, je li svrha njegova postojanja u poticanju participacije pojedinaca i grupa koje u njemu mogu, odnosno žele djelovati? Koja je to konačna instanca koja treba i smije odlučiti o pogodnostima poduzimanja i



5–9. Christoph Girot, *Sinkende Mauer (Tonući zid)*, Berlin, 1995. (foto: SKR)
 5–9. *Christophe Girot, Sinkende Mauer (Sinking Wall), Berlin, 1995*

odlučivanja o akcijama, odnosno o prednostima poštivanja praznih površina, bez spomeničkih sadržaja?

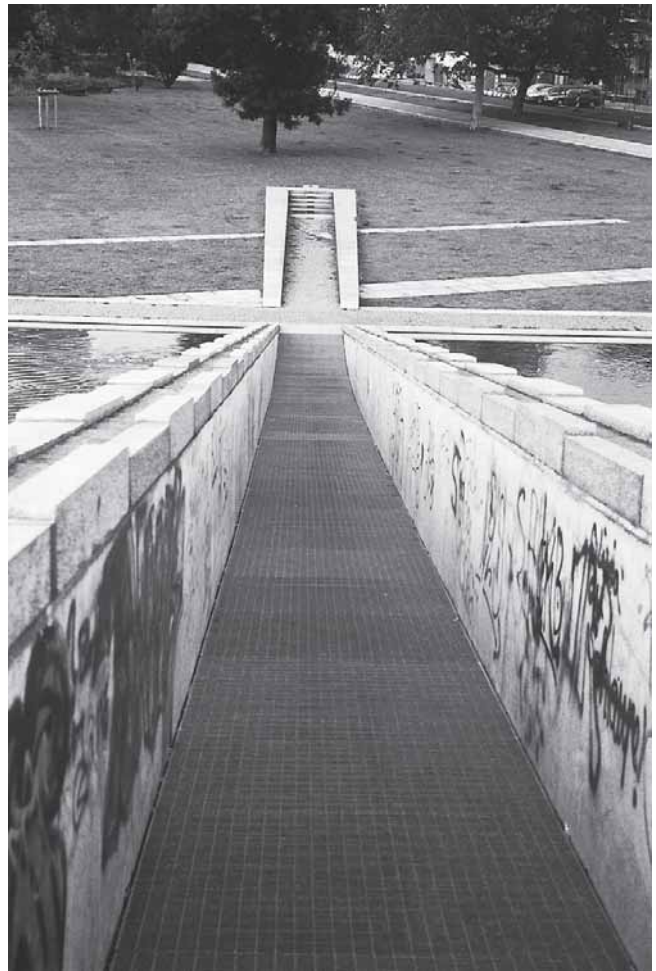
Nagnuti luk Richarda Serre jedan je od suvremenih spomenika koji je izazvao nezapamćenu količinu komentara.¹⁷ Spomenik je naručen 1979. godine za Trg Federacije u New Yorku, i postavljen je nakon dvije godine. Riječ je o nekoliko desetaka metara dugačkoj, lagano zakrivljenoj i nagnutoj metalnoj plohi, koja je dijagonalnim postavom presijecala javnu gradsku površinu. *Nagnuti luk* bio je postavljen u blizini okruglog, kamenim zidicem okruženog prostora fontane. U slučaju ovoga, kako su kasnija zbivanja pokazala, nasdave kontroverznog primjera, radilo se o narudžbi tzv. *site-specific* skulpture, projektirane i izvedene za određeno mjesto.

Budući da ga se smatralo za jednog od najboljih živućih američkih kipara, Serra se činio autorom koji će biti u stanju prepoznati sve zahtjeve suvremene spomeničke intervencije u zadanu prostoru. R. Krauss ga u kontekstu minimalističke skulpture opisuje, među ostalim, kao autora čiji je rad usredotočen na stvaranje »skulptoralne kompozicije kao funkcije materijala«. ¹⁸ Tako je i u primjeru *Nagnutog luka* umjetnički oblik proizašao iz naizgled jednostavnog, strojnog po-

tiska pretvorenog u kretanje materije kao takve, no već je ovim činom ugrađivanja njegova djela u postojeći urbani kontekst došlo do neželjenih reakcija kako samih naručitelja tako i građana.

