

UNIVERZITET U SARAJEVU-FILOZOFSKI FAKULTET

KATEDRA ZA HISTORIJU UMJETNOSTI

ZAVRŠNI RAD

**Odnos između savremene umjetnosti i arheologije: analiza
odabranih primjera *site-specific* umjetnosti / *The Relationship
Between Contemporary Art and Archaeology: Analysis of Selected
Examples of Site-Specific Art***

Mentor:

prof. dr. Asja Mandić

Student:

Martina Marinčić

Sarajevo, 2025.

UNIVERZITET U SARAJEVU-FILOZOFSKI FAKULTET

KATEDRA ZA HISTORIJU UMJETNOSTI

ZAVRŠNI RAD

**Odnos između savremene umjetnosti i arheologije: analiza
odabranih primjera *site-specific* umjetnosti**

Mentor:

prof. dr. Asja Mandić

Student:

Martina Marinčić

Sarajevo, 2025.

UNIVERSITY OF SARAJEVO-FACULTY OF PHILOSOPHY

DEPARTMENT OF ART HISTORY

MASTER'S THESIS

***The Relationship Between Contemporary Art and Archaeology:
Analysis of Selected Examples of Site-Specific Art***

Mentor:

prof. dr. Asja Mandić

Student:

Martina Marinčić

Sarajevo, 2025.

Sažetak

Već gotovo tri decenije u literaturi se govori o poveznicama između suvremene umjetnosti i drugih disciplina među kojima je i arheologija. Suvremeni umjetnici često nalaze inspiraciju u arheološkim artefaktima ili u arheološkom pristupu određenom lokalitetu ili materijalu. Pri tome nekada koriste i istražuju arheološke metode u analizi fizičkih aspekata lokacije, ali i šireg konteksta, kao i u procesu rekonstruiranja prošlosti. Mnogi smatraju da postoji dosta prostora za analizu načina na koji se ove dvije discipline prepliću i jedna drugu obogaćuju. Cilj ovog rada je upravo istražiti taj odnos, ali kroz vrlo određenu umjetničku praksu, a to je *site-specific* umjetnost koja se javlja u drugoj polovini 1960-ih godina. Zanimljivo je i da se tih godina ne samo u umjetnosti već i u okviru arheologije dešavaju promjene i inovacije.

Site-specific umjetnost nastala je u drugoj polovini 1960-ih. Radovi *site-specific* umjetnost fizički su vezani za određenu lokaciju, nastaju na samoj lokaciji ili se na nju referiraju. U radu će kroz komparativnu metodu biti predstavljen odnos *site-specific* umjetnosti i arheologije, pri čemu će se za primjer uzimati radovi koji ulaze u domenu *site-specific* intervencija na arheološkim lokalitetima, ali i radovi koji nisu rađeni na arheološkim lokalitetima, ali imaju izravnu poveznicu sa arheološkom praksom. Interesi *site-specific* umjetnosti često su povezani sa određenim stupnjem društvene kritičnosti, pri čemu se posmatrač nameće kao središnja figura koja postaje aktivni dio samog rada. S obzirom na kasnije promjene koje se dešavaju u domenu te umjetničke prakse rad će sadržavati i problem definiranja *site-specific* umjetnosti koje je u svojoj studiji 1990-ih godina elaborirala Miwon Kwon.

Ključne riječi: suvremena umjetnost, arheologija, lokalitet, *site-specific* umjetnost, *site-specific* intervencije, arheološki lokaliteti, Miwon Kwon

Summary

For almost three decades, literature has been discussing the connections between contemporary art and other disciplines, including archaeology. Contemporary artists often find inspiration in archaeological artifacts or in the archaeological approach to a particular site or material. Sometimes they use and explore archaeological methods in analyzing the physical aspects of the location, as well as the broader context, and in the process of reconstructing the past. Many believe that there is plenty of room for analyzing the ways in which these two disciplines intertwine and enrich each other. The aim of this paper is precisely to investigate this relationship, but through a very specific artistic practice, which is site-specific art that appears in the second half of the 1960s. Interestingly, not only in art but also within archaeology, changes and innovations are happening during those years.

Site-specific art emerged in the second half of the 1960s. Site-specific art works are physically tied to a specific location, they are created on the location itself or refer to it. The paper will present the relationship between site-specific art and archaeology through a comparative method, taking as examples works that fall within the domain of site-specific interventions at archaeological sites, as well as works that were not created at archaeological sites, but have a direct connection with archaeological practice. The interests of site-specific art are often associated with a certain degree of social criticism, with the observer being imposed as the central figure who becomes an active part of the work itself. Given the later changes that occur in the domain of this artistic practice, the paper will also contain the problem of defining site-specific art, which was elaborated by Miwon Kwon in her study in the 1990s.

Key words: contemporary art, archaeology, site, site-specific art, site-specific intervention, archaeology sites, Miwon Kwon

Sadržaj:

Uvod	6
1. Suvremena umjetnost	8
1.1 Pojam i definicija suvremene umjetnosti.....	8
1.2 Određeni aspekti suvremene umjetnosti.....	10
2. Arheologija i umjetnost od 1960-ih godina	13
2.1 Promjene u arheologiji u drugoj polovini 20. stoljeća	13
2.2 Odnos suvremene umjetnosti i arheologije	15
3. Suvremena umjetnost i arheologija kroz prizmu <i>site-specific</i> umjetnosti	18
3.1 <i>Site-specific</i> umjetnost pojam i definicija.....	18
3.2 <i>Site-specific</i> umjetnost kao "skulptura u proširenom polju"	20
4. Analiza odabranih primjera <i>site-specific</i> umjetnosti i veza sa arheologijom.....	26
4.1 <i>Site-specific</i> umjetnost i arheologija.....	26
4.2 <i>Site-specific</i> radovi u prirodnom krajoliku	29
4.3 <i>Site-specific</i> intervencije na arheološkim lokalitetima	36
4.4 Reinterpretacija i kritika arheološke prakse	51
Zaključak	55
Bibliografija.....	57
Literatura:.....	57
Internet izvori:.....	59
Popis ilustracija:.....	59

Uvod

Ovaj rad istražuje kompleksne i interdisciplinarne veze koje se razvijaju na presjeku suvremene umjetnosti i arheologije, dviju humanističkih disciplina koje, iako inherentno različite u svojim primarnim metodologijama i ciljevima, dijele epistemološku vezu za analizom i interpretacijom materijalnih i nematerijalnih tragova prošlosti, te njihovog značaja u sadašnjosti. Tijekom posljednjih trideset godina, znanstvena i umjetnička literatura sve je intenzivnije prepoznavala difuziju interakcija suvremene umjetničke prakse s drugim disciplinarnim poljima, među kojima arheologija zauzima posebno istaknuto mjesto kao bogat izvor inspiracije, metodoloških preuzimanja i konceptualnih okvira za suvremene umjetnike. Umjetnici često formuliraju svoj rad referirajući se na arheološke artefakte, istražujući pristupe lokalitetima i određenim materijalima, a ponekad čak i transportirajući arheološke metode u vlastitu analizu fizičkih aspekata određenih lokacija, dekonstrukciju šireg povijesnog i društvenog konteksta, te u procese rekontekstualizacije i rekonstrukcije narativa o prošlosti.

Glavna teza ovog istraživanja usmjerena je na detaljnu analizu navedenog odnosa kroz prizmu specifične umjetničke prakse, to jeste *site-specific* umjetnosti, koja se etablira u drugoj polovini 1960-ih godina. Značajno je istaknuti da se paralelno s tim razvojem umjetnosti, unutar arheološke discipline također odvijaju fundamentalne teorijske i metodološke transformacije, signalizirajući pomake prema refleksivnijim i kritičkim pristupima. *Site-specific* umjetnost, karakterizirana suštinskom neraskidivom fizičkom, konceptualnom ili društvenom vezom s određenom lokacijom, pruža iznimno značajan analitički okvir za elaboraciju navedenih kompleksnih interakcija.

Kroz primjenu komparativne metodologije, rad će sistematski prikazati simbolički odnos između *site-specific* umjetnosti i arheologije. Analiza će obuhvatiti određena umjetnička djela koja su nastala na mjestima koja su danas arheološki lokaliteti, istražujući njihovu direktnu materijalnu i simboličku interakciju sa određenim mjestom, tako i ona djela koja, iako nisu fizički smještena na arheološkim nalazištima, uspostavljaju posrednu, ali snažnu konceptualnu ili metodološku vezu sa arheološkom praksom. Nadalje, istraživanje će se posvetiti inherentnoj društvenoj kritici *site-specific* umjetnosti, gdje se pozicija promatrača transformira iz pasivnog recipijenta u aktivnog

sudionika u konstrukciji značenja rada. Posebna će se pažnja posvetiti i epistemološkom problemu definiranja *site-specific* umjetničke prakse, s osvrtom na ključne doprinose teoretičara poput Miwon Kwon i njezine studije iz 1990-ih godina, kojom je redefinirala prostorne specifičnosti u umjetnosti. U konačnici, ovaj rad nastoji ponuditi višeslojan uvid u mehanizme kojima se suvremena umjetnost i arheologija međusobno preplicu, dekonstruiraju i reinterpretiraju, otvarajući nove hermeneutičke horizonte za razumijevanje prošlosti i sadašnjosti kroz prizmu prostorno i konceptualno specifične umjetničke prakse.

1. Suvremena umjetnost

1.1 Pojam i definicija suvremene umjetnosti

Tijekom prošlog desetljeća, kategorija suvremenog sve više je privlačila pažnju kritičara iz raznih disciplina, a navedeni rastući interes posebno je bio vidljiv unutar svijeta umjetnosti, gdje se često postavljalo pitanje što zapravo predstavlja suvremena umjetnost. Izraz suvremena umjetnost predstavlja više značenja, postajući uobičajena fraza koja, ovisno o kontekstu u kojem se koristi, može se odnositi na puno različitih pojava: određenu vrstu umjetničkog stvaralaštva, određen estetski senzibilitet, određeno razdoblje povijesti umjetnosti, način izlaganja ili određeni odjel unutar muzeja umjetnosti.¹ Osnivanje Instituta za suvremenu umjetnost (ICA) u Londonu 1947. godine, označilo je početak jedne nove umjetničke prakse, potaknute složenim društvenim, kulturnim i političkim prilikama 20. stoljeća, koja je stvorila prostor za umjetnike koji su se suprotstavljali tradicionalnim normama i koji su eksperimentirali s novim medijima.² U kontekstima umjetničkog stvaralaštva, pojam "suvremena" često se koristio da se označe najrecentniji i najnoviji umjetnički postupci, dok se prema nekim povjesničarima umjetnosti pojam suvremena umjetnost odnosi na period postmoderne ili na umjetnost koja se javlja krajem 1950-ih, to jeste 1960-ih i 1970-ih godina.³ Na osnovu tekstova likovnih kritičara iz 1960-ih i 1970-ih o nastajanju nove umjetnosti, filozofskih ideja o "kraju umjetnosti" i definicija suvremene umjetnosti francuske likovne kritičarke i kustosice Catherine Millet, vidljivo je da je došlo do prekida s tradicionalnim pojmovima umjetničkog djela, stilova, formi, funkcija, kreativnosti, individualnosti, autonomije i imaginacije, što situira početke suvremene umjetnosti u šezdesete godine.⁴ Suvremena umjetnost se protezala na mnoge aspekte društva i kulture, koji su uključivali reklame, modu, industrije zabave i često je inkorporirala i predmete masovne kulture i kič, te je također negirala definicije umjetnosti, što je doprinijelo razvoju novog estetskog iskustva, koje je razorilo tradicionalnu estetiku koja je bila fokusirana na ljepotu i jedinstvenost umjetničkog djela, kao i podrazumijevanje da je umjetničko djelo izolirano od životne prakse, jer umjetničko djelo više nije autonoman kontemplativni predmet izdvojen od društvenog i kulturnog života, nego

¹ Esanu Octavian, "What was contemporary art?", u: ARTMargins, Volume 1 Issue 1, MIT Press Cambridge, Massachusetts 2012, 5.

² Sainani Shristi, "What is Contemporary Art?", u: Assessment: Contemporary Art (AHIS30020), Melbourne, University of Melbourne 2021, 1.

³ Mandić Asja, Izazovi muzejske edukacije, Sarajevo, Dobra knjiga 2014, 157.

⁴ Ibid, 157.

zapravo odražava društvene, kulturne, političke, osobne i nevidljive mehanizme koji oblikuju svakodnevno životno iskustvo.⁵

Društvene, kulturne i političke promjene koje su se dešavale 1960-ih godina rezultirale su i promjenama u umjetničkoj praksi, a umjetnici su bili zabrinuti zbog sve veće komodifikacije umjetnosti i uloge umjetničkih institucija u tom procesu i njihovih odnosa prema širim društveno-ekonomskim političkim dešavanjima.⁶ Šezdesetih godina sredstva za umjetničku produkciju dovode se u pitanje i umjetnici su eksperimentirali s novim materijalima i metodama: korištenjem standardiziranih materijala i proizvoda industrijske tehnologije kao *readymade*-a, kao i crpljenjem iz sfere društvenog, iz masovne i popularne kulture, reklama, komercijalnih procesa, elektronskih medija i s metodama preuzetim iz drugih disciplina, poput filozofije, teorije književnosti i teorije kulture, a u novom društvenom poretku, izgubili su se tradicionalni centri autoriteta, te se pojam samodovoljnog homogenog pojedinca dovodi u pitanje, što vrhunac dostiže u liku umjetnika/autora kao genija.⁷ Pojavom postmodernizma umjetnost je usvojila nove strategije destabilizacije, neodredivosti i inkluzivnosti, a sedamdesetih i osamdesetih godina umjetnici su uveli nove pristupe stvaralaštvu koji su karakterizirali: recikliranje, citiranje, parafraziranje, parodiranje, ponavljanje i akumuliranje postojećih slika i stilova, što se odnosilo na strategije apropijacije ranijih umjetničkih djela, izraza i stilova.⁸ Razvoj tehnologije omogućio je umjetnicima da istraže nove načine izražavanja kroz video, virtualnu stvarnost, interaktivne instalacije i digitalne platforme, čime se proširivala dostupnost i demokratizirao umjetnički proces. Cilj suvremene umjetnosti bio je uspostaviti kontakt s društvenim i kulturnim okruženjem, kao i ukloniti granice između umjetnosti i života, narušiti estetsku autonomiju i tradicionalne odnose između umjetnika, promatrača i umjetničkog djela, dok su umjetnička djela zahtijevala aktivnog recipijenta u svrhu političke, društvene i kulturne angažiranosti.⁹ Za razliku od klasične umjetnosti koja se često percipirala kao statičan objekt za promatranje, suvremena umjetnost je zahtijevala aktivnog sudionika, a publika nije samo bila promatrač nego i dio umjetničkog procesa, često doprinoseći značenju ili čak oblikovanju umjetničkog djela svojim reakcijama. Odbacujući

⁵ Mandić 2014, 186.

⁶ Halsall Francis and Long Declan, WHAT IS- Modern and Contemporary Art?, Dublin, Irish Museum of Modern art 2009, 6.

⁷ Mandić, 2014, 161-162.

⁸ Ibid, 165-166

⁹ Ibid, 156.

pretpostavke o povijesnom kontinuitetu umjetnosti i kritičkom konsenzusu povezanog s modernizmom, umjetnici su pomaknuli granice u stvaranju, prezentaciji i recepciji umjetnosti.¹⁰

S obzirom da se suvremena umjetnost bavila temama inkluzivnosti i raznolikosti, nije bila ni jedinstveno temporalna niti empirijska, predstavljala je hibridni proizvod iskustva i vremena.¹¹ Preispitivanje odnosa između umjetničkog djela i njegovog konteksta, posebno njegovog izmještanja izvan parametara muzejskog ili galerijskog prostora doprinijeli su razvoju *site-specific* umjetničkih radova, instalacija, kao i društveno angažiranih praksi, a napredak digitalne tehnologije poput filma i videa pridonio je razvoju novomedijske umjetnosti.¹² Muzeji i galerije nisu više bili jedini prostori za izlaganje umjetnosti, jer su umjetnici koristili javne prostore, digitalne platforme i interaktivne medije, kako bi proširili dostupnost svojih radova. Ovaj pomak prema decentralizaciji umjetnosti omogućava veću inkluzivnost i angažman publike, čineći umjetnost dostupnijom široj zajednici. Suvremena umjetnost je hibridna, inkluzivna i transformativna, nije ograničena samo jednim stilom ili metodom, već kontinuirano preispituje granice umjetnosti, istražujući nove oblike izražavanja i interakcije.

