

Eksperiment otpornosti

Črneč, Sanda

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Fine Arts / Sveučilište u Zagrebu, Akademija likovnih umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:215:197534>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-11**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Fine Arts in Zagreb](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

AKADEMIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI

Diplomski rad

EKSPERIMENT OTPORNOSTI

Sanda Črnelč

Mentor: doc. art. Marko Tadić

Komentorica: izv. prof. dr. art. Snježana Ban

Studijski program: Diplomski sveučilišni studij likovna kultura, smjer nastavnički

Predmet: Slikarstvo

Zagreb, rujan 2023.

SADRŽAJ

Sažetak / Summary

1. UVOD	1
1.1 Uloga institucija u prezentaciji umjetnika i umjetničkog rada	3
1.1 Uloga umjetnika i umjetničkog rada u prezentaciji institucija	8
2. CIGLA	14
2.1 Cigla i papir	17
2.2 Cigla i ruke	22
3. CIGLA U PROSTORU	26
3.1 <i>Faza 8</i>	27
4. ZAKLJUČAK	32
4.1 Od cigle do...	32
5. LITERATURA	35
6. POPIS I IZVORI SLIKOVNIH MATERIJALA	36

Sažetak

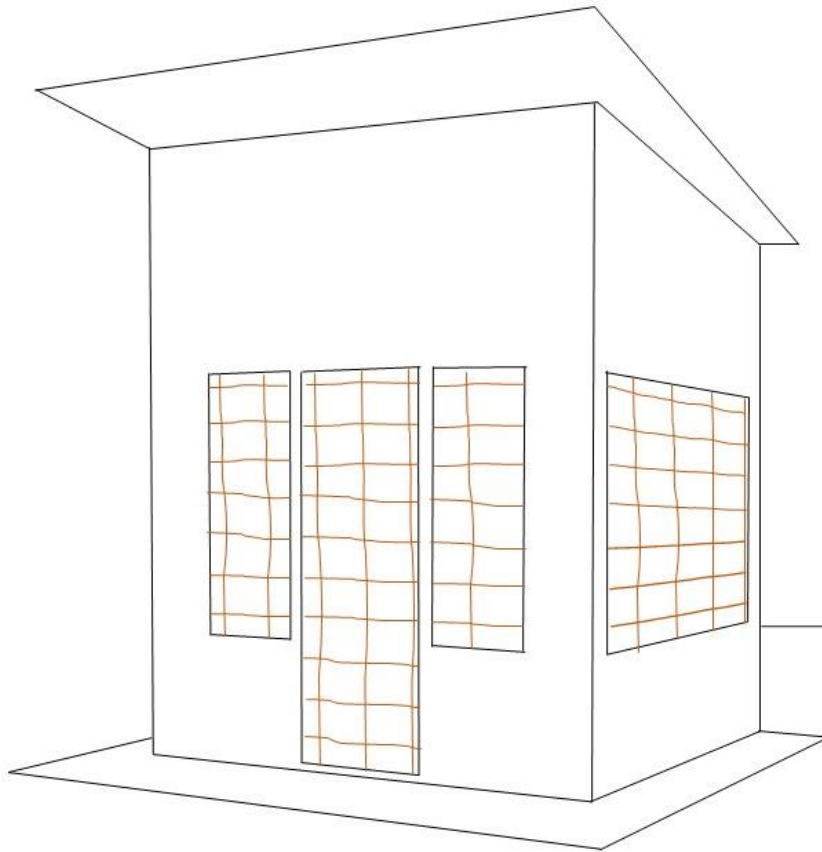
Višegodišnjim procesualnim radom sažetog naziva *Experiment on* pokušavam testirati mogućnosti vlastitog poimanja likovnog objekta unutar izložbenog prostora. Utjecaj institucionalnog rada u polju umjetnosti neupitno je oblikovao društveni kontekst pa samim time i shvaćanje vrijednosti postojanja umjetnosti unutar zajednice. Rad *Eksperiment otpornosti* svojevrsna je kulminacija koncepata okupljenih oko potrebe za preispitivanjem institucionalnog rada te njegova utjecaja na kulturne politike, tržište, izložbene institucije, a na koncu i na umjetnika i publiku.

Rad je izložen u galerijskom prostoru KIOSK koji se nalazi u sklopu Studentskog centra u Zagrebu, a koji vodi uprava Galerije SC. Cigle koje okupiraju ovaj prostor otežavaju (gotovo zabranjuju) ulaz posjetitelju s ciljem preispitivanja ideje otpora koji umjetnik pruža instituciji, ali posljedično i samome sebi i vlastitom radu.

Summary

Through several years of procedural work, briefly called "Experiment on", I try to test the possibilities of my own understanding of art object within the exhibition space. The influence of institutional work in the field of art has undoubtedly shaped the social context and thus the understanding of the value and existence of art within the community. The work "Experiment of Resilience" is a culmination of concepts gathered behind the need to reexamine institutional work and its impact on cultural policies, the market, exhibition institutions, and ultimately, artists and audiences.

The work is exhibited in the gallery called KIOSK, which is located within the Student Center in Zagreb, and which exists under the leadership of the SC Gallery management. The bricks that occupy this space make the entrance of the visitor difficult, almost forbidding it. Main goal of this exhibitional concept is to question the idea of the artist's resistance to the institutional work, but consequently also to himself and his work.



Naziv rada: Eksperiment otpornosti

Godina: 2023.

Tehnika: Ambijentalna instalacija

Dimenzije: 1,60m x 3m x 3m

EKSPERIMENT "OTPORNOSTI"

MARTEK, KONTEKST

FAZA 1
- cigla i papir

odnos (materijal)

FAZA 2
- cigla i ruke

više u društvenom tekstu
odnos umjetnika i institucije

FAZA 3
- cigla i prostor (diplomska) ~~kiosk~~

odnos institucije i umjetnosti

galerija, radni prostor, atelje
umjetnik kao objekt ~~umjetnik~~

MEĐUFAZA 1
i intervju

REFERENCE
- Abramović
- Stillewicz
- Perle

umjetnik i umj.-objekt

~~FAZA 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100~~ Abramović

PROCAJIM KROZ ZIDOVE
- morać promenuti acustare i njeći

1. UVOD

Institucija¹ predstavlja sustav normi unutar kojih društvo može organizirano funkcionirati. One postoje da bi poticale na stvaranje i obogaćivanje zajednice s ciljem osvješćivanja važnosti djelatnosti koju predstavljaju. Za svaku instituciju važno je da postoji kao objektivna jedinka koja svojim načelima te načinom funkcioniranja služi kao primjer i autoritet. U tom smislu institucije ne mogu postojati ako ne postoji zajednica kojoj mogu služiti. Ipak, ponekad se granice unutar kojih institucije primjenjuju svoja načela vlasti zamute pa nije sasvim jasno je li odnos pojedinca i institucije recipročan. Samim time narušena je težnja moralnog osvješćivanja koje institucije pokušavaju unijeti u integritet zajednice. S obzirom na to da svaka institucija posjeduje moć nad pojedincem, sasvim je razumljivo da će, ako se postavljene norme ne poštuju, postojati sankcije. Upravo zbog ovog uzročno-posljedičnog odnosa ponekad rad institucija nije društveno opravdan ili prihvaćen. Za jasnije shvaćanje svrhe institucija u umjetnosti potrebno je prvo razjasniti pojam kultura². U proširenom značenju ovaj pojam danas objedinjuje institucije koje su usmjerene na definiranje normi unutar kojih pojmovi poput zajednice i obitelji, politike, ekonomije, obrazovanja i naposljetku kulture, koja predstavlja znanost i umjetnost, mogu biti društveno lako primjenjive i funkcionalne. Britanski antropolog E. B. Tylor u svom djelu *Primitivna kultura* (1871.) prvi službeno definira kulturu kao univerzalan pojam koji obuhvaća i objedinjuje znanje, moral, umjetnost, vjeru, običaje i zakone. Tylor se također oslanja na teoriju evolucije Charlesa Darwina pa tako pojam kulture povezuje s usporedbom primitivnih i modernih civilizacija ističući razlike u procesu unutar kojeg se razvijaju ljudske socijalne vještine i potrebe. On pojam civilizacije potpuno razdvaja od pojma kulture s ciljem isticanja važnosti napretka ljudskog uma pri čemu se pojedinac odvajanjem od evolucijski naslijeđenih sklonosti pretvara u idealnu verziju samoga sebe. Raymond Taylor, britanski socijalist i teoretičar³ kulturu naziva jednim od tri najsloženija pojma u Engleskom rječniku⁴ te je smatra dijelom aktivnog povijesnog procesa unutar kojeg kultura postaje dio prakse svakodnevnog života. Prema Školskom rječniku hrvatskog jezika kultura je pojam koji obuhvaća sva dobra i

¹ **institucija** (lat. *institutio*: uredba, naputak, načelo, postupak ili običaj) – ustanova kao pravna osoba namijenjena trajnom obavljanju neprofitnih djelatnosti

² **kultura** (lat. *cultura*: obrađivanje zemlje, njega tijela i duha) – oplemenjivanje ili poštovanje

³ <https://raymondwilliams.co.uk/about-raymond-williams/> (zadnje pregledano 20. 3. 2023.)

⁴ Raymond Williams, *Keywords, a vocabulary of culture and society*, Flamingo, London, 1983.

vrijednosti koje je čovječanstvo stvorilo ili (u suženom smislu) ukupnost djelatnosti, običaja, ideja i vjerovanja određenog društva ili razdoblja⁵.

Svaki bi se pojedinac u procesu prihvaćanja važnosti kulture trebao aktivno truditi njegovati političke, društvene i socijalne vrijednosti zajednice što je svakako kompleksan i izazovan proces. Širok pojam poput kulture zahtijeva konstruiranje normi prema kojima će se sam pojam moći primjenjivati unutar zakonskih okvira neke zajednice. Prema tome, tendencija unošenja politike unutar kulture dolazi s idejom pravnog i financijskog reguliranja programa i sadržaja koje institucije primjenjuju na ljudsko djelovanje unutar neke zajednice. S ciljem poticanja ostvarivanja programa stvoren je niz pravila koji su kulturološki i sociološki određeni, a razlikuju se od države do države. U kontekstu umjetnosti kulturne se politike odnose na umjetničke organizacije, muzeje, galerije i obrazovne ustanove te se one razlikuju u načinu institucionalnog djelovanja. Ipak, svaka od njih ima cilj putem inicijativa i projekata popularizirati umjetnost koja je pedagoški djelotvorna u širem društvenom kontekstu. Razvijanje načela kulturnih politika uvelike ovisi o načinu na koji vlada određuje prioritete te o opsegu zakona određenih lokalnih jedinica. Maja Stanković u djelu *Od institucije umjetnosti do dispozitiva umjetnosti; Strategije institucionalne kritike* (2020.) citira Petera Bürgera i navodi sljedeće: "(...) status koji kultura, izdvojena iz životne prakse, dobiva u građanskom društvu (institucija umjetnosti) predstavlja okvirne uvjete unutar kojih se pojedinačna djela proizvode i percipiraju."⁶ Polemika oko interpretacije pojmova kulture, umjetnosti, društva i institucije nastavit će se razvijati sukladno sociološkim aspektima zajednice. Međutim, neizbježan je zaključak kako je umjetnost naprosto segment društva i određena je društvenim kulturalnim identitetom. Jasno je da institucije posjeduju pravnu i zakonsku moć nad pojedincem, ali ne smijemo zapostaviti činjenicu da u umjetnosti one imaju moć kreiranja konteksta unutar kojeg će se neki umjetnički sadržaj tumačiti. Samim time, institucionalizacija umjetnosti bila je potrebna kao odgovor na zahtjeve društva unutar kojeg se sve više počelo razvijati zanimanje za tržišnu vrijednost umjetnina. Porastom interesa za posjedovanjem umjetnina raste status osoba zainteresiranih za umjetnost, a posljedično i komercijalna vrijednost nekog umjetničkog rada. Institucije preuzimanjem odgovornosti reguliraju privatizaciju umjetničkih djela, pa samim time

⁵ <https://rjecnik.hr/search.php?q=kultura> (zadnje pregledano 13. 6. 2023.)

⁶ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde; Theory and History of Literature, Volume 4*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1984.

