

Odnos krajobrazne arhitekture i land art pokreta

Kramarić, David

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Agriculture / Sveučilište u Zagrebu, Agronomski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:204:609915>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-02**



Repository / Repozitorij:

[Repository Faculty of Agriculture University of Zagreb](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AGRONOMSKI FAKULTET

**ODNOS KRAJOBRAZNE ARHITEKTURE
I LAND ART POKRETA**

DIPLOMSKI RAD

David Kramarić

Zagreb, rujan, 2017.

**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AGRONOMSKI FAKULTET**

Diplomski studij:
Krajobrazna arhitektura

**ODNOS KRAJOBRAZNE ARHITEKTURE
I LAND ART POKRETA**

DIPLOMSKI RAD

David Kramarić

Mentor: doc.dr.sc. Petra Pereković
Neposredni voditelj: dr.sc. Ines Hrdalo

Zagreb, rujan, 2017.

UNIVERSITY OF ZAGREB
FACULTY OF AGRICULTURE

Master's Degree Programme:
Landscape Architecture

**THE RELATIONSHIP BETWEEN LANDSCAPE
ARCHITECTURE AND LAND ART MOVEMENT**

MASTER'S THESIS

David Kramarić

Mentor: doc.dr.sc. Petra Pereković

Supervisor: dr.sc. Ines Hrdalo

Zagreb, September, 2017.

**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AGRONOMSKI FAKULTET**

**IZJAVA STUDENTA
O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI**

Ja, David Kramarić, JMBAG 0178088879, rođen dana 17.03.1993. u Čakovcu, izjavljujem da sam samostalno izradio diplomski rad pod naslovom:

ODNOS KRAJOBRAZNE ARHITEKTURE I LAND ART POKRETA

Svojim potpisom jamčim:

- da sam jedini autor ovoga diplomskog rada;
- da su svi korišteni izvori literature, kako objavljeni tako i neobjavljeni, adekvatno citirani ili parafrazirani, te popisani u literaturi na kraju rada;
- da ovaj diplomski rad ne sadrži dijelove radova predanih na Agronomskom fakultetu ili drugim ustanovama visokog obrazovanja radi završetka sveučilišnog ili stručnog studija;
- da je elektronička verzija ovoga diplomskog rada identična tiskanoj koju je odobrio mentor;
- da sam upoznat s odredbama Etičkog kodeksa Sveučilišta u Zagrebu (Čl. 19).

U Zagrebu, dana _____

Potpis studenta

**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AGRONOMSKI FAKULTET**

**IZVJEŠĆE
O OCJENI I OBRANI DIPLOMSKOG RADA**

Diplomski rad studenta Davida Kramarića, JMBAG 0178088879, naslova

ODNOS KRAJOBRAZNE ARHITEKTURE I LAND ART POKRETA

obranjen je i ocijenjen ocjenom _____, dana _____.

Povjerenstvo:

		potpisi:
1.	doc.dr.sc. Petra Pereković mentor	_____
	dr.sc. Ines Hrdalo neposredni voditelj	_____
2.	prof.dr.sc. Branka Aničić član	_____
3.	prof.dr.sc. Ognjen Čaldarović član	_____

Sadržaj

1. Uvod	1
1.1 Problemi i ciljevi rada	2
2. Materijali i metode istraživanja	3
3. Razrada teme	4
3.1 Povijesni razvoj land arta	4
4. Integracija	13
5. Interupcija	21
6. Uključenost	38
7. Implementacija	44
8. Osmišljavanje	57
9. Između land arta i krajobrazne arhitekture	67
10. Pitanje obrazovanja i inspiracije	94
11. Interpretacija rezultata primjene metode intervjua	101
11.1 Analiza rezultata intervjua	105
12. Rasprava	107
13. Zaključak	111
14. Popis literature	112
14.1 Literaturni izvori	112
14.2 Web izvori	112
15. Prilozi	113
15.1 Slikovni prilozi	113
15.2 Tablični prilog	118
15.3 Transkripti intervjua	118
Životopis	124

Sažetak

diplomskog rada studenta Davida Kramarića, naslova

ODNOS KRAJOBRAZNE ARHITEKTURE I LAND ART POKRETA

Istraživanjem povijesti land art pokreta stvorena je baza za daljnje istraživanje navedenog umjetničkog pokreta u suvremenom dobu. Povijesni, obrazovni i socijalno - kulturološki čimbenici oblikovali su land art u interdisciplinarni produkt čije napredovanje nadgleda čitav niz disciplina, od kojih je najprisutnija krajobrazna arhitektura. Diplomski rad ulazi u prostornu domenu spoja dviju disciplina, u njihove različitosti i sličnosti, a ponajviše ulazi u pitanje obrazovanja i inspiracije autora čiji su projekti nastali unutar krajobrazne arhitekture s naglašenim vizualno - estetskim vrednotama. Uzevši u obzir recentnu literaturu i aktualne sugovornike, ovim se radom pokušava rasvijetliti donekle ignorirana vizualna komponenta radova nastalih u službi javnog prostora, no isto tako, rad razmatra korisnika javnog prostora kao krajnjeg pokazatelja kvalitete stvorenog boravišta. Konačno, istraživanjem se unaprijedilo znanje o doživljajnim i boravišnim kvalitetama javnog prostora i o načinima na koje land art i krajobrazna arhitektura sudjeluju u kreiranju spomenutih kvaliteta.

Ključne riječi: land art, krajobraz, otvoreni prostor, krajobrazna arhitektura, umjetnost, oblikovanje, inspiracija, obrazovanje, struka

Summary

of the master's thesis - student David Kramarić, entitled

THE RELATIONSHIP BETWEEN LANDSCAPE ARCHITECTURE AND LAND ART MOVEMENT

The knowledge gathered by researching the history of the land art movement, formed a base for further exploration of the movement in recent history. Historical, educational, social and cultural factors all contributed to turning land art into an interdisciplinary product, with a variety of disciplines monitoring its development, the most notable being landscape architecture. The thesis examines the shared ground of the two disciplines, revealing their differences and similarities, but most of all investigates the issue of the author's education and inspiration for the projects that belong to the field of landscape architecture but have emphasised visual and aesthetic qualities. Taking into account recent literature and land art professionals' input, this master's thesis reveals a somewhat overlooked visual component of the landscape works in the public space service, but also considers an end user as an indicator of the quality of that public space. Finally, the conducted research was crucial in acquiring knowledge about various public space qualities and about the ways in which land art and landscape architecture are participating in creating the aforementioned qualities.

Keywords: land art, landscape, open space, landscape architecture, art, design, inspiration, education, profession

1. Uvod

Tema oblikovanja vanjskog prostora nalazi se u domeni mnogobrojnih sudionika i interesnih skupina, no zasigurno je najvažnija fokalna točka krajobraznim arhitektima, arhitektima, urbanistima i umjetnicima koji su svoju umjetničku viziju odlučili uobličiti u eksterijeru. Odnos između navedenih disciplina i odnos tih disciplina prema umjetničkom oblikovanju otvorenog prostora ili land artu, bitna su usmjerenja diplomskog rada. Kao zasebna disciplina likovne umjetnosti, land art se počeo razvijati u Americi, šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog stoljeća. Službeni prijevod land arta u Hrvatskoj ne postoji, no pojavljuju se razne bliskoznačne fraze, ponajviše pejzažna umjetnost, krajobrazna umjetnost i okolišna umjetnost, iako je doslovan prijevod land arta (ponegdje u izvorima i Earth art), umjetnost zemlje (Davies i Janson, 2008.). Istraživanjem značajnije literature povezane s land artom i krajobraznom arhitekturom, stvorio se svojevrsni pregled povijesti umjetničkog pokreta, od samog početka, pa do danas. Također, radom su se pokušale definirati poveznice između disciplina land arta i krajobrazne arhitekture čiji se odnos djelomično preklapa u zajedničkim interesima i krajnjem prostornom produktu. Land art kao pokret, definiran je kroz pet umjetničkih segmenata - integracija, interupcija, uključenost, implementacija i osmišljavanje, unutar kojih se istraživanjem dodatno proširila tema krajobrazno - umjetničkog odnosa. Pregledom referentnih projekata iz povijesti land art pokreta i kasnije pregledom krajobrazno arhitektonskih projekata čiji se oblikovni jezik obilno zasniva na umjetničkoj ekspresiji, definirale su se zajedničke točke disciplina. Upravo se putem analize pojedinih projekata stvorila slika o filozofijama koje su bile temelj u produciranju oblikovnih rješenja i naposljetku javnih prostora. Uz to, istraživanjem značaja pojedinih projekata u svakodnevnom korištenju i sagledavanjem funkcionalnosti, asocijativnosti i stvorenog doživljaja, pokušala se evaluirati kvaliteta određenog (javnog) prostora ili umjetničkog rada, kako bi se definirali utjecaji spomenutih elemenata na kretanje i boravak ljudi u prostoru. Problematika inspiracije i edukacije unutar spomenutih disciplina dodatno je proučavana u posljednjem poglavlju rada. S bitnim pisanim radovima na tu temu, tema edukacije u umjetničkoj sferi prostornog oblikovanja zasigurno je ključan trenutak u suvremenim oblikovnim disciplinama, te se na taj način dopire do srži procesa koji se često pripisuje intuiciji, podsvijesti ili čistoj kreativnosti. Objektivnim sagledavanjem činjenica i referiranjem na profesionalna iskustva pojedinih autora, spomenuta je problematika dobila jasnu viziju potpomognutu znanstvenim činjenicama. Diplomski rad donosi pregled relevantnih land art radova i krajobraznih projekata, raspoređenih po cijelom svijetu, na različitim lokacijama i u različitim kulturnim, društvenim i povijesnim kontekstima, čime se neupitno dokazuje prostorno - sociološka vrijednost spomenutih disciplina.

