

Umjetnost i okoliš: od land arta do održivosti

Fowkes, Maja; Fowkes, Reuben

Source / Izvornik: **Zbornik II. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti, 2007, 289 - 298**

Conference paper / Rad u zborniku

Publication status / Verzija rada: **Published version / Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:254:980782>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-23**



Repository / Repozitorij:

[PODEST - Institute of Art History Repository](#)

Umjetnost i okoliš: od land arta do održivosti

Što je održivost?

Pojam održivog razvoja postalo je dominantno pitanje ekologije u ranim devedesetima, posebice nakon Svjetskog zasjedanja u Rio de Janeiru 1992. shvaćanjem da smo došli do kraja ere neograničenog ekonomskog rasta. Studija »Grani- ce rasta« iz 1972. pokazala je da Zemlja ne može podnijeti ovoliki teret populacije i ekonomski rast bez ograničenja. Ujedinjeni narodi naručili su 80-ih godina izvješće o stanju planete nazvano »Naša zajednička budućnost« kojoj je cilj bio govoriti o okolišu i razvoju kao jednoj temi. Objavljeno je 1987. i ono donosi i definiciju održivog razvoja, a on podrazumijeva razvoj koji zadovoljava potrebe današnje generacije, a de se ne kompromitira mogućnost budućih generacija da zadovolje svoje potrebe.¹ Dok je kod održivog razvoja još uvijek naglasak na razvoju, ekolozi i teoretičari okoliša su počeli koristiti termin održivost, koji podrazumijeva osim prava na kvalitetu življenja i shvaćanje dužnosti prema drugim članovima biotičke zajednice.

Održivost dakle znači briga za okoliš, briga za buduće generacije svih vrsta na zemlji, kao i pravo na kvalitetu življenja svih ljudi, a karakterizira ju osim ekologije, demokracija, društvena pravda i nenasilje.

Ivan Kožarić i kritika land arta

Nekoliko ranih radova Ivana Kožarića (r. 1921.) koji se bave okolišem zauzimaju posebno mjesto u hrvatskoj povijesti umjetnosti. Radi se o skulpturi *Isječak rijeke*² iz 1959. i *Rezanje Sljemena* iz 1960. O oba rada se u više navrata govori kao o »land artu« ili prototipu »land arta«.³ Iako je želja *Isječka rijeke* uhvatiti prirodnu snagu vodenoga toka, radi se o kiparskom djelu, sa svim odlikama moderne skulpture, uključujući i izdvajanje čistih apstraktnih formi iz okoliša. Čak i kad je izveden u monumentalnim dimenzijama kao skulptura u krajoliku 1970., i mogla bi se iščitati kao spomenik rijeci, još uvijek ne pripada kategoriji land arta. Land art kao umjetnički pokret kasnih šezdesetih i sedamdesetih godina određuje rad umjetnika u prirodi kroz dramatične intervencije u živući krajolik i njihovu želju za transformiranjem prirodnog okoliša. Važni aspekti land arta su vremenska dimenzija, naglasak na procesu i nemogućnost obuhvaćanja

djela jednim pogledom, a najpoznatiji primjeri su *Spiral Jetty* Roberta Smithsona iz 1970. i Walter de Marijin *Lightening Field* iz 1977.⁴

Puno je problematičniji Kožarićev rad *Neobičan projekt Rezanje Sljemena*. (sl. 1) Osim skulpture, izvedena je i maketa, kao i fotomontaža zamišljenog projekta rezanja velikog komada planine iznad Zagreba. Iz razloga umjetnikove namjere izvođenja ovog projekta u stvarnosti, na njega se referira kao na primjer ili prototip land arta. Kožarić o tome kaže: »U godinama zajedništva s Gorgonom već 1960. godine imao sam projekcije/koncepcije »zemljanih radova«, na primjer *Projekt za Rezanje Sljemena (Neobični projekt)*, ali su svi oni nailazili na nerazumijevanje onih koji su odlučivali što će se a što neće izvesti.«⁵ Evelina Turković pišući o *Rezanju Sljemena* kaže kako je, iako bez ikakve šanse da svoju maštu pretvori u stvarnost, Kožarić »anticipirao vodeće struje internacionalne umjetnosti, koje su se uvriježile tek krajem 1960-ih i početkom 1970-ih.«⁶ Antun Maračić pak komentira: »Neopterećen izgledima njegove izvedbe, on zamišlja svoj projekt, koji ako se i ne može materijalizirati, nije lišen statusa djela.«⁷

Možda se ključ za shvaćanje relevantnosti ovoga djela krije upravo u razumijevanju njegove vrijednosti u formi u kojoj je ostvareno. Naime, land art radovi danas se kritiziraju zbog premještanja materije prirodnog svijeta uz pomoć sile, zbog modernističke želje za vlašću nad prirodom i česte indiferentnosti umjetnika prema okolišu i ekološkim problemima područja u kojima su izvodili radove. Za izvedbu Smithsonove spirale u Great Salt Lakeu korištena su dva kamiona, traktor i buldožer i prebačeno je 6,783 tone zemlje.⁸ A tretman prirode kao velikoga platna Robert Smithson potkrepljuje izjavom da bi »umjesto slikanja kistom, Robert Morris radije koristio buldožer«.⁹

Dakle, da je projekt *Rezanje Sljemena* izveden u stvarnosti, radilo bi se o ranom land artu, ali bi se teško moglo govoriti o ekološkoj održivosti takva rada – možemo li uopće zamisliti da nedostaje dio Sljemena, i to zbog umjetničkog projekta? U tom smislu, *Rezanje Sljemena* može se čitati i kao imanentna kritika land arta.

