

Kontinuitet *land arta* u Hrvatskoj: odabrani primjeri



Continuity of Land Art in Croatia: Selected Examples

UMIJEĆE INTERPRETACIJE | THE ART OF INTERPRETATION

PRETHODNO PRIOPĆENJE
Primljen: 7. ožujka 2025.
Prihvaćen: 29. rujna 2025.
DOI: 10.31664/zu.2025.116.07

APSTRAKT

Zamor obrascima urbanog života i metropolisom, uzročnikom neurastenije i agorafobije modernog čovjeka, i jednom od ključnih tema umjetnika romantizma i ekspresionizma, polazište je umjetnosti *land arta*, hodanja i izlaženja u prirodu, divlju, izvancivilizacijsku, pa čak i žudnje za prirodom tijekom 70-ih godina 20. stoljeća. Paralelna tendencija bile su urbane *land art* intervencije. U članku su predstavljeni za hrvatsku suvremenu umjetnost paradigmatiski, a još uvijek nehistorizirani primjeri *land arta* Julija Knifera, Ivana Kožarića i Željka Jermana. Današnji *environmental art*, urbano vrtlarjenje, hodanje urbanim pejzažima i ekološke akcije naslanjaju se na povijesni *land art*. Osim nekoliko istaknutih primjera suvremenih umjetničkih praksi na tom tragu, Vlaste Delimar, Borisa Šituma, Mirjane Tomašević Dančević, Tonke Maleković i Lucije Žuti, središnja su tema članka suvremene „nove” *land art* intervencije u prostoru Darka Fritza i Marka Pogačnika.

Fritz pritom koristi normirane hortikulturne materijale i suhozid kojima oblikuje tipografske slike u velikom ili ambijentalnom mjerilu, njima se ispisuju kompjuterske informacije, izvještaji o grešci uobičajeni u internetskoj komunikaciji. Temi skulpture koja je elementarna i analitička te se može promatrati kao novi *land art* Marko Pogačnik pristupa na dva suprotstavljena načina: osjetilni (uvodeći u suvremeno doba zane-maren taktilan, haptički osjet) i konceptualni—proglašavajući lokaciju instalacije akupunkturnom točkom zemlje. U hortikulturnoj instalaciji Darka Fritza priroda podražava shematičnost visokotehnološke komunikacije, za što je primjer hipertekst s hiperlinkovima, dok litopunktura Marka Pogačnika predstavlja uvođenje fraktalnih formi prirodnih stijena u prostor urbaniteta, na primjer konstruiran krajobraz artificijelnoga zagrebačkog jezera Jarun.

→

PRELIMINARY PAPER
Received: March 7, 2025
Accepted: September 29, 2025
DOI: 10.31664/zu.2025.116.07

SUMMARY

Weariness with the patterns of urban life and the *metropolis* as a cause of the neurasthenia and agoraphobia of modern humans, one of the key themes of Romantic and Expressionist artists, constitutes the point of departure for land art, for walking and venturing into nature, into the wild beyond civilization, and even for the longing for nature in the 1970s. A parallel tendency consisted of Christo-like urban land art interventions. The article presents paradigmatic not yet historicised examples of land art by Julije Knifer, Ivan Kožarić, and Željko Jerman within Croatian contemporary art. Today’s environmental art, urban gardening, walking through urban landscapes, and ecological actions build upon historical land art. In addition to several prominent examples of contemporary artistic practices along these lines—by Vlasta Delimar, Boris Šitum, Mirjana Tomašević Dančević, Tonka Maleković, and Lucija Žuti—the central focus of the article is on contemporary “new” land art interventions in space by Darko Fritz and Marko Pogačnik.

Fritz employs standardized horticultural materials and dry-stone walls to shape typographic images on a large or ambient scale, using them to inscribe computer information—error reports typical of internet communication. Marko Pogačnik approaches the theme of sculpture that is elementary and analytical, and that can be viewed as “new” land art, in two opposing ways: sensory (by reintroducing the tactile, haptic sense neglected in the contemporary era) and conceptual—by declaring the site of the installation an acupuncture point of the Earth. In Darko Fritz’s horticultural installation, nature mimics the schematic nature of high-tech communication, exemplified by hypertext with hyperlinks, while Marko Pogačnik’s lithopuncture represents the introduction of fractal forms of natural rocks into the space of urbanity, for example, into the constructed landscape of Zagreb’s artificial Lake Jarun.

→

Silva Kalčić

Hodanje prirodom i geste—intervencije u prirodi, upotreba prirodnih „nađenih” materijala, kao i urbane akcije povijesnog *land arta*, nalazimo u suvremenim umjetničkim praksama fokusiranima na obnovu danas snažno narušenih i stoga ugroženih prirodnih sustava. Ideju *land arta* o umjetničkom djelu kao efemernom i prolaznom, koje je procesualno i nerazdvojivo od lokacije, nalazimo i u suvremenim umjetničkim praksama fokusiranim, međutim, na jasnu ekološku poruku. U gradovima u kojima žive, Zagrebu i Splitu, Ivan Kožarić predlaže rezanje brda, dok je Boris Šitum zasadio stablo, što je značenjski razumljivije široj publici, za razliku od konceptualizacije umjetnosti *land arta*: spomenuti primjeri potvrđuju tezu da je *land art* bio elitistički (nedostupne lokacije, dominacija nad prirodom, konceptualan), dok novi *land art* djeluje konkretno i praktično, na primjer, regenerativnim metodama kod intervencija u pejzažu (sadnjom biljaka, obnovom staništa, sprječavanjem prekomjerne sječe drveća i stihijske urbanizacije). Naglašava se inkluzivnost i suradnja s lokalnom zajednicom, kao i kritički društveni angažman—za razliku od svojevrsnog povlačenja od društva, pa čak i eskapizma povijesnog *land arta*.

KLJUČNE RIJEČI
land art, umjetnost u javnom prostoru, hortikulturna instalacija, akupunktura grada, narativni urbanizam, permakultura, *environmental art*

Walking in nature and gesture-based interventions in nature, the use of natural “found” materials, as well as the urban actions of historical land art, are also present in contemporary artistic practices focused on the restoration of today’s severely damaged and therefore endangered natural systems. The land art notion of the artwork as ephemeral and transient, processual and inseparable from its location, is also present in contemporary artistic practices that, however, focus on a clear ecological message. In the two cities in which they live, Zagreb and Split, Ivan Kožarić proposes cutting a hill, while Boris Šitum planted a tree—an act more readily comprehensible to a broad audience than the conceptualization of land art. These examples confirm the thesis that land art was elitist (inaccessible locations, dominance over nature, conceptual), whereas new land art operates concretely and practically, for example through regenerative methods in landscape interventions (planting vegetation, habitat restoration, preventing excessive logging and uncontrolled urbanization). Emphasis is placed on inclusivity and collaboration with the local community, as well as on critical social engagement – in contrast to the kind of withdrawal from society, even escapism, characteristic of historical land art.

KEYWORDS
land art, art in public space, horticultural installation, urban acupuncture, narrative urbanism, permaculture, environmental art

LANDARTISTIČKE PRAKSE
I NJIHOVI SUVREMENI ODJECI

Temeljni preokreti u skulpturi i slikarstvu u 20. stoljeću dogodili su se u korist prostora: odumiranje štafelajne slike i trodimenzionalne statične skulpture na pijedestalu odvija se u smjeru osvajanja nove prostornosti, u smislu jednačenja umjetnosti i života. Tako je došlo do nastanka umjetnosti koja, iako nije bila pokret „u pravom smislu riječi”,¹ koja se na engleskom naziva *environmental art*, također *land art*, a koja predlaže nove modele prostorne okoline, konceptualizira pejisaž, napušta izložbene institucije i protivi se komercijalizaciji umjetnosti kroz rastuće umjetničko tržište na kojemu se—s jedne strane neobjektivizirano i procesualno, a s druge strane publici nedostupno, od gradova i zapadne kulture distancirano djelo velikih dimenzija *land arta*—nije moglo ponuditi na prodaju. Umjetnik *land arta* 70-ih godina 20. stoljeća pokušava nadići otuđenje, komodifikaciju i ponajprije uništenje prirode, nostalgičan je za „neuljuđenim” krajobrazima, živeći u društvu urbane kulture koje prezire i iz kojega se povlači.² *Land art* izvodi se u prirodnim, urbanim ili industrijskim krajolicima, obično kao *site-specific*, prolazan, neposredan događaj ili jednokratno iskustvo, koji se najčešće izvodi bez publike—svjedoka događaja te je popraćen tekstualnom, fotografskom, filmskom ili videodokumentacijom. Također, može uključivati skulpturalne, ambijentalne ili zvučne intervencije te nove medije. Igor Zabel povezuje *land art*, odnosno *Earth art* (u američkoj inačici, nakon istoimene izložbe u njujorškoj galeriji Dwan 1968.) s konceptom sublimnoga u umjetnosti prema definiciji sublimnoga Edmunda Burkea, radi inherentnog osvajanja beskonačnog prostora, često pod ekstremnim atmosferskim uvjetima, a tu je i fizički napor koji je aktivni pojedinac trebao uložiti da bi se doživjelo djelo *land arta* u sporom procesu promjena i nestajanja.³ *Land art* bio je pionirski, radikaln umjetnički pokret u cilju bijega iz izložbenih institucija i stvaranja umjetničkih djela u direktnom dijalogu s prirodom, a današnja umjetnost inspirirana *land artom* nastoji reinterpretirati te ideje u kontekstu ekološke krize i potrebe promišljanja o održivom razvoju, digitalne tehnologije i promijenjenog odnosa prema prirodi koji je manje destruktivan: jer iako okrenut prirodi, *land art* je ponekad narušavao prirodni krajolik grandioznim, intervencionističkim pristupom, primjerice velikim intervencijama koje su uključivale pomicanje zemlje i stvaranje ogromnih struktura u krajoliku Roberta Morrisa, Waltera de Marije i pogotovo Roberta Smithsona (Burkeovo „sublimno” u izvornom je značenju toga koncepta povezano s iskustvom ogromne snage tehnologije, koja je često razorna i strašna).⁴ *Land art* bio je temeljen na entropiji, prolaznosti i ciklusima prirode i bio je publici gotovo nevidljiv te ga je takvog bilo teško komercijalizirati, a sličan otpor umjetničkom tržištu pokazala je i rana konceptualna umjetnost stvarajući „nematerijalna” djela. U kontekstu globaliziranog i digitaliziranog društva, današnji novi *land art* određuje se uglavnom kao ekološka ili umjetnost ambijentalnih intervencija povezanih s konkretnim mjestom i u dijalogu s njegovim prirodnim ili društvenim kontekstom (engl. *site-specific environmental interventions*), a u odnosu prema prirodi više se bavi regenerativnim procesima

UMIJEĆE INTERPRETACIJE | THE ART OF INTERPRETATION

1
Kutleša, „O Odnosu land arta i fotografije...”, 59. Navodi se definicija Jeffreyja Kastnera iz 1998.
2
Van Toorn, „No More Dreams?”.
3
Zabel, „Ground and Its Loss...”, 40.
4
Isto.

i ekologijom—tzv. *regenerative art*, *bioart* i *climate change art* umjetničke su prakse fokusirane na obnovu danas snažno narušenih i stoga ugroženih prirodnih sustava.