1.1 Problemi i ciljevi rada

Diplomski rad *Odnos između land arta i krajobrazne arhitekture* bavi se problematikom javnih prostora i specifičnih elemenata javnog prostora. Istražujući odnose estetskih i funkcionalnih mogućnosti land art i krajobrazno arhitektonskih projekata, problem javnog prostora širi se na više razina. Jedna od razina je obrazovanje pojedinca koje prethodi samom profesionalnom životu oblikovatelja, dok druga razina obuhvaća problematiku prihvaćanja radova iz obje discipline, od strane korisnika.

Kao osnovni cilj rada nameće se određivanje različitih pogleda na land art pokret od strane više disciplina, te kakva se veza stvara između stvorenih prostora s obzirom na različita usmjerenja i pozadine autora. Kao važan cilj rada, nameće se i proučavanje odabranih land art elemenata, instalacija i boravišnih prostora, te kakav oni imaju utjecaj na oblikovanje javnog prostora. Uz to, na sličan se način identificiraju projekti čija je osnova nastala unutar krajobrazne arhitekture, s izraženim umjetničkim utjecajem. Također, cilj je odrediti izvor inspiracije za bavljenje umjetnošću u javnom prostoru, te kakav je odnos umjetnosti i prostora u kojem je postavljena. Pitanje obrazovanja i stigmi povezanih uz učenje oblikovanja predstavlja posljednji dio rada i donosi završni cilj rada - demistifikacija oblikovnog procesa pojedinca koji se često definira kao spontano i podsvjesno otkrivenje, slabo bazirano na znanstvenim činjenicama. Radom se želi dokazati da su land art i krajobrazna arhitektura međusobno komplementarne discipline. Isto tako, analiziranjem projekata i literature, želi se dokazati da je vizualni aspekt prostora jednak funkciji, te da iza svakog projekta, pa makar bio umjetničke naravi, stoji znanstvena podloga.

2. Materijali i metode istraživanja

Rad se zasniva na istraživanju relevantne literature vezane za land art pokret i krajobraznu arhitekturu. O povijesnim i recentnim radovima land art pokreta pisali su mnogi povjesničari umjetnosti, ponajviše u formi eseja i članaka u časopisima. Svega nekoliko samostalnih literarnih radova se posvetilo pokretu kao jedinstvenoj i bitnoj umjetničkoj tendenciji sedamdesetih godina prošlog stoljeća. Najsveobuhvatniji land art priručnik *Land and Environmental Art*, autorskog dvojca Kastner i Wallis (2010.) donosi potpuni pregled svih segmenata pokreta i bitan je izvor diplomskog rada. Uz *Land and Environmental Art*, Udo Weilacher objašnjava spoj disciplina land arta i krajobrazne arhitekture u knjizi *Between Landscape Architecture and Land Art*, čime se dodatno ulazi u temu nerazdvojnosti dviju struja. Osim spomenutih literarnih izvora, čitav niz umjetnika i krajobraznih arhitekata, poput grupe SLeM, Michaela Heizera, Jamesa Turrella ili Marthe Schwartz ima vlastita izdanja koja prate njihov rad i služe kao svojevrsna kronika tendencija i vremena u kojem su stvarali. Rad se stoga zasniva i na analiziranju elemenata land art pokreta i javnih prostora u kojima se ti elementi nalaze. Odabir navedenih projekata u diplomskom radu definiran je prema pojedinim segmentima land art pokreta, dok su radovi unutar segmenata odabrani prema povijesnoj važnosti, odjeku među stručnim osobama, a ponajviše prema temi ili motivu na kojem se projekt bazira. Kriterij odabira krajobrazno arhitektonskih projekata u drugom dijelu rezultata, definiran je prema utjecajnosti pojedinih autora ili projekata, to jest prema uspješnosti implementiranja određenih prostornih datosti u svakodnevno korištenje, uz neizostavni specifičan oblikovni jezik. Osim literature koja se bavi specifičnim projektima, knjige Kathryn Moore *Overlooking the Visual: Demystifying the Art of Design* i Charlesa Waldheima *Landscape as Urbanism: A General Theory*, donose bitnu teorijsku podlogu o oblikovanju, inspiraciji i obrazovanju, čime se zaokružuje tema rada. Također, u radu je korišten intervju kao oblik metode rada za istraživanje mišljenja ciljane stručne skupine ispitanika.

3. Razrada teme

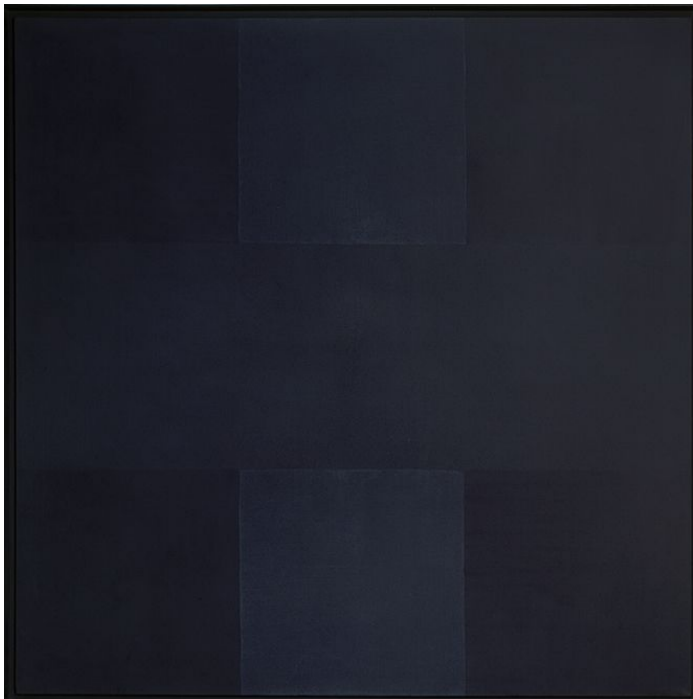
3.1 Povijesni razvoj land arta

Razvijen kao prvenstveno američki umjetnički proizvod, land art se razvijao uz sudjelovanje umjetnika različitih nacionalnosti, doprinoseći stvaranju kompleksnog, konceptualnog i interdisciplinarnog hibrida. New York je sredinom šezdesetih godina okupljao mnogobrojne umjetnike, arhitekta i dizajnere, posluživši kao petrijeva zdjelica za razvijanje umjetničkih disciplina i pokreta. Nakon druge generacije američkih apstraktnih ekspresionista (npr. Joan Mitchell - slika 1.), javnost i struka New York - a, pod utjecajem mnogobrojnih društvenih čimbenika, od kojih su najutjecajniji bili okolišni problemi, ljudska prava - rasna prava i prava žena, ekonomska i politička previranja (rat u Vijetnamu), prebacila je svoju pažnju na do tada nezamijećene oblike umjetnosti - performans, happening, land i pop art. Apstraktni ekspresionizam izrastao je u najbitniji američki stil dvadesetog stoljeća, stvarajući priliku za mnoge kasnije stilove, upravo zbog svoje izražene konceptualnosti. Glavna karakteristika stila postala je spontana slikarska intervencija, neobuzdana i nekontrolirana kretnja autora kojom se umjesto sadržaja, motiva ili teme naglasak prebacio na sam trag autora i materijalna ostavština njegova poteza. Radikalnost apstraktnog ekspresionizma postala je nit vodilja, duboko usađena, ne samo u umjetničkim krugovima. No, sa svakim novim desetljećem, ono što je prije bilo svježije i konceptualno, postalo je uniformno i institucionalizirano i nije predstavljalo izazov za javnost ili umjetničku scenu.

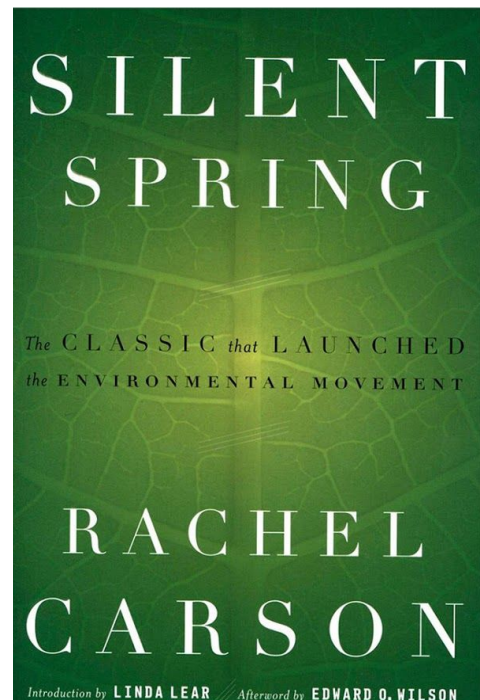


Slika 1. Apstraktni ekspresionizam američke umjetnice Joan Mitchell - rad *Ladybug* iz 1957.

