

PRIRODA (U) UMJETNOSTI PERFORMANSA

Suzana Marjanić

Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

Zadržat ćemo se na prirodi kao toposu umjetnosti performansa s naglaskom na domaćim primjerima, i to od inicijacije umjetnosti performansa u lokalnom kontekstu – od sljemenskih hermetičnih akcija grupe Gorgona (1959.–1966.) i Gotovčeva fotoperformansa Pokazivanje časopisa Elle (serija od šest fotografija, Sljeme, 1962.). Riječ je o fragmentarnom presjeku koji ima za cilj prikazati kako su umjetnici/ice tretirali prirodu u svojim performansima, od kojih su neki tretirali prirodu i kao fenomen *land art* (Earthworks).

Ključne riječi: priroda, *land art*, Earthworks, umjetnost performansa, izvedba

Civilizacija je nagomilavanje nepotrebnih potreba! (Mark Twain)

U okviru pomalo metaforičnoga značenja naslova, riječ je o fragmentarnom presjeku koji ima za cilj prikazati kako su lokalni umjetnici/ice tretirali prostor prirode, ne-urbani prostor,¹ u svojim performansima, od kojih su neki tretirali i prirodu kao fenomen *land art* (Earthworks). Pritom ću se zadržati na fenomenu urbanoga *okoliša* te načinu na koji umjetnici rabe *okoliš* u umjetničkim konceptima, dakle, načinu na koji se *land art* kritički odnosi prema globalnim pojavama, gdje možemo reći – kako je to naveo Ulrich Beck – da je jedna od karakteristika globalizacije i globalno razaranje okoliša (prema Lay 2007: 47). Pritom bih se svakako uvodno zadržala i na konceptu održivoga razvoja gdje se možemo nadovezati na izrazito kritičko promišljanje toga koncepta kako ga je razmotrila Mirela Holy, ističući da su već osamdesetih godina pojedini ekologisti upozoravali kako koncepcija održivog razvoja predstavlja nastavak provođenja bezobzirne kolonijalne politike gdje strogo pridržavanje održivog razvoja nerazvijenim zemljama onemogućava postizanje bilo kakvog razvoja. Pritom sam termin *okoliš* spomenuta autorica određuje antropocentričnim. Ukratko, za razliku od koncepta *land arta* šezdesetih godina, kada je navedena konceptualna strategija nastala kao provedba dematerializacije umjetničkoga djela kao i negacija principa tržišnoga izlaganja u muzejima i galerijama, *land art* danas kao umjetnost i izvedba Zemlje zasigurno mora zadobiti i kritičke dimenzije s obzirom na navedenu odrednicu globalizacije koja ujedno znači i sustavno razaranje okoliša. Među suvremenim festivalima posvećenima *land artu* svakako bih spomenula *Land Art Mongolia / LAM 360°* koji uzima u obzir i kritičko promišljanje o ekološkoj i društvenoj održivosti. Tako je treće izdanje *Land Art Mongolia / LAM 360°* (kolovoza 2014.) održano u prirodnom rezervatu Orkhon, a na temu *Ljudi i životinje* s propitivanjem prekomjerne ispaše, stočarstva, desertifikacije, krivolova i ilegalne trgovine životinjama.²

¹ Urbani *okoliš* u tome smislu možemo odrediti i kao ne-urbani prostor; naime, prirodu u urbanom prostoru smatram ne-urbanim segmentom. Uvodno bih željela napomenuti da se u članku većim dijelom zadržavam na primjerima *landartističke* prakse povezane sa Zagrebom, ali nikako ne iz zagrebocentričnoga modusa, već samo zato što sam većinu spomenutih projekata imala prigodu i pogledati. Tako, nažalost, ovdje nije pronašla mjesto npr. riječka multimedijalna umjetnica Tajči Čekada o kojoj sam pisala jednom drugom prigodom (usp. Marjanić 2013), kao i neki drugi umjetnici/ice (npr. o *land artu* Vlatka Vinčeka usp. umjetnikovu monografiju iz 2007. godine – tekstovi: Silva Kalčić, Marijan Špoljar, Ivica Župan), što samo pokazuje potrebu oblikovanja monografije o hrvatskom *land artu*.

² Usp. <http://landartmongolia.blogspot.com/>.

Land art i sakralna interpretacija krajobraza

Fragment tek upućuje na potrebu oblikovanja monografije o *land artu*, odnosno, šire govoreći, o radovima u prirodi, što se tiče domaće scene. Kao našu dosljednu umjetnicu *land arta* možemo izdvojiti multimedijalnu umjetnicu i izvanrednu profesoricu na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, na Odsjeku za konzerviranje i restauriranje umjetnina, Zvezdanu Jembrih (istina, posljednjih nekoliko godina, kao što sama navodi, zastala je s navedenim projektima), a koja pritom pojam *land art* smatra neprimjerenim u lokalnom kontekstu,³ odnosno kako sama pojašnjava:

Land art – to je strani izraz, a moram napomenuti da još uvijek nisam našla bolji izraz koji bi zamijenio tu riječ. *Land art* je umjetnost vezana uz prirodu, označuje izvjesnu vrstu likovne intervencije u prirodi. Riječ *intervencija* također smatram neprimjerenom. (Jembrih 2014, http)

Pritom, umjetnici je izuzetno bitna sakralna dimenzija krajolika (svoje radove, izvedbu *Z/zemlje*, među ostalim, umjetnica izvodi npr. na Velebitu, u neposrednoj blizini kamenih monolita poznatih pod mitskim nazivom *babe*), kako je navedeni kompozit prirode određio, u okviru domaće etnologije i kulturne antropologije, pokojni etnolog/antropolog Tomo Vinšćak (usp. Jembrih 2014: 30-31). Pored te sakralne, dominantne dimenzije njezinoga *lendartističkoga* rada, ovom bih prigodom izdvojila njezin manje poznati *land art* projekt, i to socijalnoga određenja. Riječ je o radu *Hommage čovjeku koje je zamatao stabla*, izvedenu 2009. godine u Zagrebu, u spomen na pokojnog ugljanskog *oriđinala* koji je, umjetničnim prisjećanjem, umatao starim šarenim krpama pojedina stabla na otoku, u nakani da ih štiti. Umjetnica je tako izložila uvećane fotografije tih umotanih stabala “koje i desetak godina nakon njegove nasilne smrti (iscipelarili su ga, naime, u Zadru, blizu umobolnice), pružaju dirljive istinske umjetničke (?) prizore s udaljenih uvala na zapadnoj strani Ugljana” (Jembrih 2014: 30-31).

U kontekstu sakralne interpretacije krajobraza, dakako nešto drugačijega modusa u odnosu na rad Zvezdane Jembrih, navodim i projekt *Bajkalska topografija* splitskoga multimedijalnoga umjetnika Petra Grimanija (Body Navigation Festival, Sankt Peterburg, 24.–31. listopada 2009.):

Sama lokacija mjesta na kojima sam snimao povezana su s religioznim tradicijama koje se prakticiraju na ovim obalama, a to su šamanizam, pravoslavlje i budizam. Dakle, u neposrednoj blizini hramova ili posvećenih mjesta uglavnom sam intervenirao zvukom, i to svirajući dalmatinske diple s mišinom i na takav se način stapao sa širinom i frekvencijama valova cjelokupnoga okružja pejzaža i – bar što se formata tiče – minimalne arhitekture. A upravo sada se frekvencija nastavlja reprodukcijom i repetiranjem u prostoru gdje se moje tijelo fizički ne nalazi. Ali zato ostaje jedna jaka emocija iz srca koja me spaja s ljudima i krajevima koje sam susreo na ovom putovanju koja prolazi kroz granice država, prostora i vremena i obogaćuje zauvijek. Sibir i Dalmacija na neki način titraju zajedno i mogu mirno reći da sam stanovnik Euroazijskoga kontinenta. (Grimani, u Marjančić 2009: 33)

³ Ivan Kožarić koristi sintagmu zemljani radovi (*Earthworks*) (Kožarić, u Župan 1996: 32). Vesna Turković utvrđuje kako nema hrvatskih korelata za pojmove *environmental art*, *ecological art*, *nature art*, *Earth art*, *land art*, *outside art* (Turković 2002: 322).



Foto 1: Petar Grimani: Bajkalska topografija (Body Navigation Festival, Sankt Peterburg, 24.–31. listopada 2009.), foto: Marina Bronnikova

Sljeme: Gorgona, Gotovac, Kožarić, Weekend Art...

Krenimo sada na prirodu kao topos umjetnosti performansa s naglaskom na domaćim primjerima, i to od samih početaka inicijacije umjetnosti performansa u lokalnom kontekstu.⁴

Gotovčevu akciju, fotoperformans *Pokazivanje časopisa Elle* (Sljeme, 1962., serija od šest fotografija) pojedini povjesničari umjetnosti određuju kao prvi čin umjetnosti performansa u našem kulturokrugu, u smislu performansa koji eksplicitno tematizira umjetnikovo tijelo. Naime, Ješa Denegri navodi kako je riječ o Gotovčevu prvom pokazivanju vlastitoga tijela, uporabi vlastitoga tijela u svrhe osobne ekspresije, te da navedeno možemo smatrati Gotovčevom pretečom performansa, performansom koji se tada nije tako nazivao. I nadalje, kako bilježi Denegri: "(...) ubrzo nakon odslužena vojnog roka, gdje se, živeći okružen isključivo muškarcima, oslobodio mnogih frustracija povučena i stidljiva mladića, Gotovac odlučuje da se za ugodnoga izleta na Sljeme, u prijateljskom društvu usprkos hladnoći skine do gola. (...) Skinuo je naposljetku gornje dijelove odjeće i gol do pasa uzeo u ruke i počeo listati modni časopis *Elle*" (Denegri 2003: 5). Istom prilikom snimljeno je i nekoliko fotografija kako radošno udiše (izvedbeni ushit slobode) svjež planinski zrak (performans *Udisanje zraka*, serija od dvije fotografije). O navedenoj je akciji i seriji fotografija, koje je snimio fotograf Ivica Hripko, a koje prikazuju umjetnika kako polunag (nagoga torza) pozira u snježnom krajoliku Medvednice, držeći u rukama ženski časopis *Elle* s prikazima polunagih ženskih modela, jednom prigodom Gotovac izjavio sljedeće:

⁴ Opisujući suodnos prirode i izvedbe urednici zbornika *Nature Performed: Environment, Culture and Performance* navode da je ideja prirode kao izvedbe uvedena kroz teoriju evolucije Charlesa Darwina, koji je istaknuo da je priroda koju vidimo (priroda kao materijalnost) proces izvedbe (priroda kao proces) (usp. Szerszynski, Heim i Waterton 2004: 3).