Primjer je rekultivacije („vraćanja prirodi oduzetoga”) pejzaža *land artom* instalacija Julije Knifera naziva *Arbeitsprozess* izvedena u kamenolomu Tübingen 1975.—cerada dimenzija 30×20 m s bijelim jednostrukim meandrom na crnoj pozadini, koja je bila i performativno rekreirana (Sl. 1) pred tisuću posjetitelja na otvorenju umjetnikove retrospektivne izložbe u zagrebačkom Muzeju suvremene umjetnosti 20. rujna 2014. (alpinisti su je spektakularno „odrolali” s vrha sjeverne fasade muzeja, dok je publika stajala na livadi koja je tada, kao prazni prostor, urbanistički akcentuirala ovu važnu kulturnu instituciju).⁵ Kniferov je meandar ortogonalna stilizirana slika sinusoidnoga riječnog toka. Erwin Panofsky uočava kontinuitet kartezijanske perspektive, odnosno albertijevsko-kartezijansko-kantovske paradigme prostora i reprezentacijskih tehnika i u modernizmu. Prema Panofskom, perspektiva (centrirana linearna perspektiva koja pretvara perceptivni prostor u matematički homogeni prostor i mrežu pravaca) kod Albertija je tehnika, ali i ideja: Albertijev je pogled kroz prozor radikalna apstrakcija u odnosu na stvarno subjektivno perceptivno iskustvo. Kniferov meandar destabilizira klasični model slikarske perspektive, repetitivan je, gledatelj ne stoji „kao u prozoru”, nego je uronjen u ritam meandra koji jest prostor, kao „kontraprikaz”, što mijenja odnos subjekta i objekta percepcije. Godine 2019. Vlasta Delimar radionicu za izradu užadi svojega oca, nisku prizemnicu u Štaglincu, mjestu koje gravitira gradu Koprivnici, ukopala je u zemlju (dala ukopati u jamu) kao dio svojega projekta *Užarska radionica Ivana Delimara*.⁶ Kontekst toga rada „nestanak” je zadržatske proizvodnje u suvremenome postindustrijskom dobu; kao što su nestali mali popravci obuče i kišobrana unatoč statusu zaštićenih tradicijskih obrta, tako je „uklonjena” i užarska radionica majstora Ivana Delimara. Položaj „kućice u polju” on je odredio prema vlastitim spoznajama „geomantije”, intuitivnog sustava znanja koji se zasniva na ideji uspostavljanja novog odnosa čovjeka i okoline kroz ekološko iscjeljivanje energetske protočnosti; zdenac pokraj kuće je napravio u čast unučice Doline, u transgeneracijskom dijalogu. Budući da je riječ o kontinentalnom podravskom kraju, užad su ljudi toga kraja vjerojatno najviše koristili u poljoprivredi, pa tako i za vuču stočnog pluga, oranje brazde. Radikalnim „oranjem” zemlje, tj. ukopavanjem, kuća izgrađena od opeke, crijepa i drva na tradicionalan način samogradnje vraćena je svojim materijalima, a oni svojem izvoru. Ta je vernakularna kuća i bila građena na način da bude prolazna kao i ljudi. Jednom „potrošene” stvari u raznim se ritualnim praksama „prijelaza” vraćaju prirodi iz koje su uzete i ciklus se zatvara na način započinjanja novog. Postupak „vraćanja” kuće prirodi Vlaste Delimar potrebno je, međutim, elaborirati primjenjujući normativne kriterije za umjetnost, odnosno uviđajući ono što taj čin konstituira kao umjetničko djelo. Njezin projekt usmjeren je ka istraživanju složenog odnosa individualne i kolektivne povijesti u suvremenom društvu te kroz spoj arhitekture i suvremene umjetnosti propituje ideje kapitala (nasljedstva) i neprofitnog djelovanja. Vođena



Sl. / Fig. 1 Julije Knifer, *Arbeitsprozess*, land art instalacija, Tübingen, 1975., postav izložbe *Julije Knifer: Bez kompromisa*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2014. FOTO: Žarko Vijatović. / Julije Knifer, *Arbeitsprozess*, land art installation, Tübingen, 1975, exhibition *Julije Knifer: Without Compromise*, Museum of Contemporary Art, Zagreb, 2014. PHOTO: Žarko Vijatović.

↑



Sl. / Fig. 2 2 Tonka Maleković, *Vrtovi*, 2012. / Tonka Maleković, *Gardens*, 2012.

↑

UMIJEĆE INTERPRETACIJE | THE ART OF INTERPRETATION

5
Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, 66.
6
U produkciji Udruge Domino.
7
Kalčić, „Nastajanje i nestajanje kao bivanje u svijetu”, 59.
8
De Certeau, *Invencija svakodnevice*, 165.
9
Bekić, „Tonka Maleković: Futurobotanika”.
10
Marjanić, „Izvedba vrta u lokalnoj suvremenoj umjetničkoj praksi ili o tome kako umjetnost može biti korisna”, 262.

željom da dokumentira „prazan” prostor, umjetnica je dokumentirala proces rada na pripremama za uklanjanje kuće, iznošenje stvari iz kuće i njezina inventara, rušenja stabala na mjestu ukapanja jame i naposljetku uklanjanju kuće. Dok stojimo u „polju” s kućom pod nogama, oko nas i pod našim nogama odvija se elementarna drama bujanja života i mnoštva mikrosmrtni.⁷

U suvremenoj umjetnosti, tvar tijelo-slika zamijenjena je vrijeme-slikom. Samo umjetničko djelo nije nužno objekt/predmet, već i samo može biti okoliš/ambijent. Tema gradskih vrtova ili *Schrebergarten*, *Kleingarten*, *Heimgarten*, *Familien-garten* često se povezuje s „narativnim urbanizmom” i, još važnije, s umjetničkim akcijama hodanja. Michel de Certeau određuje hodanje kao prostor iskazivanja, uspoređuje hodanje gradskim prostorom s govorom, odnosno tvrdi da specifična retorika hodanja posjeduje implicitnu figurativnost i dvoznačnost koja se do kraja ne može prevesti u „običan” govor i svesti na razinu doslovnosti i jednoznačnosti koja je određena urbanističkim sustavom.⁸ Polazeći od misli o poeziji i arhitekturi kao glavnim borcima protiv ljudskog zaborava Johna Ruskina, de Certeauov „narativni urbanizam” uvodi priče kao glavne komponente u analizi prostora, a nositelji tih priča svojim konkretnim i osobnim iskustvom sudjeluju u ponovnom ispisivanju urbane memorije određenoga gradskog prostora. Dualni karakter riječi urbanizam, koja znači istodobno i proces urbanizacije i kulturu života gradskih stanovnika, nije bio bitan samo za narativni urbanizam, već i za praksu *Hands-on Urbanism*, koja se zalaže za tzv. *bottom-up* razvoj grada, neregularnu urbanizaciju, i za tzv. *caring urbanism* kao novu normativnu urbanu paradigmu koja se ostvaruje u modelu etičkoga grada, koji nam pruža društvenu i fizičku infrastrukturu kao naša humana okolina, koji se tako reći „brine o nama” i omogućuju nam da se brinemo o sebi i o drugim ljudima. Urbanizacija i urbane transformacije često se, naime, događaju bez stanovnika ili čak usprkos njima. Za razliku od tradicionalne umjetnosti koja se za svoje intervencije u otvorenom prostoru koristi definiranim situacijama unutar povijesnog grada, urbana umjetnost, pogotovo posljednjih godina, intervenira u tzv. B-zonama ili augeovskim nemjestima (Marc Augé, op. a.), koja su na neki način žrtve ubrzanog razvoja gradova. Dakle, nekvalitetnim mjestima, mahom na periferiji. Grad poiman kao živa i promjenjiva struktura, oblikovana političko-ekonomskim društvenim odnosima i svakodnevnim praksama stanovnika u fokusu je umjetničkih istraživanja Tonke Maleković,⁹ na primjer „rurbanih” instalacija i arheologije vrta u okviru programa *Jestivi grad* 2013. koji je provodio Goethe-Institut na temu opskrbe gradova svježom i prirodnom hranom; *Krugovi u vrtu* bili su „razgovorni” piknik na temu dokidanja samoorganiziranih „divljih” vrtova na rubovima urbanih zona grada, na livadi gdje su takvi vrtovi srušeni da bi se napravio javni park koji do danas nije realiziran.¹⁰ Kao privremeni „socijalni” spomenik sačinjen od ljudi koji formiraju krug u neverbalnom povezivanju s mjestom bio je koncipiran performans *Ukorenjivanje*, u kojemu se urbana priroda „koreografski pokreće”. *Vrtovi* u naselju Travnom (Sl. 2) iz 2012. primjeri su urbanoga umjetničkog aktivizma koji se u širem smislu dotiče