1.2 Određeni aspekti suvremene umjetnosti

Suvremena umjetnost, obuhvaća raznolike pristupe i forme izražavanja, razvija se od sredine 20. stoljeća pa sve do danas. Njena geneza temelji se na prekidu sa estetikom modernizma i težnji prema konceptualnom preispitivanju funkcije umjetnosti u društvenom, kulturnom i političkom kontekstu. Suvremena umjetnost za razliku od prethodnih epoha u umjetnosti, afirmira pluralizam izraza, medija i značenja. Temeljna karakteristika suvremenog umjetničkog izraza je multimedijalnost, to jeste integracija različitih disciplina, poput vizualne umjetnosti, performansa, instalacija, videa, zvuka i digitalne tehnologije. Ova multimedijalnost rezultira hibridnim formama koje propituju granice umjetničkog izraza. Suvremenu umjetnost karakterizira i kritički angažman naspram društvenih fenomena, a pitanja identiteta, roda, rase, okoliša i migracija bila su jedan od temelja umjetničke prakse.

¹⁰ Halsall, Long 2009, 7.

¹¹ Sainani 2021, 1.

¹² Ibid, 7.

Pierre Restany u manifestu iz 1960. godine, *The New Realists*, tvrdio je da su ranije ustanovljeni vokabulari, jezici i stilovi iscrpljeni, da nova umjetnost traži korištenje elemenata iz svakodnevnog života u njihovom izvornom stanju, te zahtijeva aktivniji društveni angažman. Restany je kroz svoj tekst pozivao na radikalno preispitivanje umjetničkih praksi i vrijednosti. U svijetu kada je svaka stvar predstavljala potencijalni simbol, "novi realisti" pronalazili su ljepotu u onome što je izgledalo obično ili beskorisno, te je tako umjetnost s galerijskih zidova prešla u stvarni svijet, to jeste umjetnost je 1960-ih godina ušla u životnu praksu. Američki kritičar Michael Fried je u svom eseju *Art and Objecthood* primijetio da nova umjetnost narušava granice sopstvenog medija, posebno u kritici minimalizma, kojeg naziva *teatarskim*, zbog prisustva promatrača kao neodvojivog segmenta umjetničkog djela i efemerne prirode takve umjetnosti, a ono što Fried smatra sukobom sa zahtjevima i negacijom umjetnosti, definirajući te tendencije kao *stanje neumjetnosti*, čime je svjedočio o radikalnim promjenama u umjetničkom stvaralaštvu 1960-ih.¹³ Fried je smatrao da umjetnost treba biti autonomna i samodostatna, te sposobna da izazove trenutani estetski odgovor bez potrebe za vanjskim kontekstom ili interakcijom. U suštini, Fried u svom članku brani modernističke ideale i smatra da je *objektivnost* prijetnja umjetnosti jer zamagljuje granicu između umjetničkog djela i običnog predmeta.

Prema mišljenju Petera Bürgera odvojenost umjetnosti od društva, moguća je samo ako autonomija postoji u umjetnikovoj percepciji o njemu samom i njegovom djelu, ali takav stav ništa ne govori o statusu samog djela.¹⁴ Bürgerov tekst ukazuje da autonomija koja je postojala samo u svijesti umjetnika, zapravo prikriva činjenicu da je umjetnost djelovala unutar već postojećih društvenih i kulturnih struktura, te da je umjetničko djelo uvijek povezano s institucijama koje ga izlažu, publikom koja ga konzumira i sustavima moći koji mu pružaju vrijednost. Njegove teze su postale posebno relevantne u kontekstu avangardne umjetnosti, jer avangarda prema njegovom mišljenju nije željela stvoriti "novu umjetnost", već je pokušavala ukinuti granice između umjetnosti i života, poništiti njenu institucionalizaciju i vratiti je u svakodnevnicu. U kontekstu suvremene umjetnosti, gdje su umjetnici djelovali izvan tradicionalnih institucija, koristeći javne prostore i participativne metode kako bi uključili publiku i društvene procese u samo stvaranje,

¹³ Mandić 2014, 158.

¹⁴ Bürger Peter, *Teorija avangarde*, Beograd, Narodna knjiga-Alfa, (prijevod s njemačkog jezika Zoran Milutinović) 1998, 57.

potvrdila se Bürgerova teza da se umjetničko djelo ne može promatrati i biti shvaćeno kao izolirano, već samo u odnosu na društvene strukture koje ga oblikuju i interpretiraju.

Filozof Peter Osborne konceptualnu umjetnost predstavlja kao produkt "negacija" materijalnog objekta, umjetničkog medija, dobre vizualne forme i etabliranih načina umjetničke autonomije. Glavna strategija konceptualne umjetnosti je dematerijalizacija koja predstavlja primat ideja nad materijalom. Koncept *dematerijalizacije umjetnosti* uveli su historiju umjetnosti najznačajniji teoretičari konceptualne umjetnosti Lucy Lippard i John Chandler, kada su iznijeli teoriju u kojoj su naveli da bi se umjetnost trebala udaljiti od fizičkih objekata i više fokusirati na ideje i koncepte, a sam pojam dematerijalizacija, naglašavao je važnost koncepta koji je postojao iza umjetničkog djela, a ne njegovog fizičkog oblika, što dovodi do zaključka da je dematerijalizirana umjetnost posttestetska zbog svog nevizualnog isticanja i inkorporira nered, slučajnost, nestabilnost, te nadjačava samokritični i samoreferentni smjer umjetnosti.¹⁵ Pojam dematerijalizacija umjetnosti, kojeg su oblikovali Lippard i Chandler, označavao je prekretnicu u razumijevanju umjetničkog djela, kao nečega što ne mora imati fizički oblik. Umjetnost je tako postala prostor ideje, a ne objekta i postala je proces, a ne finalni proizvod. Oslobođanjem od materijalnog, umjetnički izraz dobio je novu kritičku i teorijsku dimenziju, koja je odbacivala estetiku, fokusirala se na koncept, te prihvaćala kaos, nesigurnost i intelektualnu provokaciju. Dematerijalizirana umjetnost time je postala sredstvo misaonog preispitivanja, a ne samo vizualnog užitka, te je pozivala gledatelja da razmišlja umjesto da samo promatra.

Glavna ideja ovih pristupa je dekonstrukcija umjetničkog predmeta i ideje da je umjetnost nije nužno stabilna, vječna ili izolirana, već konceptualna i promjenjiva. Dok Bürger prikazuje da autonomija umjetnosti može biti iluzionistička, ukoliko negira društvene i kulturne uvjete, Osborne i konceptualisti dematerijalizacijom uklanjaju materijalne osnove umjetnosti, ističući ideju kao središte. Obje teze time potvrđuju da umjetnost nije neutralna ni samodostatna, već je neodvojivo povezana sa strukturama moći, recepcije i značenja. Na taj način suvremena umjetnost djeluje izvan okvira tradicije, koristi prostor da uključi publiku, destabilizira uloge i aktivno oblikuje kritički dijalog između umjetnosti i društva.

¹⁵ Lippard R. Lucy, Chandler John, "The dematerialization of art", u: *Conceptual Art: A Critical Anthology* (ur. Alexander Alberro i Blake Stimson), Cambridge, Massachusetts, SAD, The MIT Press 1999, 46-50.

Ovakav pomak u umjetničkom smislu nije moguć bez interdisciplinarnog pristupa. Suvremena umjetnost može se promatrati i interdisciplinarno, jer često je povezana sa znanostima kao što su: filozofija, sociologija, ekologija i arheologija. Arheologija, kao znanost istražuje materijalne tragove prošlih civilizacija, dijeli sa suvremenom umjetnošću duboku fascinaciju za značenje i interpretaciju. Dok arheolozi rekonstruiraju kontekste iz fragmenata, umjetnici često dekonstruiraju stvarnost, kako bi je sagledali iz nove kritičke perspektive.

2. Arheologija i umjetnost od 1960-ih godina

2.1 Promjene u arheologiji u drugoj polovini 20. stoljeća

Procesualna ili nova arheologija razvila se 1960-ih godina kao reakcija na praksu i interpretacije koje su sprovodili tradicionalni arheolozi, a prilike koje su dovele do pravca koji je postao dominantan u okvirima anglosaksonske arheologije potiču iz dva smjera¹⁶: Prva promjena, desila se unutar same struke, gdje se duže vremena iskazivalo nezadovoljstvo tradicionalnim interpretacijama proučavanja arheološke građe, a druga promjena, desila se izvan arheologije i nastala je kao reakcija na globalne društvene i političke prilike nakon Drugog svjetskog rata, u godinama nakon prve konsolidacije i početka novog razdoblja. Tradicionalnu (kulturno-povijesnu) arheologiju smatralo se statičnom, subjektivnom i ovisnom o istraživaču, dok se nova arheologija smatrala objektivnom, povjerljivom i dokazivom jer je proučavala dinamične kulturne procese, a podaci koji se nisu mogli znanstveno interpretirati nisu bili relevantni.¹⁷ Procesualna arheologija pretpostavljala je da su utjecaji okoliša odgovorni za promjene u ljudskoj kulturi i ponašanju, a arheolozi su primjenjivali kombinirani pristup u arheologiji koji je uključivao tehnike i metode iz prirodnih znanosti s ciljem razumijevanja prošlih kultura koje su predstavljale određene društvene sustave.¹⁸ Arheologija kao znanost bila je kritizirana, jer se zaključivalo da nije ništa doprinijela antropologiji i smatralo se da samo promatra, opisuje i klasificira, kao i da sve promjene pokušava objasniti difuzijom, ali glavni cilj procesualne arheologije bio je pretvoriti kulturno-povijesnu

¹⁶ Šošić Klindžić Rajna, Uvod u teorijsku arheologiju-stvaraoci i pravci u 20. stoljeću, Zagreb, FF Press 2015, 93.

¹⁷ Ibid, 94.

¹⁸ Hansen Cordula, Art and Archaeology: The function of the Artist in Interpreting Material Culture, PhD, Waterford, Waterford Institute of Technology 2008, 81.

arheologiju u znanstvenu antropologiju.¹⁹ U procesualnoj arheologiji društva su promatrana na način koji je odražavao nove znanstvene pristupe, kao što je analiza sustava te se pretpostavljalo da ako se jedan element, poput okoliša ili dostupne tehnologije promijeni, cijelo društvo se mijenja na mjerljiv i predvidljiv način, a kao metodu prikupljanja pouzdanih podataka, Lewis Binford po uzoru na *kumulativnu teoriju*, koju je osmislio Colin Renfrew, zagovarao je proučavanje prošlih društava s posebnim pogledom na njihovu raznolikost, kako bi se identificirali njihovi odgovori na promjene u okolišu ili tehnologiji.²⁰

Binford navodi²¹: *Međutim, jednom kada je neka teza iznesena, bez obzira kojim je putem do nje došlo, sljedeći zadatak je izvesti niz povjerljivih hipoteza koje bi, ako se potvrde neovisnim empirijskim podacima, mogle podržati tu tezu (...) U našoj potrazi za objašnjenjima razlika i sličnosti u arheološkom zapisu, krajnji cilj nam je formulacija zakona kulturne dinamike. Na temelju antropološke strategije kulturnog materijalizma nastojale su se objasniti kulturne razlike proučavanjem materijalnih uvjeta društva, kao i pretpostavke motivacije za preživljavanjem u prošlim društvima, gdje su artefakti i okoliš uglavnom tumačeni primarno po njihovoj praktičnoj funkciji, što je dovelo do kritika Binfordovog hipotetičko-deduktivnog pristupa, jer je njegovo testiranje hipoteza uz pomoć empirijskih podataka smatrano ograničenim za cjelovito razumijevanje ljudske prošlosti.*²² Glavni problem kod Binfordovog pristupa predstavljala je neučinkovitost u rekonstrukciji prošlih događaja i tvrdilo se da njegova metodologija proizvodi samorazumljive zakone, a kao daljnja kritika, tvrdilo se da korištenje znanstvenih metoda samo po sebi ne čini znanstvenu disciplinu.²³

Do kraja 1960-ih godina procesualna arheologija počela se shvaćati ozbiljno i postala je opće prihvaćena u velikom dijelu američke akademske zajednice, a naglasak procesualne arheologije stavljen je na kulturnu evoluciju, društvene sustave kao žive i međuovisne sustave, kulturu kao adaptaciju na okoliš, strogo znanstveni pristup u istraživanju i proces kao formuliranje i testiranje hipoteze, dok je osnovna premisa procesualne arheologije bila: *materijalna kultura sustav je izvantjelesnih sredstava prilagodbe organizama na njegov okoliš (...) Kultura nije*

¹⁹ Šošić Klindžić 2015, 94.

²⁰ Hansen 2008, 82.

²¹ Binford R. Lewis, *An Archaeological Perspective*, New York and London, Seminar Press, 1972, 90-100.

²² Hansen 2008, 82.

²³ Ibid, 82.

*naslijeđen teret naroda nego je sredstvo njegove prilagodbe.*²⁴ Razvoj od tradicionalne kulturno-povijesne arheologije prema procesualnoj paradigmi označio je temeljni zaokret u razumijevanju arheološke prakse. Umjesto statičnog i subjektivnog pristupa, nova arheologija uvela je znanstvenu metodologiju, oslanjajući se na empirijske podatke, kvantitativne analize i prirodne znanosti kako bi objasnila kulturne promjene kroz vrijeme. Time je arheologija prestala biti isključivo humanistička disciplina i postala je istinski multidisciplinarna.

U drugoj polovini 20. stoljeća arheologija je doživjela teorijski zaokret koji je doveo do pojave takozvane post-procesualne arheologije. Post-procesualna arheologija, koju su oblikovali teoretičari poput Iana Hoddera, usmjerila se prema interpretativnom, humanističkom i pluralističkom pristupu arheološkom materijalu.²⁵ Ta nova paradigma predstavljala je reakciju na ograničenja procesualne arheologije, te je pojedinac vraćen u središte povijesti, a analiza materijalne kulture proširila se na simboličke i ideološke dimenzije. U fokusu više nije bio samo funkcionalni aspekt predmeta, već i njegovo značenje, status i društveni kontekst. Ovakav teorijski zaokret stvorio je još veće mogućnosti za interdisciplinarnost. Suradnja arheologa sa geolozima omogućila je preciznije rekonstrukcije stratigrafskih slojeva, tumačenja prirodnih procesa koji su oblikovali arheološka nalazišta i analize promjena u okolišu koje su utjecale na ljudska društva. Suradnja sa antropolozima produbila je interpretacije kulturnih praksi i rituala, a etnografski primjeri i teorije društvene organizacije pomogle su arheolozima da promatraju materijalnu kulturu kao sredstvo izražavanja identiteta, moći i simbolike. Značajnu ulogu u ovoj mreži imala je i suradnja arheologa i povjesničara umjetnosti, posebno u analizama artefakata s estetskim, ikonografskim i simboličkim komponentama.

2.2 Odnos suvremene umjetnosti i arheologije

Na granici između prošlog i sadašnjeg, suvremena umjetnost i arheologija imaju zajedničke dodirne točke. Iako pripadaju različitim intelektualnim sferama, njihov međusobni odnos postaje sve više izražen u kontekstu interdisciplinarnih istraživanja. Arheologija, kao znanost o materijalnim ostacima iz prošlosti i suvremena umjetnost kao kritički refleksi kulture sadašnjosti počivaju na istom osnovu, a to je potraga za značenjem. Suvremeni umjetnici sve više su

²⁴ Šošić Klindžić 2015, 100-101.

²⁵ Šošić Klindžić 2015, 117-145.

primjenjivali i primjenjuju arheološke metode, izražajne materijale i konceptualne pristupe kako bi ispitali pitanja identiteta, sjećanja i kolektivne prošlosti. Kroz *site-specific* instalacije, performanse, *ready-made* ili dekonstrukciju muzeoloških narativa, umjetnost je postala sredstvo reinterpretacije arheološke prakse i propitivanja načina na koji se konstruira povijest. S druge strane, arheologija se otvorila prema umjetničkoj imaginaciji, prepoznajući potencijale kreativne prakse u oblikovanju novih načina predstavljanja, kontekstualizacije i doživljavanja prošlosti. Odnos suvremene umjetnosti i arheologije nije samo tematski, već je i epistemološki.