Želio sam se skinuti gol i gol pokazivati *Elle*, ali kako je s njim (Ivicom Hriptom) bila njegova ondašnja djevojka, odustao sam. Neke stvari idu skokovito. Moraju se akumulirati pozitivne želje; jer sve neobične stvari zahtijevaju i vašu intimnu, građansku hrabrost, ne samo umjetničku, jer morate predvidjeti i ono što se kaže – *govno*. Kada prijedete Rubikon, nema povratka. Gotovo je. To je zauvijek, to ostaje i idete dalje; idete prema suštini, zanemarujete efemerne, svakodnevne stvari i idete prvo na godišnja doba, a onda na doba života – mladost, zrelost, starost, smrt; idete prema općim mjestima. (Gotovac 2002: 6-7)

Zanimljivo je pritom da prvi čin umjetnosti performansa u našem (jugoslavenskome) kontekstu kao prostor izvedbe odabire prirodu – kao neutralni ambijent, potpuno očišćen od svih ideologija, ali jednako tako *tjelesan, prirodno bludan*, kao i polunago muško tijelo i polunago žensko tijelo u ženskom časopisu (Vuković 2011: 180-181), a ne urbotopos. Dakako, u ovom slučaju priroda je kao ambijent i namjerno odabrana zbog zabrane prikazivanja nagoga tijela u javnosti, kao što, uostalom, navedena zabrana i danas vrijedi. Najnoviji primjer: 13. rujna 2014. svi umjetnici koji su sudjelovali svojim performansima (riječ je o nagim izvedbama) u okviru festivala *Zagreb, volim te!*, posvećena Tomislavu Gotovcu (Antoniju G. Laueru), bili su privedeni (usp. G. K. 2014, http).



Foto 2: Tomislav Gotovac:
Udisanje zraka (serija od
dvije fotografije, *Sljeme*,
1962.), foto: Ivica Hripto

Sljeme su kao topos izvedbi svojih ne-urbanih akcija koristili i članovi neformalne skupine autora Gorgona (1959.–1966.), koji su u okviru svoga koncepta “nečinjenja, nego samo življenja” često znali provoditi zajedničke šetnje na Medvednici, kao i u Vukomeričkim goricama, a povod im je mogao biti zajedničko promatranje zalaska sunca ili neba ili onoga što su nazivali “komisijskim pregledom početka proljeća (jeseni)”, kako je u šali govorio Radoslav Putar (Dimitrijević 2002: 63-64; Vaništa 2001: 294). Tako Marija Gattin za rad *Misli za travanj* koji figurira kao vizualno-tekstualna bilješka – fotografija prikazuje korak kao što ga tematizira i tekst “*marche à pied*” (franc. pješčenje) s manipulacijom izrezane glave (Gattin

2002: 49) – navodi da je taj rad upravo aluzija na zajedničke šetnje grupe, koje je Radoslav Putar označio kao *footing* (usp. Kutleša 2011: 62).⁵

Navedimo i projekt gorgonaša Ivana Kožarića *Rezanje Sljemena – Neobičan projekt, foto-montaža, skulptura* (1960.). Naime, prvotan je naslov projekta glasio *Neobičan projekt*, a riječ je o skulpturi, “maketi” za nikad izvedeni projekt divovskih razmjera – o *rezanju* Sljemena. Primjer nas uvodi u složenu igru stvarnosti i privida tako da su pred nama djela *land arta*, ali izvedena u kamenu i bronci (Gattin 2002: 64). Navedeni je projekt zamišljen u doba zajedništva s Gorgonom. Ivan Kožarić navodi da je već 1960. godine imao projekcije, koncepcije “zemljanih radova”, npr. *Projekt za rezanje Sljemena (Neobičan projekt)*, ali ističe kako je taj projekt naišao na nerazumijevanje. “Dok se u svijetu podržavala avangarda, ovdje se cijenila i zagovarala imitacija umjetnosti. Stalno naglašavam kako je poslijeratno razdoblje bilo tamnim com kreativnosti” (Kožarić, u Župan 1996: 32).⁶

Sa spomenutim zajedničkim izvedbenim šetnjama gorgonaša možemo poovezati izletnički projekt *Weekend Art: Hallelujah the Hill* (1995.–2004/2005.) Aleksandra Battiste Ilića, Toma Gotovca i Ivane Keser, u kojemu se prožimaju elementi performansa, *body arta*, fotografije, filma, *land arta* na Zagrebačkoj gori, *mail arta* i konceptualne umjetnosti (Beroš 2002: 176). Tako Nada Beroš uspostavlja poveznicu s Gorgonom – njihovim zajedničkim šetnjama Medvednicom – te smatra kako se s malo pretjerivanja može reći da je rodno mjesto konceptualne umjetnosti u Hrvatskoj neveliko brdo u okolici Zagreba (Beroš 2002a: 9). No, ako se uzme u obzir spomenuta Gotovčeva akcija, performans *Pokazivanje časopisa Elle* (Sljeme, 1962), možda se zapravo ni ne radi o pretjerivanju. Naime, projekt *Weekend Art: Hallelujah the Hill* nastao je tijekom deset godina (1995.–2004/2005.) u formi nedjeljnih šetnji Sljemenom, kojim su umjetnici postavili koncept *vikend-umjetnika* kao svojevrsnu subverziju (usp. Keser i Battista Ilić 2012: 93, 95), kao i koncept prepoznavanja Zagreba kao grada koji nije okrenut prema rijeci nego je orijentiran prema Sljemenu.⁷

Odnosno, kratkom rekapitulacijom Aleksandra Battiste Ilića o navedenom izletničkom projektu:

Kako smo svo troje obožavali Sljeme, tako smo šetnje počeli puno ranije, a onda prigodom jedne izložbe koju smo imali u Grazu, kupio sam fotoaparata, i prve snimke koje sam snimio s naših šetnji bile su napravljene tom idiot-kamerom na slajdovima. Zanimljivo je da su fotografi koje smo kasnije sretali po svijetu te, zapravo amaterske snimke komentirali da ih je bilo nemoguće napraviti bez opreme i velikog formata slajda, tako da su se profesionalci čudili da su snimljene bez reflektora, u neprofesionalnim uvjetima ... Shvatio sam da su za umjetnost daleko bitnije atmosfere i ljudske relacije, a ne tehnologije; bitna je samo ta fantastična konstelacija. Dakle, 1995. počeo sam raditi prve fotografije *Weekend Arta*, a onda smo 1997. u Muzeju suvremene umjetnosti imali prvu prezentaciju. (Battista Ilić, u Battista Ilić i Keser Battista 2014: 30-31)

I kao što navodi Tomislav Gotovac a.k.a. Antonio Gotovac Lauer: “Prvo smo radili šetnje po Sljemenu jer je Sljeme jedna velika univerzalija; šuma, potoci, ptice, Mjesec, Sunce, napor svladavanja uspona ... Sve je to univerzalno”, pri čemu upućuje kako se u filmu *Hallelujah the Hills* (1963.) Adolphasa Mekasa nalaze sve premise njihovog rada – “druženje, razgovori i međusobno pomaganje, svladavanje prirodnih prepreka i bavljenje estetikom, odnosno stvaranje jednog Arta koji je svezremen i univerzalan” (Gotovac 2002: 3).

⁵ Jedan od recenzenata ovoga članka ističe da je u tom radu ključna linija koja dijeli prednji “urbani” dio od naznake “krajolika” u pozadini, a i “rezanje glave” dosta je simptomatično za njihova egzistencijalna promišljanja i poetiku apsurdna i besmisla.

⁶ Riječ je o suprotnom određenju onih opisa koji šezdesete i sedamdesete godine samoupravnoga socijalizma u Jugoslaviji određuju kao zlatno doba u odnosu na željezni Istočni blok.

⁷ O tome da takvu orijentaciju (orijentaciju i u sakralnom zančenju – znati gdje je Orijent, Istok, izlazak Sunca) nemaju neki drugi europski gradovi usp. Battista Ilić, http.

Izložbeni intermezzo u parku-prirodi: Guliver u zemlji čudesa

Kako je navedeno u *Novinama Galerije SC* (broj 29, 1971), poziv da se intervencijom umjetnika “plastički artikulira cjelina parka na Korani u Karlovcu jedinstven je slučaj u našoj suvremenoj umjetnosti”. Pritom autor teksta i kustos Želimir Košćević navodi kako su se u izvedbi objekata autori “prilagodili materijalima koji kao polufabrikati ili kao otpad postoje u karlovačkoj industriji” (Košćević 1971: 111). Izložba *Guliver u zemlji čudesa* u Koranskom parku skulpture u Karlovcu (kustos: Želimir Košćević; izložbu, akciju su zajednički organizirali Galerija SC (Zagreb) i Zorin dom (Karlovac) u ljeto 1971.) intervencijski je projekt novih plastičara. Čini mi se da je riječ o projektu koji nije bio toliko zapažen kao izložba *Mogućnosti za 1971*, koja se danas uzima kao, kako je to odlično utvrdila Iva Prosoli, referentna točka za praksu i akcije koje su uslijedile (Prosoli 2011: 85). Naime, 6. zagrebački salon i posebice njegova sekcija *Prijedlog* (1971.) te ulična izložba (izložba-intervencija u urbotoposu) *Mogućnosti za 1971*. (Zagreb, 9.–20. lipnja 1971.), u organizaciji Muzeja suvremene umjetnosti (tadašnje Galerije suvremene umjetnosti), prema koncepciji Davora Matičevića, i izložba *Guliver u zemlji čudesa*, koja je iste godine organizirana u Koranskom parku skulpture u Karlovcu (kustos: Želimir Košćević, Galerija SC), ubrajaju se u glavne intervencijske projekte “novih plastičara” 70-ih na ovim prostorima.

