

Javna stvar

Matijević, Tihomir

Doctoral thesis / Disertacija

2012

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:215:462300>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-24**



Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište u Zagrebu

Akademija likovnih umjetnosti

Tihomir Matijević

JAVNA STVAR

Uloga skulpture u redefiniranju identiteta grada

Doktorska disertacija

Zagreb, 2012. godine

Sveučilište u Zagrebu
Akademija likovnih umjetnosti

Tihomir Matijević

JAVNA STVAR

Uloga skulpture u redefiniranju identiteta grada

Doktorska disertacija

Mentori:

Mentor 1: red. prof. Stjepan Gračan

Mentor 2: doc. dr. Leonida Kovač

Zagreb, 2012. godine

SADRŽAJ

UVOD	3
Metoda.....	3
Pregled pojedinih poglavlja.....	4
ESTETSKO ISKUSTVO GRADA.....	5
Vizualni identitet grada je materijalna manifestacija duhovnog stanja.....	9
Zajednički simbol kroz tri krize	17
1. Javna skulptura kao umjetničko djelo	18
2. Teritorijalna markacija na sjecištu urbanističko-arhitektonskih silnica.....	22
3. Objekt antropološkog proučavanja.....	26
PROSTOR, VRIJEME I TVAR SKULPTURE.....	31
Prostori skulpture	33
Fizički i virtualni prostor.....	37
Materija i metafora	40
Spomenik, vrijeme i smrt	43
Krug značenja.....	47
KOLEKTIVNI KARAKTER JAVNE SKULPTURE.....	51
Zajednički simbol kao subjektivni objekt	69
OD ANTROPOLOŠKOG MJESTA DO NEMJESTA.....	71
Pelješka minijatura	71
S palače u klinike	75
Rim – grad muzej	78
Umjetnost na ulice.....	80
Ljudska porodica	83
ZAKLJUČAK	87
Popis ilustracija	92
Literatura	93
Kratki sadržaji pojedinih poglavlja	97
Kratak sadržaj na engleskom jeziku.....	98
Ključne riječi	105
Životopis.....	106

UVOD

Skulpture kao umjetnička djela ili kao spomenici privlače akademsku pozornost zbog načina kako materijaliziraju društveno mišljenje i pamćenje u javnom prostoru. Isto tako, kao vizualna atrakcija, skulptura markira teritorij, te utječe na vizualni identitet mjesta, a samim tim i na oblike kolektivnog identiteta i građanskog života. Pitanje identiteta nije samo vizualno, ono također uključuje i status mjesta ili skulpture na širem kulturnom području; njezin položaj u odnosu na discipline, diskurse i institucije. Otvaranjem više pogleda i situacija iz kojih se skulptura može percipirati, relativizira se značenje njezine konačne prezentacije. Mnogo je vrsta odnosa skulpture i grada; skulptura se može postaviti u dijalog s bilo kojim društvenim interesom kojim je ispunjen javni prostor u koji se postavlja. Kroz pitanje identiteta, kompleksnost značenjskog opsega skulpture se umnogostručava. U dinamici promjena novih spoznaja o prostoru danas iznova se aktualiziraju pitanja uloge skulpture u redefiniranju javnog prostora grada.

Metoda

Ovaj projekt svoj materijal i metodologiju istraživanja, odnosno kritičko - analitički instrumentarij, pronalazi podjednako u znanstvenim kao i umjetničkim disciplinama. Širok interdisciplinarni pristup sa stajališta ne samo umjetničke teorije i povijesti umjetnosti, semiologije, povijesti, ekonomije, politike, antropologije, nego i iz subjektivne pozicije aktivnog kipara je potreban za shvaćanje stvaralačkog procesa kao susreta individualnog i društvenog, te racionalnog i iracionalnog procesa koji na kraju postaje suština javne skulpture. Dakle, osim teorijskog dijela, projekt obuhvaća i moja umjetnička djelovanja u javnim prostorima hrvatskih gradova: Zagreba, Osijeka, Rijeke, Splita, Pule, Vinkovaca. Plan je bio trajno integriranje vlastitih skulptura u takve prostore; no tamo gdje to nije bilo moguće, zbog fizičkih ili pravnih prepreka, pribjegavam drugačijim umjetničkim strategijama u prezentaciji ideje: fotomontaži, nacrtu, videu ili akciji.

Postupak izrade umjetničkog djela je iracionalan čin koji se naknadnom analizom objašnjava putem raščlanjivanja na sastavne dijelove misaonih operacija (pojmova, sudova i zaključaka), te izučavanjem svakog dijela za sebe i u odnosu na druge dijelove. No, pojmovna spoznaja opet utječe na samo stvaralaštvo, metodom sinteze povezuje oblikovne metode i misaone tvorevine u još složeniju cjelinu. Skulpture koje se postavljaju služe kao polazište za teoriju ali i kao dokaz, odnosno provjeravanje postavljenih hipoteza. Određena djela se naknadnim postupkom odabiru kao reprezentativna za određenu pojavu u svijetu umjetnosti. Primarno značenje djela se nadograđuje uklapanjem u širi teorijski kontekst.

Umjetnička metoda i znanstvena induktivno - deduktivna metoda čine jedinstvo i ne mogu se upotrebljavati jedna bez druge jer pojedinačno nisu efikasne. Na osnovi praktičnih eksperimenata postavljanja skulpture izvode se činjenice i saznanja, odnosno spoznaje novih činjenica i zakonitosti. Vrijednost induktivnog zaključka raste s povećanjem broja slučajeva pojedinačnih postupaka primjene skulpture. Ovakav postupak je eksperimentalna metoda koja u određenim uvjetima i mjestima u gradu prati i bilježi pojave i društvene procese koji se javljaju nakon što je postavljena. Teze i stavovi se dokazuju i teorijski i eksperimentalno. Svaka postavljena skulptura je svojevrsna demonstracija koja uspostavlja logičku vezu između pojma i slike. Od pojedinačnih opažanja izvode se zaključci koji svoj oslonac nalaze u konkretnom predmetu – skulpturi.

PREGLED POJEDINIH POGLAVLJA

Estetsko iskustvo grada

U prvom dijelu istražujem odnos vlastitog stvaralačkog identiteta, identiteta mjesta na kojem se određena javna plastika nalazi i skulpture kao identitarne oznake. Ovdje se ne bavim, niti kategorijama odnosa, niti stilskim kategorijama - vodi me poseban interes; odrediti i preispitati povijesne zadaće skulpture: kao umjetničkog djela, točke označitelja grada i objekta antropološkog razmatranja, uslijed promjena koje donosi suvremenost. Ta tri aspekta postavljam u formi pitanja na primjerima vlastitog rada.

Prostor, vrijeme i tvar skulpture

U sljedećem dijelu, zadatak bi bio formulirati temeljnu, univerzalnu crtu skulpture, te pronaći njene osnovne medijske osobine i specifičnosti u zajednici medija. Medij skulpture je danas proširen u niz graničnih područja, niz posebnih slučajeva koji evoluiraju ili negiraju tradiciju, stoga bi joj se pokušali približiti putem općih definicija prostora, vremena i tvari. Kako je prostor jedna od najvažnijih tema umjetnosti skulpture dvadesetog stoljeća, širina teme vodi nas u interpretaciju prostora skulpture iznutra i izvana, obilazeći je u sve širim koncentričnim krugovima – diskursima revitaliziranja pozicije prostora. Također, zanima me metaforičnost njezine materije, te na koji način izražava vremenske akcije. Iz specifičnosti želim odrediti prednosti i ograničenja skulpture kao medija, a samim tim preispitati njezine mogućnosti i diskurs.

Kolektivni karakter javne skulpture

Treća tema je paradigma odnosa stvaralaštva individue i kolektiva unutar kapitalističko – ekonomskih društvenih odnosa mega-strukture grada. Teza je da postavljanje skulpture u javnom prostoru nailazi na brojne ideološke i fizičke prepreke koje je onemogućuju. Putem slučaja skulpture, pokušavaju se razaznati implikacije na procese izgradnje, funkcije i slike javnog prostora. Tu se otvaraju sasvim drugačije problematike: organizacije izgradnje, nadležnosti institucija, selekcije, kao i nestanak javnog prostora. Na tu temu razgovarao sam sa Sašom Šimpragom, koji je jedan od pokretača inicijative i urednik bloga *Ipostozaumjetnost* kao radne platforme istoimenoga projekta, te autor knjige „Zagreb, javni prostor“¹ koja donosi poglavlje koje problematizira javnu plastiku postavljenu u Zagrebu u vremenu tranzicije.

Od antropološkog mjesta do nemjesta

Četvrti dio je povijesni pregled promjena odnosa skulpture i arhitekture grada, te dijagnoza trenutnog stanja. Tu se prvenstveno misli na normativno ustrojstvo arhitekture koja se sa svojim fizičkim prostornim kategorijama nameće oblikovanju skulpture. Isto tako, ovaj se dio bavi kritikom i novim ulogama muzeja kao reprezentanta društvenih tokova. Razlog za to pronalazim u sljedećem nerazmjeru: produkcija skulptura vjerojatno nikad nije bila veća u svojoj povijesti, stoga dolazi do besmislenog gomilanja radova u depoima muzeja ili skladištima autora. Akumuliraju se djela, znanja i rasprave, no s druge strane neki prostori u gradu uporno ostaju prazni i željni umjetničkog sadržaja. Cilj je proširiti teoretsku platformu i nadograditi ideju „muzeja bez zidova“ kako bi se skulptura mogla organizirano koristiti sa zadatkom unapređivanja zapuštenih mjesta.

¹ Šimpraga, Saša: *Zagreb, javni prostor*, Porfirogenet, Zagreb, 2011.

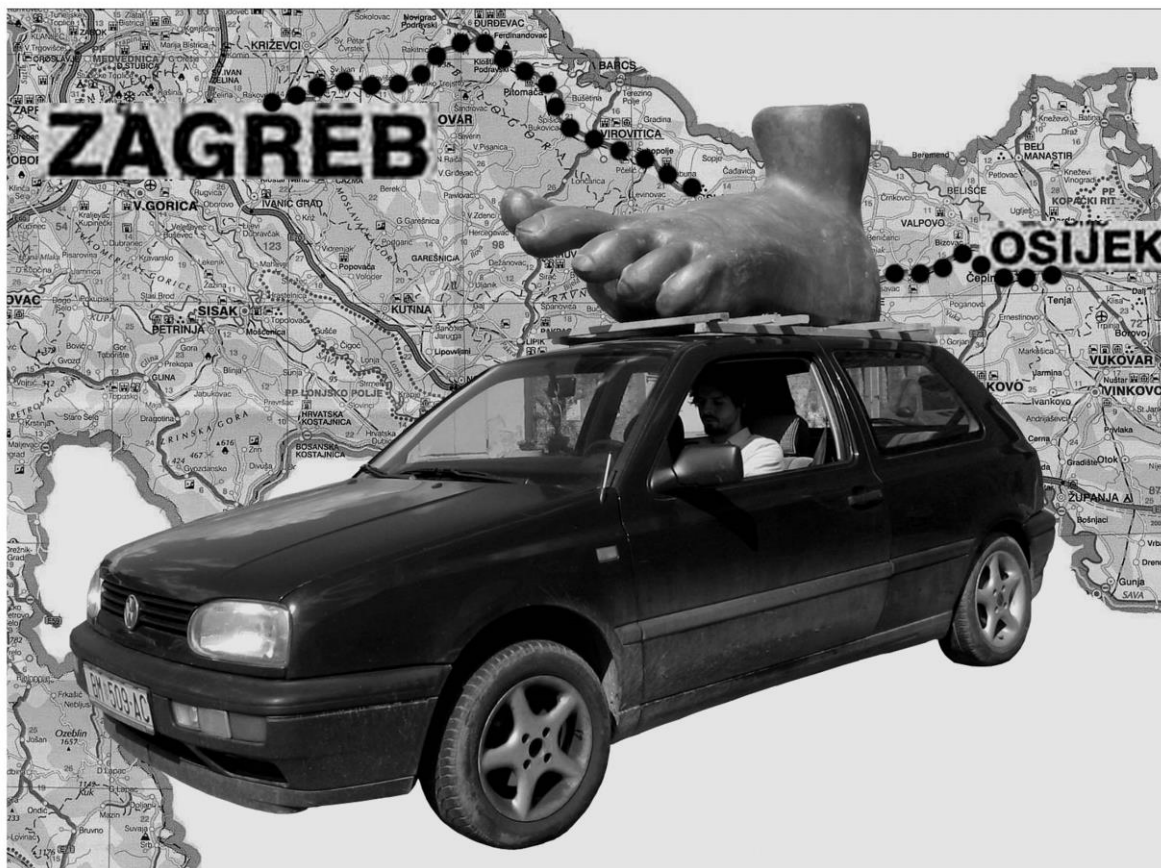
ESTETSKO ISKUSTVO GRADA

Projekt *Tihomir vodi svoju omiljenu skulpturu u Zagreb* se sastoji od instalacije skulpture predimenzioniranog ljudskog stopala na krovu automobila, akcije putovanja i video dokumentacije istog. Putovanje započinje u mom kiparskom ateljeu u Osijeku i završava u Gliptoteci u Zagrebu (u sklopu IX. trijenala hrvatskog kiparstva). Tijekom putovanja, skulptura se privremeno postavlja na različite lokacije u mjestima i gradovima na putu, a zatim se vraća na krov automobila kako bi nastavila putovanje. Tijek akcije dokumentiran je videom. Video dokumentacija pokazuje reakcije prolaznika u manjim mjestima i gradovima na prizor stiliziranog, pozlaćenog, glomaznog stopala na krovu jurećeg Volkswagena, kao i njihove reakcije na privremeni postav skulpture na pojedinim izabranim lokacijama.

Polazište ove komične 'atrakcije' je vlastita frustracija zbog nemogućnosti realizacije djela na zamišljeni način, odnosno, zbog nemogućnosti ostvarenja potpunog stvaralačkog procesa. Skulptura stopala izvorno je zamišljena u sasvim drugačijem kontekstu; trebala je biti izlivena u bronci, duplicirana, te postavljena s obje strane rijeke Drave povezujući politički i regionalni teritorij koji rijeka razdvaja. Kako prijedlog postava brončane skulpture u gradu Osijeku nisam uspio realizirati, poduzimam avanturu putovanja u kojoj ću pokušati pronaći odgovarajuće mjesto za njezin postav, te istražiti kako skulptura funkcionira u različitim prostornim i kulturnim kontekstima. Uočavam da su ti različiti konteksti vezani uz pojam grada kao teritorija s vlastitim prostornim i kulturnim identitetima, s kojima putem svog rada pokušavam uspostaviti vezu.

Kako se ovaj projekt višestruko referira na temu i ideju putovanja – prolaženja - kretanja – šetnje, te se i realizira u formi putovanja; tako sam paralelno i ovaj tekst zamislio kao šetnju kroz grad. Prevozeći skulpturu do Zagreba osjećao sam se kao turist jer za razliku od stanovnika grada koji rutinski prolazi, od točke do točke; turistovo kretanje se shvaća kao estetski ugodan, povijesno-edukativan, spoznajno-kritičan proces. Šećući se, turist obilazi zgrade i trgove, ulazi u muzeje, prolazi između fontana, klupa, semafora i ostalog urbanog namještaja, te kroz navedene gradske objekte pokušava shvatiti cjelovitost ljudske drame, odnosno kulturu toga grada. Kao turist, ne želim samo puku informaciju o gradu, želim ga neposredno doživjeti.

Suočavam se sa sljedećim problemom: kako proučavati tako slojevit organizam, iz kojeg aspekta promatrati? Kružno kretanje između fontana i klupa kretanje je kroz povijest ideja, koje nas vraća na ranija pitanja gledana s novih stajališta i istančanijeg pogleda na grad. Akumulacija znanja traži rekapitulaciju rasprava iz prošlih razdoblja. Dok se akumulira znanje, paralelno se uslojava i veduta grada otkrivajući nove trenutke. Naizgled definirani prostori povijesnih jezgri mijenjaju se također i nadopunjavaju: arhitektonskim interpolacijama, produkt dizajnom u reklamne svrhe, kineskim ili meksičkim restoranima, novim tehnološkim inovacijama u industriji ulične rasvjete, satelitskim antenama (ili je i to već prošlost izbrisana digitalnom revolucijom), novim cestama-arterijama koje agresivno nose sve zaobljenija i kompaktnija prometala... Situacija se sve više komplicira ako se u istraživanje uključe i zvukovi, mirisi, ili ako izađemo iz domene anorganskoga u organsko; životinjske vrste koje se adaptiraju životu u gradu ali i one koje nestaju, ambroziju i alergiju, usiljenu hortikulturu s ekološkim imperativom, a da se ne spominje čovjeka i njegovu modu, plastičnu kirurgiju ili do najmanjih sitnica – umjetne zube! Sa čim će moja skulptura uspostaviti dijalog?



Tihomir vodi svoju omiljenu skulpturu u Zagreb, video, 2007.
Fotografirao: Antun Božičević

Umjetnički proces je sjecište dva puta: puta nastajanja djela i puta djela do publike; iz privatne anonimnosti u javnost, iz unutra prema van, iz tišine u buku, sa periferije ili neke druge margine, u centar. Tvorac, emocionalno privržen djelu, pasivno ga gleda kako odlazi vlastitim putem ili aktivno sudjeluje u transferu: valorizaciji, kategorizaciji, interpretaciji. Jedan i drugi put su stvaralački, samo je pitanje tko preuzima odgovornost. Ta dva puta se ponekad nadovezuju - u jedan, ponekad prepliću - sukobljavaju, a ponekad teku paralelno - a da se nikada ne dodirnu.

Želim li postaviti skulpturu na određeno mjesto, sučeljavam je s najraznovrsnijom kulturnom produkcijom - od arhitekture tog mjesta do prometnih znakova. Za početak si dajem zadatak pokušati preko tih objekata rekonstruirati ponašanja stanovnika. Ono što me najviše zanima je kako se u tom gradu živi. Baviti se postavljanjem skulpture, na neki način, znači baviti se (estetskom?) antropologijom, pošto se do iskustva čovjekova ponašanja ne može doći neposredno, posreduje se estetskim iskustvom.

Kao dobar turist, razgledavam gradske atrakcije koje mi preporučuje turistički vodič. Dobar turist, kako ga ja zamišljam, putem preporučenih atrakcija propituje i koncepte koji su ih omogućili i koherentne veze koje ih održavaju, tražeći ono što bi u tim konceptima moglo omogućiti šire definiranje ljudskog ponašanja. Istovremeno, koncept svog projekta miješam s povijesno antropološkim razmatranjima nastojeći voditi računa o koherentnosti koncepta i njegova razvoja unutar različitih konfiguracija.² U stvari, radi se o „*determiniranju odnosa (razlike i veze) između mašte i logike, umjetnosti i mišljenja*.“³ U gradskim objektima - zgradama, fasadama, kanalizaciji, itd., se zrcali stanje društva, politika i ekonomija, ali ti sustavi su zakopani kao apstrakcije u sustavu simbola. Da bi uspješno shvatili izvorna značenja objekta, potrebno je svojevrsno prevođenje oblika u pojmove. Oblici ponašanja i oblici misli okamenjeni su u oblicima gradskih objekata, što pomiruje socijalnu i kulturnu antropologiju⁴ jer oblici stvari razotkrivaju samu bit društvenih odnosa a ne samo pojavnu površinu tih odnosa.

Preda mnom se pružaju „*prizori ulice*“⁵, ispunjeni silama koje su istovremeno metaforičke i mitske. Prizori se sastoje od stvari koje su smještene u prostoru: na ulicama, trgovima, parkovima, šetnicama, i tek sa prostorom čine kompletnu sliku - razglednicu grada. Ne mogu se ne zapitati, kako je organiziran prostor i koji je kauzalitet stvari kao teritorijalnih markacija socijalnih identiteta i društvenih praksi.⁶

Dok promatram stvari, ja ih promišljam. Postavlja se pitanje: ukoliko se stvari trebaju promatrati s obzirom na socijalne identitete i društvenu praksu, tada neposredno, osjetilno, estetsko iskustvo stvari posreduje pojmovnom mišljenju.⁷ Sada slijedi novo pitanje: što je to estetsko iskustvo?

Kant namjerno ne kaže što jest ono što izaziva estetska djelovanja. On jedino analizira djelovanja unutar estetskog iskustva, pri čemu se očituje da je iskustvo takve vrste da se na predmetan način i za sebe ne može navesti ono što iskustvo potiče.

Naime, ono što se u estetskom iskustvu doživljava, u iskustvu i putem iskustva, konstituira se tako da se ono što predstavlja sadržaj nekog iskustva neovisno o njemu, primjerice u nekom djelu, ne može objektivirati. Ova okolnost nameće pretpostavku da se takozvano estetsko iskustvo ne smije razumjeti kao pasivno prihvaćanje nečega što izvanjski djeluje na to iskustvo, već se štoviše iskustvo, ukoliko se u njemu estetski sadržaj tek konstituira, mora opisati kao učinak.

Kant raspravlajući o estetskom iskustvu govori o promišljajućoj rasudnoj moći:

² Croce, Benedetto: *Brevijar estetike*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2003., str.51.

³ Ibid., str.51.

⁴ Marcus, G.E. & Fischer, M.J.: *Antropologija kao kritika kulture*, Naklada Breza, Zagreb, 2003., str.104./105.

⁵ Fajf, Nikolas: *Prizori ulice*, Clio, Beograd, 2002, (naslov knjige)

⁶ Ibid., str.109./129.

⁷ Hegel, G.W.F.: *Estetika*, BIGZ, Beograd, 1975., str.10./14.

Promišljajuća rasudna moć predstavlja naziv koji je posuđen od spoznajne teorije, a koji je suprotan određujućoj rasudnoj moći koja je u normalnom spoznajnom procesu djelatna. Dok određujuća rasudna moć u spoznajnom sudu neko posebno uvrštava pod neko opće, dotle rasudna moć u svojoj djelatnosti promišljanja neko dano posebno shvaća tako da se na to posebno ne mogu primijeniti opći pojmovi koji nam stoje na raspolaganju, već štoviše svojevrsnost onog posebnog tek pruža motive u prilog potrazi za nekim odgovarajućim općim.

Učinak se ponajprije sastoji u opažanju toga da se ovo posebno ne pokorava supsumpciji i da ono odbacuje opće pojmove koji bi se ovdje možda mogli primijeniti, potom se ono sastoji od kretnje koja iza toga slijedi, a koja rasudnu moć svodi na nju samu, što znači na njezinu posredujuću funkciju između onog posebnog i onog općeg. Rasudna moć kao promišljanje postaje svjesna sama sebe u svojem posredovanju. „⁸

Sada se usuđujem govoriti: sami predmeti su ustvari prazni; kako predmet skulpture, tako i ostali predmeti na ulici, oni ne sadrže pojmovnu istinu. Oni proizvode učinke, posrednici su na putu spoznaje. Osjetilni doživljaj objekta potiče djelatnost promišljanja.⁹ Dakle, estetsko iskustvo aktivira rasuđivanje. To se u Kanta naziva „promišljajućom rasudnom moći, a time on zapravo analizira strukturu estetskog iskustva.“ Spomenuta definicija i potraga za mjestom za skulpturu usko su povezani i određeni u vremenu. To je pokušaj zahvaćanja nečeg višeg, nadpojmovnog. Sagleda li se grad, u njegovu totalitetu, kao estetska ideja, svakodnevno šetanje bi pružalo „silne poticaje za razmišljanje“ a da to nikada ne sažme u neki pojam.

Svakodnevno iskustvo grada nikada ne dopušta da se njegovu zbilju u potpunosti spozna. Put spoznaje znanstvenom metodom je tumačenje otprije, dio tradicije. Estetsko iskustvo grada razlikuje se od znanstvenih metoda i neprestano se obnavlja u vremenu. Neposredni osjetilni kontakt grada se ne može zamijeniti teorijom. Ono što se znalo, u neposrednom se susretu najednom čini ispraznim.

Iskustvo grada, ustvari, nadmašuje ograde pukog estetskog istraživanja, obzirom da predočava istinu koja se uskraćuje promišljajućem zahvaćanju. To koraćanje između života i estetike, bez da se ispusti jedno ili drugo predstavlja estetsko iskustvo.

Iako nisam pronašao traženo mjesto za skulpturu, svjestan od početka utopijskog karaktera projekta, sa putovanja ponio sam u sebi estetsko iskustvo mnogih mjesta ostavljajući na njima trag Stopala. No, to je tek početak potrage, Stopalo će, za sada, morati pričekati odgovore u garaži.

⁸ Kant, Immanuel: "Kritika čistog uma", u Bubner, R.: *Estetsko iskustvo*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997., str.55.

⁹ Ibid., str.53.

Vizualni identitet grada je materijalna manifestacija duhovnog stanja

...Uzmimo, primjerice definicije pojmova stvarnosti (realiteta), slikarstva, ili umjetnosti. Svaka od njih, određujući s određenim razlogom predmet vlastitog interesa, mimoilazi problem identiteta. I upravo mi se to permanentno nastojanje ne postavljanje pitanja identiteta nameće kao temeljna kontradikcija svake definicije. I definicije umjetnosti i definicije stvarnosti, pa se shodno tome stvarnost nerijetko pokazuje hiperrealnom, a umjetnost nerealnom. Jer, prostor identiteta neizbježno je transgresivan, a svaka transgresija izricanje definicije čini nemogućim¹⁰.

Potrebno je uvidjeti da je performativ skulpture u javnom prostoru uzajamno ovisan o identitetu mjesta, odnosno lokaliteta (u geopolitičkom smislu) na kojemu se određena javna plastika nalazi. Identitet pak mjesta u kojem čovjek živi je trajno vezan uz identitet čovjeka, o čemu svjedoče arheološki nalazi i materijalna kultura i mnogi pisani dokumenti. Nalazimo ga u svim gradovima svijeta i u svim razdobljima, no „pokušaj definiranja pojma identiteta otkriva složenost postupka¹¹“.

U sljedećem dijelu nužno je razlikovati tri razine identiteta o kojima je riječ. Prvo: identitet grada koji je vezan uz višestruke društvene identitete, zatim: identitet osobe – u ovom slučaju autora skulpture (u psihologiji, i. označava doživljaj vlastitog „ja“, pojam kojeg pojedinac ima o samome sebi i kontinuiranom postojanju vlastite ličnosti čije se bitne karakteristike ne mijenjaju s obzirom na vrijeme, mjesto ili situaciju u kojoj se nalazi.¹²) i skulpture kao identitarne oznake. Oni su u hijerarhijskoj uzajamnoj ovisnosti kojima se iskazuje teritorijalna pripadnost.

Dok sam razmišljao o vlastitom kiparskom identitetu, uočio sam specifičnost javne plastike u zemlji u kojoj je gotovo polovinu dvadesetog stoljeća postojao komunistički društveni sustav, za razliku od javne plastike u zemljama razvijenog kapitalističkog sustava. Tradicija moderne hrvatske spomeničke skulpture, na kojoj sam odgajan, je heterogena: s jedne strane je ukorijenjena na postavkama (soc)realizma gdje dominiraju djela proizašla iz radionice Antuna Augustinčića (i njegovih učenika), s druge ukorijenjena je na baštini visokog modernizma zapadnoevropskog i američkog tipa, čije primjere nalazimo u djelima Dušana Džamonje, Vojina Bakića i mnogih drugih. U Osijeku, gdje sam odrastao, simptomatično su koegzistirala dva spomenička ostvarenja: partizanski spomenik od Nikole Kečanina u Parku kulture i *Grupa građana* od Branka Ružića, na Trgu Republike. I jedan i drugi danas više nisu na svojim mjestima; prvi je dignut u zrak početkom devedesetih, dok je drugi uklonjen prilikom preuređivanja Trga, ne bi li se nakon toga ispostavilo da za njega više nema mjesta - smatralo se da je neprikladan za novu formu trga. Grad koji je u tranziciji u svim aspektima političke, ekonomske i kulturne stvarnosti pokazao se nesposobnim da s jedne strane sačuva spomenički izraz prošlih razdoblja, kao povijesni dokument, i s druge strane, da nekom novom javnom plastikom odgovori na izazov sadašnjice.

¹⁰ Kovač, Leonida: *Kodovi identiteta*, Meandar 2001., Zagreb, str.77.

¹¹ Parsons, T.: *Društva*, AC, Zagreb, 1991., str.47.

¹² Petz, Boris (ured.): *Psihologijski rječnik*, Zagreb, 1992., str. 149.



Vojnik, radnik i majka, fotomontaža skulptura ispred tvornice Kandit, 2011.

Pojedinačni nazivi skulptura:

Burton kao Tito (u sredini), 160x128x105 cm, patinirani poliester

Vrtni patuljak - istočnoevropska verzija, (lijevo), 195x120x100, patinirani poliester

Madonna & Banda (desno), 195x115x90, patinirani poliester

Triptihom *Vojnik, radnik i majka* oslanjajući se na heterogeno nasljeđe, gradim vlastiti kiparski identitet na identitetu tradicije moderne hrvatske spomeničke skulpture. Skulpturama velikih dimenzija, predstavio sam vojnika, radnika i majku, najčešće ikone i teme monumentalne soc-realističke skulpture, personifikacije hrabrosti, vrijednosti i bezuvjetne ljubavi, koje svoj suvremeni komentar dobivaju kroz transpoziciju iz masovnih medija filma, glazbe i animiranog filma u anakroni medij monumentalne skulpture. Prijelaz se odvija na relaciji pop kulture u kulturu (soc)realizma, rezultirajući pop-soc hibridom. Pa, krenimo redom:

1. skulptura pod nazivom *Burton kao Tito* prikazuje bistu američkog glumca Richarda Burtona u partizanskoj uniformi (prizor iz filma *Sutjeska*, u kojem je glumio Tita). Skulptura reprezentira glumca koji preuzima identitet, odnosno reprezentira drugu osobu, izvedena u poliesteru koji reprezentira, odnosno patiniran je da izgleda kao kamen.

2. skulptura, pod nazivom *Kompleks vrtnog patuljka – istočnoevropska verzija* prikazuje figuru predimenzioniranog i prebaldanog patuljka. Vrtni patuljak je vrsta skulpture koja se masovno udomaćila u vrtovima i koja predstavlja kič. Sada je reprezentirana u soc-realističkoj maniri, tako da dimenzijom, načinom oblikovanja i gestikulacijom odražava vrlinu vrijednosti i srčanosti (u novom idealnom poretku), koja se često personificirala kroz lik muškog radnika. *Idealizacija bi se ovdje mogla definirati kao jaz između stvarnog tijela i te uzvišene imaginarne slike tijela koja čini muški ideal, identifikacija kojoj teži muški subjekt, a istovremeno je, u pitanju seksualne moći spriječen u postizanju te identifikacije.*¹³ (185)

3. tipična ikona soc-realističke skulpture je lik majke i djeteta, u ovom slučaju predstavljena je kao kraljica pop glazbe Madonna kako doji usvojeno dijete iz Afrike – Bandu. Sintagma da ljubav ne pozna granice, u vremenu američke kulturno-imperijalističke ekspanzije putem pop glazbene ideologije (kojom smo svi zadojeni), dobiva sasvim nove konotacije. Veza s ideološkom umjetnošću naglašena je uniformom (bez specifičnih oznaka). Dislociranje predmeta i promjena proporcija, kao tipična taktika pop-arta predstavlja objekt skulpture, ni metaforički ni metonimijski, već kao da je odsječen od izvora.¹⁴

Pokušaj povezivanja ovog rada sa problemom identiteta grada predočen je fotomontažama u kojima sam ga smjestio u krugu tvornice Kandit u Osijeku i tranzitne luke u Rijeci. Odmah se uočavaju zajednička obilježja arhitekture te dvije lokacije, dakle riječ je o tvorničkoj arhitekturi koja pripada vremenu poslijeratne industrijalizacije u bivšoj Jugoslaviji. Zgrade tvornica mijenjaju svoju svrhu, proizvodnja se mijenja ili seli na druga mjesta, traži im se nova namjena; sa čime povezujem sudbinu socijalističkih spomenika, čijoj smo devastaciji svjedočili u nedavnoj prošlosti domovinskog rata. Polemičan je naš odnos spram te dvije vrste nasljeđa. Posljedica rata je kulturalna tranzicija, pri čemu se odstranjuju istočno-komunistički elementi nasljeđa. Pri tom gradovi gube identitet graničarskog mjesta, tradicionalnog susreta - sukoba istoka i zapada (identitet koji se formira određenjem Hrvatske u zapadni kulturni krug kroz povijest: od teritorijalnih ekspanzija na relaciji zapadno-istočno rimsko carstvo, preko „predziđa kršćanstva“ u turskoj invaziji, hladno-ratovskoj blokovskoj podjeli do današnjeg članstva u EU). Gradovi u Hrvatskoj stvarajući novi-stari identitet suočeni su s složenošću takvog postupka.

¹³ Bryson, Norman: „Gericault i muškost“, u Krešimir Purgar (ured.), *Vizualni studiji, Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Centar za vizualne studije, Zagreb, 2009., str. 185.

¹⁴ Dalle Wacche, Angela: „Filmska umjetnost kao kolaž protiv slikarstva“, u Krešimir Purgar (ured.), *Vizualni studiji, Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, op.cit., str. 279.

U određivanju identitet grada definiram kroz vrijeme; naime, nisu svi dijelovi nastali istovremeno. Interpolacijom vlastitog rada, odnosno koncepta, u određenom, vremenom definiranom dijelu grada, ustvari interpoliram suvremeni koncept u koncept drugog perioda. U Osijeku „vrijeme je poprostoreno¹⁵“; u njegovom obliku, prvenstveno arhitekturi, odražavaju se velike epohe : baroka, klasicizma, secesije, moderne ...tvornice. Sad nam se otvara i estetsko-etičko pitanje o pravu suvremene interpolacije u dijelove grada koji pripadaju bivšim epohama, odnosno pripadaju li svi istom vremenu iako istovremeno postoje u ovom trenutku?

Teško mi je, ako ne i nemoguće, identitetu grada prići s gledišta apstraktnog identiteta. Identitet (lat. idem – isto, istovjetnost), u logici označava postojanje potpunog podudaranja između dvaju ili više elemenata¹⁶, A=A: A je A). U takvoj definiciji ne nalazim trag u određivanju identiteta grada, jer se svaki grad sastoji od zajednice različitih etničkih i kulturnih skupina, te sub-etničkih i sub-kulturnih skupina. Osim navedenog pluralizma identitet se sagledava kao proces i interakcija, gradovi se izgrađuju, mijenjaju, transformiraju i razvijaju, što mijenja društvene odnose i međudnose kulturnih skupina. Dakle, grad kao složena zajednica, sastoji se od mnoštva društvenih identiteta koji se nalaze u stalnim promjenama u prostoru. Ako jedna zajednica i prihvati Vrtnog patuljka, druga zasigurno neće; isto to će se desiti i kroz vrijeme. Kako ću onda pronaći zajednički simbol, kome udovoljiti, i pritom sačuvati integritet?

U Hrvatskoj je, nakon devedesetih, nastala specifična situacija nasilno ubrzanog stvaranja kolektivnog identiteta nakon izlaska iz Jugoslavije - drugog kolektivnog identiteta. Osjećaj gubljenja nacionalnog identiteta (poglavito za vrijeme druge Jugoslavije) pratila je i panična potraga za istim, što je u izgradnji javne plastike rezultiralo nekom vrstom neohistoricizma: dizanja spomenika velikanima iz hrvatske povijesti, npr. Krešimirov spomenik u Zadru, spomenik Stjepanu Radiću u Zagrebu, Anti Starčeviću u Osijeku itd., ili iz još novije hrvatske povijesti - spomenika domovinskom ratu. Još i danas se izgradnja identiteta gleda isključivo kroz prizmu jedno-etničkog nacionalnog identiteta koji se prenosi i na regionalni – gradski, što je u Hrvatskoj, ustvari, zakašnjeli odjek nacionalnog osvješćivanja s kraja 18.st.:

Nacije i nacionalne zajednice i nacionalni identiteti, kao suvremene povijesne pojave, moderni su fenomeni. Nastaju i izgrađuju se, tijekom socijalnih promjena i procesa dugoga trajanja, u epohi Moderne i modernog društva ne samo kao individualni i grupni identiteti nego i kao moderni nacionalni kolektiviteti i ujedno kao kolektivni identiteti. I jedno (moderne nacije) i drugo (moderni etnički i nacionalni identiteti) i treće (moderni etnički i nacionalni kolektiviteti) i četvrto (kolektivni identiteti) pojavljuju se u Evropi krajem 18. stoljeća, s nastupom epohe Moderne i ostvarenjem njezina projekta, a izgrađuju se i neprekidno mijenjaju tijekom 19. i 20. stoljeća.¹⁷

¹⁵ Fajf, Nikolas op.cit., str.197./220.

¹⁶ Petz,Boris: op.cit., str. 149.