Hall Foster u svom članku *The Artist as Ethnographer*²⁶ istražuje paradigmu suvremenog umjetnika koji djeluje kao etnograf. On ističe kako u suvremenom kontekstu umjetnici preuzimaju ulogu etnografa, boreći se protiv isključujućih definicija umjetnosti, publike i identiteta. Prema Fosterovom mišljenju, suvremeni umjetnici često se identificiraju s kulturnim ili etničkim drugim, nastojeći preobraziti umjetnost iznutra, ali ipak primjećuje kako osnovne pretpostavke starog modela proizvodnje ostaju prisutne u novom imaginarnom antropološkom pristupu i smatra da umjetnici često djeluju na mjestima političke transformacije, percipirajući *Drugo* kao izvor subverzije dominantne kulture. Foster iznosi kritičku perspektivu na suvremene umjetničke prakse koje se temelje na identifikaciji umjetnika s *Drugim*, marginaliziranim, etničkim, kulturnim ili političkim zajednicama. U svojoj kritičkoj analizi suvremenih umjetničkih praksi, Foster razotkriva složene odnose između umjetnosti, identiteta i politike reprezentacije kroz ono što naziva *imaginarni antropološki pristup*. Taj pristup proizlazi iz želje umjetnika da djeluje u prostorima društvenih i kulturnih razlika, često poistovjećujući se sa *Drugim*, marginaliziranim skupinama koje simboliziraju alternativu dominantnoj kulturi. Ova strategija u sebi nosi niz temeljnih kontradikcija. Naime, prvi problem javlja se kada se umjetnička transformacija percipira kao politička. Umjetnik, ako dolazi iz specifičnog kulturnog ili etničkog konteksta, može biti postavljen u poziciju izvornog informanta, svojevrsnog tumača zajednice. Ova pozicija često ne proizlazi iz samoidentifikacije, već iz očekivanja institucija koje traže autentičnost *Drugoga*. Umjetnik tako postaje posrednik, ali i nesvjesni sudionik u politici reprezentacije koja može dovesti do instrumentalizacije njegovog rada. Drugo Fosterovo upozorenje je da se *Drugi* prečesto romantizira kao izvor autentičnosti i otpora. U tom smislu, kulturna ili društvena marginalnost se ne analizira, nego se estetski valorizira, gdje *Drugi* postaje egzotičan, tajanstven, gotovo mitski

²⁶ Foster Hall, "The Artist as Ethnographer?", u: *The Traffic in Culture- Refiguring Art and Anthropology* (ur. George E. Marcus, Fred R. Mayers), Berkeley, University of California Press 1995, 302-308.

simbol subverzije. Takvo viđenje vodi prema simboličkoj apropijaciji *Drugog*, čime se odražava nejednakost koju umjetnost navodno želi otkriti. Treća razina kritike odnosi se na same pretpostavke da transformativna drugost dolazi isključivo izvana. Foster tvrdi da u postkolonijalnom, globaliziranom svijetu više ne možemo govoriti o čistim granicama između centra i periferije. Otpor se ne događa na udaljenim marginama, već unutar samih struktura moći. Umjetnički čin subverzije ne ovisi o poziciji izvan društva, već o kritičkoj svijesti unutar njega, gdje umjetnik ne govori umjesto *Drugoga*, nego s njim u etički odgovornoj relaciji.

Fosterova analiza umjetnika kao etnografa pružila je vrijedne uvide koji se mogu primijeniti i na arheologiju. Slično kao i umjetnost, arheolozi se također suočavaju s izazovima etničkog istraživanja, interpretacije i predstavljanja zajednica koje su živjele u prošlosti. Interdisciplinarnost, kritička refleksija i kontekstualnost ključni su elementi koji povezuju polje suvremene umjetnosti i arheologije, te omogućuju dublje razumijevanje složenih odnosa unutar društava.²⁷ Foster posebno ističe problem etnografskog autoriteta, kada umjetnici zbog svog kulturnog identiteta postaju interpretatori ili posrednici drugih zajednica. Slično tome, arheolozi često zauzimaju ulogu stručnjaka i interpretatora kultura i civilizacija iz prošlosti, na način koji je ispravan i točan, bez glorifikacije ili eksploatacije, što dovodi do zaključka da obje discipline zahtijevaju pažljivo razmatranje etike istraživanja i predstavljanja zaključaka. Foster dalje upozorava na romantiziranje *Drugoga*, gdje se u arheologiji javlja sličan problem idealizacije prošlih društava kao primitivnih ili autohtonih, što može dovesti do pojednostavljenih i ideološki nepravilnih tumačenja. I umjetnici i arheolozi, stoga, moraju biti svjesni da njihova interpretacija aktivno oblikuje percepciju promatrača. Treći važan aspekt odnosi se na koncept imanentnog otpora, gdje u arheologiji sličnu ulogu ima kontekstualna analiza, koja zahtijeva razumijevanje društvenih, političkih i ekonomskih odnosa u kojima su kulturni artefakti nastajali ili bili upotrebljavani. Obje discipline naglašavaju važnost interdisciplinarnosti. Umjetnici kombiniraju metode iz različitih područja kako bi stvorili svoje radove, dok arheolozi surađuju sa antropolozima, geolozima i povjesničarima umjetnosti kako bi dobili cjelovitiju sliku prošlosti. Fosterov poziv na kritičku refleksiju institucionalnih praksi posebno je značajan i za arheologiju. Istraživanje prošlosti uvijek djeluje u suvremenom svijetu, što znači da arheološki rad može imati

²⁷ Foster 1955, 302-308.

društveni i politički utjecaj, posebno na zajednice povezane s istraživanjima, kao i da se njihove interpretacije mogu iskoristiti u svrhu različitih ciljeva.

Nakon razmatranja etičkih i epistemoloških složenosti koje obilježavaju suvremenu umjetnost i arheološku praksu, stvara se prostor za umjetnost koja nastaje *in-situ*, to jeste u izravnom odnosu s prostorom, poviješću i značenjem određene lokacije. Navedena *in-situ* umjetnost je *site-specific* umjetnost, koja negira univerzalna, estetska i samodostatna rješenja i umjesto toga stvorena su djela koja ne mogu biti premještena bez gubitka svog značenja. *Site-specific* umjetnost uključuje brojne principe razmotrene prethodno: ona zahtijeva interdisciplinarno promišljanje, kontekstualnost i često uključuje kritički odnos prema institucionalnim okvirima. Kao i u arheološkoj praksi, umjetnik ovdje zauzima poziciju interpretatora prostora, pri čemu fizička, povijesna i društvena obilježja lokacije postaju sastavni dio umjetničkog djela.

3. Suvremena umjetnost i arheologija kroz prizmu *site-specific* umjetnosti

3.1 *Site-specific* umjetnost pojam i definicija

Site-specific umjetnost javlja se krajem 1960-ih i početkom 1970-ih godina, kao reakcija na modernističke konvencije i tržišnu komodifikaciju umjetnosti. Umjetnici su počeli stvarati radove koji su bili neraskidivo povezani s određenim lokacijama, bilo to fizički, konceptualno ili društveno.²⁸ Pojam *site-specific* od početka uporabe obilježavaju brojne kontradikcije, nesuglasja i nejasnoće, a one se ogledaju po pitanju razgraničenja engleskih termina *place*, *site* ili *location*.²⁹ Prema mišljenju Miwon Kwon, termin *place* često se odnosi na prostor koji ima emocionalnu, kulturnu ili društvenu vrijednost i predstavlja prostor koji je definiran ljudskim iskustvom i značenjem koje mu se pridaje, dok pojam *site* u kontekstu *site-specific* umjetnosti označava lokaciju na kojoj se nalazi umjetničko djelo, na taj način Kwon naglašava da se pojam ne odnosi

²⁸ Kwon Miwon, *One place after another site-specific art and locational identity*, Cambridge, Massachusetts, SAD, The MIT Press 2002, 33-38.

²⁹ Perica Blaženka, "Bezdomnost, site specific works i dinamika de-teritorijalizacije u prostorima umjetnosti" (ur. Ante Čović), *Filozofska istraživanja*, God. 38, Sv. 1, Zagreb, Hrvatsko filozofsko društvo 2018, 132.

samo na konkretan geografski prostor, već i na institucionalni, politički i društveni kontekst. Pojam *location* smatra širim pojmom koji može označavati geografski položaj bez nužnog značenja ili konteksta u umjetnosti, tako da se *location* često koristi za opisivanje neutralnog ili apstraktnog prostora.³⁰ *Site-specific* rad je u svojoj najranijoj formaciji bio usredotočen na uspostavljanje neraskidivog, to jeste nedjeljivog odnosa između rada i njegovog mjesta i zahtijevao je fizičku prisutnost promatrača za dovršetak djela, a umjetnost specifična za određeno mjesto, bilo da je prekidna ili asimilativna prepustila se svom okolišnom kontekstu.³¹

Robert Irwin je identificirao četiri kategorije odnosa između mjesta i umjetničke intervencije na njemu:³² *site-dominant* koji se odnosi na rad koji utjelovljuje klasiku načela trajnosti, transcendentnosti i povijesnog sadržaja; *prilagođeno mjesto* koje se odnosi na rad koji je unatoč prilagodbama u mjerilu, primjeren i postavljanje se izrađuje ili zamišlja u studiju ili se stavlja na samoj lokaciji; *site-specific* umjetnost, *site-conditioned/determined* koji ukazuje na tjelesno iskustvo gledatelja i predstavlja preduvjet za percepciju i doživljaj rada. Specifičnost lokacije podrazumijevala je nešto utemeljeno i povezano sa zakonima fizike, a često poigravajući se sa gravitacijom, radovi specifični za mjesto bili su zanimljivi u pogledu prisutnosti, iako, materijalno prolazni bili su nepokolebljivi u pogledu nepomičnosti, čak i pred nestankom ili uništenjem.³³ U *site-specific* umjetnosti, specifičnost lokacije ne odnosi se samo na prostorni kontekst, već i na fizičke zakone koji oblikuju doživljaj tog prostora. Umjetnici su često stvarali radove koji su reagirali na gravitaciju, materijalne sile i strukturna ograničenja, čime je sam rad postajao neodvojiv od mjesta na kojem je nastao. Takvi radovi nisu bili pokretni objekti u prostoru, nego su predstavljali utjelovljene prostora. Iako su često bili izrađeni od materijala koji nestaju, poput zemlje, drveta, pijeska, radovi su posjedovali određenu prisutnost. Bili su fizički nestabilni, ali simbolički postojani, čak i kada su bili izloženi vremenu, eroziji ili uništenju, njihov smisao ostajao je urezan u određeno mjesto. Takvi radovi su predstavljali privremene tragove koji su prisutnost potvrđivali kroz svoj nestanak. Fotografiska dokumentacija i drugi materijali koji su bili povezani sa *site-specific* umjetnosti dugo su bili standardna postavka u muzejskim izložbama i bili zastupljeni na tržištu umjetničkih djela.³⁴ Sam proces institucionalizacije i popratna

³⁰ Kwon 2002, 13-117.

³¹ Kwon 2002, 11-12.

³² Christouli Vasiliki, *Site-Specific Art as an Exploration of Spatal and Temporal Limitations*, PhD, London, University of the Arts London 2016, 11.

³³ Kwon 2002, 11.

³⁴ Ibid, 33.

komercijalizacija *site-specific* umjetnosti preokretala je načelo ograničenosti mjesta kroz koje su takva djela razvila svoju kritiku autonomije umjetničkog predmeta.³⁵ S pomakom prema dematerijalizaciji lokaliteta postojala je i kontinuirana deestetizacija i dematerijalizacija umjetničkog djela, što je rezultiralo odupiranjem komodifikaciji umjetnosti za tržište, time je *site-specific* umjetnost usvojila strategije koje su bile agresivno antivizualne, informacijske, tekstualne, ekspozicijske, edukativne ili potpuno nematerijalne geste, događaji ili performansi koji su bili zaokruženi vremenskim granicama, te su djela nastojala biti proces provocirajući kritičku oštrinu gledatelja u pogledu ideoloških uvjeta tog gledanja.³⁶ Nestalnost ili prolaznost *site-specific* umjetnosti proizilazi iz činjenice da se ne može ponovno prezentirati bilo gdje drugdje bez mijenjanja njegovog značenja, na prvom mjestu jer takvu vrstu umjetnosti definira jedinstven skup prostorno-vremenskih okolnosti i jer ovisi o nepredvidivim okolnostima na samoj lokaciji.³⁷

3.2 *Site-specific* umjetnost kao "skulptura u proširenom polju"

Kao pojam, *site-specific* umjetnost pojavljuje se s prijelomnim događajima u okvirima tradicionalnog poimanja medija skulpture, to jeste s pojavom instalacija i inervencija u proširenom polju skulpture.³⁸ Prema mišljenju Miwon Kwon, pojam *site-specific* je nekritički usvojen kao žanrovska kategorija od strane mainstream umjetničkih institucija i diskursa, Kwon navodi da se o *site-specific* umjetnosti više treba razmišljati kao o problematičnoj ideji, nego kao o umjetničkom žanru, te je smatra kao vid kulturne medijacije šireg društvenog, ekonomskog i političkog procesa koji organiziraju urbani život i prostor.³⁹ Skulptura je kroz stoljeća funkcionirala u odnosu na ono što bi se moglo nazvati logikom spomenika, koji je sam po sebi bio raniji oblik specifičnosti mjesta, te je skulptura djelovala kako bi označila stvarno mjesto, poput groba, bojnog polja ili pak ceremonijalne osi, a prikazima tih značenja, poput pogrebnih figura, *pieta*, konjičkih kipova, te podizanjem polja takvog prikaza s tla stvarnog prostora, postolje svakog kipa imalo je liminalnu

³⁵ Ibid, 34.

³⁶ Kwon Miwon, "One Place After Another: Notes on Site-Specificity", *Art Of the Twentieth Century: A Reader* (ur. Gaiger J, Wood P.), New Haven and London, Yale University Press 2003, 216-217.

³⁷ Christouli Vasiliki, *Site-Specific Art as an Exploration of Spatial and Temporal Limitations*, PhD, London, University of the Arts London 201615.

³⁸ Ibid, 133.

³⁹ Kwon 2002, 1-3.

funkciju.⁴⁰ Liminalnom funkcijom skulpture su uspostavljale virtualnu, simboličku prirodu prikaza čak i dok su fizički bile povezivane sa stvarnim mjestom, bilo to krajolikom ili arhitekturom, koje su označavale.⁴¹ Liminalna funkcija skulpture, to jeste njeno postolje koje je bilo uzdignuto iznad tla, nije bilo samo funkcionalno rješenje, već je ono stvaralo prilaznu zonu između stvarnog i simboličkog, fizičkog i duhovnog. Na taj način, skulptura je istovremeno bila prisutna na mjestu, ali i izdvojena iz njega, što je predstavljalo znak nečeg višeg, skrivenog ili svetog. Liminalost skulpture omogućila je da ona bude virtualno simbolička, iako je materijalno bila čvrsto u prostoru. Veza sa krajolikom ili arhitekturom činila je skulpturu ne samo estetskim objektom, već i nositeljem značenja vezanog uz prostor koji je označavala.

Na temelju matematičkih izraza koji se nazivaju Kleinova i Piagetova grupa Rosalind Krauss uvodi pojam proširenog polja, što je uticalo da se pozornost počela usmjeravati na vanjske granice uvjeta isključenja, te stoga ne-arhitektura, po logici svojevrsne ekspanzije postaje način izražavanja pojma krajolik, a pojam ne-krajolik predstavlja arhitekturu, te se pomoću ove ekspanzije skup binarnosti transformira u kvartarno polje koje odražava izvornu opoziciju i istovremeno je otvara.⁴² Prošireno polje je generirano problematiziranjem skupa suprotnosti između kojih je suspendirana modernistička kategorija skulpture, a skulptura prestaje biti privilegirani srednji pojam između dvije stvari, te postaje samo jedan pojam na periferiji polja u kojem postoje druge, drugačije strukturirane mogućnosti čime se dobiva dozvola za razmišljanje o drugim oblicima, poput *site-specific* intervencija.⁴³

Na primjeru rada Roberta Morissa iz ranih 1960-ih godina izloženog u Green Gallery, Rosalind Krauss smatra da je skulptura ušla u potpuno stanje svoje inverzne logike i da je postala čista negativnost, to jeste postala je kombinacija isključenja (ne-krajolik i ne-arhitektura).⁴⁴ Krauss smatra da je skulptura prestala biti pozitivnost jer je postala kategorija koja je proizašla iz dodavanja onoga što ona nije, dakle ne-krajolika i ne-arhitekture, te da je to postala granica moderne skulpture čime ona postaje svojevrsna ontološka odsutnost. Međutim, ta kombinacija ili

⁴⁰ Foster Hall, Krauss Rosalind, Bois Yve-Alain, Buchloh H.D. Benjamin, Joselit David, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames & Hudson 2011, 586.