Tako su se u toj akciji novoj generaciji domaćih plastičara pridružili, primjerice, i fotografi Petar Dabac i Enes Midžić, koji izlažu objekte koji bi se mogli definirati kao fotografije-skulpture. Enes Midžić izlaže mehanički rastavljen i oprostoren portret, a Petar Dabac uvećane fotografije ruku i nogu, koje “stršeci” iz trave sugeriraju tijelo Gulivera, po čemu je čitava akcija i dobila ime (Prosoli 2011: 85).⁸ Za osnovnu zamisao autori projekta navode da je poziv da se intervencijom umjetnika plastički artikulira cjelina parka na Korani u Karlovcu jedinstven slučaj u našoj suvremenoj umjetnosti.

Jedinstvenost je utoliko veća ukoliko se uzme u obzir činjenica da je realizacija tog zadatka povjerena skupini mladih umjetnika koji su svojim dosadašnjim radom u više navrata ukazivali na neophodnost sve snažnijeg angažiranja u realnom urbanom prostoru kao prirodnoj okolini suvremenog čovjeka. (usp. *Prijedlog... 1971*)

Nova umjetnička praksa: V. D. Trokut – Frakcija grupe Crveni Peristil, grupa TOK, Vlado Martek

Umjetnik Vladimir Dodig Trokut među prvima je u našoj vizualnoj praksi izvodio *land art* projekte, stoga ovdje i prilažem njegov opis *land art* projekata iz 1968. i 1969. godine, koje je radio zajedno s Frakcijom grupe Crveni Peristil, osnovane 10. veljače 1968., dakle mjesec dana nakon akcije-intervencije *Crveni Peristil*.

Kao Frakcija Crveni Peristil izveli smo preko tridesetak različitih akcija. U nekima sam radio samostalno, a u nekima su radili Pave (Pavao) Dulčić, Božo Jelenić, Toma Č(Č)aleta i ostali, uključujući i mene. Bile su to intervencije metafizičkoga uranjanja kozmosa, kao jedan segment u jednoj široj inkulturaciji kozmosa, u jednom umanjenom obliku. Tu je bila *Izložba pod morem* gdje sam rezao svoje fotografije i onda sam ih umetao u stijene (valova)

⁸ Pored navedenih umjetnika sudjelovali su i Boris Bučan, Slobodan (Braco) Dimitrijević, Sanja Iveković, Jagoda Kaloper, Dalibor Midžić, Davor Tomičić, Goran Trbuljak i Gorki Žuvela (vrijeme održavanja: lipanj – kolovoz 1971.).

koje imaju procijepa. Tada je taj objekt, s tim fotografijama, sačinjavao vrlo začudne kompozicije. To sam radio na Bačvicama, na kamenitom dijelu Ovčica i nešto na splitskoj uvali Kašuni. *Uzimanje otisaka valova* odnosi se na rad kad sam američkim konzervatorima, koji su uzimali otiske kamenorezaca, ćvaknuo kantu te mase. Shvatio sam da u dodiru s vodom, ona se istoga momenta formira i stvrdne. I onda smo nas četvorica naglo bacili tu kantu i u tom valu tako smo dobili deformirani otisak valova, zapravo negativ pozitivna. Radili smo i *Preslikavanje neba* (Marijan Susovski navodi naslov *Refleks neba*, op. S. M.) gdje smo perforirali sa srebrnim nitratom zrcala, neku vrstu smeđe podloge, preko čega je išao srebrni nitrat i zatim smo preslikali oblake s neba na sâm Vestibul koji je predvorje ulaska u carske odaje. *Paljenje kopna i mora* (Marijan Susovski navodi naziv *Paljenje mora i kopna*, op. S. M.) – tu smo zapalili 5 bačava (tonu i pol mazuta) kao simboličko paljenje kopna i mora, tako da svi ti radovi korespondiraju s tim metafizičkim elementima, baštine se na alkemiji i tao-fizi. Bavili smo se ženom jer je to bilo na neki način trend.”⁹

Grupi TOK (1972.–1973.) godine 1972. u povodu nastupa na Zagrebačkom salonu inicirao je Vladimir Gudac, a akcijama i intervencijama polazila je od postavke da *radi za ulicu* (ulična umjetnost, djelovanje na ulici). Riječ je o kratkotrajnom projektu umjetnika intervencionista povezanih s ekološki orijentiranim urbanim tkivom, ili kako je to sročio Želimir Koščević – akcijski su intervenirali u intoksikirani urbani okoliš (Koščević 2007: 6), nastojeći postići učinak intimizacije “ničijeg” javnog prostora (usp. Gudac 2007: 20). Tako su otisnuli razglednice s pozdravom iz Zagreba na kojima je umjesto ikonografske metonimije veličajnoga kaptolskog ponosa Grada dominirao tvornički ambijent i zagađeni zrak. Nadalje, u jednoj su akciji otiskivali automobilske gume po pločnicima i po robnoj kući NAMA kako bi potaknuli ekološku reakciju, čime su se uklopili u smjerove kretanja onovremene ekološke umjetnosti (Matičević 1978: 24; Susovski 1982: 31; Gudac 2007). Odnosno, riječima Vladimira Gudca:

Mi smo, dakle, mislili o ekonomiji i ekologiji kao vulgarno-materijalističkom konceptu proizvodnje i posljedicama takvog napretka čovjeka gospodara prirode koji je ovladao resursima, proizvodima i medijima. (Gudac 2007: 20)

Inače, Gudac otvoreno bilježi da su opsežnije alternativne akcije tada pokretale neke institucije ili bi ih institucije vrlo brzo nakon njihova nastanka uzimale u svoje okrilje. I nadalje: “Oni koji nisu razvijali tu lukavu ANTI i istodobno PRO poziciju ubrzo bi nestajali. A živjeti u Titovoj rusko-američkoj kombinaciji života uz Savku Dabčević-Kučar i nije bilo teško upravo na takav način” (Gudac 2007: 19). Gudac, kao inicijator grupe TOK, navodi i da su željeli upozoriti na fizičko i mentalno zagađenje okoline te da se i stara i nova umjetnost podjednako odnose prema ekosferi s nerazumijevanjem. Iako u radovima Grupe TOK nije riječ o konceptu *land art*, navodim ih iz razloga što je riječ o jedinjoj našoj grupi, a time i prvoj, u okviru nove umjetničke prakse s ekološkom orijentacijom.

Pored Vladimira Dodiga Trokuta, kao autori koji su jednako tako iznikli iz nove umjetničke prakse, a koji su posvećeni strategijama *land arta*, izdvajaju se Vlado Martek i Boris Demur, koji su počeli djelovati u okviru Grupe šestorice autora (1975.–1981.). U svojim je počecima konceptu *land arta* bio blizak i Marijan Molnar (koji jednako tako proizlazi iz sociema nove umjetničke prakse), na kojemu ćemo se zadržati u sljedećoj cjelini. Ovom prigodom možemo spomenuti zajedničku *land art* akciju pod nazivom *Gradski land art* Vlade Marteka i Borisa Demura, a koju su izveli u sklopu UrbanFestivala (22. srpnja 2001., 14: 30

⁹ Iz razgovora s umjetnikom 12. srpnja 2014. u njegovu stanu-galeriji-Ilegalis-Antimuzeju. Umjetnik je u razgovoru istaknuo kako su u monografiji *Nova umjetnička praksa* (ur. Marijan Susovski) spomenuti radovi navedeni pod njegovim imenom, pri čemu bi točnija formulacija bila da je riječ o radovima Frakcije grupe Peristil. Naime V. D. Trokut ističe da je mjesec dana nakon akcije *Crveni Peristil* (koju izvodi grupa *Crveni Peristil*) osnovana Frakcija grupe *Crveni Peristil* (datum osnivanja: 10. veljače 1968.).

– 18:00; Martek: Jurišićeva 23 – Palmotićeveva – Amruševa – paviljon na Zrinjvcu i unatrag; Demur: Preradovićeva 37 – Kovačićeva – Hebrangova – paviljon na Zrinjvcu i unatrag), odnosno riječima Vlade Marteka:

Kako stanujemo otprilike jednako udaljeno od paviljona na Zrinjvcu – zamislio sam akciju da jedan i drugi u isto vrijeme krene od svoje kuće i poploča svoj put A4-papirom – papir do papira. Svatko je položio otprilike 700–800 A4-papira; dakle riječ je o parafrazi Ivice i Marice. Ja sam krenuo iz Jurišićeve a Demur iz Preradovićeve i tako smo spojili dvije bijele dugačke trake kod Paviljona. Nakon pola sata krenuli smo natrag; skupljali smo papir i vratili smo se kući. (Martek 2002: 34-35)¹⁰

Odnosno, kako su sami umjetnici interpretirali, drugi dio akcije (koja je obilježena A4 papirom kao glavnim simbolom *nove umjetničke prakse*) čini:

vraćanje unatrag prema početnim točkama, uz skupljanje papira. Oni papiri koji budu tijekom akcije pogaženi, oštećeni ili odneseni predstavljat će jednu vrstu umjetničkog rezultata: bit će to izbrojeni komunikacijski poeni. Naglašena je praznina papira, povratno skupljanje i priroda materijala akcije, te svojevrsna tišina kojom je akcija obavljena – jezik kao urbani diskurs par excellence *ne-prisutan* je. Sama akcija ima spiralnu dinamiku razvoja i nauma. Susret dviju bijelih linija (i umjetnika) u paviljonu imat će vizualni i duhovni identitet i značaj spirale kao temeljnog napretka realiziranog gledanja Istog. (Martek i Demur 2001, http)



Foto 3: TOK: Pozdrav iz Zagreba (razglednica, Zagrebački salon, sekcija Prijedlog, 1972., offset, 101 × 164 mm)

Od land arta prema društveno-političkom i aktivističkom artu

Dvojica umjetnika, Marijan Molnar kao umjetnik koji baštini novu umjetničku praksu (1966.–1978.) i Igor Grubić iz nešto mlađe generacije (koji se profilirao devedesetih), za-

¹⁰ "Akcija dvojice poznatih zagrebačkih prokonceptualističkih umjetnika odvija se na potezu od domicila Borisa Demura (Preradovićeva 37) i domicila Vlade Marteka (Jurišićeva 23) do središnje točke njihovog susreta na Zrinjvcu" (usp. Martek i Demur 2001, http).

počeli su svoju *art* praksu upravo *land artom*, da bi završili svoja *art*-propitivanja društveno-angažiranim radovima.