¹⁷Korunić, Petar Usp. Zgodovinski časopis 57, Ljubljana 2003.,

<http://www.filg.uj.edu.pl/~wwwip/postjugo/files/273/Etnicki-i-nacionalni-identitet.pdf>



Vojnik, radnik i majka, fotomontaža skulptura u Luci, Rijeka, 2011.

Biti kipar u Hrvatskoj? Zemlji u kojoj je gotovo polovinu dvadesetog stoljeća postojao komunistički društveni sustav, za razliku od zemalja razvijenog kapitalističkog sustava. Tradicija je heterogena: s jedne strane je ukorijenjena na postavkama (soc)realizma, s druge na baštini visokog modernizma zapadnoeuropskog i američkog tipa. Odjednom, našli smo se u tranziciji. Kulturnoj? Odstranjuju se istočni - komunistički elementi naslijeđa, sada želimo pripadati samo europskom - zapadnom kulturnom krugu. Mislim da je izgradnja identiteta, ipak malo složeniji postupak.

Međutim, etnički i nacionalni identiteti moderne danas su ugroženi kulturnom homogenizacijom - vesternizacijom. Gradovi se rapidno homogeniziraju kroz širenje tehnologije, komunikacije, te povećanu mobilnost ljudi. Grad se ne može više tretirati kao posve samodostatna kultura, čak i za potrebe definiranja tradicionalne analitičke jedinice u antropologiji – kulture. Svatko tko čita novine ili gleda televiziju poznaje sastavne dijelove svijeta koji utječu na njegovo vlastito društvo. U potrazi za identitetom grada uzaludno se poseže u tradicionalni skup običaja, najčešće folklor, kulturne ostatke iz nekog čistijeg razdoblja kulturne egzistencije koje su nepovratno propale u modernitet, često zaboravljajući širok opseg tema koji se proteže od kulture vrtnih patuljaka do značenja pop glazbe.

Pokreće se složeno propitivanje naših specifičnih situacija u suvremenom svjetskom poretku u kojem se povezanost među društvima mora unaprijed pretpostaviti. Budući da uvijek od kojih su neke podatne, a druge otporne na dominantne kulturne trendove ili interpretacije, gradska plastika kroz kritiku kulture locira alternative razotkrivajući to mnoštvo mogućnosti koje postoji u stvarnosti¹⁸

Jedinstvo i različitost kompleksnog identiteta grada prepoznaje se kao proces i kao sinteza kroz njegovo sjedinjenje u jedinstvu i različitosti. Tijekom njegovog trajanja oblikuju se pojave-sistemi na različitim područjima (jezike, kulture, političkog i državnog sistema, privrede, prava, vjere, ideologije itd.) koji su međusobno povezani i uvjetovani.¹⁹ Svi ti zasebni identiteti mogu tvoriti složeni kolektivni identitet koji se uspostavlja u odnosu na identitete drugih gradova.

No, da ne skrećemo previše u neke opće teorije o identitetu, kada govorim o skulpturi kojoj priželjkujem da postane identitarna oznaka mjesta, govorim o vizualnom identitetu grada. Vizualni identitet, pak, ne shvaćam jednostavno kao estetsko uređenje grada, već kao spoznaju u planovima. Opažaj (percepcija) skulpture je tek prvi plan – vizualni, ali na njega se naslanja drugi plan - neki drugi proces, usudio bi se reći da je taj proces prijelaz u duhovno područje.

Opažaj, međutim, nije ni više ni manje nego potpuni sud, a kao sud, on uvodi sliku i kategoriju, ili sustav mentalnih kategorija koje bi trebale upravljati slikama. U odnosu na sliku, koja je apriorno estetička sinteza osjećaja i fantazije (intuicije), opažaj je nova sinteza prikaza i kategorije, subjekta i predikata, sinteza koja je apriorno logička. Za nju vrijedi isto što i za prethodnu, prije svega da u njoj sadržaj i forma, prikaz i kategorija, subjekt i predikat, nisu dva elementa združena snagom trećega, nego tu prikaz postoji kao kategorija, a kategorija kao prikaz i to dvoje tvori neraskidivo jedinstvo.²⁰

¹⁸ Marcus, G.E. & Fischer, M.J.: op.cit., str.137.

¹⁹ Fajf, Nikolas: op.cit., str.313./326.

²⁰ Croce, Benedetto: op.cit., str.85.



Pripadaju li tvornice, iz vremena poslijeratne industrijalizacije u bivšoj Jugoslaviji, kategoriji spomenika kulture? Njihov identitet je u procesu, proizvodnja se promijenila ili preselila na druga mjesta, traži im se nova namjena. S njihovom sudbinom povezujem sudbinu (soc)realističkih spomenika, čijoj smo devastaciji svjedočili u nedavnoj prošlosti za vrijeme domovinskog rata. Ovdje sve zajedno čini jedan monumentalni spomenik krize identiteta: tvorničkog grada, tvornice, hrvatskog kiparstva, skulptura koje žele biti nešto više: glumca koji preuzima tuđi identitet, vrtnog patuljka i pop zvijezde koji žele biti nešto što nisu... Kroz pitanje identiteta kompleksnost radova se umnogostručava.

Prepoznata li se grad koji posjeduje unutarnji red oblika, koje je stvorio čovjek, kao *lirska intuicija i viđenje svijeta i čovjeka kao manifestacije jednog te istog duha*²¹ tada njegov vizualni oblik čuva oblik duha, tj. vizualni identitet jest stvarni identitet. Različiti oblici duha materijaliziraju se u obliku grada i svi oblici su potrebni jedni drugima. Šetnja gradom, stoga, metafora je kretanja kroz oblike duha, ideja kružnog kretanja, neprestanog obogaćivanja pri svakom novom ponavljanju, kontempliranja oblika određenih pojmovima, iskustvom života.

Kroz pitanje identiteta, kompleksnost rada *Vojnik, radnik i majka* se umnogostručava; smješten je iz jednog razdoblja i kulture u drugo, isto tako, može se promatrati iz druge kulture i vremena, izvana ili iznutra i svaki put dobiva druga značenja i svojstva. Rezimiram: razmišljati o skulpturi u javnom prostoru znači razmišljati o mijenjanju identiteta tog prostora, prostora transgresivnog identiteta. Potraga za vizualnim identitetom je, ustvari potraga za zajedničkim simbolom. Simbol, koji bi se uzdizao iznad grada, vizualno upečatljiv, sveobuhvatna oznaka zajedništva. Ne znam da li nam je, a ako jest, zašto ili za što, potreban zajednički simbol ali u samoj potrazi za njim, susretu skulpture i prostora, osobnog identiteta autora s kolektivnim identitetom ili identitetima zajednice, identiteta djela s identitetom prostora grada u novi identitet, pronalazim načelo jedinstva.

²¹ Croce, Benedetto: op.cit., str.13.

Zajednički simbol kroz tri krize

Već letimičan pregled preko zemaljske kugle svjedoči o brojnosti i značaju javne skulpture kao općeg društvenog fenomena. Od megalomanskih tvorevina u kategoriji svjetskih čuda poput: Kipa slobode u New Yorku, Isusa Krista s raširenim rukama u Rio de Janeiru, Eiffelovog tornja u Parizu ili Atomiuma u Bruxellesu, do najmanjih poput Manneken Pisa u Bruxellesu; svi zajedno stoje kao upečatljiva vizualna senzacija koja na razglednicama omogućuje identifikaciju određenog grada.

Druge pak skulpture dotiču kulturu kao povijesno svjedočanstvo, kao predstavnici karakterističnih obilježja različitih stilova ili perioda u povijesti umjetnosti i povijesti samog grada; tako će Michelangelov David ispred Pallazzo della Signoria u Firenci predstavljati period renesanse, a Fontana četiri rijeke, Gianlorenza Berninia, na Piazza Navona u Rimu, epohu baroka.

Skulptura je u hijerarhijskoj uzajamnoj ovisnosti s teritorijem kojem pripada u smislu dosega djelovanja; Sfinga je simbol, ne samo grada Kaira, nego i Egipta i cijele makroregije, dok će druge skulpture obilježavati, ne cijeli grad, nego samo njegov dio, najčešće Trg, poput djela talijanske renesanse: Donatellovog Gatamelate na Piazza del Santo u Padovi, Spomenika Bartolommeu Colleoni u Veneciji, Andree del Verrochia u Veneciji, Herkulesa i Caca, od Bartolommea Bandinellija, na Piazza della Signoria u Firenci.

Također, javna skulptura kao umjetnički objekt je susret osobnog iskustva stvaraoca, individualne imaginacije spram kodificiranih sustava vjerovanja. Meni draga djela suvremene umjetnosti, primjerice: Ecce homo, Marka Wallingera, u Londonu; Device to Root Out Evil, Dennisa Oppenheima, u Coal Harbouru, Vancouver; Puppy, Jeffa Koonsa, u Bilbaou; Hello Kitty, Toma Sachsa, u New Yorku; Clothespin, Claesa Oldenburgha, u Philadelphiji; Charles la Trobe, Charlesa Robba, u Melbournu; Virgin mother, Demiana Hirsta, u Londonu; Walking to the sky, Jonathana Borofskog, u Dallasu; Man measuring the clouds, Jana Fabrea, u Ghentu; Onderdeel Babys, Davida Chernya, u Beaufortu; There, Stevea Gillmana i Katherine Keefer, na granici Oaklanda i Berkleya, kritički se postavljaju spram društva i prostora grada.

Mnogo je primjera suodnosa skulpture i gradskog prostora; mogu si kontrirati, biti sukladni, nadopunjavati se, harmonični, posvađani... Za sada se nećemo baviti, niti kategorijama odnosa, niti stilskim kategorijama skulptura; sada nas vodi poseban interes: odrediti aspekt promatranja. Zanima nas skulptura kao metafora, općenito, kao kategorija likovne umjetnosti (pri tom ne mislim na beaux (fine) arts, nego na visual arts). Isto tako, povijesna uloga skulpture kao točke označitelja u gradu, znak identiteta u njegovoj fizičkoj realnosti, i konačno, skulptura kao povijesno stečeni antropološki društveni miraz. Ta tri aspekta postavljam u formi pitanja na primjerima vlastitog rada.

1. Javna skulptura kao umjetničko djelo

Instalacija *Ordnung* sastoji se od poliesterske skulpture, željeznih ljestava i videa koji u prvom planu prikazuje tu statičnu kompoziciju, a u drugom dinamično protjecanje oblaka. Skulptura predstavlja debelu, brkatu, uniformiranu osobu, npr. policajca. Skulpturu sam oblikovao prema uzorku vizualne gramatike²²: Fibonaccijevog niza, prisutnog u odnosima proporcije i mase, te kompozicije kontraposta. Osnovna mi je namjera bila istaknuti zajedničku bazu (zlatni rez), jedinstveni princip, prisutan kako kod oblikovanja likovnog djela, tako i u rastu, razvoju, kretanju oblika u prirodi: pupanja drveta, leta ptica, sedimentacije stijena, metamorfoze oblaka. Taj jedinstveni princip rasta i kretanja je, ustvari, Red (njem. Ordnung), koji je osnova organiziranja stvari, živih i neživih, u umjetnosti i prirodi. Povodom XXI slavonskog biennala, skulpturu sam postavio na križanju Kapucinske ulice i ulice Stjepana Radića (Osijek). Ovdje na otoku horizontalnog križišta prometnih ulica, skulptura policajca (Red-arstvenika), pozvana je da svojom vertikalnim autoritetom uspostavi red, koji se ponegdje naziva i sklad-harmonija. Cijela potraga za Redom je, ustvari ironična, manifestira se kroz karikaturalan prikaz debelog, brkatog policajca koji (namjerno) podsjeća na Staljina, i kroz gestu figure koja lamatajući rukama, koje su prikazane kao da nemaju zglobove (kao da su od gume), ustvari usmjerava kretanje spiralno - u kaos. Ironizira se ili propituje (svejedno) Greenbergovu modernističku dogmu – vitalistički zahtjev za čistoćom svakog pojedinog medija (koji se ostvaruje putem nekakve vizualne gramatike, pokušaja usustavljanja organizacije oblika), dok je sva skulptura u javnom prostoru, kako je ja vidim, multimedijalna i intertekstualna.

Dozvolite mi da ovdje skrenem u interpretaciji sa skulpture na fotografiju pod nazivom Ordnung, odnosno cjelokupni prizor - sliku skulpture u prostoru. Osim skulpture, na fotografiji se nalaze zgrade, automobili, ljudi, semafor, instalacije, cesta... U čitanju tog prizora koriste se semiotički alati za čitanje, okviri i interdiskurzivnost, sintaksa i znakovi. Niti jedan element na toj fotografiji ne može se opisati kao besmislen.²³ Unutar okvira prizora nalaze se stvari koje čine sliku grada. U svojoj ontološkoj naravi grad jeste hrpa stvari. Počinjem ih klasificirati: žive - nežive, velike - male, korisne - beskorisne..., mnoštvo je razreda i vrsta u koje se mogu smjestiti. Koje bi od prisutnih stvari odabrao kao reprezentativne za taj grad, stvari koje imaju sveobuhvatniji karakter, koji je jedan a govori o mnogima? Koje ću predmete odabrati kao objekte promatranja-promišljanja? Kako se skulptura razlikuje od ostalih objekata, je li bogatija značenjima, i kako se uopće značenja utiskuju u materiju²⁴?

Kaže se da su skulpture objekti bogati smislom i da su dostupne kao zagonetka. Spadaju u kategoriju umjetničkih djela, no ta kategorija djela pripada tradicionalnim određenjima estetike koja se zbog oslobađajućeg pokreta moderne umjetnosti na najtemeljitiji način dovode u pitanje.²⁵

²² Boehm, Gottfried: „Povratak slika“, u Krešimir Purgar (ured.), *Vizualni studiji, umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, op.cit., str.13.

²³ Bal,Mieke: „Čitanje umjetnosti?“, u Krešimir Purgar (ured.), *Vizualni studiji, Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata op.cit.*, str.176.

²⁴ Boehm,Gottfried: op.cit., str.5.

²⁵ Michaud, Yves: *Umjetnost u plinovitom stanju*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004., str.14./16.



Ordnung, jednodnevni postav na križanju Kapucinske ul i ul. Stjepana Radića, Osijek, 2008.
poliester, željezne ljestve, 700x89x60 cm

U čitanje cjelokupnog prizora skulpture na ulici ulaze i auti, ljudi, semafori, instalacije, cesta itd. Koristimo se semiotičkim alatima za čitanje, okviri i interdiskurzivnost, sintaksa i znakovi. Niti jedan element unutar prizora ne može se opisati kao besmislen. Unutar okvira prizora nalaze se stvari koje čine sliku grada. U svojoj ontološkoj naravi grad jeste hrpa stvari.

Križa umjetničkog djela se naslanja na avangardistički i neoavangardistički koncept, od futurizma do dadaizma i konstruktivizma, koji je utemeljen na stavu da je *likovno-estetski formalizam i reduktivistički razvoj moderne umjetnosti ograničio njezin daljnji razvoj i radikalizaciju*.²⁶ Umjetnički rad s objekta prelazi u „*plinovito stanje*“²⁷, na situaciju ili događaj (akcije, performansi ili instalacije dadaističkih, neodadaističkih, fluksus, procesualnih, konceptualnih ili neokonceptualnih umjetnika). Primjerice, akcija kipara Richarda Serre (*Hand catching lead*, 1968.) u kojoj je pokušavao rukom uhvatiti komad olova, dakle, sam čin hvatanja je umjetnički rad; socijalna skulptura kao utopijski projekt Josepha Beuysa, analitička konceptualna umjetnost Josepha Kosutha, Gilbert i George kao žive skulpture („*living sculptures*“) itd.. Dakle, *odustaje se od forme i izjednačuje se umjetnost s idejom o umjetnosti, inzistira se na procesu kao kreativnom činu koji ne proizvodi nikakav fizički ostatak, smatralo se da je samo djelo poput nuklearnog otpada – recidiv procesa u kojem je sve ono bitno bljesnulo i izgorjelo u kratkom trenutku imaginacije*.²⁸ Odnosno, možda bi bolje bilo reći da se ne odustaje od forme, nego od formalističkog pristupa, jer i gesta ima formu.

Kada skulptura, ili objekt bilo koje vrste, postaje umjetničko djelo. Što ih poumjetničuje? Odgovor nam daje A. Danto kada tvrdi da se poumjetničavanje, odnosno *preobražaj svakodnevnog* objekta dešava činom interpretacije.²⁹ No, i dalje nam ostaje pitanje, vratimo se na fotografiju Ordnung; što odabrati za interpretaciju? Odabrati, znači selektirati - istaknuti na postament posebne pažnje. Kako tome odabiru doprinose sami objekti: vitalnošću forme, estetskom atraktivnošću, vizualnom senzacijom, značenjskim nabojem, redom veličine; ne usuđujem se tvrditi, odnosno vrednovati kako, ali ono što je sigurno, je činjenica da se objekt na ulici susreće sa drukčijom vrstom prezentacije od objekta u galeriji. Na ulici objekt koji se interpretira nema ekskluzivu položaja muzejske-umjetničke pozicije. Primjerice, Duchampova Fontana: proces preobrazbe u umjetničko djelo se odvija na relaciji izdvajanja iz prostora svakodnevice, vađenja iz konteksta u muzejski kontekst. Kontekst ulice se ne strukturira na čvrsto podvučenoj granici između djela kao druge zbilje i dane realnosti, već poravnava granice, a u središte pozornosti stavlja skepsu spram zatvorenosti djela. Na ulici, među ostalim stvarima, poseban položaj umjetničkog djela više nije moguć i prijelaz između „umjetnosti“ i „života“ je neometan. Tu se tek mora izboriti za poseban status, između ostalih stvari iz svakodnevnice, koje također mogu postati umjetnička djela (interpretacijom).

Postmoderna vraća likovno djelo u sustav, a *avangardističke teorije o procesu kao kreativnom činu koji ne proizvodi nikakav fizički ostatak danas doživljavamo poput teorija kojima je istekao rok trajanja*.³⁰ Križa pojma djela predstavlja fundamentalnu poteškoću a skulptura pruža mogućnost, od sveobuhvatnog proširivanja pojma djela na kompletan materijalni svijet do tradicionalno shvaćene kategorije umjetničkog djela. Pojam skulpture je rastezljiv do sveobuhvatnosti. Upravo ta rastezljivost pojma skulpture proširuje mogućnost pozicioniranja teorije skulpture kao teorije povijesti, sistema i praksi, kako skulpture kao likovnog djela, tako i općenito umjetničkih trodimenzionalnih objekata.

Teorija koja ignorira pojavu ukinuća djela sama sebe čini slijepom za jedno bitno obilježje moderne. To je znak modernog doba. Ipak, opasnost da će se izgubiti smisao kategorije djela je opasnost da će se izgubiti osjetilni pojavni oblik istine koji obilježava

²⁶ Purgar, Krešimir: *Preživjeti sliku*, Meandar, Zagreb, 2010.str.65.

²⁷ Michaud, Yves: *Umjetnost u plinovitom stanju*, Naklada Ljevak, Zagreb,2004., (naslov knjige)

²⁸ Purgar, Krešimir: op.cit., str.65.

²⁹ Danto, Arthur C.: *Preobražaj svakidašnjeg*, Kruzak, Zagreb,1997.str.176./181.

³⁰ Purgar, Krešimir: op.cit., str.65.

umjetnost i izdvaja je iz kruga ostalih objekata spoznaje. Središnja kategorija djela je ona u kojoj se bez posredovanja zajedno promišljaju kako objektivna danost tako i nadempirijski značenjski sadržaj. Istina se u djelu ostvaruje za osjetilni zor, bilo da se na taj način u pozitivnom smislu pruža poticaj neprestano novim hermeneutičkim tumačenjima, bilo da se u tome skrivena zagonetka bez obzira na svekoliku kritiku u negativnom smislu i nadalje održava. Kategorija djela predstavlja ontološkog nositelja definicije umjetnosti, koja se zapravo služi pojmom istine, budući da se idealni sadržaj mora prikazati u obliku izvanjskog postojanja.³¹

Skulptura Ordnung je stvar koja želi biti (ili ja želim da bude?) umjetnička stvar između ostalih stvari na fotografiji. Želi biti umjetničko djelo jer joj takva deklaracija omogućava interpretaciju i *vice versa*.

³¹ Bubner, Rudiger: *Estetsko iskustvo*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997., str.46.

2. Teritorijalna markacija na sjecištu urbanističko-arhitektonskih silnica

Skulptura na ulici nadilazi estetska pitanja: što jeste umjetnost ili kako ona nastaje. Na ulici se integrira u širu sliku ljudske produkcije, što proširuje aspekte istraživanja. Sljedeći aspekt je utilitarna uloga skulpture kao teritorijalne markacije u urbanizmu grada. Kako se ta uloga ostvaruje?

Na fotografiji skulptura *Ordnung* dominira, centralnom pozicijom, ali i veličinom. *Veličina kao funkcija vrjednosti i veličina kao funkcija vidljivosti nisu nepovezane, kao što svjedoče i kolosalni kipovi i divovski oglasi.*³² Dominacija skulpture je ostvarena centralnom pozicijom u odnosu na vizuru. Hijerarhizacija prostora, uvjetovana je, dakle, postojanjem povlaštene perspektive. Roland Barthes iznosi tvrdnju po kojoj reprezentacija ima *strogo geometrijski karakter određen u prvom redu pozicijom, perspektivom iz koje nešto biva promatrano.*³³ Fotografija prizora nam ovdje služi samo zbog toga da bi si lakše predočili prizor u stvarnosti. Osim što skulptura zauzima centralnu poziciju u prostoru fotografije, ona zauzima i centralnu poziciju u realnom prostoru – prostoru koji je fotografiran. Dakle, nalazi se u centru križišta dvije ulice koje same za sebe formiraju malu urbanističku cjelinu. Kada se suočimo s prostorom (u geografskom smislu) spoznajemo ga kroz vlastitu tjelesnost. Tijelo skulpture se kao slika ostvaruje naspram naših tijela percepcijom. No, van našeg tijela, skulptura u svojoj biti, kao tijelo, nije slika. Fotografija koju promatramo samo je jedna od vizura na skulpturu, od bezbroj mogućih. *Promjenom okvira*³⁴ u sliku uvlačimo nove objekte, nove odnose između njih i nova značenja. Isto tako, na ulici kao prostoru bez jasnih okvira (pravokutnika), skulptura prestaje biti samo vizualnim objektom, percipira se svim osjetilima u cijelosti.

Kao umjetničko djelo, mimetički karakter skulpture *Ordnung* udvaja scenski prostor uličnog spektakla u vlastitu iluziju, ali kao teritorijalna markacija ima sasvim drugačiji zadatak. To je reprezentacija prvog i drugog reda na kojoj se temelji Mitchellov koncept „metaslika“.³⁵ Na vertikalnoj i horizontalnoj osi ulice, prostor se organizira hijerarhijski. Objekti se tu sukobljavaju za dominaciju. Već smo spomenuli dvije metode dominiranja: metoda centralne pozicije i metoda nadrastanja, odnosno, veličine. Veće je uočljivije, dominantnije. Tijelo skulpture je veće od tijela čovjeka, postavljeno je iznad njega (na postament); sve je to u hijerarhijskom odnosu. Hijerarhija se uspostavlja među svim stvarima koje zatičemo na ulici. Sve što je napravljeno je nečiji oblik izražavanja - i kantu za smeće je netko dizajnirao, zgradu je netko projektirao, kanalizacijski sustav je netko osmislio, skulpturu je netko izmodelirao. Vrijednosti se strukturiraju na suprotnostima: elitnog i popularnog, umjetničkog i funkcionalnog - upotrebnog, kvalitetnog i nekvalitetnog, trajnog i potrošnog. One su se uvijek odnosile na klasna pitanja; doista, postoji sustav distinkcija – visoka, srednja i niska kultura – kojim se kulturalne razlike eksplicitno prenose na klasne razlike.³⁶ Grad je pak, organiziran u zonama, koje su razdvojene vidljivim i nevidljivim granicama, kojima se regulira i usmjerava kretanje, zaustavljanje, susreti (kretanje u prometu, susreti bogatih i siromašnih).

³² Harris, Jonathan: „Strukture i značenja u umjetnosti i društvu“, u Krešimir Purgar (ured.), *Vizualni studiji, umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, op.cit., str. 102.

³³ Barthes, Roland: *Image – music – text*, New York: Hill and Wang, 1977., str 69.

³⁴ Bal, Mieke: op.cit., str. 167.

³⁵ Mitchell, W.J.T.: „Metaslike“, u Krešimir Purgar (ured.), *Vizualni studiji, umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, op.cit., str. 28. i 29.

³⁶ Foster, Hal: *Dizajn i zločin (i druge polemike)*, VBZ Zagreb, 2006., str.17.



Dominantniji (markantniji) objekt ima zadatak vizualnog isticanja spram konkurentnih stvari oko sebe. Njegov zadatak je predstaviti (reprezentirati) prostor koji mu je zadan, kao jedinstvenu sliku po kojoj bi svi znali o kojem je prostoru riječ. Prostor reprezentira reprezentirajući samoga sebe. Često skulpture koje nemaju nikakvu umjetničku vrijednost, svojom monumentalnošću ili nekom drugom vrstom vizualne atraktivnosti, dominiraju teritorijem, i obrnuto, mnoštvo umjetnički važnih djela, u susretu s ulicom, se ne mogu nametnuti kao teritorijalna markacija. Fernkornova skulptura B.J. Jelačića ne smatra se vrhunskim umjetničkim djelom, već konfekcijskim djelom svoga vremena. Ipak, neprijeporna je njezina uloga kao teritorijalne markacije. Bez nje prostor trga, unatoč ostalim objektima po kojima se može identificirati, ipak čini neprepoznatljivim.

Organizacija je drugo ime za uspostavljanje reda, red se uspostavlja vrednovanjem (dobro - loše), a sprovodi ga policija. To bi bila i osnovna zamisao, koju sam htio prikazati preko skulpture Ordnung.

Dominantniji (markantniji) objekt ima zadatak vizualnog isticanja spram konkurentnih stvari oko sebe. Njegov zadatak je predstaviti (reprezentirati) prostor koji mu je zadan, kao jedinstvenu sliku po kojoj bi svi znali o kojem je prostoru riječ. Prostor reprezentira reprezentirajući samoga sebe. Drugačije su metode isticanja u prostoru koji je zagušen stvarima i isticanja u galerijskoj čistini *white-cubea*, u kojoj sama činjenica da je tamo, čini objekt istaknutim. Isticanje je pitanje učinka u susretu oka i objekta. Ako je objekt načinjen sa nakanom da markira teritorij, zadatak mu je istaknuti se u snažan vizualni simbol mjesta. To pitanje nije nužno vezano uz kulturnu vrijednost umjetničkog djela. Često skulpture koje nemaju nikakvu umjetničku vrijednost, svojom monumentalnošću ili nekom drugom vrstom vizualne atraktivnosti, dominiraju teritorijem, i obrnuto, mnoštvo umjetnički važnih djela, u susretu s ulicom, se ne mogu nametnuti kao teritorijalna markacija. Upravo takav primjer sam odabrao na fotomontaži pod nazivom *Trg bana bez bana*. Prostor koji fotografija prikazuje je svima nama, koji živimo u Hrvatskoj, dobro poznat. Ipak, na fotografiji se čini neprepoznatljivim, makar u prvi tren. Riječ je, naravno, o Trgu bana Josipa Jelačića (Zagreb), na kojem sam, u Photoshopu, obrisao skulpturu Bana Josipa Jelačića. Fernkornova skulptura Jelačića ne smatra se vrhunskim umjetničkim djelom, već konfekcijskim djelom svoga vremena. Ipak, neprijeporna je njezina uloga kao teritorijalne markacije. Bez nje se prostor trga, unatoč ostalim objektima po kojima se može identificirati, ipak čini čudnim.

Otok na raskrižju ulica je arhitektonsko – urbanistički element grada koji ne pripada samo arhitekturi 20. st nego i svim prijašnjim razdobljima, otkad je cesta i prometa. Ipak, danas je to drugačije mjesto. Uslijed promjena u samom prometovanju, prvenstveno mislim na brzinu, raskrižje – to tradicionalno mjesto susreta sada postaje mjesto mimoilaženja odakle nas se usmjerava na daljnje kretanje. Danas postavljanje skulpture na takvom mjestu izgleda nemoguće. Funkcionalizam kao dominantni princip modernističke arhitekture to ne može podnijeti, odbacio je sve plastične elemente i skulpturu kao suvišne. Teško je zamisliti da bi danas netko projektirajući raskrižje unaprijed predvidio skulpturu na takvom mjestu. Ona samo smeta semaforima i putokazima. Upravo ta nemogućnost je simptom, kako stanja u suvremenom kiparstvu, tako i u javnom prostoru. Iako nije nestala, niti u zapadnoj Europi niti sjevernoj Americi tijekom čitavog dvadesetog stoljeća, a ni na istoku u vrijeme komunizma, ipak, uslijed promjena u arhitekturi 20. stoljeća dolazi do promjena u odnosima skulpture i arhitekture, skulptura je radikalno „samooslobođena“ iz uobičajenog ontološkog okruženja – arhitekture grada.

Oblik i izgled mjesta, na kojem sam privremeno postavio skulpturu, određen je njegovom funkcijom - propuštanja i zadržavanja vozila, te je standardiziran i sličan svugdje u svijetu. To je mjesto bez identiteta. Markirati teritorij je sinonim za označiti ga, utisnuti mu vizualni znak identiteta mjesta. Kada se svrgne distinkcija visoke, srednje i niske kulture, jedino zajedničko mjerilo prosuđivanja je mjerilo identiteta. Identitet teritorija se određuje u odnosu na druge teritorije, što podrazumijeva nekakvu posebnost:

Iz diferencijacije, tj. dizanja simbolične barijere značenja radi razlikovanja jedne stvari od druge, proizlazi zatvorenost i jedinstvo. Tako se muški identitet svojom različitosti izdvaja od ženskoga, a englesko dobiva sadržaj na temelju opreke spram irskog ili francuskog. Takve razlike ističu granice identiteta referirajući se na ono što on nije, i pritom aktivno stvaraju koherentnost „uokvirujući“ određene značajke na hijerarhijski

način. Takve distinkcije nisu tek pojmovne, nego se materijalno proizvode i ustrojene tako da se neke razlike i prostori smatraju superiornima, a neke druge inferiornima ili „ništavnima“. Dakle „imanje identiteta“ povezano je nizom povezanih praksi koje ga konkretiziraju i uključuju odnose moći, podređivanja i isključivanja.³⁷

Naknadno, odvija se prijenos identiteta sa mjesta na promatrača - prvenstveno stanovnika grada koji povezuju vlastiti identitet sa identitetom mjesta. Pitanje identiteta nije samo vizualno, ono također uključuje i status mjesta ili skulpture na širem kulturnom području, njezin položaj u odnosu na discipline, diskurse i institucije. Ipak, unatoč takvoj tranzitivnoj definiciji identiteta, spomenici uvijek teže fiksnom kulturnom statusu, žele biti nepomično središte preko kojega prelaze valovi izmjenjivog identiteta.³⁸

Markirati teritorij znači izdvojiti urbani prostor koji tada intenzivira iskustva – i zajedništva i distance u ideju identiteta. Vizualni identitet grada konstruira se u jeziku oblikovanja gradskih objekata. Taj je jezik, između ostalog, jezik skulpture. Vjerujem da se pomoću skulpture može utjecati na oblike kolektivnog identiteta i građanskog života. Kao prostorna umjetnost skulptura u sebi nosi potencijal okidača javne akcije i nove prostorne organizacije. Iz tih razloga zaslužuje da se istančanije prouče njezine mogućnosti. Skulptura nije jedino sredstvo markiranja teritorija, ali to je njena povijesna uloga, koja je olako odbačena (unatoč nekim iznimkama koje samo potvrđuju pravilo), i mislim da i u suvremenosti može sasvim dobro poslužiti u tu svrhu.

³⁷ Martin, James: „Identitet“, u David Atkinson, Peter Jackson, David Sibley, Neil Washbourne (ured.), *Kulturna geografija*, Disput, Zagreb, 2008., str. 138

³⁸ Mitchell, W.J.T.: „Metaslike“, u Krešimir Purgar (ured.), *Vizualni studiji, Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, op.cit., str.36.

3. Objekt antropološkog proučavanja

Instalacija pod nazivom „Za svako Roy Lichtensteinovo djelo netko je morao umrijeti!“ se sastoji od glaziranih keramičkih skulptura koje predstavljaju lubanje Mikija Mause i Paje Patka, te crijeva s pištoljima za točenje benzina koja se pružaju preko poda, čineći neku vrstu prostornog crteža. Kultura se reprezentira slikom a lik Mikija je vjerojatno najsnažniji i najeksploatiraniji simbol pop kulture, ali je kao i svaki simbol smrtni. Pop kulturi, kao dominantnom stvaralačkom kontekstu, vidim početak i nazirem kraj. U praznom prostoru između estetskih objekata i idola što ih stvara ta kultura, pokušao sam osmisliti spomenik vremenu - kulturološki određenom pop-om, a ekonomski - kapitalizmom.

Skulpture i kultura se, pomoću pištolja za sipanje goriva i pripadajućih crijeva, dovode u vezu s ekonomijom na kojoj parazitski počivaju, kao i s naftom na kojoj počiva ekonomija. Iz navedenog kauzaliteta proizlazi naziv djela. Dakle, idolatrija Mikija Mause posredno počiva na kapitalističkoj ideologiji. Kada se ideja premješta iz svijeta ideala u svijet fizičkih predmeta, povijest se pretvara u robu, a povijest umjetnosti se povezuje sa antropologijom:

Pomak s „povijesti“ na „kulturu“ označuje novu povezanost s antropologijom kao vodećim diskursom. Povijest umjetnosti bila je povezana s antropologijom još krajem 19 st. Povijesno gledano, odnos između tih dviju struka nalikuje bratskom suparništvu, s razdobljima bliskosti nakon kojih slijede vremena nepovezanosti.³⁹

No, kakva je vrsta antropološkog miraza umjetničko djelo. Govori li ono o kulturi svoga vremena, predstavlja li društvo, pošto znamo da ga je stvorio umjetnik, onaj koji se obično predstavlja kao netipičan član zajednice, šašav, otkaćen, drugačiji..? Skulptura je kao povijesno svjedočanstvo oduvijek predmet arheološko-antropološkog istraživanja, starije povijesti: primjerice Vojska terakota iz Xi'an-a (221. prije Krista), Figure čuvara s astečkog hrama, iz Meksika (15. st), ili novije povijesti poput ideološke plastike, soc-realističke skulpture istočnog komunističkog bloka (druga polovica 20.st.); npr. spomenika Mao Cetungu u Chengdu ili Staljinovih čizama u Szoboparku u Budimpešti itd. Usporedimo sada lubanju Mikija sa jednom drugom lubanjom starom 3 600 godina, Kristalnom lubanjom iz Beliza. Bez obzira na kontroverze oko autentičnosti djela, začuđen sam brojem teorija, više ili manje znanstvenih, koje preko tog subjektivnog umjetničkog djela objašnjavaju neosobne sustave politike i ekonomije kulture u kojoj je nastala. Njena simbolika i tehnološka enigma otvara prostor špekulacije antropolozima, koji je potreban za dublje shvaćanje društva koje svjedoči, odnosno svi oni smatraju da su „izvanjske silnice, poput politike i ekonomije, zapravo integralni dio ustroja onog „unutaršnjeg“, same kulturne cjeline, i kao takve moraju se zamijetiti, čak i na najintimnijim razinama kulturalnog procesa.“⁴⁰ Stvaralaštvo i ljudska subjektivnost konstruirani su unutar kulture. Freud je pokazao da možemo otkriti složene međuodnose između svjesnog razumijevanja društvenih odnosa, nesvjesne ili „duboko strukturirane dinamike i načina na koje se mnogoznačni fleksibilni simboli pretvaraju u gotovo determinističke obrasce kulturne logike“. Dakle, po Freudu; „kulturna organizacija se može locirati na razini izražavanja osobnih emocija i samoodređenja. Dakle, potrebno je dublje zahvaćanje toga kako su ti oblici razumijevanja kulturalno varijabilni, umjesto da budu dio nekakvog općeg ljudskog evolucijskog slijeda.“⁴¹

³⁹ Foster, Hal: op.cit., str.90.

⁴⁰ Danto, Arthur C.: op.cit., str.165./170.

⁴¹ Freud, Sigmund: "Budućnost jedne iluzije", Naprijed, Zagreb, 1986., u Marcus, G.E. & Fischer, M.J.: Antropologija kao kritika kulture, Naklada Breza, Zagreb, 2003., str. 65.