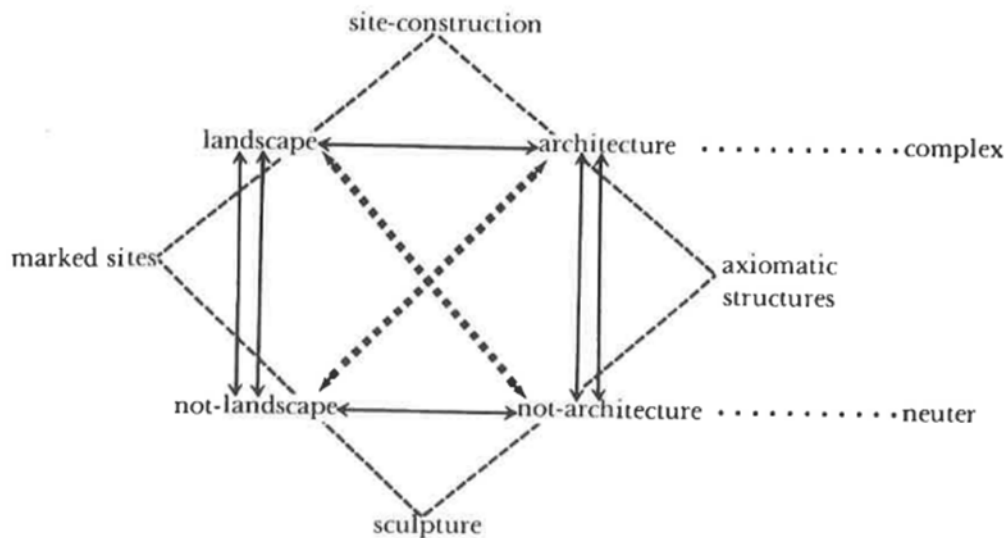
⁴¹ Ibid, 586.

⁴² Foster, Krauss, Bois, Buchloh, Joselit 2011, 37.

⁴³ Krauss Rosalind, "Sculpture in the Expanded Field", 30-44, u: *October* (ur. Rosalind Krauss, Annette Michelson, Douglas Crimp, Jermy Gilbert-Rolfe), vol. 8, Cambridge, Massachusetts, SAD, The MIT Press 1979, 38.

⁴⁴ Kraus 1979, 36.

zbir isključenja označava jasnu suprotost između izgrađenog i neizgrađenog, kulturnog i prirodnog, što je činilo da skulptura postoji u nekoj vrsti zastoja ili suspenzije.⁴⁵



Slika 1: Dijagram proširenog polja prema R. Krauss

Temeljno polazište Kraussinog argumenta je da skulptura više ne pripada samo jednoj disciplini ili funkciji, već da djeluje unutar "proširenog polja". U tom novom prostoru skulptura egzistira na granici između arhitekture i krajolika, između objekta i prostora, između umjetničkog djela i konceptualne misli. Umjesto da umjetnici pokušavaju nova djela staviti u stare estetske kategorije, Krauss predlaže da se sama kategorija skulpture promijeni, tako da obuhvati nove prakse poput *land arta*, instalacija i prostornih intervencija. Ona koristi strukturalistički model kako bi prikazala kako se skulptura sada može analizirati u odnosima s drugim disciplinama, a ne kao središnja, samodostatna forma, nego kao centar značenja u mreži međusobnih odnosa. U tom proširenom polju, umjetnički rad postaje prostorom mišljenja, iskustva i percepcije. Krauss svojim konceptom ne ukida pojam skulpture, već ga otvara: pokazuje da suvremeni umjetnički izrazi zahtijevaju fleksibilniji teorijski okvir koji će moći obuhvatiti nove oblike i načine stvaranja. Njena ideja proširenog polja postala je temelj za razumijevanje umjetnosti koja nije vezana uz galerijski zid, postolje ili spomenik, već slobodno djeluje u prostoru, vremenu i značenju.

⁴⁵ Ibid, 36-37.

3.3 Paradigme *site-specific* umjetnosti

Dvadeset godina nakon koncepta R. Krauss, kada je *site-specific* umjetnost postala vrlo prisutna na umjetničkoj sceni, Miwon Kwon pokušala je redefinirati *site-specific* umjetnost kroz tri paradigme. U naprednim umjetničkim praskama definicija mjesta je transformirana iz fizičke lokacije u diskurzivni vektor, ali ako se dominacija određene formulacije pojavi u jednom trenutku, a nestane u drugom, pomaci nisu uvijek točni ili konačni i stoga je Miwon Kwon definirala tri paradigme specifičnosti lokaliteta: fenomenološku, društveno/institucionalnu i diskurzivnu.⁴⁶

Paradigme o specifičnosti lokaliteta prema Miwon Kwon se mogu objasniti na sljedeći način⁴⁷:

Fenomenološka/site-specific paradigma oslanja se na fizičku i prostornu interakciju umjetničkog djela sa njegovim okruženjem i ona se razvila krajem 1960-ih i početkom 1970-ih godina kao reakcija na modernističke koncepte umjetnosti. Nasuprot djelima koja su bila autnomna i samorefleksivna, umjetnici su počeli stvarati radove koji su postali neodvojivi od svog okruženja, bilo da se radi o galerijskom prostoru, urbanom krajoliku ili prirodnom ambijentu. U ovoj paradigmi, umjetničko djelo se ne može premjestiti bez gubitka svog značenja jer je njegova forma, materijalnost i percepcija direktno vezana za specifične fizičke karakteristike lokacije, a takva djela su radovi poput *Tilted Arc* od Richarda Serre i *The Spiral Jetty* od Roberta Smithsona. Navedeni radovi oslanjaju se na materijalne i prostorne uvjete lokacije, determinirani su njima, čime postaju neponovljivi na drugim lokacijama ili u drugim kontekstima. Fenomenološka paradigma također naglašava iskustvo promatrača, koji mora biti fizički prisutan na lokaciji kako bi u potpunosti doživio umjetničko djelo, a ta interakcija između tijela, prostora i umjetnosti stvara dinamični dijalog između umjetničkog rada i njegovog okruženja. Međutim, Kwon ističe kako je fenomenološka paradigma s vremenom postala problematična, jer se oslanjala na stabilnost i fiksnoš lokacije, dok je suvremena umjetnost sve više funkcionirala u nomadskim i fluidnim kontekstima. Umjetnici su počeli preispitivati ideju da umjetničko djelo mora biti vezano za jednu lokaciju što je dovelo do razvoja društveno/institucionalne i diskurzivne paradigme.

⁴⁶ Kwon 2003, 219.

⁴⁷ Kwon 2002.



Slika 2: Richard Serra, Tilted Arc

Društveno/institucionalna/site-related paradigma proširuje koncept lokacije izvan fizičkog prostora i uključuje institucionalne, ekonomske i društvene faktore koji oblikuju umjetničku produkciju, a ova paradigma se razvila kao odgovor na ograničenja fenomenološke paradigme. Umjetnici koji su radili unutar ove paradigme lokaciju nisu promatrali samo kao geografski prostor, već kao složeni sustav odnosa koji uključuje muzeje, galerije, tržište umjetnosti, političke strukture i društvene zajednice, a umjetnička djela su u ovom kontekstu kritički ispitivala kako institucije oblikuju percepciju i vrednovanje umjetnosti. Umjetnici koji su djelovali unutar ove paradigme bili su Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke, koji su u svojim radovima istraživali institucionalne mehanizme koji su određivali što se zapravo smatra umjetnošću kao i kako se umjetnost prezentira javnosti. Kao dio institucionalne kritike umjetnici su analizirali kako muzeji, galerije i druge umjetničke institucije oblikuju značenje umjetničkog djela, a Daniel Buren je u tu svrhu koristio u svom djelu prepoznatljive pruge kako bi ukazao na arhitektonske i institucionalne okvire koji su utjecali na percepciju umjetnosti. Miwon Kwon smatra da iako se ovom paradigmom može proširiti razumijevanje *site-specific* umjetnosti, ona također može postati

i previše vezana za institucionalne strukture, čime se gubi mogućnost autonomne umjetničke intervencije.



Slika 3 i 4: Daniel Buren, *Within and Beyond the Frame*

Diskurzivna/site-oriented paradigma predstavlja najfluidniji i najdinamičniji pristup konceptu lokacije u umjetnosti, a za razliku od fenomenološke i društveno-institucionalne paradigme, ova paradigma pomjera fokus na ideje, narative i teorijske okvire koji su oblikovali umjetničku praksu. Diskurzivna paradigma ne tretira lokaciju kao fiksni geografski prostor, već kao mrežu značenja koja se može širiti kroz različite kontekste, uključujući tekstove, teorijske rasprave, političke debate i kulturne diskurse, a umjetnička djela nastala unutar ovog konteksta nisu morala fizički postojati na određenoj lokaciji, već su mogla funkcionirati kao ideja koja se prenosi kroz različite medije i platforme. Diskurzivna paradigma često je uključivala interdisciplinarnost kako bi se proširili konteksti umjetničkog djela, ali ona može izgubiti vezu s materijalnim aspektima umjetnosti.



Slika 5: Andrea Fraser, Museum Highlights: A Gallery Tal

4. Analiza odabranih primjera *site-specific* umjetnosti i veza sa arheologijom

4.1 *Site-specific* umjetnost i arheologija

Šezdesetih godina prošlog stoljeća desile su se radikalne promjene u američkoj umjetnosti i arheologiji, a osporavajući granice medija i izložbenih prostora, umjetnici su reagirali na pojam modernizma Clementa Greenberga kao oličenja estetskog kvaliteta i dobrog ukusa.⁴⁸ Izraz krajolik, kao i sama lokacija može se općenito odnositi na prostor oblikovan ljudskim djelovanjem, ali i na prikaz koji označava značenja koja se pripisuju takvim okruženjima.⁴⁹ Prikaz pejzaža je način koji označava ideje i vrijednosti svoje okoline, a izgradnja spomenika i monumentalnih građevina pretvara samu zemlju, kao i lokaciju u označitelja, a taj proces Olwig naziva kolonizacijom prirode i krajolika.⁵⁰ Ovo sve dovodi do činjenice da određena lokacija u krajoliku ima dvosmisleno značenje jer obuhvaća i konceptualnu i fizičku ulogu.⁵¹ Konceptualna percepcija krajolika inzistira na tome da je on kulturna slika, slikovit način predstavljanja, strukturiranja ili

⁴⁸ Vilches Flora, "Mirrored practices: Robert Smithson and archaeological fieldwork", u: Sculpture and Archaeology (ur. Amanda Crawley Jackson), London i New York, Routledge 2016, 97.

⁴⁹ Ucko J. Peter, Layton Robert, The Archaeology and Anthropology of Landscape, New York i London, Routledge 1999, 1.

⁵⁰ Ibid, 1.

⁵¹ Ibid, 1.

simboliziranja okoline.⁵² Ukoliko se polazi od temeljne postmodernističke teorije, u arheologiji ne postoji okoliš, nego samo krajolik, a ukoliko se promatra zapadnjački pojam krajolika on se oslanja na prosvjetiteljski pojam zemlje, koju promatra naizgled neangažiran promatrač.⁵³ Schutz je razvio fenomenološki pristup tumačenja samog krajolika i lokacije i naveo je da se svijest i značenje o lokaciji dobivaju reflektiranjem unatrag, odbacujući retrospektivni pogled na proživljeno iskustvo, dok nas to iskustvo unaprjeđuje.⁵⁴ On je skovao izraz intersubjektivnost da bi opisao stanje u kojem doživljavamo svijet kao nešto, čiji značaj dijelimo sa drugima, a promatranje lokacije sudionika može se promatrati kao tehnika za postizanje intersubjektivnih razumijevanja.⁵⁵

Transformacije koje su obilježile američku umjetnost i arheologiju šezdesetih godina 20. stoljeća svjedoče o radikalnom preispitivanju medijskih granica, institucionalnog okvira i značenja prostora. Umjetnici su se suprotstavili modernističkoj paradigmi Clementa Greenberga, problematizirajući ideju univerzalne estetske vrijednosti i otvarajući prostor novim čitanjima krajolika kao društveno i kulturno konstruiranog fenomena. Krajolik se ne promatra isključivo kao fizički prostor, već kao semantički kompleks i simbolički sustav kroz koji se artikuliraju kolektivne vrijednosti, ideologije i narativi. U tom kontekstu, spomenički projekti i monumentalne građevine ne predstavljaju samo arhitektonske intervencije u prostoru, već djeluju kao sredstva "kolonizacije prirode", kako to formulira Olwig, čime zemlja postaje označitelj društvene moći i kulturnog identiteta. S druge strane, fenomenološki pristup Alfreda Schutza naglašava subjektivno iskustvo prostora, pri čemu značenje lokacije nastaje kroz retrospektivnu refleksiju i intersubjektivne procese. Promatranje krajolika, stoga, ne podrazumijeva neutralno gledanje, već aktivno tumačenje koje uključuje dijeljenje iskustava i značenja unutar društvenog konteksta. Ovakvo razumijevanje krajolika kao konceptualno-fizičke tvorevine dovodi do zaključka da on nije neutralna pozadina djelovanja, već konstitutivni element kulturnog izraza, kolektivne memorije i ideološke reprezentacije.

Inspiriran konceptom R. Krauss, arheolog Kyle G. Olson definirao je pojam arheologije u proširenom polju, a njegova definicija se temelji na preklapanju između klasičnih arheoloških metoda i suvremene arheološke prakse, te on proširuje tradicionalno shvaćanje arheologije kao

⁵² Ibid, 1-2.

⁵³ Ucko J. Peter, Layton Robert 1999, 3.

⁵⁴ Ucko J. Peter, Layton Robert 1999, 11.

⁵⁵ Ibid, 11.

isključivo znanstvene discipline koja se bavi proučavanjem materijalnih ostataka prošlih civilizacija i umjesto toga on istražuje njezinu performativnu i konceptualnu dimenziju.⁵⁶ Olson promatra arheološke iskopine ne samo kao sredstvo otkrivanja prošlosti, već i kao oblik umjetničkog stvaranja, a sam proces kopanja, izlaganja i dokumentiranja prema njegovom mišljenju postaje oblik modeliranja prostora, slično kao i kod stvaranja skulpture, te on smatra da svaki sloj zemlje koji se uklanja, kao i svaki artefakt koji se otkriva, oblikuje novi način interpretacije materijalnog okruženja.⁵⁷ Umjesto da promatra arheološke radove isključivo kao metodu istraživanja, Olson ih promatra kao oblik izvedbene umjetnosti i smatra da arheolozi fizički interveniraju u prostoru, te pod time smatra proces iskopavanja, premještanja materijala, rekonstruiranja, što prema njegovom mišljenju stvara dinamičan odnos između ljudske aktivnosti i povijesnih artefakata čime se arheološki proces ne ograničava na prošlost, nego postaje dio "žive" i promjenjive sadašnjosti.⁵⁸ Također, na osnovu svojih iskustava na istraživanjima u Istanbulu, Olson naglašava kako se arheologija prepliće sa urbanim prostorom, te da grad nije samo mjesto gdje se nalazi povijesni materijal, već je i aktivni kontekst koji oblikuje interakciju između prošlosti i sadašnjosti i smatra da arheološki rad u urbanoj sredini postaje dijalog između modernih struktura i skrivenih slojeva prošlosti, čime se gubi tradicionalna granica između arheološkog nalazišta i suvremene arhitekture.⁵⁹

Utemeljujući se na teorijskom okviru proširenog polja Rosalind Krauss, arheolog Kyle G. Olson redefinira arheologiju kao dinamičnu disciplinu koja nadilazi konvencionalne granice znanstvene metode. On naglašava njenu performativnu i konceptualnu dimenziju, u kojoj proces iskopavanja i dokumentiranja ne predstavlja samo otkrivanje prošlosti, već i oblik umjetničkog izraza – gotovo skulpturalnu intervenciju u prostoru. Olson interpretira arheološki rad kao oblik izvedbe, u kojem svaki fizički čin – kopanje, premještanje, rekonstrukcija – stvara novu interpretativnu matricu za razumijevanje materijalnog okruženja. Njegova iskustva iz urbanog konteksta Istanbula dodatno ilustriraju kako arheologija aktivno djeluje unutar suvremenog grada: ona više nije ograničena na odvojena nalazišta, već ulazi u dijalog sa slojevima arhitektonske sadašnjosti. Time se brišu granice između prošlog i sadašnjeg, znanstvenog i umjetničkog,

⁵⁶ Olson G. Kyle, *Archaeology in the expanded field* (pristupljeno 08.05.2025.)
<https://www.olsonkg.com/archaeology-in-the-expanded-field>

⁵⁷ Ibid, 2022.