U šezdesetima, želja za novim pretvorila se u dvije različite struje, do tada u svijetu umjetnosti već dobro poznate - minimalizam i figuracija, kao što se nakon impresionizma i kubizma na početku dvadesetog stoljeća, svjetska umjetnost opredijelila za isključivo apstrakciju i nadrealizam. Pristup umjetnosti obavezno je bio obojan stavovima autora, što je predstavljalo pomak od netematskih apstraktnih ekspresionista, svega desetljeće prije, što je bilo vidljivo već kod Warholovog pop arta i opsjednutosti konzumerizmom, pop kulturom i kritičnom masom. Banalnost pop arta kritizirala je samu sebe, ali i umjetnost generalno. Osim pop arta, figurativnoj umjetnosti šezdesetih pridružio se fluxus i arte povera, s izraženim i jasnim društveno orijentiranim konceptima. S druge strane, minimalizam je zauzeo bitnu poziciju u društvenoj i umjetničkoj strukturi, zauzimajući jednake društveno - ekonomske stavove poput pop arta ili fluxusa, no paralelno preuzimajući drugačiji oblikovni jezik. Minimalizam je svoje uporište pronašao u teoriji umjetnosti, vukući korijene iz druge generacije apstraktnih ekspresionista poput Agnes Martin i Ad Reinhardta (slika 2.), čiji su se radovi poprilično razlikovali od uobičajene spontane estetike ekspresionizma. Naslijeđe minimalizma čita se u mnogim sferama ljudske djelatnosti, ponajviše u arhitekturi, dizajnu, filozofiji, ali i land artu. Isto kao i pop art, land art je svojevrsna kritika komercijaliziranosti društva i umjetnosti. Također, land art se javlja kao odgovor na okolišnu problematiku, posebice probleme zagađenja zraka, tla i vode, uzrokovani radom velikih industrija i proizvodnjom energenata (nuklearne elektrane, termoelektrane). Svojevrsno osvještavanje javnosti poduzela je Rachel Carson s knjigom *The Silent Spring* (slika 3.) u kojoj progovara o štetnosti navedenih aktera i uporabe pesticida u svakodnevnom životu. Zbog rasvjetljavanja gorućih ekoloških problema, pojavile su se mnoge ekološke udruge i cjelokupni okolišni pokret - *environmentalists*.



Slika 2. Druga generacija apstraktnih ekspresionista - Ad Reinhardt i rad *Abstract Painting* iz 1960.



Slika 3. Naslovnica knjige Rachel Carson - *The Silent Spring* (1962.)

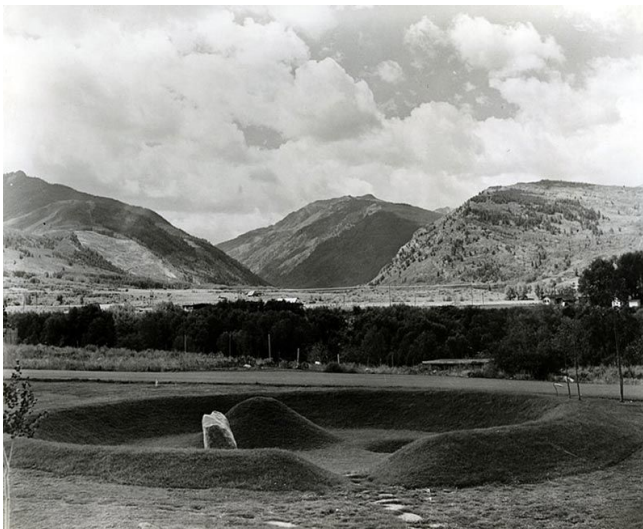
Uz navedene ekološko - društvene probleme, razdoblje šezdesetih obilježila su rasna previranja između bijelačkog i afroameričkog stanovništva Sjedinjenih Američkih Država; mnogobrojni prosvjedi doveli su do otvorenog nasilja i diskriminacije bijelačkog stanovništva nad afroameričkim. Uz rasnu problematiku pojavilo se i pitanje prava žena, te sustavno razmišljanje o potrebi američkog sudjelovanja u Vijetnamskom ratu. U knjizi *Land and Environmental Art* (Kastner i Wallis, 1998.), društvene i političke tendencije tog doba opisane su kao buđenje ekoloških i feminističkih svijesti - nagla integracija tehnologije i svakodnevnog života s ishodištem u jednostavnijem i prirodnijem postojanju pojedinca; prepoznavanje osobne, ali i javno - političke snage pojedinca da utječe unutar poznatih prirodnih sistema što je na kraju poslužilo kao dokaz podvojenom usmjerenju socio - kulturnih tendencija. Land art se, nadalje, nikada nije shvaćao kao umjetnički pokret u tradicionalnom smislu. Kako Kastner i Wallis (1998.) nadalje pojašnjuju, land art je nesavršen hiponim široko shvaćenog i međusobno povezanog brenda konceptualne srodnosti. Od samog stvaranja "brenda", umjetničko oblikovanje krajobraza spajalo je više raznih umjetničkih pokreta (modernizam, minimalizam, konceptualna umjetnost), ali nikada se nije svrstalo u neku od kategorija. Iako su umjetnička djela, nastala pod krovom land arta, najbliža skulpturi (stvaranje trodimenzionalne umjetnosti), njihov je naglasak na vremenu i prirodnim silama koje utječu na oblikovane objekte. Kastner i Wallis (1998.) smatraju da land art radovi uključuju *site - specific* skulpturalne projekte koji koriste materijale iz okoliša da bi stvorili nove forme ili podesili naše viđenje okoliša (panorame); uključuju radove koji uvode nove, neprirodne objekte (napravljene ljudskom rukom) u prirodno okruženje sa sličnim ciljevima kao i prethodna kategorija; uključuju vremenski ograničene, individualne aktivnosti u krajobrazu; uključuju skupne, socijalno osviještene intervencije u prostoru. Iz navedenih osnovnih kategorija land arta, kristaliziralo se pet usmjerenja u kojima je land art kroz povijest djelovao, te dalje opstaje: integracija (*integration*), interupcija (*interruption*), uključenost (*involvement*), implementacija (*implementation*) i osmišljavanje (*imagining*). Radovi land arta koriste krajobraz kao svoje "platno". Intervencije autora posjeduju motive, teme i aspiracije utkane u umjetnost oduvijek (društvena, politička, ekološka, ljubavna problematika, i tako dalje), no njihovi alati i sama izvedba pripadaju modernom svijetu i prije šezdesetih godina 20. stoljeća, ne viđenim oblicima prakticiranja umjetnosti - land art umjetnici izvoze specifičan kulturni diskurs grada u zabačene i nenaseljene pustinje i prostore bez kulture - oličenje nesklada suvremenog doba (Kastner i Wallis, 1998.). Inzistirajući na opće poznatim problematikama umjetnosti te preseljenjem spomenutih problema u negalerijske prostore, land art umjetnici pronašli su alternativu institucionaliziranom pristupu umjetnosti. Iako van konteksta ili centra svih zbivanja tadašnje umjetničke sfere (na primjer New York, Paris), umjetnost land arta nije zaostajala po pitanju bitnih, suvremenih okolišnih, socijalnih ili političkih tema. Naprotiv, decentralizacijom problematike u pustopoljine američkog zapada, u prostore "bez kulture", u prostore koji zrače "nevinošću" i "bezbriznošću", umjetnički se pravac razvio u svježi američki proizvod s jasnim i bitnim porukama društvu. Od samih početaka pokreta, land art nije uživao naklonjenost umjetničkog svijeta. Osnovni problem bio je taj što se radovi land arta u većini slučajeva nisu mogli seliti s jednog mjesta na drugo, posuđivati u muzeje ili galerije, a s time povezano ni prodavati. Navedeni "problemi" zadavali

su muku galeristima i kustosima čiji se uobičajeni posao i praksa do tada, nije mogla primijeniti na novu umjetničku tendenciju, to jest na bilo koji način kupiti ili prodati rad. Upravo je to bio jedan od razloga zašto se land art pozitivno etablirao među novim američkim umjetnicima, sustavno dovodeći do osjetnog otuđivanja umjetnika i galerista i raskidanja veza s uhodanim institucijama, tražeći veću autonomiju i slobodu. Kastner i Wallis (1998.) smatraju da su umjetnici bili uvjereni da trodimenzionalni prikaz i gesta može zaživjeti podalje od institucija, vani u svijetu, pod utjecajem stalno promjenjivih i organskih lokacija. Muzeji i kolekcije su pune, njihovi podovi ispunjeni, ali pravi (prazan) prostor postoji (Heizer).

Napuštanjem galerije ili muzeja kao prostora za izlaganje, umjetnici su postali dio geste koja se protivi autoritarnom obliku umjetnosti, prekidaju veze s tradicijom, i u tome pronalaze neslaganje. Iako su nastavili svoje djelovanje s ciljem daljnje progresije dotadašnjeg povijesnog umjetničkog nasljeđa, istovremeno se dogodio nagli prekid sa spomenutim, ustaljenim pokretima. I iako je bitna karakteristika pojedinih land art radova privremenost, dokaze o njihovom postojanju preuzimaju fotografije i crteži koji postaju glavni nositelji autorovih ideja. Upravo zbog privremenosti rada, land art postaje sinonim za dematerijalizaciju umjetničkog predmeta i predstavlja poteškoću povjesničarima umjetnosti u proučavanju i analiziranju, a s time povezano, i mogućnost zaborava pojedinih autora ili radova iz memorije stručne javnosti. Privremenost radova ponajviše ovisi o materijalu u kojem se rad izvodi. Slično kao i skulptura, land art se može shvatiti kao manipulacija trodimenzionalnog materijala u prostoru, te ovisno o lokaciji u kojoj je rad izveden, on ima sposobnost raspršivanja, topljenja, zatrpavanja, urušavanja i van svojih prvotnih granica nastanka čime se doživljaj samog rada odmiče od tradicionalnog kalupa umjetničkog objekta. U povijesti land art pokreta, najčešće upotrebljavani materijali bili su zemlja, pijesak, voda, snijeg, trava, kamen, te čitav niz umjetnih materijala poput tkanine, stakla, plastike, gume. Upravo zato, rastresito svojstvo prirodnih materijala najviše utječe na izgled radova.