izgradnje lokalnih zajednica, osnaživanja uloge civilne scene i građanske participacije u procesima donošenja odluka, održivog upravljanja javnim prostorima, ekonomije temeljene na razmjeni i solidarnosti među građanima i sličnog.¹¹ Perspektive i dijagonale vrtova i njihova povijest anticipirali su povijest gradova. „Vrtovi su imali neobičnu sudbinu. Njihova je povijest gotovo uvijek anticipirala povijest gradova. Raster voćnjaka u doba ranih agrikulturnih postignuća čovječanstva prethodio je planu prvih vojnih utvrda [...] Građeni isključivo za pružanje zadovoljstva [...] vrtovi sjedinjuju osjetilni užitak prostora s užitkom razuma na najbeskorisniji način.”¹² *Schrebergärten* je njemački pojam sastavljen od riječi „vrt” i prezimena liječnika iz Leipziga Daniela Gottloba Moritza Schrebera (1808. – 1861.), koji je uočio negativne posljedice života u gradovima i industrijske revolucije na zdravlje djece. Moderne građevine inhibiraju društvene kontakte i izazivaju usamljenost. Nakon njegove smrti nastaje tzv. pokret Schreber i trend *Schrebergärten* ili urbanih vrtova, povoljnog iznajmljivanja ili ustupanja gradskog zemljišta obiteljima s djecom i školama kako bi djeca bila u kontaktu s prirodom i bavila se fizičkim radom na otvorenome. Improvizirani suburbani vrtovi —urbano vrtlarenje, ponekad gerilsko vrtlarenje —dio su globalnog pokreta kojim se afirmira uzgoj hrane u gradskim naseljima. Tonka Maleković izložbom *Futurobotanika* u Galeriji Forum u Zagrebu 2015. studira urbanu divljinu, nestrukturirano zelenilo u gradu, odnosno galeriju pretvara u „futurobotanički urbani vrt”, tretirajući biljke kao plastičnu formu. U podtekstu izložbe riječ je o stalnoj promjeni lica grada, ali i o pokušaju njegova drugačijeg gledanja, odnosno čitanja. Grad je sučelje neprekidnog nadmetanja, osvajanja i zauzimanja prostora. Bruce Nauman 1967./1968. izvodi *Hodanje na pretjerani način* (engl. *Walking in an Exaggerated Manner*) uz rub definiranog prostora, po samom perimetru trga, kako bi ukazao na činjenicu da je naše koraćanje gradom društveni konstrukt. U novijoj suvremenoj umjetnosti, na primjer u radu Hamisha Fultona koji poduzima hodaње u spiralama i linijama i sl., česta je strategija reaktualizacije lendartističkih ideja, i to upotrebom termina *entropijski pejzaž*, tj. isticanjem konstantne promjene stanja urbanog prostora. U grupnoj šetnji s vodstvom, rutom stihijskog urbanizma u deindustrializiranoj zoni od Koturaške ulice do Autobusnog kolodvora, južno od pruge, nailazi se na zaštićena kulturna dobra u stanju propadanja poput Paromlina ili netom zatvorene tvornice Gredelj iz koje je izneseno sve, pa i zaštićeni strojevi, i gdje samonikle biljke u neobuzdanom rastu dosežu „mutantske razmjere” te „zaposjedaju zapuštene dijelove gradskog prostora”. „To su biljke ljekovitih svojstva poput bazge, pasje trave, sljeza, čička, cikorije ili kamilice, bagrema i bršljana, maslačka, paulovnije, trputca, pajasena, smokve i drugih.”¹³ Tonka Maleković ostavlja otvorenom mogućnost nadvladavanja grada prirodom, koja će ga obrasti nakon neke buduće „dekadencije i propasti”.¹⁴

Hodanje (jugozapadnim) dijelom grada Zagreba u kojemu stanuje Mirjana Tomašević Dančević, stvaranje svojevrsne bihevorističke mape okoliša, kao i rad u prirodi, povezani su s praktičnom autobiografskom činjenicom ove umjetnice: nedostatkom atelijera, ali i s izolacijom i osamljivanjem za



Sl. / Fig. 3 Mirjana Tomašević Dančević, *Pogledi s četvrtog kata*, Zagreb, Prečko, 25. travnja 2020., 13:01. / Mirjana Tomašević Dančević, *Views from the Fourth Floor*, Zagreb, Prečko April 25, 2020, 13:01.



Sl. / Fig. 4 Dalibor Martinis, *Krajolik promjenjivog rizika*, 2004. FOTO: Boris Cvjetanović. / Dalibor Martinis, *Variable Risk Landscape*, 2004. PHOTO: Boris Cvjetanović.

vrijeme karantene zbog pandemije bolesti COVID-19. Tad je na društvenim mrežama pokazan veliki interes za rad američkog slikara Edwarda Hoppera koji je romantizirao usamljenost, ali i ukazao na zapušten urbani život. U seriji fotografija *Eko/pogledi s četvrtoga kata*, podciklus *C-19 pogledi s četvrtoga kata*, koji nastaje u razdoblju od travnja 2020. do 5. srpnja 2021. (Sl. 3), Mirjana Tomašević Dančević prati odnos građana prema urbanoj prirodi i suživot s njome — na primjeru „slonovskih staza” (spontano nastalih poprečno utabanih staza) i gradskih vrtova (u zagrebačkom naselju Prečko, u gradskoj četvrti Trešnjevka, na mjestu nekadašnjih obrađenih polja u nekadašnjem perifernom dijelu velikoga grada i, još ranije, prigradskome selu), kao i „šetalačkih” ruta vlasnika pasa, koji sa svojim psima hodaju prema nasipu uz rijeku Savu. Za trajanja pandemije bolesti COVID-19 i nužne kućne izolacije staza kroz šikaru iza soliterske zgrade postajala je sve širom, ogoljenijom od trave i jasnije definiranom uslijed sve češćeg prolaženja sve većeg broja susjeda. Sa zabranom putovanja i kontakata s drugim ljudima, život je sveden na imanentnost —činjenicu ili stanje imanentnosti —na puko prebivanje. Ljudi su se vratili i aktivnostima obrađivanja gradskih vrtova, djelomično i zbog osiromašenja velikog dijela stanovništva, u tom nagonu preživljavanja sijekući i zatirući korijenje samonikle, nejestive vegetacije, čak i stoljetnih stabala. Istodobno i kontinuirano, autorica vodi *Dnevnik pogleda s četvrtoga kata* —vizualnom bilježkom, odnosno digitalnom fotografijom, numeričkom zabilježkom datuma i točnoga vremena nastanka svake fotografije te povremenim kratkim zapisom. Za svaku fotografiju iz ovog *ciklusa-u-nastajanju* odabire slično motrište, poziciju u interijeru svojega stana u odnosu na motiv izvan stana —slično kao Claude Monet koji unajmljuje stan na drugom katu slikajući blago iskosa pročelje katedrale u Rouenu, koristeći arhitekturu kao sredstvo za strukturiranje slike, također u različitim sezonama i dobima dana. Ipak, u manipulaciji fotografskim medijem, vidljivi su i manji pomaci u kutovima promatranja okvirne „scene”. Rad tangira niz pitanja, primjerice ona o izolaciji, temporalnosti, percepciji i značenju prirodnih fenomena u urbanom životu.

Projektom *Krajolik promjenjivog rizika* (*Variable Risk Landscape*, 2004.) na temu stvaranja profita i djelovanja globalnih geopolitičkih i financijskih procesa na ideju prirodnog krajolika Dalibor Martinis spojio je praksu *hikinga*, umjetnost i tržišnu ekonomiju. Projekt je započeo kupnjom dionica koje su tijekom godinu dana dobivale i gubile na vrijednosti ovisno o globalnim burzovnim kretanjima koja su opet ovisila o različitim događajima, kako u financijskom tako i u geopolitičkom kontekstu. Svaki mjesec umjetnik je odlazio u brda i planine te hodao u obliku amplituda koje je zabilježila vrijednost dionica. Imao je visinomjer, kako bi mogao kontrolirati ove razlike. Tako je nastala serija od 12 fotografija koje dokumentiraju 12 uspona i 12 mjesečnih krivulja burzovnog grafikona (Sl. 4). Martinis je kombinirao aktivnosti u prirodi, fotografije, video, računalnu grafiku, oglašavanje u financijskim časopisima i realnu financijsku akciju. Priroda je tako tretirana kao društveno-ekonomski konstrukt, a silueta planine kao podizanja i spuštanja krivulja grafikona. Na prostoru Spomen-parka

11 Kalčić, *Svijet prema labirintu...*, 352.
12 Tschumi, *Arhitektura i disjunkcija*, 72.
13 Bekić, „Tonka Maleković: Futurobotanika”.
14 Maračić, „Njegovanje divlje flore”.

Dotrščina na rubu zagrebačkog parka Maksimir, u *site-specific* privremenoj memorijalnoj umjetničkoj intervenciji *Ledena kiša* iz 2014. (Sl. 5) Slaven Tolj je iz Gorskog kotara transponirao dvadesetak stabala bukve oštećenih olujnom ledenom kišom. Na taj je način, koji se može tumačiti i kao *hommage* skulpturi *7000 hrastova* Josepha Beuysa (Friedrichsplatz, Kassel, Njemačka, *documenta* 7, 1982.), javnoj akciji prema ideji „društvene skulpture”, kad je 7000 bazaltnih kamenova stupastog oblika i visokih oko 1,2 m istovareno na gradski trg i upareno s istim brojem hrastovih stabala čija je sadnja uvjetovala uklanjanje kamenja—podignuo (zasadio) „mrtvu šumu” na samom ulazu u zagrebački park. *Ledena šuma*, „situacijska” skulptura nastala prema koncepciji umjetnosti kao istraživanja, u svojem je narativu dodatno aktualizirana koincidencijom termina natječaja za privremenu intervenciju s još jednom prirodnom katastrofom, poplavama u istočnom dijelu kontinentalne Hrvatske i široj regiji. U nevremenu početkom veljače 2014., naime, oštećeno je 80 % šumskih površina Gorskog kotara. Time se ponovno otvara pitanje u kojoj su mjeri prirodne katastrofe rezultat činjenja ljudi ili pak nedjelovanja. *Hommage* Beuysovoj akciji bilo je postavljanje sedam hrastovih trupaca ispred Meštrovićeva paviljona ili Doma HDLU-a u Zagrebu Lucije Žuti na njezinoj izložbi *SADiti JE BITNO* 2021., kao vizualna konstrukcija političkog problema prekomjerne sječe šuma od strane državnog poduzeća Hrvatske šume.