⁵⁸ Olson 2022

⁵⁹ Ibid 2022

stvarnog i simboličkog. Olsonova perspektiva otvara prostor za dublju analizu arheologije kao kulturne prakse koja preoblikuje naše razumijevanje prostora, vremena i identiteta.

U svjetlu redefiniranja arheološke prakse kroz konceptualna i izvedbena proširenja, prirodni krajolik postaje sve važniji prostor za promišljanje umjetničke intervencije. *Site-specific* umjetnost u ovom kontekstu ne koristi prirodu samo kao kulisu, već kao aktivnog sugovornika, a tlo, reljef, vegetacija i klimatski uvjeti postaju sastavni dio rada. Takvi radovi istražuju kako se sjećanje, identitet i značenje oblikuju kroz materijalnu prisutnost lokacije, brišući granice između kulturnog izraza i prirodnog okruženja.

4.2 *Site-specific* radovi u prirodnom krajoliku

Razmatranje site-specific umjetnosti u prirodnom krajoliku nezaobilazno uključuje opus Roberta Smithsona, čiji rad *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan* iz 1969. godine predstavlja pionirski primjer konceptualnog pristupa pejzažu. Inspiraciju za umjetnički rad Roberta Smithsona *Incidents of Mirror Travel Yucatan*, možemo tražiti u knjizi Johna Loyda Stephensa *Incidents of Travel in Yucatan*⁶⁰, koja je objavljena u dva toma. John Loyd Stephens bio je američki istraživač koji je sa svojim suputnikom Frederickom Catherwoodom putovao po Yucatanu kako bi istražili i dokumentirali drevne ruševine, a njihova ekspedicija bila je jedna od prvih koja je skrenula pažnju na bogatu povijest i kulturu civilizacije Maya. Tijekom putovanja, Stephens i Catherwood posjetili su četrdeset i četiri ruševine grada, od kojih mnogi od tih gradova nisu bili poznati lokalnom stanovništvu, a Catherwood je napravio detaljne ilustracije nalazišta, dok je Stephens opisivao lokalne običaje, kulturu i svakodnevni život ljudi koje su sreli tokom svog putovanja što je kasnije pružilo detaljniji uvid u život i društvo Yucatana tijekom 19. stoljeća.⁶¹

⁶⁰ John L. John, *Incidents of Travel in Yucatan*, Vol. I and II, New York, SAD, Herper & Brothers 1843

⁶¹ Ibid, 1843.



Slike 6 i 7: Skice Fredericka Chaterwooda na ekspediciji u Yucatanu

Smithsonov rad *Incidents of Mirror-Travel u Yucatanu*, jedan je od umjetničkih projekata koji propituju definiciju i razumijevanje prostora kao nestalnog i promjenjivog, a to su svakako pitanja koja su ključna praksa arheologije.⁶² Tradicionalno su arheolozi tretirali lokaciju i sam krajolik kao fizički fenomen koji je samo ljudska konstrukcija, predmet ili artefakt koji se može mjeriti, kvantificirati i razumjeti u funkcionalističkim i pozitivističkim terminima.⁶³ Smithsonov rad bio je i esej koji je objavljen u časopisu *Artforum* 1969. godine u kojem umjetnik dokumentira, kroz tekst i fotografije niz instalacija koje je izveo na poluotoku, dok se glavni dio rada sastojao od niza kvadratnih zrcala koja je postavio na devet različitih lokacija, koje je i fotografirao, a zatim uklonio ne ostavljajući nikakav materijalni trag.⁶⁴ Ovaj rad, objašnjava Flora Vilches, podsjeća na arheološki terenski rad na dva načina: kao terenski izvještaj koji dokumentira njegovu umjetničku aktivnost na Yucatanu, i kao samu umjetničku praksu, koja je prošlost koju namjerava prenijeti putem terenskog izvještaja.⁶⁵ Ako se projekt Yucatan promatra kao predmet proučavanja arheologije, onda umjetnik postavlja dilemu izvršivši radnju koja nije ostavila materijalni trag, a s druge strane ako se projekt proučava kao konstrukcija predmeta arheologije onda umjetnik

⁶² Vilches 2016, 97.

⁶³ Ucko J. Peter, Layton Robert 1999, 107.

⁶⁴ Vilches 2016, 98.

⁶⁵ Ibid, 98-99.

dokumentira aktivnost kojoj se ne može pristupiti bez njegova posredovanja.⁶⁶ Tretiranje krajolika kao predmeta istraživanja uglavnom je uključivalo gledanje odnosa čovjek-zemlja u lokacijskom smislu, a brojna mjesta su se na određenim lokacijama povezivala jedna sa drugim terenskim radom, fotografijama iz zraka, kao i označavanjem lokacija na kartama.⁶⁷ Tretiranje krajolika kao subjekta uključuje rekonstrukciju ranijih stanja na samom području, što omogućuje stvaranje određene slike lokacije.⁶⁸

U svom eseju umjetnik je naveo da ako se posjeti sama lokacija i ne pronađe ništa, ostaju samo tragovi sjećanja, a ta sjećanja su zapravo nematerijalni tereni i dimenzija odsutnosti koju treba pronaći.⁶⁹ Konceptualizacija, definiranje i vrednovanje društvenog prostora i lokacije je proizvod individualne i kolektivne socijalizacije i širenja mentalnih i fizičkih horizonata, dok se regionalizacija prostora odnosi na zoniranje prostora prema određenom pripisanom značenju, to jeste regionalizacija se odvija u odnosu na društvene prakse tako da se događaju određene stvari u određeno vrijeme na određenim mjestima, gdje su vrijeme i lokacija određene društvenom strukturom.⁷⁰ Zapravo, Smithsonu nije toliko bila bitna sama Yucatanova arheologija, već načini na koje ona ulazi u niz izvora kojima je mogao argumentirati postojanje univerzalne povijesti. Njegov način razmišljanja ukazao je sposobnost postavljanja pitanja koja nisu postavljali ni modernisti, ni procesualisti.⁷¹

Smithsonova intervencija na poluotoku Yucatán destabilizira tradicionalne pojmove o mjestu, materijalnosti i dokumentaciji. Odbacujući stabilne arheološke kodove, njegov rad uvodi koncept nematerijalnog terena, to jeste prostora odsutnosti i prisjećanja koji postoji isključivo kroz dokumentaciju, tekst i iskustvo. Oslanjajući se na strukturalni paralelizam s arheologijom, Smithson proširuje pojam krajolika izvan fizičke dimenzije i usmjerava pažnju na način na koji prostori postaju značenjski označitelji kroz kulturnu i perceptivnu razmjenu. Njegov relacijski pristup uspostavlja dijalog između lokacije, vremena, identiteta i epistemologije, a sve to bez ostavljanja materijalnog traga.

⁶⁶ Vilches 2016, 99.

⁶⁷ Ucko J. Peter, Layton Robert 1999, 107.

⁶⁸ Ibid, 107.

⁶⁹ Vilches 2016, 99.

⁷⁰ Ucko J. Peter, Layton Robert 1999, 110.

⁷¹ Vilches 2016, 102.

Nasuprot efermnosti Yucatanskog projekta, Smithsonov rad *The Spiral Jetty*, predstavlja monumentalnu, ali ipak vremenski podložnu fizičku intervenciju u prirodni krajolik Velikog slanog jezera u Utahu. Robert Smithson je 1970. godine posjetio sjeverni dio Utaha i odabrao je Rozel Point kraj Velikog slanog jezera u okrugu Box Elder za svoj *site-specific* rad.⁷² Izvorna namjera umjetnika bila je konstruirati spiralu na kopnenom dijelu jezera, koje je bilo crvene boje zbog prisutnosti mikrobakterija i to je bio glavni razlog odabira same lokacije.⁷³



Slika 8: Skica- The Spiral Jetty

The Spiral Jetty zapravo predstavlja stazu koja je sačinjena od bazalnog kamenja i šljunka, široka je 15 m i duga 1500 stopa, te se zavija u "vrtlog" crvene vode.⁷⁴ Ovaj rad je bio prekretnica u kolektivnoj svijesti, pridružujući se svemu što se naziva skulptura, ali i "*earthworks*/zemljani rad".⁷⁵ Rad je rađen uz pomoć buldožera i kamiona i predstavlja trajnu instalaciju u jezeru koje ga

⁷² Loe Sidney Hikmet, "Robert Smithson's Spiral Jetty", u: Utah Geological Survey, Salte Lake City, Utah, SAD, Utah Geological Survey 2005565.

⁷³ Isto, 566.

⁷⁴ Krauss Rosalind, "The Double Negative: a new syntax for sculpture", u: *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Massachussets, SAD, The MIT Press 1988, 281.

⁷⁵ Loe, 565.

konstantno prekriva.⁷⁶ Ovaj rad je osmišljen tako da posjetilac može ući u njega i, krećući se prema njegovom centru bude dezorijentiran.⁷⁷ Smithson je napravio film koji je dokumentirao proces rada na instalaciji *Spiral Jetty-a*, a sam film počinje nizom kontrasta i raznih varijanti ideje o spirali, kao i o geološkim epohama i životinjama koje su u to doba živjele.⁷⁸ Pored filma, važan izvor za razumijevanje ovoga rada predstavlja njegov esej „Spiral Jetty“ u kome je napisao sljedeće:

*(...) Razmjer Spiral Jettyja sklona je mijenama, ovisno o tome gdje se promatrač nalazi. Veličina određuje objekt, ali razmjer određuje umjetnost. Pukotina u zidu, promatrana kroz razmjer, a ne kroz veličinu, mogla bi se nazvati Velikim kanjonom. Soba može poprimiti veličinu Sunčevog sustava. Razmjer ovisi o nečijoj sposobnosti da bude svjestan stvarnosti percepcije. Kad se odbije osloboditi razmjer od veličine, ostaje se s objektom ili jezikom koji se čine izvjesnima. Meni razmjer djeluje putem nesigurnosti. Biti u razmjeru Spiral Jettyja znači istodobno biti i izvan njega. Na razini oka, rep spiralne forme vodi promatrača u neodređeno stanje materije. Pogled koji se spušta luta s jedne strane na drugu, bilježeći nasumične naslage kristala soli na unutarnjim i vanjskim rubovima, dok čitava masa odjekuje nepravilnim horizontima. A svaki kristal soli u svojoj kockastoj formi odražava Spiral Jetty, u terminima kristalove molekularne rešetke. Kristal raste oko točke dislokacije, na način sličan spiralnom vijku. Spiral Jetty mogao bi se promatrati kao jedan sloj unutar spiralne kristalne rešetke, uvećane trilijunima puta. (...)*⁷⁹

⁷⁶ Isto, 565.

⁷⁷ Krauss 1988, 281.

⁷⁸ Loe, 568.

⁷⁹ Flam Jack, Robert Smithson The Collected Writings, Berkeley, University of California Press 1996, 147.



Slika 9: Robert Smithson na Spiraj Jetty-u

Fenomenološki dokaz iz kojeg je proizašla Smithsonova ideja za *Spiral Jetty* je vizualni izgled jezera, ali i njegovo mitološko okruženje, što sam umjetnik naziva nepokretni vrtlog ili rotirajući prostor.⁸⁰ Postojali su razni mitovi o samom jezeru, a jedan od njih jeste taj da je ono prvobitno bilo povezano sa Tihim oceanom velikim podzemnim putem, a sama prisutnost podzemnog puta uzrokovala je u jezeru vrtloge.⁸¹ Koristeći formu spirale umjetnik je inkorporirao postojanje mita u prostor djela, a čineći to on je proširio prirodu vanjskog prostora smještenog u središtima naših tijela.⁸² *The Spiral Jetty* predstavlja paradigmu *site-specific* umjetnosti u kojoj prostor više nije pasivna pozornica, već aktivni akter u stvaranju značenja. Spiralna forma ne služi samo kao vizualna intervencija već proizvodi iskustveni prostor koji se mijenja ovisno o perspektivi promatrača, njegovom kretanju, vremenskim uvjetima i promjenama u okolišu. Upravo takva uvjetovanost značenja kroz iskustvo mjesta korespondira s fenomenološkom paradigmom. U tom kontekstu, *The Spiral Jetty* se ne promatra samo kao umjetnički objekt već kao iskustvena matrica u kojoj promatrač sudjeluje: ono što Smithson naziva "biti u razmjeru Jettyja znači biti izvan njega" direktno upućuje na fenomenološku tenziju između prisutnosti i

⁸⁰ Krauss 1988, 283.

⁸¹ Ibid, 283.

⁸² Ibid, 283.

otklona, između subjektivnog opažanja i prostorne neodređenosti. Baš kao što Kwon ukazuje na to da suvremeni *site-specific* radovi postaju "nomadski", premještajući se izvan stabilne topografije mjesta, tako i *The Spiral Jetty* odražava svijest o nesigurnosti i privremenosti značenja prostora, time uključujući promatrača ne kao pasivnog gledatelja, nego kao koautora tog značenja kroz vlastitu perceptivnu i tjelesnu prisutnost.



Slika 10: The Spiral Jetty

Robert Smithson je prije početka stvaranja *The Spiral Jetty*-a istraživao lokaciju na kojoj je nastalo samo umjetničko djelo, a istraživanje lokaliteta predstavlja i prvi korak u arheologiji prije samog početka iskopavanja, te tu je važno proučavanje starih karti i crteža samog terena, jer su one neprocjenjivi izvori informacija o krajoliku i na osnovu njih se izrađuje slika krajolika čiji je dio određeni lokalitet u konačnici.⁸³ Također, ono što predstavlja poveznicu između *The Spiral Jetty*-a i arheologije jeste upotreba zračnih fotografija, jer u arheologiji zračne fotografije često ukazuju na potencijal lokaliteta, ali su također važne i tijekom iskopavanja jer se pomoću njih

⁸³ Baker Philip, *Techniques of Archaeological Excavation*, New York, Universe Books 1977, 33.

dokumentira sve što je istraženo.⁸⁴ U tom slučaju, ako se arheološka fotografija postavi u muzejski prostor, ona na neki način postaje umjetničko djelo. Kao što je ranije navedeno, Smithson je za svoj rad koristio buldožer i kamione, a korištenje velikih mašina i strojeva česta je praksa i prilikom arheološkog iskopavanja. Geologija kao nauka korištena je i u radu Roberta Smithsona za samo opisivanje sadržaja i građe jezera i prostora oko njega, a u arheološkoj praksi važna je zbog stratigrafije koja otkriva teksturu različitih slojeva zemlje.⁸⁵

Smithsonov rad *The Spiral Jetty* otkriva duboku analogiju između *site-specific* umjetničke prakse i arheološkog istraživanja, pri čemu umjetnik preuzima metodologije i alate tipične za arheologiju kako bi oblikovao vlastiti prostorni narativ. Njegovo prethodno istraživanje lokaliteta, korištenje starih karti, zračnih fotografija, te fizička intervencija teškom mehanizacijom ukazuju na srodnost umjetničkog procesa s arheološkim terenskim radom. U tom kontekstu, Smithson ne stvara samo skulpturu u krajoliku, već aktivno sudjeluje u njegovoj reinterpretaciji, a to je slično načinu na koji arheolog rekonstruira prošlost kroz stratigrafiju i dokumentaciju.

4.3 *Site-specific* intervencije na arheološkim lokalitetima

The Theater of Disappearance je *site-specific* instalacija, koja se prostire unutar i izvan prostora Nacionalnog opservatorija u Ateni (NOA), a čiji je autor argentinski umjetnik Adrian Villar Rojas, a sama instalacija je realizirana na arheološkom nalazištu na Brdu Nimfa.⁸⁶ Ovaj projekt kurirala je Eline Kountori, s ciljem uspostavljanja veze između suvremene kulture i povijesnog i arheološkog naslijeđa Atene. Nacionalni opservatorij izgrađen je 1846. godine, a Villar Rojasovom instalacijom dobio je potpuno novi izgled, koji je radikalno promijenio unutrašnji i vanjski prostor zvjezdarnice, koja je zauzimala prostor od 4500 četvornih metara.⁸⁷ Cijeli prostor je prošao kroz potpunu transformaciju.