Proglas »Kipari svijeta učinimo odljev zemaljske kugle« iz 1963. jedan je od Kožarićevih radova na ovoj liniji, ali bez spekulacija o opredmećenju.

Priroda je kontinuirano prisutna u radu Ivana Kožarića. Motivi kao što je sunce, kiša, nebo, rijeka, drvo, planina iznova se pojavljuju, međutim ne može se jednostavno govoriti o ekološkoj praksi jer je ona u prvom redu umjetnička, kiparska. Isto tako, nerijetko se koristi kantama za otpatke u svom radu, kao na izložbi u Muzeju Rupe 1993. u Dubrovniku te samostalnoj izložbi u Galeriji Beck iste godine, međutim o razlozima njihove upotrebe Kožarić naglašava: »Kante za smeće nisam uočavao kao predmete u koje se odlaže otpad. Tek sam ih sada počeo zamjećivati, drukčije – kao kipeve.«¹⁰ Maračić u tom smislu piše da je za Kožarića »smetlište fertilno područje mogućnosti, rasadište potencijalno novih oblika i vrijednosti... Cijelom svojom dosadašnjom praksom duhovne i materijalne (auto)reciklaže Kožarić dokazuje djelotvornost takvog programskog polazišta.«¹¹

Još jedan aspekt Kožarićeva rada treba razmotriti u ovom kontekstu, a koji je započeo bojenjem svih predmeta bez razlike u atelijeru u zlatnu boju 1971., zatim izlaganjem *Hrpe* na Venecijanskom bijenalu 1976. kada zapravo počinje recikliranje njegovih skulptura i neopterećenost finalnim produktom. Takvim postupkom umjetnik poručuje da umjetnička djela nisu nešto što se ne smije »dirati, korigirati, doradivati« niti su predmeti koje treba konzervirati i ostaviti onakvim kakvi jesu »za vječnost«.¹² Problemi koje Kožarić ovdje dotiče odnose se na umjetničku produkciju i održivi razvoj umjetnosti kao takve.

Grupa TOK – ekologija kao umjetnički problem

Na 7. zagrebačkom salonu 1972., u sekciji »Prijedlog« sudjelovala je novoosnovana grupa TOK, jezgru koje su činili Dubravko Budić, Vladimir Gudac i Davor Lončarić.¹³ Grupa TOK stvorila je jedne od najranijih radova koji su se ticali ekoloških problema okruženja u kojem su živjeli, potaknuti sekcijom »Prijedlog« Zagrebačkog salona iz 1971. i nekoliko sličnih manifestacija kada su umjetnička djela »izašla na ulicu«, koja su međutim prema mišljenju grupe TOK bila indiferentna prema gradu. »Mi smo napravili program kojim smo htjeli reći nešto o gradu, a nama se učinilo da je ekološki problem prvi i osnovni problem grada.«¹⁴ Napravili su kante za otpatke od pleksiglasa i postavili ih na nekoliko mjesta u gradu, poručujući da problem otpada ne završava kada ga se baci u kantu. Otiskivanjem automobilskih guma po trotoaru upozoravali su na problem automobila koji oduzimaju prostor pješacima u gradu. Kada se danas prisjeća tog rada, Gudac komentira: »To je bilo prije trideset i više godina, danas se ljudi posvuda provlače kroz automobile i potpuno su neosjetljivi na činjenicu da mi živimo između automobila.« Na glavnom gradskom trgu, u prolazu k tržnici, koji su tada koristile prostitutke postavili su ogledalca, kako bi se mogle šminkati, suptilno i bez predrasuda upućujući na marginalne društvene grupe koje se koriste prostorom grada. Nadalje, također na trgu oprali su deset kvadratnih metara poda, aludirajući na to da je javni prostor nešto što također pripada nama, a ne nekom drugom. Gradom su nosili transparente bez ikakvih verbalnih poruka, referiraju-

ći se na političku situaciju toga vremena nakon Hrvatskog proljeća, što bi se moglo prepoznati kao čišćenje političkog zraka. O problemima kakvoće zraka u gradu bavila se razglednica na kojoj je pisalo »Pozdrav iz Zagreba«, a prikazivala je industrijski krajolik s dimom koji suklja iz tvorničkog dimnjaka. Zatim su izradili stripove po gradu, a likovi su se obraćali prolaznicima sa »Inače?«, aludirajući na najčešći početak razgovora u Zagrebu, kao i na otuđenost i problem komunikacije među ljudima.

TOK je bio kratkoga vijeka, ali je u kontekstu održivosti značajan fenomen u hrvatskoj umjetnosti. Aktivnost grupe je do sada dobila neusporedivo manje kritičke i kustoske pažnje nego drugi aspekti i protagonisti nove umjetničke prakse. Autoritativni katalog o Inovacijama u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina posvećuje samo dva odlomka grupi TOK i uspoređuje ih se inferiorno s »intervencionistima-plastičarima« čiji je rad dominirao sekcijom »Prijedlog« prethodnog Salona. Kritizirani su što rade u grupi, a ne kao individualni umjetnici, što samo žele »upozoravati i razvijati svijest« o okolišu, a ne ga direktno mijenjati u smislu plastičara, kao i zbog prakticiranja »ekološke umjetnosti« koja »uzima stvarnost samu da bi je razobličila.«¹⁵

Nedostatak kritičke simpatije prema njihovoj praksi čini se iz današnje perspektive kao rezultat dominacije modernističke estetske ideologije, koja je valorizirala pojmove kao što su umjetnik kao individualni genij, umjetnost radi umjetnosti, traganje za formalnom čistoćom i očuvanje dvosmislenosti i koja je bila kritična prema izravnom društvenom ili političkom angažmanu. Grant Kester govori o neadekvatnosti klasične umjetničke kritike koja se temelji na iščitavanju formalnih kvaliteta djela i traganju za značenjem isključivo u vizualnom, kada se radi o društveno angažiranoj ili ekološkoj umjetnosti.¹⁶ Grupa TOK djelovala je neovisno i bez poznavanja brojnih drugih umjetničkih inicijativa u svijetu koje su se odvijale istovremeno, a koje su ekologiju shvatile kao umjetnički problem.