Donosim obrazloženje o projektima *land arta* Marijana Molnara.

Kako bih objasnio uporišta i kontekst za moj rad *Tri kvadrata na zemlji* (1977.), morao bih tu prizvati dva druga i kasnija moja rada: *Okvir rada* (1978.) i *Tri odnosa tijelo ambijent* (1978.). Uz to, tu bi trebalo dodati *Sunčani sat* (1977.).

S jedne strane je ideja prostora, a s druge ideja vremena u okviru procesa osvajanja teritorija i pokušaja da se shvati bit enigme prostora. Tijelo je subjekt koji realizira i proživljava taj postupak. Korištenje "geometrije" je nacrt koji subjekt projicira u pokušaju shvaćanja prostora u realnom prostoru. Kroz tu agresiju subjekt doživljava prostor kao iskustvo realnog prostora.

To iskustvo prostora zapravo je zbir točaka pogleda i tjelesne prisutnosti u njima, u jednom poretku vremena, i to vrijeme je jedinstveno jer je neponovljivo.

Ponavljajući postupak u realizaciji rada na drugom mjestu/teritoriju i bitno drugačijem ambijentu (Galičnik u Makedoniji, 1996.) ispitivao sam značaj ponavljanja u dimenziji vremena. Ponavljanje kao ono drugi put poslije onog prvog i izvornog. (Prvo kao prvo iskustvo, kao original, a drugo kao već rutina.)

Osvajanje prostora kroz označavanje sve većih kvadrata uključuje tjelesni dodir s prirodnim ambijentom teritorija. Fotosnimanje sa svih osvojenih točaka svjedoči o vizualnom iskustvu označenog teritorija.

Ovaj odnos tjelesnog i taktilnog s jedne strane i vizualnog s druge strane u odnosu subjekta (tijela) i prostora dodatno sam razvio u radu *Tri odnosa tijelo ambijent*.

U postupku ponavljanja ritualno se nastoji održati i obnoviti sjećanje, ali i ponoviti iskustvo novog teritorija. Ovo sam eksplicirao u radu *Sjećanje na tri kvadrata* (1998.) kao pokušaj sažimanja vremena, dovodeći te radove i njihovu povijest u urbanu sredinu, koristeći običajnu formu označavanja značajnog i prošlog.

Kao konačno gotov rad, s povijesno distancom, on ima dva aspekta. Jedan je u smislu procesa, kao prošlog i završenog događaja. Drugi je kao sad gotova stvar, kao bilješka o događaju, kao prizor i slika.

Ovaj aspekt procesa meni je bio izazovan u nekim drugim radovima te sam tako radio opite s vatrom (element koji je suštinski proces). Osim iz tog razloga, zanimala me struktura i međuodnos četiriju elemenata: vatra, voda, zrak i zemlja. Kod *Tri kvadrata* uz ostalo se radi upravo o zraku i zemlji, ali zemlji kao teritoriju.

Sam početak tog rada bio je rad *Kvadrat zemlje*. Kvadrat kao neka vrsta ljudske mjere, bio je ishodište za širenje prema nepreglednom i nesavladivom, prema perspektivi (u smislu udaljene točke: ovdje i tamo daleko). Ta igra magije nečeg dalekog i tuposti i težine onog ovdje. Dakle, kvadrat zemlje, zemlje u najneposrednijem smislu bez simbolike i teških metafora, kao tu prisutne materije, kao nešto tu, a opet zatvoreno i strano.

Označio sam tu zemlju i zatim sam na njoj intervenirao da je učinim "otvorenom".

Inscenirao sam situacije nasilnosti i otvaranja prekopavajući i miješajući druge materijale.

Konačno je tu i *Okvir rada*. Na prvi pogled on nema veze s ovim prethodnim radovima.

Kod njega sam tekстом ispisujući iste rečenice označavao da je određeni prostor na kojem sam tako intervenirao okvir mog rada. Postupak je to prisvajanja i imenovanja određenog prostora okvirom u kojem se događa rad. U tom smislu i intervencije u prirodnom okolišu, na teritoriju kod tih prethodnih radova su srodne ovom označavanju. (Marijan Molnar)¹¹

¹¹ Više o navedenim radovima usp. umjetnikove monografije, gdje saznajemo da se dio Molnarove aktivnosti u razdoblju od 1976. do 1983. "odnosio na konkretne materijale, posebno one koji tvore sustav elemenata u tradicionalnom filozofskom značenju: Zemlju, Vodu, Vatra i Zrak" (Molnar 2002: 10).



Foto 4: Marijan Molnar: Paljenje papira na snijegu, anonimna akcija (1977.)

Elementi koji su krajnje suprotstavljeni. Osnovno iskustvo s vatrom jest da ona, za razliku od zemlje kojoj je antipod, pokazuje karakter nepostojanog i neuhvatljivog. Njezina prisutnost je sama prolaznost i nestajanje za razliku od trajanja i stalnosti zemlje. Vatra je, govoreći iz tradicije, **crveno**, zemlja je **crno**. Izazov je bio adekvatno predstaviti, i vizualno i značenjski, njenu bit. Koristeći metode kvaziznanstvenih pokusa i registrirajući segmente procesa sagorijevanja (toplina, svjetlost), pojavio se problem odnosa metafore i metonimije, znaka i traga. Uхватiti "formu" vatre, njezin likovni ekvivalent. (...) Iz umjetnikova opisa *land arta Kvadrat zemlje*, 1x1, fotodokumentacija, 1977. (Molnar 2002: 12)

Igor Grubić prvi je performans pod nazivom *Trojstvo* izveo 1997. na Bundeku u okviru manifestacije povodom obilježavanja Jurjeva, u kojoj su još sudjelovali, primjerice, i grupa *Legen* (danas *Kries*) te *Zvezdana Jembrih*, koja se na toj manifestaciji predstavila svojim *land art* projektom. Tom su akcijom organizatori željeli ostvariti povratak prirodi i brigu za značajne lokacije u gradu o kojima se ne vodi dovoljno računa. Naime, u okviru navedenoga *land arta* umjetnik je izveo akupunkturu određenih mjesta. Tako je odlučio zasaditi stabla; hrast kojemu je dao značenje Oca, brezu kojoj je dao značenje Svetog Duha i lipu kojoj je dao značenje Sina, s obzirom na to da lipa u slavenskoj tradiciji slovi kao iscjeljujuće stablo. Pritom je iskopao krugove na zemlji koji su se preklapali (svaki je krug imao dijametar 12 metara), što u kršćanstvu simbolizira jedinstvo Svetoga Trojstva. Nadalje, u središte je tih krugova posadio stabla i uvečer je krugove posipao pepelom, prelio ih tankim slojem benzina i kad je u sredini je zapalio šibicu na zemlji su se počeli iscrtavati tanki vatreni prstenovi (Grubić 2007: 34–35).

Nadalje, u okviru svojega rada *Fragmentacija vala* (Ston, ljeto 1997), Grubić je pilom odrezao kvadrat morske površine. Navedeno je stavio u plastičnu vrećicu i ovisio o zid obližnje kuće. Performans je izveden, kako kaže, u *fluxus* maniri; val zarobljen u plastičnoj vrećici nema ljepotu ni vitalnost.

Jednako je tako i splitska multimedijalna umjetnica Alemka Đivoje iz koncepta *land arta* ostvarila prijelaz u društveno-angažiranu umjetnost, te je već u svome *land art* projektu *Ripple* (Koma Kaša of Modern Art, Kosmopolitischer Land Art Hof Strošek, Alpe, Austrija, 2007) istaknula upozorenje *mind the mile No∞!* "Budite oprezni, prilazite polju umjetnost i kulture!" (usp. Đivoje 2012: 16-17).

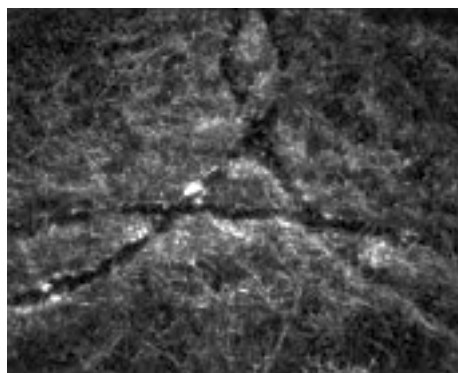


Foto 5: Igor Grubić:
Trojstvo (Bundek, Zagreb,
Jurjevo 1997.)

U konceptu *land arta* i društvenoga angažmana možemo spomenuti i pojedine radove Božidara Jurjevića. Kao stanar dubrovačke ulice Uz Posat umjetnik izveo performans naziva *Cvijete i ja* (2013.) kao korektiv sječe oleandra i ostalog zelenila po Gradu, osobito Uz Posat, kao i korektiv ukrašavanja dubrovačkih prometnica visećim *grastama* neprimjerenim za mediteransko područje. U tom iznimnom performansu, koji govori o tome kako svakim političkim širenjem to područje postaje i kulturno kastrirano, pridružili su mu se građani Dubrovnika držeći ispred sebe poruke *Stop violence*.¹² Svakako ovom prigodom fragmentarno upućujem i na njegova tri rada: *Akcija Kočje* (Žrnovsko brdo, Korčula, 1998.–2005.), *Dom* (Uz Posat 7, Dubrovnik), *Vododera* (Lumbarda, Korčula). Kao što bilježi Marina Viculin, *Akcija Kočje* temelji se na “propitivanju elementarnog čovjekova doživljavanja prirode kroz bilježenje autorove fizičke prisutnosti”, a u radovima *Dom* i *Vododera* umjetnik nastavlja propitivati percepciju materijalnog i nematerijalnog, opipljivog i neopipljivog, “ali sada čini odmak od tjelesne performativnosti i spoznavanja fizičkim iskustvom”. Nadalje, spomenuta povjesničarka umjetnosti i kustosica za *Akciju Kočje* navodi kako vjerojatno umjetnik “svojim ritualnim kretanjama i ostavljanjem blatnih otisaka tijela na kamenim glavama, na stijenama, na deblima, bilježi spiritualnost vilinskog mjesta” (Viculin, u Jurjević 2007). U kontekstu navedenoga Marina Viculin zaključuje kako umjetnikovo kretanje (pri čemu u toj prirodnoj nagosti tijelo premazuje *crvenim blatom* – kremenim pijesak, crljenica) u takvom prostoru nije samo kretanje, već je i ispisivanje te opipljive tvari. Riječ je o mitemu povezanosti vila i njihova nadnaravnoga sociema vode, kako je to zabilježeno u usmenim predajama.