⁸⁴ Ibid, 33.

⁸⁵ Baker 1977, 81.

⁸⁶ Santiabanez Danae, Art Instalation Links Contemporary Culture and the Historical and Archaeological Heritage of Athens, ArchDaily 2017 (pristupljeno 22.8.2024.) https://www.archdaily.com/877309/art-installation-at-the-archaeological-site-of-the-hill-of-the-nymphs?ad_campaign=normal-tag2017

⁸⁷ Ibid 2017

Za instalaciju umjetnik je odabrao 46 000 različitih biljaka od 26 različitih vrsta: mješavina biljaka uključujući bambus, sjemenke i žitarice, te voće i povrće kao što su artičoke, lubenice, šparoge i bundeve, a ponovo zasađene iz rasadnika jedna uz drugu, sve su biljke morale preživjeti i koegzistirati četiri mjeseca i sam čin sadnje služio je kao simbol oslobođenja, suživota, borbe i nadoknade, čime je Rojas kako navodi Santiabanez, dezorijentirao unutrašnju geografiju Nacionalnog opservatorija.⁸⁸

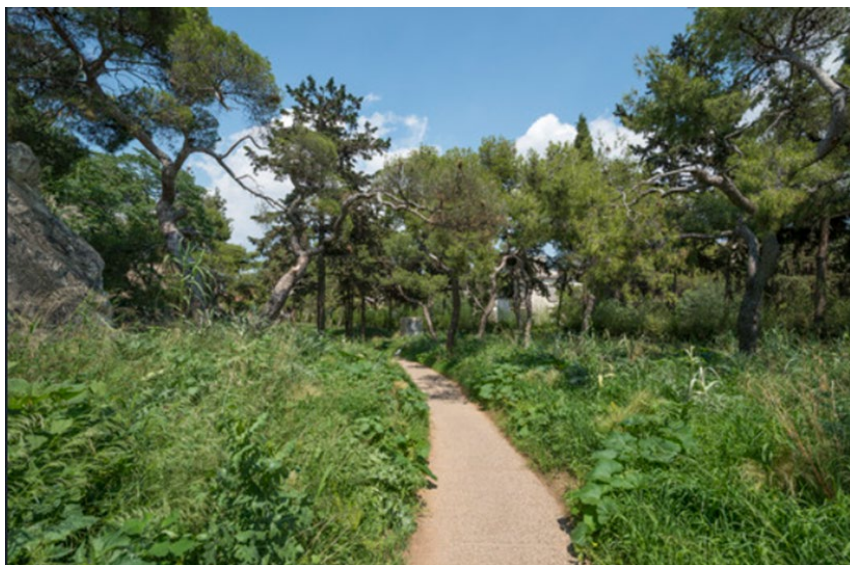


Slika 11: Biljke posađene ispred Nacionalnog opservatorija u Ateni (NOA)

Posjetitelji su se kretali uskim stazama koje su prolazile kroz plodna tla bez jasno određenih granica, što je poticalo osjećaj dezorijentacije i slobodnog lutanja. Izvan prostora Nacionalnog opservatorija, Villar Rojas radikalno transformira krajolik: umjesto iskopavanja, on gradi novu, umjetnu razinu tla iznad postojeće, gusto je zasijava biljem, a plodnu zemlju zamjenjuje neplodnom zonom.⁸⁹ Korištenjem zapuštenih i marginalnih prostora, umjetnik destabilizira ustaljeni poredak opservatorija i proizvodi prostornu i semantičku metamorfozu lokaliteta.

⁸⁸ Santiabanez 2017

⁸⁹ Santiabanez, 2017



Slika 12: Prikaz puta kojim su prolazili posjetioči

Unutar prostora dvorišta Nacionalnog opservatorija umjetnik je postavio skulpturalne kompozicije u jedanaest vitrina raznih dimenzija koje djeluju poput muzejskih eksponata. Međutim, umjesto da prikazuju neutralnu povijest, te vitrine otkrivaju ili čak razotkrivaju nasilje kolonijalnih osvajanja, imperijalne ekspanzije i želje čovječanstva da proširi svoju dominaciju, bilo na zemlji ili čak prema svemiru.⁹⁰



Slika 13: Prikaz skulpture unutar jedne od vitrina

⁹⁰ Santiabanez 2017

Instalacija je duboko urezana u kontekst samog lokaliteta, ne samo fizički, već i konceptualno. Rojas koristi metode koje nalikuju arheološkom radu: mapira prostor, intervenira u tlo (izgradnjom umjesto iskopavanja), koristi zračne fotografije, interpretira povijest kroz izabrane fragmente i postavlja skulpture koje djeluju kao "artefakti budućnosti". Time lokalitet prestaje biti samo lokacija pasivne prošlosti i postaje aktivno mjesto različitih, često konfliktnih značenja, te memorijalizacije i političkog imaginarija. Rojas kreira prostor u kojem se brišu granice između prirodnog i izgrađenog, povijesnog i imaginarnog, muzeja i vrta, institucije i ruševine. Krajolik koristi kao prostor nestajanja, u smislu da ono što je uklonjeno postaje u istom momentu i jednako prisutno, kao i ono što je vidljivo.

Instalacija *SIGHT* predstavlja još jedan primjer *site-specific* intervencije na arheološkom lokalitetu. U Muzeju na otoku Delosu, neprofitna organizacija NEON i *Ephorate of Antiquities of Cyclades* predstavili su 2019. godine izložbu suvremene skulpture britanskog umjetnika Antonya Gormleya.⁹¹ Rad se sastojao od 29 skulptura koje su nastajale dvadeset godina, a koje je umjetnik rasporedio na različite lokacije na otoku. Simbolički naselivši otok željeznim tijelima, vratio mu je ljudsku prisutnost i stvorio putovanje potencijalnih susreta.⁹²

Njegov rad fokusira se na tijelo, njegov položaj u prostoru i njegovu povezanost s prirodnim elementima i protokom vremena. Gormley tretira tijelo kao *mjesto koje potiče empatičnu okupaciju onoga što leži s druge strane izgleda*, dok njegovi radovi nalikuju *crnim rupama u ljudskom obliku koje ukazuju na ljudsku prisutnost u prostoru*, ali u nekom smislu identificiraju subjektivno određeno tijelo u vremenu, koje također može biti bilo tko, stvarajući tako *novi odnos između univerzalnog i subjektivnog, te između intimnog i općenitog*.⁹³ Gormleyeve skulpture na Delosu stvarale su korelaciju između povijesti, geologije i sadašnjosti, a umjetnik je dopustio da se daleke stvari vide u jednom trenutku na horizontu, dok u sljedećem trenutku u blizini. Skulpture su stvarale osjećaj da ih možete dodirnuti.

Gormleyevi radovi također predstavljaju geološke i arheološke značajke otoka Delosa, koji ima prošlost ispunjenu mitovima, ritualima, religijama, politikom, multikulturalizmom i

⁹¹ Kountouri Elina, "Anthony Gormley on The Sacred Island of Delos 02.05-31.10.2019.", u: *SIGHT Anthony Gormley on Delos Archaeological Site and Museum*, NEON and Ephorate of Antiquities of Cyclades 2019, 14.

⁹² Ibid, 14.

⁹³ Ibid, 14.

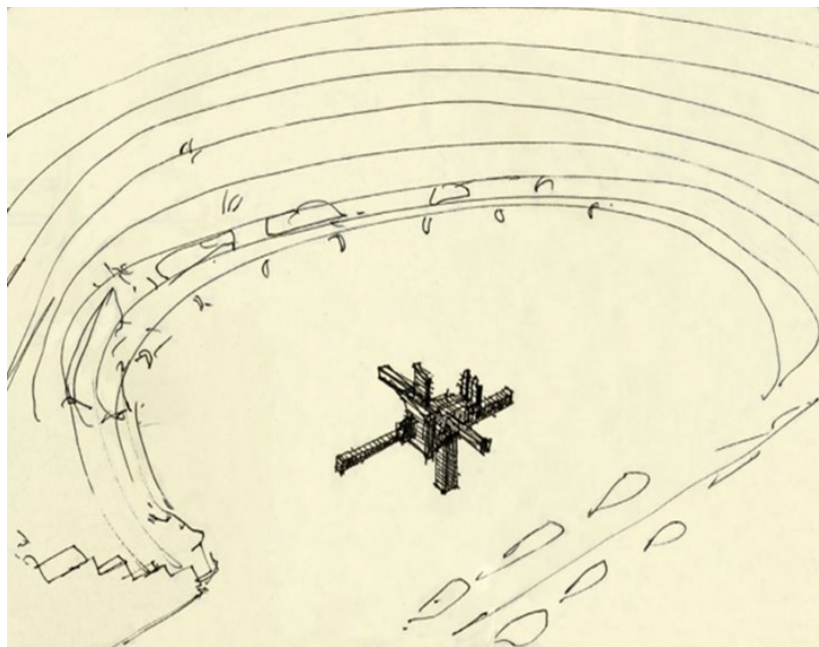
trgovinom, a isprepleteni i kontrastni identiteti otoka u kombinaciji s topografijom i zemljopisnim položajem učinili su ga jedinstvenim helenističkim gradom.⁹⁴ Otok Delos nije samo geografski lokalitet, već je i centar helenističke povijesti i identiteta, što ga čini ne samo jedinstvenim otokom, već i simboličkim centrom drevnog svijeta. Prvobitno nazvan A-Delos što znači nevidljivo, otok je postao vidljiv (Delos) onda kada je Zeus dogovorio da Leto, njegova ljubavnica, tamo pronade utočište, kako bi bio siguran od božice Here. Kada je Leto rodila blizance Apolona i Artemidu, sudbina otoka i njegov prosperitet bili su osigurani i sve to se ogleda u arhitekturi, svetištima i kućama na Delosu.⁹⁵

Gomley se referira na Delos kao na mjesto složene prostorne i simboličke stratigrafije. Njegova skica za lokaciju rada pod nazivom *Knot*, se može promatrati kao sinteza prostorne intuicije, tjelesne orijentacije i konceptualne empatije prema krajoliku koji sadrži višeslojna značenja, a sam izgled skulpture prikazan je kao aktivna relacija između tijela i horizonta, u kojoj se figura otvara prema prostoru i njegovim simboličnim mjestima: moru, ruševinama i planinskim vrhovima.⁹⁶ Navedena skica za skulpturu reflektira i temporalnost, ona ne označava točku u vremenu, nego predstavlja mjesto gdje se prošlost, sadašnjost i budućnost susreću i koegzistiraju. Kroz jednostavne crte i stratešku poziciju skulpture, Gromley evocira ideju prisutnosti u odsutnosti, to jeste ona ne stoji kao subjekt, već kao trag čovjeka, čime se umjetnik direktno referira na mitološko i arheološko značenje lokaliteta.

⁹⁴ Kountouri 2019, 14.

⁹⁵ Ibid, 14.

⁹⁶ Ibid, 15.



Slika 14: Skica za lokaciju skulpture nazvane *Knot*



Slika 15: Skulptura pod nazivom *Knot* postavljena u prostor

Skulpture iz serije *Another Time* zapravo funkcioniraju kao liminalni znakovi, između kopna i mora, tijela i horizonta, prisustva i odsustva, a skulpture stoje kao izdužene siluete,

okrenute prema moru. Umjetnik ih je postavio na način da ne dominiraju krajolikom, nego da budu uronjene u prostor koji je prirodan, te mitološki i kulturno fragmentiran.

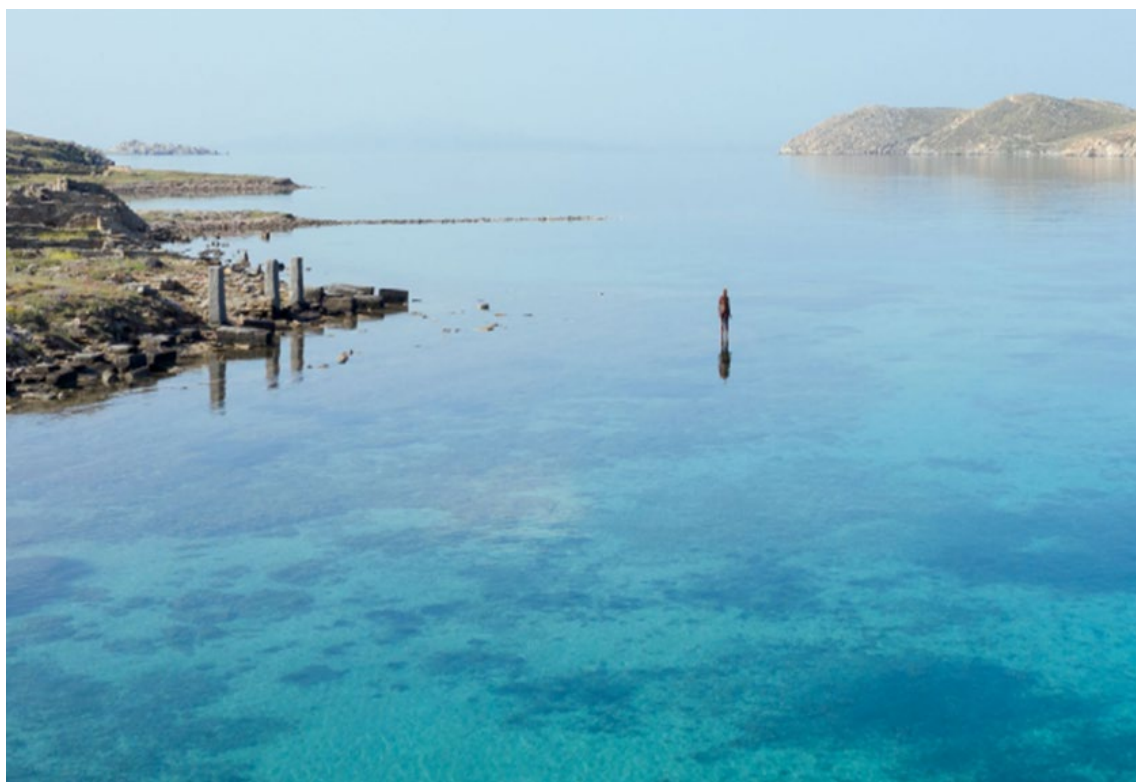


Slika 16: Željezna skulptura A.Gomleya iz serije *Another Time*

Gromley je ovim radovima reinterpretirao funkciju i svrhu skulpture, transformirajući tradicionalne kipove i toteme antičkog svijeta, koji su ukrašavali javne trgove, hramove i privatna prebivališta, u mjesta empatije i maštovite projekcije. Prva veza između posjetitelja i djela uspostavljena je prije nego posjetitelj dođe na otok Delos, kada se približava krševitoj sjeverozapadnoj obali otoka, gdje je vidljiva usamljena figura koja stoji na stjenovitom rtu na rubu vode.⁹⁷ Dvije skulpture postavljene su i na vrhu Plakes Peaka i na planini Kynthos, obje okrenute prema udaljenom horizontu, dok je slična skulptura smještena u vodi, u blizini luke.⁹⁸

⁹⁷ Kountouri 2019, 16.

⁹⁸ Ibid, 16.



Slika 17: Željezna skulptura u vodi kod luke iz serije *Another Time*

Ostale skulpture raspoređene su po arheološkim nalazištima širom otoka. Umjetnik je proučavao hramove i svete ograđene prostore, horizonte, te topografiju oblikovanu djelovanjem vjetra i soli, kako bi njegovi radovi poprimili naturalističke, kvadratne i apstraktnije forme. Skulpture su bile postavljene ili položene na tlo, izložene vremenskim uvjetima.⁹⁹

Jedna od takvih skulptura je *Reflect*, u kojoj umjetnik artikulira odnos tijela i prostora kroz introspektivnost. Postavljena unutar arheoloških struktura na Delosu, skulptura ne oblikuje prostor, već ga upija i transformira. Njezina pozicija u arheološkom krajoliku osmišljena je tako da aktivira horizont, ali i da reflektira vremenske slojeve koji oblikuju identitet otoka Delosa.¹⁰⁰ Sastavljena od pravokutnih formi, ova skulptura dodatno naglašava gubitak individualnih tjelesnih

⁹⁹ Kountouri 2019, 16.