Za svako Roy Lichtensteinovo djelo netko je morao umrijeti
fotomontaža skulptura lubanja Mikija Mause i Pajke Patka u pothodniku na Aveniji Dubrovnik, Zagreb
glazirana terakota, 72x80x85 cm
glazirana terakota 83x67x98 cm
i instalacija sa crijevima za točenje goriva, 300x400 cm

Može li pothodnik postati lokalitet sjećanja, kao neka vrsta suvremene kripe, drugim riječima specifično mjesto? Kako bi mogli povezati sjećanje s lokalitetom? Dvije su mogućnosti: promijeniti intelektualni pristup u pogledu na mjesto ili promijeniti mjesto oslobađajući intelektualni prostor. Mišljenja sam da su neki prostori misaoniji od drugih, ili je primjerenije reći - kontemplativniji. Ne možemo svaki problem relativizirati zagovarajući stjecanje novih percepcija, procesi čitanja predmeta i mjesta su određeni, između ostalog, i samim predmetom i mjestom. Izazov koji si postavljam, kao kiparu, je u tome da se spomenuti intelektualni prostor ostvari u materijalnoj sferi mjesta. Makar netko umro za to.

Pokušam li na vlastito djelo gledati iz budućnosti, gledam ga kao posredni oblik izražavanja stanja u društvu grada, koje kao osjećaj i iskustvo, nije moguće izravno shvatiti, niti prenijeti drugim kulturama. Pošto kao akter stojim spram vremena u mjestu, tako i moje stvaralaštvo, kao i uostalom bilo čije, pridonosi društvenoj reflektivnosti, to jest shvaćanju koje društvo stvara o onome što se u njemu zbiva. Komunikacijski proces je dvosmjernan. Ako „ne postoji privatni jezik i cjelokupna svijest je intersubjektivna, onda privatni izraz prikazuje i kolektivnu narav.“⁴² Možda će, kao i lubanja iz Beliza, i lubanje Mikija i Paje u budućnosti biti simboli koji navode na razotkrivanje obrazaca u kulturalnoj misli. Tada će to biti trag, a oni pak, koji ih budu tumačili služiti će se različitim taktikama prevođenja kulturalne egzotike u sociološke prepoznatljivosti.⁴³ Kritika kulture tu postaje estetički žanr i obrnuto; „dijalog koji ispravlja obje strane do razine slaganja primjerene svakoj pojedinoj interpretaciji.“⁴⁴

Dakle, skulptura kao specifičan objekt se razlikuje od ostalih objekata na ulici i po tome što se u njenoj arheološkoj interpretaciji uzima u obzir osobnost komentara, autohtonost svjetonazora jer je napravljena s nakanom da prikaže iskustvo iz prve ruke. Zbog toga je skulptura zanimljiva antropolozima ali i zbog toga jer se putem nje „promatra fluktuirajući oblik društva, koje fluktuiraju na način da mijenja percepciju skulpture“⁴⁵. Bilježenje te percepcije stvara umjetničko djelo. U tom dijalogu s društvom, novi režim umjetnosti, mijenja svoja pitanja. Više se ne pita: "što je umjetnost?", nego "kad je riječ o umjetnosti?", "što čini umjetnost?, ili čak "kako gledatelji stvaraju umjetnost?"⁴⁶.

Instalaciju „Za svako Roy Lichensteinovo djelo netko je morao umrijeti“ fotomontažom sam smjestio u pothodnik ispod dubrovačke avenije u novom Zagrebu. Tako nastala situacija sad nam otvara nova pitanja: može li pothodnik, to mjesto prolaženja, bez zadržavanja, postati lokalitet sjećanja, kao neka vrsta suvremene kripe, drugim riječima specifično mjesto? Kako bi mogli povezati sjećanje s lokalitetom?

U posljednje vrijeme spomenici i mjesta podsjećanja privlače akademsku pozornost zbog načina kako materijaliziraju društveno pamćenje u javnom prostoru. No oni, kao i baštinski lokaliteti, prečesto prenose tek selektivna shvaćanja prošlosti i toga tko je ili što vrijedno sjećanja.⁴⁷ Pothodnik sam odabrao kao lokaciju jer je čitanje takvog mjesta složenije od očekivanijeg mjesta koje reprezentira povijest. Važnost pothodnika kao lokacije vidim u mogućnosti artikuliranja baštine suvremenog društva na drugačiji način.

Preko skulpture arheolozi identificiraju pristrane verzije povijesti što ih pojedine društvene skupine proizvode i putem spomenika materijaliziraju na određenom mjestu. Takve verzije povijesti rijetko se usredotočuju na njihove kontroverze, povijest se uljepšava.⁴⁸

Na prošlost imaju pretenzije različite društvene sekte, no ovdje je bitno utvrditi da je spomenička skulptura medij moćnih skupina, skupina koje ulažu znatan kapital u podupiranje njihovih strategija – putem skulpture ili građevine vrše trajan učinak na krajolik. Manje moćne skupine izlaze u javnost sa priredbama, karnevalima, ili zidnim slikama ali gotovo

⁴² Marcus, G.E. & Fischer, M.J.: op.cit., str. 95.

⁴³ Ibid., str. 66.

⁴⁴ Ibid., str. 45.

⁴⁵ Ibid., str.131.

⁴⁶ Ibid., str. 79./89.

⁴⁷ Atkinson, David: „Baština“, u David Atkinson, Peter Jackson, David Sibley, Neil Washbourne (ured.), *Kulturna geografija*, Disput, Zagreb, 2008., str.192.

⁴⁸ Ibid., str. 190./191.

nikad spomenicima. Pothodnik moćni ne smatraju zanimljivim povijesnim tkivom, ili makar ne dovoljno reprezentativnim, stoga se zanemaruje.

Problem sa spomenikom je u tome što je kao fiksirana baština na određenom baštinskom lokalitetu, čini se, dugovječan. Skulptura koja je odlivena u broncu je prikaz koji je učinjen opipljivim, trajnim i privilegiranim od drugih.⁴⁹ Kada skulptura obilježava neku povijesnu osobu, događaj ili pojavu tada se svrstava u kategoriju spomenika. Spomenik svojom materijom fiksira povijest (vrijeme) u mjestu, čineći od mjesta – povijesno mjesto. Naše verzije povijesti umiru s nama jer mi se gibamo kroz vrijeme, dok sam spomenik ostaje stabilan i statičan u nepromjenjivoj prostornoj konfiguraciji.⁵⁰

Skulpture Mikija i Paje sa pripadajućim crijevima i pištoljima niti slave, niti oplakuju ono čemu su u spomen - suvremenu kapitalističku povijest. Instalacija u obzir uzima suparničke kontroverze povijesti, njenih dobrih produkata, kao što se smatra umjetničko djelo, i loših – naftnog – ekološkog onečišćenja - koje su u uzajamnom odnosu. Vjerujem da kada bi bile postavljene u realnom prostoru, navodile bi na sofisticiranije čitanje prostora. Zadatak mi je proširiti istraživanja spomenika grada van tradicionalnih urbanističkih područja. Drugačija mjesta, ako se sagledaju kao povijesna, otvaraju nove mogućnosti postavljanja skulpture u gradu. Skulptura se može postaviti u dijalog s bilo kojim društvenim interesom kojim je ispunjen javni prostor u koji se postavlja. Dok gradovi nastoje plasirati na tržište turizma distinktivni identitet skulptura tada postaje dio paketa prodaje lokalne prošlosti u sadašnjosti i budućnosti. Manipulirajući mjestom pomoću spomenika ustvari stvaramo baštinu kakva nam je potrebna i koju projiciramo antropolozima budućnosti.

⁴⁹ Atkinson, David: op.cit., str.193.

⁵⁰ Ibid., str.194./195.



Madonna & Banda, prilikom postavljanja izložbe u galeriji Kazamat, Osijek, 2011.
Fotografirao: Davor Palijan

Nakon svake revolucije stari spomenici se ruše, a dižu novi. Tako je i nakon izložbe.
Valja nam svaki put ispočetka pisati povijest.

PROSTOR, VRIJEME I TVAR SKULPTURE

U ovom dijelu bih pokušao formulirati temeljnu crtu skulpture, bez sociološkog komentara; pronaći njene osnovne medijske osobine i specifičnosti u zajednici medija. Umjesto horizontalnog kretanja s jedne na drugu temu u društvenom prostoru, kretati ćemo se vertikalno duž povijesnih linija određenog medija.⁵¹

Povijesno, skulptura spada među likovne umjetnosti (uz slikarstvo, grafiku itd). Likovna svojstva daju joj likovno obrađena površina materije i likovno oblikovanje volumena tradicionalnim kiparskim tehnikama: klesanjem kamena, tesanjem drveta, modeliranjem gline (keramika) i lijevanjem bronce. Upravo njena likovna svojstva i tehnike izdvajale su je iz zajednice predmeta, odnosno, lako ju je bilo razaznati.

Umjetnost skulpture je diskurs, a to znači povijest, sistem i praksa umijeća stvaranja trodimenzionalnih objekata. Pojam skulpture je povijesno ograničen i određen, on nije univerzalna transpovijesna kategorija. Kao i svaka konvencijama i poviješću određena aktivnost, skulptura ima unutarnju logiku i vlastita pravila.

...Umjetnost skulpture ima predhistoriju, tj. naknadnim povijesnim interpretacijama arheološki, etnološki, ritualni i magijski predmeti (totemi ,kipovi božanstava, hramovi, grobovi) se prepoznaju, objašnjavaju, interpretiraju i imenuju kao kiparska djela. Tradicija europske mimetičke skulpture je tradicija od antike do 19. stoljeća. Modernistička skulptura je autonomna umjetnička disciplina koja ima specifična i originalna ontološka i morfološka svojstva skulpturalne forme. Pojam umjetnosti skulpture obuhvaća više različitih povijesnih formacija i skupova pravila, tako da postoji više pojmova umjetnosti skulpture⁵²

Evolucijom ili revolucijom tradicije, moderna umjetnost je proširila medij skulpture u niz graničnih područja, te mnoštvo tehnologija i tehnika. Nakon Duchampa i dadaističkih asemblaža, cijeli trodimenzionalni svijet se preljeva u svijet umjetnosti, dovoljna je odluka umjetnika da određeni objekt tretira kao umjetničko djelo, da bi on to i postao.⁵³ To ne znači da su nestale tradicionalne kiparske tehnike, sjetimo se Henrya Moorea, Giacomettija, Brancusija, Meštrovića, Barlacha, Kollwitz itd., da ne govorimo danas o Gormleyju i sl., ti materijali-tehnike samo gube primat i privilegirani status posebnosti. Ostaje pitanje - je li svaki trodimenzionalni umjetnički predmet skulptura? *Ready-made*, *asamblaž*, djela minimalne umjetnosti, instalacije i drugi umjetnički objekti; se mogu i ne moraju prihvaćati kao skulptura.

Zamisao skulpture je otvoreni koncept kojim se obuhvaćaju objektna i prostorna umjetnička djela nastala evolucijom likovnog pojma skulpture ili eksperimentima koji se ne pozivaju na ovu tradiciju, ali koriste objekte i prostor. Karakteristična su dva stava: (1) smatra se da ne postoje bitna ontološka, morfološka i tehnomedijska svojstva skulpture nego je pojam skulpture određen namjerama i definicijama umjetnika i

⁵¹ Foster, Hal: op.cit., str.91.

⁵² Šuvaković, Miško: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005., str.573.

⁵³ Danto, Arthur C.: op.cit., str. 2./11.

kritike; (2) smatra se da pojam skulpturalnih likovnih svojstava može obuhvatiti i nove materijalne, tehnomedijske i konceptualne odrednice objekta i prostora.

Povijest moderne i postmoderne skulpture višeznačan je i složen proces koji se odvija u napetosti, suprotstavljanju i razvoju potpuno različitih smjerova: prema idealu skulpture kao autonomne umjetničke discipline i prema konceptu skulpture kao najšireg područja bavljenja fenomenima, značenjima i vrijednostima objekta i prostora.⁵⁴

Ono što je bila omeđena, komponirana i na sebe koncentrirana skulptura proširuje se u mnoge retoričke podjele: instalaciju, konceptualnu umjetnost, performans itd.; danas skoro pa da je imperativ proširivati medij skulpture - najčešće isprepletanjem sa drugim rodovima. „*Nema granica gdje prestaje kiparstvo, ako je riječ o stvaralaštvu*“⁵⁵ govori Kožarić 1971. godine. Proširivati medij znači kršiti pravila, a upravo je pravilo ono što se ovdje pokušava odgonetnuti. No takav put nas ponovo vodi u relativizaciju pojma skulpture i niti malo se ne približavamo nekoj općoj biti.

Svaki pokušaj definiranja unaprijed je osuđen na propast jer podrazumijeva isključivanje posebnosti. Npr. definicija skulpture kao statičkog objekta izmiče jer ne uključuje kinetičku skulpturu, od Duchampovih rotoreljefa, preko Tinguelyja, Rebecce Horn, do Sokisa, Calderovih mobila ili robotičke umjetnosti. Ipak, kinetička skulptura spada u iznimku, gledajući povijesni slijed skulpture uviđamo da ona odstupa od pravila. Danas su svi mediji prošireni van svojih tradicionalnih svojstava.

⁵⁴ Šuvaković, Miško: op.cit., str.573.

⁵⁵ Rus, Zdenko: „Razgovor sa I. Kožarićem“, u *Život umjetnosti*, Zagreb, br.14., 1971., str.90./96.

Prostori skulpture

Poimanje prostora kroz povijest prolazi kroz različite faze, oscilirajući između Aristotelovog koncepta toposa koji podrazumijeva prostor kao supstanciju, *Descartesove res extensa*, *Newtonove ideje apsolutnog prostora*, Einsteinove teorije relativnosti, *Merleau-Pontyevih teza o egzistencijalnom karakteru prostora, od geometrijsko apstraktnih teorija do antropoloških spacijalnosti*⁵⁶ i topološkog prostora – mjesta. Fenomenologija prostora se analizira kroz različite prostorne prakse u različitim medijima. Prostor je dobio novu ulogu u različitim umjetničkim i znanstvenim praksama nakon strukturalizma kroz različite diskurse kojima je zajedničko revitaliziranje pozicije prostora.

Prostor je jedna od najvažnijih tema umjetnosti skulpture dvadesetog stoljeća. Do Rodina skulptura je imala cjelovito tijelo – plastički volumen. Od futurizma i kubizma, koji nastaju u istom desetljeću kada i Einsteinova teorija relativnosti (prostor-vrijeme neodvojivo), pa do vitalističkih skulptura Henryja Moorea, skulptura otvara svoj volumen oprostorujući plastičku formu u prostornu otvorenu površinu. *Skulptura je od tad raspored vlastitih elemenata, geometrijskih ili organskih, u prostoru, pri čemu se razlikuje unutarjni strukturalni raspored elemenata, odnosno konstrukcija skulpture i vanjski raspored – kako je instalirana u prostor. Elementi skulpture mogu biti u fizičkoj vezi ili samo u prostorno-vizualnom odnosu.*⁵⁷ Po Šuvakoviću, razlikuju se tri karakteristična prostora skulpture: unutrašnji, vanjski i ambijentalni prostor:

Unutrašnji prostor je volumen koji materijalna površina skulpture obuhvaća. Tradicionalna skulptura zasniva se na zatvorenoj materijalnoj površini koja obuhvaća zatvoreni i konačni puni ili šuplji volumen. Vanjski prostor j : 1. prostor nad vanjskom površinom objekta; 2. Strukturalni i konstruktivni prostor odnosa elemenata skulpture; npr. kod kipa odnos ruke i glave, odnosno kod apstraktnih i konstruktivističkih skulptura odnos elementa skulptura. Ona nije objekt ili odnos objekata nego struktura međusobno povezanih dijelova (profila, ploča, šipki) koji se protežu horizontalno u prostoru, označavajući njihova prostorna mjesta i potencijalno – ambijentalne odnose. Ambijentalni prostor skulpture je prošireni vanjski prostor u kojem je skulptura postavljena i kojeg ona određuje. Razlikuju se:

- 1. Neposredni prostor skulpture je postament i neutralni galerijski prostor u kojem se skulptura postavlja na postament i izlaže;*
- 2. Konkretni prostor tla na koji se skulptura postavlja: tlo parka, galerijski pod ili pod arhitektonskog zdanja) i okruženje u koje se ona uklapa ;*
- 3. Ambijentalni prostor tj. skulptura koja je element instalacije i ambijenta koji se ostvaruje rasporedom i postavom skulptura u galerijskom, prirodnom ili javnom prostoru.*⁵⁸

Krenimo u interpretaciji prostora skulpture izvana, iz vanjskog prostora koji je okružuje, no kako ga definirati? Što je prostor? Prostor smješta i razmješta, organizira i pozicionira objekte u sebi. Bez prostora organizacija bi bila nemoguća kao i samo postojanje stvari. Konkretno, prostor kao koncept, odražava naše iskustvo i omogućuje nam da stvaramo naše slike o svijetu. Da bi shvatili objekt u prostoru potrebno je proučiti formu prostora. Prostor se

⁵⁶ Mirčev, Andrej: *Iskušavanja prostora*, UAOS/LEYKAM, Osijek/Zagreb, 2009., str.42.

⁵⁷ Šuvaković, Miško: op.cit., str.519.

⁵⁸ Ibid., str.576.

definira dimenzijom; s tri prostorne dimenzije i jednom vremenskom. Pojam dimenzije je karakteristika odabranog *prostora*, ona identificira i klasificira taj prostor i objekte (*točke*) u njemu.

Kada se kaže da je skulptura prostorna umjetnost misli se na njeno mjesto u fizičkom prostoru koji je oblikovan tako da postaje umjetnički prostor. Prostor skulpture je vizualan jer se percipira osjetilom vida. Preko njezine vizualnosti se dolazi do estetskog prostora; prostora u kojem je moguć estetski doživljaj umjetnički lijepoga.⁵⁹ U drugoj polovici 20. st. umjetnost se vraća temi prostora ali različito od tradicije likovnih umjetnosti. Više ju ne zanimaju toliko prostorni rasporedi elemenata u skulpturi i estetski rasporedi skulpture u širem prostoru, koliko prostor kao egzistencijalna cjelina sa svim svojim sociološkim zamkama, izazovima i deformacijama. Merleau – Ponty tvrdi da „*prostor nije sredina (stvarna ili logička) u kojoj se raspoređuju stvari nego sredstvo kojim postaje moguć položaj stvari. To znači da umjesto da ga zamišljamo kao neku vrstu etera u kojem se kupaju sve stvari, ili da ga poimamo kao jednu značajku koja im je zajednička, moramo promišljati prostor kao univerzalnu mogućnost njihovih sveza*“⁶⁰ Prostornu pojavnost skulpture ne tumači kao prostorni i fizički fenomen (konkretni doživljaj skulpture u prostoru), nego kao simbolički prostorni prikaz materijalnih ostataka stvaralačkog procesa. Kada se prostor prikazuje ne kao fizička činjenica, nego kao medij koji bilježi sve što se u njemu događa (dogodilo ili će se dogoditi), poput palimpsesta, tada prostorna realnost hipertrofira u bezbroj dimenzija i slojeva u hiperrealnost.

No, definicija i dalje izmiče. Vratimo se na pitanje percepcije skulpture. Svijet oko sebe spoznaje se, između ostalog (refleksijom, tjelesnim iskustvom, imaginacijom) i percepcijom. Percipiranje je, na neki način, oblik prevođenja putem kojeg se mozgu objašnjava realnost. Percepcija ne postoji a priori nego je naučena. U svrhu prevođenja izmišljeni su geometrijski pojmovi dimenzija; krenimo od početka: od onih koji se ne mogu spoznati percepcijom, kao primjerice nulta dimenzija, odnosno dimenzija točke. Za točku nije potreban nikakav broj da bi se specificirao njen položaj. Osamljena točka je i prostor i točka u jednom. Slijedi prva dimenzija – dimenzija pravca. Pravac se sastoji od niza poredanih točaka. Sada je u *prostoru* pravca potrebno razlikovati pojedine položaje *točaka*. Najlakše je ako se svakoj točki dodijeli jedan realan broj. Kako je za bilo koju točku potreban jedan i točno jedan broj da bismo je razlikovali od ostalih točaka, pravac je kao skup točaka (0-dimenzionalnih objekata) jednodimenzionalan.. Druga dimenzija je dimenzija ravnine. Ravnina je također skup točaka. Ujedno, ona je i skup pravaca. Kako bismo odredili položaj točke u ravnini, moramo odrediti na kojem je pravcu i njen položaj na tom pravcu. Dakle, potrebna su dva broja. Vidna percepcija je, ustvari, dvodimenzionalna (iako se u mozgu prevodi kao trodimenzionalna) jer ono što vidimo u realnom prostoru je slika realnog prostora, percipiranje vidom je slikovno, a slika je dvodimenzionalna. *Odnos spram realnosti izvan tijela može biti izravan (percepcijom), i posredovan (simulirana percepcija). Ljudi su sposobni prelaziti iz jedne realnosti u drugu pukom snagom vlastitih misli.*⁶¹ Kada se suočimo s trodimenzionalnim prostorom spoznajemo ga kroz vlastitu tjelesnost. Tijelo skulpture se, kao slika, ostvaruje naspram naših tijela percepcijom. No, van našeg tijela, skulptura u svojoj biti, kao tijelo, nije slika (*slika u proširenom smislu a ne samo crte, oblici i boje na ravnoj površini*⁶²). Slika skulpture koju promatramo samo je jedna od vizura na skulpturu, od bezbroj mogućih. Prostor skulpture se određuje iz određene perspektive koja je određena pozicijom promatrača. S

⁵⁹ Šuvaković, Miško: op.cit., str.576.

⁶⁰ Merleau, Maurice – Ponty: „Fenomenologija percepcija“, Masleša, Veselin Svjetlost, Sarajevo, 1990., str 286./287.), u Kovač, Leonida *Konteksti*, Meandar, Zagreb, 1997., str. 24.

⁶¹ Žižek, Slavoj: *O vjerovanju*, Algoritam, Zagreb, 2005.str.64.

⁶² Mitchell, W.J.T.: „Metaslike“, u Krešimir Purgar (ured.), op.cit., str.37.

*promjenom okvira*⁶³ u sliku uvlačimo nove objekte, nove odnose između njih i nova značenja. Isto tako, na ulici kao prostoru bez jasnih okvira (pravokutnika), skulptura prestaje biti samo vizualnim objektom, percipira se svim osjetilima u cijelosti.

Činjenica je da skulptura, bez obzira na različite prostorne aspekte, i dalje tvrdoglavo stoji u fizičkom prostoru. Fizički prostor, odnosno treća dimenzija pod kojom mislimo na pojam trodimenzionalnog euklidskog prostora E^3 . Zašto je trodimenzionalan? U tom je prostoru potrebno barem tri veličine da bismo opisali neki objekt: duljina, širina i visina. Naše naučeno perceptivno iskustvo nam opisuje svijet kroz trodimenzionalni prostor kao fizički, konkretni, realni prostor. On je fizikalni pojam kojim se opisuje sveukupna pojavnost svijeta. Samo je treća dimenzija fizički prostor, sve ostale sačinjavaju virtualni prostor.

*Po Susanne Langer slika je čisti virtualni predmet, vidljivi karakter površine i njezina cjelokupna suština. Virtualne slike su ukorijenjene u vrijednostima realnog prostora slike, ali ih nadilaze. Primarna iluzija prostora javlja se pri prvom potezu kistom ili olovkom koji potpuno usredotočuje duh na oslikanu površinu i neutralizira materijalne granice viđenja. Učiniti površinu virtualnom i oživjeti je u likovnom smislu, znači uspostaviti proces transformacije, aktualno i konkretno prostorno danog platna ili papira u virtualni prostor koji je primarna iluzija umjetničke vizije.*⁶⁴

Često se u povijesti umjetnosti slika tražio korelativni refleks u skulpturi, koja se oduvijek kretala vlastitim putem. Skulpturu se tradicionalno stavlja u zajednicu slika (uz slikarstvo, grafiku, crtež, fotografiju itd.), ali čini se da je ona po prostornoj srodnosti bliža arhitekturi, urbanizmu, pa čak i performativnim umjetnostima: kazalištu, plesu itd.

⁶³ Bal, Mieke: "Čitanje umjetnosti", u Krešimir Purgar (ured.), *Vizualni studiji, Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*: op.cit., str. 167.

⁶⁴ Šuvaković, Miško: op.cit., str. 661.



Kaboom!, fotomontaža skulpture Kaboom! u Krešimirovoj ulici, Rijeka, 2010.
glazirana terakota, 78x64x60

Sad sam odlučio „zaviriti u vlastiti sadržaj“ (G. Baselitz), ne u smislu eksplicitnog ekspresionističkog izraza u formalnom tretiranju kiparskog medija kojim se bavim, nego više u smislu zauzetog stava prema kojem se odlučuje upravo putem opipljive stvarnosti ali istovremeno i znaka. Ovo nas vraća do samog „Trojanskog konja“- simbola poklona koji to nije. Simboličko značenje predmeta koji sam odabrao se može iščitavati kao početak novog ciklusa, tj. darovi se daju da bi novi ciklus započeo povoljnim znakom, predznakom (paketom) izobilja (ovaj put - misaonih operacija!). No, tu se sada događa paradoks: započeti ciklus je stavljen pod sumnju i to zvukom, tiktakanjem (koje bi u drugoj prilici bio tek monotoni „bilježnik“ protoka vremena) čime se paketi i tiktakanja međusobno dokidaju, ali i uspostavljaju. Taj paradoks stvara osjećaj nelagode, ali istovremeno jača svijest o skulpturi kao šupljem predmetu čime se remeti uobičajena struktura gledanja, od izvanjskog prema unutrašnjem, koja sada ustupa mjesto gledanju od unutrašnjeg prema izvanjskome.

Fizički i virtualni prostor

Krenimo sada u analizu iznutra, iz unutrašnjeg prostora. Svaka skulptura nagovještava unutarnju sliku vlastitog tijela. Dakle, po Mišku Šuvakoviću, skulptura nastanjuje vanjski i evocira unutrašnji prostor. Tijelo nije samo vidljiva vanjšina. Unutrašnjost oblika se naslućuje metaforički.⁶⁵ No, što ako je taj unutrašnji prostor ustvari prazan - odnosno šupljina?

Instalacija sa skulpturama *Kaboom!* se sastoji od četiri skulpture umotanih paketa s mašnjama, izrađenih u glaziranoj terakoti u čijim su šupljinama skriveni mehanizmi koji svojim tiktakanjem uvelike asociraju na skrivenu opasnost. Zlatko Kozina je to dobro oslikao pišući o mom radu:

Ovdje je odlučio „zaviriti u vlastiti sadržaj“ (G. Baselitz), ne u smislu eksplicitnog ekspresionističkog izraza u formalnom tretiranju kiparskog medija kojim se bavi, nego više u smislu zauzetog stava prema kojem se odlučuje upravo putem opipljive stvarnosti ali istovremeno i znaka. Ovo nas vraća do samog „Trojanskog konja“- simbola poklona koji to nije. Simboličko značenje predmeta koji je odabrao se može iščitavati kao početak novog ciklusa, tj. darovi se daju da bi novi ciklus započeo povoljnim znakom, predznakom (paketom) izobilja (ovaj put-misaonih operacija!) No , tu se sada događa paradoks; započeti ciklus je stavljen pod sumnju i to zvukom, tiktakanjem (koji bi u drugoj prilici bio tek monotoni „bilježnik“ protoka vremena) čime se paketi i tiktakanja međusobno dokidaju, ali i uspostavljaju. Taj paradoks stvara osjećaj nelagode, ali istovremeno jača svijest o skulpturi kao šupljem predmetu čime se remeti uobičajena struktura gledanja , od izvanjskog prema unutrašnjem tako sada ustupa mjesto od unutrašnjeg prema izvanjskome. ⁶⁶

Namjera mi je bila dijagnosticirati prilike u svijetu tvrdnjom da uspostavljanje čitavog niza simboličkih praksi političkog djelovanja i modela aktivnosti, često ne daje niti približno očekivane rezultate na vrlo ambiciozno postavljene ciljeve. Skulpture su bombe (iako nisu bombe), zato su postavljene na kolodvorima (Osijek, Rijeka), evocirajući time prizor terorističkog čina. To je misao djela, odnosno moja nakana da ju prikažem kroz nju. Pripada joj ali nije vidljiva. Koja je ono dimenzija (prostor) misli? U prijašnjem tekstu prostor se definirao dimenzijama iz čega se zaključilo da je elementarna podjela prostornih kategorija; na trodimenzionalni – fizički prostor i virtualni prostor (nulte, prve i druge dimenzije). Skulptura nije samo fizički objekt ali dimenzije prostora su elementarna baza nadogradnje. Sve što doživljavamo percepcijom je posredovano našim pristupom neposrednoj realnosti. Za skulpturu smo rekli da se osim u fizičkom prostoru, prostire na mnoge prostore, ona je „tijelo koje ima značenje za druga tijela“⁶⁷ Putem percepcije se prebacuje iz jedne realnosti u drugu proizvedenu - virtualnu realnost.

Ova skulptura bi pružila otpor našoj mašti ako bi ju šutnuli, isto tako ako bi ju pokušali podići oduprla bi se sa svih svojih cca. 260 kilograma. Trenutno otrežnjenje bi nastupilo kad bi nam pala na nogu. Kao umjetničko djelo, mimetički karakter skulptura *Kaboom!* udvaja scenski

⁶⁵ Šuvaković, Miško op.cit., str.575

⁶⁶ Kozina, Zlatko: iz kataloga *Poklon galerija 911*, Galerija 4 , Slavonski Brod, 2010., str.1.

⁶⁷ Kuspit, Donald: „Material as Sculptural Metaphor, iz Brown Turrell, J., Singerman, H., (pr.), *Individuals – A Selected History of Contemporary Art 1945-1986*, Abbeville Press Publishers, New York, 1986. u Šuvaković, Miško: op. cit., str. 575.

prostor uličnog spektakla u vlastitu iluziju. Umjetnički objekti smješteni u fizički prostor su iluzorne naravi. Ipak, iako se sagledava unutar vlastitog estetsko-vizualnog-likovnog prostora skulptura korespondira i kao fizički objekt. Njezina materija nije samo nosač njene vizualnosti kao kod filmske trake ili papira na kojem je otisnuta fotografija. Ona jest ta materija. Skulptura je predmet – stvar, i u fiktivnoj mreži čovjekovog virtualnog života dodiruje realno – stvarno putem svojih fizičkih osobina: gustoće, tvrdoće, težine itd.



Torta vs. Bronca, akcija u Kapucinskoj ulici, Osijek, 2011.
fotografirao: Dražen Stojčić

Materija kao metafora prolaznosti ili vječnosti? Bronca i torta su sredstva političke borbe, samo što pripadaju različitim društvenim sektama. Bronca pripada moćnima, skupinama koje ulažu znatan kapital u podupiranje svojih strategija – putem skulpture ili građevine vrše trajan učinak na krajolik. Torta - popularno sredstvo manje moćnih, koji njome izražavaju negodovanje gađanjem političkih neistomišljenika.

Materija i metafora

Naglasak u značenjskom određenju akcije *Bronca vs. torta*, izvedenoj u Kapucinskoj ulici u Osijeku, stavljen je na metaforičko i doslovno određenje materije dvaju objekata. Jedan je brončana bista a drugi torta. I na jedan i na drugi oblik gledam kao na sredstva političke borbe, samo što pripadaju različitim skupinama. Na javni prostor imaju pretenzije različite društvene skupine, no ovdje je bitno utvrditi da je brončana skulptura medij moćnih skupina, skupina koje ulažu znatan kapital u podupiranje svojih strategija – putem skulpture ili građevine vrše trajan učinak na krajolik. Skulptura koja je odlivena u broncu je prikaz koji je učinjen opipljivim, trajnim i privilegiranim od drugih.⁶⁸ Bronca svojom materijom fiksira povijest (vrijeme) u mjestu, čineći od mjesta – povijesno mjesto. Naše verzije povijesti umiru s nama jer mi se gibamo kroz vrijeme, dok brončana verzija povijesti ostaje stabilna i statična u nepromjenjivoj prostornoj konfiguraciji.⁶⁹ Manje moćne skupine izlaze u javnost sa priredbama, karnevalima, ili zidnim slikama, ali gotovo nikad brončanom skulpturom. Kao popularno sredstvo izražavanja negodovanja, prilikom aktivističkih demonstracija je gađanje političkih neistomišljenika, najčešće političara na vlasti - tortom. Gađanje tortama je, također, bilo popularno u ranim komedijama npr. Charlija Chaplina ili Stanlija i Olija.

Materija kao metafora prolaznosti ili vječnosti? Zadatak tradicionalnih kiparskih materijala: kamena, bronce, terakote, drveta, bio je da traju. No, suvremena kiparska praksa poznaje i brzo propadljive materijale primjerice radove Jochen Getza, kojima se ne postavlja zahtjev za trajnošću, nego upravo suprotno. U radovima Josepha Beuysa materijali koje je odabrao kao metaforički izraz emocija: pust, mast ili bakar, su sredstva u uspostavljanju subjektivnog. Okrenemo li se unatrag kroz povijest, u druge kulture van europskog kruga, nailazimo na ideju materije kao metafore prolaznosti: bili to reljefi u pijesku kod sjevernoameričkih indijanaca – predviđeni da ih raznese vjetar, ili zavjetne skulpture u maslacu u Kini i Indiji - predviđene da ih otopi sunce. Percepcija takvih djela je vremenski ograničena i kontrolirana u zadanim uvjetima. Kiparske tehnike prate razvoj tehnologije i prisvajaju ih kao svoje: poliesterske smole, lijevani betoni, umjetno kamenje, akristal, rosfraj, krom – nepregledan je broj materijala u kojima je čitav metaforički svemir.

Tijelo skulpture nije samo vidljiva vanjština. Koliko god sugestivna bila skulptura, ona je ipak i dalje u svojoj tehničkoj biti običan komad kamena, drveta, poliestera itd.. Definirana je samo epiderma, a kada bi se polomila, otkrila bi se istina materijala. Što je materija? Materija je vrsta supstance od koje je skulptura napravljena. Određena je kvantitativno, količinom koja čini njezinu masu. Masa je količina materije (materijala) koju skulptura kao predmet ima. Ona se određuje odnosom volumena i težine. Osim što se oblikuje, materijal se i premješta ili kemijski mijenja sastav. Materija nije jedinstvena⁷⁰, sastoji se od dijelova: bronca je legura bakra, cinka, željeza, a torta – jaja, šlaga, brašna (koji se opet dijele na elemente). Samo oblikovanje je premještanje tvari⁷¹ ili mijenjanje njegovih svojstava.⁷²

⁶⁸ Atkinson, David: op.cit., str.193.

⁶⁹ Ibid., str.194., 195.

⁷⁰ Zovko, Nikola: „Prostor, vrijeme, tvar“, Prirodno-filozofski ogledi, hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=438, str.2

⁷¹ Ibid., str.3.

⁷² Ibid., str.5.

Ne postoji osjetilo kojim se percipira gustoća. Ipak, granit pruža veći otpor pri obradi od drveta. Kipar kleše skulpturu. Njegovo je tijelo u kamenoj prašini; prizor pred nama je gotovo mitski - borba i želja čovjeka za ovladavanjem prirode. Ručni rad je metaforička umjetnikova tjelesna prisutnost; svojim tijelom je oblikovao tijelo skulpture. Proces obrade materijala je znakovit i metaforičan, čak i kad nije ručno nego strojno proizveden ili multipliciran (metafora konačne pobjede nad prirodom). Dakle, metafora obrade materije proizlazi iz pozicijskog stava umjetnikovog tijela (ili produžetka tijela – stroja) spram tijela skulpture; kao pokajnički čin kod pukovnika A. Buendije (lijevanje zlatnih ribica u knjizi "100 godina samoće") ili ekspresivna gesta kroz otisak ruke u glini kao kod Medarada Rossa. Fizička svojstva materije su metaforična. Čvrstoća, tvrdoća, gustoća, težina – zvuči gotovo militantno, jer skulptura ne teži samo projekciji u fizičkom prostoru, ona teži zauzimanju tog prostora. Kao svaki osvajač, prostor koji je zauzela želi i zadržati – projicirajući misao u budućnost trajnošću vlastite materije, ili ne želi – ovisi o umjetnikovoj nakani.

Prilikom značenjskog određenja kiparskog djela Donald Kuspit definira skulpturu: *ne kao objekt po sebi, nego tijelo koje ima značenje za druga tijela*. U prvom redu reprezentacije, skulptura je fantazija, simbol, metafora, alegorija koje fizički prostor pretvaraju u "mogući subjektivni metaforički prostor." Da bi nas uvela u svoj imaginarni svijet prisiljava nas da zaboravimo njenu fizičku stvarnost. No takva metaforička projekcija je, ipak, prisutna u materijalu koji također manifestira spontani metaforički efekt. Nazovimo to reprezentacijom drugog reda.⁷³ Odnos između doslovnog (onoga što skulptura je – npr. komad kamena) i figurativnog (onoga što skulptura reprezentira- npr. tijelo čovjeka) je otvoren i nestabilan, može prevladati jedno ili drugo, kao i odnos između stvarnog objektivnog prostora i subjektivnog metaforičkog prostora koji su na istom mjestu. Je li materija sredstvo ili cilj ovisi o umjetnikovoj nakani i o samoj percepciji, odnosno cilju naše pažnje. Tek materijal i oblik, zajedno čine skulpturalnu metaforu i neodvojivi su u interpretaciji. U tom odnosu materije i metafore skulptura je ponajviše, između ostalih medija, zakopana u vlastitu materijalnost.