Prije službenog početka land arta, 1955. Herbert Bayer konstruirao je *Earth Mound* u Aspenu, američkoj saveznoj državi Colorado (slika 4.). Kao prijašnji član Bauhauusa, Bayer je svoje arhitektonsko znanje primjenjivao i nakon odlaska u SAD. Iako je većinu svoje karijere proveo kao grafički dizajner, jedan od prvih umjetničkih proizvoda land arta, interpretacija je aspenskih planina i krajobraza samog grada. Nadalje, kao pioniri pokreta navode se Walter De Maria i Alan Sonfist. De Maria je već 1961. bio zaokupljen idejom korištenja umjetničkih intervencija u svrhu aktiviranja napuštenih ili neiskorištenih urbanih prostora. S druge strane, Sonfist je svoju urbanu intervenciju zamislio 1965., da bi u sljedećih desetak godina (do 1978.), *Time Landscape* zapravo zaživio, predstavljajući tako, prvi službeni rad pokreta (slika 5.). *Time Landscape* je okolišna skulptura, prva urbana šuma u New Yorku koja sadrži pretkolonijalne autohtone vrste područja na kojem je nastao sam grad. Šuma je zasađena na pravokutnoj parceli veličine 12,20 x 7,60 metara, na Manhattanu, na uglu La Guardia Place i West Houston Streeta, te predstavlja tri stadija rasta šume. Na južnom dijelu parcele rastu trave, mladice breze, grmovi lješnjaka i livadno cvijeće - najmlađi stadij rasta šume, posađen neposredno prije otkrivanja skulpture. U središnjem dijelu Sonfist je posadio brezu, crveni cedar, crnu trešnju, lijesku i livadne trave, no u trenutku otkrivanja same skulpture 1978.,

spomenute vrste već su dosegle određenu visinu pošto su bile posađene unatrag nekoliko godina. Sjeverni dio parcele predstavlja najstariji stadij šume, s vrstama poput hrasta, jasena i graba koji su bili posađeni na samome začetku stvaranja skulpture (1965.). Ova minijaturna šuma, osim pokazatelja biljne raznolikosti na samom prostoru grada, vraćanju autohtonosti samoj vegetaciji i brigi o potrebi za više zelenih prostora, donosi Sonfistov osobni obračun s pretjeranom urbanizacijom grada u šezdesetima, te svojevrsni komentar potrošačkom političkom sustavu SAD - a tadašnjih godina. Iako je na početku rečeno da se land art oblikovao u nenaseljenim pustinjским prostorima američkog zapada, pionirski radovi započeti su u samim urbanim sredinama, s postepenom relokacijom prema vangradskim prostorima, prema kraju 1960. - ih. Uz Sonfista, pokretu land arta, krajem šezdesetih pridružuju se i Robert Smithson, Robert Morris, Dennis Oppenheim koji od 1966. nadalje razmišljaju i predlažu isključivo projekte koji uključuju otvoreni prostor i zemljane radove. Iako sramežljivo, land art pokret dobio je potrebnu propagandu. Već 1968. rijetki galeristi i sakupljači umjetnina financijski i moralno potpomažu pokret, iako znajući da krajnji produkt autora ne mogu posjedovati (ponajviše iz prostornih i zakonskih razloga). Uskoro će uslijediti prve izložbe u potpunosti posvećene land art pokretu u Dawn Gallery u New Yorku, i prva skupna izložba, nazvana *Earth Art*, u Andrew Dickson White Museum na Sveučilištu Cornell u Ithaci kraj New Yorka iz 1969.



Slika 4. Prvi neslužbeni rad land art pokreta - *Earth Mound* autora Herberta Bayera iz 1955.



Slika 5. *Time Landscape* Alana Sonfista iz 1965. koji se izvodio deset godina

Specifičnost pokreta leži i u činjenici da je, suprotno od ostalih umjetničkih pravaca 20. stoljeća, uključivao veliki broj ženskih umjetnica, prvenstveno zbog rastućeg utjecaja feminizma na društvenu sliku SAD - a. Lucy R. Lippard, američka aktivistica, književnica i umjetnica, u samom početku land arta, zauzela se za etabliranje pokreta i ženskih članica pokreta na umjetničkoj sceni. U svom eseju iz 1980., *The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s*, među ostalome navodi da su žene spremnije od bilo koga drugog, prihvatiti ideju da umjetnost može biti estetski i socijalno djelotvorna u isto vrijeme. Lippard također ispituje potencijale i ograničenja ustaljenih ženskih uloga u društvu i umjetnosti; uz konstantno ispitivanje, kontekstualiziranje i inkorporiranje tradicionalnih uloga, umjetnice imaju snagu u korijenu izmijeniti samu bit umjetničke prakse. Stoga, odluka pojedinih ženskih umjetnica, poput Betty Beaumont, Helen Mayer Harrison, Agnes Denes, da svoju pozornost usmjere na oblikovanje zemlje, biva izrazito feministički čin, prvenstveno zbog konotacije same planete Zemlje kao ženskog bića, majke, objekta koji producira život. Samim time, oblikovanje zemlje ima duboke korijene u društvu, ali i životu svakog pojedinca, nešto istinski, s čime se svatko može poistovjetiti.

Iako je land art kao umjetnički pokret datiran od sredine šezdesetih godina prošlog stoljeća, umjetničko oblikovanje zemlje poznato je starim civilizacijama i 4000 godina prije Krista. Ostaci humaka, nasipa, kanala i geoglifa, danas se mogu pronaći na lokacijama širom svijeta, Australiji, Bliskom Istoku, Središnjoj Aziji, Ujedinjenom Kraljevstvu, a posebno u Sjevernoj i Južnoj Americi. Prve civilizacije na tlu današnjih Amerika, nastanile su se iz Azije, preko tada kopnenog Beringova prolaza, 20 000 godina prije Krista. No, tek oko 2000. godine prije Krista, sjevernoamerička indijanska kultura počela je oblikovati zemlju u religijske, to jest astronomske svrhe. Jedan od prvih lokaliteta bio je Poverty Point u saveznoj državi Louisiani, kraj delte rijeke Mississippi (slika 6.). Radi se o šest koncentrično izvedenih nasipa visine jedan do dva metra, širine šest metara, na razmaku od 40 do 60 metara. Sama izvedba nasipa datirana je oko 1730. g. pr. Kr., a u neposrednoj blizini izgrađen je grad za otprilike 2000 stanovnika. Struktura nasipa je polukružna i koncentrična s praznim centralnim dijelom, koji je najvjerojatnije imao ulogu trga, mjesta okupljanja. Sama namjena polukružnih nasipa nije dokučena, no arheološkim istraživanjem lokaliteta otkriveno je da se pojedine točke unutar kompleksa poravnaju sa položajem Sunca tijekom ljetnog i zimskog solsticija, što ukazuje na činjenicu da su pretkolumbovske civilizacije odlično poznavale astronomsku geometriju. Uz Poverty Point, bitan lokalitet uz rijeku Mississippi je Cahokia Mounds, na suprotnoj obali grada St. Louisa, u saveznoj državi Illinois (slika 7.). Iako osjetno mlađi (900. - 1200.), Cahokia je od početka imala 10 000 stanovnika, a do 13. stoljeća, ta je brojka narasla na čak 40 000 stanovnika, što je mnogo više od bilo kojeg europskog grada u to doba. Specifičnost lokaliteta je u 120 humaka, rasprostranjenih po cijelom prostoru naselja i najveći humak indijanske kulture sjeverno od Meksika, *Monks Mound* (Svećenikov humak), veličine 316 x 241 metara. Svećenikov humak je imao četiri terase, ukupne visine 30 metara. Uz sami humak pronađena su duboka udubljenja u tlu, poredana u pravilni krug koja su služila za tako zvani *woodhenge* - radi se o balvanima drva, visokih 6 metara, širokih 0,5 metara, a služila su kao kalendar. Drveni stupovi bili su poravnani s položajem Sunca u određenim razdobljima u godini, npr. u samu zoru za vrijeme ravnodnevnice, s izlazećim suncem na istoku, sjene

stupova se poravnaju s ulazom u Svećenikov humak od kuda je vladar započinjao ceremoniju rađanja Sunca. Položaj palisada i samih humaka u naselju potvrđuje starosjedilačko znanje o astronomskim parametrima i poistovjećivanje religije s nebeskim kretanjima. Osim spomenutih, značajne lokacije pretkolumbovskih civilizacija u Sjevernoj Americi su Moundville u Alabami, Marietta u državi Ohio, te *Serpent Mound*, također u području Ohio Valleya. *Serpent Mound* je humak duljine 410 metara izveden u obliku zmije, a sama datacija humka nije potvrđena do danas. Vjeruje se da je humak nastao oko 1000. godine ovog tisućljeća, no moguće je da je nastao i oko 300. g. pr. Kr., nadovezujući se na Adena kulturu - starosjedilačku kulturu koja je u to vrijeme nastanjivala područje te savezne države. Zmijoliki humak, osim svoje ornamentalne i estetske uloge, ima ulogu praćenja kretanja Sunca i Mjeseca.