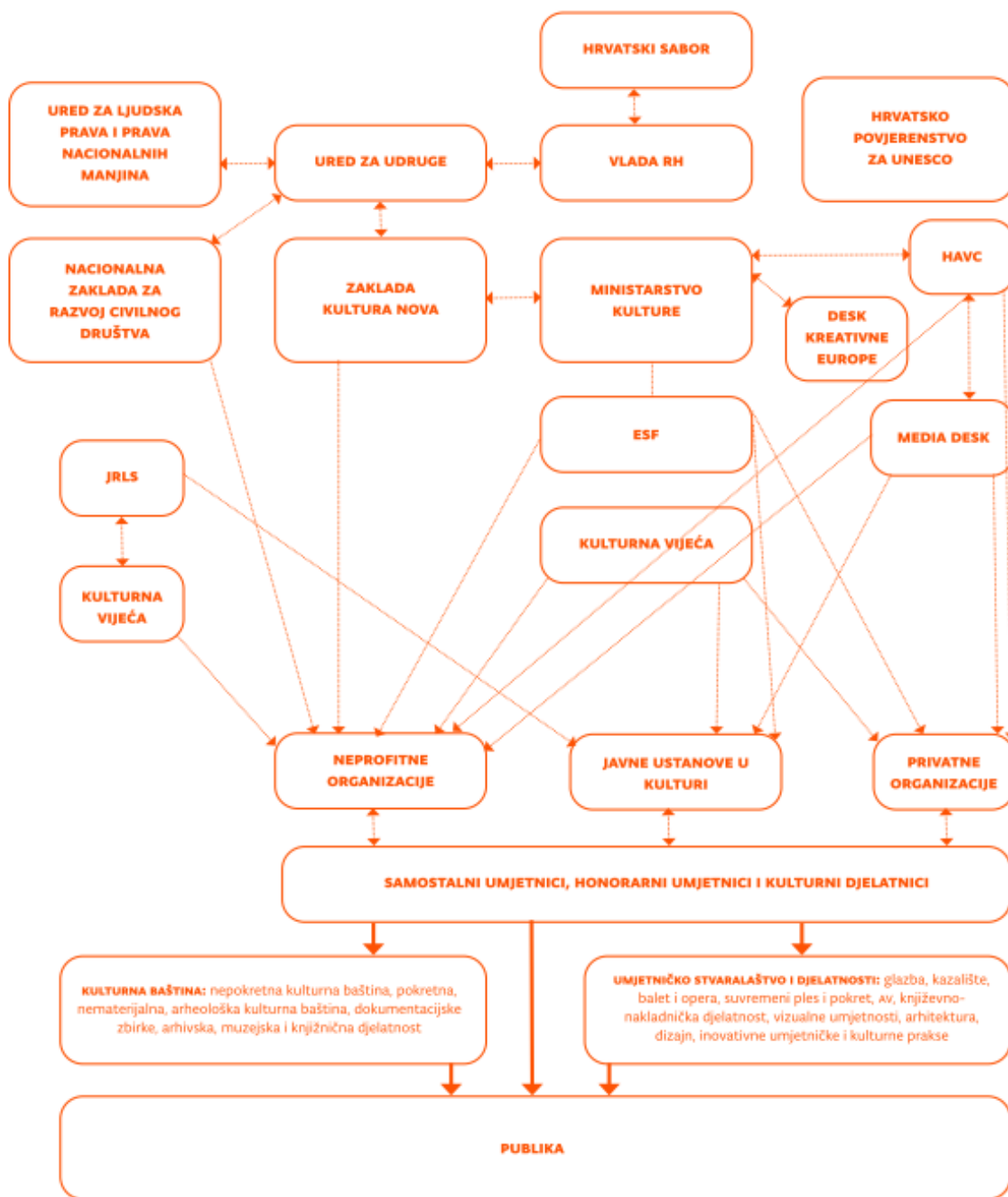
reguliraju i tržište. Neophodno je da materijalna vrijednost umjetnina prati aktualne trendove tržišta, ali trebali bismo imati na umu kako komercijalna vrijednost neke umjetnine ne bi smjela biti jednaka vrednovanju procesa izrade nekog umjetničkog rada. Nažalost, u suvremenom kapitalističkom društvu to se često zaboravlja te se otvara mogućnost narušavanja intelektualnog vlasništva koje umjetnik posjeduje nad svojim radom. Premda umjetniku preostaje odluka hoće li se prilagoditi pravilima koje institucije i tržište nalažu ili će unutar svoje umjetničke prakse pružiti otpor, čini se da živeći umjetnici sve više prihvaćaju komercijalizaciju umjetnosti. Točnije, čini se da umjetnici sve više pod krinkom komercijalizacije unutar vlastite umjetničke prakse primjenjuju institucionalnu kritiku.

1.1 Uloga institucija u prezentaciji umjetnika i umjetničkog rada

Uloga institucija u prezentaciji nekog umjetničkog rada, a samim time i njegova autora, predstavlja vrlo nestabilan odnos. Ovakva suradnja ponekad rezultira kritikom, a ponekad suradnjom koja kao da sklapa savez protiv utjecaja i očekivanja vanjskih institucija, i to prvenstveno onih koje nisu izravno povezane s kulturom. Očekivanja takvih institucija nerijetko su dvosmislena i zalažu se za aktivno, ponekad i radikalno, samopozicioniranje unutar sustava politike, a posljedično i pozicioniranje unutar sustava kulturnih politika. Dok institucije poput državnih službi, stranaka i sindikata imaju izravan mandat za političko djelovanje, koji je kao takav društveno prihvaćen, institucije u području kulturnih djelatnosti očekuju da se dostavi proizvod koji će na nerealan način oslikati poziciju kulture unutar društvenog konstrukta vlastite zajednice. Na ovaj način „vanjske“ institucije upravljaju društvenom realnošću, kreirajući subjektivan format stvarnosti kojim mogu lako rukovati i konzervirati ga te stvoriti privid prihvaćene odgovornosti aktivnog sudjelovanja u proizvodnji društveno i politički prihvatljive umjetnosti. Pitanje je kako se kulturne institucije nose s ovim očekivanjima i stvaraju prostor unutar kojeg se umjetnici mogu ostvariti bez obzira na to što su suočeni s izazovima političkog konteksta zajednice unutar koje stvaraju.⁷

⁷ Nina Möntmann, *Art and Its Institutions; Current Conflicts, Critique and Collaborations*, Black Dog Publishing, London, 2006., str. 8.

Za lakše razumijevanje navedenog, a u kontekstu kulturnih politika na razini Republike Hrvatske, tablica preuzeta iz *Pregleda kulturnog razvoja i kulturnih politika u Republici Hrvatskoj* koji 2022. godine u Zagrebu objavljuje Ministarstvo kulture i medija Republike Hrvatske jasno prikazuje do koje je mjere odnos „vanjskih“ i kulturnih institucija kompleksan.



Slika br. 1: Organigram osnovne strukture kulturnog sektora u Republici Hrvatskoj, preuzeto iz *Pregled kulturnog razvoja i kulturnih politika u*

Imajući na umu da je polje kulturne djelatnosti u Republici Hrvatskoj relativno sažeto, ovakav je sustav funkcioniranja poprilično obeshrabrujuć, a pritom je daleko kompleksniji na globalnoj razini. Ipak, zanimljivo je promatrati načine na koje kulturne politike balansiraju, uglavnom koliko-toliko uspješno, između pravnih i zakonskih procedura koje postoje unutar svakog uređenog društva. U kontekstu umjetnosti i institucija koje djeluju isključivo na tom polju erupcije u kontinuitetu stvaranja programa nastaju prilikom centralizacije i privatizacije umjetničkih institucija. Posljedično, aktivnošću se takvih institucija, poglavito muzeja i galerija, postavlja standard osnovne vrijednosti umjetnosti unutar društva (točnije njegov manjak). Nina Möntmann navodi da se navedeni problem nikada neće razriješiti ako institucije međusobno ne stvaraju čvršće saveze te ne osnaže suradnju s umjetnicima. Međutim, Möntmann ne osporava činjenicu da moramo osvijestiti interese ljudi koji žele zadržati postojeće strukture moći.⁸ Dakle, za uspješnost rada institucija u polju umjetnosti mora se razviti sustav strukturiranog usmjeravanja prema promjenama koje mogu biti korisne za suradničku organizaciju. Ipak, kapitalistički konstruirano društvo teško može preživjeti samo na želji za suradnjom bez obzira na to koliko ona može biti potrebna ili plodonosna. Iako je buržoazijski način promatranja umjetnosti zastario koncept, teško je tvrditi da je, iako se inzistira na demokratizaciji kulturnih politika, on potpuno nestao. Je li razlog tome potreba da se procjenjuje tržišna vrijednost svakog pokušaja ostvarenja nekog likovnog djela?

S obzirom na to da je umjetnost zapala u svojevrsnu krizu, što zbog prekomjerne potražnje, a što zbog manjka kvalitete, možemo gotovo sa sigurnošću tvrditi da je vrijednost umjetnosti općenito regulirana tržištem, a ne potrebom za umjetnošću. Istodobno se ovakvim pristupom gradi izuzetno nezdrav način ovisnosti institucija o tržištu te se stvara dojam sukoba između umjetnika, tržišta i izložbenih prostora. Elitizam koji, bez obzira na ove nestabilnosti, postoji kao ustaljena praksa u umjetničkoj sferi, natjerao je muzeje i galerije na model postojanja koji je izlaganje umjetnosti zamijenio korporativnim pristupom institucionalne logistike, fleksibilnim radnim uvjetima, *event-style* programima i populističkim pristupom javnom prostoru.⁹ Ovakav je način otvaranja vrata muzeja i galerija publici svakako atraktivan i zanimljiv, ali postavlja jasnu razliku između onih kojima je takva umjetnost namijenjena i onih kojima nije. Upavo je zbog

⁸ Nina Möntmann, *Art and Its Institutions; Current Conflicts, Critique and Collaborations*, Black Dog Publishing, London, 2006., str. 8.

⁹ Nina Möntmann, *Art and Its Institutions; Current Conflicts, Critique and Collaborations*, Black Dog Publishing, London, 2006., str. 9.

toga potpuno kontradiktorno tvrditi kako je glavni konzumer umjetnosti, radi koje uostalom umjetnost i postoji, publika (vidi sliku br. 2). Ipak, sve je više tendencija kod nadolazećih mlađih generacija umjetnika da se inzistira na promicanju takozvane *community based*¹⁰ umjetnosti. Upravo se taj pojam razvija iz potrebe za demokratizacijom kulture, a pojavljuje se nakon Drugog svjetskog rata i opisuje praksu rada u kojoj kulturu i umjetnički izraz stvaraju pojedinci u suradnji sa zajednicom, a ne institucije sa središnjom vlasti. Demokracija kulturnih politika nastoji demokratizirati kulturu da bi što širem dijelu društva podigla svijest o važnosti umjetnosti kojoj je cilj srušiti granicu između visoke i niske umjetnosti.¹¹ Rezultat ovakvog pristupa jest stvaranje niza nezavisnih umjetničkih organizacija, kolektiva i alternativnih izlagačkih prostora čiji je izložbeni program otvoren prema konceptima koji izazivaju ustaljene načine prezentiranja umjetnosti. Nadalje, ostvarivanje projekata i programa koje financiraju umjetničke institucije ne samo da proširuje umjetničko djelovanje na polju društvene umjetnosti već i educira suradnike, kustose, umjetnike, ali i širu publiku o tome koliko je nužno da umjetnost postoji kao integrirani dio svakodnevice. Teško je definirati koja je istinska uloga institucija u prezentaciji umjetnika i umjetničkog djela, no neizbježan je zaključak da se institucije češće prilagođavaju sebi nadležnim institucijama nego umjetniku i publici. To je u hijerarhijskom smislu korporativnog postojanja i načina funkcioniranja institucija sasvim opravdano, ali nije ispravno tvrditi da je u današnje vrijeme ovakav sustav upravljanja i raspolaganja sredstvima sastavljen isključivo radi promicanja umjetnosti unutar zajednice. Nadalje, iako je ovakav način rada institucija pokrenuo svojevrsnu paralelnu struju neinstitucionalne umjetnosti i umjetnika, tek će se pokazati kakav će biti dugoročan učinak takvoga rada na kvalitetu suživota umjetnika i umjetničkih institucija.