Strani umjetnici u hrvatskom okolišu

Nekoliko projekata vezanih uz okoliš i prirodu u Hrvatskoj izveli su strani umjetnici. U seminalnoj knjizi *Land and Environmental Art* spominju se dva takva projekta: hodočašće njujorške feminističke umjetnice Mary Beth Edelson (r. 1935.) u neolitsku Grapčevu spilju na Hvaru 1977. i mnogo poznatiji projekt ekoloških umjetnika Helen Meyer Harrison (r. 1929.) i Newtona Harrisona (r. 1931.) s programom očišćenja korita rijeke Save 1989./90.

U sedamdesetima feministkinje su direktno uspoređivale zemlju i žensko tijelo i pokazivale interes za poganske forme obožavanja prirode, a umjetnice izvodile ritualne performanse na mjestima na kojima je postojala veza s matrijarhalnim religijama. Mary Beth Edelson istraživala je medij rituala, naslijeđe matrijarhalnih kultura, žensku liniju arheologije i povezanost žene i prirode. Inspirirana prijelomnom knjigom antropologinje Marije Gimbutas, *The Gods and*

Godesses of Old Europe, 1974. odlučila je krenuti na hodočašće. Između sedam mogućih »svetišta« odabrala je spilju na Hvaru. (sl. 2) Namjera joj je bila tragati za ženskom arheologijom, fotografirati, dokumentirati, izvoditi rituale, prikupiti prirodne predmete s lokaliteta i prenijeti sakupljena iskustva u svoj rad.¹⁷ Ona opisuje svetište, lokaciju na vrhu brda iznad mora, mnoštvo divlje hrane – voća, badema, začina svuda uokolo, ugodan miris lavande, izvrsnu temperaturu spilje u usporedbi sa žegom vani, »puno superiorniju od današnjih klima uređaja«, zatim tekuću vodu u spilji i karkoću gline povoljnu za izrađivanje posuđa. Nakon inicijalnog upoznavanja s lokacijom počinje izvoditi ritual uokolo stalagmita i stalaktita spilje. Njezin pristup spilji nije pristup »istraživača«, nego ona uspostavlja vezu s njom, »darujući spilji rituale u zamjenu za njezine tajne.«¹⁸

Pristup američkih ekoloških umjetnika Helen Meyer Harrison i Newtona Harrisona sasvim je druge prirode. Ovi umjetnici već se više od tri desetljeća bave projektima temeljenim na ekološkim situacijama određenih područja, često uz vodene tokove. Njihovi projekti započinju konverzijama ili aktivnim slušanjem ekoloških aktivista, znanstvenika, političara, zatim na osnovi »plutajućeg razgovora« stvaraju nove forme transdisciplinarnog znanja koje onda koriste kao podlogu za prijedloge transformacije okoliša, često u velikim razmjerima.

»Pojas disanja za rijeku Savu« započeo je 1988. za vrijeme njihove stipendije DAAD u Berlinu, kada su na poticaj ekologa Martina Schneidera-Jacobyja, tada aktivnog na zaštiti Lonjskoga polja, umjetnici predložili da se zaštiti cijela rijeka i njezini pritoci, a ne samo rezervat. Harrisonovi su istraživali sukob čovjeka i prirode uz Savu, fotografirajući riječni tok od izvora do ušća u Dunav i bilježeći promjene na rijeci nastale nakon puštanja u rad nuklearne elektrane. (sl. 3) Također su dokumentirali ispuštanje zagađenih tvari iz tvornice umjetnih gnojiva tik uz ulazak rijeke u prirodni rezervat. Razgovarali su s botaničarima, ornitolozima, pejzažnim arhitektima i aktivistima te dokumentaciju i svoje ideje predstavili Hrvatskim vodama. Newton Harrison se prisjeća: »Kada smo im ispričali svoju priču, vladini činovnici počeli su drukčije gledati na naše slike.«¹⁹ Upravo radeći na ovom projektu iskristalizirao se za ove umjetnike važan koncept »plutajuće konverzije« ili »conversational drift«. Rješenja za zaštitu vodenoga toka rijeke Save bila su: napraviti prirodni koridor uz korito rijeke, koji bi ju štitio od zagađenja, napraviti prirodni sistem pročišćavanja koristeći šaš, koji bi ujedno bio koristan divljim životinjama i pticama, promijeniti industrijsku poljoprivredu uz rijeku u ekološku. Jedna od ideja bila je i da se uzgajaju toplovodne ribe u vodama uz elektranu Krško.

Navodno su njihovi prijedlozi naišli na dobar odjek kod Hrvatskih voda i Ministarstva okoliša, koji su podršku za realizaciju tog prijedloga uputili Svjetskoj banci.²⁰ Projekt nikada nije realiziran, prekinut je 1990., a razlog je prema tumačenju Newtona Harrisona izbijanje rata na ovim područjima.²¹ Međutim neke njihove ideje preuzeli su ekolozi i realizirali ih na rijeci Muri i Dravi.