¹⁰⁰ Ibid, 19.

karakteristika, čime tijelo poprima geometrijski univezalan oblik, odnosno formu koja može pripadati bilo kome.¹⁰¹



Slika 18: Željezna skulptura na otoku Delosu pod nazivom *Reflect*

Instalacija *SIGHT* može se interpretirati kao dio suvremenog arheološkog pogleda, ona izlaže strukture koje oblikuju percepciju prostora. Umjesto tradicionalnog iskopavanja, ovaj rad usmjerava pažnju prema vizualnim mrežama nadzora, mapiranja i identifikacije koje definiraju što i kako promatramo. Poput arheološkog lokaliteta, i ovdje je krajolik stratificiran: svaka vizura, linija horizonta i geografska točka skriva višeslojna značenja.

SIGHT razotkriva da suvremeni pogled, baš poput arheološkog pogleda, nikada nije neutralan, te da on rekonstruira povijest, gradi identitet mjesta i utiskuje ideologiju u prostor. Time

¹⁰¹ Ibid, 19.

instalacija pozicionira gledatelja ne kao promatrača prošlosti, nego kao aktivnog sudionika u tumačenju sadašnjosti.

Pored navedenih radova, intervencije u arheološki lokalitet mogle su se naći i u poslijeratnom Sarajevu, u vremenu kada mlađi autori stupaju na scenu i istražuju otvorene javne prostore grada. Tako je, u organizaciji Soros centra za savremenu umjetnost Sarajevo (SCC-a), 1997. godine na prostoru arheološkog lokaliteta, nekadašnjeg Firuz-begovog hamama, u Ćulhanu na Baščaršiji, realizirana izložba pod nazivom *Meeting Point*. Izložba se može opisati kao kustoska *site-specific* praksa kojom se nastojao artikulirati slojevit identitet mjesta koje se nalazi na razmeđu vidljivog i potisnutog urbanog naslijeđa. Kroz umjetničke intervencije, prostor koji je nekada imao funkciju orijentalnog kupališta: socijalnog, ritualnog i higijenskog središta osmanskog grada, postao je suvremenom platformom za promišljanje memorije, zajedništva i urbane regeneracije. Inicijativu za izložbu pokrenula je skupina umjetnika koji su pozvali i regionalne i međunarodne umjetnike, kustose, teoretičare i kritičare umjetnosti, koji su se pridružili da sudjeluju u projektu.¹⁰²

Ćulhan je ulica na Baščaršiji, smještena između ulice Prote Bakovca i Trga Baščaršije, paralelno sa ulicom Sarači. Naziv je dobila po ćulhanu (ložionici) Firuz-begovog hamama, koji je izgrađen u osmanskom periodu i bio je dio šire gradske infrastrukture vezane uz vodovod, kulturu kupanja i ritualno čišćenje. Arheološki gledano, ovaj prostor sadrži potencijalne slojeve urbanog razvoja od ranosrednjovjekovnog doba do današnjih dana. Iako je u fizičkom smislu velikim dijelom izgubio svoju prvobitnu funkciju, njegov ostaci: temelji, strukturalna matrica i mikro-topografija, čine ga vrijednim arheološkim nalazištem koji svjedoči o svakodnevnom životu Sarajeva u osmanskom razdoblju.¹⁰³

Neposredno nakon rata, u ambijentu ostataka nekadašnje ložionice, otvorena je ljetna bašta Ćulhan, a njeni vlasnici koji su željeli da to „mjesto bude nešto više od običnog gradskog kafea“,¹⁰⁴ podržali su inicijativu da ono postane prostorom za nove umjetničke projekte. Na izložbi *Meeting*

¹⁰² Puzić Amila, "Izložba kao socijalna intervencija-godišnje izložbe SCCA-Sarajevo: Meeting Point (1977.), Beyond the Mirror (1998.), Under Construction (1999.)", (ur. Zvonko Maković), Peristil, broj 59, Zagreb, Društvo povjesničara umjetnosti 2016, 137.

¹⁰³ Pravidur Andrijana, "Firduz-begov hamam kao arheološki lokalitet/preliminarno izvješće", u: Firduz-begov hamam: Revitalizacija arheološkog lokaliteta (ur. Vjekoslava Sanković Simčić), Sarajevo, Nacionalni komitet ICOMOS u Bosni i Hercegovini 2012, 17-37.

¹⁰⁴ Blažević Dunja, Meeting Point Sarajevo 1997, u: Katalog izložbe, Sarajevo, Soros centar za savremenu umjetnost-Sarajevo 1997

Point sudjelovalo je više od šezdeset umjetnika iz Bosne i Hercegovine i inostranstva, koji su kroz *site-specific* radove, performanse, video instalacije i različite prostorne intervencije, propitivali pitanja identiteta, memorije, istine i traume. Nekoliko radova na izložbi *Meeting Point* bili su izravno inspirirani prvobitnom namjenom Ćulhana, osmanskog hamama, mjesta za kupanje, čišćenje i društvenu interakciju. Umjetnici su kroz simboliku vode, tijela i rituala reinterpretirali značenje prostora i njegovu povijesnu funkciju.

Tako je Eldina Begić u prostor ostataka osmanskog objekta postavila instalaciju pod nazivom „Meeting Point“, gdje se na suptilan i meditativan način poigrala s prvobitnom namjenom hamama u kojem se nekada zagrijavała voda. U japanskoj tehnici origami izradila je 40 pingvina koje je grupirala oko imaginarne vode, uspostavljajući simboličku revitalizaciju povijesnog "ispražnjenog" mjesta.¹⁰⁵ Pingvini kao simbol hladnoće unose semantičku napetost u prostor koji je nekada služio za zagrijavanje vode, a ova tenzija ne stvara sukob, već kontemplaciju, to jeste dijalog između prošlog i sadašnjeg, prirodnog i kulturnog, unutarnjeg i vanjskog.¹⁰⁶ Origami, kao precizna forma, dodatno pojačava introspektivni karakter rada. Svaki preklop papira u sebi je nosio gestu pažnje, posvećenosti i tišine, te se tako instalacija transformirala u ambijent gdje se vrijeme usporavalo, a prostor je vodio dijalog.¹⁰⁷

U teorijskom smislu, Meeting Point se može pozicionirati unutar fenomenološke paradigme *site-specific* umjetnosti, kako ju je definirala Miwon Kwon.¹⁰⁸ Prostor ne predstavlja samo pozornicu, već postaje učesnik u procesu značenja, a sam rad ne iskazuje reprezentativne strategije, već evocira afektivna sjećanja, omogućujući tako promatraču da iskusi, a ne samo da vidi umjetničko djelo. U arheološkom kontekstu, pingvini se mogu promatrati kao metaforički arheološki artefakti koji ne pripadaju prostoru u kojem se nalaze, ali mu daju novo značenje.

¹⁰⁵ Puzić 2016, 140.

¹⁰⁶ Blažević 1997

¹⁰⁷ Puzić, 2016, 137-145.

¹⁰⁸ Kwon 2002.



Slika 19: Eldina Begić Meeting Point

Za razliku od Eldine Begić koja je svoj rad izravno vezala za mjesto, lokaciju gdje se grijala voda, instalacija „Sahan“ Salima Obralića bila je inspirirana širom kontekstom, odnosno tradicijama baščaršijskog zanatstva. U radu „Sahan“ umjetnik je napravio ambijent od okruglih i trokutnih bakrenih ploča po kojima je tehnikom savata urezao kaligrafske simbole. Na taj način ponudio je mogućnost stvaranja mnoštva različitih asocijacija i interpretacija, gdje je bilo moguće iščitavati simboličke i psihološke oznake kruga, pratiti ritam pulsacija koje su isijavali usjeci u bakrenoj bazi, kao i ritam koji su nametnule vanjske okolnosti poput vjetra, refleksija različite svjetlosti i prateće muzike.¹⁰⁹ Tako postavljene, bakrene ploče u prostoru umjetnik je vratio njihovoj „prirodnoj sredini,“ istodobno uspostavljajući komunikaciju s obližnjom ulicom u kojoj su bile smještene kujundžijske radionice.¹¹⁰

Instalacija „Sahan“ se može pratiti kroz sve tri paradigme *site-specific* umjetnosti, koje je konstruirala Miwon Kwon.¹¹¹ Kroz fenomenološku paradigmu, bakrene ploče urezane savatom, ne funkcioniraju kao dekorativni elementi, već kao medij za perceptivnu aktivaciju prostora, a sam rad ne okupira prostor, već ga rezonira. Promatrajući kroz društveno-institucionalnu paradigmu, posebno kroz aktivaciju zanatstva u Baščaršiji, Sahani evociraju zanatstvo kujundžija i referiraju se na materijalnu produkciju kao kolektivnu identifikaciju, kao i na lokalnu usmenu tradiciju, koja

¹⁰⁹ Puzić 2016, 140-141.

¹¹⁰ Ibid, 141.

¹¹¹ Kwon 2002.

se u ovom djelu prenijela, formom, gestom i teksturom. Kroz diskurzivnu paradigmu, instalacija ne oživljava tradiciju, već kritički dekonstruira njene znakove.



Slika 20: Salim Obralić Sahan

Nusret Pašić se na izložbi „Meeting Point“ predstavio instalacijom „Bez naziva“ koja se sastojala od 50 bijelih ručnika i raznobojnih sapuna, koji su bili postavljeni na zidove Ćulhana. Poseban element predstavljao je miris sapuna, te se umjetnikov rad direktno referirao na izvornu funkciju objekta, kao i na ritual čišćenja tijela i pročišćenja duha koji je bio predstavljen simbolikom bijele tkanine.¹¹²

Pašićev rad može se interpretirati kroz fenomenološku i diskurzivnu paradigmu.¹¹³ Unutar fenomenološke paradigme, gdje se prostor shvaća kao aktivni učesnik u značenju, ručnici nisu dekorativni element u radu, nego oni predstavljaju prostorne znakove rituala, koji ukazuje na funkcionalni i simbolički identitet hamama kao mjesta pročišćenja, a miris sapuna komunicira sa promatračem kroz taktilne i olfaktorne kanale. Ujedno, instalacija se uklapa i u okvir diskurzivne paradigme javne umjetnosti, a ona prostor koristi kao medij artikulacije zajedničkih društvenih iskustava, te sukladno tome Pašić ne pristupa hamamu kao neutralnom prostoru, već ga

¹¹² Puzić 2016, 141.

¹¹³ Kwon 2002.

transformira u mjesto meditacije o čišćenju, gdje bijeli ručnici i raznobojni sapuni nemaju samo ritualnu funkciju, već simbolički predstavljaju duhovnu regeneraciju nakon ratne traume.



Slika 21: Nusret Pašić Bez naziva

Suzana Cerić, Leila Teftedarija, i Anela Šabić su u jedan dio ulice Ćulhan postavile predimenzioniranu tuš-kabinu, prenoseći funkciju starog hamama u današnje vrijeme, a osim asocijacije na povijest Ćulhana, tuš je imao i praktičnu namjenu: *Wash&Go* je predstavljalo jedino javno kupatilo u Sarajevu.¹¹⁴ Postavljanjem predimenzionalne tuš-kabine u javni ambijent, autorice su preplele arhitekturu svakodnevice sa povijesnim zancenjem hamama, evocirajući tako rituale čišćenja, ali i društvenu potrebu za higijenom u postratnom Sarajevu.¹¹⁵ Tuš tako funkcionira ne samo kao simbol, već i kao praktični objekt koji predstavlja jedini javni tuš u tom trenutku, čime se direktno uključuje životna svakodnevica grada.¹¹⁶

Promatrano kroz fenomenološku paradigmu, tuš izravno intervenira u prostor, te samim postavljanjem u prostor Ćulhana ne sugerira, nego zahtijeva prisutnost promatrača. Kroz prizmu društveno-institucionalne paradigme, rad predstavlja ono što nedostaje, to jeste "instituciju" koja

¹¹⁴ Blažević 1997.

¹¹⁵ Puzić, 2016, 141.

¹¹⁶ Ibid, 141.

ne osigurava osnovne uvjete za život. Rad *Wahs&Go* kroz diskurzivnu paradigmu, artikulira javni interes, te se kroz medij dovodi u pitanje društvena trauma, postratne posljedice i potreba za zajedničkom obnovom.



Slika 22 i 23: Cerić, Teftedarija, Šabić *Wahs&Go*

Prostor nekadašnjeg Ćulhana u Sarajevu, osmanskog kupališta koje je nekoć imalo važnu socijalnu, higijensko-ritualnu i urbanističku funkciju, za vrijeme izložbe konstituirao se u mjesto višestrukih značenja i prostorne ambivalencije. Umjetničke intervencije realizirane na ovom lokalitetu ne tretiraju ga kao neutralnu prostornu podlogu, već kao aktivni i semantički zasićen prostor urbanih slojeva, povijesnih diskontinuiteta i potisnutih tragova prošlosti.

Postavljene instalacije konstruirale su arheološki pogled koji je nadilazio konvencionalne metode iskopavanja, te pristup prostoru kao epistemološkoj strukturi koja se čita i rekontekstualizira putem tjelesne prisutnosti i estetske dispozicije. Materijali korišteni u radovima prikazivali su arheološke slojeve svakodnevice, dok je prostorna distribucija instalacija oponašala topografiju nekadašnjih funkcija kupališta.

Posebno značajna je aktivacija gledateljevog tijela u procesu interpretacije: kretanje kroz prostor, tragove zidova, mikro-topografije i ruševne fragmente, koji su omogućavali iskustveno

konstruiranje mjesta. Time promatrač nije postao samo konzument estetskog artefakta, nego i participativni interpretator značenja, nalik arheologu koji rekonstruira narativ iz fragmentarnih tragova.

Instalacije nisu težile rekonstrukciji prošlosti u linearnom, dokumentarnom smislu, već su inzistirale na procesualnom, otvorenom modelu promatranja prostora. U tom smislu, Čulhan se ne pojavljuje kao pasivno arheološko nalazište, već kao aktivni diskurzivni okvir u kojem se prepliću povijesna sedimentacija, urbana transformacija i suvremeni umjetnički iskaz.

4.4 Reinterpretacija i kritika arheološke prakse

Američki umjetnik Mark Dion koristio je arheološke metode kako bi kritički preispitao klasifikacijske sustave u nauci i umjetnosti. Njegovi projekti *Tate Thames Dig* i *New England Digs* funkcionirali su kao umjetnički prikaz arheoloških iskopavanja, s tim da ih je umjetnik istovremeno ironizirao i preispitivao.¹¹⁷ U okviru projekta *The Thames Dig* Dion je organizirao "iskopavanje" na obalama rijeke Temze u Londonu, ali umjesto tradicionalnih arheoloških metoda, koristio je i prikupljao predmete koje je voda izbacivala na obalu. Projekt je imao tri glavne faze: prikupljanje materijala, analizu u terenskom centru i izlaganje u muzeju.¹¹⁸

Tri su glavne faze Dionovog projekta *The Thames Dig*¹¹⁹:

U prvoj fazi Dion i tim volontera pretraživali su obale rijeke Temze na dvije lokacije: Millbank i Bankside. Prikupljeni predmeti, koje je voda izbacila, uključivali su predmete od keramike, školjke, zube od stoke, plastične igračke, cipele i ljudsku kost, a Dion je koristio *scatter-gun* pristup, gdje su volonteri skupljali sve što im se činilo zanimljivim, bez obzira na kontekst i povijesni značaj.

¹¹⁷ Vilches Flora, "The art of Archaeology: Mark Dion and His Dig Project", u: *Journal of Social Archaeology* (ur. Lynn Meskell), Vol. 7, Issue 2, London, SAGE Publications 2007, 199-200

¹¹⁸ Ibid, 203-204.

¹¹⁹ Ibid, 204-211.



Slika 24: Mark Dion prikuplja predmete na rijeci Temzi, Lokalitet 1

U drugoj fazi projekta postavljeni su bijeli šatori na travnjaku ispred Tate Britain-a, gdje su pronađeni predmeti čišćeni i klasificirani. Dion i volonteri nosili su bijele laboratorijske mantile simulirajući time naučne analize, ali istovremeno i ironizirajući autoritete profesionalaca. Predmeti su organizirani prema materijalima-keramika, staklo, kost, plastika, metal, a ne prema historijskim ili naučnim standardima. Ova faza bila je performativna, a publika je mogla promatrati cijeli proces analize kojoj obično javnost nema pristup.