Izložbeni prostori, čak i u svojim najneutralnijim oblicima, jesu katalizatori za stvaranje umjetnosti, u najužem su smislu primaran izvor inspiracije. Crtanje u galerijama i kopiranje starih majstora predstavljalo je glavnu metodu promatranja i učenja zanata, čak i za avangardne umjetnike poput Paula Cézannea, koji je jednom opisao pariški muzej Louvre kao "knjigu iz koje učimo čitati".¹² Iako je danas dinamika metodičkog usvajanja znanja o starim majstorima i vještinama crtanja ili kiparenja nešto drugačija, logičan je slijed misli kako će umjetnik, da bi

¹⁰ **umjetnost zajednice** (eng. *Community based art*) – umjetnička aktivnost koja se temelji na okruženju zajednice koju karakterizira interakcija ili dijalog sa publikom. Ovakva suradnja često uključuje profesionalnog umjetnika koji surađuje s ljudima koji se inače ne bi bavili ili zainteresirali za umjetnost.

¹¹ <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/community-art> (zadnje pregledano 8. 7. 2023.)

¹² <https://smarthistory.org/artists-in-and-against-the-museum/> (zadnje pregledano 10. 7. 2023.)

pronašao inspiraciju, posjetiti galeriju ili muzej, slično kao što će pisac otići u knjižnicu ili glumac u kazalište. U kontekstu umjetničkih prostora posvećenih izlaganju likovnih djela sama inicijativa izlaganja potječe još iz antičke Grčke kada su kao manji opseg današnjeg poimanja muzeja postojale pinakoteke¹³. Muzeji se dalje razvijaju kao mjesta ili prostori za druženje i razvijanje ideja u kojem se poglavito sastaju umjetnici i znanstvenici.¹⁴ Veliki utjecaj na razvijanje izlagačkog koncepta imao je pariški Salon, koji uostalom i sam predstavlja početke institucionalizacije umjetnosti s obzirom na to da je 1667. otvoren pod pokroviteljstvom pariške vlade te su izloženi radovi članova *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, a naziv je dobio po činjenici da je izložba bila postavljena u *Salon d'Apollon* palače Louvre u Parizu. Nakon 1737. Salon je postao godišnja, a ne sporadična manifestacija, a 1748. uveden je žirirani sustav odabira. Tijekom Francuske revolucije Salon je prvi put otvoren za sve francuske umjetnike iako su akademici i dalje kontrolirali većinu izložbi održanih u 19. stoljeću. Osnivanjem *Société des Artistes Français* 1881. godine, koje je preuzelo odgovornost za održavanje Salona, te sve većim značajem samostalnih izložbi djela avangardnih umjetnika, Salon postupno gubi utjecaj i ugled.¹⁵ Louvre je kao mjesto izlaganja umjetničke produkcije koju je odobrila francuska vlada bio dio proizvodnog ciklusa jer su umjetnici pod službenim tutorstvom institucije bili potvrđivani od strane vlade te su prezentirali svoj rad u državnom muzeju te tako oblikovali i učvršćivali umjetnički kanon institucionalno prihvatljive umjetnosti. Takav je sustav omogućio konzervativan pristup stvaranju umjetnosti i bio je nešto čemu su se progresivni francuski umjetnici kasnog 19. stoljeća, ponajviše impresionisti, opirali. Iako su pripadnici impresionizma prepoznatljivi zbog svog inovativnog stila slikanja, kao i odabira tema, važno je istaknuti kontekst unutar kojeg odlučuju ići protiv klasičnih i tada puno aktualnijih strujanja u umjetnosti. S obzirom na to da su se odvojili od institucije, nisu bili pod pokroviteljstvom Salona te su, da bi mogli zarađivati za život, počeli prodavati vlastite radove. Budući da prekidaju odnos s institucionalnom praksom rada, nisu imali gdje izlagati svoje radove

¹³ **pinakoteka** (lat. *pinacotheca*) – zbirka slika pretežito zavjetna značaja. Glasovita pinakoteka nalazila se u jednom krilu propileja na atenskoj Akropoli. Razvoj pinakoteka sa slikama svjetovnog značaja počinje u doba helenizma (pinakoteka u Pergamu). Naziv pinakoteka osobito je čest u Italiji – *Pinacoteca Vaticana*, *Pinacoteca di Brera* u Milanu i dr., a tako se zovu i mnogobrojne galerijske zbirke u Njemačkoj (Stara i Nova pinakoteka u Münchenu).

¹⁴ **muzej** (od grčkoga *μουσείον*: *sjedište muza*) – u helenističko doba sastajalište umjetnika i znanstvenika, a od kraja srednjega vijeka naziv za zgradu u kojoj se pohranjuju kulturno-povijesni ili umjetnički predmeti. Danas ustanova ili zgrada u kojoj se čuvaju, proučavaju i po određenom sustavu (kronološki ili tematski) izlažu zbirke starina i umjetnina, prirodnoznanstvenih, tehničkih i sl. predmeta.

¹⁵ <https://www.britannica.com/art/Salon-French-art-exhibition> (Zadnje pregledano 11. 7. 2023.)

te tako impresionisti počinju eksperimentirati i izlagati radove na alternativnim i estetski daleko drugačijim mjestima nego što je to bio Salon. Tako se sve više gotov umjetnički produkt počinje izlagati unutar umjetnikova radnog prostora, ateljea¹⁶, te u privatnim galerijama koje su držali trgovci umjetninama. U tom kontekstu upravo trgovci postaju novi pokrovitelji koji izložene radove prezentiraju kolekcionarima na atraktivne načine te se umjetnost počela kupovati zbog osobnih estetskih vrijednosti jer kupac umjetninu kupuje za sebe i/ili za svoj dom. Počinje se uvoditi pojam privatizacije umjetničkih djela te institucije postupno dobivaju konkurenciju koja tradicijom nije mjerodavna umjetničkim institucijama, ali je opasno konkurirala na tržišnoj razini. Salon¹⁷, koji je postepeno izgubio svoj ugled kao prestižna izložbena umjetnička manifestacija, svejedno zadržava svoj utjecaj i ostaje značajan kao koncept izlaganja radova aktualnih živućih umjetnika, pa se čak i danas, skoro dva stoljeća kasnije, u Zagrebu svake dvije godine održava *Salon mladih* u Meštrovićevu paviljonu, sjedištu Hrvatskog društva likovnih umjetnika (HDLU) koji financira Vlada Republike Hrvatske. Također, nije na odmet spomenuti kako se u vrijeme održavanja Salona održava takozvani *Antisalon* u galeriji Siva u Zagrebu po uzoru na *Salon odbačenih* nasuprot službenom Pariškom salonu. U sklopu *Antisalona* izlažu svi autori koji su bili odbijeni tijekom selektivnog procesa za izlaganje na *Salonu mladih*. Galerija Siva, koja je pod pokroviteljstvom Autonomnog kulturnog centra ATTACK (poznatiji kao MEDIKA), postoji kao izlagački prostor pod vodstvom neprofitne organizacije raznih umjetnika.

1.2 Uloga umjetnika i umjetničkog rada u prezentaciji institucija

Iako je odnos institucija spram umjetnika kompleksan, odnos umjetnika prema instituciji još je kompleksniji. Institucija uvijek mora biti spremna odgovarati sebi nadležnom tijelu te kao pravna osoba predstavlja određenu ideologiju iza koje „mora stati“, dok je pojedinac, u ovom slučaju umjetnik, odgovoran samo za sebe i vlastite postupke. U tome se krije moć institucionalne kritike koju svaki umjetnik posjeduje. Kronološki gledano, iako su impresionisti prvi zakoturali kamenčić promjene unutar institucionalnog upravljanja umjetnošću, najraniji poticatelji pobune protiv muzeja bili su pripadnici dadaizma, točnije Marcel Duchamp i njemu

¹⁶ **atelje** (franc. atelier) – radionica gdje se obavlja neki umjetnički rad ili umjetnosti blisko umijeće

¹⁷ **Salon** – službena izložba slika i kipova živih umjetnika koja se održava pod pokroviteljstvom države te svaka velika javna izložba organizirana po uzoru na pariški Salon.

srodni umjetnici. Njihovi su radovi doveli u pitanje muzejske kategorije proizvodnje i vrijednosti umjetničkog djela tako što su nasumično odabrane predmete, koji su bili i jesu dio svakodnevice svakog čovjeka, proglašavali umjetnošću. Paradoksalno, dok su radili izvan muzeja i protiv muzeja, dadaisti su namjerno odgovarali na ono što te institucije predstavljaju, a to je glorifikacija i nametanje vrijednosti nasumično odabranim predmetima. Duchamp svoju fascinaciju, ali i antipatiju prema muzejima pokazuje radovima poput *Fontane* (1917.), točnije pisoara i *Kutije u kovčegu* (1960.) koja možda na najvjerniji način iskazuje stavove ovog umjetnika. Rad sastavljen od niza prijenosnih spremnika u kojima su se nalazile male replike Duchampovih radova čini izložbeni opus unutar kojeg se sam autor poigrava ulogom kustosa unutar vlastitog muzeja. Odabirom, označavanjem i smještajem minijaturnih umjetnina Duchamp je skrenuo pozornost na uvjetnu, ponekad kompromitiranu ulogu muzeja u definiranju umjetničkog uspjeha.¹⁸



Slika br. 2: Marcel Duchamp, *Kutije u kovčegu*, 1960.

Najznačajniji i najodrživiji pokret koji podržava ovakve stavove dolazi između 1960-ih i 1970-ih godina prošlog stoljeća, kada sve više jača konceptualna umjetnost, pokret koji je dobio etiketu „institucionalna kritika“. Umjetnici koji su se etablirali kao konceptualni autori inzistirali

¹⁸ <https://smarthistory.org/artists-in-and-against-the-museum/> (zadnje pregledano 14. 7. 2023.)

su na tome da umjetnost ne mora biti fizičko umjetničko djelo, već ono može biti samo ideja te bi se tako definicija umjetnosti mogla znatno proširiti i zaživjeti izvan granica izložbenih prostora, a ponajviše muzeja čiji se temeljni mehanizmi temelje na stjecanju vlasništva. Njihova je revoltiranost rezultirala razvojem multimedijских tehnika i projekata koji prkose klasičnim kategorijama umjetnosti, od performansa preko *happeninga* i interaktivne umjetnosti sve do radova čiji nastanak ili izvedba nije nikada bila dokumentirana. Neočekivano, umjetničke su institucije uglavnom pozitivno reagirale na ovakav drastičan pomak u umjetnosti te su sakupljanjem ovakvih radova muzeji specijalizirani za modernu i suvremenu umjetnost stvorili zavidan opus konceptualne umjetnosti. Nesvjesno, autori konceptuale zbog svoje krhkosti u kontekstu arhivske dokumentacije postaju vrjedniji nego djela klasične umjetnosti poput uljanih slika ili skulptura. Tako *Museum of Modern Art* (MoMA) u New Yorku u arhivskoj građi muzejskog opusa ima, kako navodi Elizabeth Rodini u *Artist in and against the museum* „antropometrijske slike Yvesa Kleina koje su u biti tragovi predstava u kojima su se gole žene valjale u Kleinovoj prepoznatljivoj plavoj boji i zatim pritiskale svoja tijela na papir. Također posjeduje upute za brojne zidne crteže Sola LeWitta i posjeduje fotografsku, nacrtanu i pisanu dokumentaciju umjetnika u rasponu od Adriana Pipera do Christa i Jean-Claudea.“¹⁹ Ironija nije samo u tome što konceptualnu umjetnost, koja se razvija s ciljem negiranja komercijalne vrijednosti takvih radova, upravo najviše cijene institucije, već i u tome što je otkup takvih radova poticao njihovu proizvodnju. Čini se da su upravo muzeji pozitivni akteri u promociji konceptualne, nenaplative umjetnosti.

Svjesni posljedica institucionalne kritike i posljedica koje njihovi postupci mogu izazvati, tek se nekolicina umjetnika odlučuje za ekstremniju i izravnu kritiku institucionalizacije umjetnosti. Međutim, i takvu kritiku uvjetuje kontekst političke vlasti unutar koje je umjetnik aktivan. Tako će, na primjer, kineski umjetnik Ai Weiwei zauvijek ostati lišen slobode govora u vlastitoj zemlji zbog kontroverzne serije fotografija pod nazivom *Study of Perspective*, u kojima fotografira svoju ruku koja gestom (pokazivanjem srednjeg prsta) omalovažava utjecaj i funkciju institucija u društvu općenito. Ai Weiwei, bez obzira na pretrpljenu javnu sramotu čije posljedice snosi i danas, zbog svog opusa unutar kojeg preispituje i kritizira teme povezane s manjkom društvene etičnosti, ljudskih prava i potrebom za detaljnim reformiranjem političkog sustava ostaje jedan od najutjecajnijih živućih umjetnika, čak i u Kini. Primjer sličnog radikalizma na

¹⁹ <https://smarthistory.org/artists-in-and-against-the-museum/> (zadnje pregledano 10. 7. 2023.)

polju kritike institucionalizacije umjetnosti, uglavnom poznat po *street-artu*, britanski je umjetnik zvan Banksy, koji dolazi iz potpuno drugačije kulturološke sredine.