Zadržala bih se na opisu navedenoga ambijenta, kako je srčano i poetično opisao tu spiritualnu školjku te feminini krajobraz Božidar Jurjević:

Taj prostor zove se *skupina Kočje*; riječ je o dolomitskom stijenu koje je nastalo sudaranjem korčulanske i hvarske linije u prapovijesti. Eruptirala je lava; na čitavom je otoku dolomit, vapnenac sklon pucanju. To je vakuum dubove šume i dolomitskog stijenja gdje je ta dubova šuma oprečna cijeloj mediteranskoj vegetaciji tako da djeluje kao neka spiritualna školjka i kad sam tamo ušao, bio sam van sebe. Te stijene su pune životinjskih i ljudskih oblika. To doživljam kao portal smrti koji je u drugoj dimenziji. Neki kažu da je to prostor vila. Svaki prostor koji ima pećinske usjeke ima vaginalni oblik. Ne želim ispasti vulgaran, ali jasno je vidljiva totalna forma vuvle, klitorisa, i unutar su onda neke *bijesne glave*... Upravo u tom mjestu osjećam se u kontinuitetu od rođenja. Na početku tog prostora nalazi se zdenac pun vode, mislim da su to podzemne vode; ulaziš u prostor ali te prolaze neki trnci od te hladnoće....

Kao naredni primjer prožimanja *land arta* i socijalne dimenzije navodim bračkoga umjetnika Ivicu Jakšića Čokrića Puku i njegovu multimedijalnu, putujuću, artistsku skupinu za mentalnu higijenu, fizikalnu terapiju i brzu prehranu Šušur Bol te ovom prigodom spominjem njihovu akciju *Premještanje plaže Zlatni rat na sigurno mjesto, izvan dometa birokratskih struktura* (akcija se sastoji iz tri dijela) (2002.–2003.):

Prvi dio: Trg Zlatnog rata (premještanje dijela plaže u centar Bola). Početak akcije 27. studenoga 2002. (srijeda) 11.0 sati. Zborno mjesto: Porat – tri palme. S planom drugog i trećeg dijela akcije građani Bola i šira društvena javnost bit će upoznata na vrijeme. Boljani, građani Bola, i svi kojima je Bol u srcu, priključite se akciji! Sa sobom ponijeti sić!

¹² Usp. “Božidar Jurjević izveo performance Uz Posat”, http://www.dubrovniknet.hr/novost.php?id=24094#_U-xP4mMYPJg.



Foto 6: Ivica Jakšić Čokrić Puko & Multimedijalna, putujuća, artistska skupina za mentalnu higijenu, fizikalnu terapiju i brzu prehranu Šušur Bol: akcija Premještanje plaže Zlatni rat na sigurno mjesto, izvan dometa birokratskih struktura (akcija se sastoji iz tri dijela) (2002.–2003.), foto: Tom Dubravec

Ekološki intermezzo: Ivan Ladislav Galeta i NoArt Earth Day

Za medijskoga umjetnika Ivana Ladislava Galetu (1947.–2014.) umjetnost i priroda apsolutno su povezani. Naime, od sredine 90-ih usvaja ekološko-umjetničku orijentaciju kojom se referira na, primjerice, Henryja Davida Thoreaua, Karela Čapeka, Masanobua Fukuokau, Billa Mollisona, Jamesa Joycea, Bélu Hamvasa, Claudea Moneta. Poznato je da je autor provokativnoga prijedloga proglašenja *NoArt Earth Day-a*. Nadalje, radio je videoradove proizašle iz projekta *End Art*, koji se odvijao na njegovu seoskom imanju – u prirodi, na otvorenom. Naime, *End Art* samo je jedno lice istog ekološkog i umjetničkog principa iz kojega je pokrenuo projekt *NoArt* (usp. Galeta 2008: 16-17).¹³

Dakle, Ivan Ladislav Galeta predložio je jednodnevno suzdržavanje od umjetničkoga stvaranja *NoArt Earth Day* (paradoksalno 29. veljače), kao “jedno u nizu logičnih upozorenja, kao što su to primjerice i *Dan Zemlje, Dan voda, Dan zraka, Dan nepušenja, Dan planina, Dan drveća, Dan žena, Dan delfina*, i tome slično” (ibid.). Umjetnik je pritom kritičan prema *lendartističkim* projektima koji su svojom neobuzdanom kreativnom “slobodom” uzeli toli-
kog maha da ponegdje poprima zabrinjavajuće razmjere (Galeta 2008).

¹³ Usp. kako se navedeni umjetnik isto tako kritički odnosi prema nekim radovima *land arta*, primjerice prema radu *The Spiral Jetty (Spiralni gat)* Roberta Smithsona iz 1970. godine, ističući kako je navedena *lendartistička* spirala nastala navoženjem 6650 tona (!?) kamenja i zemlje u jezero Great Salt Lake u Utahu ugrozila postojeći ekosustav, ponovo (auto)ironijski pridodajući kako se pritom prisjeća Picassove izjave: *Svaki čin kreacije prvenstveno je čin razaranja* te “što je umjetničko djelo genijalnije, to je teže ‘riješiti’ ga se” (usp. Galeta 2008: 16-17). Izrazitu kritičku notu prema mitizaciji pojedinih *lendartističkih* projekata u svojoj knjizi bilježi i John Beardsley, uokvirujući svoju kritiku i kontekstom o suodnosu umjetnosti i stvarnosti, odnosno njegovim riječima: “Ali to je samo umjetnost; njezini su tvorci samo umjetnici. dakle, ne mogu promijeniti svijet. Mogu promijeniti samo naše iskustvo svijeta” (Beardsley 2006: 218).

Odnosno, umjetnikovim riječima, a opet na tragu skrivene igre značenja:

End Art zapravo je proizašao iz naziva mjesta u kojem živim. Ono se zove Kraj Gornji. U hrvatskom jeziku riječ *kraj* može imati dva značenja, sve ovisi o kontekstu u koji je stavljena. Primjerice, *kraj* može značiti krajolik, dakle nešto prostrano, sa svih strana otvoreno. Istodobno *kraj* može značiti i da je gotovo, nema više, dakle, nešto što se zatvara. U engleskom *end* isto tako znači *kraj*. Ako se toj riječi doda još i *art*, tada neodoljivo podsjeća na *Land Art*. Drugim riječima, *End Art* bi se mogao iščitavati kao istodobno širenje i zatvaranje umjetnosti. Zanimljivo je kako se u riječi *kraj* skriva i *raj*, na koncu *end* može biti i *svrha*. Zapravo, *End Art* je rad-u-nastajanju koji se temelji na osamnaest slova prve intonirane rečenice *Introito ad altare Dei* ("Pristupam Božjem oltaru") romana *Ulysses* Jamesa Joycea. Iako sama rečenica sadrži devetnaest slova, kada se dogodi stapanje prvog i zadnjeg slova "I", ostaje osamnaest slova "zatvorenih" u prsten. Osamnaest slova korespondira s osamnaest dijelova romana. Svako slovo je na neki način naziv kratkog video prizora i samostalna je mikro-cjelina, koja ujedno čini bit i oblikuje ovo djelo. (Galeta 2008: 16-17)

Zagreb – priroda kao izvedbeni urbotopos

Završno bih se zadržala na nekim zagrebačkim ne-urbanim prostorima koji sadrže smjernice umjetnosti performansa.¹⁴ Pritom, zamjetno je da većina umjetnika/ica ipak ostaje u urbanom "okolišu", a ne toliko u izvedbi Z/zemlje – *terra firma*.¹⁵

S obzirom na to da se Sava određuje kao razdjelnica između dvije polovice grada, krenut ću od Save – te pomalo otužne, smeđe, muljevite rijeke, nimalo na radost ovoga isto tako *nesretno-betonskoga* grada, od projekta Dalibora Martinisa *Savski Jang Ce* (projekt *Data Recovery*, 1966/2009) – transmedijalnog performansa izvedenog 14. svibnja 2009. u sklopu Subversive Film Festivala, posvećenoga 60-godišnjici Kineske revolucije. Izvedba koja je započela u 19 sati sastojala se, naime, od toga da je umjetnik krenuo s desne savske obale i doplivaao na lijevu obalu blizu mjesta na kojem je još polovicom prošlog stoljeća bilo čuveno Savsko kupalište.

Plivački performans *Savski Jang Ce* nastaje kao svojevrsan ironijski *re-enactment* "povijesnoga" događaja od 16. srpnja 1966., kada je Mao Ce Tung (Mao Zedong) preplivao rijeku Jang Ce, ali i kao svojevrsno pri/sjećanje na čuveno Savsko kupalište. Uostalom na spomen na navedeno kupalište u prisjećanju starijih Zagrepčana i stoji sintagma *preplivati Savu*. Naravno, bila je tu upisana i osobna priča o činu hrabrosti povezanom s umjetničkim djelom/činom (kao što je to uostalom nastajao pokazati/dokazati i "veliki kineski vođa" uz svoju političku vokaciju u već poodmakloj životnoj dobi od 73 godine). Odnosno, Martinisovim pojašnjenjem tog ironijskoga *re-enactmenta* koji izvodi u ronilačkom odijelu i leđnim plivanjem:

Dok je Mao Ce Tung simbolički iskoristio prirodu kako bi zauvijek promijenio društvo, D. M. će simbolički iskoristiti društvo kako bi nakratko promijenio prirodu. Ironijski preuzimajući gestu Mao Ce Tunga, umjetnik je Savu tim plivačkom performansom simbolički transformirao u Jang Ce. No, jednako je tako tim plivačkim performansom povezao Kajzericu s gradskim središtem. Naime, za prve doseljene Kineze Kajzerica je bila početno odredište njihovih trgovina. U kontekstu navedenoga Martinisi ističe: Nema više malih uličica i velikih blokova,

¹⁴ Ovdje bih uputila na izniman zbornik radova *Performance and the City* u čijem uvodniku urednici ističu kako su se zadržali na urbanej anglosferi, te na tome tragu navodim potrebu priređivanja zbornika koji bi promatrao "tekst grada", "izvedbu grada" u lokalnom kontekstu u smislu urbosfere kao i zelenih, prirodnih površina.