»Prostor disanja za rijeku Savu« privukao je dosta pažnje na putujućoj izložbi »Fragile Ecologies« započetoj u Queens Museumu u New Yorku 1992. i dobio nagradu na bijenalu Nagoja u Japanu, a rijeka Sava ušla je u diskurs suvremene umjetnosti kao »užasno zagađena rijeka« ili »katastrofalno zagađena i ugrijana rijeka.«²² Ovaj je projekt jedan od najznačajnijih u dugotrajnoj karijeri ovih umjetnika, koji ekološkim problemima prilaze tako da pomognu ljudima vidjeti »veću sliku«, dakle rješenje na razini višoj od lokalne. Međutim kritika smatra da su u tome puno uspješniji u projektima koji se bave Amerikom jer bolje poznaju složenost geopolitičke situacije. Grant Kester kritizira ih zbog »Harrisonovih stila«, dakle megalomanskog pristupa, koji podrazumijeva gospodarenje zemljom u velikim razmjerima, koordinaciju i mobilizaciju velikog administrativnog aparata te dojam da su ekološka područja apstrahirana iz kompleksnih geopolitičkih situacija.²³ Projekt »Prostor disanja za rijeku Savu« bio je predstavljen u Modernoj galeriji u Ljubljani i u tadašnjem Muzeju revolucije u Zagrebu 1990. godine.

Bijeg u prirodu devedesetih

Interakcija umjetnosti i okoliša u devedesetima obilježena je kolaborativnim i međugeneracijskim projektom »Weekend Art: Hallelujah the Hills« koji je temeljen na fotografskoj dokumentaciji redovitih posjeta Sljemenu Aleksandra Batište Ilića, Ivane Keser i Tomislava Gotovca.

Ovaj performativni odlazak u prirodu funkcionira kao privremeni bijeg od političke i kulturne stvarnosti grada i poslijeratne Hrvatske, ali idila traje samo za vikend. Civilizirano ponašanje nikad ne napušta ove protagoniste. Mijene godišnjih doba istovremeno su pozadina koja dobro pristaje uz boju jakne, koliko i scena za umjetničko izražavanje: vizualni interes u ovim fotografijama dolazi od poza i odnosa tijela ovih umjetnika u prirodnom pejzažu. Kao razlog odlaska na Medvednicu Ilić navodi potištenost društva okrenutog prošlosti, dok su umjetnici na »Medvednici našli slobodu.«²⁴ Priroda je poslužila kao idealni atelijer: »U prirodi simuliram studio s često nemogućim, nestvarnim scenama.«²⁵

Obilježavanje Dana planeta Zemlje zauzelo je važno mjesto u recentnoj povijesti eko-umjetnosti u Hrvatskoj. Organizirano je nekoliko izložaba, od kojih je druga izložba u povodu proslave Dana Zemlje 22. travnja 1995. dobila dodatno značenje činjenicom da se održala u tunelu pod Gričom, duboko pod zemljom. Organizirala ju je umjetnica Magdalena Pederin, u sklopu akcije koju je inicirala Udruga za unaprijeđenje kvalitete življenja i imala je spontani neinstitucionalni karakter. Nekoliko dana nakon otvorenja izložbe, Zagreb je bombardiran, a tunel je ponovo poslužio za sklonište. Radovi na izložbi nisu se direktno bavili okolišem, nego su slobodno reagirali na *site-specific* ambijent tunela.

Pravo na kvalitetu življenja

Nekoliko recentnih projekata hrvatskih umjetnica bavi se pravom na kvalitetu življenja i korisno je razmotriti u ovom kontekstu: *Sir i vrhnje* Kristine Leko, *Embryo* Andreje Kulunčić i film *Velika očekivanja* Renate Poljak.

Svojim internetskim projektom *Closed Reality – Embryo* (1999./2000.) Andreja Kulunčić problematizira pitanje bioetike. U suradnji sa stručnjacima s područja biologije, filozofije, teologije, genetike, medicine i fizike umjetnica je započela diskusiju o mogućem izboru u kreaciji budućih generacija. Rad je postavljen kao igra za dva korisnika koji mogu začeti embrij sukladno svojim preferencijama na osnovi opcija koje je umjetnica ponudila.²⁶ Brojni projekti ove umjetnice usko su povezani s pitanjima društvene pravde, dok se *Embryo* prvenstveno bavi pitanjem održivog razvoja i naslijeđem koje namjenjujemo budućim generacijama.

Kristina Leko u svom *par excellence* društveno angažiranom projektu *Sir i vrhnje* (2003.) obrađuje problem opstanka tradicionalnog zanimanja mljekarica, koje je postalo ugroženo promjenama načina života kao i regulacijama nametnutim interesima multinacionalnih kompanija kroz administrativni aparat države. (sl. 4) Umjetnica je inicirala okupljanje mljekarica, sastavljanje i potpisivanje Deklaracije o mljekaricama i traženje legalne zaštite mljekarica i svježeg sira i vrhnja kao »autohtonog proizvoda i običaja.« Provedeno je opširno istraživanje, ispitano je više od 500 mljekarica na sedam zagrebačkih tržnica – mjesta susreta urbane i ruralne kulture, a svi prikupljeni podaci objavljeni su na internetskoj stranici projekta (www.sirivrhnje.org). Važno je razumjeti da se ovdje ne radi samo o životu onih obitelji koje žive od proizvodnje i prodaje domaćeg sira i vrhnja, nego je prijetnja nestanka mogućnosti ovakva načina nabave hrane gubitak u smislu prava na kakvoću življenja svih onih ljudi kojima je to dosada bio sastavni dio prehrambenih navika, a isto se odnosi i na buduće generacije.²⁷

Značajna je dimenzija ovih radova odsutnost finalnog umjetničkog predmeta i korištenje novih tehnologija koje omogućavaju stvaranje virtualnih zajednica, a internet se koristi za komuniciranje, arhiviranje i kao kreativno oruđe koje je »održljivije« ili ekološkije od tradicionalnih umjetničkih tehnika. Novi mediji su najčešći izbor ekološki osviještenih umjetnika.