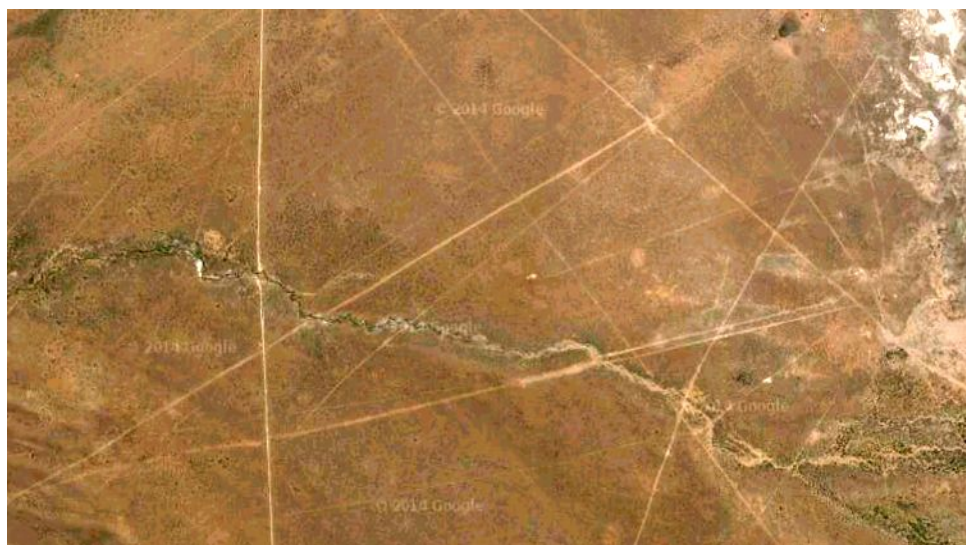
Slika 6. Današnji izgled Poverty Pointa u saveznoj državi Louisiani



Slika 7. *Woodhenge* u sklopu Cahokia Mounds

S druge strane, južnoamerička kultura oblikovala je zemlju u ono što se danas zove geoglif. U teoriji postoji pozitivni i negativni geoglif. Pozitivni geoglif nastaje kada se na postojeće tlo nanosi zemljani materijal pronađen u blizini (humci, nasipi), a negativni geoglif nastaje kada se iz postojećeg tla uklanja zemljani materijal (jarci). Južnoameričko starosjedilačko stanovništvo pristupilo je oblikovanju zemlje iz religijskih pobuda. Nastale intervencije u prostoru ogromnih su dimenzija i predstavljaju duhovna mjesta štovanja, svojevrsni sveti krajobraz, bitno usađen u kulturu i vjerovanje naroda. Najveći pretkolumbovski land art, a uz to i najveće arheološko nalazište na svijetu, nalazi se u zapadnoj Boliviji. Primjer negativnog geoglifa, *Sajama Lines* prostire se na 22 525 km², a radi se o mreži nekoliko tisuća pravocrtno izvedenih linija u prostoru, ukupne duljine 16 000 kilometara (slika 8.). Posebnost linija je ta da, iako izgledaju izvedeno nasumično, njihovi položaji su rezultat izračuna kretanja nebeskih tijela, što je autohtonom stanovništvu služilo za ceremonijalna i vjerska hodočašća. Ovakav izgled i namjena linija potvrđuje i činjenica da su izvedene pravocrtno unatoč različitoj topografiji terena na padinama ugaslog vulkana Sajama. Arheološka istraživanja pokazala su da su se na pojedinim čvorištima linija nalazili sveti hramovi, grobni humci i objekti slični današnjim pokloncima, čineći svojevrsni kulturni

krajobraz tog područja. Neke od linija danas imaju uporabnu svrhu kao prijevozni putevi lokalnog stanovništva. Drugi primjer negativnog geoglifa su *Nazca Lines*, nastale na pustinjском platou u istoimenoj peruanskoj pokrajini, oko 500. godine pr. Kr (slika 9.). Područje ravnog Nazca platoa ispunjeno je linijama (duljine i do 20 km), geometrijskim i antropološkim oblicima te figurama iz flore i faune. Geoglifi nisu nastali iskopavanjem zemlje, već prevrtanjem i čišćenjem crvenkastog kamenja i otkrivanja bijele površine ispod kamenja (slika 10.). Iz tog razloga, geoglifi su dobro vidljivi iz daleka i s viših planina u okolici. Neke od prisutnih oblika na Nazca području su likovi majmuna, psa, pauka, kolibrića, cvijeća, itd., uglavnom veličine između deset i nekoliko stotina metara. Iako postoje razne teorije oko njihovog nastanka i čemu su služili, slično kao *Sajama Lines*, pretpostavlja se da su crteži u zemlji imali religijsku konotaciju (u indijanskoj kulturi prevladavao je animizam, staro vjerovanje da je duhovnost prisutna u svim živim i neživim bićima, te pojavama; pojedini životinjski likovi pripisivali su se određenim bogovima, a prikazivali kada bi im trebala, npr. kiša od kišnog boga). Pošto se crteži nisu mogli percipirati s tla, indijanske kulture crteže su posvećivale višoj sili, bogu ili bogovima na nebu, pošto se pogledom iz zraka (neba) jedino mogla uvidjeti detaljnost i cjelokupnost izvedenog lika. Iako je njihova namjena bila religijska, s primjesama astronomske geometrije, zemljani radovi prvih civilizacija Sjeverne i Južne Amerike posjeduju likovni aspekt koji svojom veličinom i detaljnošću zapanjuje. Sama odluka da se njihov umjetnički izražaj smjesti u otvoreni i nenaseljeni prostor, govori o dubokoj povezanosti njihove kulture s prirodom i duhovnim aspektima. Iako se službeni land art pokret iz šezdesetih godina prošlog stoljeća rijetko bavio temama religije kroz radove, stare civilizacije i suvremene oblikovatelje zemlje povezuje zajednička odluka za preuzimanjem otvorenog prostora u svrhu prezentiranja vlastitog likovnog umijeća.



Slika 8. Manji dio negativnog geoglifa *Sajama Lines* u Boliviji



Slika 9. Zračni prikaz ptice u sklopu *Nazca Lines* u Peruu



Slika 10. Pogled na *Nazca Lines* u Peruu iz ljudske perspektive

4. Integracija

Temeljni oblik land arta, koristi isključivo materijal pronađen na mjestu izvedbe rada. Umjetnici dodaju, uklanjaju ili premještaju prirodni materijal u svrhu formiranja skulpture koja reflektira srž minimalizma u specifičnom prostoru, izvedenu u specifičnom materijalu u maniri elementarne geometrije (Kastner i Wallis, 1998.). Ovi radovi predstavljaju odnos između specifične lokacije i ljudske intervencije u tom prostoru, te su u većini ogromnih dimenzija. Prva generacija land art umjetnika radila je unutar ovog stadija pokreta, i to isključivo s nakanom prezentiranja samog procesa aglomeracije, relokacije, nasipavanja ili oduzimanja zemlje. Njihov rad bio je bazičan i performativnog karaktera, bez dubljeg značenja ili poduprt bitnim socijalnim ili ekološkim temama, što će zaokupljati, tek umjetnike pokreta u sljedećim generacijama. Već prvi radovi unutar pokreta nagovijestili su monumentalnost i bitnu karakteristiku land art pokreta - mnoge radove je moguće percipirati jedino iz zraka.

Značajna osoba prvih godina pokreta je Walter De Maria. De Maria je kao kipar, ilustrator i skladatelj živio u New Yorku, no uslijed značajnih socijalnih i političkih previranja, posebice u urbanim sredinama, njegov se opus krajem 1960 - ih seli u pustinjske krajeve Nevade. 1969. godine, izvodi više radova u pustinji, koristeći samo materijal (zemlju) nađen na mjestu izvedbe, po uzoru na negativne geogliffe starosjedilačkog stanovništva Južne Amerike. *Las Vegas Piece* se sastoji od četiri kanala. Dva kanala duljine su 1,6 kilometara, a druga dva, duplo kraća (804 metara), svi postavljeni pod pravim kutem kako bi kraći kanali stvorili kvadrat unutar duljih stranica (slika 11.). Pravocrtne linije (kanali) širine su 244 centimetara, pravilno orijentirani sjever - jug, istok - zapad. Gledajući iz zraka, opaža se da pravocrtne kanali nisu najbitniji dio rada. Linijskoj kompoziciji u prostoru komplementiraju prirodne linije gibanja terena - pješčani nanosi, presušena korita riječica. Autorove linije i prirodne linije terena tvore preklapajuću mrežu uzoraka čime se dodatno naglašava prirodna ljepota pustinjskog terena. Unatoč tome, rad ima bitnu ulogu i ako se sagledava s tla. Autor istražuje ideje mjerenja i orijentacije ljudi u nenastanjenom krajobrazu, što može biti teže od orijentiranja u urbanim sredinama. Također, radi se i o svojevrsnoj kritici navigacijskih uređaja koji bi, naravno, bili beskorisni u prostorima poput ovog.



Slika 11. Pogled iz zraka na *Las Vegas Piece* Waltera De Marie (1960.)