¹⁵ Svakako u razmatranja *land arta* može doći i koncept *underground arta* koji promovira Labin Art Express.

a riječ je o vrsti obrta koji su orijentirani za periferiju. Iako su Kinezi skoro sasvim preselili u Dubravu, Kajzerica će ostati prvim zagrebačkim Chinatownom. Plivanjem sam spojio dvije daleke kulture. (Martinis, prema Kiš 2009: 87; usp. Greiner 2009: 18)

Umjetnik je i simbolički oživotvorenjem sintagme *preplivati Savu* trenutno spojio te dvije polovice grada koje nažalost ne žive uz rijeku kao što to obično biva u gradovima određenima životom rijeke. Sava je Zagrebu još uvijek linija razgraničenja (iako su na tom dijelu rijeke koje je Martinis odabrao za svoj performans tri mosta – Jadranski, stari pješački i poznati zeleni željeznički most), srećom ne više mentalnoga, kao što je to 90-ih nastojalo nametnuti gradsko središte određeno tzv. hrvatstvom u odnosu na doseljene Kineze. Razlike su danas sve više socijalne, a preplivavanje Save upravo na tom susretištu triju mostova, ironično pridodaje umjetnik, čini se naročito suvišnim. I nadalje, Martinisovim opisom:

Plivao sam leđno u sjećanje na mojeg oca koji je obožavao leđno plivanje i kako bi kamere (jedna na mojoj glavi, druga na ruci) uhvatile nešto i iznad vode. Dokumentarni film pokazuje samo moj "subjektivni" pogled, tj. samo vizure tih dviju kamera i kinesku revolucionarnu pjesmu koja je svirala kao ohrabrenje s MP3 playera na mojoj glavi koju sam slušao dok sam plivao. Od mogućih nezgoda (i straha) branio sam se prethodnim zurenjem u crtež planirane dijagonale koju sam nacrtao na ortofotki (*Google Earth*) za koju sam sâm sebe uvjeravao da ju mogu točno tako isplivati, što bogme i jesam.

U okviru nekih drugih projekata, izvedbi u urbanim fragmentima zagrebačke prirode, pored već spomenutoga gorgonskoga, ali i Gotovčeva Sljemena, i Bundek (npr. Josip Zanki i Bojan Gagić: *Mirila*, u sklopu prvoga Zagrebi! EkoFestivala na Bundeku 12. i 13. rujna 2008.) i Sava (kao npr. spomenuti *Savski Jang Ce Projekt* Dalibora Martinisa iz 2009.), ili pak Maksimirsko jezero¹⁶ postaju prostori izvedbe pojedinih akcija i performansa.

Zaustavimo se kratko na projektu, interaktivnom ambijentu *Mirila* koji je Josip Zanki pokrenuo zajedno s Bojanom Gagićem 2001. godine. Rad čini *site-specific* instalacija koja je predstavljala repliku samog spomenika mirila i interaktivnog performansa koji je posjetitelju *dogaćanja* omogućavao direktno iskustvo ne samo drevnog rituala, već i vlastite (za sada) metaforične smrti.¹⁷ Pritom umjetnik zapisuje:

Većina je posjetitelja interaktivnog ambijenta fenomen *mirila* doživljavala kao etnografski zapis drevne tradicije, a sam medij performansa poligonom za ekscentrično ponašanje i seksualne provokacije. U trenutku kada bi poredili na ležaj od stijena, tjemenu dodirujući kopiju kamena mirila, pred njima bi se doista otvorao svijet nevidljivog, za koji nisu znali da postoji. Interaktivni smo ambijent izveli šest puta na različitim lokacijama, od kripte nekadašnjeg franjevačkog samostana blizu Bologne, Centra za eksperimentalnu umjetnost u Bostonu do izmaglicom obavijenog jezera u predgrađu Zagreba.

¹⁶ Što se tiče Maksimirskoga jezera, možemo navesti performans *Elsi von Freytag-Loringhoven* (1988.) Vlaste Delimar. U poetičnom performansu na Maksimirskom jezeru umjetnica stoji s tortom s upaljenim svijećama na glavi u čamcu kojim upravlja mladić lagano veslajući; "poput kakve poganske svećenice otklizala je površinom jezera u ljetni sumrak" (Franulić 1997: 80). O performansu Kristine Leko *Kako živi narod* (nazvanome prema istoimenoj knjizi Rudolfa Bičanića) izvedenom na trećem Maksimirskom jezeru (14. veljače 2010.) usp. Leko (2010).

¹⁷ Umjetnik je s navedenim projektom kao i vlastitim istraživanjima sudjelovao na izložbi *Mirila – nematerijalna kulturna baština* (Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 28. svibnja – 7. srpnja 2013.), koja je predstavila posmrtno običaje povezane s velebitskim mirilima, zaštićenu nematerijalnu baštinu RH, u suvremenoj interpretaciji znanstvenika i umjetnika, a pritom je kao moto izložbe postavljena upravo Zankijeva atribucija mirila: "Svaki kamen može postati mirilo, mirilo više nikad ne može postati običan kamen."



Foto 7: Josip Zanki i Bojan Gagić: *Mirila Mirila* (Zagrebi! Ekofestival, Bundeck, 2008.)

Jednu od varijanti navedenoga performansa umjetnici izvode na Zagrebi! EkoFestivalu na zagrebačkom Bundecku 13. rujna 2008., i to u formi ranojutarnjega performansa, točnije – kao živu skulpturu, za čije su vrijeme izvedbe odabrali 5.30 sati ujutro u jednom od šumaraka Bundecka, u koji su prethodnoga dana položili sedam izvedbenih mirila – kamenih posmrtnih nakupina, kojima prizivaju ritual uzimanja mjere pokojnika iz podvelebitskoga područja. Kako je navedeni izvedbeni ritual modificiran za žive, umjetnički je dvojac nastojao sudionike žive skulpture dovesti u iskustvo smrti; određenije, rekla bih – iskustvo *ležećega* položaja dodira smrti. Pritom uz autore performansa i sedmero *ležećih* izvođača, koji su bili položeni na mirilima, na toj zaboravljenoj arhaičnoj funeralnoj, a ovdje izvedbenoj, praksi okupilo se svega troje posjetitelja. Podsjetimo, performans *Mirila* zajednički je rad Josipa Zankija i Bojana Gagića koji su prvi put izveli u samostanu Scardavilla kod Forlija u Italiji 2001. godine, a nakon toga izvode ga još nekoliko puta – u Trstu, Bologni i Bostonu. Funeralna je izvedba na Bundecku bila prva izvedba u Hrvatskoj nakon koje su umjetnici upriličili još jednu izvedbu u Galeriji Klovićevi dvori u Zagrebu povodom otvorenja izložbe *Mirila – nematerijalna kulturna baština* 2013. godine.

Zankijeva intimna, autobiografska priča o posmrtnim običajima povezanima s mirilima započinje duboko u Velebitu gdje su nekoć, kako ističe u opisu performansa, postojala mjesta bez crkve i groblja, a još izoliranije u dubini planine nalazili su se pastirski stanovi. Običaj mirila, povezan s navedenim krajem, ritualno bi se odvijao na sljedeći način: tijelo umrloga bi se nakon plača i naricanja uz odar zamatalo u platnenu ponjavu i na drvenim nosilima prenosilo do groblja prije izlaska Sunca. Pritom bi pogrebna povorka stala na posebnom mjestu koje se najčešće nalazilo na prijevojima. Nadalje, uzele bi se ravne kamene ploče i položile na zemlju te bi se na njih postavilo tijelo pokojnika. Nakon toga bi se uz glavu uspravno položio jedan pravilniji kamen, a do stopala malo manji kamen. Ta dva kamena uzimala su *miru* pokojnika, dakle, njegovu *mjeru*, i činila njegovo mirilo. Pritom je bilo bitno da glava pokojnika gleda prema istoku, prema izlazećem Suncu, koje je tako posljednji put milovalo pokojnikovo lice. U okviru tog posmrtnoga običaja nadalje se, nakon uzimanja pokojnikove mjere, tijelo odnosilo do groblja gdje je pokapano uz crkveni obred, a nekoliko dana poslije na mjesto zaglavnoga kamena postavljao se još pravilniji ili klesani kamen s urezanim simbolom. Prema odrednicama tog drevnog pogrebnoga običaja Josip Zanki i Bojan Gagić oblikovali su tih sedam izvedbenih mirila, kamenih nakupina na obali Bundecka.

Iako je u prvoj varijanti tog funeralnog performansa umjetnički dvojac Zanki – Gagić namjeravao uključiti i kozu, i to u funkciji zvukovnog ambijenta te žive skulpture, ipak su odustali od simboličkoga korištenja životinje budući da su shvatili da se u to doba dana, dakle, u samom buđenju dana glasaju ptice, te su se odlučili poslužiti samo tim prirodnim zvučnim ambijentom ptičjega svijeta, ali i pataka, čije je stanište na jezeru Bundeck, i koje su se počele buditi negdje oko 6.30 ujutro kada je performans u toj radosti buđenja doista i započeo. Naime, uz jutarnji sjeverac i prohladnu kišu čekali smo još dodatnih sat vremena na početak performansa, i to kako bi se ugasila ulična rasvjeta, te kako bi time cjelokupni zagrebački ambijent bio koliko-toliko podložan prirodnim ritmovima te ritualne žive skulpture. Pridodajmo samo da jutarnji ptičji cvrkut nije znak životne radosti, nego ptice nakon buđenja pjevaju kako bi dale do znanja da su još tu i da su preživjele noć, kako je jednom prigodom istaknula Sandra L. Vehrencamp koja istražuje načine i značenja životinjske komunikacije.