Slika 25: Terenski centar Bankside, Lokalitet 2

U trećoj fazi Dion je kreirao instalaciju koristeći mahagonijski kabinet, inspiriran kabinetima kurioziteta iz ranijih muzeoloških praksi, a jedna strana kabineta sadržavala je predmete iz Millbanka, dok je druga sadržavala predmete iz Banksidea. Kabineti kurioziteta, poznati i kao Kunst und Wunderkammer, predstavljali su rane pokušaje razumijevanja i klasifikacije svijeta kroz lične zbirke neobičnih i fascinantnih predmeta. Tokom 16. i 17. vijeka, evropski aristokrati, učenjaci i kolekcionari okupljali su prirodne rijetkosti, umjetnine, egzotične artefakte i naučne instrumente u jednoj prostoriji –kabinetu ili mikrokosmosu koji je težio da obuhvati čitav svijet.

Ti kabineti nisu bili samo mjesta čuđenja, već i refleksije moći onih koji su ih posjedovali. Sadržavali su predmete poput fosila, umjetničkih minijatura, i mitoloških bića. Iako su djelovali kao estetski kaotične zbirke, svaki predmet je nosio potencijalnu priču o geografskim otkrićima, kolonijalnim praksama, ili granicama tadašnjeg znanja.

U slučaju Marka Diona, predmeti su namjerno pomiješani, te su antikviteti postavljeni pored modernih plastičnih igračaka, čime je umjetnik brisao granice između historijskog i suvremenog. Sama instalacija uključivala je fotografije procesa prikupljanja predmeta, zatim grafikone plime i oseke, dodajući tako kontekst nalazima.



Slika 26: Klasifikacije unutar šatora Terenskog centra

Mark Dionov *The Thames Dig* funkcionira kao suptilna, ali duboko rezonantna kritika institucionalizirane arheologije i njenih epistemoloških pretpostavki. Oslanjajući se na praksu sakupljanja predmeta s obale Temze, Dion ne pokušava imitirati arheološku metodu, već je koristi kao platformu za dekonstrukciju autoriteta, klasifikacije i narativa. Za razliku od standardne arheološke prakse, koja pretpostavlja jasno definiranu metodologiju, stratigrafsku preciznost i strogu hijerarhiju vrijednosti, Dion poziva volontere da sakupljaju sve što im privuče pažnju bez unaprijed određenog kriterija. Time ukida granicu između stručnog i laičkog znanja, ukazujući da skupljanje samo po sebi nije objektivno, već kulturno posredovano.

U postavci, on koristi kabinete kurioziteta, ranu formu muzejske prezentacije, ne kao posebnu prezentaciju, već kao kritički okvir. Plastične igračke i rimske pločice dijele isti prostor, što dovodi u pitanje mehanizme muzejske klasifikacije i autoriteta. Time pokazuje da klasifikacija nije samo organizacijski alat, već ideološka operacija, utemeljena na vrijednosnim činjenicama i institucionalnim normama. Dion u ovom radu ne nudi narativ, nego predmete predstavlja bez objašnjenja, bez hijerarhije, bez zaključenja. Ovakva postavka poziva publiku na aktivno tumačenje i otvara prostor za subjektivnost, neizvjesnost i višeznačnost, odnosno za principe bliske post-procesualnim pristupima u arheologiji.

Zaključak

Ovaj rad je kritički je analizirao kompleksne i višeslojne interakcije koje se oblikuju na sjecištu suvremene umjetnosti i arheologije, ukazujući na njihovu interdisciplinarnu prirodu. Iako distinktna po svojim primarnim metodološkim postavkama i epistemološkim orijentacijama, u radu se pokazuje da ove discipline povezuje temeljna težnja za razumijevanjem i interpretacijom povijesnih tragova, pri čemu se ti tragovi promatraju i valoriziraju u kontekstu suvremenosti. Kroz elaboraciju teorijskih okvira i analizu odabranih primjera, demonstrirano je kako je arheologija, tijekom posljednjih desetljeća, postala neprocjenjiv izvor inspiracije, konceptualnih paradigmi i metodoloških instrumenata za suvremene umjetničke prakse. Umjetnost, a osobito *site-specific* umjetnost, iskazala se kao iznimno inspirativan medij za kontekstualizaciju arheoloških narativa, materijala i procesa, djelotvorno otklanjajući rascjep između znanstvene objektivnosti i umjetničke interpretativne slobode.

Ključna uloga *site-specific* umjetnosti u ovom dijaloškom odnosu posebno je istaknuta. Njezina intrinzična kontekstualnost i neraskidiva veza s određenim mjestom, bilo ono fizički definirano, povijesno uvjetovano ili društveno konstruirano, omogućile su detaljno ispitivanje načina na koji umjetnost može aktivno sudjelovati u revalorizaciji i rekontekstualizaciji arheoloških lokaliteta. Analiza je ukazala na to da *site-specific* umjetnost ne samo da se fizički manifestira unutar arheoloških prostora, već i fundamentalno preispituje sam konstrukt mjesta, protoka vremena i kolektivnog sjećanja, čime se otvaraju nove hermeneutičke dimenzije. Na temelju studije odabranih primjera, postalo je evidentno da umjetnici, poput Mark Diona, čiji je rad „The Thames Dig“ poslužio kao paradigmatičan slučaj, nisu tek replicirali arheološke prakse, već su ih podvrgavali kritičkoj dekonstrukciji i rekonceptualizaciji. Time su propitivali konvencije, inherentne autoritete i ideološke implikacije prisutne unutar arheoloških sustava klasifikacije i prezentacije. Dionov opus, kao i srodne umjetničke prakse, predstavlja izazov tradicionalnim muzeološkim pristupima i potiče redefiniranje odnosa između specijaliziranog stručnog znanja i laičke interpretacije, otvarajući prostor za participativno razumijevanje i individualnu konstrukciju narativa.

Transformacije koje su se simultano odvijale u objema disciplinama s usponom *site-specific* umjetnosti, od širokih kritičkih preispitivanja unutar arheologije (kao što je post-

procesualna arheologija) do pomaka prema participativnijim i konceptualnijim praksama u umjetnosti, dodatno su učvrstile potencijal za interdisciplinarni dijalog. Ovaj rad potvrdio je da se *site-specific* umjetnost, zahvaljujući svojoj imanentnoj društvenoj kritici i kapacitetu da promatrača pozicionira u ulogu aktivnog sudionika, afirmira kao snažan instrument poticanja kritičkog razmišljanja o okolini, identitetu i ulozi materijalnih ostataka u suvremenom društvu. Štoviše, problematika definiranja *site-specific* umjetnosti, kako ju je detaljno razradila Miwon Kwon, ilustrira dinamičnost i fluidnost ove prakse, koja neprestano preispituje vlastite granice i redefinira svoj odnos prema specifičnom kontekstu.

Kao rezultat toga, ovo istraživanje značajno doprinosi širem razumijevanju sinergijskog potencijala između suvremene umjetnosti i arheologije. Ono pojašnjava da su umjetnici sposobni ne samo reinterpretirati arheološke nalaze, već i kritički propitivati metodologije, etičke okvire i strategije prezentacije unutar arheološke discipline. S druge strane, arheologija može prosperirati od umjetničkih perspektiva koje nude inovativne načine za pristupanje i komunikaciju kompleksnih povijesnih narativa široj javnosti. Posredstvom *site-specific* umjetnosti, prošlost dobiva novu dugovječnost, angažira se s prisutnošću i potiče promišljanje o budućnosti, čime se otvaraju nove perspektive za transdisciplinarna istraživanja, kao i za naše bolje razumijevanje ljudske povijesti i materijalne kulture.

Bibliografija

Literatura:

1. Baker Philip, *Techniques of Archaeological Excavation*, New York, Universe Books 1977
2. Birger Peter, *Teorija avangarde*, Beograd, Narodna knjiga-Alfa, (prijevod s njemačkog jezika Zoran Milutinović) 1998
3. Blažević Dunja, *Meeting Point Sarajevo 1997*, u: Katalog izložbe, Sarajevo, Soros centar za savremenu umjetnost-Sarajevo 1997
4. Binford R. Lewis, *An Archaeological Perspective*, New York and London, Seminar Press, 1972
5. Christouli Vasiliki, *Site-Specific Art as an Exploration of Spatial and Temporal Limitations*, PhD, London, University of the Arts London 2016
6. Esanu Octavian, "What was contemporary art?", 5-28, u: *ARTMargins*, Volume 1 Issue 1, MIT Press Cambridge, Massachusetts 2012
7. Flam Jack, *Robert Smithson The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press 1996
8. Foster Hall, "The Artist as Ethnographer?", 302-308, u: *The Traffic in Culture- Refiguring Art and Anthropology* (ur. George E. Marcus, Fred R. Mayers), Berkeley, University of California Press 1995
9. Foster Hall, Krauss Rosalind, Bois Yve-Alain, Buchloh H.D. Benjamin, Joselit David, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames & Hudson 2011
10. Halsall Francis and Long Declan, *WHAT IS- Modern and Contemporary Art?*, Dublin, Irish Museum of Modern art 2009
11. Hansen Cordula, *Art and Archaeology: The function of the Artist in Interpreting Material Culture*, PhD, Waterford, Waterford Institute of Technology 2008
12. Krauss Rosalind, "Sculpture in the Expanded Field", 30-44, u: *October* (ur. Rosalind Krauss, Annette Michelson, Douglas Crimp, Jermy Gilbert-Rolfe), vol. 8, Cambridge, Massachusetts, SAD, The MIT Press 1979

13. Krauss Rosalind, "The Double Negative: a new syntax for sculpture", 243-299, u: *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Massachusetts, SAD, The MIT Press 1988
14. Kwon Miwon, *One place after another site-specific art and locational identity*, Cambridge, Massachusetts, SAD, The MIT Press 2002
15. Kwon Miwon, "One Place After Another: Notes on Site-Specificity", *Art Of the Twentieth Century: A Reader* (ur. Gaiger J, Wood P.), 213-222, New Haven and London, Yale University Press 2003
16. Kountouri Elina, "Anthony Gormley on The Sacred Island of Delos 02.05-31.10.2019.", 14-35, u: *SIGHT Anthony Gormley on Delos Archaeological Site and Museum*, NEON and Ephorate of Antiquities of Cyclades 2019
17. Lippard R. Lucy, Chandler John, "The dematerialization of art", 46-50, u: *Conceptual Art: A Critical Anthology* (ur. Alexander Alberro i Blake Stimson), Cambridge, Massachusetts, SAD, The MIT Press 1999
18. Loe Sidney Hikmet, "Robert Smithson's Spiral Jetty", 565-572, u: *Utah Geological Survey*, Salte Lake City, Utah, SAD, Utah Geological Survey 2005
19. Mandić Asja, *Izazovi muzejske edukacije*, Sarajevo, Dobra knjiga 2014
20. Puzić Amila, "Izložba kao socijalna intervencija-godišnje izložbe SCCA-Sarajevo: Meeting Point (1977.), Beyond the Mirror (1998.), Under Construction (1999.)", 137-145 (ur. Zvonko Maković), *Peristil*, broj 59, Zagreb, Društvo povjesničara umjetnosti 2016
21. Perica Blaženka, "Bezdomnost, site specific works i dinamika de-teritorijalizacije u prostorima umjetnosti", 131-146 (ur. Ante Čović), *Filozofska istraživanja*, God. 38, Sv. 1, Zagreb, Hrvatsko filozofsko društvo 2018
22. Pravidur Andrijana, "Firduz-begov hamam kao arheološki lokalitet/preliminarno izvješće", 17-37, u: *Firduz-begov hamam: Revitalizacija arheološkog lokaliteta* (ur. Vjekoslava Sanković Simčić), Sarajevo, Nacionalni komitet ICOMOS u Bosni i Hercegovini 2012
23. Sainani Shristi, "What is Contemporary Art?", 1-8, u: *Assessment: Contemporary Art (AHIS30020)*, Melbourne, University of Melbourne 2021
24. Stephens L. John, *Incidents of Travel in Yucatan*, Vol. I and II, New York, SAD, Herper & Brothers 1843

25. Šošić Klindžić Rajna, *Uvod u teorijsku arheologiju-stvaraoci i pravci u 20. stoljeću*, Zagreb, FF Press 2015
26. Ucko J. Peter, Layton Robert, *The Archaeology and Anthropology of Landscape*, New York I London, Routledge 1999
27. Vilches Flora, "The art of Archaeology: Mark Dion and His Dig Project", 199-223, u: *Journal of Social Archaeology* (ur. Lynn Meskell), Vol. 7, Issue 2, London, SAGE Publications 2007
28. Vilches Flora, "Mirrored practices: Robert Smithson and archaeological fieldwork", 97-113, u: *Sculpture and Archaeology* (ur. Amanda Crawley Jackson), London i New York, Routledge 2016

Internet izvori:

1. Olson G. Kyle, *Archaeology in the expanded field* (pristupljeno 08.05.2025.)
<https://www.olsonkg.com/archaeology-in-the-expanded-field>
2. Santibanez Danae, Art Instalation Links Contemporary Culture and the Historical and Archaeological Heritage of Athens, ArchDaily 2017 (pristupljeno 22.8.2024.)
https://www.archdaily.com/877309/art-installation-at-the-archaeological-site-of-the-hill-of-the-nymphs?ad_campaign=normal-tag

Popis ilustracija:

1. Slika 1: Dijagram proširenog polje prema R. Krauss (Krauss 1979, 38)
2. Slika 2: Richard Serra Tilted Arc (Kwon 2002, 98)
3. Slika 3 i 4: Daniel Buren Within and Beyond the Frame (Kwon 2002, 16-17)
4. Slika 5: Andrea Fraser Museum Highlights: A Gallery Talk (Kwon 2002, 50)
5. Slika 6 i 7: Skice Fredericka Chaterwooda na ekspediciji u Yucatanu (Stephens 1843, 132-134)
6. Slika 8: Skica- *The Spiral Jetty* (Loe, 568.)
7. Slika 9: Robert Smithson na *Spiral Jetty*-u (Loe, 571.)

8. Slika 10: *The Spiral Jetty* (Flam 1996, 143.)
9. Slika 11: Biljke posađene ispred Nacionalnog opservatorija u Ateni
<https://www.protothema.gr/city-stories/article/685153/o-lofos-ton-numfon-ginetai-ergo-tehnis/> pristupljeno 22.8.2024.
10. Slika 12: Prikaz puta kojim su prolazili posjetioci <https://www.archdaily.com/877309/art-installation-at-the-archaeological-site-of-the-hill-of-the-nymphs> pristupljeno 22.8.2024.
11. Slika 13: Prikaz skulpture unutar jedne od vitrina <https://www.archdaily.com/877309/art-installation-at-the-archaeological-site-of-the-hill-of-the-nymphs> pristupljeno 22.8.2024.
12. Slika 14: Skica za lokaciju skulpture nazvane *Knot* (Kountouri 2019, 14.)
13. Slika 15: Skulptura pod nazivom *Knot* postavljena u prostor (Kountoury 2019, 48)
14. Slika 16: Željezna skulptura A.Gomleya iz serije *Another Time* (Kountouri 2019, 19.)
15. Slika 17: Željezna skulptura u vodi kod luke iz serije *Another Time* (Kountouri 2019, 26.)
16. Slika 18: Željezna skulptura na otoku Delosu pod nazivom *Reflect*
<https://www.antonygormley.com/works/exhibitions/sight> (pristupljeno 9.9.2024)
17. Slika 19: Eldina Begić Meeting Point <https://scca.ba/exhibitions/annual-exhibitions/meeting-point/meeting-point-eldina-begic-meeting-point/> pristupljeno 10.9.2024.
18. Slika 20: Salim Obralić Sahan <https://scca.ba/exhibitions/annual-exhibitions/meeting-point/meeting-point-salim-obralic-sahan/> pristupljeno 10.9. 2024.
19. Slika 21: Nusret Pašić Bez naziva <https://scca.ba/exhibitions/annual-exhibitions/meeting-point/meeting-point-nusret-pasic-untitled/> pristupljeno 10.9.2024.
20. Slika 22 i 23: Cerić, Teftedarija, Šabić, *Wash & Go* <https://scca.ba/exhibitions/annual-exhibitions/meeting-point/meeting-point-suzana-ceric-leila-teftedarija-anela-sabic-wash-go/> pristupljeno 20.2.2025.
21. Slika 24: Mark Dion prikuplja predmete na rijeci Temzi, Lokalitet 1 (Viliches 2007, 203.)
22. Slika 25: Terenski centar Bankside, Lokalitet 2 (Viliches 2007, 206.)
23. Slika 26: Klasifikacije unutar šatora Terenskog centra (Viliches 2007, 211.)