U ovom kontekstu važno je spomenuti pitanje značenja javne umjetnosti i načina iskorištavanja urbanih prostora te značaja koji oni dobivaju (ili gube) postavom, tj. uređenjem okoliša prenamijenjenog postavom skulpture. U slučaju Serreina rada, nezadovoljstvo je proizišlo iz gubitka preglednosti javne površine i novonametnutog smjera kretanja prolaznika.¹⁹ Pravilna gradska mreža na određeno je vrijeme prestala funkcionirati kao strukturirani urbani – javni – prostor lišen memorije i tragova iskustva (koji nužno postaju njegovim dijelom u trenutku postava skulpture).²⁰

Drugim riječima, u otvorenoj američkoj urbanoj matrici zid se pokazao, simbolički i semantički, elementom koji nije moguće prihvatiti. Prevladala je činjenica da je njegovim postavom u pitanje doveden slobodni izbor smjera kretanja, kao i čitav niz drugih već spomenutih okolnosti, odnosno svi oni problemi koji su u drugi plan potisnuli kategoriju »iskoristivosti« umjetničkog predmeta koji smještanjem u urbani prostor sudjeluje pri njegovu oblikovanju. Konačna

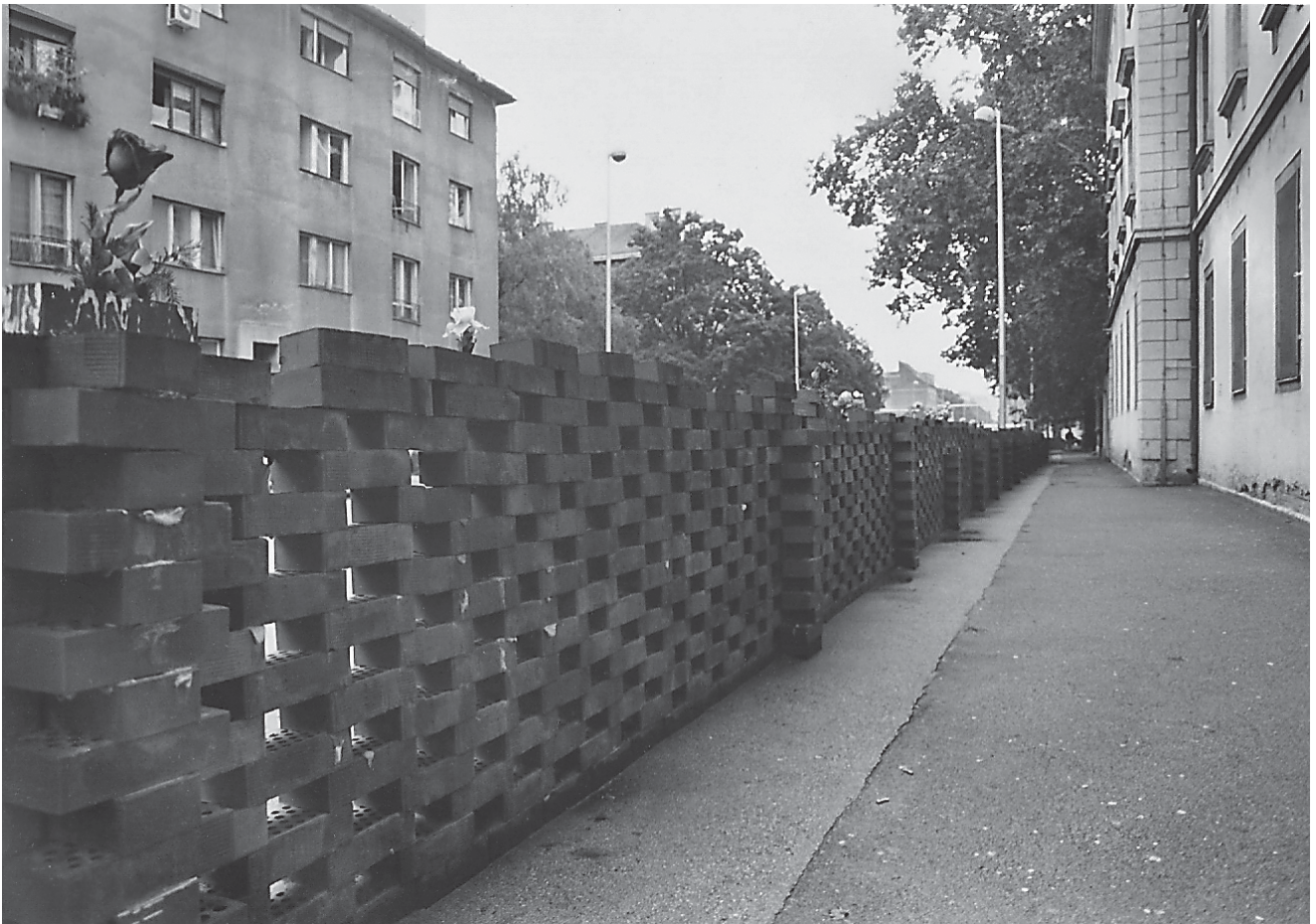


deložacija *Nagmutoga luka* nesvakidašnji je primjer neugodnog iskustva, nakon čega je umjetnik pri svakoj idućoj narudžbi za javnu skulpturu u ugovor unio odredbu kojom onemogućuje promjenu mjesta djela, osim ako se ne radi o privremenoj ili trajnoj pohrani u nekoj od muzejskih ili galerijskih institucija.²¹

Iskorištavanje urbanog prostora koji je namijenjen svima, što u konačnici znači i onima koji djeluju poput »estetske prijetnje«, nastojeći pod svaku cijenu poništiti njegovu transformaciju, u zagrebačkom je slučaju *Prizemljenoga sunca* završeno kompromisom koji se, zapravo, pokazao krajnje neprikladnim. Kožarićevo *Prizemljeno sunce* je svojedobno izazvalo čitav niz komentara, pokušaja destrukcije kao i njegova uklanjanja s mjesta na kojem je izvorno bilo postavljeno (malom zelenom »otoku« ispred Željphove zgrade na Trgu maršala Tita).²² Za razliku od Serrina slučaja, Kožarićev je rad bio postavljen u specifičnim društvenim i političkim okolnostima, kada se napeta zlatna površina kugle smatrala mogućom provokacijom poretka nesklona estetskim ekscesima u javnim gradskim prostorima. Uz to, ne treba smetnuti s uma svojevrsne »performativne« sklonosti prolaznika, koji su svoj osjećaj ugroženosti dokazivali prolijevanjem crne