„Bukovu šumu Gorskog kotara ledene su škare najviše zahvale pri njihovim vrhovima pa bukovi šumarci djeluju kao da je neka nepoznata sila nemilice udarala lomeći vrhove drveća”, piše Slaven Tolj u obrazloženju svojega prijedloga, odabranog na natječaju za jednokratnu privremenu intervenciju Virtualnog muzeja Dotrščina. Toljeva je instalacija i alternativni oblik javne plastike, kao translocirani *objet trouvé*, iako „materijali po sebi nisu poetični”.¹⁵ Konceptualizacijom teme spomenika autor povezuje prirodnu i nematerijalnu baštinu, također dvije vrste prirode, onu samonikle šume Gorskog kotara i parka engleskog tipa Maksimira, a na čijem se obodu nalazi i Spomen-park Dotrščina. Tako stvara poveznicu između dviju različitih trauma: dijakronijski, asocirajući elementarnu nepogodu s povijesnim događajem, i sinkronijski, spajajući dvije lokacije. Rad je suptilna kritika društvenog nečinjenja (sanacije prirodne šume i zaborava razloga za memorijalni park), ali i oblik umjetničkog aktivizma. Motivom izranjavanog tijela (stabla) u oskvrnutoj zajednici (šuma) uspostavlja se jasna veza s ustaškim masovnim egzekucijama na Dotrščini tijekom Drugog svjetskog rata. Također, asocira se i na aktualni društveni trenutak, tj. odlaženje mladih ljudi iz zemlje. Projekt Virtualni muzej Dotrščina ima realnu dimenziju u kontinuiranoj, tj. faznoj obnovi Spomen-parka kao konkretne komunalne inicijative.

Na istoj je lokaciji 2017. izveden i performans u čast žrtvama fašizma *Osunčana mjesta* Zorana Pavelića (Sl. 6). Ono što bitno određuje značenje te privremene memorijalne intervencije jest da je Dotrščina mjesto masovnog stradavanja, ponajprije civila, koje nosi tragičnu memoriju. Publika pristigla na Pavelićevu privremenu intervenciju u Spomen-parku u



Sl. / Fig. 5 Slaven Tolj, *Ledena kiša*, Spomen-park Dotrščina, Zagreb, 2014. FOTO: Katarina Zlatec. / Slaven Tolj, *Freezing Rain*, Dotrščina Memorial Park, Zagreb, 2014. PHOTO: Katarina Zlatec.

↑



Sl. / Fig. 6 Zoran Pavelić, *Osunčana mjesta*, Spomen-park Dotrščina, Zagreb, 2017. FOTO: Kata Mijatović. / Zoran Pavelić, *Sunlit Spots*, Dotrščina, Zagreb, 2017. PHOTO: Kata Mijatović.

↑

UMIJEĆE INTERPRETACIJE | THE ART OF INTERPRETATION

15

Prema: Zumthor, *Misliti arhitekturu*, 12.

16

Fr. *tableaux vivant* — ‘žive slike’. Riječ je o izvedbi popularnih slika iz povijesti umjetnosti, literature, povijesti ili svakodnevnog života tako živi modeli stoje mirno oko trideset sekundi u jednoj sceni na pozornici. Praksa je bila osobito popularna u 19. i početkom 20. stoljeća.

17

Uskoković, *Anamnesis: dijalozi umjetnosti u javnom prostoru*, 132–133.

18

Isto, 31.

19

Ral, ralo ili jutro bila je stara mjera za površinu zemljišta koju se stigne izorati u jednom danu.

20

Matičević, „Gorgona, pokret bez povijesti”, 104. Na istoj stranici piše i: „IVAN KOŽARIĆ je kiparskim idejama vezan uz prirodu jednako kao i uz urbane prostore.”

subotu 23. rujna u 11 sati i 30 minuta postala je tijelom izvedbe djela, kao *tableaux vivant*¹⁶ stajući mirno na rub šume, odnosno birajući mjesta na kojima Sunčeva svjetlost prosijava kroz krošnje stabala. Sličan efekt impresionističkog hvatanja efemernog, prolaznog trenutka nalazimo na Renoirovoj slici plesa u bivšem mlinu na pariškom Montmartreu (*Bal du moulin de la Galette*, 1876.): mrlja svjetlosti sunca koje se probija kroz krošnje terase i čini manje jasno vidljivim izletnike koji tamo sjede u nedjeljnoj odjeći nesvjesni umjetnikovog pogleda, osim mladog para koji plešući uzvraća pogled slikaru i nama, promatračima slike. „Dvadesetak ljudi u sjenovitom parku odabralo je sunčano mjesto i na njemu stajalo, osvijetljeno suncem nekoliko minuta. Zatim je svatko od njih odabrao novo takvo mjesto, mijenjajući lokacije do kraja performansa. Rad se sastoji od ljudi koji stoje na svjetlu i tako, na simboličan način, odaju počast onima koji su možda stajali na istim mjestima i na njima tragično stradali. Izlazak iz sjenovitog mjesta na osunčano čini važan dio rada. Tu su naglašene jasno suprotstavljene kategorije svjetla i sjene, koje govore o općim principima ljudske slobode. Sloboda je oduvijek odabir svjetla, a taj odabir potvrđuje svatko od sudionika u performansu. Utoliko izvedba svakog od njih nije samo odavanje počasti, već i potvrda tog osobnog odabira.” —ističe autor Zoran Pavelić.¹⁷ Pavelić je stvorio događaj koji je uključivao sve prisutne, jednokratni performans dokumentiran fotografijama, a razumijevanje djela neodvojivo je od njegova društvenog i političkog konteksta. Publika je re-kreirala osjećaj koji ima nevini građanin priveden na rub šume i ostavljen tamo da čeka, transformirajući lokaciju oduzimanja slobode u „mjesto slobode”.¹⁸

Šest rali¹⁹ zemlje (1956.) jedan je od ključnih ranih radova kipara Ivana Kožarića, koji je obilježio prelazak od njegove rane stvaralačke faze u maniri socrealizma prema radikalnoj konceptualizaciji skulpture. Kožarić je, naime, prijavio parcelu zemlje oranice kao svoje umjetničko djelo, čime je problematski proširio granice kiparstva i umjetnosti općenito, a čin stvaranja zamijenio je donošenjem umjetničke odluke o apropijaciji nečega već postojećeg i posjedovanoga na način *readymadea* Marcela Duchampa. *Šest rali zemlje* jedan je od prvih ili prethodnih primjera konceptualne umjetnosti i *land arta*. Iako njegova vrijednost nije bila prepoznata u to vrijeme, danas se vrednuje kao početak povijesti umjetnosti kao „otvorenog djela”; radikalno pomaknutih granica poimanja skulpture. Sličnu anticipaciju *land arta* nalazimo i u njegovim metodama preuzimanja detalja ili odsijecanja, sekvencioniranja stvarnosti; na stvari i pojave iz svakodnevnog života tako dobivamo novu vizuru (franc. *chantourné* bio je naziv za takve manirističke postupke). Prema tome je Kožarić zamislio velike i besmislene komunalne radove, na primjer odsijecanja dijela Zagrebačke gore, njezina vrha Sljemena, koja je realizirana tek kao obojeni fotokolaž *Neobični projekt—Rezanje Sljemena*, 1960. Davor Matičević piše kako je takva Kožarićeva ideja „apsurdna, premda je u zamisli i skicama provediva”: „Tim se projektom približio *land artu* te je započeo svoju temu urbanih i pejzažnih intervencija.”²⁰ Kožarićev *Isječak rijeke Seine* iz 1970. referencija je na pariški rezidencijalni boravak. O tom djelu u kontekstu

Kožarićeva opusa Matičević piše, nazivajući Gorgonu u sklopu koje Kožarić tada djeluje „pokretom bez povijesti”: „U Parizu 1959., motiviran Seinom, nastaje djelić prirode: *Isječak rijeke...*”, a kamena skulptura isječka rijeke, velikih dimenzija (280×150×84 cm) na grubo klesanom postamentu postavljena je uz cestu od Labina prema Vozilićima (Stepčići)²¹.

Sljedeći primjer odnosi se na svojevrsne korektivne intervencije u krajoliku. Kao član vrlo lokalno određene umjetničke skupine Kvart za čije je djelovanje specifično izjednačavanje političkoga i društvenoga (prema antičkom nasljeđu shvaćanja politike), Boris Šitum na visoravni na splitskom Trsteniku gdje i stanuje zasadio je i tako nadomjestio stablo čempresa u drvoredu u kojemu je nedostajalo jedno u nizu (*Košulja od lišća*, 2022., park Ulice Dinka Šimunovića s pogledom u daljinu prema Biokovu).²² Bila je to potvrda o još jednoj „distopijskoj” liniji (splitske) urbanizacije (Sl. 7). „Crtačkom gestom”, kako to opisuje kustos Branko Franceschi, metalnom zelenom cijevi kao crtežom u prostoru nadomjestio je stablo na praznom mjestu u drvoredu, tako da je njegova silueta od 11 m viša od okolnih stabala koja nastavljaju rasti i tako će dosegnuti i tu sugeriranu visinu. Tako je „formalno i semantički” „protetički” korigirao ili „popravio” drvoredu, naglašavajući njegovu „oplemenjujuću društvenu funkciju”.²³ U kontekstu suvremene umjetničke prakse Šitum se neizravno referira na slavni rad Josepha Beuysa koji je 1982. ponudio upravi grada Kassela u Njemačkoj sadnju hrastovih stabala, gdje je u zemlju uz stablo koje raste usađen i granitni stup koji ostaje isti. Spomenimo i prethodnu Šitumovu lendarističku intervenciju, aproprijaciju i bojenje u jarkim bojama (plavu, žutu i crvenu) betonskog stupa iz 60-ih godina prošlog stoljeća, nekadašnje mreže dalekovoda na obroncima gore Perun,²⁴ lokaliteta koji je nekada bio u sklopu Poljičke Republike, a danas se nalazi uz cestu Srinjine—Žrnovnica kojom umjetnik svakodnevno putuje na posao. Nazvan *Jutro* (2005., Sl. 8), Šitumov umjetnički zahvat koloristički se isticao u opožarenom pejzažu inače suhe i neprohodne makije, ranije bogatom šumom. Stup možemo nazvati novim *land artom* jer „postaje znak u pejzažu” kao „podsjetnik urbanih potreba u svakodnevnom iskustvu opažajnog pejzaža”.²⁵ Uklonjen je po nalogu Hrvatske elektroprivrede kao njegova pravnog vlasnika.