Slika br. 3 i 4: Ai Weiwei, *Study of Perspective*, odabrane fotografije, 1995. – 2003.

On svojim radovima uglavnom kritizira ciničnost kapitalističkog društva u kojem živimo. Zanimljivo je da Banksy ostaje anonimn i nitko sa sigurnošću ne zna tko stoji iza ovog imena. Nije poznato radi li se o jednom autoru, o više umjetnika koji djeluju pod istim imenom ili o nečemu trećem, no Banksy ostaje atraktivan zbog svoje anonimnosti i sadržaja koji želimo konzumirati iako nas vrijeđa kao modernu civilizaciju. Tako je 2018. godine tijekom aukcije u jednoj od najpoznatijih aukcijskih kuća, Sotheby's, slika pod nazivom *Girl With a Balloon*, kasnije preimenovana u *Love is in the Bin*, u trenutku kupnje polako počela curiti iz vlastita okvira te se na pola procesa zaustavila, ostavljajući pola slike koja se nalazila unutar okvira netaknutom, dok je druga polovica koja se nalazila izvan okvira bila isjeckana u duguljaste trake. Sudionici aukcije svjedočili su uništavanju likovnog djela koje je netom prije bilo prodano privatnoj kolekcionarki za 1.4 milijuna dolara.²⁰ Ovaj će performans biti dugo pamćen u povijesti umjetnosti i povijesti institucionalne kritike. Performans je gotovo i humoran jer se komercijalna vrijednost ovog umjetničkog djela od trenutka njegova uništenja nastavila povećavati. U danima koji su slijedili razvijale su se razne medijske spekulacije koje su aukcijsku kuću optužile da je umiješana u ovaj performans, međutim Sotheby's to i dan danas demantira. Štoviše, činilo se kako je ovakav čin bio poprilično riskantan čak i za Banksyja jer su

²⁰ <https://magazine.artland.com/banksy-shredded-painting/> (zadnje pregledano 28. 3. 2023.)

umjetnici prilikom prodaje umjetničkog djela aukcijskoj kući primorani potpisati ugovor koji ih, između ostalog, obvezuje na to da prodano umjetničko djelo mora biti očuvano i neoštećeno, a prilikom prodaje trećoj stranci mora biti u istom stanju u kojem je prodano aukcijskoj kući.²¹ Potpuno kontradiktorno ugovoru Banksy prilikom prodaje rada odlučuje uništiti djelo. Ovakvim je činom prekršen ugovor o kupoprodaji umjetničkog djela, ali koncept ovog performansa poništava birokracijsku vrijednost umjetnine te joj povećava tržišnu vrijednost. Privatna kolekcionarka koja je otkupila rad kasnije ga daje u najam *Stuttgart Staatsgalerie* u Stuttgartu, a glasnogovornik galerije želju za posjedovanjem ovog rada unutar njihova izložbenog opusa objašnjava kao „motivaciju za propitivanjem relevantnosti djela u dugoročnom kontekstu jer se konceptom ovaj rad radikalno suprostavio institucionalizaciji umjetnosti.“²² Banksy reakcije na svoj performans nije komentirao, a komercijalna je vrijednost ovog likovnog djela i njegova autora premašila sva očekivanja. Valja napomenuti, rasprave radi, kako će i radovi najkorjelijih kritičara institucionalizacije umjetnosti, bez obzira na tehniku kojom se autor izražava i bilo da se radilo o kupoprodajnoj, grupnoj, samostalnoj ili retrospektivnoj izložbi, prije ili kasnije biti izloženi unutar neke umjetničke institucije. Iako mnogi odbacuju takvu vrstu popularizacije i komercijalizacije likovnih djela, koju umjetnici onda kanaliziraju nazad u vlastiti rad, odmah uočavamo paradoks ovog odnosa u kojemu se umjetničku instituciju ne može potpuno tretirati kao inertno institucionalno tijelo, dapače, upravo je suprotno.



Slika br. 5: Banksy, *Love is in the Bin*, performans, 2018.

²¹ <https://www.hcrlaw.com/blog/the-banksy-shredding-stunt-a-breach-of-contract/> (zadnje pregledano 30. 3. 2023.)

²² <https://news.artnet.com/art-world/shredded-banksy-stuttgart-1446946> (zadnje pregledano 30. 3. 2023.)

Postoje, dakle, jasne razlike u pristupu konceptualnom razmišljanju kojim se kritizira odnos umjetnika i institucija te je jasna razlika u konceptualnoj umjetnosti u vrijeme njezina začeća 1960-ih godina i danas, kada je ona mnogo surovija, izravnija i beskompromisna. Također treba istaknuti da je suvremena umjetnost, iako je izuzetno fluidna i gotovo prenatrpana raznim sadržajima, društveno angažiranija te se čini kako institucije i umjetnici doista sve više sklapaju saveze u smislu ostvarenja umjetničkih projekata koji ne nude samo kritiku već i podršku, angažman i primjer na koje se sve načine vraćanje umjetnosti zajednici isplati. Uloga umjetnika i umjetničkog rada u prezentaciji institucija jednako je komplicirana kao i obratno. Međutim, neizbježno je priznati da bi suvremeni umjetnici trebali više osvijestiti važnost postojanja institucija unutar vlastite prakse rada te maksimalno iskoristiti dobrobiti koje institucije poput muzeja i galerija nude, bilo da se radi o onima pravne ili financijske prirode. Također bi se za izgradnju kvalitetnijeg odnosa između institucija i umjetnika trebalo više osloniti na projekte koji educiraju mlade umjetnike o praksi institucionalnog rada na polju umjetnosti, o dobrobitima suradnje kao i tržištu o kojem ovisimo, a koje pokušavamo, s manjkom razumijevanja, revoltirano odbaciti. Komercijalizacija konceptualne i svake druge umjetnosti ne bi trebala biti tema koja se izbjegava, već platforma za buduću suradnju i napredak koji zalazi korak dalje od same kritike. U kontekstu odnosa umjetnika prema instituciji možda bi se ideja omalovažavanja institucije trebala odbaciti, a zadržavanjem digniteta unutar procesa stvaranja umjetničkog rada umjetnike potaknuti na stvaranje prostora za dijalog i usvajanja znanja koje možemo, bez zadržke, međusobno dijeliti i prenositi dalje.

- | | |
|---|---|
| <p>1. UVOD</p> <p>2. ZID</p> <p>3. EKSPERIMENT</p> <p>3.1 CIGLA I PAPIR</p> <p>3.2 CIGLA I PROSTOR PROSTOR</p> <p>3.3 CIGLA I PROSTOR RUKA</p> <hr style="border-top: 1px dashed black;"/> <p>4. EKSP. OTVORNOSTI</p> <p>- postojanje galerija kao platforme za promicanje umjetnosti - KRITIKA</p> | <p>① UVOD - bitno naglasiti odnos procesualnost u radu i odnos OBJEKT - UMJETNIK - MATERIJAL - INSTITUCIJE</p> <p>② ZID KAO TLOHA - RIJEČI - SPREJ - UTJECAJ RADA NA OSTALE (AKCIJA - REAKCIJA)</p> <p>- EKSPERIMENT - CIGLA KAO SEGMENT ZIDA (FRANCOZINI)</p> <p>③ 3.1. KONTEKST - MATER - KINA - ZID KAO MOTIV
 Tradicija - filozof - testiranje izdržljivosti - metafora
 → bazira se na videima iz Kine (Eleon i Diff)</p> <p>3.2. - GALERIJA POLICA - propitivanje institucija i (PROSTOR) odnosa ličnog objekta UNUTAR prostora
 CIGLA predstavlja PORZAS i tumači se težinom/smisao tog sadržaja unutar izložbenog prostora</p> <p>3.3. (RUKA) cigla predstavlja INSTITUCIJU, nje predstavlja i - modifikator</p> |
|---|---|

2. CIGLA

cigle

Potrošnja crvene – roze

cigle / opeke

Jedan dio mog rada odnosi se na potrošnju crvene boje u različitim sadržajima i tehnikama.

Cigla

ju

Crvena boja je boja koja u sebi sadrži mnoga različita značenja. Provlačeći boju kroz različite

više nego objektom

značenje cigle

sadržaje želim je desimbolizirati, učiniti je samo bojom. Tako se napor, ako želimo pravilno

o cigli

čitati sliku, sastoji od brisanja našeg znanja a ne potvrđivanja želimo li putem znanja o toji boji

čitati rad. Dolazi do apsurdnog čitanja. Pošto ne možemo da sakrijemo znanje ti radovi se čitaju

kao simboli i kao desimboli.²³

²³ Mladen Stilinović, *Potrošnja crvene – roza*, u *Katalogu Crvena – roza*, Podroom, Zagreb, 1979.

Odnos institucija i umjetnika predstavlja dugoročno kompleksan odnos koji ima povijesnu težinu, međutim, propitivanje uloge institucija u umjetnosti iz perspektive umjetnika potiče dublje propitivanje odnosa samog umjetnika i njegove prakse rada. Umjetnici sredine prošlog stoljeća uspjeli su na umjetničku scenu progurati ideju stvaranja rada čija je baza ideja o stvaranju rada, no daleko je zanimljivije promatrati kakav je odnos između likovnog djela i njegova autora. U tom smislu tijek stvaranja likovnog djela oduvijek je predstavljao kompliciran proces koji je, čini se, gledano s tehničke strane, do kraja 19. stoljeća doveden gotovo do savršenstva. Umjetnici počinju naginjati višeslojnim i kompleksnijim ostvarenjima koja su izazov ne samo zbog produkcije rada već i zbog njegova potpunog razumijevanja. Unutar ovog procesualnog dijaloga, u kojemu su autor i njegova ideja dovedeni u sukob, neizbježno je razmišljati o mogućnostima izložbenih prostora jer je rad koji se temelji na izvedbenoj, apstraktnoj ili konceptualnoj razini kompleksnije prezentirati publici nego što je to slučaj s klasičnim izložbenim formatom preuzetim iz, na primjer, pariškog Salona. Tako početkom 20. stoljeća kao odgovor na potrebu osmišljavanja prikladnog interijera za izlaganje moderne i apstraktne umjetnosti nastaje estetika prostora poznata kao *white cube*.²⁴ S naglaskom na boju i osvjetljenje likovnog djela umjetnici su radije svoje radove izlagali na bijelim zidovima da bi se minimalizirale smetnje okoline prilikom promatranja likovnog djela. Također se smatralo kako bjelina zida zamjenjuje okvir slike te stvara fiktivnu prazninu oko likovnog djela potrebnu za njegovo pravilno tumačenje. Godine 1976. Brian O'Doherty piše seriju eseja za časopis *Artforum*, koja je kasnije pretvorena u knjigu pod nazivom *Inside the White Cube* u kojoj ističe problematiku opsesivnog izlaganja suvremene umjetnosti unutar ovakvih izložbenih prostora tvrdeći kako likovni objekt unutar ovakva ambijenta dobiva skoro sakralno značenje što otežava pravilno tumačenje umjetnosti. Opasnost od pretjerano sterilnih izložbenih uvjeta za neke umjetnike ne predstavlja preveliko opterećenje, dok za druge predstavlja sastavni dio promišljanja o konceptu samog likovnog rada. Samim time, neki će umjetnici pribjeći tradicionalnom izlagačkom formatu unutar suvremenog galerijskog ili muzejskog prostora, dok će drugi takve prostore iskoristiti kao poligon za eksperiment unutar vlastitog koncepta rada. Oba su pristupa jednako validna dokle god podupiru estetsku vrijednost izloženog likovnog objekta. S druge strane, za neke se je koncepte ideja izlaganja u zadanim ambijentalnim uvjetima poput galerije ili muzeja činila neprikladnom pa se tako u isto vrijeme s razvijanjem konceptualne

²⁴ <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/w/white-cube> (zadnje pregledano 20. 6. 2023.)

umjetnosti počinje razvijati ideja izlaganja *site-specific* radova. Ovakva je umjetnost odbacila modernističku ideju umjetničkog djela kao prenosivog, modificiranog i ukrasnog objekta. Sasvim suprotno, predložena je ideja umjetničkog djela koje je neraskidivo povezano s okolinom i zbog toga neodvojivo od njegova položaja. Umjetnici su sve više pokazivali interes za kontekst, prostore i iskustvo umjetničkog stvaranja, a ne samo za autonomiju umjetničkog predmeta, te su na takav način odbacivali komercijaliziranu i reduktivnu ideju umjetnosti.²⁵