boje po skulpturi, pokušajem njezina paljenja i tome slično. Radi se, prema mišljenju R. Deutsche, o kategoriji javnosti protumačenoj u kontekstu »prirodnog ili fundamentalno koherentnog, ali isključivo u slučaju kada se pritom poriče konflikt, odnosno osjećaj nesigurnosti, koji inače sačinjava društveni život kao takav«. ²³ Naposlijetku je skulptura smještena u pješačkoj zoni u središtu grada, opterećena javnom rasvjetom koje se oblik »ponavlja« u formi skulpture, što je danak potrebi da se u poplavi raznovrsnih spomenika susretamo i s ponekim kvalitetnim suvremenim rješenjem. U kakav su okoliš ta rješenja smještena, ponajbolje govori upravo Kožarićev primjer, kao i njemu nedaleko skulptura Vojina Bakića na početku Gajeve ulice.

Sljedeći primjer, parkovno-skulpturalno rješenje nastalo temeljem natječaja raspisanog 1992. godine za berlinski Park invalida, moguće je razmatrati na posve drugačijoj konotativnoj razini. Riječ je o Mitteu, središnjem dijelu grada koji je sve do pada Zida bio pod istočnonjemačkom jurisdikcijom. Na tome mjestu nalazilo se sredinom 18. stoljeća naselje invalida, podignuto izvan nekadašnjih gradskih zidina, a koje je bilo smješteno u okolišu što su ga invalidi postupno pretvorili u park, nastojeći tom aktivnošću prevladati ratne strahote kroz koje su prošli.



10–12. *Zid boli*, Zagreb, od 1993. nadalje (foto: J. Kliska)
 10–12. *Wall of Pain*, Zagreb, from 1993 on

Sredinom 19. stoljeća parkovni arhitekt Peter Joseph Lenné stvara novo parkovno rješenje, u središtu kojega se nalazio spomenik invalidima u obliku stupa.²⁴ Konzekventno provedena izgradnja definira ovaj dio grada tipičnim gradskim stambenim i javnim palačama, obližnjom vojnom bolnicom i Gnadenkirche, srušenom tijekom Drugoga svjetskog rata. U hladnoratovskom periodu taj dio grada postao je ruinom povijesnog procesa gradogradnje, što se od 1990. godine nadalje nastojalo prevladati opsežnim rekonstrukcijama, interpolacijama i uređivanjem javnih površina.