Film *Velika očekivanja* Renate Poljak započinje riječima »Kralj je rođen!« kojima se navješćuje rođenje muškog potomka i pričom o divljoj gradnji na obali i upropašćivanju organske lokalne arhitekture umjetnica sugerira postojanje veze između patrijarhalnosti i degradacije okoliša.

Krajolik promjenjivog rizika

Dalibor Martinis (r. 1947.) 2004. godine ostvario je projekt »Krajolik promjenjivog rizika«, kada je putem Zaklade MAN (Man, Art, Nature) kupio 365 dionica investicijskog fonda, te se jednom mjesečno penjao u planine sukladno amplitudi za protekli mjesec. Martinis je na početku projekta

jasno izložio svoje namjere: »Umjetnik-ulagač će financijski i fizički proživljavati promjene vrijednosti uloga i svojim kretanjem u prirodnom pejzažu reproducirati krajolik promjenjivog rizika.«²⁸

Svaki mjesec umjetnik je pisao i dnevnik penjanja, u kojem on povezuje iskustvo bivanja u prirodi, katastrofe u svijetu i utjecaj koje one imaju na tržište kapitala: »Vijesti o usijanom kineskom gospodarstvu vuku nas dolje, u duboku depresiju u krajoliku, i završavamo na 1036,4.« Uz to je redovito objavljivao i reklame u bankarskom časopisu, ne posuđujući samo financijski jezik za uporabu u umjetničkom kontekstu, nego Martinis projicira svoj rad nazad u svijet biznisa. Informacije s pokazateljima stanja mogle su se pratiti na internetskoj stranici projekta, a na kraju godine, završetkom projekta u Muzeju suvremene umjetnosti cjelokupna godišnja dividenda podijeljena je svim prisutnim i evidentiranim posjetiteljima.

Iskustvo prirode i svijet financijskog krajolika u Martinisovu su projektu prikazani kao društvena konstrukcija. U pogovoru »Godišnjeg izvješća« priroda je opisana kao »društvena konstrukcija i stoga ideologijska fantazma koja služi za odbacivanje alternative«, a istovremeno se »kritički dekonstruira sama priroda spektakla kapitala.«²⁹ Posljedica toga je da priroda nije direktno tema ovoga rada, i to do krajnosti da »Priroda kao takva ne postoji«. Planine na koje se umjetnik penje ostaju anonimne i služe kao ilustracije ili metafore za »nešto drugo«, u ovom slučaju promjene na tržištu kapitala, i zapravo su korištene umjesto kompjutorskih simulacija uspona i padova, koje su također dio projekta. U ovom radu postoje neke sličnosti s Weekend Artom, posebno u fotografijama koje ilustriraju penjanje, na kojima umjetnik pozira u poslovnim odijelima.

Bilo bi pogrešno tragati za održivošću u ovom projektu u čijem slučaju što se djelomično događa u prirodi; problem održivog razvoja ovdje progovara ekspozicijom pogrešnih ekoloških i društvenih vrijednosti postojećega globalnog financijskog sistema. Umjetnikova kritička pozicija može se iščitati iz njegovih dnevnika penjanja, koji kopiraju neutralni ton financijskih izvješća o kretanjima na tržištu kapitala, a oni su 2004. bili negativni zbog uspjeha kineske ekonomije, pozitivni nakon pobjede Geoga Busha na izborima i indiferentni prema katastrofi azijskog cunamija.

Krajolik promjenjivog rizika uslijedio je nakon projekta »Obraćam vam se kao čovjek čovjeku« iz 2003. koji se također događa u prirodnom okruženju, na usamljenim autobusnim stanicama u unutrašnjosti Istre, na kojima je Martinis lijepio plakate s porukama o stvarnim političkim i društvenim pitanjima. Taj se rad bavio rasprostranjenim razočaranjem zbog korupcije i ciničnosti ustaljene politike i poziva na potrebu za direktnom demokracijom »oči u oči«.

Odmak od antropocentrizma

Kroz cijelu karijeru Antuna Maračića (r. 1950.) provlači se senzibilnost za prirodne motive i etičnost, a njegov ciklus *Lokrum* označava ujedno kontinuitet njegove dosadašnje

prakse, ali i prekretnicu. (sl. 5) S fotografiranjem otoka Lokruma Maračić je započeo 2000. preuzimanjem dužnosti ravnatelja dubrovačke Umjetničke galerije, kada nije mogao odoljeti pogledu na »čudesni otok« koji mu se pružao iz njegova ureda. Privukle su ga »vizualne konstelacije koje diktira hirovitost vremena, vedrine, oblačnosti, juga, bure« te je promatrajući utjecaj vremenskih promjena na transformacije na otoku i moru pokušao s tom »ravnodušnom ljepotom sinkrono disati i trajati.«³⁰

Dugotrajnim i ustrajnim dokumentiranjem tog prirodnog okruženja, Maračić je stvorio jedinstven opus u suvremenoj hrvatskoj umjetnosti. Aspekti održivosti u ovom djelu mogu se prepoznati kroz odmak od antropocentričkih interesa, bilježi se postojanje jednog prirodnog okruženja, ali ono nije u službi naracije. Postoji element dnevnika, umjetnik datira fotografije i zapisuje impresije vremenskih uvjeta u trenutku fotografiranja, ali je uloga umjetnika kao subjekta na neki način u drugom planu, a za sam doživljaj djela ono nema presudno značenje.