Kako bi umjetnik ispunio očekivanja koja ovakvi izlagački prostori pružaju, mora imati jednaku vještinu rekonstrukcije vlastita rada, njegova značenja i izgleda kao što ima prostor unutar kojeg izlaže, a da pritom zadrži istu dozu integriteta koju je posjedovao tijekom stvaranja rada unutar sigurnosti vlastita ateljea. Proces stvaranja likovnog rada jednako je izazovan kao i proces ostvarenja izložbenog koncepta. Pritom umjetnik nije (ili ne bi trebao biti) sam te u ovom procesu ostvaruje suradnju s osobljem izložbenog prostora slično kao što glumac ostvaruje suradnju s redateljem, scenografom, scenaristom itd. Interes za razumijevanje suvremenih kustoskih praksi nameće potrebu za dubljim shvaćanjem umjetničkog procesa te se počinje uzimati u obzir da konačan ishod stvaranja umjetnosti ne treba biti završen likovni objekt, već kreativan proces koji je do njega doveo. Stoga završeno likovno djelo moramo promatrati kao opus ideja koje su kontinuiranim revizijama i transformacijama u završnici oblikovale ne samo likovni objekt već i njegova autora. Unutar ovog zamršenog procesa kod određenih se umjetnika otkriva potreba da se proces nastanka rada vrednuje jednako, ako ne i više nego završen produkt. Inzistiranje umjetnika na kreiranju vlastita narativa prilikom izlaganja likovnog rada sve više potiče na propitivanje uloge kustosa unutar konstruiranja izlagačkog koncepta. S obzirom na to da je kustos galerije prvi dodir umjetnika i njegova rada s institucionalnom praksom umjetničkog izložbenog programa, nerijetko se s idejom institucionalne kritike stvara otpor prema ovoj suradnji te se usvaja navika da umjetnik sam postaje kustos vlastitog rada, slično kao što je to bio Duchamp unutar svog kovčega. Dinamika ovakvog odnosa, u kojem umjetnik postaje svestran unutar vlastite prakse, s jedne strane otvara mogućnost razvijanja novih diskurzivnih modela interpretacije umjetnosti, a s druge strane umanjuje potrebu za suradnjom umjetnika i predstavnika institucije poput voditelja galerije i/ili kustosa, pa tako proces nastanka rada i njegova izlaganja iskustveno pripada samo umjetniku. Bilo da se ovakav slijed događaja nametnuo spontano ili namjerno, pitanje funkcije kustosa kao predstavnika kuće, voditelja

²⁵ <https://www.artlex.com/site-specific-art/> (zadnje pregledano 13. 7. 2023.)

institucije koju predstavlja, ostaje neodređeno. Dapače, nameće se pogrešna pretpostavka da je za umjetnika ovakva vrsta suradnje gotovo beznačajna. Umjetnici se na uštrb kvalitetne prezentacije likovnog djela sve više koriste svojim radom za otkrivanje kompleksne igre moći unutar umjetničkih institucija, a u tom kontekstu istražuju mogućnosti vlastitih ideja poigravajući se formom institucionalne kritike. S druge strane, manjak interesa kulturnih institucija za kvalitetno promicanje umjetničkih radova nije opravdan. Iako živimo u zajednici koja preispituje vrijednosti kulturno-umjetničkog svijeta te ih degradira uspoređujući ih s ionako složenim globalnim geopolitičkim i društvenim pitanjima (primjerice, postoje natječaji namijenjeni samo ženama, natječaji kojima mogu pristupiti samo pripadnici LGBTQ zajednice ili samo određene rase, pretjerano se ističe inkluzivni narativ koji češće ima potpuno kontradiktoran efekt...), ipak sve više umjetnika sve aktivnije preuzima odgovornost u oblikovanju javnog diskursa (organiziranjem radionica, razgovora s umjetnicima, vođenjima kroz izložbe...) kojem je cilj putem izložbenog iskustva educirati publiku o važnosti postajanja umjetnosti unutar zajednice. Iako je potkopavanje ustaljenih načina prezentiranja umjetnosti s ciljem poticanja publike da kritički pristupi promatranju likovnog objekta često, nije uvijek potrebno da umjetnost doslovno testira međuodnos autora, publike ili izložbenog okruženja kako bi se otkrile mogućnosti koje ona nudi. Sama egzistencija likovnog objekta unutar izložbenog prostora može razotkriti načine na koje institucije oblikuju naše (ne)razumijevanje umjetničkog djela. Neposredno, ali nikako slučajno, ovaj diplomski rad dovodi u pitanje konfliktan odnos umjetnika sa samim sobom te odnos umjetnika i institucije, naglašavajući pritom složenost introspektivnog procesa stvaranja rada koji testira vlastitu pretpostavku o tome što čini dobru umjetnost. Dokumentirajući cikluse konceptualnog propitivanja odnosa umjetnika sa samim sobom i umjetničkim institucijama, prikazane faze u cijelosti prikazuju proces koji je doveo do finalnog koncepta ovog diplomskog istraživanja pod nazivom *Eksperiment otpornosti*.

2.1 Cigla i papir

Razvijanje koncepta kojem je cilj preispitati simboličku izdržljivost sukobljenih materija započinje 2019. godine tijekom studijskog boravka na *China Academy of Art* u Hangzhou u Kini. Život unutar sustava koji pokušava osuvremeniti načela komunizma, suptilno preuzimajući

karakteristike totalitarističke vlasti, sukobljava pojmove slobode i autoriteta. Javni prostor ugušen je autokracijom koja ne ostavlja mjesta propitivanju načela kineskog društvenog konstrukta, a propitivanje vlastitog društvenog konstrukta i kontekstualiziranje sredine iz koje dolazim, koja iza demokracije pokušava sakriti ostatke socijalističke vlasti prošlog stoljeća, nameće pitanje kakvu težinu nosi mogućnost likovnog izražavanja. Specifičnost svakog zida njegova je simbolička monumentalnost i površina koju zauzima u prostoru. Usmeravanje pažnje na ono od čega se zid sastoji svodi se, u doslovnom smislu, na njegovu najmanju gradivnu jedinicu – opeku. Ona se uz drvo i kamen smatra jednim od najstarijih građevinskih materijala, a ujedno je i prvi umjetno proizveden građevni materijal. Sirovina koja se koristi za proizvodnju opeke najčešće je obična ilovača, smjesa zemlje koja se sastoji od mulja i gline. Smjesa se valjcima i miješalicama priprema u mlinovima u kojima se s pomoću preša i strojeva za rezanje oblikuje u prepoznatljiv kvadratni oblik te se nakon sušenja priprema za pečenje. Prilikom proizvodnje, a ovisno o svrsi proizvedene opeke, u smjesu se po potrebi dodaje mješavina pijeska i/ili gline kako bi se prilikom pečenja preveniralo pucanje, oštećenje ili iskrivljenje opeke. Zbog svoje čvrstoće, funkcionalnosti te izuzetno povoljnih izolacijskih svojstava opeka se još uvijek rabi za izgradnju stambenih i gospodarskih objekata, a u govornom jeziku, opeka je poznata kao *cigla*.

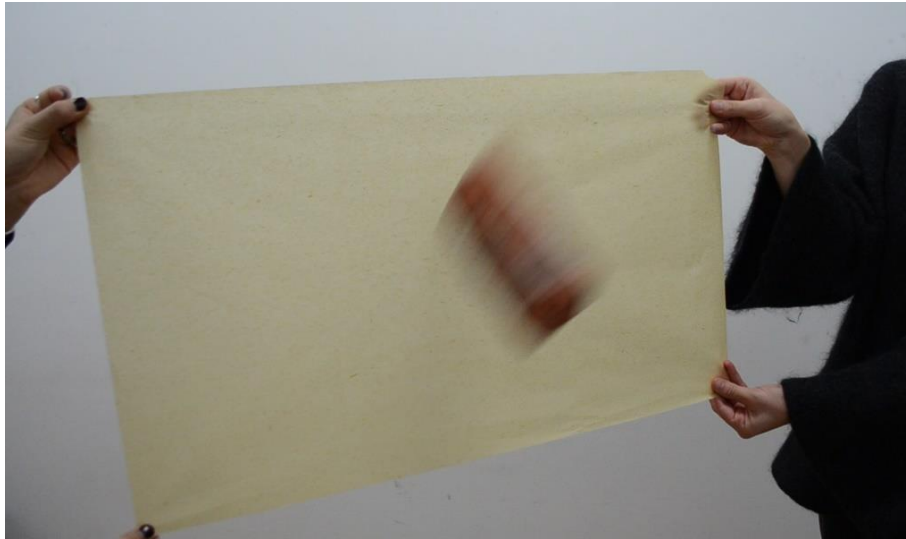
Marginalizacija suvremene kineske umjetnosti dovodi do omalovažavanja potrebe i svrhe umjetnosti općenito, a posljedično dolazi do krive interpretacije suvremenih koncepata te do zapostavljanja nužnosti razvijanja kritičkog stava. Pritom se u kontekstu kineske suvremene umjetnosti zapostavljanje postepeno pretvorilo u *zabranu* i *negiranje*. Međutim, propagandom se potiče njegovanje tradicionalne umjetnosti te je ona stavljena na podest kulturološkog hranidbenog lanca. Kreiranje estetskog društva koje je kontinuirano izloženo “prihvatljivoj umjetnosti” gotovo stvara ideološki pristup sagledavanja umjetnosti pri čemu se vizualni identitet zajednice pretvara u niz korekcija, ispraznosti i parola, ukratko, u zbirni efekt konceptualnih poremećaja²⁶. I doista, umjetnost unutar suvremenog komunističkog režima izražava simptome društvene i egzistencijalne nemoći. Upoznavanjem s kineskom kulturom te kulturama drugih internacionalnih studenata s kojima sam dijelila svakodnevicu otkrivam da postoji niz kompleksnih društvenih pitanja s kojima se nisam imala prilike susresti te nisam

²⁶ Miško Šuvaković, *Martek; Fatalne figure umjetnika, Eseji o umjetnosti i kulturi XX. stoljeća u Jugoistočnoj, Istočnoj i Srednjoj Europi kroz djelo(vanje) umjetnika Vlade Marteka*, Meandar, Zagreb, 2002., str. 32.

posjedovala alate s pomoću kojih bih se mogla nositi s novonastalom situacijom. Uključivanje vlastitog iskustva življenja unutar ovako neobične sociološke realnosti otvorilo je prostor za samorefleksiju i mogućnost preispitivanja šireg diskursa ovog paradoksalnog sustava te njegova utjecaja na pojedinca. Oslanjajući se na radove Vlade Marteka, ponajviše na rad *Balkan* (1995.), proširujem viđenje poluutopijskog načina razmišljanja koji svakako ima utjecaj na oblikovanje stavova i razmišljanja, a na koncu i vlastitog identiteta.

Inzistiranje na tradicionalnim vrijednostima asociram s idejom presije, pritiska koji, ako smo konstantno suočeni s nametanjem, u doslovnom smislu guši. Ideja kreiranja privida psihološkog pritiska realizirana je postavljanjem konkretnog fizičkog pritiska na odabranu površinu. U ovom slučaju, korišten je tradicionalni kineski papir²⁷. Obično korišten za ispisivanja kineskih karaktera i vježbanje kaligrafije, napravljen od samljevenih vlakana biljnog podrijetla, tradicionalni kineski papir pruža krhkost, ali savršenu površinu koja se odupire suprotstavljenoj materiji, standardno tinti, međutim sada – cigli. Blizak kulturološkim odlikama kineskog mentaliteta, iako izložen oštećenju, papir ostaje jednako otporan i izaziva fascinaciju zbog simboličke vrijednosti i tradicije koju predstavlja. U sigurnosti poznavanja samo vlastitog konteksta, a kroz prizmu mentaliteta društvenog konstrukta iz kojeg dolazim, započinje stvaranje rada *Experiment on How Much a Paper Can Take / Experiment on How Much Damage a Brick Can Make*. Tako nastaje prvih šest faza ovog eksperimenta. U svakoj od šest faza četiri ugla papira drže dvije ruke kolegica koje su bile spremne potencijalno izložiti vlastite prste opasnosti koju je predstavljala leteća cigla. Tiffany, koja je tada imala dvojno državljanstvo, kinesko i američko, podrijetlom je iz Hong Konga. Zbog svoje odluke da ne odbaci hongkonšku putovnicu (državljanstvo), nakon nekoliko je mjeseci bila prisiljena napustiti Akademiju. Drugi par ruku pripadao je Eleni, veseloj, nesebičnoj i opsesivno čistoj Makedonki. Moje su ruke poslužile za bacanje cigle prema papiru. Ukupan rezultat ovog, sada već višegodišnjeg, eksperimenta vraća se na simboličko tumačenje zida s kojim se susrećem/o.