Osim spomenutog rada, De Maria 1969. izvodi dva pustinjska rada uz pomoć krede (nalik iscrtavanju granica teniskog terena). *Desert Cross* i *Mile Long Drawing* nastali su na dnu presušenog jezera, El Mirage Dry Lake. Križ nastao uz pomoć dvije linije, širine linija osam centimetara, te duljine od 150 i 300 metara, preispituje ustaljene religijske simbole društva (slika 12.). Na prostoru koji kulturološki i povijesno pripada starosjedilačkom indijanskom stanovništvu, iscrtava križ, bitan simbol kršćanstva. Uzevši u obzir da su prvi križni simboli pronađeni na zidovima egipatskih grobnica, puno prije pojave kršćanstva, te da su i egipatska i indijanska kultura štovala više bogova, pojava križa na toj lokaciji podcrtava autorovo kritički nastojanje prema kršćanstvu. S druge strane *Mile Long Drawing* ne donosi dublje razmišljanje na neke od društvenih problema. Dvije paralelne linije, izvedene pomoću krede, širine deset centimetara, te duljine 1,6 kilometara služe usmjeravanju pogleda i naglašavanju pustinjskih vizura (slika 13.). De Maria je osim religijskih pitanja bio zaokupljen i pitanjima perspektive u otvorenim prostorima. Linije su naposljetku poslužile kao svojevrsni imaginarni hodnik, prividno ispunjujući prazninu pustinjskog krajobraza. Oba rada, izvedena u kredi, ubrzo su uništena, te o njima svjedoče samo fotografije.



Slika 12. *Desert Cross* Waltera De Marie iz zraka (1969.)



Slika 13. Prikaz rada *Mile Long Drawing* iz ljudske perspektive (1969.)

Na sličan način, o radovima Dennisa Oppenheima svjedoče isključivo fotografije. Oppenheim je svoje najvažnije radove izveo u snijegu i ledu, fotografirao ih i postavio fotografije na veći papir uz geografsku kartu lokacije. Krajem 1960 - ih, Oppenheim izvodi radove *Negative Board*, *Accumulation Cut*, *Gallery Transplant*, *Annual Rings*, *Time Line*. U radu *Accumulation Cut* autor preispituje umjetnički trag, fizički i mentalno. Okomito na zamrznuti vodopad, autor reže površinu zamrznutog jezera motornom pilom, veličine 300 x 122 centimetara (slike 14. i 15.). Unutar 24 sata, intervencija u ledu ponovno je postala dio ledene mase jezera, te je sam rad prestao postojati. Ponovne rezove, Oppenheim nije radio, no fotografski materijali i mapa dokazuju postojanje njegovog djelovanja. Ovim činom, dovodi se u pitanje prolaznost umjetničkog izražavanja, pa koliko on banalan bio. Također se dotiče teme komercijalizacije umjetnosti i same količine umjetnosti u drugoj polovici 20. stoljeća,

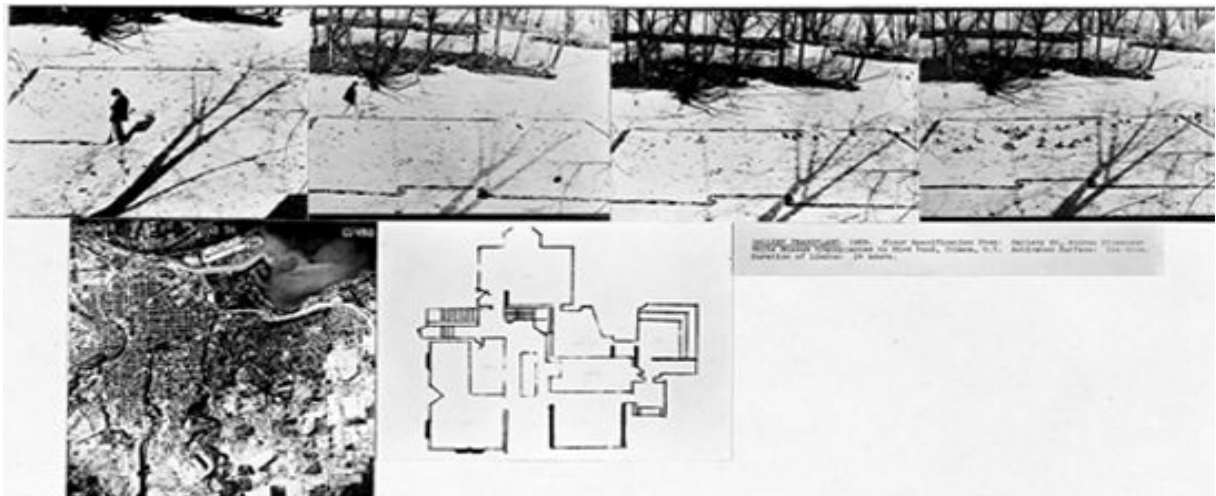
kada se rađaju mnogobrojni pravci i frakcije već ustaljenih umjetničkih pokreta. U radu *Gallery Transplant* (slika 16.), Oppenheim se ponovno dotiče teme komercijalizacije umjetnosti. Originalno izveden za prvu land art izložbu, *Earth Art* (1969.), pomalo ironično, zamišljena u zatvorenom prostoru Andrew Dickson White muzeja u Ithaci, New York, Oppenheim uzima tlocrt muzeja, u kojem je trebao prisustvovati svojim radom, i gaženjem snijega ispred muzeja, ucrtava tlocrt. Ovaj *site - specific* projekt razmatra odnos interijera i eksterijera, dovodi u pitanje izložbu land arta unutar objekta, unatoč potrebi pokreta za otvorenim prostorom.



Slika 14. Fotografija autora tijekom izvedbe rada *Accumulation Cut*



Slika 15. *Accumulation Cut* Dennisa Oppenheima nakon izvedbe



Slika 16. Rad *Gallery Transplant* Dennisa Oppenheima izložen u galeriji Andrew Dickson White, Ithaca, New York (1969.)

Osim spomenutih tema, Oppenheim se iscrpno bavio pitanjem granica (posebice političkih granica između pojedinih američkih saveznih država i između Kanade i SAD - a) i vremenskih zona. Fotografije radova *Time Line* i *Annual Rings* svjedoče o preispitivanju banalnih zakona i pravila kojih se čovječanstvo drži, izvodeći podjednako banalni rad. U *Time Lineu*, desetominutna vožnja motornim saonicama po zamrznutoj i snijegom prekrivenoj St. John rijeci, iscrtala je liniju - granicu između Mainea u Sjedinjenim Američkim Državama i New Brunswicka u Kanadi (slika 17.). To specifično područje, osim političke granice, mjesto je i promijene vremenske zone. Naoko isto mjesto, s istim prostornim elementima, topografijom i vegetacijom, zapravo predstavlja promjenu vremena. Povezano s pitanjem vremena, Oppenheim također razmatra pitanje granica prirode, posebno zaštićenih prirodnih prostora. Granice zaštićenih prostora, poput nacionalnih parkova (Plitvička jezera) ili spomenika parkovne arhitekture (park Maksimir) tvore čvrstu i konkretnu diobu, iako se određeni elementi iz zaštićenog prostora pojavljuju i preko njihove granice. Autor se tom misli vodi i prilikom ostvarivanja svog rada, pošto se određeni kanadski zaštićeni teritoriji prekidaju s dolaskom političke granice sa Sjedinjenim Američkim Državama, iako se i na američkoj strani nalaze prirodni elementi vrijedni zaštite. Vrijeme je, prema autorovim riječima očito kontrastan pojam - ono predstavlja apstraktan i kontinuiran koncept, ali nam donosi potpuno drugačiji doživljaj kada se krećemo kroz prostor i vrijeme paralelno. Na istoj geopolitičkoj granici, autor izvodi rad *Annual Rings* sa sličnom tematikom. Osim teme vremena i prostora, svojim radovima u snijegu i namjernog postavljanja geografske karte uz fotografije, Oppenheim ilustrira nerealn prikaz prirodnog prostora na kartama, naglašavajući tako da je prirodni prostor našeg okruženja u stalnom mijenjanju i nije moguće točno zabilježiti njegove granice (slika 18.).



Slika 17. Kolaž rada *Time Line*
(geografske karte i
fotografije lokacije)



Slika 18. *Annual Rings* Dennisa Oppenheima nakon izvedbe (1968.)

Radovi Michaela Heizera, lokacijski se poklapaju s radovima De Marie. U seriji radova nazvanih *Nine Nevada Depressions*, iz 1968., Heizer odlazi u Massacre Dry Lake, Nevada kako bi naglasio transformativnu snagu prirode na dnu presušenog jezera. Radi se o seriji od devet iskopanih jaraka ogromnih dimenzija, dubine tri metra, gdje svaki jarak ima drugačiji oblikovni jezik, te se različito percipira iz zraka, s tla te iz različitog kuta gledanja (slike 19. i 20.). Iako lokacijski sličan De Marii, Heizer se bavi temom vremena, slično Oppenheimu i njegovim radovima u snijegu i ledu. Heizer iskapa ogromne količine zemlje s dna presušenog jezera (okvirno 1,5 tonu zemlje po radu) i namjerno prepušta prirodnim procesima da ponovno zatrpaju iskopana područja svojim djelovanjem. Autor preispituje dinamičan odnos vremena i prostora - iskopane forme s vremenom se ponovno pune zemljom, posljedično utjecajem erozije i priroda ponovno preuzima ono što je u samome početku njezino. Čovjekov utjecaj na prirodu je veliki, ali Heizer serijom radova *Nine Nevada Depressions* dokazuje da prirodne sile još uvijek imponiraju čovječanstvu, posebice na globalnoj razini (globalno zatopljenje, uzdizanje razine mora, itd.).