Tom procesu pripada i nagrađeno natječajno rješenje pariškoga pejzažnog arhitekta Christophe Girota, koji je u njega uklopio elemente memorije mjesta i vremena. Veliku parcelu, u neposrednoj blizini koje je sa zapadne strane zgrada nekadašnjeg Hamburgskoga kolodvora (danas Muzej suvremene umjetnosti), a s istoka Prirodoslovni muzej, s juga zaključuje Trg pred Novim vratima, pročišćeno parkovno rješenje kojim se također upućuje na povijesni kontekst staroga gradskog središta, koje je svojedobno definirao Schinkel. U ovom primjeru mnogo je toga podređeno ekspanziji kapitala, koji nastoji prevladati razlike nastale tijekom podjele zemlje na istočni i zapadni dio. Pojedina rješenja zanimljiva su zbog različitih razina na koje je moguće usmjeriti pozornost.

Tema zida, naime, sagledava se u Berlinu iz posve drugačijeg rakursa nego u prethodnom primjeru. *Sinkende Mauer* (Tonući zid) Christophe Girota referira se na nekoliko povijesnih etapa koje su se smijenile na određenome mjestu. Naselje invalida, smješteno izvan zidina, svojedobno se nalazilo izvan pogleda onih za koje su se invalidi borili. Bombardiranjem Berlina pred kraj Drugoga svjetskog rata ti su povijesni detalji zamijenjeni prazninom, trpnim stanjem tijekom kojega je zid učinio čitave gradske predjele nedostupnima. Rušenje zida 1989. godine često se tumači kao čin povijesnog reza, koji nastoji poništiti djelovanje prethodnog razdoblja. No kao što je to vidljivo iz nagrađenoga i potom izvedenoga rješenja, zid će još neko vrijeme ostati simboličkim označiteljem grada.

S čime se susrećemo u ovom konkretnom primjeru? Girot realizira veliku vodenu površinu, okruženu parkovnim rješenjem u kojem zadržava reminiscencije na uglednog prethodnika P. J. Lennéa. Monumentalna skulptura tonućeg zida uranja u vodenu površinu, te joj je nemoguće prići, osim sa stražnje strane. Kontekst s kojim se susrećemo u ovom radu dvoznačan je. Simbolički, on upućuje na nestanak zidane barijere koja je u raznim vremenskim periodima dijelila ljude (zaštićene od nezaštićenih, bolesne od zdravih, demokra-



te od komunista, i tako dalje). Pojačan je mogućnošću uspijanja na vršak zida prije njegova konačnog tonuća u podzemlje. No u tom performativnom činu na koji se pojedinci, dođuše rijetko, odvažuju, postoji ograničavajući faktor – uzak pristupni prostor, koji potiče na izolaciju, nesigurnost, otežano kretanje.

U pravilnoj, koordinatnoj urbanoj matrici zid je položen dijagonalno i jednim krajem nastavlja se u smjeru parka. Njegova je politička simbolika osobito prisutna, jednako kao i povijesna reminiscencija na objekte koji su se prije nalazili na istome mjestu. Naime, produžetak zida markira liniju zida nekadašnje crkve. S obzirom na sve elemente koji definiraju to mjesto, čini se da je cjelina mogla biti lišena eksplicitnih konotacija, jer u spomenutom kontekstu inzistiranje na sadržaju djeluje forsirano, osobito kada se dodatno uvedu svjetlosni efekti što pridonose osjećaju izvještane sceničnosti.

Uz to, »zid srama«, kako je Berlinski zid nazvala Vera Horvat-Pintarić,²⁵ svoj konačni kraj nije doživio euforičnim činom rušenja i skupljanja ostataka, koji su se potom prodavali po obližnjim suvenircama. Proces njegova tonuća dugotrajan je, i posljedice će se osjećati sve dok su generacije koje su prisustvovalе njegovu podizanju, postojanju i potom rušenju opterećene sjećanjem na njega.²⁶

U ovom *site-specific* radu riječ je o autorskoj intervenciji kojom je konkretno mjesto pretvoreno u simboličku sliku. *Site-specific* radovi postaju sastavnim dijelovima mjesta na kojima su podignuti, pritom ih restrukturirajući.²⁷ Jednako kao i Serrina skulptura, Girotov *Tonuci zid* djelo je koje omo-

gućava stvaranje javnog prostora u smislu »javne sfere, moguće arene političkog diskursa«.²⁸ A politički diskurs jedna je od mogućih poveznica berlinskoga i zagrebačkoga primjera, koji temu zida razrađuju na posve drugačiji način. Berlinski primjer estetski je osmišljeno parkovno-skulptoralno rješenje koje se referira na nekoliko povijesnih etapa, od kojih ona iz hladnoratovskog perioda ostaje najsnažnijim označiteljem djela. Zagrebački *Zid boli* spontano je nastao i proizlazi iz jednostavnog postupka označavanja mjesta od posebnog značenja iz nedavne hrvatske povijesti. No, slijedom događaja postao je predmetom političkih nadmudrivanja, i to ne iz pozicije dijaloga, već primarno monologa zainteresirane strane koja namjerava odlučiti o sudbini toga jedinstvenog spomenika (i koja bi u konačnici mogla prouzročiti njegovo premještanje iz primarno ekonomskih razloga, što političari vješto prikrivaju svojim tumačenjima).