⁷³ Mitchell, W.J.T.: "Metaslike", u Krešimir Purgar (ured.), *Vizualni studiji, Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, op.cit., str.28



DEJO TUNA I JA SMO OTIŠLI NA PIVO VRAĆAMO SE ODMAH TIHOMIR
trajni postav u centru Karlo Rojc, Pula, 2008., kamen, 70x70x20
fotografirao: Antun Božičević

Na spomen ploče uobičajeno je upisivati vrijeme – godine koje obilježavaju vrijeme smrti, rođenja ili povijesno značajnog događaja. Postoji vremenski slijed upisivanja – klesanja znakova, koji se opet čitaju u vremenu. Odnos medija, poruke i mentalnog odnosa dekodiranja. Na drugoj razini reprezentacije se može promišljati kamen od kojeg je napravljena. Vrijeme u kamenu!? Vrijeme njegove geneze, vrijeme obrade... Zamislim kako će ova spomen ploča komunicirati za sto ili petsto godina, kada dobije onaj potrebiti patos, kroz vremenski odmak - razgovora sa mrtvacem koji je otišao na pivo i više ga nema. Dok se sekunde pretvaraju u minute, minute u sate, mjeseci, godine, spomen ploča stoji sa paradoksom u sebi: govori o protoku vremena a želi biti vječna.

Spomenik, vrijeme i smrt

Spomen ploču *Dejo Tuna i ja smo otišli na pivo vraćamo se za 15 minuta Tihomir* permanentno sam postavio u eksterijeru kulturnog centa Karlo Rojc u Puli. Sam sadržaj teksta ne oplakuje neku važnu povijesnu činjenicu, što očekujemo od spomen ploča, trivijalan je i podsjeća na poruke napisane na brzinu, kakve jedni drugima ostavljamo na frižiderima. No, ovaj tekst je uklesan u tvrdi kamen i postavljen u javnom prostoru što ga čini spomen pločom. Kakva je vrsta skulpture spomen ploča? Spada u graničnu kategoriju skulpture – reljef (niti slika, niti skulptura, iako je postupak obrade – klesanje, definitivno kiparska tehnika), koji izjednačuje riječi i sliku o kojoj je riječ, stoga se čitanje slike odvija doslovno. Samoanaliza djela je usmjerena na određivanje vremenskih uvjeta djela i odnosa na relaciji autor – gledatelj - autor. Isklesanim vlastitim imenom na kraju poruke, koje nije samo potpis na radu, nego dio rada, udvostručavam svoju prisutnost kao autora i kao svjedoka iznutra.

I na ovu spomen ploču, kao i na sve spomen ploče upisano je vrijeme; obično su to godine rođenja i smrti, primjerice: 1887.-1925., ili u ovom slučaju minute: *...vraćamo se za 15 minuta*. No, spomen ploča sadrži vrijeme i u sebi, s razlogom je napravljena je od istarskog kamena koji može tisućljećima odolijevati propadanju. Isto tako, ona je dokument stvarnog događaja, sa stvarnim ljudima (Dejo, Tuna i ja); koji se također zbivao u svom vremenu. Postoji vremenski slijed upisivanja - klesanja znakova, koji se, opet, čitaju - gledaju u vremenu. Ovdje bih razmotrio odnos medija, poruke i mentalnog odnosa dekodiranja.⁷⁴ Koliko traje percepcija skulpture?

Postoje neka pravila kako se treba promatrati skulptura: gledati ju s određene udaljenosti, pomno motriti tijekom određenog vremena, ili ju se mora gledati tako što ju se obilazi. Pitanje je koliko su ti načini gledanja određeni samom skulpturom. Iako je skulptura, poput svih ostalih stvari, struktura u prostoru i vremenu, ipak postoji tradicija nijekanja vremenskoga u vizualnim umjetnostima za koje se smatra da su samo prostorne, odnosno, nekad se smatralo, tj. Greenberg je to htio postulirati tekstem "Prema novom Laokonu", gdje mu je uzor bio Lessingov 18. stoljetni Laokon koji razlikuje vremenske od prostornih umjetnosti. Srećom, već je s minimalistima za Greenberga nastupio problem, a pokušaje svrstavanja vizualnih umjetnosti u samo prostorne netragom je nestao s Fluxus & Co., a od tada nitko ozbiljan ne bi se više drznuo napraviti takvu podjelu.

Usporedimo skulpturu sa filmom. Film se odvija kroz vrijeme kontroliranim odbrojavanjem i često se dogodi da smo na kraju zaboravili početak. Iz viđenih dijelova bi trebali sastaviti cjelinu, pod uvjetom da su ostali u pamćenju. Pa i kad tu ostanu, koliko truda, koliko napora ostaje da sve njihove utiske obnovimo onako živo u istom redu, da ih u mislima, ma i s umjerenom brzinom, odjednom pregledamo da bismo došli do nekog pojma u cjelini. Trajanje gledanja filma određeno je dužinom projekcije: dugometražni, kratkometražni. Percepcija skulpture je drugačija. Promatrani dijelovi ostaju oku stalno prisutni; ono može ponovo i ponovo da ih preleti.⁷⁵ Sami gledatelji određuju duljinu percepcije; možemo ju promatrati satima ili tek uhvatiti krajičkom oka dok žurimo na posao. Isto tako, film se ne može gledati nebrojeno puno puta. Dobar film pogledamo i više puta, triput, četiri puta, zadržati filmofili i deset puta, ali ne više od toga. Skulpturu koja je postavljena u mjestu našeg življenja gledamo cijeli život (ako živimo na istom mjestu). Puno puta ćemo proći pored nje a da ju ne

⁷⁴ Mitchell, W.J.T.: *Ikonologija (Slika, tekst, ideologija)*, Antibarbarus d.o.o., Zagreb 2009., str.106.

⁷⁵ Ibid., str.110.

primijetimo, a onda jednog dana, kada se poklopi pravo stanje svijesti s posebnim trenutkom osvjetljenja, dogodi se magija.

To pomno motrenje možemo tijekom procesa provesti kako želimo (više ili manje) te znamo da se upravo mi gibamo kroz vrijeme, dok „sam predmet“ ostaje stabilan i statičan u nepromjenjivoj prostornoj konfiguraciji.⁷⁶

Pojmovi „prostor“ i „vrijeme“ postaju figurativni ili neprikladni kad ih se promatra odvojeno, kao neovisna, oprečna svojstva kakva definiraju svojstva nekog predmeta. Uporaba tih pojmova je, *strogo uzevši, skrivena sinegdoha, reduciranje cjeline na dio.*⁷⁷ Ipak, ovdje bih se bavio redukcijom i razlikovanjem specifičnog vremena percepcije određenog medija – spomeničke skulpture. Prostornost skulpture je neupitna, diskutabilno je na koji način izražava vremenske akcije?

Dakle, negdašnja društva brinula su se da uspomena, nadomjestak života, bude vječna. To su ostvarivali putem Spomenika. Već iz samog hrvatskog naziva skulpture - kipa, izvedenog iz glagola ukipiti se, očitavamo smrzavanje trenutka. Skulptura je, uostalom, povijesno gledano, najčešće spomeničkog karaktera. Uspomena se na osobu ili događaj, putem trajnosti materije, željela reproducirati u beskonačnost. Mrtvace oživjeti kiparskim izrazom. Spomenik ima dvije prošlosti – onu koju prikazuje i vlastitu prošlost korodirane bronce. Korodiranom patinom svjedoči vrijeme prikazujući stvarnu povijesnu osobu. Vrijeme ostvaruje u sadašnjosti u kojoj stoji, prošlosti na koju se referira i budućnosti, odnosno, sjećanje na osobu ili događaj koji se želi prezervirati, se projicira u budućnost, odnosno na buduće generacije. Ako je vrijeme pamćenje, spomenik je tada „indikator anamneze“.⁷⁸

Jedan je od prastarih snova ljudi udvostručiti prirodni, zatečeni svijet kako bi se, primjerice, nadvladao nepromjenjivi kraj opstanka, smrt. Dok je prirodno tijelo nestajalo i raspadalo se u grobu, umjetno je tijelo trebalo preživjeti kao njegova kvazibesmrtna slika i preslika, bilo kao efigija u antičkom i kršćanskom žalobnom obredu, kao umjetničko djelo u baroku i romantizmu ili kao voštana figura kod Madame Tussaud.⁷⁹

Kako vrijeme kao meterološka činjenica utječe na medij skulpture? Ako vrijeme definiramo njegovim učinkom tada skulptura definiciju vremena uključuje u vlastitu materijalnost; bronca korodira, drvo truli, željezo hrđa, kamen se runi. Postavljena u eksterijeru, svakom sekundom postojanja bori se protiv vremenskih prilika; kiše, snijega, leda, sunca, i uključuje ih u vizualnost cjelokupne instalacije. Je li skulptura na koju je pao snijeg još uvijek umjetničko djelo?

U koje doba dana se skulptura treba gledati? Pretpostavimo da je postavljena u eksterijeru i da nije osvjetljena umjetnom rasvjetom. Naime, u različita doba dana je i različito osvjetljenje, a što je drugo skulptura nego igra svjetla i sjene. Drugačije izgleda u zoru a drugačije u sumrak. O kojoj je sjeni riječ: sjeni na skulpturi ili sjeni koju baca skulptura? Što je sjena skulpture: posljedica ili uzrok? *Vidljivost nisu oblici predmeta, nisu ni oblici koji bi se otkrivali kada*

⁷⁶ Mitchell, W.J.T.: op.cit., str. 108.

⁷⁷ Ibid., str.111.

⁷⁸ Koščević, Želimir: iz predgovora monografije *Kožarić*, Naprijed, Zagreb, 1996., str.24.

⁷⁹ Kruse, Christiane: „Nakon slika“, u Krešimir Purgar (ured.), *Vizualni studiji, Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, op.cit., str. 81. i 82.

stvari dođu u dodir sa svjetlošću, već su oblici osvjetljenja, njih stvara sama svjetlost i na osnovu njih stvari i predmeti opstaju jedino kao munje, kao odbljesci ili kao svjetlucanja ⁸⁰

Na prvoj razini reprezentacije, spomen ploča reprezentira reljef teksta. Na drugoj razini se može promišljati kamen od kojeg je napravljena. Vrijeme u kamenu? Vrijeme njegove geneze, vrijeme obrade... Suvremeno doba ima imperativ brze izmjene informacija. Masmedije je omogućila tehnologija neograničene reprodukcije ali i brzina da stignu reagirati na društvene aktualnosti. Klesanje je sporo. Fotografija je brza - klik! i gotovo. Treba li uzeti u razmatranje analizu djela i vrijeme njegovog nastajanja? Može li se reći da se klesanje kamene skulpture odupire procesu brze izmjene informacija?

Zamišljam kako će ova spomen ploča komunicirati s gledateljem za sto ili petsto godina, kada kroz vremenski odmak dobije onaj potrebiti spomenički patos – razgovora sa mrtvacem koji je otišao na pivo i više ga nema. Dok se sekunde pretvaraju u minute, minute u sate, mjesece, godine, spomen ploča stoji sa paradoksom u sebi: govori o protoku vremena, a želi biti vječna.

⁸⁰ Foucault, Michael & Roussel, Raymond; citirano prema Deleuze, Gilles: „Foucault“, Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1989., str.57., u Leonida Kovač, *Konteksti*, Meandar, Zagreb, 1997, str.22



Windfucker, fotomontaža skulpture u naselju Sjenjak, Osijek, 2009.
patinirani poliester, 215x215x39 cm

Na javni prostor – mjesto, gledam kao na semantičko polje koje zatvara krug značenja zajedno sa umjetničkim djelom u njemu. Što više skulptura zahvaća djelove semantičkog polja u kojem djeluje, toliko je i sama njima zahvaćena jer umjetnost ne lebdi iznad, poput neke magle, nego je vezana za materiju u njenoj strukturi. Skulptura treba nadopunu semantičkog polja, tako postaje dio sveobuhvatnije cjeline povijesti i značenja mjesta. Autonomija skulpture je nestala. Ona je samo polovina izraza. Ponovo se uključuje u život posredstvom medija mjesta. Skulptura je zapravo fizička stvar kao i sve druge stvari u prostoru i vremenu, s njima je u kontaktu i samim tim se otvara njihovim utjecajima te se odriče sebe i vlastite autonomije. Istovremeno je otvorena utjecajima ali i zatvorena, odnosno čuva zatvorenost vlastitog sustava. Semantičko polje skulpture je njen medij ali i ona je medij mjesta.

Krug značenja

Svi su moji radovi promišljeni u kontekstu javnih prostora, ali to se odnosi na sve prostore; ako stavim svoj animirani film na YouTube, također sam u javnom prostoru - interneta. Skulptura mi nije jedino sredstvo izražavanja, tu su i drugi mediji. U ovom tekstu, kada govorim o javnom prostoru, mislim na realni prostor, i to prvenstveno na eksterijere, dakle ulicu. Naravno, ulice nisu jedina moguća mjesta, postoje i druga, primjerice parkovi, ovisi sa čime želite ući u dijalog. Osobno, parkove skulptura ne volim, gledam na njih kao na zoološke vrtove za skulpture, ali to je sasvim druga tema.

Na javni prostor – mjesto, gledam kao na semantičko polje koje zatvara krug značenja zajedno sa umjetničkim djelom u njemu. Što više skulptura zahvaća dijelove semantičkog polja u kojem djeluje, toliko je i sama njima zahvaćena jer umjetnost ne lebdi iznad, poput neke magle, nego je vezana za materiju u njenoj strukturi. Skulptura treba nadopunu semantičkog polja, tako postaje dio sveobuhvatnije cjeline povijesti i značenja mjesta. Autonomija skulpture je nestala. Ona je samo segment izraza. Ponovo se uključuje u život posredstvom medija mjesta. Skulptura je zapravo fizička stvar kao i sve druge stvari u prostoru i vremenu, s njima je u kontaktu i samim tim se otvara njihovim utjecajima te se odriče sebe i vlastite autonomije. Istovremeno je otvorena utjecajima ali i zatvorena, odnosno čuva zatvorenost vlastitog sustava. Semantičko polje skulpture je njen medij, ali i ona je medij mjesta.

Pokušat ću pojasniti na primjeru vlastitog rada: instalacija *Windfucker* se sastoji od skulpture na rotirajućem postamentu i dvije video projekcije. Skulptura je postavljena na rotirajući postament. Video projekcije prikazuju dovršenu skulpturu u dvama različitim, značenjski komplementarnim kontekstima, koji proširuju osnovni značenjski opseg skulpture putem izvedenih video performansa. Skulptura *Windfucker* je realistički autoportret raširenih ruku oblikovan aproprijacijom povijesno kanoniziranog modela muškog akta, te se može iščitati kao autoironijska parafraza figure razapetog Krista. Ujedno, može se prepoznati i kao individualizirana derivacija sheme renesansnih antropometrijskih proporcijских sustava koja referira na kulturološku povijest humanizma. Figura funkcionira i kao prikaz umjetnika koji se simbolički razotkriva i izlaže pogledu drugih, ali i kao autoportret u stavu ogoljenog samoubojice spremnog skočiti u ponor. Religijske konotacije prikaza proizlaze iz križne kompozicije autoakta (položaj figure razapetog Krista, iako je križ izuzet iz reprezentacije). Postavom na rotirajući postament - pri čemu vrtnjom oko svoje osi prikaz simbolički naglašava stav o uzaludnom kretanju u krug, kao i nemanju stalnog uporišta, ali i otvaranje prema različitim pogledima - višesmisleno propituje poziciju subjekta u odnosu na egzistencijalna pitanja vjere i njezinu religijsku kodiranost.

Samu reprezentaciju reinterpetiram u naknadno stvorenim kontekstima video performansa. U jednoj video projekciji nosim skulpturu na leđima, doslovno ju tretiram kao „teret križa“ koji moram nositi. U drugoj video projekciji, tretiram skulpturu kao „jedinicu mjere“ kojom premjeravam neutralni galerijski prostor. U njemu koristim autoakt kao objekt koji upisuje u prostor, stvarajući koordinate proizvoljnog sustava koji je određen mjerom kiparske reprezentacije umjetnikova tijela, čime referira na humanističku sintagmu o čovjeku kao 'mjerilu svih stvari'. Postavljajući skulpturu u različite prostorne odnose, stvaram personalizirani modul kojim pokušavam odrediti prostor oko sebe prema vlastitoj mjeri.



Windfucker, akcija na Trgu Ljudevita Gaja, Osijek, 2007.
fotografirali: Mario Romulić, Dražen Stojčić

Skulptura zauzima stav prema mjestu - semantičkom polju, stvarajući time sadržaj polja i vice versa. Mnogo je vrsta odnosa skulpture i polja grada; oni si mogu kontrirati, biti sukladni, nadopunjavati se, biti harmonični, posvađani... Energetski centar objekta se preklapa s energetskim centrom mjesta, ili samo dodiruje, uz iskre. Odnos spram mjesta - semantičkog polja može biti aktivan ili pasivan. To je karakter pozicionalnosti. Semantičko polje je pozornica objekata od kojih je jedno skulptura.

Takvim ritualima skulpturu poništavam, kao nedostatan nedovršen objekt i afirmiram kroz kontekst u koji je postavljena. Iz više pogleda i situacija se relativizira primarno značenje do konačne prezentacije, kako sam to zamislio, postaviti ju na rubu zgrade u stavu samoubojice spremnog na skok, pritom se simbolički razotkrivajući pogledu drugih. Naravno, svjestan sam utopijskog karaktera vlastitih projekata, znam da nikada neće biti izvedeni, stoga sam prisiljen ideju prezentirati kroz dostupne medije video projekcije ili fotomontaže i prikazivati ih u galerijama. Slično kao što će i arhitekt izlagati svoje nacрте u galeriji, ali primarni cilj mu nije izložiti ideju nego napraviti zgradu.

Otvaranjem više pogleda i situacija iz kojih se skulptura može percipirati, relativiziram značenje njezine konačne prezentacije. Kružni proces izgradnje skulpture koja nastaje iz ideje pa se potom njena materija razgrađuje u ideji mjesta kao semantičkog polja, koje opet otvara svoje granice pritjecanju i otjecanju materije i energije radi njegova uključivanja u svezu stvari.

Ona se ne uklapa nužno u estetičkom smislu harmonije i drugih odnosa likovnih elemenata. Skulptura zauzima stav prema mjestu - semantičkom polju, stvarajući time sadržaj polja i *vice versa*. Gradnja grada je neprekidni lanac uzroka i posljedica. Mnogo je vrsta odnosa skulpture i polja grada, mogu si kontrirati, biti sukladni, nadopunjavati se, biti harmonični, posvađani... Energetski centar objekta se preklapa s energetskim centrom mjesta, ili samo dodiruje uz iskre. Odnos spram mjesta - semantičkog polja može biti aktivan ili pasivan. To je karakter pozicionalnosti. Semantičko polje je pozornica objekata od kojih je jedno ili više njih umjetničko djelo – skulptura.

Kao što se forma ne može odvojiti od sadržaja, tako se ne može odvojiti niti od vlastite materije, te mjesta i vremena u kojem egzistira jer upravo taj kontekst joj i daje sadržaj. Tek se u kontekstu grada - javnog prostora, odnosno semantičkog polja, skulptura dovodi u kontakt sa aktualnom zbiljom u cirkulaciju energija i sadržaja. Semantičko polje ne sačinjava samo prostor, nego i vrijeme. Semantičko polje, kao i sama skulptura, stoje u zajedničkoj sadašnjosti, ali imaju različitu prošlost i budućnost.

Skulptura je istovremeno zatvoreni oblik u granicama vlastite epiderme i teoretski objekt promatranja, otvoren za interpretaciju. Nije ni važna autorova (moja) nakana: jesam li simbolički htio naglasiti da sam opterećen kiparstvom koje me je oblikovalo ili performativnom gestom pokazujem da sam sâm sebi teret, simbolički otjelovljen u skulpturi autoportreta. Interpretacija je konfliktna a rješenje bi se trebalo nalaziti u formi skulpture i prostora čiji je izraz osjetilno shvatljiv. Njena forma je izražajna snaga. Interpretacija djela nije nikada dovršena jer se odvija kroz vrijeme - prostor u kojemu se mijenjaju konteksti; stoga skulptura kao umjetničko djelo uvijek ostaje otvorena i nezavršena. Semantičko polje nije umjetničko djelo, kao ni skulptura, već ga čine zajedno. U jednom slučaju, skulptura prima medij semantičkog polja a semantičko polje oblikuje, onda, opet, semantičko polje prima medij skulpture koja oblikuje i osvaja njen prostor. Prostor u kojem se skulptura sjedinjuje s mjestom u umjetničko djelo se nalazi u promatračevom umu. To je relacija koegzistencije između materijalne organizacije i ideje koja preko percepcije čini čovjekovu iluzornu realnost.



Intervju, fotomontaža skulptura na Vinkovačkoj ulici, Osijek, 2007.
terakota, 70x62x22 cm, 68x62x21 cm

Skulpturi kao objektu u javnom prostoru postavlja se zadatak da reprezentira mjesto kao zajednički simbol. Logično bi bilo da u izgradnji takvog zajedničkog simbola sudjeluje cijela zajednica, no nailazimo na žalosnu poteškoću: na netoleranciju i mediokritetstvo mnoštva. Izgradnja koncepta, potrebna kreativnost i neobuzdana imaginacija, u pravilu, pripadaju individui. Kolektiv nije kreativan, kreativnost ne spada u javnu domenu. Javnost je zato moralna sfera, koja odobrava ili osuđuje kreativnost. Drugim riječima, prihvaća se individualna imaginacija kao zajednički simbol. Takva prihvaćena - postavljena skulptura na povratan način postaje kultura, dakle, prelazi iz individualne stvaralačke sfere u kolektivni identitet. Od objekta skulpture se očekuje da prevlada pojedinačnost te da se, poput kratkog spoja, premosti u zajedničko. Što je takav objekt radikalnije singularan – stvoren od pojedinca, to je više simbol slobode i tolerancije kulture grada.

KOLEKTIVNI KARAKTER JAVNE SKULPTURE

Filozofija i sociologija umjetnosti više ne opisuju umjetnost kao autonomnu djelatnost individue, slobodnu od svih vrsta organizacijskih ograničenja koja okružuju druge forme kolektivne aktivnosti.⁸¹ Javna skulptura je paradigma odnosa stvaralaštva – kreativnosti individue i kolektivnog stvaralaštva mnoštva unutar kapitalističko-ekonomskih društvenih odnosa mega-strukture grada.

Putem slučaja skulpture, pokušavaju se razaznati implikacije na procese izgradnje, funkcije i slike javnog prostora. Tu se otvaraju sasvim drugačije problematike; organizacije izgradnje, nadležnosti institucija, selekcije, kao i nestanak javnog prostora. Dok svijet umjetnosti i prostori umjetničkih institucija imaju svoje kriterije, kriteriji prostora ulice su posve drugačiji.

Na tu temu, razgovarao sam sa Sašom Šimpragom, koji je jedan od pokretača inicijative i urednik bloga *Ipostozaumjetnost*, kao radne platforme istoimenoga projekta, te autor knjige *Zagreb, javni prostor*⁸² koja donosi poglavlje koje problematizira javnu plastiku postavljenu u Zagrebu u vremenu tranzicije.

Tihomir Matijević (dalje T.M.): Možeš li nam detaljnije opisati rad i cilj projekta *1 posto za umjetnost*?

Saša Šimpraga (dalje S.Š.): Temeljni nositelji projekta aRs PUBLICae/*Ipostozaumjetnost* su Udruga za interdisciplinarna i interkulturalna istraživanja (Sonja Leboš) i Slobodne veze – udruga za suvremene umjetničke prakse (Nataša Bodrožić i Ivana Meštrov) uz nezavisne partnere (Lidija Butković, ANE Elizabet i Saša Šimpraga).

Projekt nadilazi samo zagovaranje legislativnog okvira po kojem je zapravo najprepoznatljiviji, a od konsolidacije 2010. godine razvio se u malu interdisciplinarnu platformu koja problematizira pitanja umjetničkoga sadržaja u javnom prostoru, posebno kroz prateći blog kao radnu platformu. Osim zagovaranja zakona 1 posto za umjetnost, bavimo se i suvremenom umjetničkom produkcijom. Godine 2011. realizirali smo rad ANE Elizabet, svjetlosnu instalaciju/neonski natpis „Dišeš?“ u javnom prostoru Zagreba. Projekt uključuje i tribine, a zadnja na temu svjetla kao medija suvremene umjetnosti u javnom prostoru Zagreba bila je vezana upravo uz „Dišeš?“ te smo na taj način prezentirali dio istraživanja u povijest svjetlosnih intervencija. Naime, dio projekta bavi se i istraživačkim projektima u minule prakse raznovrsnog umjetničkog djelovanja u javnom prostoru, a naglasak je na manje poznatom. Bavimo se i brigom za baštinu, a između ostaloga, pokrenuli smo inicijativu za zaštitu i obnovu javne plastike podizane u okviru Likovne kolonije Željezare Sisak. Ta je akcija je išla dvosmjerno: prema institucijama s ciljem pokretanja procedura, i prema lokalnoj zajednici s ciljem podizanja svijesti o važnosti i vrijednosti sada totalno zapuštenih skulptura.

Iako su sredstva kojima projekt raspolaže simbolična, imamo ambicije raspisivati javne natječaje što planiramo u 2012. godini. Jedan za jedan periferni, novi zagrebački kvart (Novi

⁸¹ Becker, Howard S.: *Svjetovi umjetnosti*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2009., str. 24.

⁸² Šimpraga, Saša: op.cit.

Jelkovec) i jedan s ciljem zaštite povijesnih urbanih elemenata, konkretno vodotornja, čime se ujedno želi potaknuti javnu raspravu o prostoru gdje se toranj nalazi (Gredelj). U oba bi se slučaja stanje nastojalo popraviti suvremenim umjetničkim intervencijama. Kod i kroz realizacije osobito smo zainteresirani za procedure, što nas opet vraća na legislativu. Ideja je i da natječaj za Novi Jelkovec postane model godišnjih gradskih natječaja za različite kvartove s ciljem implementiranja umjetničkoga sadržaja u javni prostor tj. oplemenjivanja zanemarenih javnih prostora grada. Dakle, ne bavimo se isključivo pitanjima javne plastike, međutim, upravo su ona naglašeno prisutna budući da u toj domeni postoji najviše nesporazuma i problema.

U kontekstu tzv. zakona 1 posto za umjetnost važno je istaknuti da se kroz projekt prije svega propituje mogućnost definiranja/donošenja zakona kojim bi se poticalo i reguliralo realizaciju umjetničkog sadržaja u javnom prostoru po uzoru na neke zapadne zemlje, ali prilagođeno lokalnoj sredini. To znači da se ne zalažemo za kopiranje pojedinoga/ih postojećih modela, već težimo iznalaženju modela koji bi odgovarao lokalnoj sredini sa svim specifičnostima. Takav bi prijedlog na ovaj ili onaj način valorizirao iskustva dosadašnjih praksi i postojećih procedura, odnosno odgovarao na pitanja koja su najbitnija u lokalnom kontekstu.

Ujedno, riječ bi mogla biti i o svojevrsnom nacionalnom pravilniku koji ne bi zabranjivao, već definirao i demokratizirao procedure. U ovom trenutku, još uvijek je otvoreno pitanje da li bi zakon *1 posto za umjetnost* i nacionalni pravilnik bili uopće objedinjeni u istom dokumentu. Blog i tribine koje organiziramo čine nam se kao dobar način da se takve mogućnosti ispituju. Utoliko možemo govoriti o načelnoj podršci, a na svakome je da li takav model reguliranja vidi kao potreban/koristan. Misliš li da bi takva regulativa mogla utjecati na smanjivanje nesporazuma u ovoj domeni i uopće doprinijeti sustavnijem i suvremenijem promišljanju pitanja raznorodnog umjetničkoga sadržaja u javnom prostoru?

T.M.: Načelno bih ju podržao, ali sa određenom dozom skepticizma. Inicijativa 1% za umjetnost je građanska inicijativa, ali kada bi taj zakon bio donesen to bi prestala biti i moć bi bila prenesena na vlast. U svijetu umjetnosti u Hrvatskoj, već su izgrađeni neki distribucijski sistemi na relaciji trgovac umjetninama – galerija – kritičar, ali naručivanje i plaćanje javnih objekata nalazi se van distribucijskog sustava svijeta umjetnosti, odnosno, u rukama vlasti i kapitala. Individualnost stvaralačke volje tope se u volji sistema koji ih predstavlja pred zajednicom. Sistemi uskraćivanjem ili davanjem sredstava organiziraju prostor i društvo. Prostor koji bi izgradila, trebao bi biti mjesto susreta između subjekta i mehanizama konstitucije mnoštva. Izgradnja i postavljanje umjetničkog djela u javnom prostoru stoji u suvremenom, istovremenom i dinamičkom odnosu prema izgradnji zajednice. To je vrlo složen proces, i iskreno, ni sam ne mogu zamisliti na koji bi se to način reguliralo – usustavilo. Ipak, drago mi je da postoji inicijativa, jer institucije umjetnosti ne pokazuju želju niti volju za distribucijom umjetnosti na ulicama, zatvorene su u krugu vlastite zgrade muzeja ili galerije.

Volio bih saznati nešto više o tome na koji je pravno – financijski način to regulirano u zapadnim zemljama?

S.Š. : Modeli su raznovrsni. Primjerice, način financiranja umjetničkoga sadržaja u javnom prostoru kroz tzv. model 1 posto za umjetnost predviđa da određeni postotak novca namijenjenog za gradnju npr. velikih (javnih ili ne) objekata odlazi u posebni fond za realizaciju umjetnosti u javnom prostoru. To može biti jedan posto od određenoga iznosa, npr. jedan posto od prvih deset posto investicije. Taj se novac uplaćuje u zasebni fond, a putem



Pečenje glinenih skulptura u pogonima tvornice Dilj, Vinkovci, 2010.
fotografirao: Dražen Bota

Postavljanje skulpture u javnom prostoru nailazi na brojne ideološke i fizičke prepreke koje je onemogućuju. Činjenica je da se sredstva za proizvodnju skulpture ne nalaze u rukama umjetničkih radnika (da se poslužimo marksističkom terminologijom) i da u izgradnji koncepata ne sudjeluje samo autor, daje mediju skulpture (u odnosu na ostale medije) kolektivni karakter. Pošto su za izvođenje skulpture potrebna znatna javna sredstva, potrebno je samu proizvodnju skulpture staviti u kontekst novih kapitalističkih ekonomskih procesa koji je uvjetuju.

javnih natječaja sredstva se preusmjeravaju za realizaciju konkretnih, odabranih, umjetničkih radova u javnom prostoru.

Proces selekcije uključivao bi interdisciplinarna vijeća čiji bi se članovi smjenjivali, a prije donošenja konačnih odluka trebao bi biti osiguran i upliv zainteresirane kulturne javnosti, dakle građana. Drugi je primjer situacija kada neko tijelo želi podići npr. spomenik. Francuski model podrške nalaže da se tome tijelu osigura kustoska podrška. Takvim se pristupom ništa ne garantira, ali su mogućnosti dobrih rješenja veće ili ako hoćete, mogućnosti loših rješenja bitno su smanjene.

U svim tim varijantama ima puno mjesta promišljanju i kombinacijama, odnosno kako sam već naveo, smatramo da treba implementirati ono što je najbolje iz različitih modela, a prilagođeno lokalnoj sredini. Mi takve mogućnosti nastojimo učiniti vidljivijima, a konačnu odluku treba donijeti puno šira baza od jedne građanske inicijative poput naše.

T.M.: U složenim međuovisnim sistemima potrebno je razlikovati umjetnička djela koja su privremeno aplicirana i ona koja su permanentna i integrirana. Razlika je u cilju kao i u distribucijskom sustavu. Djela privremenog karaktera sa lakoćom pronalaze alternativna rješenja za ostvarivanje ciljeva rabeći netradicionalne materijale i zaobilazeći administrativnu mrežu raznim diverzijama u javnom prostoru. Njih najmanje ograničavaju društvene konvencije. Za drugu vrstu djela, npr. spomeničku skulpturu, su obično potrebna velika kolektivna sredstva te se ona i oblikuju kao kolektivan oblik. No njihov utjecaj na okoliš – grad te samim tim i na identitet mjesta i ljudi koji su sa tim mjestom povezani je trajniji. Mene kao kipara zanima sudjelovanje u izgradnji grada - u domeni arhitekture, više nego scenografski zahvati, stoga ću govoriti o toj vrsti intervencije.

Postavljanje skulpture u javnom prostoru nailazi na brojne ideološke i fizičke prepreke koje ju onemogućuju. Činjenica da se sredstva za proizvodnju skulpture ne nalaze u rukama umjetničkih radnika (marksistički rečeno) i da u izgradnji koncepata ne sudjeluje samo autor, daje mediju skulpture (u odnosu na ostale medije) kolektivni karakter. Pošto su za izvođenje skulpture potrebna znatna javna sredstva potrebno je samu proizvodnju skulpture staviti u kontekst novih kapitalističkih ekonomskih procesa koji ju uvjetuju.

Pitanje javnog vlasništva povlači za sobom pitanje financiranja skulpture javnim sredstvima. Prijašnjim stratificiranim društvima koja su proizvodila pokrovitelje – mecene sada se demokratski nameću kulturne institucije kao posrednici u definiranju obrazaca potpore umjetnicima. Problem je u tome što se sudionici svijeta umjetnosti rijetko mogu u potpunosti složiti tko je ovlašten govoriti u ime svijeta umjetnosti kao cjeline. *Ako aktivni umjetnici žele da njihovo djelo bude prihvaćeno kao umjetnost, morati će odgovarajuće ljude nagovoriti da posvjedoče kako ono jeste umjetnost.*⁸³

Različite kulture i supkulture zatvaraju različite krugove svjetova umjetnosti i različite estetske sudove kao karakteristične fenomene kolektivne aktivnosti. Uz to, vlast uvijek igra neku ulogu u stvaranju umjetničkih djela. Ona ne organizira neposredno. Prilikom uređivanja javnog prostora, vlast određuje ovlaštena povjerenstva stručnjaka koja provodi svoj izbor putem javnih natječaja. Vlast svoje interese slijedi izabiranjem povjerenstva i stvaranjem zakonskog okvira. Članovi takvih komisija ili povjerenstava, na neki su način, ovlašteniji od drugih govoriti u ime umjetnosti, no pitanje je odakle ta ovlast proistječe? Bez obzira, bili to

⁸³ Becker, Howard S.: op.cit., str.86.

ljudi s kompetencijama (ili ne?), koji imaju više iskustva ili im je to jednostavno posao, legitimitet da govore u ime umjetnosti im daje upravo vlast.

Takvom posrednom organiziranju vlasti, suprotstavljena je konstitutivna volja mnoštva – kulturnih krugova organiziranih u građanskoj inicijativi. Zvuči vrlo demokratski, ali demokracija je vladavina mediokriteta (W.Churchill). Stvaralaštvo sada mora prolaziti i kroz birokratski aparat koji legitimizira i organizira, i kroz kriterije mnoštva koje predstavlja.

Oportunisti obrću taj odnos te stvaraju za vlast, koja se ne nalazi više iznad društvenog polja, ona se proteže po cijelom društvu i kroz društvo. U takav kolektivni odnos postavlja se pitanje mogućnosti slobode individualnog izraza, pogotovo zato, jer je javna skulptura zajednički znak, te bi u izgradnji koncepta trebala sudjelovati zajednica.

Postavljanje skulpture u javnom prostoru je prvenstveno društveno pitanje, umjetnička djela uvijek nose obilježja sistema koji ih distribuira ali se razlikuju po tome kako se to događa. *Kad umjetnici sami sebe financiraju iz neumjetničkih izvora, distribucijski sistem ima minimalan utjecaj; kada rade izravno za pokrovitelja, penje se do maksimuma.*⁸⁴ Što smatraš najvećim problemom u procesu selekcije i realizacije umjetnosti u javnom prostoru?