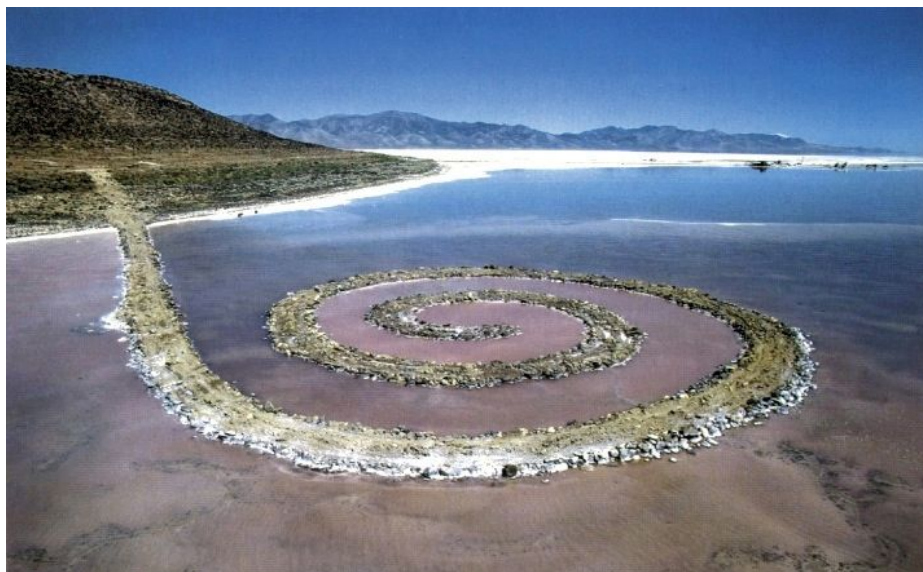


Slika 19. Rad iz serije *Nine Nevada Depressions* - *Isolated Mass/Circumflex* (1968.)



Slika 20. Rad *Rift* iz iste serije

Radovi Roberta Smithsona u land art pokret uvode vodu i vodene površine kao bitan segment cjelokupne kompozicije. *Spiral Jetty* (1970.) se prometnuo u simbol land art pokreta, a Smithson postaje jedan od bitnijih aktera konceptualne suvremene umjetnosti na svjetskoj razini. Sveukupno, Smithson je uz pomoć velike mehanizacije i oko 900 sati konstantnog rada promijenio izgled obalnog dijela jezera Great Salt u saveznoj američkoj državi Utah, ubacivši spiralnu formu u jezerski krajobraz, sačinjenu od kamenja, zemlje, bazalta i soli (slika 21.). 6 650 tona prirodnog materijala premješteno je s lokalnih lokacija, nedaleko jezera. Spiralna forma rada potječe od same lokalne topografije i kružne formacije kristala soli koji se prirodno talože na obali jezera. Prije same izvedbe rada Smithsona je privukla specifična crvena boja slanog jezera koja se u narednim godinama mijenjala. Iako rad i danas postoji, autor naglašava da su sve prirodne izmjene na radu dio samog rada, a to uključuje podizanje vodene mase jezera i plavljenje rada, zatim pomicanje same spirale uslijed eolskih procesa, mijenjanje boje jezera, a s time i boje same spirale, te otkidanje pojedinih dijelova rada zbog erozijskih procesa. Smithsona fascinira privremenost i neodređenost, a radom ukazuje na snagu prirodne transformacije krajobraza i ljudsku prividnu dominaciju nad prirodom.



Slika 21. *Spiral Jetty*
Roberta Smithsona na
jezeru Great Salt, Utah
(1970.)

Početak sedamdesetih Smithson izvodi *Spiral Hill* u Nizozemskoj, *Sunken Island* u Floridi i *Amarillo Ramp* u Texasu, na dnu presušenog jezera Tecovas. S ovim radovima, Smithson i dalje razmatra ponašanje čovjeka u ekološkom smislu, posebice u radu *Spiral Hill*, gdje gradi spiralno brdo na mjestu napuštenog kamenoloma. Brdo ima oblik stošca, a spirala (put) se postepeno diže oko brda, počevši od baze brda, pa sve do vrha, aludirajući na Babilonsku kulu, simbol uništenja čovječanstva (slika 22.). No, s *Amarillo Ramp*, duplo većim radom, sličnim *Spiral Hillu*, konačno postiže željeni učinak zadirući u temu čovječanstva i ekologije. To je ujedno i Smithsonov posljednji rad, dovršen uz pomoć njegovih prijatelja, pošto je prilikom posljednjeg preleta lokacije, tragično poginuo u avionskoj nesreći. 1973. *Amarillo Ramp* su dovršili Nancy Holt, Richard Serra i Tony Shafrazi - umjetnici koji će oblikovati land art pokret u sljedećim godinama. S dolaskom na rampu i šetnjom po njoj, mijenja se posjetiteljev odnos do okoliša. Promjenom vizura, visine položaja i podloge po kojoj se hoda, Smithson je htio naglasiti odnos čovjeka do prirode. Također, uz navedene promjene, mijenja se i temperatura, svjetlost i zvukovi prirode koji su pod direktnim utjecajem čovjeka, ali već na globalnoj razini. Slično kao i promjena boje jezera u njegovom najpoznatijem radu, *Spiral Jetty*, zemlja na *Amarillo Rampu* mijenja boju s promjenom atmosferskih utjecaja (slika 23.).



Slika 22. Dovršen rad *Spiral Hill* Roberta
Smithsona u Nizozemskoj



Slika 23. *Amarillo Ramp* - rad jedovršen uz pomoć Smithsonianovih prijatelja 1973.

Počevši 1977. godine, James Turrell sve do danas razvija jedan od najvećih i najdugovječnijih umjetničkih projekata na svijetu. *Roden Crater*, brdo sačinjeno od pepela ugaslog vulkana, smještenog u Painted Desertu u sjevernom dijelu Arizone, predstavlja kulminaciju autorovog cjeloživotnog istraživanja ljudske vizualne i psihološke percepcije (slika 24.). Kupnjom zemljišta 400 000 godina starog, pet kilometara širokog i 120 do 300 metara visokog vulkana, Turrell ispituje moguće doživljaje i kontemplaciju povezanu sa svjetlom u umjetno doradenoj prirodnoj strukturi. Na samome vrhu brda, autor desetljećima iskapa velike količine zemlje kako bi stvorio savršeni krug, i u njemu gradi veliki broj prostorija otvorenog stropa i tunela koje služe kao promatračnice i observatoriji neba. Prirodni smještaj brda u nenaseljeno područje omogućava neometano gledanje zvjezdanog neba, no isto tako nudi izuzetno plavu boju neba tijekom dana, što je na početku samog rada privuklo autora. Posebna misija autora je što manje utjecati na vanjski izgled vulkana, ne ometati okoliš uočljivim ljudskim utjecajem, no istovremeno što više utjecati na unutrašnjost vulkana, tunelima i prostorijama koje bi svjedočile o geološkoj povijesti tog specifičnog prostora. Umjetnička vrijednost tog čina ne očituje se samo u znanstvenim činjenicama koje Turrell pokušava prezentirati, već i u svojevrsnoj posveti starim civilizacijama (posebno Inkama) i njihovoj arhitekturi. No, najbitnija sastavnica rada je upravo u svjetlosti i nebeskim događajima koje Turrell naglašava i uokviruje svojim intervencijama u brdu kako bi povezao fizički prostor i kratkotrajne nebeske doživljaje; subjektivno i objektivno unutar promjenjivog osjetilnog iskustva. I sam autor naglašava bitnost svjetla i korištenje svjetlosti kao materijal, a ne kao subjekt, kako bi dodatno utjecao na percepciju ljudi (Turrell, 1993.).



Slika 24. Zračna fotografija *Roden Cratera* Jamesa Turrella (Flagstaff, Arizona)

5. Interupcija

Projekti interupcije spajaju okoliš i ljudsku aktivnost koristeći materijale koji nisu autohtoni za područje u kojem se određeni rad land arta izvodi. Spomenuti materijali obično su neprirodni, napravljeni od strane ljudske ruke - asfalt, ljepilo, beton, tkanine ili konciznije izvedeni materijali poput vozila ili predmeta iz svakodnevnice uporabe. Koristeći prerađene i proizvedene strukture, materijale i tehnologije, umjetnici u ovoj kategoriji land arta uokviruju, naglašavaju i interpoliraju iste lokacije i prirodne elemente kao i autori u prethodnoj kategoriji, no s naglaskom na odnosu prirodnog i umjetnog. Također, bitna tematika radova u ovoj kategoriji je kritika iskorištavanja zemlje i eksploatacije u generalnom smislu koja se često maskira projektima industrijskog i urbanog napretka. Novost u ovoj kategoriji je i selidba prirodnih elemenata (interupcija krajobraza), npr. zemlje, vegetacije, pijeska, u galerijske i muzejske prostore. Iako se ovaj oblik land arta pojavio paralelno s integrativnim oblikom pokreta, zbog upotrebe umjetnog materijala u simbiozi s prirodnim scenografijama i materijalima, smatra se sljedećom fazom originalne tendencije.