Budući da Zankijev pokojni otac slovi kao graditelj posljednjega mirila, u mjestu gdje je odrastao spomenuti se multimedijalni umjetnik još kao dijete upoznao s praksom tog posmrtnoga običaja, a kako intenzivno odlazi na Velebit, počeo je i sam posjećivati lokalitete mirila i prikupljati građu povezanu s tim posmrtnim znamenjima nalik na grobove. Inače, ekolojska matrica navedenoga performansa govori o tome kako je običaj mirila u potpunosti nestao izgradnjom cesta, razvitkom turizma, kao i mijenjanjem načina života te kako se navedeni arhetipski velebitski krajobrazi modificiraju u nacionalne parkove koji postaju poligoni za poslovni i politički *team building* ili pak mjesta meditacije pojedinih, ponekad samozvanih, gura (Zanki 2008: 30-31; Gagić i Zanki 2009). Upravo je to ona kritička matrica koju bi trebale dakle imati sve *lendartističke* prakse, s obzirom na to da je, nikako nije naodmet ponoviti, kako je to naveo Ulrich Beck – jedna od karakteristika globalizacije i globalno razaranje okoliša (prema Lay 2007: 47).¹⁸

Lendartistički festivali – lokalna praksa

Završno bih samo enumerirala domaće *lendartističke* festivale, odnosno festivale na kojima možemo vidjeti i radove koncepta izvedbe Z/zemlje. Tu je svakako Slama – kiparska kolonija, *land art* festival pokrenut 2006. godine (Nikola Faller, umjetnički voditelj Slame),¹⁹ zatim Festival Granje (eng. *Fresh Wood Sculptures*), koji je 2013. godine inicirao križevački kipar Igor Brkić kao jedinstven način izrade skulptura, i to u suradnji s udrugom K.V.A.R.K. i Skaville Festivalom, s ciljem širenja kulturne i turističke ponude grada Križevaca. Festival, kako ističe organizator na web-stranici Festivala, “prezentira ručne radove rađene od granja koji će kasnije služiti u svrhu stvaranja prvog mobilnog zoološkog vrta od granja koji će ukrašavati gradske parkove i time pridavati dodatnu atrakciju u okoliš”. Nadalje, tu je i festival koji je osmislila Vlasta Delimar – Moja zemlja, Štaglinec,²⁰ zatim Baranjska umjetnička kolonija

¹⁸ Prema starijim vjerovanjima, mirila su bila mjesta gdje počivaju duše pastira uz bok duša svoga ovčjeg stada, a nastajala su na mjestima odakle se pruža pogled na doline, vrtače i prijevoje (Gagić i Zanki 2009: 29).

¹⁹ Šest godina Festival se održavao u Baranji, a sedmo izdanje 2012. održano je Osijeku od 9. do 15. srpnja 2014. na prostoru Perivoja kralja Tomislava. Tako je Festival Slama nakon šest godina napustio “ruralnu divljinu baranjskih njiva na kojima je potekao i seli se na zelenu livadu gradskog parka”. Više o navedenom festivalu usp. Slama, kiparska kolonija – *land art* festival, [http](http://www.slama.hr/).

²⁰ Naime, 2005. godine Vlasta Delimar osniva umjetničku i neprofitnu organizaciju Moja zemlja, Štaglinec koja od 2011. nosi naziv Međunarodni susret umjetnika “Antonio G. Lauer”. Prvo je ambijentalno događanje u Štaglincu, održano 2. srpnja 2005., umjetnica posvetila svome pokojnom ocu, napisavši u pozivnici da je *padre padrone* “nestao a s njim glavna snaga postojanja svih aktivnosti koje su davale smisao i korist jedne zemlje” (podsjećam na umjetničin odnos prema ocu čiju je *istinu* prihvatila tek nakon 25 godina, i to nakon njegove smrti), i pritom je poziv uputila umjetnicima kao i udrugama koje su posvećene ekologiji, geomantiji, energetskim sustavima te raznim oblicima duhovnosti da se pridruže vlastitim idejama povezanim s konceptom “zemlja” (usp. Marjanić 2014).

(BUK),²¹ zagrebački UrbanFestival, riječka Spajalica – serija umjetničkih intervencija u javnom prostoru (pokrenuta 2013. godine) kao i niz drugih festivala koji, jednako tako, ovisno o intencijama pojedinoga umjetnika, promiču koncept *land arta*.

Tako je povodom rada *Urbani vrt* Nine Sindičić i Zone 00 (Spajalica, 2014; mali urbani vrt postavljen je ispred riječkog Malog salona sve dok nije uništen u maturantskom pohodu) Sabina Salamon izjavila kako nije riječ o *land artu* jer “*land art* je uvijek likovnost, dok *Urbani vrt* nije nastao u kontekstu umjetnosti, već kao građanska inicijativa.” Pritom Ksenija Orelj, kao još jedna kustosica Spajalice, ističe kako se može reći “da je u određenim intervencijama prisutan *zeleni val*, to jest obnovljeno zanimanje za ekološke teme, za povezivanje s prirodom i širenje zelenih površina, ove godine u višednevnim intervencijama, *Platformi za transdisciplinarnu praksu i Park(i)gralištu*” (usp. Orelj i Salamon 2104: 34). Možda bi se navedeni suodnos umjetnosti i aktivizma mogao odrediti Milohnićevim terminom *artivizam*, koji je oblikovao prema terminu *ar/ctivism* Marion Hamm (usp. Milohnić 2011). Naime, Zona 00 započela je s razvojem ideje urbanih vrtova u Rijeci 2013. godine.

Prvi zajednički urbani vrt u Rijeci, u suradnji s Gradom Rijeka, udruga uspostavlja kao tzv. kvartovski vrt, i to na području između MO Škurinjska draga i MO Braščine – Pulac. Na Spajalicu Udruga donosi jestivi komadić ideje s porukom da je moguće i na najmanjoj površini u urbaniziranoj sredini uzgojiti vlastitu hranu, pobrinuti se za vlastito zdravlje, a pritom osjetiti magiju života!²²

Završno, nadovezala bih se na promišljanje Kirsten Swenson, koja navodi da današnja *landartistička* praksa kao i građanske inicijative zelenoga usmjerenja (kao navedeni primjer *Urbanoga vrta* Nine Sindičić i Zone 00) mora kritički propitivati i globalnu umjetničku praksu, kao što je to *land art* 60-ih i 70-ih činio s galerijama i muzejima, nastojeći upravo tim sustavom izmicanja (prema izvedbi z/Zemlje) provesti dematerijalizaciju umjetničkoga djela kao i princip tržišnoga izlaganja,²³ ali pritom svakako mora pokazati trostruku kritiku – lokalne i globalne politike kao i regionalne ekonomije (usp. Swenson 2010: 15), gdje svakako odmah možemo prizvati Bookchinovu tezu o ekologiji slobode, odnosno da dominacija čovjeka nad prirodom proizlazi upravo od realne dominacije čovjeka nad čovjekom (usp. Bookchin 1998: 3-4).²⁴

²¹ BUK (Baranjska umjetnička kolonija) inicijativa je Kate Mijatović i Zorana Pavelića pokrenuta 2003. godine, “potaknuta željom za mijenjanjem kulturnog statusa Baranje kao mjesta na kojem nema prostora za suvremenu umjetnost” (BUK, http).

²² Usp. <http://spajalicacopula.wordpress.com/2014/05/13/zona-00-nina-sindicic-urban-garden/>.

²³ Brian Wallis u knjizi *Land and Environmental Art* navodi kako je listopad 1968. godine ključan za iniciranje *land arta*, a kontekst je poznat: rat u Vijetnamu, studentski nemiri u Parizu ... U takvom je socijumu umjetnik Robert Smithson organizirao izložbu u Galeriji Dwan u New Yorku jednostavno je nazvao *Earthworks*, a uključio je radove četrnaest umjetnika, uglavnom mlade generacije i ne toliko poznate, osim Herberta Bayera (autora prvoga zemljanoga rada, skulpture – *Earth Mound*, 1955.) i Claesa Oldenburga. Svi su radovi pritom negirali koncept izlaganja – ili su bili preveliki i pritom su mnogi bili reprezentirani samo fotografijama, naglašavajući otpor prema kupoprodajnom aspektu umjetničkoga djela. Izložba je nazvana prema istoimenom distopijskom romanu Briana W. Aldissa o budućnosti u kojoj je čak tlo postalo dragocjen komoditet (Wallis, u Kastner, Wallis 1998: 23).

²⁴ Sve navedeno pokazuju spomenuti primjeri, i to oni *landartistički* primjeri socijalne dimenzije, kao npr. socijalna akcija *Premještanje plaže Zlatni rat na sigurno mjesto, izvan dometa birokratskih struktura* (akcija se sastoji iz tri dijela) (2002.–2003.) koja je već navedenom ironijskom sturkturom naslova reagirala na predloženu po Državu, vladajuće sramotnu i plaćeničku koncesiju navedene plaže. U globalnom kulturokrugu socijalnu dimenziju *land arta* pokazuje uvodno spomenuti festival *Land Art Mongolia / LAM 360°* kao i program *Land Art Live 2014*, koji je zamišljen kao program umjetničkih intervencija na mjestima gdje su tijekom sedamdesetih godina nastali *landartistički* radovi u Flevolandu (usp. landartlive.blogspot.com).