Ovdje se ne može govoriti o ekološki angažiranoj umjetnosti, ali isto tako interpretacija tog rada pojmovima dokolice, samozabavljenosti, larpurlartizma i djela »bez poruke koja ima referencu u stvarnosti«³¹ više govori o našoj indiferentnosti prema okolišu i ulozi dodijeljenoj prirodi kao »ventilu« za opuštanje od stresa urbanog življenja. Gustav Metzger, pišući 1992. o našem promijenjenom odnosu prema prirodi, govori da se danas priroda više ne može doživljavati bez anticipiranja posljedica katastrofalnog ljudskog djelovanja na nju. »Bavljenje prirodom danas sili nas na suočavanje s krivnjom koju svi dijelimo.«³² Vidjeti dakle u *Lokrumu* bezbrižnost ignoriranje je trenutka u kome živimo.

Zanimljivo je mjesto ovoga ciklusa u korpusu dosadašnjeg Maračićeva stvaralaštva. U radu iz sedamdesetih *Svibanj 78 – studeni 79*, Maračić u devet fotografija dokumentira prirodne promjene na sebi, od ćelavog i golobradog do zaraslog i s bradom. U seriji radova *Alea Iacta Est* iz 1980. umjetnik se dvoumi o otkidaju grančice grma. *Lokrum* također može predstavljati mogućnost alternative, otkinuti grančicu ili ne, promijeniti naš modernistički, prosvjetiteljski, patrijarhalni odnos prema prirodi kao objektu – izvoru sirovina i izvoru razonode u prihvaćanje prirode kao nečeg postojanog, izvan naše kontrole i vrijednog samo po sebi.

Kroz devedesete Maračić bilježi političku i društvenu stvarnost zemlje u kojoj živi, a motivi su mu ratna razaranja, oskvrnuta groblja, crna kronika, pa i kada bilježi prazne okvire on komentira brisanje kolektivne memorije. Godine 1997. nastala je i serija fotografija *Stablo* koja se bavi drvom sa sraslom metalnom ogradom i betonskim blokom, a umjetnik ih doživljava »ne samo kao trivijalnu ekološku činjenicu, već i kao materijalni rezultat neplaniranog eksperimenta s mogućnošću opstanka.«³³ Umjetnikovu pažnju privlači fascinantna snaga prirode, ali i interes za pitoreskno, dok u *Lokrumu* takav interes ne postoji. Do izražaja dolazi umjetnikovo prepuštanje prirodi, bez pokušaja kontroliranja ili manipuliranja.

Održiva umjetnost i ekološko življenje

Ivan Ladislav Galeta (r. 1947.) ima najjasniju predodžbu o održivoj umjetnosti od svih ovdje spomenutih umjetnika i njegov rad pripada najrelevantnijim primjerima ovakve vrste umjetnosti u svijetu. Galetina razmišljanja o umjetnosti i životu u suglasju su s recentnim ekološkim shvaćanjima održivosti, koja podrazumijevaju proširenu moralnu zajednicu, napuštanje antropocentrizma, pravo na kvalitetu življenja, neodrživost konzumerističkog načina života i sl. Prema njegovu uvjerenju, »u prirodi nema hijerarhije«, pa kad kamerom dokumentira svoj rad u vrtu i kad se u kadar ušeću pilići ili se o kameru okrzne mačka, životinje su same tako odlučile. Košenje trave, rad u vrtu ili predavanje studentima jednako je umjetnost koliko i život. »Ja jednostavno ne mogu odvojiti umjetnost od prirode ... jednako kao što je ne mogu odvojiti od svog života.«³⁴ Upravo ukidanje razlika između javnog i privatnog u smislu izbora i aktivnosti koje činimo ono je što ekolozi smatraju neophodnim za uspostavljanje ravnoteže čovjeka i prirode. Galeta se ne koristi buldožerom nego kosom, kojom kosi travu u spiralni oblik, ili krči pola zaraslog kina na otvorenom, ali čak i te privremene intervencije, budući da će biljke opet izrasti, mogu po njegovu mišljenju biti prepoznate kao neekološke. Drugi radovi kao što je uzgajanje češnjaka kroz 29 generacija u potpunosti izražava njegov holistički pristup i spremnost prepuštanju prirodnim ciklusima. Galeta objavljuje svoje radove na internetskim stranicama za bicikle, njegovu izboru idealnog prijevoznog sredstva, a to je povezano i s umjetnikovom strašću za kotačima, krugovima i ciklusima.

Još jedan element Galetina rada direktno je vezan uz problem održivosti, i to u smislu održivosti umjetnosti same: »jedino umjetnost danas ne razmišlja o recikliranju.«³⁵ Galeta ne proizvodi nikakve umjetničke predmete, a koristi se samo kamerom i fotoaparatom, te preferira e-mail art, suvremenu referenciju na mail art konceptualnih umjetnika sedamdesetih godina. Ali on oštro kritizira pretjeranu produkciju umjetničkih predmeta, muzejsko-galerijski sustav za pohranjivanje tih predmeta, koji su sami zbog razmjera, potrošnje energije i npr. neetičkog sponzorstva sasvim neodrživi, i naposljetku kritizira samu srž zapadne umjetnosti kao najviše civilizacijske vrijednosti, u svojoj biti stvarane za budućnost i vječnost.