Kao primjer zagrebačkog *city land arta* s konkretnom društvenom i političkom porukom, sad već povijesni projekt za *Analitičku kulturu prostora*²⁶—*Akcija Botanički vrt* iz 1980. Zlatka Uzelca²⁷ bila je reakcija na cestu ucrtanu u urbanistički cestovni plan Urbanističkog zavoda grada Zagreba, koja je trebala prelaziti direktno preko Botaničkog vrta iako je to već 1971. bio zakonski zaštićen spomenik parkovne arhitekture. Primjenjujući metodologiju vizualizacije urbanističkog plana u stvarnom prostoru i participativnog pristupa, Uzelac je na fotografskom dokumentu akcije prikazan kako zateže bijelu traku koja simbolički predstavlja cestu kroz Botanički vrt u mjerilu 1:1 (kako bi se zorno pokazao gubitak zelenila). Uslijedila je tribina u Galeriji Studentskog centra koju je vodio urbanist i aktivist Ivan Lay i od ceste se potom i službeno odustalo.²⁸ Uzelac je, dakle, kritički iščitao urbanistički plan,



Sl. / Fig. 7 Boris Šitum, *Košulja od lišća*, Trstenik, Split, travanj 2022. / Boris Šitum, *A Shirt Made of Leaves*, Trstenik, Split, April 2022



Sl. / Fig. 9 Zlatko Uzelac, *Akcija Botanički vrt*, Zagreb, 1980. / Zlatko Uzelac, *Botanical Garden Action*, Zagreb, 1980



Sl. / Fig. 8 Boris Šitum, *Jutro*, sjeverna padina brda Perun, Poljice, 2005. / Boris Šitum, *Morning*, the northern slope of the Perun Hill, Poljice, 2005

UMIJEĆE INTERPRETACIJE | THE ART OF INTERPRETATION

- 21 U Parku skulptura Dobrova, nastala u sklopu *Mediteranskoga kiparskog simpozija*.
- 22 Intervencija u prirodnom gradskom prostoru ili urbanoj prirodi nagrađena je Velikom nagradom *40. splitskog salona* u organizaciji HULU-a 2018., s obzirom „na temu prostorno i sadržajno specifične, ideologijom nekontaminirane skulpture namijenjene postavu u javnom prostoru”.
- 23 Franceschi, *Košulja od lišća*, 2012. Poetski naziv izložbe preuzet je iz stiha Nikole Martića: „Odakle ti košulja od lišća dijete, / pitaju me kadkad mile gospode iz grada. / A ja im se samo osmihujem, / kako da im rečem odakle mi košulja od lišća?”
- 24 Perun je bio središnji bog gromovnik staroslavenskog mita, što sugerira da je ovdje bilo mjesto kulta.
- 25 Prančević, „Boris Šitum”.
- 26 *Za Komunikacije* — arhitektonsko-urbanistički skup održan u Beogradu 1980., posvećen razmjeni ideja, metodologija i projekata u urbanizmu i arhitekturi Jugoslavije.
- 27 Povjesničar umjetnosti i konzervator, koji je tada radio zajedno s arhitekticom Ivanom „Nanom” Radić.
- 28 „Antologijski su još dojučerašnji konflikti ‘konzervatora’ i ‘urbanista’ zbog opsega i načina zaštite povijesnih prostora u Zagrebu” — Dakić, „osmo desetljeće (nove tendencije u planiranju zagreba)”, 30.
- 29 Slične zagrebačke akcije izvodi Goran Trbuljak fotografiranjem rupa u asfaltu i potom postavljanjem fotokopija tih fotografija na cestu (1970.), a tu je i akcija-izložba na pločniku Grupe šestorice autora, upriličena 27. listopada 1977. ispred Studentskog centra, na kojoj Vlado Martek na hameru lijepi trenutačno nastale polaroid-fotografije slučajnih prolaznika.
- 30 Dvorište Voćarske 5 bila je česta lokacija akcija Grupe šestorice autora.
- 31 Šimičić, „Kronologija i komentari”, 202. Venecijanska izložba-akcija održana je od 10. do 12. svibnja 1978.
- 32 Ovu akciju možemo nazvati *land artom* jer je bila jednokratna i fotografski dokumentirana, uključuje biljke, tj. prirodne materijale, *site-specific* je, konceptualna i organizirana izvan institucijskog okvira.

pokazao utjecaj i stvarne dimenzije i odnos ceste i zaštićene zelene površine u središtu grada i tako stvorio podlogu za ispravak urbanističke greške, prema Generalnom urbanističkom planu iz 1971. Spajanjem prostorne analize, vizualnog prikaza i participativnog dijaloga *Akcija Botanički vrt* utjecala je na stvarne gradske prostore/slike. Više je primjera urbanog ili *city land arta* i novog *land arta* članova Grupe šestorice autora i u njihovoj suradnji i nakon prestanka formalnog djelovanja grupe. Primjer je prošireni pojam skulpture u akciji „siromašne umjetnosti” *Korak gaze* Mladena Stilinovića izvedenoj na ulicama Zagreba 1975. Stilinović je postavio traku bijelog platna konfekcijske širine preko nogostupa te je promatrao kako se prolaznici odnose spram tog objekta. Neki su ga zaobilazili, neki preskakivali, a pojedini su ga prolaznici pregazili i tako zaprljali platno. *City Land Art* Borisa Demura i Vlade Marteka na *Urbanom festivalu* 2001. (u organizaciji BLOK-a) bio je staza izvedena na pločnicima središta grada nizanjem bijelih papira formata A4, a vodila je do glazbenog paviljona u parku Zrinjevac.²⁹

Iako je danas češće spominjana ilegalna izložba—akcija u javnom prostoru s elementarnom fotografijom, *Cvijeće ubrano u mom vrtu bacio sam u kanal u Veneciji*, akcija izvedena na lokacijama i na relaciji Zagreb—Venecija (1978.) Željka Jermana bila je dio kolektivne samoinicirane izložbe—niza akcija Grupe šestorice autora u Veneciji. Prijedlog Vlade Marteka bio je da se onamo otputuje i u javnom prostoru realizira slična „ilegalna” izložba, tako da se namjerno potencijalno teškoće u verbalnoj komunikaciji s gledateljima. Jerman je cvijeće ubrano u vrtu u Voćarskoj ulici u Zagrebu³⁰ bacio u kanal u Veneciji (Sl. 10, 11), a fotografska dokumentacija minule akcije bez publike bila je dijelom finalne zajedničke izložbe akcije na Trgu svetog Marka i ispred venecijanske Akademije lijepih umjetnosti.³¹ Ovaj umjetnički rad s jedne strane nosi metaforičku asocijaciju na radost odnosa modernoga čovjeka prema prirodi kako je prikazuje Renoirova pastoralna scena *Žena koja sakuplja cvijeće* iz 1875.; s druge strane, cvijeće je u trenutku kada mu se divimo kao ukrasu naše svakodnevice već mrtvo; bacanje rasutog cvijeća stoga ima i teatralne funeralne konotacije. Podtema je odnos privatnog, vrta kuće u kojoj je Jerman tada živio s Vlastom Delimar, i javnog, turističke zone povijesnoga grada.³²

FOKUSIRANE STUDIJE
„NOVOG” LAND ARTA DARKA FRITZA
I MARKA POGAČNIKA

Darko Fritz 2000-ih radi s cvijećem na drugi način, ispisuje živim sadnicama rečenice velikih dimenzija u javnom prostoru, u nekoliko serija verbalnih radova na temu izvještaja o serverskoj grešci, statusa poruke, koda serverske greške itd.—u računalnoj terminologiji to su *Internet error messages*. Radovi nastaju od 1994. kao *work-in-progress* u mediju hortikulturnih instalacija, *online* projekata ili videoprijenosa uživo, faksiranih poruka i slično. Fritz pritom rabi normirane hortikulturne materijale (organske, travu i cvijeće kao što je begonija, mediteransko bilje kao što je metvica ili kaktuse u

pustinjskom podneblju; također šljunak korišten za nasipavanje staza u parkovima) i suhozid za oblikovanje tipografske slike. Njima se, u velikom, tj. ambijentalnom mjerilu, ispisuju kompjuterske informacije, izvještaji o grešci uobičajeni u internetskoj komunikaciji. Kombinacija su formalne (tipografsko rješenje, shematizirana kompozicija) i neformalne slike (vegetativne, bilja koje raste i buja u skladu s vlastitim zakonitostima i samouništava se, odnosno mijenja se i vene, čime se naglašava prolaznost bivanja u duhu japanske kulture i filozofije).