U zagrebačkom primjeru u prilici smo referirati se na »prikazivanje demokracije«, tezu R. Deutsche, koja smatra potrebnim postaviti pitanje »je li određeni rad – umjetničko djelo, namijenjen 'ljudima' (u širokom smislu), odnosno jesu li oni potaknuti na sudjelovanje u nekom od trenutaka odlučivanja, tj. stvaranja?«.²⁹ Terminologija umjetnosti u javnim prostorima, prema njezinu tumačenju, aludira na demokraciju kao način »vladavine« koja je, za razliku od neokonzervativnih vladavina, omogućila izraze »arogancije« i »egoizma« javne umjetnosti, osobito »kritičke javne umjetnosti, točnije one nastale u ime demokratskih pristupa – pristupa ljudi javnome mjestu«.³⁰ Iako *Zid boli* zbog specifičnih razloga nastanka ne možemo tumačiti u kontekstu arogancije i egoiz-



ma, kritičnost samog čina i načina postava rezultat su demokratskih političkih i društvenih procesa kojima svjedočimo posljednjih desetak godina.

Zid boli specifičan je zbog nekoliko razloga. Dakako, ne radi se o autorskom spomeniku, već o akciji koju je 1993. godine inicirala Zdenka Farkaš, voditeljica Centra »Apel za zaštitu ljudskih prava zatočenih i nestalih građana Hrvatske i članova njihovih obitelji«. Pred tadašnjim sjedištem UNPROFOR-a na Selskoj cesti spomenik je nastao gotovo spontano, činom donošenja i postavljanja cigli u dvije boje – crne za ubijene, crvene za zatočene i nestale, poredanih u jednoličnu, jednostavnu strukturu, skulpturalnu kompoziciju na kojoj do izraza dolazi funkcija samog materijala. Princip »neartificijelnog prijanjanja dijelova jednog uz drugi«³¹ rezultirao je radom pokraj kojega ljudi svakodnevno prolaze, dok se političari i ostali društveni uglednici o njega spotiču prema trenutačnim potrebama. Neki ga kritičari smatraju jednim autentičnim spomenikom Domovinskom ratu u Hrvatskoj.³² Da se ne radi samo o »zidu spoticanja«, možemo se uvjeriti uvidom u nekolicinu napisa koji dokumentiraju njegovu spomeničku vrijednost, pripomažući pri podizanju opće svijesti i razumijevanju njegovih osobitosti.³³

I u ovom slučaju radi se o *site-specific* instalaciji, spomeniku nastalom dugotrajnijom aktivnošću neznanih aktera. Rad je postavljen tako da djelomično priječi nesmetan prolaz građanima, uvjetujući svojim postavom i pristupom pojedinih dijelovima neke od efekata koje možemo zamisliti i u Serrinu slučaju. Simbolika zida, o kojoj smo govorili u prethodnim primjerima, u ovom se slučaju može tumačiti u smislu stvaranja barijere, odnosno nastojanja da se ona prevlada

ili zaobiđe. No dok je definirana umjetnička akcija uspostavljanja dijaloga između ortogonalne rešetke i suvremenoga umjetničkog izričaja naišla na drugačije vrste prepreka, u našem slučaju radi se o svojevrsnoj nesposobnosti primjerenе reakcije na zatečeno stanje.

Što će *Zid boli* značiti bude li premješten na Mirogoj? Memorije mjesta i vremena, ugrađene u rad, računaju na barijeru i nepovjerenje stvoreno između privremene vojne arbitraže nad hrvatskim teritorijem i građanstva koje traži svoja prava – saznanja o svojim najbližima. U neposrednoj blizini male parkovne oaze, gradskog prostora definiranog, između ostalog, socijalnom izgradnjom, *Zid boli* eksponent je rijetko uspješne urbane akcije. Bez spremnosti institucija koje bi mogle pomoći da se zid na primjeren način osigura i konzervira »vremenu unatoč«, čime bi se dokazala spremnost hrvatskoga društva u prihvaćanju spomeničke intervencije u prostoru »koji nam je dan«, ostat ćemo svjedoci kako se spomeničke inicijative u nas često rješavaju zakriljene imaginarnim univerzalnim potrebama. Upravo je prva polovica devedesetih godina 20. st. razdoblje iz kojega baštinitimo intenzivno »popunjavanje« prostora spomeničkim rješenjima koja su često neprilagođena općim vrijednostima prostora.