S.Š.: Jedan od temeljnih problema je svakako nepostojanje jasne i obvezujuće procedure i/ili manipulacija postojećih, pa i korištenje struke kao alibi, a ovdje prvom redu govorim o onim radovima koji imaju trajniji karakter i koje je nužno stručno verificirati prije ulaska u javni prostor. Nažalost, to su najčešće spomenici koji su nekako u središtu rasprave s obzirom na njihovu naglašenu društvenu ulogu. Bilježenje sjećanja jest konstanta u ljudskoj povijesti, a uloga spomenika nedvojbeno već i samim time što su, dakle, kontinuirano prisutni. U kontekstu bilježenja sjećanja, smatram da danas treba težiti radovima koji posve izlaze iz okvira klasičnih i autoreferentnih spomenika, a osobnu sklonost gajim prema intervencijama koje su prostorne u smislu da tematiziraju čitave trgove, parkove itd. Uostalom „*umjetnost spomen(ik)a sve više odbacuje tradicionalne statične forme i ostavlja prostor publici da dinamički promišlja obilježeni predmet/praksu/događaj* (pa i sam prostor kao takav), *a nerijetko i da aktivno su/djeluje u njegovom (re)kreiranju*“, kako je to napisao Igor Marković.⁸⁵ U tome smislu smatram da bi bila dobrodošla i nova terminologija koja bi izrijeком pokrivala upravo takve radove koji više nisu ono što ulazi pod pojam spomenika, ali jesu spomenici po temi. Ni pojam spomenik, ni termin *land art* tu nisu najprecizniji.

Sve to dovodi i do pitanja antropologije mjesta i neizbježno problema izbora lokacije kao temelja svake prostorne akcije. Primjerice, tvoj rad „*To Make Magic Happen*“ sam za sebe imao bi posve drugačije značenje izmaknut iz konteksta uskih prolaza trgovine u trgovačkom centru. Problem selekcije radova često je vezan uz problem lokacije. Npr. dovoljno je podsjetiti na učestalu praksu podizanja spomenika u ulicama i na trgovima koji su nazvani po onima kojima se spomenici podižu, pritom ne vodeći računa o karakteru prostora i skladu cjeline.

S druge strane, radovi efemernog karaktera u smislu procedure mogu na neki način biti demokratskiji. U svemu je zapravo veliko pitanje u kojoj mjeri je uopće uputno bilo što braniti pa je u kontekstu demokratskosti važna misao Ivana Kožarića koji je ustvrdio da mora biti svega, pritom misleći upravo i na onu plastiku koja se kritizira. Čini mi se primjernim podsjetiti i na misao Radovana Ivančevića koje je negdje rekao da „demokracija znači

⁸⁴ Becker, Howard S.: op.cit., str.124.

⁸⁵ Šimpraga, Saša: op.cit., str.122.

slobodu i mogućnost djelovanja stručno najspremnijih, radno najposobnijih, stvaralački najkreativnijih i društveno najodgovornijih.“ Potonja izjava svakako uključuje dozu idealizma.

Danas je i već pri letimičnom pogled na gradove u Hrvatskoj jasno da su visokokvalitetni radovi trajno postavljeni u javnom prostoru u vremenu tranzicije rijetkost, a uzevši u obzir društveni kontekst jasno je da je problem u strukturama moći tj. onima koji imaju mogućnost donošenja odluke. Odnosno, snižavanju ili ne postojanju kriterija što je neizostavno vezano uz pad društvene odgovornosti. Mnogo je potvrda da je u hrvatskom slučaju „tranzicija od konteksta postala konceptom.“

Korak dalje, a u kontekstu pitanja o problemima selekcije, svakako mi se zanimljivim čine i pitanja koja proizlaze iz posredništva umjetnosti, odnosno toga tko odlučuje i onda kada prosudbene sudove čine vrlo kompetentne osobe.

T.M.: Za razumijevanje djela koristimo se interdisciplinarnim pristupom sa stajališta ne samo umjetničke teorije i povijesti umjetnosti nego i politike i ekonomije. Takva interdisciplinarnost je potrebna da bi se shvatila kulturna proizvodnja, unutar društvenih procesa, u kojima se svijet umjetnosti nalazi. S druge strane, sam koncept postavljanja skulpture na javnom mjestu pokreće ekonomsko - politički proces, koji tada postaje njegova suština. Pokušao bi to objasniti na primjeru rada koji si spomenuo:



Akcija Kaufland, jednodnevni postav skulpture To Make Magic Happen u robnoj kući Kaufland, Osijek, 2009.
poliester, drveni postament, 200x157x200 cm

Kada se govori o „pravom bogatstvu“, govori se o „unutarnjim vrijednostima“ koje određena osoba ili objekt posjeduje. Gdje je to unutra? Što je to vrijedno? Što pretvara nešto što je posve obično u nešto što je misteriozno i složeno. Ono misteriozno u skulpturi, kao i u svakom umjetničkom djelu, je proces nastanka koji ostaje skriven. Tajna koju treba otkriti je oblik društvenog života koji stvara i dešifrira. Distribucija i produkcija djela je proces koji ostaje skriven iza djela i analiza tog procesa raspršuje čaroliju.

To make magic happen

Rad *To make magic happen* sastoji se od poliesterske skulpture teleta, patinirane u zlatnu boju i drvenog postamenta s natpisom: *To make magic happen please insert the coin in the hole on the top*. Na vrhu šuplje skulpture je otvor koji je predviđen za ubacivanje kovanica. Rad je bio privremeno postavljen u trgovačkom centru Kaufland u Osijeku, kao i uz tržnicu u Marmontovoj ulici u Splitu.

Rad je vrsta kiparskog citata, referira se na biblijsko zlatno tele, koje je, potrebno je naglasiti, vrsta skulpture koju nazivamo idolom. Ovaj rad propituje odnos primitivnog idolopoklonstva i njegove metaforičke primjene danas, kapitalističke ideologije kao biblijske idolatrije unutar konzumerističkog hrama (trgovački centar). Na prvi pogled, skulptura reprezentira *izbljedjelu mitološku*⁸⁶ sliku zlatnog teleta koja je konvencionalizirana; njezin kulturni status je fiksiran. No, to bi u ovom slučaju bio samo površinski sadržaj. Do dubljeg, skrivenog značenja dolazimo prolaskom kroz tu površinu – poliestersku stjenku. Na neki način, rad nas poziva da ne vjerujemo u ono što vidimo. Prijenos između skulpture i promatrača potaknut je unutarnjim učinkom, ne radi se samo o *susretu oka i slike*.⁸⁷ Skulptura ne oslikava realnost, realnost je vanjsko onom iznutra.

Dva pojma čine umjetničko djelo: tijelo i ideja. Kada se govori o „pravom bogatstvu“ govori se o „unutarnjim vrijednostima“ koje određena osoba ili objekt posjeduje. Gdje je to unutra? Što je to vrijedno? Kada otvorimo tijelo skulpture otkrivamo šupljinu. Šupljina djela se može promatrati i kao praznina. Što može ispuniti prazan prostor u ispražnjenom vrijednosnom sustavu što ga stvara naša kultura? Upravo ideja o utiskivanju nekakve više vrijednosti je okosnica mog interesa.

Prva vrsta umjetanja u skulpturu je značenje. Kaže se da se značenje projicira u djelo. Projiciranje je neka vrsta ulaganja, značenje se usađuje, umeće u objekt, čime ono dobiva značaj – moć. Nadalje, da bi se umjetničko djelo interpretiralo, potrebno je „uvjeriti“ promatrača da to jeste umjetničko djelo. Pojam „uvjeravanje“, odnosno „vjerovanje“, nas približava maglovitim sferama vjerskog života. Djelo svojim pozivanjem na interakciju ubacivanja kovanica priziva praznovjernost rituala, istovremeno, to je destruktivan čin koji poništava skulpturu kao umjetničko djelo - *umeće sumnju o njenoj auri*.⁸⁸ Kao idol, djelo utjelovljuje iracionalnost reprezentacijskih sredstava. Kakva je vrsta skulpture idol:

Tehnički govoreći, idol je slika koja ima neopravdanu, iracionalnu moć nad nekim; on je postao predmet obožavanja, spremište moći koje je netko projicirao u njega, ali koje ustvari ne posjeduje. Ali ikonoklazam primjereno nastavlja s pretpostavkom da moć slike osjeća neko drugi; ono što vidi ikonoklast jest praznina, taština i neopravdanost idola. Idol je tako samo slika kojoj je (mislim) netko drugi dao prevelik značaj: pogani ili primitivci; djeca ili nerazborite žene; papisti ili ideolozi (oni imaju ideologiju; mi

⁸⁶ Boehm, Gottfried: „Povratak slika“, u Krešimir Purgar (ured.), *Vizualni studiji, Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, op.cit., str. 14.

⁸⁷ Mitchell, W.J.T.: „Metaslike“ u Krešimir Purgar (ured.), *Vizualni studiji, Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, op.cit., str.28.

⁸⁸ Benjamin, Walter: „Umjetničko djelo u doba tehnološke reprodukcije“, u *Estetički ogledi*, biblioteka Suvremena misao, Školska knjiga, Zagreb, 1986., str. 125./151.

*imamo političku filozofiju); kapitalisti koji vrednuju novac, dok mi vrednujemo „pravo bogatstvo“.*⁸⁹

Dakle, dio instalacije je nevidljiv. To je novac koji se ubacuje u nju, kao u kasicu i sačinjava bitnu komponentu u interpretaciji. Na koji način skulptura posjeduje novac? Novac je, kako znamo, protuzakonito uništavati – no, što je s novcem koji nije fizički uništen nego mu je namjerno onemogućen pristup, naime na skulpturi nije predviđen otvor odakle bi se novac izvadio? Je li to protuzakonit čin? Poništava li mu se time i vrijednost? Povećava li novac vrijednost mom radu? Kada bi ga prodavao, kako bi se procjenjivao? Je li novac vrijednost sam po sebi ili je simbol razmjenske vrijednosti? Možda nam upravo novac – kovanica kao objekt može objasniti odnos ljudi i stvari, odnos oblika i vrijednosti. Semiotikom novca pozabavio se Marx u Kapitalu.

Marx ne vidi novac kao „zamišljeni simbol razmjenske vrijednosti“, nego „kao izvorno utjelovljenje ljudskog rada“, „utjelovljenje“ vrijednosti: „činjenice da se novac u određenim funkcijama može zamijeniti simbolima samog sebe, potaknula je pogrešnu predodžbu da je i sam puki simbol“. Naravno, sa stajališta izvan kapitalizma, novac i jest puki simbol, ali onaj koji se, prema unutarnjoj logici kapitalizma, prestalo smatrati simbolom te je postao fetišem, samom stvari. Stoga je pogreška kapitalističkih ekonomista koji razmišljaju o novcu kao simbol za Marxa „slutnja na novčani oblik nekog predmeta nije odvojen dio predmeta nego oblik u kojem se određeni društveni odnosi manifestiraju. U tom je značenju svaka roba simbol, budući da je, ako je vrijednost, samo materijalni oblik ljudskog rada koji je potrošen na njoj“⁹⁰.

Drugu vrstu „ulaganja“ u umjetničko djelo nameće tržište umjetnina. Potrebna su sredstva koja se „ulažu“ u um djelo: produkciju djela, izložbe, reklamu, kataloge, plakate. Produkcija djela nalaže da se djelo sagleda kao proizvod, kao roba tržišta umjetnina. U Marxovoj dijalektici ideologija je osnovni pojam u analizi uma i svijesti, a roba mu je središnji fizički predmet u stvarnome svijetu.⁹¹ Činjenica je sljedeća: da bi umjetničko djelo postalo kultura, opće prihvaćena činjenica u umu i svijesti društva, potrebna su znatna novčana sredstva koje to društvo izdvaja za njegovu promidžbu. Slijedi cjeloviti Marxov prikaz toga procesa:

... to znači da se tajanstvenost robnog oblika sastoji jednostavno u tome što on ljudima društvene karaktere vlastita njihova rada odražava kao karaktere koji objektivno pripadaju samim proizvodima rada. Proizvodi rada postaju robe ćutilno nadćutilne ili društvene stvari. Tako se i svjetlosni otisak neke stvari na živac vida ne pokazuje kao subjektivni nadražaj samog živca, već kao objektivni oblik stvari izvan oka. Ali kod gledanja, stvar, vanjski predmet, doista baca svjetlost na drugu stvar, na oko. Tu imamo fizički odnos među fizičkim stvarima. Protivno tome, robni oblik i odnos vrijednosti proizvoda rada u kojem se on ispoljava, nemaju apsolutno nikakva posla s njihovom fizičkom prirodom i onim odnosima između stvari koji iz nje proistječu. Ovdje se zbiva samo to, da određeni društveni odnos među samim ljudima uzima za njih fantazmagoričan oblik odnosa među stvarima. U njemu proizvodi ljudskih glava izgledaju da su samostalna obličja obdarena vlastitim životima koja se nalaze u odnosima među sobom kao i s ljudima. Ovako je i s proizvodima ljudskih ruku u robnom

⁸⁹ Mitchell, W.J.T.: op.cit., str. 167.

⁹⁰ Marx, Karl: „Das Kapital“, u W.J.T. Mitchell, *Ikonologija (Slika, tekst, ideologija)*: op.cit., str. 197.

⁹¹ Mitchell, W.J.T.: op.cit., str. 168.

*svijetu. Ovo ja nazivam fetišizmom koji prijanja za proizvode rada čim ih se proizvodi kao robu i koji je stoga nerazdvojno povezan s robnom proizvodnjom.*⁹²

Odmaknimo se na trenutak od općenitih optužbi idolatrije novca u kapitalističkom društvu na konkretne postupke izrade umjetničkog djela. U djelo se ulažu sredstva, a zatim se zaboravljaju uvjeti produkcije kao trivijalni, sporedni događaji. Naknadno, *čovjek ne pokušava dešifrirati njezin povijesni karakter, jer on je u njegovim očima nepromjenjiv nego njezino značenje.*⁹³ Reći štovatelju umjetnina da je vrijednost djela uzajamno proporcionalna uložnim sredstvima u njega, značilo bi izreći uvredu koju će opovrgnuti svim srcem. Možemo li reći da vrijednost djela, tržišna ili umjetnička, i njen oblik nisu djeljivi nego uzajamno podržavajući aspekti jednog dijalektičkog procesa? Što pretvara skulpturu u predmet čarolije i magije? Nešto što je posve obično u nešto što je misteriozno i složeno. Ono misteriozno u skulpturi, kao i svakom umjetničkom djelu je proces nastanka koji ostaje skriven. Tajna koju treba otkriti je oblik društvenog života koji stvara i dešifrira. Distribucija i produkcija djela je proces koji ostaje skriven iza djela i analiza tog procesa, odnosno *socijalna narav rada raspršuje maštu.*⁹⁴

T.M.: U proteklih nekoliko godina svjedočimo kontaminaciji javnih prostora spomenicima poput spomenika Ljudevitu Gaju i Stjepanu Radiću u Zagrebu ili Ante Starčeviću u Osijeku. Kao aktivni kipar i sam sâm sudjelovao na natječaju za posljednji spomenik. Na natječaje gledam kao na proces društvene integracije koji skulptura mora proći da bi postala dio gradskog tkiva, njegova identiteta – slika s razglednice. To je legalni oblik procesa integracije, sa užeg područja umjetničkog djela u širu zajednicu stvari koje predstavljaju kulturu mjesta. Ta dva svijeta nisu odvojena, kultura je društvena razina u kojoj se interakcijom različitih društvenih praksi, tako i umjetnosti, proizvode značenja i pravila smisla za svijet u kojem postojimo. Zbog toga, pitanje natječaja zaslužuje maksimalnu ozbiljnost.

Osobno sam se osvjedočio, na natječaju za spomenik A. Starčevića, kako se u oblikovanju grada nameće skupina predvođena političkom strankom na vlasti (HSP-om). Ishod toga natječaja je poznat. Naime, prvonagrađeno rješenje nije izvedeno, natječaj je *de facto* poništen, a Osijek je na glavnom gradskom trgu dobio spomenik koji je izabrala stranka.

Kultura, kao zajedništvo, nije jedinstvena, niti je može predstavljati dominantna skupina. Grad nije nikada bio kulturno koherentno zamišljena zajednica; „*kulture su uvijek već djelomične i hibridne tvorevine.*“⁹⁵ Sve su one u neprestanom procesu redefinicije vlastitih identiteta koji su često suprotstavljeni. Istovremeno, tendencija jednih je fiksirati identitet kao povijesno završen proces, naspram drugima koji ga iznova redefiniraju. Takva standardizacija zatvara ili otvara granicu umjetničkog djelovanja. Na definiciji identiteta grada, da je to, u stvari, „*teritorij protkan kulturnim značenjima, zajedničkom povijesti i jezikom, počiva binarna struktura moći*“⁹⁶.

Različite interesne sfere raznoraznih skupina s različitim estetikama formiraju se kroz drugačije kulture grada, često oprečne. Sve, bilo to etničke, dobne, klasne, ili neke druge kulture, teže određivanju vlastitog teritorija i obilježavanja istog zajedničkim simbolom.

⁹² Mitchell, W.J.T.: op.cit., str. 194./195.

⁹³ Ibid., str. 198

⁹⁴ Ibid., str 194./195.

⁹⁵ Hardt, Michael & Negri, Antonio: *Imperij*, Multimedijalni institut Arkzin d.o.o., Zagreb, 2003., str.129.

⁹⁶ Hardt, Michael & Negri, Antonio: op.cit., str. 146.

Takvi zasebni kulturni svjetovi u mogućnosti su stvoriti vlastiti svijet umjetnosti koji djeluje na karakter dijela koje stvaraju njegovi članovi. Može se reći da djelo ne stvara pojedinačan umjetnik, nego pripadajuća kultura. Kultura prihvaća ili odbacuje djela, izravno sudjeluje u izgradnji koncepata; uloga umjetnika varira: od stvaratelja do izvođača.. Proces je uzajamno proporcionalan; grad stvara kulture - društva, koje strukturiraju i oblikuju područje i stanovnika, u konačnici i umjetnika koji (predstavljajući određenu kulturu) gradi – stvara grad.

Kakvi su estetski svjetonazori onih moćnih, u ovom slučaju, ne treba posebno komentirati. Ipak, oni ulažu znatan kapital u podupiranje svojih strategija – putem skulpture ili građevine vrše trajan učinak na krajolik. Manje moćne skupine izlaze u javnost sa priredbama, karnevalima, ili zidnim slikama ali gotovo nikad brončanom skulpturom. Smatraš li da bi zakonska regulativa za koju se borite usustavila i osuvremenila promišljanje pitanja umjetničkog sadržaja u javnom prostoru? Je li uopće moguće da veliki, skupi projekti javne plastike budu rezultat građanske inicijative ili je to utopijska ideja?

S.Š.: Usvajanje modela koji bi osigurao realizaciju raznovrsnoga – dakle, nipošto samo plastike, ali i plastike - umjetničkoga sadržaja u javnom prostoru, definirao bi i sustave poticanja, selekcije, financiranja i realizacije. Kod pitanja selekcije takvim bi pravilnikom kvalitativna dimenzija sasvim sigurno podigla letvicu pa bi to što se postavlja/nudi ovisilo o kvaliteti, a ne formi. Forma je sporedna, bitni su odnosi. Postojanje pravilnika nalagalo bi proceduru koju je nužno ispoštovati, a koja bi u nekoj mjeri garantirala kritički pristup koji bi u krajnjoj liniji blokirao one radove koji su ispod svake razine.

Što se tiče same plastike, treba reći da je naša skupina okupljena oko projekta *Ipostzaumjetnost* izrazito heterogena i da po nekim pitanjima imamo dijametralno suprotstavljena mišljenja. Primjerice, osobno smatram da u suvremenom umjetničkom promišljanju ne treba *a priori* izostavljati ni najkonzervativnije forme ukoliko one u novim, suvremenim i inteligentnim, intepretacijama nude novi kvalitetni sadržaj. S druge strane, postoje struje „radikalnih nepostavljača“ koji se protive svemu što je trajno jer se time polaže svojevrsni monopol na verziju priče. I taj mi se stav čini izuzetno zanimljiv.

Jedno od pitanja koje smo postavili u okviru projekta je i pitanje naknadnih intervencija u postojeće plastike, gotovo u pravilu spomeničke. U intervjuu za blog *Ipostzaumjetnost*, Siniša Labrović navodi kako nije za bilo kakvo micanje spomenika. Naime, drži da su spomenici – upravo takvi kakvi jesu, ono najsuvremenije u smislu da zorno odražavaju duh vremena. S tim se nije teško složiti, no osobno ipak propitujem što dalje? Problem očito postoji, loši spomenici u čitavom nizu slučajeva postaju prostorne konstante koje uvjetuju nove prostorne odnose i još gore - postaju ishodišta za buduće intervencije ali i uporišta kolektivnih identiteta. Imamo li pravo intervenirati tamo gdje problem postoji? Je li uopće uputno reagirati? Je li takva vrsta intervencije svojevrsni povijesni falsifikat? Mislim da je tvoj „Spomenik u kazni“, iako govori o nečem drugom, također na tome tragu. Rekontekstualiziran, on je promjenom načina umještanja u prostor posve druga priča, reakcija na jedan drugi loš spomenik.

Taj dio projekta temeljili smo na mojoj knjizi „Zagreb, javni prostor“ u kojoj, u poglavlju o javnoj plastici, iznosim niz konkretnih prijedloga što učiniti s pojedinim skulpturama postavljanim u zadnjih dvadesetak godina u Zagrebu. Bilo da se radi o uklanjanju (Gaj, Radić), pomicanju (Bersa), uklanjanju postolja, promjeni postolja, drugačijem postavljanju u prostor itd.. Važno je istaknuti i da se radi o prijedlogu koji je u nekoj optimalnoj mjeri

usklađen na interdisciplinarnoj razini, ali za koji ne predlažemo automatsku primjenu. To konačno ne bi ni bilo realno. U ovome trenutku, predložili smo ono što smatramo boljim za grad, ono što bi situaciju popravilo.

Listu prijedloga ograničili smo na Zagreb, a izuzeli smo, tj. nismo se bavili spomenicima koji se referiraju na rat iz devedesetih, a koji su u pravilu, s doslovno jednom solidnom iznimkom (Kustošija) ispod svakoga kriterija, ali bi svaka intervencija, pa čak i na razini prijedloga, bila do te mjere politizirana da samo procijenili jednostavno ne trošiti energiju. To dakako ne znači da intervencije nisu potrebne, jer loši spomenici također ponižavaju temu. Tu dolazim i do drugoga problema koji držim izuzetno važnim, a taj je demokratičnost procedure, odnosno pitanje publike. Neosporna je činjenica i da loši, dakle ne samo ružni, nego po nizu parametara loši spomenici, nedvojbeno imaju publiku kojoj progovaraju i koja ih, u krajnjoj liniji, i podiže. Odličan primjer je natječaj za spomenik Starčeviću u Osijeku na kojem si i sam sudjelovao, a koji se pretvorio u farsu. Ne mislim da takve ekscese treba legitimirati tako što ih se pušta na miru jer smo mi ti koji to gledamo, a takve slike postaju slike naših gradova. Naglašavam da kod pitanja tih problematičnih spomenika, u osnovi govorimo o beznačajnim kipovima, djelima čija se vrijednost svodi na cijenu materijala. Međutim, način na koji su oni dospjeli u javni prostor i lokacije na koje su postavljeni, stavljaju ih u prvi plan, ukoliko govorimo o umjetničkom sadržaju u javnom prostoru i javnom prostoru grada općenito.

Ovdje bih dotaknuo i pitanje protoka vremena. Budući da je javni prostor, iako u stalnoj mijeni, iznimno osjetljiv na promjene, u kojoj mjeri neku skulpturu u određenom prostoru legitimira upravo protok vremena, činjenica da smo se na nju jednostavno navikli? Kao primjer, naveo bih Kožarićevo *Prizemljeno sunce* u zagrebačkoj Bogovićevoj ulici. Neosporno vrijedna skulptura, no smještena u prostor bez radijusa, posve se udomaćila upravo protokom vremena. Autor je protiv eventualnoga preseljenja na izvornu lokaciju na Titovom trgu gdje je unosila element iznenađenja, odmak od rutine, koji je u Bogovićevoj izgubila. Tu se opet vraćamo na pitanje lokacije.



Bista u kazni, 2008., gips, 56x32x23

Ono spomeničko primarno značenje je van estetskih svojstava znaka. Rijetko se takvim skulpturama pretpostavljaju kriteriji umjetničkog djela. Kada realnost biste (kao plastičnog znaka) nadvlada, dolazi do zamjene odnosa – jednog značenja za mnoga značenja kojima je skulptura tek medij te preobrazbe. Tamo i onda, kada je stvarnost spomenika tako jasna sama po sebi da mu je značenje nedodirljivo, otvaraju se međuprostori koje prepoznajem kao umjetničke prostore.

Vezano uz našu temu, čini mi se važnim spomenuti i poraznu praksu podizanja istih spomenika u različitim gradovima. Navesti mogu primjer spomenika Miroslavu Krleži koji je do sada postavljen u Zagrebu, Osijeku, Opatiji i Budimpešti. Odgovornost za takvu praksu svakako snosi i autorica spomenika. Naime, pitanje mjere je ključno pitanje, ne samo u umjetnosti. Upravo tu opet vidim prednost pravilnika koji npr. ne bi toliko branio da se u istome gradu postavi skulptura kakva već negdje postoji - jer je to naprosto besmisleno – već bi poticao autonomna i originalna rješenja.

Da se vratim na uže pitanje, ne mislim da je nastojanje definiranja procedura utopijsko. Ono jest komplicirano u sredini koja tek izgrađuje demokratske procedure - one postoje, ali su problematične u nizu provedbenih aspekata. Umjetnički je prostor - prostor slobode, a upravo tu slobodu treba na neki način omogućiti vodeći računa o javnom interesu. Sloboda, demokratičnost i stručnost sasvim sigurno nisu bili prisutni pri izboru nakaradnog spomenika koji sada stoji na glavnom osječkom trgu, a koji je također i sam po sebi problematičan i s niza urbanoloških aspekata.

T.M.: Da, sudjelovanje na natječaju za Starčevića je bio pravi debakl, rad mi je odbijen u prvom eliminacijskom krugu, ali sam makar bio u društvu Kožarića. O korupciji i spomeničkoj mafiji se nema što reći. Inače, ne smatram Vucin rad nakaznim (valjda sam jedini na svijetu), mislim da je ta skulptura djelo zrelog autora i da je puno kvalitetnija od npr. Ujevića, kojega je napravio kao mladić, a koji nije sporan. Samo je promašila vrijeme i mjesto, ali opet, kojem vremenu pripada takav prostor? Za devastaciju trga ponajprije krivim arhitekta čiji koncept stvarno ne razumijem. Na čistini trga su izgradili nekakve plastično-staklene kuće koje zaklanjaju sve vizure i kojima se nikakav spomen-objekt ne može nametnuti (ne samo u hijerarhijskom smislu).

Svjestan sam izrazito neprijateljskog stava mnogih umjetnika spram spomeničke forme skulpture; „radikalnih nepostavljača“, kako ih ti zoveš. Ipak, postoje i drugačija mišljenja, osobno sam fan Augustinčićevih soc-realističkih spomenika. Slažem se također po pitanju terminološke zbrke oko pitanja radova koji su na rubu onoga što ulazi u pojam spomenika. Podjele tipa konzervativno/suvremeno više nisu dostatne, kritika brončane monumentalne skulpture kao anakrone forme je površna. Kako je rekao Vlastimir Kusik:

Spomenik najteže podnosi tranziciju vlastitih svojstava, predmetnog u idejno, jer u pravilu, ona funkcionira kao jedno ili drugo. Osjetljiv je prostor plastičkog znaka kada spomenička narav skulpture počinje propitivati smisao svojih značenja.⁹⁷

Ja kao kipar počinjem funkcionirati u međuprostorima spomeničke nedodirljivosti. Je li spomenik umjetničko djelo, odnosno, možemo li mu pretpostaviti kriterije umjetničkog djela ili je to posebna kategorija? Semantička inverziju koju primjenjujem u radu *Bista u kazni* (rad sa kojim sam sudjelovao na natječaju za Trg A. Starčevića, pa ga iznova rekontekstualizirao) je zamjena značenja znakova. Možemo reći za tu bistu da izgleda kao i bilo koja druga bista. Ono umjetnički iracionalno je skriveno, ali prisutno. Na to upućuje mala intervencija, lagana rotacija biste prema kutu, u koji obično šaljemo zločestu djecu. Skulptura se preobražava u spomenik kada obilježava neki povijesni događaj ili osobu, u ovom slučaju Starčevića.

Spomenik je oblik koji ima značenje u sebi, koliko i izvan sebe kao predmet. Tu je značenje znaka koji ističe ideju estetskih svojstava, što bi bilo ono skulpturalno, ali ono

⁹⁷ Kusik, Vlastimir: iz kataloga izložbe *Spomenici*, GLU, Osijek, 2004., str. 2.

spomeničko, je primarno značenje koje je van tih svojstava, ono, naime, obilježava povijesni lik. Takve skulpture imaju svojstvo plastičnog znaka, što često nije dovoljno jasno izraženo, a to bi joj trebao biti razlog postojanja. Biste predstavljaju stvarnost povijesne osobe ali kada realnost biste kao plastičnog znaka nadvlada, dolazi do zamjene odnosa - jednog značenja za mnoga značenja kojima je skulptura tek medij te preobrazbe.⁹⁸

T.M.: U svojoj knjizi „Zagreb, javni prostor“ baviš se onim dijelovima koju su zajednički svim građanima, dakle javnim prostorima, a pitanje javne plastike neizostavno je vezano upravo za javni prostor grada.

S.Š. : Pitanje javne plastike ali i umjetničkoga sadržaja u javnom prostoru općenito ne može se ne dovesti u vezu s društvenim procesima koji utječu na taj prostor izložen svima i upravljani nekima. Mišljenja sam da je najbolja ona javna plastika/sadržaj koji je posvećen prostoru javnosti, ona koja na neki način izlazi iz sebe. „Prava priroda stvari ne leži u stvarima samima, nego u *odnosima* (...) koje konstruiramo i potom percipiramo (...).“, kako je to negdje (govoreći o arhitekturi) zapisala Karin Šerman.

Danas kada globalizacija poništava razlike i mnogi gradovi gube svoju prepoznatljivost, ono po čemu ostaju ili postaju prepoznatljivi upravo su njihovi javni prostori kao mjesta naše primarne percepcije. Suvremena umjetnost koja ulazi u javni prostor u tome smislu ima i dodanu odgovornost. Kako je to sročio Dejan Kršić, „relevantna se kulturna produkcija ne može bazirati na estetskoj (...) već na političkoj konfrontaciji“, a nema toga muzeja ili galerije koja može problem izložiti šire od ulice koja nudi neselektivni uvid. Javni prostor provocira više i relevantnije.

Ono što mi se čini važnim je da kod svakog prostora na koji se na bilo koji način intervenira, treba voditi računa o ambijentalnim vrijednostima, boravišnim kvalitetama, karakteru i naravi mjesta, uvažiti *genius loci*, ostvariti *odnose* ali i inzistirati na kompatibilnosti s prirodom. Danas više nego ikada treba inzistirati na održivosti, a nikada ne treba zanemarivati ni mogućnost društvene transformacije jer, konačno, „javni prostor počinje u svakom od nas“.

Koja su tvoja promišljanja javnog prostora općenito i činjenice da takvi prostori polako izmiču?

T.M.: Moderno doba određuje odnos javnog i privatnog prostora kao unutarnjeg i vanjskog. Pri tom bi privatni (unutarnji) prostor bio interijer kuće ili stana a javni (vanjski) – zajednički trg i ulica. Unutarnji prostor je predviđen za unutarnji dijalog, sa samim sobom, a vanjski jest namijenjen politici, gdje je djelovanje pojedinca izloženo prisutnosti drugih i tamo traži priznanje. „*Razni moderni diskursi različito raspoređuju područja zamišljena kao unutarnje i vanjsko kao i odnos među njima. Međutim, sam prostorni raspored unutarnjega i vanjskoga za nas je opće i temeljno obilježje moderne misli.*“⁹⁹ Postmoderna misao dovodi u pitanje upravo tu „binarnu logiku modernosti“. Uzroci po-unutrivanja vanjskoga grada pronalazim u dva procesa: u virtualizaciji i privatizaciji javnih prostora.

Primjere privatizacije javnih prostora nalazimo u suvremenoj arhitekturi i urbanističkom planiranju svih većih gradova, koji teže ograničavanju javnog pristupa i međusobnog djelovanja kako bi se izbjegli susreti različitih demografskih skupina. U Hrvatskoj je

⁹⁸ Kusik, Vlastimir: op.cit., str. 2.

⁹⁹ Hardt, Michael & Negri, Antonio: op.cit., str. 162.

najpoznatiji takav slučaj na Cvjetnom trgu. Taj slučaj je odličan primjer kako ideologija kapitala-globalizma mijenja krajobraz, kako tradicionalna okupljališta poput zajedničkog trga i ulice postaju prolazi s dućanima. Privatni kapital ovdje napada Cvjetni trg i Varšavsku ulicu, prisvaja ih, ali se istovremeno i ograđuje/izolira/zaštićuje. Kulturno različite entitetske cjeline se izoliraju¹⁰⁰, u ovom slučaju, bogati se ne žele miješati sa siromašnima.

*Javni prostor postao je do te mjere privatiziran da više nema smisla shvaćati društvenu organizaciju u svijetlu dijalektike između privatnih i javnih prostora, između unutarnjega i vanjskoga.*¹⁰¹

Istovremeno, ideologija svjetskog tržišta napada granice grada, tjerajući stanovništvo na pokretljivost. Samom tom pokretljivošću, koja je često prisilno iseljavanje u siromaštvo, odnosno, čestim mijenjanjem mjesta prebivališta, nestaje sentiment privrženosti određenom prostoru.

Drugi uzrok pounutrivanja javnog prostora nalazim u paralelnom procesu njegove virtualizacije. Komunikacija koja je smisao okupljanja u javnom prostoru prenosi se u internetsku mrežu. Javni prostor je društveni prostor komunikacije ili bi to makar trebao biti. Skulptura kao komunikacijski objekt traži prostor gdje može komunicirati, koji je i sam prostor komunikacije. Samim tim, nestanak javnog prostora direktno se tiče postavljanja umjetničkog djela.

Najdramatičnija promjena u ulozi grada jest prijelaz iz industrijske u informacijsku tehnologiju. Industrijski grad modernizma je zamijenio suvremeni grad informacijske tehnologije. Mreža radne suradnje ne zahtijeva teritorijalno ili fizičko središte, odnosno proizvodnja je decentralizirana.¹⁰²

U kakvu vezu se dovodi skulptura kao specifičan objekt i postmoderna informacijska revolucija, te posljedične preobrazbe načina proizvodnje. Kako bismo odgovorili na to, trebamo se prvo zapitati na koji način ta promjena utječe na prostorno planiranje grada? U knjizi *Imperij*, Negri i Hardt opisuju današnje društvo bez „*ikakvih teritorijalnih središta moći i bez oslanjanja na utvrđene granice.*“¹⁰³ Samim tim i grad kao centralni aparat teritorijalne vladavine otvara granice gubeći vlastito središte.

*„Napredak u telekomunikacijama i informacijskim tehnologijama omogućio je deteritorijalizaciju proizvodnje koja je učinkovito raspršila masovne tvornice i evakuirala tvorničke gradove. Komunikacija i nadzor mogu se učinkovito vršiti na daljinu, a u nekim slučajevima nematerijalni proizvodi mogu se prenositi diljem svijeta uz minimalno trajanje i trošak. Mreža je zamijenila tekuću vrpcu kao organizacijski model proizvodnje. Deteritorijalizirajuće sposobnosti komunikacije su jedinstvene: komunikacija zapravo napada samu mogućnost povezivanja nekoga poretka u prostoru. Ona nameće stalno i potpuno kolanje znakova. Deteritorijalizacija je prvenstvena snaga a kolanje oblik putem kojeg se iskazuje društvena komunikacija... Tu dolazimo do krajnje granice procesa rastvaranja odnosa između poretka i prostora.“*¹⁰⁴

¹⁰⁰ Hardt, Michael & Negri, Antonio: op.cit., str. 281.

¹⁰¹ Ibid., str. 163.

¹⁰² Ibid., str. 248.

¹⁰³ Ibid., str. 156.

¹⁰⁴ Ibid., str. 164.