Iz te serije temporalna, sezonska umjetnička intervencija u urbano tkivo grada Zagreba, instalacija Darka Fritza pod nazivom *302_MOVED_TEMPORARILY* (2005., Sl. 12) nalazila se u obliku zasađenim cvijećem ispisane poruke na zelenoj javnoj površini između zgrade nacionalne naftne kompanije i gradilišta tada još budućeg Muzeja suvremene umjetnosti. Ta se lokacija nalazi blizu raskrižja dviju avenija, cestovnih prometnih osi u smjeru sjever–jug i istok–zapad. Dimenzije nasada, oblikovanog i održavanog u materijalima koji se redovito rabe u hortikulturi, bile su 3,5×40 m. Bile su upotrijebljene crvene begonije, humusna zemlja te bijeli šljunak. Navedenim materijalima oblikovana je tipografska slika „načinjena od organskih elemenata, transgresirajući sadržaj iz digitalne domene”³³ u fizičku stvarnost—sintagma „302 MOVED TEMPORARILY” označava standardizirani HTTP statusni kod, pri čemu je broičani dio (302) strojno čitljiv element protokola, a engleski tekstualni opis služi ljudskom korisniku kao objašnjenje njegova značenja. Takvi su opisi međunarodno standardizirani na engleskom jeziku i u pravilu se ne prevode, jer čine sastavni dio komunikacije između mrežnih poslužitelja. Kod ne upućuje na simboličku pogrešku, već na tehničko stanje u prijenosu podataka između dva ju ili više računala. Estetskom doživljaju cvijeća u urbanom okolišu time se pridodaje konceptualno značenje. Bez obzira na to što se svakodnevno susreću s njima, od građana se ne očekuje da će prepoznavati ovako re-medijalizirane računalne kodove. Slično tome, ispisuju se i sintagme „404_FILE_NOT_FOUND” (Forum, Zadar, 2003., dužine 25 m) i „204_NO_CONTENT” (u pustinji na otoku Fuerteventura, 2007., dužine 31 m). S obzirom na lokalne prirodne resurse i klimatske uvjete, kaktusi su zamišljeni kao „aktivni pikseli”, dok je „ekran” izrađen od lokalnog materijala—crne vulkanske lave—koja u kontekstu višemjesečne suše u zatečenoj pustinji ima funkciju navodnjavanja bilja putem skupljanja vlage tijekom noći. Prema Vesni Madžoski, akcijama dekontekstualizacije sistemskih poruka Fritz briše iluziju njihove funkcionalnosti; pretvara ih u ono što zapravo jesu—ukrasne zaslone čija je svrha sakriti „rupe u sustavu”.³⁴ Estetikom neuspjeha funkcioniraju, dakle, kao stalni podsjetnik da postoji mogućnost neuspjeha stroja. Dok je za dadaiste stroj bio uzročnik razornih učinaka Velikog rata, danas je to računalo sa zadaćom usavršavanja svijeta, koje protokole donošenja odluka sve više prebacuje s čovjeka na umjetnu inteligenciju (AI). Za razliku od drugih načina intervencije u urbani okoliš, kod hortikulturnih radova rabe se organski materijali, manipulira se organskim procesima življenja, cvjetanja i rasta, odnosno bujanja. Ovdje se želi postići nova, prava mjera odnosa



Sl. / Fig.10 Željko Jerman, *Cvijeće ubrano u mom vrtu bacio sam u kanal u Veneciji*, Zagreb i Venecija, 1978. / Željko Jerman, *I Threw the Flowers Picked from My Garden into a Canal in Venice*, Zagreb and Venice, 1978

↑



Sl. / Fig.11 Željko Jerman, *Cvijeće ubrano u mom vrtu bacio sam u kanal u Veneciji*, Zagreb i Venecija, 1978. / Željko Jerman, *I Threw the Flowers Picked from My Garden into a Canal in Venice*, Zagreb and Venice, 1978

↑



Sl. / Fig.12 Darko Fritz, *302_MOVED_TEMPORARILY*, Avenija Hrvatske bratske zajednice, Zagreb, lipanj – listopad 2005. FOTO: Studio Hrg. / Darko Fritz, *302_MOVED_TEMPORARILY*, Hrvatska Bratska Zajednica Avenue, Zagreb, June–October 2005. PHOTO: Studio Hrg

↑



Sl. / Fig.13 Darko Fritz, *I'm not a robot*, Rijeka, Trsat, Kampus, 2020. FOTO: Darko Fritz. / Darko Fritz, *I'm not a robot*, University Campus, Trsat, Rijeka, 2020. PHOTO: Darko Fritz

↑

33

Cook, „Concretely Immaterial”, 49.

34

Madžoski, „Error to Mistake...”, 108. Fritz od cvijeća izrađuje i sliku *Home* ikone na izložbi *The Future of Nostalgia* (Linz, 2002.) kao alegoriju doma i/ili (ne)pripadanja nekom mjestu, i potom niz četverokuta dimenzija 3 × 3 m u kombinaciji bijelih i ružičastih begonija koje neprekidno nadzire kamera (*Keep the Frequency Clear*, Amsterdam, 1994.).

35

U neposrednom su okruženju postmodernog sjedište INA-e arhitekta Velimira Neidhardta, kao i neomoderna zgrada Muzeja suvremene umjetnosti arhitekta Igora Franića. U širem je okružju arhitektura internacionalnog stila Novog Zagreba.

36

Odlukom Ministarstva kulture i medija 2017., a 2018. i poveljom UNESCO-a zaštićena je suhozidna gradnja u cijelom mediteranskom bazenu (engl. Art of dry stone walling, knowledge and techniques).

37

Natpis „Tito” na brdu Jelensko kraj Barbana u Istri do početka 90-ih godina 20. stoljeća bio je oblikovan suhozidom, vjerojatno su ga izradili lokalni partizani pedesetak metara niže od današnje lokacije, na većoj kosini pa je bio uočljiviji s ceste Labin – Pula. Bio je vandaliziran pa su Barbanci, uz pomoć Jugoslavenske narodne armije (JNA) betonom nanovo ispisali slova, čiju vidljivost i nadalje održavaju redovitom košnjom i bojenjem natpisa (Emil Koroman, član udruge „J. B. Tito”).

38

Na radionicama je u sedam dana sudjelovalo oko 80 osoba u dobi do više od 80 godina, učenici iz obližnjih osnovnih škola i studenti, a vodi lo ih je sedmero edukatora iz udruge Dragodid.

39

Izvor: internetska stranica Sveučilišta u Rijeci.

prirode, arhitekture³⁵ i urbanizma—naime, prometno raskrižje mjesto je intenzivne socijalne interakcije, pa je ono bilo adekvatna lokacija Fritzove instalacije koja se protezala u otvorenoj osi tzv. zelene potkove, južno prema zagrebačkoj zračnoj luci na njezinoj tadašnjoj lokaciji. Suprotno konvencijama vizualne percepcije, kompozicija se u punini može sagledati (pročitati) samo iz zraka, a iz vizure prolaznika ili iz jurećeg automobila s okolnih prometnica vidljiva je tek u nekoj vrsti anamorfičke perspektive.

Pojam „digitalnog obrata” (engl. *digital turn*) odnosi se na pojavu pristupačne, visokokvalitetne digitalne fotografije i računalne morfogenetike te se vremenski podudara s pojavom posthumanizma, što je pojam kojim se opisuje era širenja subjektivnosti izvan ljudske vrste i načelno dekonstruirira koncept ljudskosti. Čovjek sam uništava humanizam: u smjeru tehnologijom poboljšanog čovječanstva ili u transhumanističkom, radikalnom dokinuću čovječanstva, koje zamjenjuje „savršena” generativna umjetna inteligencija (AI). Život u doba posthumanizma i kasnog antropocena u kombinaciji s digitalnim obratom 2000. predtekst je rada *I’m not a robot* (hrv. *Ja nisam robot*, Sl. 13) izvedenog u Rijeci 2020., istog autora. Riječ je o instalaciji u javnom prostoru građenoj tradicionalnom tehnikom suhozida—slaganju kamena bez veziva, koja se primjenjivala stoljećima, a danas predstavlja ugroženu nepokretnu baštinu svojstvenu Mediteranu.³⁶ Rad je izveden uz pomoć građana, koji su za taj posao bili besplatno educirani kroz radionice. Rad *I’m not a robot* tako „objedinjuje aspekte tehnološke komunikacije, gradnje suhozida i hortikulture” ili riječima autora: „Tekstualni i znakovni sadržaj sučelja — preuzet je iz digitalne domene — sa sučelja namijenjenog strojevima koji provjeravaju komuniciraju li sa stvarnim ljudima, a ne s drugim strojevima.” Instalacija se referira i na natpise, odnosno grafite u funkciji socijalističke propagande koji se nalaze na panoramskim uzvisinama uz mjesne ceste, koje je lokalna zajednica često postavljala i samoinicijativno; najčešće je ispisano ime doživotnog predsjednika, „TITO”, što Darko Fritz opisuje kao „*low tech* masmedijsku propagandu”.³⁷ Po mišljenju autora, ti natpisi „privlače više pažnje od *billboarda* pokraj ceste ili velikih videoekrana po gradovima par desetljeća kasnije”.³⁸ U sljedećih nekoliko mjeseci, u skladu s tada novim pandemijskim mjerama, izvedeno je hortikulturno uređenje lokacije, od izravnavanja terena do sadnje mediteranskih biljaka lozice i lavande.³⁹ Instalacija se nalazi na zemljištu u gradskom vlasništvu gdje prvenstvo gradnje ima Sveučilište, a s obzirom na predviđenu dinamiku gradnje budućih zgrada Sveučilišta i prometnica, ova će umjetnikova instalacija vjerojatno ostati *in situ* desetak i više godina, za razliku od hortikulturne instalacije u Zagrebu, koja je trajala tek jednu sezonu. Nju je sponzoriralo poduzeće Zrinjevac, i premda je Muzeju suvremene umjetnosti bilo ponuđeno njezino daljnje održavanje kroz sezonsku zamjenu bilja, uprava Muzeja za to nije iskazala interes. „Topografski pogled” nužan za jasno sagledavanje Fritzove „kartografije” digitalnog protokola smještene u geografiju grada, ima svoju genealogiju „pogleda odozgo” koji započinje s Edgarom Degasom u prikazima pozornica, kao čisto estetsko gledište potencirano

iskustvom promatranja stvarnosti iz balona, aviona, automobila u pokretu ili s vrha nebodera, dok je visoki rakurs do Degasa—primjer su panoramske slike bitaka—u pravilu bio korišten u dokumentarne svrhe.