Ivan Ladislav Galeta dolazi iz konceptualne umjetničke prakse, koja je puno plodnije tlo za traženje korijenja današnje održive umjetnosti uopće, nego recimo land art. (sl. 6)

Radikalno propitivanje umjetničkih struktura, alternativne strategije za stvaranje i prezentiranje djela, angažiranost u političkoj i društvenoj stvarnosti, etika, jačanje nezavisnog razmišljanja, kao i dematerijalizacija umjetničkog objekta i pomak k procesualnim praksama, te stvaranja netrajnih radova iznimno su važna naslijeđa konceptualne umjetnosti za današnju umjetničku praksu.³⁶ Ivan Ladislav Galeta svoju umjetničku karijeru započinje upravo u tom vremenu, a danas se prepoznaje na primjeru legenda ispod fotografija koje pokazuju transparentnost procesa uključenih u stvaranju njegovih djela.

Umjetnost Ivan Ladislava Galeta nije usmjerena na traženje rješenja za sve veće ekološke probleme naše planete, nego prvenstveno stvara alternativne sustave vrijednosti potrebne za ostvarenje ekološkog življenja i održive umjetnosti.

Održivost u hrvatskoj sredini

Na kraju želimo upozoriti na nekoliko problema koji se tiču okoliša i umjetnosti u hrvatskom kontekstu.

Kao prvo, postoji ozbiljan problem sredine prema okolišu općenito, izražen u antagonizmu urbanog nasuprot ruralnog i prirodnog. Urbanost je nešto pozitivno i poželjno, gotovo svaki grad ima urbani festival, urbofest, festival nove umjetnosti, dok manifestacije sličnog karaktera gotovo ne postoje u ruralnom ili prirodnom okruženju. Ustaljeno je shvaćanje da samo urbana središta mogu ponuditi pravi okvir za napredne ideje, dok je ono seosko i prirodno u nama nešto što treba što prije prevladati, pa stoga ne čudi reakcija koju je prouzročio *Stog sijena* (2001.) Ivana Kožarića u gradu s velikim G, Dubrovniku. (sl. 7)

Isto tako valja naglasiti kako ideje održivosti u suvremenoj hrvatskoj umjetnosti dolaze iznutra, one su doslovno iznjedrene kroz reakciju umjetnika na svakodnevicu življenja i ne radi se o praćenju nekog nametnutog obrasca ekološke umjetnosti.

Bilješke

1
Our Common Future [Brundtland Report], World Commission on Environment and Development, 1987.

2
Izveden u bronci, prema: *Ivan Kožarić*, katalog izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb, 2005., 116. Prema monografiji iz 1996. radi se o gipsu naknadno obojenom zlatnom bojom, u: *Ivan Kožarić*, katalog izložbe, (ur.) Želimir Košćević, Naprijed, Zagreb, 1996., 107. Nena Dimitrijević govori o skulpturi izvedenoj u kamenu, u: NENA DIMITRIJEVIĆ, *Gorgona*: umjetnost kao način postojanja, Zagreb, 1977., objavljeno u: *Gorgona*, (ur.) Marija Gattin, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2002., 64. Originalni rad iz 1959. je načinjen u gipsu.

3
Vidi na primjer: NENA DIMITRIJEVIĆ, »Pred nama je rad land arta, ali u bronci«, u: NENA DIMITRIJEVIĆ (bilj. 2), 64. ili IVICA ŽUPAN, »Nije li on prijedlogom tog projekta zapravo preteča land arta?« u: IVICA ŽUPAN, *Vedri Sizif*, Naklada MD, Zagreb, 1996., 95.

4
WILLOUGHBY SHARP, *Notes towards an understanding of Earth Art*, 1970., objavljeno u: *Land and Environmental Art*, (ur.) Jeffrey Kastner, Phaidon, London, 1998., 199-200.

5
IVICA ŽUPAN (bilj. 3), 32.

6
ANTUN MARAČIĆ i EVELINA TURKOVIĆ, *Atelier Kožarić*, Zagreb, 1996., 102.

7
ANTUN MARAČIĆ i EVELINA TURKOVIĆ (bilj. 6), 9-11.

8
Unframed Landscapes / Razokvireni krajolik, katalog izložbe, (ur.) Maja i Reuben Fowkes, Zagreb, 2004., 12.

9
Citirano u: *Land and Environmental Art* (bilj. 4), 19.

10
IVICA ŽUPAN (bilj. 3), 41.

11
ANTUN MARAČIĆ, Ivan Kožarić zaslužuje svoju sreću, u: *Život umjetnosti*, 65/66 (2002.), 8-21, 18.

12
IVICA ŽUPAN (bilj. 3), 15.

13
Ostali članovi grupe bili su Ivan Šimunović, Gustav Zechel i Darko Zubčević.

14
Intervju s Vladimirom Gudcem, u Zagrebu, 18. travnja 2006. www.translocal.org

15
Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina, katalog izložbe, (ur.) Marijan Susovski, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1982., 31.