Nestanku javnih prostora u gradu pogoduje i novi oblik društvenosti smještene ispred kompjuterskih monitora i telekomunikacija, koji su novi javni prostori. Guy Debord taj fenomen zove Spektakl („ljepilo koje drži zajedno različite funkcije i tijela hibridne konstitucije“¹⁰⁵), koji uništava javni prostor a samim time i kolektivne oblike društvenosti;

...individualizirajući društvene aktere u njihovim odvojenim automobilima i ispred odvojenih video ekrana i istovremeno nameće novu masovnu društvenost, novu ujednačenost akcije i misli. Na tom terenu spektakla, tradicionalni oblici borbe za konstituciju postaju nepojmljivi... imperijalnom društvu spektakl je virtualno mjesto, ili još točnije, ne mjesto politike. Spektakl je u isto vrijeme sjedinjen i raspršen na takav način da je nemoguće razlikovati unutarnje od vanjskoga- prirodno od društvenoga, privatno od javnoga. Liberalni pojam vanjskoga, vanjskoga mjesta gdje djelujemo u prisutnosti drugih, istovremeno je univerzaliziran (jer smo sada uvijek pod budnim okom drugih, u žarištu sigurnosnih kamera) i sublimiran ili de-aktualiziran u virtualnom prostoru spektakla. Kraj vanjskog kraj je i liberalne politike.¹⁰⁶

Mislim da upravo te promjene utječu i na sam smisao i zadaću umjetnosti u javnom prostoru, a samim tim i na ulogu umjetnika u društvu. Ako kapitalistička prevlast postaje sve više globalna, onda naši otpori njoj moraju braniti lokalno, pa i na zauzimanje teritorija umjetničkim djelom, možemo gledati kao na oblik otpora. Koja je po tebi funkcija umjetnosti u javnom prostoru danas? Što je uopće ključno u promišljanju suvremene umjetnosti u javnom prostoru?

S.Š. :Kako je to rekla Silva Klačić, komunikacija je temelj umjetnosti. Pritom je manje bitno na koji način, jer svakome progovara ili ne progovara drugačije. Kod pitanja umjetničkoga sadržaja u javnom prostoru, imam više pitanja nego odgovora. Od potencijala društvene transformacije, do svrhe one umjetnosti koja je privremena, prolazna, koja samim time tangira manji broj ljudi, odnosno svrhe one spomeničke plastike koja pretendira upovijestiti svoju verziju istine i otvaranja pitanje možemo li uopće spomenicima vjerovati?

Ono što je također važno je činjenica da su pitanja umjetničkoga sadržaja u javnom prostoru pitanja od društvene važnosti i da se ne mogu mjeriti isključivo financijskim kriterijima. Pitanje umjetnosti u javnom prostoru, umjetnosti općenito, ujedno je pitanje javne politike, osobito zato što kultura proizvodi simbolički i društveni kapital. Inteligentna umjetnička intervencija ima mogućnost mijenjati odnos prema mjestu, sadržaju i konačno životu.

¹⁰⁵ Debord, Guy: *Društvo Spektakla*, Arkzin, Zagreb, 1999., str. 58.

¹⁰⁶ Ibid., str. 60.



Zečja posla, fotomontaža tisuću skulptura zečića ispred Tvrđe, Osijek, 2001./2008.
terakota, cca 1000 x (vis./h. 5-15 cm)

Subjektivnost je stalan društveni proces stvaranja, oblikuje se i na društvenom polju ali i na povratan način, putem vlastitih radnji, stvara se stvaranjem. Mnoštvo subjektivne sinergije grada sačinjava kulturu koja je po definiciji kolektivna i objektivna na čemu počiva cjelokupna demokratska vizija društva. Kultura je vezivna moć kolektivnog tijela, borgovski nadmozak, javna mreža normi i pravila; ona je iznad osobno - privatnog izražavanja. Javna umjetnička djela utjelovljuju tu sinergiju. Upravo u toj suradnji se slama autonomni otpor kreativne energije individue i kolektivne volje. Javni prostor je polje borbe koje otvara problem ravnoteže među tim snagama.

Zajednički simbol kao subjektivni objekt

Instalacija *Zečja posla* metaforički prikazuje određene aspekte odnosa individualne i kolektivne snage. Sastoji se od približno tisuću glinenih figurica (5-15 cm) humanoidnih zečeva, postavljenih u zbijenu grupu unutar kruga, čime čine podni reljef. Na zidovima galerije iscrtani su u natprirodnoj veličini [2-2.5m] obrisi prijetećih likova humanoidnih zečeva, kojima je umjesto lica upisan natpis 'BEWARE'. Njihov je lik vizualno realiziran krajnje reducirano, u formi znaka, apostrofirajući stvarnu neodredivost, netransparentnost i nedodirljivost struktura moći ali i diskursa kulture, iz pozicija malenih i slabih.

Značenje instalacije proizlazi iz prostornog i semantičkog odnosa dijelova, te iz pozicije promatrača. Lik zeca je korišten jer konotira kukavičluk. Simptomatično je za kukavice, kao i za psihologiju mase, „držanje u grupi“ gdje jedan drugom „čuvaju leđa“. U prostoru između reljefa i crteža na zidu, nalazi se promatrač čija je pozicija ambigvitna – nalaže preispitivanje udjela vlastite pripadnosti pasivnoj jednoobraznoj masi ili moguću izuzetost iz prostora pod kontrolom i nadzorom. Instalacija svojom strukturom aludira na Benthamov Panopticon [ovdje prisutan u inverznom obliku] te konotira Foucaultov pojam "panopticism", čiji je paradigmatičan oblik zatvorska ustanova. "Glavna je uloga panoptikona kod zatvorenika stvoriti osjećaj stalne i svjesne vidljivosti koja omogućava trenutnu primjenu vlasti" [Michel Foucault, Nadzor i Kazna, Zagreb, 1994]. U pitanju je "nehumana" tehnologija nadzora, a "humanost" nadgledanih u instalaciji potencirana je tehnologijom proizvodnje zečeva od gline, koja je manualna. Zečevi nisu multipli, tj. umjetnička djela industrijski proizvedena u više istovjetnih komada, nego su modelirani rukom. Radi se o dvostrukoj inverziji: ne oponaša stroj čovjeka, već čovjek oponaša stroj. Upravo taj postupak multiplikacije osnovnog modela u gotovo identične primjerke omogućava osnovno značenje rada i funkcioniranje metafore o suvremenom društvu dezindividualiziranih pojedinaca, prepuštenih kontroli i manipulaciji struktura moći i diskursa kulture.¹⁰⁷

Značenje instalacije se iščitava na relacijama temeljnih suprotnosti: unutarne – vanjsko, privatno – javno, individualno – kolektivno. Ako vjerujem da je moj identitet povezan s identitetom grada/društva/kulture, u kojem sam proveo formativne godine (Osijek), tada vjerujem da je moja subjektivnost proizvedena¹⁰⁸ od grada i nastavlja proizvoditi – stvarati grad. Subjektivnost je stalan društveni proces stvaranja, oblikuje se i na društvenom polju, ali i na povratan način, putem vlastitih radnji, stvara se stvaranjem. Mnoštvo subjektivne sinergije grada sačinjava kulturu koja je po definiciji kolektivna i objektivna na čemu počiva cjelokupna demokratska vizija društva. Kultura je vezivna moć kolektivnog tijela, borgovski nadmozak, javna mreža normi i pravila; ona je iznad osobno-privatnog izražavanja.

... kultura je po definiciji kolektivna i pojedinačna, uskogrudna, isključuje druge kulture, dočim je (u tome je idući paradoks) pojedinac univerzalan, on je sjedište univerzalnosti u onoj mjeri u kojoj se izdvoji iz partikularne kulture i postavi ponad nje. Međutim, s obzirom na to da svaki pojedinac mora biti na neki način partikulariziran i obitavati u partikularnom svijetu, jedini način da se razriješi taj paradoks jest da se pojedinac rascjepi na ono univerzalno i partikularno, javno i privatno (pri čemu „privatno“

¹⁰⁷ Koljanin, Ana-Marija u: Novine Galerije Nova /Galerijske novine/, br. 01, Što, kako i za koga/WHW i AGM, Zagreb, 2003., str. 7

¹⁰⁸ Hardt, Michael & Negri, Antonio: op.cit., str. 169.

*podjednako označava sigurno utočište obitelji ali i nevladinu javnu sferu civilnog društva, ekonomiju).*¹⁰⁹

Na izradu i postavljanje skulpture u javnom prostoru gledam kao na aktivnost koja spaja individualnu kreativnost i kolektivno djelovanje, sileći ih da rade zajednički. To se može reći općenito za cijeli grad; da je rezultat stvaralačkih sinergija. Javna umjetnička djela utjelovljuju tu sinergiju. Upravo u toj suradnji se slama autonomni otpor kreativne energije individue i kolektivne volje. Javni prostor je polje borbe koje otvara problem ravnoteže među tim snagama.

Skulpturi kao objektu u javnom prostoru postavlja se zadatak da reprezentira mjesto kao zajednički simbol. Logično bi bilo da u izgradnji takvog zajedničkog simbola sudjeluje cijela zajednica, no nailazimo na žalosnu poteškoću: na netoleranciju i mediokritetstvo. Od objekta skulpture se očekuje da prevlada pojedinačnost te da se, poput kratkog spoja, premosti u zajedničko.

¹⁰⁹ Žižek, Slavoj: *O nasilju*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2008., str.28.

OD ANTROPOLOŠKOG MJESTA DO NEMJESTA

Pelješka minijatura

Svoje istraživanje posvećujem jednom neuglednom i nepoznatom spomeniku na poluotoku Pelješcu. Smješten je na križanju između mjesta Stankovići i Podvlaštica u pravokutnom prostoru - kvadratnom isječku kamenom obzidanog travnjaka, na malenoj divljoj izbočini brdašca. Sam spomenik je sastavljen od grubo isklesanih gromada kamena čineći prizmu (kojoj bočni rubovi nisu okomiti u odnosu na bazu) ili, bolje rečeno, oktaedar sa odreznim vrhom, kojemu su dva gornja brida savinuta u luk savijajući pritom cijelu plohu. Pored spomenika je stogodišnja maslina i klupa. Ako se na trenutak zadržimo na opisivanju mjesta gdje je spomenik postavljen, utvrditi ćemo da je prije svega geometrijsko. Riječ je o cestama – pravcima i njihovom presjeku – sjecištu koje formira kvadratni isječak. Takav prostorni oblik, u neku ruku, tvori osnovni oblik društvenog prostora. Ako ceste služe kretanju, raskrižje je tada prostor sretanja i okupljanja. Kada se raskrižja oblikuju u većim razmjerima da bi npr. zadovoljili potrebe gospodarske namjere, nastaju tržnice, pa trgovi sa vjerskim ili političkim središtima. No, ovdje se radi o minijaturi; tek ponekad se zaustavi kamion sa ribom ili krumpirom, povremeno se ljudi okupe komentirati dnevno-političke događaje.

Spomenik je to načinjen nakon drugog svjetskog rata u spomen žrtvama talijansko-fašističke odmazde kada su bombardirali mjesto razrušivši pritom većinu kuća. Konkretna su spomenička obilježja, na apstraktnom objektu, činile crvena zvijezda na njegovom vrhu te spomen ploča sa pričvršćenim metalnim slovima koja su sačinjavala tekst - podsjetnik na nemili događaj. No, spomenik je devastiran nakon domovinskog rata; zvijezda je otkinuta, dok su slova bila preslagivana u drugačije tekstove, zbunjujući prolaznike zbrkanom igrom odnosa. Takav stoji i danas, a u kolektivnoj svijesti značenje je zaboravljeno te ga mještani sada zovu jednostavno Spomenik. Unatoč resemantizaciji, osnovna spomenička funkcija se zadržala a ona svakom pojedincu ulijeva osjećaj da su postojali prije njega i da će ga nadživjeti. Tajanstven nije oblik nego njegovo uobličavanje, tjera nas da se zapitamo koja je volja to izgradila? Spomenik nas uvodi u povijest mjesta, koja bi bez njega bila puno apstraktnija. Sam objekt sa kvadratičnim obzidanim mjestom oko njega čini spomeničku cjelinu, no povijesti su im različite. Taj kvadrat nas vraća u jedno drugo povijesno razdoblje – srednji vijek. Iako slabo istraženo, postoje naznake da to mjesto potiče iz srednjeg vijeka. Poznato je, naime, da je srednjovjekovna cesta vodila od Stona upravo do Stankovića (formirajući vjerojatno upravo to križište), a u blizini je i srednjovjekovna crkvice. Samo mjesto ne možemo zvati srednjovjekovnim jer nije sačuvano ništa od arhitekture iz tog vremena (osim crkve). Ipak, ako shvatimo ulogu konfiguracije srednjovjekovnog mjesta približiti ćemo se i doživljaju prostora u koji je smješten spomenik. Na presjecištima realnog/imaginarnog i fizičkog/metafizičkog, Mircea Eliade formulira srednjovjekovni prostor kao *beskrajno homogen naspram bezmjernosti okolnog prostora, čija hijerofanija otkriva apsolutnu točku oslonca – centar*.¹¹⁰ Obrisi Stankovića nestali su uslijed naknadne divlje gradnje utapajući se u okolicu, nasuprot srednjovjekovnim čvrstim granicama mjesta. No, srednji vijek se naslućuje, nešto od prvotne organizacije mjesta se nikad potpuno ne briše, ostaje nam taj mali kultivirani dio kao opreka neciviliziranoj divljini Sv. Ilije (brdo na kojem

¹¹⁰ Eliade, Mircea: *Sveti i profano*, AGM, Zagreb, 2002., str.76.

se nalazi). Pozicija spomenika otkriva nam takav centar. Sve silnice mjesta usmjerene su ka spomeniku; on homogenizira to mjesto, krajoliku daruje jezgru.

Bez obzira na povijesnu neutemeljenost, želio sam ovdje istaći ideju srednjovjekovnog mjesta jer sadrži u sebi ideju ograničenog mjesta čije granice formiraju centar i obrnuto - kao u slučaju kod ovog spomenika. Danas, u mreži heterogenosti virtualnih realnosti i globalnih nemjesta suvremenog grada, utješna mi je spoznaja da postoji taj mali - homogeni svijet koji mogu nazvati svojim. Tamo se svake godine vraćam i od tamo svake godine odlazim. Nasuprot dinamici mog kretanja i transformacija mjesta, spomenička kamena postojanost ostaje nepromjenjiva, točka oslonca na koju mogu računati. Moj cilj je sada jasan: želim prikazati spomenik kao jednu od moćnih integracijskih sila mjesta. Bez njegovog centra mjesto je raspršeno. Mislim da bi svatko trebao imati svoje raskrižje sa spomenikom, odakle vode putovi po kojima može odlaziti i vraćati se.

Sada ga ne želim više opisivati kao povjesničari umjetnosti koji opisuju vrste skulptura po razdobljima i prostorima. Ovdje želim poput fenomenologa proniknuti u središte skulpture, u život sa njom, u intenzitet njezine biti koju pronalazim u njenoj usredotočenoj – centriranoj totemskoj vertikali. Ovdje nije riječ o opisivanju skulpture, potankom nabranjanju pojedinosti njenih oblika, o raščlambi sastavnih dijelova koji je čine. Ovdje me ne zanima spomenik-konstrukcija već spomenik-stanovanje; mislim na njegovu funkciju okupljališta - preko dana se na njemu igraju djeca, u sumrak vijećaju starice. U tom isječku postoji čitav jedan svijet. Za stanovnike Stankovića to je jedini spomenik na svijetu, ne znaju niti za drugi, kao što ni svijet ne zna za njih. U tom odnosu umjetnička-kulturna prošlost spomenika ili mjesta na kojem se nalazi nije od važnosti. Da bi gledatelj uspostavio taj odnos treba voljeti prostor da bi mu se otvorio. To ne može ako u njemu ne živi. Iako je to javni prostor, doživljavam ga kao intimni, jer to je prostor mog djetinjstva. Njegova *geometrija je dvostruka; i ekstrovertirana i introvertirana.*¹¹¹

Davno to je prestao biti spomenik drugom svjetskom ratu, crvena zvijezda sa njegova vrha je zaboravljena, sada svatko gradi vlastito sjećanje na njega. Zahvaljujući njemu, moje uspomene imaju jasniju sliku. To nisu samo uspomene na konkretne događaje, izmiješane sa maštom, sežu duboko, sve do praiskonskog stupa između koliba, starijeg od najstarijih sjećanja: mitska slika prvobitnog trga, mitska slika prvobitne skulpture. Antropologija nam nudi primjer takve slike u pojmu totema. *Totemi nisu idoli ni fetiši, niti predmeti obožavanja nego „društvene forme“ s kojima gledatelj može razgovarati, kojima se može ulagivati, koje može zastrašivati ili odbaciti. Oni su imaginarno bratstvo osnovano na temelju savršene jednakosti skupine ljudi, na jednoj, i skupine stvari na drugoj strani*¹¹². Naravno, spomenik iz drugog svjetskog rata nije totem, niti totemizam primitivne kulture, može biti obnovljiv za našu (naprednu?) civilizaciju, no teško je odoljeti iskušenju nagađanja kakav bi objekt mogao ispuniti prazan prostor u našoj kulturi.

Perverzni um će u totemu uvijek vidjeti falus, ja kažem kraljeznica. Onaj tko čita polako, tko uzme onoliko vremena koliko je potrebno ispred spomenika, osjetiti će nešto poput rasta. Transcendentni svijet srednjovjekovnog čovjeka je rastao po vertikali, gore ili dolje, u nebo ili podzemlje, u raj ili pakao¹¹³. Posvećena - kulturna mjesta su mu bili portali u onostrano. On je imao vjeru, mi danas imamo maštu. Ma gdje ona bila, povezana je sa konkretnim toposom, gdje smo u stanju razviti imaginaran odnos sa mjestom. Skulpturu nije dostatno smatrati

¹¹¹ Bachelard, Gaston: *Poetika prostora*, Ceres, Zagreb, 2000, str. 19.

¹¹² Mitchell, W.J.T.: op.cit., str. 121./122.

¹¹³ le Goff, Jacques: *Srednjovjekovni imaginarij*, Antibarbarus, Zagreb, 1993., str. 76.

pukim objektom, ona može biti portal u onostrano pod uvjetom da pristanemo sanjariti. Mašta povećava vrijednost čak i ovom skromnom spomeniku. Ova skulptura nije važna za povijest umjetnosti, vrijedna je jedino ako se promatra intimno. Ona stoji u prostoru – življenja, u suglasju sa svim dijalektikama života, uključujući i maštu. Kao djetetu, putem sanjarenja pred spomenikom, oživljavala je čitava povijest: partizanske borbe, slavni dana peljeških kapetana, dubrovačke republike... Kritički um je nemoćan pred ovakvom interpretacijom skulpture. To što mogu zaključiti da je to spomenik toplini i zajedništvu nije znanstvena činjenica. Reprodukcijska spomenika je namjerno izostavljena jer za mene njegovu stvarnost ne čini *činak percepcije nego činak imaginacije*¹¹⁴. Egzistencijalni prostor ovog spomenika je neodvojiv od iracionalnog, on je oznaka i fizičkog i metafizičkog središta mjesta.

¹¹⁴ Bachelard, Gaston: op.cit., str. 24.



Rent a Hero Agency, fotomontaža skulpture na križanju Vinkovačke i Reisnerove ulice, Osijek, 2007.
patinirani gips, 130x100x78 cm

Dominantno biće sjajno savlađuje bezmirisne visine
Nos ga vuče zemlji, energija rasta gura ga nebu
Stoga ono raste – ukoso raste!

Žiža, s albuma Francija Blaškovića, v življenju kot v filmu

S palače u klinike¹¹⁵

U današnjoj hiperprodukciji materijalnih dobara, tako i skulptura, čija je produkcija vjerojatno veća nego ikad prije, govorio bih o nestanku skulpture, ma koliko god to paradoksalno zvučalo. Pojam nestanak koristim na ovom mjestu samo kao uvjetnu terminološku konvenciju. Nestala je, ustvari, jedna vrsta veze skulpture sa arhitekturom, ili, možda bolje rečeno, nestaje jedna vrsta potrebe. To nestajanje je još nezavršen proces u kojem nazirem mogućnosti. Tu prvenstveno mislim na odnos s normativnim ustrojstvom arhitekture, koja je sa svojim fizikalnim prostornim kategorijama kroz povijest nametala oblikovanju skulpture. Kiparska djela su dopunjavala i dovršavala kompoziciju arhitekture, kao ukras, kao njezin ravnopravan sastavni dio, a ponekad je kiparska sastavnica građevine toliko značajna i naglašena da se zgrada doima tek kao podloga skulpturi. Riječ je, dakle, o sljedećim vrstama odnosa: grčkoj harmoniji, srednjovjekovnoj podređenosti, renesansnoj emancipaciji ili baroknoj nadređenosti skulpture zgradi. Skulptura gotovo kao da vodi borbu sa arhitekturom za vlastito mjesto, u kojoj čas gubi, čas pobjeđuje, živi u miru ili odustaje.

Usporedimo odnos skulpture sa zgradom kroz tri razdoblja iz povijesti hrvatskog kiparstva: srednji vijek, barok i modernu umjetnost 20. Dakle, između harmoničnog odnosa koji nalazimo u zabatnom trokutu grčkog hrama kada se skulptura i zgrada ne nameću jedna drugoj, već pokušavaju funkcionirati kao cjelina, i renesansnog prijelaznog trenutka emancipacije skulpture od arhitektonskog okvira, nalazi se srednji vijek. Srednjovjekovna skulptura je javna i izložena je u interijerima i na pročeljima crkava. Na pluteju iz crkve Sv. Nedjeljice u Zadru (sredina 11. st.), pluteju s likom hrvatskog kralja iz splitske krstionice (druga polovina 11. st.), reljefnoj konzoli iz Rudina (12/13.st.), vratnicama splitske katedrale (Andrija Buvina, 1214.god), portalu trogirске katedrale, naići ćemo na „zakon kadra“, odnos kada arhitektonski okvir nameće kompoziciju koju skulptura mora slijediti. Skulptura u srednjem vijeku je podređena arhitekturi. Zbog arhitektonskog okvira, npr. lunete iznad portala katedrale, neprimodno se mijenjaju njeni omjeri i proporcije. Srednjovjekovni prostor postavlja skulpturu u *binarno konstruirani – podređeni odnos, čija je hijerarhija utvrđena razinom sakralnosti.*¹¹⁶ Gotička skulptura smještena visoko na katedralama nije postavljena za promatranje iz perspektive čovjeka, njemu je bila gotovo nevidljiva, već iz povlaštene perspektive boga kao na korčulanskoj katedrali (*Bonino Jakovljević, oko 1412.god.*) ili zadarskoj katedrali (*Matej Morozon, oko 1430.god.*)

U baroknim crkvama Uznesenja Marijina u Zlataru (Josip Holzinger, 1758.god), na glavnom oltaru kapele Sv. Tri kralja u Kominu (drvorezbarska radionica biskupa Branjuga, 1729.god.), franjevačkoj crkvi u Osijeku (oko 1729.god.), propovjedaonici crkve Marije Snježne u Belcu (Josip Schokotnik, 1742.god), glavnom oltaru crkve Sv. Križa (Francesco Robba, 1756.god.), skulpturama na crkvi Sv. Vlaha u Dubrovniku (crkvu napravio Marino Groppe, oko 1710.god.) naići ćemo na dijametralno suprotnu vrstu odnosa; arhitektura je podređena skulpturi. Skupine kipova izlaze izvan obrisa arhitekture i svjedoče o zamahu što ga čovjek svojim naporima postiže u društvu i životu.

¹¹⁵ Bazin, Germain: *The museum age*, Desoer S.A. Publishers, Bruxelles, 1967., str. 33.

¹¹⁶ Foucault, Michael: *Aesthetics*, London, Penguin Books, 1998., str. 176.

Početak 20. vijeka čikaški arhitekt Louis Sullivan je popularizirao izreku da forma uvijek slijedi funkciju u kojoj je uobličio svoje vjerovanje da veličina objekta, masivnost, odnos prostora i ostale karakteristike objekta trebaju proizlaziti isključivo iz funkcije objekta. Implikacija je da ukoliko se funkcionalne potrebe potkrijepe, da će arhitektonska ljepota i estetika sama prirodno doći. Od tada je funkcionalizam dominantni princip moderne arhitekture. Le Corbusier kao jedan od najpoznatijih modernih arhitekata izjavljuje da je *kuća mašina za življenje*, uspoređujući je s avionom, posebno naglašavajući kako je *isto tako apsurdno stavljati skulpturu na zgradu kao što je i na avion*. Njegovo djelo Villa Savoye se smatra prototipom funkcionalizma.

Dolazi do autonomnog razvoja umjetnosti koje se naziva modernom. Kraj ovog razvoja nije moguće sagledati. Riječ je, dakle, o rascjepu umjetnosti koji počinje od kraja 18. st. *“Različita područja umjetničkog stvaranja teže po tom autonomiji autarkiji apsolutnosti vlastitog područja - u dvostrukom značenju te riječi - te sebe predstavljaju u „potpunoj čistoći“, „čistoći“ koja se doživljava upravo kao etički postulat“* kaže Hans Sedlmayer. Proces je obostran, s jedne strane, graditeljstvo u ime te „čistoće“ i „autonomije“ odbacuje plastične elemente i skulpturu, koje su u baroku bile tijesno stopljene, dok se, uzrokovano tim odbacivanjem, skulptura povlači u vlastite granice, u izoliranost spram arhitekture. Od sredine 19. stoljeća u izgradnji grada, jedni nasuprot drugih stoje umjetnici i inženjeri, umjetnička škola i politehnika. Na pitanje kakav je njihov odnos, kako se odnose njihove suprotnosti, Sedlmayer daje odlučan odgovor: *„Revolucija inženjera protiv umjetnika, svrhovita gradnja protiv transcendentnog zahtjeva umjetnosti, okončala se s potpunom pobjedom nove sile. Ovo pojednostavljivanje je potkupljeno trajnim nesnosnim ugnjetavanjem od strane prirodnih potraživanja pojedinih zadaća, čiji se materijalni zahtjevi ispunjavaju, dok duševni i duhovni zahtjev ostaje nezadovoljen. To danas uviđaju i nekadašnji ekstremisti „novog graditeljstva“.*¹¹⁷

Šezdesetih godina prošlog stoljeća dolazi do pobune protiv formalizma Međunarodnog stila. Postmodernizam u arhitekturi je razmišljanje u arhitekturi kao odgovor formalizmu funkcionalizma.

*70-tih godina američki arhitekt Philip Johnson tvrdio je da arhitektonska profesija nema veze sa funkcionalističkom odgovornošću tj. da se arhitektura ne bi trebala baviti pitanjem funkcionalnošću objekata. Poznati arhitekti kao što su Frank Gehry, Steven Holl, Richard Meier i I.M. Pei vide sebe prvenstveno kao umjetnike koji nemaju odgovornost prema klijentu ili korisnicima objekata. Oni smatraju svoje objekte umjetničkim radovima koji nisu podložni praktičnom kritizmu. Također je poznat i stav postmodernog arhitekta Peter Eisenmana koji je svoj rad bazira na ekstremnoj teoretskoj osnovi u vidu stava "Ja ne radim funkcionalnost".*¹¹⁸

Stilski eklektizam i raznolike estetike postmoderne sukobljavaju se s funkcionalizmom i formalizmom moderne. Razlike nisu samo estetske, nego se svode na razlike u ciljevima. Postmodernizam odbija striktna pravila moderne; njezin postulat formalne opravdanosti korištenja materijala i funkcije, izbacivanja ornamentike te se odvija u igri stilističkih implikacija i građevinskih tehnika, povratku humora i individualnog izraza i još je u procesu samodefiniranja stila. U arhitekturi se javljaju novi pogledi i mogućnosti u stvaranju prostora grada.

¹¹⁷ Sedlmayer, Hans: *Gubljenje središta*, Verbum, Split, 2001., str.97.

¹¹⁸ Wikipedija, slobodna enciklopedija, odjeljak funkcionalizam, www.wikipedia.com



Ljudska porodica, fotomontaža 6 skulptura u naselju Siget, Novi Zagreb, 2010.
glazirana terakota, 60x76x40 cm
glazirana terakota, 39x65x30 cm
glazirana terakota, 59x62x35 cm
glazirana terakota, 53x77x35 cm
glazirana terakota, 44x80x38 cm

Rim – grad muzej

Vraćajući se na Rimsku kulturu, nailazimo dobar primjer koegzistencije skulpture s topografijom grada. Rim nije poznavao instituciju muzeja, čak ni u onakvu obliku kakav je poznavala helenistička Aleksandrija. Grčke skulpture su se preselile u Rim i postavljene u posebno izgrađenim trijemovima i drugim javnim prostorima, dvoranama i pročeljima zgrada.¹¹⁹ Upravo poradi toga što Rim nije poznavao muzej, skulptura se u njemu direktno unosila u život ljudi. Danas ona povezuje prošlost i sadašnjost rimskog grada te je uspostavila čvrste veze s gradskim prostorom.

...ugrađuje baštinu kao jedan od konstitutivnih elemenata, u kvalitetu življenja, poput vode, zraka, hrane, stanovanja, socijalnog i duhovnog ambijenta. Svijest o baštini, stvarana njezinim posrednim ili neposrednim komuniciranjem, postaje dijelom identiteta sredine, elementom u predstavljanju jednih sredina drugima, poticajnim motivom velikih turističkih migracija, ogromnim edukacijskim potencijalom. Fenomen skulpture u gradu zahtijeva složeniju interpretaciju, koja će u postojeći odnos materijala, konstrukcije, funkcije i oblika unijeti još niz novih elemenata koji će služiti s jedne strane kao korektivi, a s druge strane kao elementi pomoću kojih ćemo otkrivati svjedočanstva vremena u kojem je neki grad nastao i trajao u prostoru. U tom kontekstu materijal, oblik i značenje skulpture postaju gradske informacijsko-dokumentacijske značajke pomoću kojih ćemo ju doživljavati kao komunikacijski objekt, kojim se konstituira odnos povijesne i zbiljske stvarnosti i grada i skulpture u prostoru i ostvaruju se različiti oblici njihova identiteta.¹²⁰

Kulturni konteksti grada su se izmijenili, ali skulpture trajnošću vlastite materije prenose kroz vrijeme značenja koja su danas nerazumljiva:

...zato je Rimska skulptura dokument određene realnosti kao temelj identiteta rimskih gradova, svjedok zbivanja i rezultat vještine čovjeka ili djelovanja prirode, dokaz mnogih tvrdnji i znanstvenih teza u nizu temeljnih znanstvenih disciplina, bez sumnje je element informacijske baze ljudskog znanja.¹²¹

¹¹⁹ Maroević, Ivo: *Uvod u muzeologiju*, Zavod za informacijske studije, Zagreb, 1993., str. 21.

¹²⁰ Ibid., str. 24.

¹²¹ Ibid., str. 27.



Porodični odnosi, kao uostalom i svi odnosi, upisani su u prostor. To su odnosi kakve ćemo pronaći u svakoj zgradi naselja Siget, gdje ljudi žive na malom prostoru ali se međusobno ne poznaju. Kauč je sam po sebi mjesto na kojem porodica prebiva, jer porodica niti ne postoji na drugom mjestu. On je njeno kulturno mjesto. Kauč je također unutarnje mjesto sa kojega se teleportirati u javno - vanjsko kroz televizijski portal kojeg još zovu i „prozor u svijet“.

Umjetnost na ulice

Velika muzejska ekspanzija nakon II. sv. rata rezultirala je pojavom antimuzejskih ideologija među avangardnim umjetnicima. „*Futurist Marinetti 1909.g. opisuje muzej kao nekorisni privjesak građanskog društva*“.¹²² To su pojave koje govore o umjetničkom muzeju kao o konzervativnoj instituciji, jer je „čitava jedna epoha suvremene umjetnosti protekla mimo muzeja“.¹²³ Tih je godina skovana i čuvena izreka „*Umjetnost na ulice!*“. Institucija muzeja je odbacivana kao represivna institucija što je krajem 60-tih godina neodadaiste, fluxusovce, neokonstruktiviste i novotendencijaše navelo na izlazak iz umjetničkog sistema u urbani prostor. 70-te su donijele nove i složenije teorijske kritike funkcije muzeja od strane konceptualnih umjetnika, gdje bi se posebice istaklo djelovanje grupe *Art & Language*. Još treba spomenuti pojave iz 70-tih godina, poput land arta, ambijentalne umjetnosti i horizontalne plastike kao kasnomodernističke sinteze života i umjetnosti. Kiparski radovi tih autora postavljeni su u prirodnom ili urbanom prostoru.

*Termin horizontalna plastika je uveo njemački kritičar Manfred Schneckenburg da bi označio umjetnička djela zasnovana na radu s prostorom, iskustvom i doživljajem prostora, performansom u prostoru i memoriranim simboličkim prostorima. Takav pristup prostoru Schneckenburg naziva plastika kao djelatna forma, budući da je djelo dinamičan suodnos umjetnikovog činjenja, prostorne situacije i perceptivnog performansa promatrača. Poznati autori koji su djelovali u području horizontalne plastike su: Robert Morris, Charles Simonds, Michael Singer, Dani Karavan, Richard Long, Susan Hiller, Mary Miss, Bill Vazan, Richard Fleischner.*¹²⁴

Događajni karakter prostora možda je najbolje došao do izražaja u *happeningu* i umjetnosti performansa. Erika Fischer-Lichte bilježi: *...prostornost nije zadana, već se stalno i iznova proizvodi. Performativni prostor, za razliku od geometrijskog prostora, nije dat kao artefakt koji bi imao nekoliko uzroka. Njemu stoga nije svojstven radni, već događajni karakter.*¹²⁵ Iskustva performansa su neprocjenjiva i za definiranje prostorne prakse skulpture.

Svim ovim pojavama zajednička je želja za napuštanjem zgrade muzeja i uspostavljanje veze sa mjestom življenja. *Happeninzi*, instalacije horizontalne plastike ili performansi, koriste prostor u cjelini i uključuju gledatelja u vlastitu strukturu. Iako nisu nužno vezane uz pojam skulpture, otvaraju onaj potrebiti teoretski prostor za djelovanje u javnom prostoru grada, bolje nego sama kiparska praksa 20. st..

Institucija muzeja je izdržala svu kritiku i nije nestala kako joj je bilo prognozirano, nego štoviše, tijekom 80-tih je došlo do nastajanja novih muzeja i širenja njihove mreže:

Rezimiramo li razvoj muzeja u 20. st. tada ćemo vidjeti da se oni postupno pretvaraju u banke podataka o predmetima i u predmetima. Muzej postaje svojevrsan laboratorij ideja i predmeta u kojem se osmišljava interdisciplinarni pristup, koji omogućuje raznovrsnije stvaranje znanja. Različitosti društvenih potreba uvjetuju različiti društveni

¹²² Clair, Jean: *Herostrot ili muzej pod znakom pitanja*, Kultura, Beograd, 1978., str. 56.

¹²³ Košćević, Želimir: *Muzej u prošlosti i sadašnjosti*, Muzeologija, br.21, Zagreb, 1977., str. 45.

¹²⁴ Šuvaković, Miško: op.cit., str. 267.