Marko Pogačnik bavi se neuralgičnim mjestima gradova i krajobraza, a ponajprije „akupunkturom prostora” ili *litopunkturom*—primjer je interaktivna skulpturalna instalacija od granitnih blokova na zagrebačkom Jarunu pod nazivom *Solarni pleksus Europe* (Sl. 14), a u sugestiji megalitskih struktura.⁴⁰ Takvo djelo (a postavlja litopunkturno kamenje na više lokacija u Europi, također u SAD-u, Ekvadoru i Brazilu) ima, prema autorovoj zamisli, intenzivnu energiju vlastita „života”, vitalnost koja je nezavisna od pojavnog svijeta i zadatka njegova prikazivanja, opisivanja ili nalikovanja, a direktno djeluje na okoliš i komunicira sa zajednicom otvarajući put doživljajnom odmaku od svakodnevnog, u proširenom poimanju umjetnosti. Interaktivna skulpturalna instalacija iz 2005., na kojoj se publika može i sunčati, načinjena je od 61 granitnog bloka (klesalo ih je nekoliko hrvatskih i slovenskih umjetnika) na zagrebačkom Jarunu, na Otoku hrvatske mladeži.⁴¹ Danas se vizualno spaja s replikom Teslina tornja na Long Islandu, zaštitnim znakom *IN Music* festivala koji se ondje održava od 2016. „Kad hodate uokolo naizgled porazbacane hrpe kamenja u jednom trenutku iz prividnog kaosa stvara se red.”⁴² Tim riječima opisana je pravilna formacija nalik na obredna mjesta, odnosno na solarne kalendare monolitskih kultura, koja je vidljiva u punini samo iz zraka. Za autora je ona primjer geopunkture, odnosno tzv. litopunkture—postavljanja kamenih stupova (Sl. 15) i blokova na akupunkturne točke u krajoliku u svrhu njegova liječenja, odnosno liječenja „tijela” Zemlje.⁴³ Litopunkturom Pogačnik dakle djeluje na okoliš i komunicira sa zajednicom, u svrhu otvaranja puta doživljajnom odmaku od svakodnevnoga, u proširenom poimanju polja umjetnosti. Volonterskim klesarskim radom u ljeto 2004. i nakon postupka ishođenja dozvole za rad na javnoj površini,⁴⁴ deset kamenih stupova ili monolita litopunkture postavljeno je na različitim lokacijama u gradu, povezujući različite faze razvoja grada i činjenicu da je „preskočio” rijeku Savu, a sa zadatkom „da pomognu gradu da bude zaokružen u svojoj cjelovitosti”, tj. da se obnovi vitalna veza Zagreba i Medvednice kao izvora njegove snage.⁴⁵ Nalaze se na Mirogoju, u ulici Medveščak, na zelenom valu Donjega grada, u parku sjeverno od zgrade Gradskog poglavarstva, u Ulici Hrvatske bratske zajednice kod Nacionalne i sveučilišne knjižnice (kao omfalos ili pupak Zagreba, odnosno mjesto u kojemu je grad centriran), na lijevoj obali rijeke Save kod Mosta slobode i u na Aveniji Većeslava Holjevca u Sigtetu. Ovaj postupak, osim u Zagrebu, Pogačnik izvodi najčešće u transalpinskom području, a 1991. i 1992. izveo ga je na obje strane granice između Sjeverne Irske i Republike Irske.

Temi skulpture koja je uistinu grubo klesan komad granitne stijene velikih, varijabilnih dimenzija, autor pristupa na dva načina koja su međusobno konfrontirana: osjetilni, uvodeći taktilan, haptički osjet što ga kao primaran u arhitekturi zagovara Juhani Pallasmaa, nazivajući ga „očima kože”, i



Sl. / Fig.14 Marko Pogačnik, *Solarni pleksus Europe*, Otok hrvatske mladeži, Jarun, Zagreb, 2005. FOTO: Silva Kalčić. / Marko Pogačnik, *The Solar Plexus of Europe*, Island of Croatia's Youth, Jarun, Zagreb, 2005. PHOTO: Silva Kalčić

↑



Sl. / Fig.15 Marko Pogačnik, Jarunski litopunkturni kamen iz serije *Litopunktura Zagreba*, postavljen 17. kolovoza 2004. FOTO: Silva Kalčić. / Marko Pogačnik, Jarun lithopuncture rock form the series *Lithopuncture of Zagreb*, installed on August 17, 2004. PHOTO: Silva Kalčić

↑

40

Ranije je ova ambijentalna instalacija bila opremljena drvenom platformom — vidikovcem.

41

Nekadašnji Otok mladosti. Ovaj objekt u prostoru Sportsko-rekreacijskog centra Jarun izveden je u tradicionalnom mediju skulpture, jedini i danas stoji na izvornoj lokaciji i opremljen je interpretacijskom pločom s tekstom na hrvatskom i engleskom jeziku, crno-bijelim fotografijama objekta *in situ*, kao i detaljem kozmograma u plitkom reljefu.

42

Iveta, „Prikriveni simboli”.

43

Marko Pogačnik, bivši član grupe OHO u okviru koje se počinje baviti *land artom*, od 4. do 15. veljače 1970. u 12 i 18 sati svaki dan organizira „interkontinentalni grupni projekt amerika-europa” (engl. *intercontinental group project america-europe*) u kojemu četvorica sudionika (Marko Pogačnik i Andraž Šalamun u Ljubljani, David Než i Milenko Matanović u New Yorku) simultano crtaju znak u polju u vremenski istodobnoj, a lokacijski ograničenoj mogućnosti kombinacija znakovlja. Pogačnik s obitelji i prijateljima od 1971. do 1978. vodi ruralnu umjetničku zajednicu (hipijevsku komunu) Obitelj iz Šempasa s kojom sudjeluje na 1977. *Trigonu* u Grazu (*Family Trigon* u okviru teme „Kreativni proces” manifestacije *trigon 77*) te 1978. na 38. *venecijanskom bijenalu*; bavi se i tzv. bosanskim piramidama.

44

U organizaciji Centra Sirion.

45

Pogačnik, *Vitaloenergetski sustavi Zagreba — vodič litopunkture grada*, 7.

46

Navodno ponajprije radi negativnog stava Katoličke Crkve u Hrvatskoj prema toj intervenciji, odnosno njezinu *New Age* simbolizmu te naslanjanju na staroslavenske mitove (prema Pogačnikovoj izjavi u korespondenciji s autoricom teksta putem elektroničke pošte od 18. siječnja 2023.).

47

Iako je akcija „spašavanja” instalacije bila vođena dobrim namjerama, mišljenje je umjetnika da monolit danas stoji na pogrešnoj lokaciji te ističe da nije bio obaviješten o njegovu premještanju.

48

Prema Pogačnikovoj izjavi u e-poruci autorici teksta od 8. srpnja 2025. Naznaku toga dalo je društvo Sirion, koje je organiziralo litopunkturu Zagreba, no u međuvremenu je prestalo s radom.

49

Walters, *Joseph Beuys and the Celtic Wor(l)d: A Language of Healing*, 248. Bila je to umjetnička akcija pošumljavanja grada (nadoknađujući nečinjenje gradske uprave u smjeru održivoga urbanog razvoja) dugog trajanja koja je, radom volontera, prema Beuysovoj ideji da svatko može biti umjetnikom, promijenila pojavaost grada sa 40 tisuća stanovnika. Godine 1988. započet je isti projekt u New Yorku, kao inicijativa Dia Art Foundationa, koji je stao s 37 bazaltnih blokova i istim brojem stabala. Beuys kasnije izlaže naizgled nasumično položeni obojeni bazaltni monolit s kružnim rupama u koje su umetnuti glina i pust te na koje je vraćen odstranjeni komad kamena kružnog oblika, prethodno ispoliran. Kombinacija je to heterogenih materijala različitog trajanja.

konceptualni, proglašavajući lokaciju instalacije akupunkturnom točkom zemlje. Pogačnik polje umjetnosti povezuje s permakulturom, što je termin koji se u ekologiji naziva učinak susretanja različitih sustava, intenziviranja njihove produktivnosti i veza. Labirint (tzv. *Labirint uskrsnuća i sedam planeta*) načinjen spiralnom košnjom livade na Otoku hrvatske mladeži tako da oblikuje kozmogram, nestao je uslijed neodržavanja, dok su svi monoliti osim jarunskog uklonjeni 2009. po nalogu tadašnjega zagrebačkog gradonačelnika Milana Bandića.⁴⁶ Osim litopunkturnog projekta u bijelom kamenu, jedan je monolit u granitu bio istodobno postavljen na raskrižju Ulice Hrvatske bratske zajednice i Avenije Dubrovnik, između Neidhardtove i Franićeve zgrade, kao dio projekta *Urbane intervencije* MSU-a, i na inicijativu Muzeja translociran je na livadu ispred muzejske zgrade gdje se i sada nalazi.⁴⁷ Na izvornu je lokaciju Pogačnikova monolita 2018. bila, naime, premještena piramida Branka Silađina, također izvedena u „granitu koji pamti”, zato što se za mjesto na kojem se prvobitno nalazila planirao spomenik prvom hrvatskom predsjedniku Franji Tuđmanu, koji je ondje i postavljen. Željezni Teslin toranj „energijski” ometa *Solarni pleksus Europe*, smatra autor, otvarajući pitanje zašto toranj nije postavljen malo dalje jer je prostora na otoku dovoljno—jedini je kopneni prilaz otoku s južne, od grada najudaljenije strane, a na njemu nema nikakvih drugih artefakata. Pogačnikova kompozicija postavljena je za podršku hrvatske uloge u Europi, treba svoj širi prostor djelovanja i sada je ometana. Nije uklonjena u sklopu Bandićeve predizborne kampanje 2009. isključivo iz razloga velikih troškova takvih radova.⁴⁸