Primjer spomenika *Zid boli* moguće je na određen način usporediti s njegovim daleko poznatijim »prethodnikom«, *Vietnam Veterans Memorialom*, realiziranim početkom osamdesetih godina prema zamisli tada još studentice arhitekture Maye Lin. Spomenik čine dva dugačka, pod pravim kutom postavljena granitna zida, uklopljena u pejzaž tako da im se prilazi s prednje strane, dok je stražnja uklopljena u padinu brežuljka.³⁴ To nije spomenik žrtvama ni pobjednicima, već



13. Maya Lin – *Vietnam Veterans Memorial (Spomenik veteranima Vijetnamskog rata)*, Washington, 1981. (preuzeto: R. Harbison, *The Built, the Unbuilt and the Unbuildable*, Thames and Hudson, London 1993.)

13. Maya Lin – *Vietnam Veterans Memorial, Washington, 1981 (taken from: R. Harbison, The Built, the Unbuilt and the Unbuildable, Thames and Hudson, London 1993)*

mjesto kontemplacije, koje se pred gledatelje otvara poput knjige, u koju su imena stradalih i nestalih ugravirana kronološki, a ne abecedno. Posjetitelji stoje ispod linije horizonta, u »zagrobnoj« perspektivi koju dijele s umrlima, odnosno nestalima.

Prema nekim kritikama, spomenik je ožiljak u američkom krajoliku³⁵ (jednako kao što je i Vijetnamski rat ožiljak u američkoj povijesti), rana o kojoj je potrebno neprestano se brinuti, što se simbolički otvara tijekom potrage za traženim imenom te brisanjem i uglačavanjem dijela spomenika gdje je ime nositelja naposljetku pronađeno. Aktivnost koja se odvija od trenutka postava spomenika nadalje jedinstvena je u suvremenoj spomeničkoj plastici.³⁶ Moguće ju je dovesti u vezu sa zbivanjima uz *Zid boli*, gdje također obitelji poginulih i nestalih brinu o »svom« dijelu zida, popravljaju ga prema potrebi, donose cvijeće, postavljaju svijeće. I sve to u strogo definiranom okolišu, u kojem je jedino moguć suživot prolaznika i pojedinaca izravno uključenih u zbivanja oko spomenika.

Način na koji je Maya Lin intervenirala u krajoliku posve je drugačiji od metode rada Christophea Girota u Berlinu. Njezino poštivanje krajolika, želja za nemiješanjem u njegov in-

tegritet, jednostavan postupak »preuzimanja« jednog dijela koji je apsorbirala stvarajući horizontalan, istanjen volumen uklopljen u okoliš na način koji omogućava osjećaj sigurnosti i povezanosti s umrlima,³⁷ potiču jedinstveno meditativno iskustvo. U njemu je ostavljena mogućnost individualnog pristupa lišenog višeznačnih simboličkih razina na kakve nailazimo u nekim drugim slučajevima.

Postav spomenika u skladu s okolinom uspostavlja posve drugačije odnose u urbanom okolišu od ranije navedenih primjera, dok su sve ostale kontroverze spominjane u napisima s vremenom iščezle.³⁸ Ostao je zid, djelomično ukopan u tlo, nešto više od 58 tisuća imena, te njegovo iskorištavanje na način svojevrsna imenika, gdje se »mrtvi ne pretvaraju u prah bez ikakva izuzetka, već su dio individualne pozornosti.«³⁹ Upravo taj primjer morao bi poslužiti kao argument obrane očuvanja mjesta na kojem je podignut *Zid boli* u Zagrebu, kojemu prijeti premještanje na drugu, »primjereniju« lokaciju. Ako do toga dođe, poništio bi se povijesni kontekst i značenje čina njegova postavljanja na određenoj lokaciji. S obzirom na važnost toga mjesta u suvremenoj hrvatskoj povijesti, trebali bismo se potruditi da, kako na pojedinačnoj tako i općoj razini, ne dođe do zaborava.⁴⁰

Bilješke

1

ROSALYN DEUTSCHE, *Evictions*. Art and Spatial Politics, Cambridge, Massachusetts: MIT, 1996. U odlomku *Agoraphobia*, str. 267–327, autorica razmatra stav o nemogućnosti povratka u prošlost unutar demokratskih okvira, polazeći od principa sagledavanja i definiranja javnog prostora, koji je nemoguće promatrati izdvojeno od čovjeka, njegove društvene prirode i težnje prema željenom/ očekivanom političkom kontekstu.