LITERATURA

- Battista Ilić, Aleksandar. *Weekend Art*. <http://performingtheeast.com/aleksandar-battista-ilic/>.
- Battista Ilić, Aleksandar i Ivana Keser Battista. 2014. "Prema dostojanstvu. Direktna gesta i 'nebitni' detalji". (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez* 380, 27. ožujka 2014.: 30–31.
- Beardsley, John. 2006. *Earthworks and Beyond. Contemporary Art in the Landscape*. 4. izd. New York, London: Abbeville Press.
- Beroš, Nada. 2002. "Od Gorgone do Weekend arta. Akcionizam opuštanja". *Up & Underground* 5: 8–13.
- Bookchin, Murray. 1982. *The Ecology of Freedom. The Emergence and Dissolution of Hierarchy*. Montreal: Black Rose Books.
- BUK (Baranjska umjetnička kolonija). <http://www.g-mk.hr/program/BUK-%28Baranjska-umjetni%C4%8Dka-kolonija%29/199/>.
- Denegri, Ješa. 2003. "Pojedinačna mitologija Tomislava Gotovca". U *Tomislav Gotovac: monografija*. (tekstovi: Ješa Denegri, Goran Trbuljak, Hrvoje Turković). A. Battista Ilić i D. Nenadić, ur. Zagreb: Hrvatski filmski savez, Muzej suvremene umjetnosti, 4–11.
- Dimitrijević, Nena. 2002. "Gorgona – umjetnost kao način postojanja". U *Gorgona*. M. Gattin, ur. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 52–71.
- Divoje, Alemka. 2012. "Istraživanje putova urbane laži". (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez* 328, 16. veljače 2012.: 16–17.
- "Festival: Granje". <http://www.skaville.org/festival-granje/>.
- Frantulić, Markita. 1997. "Svakodnevno razmišljajte o sebi. Performansi Vlaste Delimar". *Frakcija: magazin za izvedbene umjetnosti* 4: 78–80.
- G. K. "Labrović i Delimar zgroženi privođenjem golih umjetnika". <http://www.tportal.hr/kultura/kulturmiks/350627/Labrovic-i-Delimar-zgrozeni-privodenjem-golih-umjetnika.html>.
- Gagić, Bojan i Josip Zanki. 2009. *Mirila. Dokumentacija performansa 2001.-2008*. Zaprješić: Fraktura.
- Galeta, Ivan Ladislav. 2008. "Otvorena lendaristička slika". (Razgovarala Ana-Marija Koljanin). *Zarez*, 232, 29. svibnja 2008.: 16–17.
- Galeta, Ivan Ladislav. 2008. "NoArt Earth Day". *Sustainability and Contemporary Art: Exit or Activism?*, *International Symposium at CEU Budapest 29 February 2008*. <http://www.noartearthday.com/>.
- Gattin, Marija, ur. 2002. *Gorgona*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.
- Gotovac, Tomislav. 2002. "Performer protiv globalne režije". (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez*, 83, 20. lipnja 2002.: 6–7.
- Gotovac, Tomislav. 2002. "Isus Krist je kralj performera. Tomislav Gotovac, slobodni avangardni umjetnik bez 'statusa'". (Razgovarala Lidija Zozoli). *Slobodna Dalmacija – Forum – prilog za kulturnu tranziciju*, 6. veljače 2002.: 2–3.
- Greiner, Boris. 2009. "Mužjaka stvar između čovjeka i rijeke". *Zarez*, 258, 28. svibnja 2009.: 18.
- Grubić, Igor. 2007. "Aktivizmom protiv crne mrlje na duši". (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez*, 219, 29. studenoga 2007.: 34–35.
- Gudac, Vladimir. 2007. "Grupa tok tijekom 1972/1973". U *Budić. Između geste i programa*. (tekstovi: Želimir Košćević, Vladimir Gudac; fotografije Stanko Vrtovec). Zagreb: Marinko Sudac, 18–21.
- Holy, Mierla. 2007. *Mitski aspekti ekofeminizma*. Zagreb: TIM press.
- Jembrih, Zvezdana. 2014. "Živjeti se ne mora, a pisati se mora." <http://www.ziher.hr/2014/04/02/intervju-zvezdana-jembrih-zivjeti-se-ne-mora-a-pisati-se-mora/>.
- Jembrih, Zvezdana. 2014. "Stvaranje kao duboko oranje. Izvedba Z/zemlje". (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez*, 384, 22. svibnja 2014.: 30–31.
- Jurjević, Božidar. 2007. *Svjetlo*. (tekst u katalogu: Marina Viculin). Osijek: Galerija Waldinger.
- Kastner, Jeffrey i Brian Wallis. 1998. *Land and Environmental Art*. London: Phaidon.
- Keser, Ivana i Aleksandar Battista Ilić. 2012. "Devedesete ili o shvaćanju procesa". (Razgovarale: Sandra Križić Roban i Jelena Pašić). *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbiljanja* 90: 88–101.
- Kiš, Patrica. 2009. "Dalibor Martinis preplivao Savu za Kineze". *Jutarnji list*, 16. svibnja 2009.: 87.
- Košćević, Želimir. 1971. "Guliver uzemlji čudesa". *Novine Galerija SC* 29: 111.
- Košćević, Želimir. 2007. "Između geste i programa". U *Budić. Između geste i programa*. (tekstovi: Želimir Košćević, Vladimir Gudac; fotografije: Stanko Vrtovec). Zagreb: Marinko Sudac, 4–10.
- Košćević, Želimir. 2012. *Kritike, predgovori, razgovori: 1962.–2011*. Zagreb: Durieux.
- Kutleša, Ana. 2011. "O odnosu land arta i fotografije. Primjer Borisa Demura i grupe Gorgona". *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbiljanja* 89: 58–67.
- Lay, Vladimir. 2007. "Vizija održivog razvoja. Prinosi artikulaciji polazišta i sadržaja vizije". U *Razvoj sposoban za budućnost. Prinosi promišljanju održivog razvoja Hrvatske*. V. Lay, ur. Zagreb: Institut društvenih znanosti Ivo Pilar, 11–52.
- Leko, Kristina. 2010. "Uredi za popravlanje ustava". (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez*, 278, 4. ožujka 2010.: 36–37.
- Marjanić, Suzana. 2009. "Bajkalski performans o diplama, šamanu i bageristu". *Zarez*, 269, 12. studenoga 2009.: 33.
- Marjanić, Suzana. 2013. "Mit i art – sakralni, ideološki i/ili anarhični link". U *Mit i art. Myth and art. Mitas ir menas*. Zagreb, Kaunas: HDLU i Galerija Meno parkas, Kaunas, 14–24.
- Marjanić, Suzana. 2014. "Vlasta Delimar ili žena je žena ... : auto/biografski performansi". U *Vlasta Delimar: žena je žena je žena ... : retrospektivna izložba 1979.-2014*. Vlasta Delimar, ur. Zagreb: MSU, 47–98.
- Martek, Vlado. 2002. "Akcionizam i etički fetišizam". (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez*, 92, 21. studenoga 2002.: 34–35.
- Martek, Vlado i Boris Demur. 2001. *Gradski land art*. (<http://urbanfestival.blok.hr/01/hr/projekti/demurmartek.html>).
- Matičević, Davor. 1978. "Zagrebački krug". U *Nova umjetnička praksa 1966–1978*. M. Susovski, ur. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 21–28.
- Matičević, Davor. 2011. *Suvremena umjetnička praksa. Ogladi 1971–1993*. M. Gattin i R. I. Janković, ur. Zagreb: Durieux, Muzej suvremene umjetnosti, Hrvatska sekcija AICA.
- Molnar, Marijan. 2002. *Akcije i ambijenti*. Zagreb: Naklada MD.
- Molnar, Marijan. 2012. *1998.–2008. pregled radova*. Zagreb: Meandar media.
- Orelj, Ksenija i Sabina Salamon. 2014. "Osvajanje urbanog prostora, riječka scena". (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez*, 385, 5. lipnja 2014.: 34–35.
- Hopkins, D. J., Shelley Orr i Kim Solga, ur. 2011 (2009). *Performance and the City*. London: Palgrave Macmillan.

- Prijedlog. 6. zagrebački salon. (stručni odbor: Željka Čorak i Tonko Maroević, tajnik: Želimir Košćević). Galerija Studentskog centra, Zagreb, 8. svibnja – 8. lipnja 1971.
- Prosoli, Iva. 2011. "Širenje granica fotografije prve polovice 1970-ih godina u Hrvatskoj". *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja* 89: 82-89.
- "Slama, kiparska kolonija – land art festival". <http://www.slama.hr/osx/hr/c5/Slama---land-art-festival/>.
- Susovski, Marijan. 1982. "Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina". U *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*. M. Susovski, ur. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 17–41.
- Swenson, Kirsten. 2010. "Land Use in Contemporary Art". *Art Journal* 69/4: 14-15. [<http://dx.doi.org/10.1080/00043249.2010.10791394>]
- Szerszynski, Bronislaw, Wallace Heim i Claire Waterton. 2004. "Introduction". U *Nature Performed. Environment, Culture and Performance*. B. Szerszynski, W. Heim i C. Waterton, ur. Oxford: Wiley-Blackwell, 1-14.
- Turković, Vesna. 2002. "Dijalog prirode i kulture kroz likovnu umjetnost". *Socijalna ekologija* 11/4: 217-329.
- Vaništa, Josip. 2001. *Knjiga zapisa*. Zagreb: Moderna galerija, Kratis.
- Vuković, Vesna. 2011. "Spaces of Accumulated Time. Parallel Readings – Sanja Iveković and Tomislav Gotovac". U *Removed from the Crowd. Unexpected Encounters 1*. I. Bago, A. Majaja i V. Vuković, ur. Zagreb: BLOK, DeLVe, 167-195.
- Zanki, Josip. 2008. "Svaka određenost vodi u ksenofobiju". (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez*, 239, 18. rujna 2008.: 30–31.
- Župan, Ivica. 1996. *Vedri Sizif. Razgovori s Ivanom Kožarićem*. Zagreb: Naklada MD.

Nature in (of) Performance Art

Summary

We will consider nature as topos of the performance art with an emphasis on local examples, and from a more distant past (ie. from the very beginning of the formation of performance art in a local context) – eg. from hermetic actions of Gorgona Group (1959-1966) on Sljeme and Vukomeričke Gorice, and from Tomislav Gotovac' photo-performance Showing of Elle magazine (series of six photographs, Sljeme, 1962). It is a fragmentary section on how artists treat the space of nature in their performances, some of which have treated the nature as well as a phenomenon of Land Art (Earthworks).

Key words: nature, land art, Earthworks, performance art, performance