ZAKLJUČAK

Petnaesta *documenta* u Kasselu 2022. za jednu je od središnjih tema imala *documenting vs. harvesting*, pri čemu *harvesting* označava umjetničko bilježenje rasprava i stanaka, na način da kao žeteoci slušaju, promišljaju i prikazuju proces „žetve” iz svojih vlastitih perspektiva i oblika umjetničkih praksi. Korištenje prirodnog okoliša kao nađenog predmeta ima dugu povijest u suvremenoj umjetnosti. Nešto manje poznat primjer tog pristupa bila je izložba Romana Ondáka na 53. *venecijanskom bijenalu* (2009.), kada je parkovni krajolik između izložbenih paviljona u Giardinima, s njegovim grmljem, drvećem i stazama, bio repliciran u interijeru Slovačkoga paviljona—što je strategija suprotna onoj dokumentiranja. U trogodišnjem projektu pošumljavanja grada Kassela pod nazivom *7000 hrastova*, započetog na *documenta 7* 1982., Joseph Beuys za umjetnost kao „društvenu skulpturu” upotrebljava bazalt, kamen nastao od vulkanske lave, koji povezuje s vrlo dugim, geografskim poimanjem vremena,⁴⁹ ponekad u njih insertirajući transformator izmjenične struje i termometar koji registrira toplinsku energiju; njegov se rad danas aktualizira s obzirom na ekološku krizu i klimatske promjene. Dakle, kontinuitet lendartističkih tendencija u suvremenoj umjetnosti uočavamo kako u svijetu tako i u Hrvatskoj. Kod hortikulturalne instalacije Darka Fritza priroda podražava shematičnost visokotehnološke komunikacije, za što je primjer hipertekst s hiperlinkovima poput

koda za status mrežnih podataka 302_MOVED_TEMPORARILY, dok litopunktura Marka Pogačnika uvodi fraktalne forme prirodnih stijena u konstruirani krajobraz artificijelnog gradskog jezera. Suvremene umjetničke prakse koje se naslanjaju na sad već povijesni *land art* propituju odnos „prirodne” i „gradske” prirode, bave se temom održivog razvoja, kraja kenozoika i antropocena i demistificiraju populističko tumačenje da će se priroda samoregulirati te u konačnici sama postići ravnotežu, predlažući načine na koje možemo aktivno sudjelovati u očuvanju naše planetarne zajednice i njezine bioraznolikosti. Od 90-ih godina prošlog stoljeća takva su istraživanja u suvremenoj umjetnosti povezana s temom posthumanizma, digitalnom tehnologijom i njezinim protokolima i operacijama kao što je *download*, koji se odnosi na arhiviranje internetskih informacija. Danas su umjetničke aktivnosti na tragu *land arta* usmjerene više na očuvanje prirode, a ne na manipulaciju njome. Na primjer, Kožarić predlaže siloviti rez u krajoliku (Sljemena), dok ga Šitum „popravlja” (simbolički nadomješta stablo u drvoredu), Jerman bere cvijeće, a Fritz ga sadi, Kožarić svoj rad *Šest rali zemlje* temelji na vlasništvu nad određenom naslijeđenom parcelom, Delimar pak uklanja artefakte s naslijeđene zemlje vraćajući je prirodi itd. Također, suvremeni umjetnici na tragu *land arta* ne djeluju eskapistički, već politički angažirano: Tolj svima pred očima usred grada stavlja „tiho” stradale trupce kao mrtva tijela, kako bi jasno ukazao na problem zagađenja okoliša, Maleković organizira urbane vrtove,⁵⁰ a Tomašević Dančević umjesto bijega iz grada hoda urbanim parkom—zagrebačkim Jarunom, koji svakodnevno obilazi i fotografirajući bilježi njegove probleme. Tako uočava da građani uništavaju jaja labudova, a djeca njihove mlade gađaju vodenim pištoljima⁵¹, djeluje i aktivistički, protiveći se pretjeranoj urbanizaciji prirodnih gradskih zona.

Zaključno, povijesni *land art* bio je reakcija na neuspjeh „dojučerašnjeg” oduševljenja „velikim” sistemima modernizma i vjere u njihovo savršeno funkcioniranje, stoga često ima eskapistički (kao romantičarske rusoovske šetnje usamljenog hodača 19. stoljeća) ili destruktivni karakter. Novi *land art*, naprotiv, pozitivistički je aktiviran u društvu i usmjeren na njegovu promjenu. Uočavamo kontinuitet urbanog *land arta*, kao i ideje *land arta* o umjetničkom djelu kao efemernom i prolaznom, koje je procesualno i nerazdvojivo od lokacije, arhivirano i dokumentirano (analognom fotografijom 70-ih, digitalnom fotografijom od 90-ih godina prošloga stoljeća).

•

50
Od 2013. gradski projekt *Urbani vrtovi Grada Zagreba*.
51
Jutarnji list, 11. lipnja 2025.

LITERATURA / BIBLIOGRAPHY

Cook, Sarah. „Concretely Immaterial”, 44–56. U: *Discourses From a Periphery*, ur. Darko Fritz. Korčula: grey) (area – space for contemporary and media art, 2021. [2012.].

Dakić, Slavko. „osmo desetljeće (nove tendencije u planiranju zagreba)”. *Život umjetnosti* 31 (1981): 28–31.

De Certeau, Michel. *Invencija svakodnevice*. Zagreb: Naklada MD, 2002.

Franceschi, Branko. Nenaslovljeni predgovor kataloga izložbe Borisa Šituma. U: *Košulja od lišća*. Split: HULU i Kvart, 2022.

Fritz, Darko. „Politics of Green Spaces”, 91–94. U: *Alchimia Nova*, ur. AnneMarie Maes. Ghent: MER Paper Kunsthalle, 2016.

Kalčić, Silva. *Svijet prema labirintu: Eseji o visokoj moderni i postmodernizmu 1970-ih i 1980-ih*. Zagreb: ULUPUH, 2017.

Kalčić, Silva. „Nastajanje i nestajanje kao bivanje u svijetu”, 59–74. U: *Užarska radionica Ivana Delimara*, ur. Vlasta Delimar. Koprivnica: Atelieri Koprivnica, 2019.

Kutleša, Ana. „O odnosu land arta i fotografije: primjer Borisa Demura i grupe Gorgona”. *Život umjetnosti* 89, br. 2 (2011): 58–67.

Madžoski, Vesna. „Error to Mistake, Notes on the Aesthetics of Failure”, 108–123. U: *Darko Fritz: Archives in Progress [Projects 1987 – 2007]*, ur. Darko Fritz. Zagreb: HDLU, Rijeka: Museum of Modern and Contemporary Art, 2008. [2007.].

Maračić, Antun. „Njegovanje divlje flore”. U: *Futurobotanika*. Zagreb: Galerija Forum, 2015. Predgovor kataloga izložbe Tonke Maleković.

Marjanić, Suzana, „Izvedba vrta u lokalnoj suvremenoj umjetničkoj praksi ili o tome kako umjetnost može biti korisna”, 249–280. U: *Vrtovi našega grada—studije i zapisi o praksama urbanog vrtlarenja*, ur. Tihana Rubić i Valentina Gulin Zrnić. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Hrvatsko etnološko društvo, Parktipicacija, 2015.

Matičević, Davor. „Gorgona, pokret bez povijesti”, 96–108. U: *Suvremena umjetnička praksa*, ur. Iva Rada Janković. Zagreb: Durieux, MSU Zagreb, HS AICA, 2011. [1989.].

Panofsky, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books, 1996. [1927.]

Pogačnik, Marko. *Vitaloenergetski sustavi Zagreba – vodič litopunktura grada*. Zagreb: Sirion, 2005.

Prančević, Dalibor. Nenaslovljeni predgovor kataloga izložbe, nenumeriranih stranica. U: *Boris Šitum*. Split: HULU, travanj 2005.

Šimičić, Darko. „Kronologija i komentari”, 177–308. U: *Grupa šestorice autora*, katalog izložbe, ur. Janka Vukmir. Zagreb: Institut a suvremenu umjetnosti, 1998.

Tschumi, Bernard. *Arhitektura i disjunkcija*. Zagreb: AGM, 2004.

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

Van Toorn, Roemer, „No More Dreams? The Passion for Reality in Recent Dutch Architecture... and Its Limitations”. *Harvard Design Magazine* 21 (jesen 2004 – zima 2005): 22–31.

Walters, Victoria. *Joseph Beuys and the Celtic Wor(l)d: A Language of Healing*. Zürich: European Studies in Culture and Policy, 2012.

Zabel, Igor. „Ground and Its Loss: Landscape in Slovene Modern and Contemporary Art (Four Examples)”. *Slovene Studies: Journal of the Society of Slovene Studies* 15, br. 1 (1995): 35–50.

Zumthor, Peter. *Misliti arhitekturu*. Zagreb; AGM, 2003.

OBJAVLJENI IZVORI / PUBLISHED SOURCES

Bekić, Irena. „Tonka Maleković: Futurobotanika”. Emitirano u emisiji *Triptih* Trećeg programa Hrvatskoga radija, 2015.

Iveta, Neven. „Prikriveni simboli”, 2013. <http://prikrivenisimboli.blogspot.com/2013/04/zagrebacki-stonehenge-prolaz-izmeu.html/> (pristupljeno: 5. listopada 2024.).

Kalčić, Silva. „302_MOVED_TEMPORARILY”, 2005.

https://darkofritz.net/projects/int_err_msg/302.html (pristupljeno: 5. listopada 2024.).

Nepoznati Zagreb. <https://blog.dnevnik.hr/nepoznatizagreb/2014/04/1631755477/font-colorcc0000-umjetnost-između-grada-i-prirode-solarni-pleksus-europefont.html/> (pristupljeno: 5. listopada 2024.).

Vidulić, Sandi. „Stup Jutro”. *Slobodna Dalmacija*, 15. srpnja 2021. <https://slobodnadalmacija.hr/tag/stup-jutro/> (pristupljeno: 5. listopada 2024.).