2

HENRI LEFEBVRE, *The Production of the Space*, u: *Architecture Theory since 1968*, (ur.) K. Michael Hays, Cambridge, Massachusetts: MIT, 2000., 178, 179.

3

HENRI LEFEBVRE (bilj. 2), 179.

4

ROSALYN DEUTSCHE (bilj. 1), XXIV.

5

ROSALYN DEUTSCHE (bilj. 1), 259.

6

Na temelju opsežne, prethodno objavljene dokumentacije o Serrinu »slučaju« autorica propituje teme javnosti i javnog, demokracije i sl., s kojima se bave kritičari umjetnosti, arhitekture i urbanizma. ROSALYN DEUTSCHE (bilj. 1), 259.

7

Isto.

8

ROSALYN DEUTSCHE (bilj. 1), 260.

9

Navodi stavova R. Krauss u: ROSALYN DEUTSCHE (bilj. 1), 260.

10

Pišući o spomeniku, Peter Blake njegov oblik uspoređuje sa skulpturama Georges Vantongerloa zapažajući u kolikoj su mjeri njegovi radovi sastavljeni od jednakomjerno tretiranih prizmatičnih elemenata. Za razliku od njega, Mies van der Rohe stvara konstrukcije kod kojih prevladava odnos među dijelovima temeljen na arhitektonskom iskustvu i raznovrsnosti dijelova prostora, koji se mogu shvatiti kao polazne točke pri razmišljanju o ovome spomeniku. PETER BLAKE, Mies van der Rohe. *Architecture and Structure*, Middlesex, Pelican, 1960., 40.

11

Tyrannie des Schönen – Architektur der Stalin-Zeit, (ur.) Peter Noever, München, Prestel, 1994., 138.

12

U ljeto 2004. godine održan je kongres na temu za i protiv rekonstrukcije Miesova spomenika u berlinskom Friedrichsfeldeu. Spomenik su 1935. godine srušili nacionalsocijalisti, a na njegovu mjestu 1983. godine prema projektu arhitekta Güntera Stahna i kipara Gerharda Thiemea podignut je »Spomen na revolucionarni spomenik iz 1926.« <<http://www.berlin.de/ba-lichtenberg/presse/archiv20040528.20633.html>>

13

ROSALYN DEUTSCHE (bilj. 1), XIII.

14

GIANCARLO PAULETTE i TONKO MAROEVIĆ, *Kosta Angeli Radovani*, Pordenone, Edizioni Concordia 7, 1988., 69–70.

15

TONKO MAROEVIĆ (bilj. 13), 30.

16

ROSALIND E. KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Massachusetts, MIT, 1999., 282–283.

17

Skraćeni pregled najvažnijih zbivanja donosi R. Deutsche u prikazu knjige Clare Weyergraf-Serre i Marthe Buskirk *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, koja dokumentira ovu incidentnu situaciju. ROSALYN DEUTSCHE (bilj. 1), 257–268.

18

ROSALIND E. KRAUSS (bilj. 16), 275.

19

¹⁹ PATRICIA FAILING, *An Unsightly Mess*, u: *Artnews*, 93/8 (1994.), 150–153.

20

U kolikoj mjeri je memorija dio tog procesa svjedoči i referiranje Rosalind Krauss na Proustove *madeleine* koje spominje u kontekstu jedne druge Serrine realizacije, skulpture *Shift* u Ontariju iz 1970.–1972. Radi se o šest pravokutnih ploča ukopanih u tlo na način koji pridonosi impresiji zida, odnosno prolaza, istovremeno funkcionirajući kao topografijom definirana javna plastika. ROSALIND E. KRAUSS (bilj. 16), 287.

21

PATRICIA FAILING (bilj. 19), 153.

22

SANDRA KRIŽIĆ ROBAN, *I See a Red Door and I Want to Paint it Gold*, u: *AICA Congress 1997 – Art and Centres of Conflict – Outer and Inner Realities*, (ur.) Liam Kelly, Belfast, 2001., 73–74.

23

ROSALYN DEUTSCHE (bilj. 1), 259.

24

<<http://db.nextroom.at/tx/1055.html>>

25

VERA HORVAT PINTARIĆ, *Svjedok u slici*. Nove figure za nove stvarnosti u eri moderne, Zagreb, Matica hrvatska, 2001., 251.