²⁷ **papir** (njem. Papier < lat. papyrus, papyrus < grč. πάπυρος: papyrus) (srednjovj. lat. charta papyri, charta damascena, charta bombycina i dr.), plošni proizvod dobiven iz vodene suspenzije biljnih vlakana na stroju s finim sitom, koje omogućuje njihovo prepletanje i oblikovanje u vrlo tanak list. Kao vrlo pogodna podloga za pisanje, zauzima važno mjesto u povijesti pismenosti čovječanstva. Papir se prvi put spominje 105. u Kini, kada ga je Cai Lun (Ts'ai Lun) proizveo od nekoliko različitih sirovina i otpadaka, većinom biljnoga podrijetla. Tijekom stoljećâ preuzeo je prvenstvo nad papirusom, pergamentom i ostalim materijalima uporabljivanima za pisanje, a glavni su razlozi tomu jeftina i brza proizvodnja, te izvanredna pogodnost za pisanje i oblikovanje.



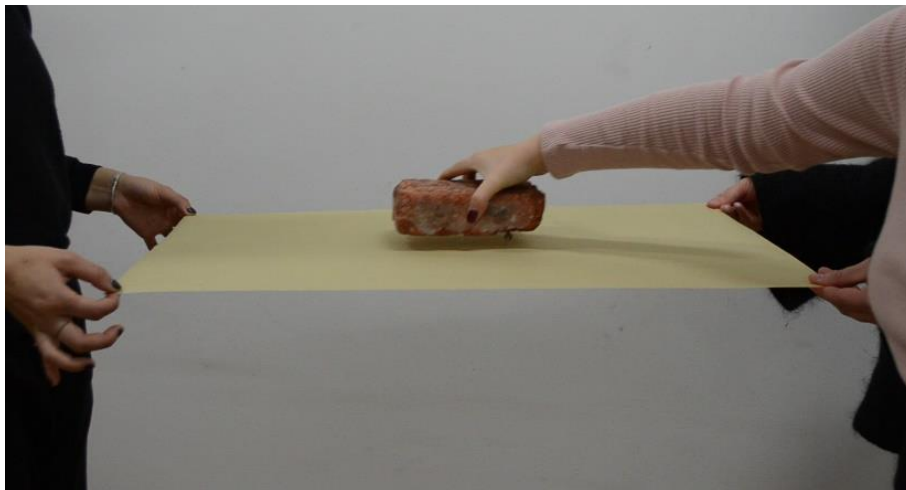
Faza 1

Jedan okomito postavljen širom raširen papir.

Jedna teška, napukla i prljava cigla.

Bacam ciglu u papir.

Rezultat: Cigla lako prodire kroz papir. Lijevi kut papira puca zbog znojnih prstiju (jedna je od djevojaka bila nervozna; mislim da je to bila Tiffany).



Faza 2

Jedan horizontalno postavljen širom raširen papir.

Polako polažem ciglu na papir, oklijevam.

Rezultat: Cigla zbog svoje težine glasno pada na pod. Lijeva strana papira puca u vrhu napetih Tiffanynih prstiju.



Faza 3

Dvadesetak horizontalno postavljenih širom raširenih papira.

Polako polažem ciglu na papire, puštam ciglu. Papir izdržava pritisak težine.

Rezultat: Cigla ostaje na mjestu polaganja; papir ne puca.



Faza 4

Dvadesetak okomito postavljenih širom raširenih papira

Jedna teška, napukla i prljava cigla.

Bacam ciglu u papire.

Rezultat: Cigla trga prva tri papira, ostali ostaju netaknuti. Cigla se odbija od papira i glasno pada na pod.

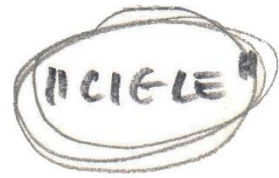
2.2 Cigla i ruke

Upoznavanje s internacionalnom umjetničkom scenom potvrdilo je činjenicu da danas sve aspekte ljudskog stvaralaštva pokušava regulirati tržište²⁸. Međutim, profit bi trebao ostati pozadi kada je u pitanju očuvanje integriteta umjetnosti jer institucije poput muzeja i galerija preuzimaju odgovornost, zbrinjavaju umjetnička djela te osiguravaju javnosti pristup izložbenoj građi, što je u kontekstu isticanja važnosti umjetnosti i promicanju kulture uistinu dragocjeno. S druge strane, kada se izložbenim ili obrazovnim institucijama čija je dužnost održavanje digniteta umjetnosti uskraćuju financijske mogućnosti, ne čudi da komercijalizacija i privatizacija umjetnina narušava suverenitet institucija unutar kulture. Ova nas tvrdnja dovodi do propitivanja učinkovitosti institucija u kulturi jer, kako navodi Vera Turković: “Mi živimo u društvu koje gradi muzeje i galerije da bi u njih pospremilo umjetnička djela.”²⁹ Turković nadalje objašnjava da riječ 'pospremiti' označava da je u javnom prostoru sve manje mjesta za diskurs o tome koliko je umjetnost važna, a ponajviše se marginalizira njezina važnost unutar kurikuluma obrazovnih institucija. Čini se da društvo odbacuje umjetnost osim onda kada umjetnost postoji unutar zadanog estetskog prostora poput galerije ili muzeja. Posljedično, fetišizacija likovnog objekta unutar izložbenog prostora dovodi u pitanje objektivnost prilikom opservacije umjetničkog djela pri čemu se počinje nametati pitanje uporabne vrijednosti samog likovnog objekta. Ovakav pristup umanjuje važnost odnosa između radnika (umjetnika) i vremena koje je utrošeno u proces stvaranja likovnog rada. To je možda naglašenije u konvencionalnim kustoskim konceptima, u kojima su društveni odnosi konstruirani isključivo na temelju kustoskih odluka prilikom selekcije umjetničkih djela, a ne na društvenim odnosima između umjetnika, procesa stvaranja umjetnine i publike. Nameće se pitanje proizlazi li vrijednost umjetničkog djela iz ljudskog rada koji je uložen u njegovu proizvodnju ili se naprosto oslanjamo na pretpostavku da je umjetničko djelo suštinski vrijedno jer ga se promatra unutar uvriježenog institucionalnog okvira. U tom smislu Duchampova „Fontana“ samo je pisoar sve dok nije izložen unutar estetski glorificiranog ambijenta - tek onda pisoar postaje umjetničkim djelom.

²⁸ Vesna Ivezić, *Lice cenzure. Sloboda mišljenja i kreativnosti u uvjetima tržišno orijentiranog društva*, Časopis filozofije medija „In Meidas Res”, vol. 5, br. 9., 2016., str. 1424.

²⁹ Vera Turković, *Likovno obrazovanje: Nove pedagoške prakse, Metodike u suvremenom odgojno – obrazovnom sustavu*, Akademija likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, str. 1.

3 KATEGORIJE HENDLJANJA



DRŽIM CIGLU	LOVIM CIGLU	ISPUŠTAM CIGLU
<p>(bitan je cigla kao institucija)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - LOVIM 1 CIGLU - LOVIM 2 CIGLE 	<ul style="list-style-type: none"> - ISPUŠTAM 1 CIGLU - ISPUŠTAM 2 CIGLE - ISPUŠTAM 1 CIGLU - ISPUŠTAM 2 CIGLE - PUKAM 3 CIGLE KOJE PADAJU
<p>(moderna pokušati sa širim kadrom)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - ništa ništa - KADA MI NETKO BACI CIGLU HOĆU LI JU ULOVITI ILI ISPUŠTATI RADI TEŽINE? <u>PRESECI</u> 	
	<p>OJELO TIJELO + CIGLA (čelamo) Montu</p>	
<p>- VAŽNO JE DRŽATI ISTOG KADRA KOJEG ZATRPAVA CIGLA →</p>	<p>INSTITUCIJA PREVLAĐAVA</p>	
<p>(+) JEDNA FOTKA S ELIOM</p>		
<p>(+) JEDNA FOTKA ZA IZLOG</p>		

U ciklusu koji tematizira odnos umjetnika i cigle nastaje serija fotografija *Experiment on How Much My Hands Can Take / Experiment on How Much Damage a Brick Can Make* unutar koje su sukobljeni umjetnik, prostor i objekt. Autor rada preuzima ulogu umjetnika te svjesno odvajam pojam Sande i umjetnice, generalizirajući pojam i značenje umjetnika. Ciklus fotografiran unutar izložbenog prostora procesom nagomilavanja cigala koje pridržava umjetnik ne samo da se nosi s težinom vlastitog procesa stvaranja likovnog djela već i s kompleksnošću pojma institucije koju predstavlja. U doslovnom smislu pridržavanjem cigala vlastitim rukama umjetnik pokušava nositi težinu pojma institucionalizacije umjetnosti. Tijekom stvaranja ovog rada umjetnik prije svega galeriju tretira kao radni prostor, a tek onda kao izložbeni prostor. Pritom prostor ostavlja “prljavim” jer estetski izložbeni prostor poistovjećuje s vlastitim ateljeom. Ovakvim načinom finalne prezentacije rada umjetnik svjesno odabire mogućnost neposrednog otvaranja vlastitog kreativnog procesa javnosti. Ovakva metoda rada izaziva umjetnikovu percepciju o vrijednosti likovnog objekta kojim propituje elitističku barijeru između umjetnine i publike. Tradicionalni pristup kustoskim praksama može se primijeniti i na ideju umjetničkog ateljea, prostora koji ostaje privatn i osamljen, posvećen samo umjetniku, a prilikom držanja cigala umjetnik nameće ideju propitivanja vrijednosti likovnog djela unutar određenog prostora. Realizacija ovog rada ostvarena je u Galeriji Karas samostalnom izložbom u travnju 2023. godine.



Slika br. 6: Fotografija s otvorenja samostalne izložbe *Experiment on How Much My Hands Can Take / Experiment on How Much Damage a Brick Can Make*, Galerija Karas, 2023.

CI GLA PADA

↓
(ZGUBITI
KAVNOTEŠU

ISPUŠTAM CIGLU

↓
PRESTATI DRŽATI U RUKAMA I DOPUSTITI DA PADNE
u prev. (uspjeh, neuspjeh, sreća)

→ ispuštam košlagane cigle — nevoljive u radu.
↳ moram inverti više (potkone)
cigle u rukama
ili na sebi

— varian je frontalne destabilizacije



Faza 5 – držim ciglu



Faza 6 – lovim ciglu



Faza 7 – ispuštam ciglu³⁰

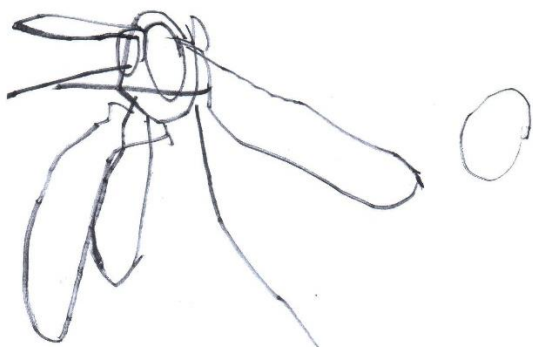
³⁰Odabrane fotografije iz ciklusa *Experiment on How Much My Hands Can Take / Experiment on How Much Damage a Brick Can Make*

3. CIGLA U PROSTORU

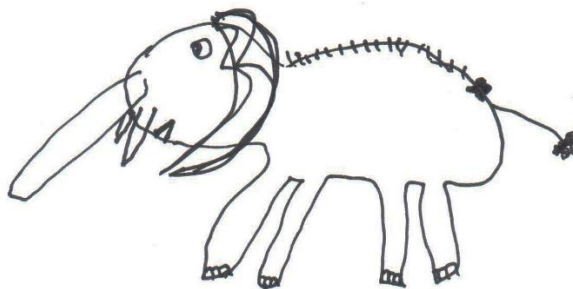
Nakon radova koji nastaju u prethodnim fazama, ponajviše onih u kojima su sukobljene ruke umjetnika i cigle, razvija se ideja za eksperimentom koji interpretira izdržljivost izložbenog prostora. Rađa se rad pod nazivom *Experiment on How Much a Gallery Space Can Take / How Much Damage a Brick Can Make* koji je u ožujku 2022. godine izložen u tek etabliranoj galeriji na Akademiji likovnih umjetnosti u Ilici 85 – Galeriji Polica. Ova je galerija, pod inicijativom studentica grafičkog odsjeka Dalije Stanić i Nataše Devčić nastala s ciljem stvaranja inkluzivnog prostora potpuno prilagođenog studentima te njihovim radovima. Trenutačno se galerija nalazi na privremenoj lokaciji Akademije, u Jadran filmu, te je do sada već okupila niz izlagača kao i stalne posjetitelje koji ne uključuju samo studente. Koncept izloženih cigli u ovoj galeriji u doslovnom smislu testira izdržljivost police. Također se ističe paradoks ovog izložbenog prostora jer ne izlažete unutar njega, već na njemu ili oko njega, a svejedno ste unutar formata izložbenog prostora. U/na galeriji Polica nalazile su se cigle koje su se svojom težinom nametale i testirale izdržljivost prostora, u ovom slučaju nosivost police. Mjere jedne opeke su $25 \times 12 \times 6,5$ cm, a masa pune opeke iznosi 3,1 do 3,5 kg. U galeriji su bile izložene četiri ovakve cigle, a peta bi potrgala nosače police. S obzirom na to da je ovaj rad bio prvi u nizu te da je otvorio izložbeni ciklus ove galerije, nije imalo smisla potrgati prostor (iako bi to svakako bio zanimljiv zaključak eksperimenta).