16
GRANT H. KESTER, *Conversation Pieces*, Berkeley, University of California Press, 2004.

17
MARY BETH EDELSON, *Pilgrimage / See for Yourself*, u: *Hereses*, 8 (1977.), 96-99.

18
MARY BETH EDELSON (bilj. 17), 98.

19
Newton Harrison u: GRANT KESTER (bilj. 16), 65.

20
GRANT KESTER (bilj. 16), 66.

21
Izjavio na Simpoziju o održivosti i suvremenoj umjetnosti, Budimpešta, CEU, ožujak 2006.

22
GRANT KESTER (bilj. 16), 65. KATHERINE KORMENDI, *Ecological Art*, u: *Talking leaves*, br. 2, sv. 8 (1998).

23
GRANT KESTER (bilj. 16), 172-173.

24
RUŽICA ŠIMUNOVIĆ, *Doba otvorenosti*, u: *Vijenac*, 156, 24. veljače, 2000.

25
RUŽICA ŠIMUNOVIĆ (bilj. 24)

- 26
JANKA VUKMIR, Andreja Kulunčić, u: *Documenta XI, Short guide*, Kassel, 2002.
- 27
MAJA i REUBEN FOWKES, *Global Practices in Contemporary Croatian Art*, u: *Praesens*, 4 (2004).
- 28
DALIBOR MARTINIS / MAN FOUNDATION, *Variable Risk Landscape – Krajolik promjenivog rizika*, Zagreb, 2004., 7.
- 29
DALIBOR MARTINIS (bilj. 28), 82.
- 30
SANDRA KRIŽIĆ ROBAN, *Biti i trajati s otokom*, u: *Vjesnik*, 13. lipnja 2005., 46.
- 31
ANTONIJA MAJAČA, *Ispunjeno odsutnim*, u: *Život umjetnosti*, 73 (2004.), 6-21, 19.
- 32
GUSTAV METZGER, *Auto-Destructive Art*, u: *Damaged Nature, Auto-Destructive Art*, London, 1997., 25-63.
- 33
Stablo, katalog izložbe, Galerija gradska, Zagreb, 1997., 3.
- 34
Intervju u: *Up and underground*, 6 (2003.)
- 35
Televizijski dokumentarni film, *Hrvatska suvremena umjetnost: Ivan Ladislav Galeta*, HRT, 2000.
- 36
MAJA i REUBEN FOWKES, *The Principles of Sustainability in Contemporary Art*, u: *Praesens*, 1 (2006.) i MAJA i REUBEN FOWKES, *Indie Art and the Seventies*, u: *Umelec*, 1 (2006.).

Summary

Reuben and Maja Fowkes

Ecological Supermodernity: Generated Sustainability in Croatian Art

The issue of sustainable development imposes itself as one of the most urgent problems of modern civilization, both on the global level and in local circumstances. Croatia is no exception in this respect and questions of environment are present in the public discourse on a daily basis, beginning with climatic changes (bioprognosis), devastation of the Adriatic Coast (illegal building activity), and methods of

food production (GMO) and ending with the consumer's imperative (T-Com). The notion of transition is used permanently, but it is rather rarely that one asks the question of where it may lead us, into what? The Western society is in the process of transition, be it towards ecological supermodernity or a cataclysm.

Artists as producers of knowledge have increasingly problematized the environment and addressed the issue of sustainability, while recent Croatian art history has spoken of a »generated sustainability,« that is, of an unimposed sustainability originating on the inside and characterized by an intergenerational scope and transmediality. Beginning with the visual criticism of Western consumerism in the paintings of Matko Vekić and the salvation of extinguished species from oblivion in the graphic cycle of Denis Krašković, conceptual projects such as *Krajolik promjenjivog rizika* [The landscape of variable risk] by Dalibor Martinis or the many years that Antun Maračić spent photographing the island of Lokrum, it has reached its pinnacle in one of the most successful examples of socially engaged artistic practice, *Sir i vrhnje* [Cottage cheese with sour cream] by Kristina Leko.

Art history as a discipline that accompanies art and curatorship and corresponds with them has moved away from the »I-like-this« approach to the work of art (Grant Kester) and based itself on the artistic object and the formal features as the carriers of aesthetic dimension in order to include dematerialised art, performance, and conceptual, socially engaged, or collaborative practices.

In Croatian art history, environmental concerns have been present since the early 1970s, the period in which one may look for the origins of the numerous determinants of modern artistic practice, particularly the socially critical art. In 1972, the TOK Group performed several actions, such as placing transparent garbage bags and postcards showing Zagreb industrial plants all over the city. Even though the Croatian 1990s have been marked by an almost fundamental fight for survival, they will also be remembered in Croatian art history for the several manifestations that took place on the occasion of the Day of Planet Earth, when exhibitions were significantly taking place in the tunnel (shelter). In the past few years, Croatian artists have participated in several international exhibitions dedicated to nature and the environment, such as *Priroda/ljudi* [Nature/People] and *Razokvireni krajolik* [Unframed Landscapes], and they will also be present at the first symposium on sustainable development and contemporary art in Central Europe, which will take place in Budapest, in Spring 2006.



1. Ivan Kožarić, Neobičan projekt: Rezanje Sljemena, 1960.



2. Mary Beth Edelson, Glava božice, 1975 (lijevo), Grapčeva Spilja, 1977 (desno). Pogled na instalaciju, Malmö Konstmuseum, Malmö, Švedska, 2006.



3. Helen i Newton Harrison, Pojas disanja za rijeku Savu, 1988-1990.



4. Kristina Leko, Grupni portret s kravom Bebom iz Sesveta, happening, 7.12.2003., Zagreb, projekt Sir i vrhnje, (fotografija: Boris Cvjetanovic i Kristina Leko)



5. Antun Maračić, Lokrum, 2000-5.



6. Ivan Ladislav Galeta, Spiralni otkos



7. Ivan Kožarić, Stog sijena, 2001.