26

Stoga se ciničnom doživljava najnovija inicijativa za podizanjem jednog dijela Berlinskoga zida kraj lokacije nazvane Check Point Charlie. Taj čin negira sve povijesne, društvene i političke konotacije i usmjerava se isključivo na marketinšku strategiju globalno-populističkog iskustva kojeg su turisti trenutno lišeni.

27

ROSALYN DEUTSCHE (bilj. 1), 261.

28

Upravo je to cilj pojedinaca koji se zalažu za prenamjenu javne umjetnosti koja sudjeluje u osjetljivim procesima kreiranja i modificiranja javnog prostora. Deutsche (bilj. 1), 270.

29

ROSALYN DEUTSCHE (bilj. 1), 269–270.

30

ROSALYN DEUTSCHE (bilj. 1), 270.

31

ROSALIND E. KRAUSS (bilj. 16), 275. Autorica u tom kontekstu piše o radu *Dvanaesti bakreni kut* Carla Andree, koji čini niz ploča jednakih dimenzija poslaganih u kut izložbene prostorije. Umjetnik minimalnim izrazom naglašava ekspresivnost materijala, koji dobiva gotovo samostalno značenje, dok u zagrebačkom primjeru unatoč naglašenoj funkciji materijala prevladava snažna memorijalna i emotivna konotacija.

32
GROZDANA CVITAN, Šetanje cigli, travanj 2003. <<http://www.zarez.hr/94-95/zariste1.htm>>

33
IVO MAROEVIĆ, Zid boli vezan je za sadašnje svoje izvorno mjesto, nemojmo pristati da se prenese u tišinu Mirogoja, u: *Vjesnik*, 18. prosinca 2002., 12.

34
<<http://www.pbs.org/art21/artists/lin/card1.html#>>

35
Isto.

36
R. Harbison spominje »*besciljnu prazninu i lutanje*«, koje je kao svojevrstne performativne aktivnosti moguće povezati s drugim spomenicima slične namjene, gdje se semantička razina očituje u (indivi-

dualnim ili grupnim) misaonim i spoznajnim procesima, dok sam znak skulpture preuzima ulogu nositelja značenja s kojim se moguće identificirati. ROBERT HARBISON, *The Built, the Unbuilt & the Unbuildable. In Pursuit of Architectural Meaning*, London, Thames and Hudson, 1993, 66.

37
<http://www.GreatBuildings.com/buildings/Vietnam_Veterans_Memorial.html>

38
Izbor izvadaka iz tekstova i njihovi izvori: <http://www.GreatBuildings.com/buildings/Vietnam_Veterans_Memorial.html>

39
ROBERT HARBISON (bilj. 36), 66.

40
Rad je nastao na temelju izlaganja na simpoziju *Skulptura na otvorenom*, održanom u Klanjcu 21. – 23. 5. 2003.

Summary

Sandra Kržić Roban

In front of the Wall: Horror of the Vacuum. Theoretical contribution to the contemporary debate on the problem of public sculpture

The problem of ambient regional planning in the particular context is directed to the area where the wall appears as sign, incorporated into different urban zones, sensitive city networks in which tradition and contemporaneity are in balance resisting the burdens of the discourses of history, aesthetics and politics. Along these lines there is an endeavour to set up a stance towards contemporary practice in monuments, which ought to meet universal needs, that is, express universal values. Similarly, an attitude is established towards the meaning and use of the term »public space«, as well as the possibility of having any impact on its appearance and organisation.

Artistic interventions in the form of public sculptures in various parts of the world have different relations towards the given conditions. The level of the awareness of their placement in the space and of subsequent interventions are therefore particularly significant. Several realisations are worth highlighting on this occasion: *Tilted Arch* of Richard Serra, once put up in New York; *Sinkende Mauer* of Christophe Girot in Berlin, *Vietnam Veterans Memorial* of Maya Lin in Washington, and the spontaneous monument-installation *Wall of Pain* in Zagreb, created by the long-term engagement of anonymous figures.

The accessibility of public space, its usefulness or usability (terms of R. Deutsche) are considered in the context of aesthetic categories and the transformations of public space according to historical and political circumstances. These sculptural actions are artistic reactions that correspond to the time and the place, examples in which sculpture occurs as an ideal interlocutor of the new ideas.

Key words: open-air sculpture, site-specific, public space, 20th century, Richard Serra, Christophe Girot, Maya Lin, Wall of Pain