3.1 Faza 8

Svaki od navedenih eksperimenata utjecao je na razvijanje izložbenog koncepta koji proširuje značenje konzumacije prostora u kontekstu umjetnosti, a čiji ukupan rezultat ostaje isti: propitivanje odnosa umjetnika i likovnog objekta te prostora unutar kojeg se rad nalazi. Postupak percipiranja prostora objašnjen je kao proces s pomoću kojeg organiziramo, integriramo i tumačimo osjetilne informacije koje nas okružuju. Naivna, ali jednako kompleksna misao vodilja Faze 9 je sljedeća: "Slonove obično crtamo manjima od prirodne veličine, ali buhe uvijek većima."³¹ Određuju li nas granice prostora unutar kojeg stvaramo? Na primjer, hoće li odnos motiva poput slona i buhe biti jednak ako crtamo na formatu A4 papira ili duplo većem? Hoće li odnos veličina motiva ostati jednak ako ih crtaju dijete, odrasla osoba i starija osoba? Hoće li smještaj motiva unutar papira biti jednak bez obzira na veličinu površine na kojoj crtamo? Percepcija odnosa veličina zadanih motiva unutar papira vjerojatno će ostati slična, ali sigurno neće izostati osobno viđenje ovog međuodnosa.



Tara, 3 godine



Mia, 31 godina

Slika br. 8: Crteži slona i buhe

Baš zato što je buha izuzetno malena, izostaje informacija o tome kako ona stvarno izgleda. Samim time potreba da uvećamo njezinu veličinu prilikom crtanja i prikažemo vlastitu percepciju njena izgleda čini se sasvim logičnom. Slon je pak, osim što je prevelik za standardne formate papira, motiv o kojem imamo puno vizualnih informacija, kao i prepoznatljivih

³¹ Georges Perec, *Vrste prostora*, Meandar, Zagreb, 2005, str. 140.

karakteristika prema kojima će prikaz ove životinje biti odmah poznat. U tom smislu postoji niz objašnjenja zašto ćemo instinktivno buhu nacrtati većom od njezine prirodne veličine, a slona manjim. Georges Perec se, osim na motive buhe i slona, s namjerom analize *prostora* oslanja na ilustraciju karte oceana koju 1876. godine Lewis Carroll prilaže uz svoju pjesmu *The Hunting of the Snark*³². Radi se o pjesmi u kojoj se nalaženje sreće nadmeće sa surealnim ismijavajući kontekst vremena u kojem djelo nastaje, a ilustracija oceana je ni više ni manje nego prazan kvadrat. Ovakvo poimanje oceana, neistraženog i nikako obuhvatnog, percepcija je nepreglednog prostora koji Carroll tumači kao prazninu. Kvadrat unutar kojeg se nalazi karta oceana jednako je prazan kao i koncept o prostoru koji Perec pokušava objasniti. Vlastita refleksija tumačenja ovog pojma poprilično je sebičan pothvat unutar kojeg ne izostaje propitivanje ne samo značenja već i svrhe prostora. Neizbježno je ovako subjektivnim pristupom dotaknuti se našeg osobnog odnosa s prostorom unutar kojeg boravimo. Za to, naravno, ne treba biti umjetnik. Svatko konzumira prostor na svoj način. Sentimentalno se većemo za zidove koji omeđuju prostor i dijele ga od tvog, odnosno mog. Osobna je pretpostavka da prostor svojatamo radi vlastite sigurnosti. Ipak, svakodnevno smo primorani dijeliti vlastiti prostor s drugima, bilo da se radilo o osobnom prostoru u koji puštamo samo odabrane ljude, ili o prostorima poput javnih površina na kojima su prihvaćene okvirne norme unutar kojih pristajemo međusobno dijeliti prostor. Nameće se pitanje kome doista pripadaju takvi prostori; kome pripadaju parkovi, ulice, institucije, galerije. Ako živjeti znači prelaziti iz jednog prostora u drugi, „(...)dajući sve od sebe da se negdje ne bubnemo“³³, što bi trebala značiti potreba, ili obrnuto, averzija od međusobnog dijeljenja prostora. Osjećaj sigurnosti i sentimenta spram bilo čega dovodi do jasnog odvajanja vlastitog identiteta od tog objekta. Koliko je neobično sresti nekoga tko nosi isto ime kao naše vlastito? Dolazimo do zaključka da moje ime nije moje – ono pripada još jednoj Sandi. Iako je bizarno upoznati samog sebe u drugačijoj formi, jasno odvajamo vlastiti identitet od tuđeg i gotovo da branimo povezanost vlastitog identiteta s dijeljenim imenom. Ja sam Sanda, imam šiške i niska sam. Koliko takvih Sandi još postoji? Iako je obeshrabrujuć, zaključak je da vjerojatno postoji još puno takvih. Poanta je u tome da postoji opasnost u međusobnom vezanju pojmova sentimenta i osobne percepcije prostora. Kontradiktorno suvremenom kineskom komunizmu svrha je javnih prostora, pogotovo onih u kontekstu umjetnosti, da pripadaju svima. Infantilna je

³² **Snark** – sarkazam, stav ili izraz podrugljivog sarkazma

³³ Georges Perec, *Vrste prostora*, Meandar, Zagreb, 2005, str. 12.

pomisao kako izlagački prostori pripadaju samo umjetnicima, muzeji suvremene umjetnosti samo suvremenim umjetnicima, a prirodoslovni muzeji samo onima koji se bave prirodoslovnim znanostima. Ipak, ovo je sasvim opravdano jer, ponovo, prostore unutar kojih se osjećamo sigurnim povezat ćemo s osobnom sigurnošću. Postoji niz daleko kompleksnijih razloga od toga zašto npr. frizer/ka neće ući u galeriju ili zašto glumac smatra da mu je mjesto samo na kazališnoj sceni, a ne na filmskom setu. Ako se odmaknemo od pojma percipiranja prostora, ostaje samo prostor koji je kao samostalni pojam relativno teško definirati. U smislu prostora unutar kojeg boravimo on mora biti nečime omeđen da bismo ga mogli nazvati prostorom, odnosno u tom slučaju prostorijom. Najstandardnija formulacija prostorije jest četiri zida, pod i strop³⁴. Visina i veličina prostorije ovisi o njezinoj namjeni, kao i odluka hoće li ona imati otvor za prodor svjetla, tzv. prozor³⁵. Veličina prozora također ovisi o namjeni prostorije ili osobnim preferencijama. Dakle, sasvim je logično da u toaletu nećemo imati prozor koji se prostire od zida do zida ili od poda do stropa, dok bi takav prozor bilo razumno imati u dnevnom boravku. U svakom slučaju, osim prozora, izuzetno je poželjno da prostor ima otvor kroz koji ćemo u tu prostoriju ući ili izaći. Ako se vratimo na percipiranje prostora koji povezujemo sa sigurnošću, prostorije gotovo uvijek imaju otvor koji se može prilikom ulaska ili izlaska pregraditi, zatvoriti ili otvoriti. Takve pregrade najčešće nazivamo vratima³⁶. Perek nastavlja s idejom propitivanja

³⁴ **Strop** - građevna konstrukcija koja natkriva zatvoreni prostor. Kao arhitektonski i građevni element, strop je donji dio međukatne konstrukcije koji oblikuje horizontalnu i ravnu plohu (odatle i francuski naziv *plafond*, od *plat*: ravan i *fond*: dno), po čemu se razlikuje od svoda, koji je zakrivljen. U antičkom Egiptu i Babilonu strop se izvodio od palmiranih debala, a na reprezentativnim građevinama od kamenih ploča. Etrurščani su, gradeći ravne ili dvovodne stropove, primjenjivali velike drvene grede. U Grčkoj i Rimu strop se izrađivao od dasaka ili urešenih greda, koje su tvorile kockaste udubine (*lacunar*). Stropovi hramova često su bili mramorni, a krasila su ih polja među gredama (*kasete*). Starokršćanske bazilike imale su drveni ravni strop ili su bile bez njega, pa je krovna konstrukcija bila vidljiva. Srednjovjekovne kuće imale su drvene stropove, neobložene na donjoj strani i urešene slikarijama; u gotici su drveni stropovi bili konstruirani od greda koje su ležale na profiliranim konzolama. Talijanska renesansa XV. st. (*quattrocento*) obnovila je antički ravni svod s kasetama, često bogato dekoriran. Poslije se kasetirani drveni strop kombinirao s ukrasom u štuku i slikama. U XVII. i XVIII. st. stropovi su se često oslikavali iluzionističkim slikama. U klasičnoj gradnji kakva se održala sve donedavno, strop se obično sastojao od stropnih letvica, koje su se pribijale na grede stropnjače; preko njih se pričvršćivala trstika ili metalna mreža (*rabic*) i nanosila žbuka. U modernoj arhitekturi primjenjuju se uglavnom jednostavni, ravni, zaglađeni ili ožbukani stropovi, katkad i spušteni stropovi od ovješanih lakih ploča koje odozdo zatvaraju prostor za vođenje instalacija pod međukatnom konstrukcijom.

³⁵ **Prozor** - otvor u zidu, rjeđe krovu ili stropu, koji služi kako bi se omogućilo prirodno osvjjetljenje i prozračivanje unutarnjeg prostora te vidik prema van.

³⁶ **Vrata** - otvor u zidu ili drugoj pregradi koji se može po volji otvoriti ili zatvoriti, a omogućuje pristup u neki prostor i izlazak iz njega. Zatvaranjem vrata postiže se sigurnost i zaštita osobnosti prostora; ona ga štite od atmosferilija, buke, prodora ili gubitka topline, propuha, požara itd. Oblikovanje, izvedba i izmjere vrata ovise o namjeni prostora, sigurnosnim i izolacijskim potrebama, učestalosti uporabe itd. Tradicionalno se izrađuju od drva, u novije doba i od metala, stakla ili plastike. Prema obliku mogu biti jednokrlna, dvokrlna ili višekrlna vrata, a prema načinu otvaranja zakretna, klizna, podizna, sklopiva (*harmonika*), ili kružno rotirajuća (*okretna*). Pokretljivost

uloge vrata te nameće pitanje tko se nalazi unutar, a tko van prostorije. Ovakvo razvlačenje sintagme prostora i onoga što ga takvim čini neupitno utječe na uviđanje značenja koji pojam cigle nosi, ali ponajviše utječe na vlastito tumačenje potencijala koji cigla ima unutar izložbenog prostora. Nadograđivanjem eksperimenta iz *Faze 10*, koji je skoro potrgao galeriju Polica, nastaje rad *Eksperiment otpornosti*. Valja naglasiti kako *Fazu 11* ne treba strogo tretirati kao rad ili likovno djelo, već uzeti u obzir kako je ovo izložbeni koncept. Ova se faza eksperimenta sastoji od izvjesne količine blok cigala kojima će se procesom zatrpavanja opteretiti izložbeni prostor. Za izlaganje ove faze predviđen je izložbeni prostor koji je, kao i galerija Polica, izgledom jedinstven. Unutar kompleksa Studentskog centra, neposredno iza Galerije SC, nalazi se takozvani KIOSK.