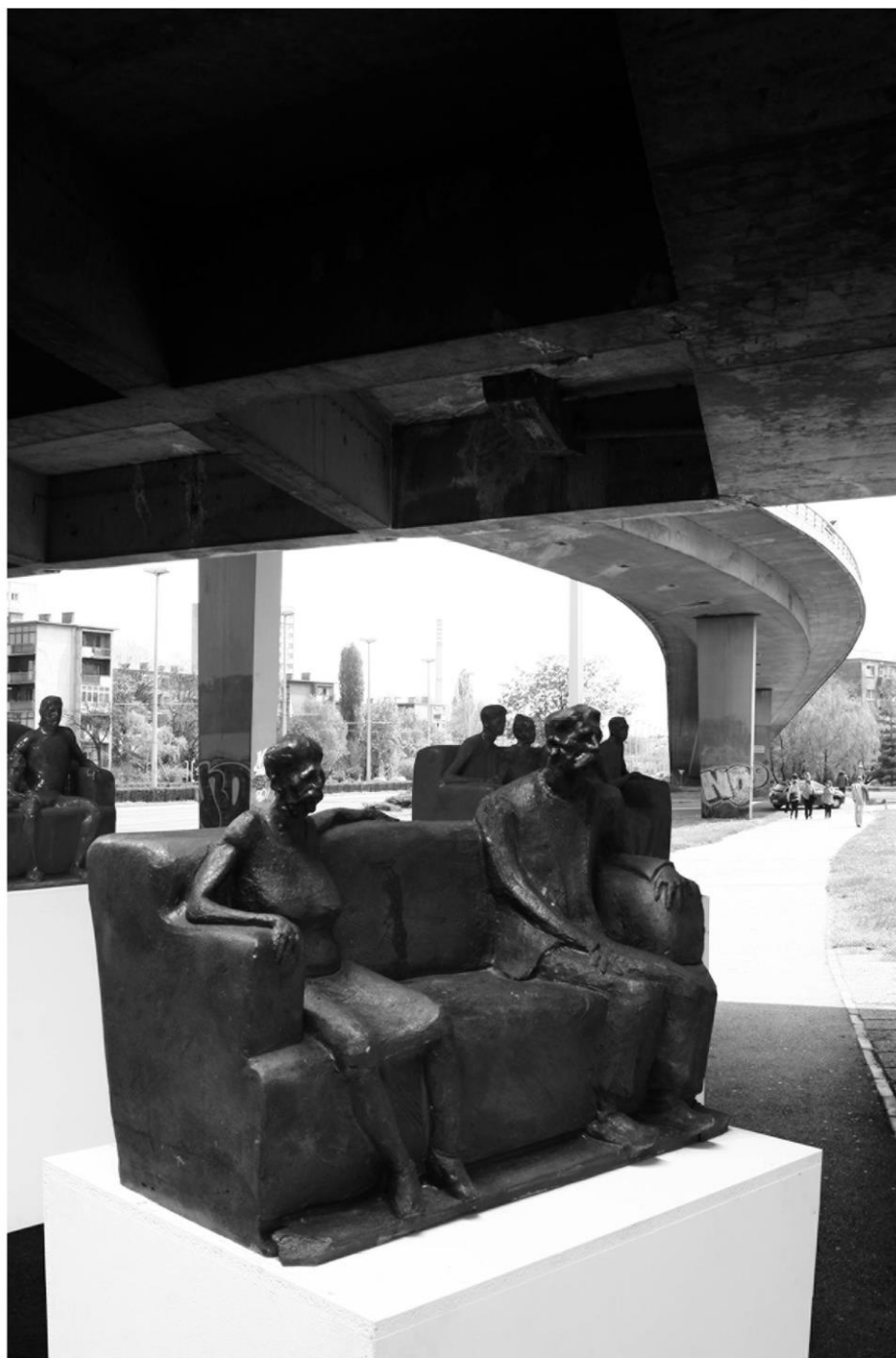
¹²⁵ Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 2004, str. 200.

status muzejske djelatnosti, raznolike organizacijske oblike i odnos prema formiranju i održavanju muzejskih zbirki. Nova arhitektura prati nove muzejske potrebe i usmjerava ih prema razumnoj ali precizno definiranoj uporabi prostora...“¹²⁶

Paralelno, s promjenama u arhitekturi, muzeji traže nove oblike komuniciranja, te se i sami pretvaraju u medij. Novim pogledima na prostor, otvaraju se teoretske platforme o nadilaženju modela reprezentativnog muzeja 19.st., nadograđuje se već postojeća ideja „muzeja bez zidova“. Muzeji proširuju svoj socijalni prostor u društvu preuzimajući novu ulogu, funkciju reprezentanta pojedinih društvenih tokova ili tenzija, na raznim razinama kulturnog života, povezujući se s drugim institucijama, no dokle god se fizički prostor muzeja kreće samo unutar jedne zgrade, njihova fizička ograničenja ostaju ograničenja kiparskog stvaralaštva. Skulpture su u spremištima, pristupačne samo istraživačima ili komuniciraju s publikom na izložbama. Suvremena umjetnost prati i komentira sudbinu grada i njegove promjene ali ne sudjeluje u njegovoj izgradnji. Ona poznaje izložbu kao glavni oblik prezentativne komunikacije, koja je u pravilu vezana uz zgradu muzeja. Kada bi institucija muzeja bila uključena u izgradnju grada, njegovo planiranje i uređivanje, tada bi muzej dobio novu zadaću, što bi proširilo njegovu ulogu, s organizatora društvenih događaja na organizatora same društvene strukture. Rekli smo ranije, da se danas naručivanje i plaćanje javnih skulptura nalazi uglavnom van distribucijskog sustava svijeta umjetnosti, njegovih obrazovnih, istraživačkih i izlagačkih institucija, u rukama gradskih vlasti i njihovih projektantskih – urbanističkih zavoda. Za javnu skulpturu su najčešće potrebna velika sredstva koja muzeji nemaju, ali se mogu pronaći u gradskim proračunima koji su predviđeni za izgradnju. U takvom složenom i dinamičkom odnosu potrebno je usustaviti, odnosno riješiti, pitanje selektiranja i financiranja skulptura javnim sredstvima. Prilikom uređivanja javnog prostora, vlast ovlašćuje povjerenstva stručnjaka koji provode svoj izbor putem javnih natječaja. Uvjeren sam da, kada bi legitimitet takvim povjerenstvima davala muzejska institucija, postavljanje umjetničkih djela u javnom prostoru bi se provodilo sustavnije i stručnije. Ideju grada – muzeja je moguće organizirano koristiti u cilju unapređivanja zapuštenih mjesta. Složena struktura grada traži i složenije oblike muzejske prezentacije koji se moraju prilagoditi funkcioniranju grada kao prostornog i društvenog organizma.¹²⁷ Ipak, ideje o transformaciji muzeja su mnogo revolucionarnije od same prakse.

¹²⁶ Maroević, Ivo: op.cit., str. 87.

¹²⁷ Ibid., str. 90.



Kakva je vrsta mjesta petlja? Ranije smo utvrdili da su križišta bila mjesta čiji je prostorni oblik tvorio osnovni oblik društvenog prostora, mjesta susretanja i okupljanja, samim tim i javnog djelovanja. Petlja je suvremena verzija križišta, umreženih putova koji se izdižu i iznad i ispod razine tla, no teško da je to mjesto susreta, prije možemo reći – mimoilaženja. Suvremena arhitektura poznaje mnogo takvih novih mjesta: zaobilaznice, nadvožnjaci, podvožnjaci, zračne luke, kolodvorske čekaonice, trgovačke centre i ostala mjesta kroz koja se samo prolazi. Unatoč gužvama, petlje su usamljena mjesta.

LJUDSKA PORODICA

U ulozi svojevrsnog epiloga, postavljam rad (fotomontažom) pod nazivom *Ljudska porodica*. Rad se sastoji od šest skulptura; šest skupina ukočenih figura prilijepljenih za svoje naslonjače. Kao dirljiva slika zajedništva i pasivnosti, rad se iščitava u funkciji zrcala. Neovisno hoćemo li se osjećati kao da jesmo pred zrcalom ili ne, ovaj će niz portreta spomenutu asocijaciju, sigurno, svaki puta proizvesti.

Porodični odnosi, kao uostalom i svi odnosi, upisani su u prostor. U prostornoj formaciji koju nazivamo niz - likovi sjede, tijesno su priljubljeni, ali bez bliskosti. Otudjenost je izražena u njihovim pogledima, koji ne komuniciraju, nego su uprti u smjeru imaginarnog televizora. Upravo činjenica da je sam objekt televizora izuzet iz reprezentacije, pretvara cijeli vanjski prostor u televizijski program. Pozicija promatrača je pomalo voajerska, prizor je to porodične intime na koji ćemo naići u bilo kojem stanu. Kako porodični, slični su i međuporodični, međususjedski odnosi - naguranosti i otudjenosti, kakvi vladaju u zgradama. Odzimirati možemo i dalje, iz stanova-kutija u zgrade-kutije, iz zgrada u naselje, grad... Vrijeme u radu manifestira se kronološki: mlada porodica (mladić, djevojka, beba), velika porodica, stara porodica (starac i starica, svaki u svom uglu kauča) i na kraju prazan kauč. Sadržava cijelu povijest jedne porodice kao jednostavnog modela društvenosti na kojoj počivaju kompleksniji modeli. Kauč konotira udobnost, sigurnost kao simbol konformizma. Kauč je sam po sebi mjesto na kojem porodica prebiva, jer porodica niti ne postoji na drugom mjestu. On je njena bit – kultno mjesto. Kauč je, također, unutarnje mjesto s kojega se teleportiramo u javno-vanjsko kroz televizijski portal kojeg zovu i „prozor u svijet“.

Inverzija u radu očituje se prebacivanjem intimnog prizora iz privatnog stana u eksterijer javnog prostora. Skulpture sam postavio na javna mjesta u Novom Zagrebu, u naselju Siget i na petlji Avenije Marina Držića. Novi Zagreb doživljavam kao mjesto stanovanja koje nije nužno i mjesto življenja, ako se stanovanje svodi na spavanje, hranjenje i gledanje TV-a. U tom i sličnim anonimnim prostorima žive anonimni ljudi. U neboderima susjed ne poznaje susjeda. Postavljen u javnom prostoru, rad tematizira protuslovlje društvenog života koje se odnosi na konkretnu i simboličku izgradnju prostora. Dok nam jedan dio identiteta nameće porodica, i u socijalnom (odgoj, obrazovanje) i genetskom smislu, drugi dio je određen samim mjestom na koje su osuđeni oni koji tamo žive. U tom prostoru tlocrti zgrada, prostorni plan, trgovi i ulice sa svojim pravilima hodanja – kretanja, življenja, propisima i zabranama, svojim prostornim sadržajima određuju i one društvene. Marc Augé, koji se bavi antropologijom današnjice, takve prostore, poput Novog Zagreba, naziva nemjestima:

...gdje se ne stvara jedinstveni identitet nego samoća i sličnost. Umjesto organske društvenosti nemjesta stvaraju samotnjačku ugovornost.¹²⁸

Nemjesto je za Marca Augéa potpuno oprečno prebivalištu, boravištu i mjestu općenito.

Ako neko mjesto možemo odrediti kao identitarno, odnosno i povijesno, onda je prostor koji ne možemo odrediti ni kao identitaran ni kao odnosan ni kao povijestan, nemjesto. Prema postavci koju nudimo, supermodernitet proizvodi nemjesta, odnosno prostore koji sami nisu antropološka mjesta i ne uključuju drevna mjesta. Njih su pak popisali,

¹²⁸ Augé, Marc: *Nemjesta*, Biblioteka XXvek: Knjižara Krug, Beograd, 2005., str. 86.



Ljudska porodica, fotomontaža skulptura kraj petlje na Aveniji Marina Držića, Zagreb, 2010.

„Nemjesta su prostori gdje se ne stvara jedinstveni identitet, nego samoća i sličnost. Umjesto organske društvenosti Nemjesta stvaraju samotnjačku ugovornost.“

Marc Auge

razvrstali i promaknuli u spomen mjesta te imaju određen i osobit položaj. Svijet u kojem se rađamo u rodilištu, a umiremo u bolnici, u kojem se u raskoši ili u neljudskim uvjetima množe tranzitne točke ili privremena boravišta (hotelski lanci, skvotovi, odmarališta, izbjeglički logori) svijet u kojem se razvija gusta mreža prometala što su u isti mah i nastanjeni prostori, svijet gdje se korisnik supermarketa, bankomata i kreditnih kartica vraća nijemomu općenju gestama, svijet koji se stoga prepušta samotnoj individualnosti, prolaznosti, privremenosti i kratkotrajnosti i antropologu i drugima nudi nov predmet čije bi neviđene razmjere možda trebalo odmjeriti.“¹²⁹

Nasuprot nemjestu, Marc Augé rabi pojam Antropološkog mjesta isključivo za simboličku izgradnju prostora koje „samo ne može objasniti protuslovlja društvenog života, ali se na njega pozivaju svi kojima dodjeljuje makar neznatno ili skromno mjesto.“¹³⁰ Teško je konkretno razlučiti Antropološko mjesto od nemjesta (je li to petlja ili su to novi stambeni blokovi?), jer svako Antropološko mjesto u sebi sadržava mogućnost nemjesta i obrnuto:

Prije bismo mogli reći da su mjesto i nemjesto dva neuhvatljiva pola: prvo se nikad potpuno ne briše a drugo se nikad do kraja ne ostvaruje – riječ je o palimpsestima na koje se neprestano iznova upisuje zbrkana igra identiteta i odnosa.¹³¹

Skulpture Ljudska porodica postavio sam pored petlje na Aveniji Marina Držića, u Zagrebu. Kakva je vrsta mjesta petlja? Ranije smo utvrdili da su križišta bila mjesta čiji je prostorni oblik tvorio osnovni oblik društvenog prostora, mjesta susretanja i okupljanja, samim tim i javnog djelovanja. Petlja je suvremena verzija križišta, umreženih putova koji se izdižu iznad i spuštaju ispod razine tla, no teško da je to mjesto susreta, prije možemo reći – mimoilaženja. Suvremena arhitektura poznaje mnogo takvih novih mjesta: zaobilaznice, nadvožnjaci, podvožnjaci, zračne luke, kolodvorske čekaonice, trgovačke centre i ostala mjesta kroz koja se samo prolazi. Unatoč gužvama, petlje su usamljena mjesta.

Ponovo se zapitajmo koja je funkcija umjetnosti u javnom prostoru danas, što je uopće ključno u promišljanju suvremene umjetnosti u javnom prostoru? Činjenica je sljedeća; suvremeno kiparstvo, odnosno kipari proizvode ogromnu količinu umjetničkih artefakata i koncepata od kojih će mali, selektirani dio, završiti u depoima muzeja. Još manji dio, u javnim prostorima. Dolazi do rasipanja kreativne energije na uzaludna gomilanja umjetničkih stvari za koje društvo nema mjesta niti potrebe. S jedne strane gomilaju se stvari u depoima muzeja, a sa druge strane u javnim prostorima grada; nakuplja se urbani namještaj i drlog: klupe, reklame, znakovi upozorenja, kante za smeće, rasvjetna tijela; sve u službi trenutnih potreba. Riječ je o preobilju i prekomjernosti čija potreba najčešće nije niti društvena niti estetska; zakrčit će svaki reprezentativni prostor grada ako se to dozvoli. Unatoč prenatrpanosti, mjesta poput Novog Zagreba su istovremeno prazna: bez orijentira, identiteta i društvenih središta. Takva su mjesta aktualni prostori svagdašnjice za koja bi se teorija i praksa suvremenog kiparstva prvenstveno trebala zanimati. To su problemska područja, područja anonimnosti, područja u kojima ljudi žive, a koja još uvijek nisu dovršena i konceptijski definirana. Ja, još uvijek, naivno vjerujem u humanističku ulogu skulpture – u njenu ulogu u uređivanju i osmišljavanju čovjekova prostora življenja.

Izložba nije jedini oblik prezentativne komunikacije muzeja, isto tako, niti parkovi skulptura, koji su samo drugi oblik izolacije. Skulpturama treba omogućiti egzistenciju u prostoru

¹²⁹ Augé, Marc: op.cit., str.73.

¹³⁰ Ibid., str.50./51.

¹³¹ Ibid., str.74.

cirkulacije energije i sadržaja – ulici. To je stara zadaća skulpture, ali koja bi se neprestano iznova aktualizirala u dinamici promjena prostora, nasuprot konzerviranja vremena u muzejima. Umjesto preobilja, desilo bi se ono fino povijesno – obilje, kakvo povijest poznaje uslojavajući razdoblja kao npr. gotičke elemente na romaničku crkvu. Umjesto reproduciranja vlastite povijesti, grad bi ju reflektirao kroz suživot povijesnog sa suvremenim. Tada bi gradovi, koji su ustvari cijeli naš svijet, mogli početi izgledati poput slika što ih radimo o njima.

ZAKLJUČAK

Razmišljati o skulpturi u javnom prostoru znači razmišljati o mijenjanju transgresivnog identiteta mjesta. U tom susretu skulpture i prostora, osobnog identiteta autora s kolektivnim identitetom ili identitetima zajednice, identiteta djela s identitetom prostora grada u novi identitet, nalazi se potraga za zajedničkim simbolom. Skulptura, kao zajednički simbol, je posljedica postojećeg identiteta i uzročnik istog. Njezina povijesna uloga je oblikovati sliku prostora kao znak mjesta. Kao identitarna oznaka, odnosno, teritorijalna markacija ima drugačiji zadatak, nego kao umjetničko djelo. Zadatak je predstaviti (reprezentirati) prostor koji mu je zadan, kao jedinstvenu sliku po kojoj bi svi znali o kojem je prostoru riječ. Prostor reprezentira, reprezentirajući sam sebe. Dakle, ima zadatak vizualnog isticanja spram konkurentnih stvari oko sebe u hijerarhijski organiziranom prostoru.

Vizualni identitet grada konstruira se u jeziku oblikovanja gradskih objekata. Taj je jezik, između ostalog, jezik javne skulpture. Njegova posebnost je sadržana u samoj poziciji uličnog prikaza koji nema ekskluzivu položaja muzejskog djela, gdje se proces preobrazbe u umjetničko djelo odvija na relaciji izdvajanja iz prostora svakodnevice. Kontekst ulice se ne strukturira na čvrsto podvučenoj granici, između djela kao druge zbilje i dane realnosti, već poravnava granice, a u središte pozornosti stavlja skepsu spram zatvorenosti djela. Sam pojam skulpture rastegnut je u ovoj radnji do sveobuhvatnosti bilo kojeg trodimenzionalnog umjetničkog djela. Upravo ta rastezljivost pojma skulpture je teorija koji ima mogućnost pozicioniranja kao vodeće teorije u praćenju povijesti, sistema i praksi, kako skulpture kao likovnog djela, tako i općenito umjetničkih trodimenzionalnih objekata (instalacija, objekt, horizontalna plastika, totem, grobljanski spomenik itd.) .

Kroz pitanje identiteta mjesta, prilazimo temi prostora različito od tradicije likovnih umjetnosti. U drugoj polovici 20. st., umjetnost se vraća temi prostora, ali ju više ne zanimaju toliko prostorni rasporedi elemenata u skulpturi i estetski rasporedi skulpture u širem prostoru, koliko prostor kao egzistencijalna cjelina, kao medij koji bilježi sve što se u njemu događa. Trodimenzionalnost je osnovna karakteristika medija skulpture. Trodimenzionalni prostor nikada nije prazan. On je kontekstualno polje koje zatvara krug značenja zajedno sa skulpturom u njemu. Ideja o autonomiji skulpture se topi u javnom prostoru grada. Skulptura je samo segment izraza. Ponovo se uključuje u život posredstvom medija mjesta. Skulptura je zapravo fizička stvar, kao i sve druge stvari u prostoru i vremenu, s njima je u kontaktu i samim tim se otvara njihovim utjecajima te se odriče sebe i vlastite autonomije. Istovremeno je otvorena utjecajima ali i zatvorena, odnosno čuva zatvorenost vlastitog sustava. Prostor u kojem je postavljena je njen medij ali je i ona medij tog mjesta. Kao što se forma ne može odvojiti od sadržaja, tako se ne može odvojiti niti od vlastite materije te mjesta i vremena u kojem egzistira jer upravo taj kontekst joj i daje sadržaj. Tek u kontekstu grada - javnog prostora, odnosno njegova semantičkog polja, dovodi se skulptura u kontakt sa aktualnom zbiljom u cirkulaciju energija i sadržaja.

Vremenski kontekst nas dovodi do pitanja materijala skulpture i njegove trajnosti. Materija od koje je načinjena je složeno pitanje koje uključuje materiju kao metaforu, recepciju kroz vrijeme, ali to je i tehnološko pitanje koje dovodi skulpturu u odnos spram ekonomskih činitelja. Prostornost skulpture je neupitna, diskutabilno je na koji način izražava vremenske akcije. Analiza djela je uvijek usmjerena na određivanje vremenskih uvjeta djela i odnosa na relaciji autor-gledatelj-autor. Vrijeme ostvaruje u sadašnjosti u kojoj stoji, prošlosti na koju se referira (spomenik), koja se, pak, projicira se u budućnost putem trajnosti vlastite materije.

Percepcija skulpture traje onoliko koliko sami želimo, ali činjenica je da se gledatelj giba kroz vrijeme dok skulptura načinjena od trajnog materijala ostaje. Volja koja je kroz povijest postavljala skulpture tako da traju, je identična volji za životom nakon smrti. Nije svaka skulptura napravljena od trajnog materijala, ali se svaku skulpturu da iščitavati kao metaforu prolaznosti ili vječnosti. Metaforička projekcija skulpture, bez obzira na njezinu iluzornu narav je, dakle, prisutna u materijalu koji također manifestira spontani metaforički efekt. Iako se sagledava unutar vlastitog estetskog-vizualnog-likovnog prostora skulptura korespondira i kao fizički objekt. Njezina materija nije samo nosač njene vizualnosti, ona jeste ta materija. Skulptura je predmet – stvar, i u fiktivnoj mreži čovjekovog virtualnog života dodiruje realno – stvarno putem svojih fizičkih osobina: gustoće, tvrdoće, težine itd. Dakle, metafora obrade materije proizlazi iz pozicijskog stava umjetnikovog tijela (ili produžetka tijela – stroja) spram tijela skulpture. Fizička svojstva materije su metaforična. Je li materija sredstvo ili cilj ovisi o cilju naše pažnje. Tek materijal i oblik, zajedno čine skulpturalnu metaforu i neodvojivi su u interpretaciji. U tom odnosu materije i metafore, skulptura je ponajviše, između ostalih medija, zakopana u vlastitu materijalnost.

U složenim međuovisnim sistemima, potrebno je razlikovati umjetnička djela koja su privremeno aplicirana i ona koja su permanentna i integrirana. Razlika je u cilju, kao i u distribucijskom sustavu. Djela privremenog karaktera s lakoćom pronalaze alternativna rješenja za ostvarivanje ciljeva rabeći netradicionalne materijale i zaobilazeći administrativnu mrežu raznim diverzijama u javnom prostoru. Njih najmanje ograničavaju društvene konvencije. Za drugu su vrstu djela, npr. spomeničku skulpturu, obično potrebna velika kolektivna sredstva te se ona i oblikuju kao kolektivan oblik. No njihov utjecaj na okoliš – grad te samim tim i na identitet mjesta i ljudi koji su s tim mjestom povezani, je trajniji. Permanentnim se postavom sudjeluje u izgradnji oblika grada, dakle samom gradnjom u domeni arhitekture, dok je druga vrsta intervencije više scenografski zahvat.

Kada se govori o permanentnom postavu, najčešće je riječ o spomeničkoj skulpturi. Na spomeničku skulpturu danas se često gleda kao na posebnu anakronu kategoriju kojoj se ne pretpostavljaju kriteriji umjetničkog djela. Ono spomeničko je van tih svojstava. Ipak, smatram da bi takve forme trebale biti prvenstveno plastični znak kojem je skulptura tek medij preobrazbe. Isto tako, često se, također, pravi razlika između djela *autoreferentnog tipa* i onih koji su otvoreni ka prostoru, koja ga uključuju u vlastiti smisao. Takvo je razlikovanje isforsirano jer nema načina da djela tzv. *autoreferentnog tipa* zaštitimo od utjecaja ostalih sustava označavanja što pripadaju javnom prostoru u kojem se nalazi. Ono što je anakrono su ustvari pojmovi poput land arta ili spomenika, koji više nisu najprecizniji. Pitanje stava objekta spram prostora, odnosno njihovog odnosa, proizlazi iz njihove forme i sadržaja, ali prvenstveno je to pitanje recepcije; načina na koji publika povezuje te dvije pojave, odnosno aktivira taj odnos u aktivan ili pasivan. Trajno postavljena skulptura je uvijek svojevrsna verzija povijesti, bez obzira oplakuje li ili slavi važan događaj ili osobu. Usudio bih se ustvrditi da svaka javna skulptura izvedena u materijalu koji traje ima nešto spomeničko u sebi; ako je napravljena sa namjerom da traje kroz vrijeme, tada ju treba i čitati kao povijesno svjedočanstvo. Dok gradovi nastoje plasirati (npr. na tržište turizma) distinktivni identitet, skulptura tada postaje dio paketa prodaje lokalne prošlosti u sadašnjosti i budućnosti. Manipulirajući mjestom pomoću spomenika stvaraju baštinu kakva im je potrebna. Na prošlost imaju pretenzije različite društvene skupine, ali samo neke imaju moć da ulažu znatna sredstva u podupiranje svojih ideoloških strategija putem spomenika.

Proizvodnja skulptura je složen proces koju možemo podijeliti u tri faze: fazu koja prethodi izradi skulpture, fazu izrade i fazu recepcije. U sve tri faze događaju se stvaralački procesi. Ta

nas tema uvodi u socijalnu povijest umjetnosti koja u interpretaciju djela uvodi *izvanestetske činjenice u polje estetskog suda*.¹³² Stvaranje svakog umjetničkog djela ima formu kolektivnog pothvata, a pogotovo izrada brončane skulpture u javnom prostoru. Postupak odabira i stvaranja koncepta (putem natječaja) prethodi izradi skulpture, a sam kipar rijetko je uključen u izradu koncepta mjesta za koje je skulptura naručena. U tu vrstu procedure uključeni su predstavnici naručitelja, najčešće političari na vlasti, koji komisijama stručnjaka (kustosa, teoretičara i arhitekata) daju legitimitet i obrnuto, čija stručnost legitimira njihove odluke. Ti se aspekti stvaranja skulpture ne očituju u njezinoj neposrednoj izradi, ali su nužni preduvjeti njezina nastanka. Iako svaku skulpturu potpisuje neki kipar, kompleksnost izvedbenih operacija dovodi u pitanje samo autorstvo¹³³. Naime, svaka se skulptura sastoji od tijela i ideje. Ispada da je kipar samo autor tijela, pod uvjetom da je skulptura izvedena manualno. U slučaju da je izvedena strojno, čak niti to. Isto tako, u manualnom procesu sudjeluju i drugi izvođači: npr. ljevači, tesari, varioci itd. Svi su oni ostavili trag svoj ruke na radu. Što je projekt veći, više ga je ljudi izvodilo. Umjetničko djelo može biti rađeno ciljano za određeni prostor, ali može biti i neovisno stvarano te naknadno uspostavljenim vezama implementirano. Sam čin postavljanja skulpture, također prolazi kroz radne faze etape, dakle čin postavljanja je kreativan čin kojim se uspostavljaju veze objekta i prostora na ludički način. Kontekst postava dovršit će djelo, ravnopravno sudjelujući u njegovom stvaranju. Često autor postava nije autor skulpture nego netko sasvim drugi.

Oko autorskog pitanja i pitanja procedure se ustvari vrti pitanje prava ili mogućnosti slobode individualnog stvaralaštva u javnom prostoru grada. Pitanje demokratičnosti postupka slama se na pitanju skulpture. Unatoč svim floskulama o demokratizaciji procesa izgradnje grada, interdisciplinarnim stručnim komisijama, te uključivanjem građanstva u odlučivanje, stanje na terenu ne zadovoljava. Danas je, već pri letimičnom pogledu na gradove u Hrvatskoj u vremenu tranzicije, jasno da su visokokvalitetni radovi trajno postavljeni u javnom prostoru rijetkost, a uzevši u obzir društveni kontekst jasno je da je problem u strukturama moći tj. onima koji imaju mogućnost donošenja odluke. Ali umjetničko djelo u javnom prostoru bi trebalo biti nešto različito od ostalih objekata društvene volje. Iako je duboko uronjeno u odnose društvenog života, umjetnost im ipak uspijeva izbjeći, pod pretpostavkom da je djelo stvorio umjetnik, onaj koji se obično predstavlja kao netipičan član zajednice. U arheološkoj i etnološkoj interpretaciji uzima se u obzir osobnost komentara, autohtonost svjetonazora kao iskustvo iz prve ruke. Subjektivno stvaralaštvo na specifičan pridonosi društvenoj refleksivnosti, to jest shvaćanju koje društvo stvara o onome što se u njemu zbiva. Kritika kulture tu postaje estetički žanr i obrnuto. No i dalje nam ostaju nedefinirani problemi organizacije izgradnje, nadležnosti institucija, selekcije, kao i nestanka javnog prostora.

Značenje javne skulpture se iščitava na relacijama temeljnih suprotnosti: unutarnje – vanjsko, privatno – javno, individualno – kolektivno. Subjektivnost je stalan društveni proces stvaranja, oblikuje se i na društvenom polju, ali i na povratan način, putem vlastitih radnji, stvara se stvaranjem. Mnoštvo subjektivne sinergije grada sačinjava kulturu koja je po definiciji kolektivna i objektivna, na čemu počiva cjelokupna demokratska vizija društva. Postavljanje skulpture u javnom prostoru je aktivnost koja spaja individualnu kreativnost i

¹³² Wolff, Janet: „The Social Production of Art“, New York University Press, New York, 1993., u Ljiljana Kolečnik (ured.), *Umjetničko djelo kao društvena činjenica: Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2005., str.15.

¹³³ Bal, Mieke & Bryson, Norman: „Semiotics and Art History“, The Art Bulletin, 1991., u Ljiljana Kolečnik (ured.), *Umjetničko djelo kao društvena činjenica: Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, Institut za povijest umjetnost, Zagreb, 2005., str.80

kolektivno djelovanje, sileći ih da rade zajednički. To se može reći općenito za cijeli grad: da je rezultat stvaralačkih sinergija. Javna umjetnička djela utjelovljuju tu sinergiju. Upravo u toj suradnji se slama autonomni otpor kreativne energije individue i kolektivne volje. Javni prostor je polje borbe koje otvara problem ravnoteže među tim snagama. Skulpturi kao objektu u javnom prostoru postavlja se zadatak da reprezentira mjesto kao zajednički simbol. Od objekta skulpture se očekuje da prevlada pojedinačnost te da se, poput kratkog spoja, premosti u zajedničko.

Promjene u arhitekturi, iako ne utječu izravno, ali kao procesualni okvir, su onemogućile povijesni tijek produkcije javnih skulptura koji se do 20. st. uglavnom vezivao uz graditeljstvo. Ako se u oblikovnom smislu ulica sastoji od dva najbitnija elementa: prometnica i pročelja zgrada, tada je skulptura možda i zauvijek izgubila svoje mjesto na jednom od njih. Na ulici problem postavljanja skulpture, odnosno odluke koje mu prethode, podliježu pitanju proceduralne analize. Kako bi se uspostavila organska veza skulpture sa prostorom (kao kod npr. renesansne spomeničke baštine), potrebna je istovremenost gradnje skulpture i arhitektonsko-urbanističkog rješenja, simultano djelovanje oba sustava. No, to nije moguće u globalnim nemjestima, jer su takvi prostori već izgrađeni odnosno poluizgrađeni. Stoga je jedina moguća skulptorska intervencija naknadna implementacija ili grubo rečeno parazitiziranje. U arhitekturu mjesta koja je nastala u jednom vremenskom kontekstu intervenira se djelom koje je nastalo u svom vremenu, a sve skupa se promatra iz konteksta ovovremenosti. U takvim slučajevima analogija forme i sadržaja prostora se redefinira presjekom s analogijom forme i sadržaja skulpture.

Produkcija skulpture danas najviše je vezana uz instituciju muzeja, što se manifestira na samoj skulpturi, njezinom obliku i materijalu, jer stvaranje za izložbe je bitno drugačiji kontekst od konteksta ulice. Uobičajen je pristup umjetničkom djelu kontekstualan, no kontekst ulice je kulturno – socijalni fenomen što objekt proučavanja – javnu skulpturu razlikuje od drugih djela. To biva jasnije ako uvedemo razliku između konteksta uvjeta nastanka djela i učinka djela – estetskog iskustva. Estetsko iskustvo podrazumijeva i ideju estetske vrijednosti koja je prisutna iako je kulturno - vremenski promjenjiva. Estetsko iskustvo različito je od drugih tipova kognitivnih aktivnosti, unatoč činjenici da je društveno konstruirano i neodvojivo od znanja i mišljenja. Na ulici je ipak odmaknuto od dominantnih vizualnih diskursa koji su prisutni u umjetničkim institucijama. Skulpture, naime, proizvode estetske učinke neovisno o uvjetima i razlozima nastanka. Na ulici se ne obraća samo umjetničkoj zajednici kao referentnoj skupini, nego javnosti općenito. *Analiza recepcije otkriva određene socijalne grupe koje pak posjeduju različite kodove gledanja istog dijela.*¹³⁴ Na ulici se doživljavaju neposredno, bez tumačenja od strane stručnjaka. Ulica je estetska, socijalna i historijska specifična situacija sa mnoštvom publika. Ulična publika sačinjava mnoštvo recepcija koje se slijevaju u skulpturu. Učinci su različiti i nepredvidivi: od pobuđivanja dječje mašte do ozbiljne semiotičke analize. Sigurno je da to nije jedan aspekt, aspekti konteksta se daju rastezati u beskraj, a skulptura se može dovoditi u dodir s bilo kojim društvenim interesom. Nalazi se na raskrižju i fizičkih putova (trgova) i onih figurativnih: umjetničko – socijalno - ekonomsko - povijesnih putova. To su kompleksni odnosi koji je određuju i ovisno od rakursa interpretacije, prelaze iz drugog plana u prvi i obrnuto. Ulica proširuje kontekstualni okvir djela u mnoge diskurse koji se opet granaju u različite smjerove. Ako je skulpturi omogućeno da traje kroz vrijeme, dominantni vizualni diskursi vremena nastanka djela biti će zamijenjeni drugačijim diskursima vremena koji slijede. Proces

¹³⁴ Bal, Mieke & Bryson, Norman: op.cit., str.88.

interpretacije se nastavlja kroz vrijeme kao i izgradnja grada koja fluktuirala kroz potrebe, ali proces pravljenja skulpture ostaje završen s trajnim postavom kao konačnom prezentacijom. Stoji kao nepromjenjiv oblik nasuprot dinamici, transformacija oblika mjesta i oblika razmišljanja.

Zbog svega toga, ulični je kontekst značenjska struktura koja je neodvojiva od ideje kvalitete življenja. Na što ustvari mislimo kada govorimo o humaniziranju mjesta življenja? Uređivanje prostora u gradu putem skulpture ne implicira uljepšavanje prostora. Utilitarna uloga umjetničkog djela u javnom prostoru je da nas uvodi u polje znaka i semioze. Interpretacija kao objašnjenje koje proizlazi iz toga, rezultat je djelovanja znaka. Ako želimo mijenjati (humanizirati) mjesto življenja, imamo dvije mogućnosti: promijeniti intelektualni pristup u pogledu na mjesto ili promijeniti mjesto oslobađajući intelektualni prostor, jer neki prostori su kontemplativniji od drugih. Ne može se svaki problem relativizirati zagovarajući stjecanje novih percepcija, procesi čitanja predmeta i mjesta su određeni između ostalog i samim predmetom i mjestom. Izazov je ostvariti spomenuti intelektualni prostor u materijalnoj sferi mjesta. Estetsko iskustvo grada putem umjetničkog djela se proširuje te navodi na sofisticiranije čitanje prostora. Dakle, skulptura, iako ne sadrži pojmovnu istinu, humanizira čovjekov životni prostor jer u njemu može neposredno proizvoditi učinke koji su posrednici na putu spoznaje. Danas uslijed promjena u arhitekturi i ekonomiji, kada globalizacija poništava razlike u identitetima gradova, suvremena umjetnost ima dodatnu odgovornost zaposjedanja javnih prostora kao mjesta naše primarne percepcije grada.

Popis ilustracija

1. Tihomir vodi svoju omiljenu skulpturu u Zagreb, akcija, fotografirao: Antun Božičević, 2007.
2. Vojnik, radnik i majka, fotomontaža skulptura ispred tvornice Kandit, Osijek, 2011.
3. Vojnik, radnik i majka, fotomontaža skulptura u Luci, Rijeka, 2011.
4. Vojnik, radnik i majka, fotomontaža skulptura ispred tvornice Kandit, Osijek, 2011.
5. Ordnung, fotografija jednodnevnog postava na križanju Kapucinske ul. i ul. S.Radića, Osijek, 2008.
6. Trg bana bez bana, fotomontaža na trgu B.J.Jelačića, Zagreb, 2010.
7. Za svako Roy Lichtensteinovo djelo neko je morao umrijeti, fotomontaža skulptura lubanja Mikija Mause i Paje Patka na Aveniji Dubrovnik, Zagreb, 2010.
8. Madonna & Banda, fotografirano prilikom postavljanja izložbe u galeriji Kazamat, Osijek, fotografirao: Davor Palijan, 2011.
9. Kaboom!, fotomontaža skulpture Kaboom! u Krešimirovoj ulici, Rijeka, 2010.
10. Torta vs. Bronca, fotografija akcije u Kapucinskoj ulici, Osijek, fotografirao: Dražen Stojčić, 2011.
11. Dejo tuna i ja smo otišli na pivo vraćamo se odmah tihomir, fotografija istoimene skulpture u centru K.Rojc, Pula, fotografirao: Antun Božičević, 2008.
12. Windfucker, fotomontaža istoimene skulpture na zgradu u naselju Sjenjak, Osijek, 2009.
13. Windfucker, fotografija akcije na Trgu Ljudevita Gaja, Osijek, fotografirao: Mario Romulić, Dražen Stojčić, 2007.
14. Intervju, fotomontaža skulptura na Vinkovačkoj ul., Osijek, 2007.
15. Pečenje glinenih skulptura u pogonima tvornice Dilj, Vinkovci, fotografirao: Dražen Bota, 2010.
16. Akcija Kaufland, fotografija jednodnevnog postava skulpture To Make Magic Happen u robnoj kući Kaufland, Osijek, 2009.
17. Bista u kazni, galerija Kazamat, 2008.
18. Zečja posla, fotomontaža tisuću skulptura zečića ispred Tvrđe, Osijek, 2001./2008.
19. Rent a Hero Agency, fotomontaža skulpture na križanju Vinkovačke i Reisnerove ul., Osijek, 2007.
20. Ljudska porodica, fotomontaža 6 skulptura u naselju Siget, Novi Zagreb, 2010.
21. Ljudska porodica, fotomontaža 6 skulptura u naselju Siget, Novi Zagreb, 2010.
22. Ljudska porodica, fotomontaža skulptura kraj petlje na Aveniji Marina Držića, Zagreb, 2010.
23. Ljudska porodica, fotomontaža skulptura kraj petlje na Aveniji Marina Držića, Zagreb, 2010.