Na što valja obratiti pozornost prilikom izlaganja u KIOSK-u:

1. Veličina prozora omogućava transparentnost prilikom izlaganja tako da nije potrebno ulaziti u prostor da bi se posjetila izložba. Vrata su također ostakljena pa ovaj prostor savršeno utemeljuje filozofiju o tome tko je unutra, a tko vani.
2. Tri su od četiri zida ostakljena, što ostavlja samo jedan, stražnji zid, koji se može tretirati kao okomita površina za izlaganje.
3. Vrata se otvaraju prema unutra, što prostor koji možemo koristiti za rad čini još manjim. Zato je ova galerija najčešće zaključana i ostavlja dojam izloga, a ne galerije.
4. Pod prostora je betonska ploča, ali zidovi su rađeni od lima. Kada se radi o ciglenim ili betonskim zidovima, iako se bušenjem uništavaju, oni se lako naknadno uredi i vrata u prvobitno stanje. Kod materijala poput lima to je daleko kompliciraniji i skuplji proces.
5. Strop ovog prostora otvoreno je krovništvo, točnije jedno sljeme krova. Ako je neki rad potrebno objesiti sa stropne visine, izlaganje je otežano. Iako nije nemoguće, valja obratiti pozornost na moguće komplikacije. S druge strane, zbog visine stropa prostor se čini puno većim nego što doista jest.

Cigle koje se nalaze u prostoru nisu nabacane, već su uredno složene te one citiraju prostor unutar kojeg se nalaze. Od zida, točnije prozora, udaljene su oko 50 cm što posjetitelju omogućuje tek malo dovoljnog prostora da okruži instalaciju sa svih strana. Cigle su naslagane u

krila vrata te njegovo zaključavanje postiže se vratnim okovom i bravom, a u današnje doba i složenim sustavima sigurnosti, elektromotornoga zatvaranja, daljinskog upravljanja, videonadzora, automatike i dr. Ojačane su izvedbe vatrosigurnosna, akustično-izolacijska, sigurnosna ili blindirana vrata.

visini prosječnog čovjeka, oko 165 – 170 cm. Ako stane na prste, posjetitelj niži od ovog prosjeka doseći će dovoljnu visinu da pogleda na drugu stranu instalacije. Posjetitelj viši od prosjeka imat će uvid u izgled “plafona” instalacije, dok će svi niži od navedene visine biti unutar vlastitog, intimnog prostora koji se nalazi između zida galerije i zida instalacije. Vrata galerije neće se moći potpuno otvoriti, što ponovo tjera posjetitelja da se “uvlači” u galeriju, ali svaki posjetitelj koji ulazi mora biti svjestan da ovisi o tempu kretanja osobe ispred i iza sebe: ako niste sami u prostoru, neće biti mjesta za mimoilaženje – čekanje i prilagodba su obavezni. To se naravno može promijeniti ako netko odluči preskočiti instalaciju, za što svakako ima dovoljno visinskog prostora. Ovakva se postava rada može poistovjetiti s testiranjem izdržljivosti prostora, međutim, namjera nije testiranje prostora u smislu fizičke presije, kao što je bilo kod galerije Polica. Ovakvim se izložbenim konceptom, osim što se njime treniraju živci posjetitelja, nameće pitanje do koje mjere zatrpavamo institucije u kulturi, ponajviše u umjetnosti, objektima koji nam smetaju, guše nas, nisu korisni ni inovativni. Cigla je sve navedeno, pogotovo kada se nalazi u izložbenom prostoru. Ona gubi svoju izvornu funkciju, smeta nam, nije korisna i svakako nije inovativna. Ipak, neobičnost ovakvog objekta u galeriji mora nametnuti pozitivnu ili negativnu reakciju. Zašto je cigla u galeriji? Koja je vrijednost cigle u galeriji? Faza 11 finalna je faza ovog višegodišnjeg eksperimentalnog rada koji je baza za nastavljanje dubinskog propitivanja, u prenesenom smislu, cigle u galeriji. Pritom, cigla nikada nije samo cigla. Ukupan rezultat svih eksperimenata, okupljenih pod nazivom *Eksperiment otpornosti*, testira mogućnosti do kojih autor i promatrač mogu zanemariti nametnuto značenje likovnog objekta (ili bilo kojeg objekta u galeriji) te preispitati vlastitu percepciju ukupnog doživljaja neke izložbe, likovnog djela ili izložbenog koncepta. Za ovu je fazu rada ipak bitno naglasiti kako je prostor unutar kojeg su cigle izložene jednako bitan kao i one same, a vrijednost koncepta je, u ovom slučaju, bitan element jer su kroz njega objedinjeni pojmovi prostora, likovnog objekta i umjetnika.

4. ZAKLJUČAK

Netom prije završetka pisanja ovog diplomskog rada imala sam priliku u sklopu ovogodišnjeg *Animafesta* u kinu Studentskog centra slušati masterclass umjetnika Williama Kentridgea. Iako se u sklopu *Animafesta* predstavlja kao umjetnik koji se primarno bavi animacijom, on je svestran i multimedijски umjetnik koji djeluje u različitim područjima i medijima od crteža, grafike, performansa, instalacija te kazališnih i opernih produkcija te ih sve kreativno povezuje. Tijekom predavanja dotaknuo se tema bliskih propitivanju umjetnikova odnosa spram prostora općenito, a ponajviše onih koje svojatamo kao „umjetnička“, referirajući se poglavito na galerije i ateljee. Tako navodi kako za umjetnika njegov radni prostor, atelje, mora biti siguran prostor unutar kojega si može dopustiti da naprosto bude glup. Iako je posjedovanje takvog prostora privilegija, nastavlja kako je postojanje umjetničkog djela unutar izložbenog prostora banalno te galerije naziva „potpuno nekreativnim prostorima“ navodeći kako je trenutak „gluposti“ unutar radnog prostora krucijalan za poticanje kreativnog pristupa prilikom izlaganja rada. Ove su me izjave potaknule na nastavak propitivanja koncepta koji se krije iza ovog istraživačkog rada, čiji je ukupan cilj vrlo jednostavan, a to je inzistiranje na tome da, iako to ponekad može biti obeshrabrujuće, budem/o vođeni *procesom stvaranja* likovnog rada.

4.1 Od cigle do...

Nebrojeno sam se puta, kao i mnogi drugi pripadnici umjetničke scene, susrela s izjavom „pa i ja to mogu“. Možda je to dobra prilika da svi u vlastite ateljee, dnevne boravke, kuhinje itd. stavimo jednu ciglu koja će predstavljati priliku za glupost, priliku za kratkotrajno naivno i besciljno propitivanje onoga što nas tišti. Vjerojatno je tvrdoća cigle i svojevrsan autoportret, kojim pokušavam obraniti vlastitu fascinaciju nečime što će ionako biti važno samo onima koji istinski žele odvojiti vrijeme i razmisliti o... cigli. Koncept koji je razvučen na četiri godine dubinskog propitivanja i razvijanja ideja, njihova testiranja u raznim uvjetima, predstavljao je u svakom obliku izazov. Od cigle do preispitivanja svrhe zidova (vidljivih i nevidljivih), od izazova s kojima sam se susrela prilikom boravka u Kini preko preispitivanja vlastitog identiteta unutar umjetničke zajednice te na kraju poistovjećivanja s institucionalnom kritikom, dolazim do sljedećeg zaključka: cigla je izgledom jednostavan i funkcionalan objekt, a iako je daleko od

atraktivnog, za mene predstavlja temelj testiranja konceptualne umjetnosti u širem smislu. Istina je, svatko može staviti ciglu u galeriju, na policu ili je držati u rukama. Međutim, poanta nije promatranje cigle unutar njezine svrhe, već testiranje vlastite percepcije o tome koliko daleko značenje nekog objekta može ići. Osobna povezanost s ciglom potpuno je naivna, međutim, besmisleno je nametati vlastito poimanje ovog objekta i njegovo značenje zbog dvaju razloga. Prvo, iako mogu, ne želim otkrivati suštinski razlog povezanosti mene kao umjetnice i cigle kao objekta. Nadalje, moje tumačenje cigle ne smije utjecati na promatračevo tumačenje. U tom smislu ako je nečije tumačenje cigle kao umjetničkog objekta unutar izložbenog prostora onemogućeno zbog vlastite pretpostavke o tome da je to samo cigla, onda svakako nije na meni (ili na ikome drugome) da mijenja takvo mišljenje. S druge strane, ako će netko u ovoj naivnosti uvidjeti priliku za dubljim preispitivanjem objekta unutar izložbenog prostora iako je zaključio da to doista jest samo cigla, onda je to izvrsna prilika za desetminutno razmišljanje o svrsi umjetnosti općenito. Bez obzira na to je li stav o cigli unutar galerije pozitivan ili negativan, svakako je dragocjeno da je moj trenutak za, kako navodi Kentridge, gluposti potpuno ispunjen.

UVIJEK VIZUALNO

VAŽAN ODNOS

- PRAZINE

- CIGLE

- TIJELE

5. LITERATURA

1. Artlex, <https://www.artlex.com/site-specific-art/> (Zadnje pregledano 13.7.2023.)
2. Britannica, <https://www.britannica.com/art/Salon-French-art-exhibition> (Zadnje pregledano 11.7.2023.)
3. Georges Perec, *Vrste prostora*, Meandar, Zagreb, 2005.
4. Magazine.artland, <https://magazine.artland.com/banksy-shredded-painting/> (Zadnje pregledano 28.3.2023.)
5. Miško Šuvaković, *Martek; Fatalne figure umjetnika, Eseji o umjetnosti i kulturi XX. stoljeća u Jugoistočnoj, Istočnoj i Srednjoj Europi kroz djelo(vanje) umjetnika Vlade Marteka*, Meandar, Zagreb, 2002.
6. Mladen Stilinović, *Potrošnja crvene – roza, Katalogu Crvena – roza*, Podroom, Zagreb, 1979.
7. Nina Möntmann, *Art and Its Institutions; Current Conflicts, Critique and Collaborations*, Black Dog Publishing, London, 2006.
8. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde; Theory and History of Literature, Volume 4*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1984.
9. Raymond Williams, *Keywords, a vocabulary of culture and society*, Flamingo, London, 1983.
10. Raymondwilliams.co.uk, <https://raymondwilliams.co.uk/about-raymond-williams/> (Zadnje pregledano 20.3.2023.)
11. Smarthistory, <https://smarthistory.org/artists-in-and-against-the-museum/> (Zadnje pregledano 10.7.2023.)
12. Školski rječnik hrvatskog jezika, <https://rjecnik.hr/search.php?q=kultura> (Zadnje pregledano 13.6.2023.)
13. Tate, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/w/white-cube> (Zadnje pregledano 20.6.2023.)
14. Vera Turković, *Likovno obrazovanje: Nove pedagoške prakse, Metodike u suvremenom odgojno – obrazovnom sustavu*, Akademija likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu
15. Vesna Ivezić, *Lice cenzure. Sloboda mišljenja i kreativnosti u uvjetima tržišno orijentiranog društva*, Časopis filozofije medija „In Meidas Res”, vol. 5, br. 9., 2016.

6. POPIS I IZVORI SLIKOVNIH MATERIJALA

Slika br. 1: Organigram osnovne strukture kulturnog sektora u Republici Hrvatskoj, preuzeto iz *Pregled kulturnog razvoja i kulturnih politika u Republici Hrvatskoj*, Ministarstvo kulture i medija, Zagreb, 2022.

Slika br. 2: Marcel Duchamp, *Kutije u kovčegu*, 1960.,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bo%C3%A0ete_en_valise_de_Marcel_Duchamp.jpg
(Preuzeto 14.7.2023.)

Slika br. 3 i 4: Ai Weiwei, *Study of Perspective*, odabrane fotografije, 1995.-2003.,
<https://www.contemporaryartcuratormagazine.com/home-2/aiweiwei> (Preuzeto 14.7.2023.)

Slika br. 5: Nepoznati autor, Banksy; *Love is in the Bin*, performans, 2018.,
<https://magazine.artland.com/banksy-shredded-painting/> (Preuzeto 13.7.2023.)

Slika br. 6: Juraj Vugleč, Fotografija s otvorenja samostalne izložbe *Experiment on How Much My Hands Can Take / Experiment on How Much Damage a Brick Can Make*, Galerija Karas, Zagreb, 2023.

Slika br. 7: Mia i Tara Č., Crteži slona i buhe, Zagreb, 2023.