Literatura

- Atkinson, David, Jackson Peter, Sibley David, Washbourne, Neil (ured.): *Kulturna geografija*, Disput, Zagreb, 2008.
- Augé, Marc.: *Nemjesta*, Biblioteka XX vek: Knjižara Krug, Beograd, 2005.
- Gaston, Bachelard: *Poetika prostora*, Ceres, Zagreb, 2000.
- Barthes, Roland: *Užitak u tekstu – Varijacije o pismu*, Meandar, Zagreb, 2004.
- Barthes, Roland: *Image – music –text*, Hill and Wang, New York, 1977.
- Barthes, Roland: *Svijetla komora – bilješka o fotografiji*, Antibarbarus, Zagreb, 2003.
- Bazin, Germain: *The museum age*, Desoer S.A. Publishers, Bruxelles, 1967.
- Becker, Howard: *Svjetovi umjetnosti*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2009.
- Belting, Hans: *The Invisible Masterpiece*, Reaktion Books, London, 2001.
- Benjamin, Walter: *The Arcades Project*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 2002.
- Benjamin, Walter: „Umjetničko djelo u doba tehnološke reprodukcije“, u *Estetički ogledi*, biblioteka Suvremena misao, Školska knjiga, Zagreb, 1986.
- Brown, Peter: *The Body and Society*, Columbia University Press, New York, 1988.
- Bubner, Rudiger: *Estetsko iskustvo*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997.
- Clair, Jean: *Herostrat ili muzej pod znakom pitanja*, Kultura, Beograd, 1978.
- Conrads, Ulrich: *Programi i manifesti arhitekture XX. stoljeća*, Psefizma, Zagreb, 1997.
- Croce, Benedetto: *Brevijar estetike*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2003.
- Damnjanović, Milan i Kulenović-Grujić, Emina (ured.): *Umetnost i progres*, Književne novine, Beograd, 1988.
- Danto, Arthur C.: *Preobražaj svakidašnjeg*, Kruzak, Zagreb, 1997.
- Debord, Guy: *Društvo Spektakla*, Arkzin, Zagreb, 1999.
- Denegri, Ješa: (izbor i predgovor): *Dossier Beuys*, DAF, 2003.
- Di Pietrantonio, Giacinto: *Homo Faber*, Mercatorfonds, 2006.

Duncan, Carol: *The Aesthetics of Power: Essays in Critical Art History*, Cambridge University Press, New York, 1993.

Fajf, Nikolas (ured.): *Prizori ulice*, Clio, Beograd, 2002.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2004.

Foster, Hal: *Dizajn i zločin (i druge polemike)*, VBZ Zagreb, 2006.

Foster H., Krauss R., Bois Y.A., Buchloch B., *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, London, 2004.

Foucault, Michael: *Riječi i stvari – arheologija humanističkih znanosti*, Golden marketing, Zagreb, 2002.

Foucault, Michael: *Aesthetics*, London, Penguin Books, 1998.

Freud, Sigmund: *Budućnost jedne iluzije*, Naprijed, Zagreb, 1986.

Gehlen, Arnold: *Čovjek i institucije*, Globus, Zagreb, 1994.

Goff, Jacques: *Srednjovjekovni imaginarij*, Antibarbarus, Zagreb, 1993.

Goodman, Nelson: *Jezici umjetnosti – pristup teoriji simbola*, Kruzak, Zagreb, 2002.

Groys, Boris: *The Total Art of Stalinism: Avant – garde, Aesthetics, Dictatorship and Beyond*, Verso, London, 2011.

Hardt, Michael & Negri, Antonio: *Imperij*, Multimedijalni institut Arkzin d.o.o., Zagreb, 2003.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Estetika*, BIGZ, Beograd, 1975.

Kolečnik, Ljiljana (ured.): *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2005.

Koljanin, Anamarija: predgovor kataloga *SCULPTU/RES/PUBLICA*, Gradske galerije Osijek, 2009.

Koljanin Anamarija, *Novine Galerije Nova /Galerijske novine/*, br. 01, Što, kako i za koga/WHW i AGM, Zagreb, 2003.

Koolhaas Rem, *Generički grad*, *Europski glasnik* br. 9., Hrvatsko društvo pisaca, Zagreb, 2004.

Korunić Petar, *Etnički i nacionalni identitet*, *Usp. Zgodovinski časopis* 57, Ljubljana 2003.

Košćević, Želimir: *Muzej u prošlosti i sadašnjosti*, *Muzeologija* br.21, Zagreb, 1977

Kovač Leonida, *Kodovi identiteta*, Meandar, Zagreb, 2001.

Krauss Rosalind E., *The Originality of Avant – Garde and Other Modernists Myths*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1983.

Kusik Vlastimir, predgovor kataloga *Spomenici*, Galerija likovnih umjetnosti Osijek, Osijek, 2001.

Kuspit Donald, „Material as Sculptural Metaphor, iz Brown Turrell, J., Singerman, H., (pr.), *Individuals – A Selected History of Contemporary Art 1945-1986*, Abbeville Press Publishers, New York, 1986.

Lacan Jacques, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986.

Marcus G.E., Fischer M.J, “Antropologija kao kritika kulture“, *Naklada Breza*, Zagreb, 2003. str.104,105.

Maroević Ivo, *Uvod u muzeologiju*, Zavod za informacijske studije, Zagreb, 1993.

Marx Karl, *Kapital, kritika političke ekonomije*, Kultura, Zagreb, 1948.

Maurice Merleau – Ponty, *Fenomenologija percepcija*, Veselin Masleša, Svjetlost, Sarajevo, 1990.

Merleau – Ponty Maurice, *Fenomenologija percepcije*, Veselin Masleša – Svjetlost, Sarajevo, 1990.

Michaud Yves, *Umjetnost u plinovitom stanju*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004.

Milovac Tihomir, *Neprilagođeni – konceptualističke strategije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti*, MSU, Zagreb, 2002.

Mircea Eliade, *Sveto i profano*, Zagreb, AGM, 2002.

Mirčev Andrej, *Iskušavanja prostora*, UAOS/LEYKAM, Osijek/Zagreb, 2009.

Miščević Nenad, Zinaić Milan (ured.), *Plastički znak*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1982.

Mitchell W.J.T. , *Ikonologija (Slika, tekst, ideologija)*, za hrvatsko izdanje *Izdanja Antibarbarus d.o.o.*, Zagreb 2009.

Mitchell W.J.T., *What do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2005.

Owens Craig, *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, University of California Press, 1992.

Parsons T., *Društva*, AC, Zagreb, 1991.

Petz Boris (ured.), *Psihologijski rječnik*, Prosvjeta, Zagreb, 1992. str. 149.

Purgar Krešimir (ured.), Vizualni studiji: Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata, Centar za vizualne studije, Zagreb, 2009.

Purgar Krešimir, Preživjeti sliku, Meandar, Zagreb, 2010.

Riemschneider Burkhard, Grosenick Uta (ured.), Art at the turn of the millennium, Tachen, 2000.

Rus Zdenko, Razgovor sa I.Kožarićem, Život umjetnosti br.14., Zagreb, 1971.

Sedlmayr Hans, Gubljenje središta, Verbum, Split, 2001.

Šuvaković Miško, Pojmovnik suvremene umjetnosti, Horetzky, Zagreb, 2005.

Zovko Nikola, Prostor, vrijeme, tvar, Prirodno-filozofski ogledi, Zagreb,

Želimir Košćević, predgovor monografije Kožarić, Naprijed, Zagreb, 1996.

Žižek Slavoj, O vjerovanju, Algoritam, Zagreb, 2005.

Žižek Slavoj, O nasilju, Naklada Ljevak, Zagreb, 2008.

KRATKI SADRŽAJI POJEDINIH POGLAVLJA

Estetsko iskustvo grada

U prvom dijelu istražujem odnos vlastitog stvaralačkog identiteta, identiteta mjesta na kojem se određena javna plastika nalazi i skulpture kao identitarne oznake. Ovdje se ne bavim, niti kategorijama odnosa, niti stilskim kategorijama - vodi me poseban interes; odrediti i preispitati povijesne zadaće skulpture: kao umjetničkog djela, točke označitelja grada i objekta antropološkog razmatranja, uslijed promjena koje donosi suvremenost. Ta tri aspekta postavljam u formi pitanja na primjerima vlastitog rada.

Prostor, vrijeme i tvar skulpture

U sljedećem dijelu, zadatak bi bio formulirati temeljnu, univerzalnu crtu skulpture, te pronaći njene osnovne medijske osobine i specifičnosti u zajednici medija. Medij skulpture je danas proširen u niz graničnih područja, niz posebnih slučajeva koji evoluiraju ili negiraju tradiciju, stoga bi joj se pokušali približiti putem općih definicija prostora, vremena i tvari. Kako je prostor jedna od najvažnijih tema umjetnosti skulpture dvadesetog stoljeća, širina teme vodi nas u interpretaciju prostora skulpture iznutra i izvana, obilazeći je u sve širim koncentričnim krugovima – diskursima revitaliziranja pozicije prostora. Također, zanima me metaforičnost njezine materije, te na koji način izražava vremenske akcije. Iz specifičnosti želim odrediti prednosti i ograničenja skulpture kao medija, a samim tim preispitati njezine mogućnosti i diskurs.

Kolektivni karakter javne skulpture

Treća tema je paradigma odnosa stvaralaštva individue i kolektiva unutar kapitalističko – ekonomskih društvenih odnosa mega-strukture grada. Teza je da postavljanje skulpture u javnom prostoru nailazi na brojne ideološke i fizičke prepreke koje je onemogućuju. Putem slučaja skulpture, pokušavaju se razaznati implikacije na procese izgradnje, funkcije i slike javnog prostora. Tu se otvaraju sasvim drugačije problematike: organizacije izgradnje, nadležnosti institucija, selekcije, kao i nestanak javnog prostora. Na tu temu razgovarao sam sa Sašom Šimpragom, koji je jedan od pokretača inicijative i urednik bloga *Ipostozaumjetnost* kao radne platforme istoimenoga projekta, te autor knjige „Zagreb, javni prostor“¹³⁵ koja donosi poglavlje koje problematizira javnu plastiku postavljenu u Zagrebu u vremenu tranzicije.

Od antropološkog mjesta do *nemjesta*

Četvrti dio je povijesni pregled promjena odnosa skulpture i arhitekture grada, te dijagnoza trenutnog stanja. Tu se prvenstveno misli na normativno ustrojstvo arhitekture koja se sa svojim fizičkim prostornim kategorijama nameće oblikovanju skulpture. Isto tako, ovaj se dio bavi kritikom i novim ulogama muzeja kao reprezentanta društvenih tokova. Razlog za to pronalazim u sljedećem nerazmjeru: produkcija skulptura vjerojatno nikad nije bila veća u svojoj povijesti, stoga dolazi do besmislenog gomilanja radova u depoima muzeja ili skladištima autora. Akumuliraju se djela, znanja i rasprave, no s druge strane neki prostori u gradu uporno ostaju prazni i željni umjetničkog sadržaja. Cilj je proširiti teoretsku platformu i nadograditi ideju „muzeja bez zidova“ kako bi se skulptura mogla organizirano koristiti sa zadatkom unapređivanja zapuštenih mjesta.

¹³⁵ Šimpraga, Saša: *Zagreb, javni prostor*, Porfirogenet, Zagreb, 2011.

KRATAK SADRŽAJ NA ENGLESKOM JEZIKU

PREFACE

Sculptures as works of art or as monuments attract academic attention due to the way they materialise the social opinion and remembrance in the public space. Furthermore, as a visual attraction, the sculpture marks the territory and affects the visual identity of the place and therefore affects the forms of collective identity and civic life. The question of identity refers not only to visual issues; it also includes the status of the place or status of the sculpture in the wider cultural domain, its position in relation to disciplines, discourses and institutions. While revealing more views and situations in which the sculpture can be perceived, the significance of its final presentation is relativized. There are many types of relationships between the sculpture and the city; the sculpture can be placed in dialogue with any social interest that occupies the public space in which it is installed. Through the issue of identity, the complexity of the semantic scale of the sculpture is multiplied. By means of dynamics of changes in the new cognition about the space today, the issue of the role of sculpture in the redefinition of public space is actualized anew.

METHOD

This project finds its material and research methodology (its critical - analytical instruments) both in scientific and artistic disciplines. A broad interdisciplinary approach from the standpoint not only of the art theory and art history, semiology, history, economics, politics, anthropology, but also an approach from the subjective position of an active sculptor, is needed in order to understand the creative process as a meeting point of the individual and social, the rational and irrational process that eventually becomes the essence of public sculpture. So, in addition to the theoretical part, the project includes my art work in public spaces of the Croatian cities: Zagreb, Osijek, Rijeka, Split, Pula, Vinkovci. The plan was to permanently integrate my own sculptures in such places, but where this was not possible due to physical or legal barriers, I am applying different art strategies in the presentation of artistic ideas: photomontage, drawing, video or action.

The process of producing the artwork is an irrational act, which is explained through the subsequent analysis by parsing the components of mental operations (concepts, judgments and conclusions), and studying individually each component and its relation to other components. However, conceptual knowledge affects the very creation; it links the forming tools and the speculative formations by a method of synthesis into a more complex whole. The installed sculptures serve as a starting point for the theory and as evidence respectively testing the hypotheses. Certain works are selected subsequently as the representatives of a particular phenomenon in the art world. The primary significance of the work is built up to fit into a broader theoretical context.

Artistic method and inductive - deductive scientific method are forming a single unit and cannot be used without each other because when separate they are not effective. By performing practical experiments of placing the sculpture, facts information and knowledge of new facts and principles are derived. The value of the inductive conclusion increases with the increased number of individual cases of the implementation of the sculpture. This procedure

is an experimental method that monitors and records the occurrence and social processes in certain circumstances and places in the city that occur after the sculpture is placed. These and attitudes are proven theoretically and experimentally. Each placed sculpture is a sort of demonstration that establishes a logical connection between the concept and image. The conclusions are derived from the individual observations that find its mainstay in the particular object - the sculpture.

BRIEF CONTENTS OF THE CHAPTERS:

Aesthetic experience of the city

In the first section, the relationship of my own creative identity is explored, the identity of the place where the specific public sculpture is placed and the sculpture as an identity land mark. This chapter is not dealing with categories of the relations or stylistic categories – I am guided by a special interest: to define and review the historical tasks of the sculpture: as a work of art, as the city landmark and as the object of anthropological analysis, due to changes brought by modernity. These three aspects are reviewed in the form of questions and answers based on the examples of my own work.

Space, time and substance of a sculpture

In the next section, the task would be to formulate a basic universal feature of the sculpture and to find its core media properties and specificity in the media community. The medium of the sculpture is now expanded into a series of border areas, a number of special cases that evolve or deny tradition, so we will try to get a better insight of the sculpture through the common definitions of space, time and matter. Since the space is one of the most important themes of the sculpture art of the twentieth century, the width of the theme leads us to the interpretation of the space of the sculpture from the inside and on the outside, going around in ever widening concentric circles - the discourses of the revitalization of the space position. Also, I am interested in the substance metaphoric nature and the way in which expresses the temporal actions. I want to determine the advantages and limitations of the sculpture as a medium from its specificities and therefore re-examine its features and discourse.

The collective nature of a public sculpture

The third topic is the paradigm of the relationship of the individual and collective creativity within the capitalist - economic social relations of the city mega-structure. The thesis is that installing the sculpture in public space encounters numerous ideological and physical barriers. Through the sculpture, the implications of construction processes, functions and images of public space are attempted to be discerned. This raises entirely different issues: building organizations, institutions of authority, selection and the disappearance of public space. I spoke on this topic with Saša Šimpraga, who is one of the actuators of the *Ipostozajumjetnost* initiative and who created a blog as a work platform for the same project; he is also an author of "Zagreb, public space" book, which incorporates the chapter that discusses the set-up of public sculpture in Zagreb at the time of transition .

From an anthropological place to non-place

The fourth part is a historical overview of changes in the relationship between the sculpture and urban architecture and the diagnosis of the current situation. This primarily refers to the normative structure of the architecture which imposes itself with its spatial categories on the shaping of sculpture. Also, this section deals with criticism and new roles of museums as representatives of social trends. I find the reason for this in the following disproportion: the production of sculpture has probably never been greater in its history, so there is a senseless accumulation of works in museum storerooms or authors' warehouses. Work, knowledge and debates are accumulated, but on the other hand, some areas in the city stubbornly remain empty and eager for the artistic content. The goal is to expand the theoretical platform and upgrade the idea of "museum without walls" in order to use the sculpture in organized way with the aim of improving the use of derelict sites.

CONCLUSION

Contemplating on the sculpture in public space implies contemplating on altering the transgressive identity of the space. At this encounter of sculpture and space, encounter of author's personal identity with the collective identity and community identities, identity of the work with the identity of the city into a new identity, there is a quest for a common symbol. The sculpture, a common symbol, is the result and the cause of the existing identity. Its historic role is to shape the image of space as a landmark. As identity mark or territorial mark, sculpture has a different task than it has as a work of art. Its task is to present (represent) the space that is given, as a single image, which everyone would recognize as that very place. Space represents, by representing itself. So, it has the task to visually highlight while competing with adjacent objects in hierarchically organized space.

The visual identity of the city is constructed in the language of the urban objects design. That language is, among other things, the language of the public sculpture. Its uniqueness is contained in the very position of a street view that has no exclusivity of museum exhibit position, where the process of transforming into an artwork takes place in the allocation of everyday space. The context of the street is not structured to the tight limit between the object as a different reality and given reality, but aligns the border and puts the skepticism in the spotlight versus the closed nature of the work. The concept of sculpture in this thesis is stretched to the universality of any three-dimensional work of art. This very elasticity of the term sculpture is a theory that has the possibility of positioning as the leading theory in the monitoring of history, systems and practices, of the sculpture as an artwork and artistic three-dimensional objects in general (installation, objects, horizontal plastic, totem, cemetery monument, etc.).

Through the issue of identity of the space, we approach the topic of space differently from the Fine Arts tradition. In the second half of the 20th century, the art returns to the theme of space, but it is no longer as interested in the spatial distribution of elements in the sculpture and the aesthetic disposition of the sculptures in a wider area, as much as space as an existential entity, as a medium that records everything that happens in it. Three-dimensionality is the basic characteristic of the sculpture. Three-dimensional space is never

empty. It is a contextual field that closes the circle of meaning together with the sculpture in it. The idea of the autonomy of the sculpture is melting in the public area of the city. The sculpture is the only segment of the term. Again, it involves life through the medium of space. The sculpture is actually a physical thing and like all other things in space and time, it is in contact with them and thus opens up to their influences and therefore denies its own autonomy. At the same time it is open to the influences and closed, respectively guarding the hermetic nature of its own system. The space in which it is the set is its medium, but it is also a medium that place. As the form can not be separated from the content, so it can not be separated from its own material and from the place and time in which it exists precisely because this context provides its content. Only in the context of the city – the public space and its semantic field, the sculpture is brought in touch with current reality in the circulation of energy and content.

Temporal context make us question the material of the sculpture and its durability. The matter of which it is made is a complex issue involving the matter as a metaphor, the reception through time, but it is also a technological issue that brings sculpture in relation to economic factors. Spatiality of sculpture is unquestionable, what is questionable is in what way it expresses the temporal actions. Analysis of the work is always focused on determining the temporal context of the artwork as well as the author-spectator-author relations. The time is exercised in the present time it is set, the history it's referring to (monument), which, in turn, is projected into the future through the permanence of its own material. The perception of the sculpture lasts as much as we want, but the fact is that the viewer moves through time while the sculpture made of durable material remains. The will, which has historically created sculptures so that they last, is the same will to live after death. Not every sculpture is made of durable materials, but each sculpture should be read as a metaphor for the transience and eternity. The metaphorical projection of the sculpture, regardless of its illusory nature, is therefore present in the material, which also manifests spontaneous metaphorical effect. Although it is viewed within its own aesthetic-visual-artistic space, a sculpture corresponds to a physical object. Its matter is not just a carrier of its visuality, it is that matter. The sculpture is the object - matter, and in the fictional network of a man's virtual life it touches the reality – substantially through their physical features: density, hardness, weight, etc. So, a metaphor of the processing of matter derives from the position of the artist body (or an extension of the body - the machine) against the body of a sculpture. Physical features of a matter are metaphorical. Is the matter a mean or the goal depends on the objective of our attention. Only the material and the form together, shape sculptural metaphor and are inseparable in the interpretation. In this relationship of the matter and metaphor, the sculpture is mainly, among other media, buried in its own materiality.

In complex interdependent systems, it is necessary to distinguish works of art that are temporarily applied and those that are ongoing and integrated. The difference is in the goal and in the distribution system too. Objects of a temporary character easily find alternative solutions for achieving the objectives by using non-traditional materials and bypassing the administrative network by various diversions in the public space. They are least restricted by social conventions. The second type of objects, for example monumental sculpture, usually requires large collective assets and therefore they are shaped into a collective form. But their impact on the environment - the city and therefore the identity of the places and the people associated with this place, is more durable. Installing a permanent exhibit means taking part in shaping the configuration of the city, hence constructing in the architecture domain, while the second type of intervention is more a set design.

When talking about the permanent exhibition, it mostly referred to a monumental sculpture. The monumental sculpture is now often seen as special anachronous category which does not presuppose criteria of an art form. "The monumental" in it is beyond these features. However, I believe that such forms should be primarily plastic sign which uses a sculpture as a medium of transformation. Moreover, a distinction is often made between autoreferential type of objects and those that are open to the space, which it includes in its own meaning. Such a distinction is exaggerated because there is no way to protect the autoreferential type of objects from the influence of other systems of denotation that belong to the public space in which it is located. The concepts such as land art or monuments are in fact anachronistic and no longer the most precise ones. The question of the stance of the object toward the space and their relationship derives from their form and content, but primarily it is the question of reception; the way the audience connects these two phenomena, that is activated by the ratio of active or passive. Permanently installed sculpture is always a kind of version of history, regardless of whether it is mourning or celebrating an important event or person. I dare say that every public sculpture made of material that lasts has something monumental in it, if it is made with the intent to last through time, then it should be read as a historical testimony. While cities are trying to place (for example in a touristic marketplace) a distinctive identity, the sculpture becomes a part of the package when selling local past in the present and future. By manipulating space with the monuments they create the heritage they need. Different social groups have aspirations to the past, but only some have the power to invest considerable resources in the support of their ideological strategies through monuments.

Production of the sculptures is a complex process that can be divided into three phases: the phase that precedes the creation of sculpture, the stage of creation and the stage of reception. In all three phases the creative processes occur. This issue leads us to the social history of art which introduces *extra-aesthetic facts in the field of aesthetic judgment*¹³⁶ in the interpretation of an artwork. The creation of each work of art has a form of collective venture and this particularly refers to bronze sculptures in public space. The process of selecting and creating the concept (through competition) precede to creation of sculptures and the sculptor himself is rarely involved in creation of the concept of the place the sculpture was commissioned for. In this type of procedure, the representatives of the client are included, mostly politicians in power that give legitimacy to the committees of experts (curators, theorists, and architects) and vice versa, whose expertise legitimizes their decisions¹³⁷. These aspects of creating a sculpture are not manifested in its immediate construction, but are necessary preconditions for its occurrence. Although each sculpture is signed by some sculptor, the complexity of executive operations calls into question the authorship itself¹³⁸. Namely, each sculpture is

¹³⁶ Wolff, Janet: „The Social Production of Art“, New York University Press, New York, 1993., u Ljiljana Kolečnik (ured.), *Umjetničko djelo kao društvena činjenica: Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2005., str.15.

¹³⁷ Bal, Mieke & Bryson, Norman: „Semiotics and Art History“, The Art Bulletin, 1991., u Ljiljana Kolečnik (ured.), *Umjetničko djelo kao društvena činjenica: Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, Institut za povijest umjetnost, Zagreb, 2005., str.80

¹³⁸ Bal, Mieke & Bryson, Norman: „Semiotics and Art History“, The Art Bulletin, 1991., in Ljiljana Kolečnik (ured.), *Umjetničko djelo kao društvena činjenica: Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, Institut za povijest umjetnost, Zagreb, 2005., pg.80

composed of body and idea. It turns out that the sculptor is author of the body only, provided that the sculpture is handcrafted. In the case the sculpture is machine-made, the sculptor is not even that. Also, the manual process involves the other contractors as well: such as smelters, carpenters, welders, etc. They all left their mark on the object.

The larger the project, the more people took part in its creation. Artwork can be made targeted for a particular space, but can also be independently devised and implemented by subsequently established connections. The very act of installing the sculpture, goes through the same working phases, ie the act of installing sculpture is a creative act that establishes connections between object and the space in the ludic way. Context of the installation will be completed by the artwork itself, equally participating in creation of the artwork. Often the author of the exhibit is not the author of the sculpture, but someone else.

Issues of copyright and of procedures are actually concerning issues of rights or the possibility of individual freedom in the creation of public space. The question of democracy of the process breaks on the question of the sculpture. Despite all the platitudes on the city construction process democratization, interdisciplinary expert committees and citizen involvement in decision-making, the situation on the ground is not satisfactory. Today, even at a cursory view of the cities in Croatia in the period of transition, it is clear that high-quality artworks installed in the public space are rarity and taking into account the social context, it is clear that the problem is in the power structures, ie in the decision-makers. But a work of art in public space should be somewhat different from other objects of social will. Although deeply immersed in the relations of social life, art still manages to avoid them, assuming that the object is created by an artist, one that usually presents an atypical member of the community. The archaeological and ethnological interpretation takes into account the identity of the commentary (osobnost komentara), autochthony of the worldview as a first-hand experience. Subjective creativity contributes to social reflexivity in a specific way, namely it contributes to the understanding society has of what is happening in it. The critique of culture becomes an aesthetic genre and vice versa. But undefined problems of organization of the building, the jurisdiction of institutions, selection and the disappearance of public space still remain.

The significance of the public sculpture is read at relation of fundamental contradiction: internal - external, private - public, individual - collective. Subjectivity is an ongoing social process of creating, shaping in the social field, but also the recurrent way, through our own actions, creating the creation. A lot of subjective synergy constitutes a culture that is by definition collective and objective, which is base of the overall vision of a democratic society. Installation of sculpture in the public space is an activity that combines individual creativity and collective action, forcing them to work together. That can be said for the whole city: that it is the result of creative synergies. Public art works embody that synergy. It is in this collaboration that autonomous resistance of the creative energy of the individual and collective will that is breaking. Public space is the battlefield that opens the issue of balance between these forces. Sculpture as an object placed in the public space has a task to represent a place as a common symbol. The sculpture as an object is expected to overcome the singularity and bridge into the common like a short circuit.

Changes in the architecture, although they do not implicate directly, but as a procedural framework, have prevented historic flow of the public sculptures production that was generally tied to architecture until 20th century. In terms of design, if a street consists of two most important elements: roads and facades of buildings, then the sculpture may have lost its

place forever on one of them. The issue of installation of the sculpture on street, or issue of the decisions that precede it, are subject to the procedural analysis. In order to establish an organic link of the sculpture with the space (as in the example of the Renaissance monumental heritage), the simultaneous construction of the sculpture and architectural-urban design is required, simultaneous functioning of both systems. However, this is not possible in the global non-places, as such spaces are already constructed or half-constructed. Therefore, the only possible sculptural intervention is subsequent implementation of or roughly said parasitism. In the architecture that was formed in the context of one period of time, is intervened with the object that originate from another period and all together is observed in the present context. In such cases, the analogy of form and content of the space is being redefined by the intersection with the analogy of form and content of the sculpture.

Production of sculpture today is most associated with the institution of the museum, which is manifested on the sculpture itself, its shape and material, since creating for the exhibition is a very different context from the context of the street. A common approach to the artwork is contextual, however the context of the street is the cultural - social phenomenon that differentiates the object of study - public sculpture from other art works. This becomes clearer if we introduce a distinction between the context of the conditions of the origination of the artwork and the impact of the artwork - its aesthetic experience. Aesthetic experience involves the idea of aesthetic value that is present even though it is variable in the culture - a time context. Aesthetic experience is different from other types of cognitive activities, despite the fact that it is socially constructed and inseparable from the knowledge and opinions. On the street it is still offset from the dominant visual discourse that are present in art institutions. The sculptures, in fact, produce aesthetic effects regardless of the conditions and reasons of the origination. On the street, sculpture addresses are not only the artistic community as a reference group, but the general public. *Reception analysis reveals certain social groups that have different viewpoint codes on the same object.*¹³⁹ On the street, it is perceived directly, without interpretation by experts. Street is the aesthetic, social and historically specific situation with many audiences. Street audience consists of a multitude of receptions that flow into a sculpture. The effects are varied and unpredictable: excitation of the children's imagination to serious semiotic analysis. That certainly is not one aspect, aspects of contexts can stretch to infinity and the sculpture can be brought into contact with any social interest. It is located at the intersection of the physical trails (squares) and the figurative ones: artistic - social - economic - historical paths. It is determined by complex relations depending on the observation point, transferring from foreground to the background and vice versa. Street extends the contextual framework works in many discourses which again branch out into different directions. If the sculpture is allowed to last through the time, the dominant visual discourses of the time of the artwork formation will be replaced by different discourses of the periods that follow. The process of interpretation continues through the time as the construction of the city which fluctuates through demands, but the process of making sculpture remains complete as permanent exhibit as its final presentation. It stands as inalterable form versus dynamics of the transformation of space forms and forms of thinking.

Wherefore, the street context is a semantic structure that is inseparable from the idea of the quality of life. In fact, what do we mean when we talk about the humanization of living space? Designing the city exterior with the sculpture does not imply space embellishment. Utilitarian role of art object in public space is to bring us into the field of sign and semiosis.

¹³⁹ Bal, Mieke & Bryson, Norman: op.cit., pg.88.

The interpretation as an explanation that arises from it, is a result of the effect of the sign. If we want to change (humanize) the living space, we have two options: to change the intellectual approach in terms of space or to change the space while liberating the intellectual space, because some areas are more contemplative than other ones. Not every problem can be relativized advocating the acquisition of new perception, the processes of reading objects and places are determined, among other things, by the very object and space. The challenge is to achieve mentioned intellectual space in the material sphere of the space. Aesthetic experience of the city through an art work is expanded and leading to more sophisticated reading of space. Thus, the sculpture, although it does not contain conceptual truth, humanizes human living space because it can directly produce effects which are intermediates on the way to insight. Today, due to changes in architecture and economics, when globalization negates the differences in the identity of cities, contemporary art has the additional responsibility of the occupation of public space as a space of our primary perception of the city.

KEY WORDS: sculpture in public space, the medium of sculpture, individual / collective creation, non-places

KLJUČNE RIJEČI: skulptura u javnom prostoru, medij skulpture, individualno/kolektivno stvaralaštvo, nemjesta

Životopis

Rođen sam 1975. godine u Našicama. 2000. godine diplomirao sam na Kiparskom odsjeku Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu, u klasi prof. Stanka Jančića. 1998. godine boravim na Indiana University of Pennsylvania u klasi prof. Jima Nestora (projekt razmjene studenata ALU i IUP). Izlažem od 1998. godine na skupnim i samostalnim izložbama u Hrvatskoj i inozemstvu. Dobitnik sam nagrade Ex Aequo na 22. Slavonskom Biennalu. Zaposlen sam kao docent na Umjetničkoj akademiji u Osijeku (kolegiji kiparstvo) od 2005. g. Od 2009. voditelj sam kiparske radionice Zemlja, studentskog simpozija Akademije likovnih umjetnosti iz Zagreba, Akademije primjenjenih umjetnosti iz Rijeke i Umjetničke akademije iz Osijeka. Član sam HDLU-a Osijek od 2000. Živim i radim u Osijeku.

e: tihomir_matijevic@yahoo.com

a: Sjenjak 39, 31 000 Osijek

t: +385 31 570 546

m: 098 170 6381

Samostalne izložbe

- 2001. Zagreb, Galerija VN (s A. Božičevićem i D. Sušcem)
- 2003. Zagreb, Galerija Nova, „Zečja posla“
Osijek, Galerija likovnih umjetnosti, „Spomenici“
- 2004. Zagreb, Galerija Miroslav Kraljević (s M. Čaušićem i D. Sušcem), „Točka udaljenosti“
- 2005. Osijek, Galerija likovnih umjetnosti (s M. Čaušićem i D. Sušcem), „Semionauti“
- 2009. Osijek, Gradske galerije Osijek, „SCULPTU/RES/PUBLICA“
- 2010. Slavonski Brod, Galerija 4, „Poklon galerija 9.11.“
- 2012. Zagreb, Galerija Bačva, „Nemjesta“

Skupne izložbe

- 1998. Indiana, Pennsylvania, Indiana University of Pennsylvania, „Sculpture from the Basement“
- 1999. Zagreb, Raiffeisen bank, Izložba sudionika kiparske kolonije „Veselje“
- 2000. Počitelj, Prva internacionalna kolonija, „Neoprimitiv“
Vukovar, Internacionalni projekt, „Pax Dunubiana“
Osijek, Galerija likovnih umjetnosti, 17. slavonski biennale
- 2001. Osijek, Galerija Waldinger, „HDLU Osijek – danas i sutra“
Osijek, Muzej Slavonije, „Graddonji“
Osijek, Muzej Slavonije, „Napad na muzej“
Osijek, Muzej Slavonije, „Božić u Osijeku“
- 2002. Budimpešta, Galerija Lurdy, „Panonia“
Osijek, Galerija Kazamat, Izložba radionice Rona Sluika i Irine Grabovan, „Hotel Kazamat“
Osijek, Galerija likovnih umjetnosti, 18. slavonski biennale
- 2004. Osijek, Galerija likovnih umjetnosti, 19. slavonski biennale
Zagreb, Studentski centar, „Velesajam kulture“
- 2005. Zagreb, Galerija SC, „Osječka likovna scena“
Vinkovci, Galerija Slavko Kopač, Izložba radova drugog saziva kiparske radionice Zemlja

- Osijek, Galerija Kazamat, „Nova osječka likovna scena“
 Pula, MMC Luka, „Nova osječka likovna scena“
 Osijek, Galerija Kazamat, Godišnja izložba HDLU Osijek
2006. Vinkovci, Galerija Slavko Kopač, Izložba radova trećeg saziva kiparske radionice
 Zemlja
 Zagreb, Gliptoteka, IX. Trijenale hrvatskog kiparstva
2007. Arad, Rumunjska, The art museum Arad, Arad biennial, „Meeting Point“
 Pečuh, Mađarska, Pecs Gallery, „Meeting point“
2008. Zagreb, Galerija Josip Račić, „Homage crtežu“
 Osijek, Galerija Waldinger, „Meeting point“
 Plzen, Češka, Galerie Mesta Plzne, „meeting point“
 Osijek, Galerija likovnih umjetnosti, 21. slavonski biennale
 Osijek, Galerija Kazamat, „Crteži HDLU 2008.“
 Pula, Karlo Rojc, „Krojčberg“
 Slavonski rod, Galerija Branko Ružić, „Zemlja“
 Vinkovci, Galerija Meraja, „Zemlja“
2009. Zagreb, Gliptoteka, X. Trijenale hrvatskog kiparstva
2010. Split, Galerija?, „Splitski salon“
 Velika Gorica, Galerija Galženica, „S onu stranu slike i akcije“
 Osijek, Galerija likovnih umjetnosti, Trijenale male plastike
 Vinkovci, Galerija Meraja, „Zemlja“
2011. Osijek, Galerija likovnih umjetnosti, „Darko Glavan i osječka likovna scena“
 Slavonski Brod, Galerija Branko Ružić, „5+5“
 Pula, MSUI, „Tu smo 2“
2012. Osijek, Galerija Kazamat, „Dimenzije humora“
 Split, Podrumi Dioklecijanoce palače, „Dimenzije humora“

Samostalni projekti

2003. Osijek, „Žabakazuda za početnike“, slikovnica (vlastito izdanje)
2003. Osijek, „Skulptura kakvu vi želite“, akcija, Dom HDLU
2005. Osijek, „Glas Slavonije 3.4.“, slikovnica (vlastito izdanje)
2008. Vinkovci, „Sječaš li se Ivce“ javni postav skulpture u foajeu željezničkog
 Kolodvora
 Osijek, „Li(ea)ve“, animirani film (vlastita produkcija)
2009. Osijek, „Ordnung“, akcija na križanju Radićeve i Stepinčeve ulice
 Pula, „Tuna i ja smo otišli na pivo“, javni postav skulpture u vojarni Karlo Rojc
2010. Split, „To make magic happen“, akcija, Marmontova ulica
2010. Osijek, „Akcija Kaufland“, akcija u trgovačkom centru
2011. Osijek, „Torta vs. Bronca“, akcija u Kapucinskoj ulici