Od samog početka, američki minimalist Carl Andre svoj je opus stvarao spajajući upravo ta dva medija. U radu *Secant* iz 1977., direktno u prirodni krajobraz postavlja 100 drvenih poluga, jednu iza druge, veličine 30 x 30 x 90 centimetara, sveukupne duljine 90 metara (slika 25.). Teren na kojem je linijska kompozicija nastala je prirodno valovit, s blagim nagibima, nastanjen specifičnom prirodnom vegetacijom tog prostora. Linija naglašava prirodne datosti terena na kojem se nalazi, artikulira uzvišenja i udubljenja topografije, te se iz različitih kuteva gledanja doima nepravilnom, iako su drvene poluge postavljene pravocrtno. Autor naglašava da je linija prva i zadnja stvar, ne samo u slikarstvu, već generalno u svakoj konstrukciji. Linija je prolaz, pokret, kolizija, granica, potporanj, poveznica, dioba. Ako liniji damo status prvotnog elementa, te joj damo mogućnost da gradi i stvara, s time odbacujemo bilo kakvu estetiku boje, teksture i stila (Andre, 1977.). Uzimajući taj primarni gredbeni i projektantski element (ne uzimajući u obzir točku), autor ne naglašava samo bitnost linije u stvaranju, već naglašava i gibanje terena i poteškoće povezane sa shvaćanjem terena na kartama - linija se u kartografiji najčešće pojavljuje kao prometna infrastruktura, ali i slojnica. Povezujući liniju s prezentacijom gibanja terena putem slojnica na geografskim kartama, Andre naglašava nepodudaranje projekcija s realnim izgledom prostora (na sličan način kao i Denis Oppenheim u svojim integracijskim radovima u snijegu).



Slika 25. Fotografija rada *Secant* Carla Andrea iz 1977.

Da se radovi land art pokreta ne tiču isključivo zemlje i čvrste zemljine podloge dokazuju Hans Haacke i ponovno Denis Oppenheim. 23. lipnja 1967. godine, Haacke izvodi rad *Sky Line* (slika 26.). Rad se sastojao od više desetaka bijelih balona, punjenih helijem, pričvršćenih na uzici i puštenih u zrak, usred Central Parka u New Yorku. Haacke je namjerno izabrao bistar i sunčan dan bez oblaka za izvedbu svog rada, kako bi bijela linija balona u zraku kontrastirala plavom nebu. Uz to, autor u prvi plan stavlja nebo i prazan prostor koji se umjetnicima nudi kao svojevrsno “platno” i prostor neograničenih mogućnosti. Upravo taj nelimitacijski element neba i prostora iznad izgrađenog i definiranog tla, otvara različite mogućnosti stvaranja i prezentacije radova. U slučaju Denisa Oppenheima, zrak je iskorišten za kratkotrajnu izvedbu rada *Whirlpool, Eye of the Storm* (slika 27.). Jedina poveznica između Haackea i Oppenheima u ovom slučaju je mjesto odvijanja rada. Razlog tome je što se Oppenheim odlučio za simulaciju tornada, vrtloga zraka, izvedenog pomoću jednopilotne letjelice i smoga koji se paralelno s letenjem ispuštao iz spremnika letjelice. Rad izveden iznad presušenog jezera El Mirage u Kaliforniji (poprište mnogobrojnih Oppenheimovih radova) trajao je svega nekoliko minuta, poput tragova smoga kojeg veliki avioni ostavljaju na nebu nakon preleta. Autor je svoje naputke o ispuštanju smoga direktno diktirao pilotu u letjelici na mikrofonski, kako bi on formirao više povezanih krugova u zraku, odnosno spirala. Na isti način kao i Haacke, Oppenheim iskorištava prostranstvo neba za izvedbu svog rada, te naglašava odnos stvorenog rada naspram nepreglednosti okružujućeg pustinjaškog krajobraza.



Slika 26. Fotografija rada Hansa Haackea *Sky Line* na nebu iznad New Yorka (1967.)



Slika 27. Fotografija rada *Whirlpool, Eye of the Storm* Dennisa Oppenheima iznad presušenog jezera El Mirage u Kaliforniji

Nekoliko godina prije rada izvedenog zrakoplovom, Oppenheim izvodi *Salt Flat*, koji je danas, poput većine njegovih radova, evidentiran samo na fotografijama. Uzevši 450 kilograma soli, autor je materijal posipao i pravilno oblikovao u pravokutnik veličine 15 x 30 metara na asfaltnoj površini kraj Šeste avenije u New Yorku (slika 28.). Ovim radom, Oppenheim je započeo svojevrsni triptih, no posljednja dva dijela nikad nije izveo. Autorova ideja je bila uzeti istu količinu soli i pretvoriti taj materijal u dodatne dvije kocke (nalik šećernim kockama, no veličine 30 x 30 x 60 cm) i smjestiti ih na dno oceana nedaleko obale Bahama i jednu zakopati 30 centimetara u dubinu Salt Lake Deserta u saveznoj američkoj državi Utah. Iako rad nije dovršen, Oppenheim razmatra trajnost soli na različitim lokacijama. Uz to, razmatra i kakav utjecaj kompozicije soli imaju na različite lokacije, te kakav je mogući odnos ljudi i prirode do invazivno postavljenih radova u prostoru. Deset godina kasnije, Oppenheim se vraća starim temama. U radu *Relocated Burial Ground* iz 1978. ponovno stavlja geografiju i kartiranje u prvi plan. Koristeći zaštitnu temeljnu boju za asfalt, Oppenheim markira pustinjsko tlo presušenog jezera El Mirage u Kaliforniji u formi križa, to jest slova X (slika 29.). U istoj pustinji i na susjednoj lokaciji, Walter De Maria je izveo svoj *Desert Cross*, devet godina prije Oppenheima, čime je novi križ poslužio i kao svojevrsna posveta starijem autoru. Oppenheim se ovim radom ponovno bavi kartiranjem i označavanjem lokacije (mapiranjem), no u ovom slučaju doslovno. Osim očitog, rad predstavlja religijsku simboliku i simbol negacije, no tema označavanja lokacije prevladava. Pošto je boja za asfalt izbrisiva u pustinjskom krajoliku, Oppenheim se time referirao na mnoge lokacije na svijetu (a posebno u Sjevernoj i Južnoj Americi) koje više ne postoje, koje su uništene ili 'izbrisane' s lica zemlje. *Relocated Burial Ground* i u svom naslovu donosi glavnu problematiku rada, a to su svi prirodni i ljudski utjecaji na bogatu povijest prostora kojom smo bili okruženi, a nisu uspjeli opstati u sadašnjosti.



Slika 28. Fotografija izvedbe rada *Salt Flat* Dennisa Oppenheima



Slika 29. Zračni fotografski prikaz *Relocated Burial Grounda* (1978.)

Povijest umjetnosti svjedoči o mnogim umjetničkim parovima koji su oblikovali likovnu scenu u povijesti, ali i sada. Snaga umjetničkog dua leži u naglašenoj intimnosti, kolaboraciji i partnerstvu - mnogim karakteristikama koje pojedini umjetnik ne može steći. Bitna karakteristika njihovih radova može se sažeti u frazi otkrivanje putem sakrivanja (Bourdon, 2001.). Uzimajući ogromne količine platna i koristeći ga za omatanje poznatih svjetskih arhitektonskih i prirodnih lokacija, naglašavaju ono što gledamo često, ali ne uočavamo bitne karakteristike gledanog. 1969. izvode jedan od svojih prvih radova omatanja, *Wrapped Coast* u Little Bayu, Australija. Na površini od 93 km², Christo i Jeanne - Claude rasprostiru tkaninu za kontroliranje erozije duž 2,5 km obalnog pojasa i 45 do 245 metara širokog (slika 30.). Visinska razlika omotane obale ovisi o samoj topografiji, a varira od 25 metara visokih klifova do pješčanog obalnog pojasa u razini mora. Tkanina je dodatno učvršćena na kamenu obalu polipropilenskom špagom (sveukupno 56 km špage) i s 25 000 stezača. Sveukupno, obala je bila omotana deset tjedana, a nakon toga, svi materijali korišteni u izradi rada bili su uklonjeni i zbrinuti, a obala se pokazala u istom stanju kao prije. Duo je uspio naglasiti prave konture obale, nevidljive topografske karakteristike geoloških formacija, a špaga je namjerno oblikovana u pravilnu mrežu da iz zraka oponaša geografsku mrežu meridijana i paralela.



Slika 30. Fotografija rada *Wrapped Coast* umjetničkog para Christo i Jeanne - Claude iz 1969.

Sakrivanje i naknadno otkrivanje česta je tema Christa i Jeanne - Claude. Na početku sedamdesetih ostvaruju *Valley Curtain* gdje ponovno koriste tkaninu kako bi formirali zastor površine 12 780 m² u dolinskom prostoru između dva brdovita dijela. 1977. omataju nogostupe Loose Parka u Kansas Cityju, 1985. omataju pariški most Pont - Neuf, 1995. omataju zgradu njemačkog parlamenta u Berlinu, Reichstag, a 1998. 178 stabla Berower parka kraj Basela. U svim navedenim radovima, autori su koristili polipropilensku tkaninu, sve radove su izveli zajedno s grupom volontera i svi su radovi financirani od strane njih samih, sustavno odbijajući bilo kakva sponzorstva. Također, nakon određenog vremena,

radovi su rastavljeni i svi materijali reciklirani. Tkanina oko objekata koju autori omataju, zadržava osnovni oblik samih objekata, ali ujedno naglašava detalje i daje nam dojam o proporciji objekata u prostoru. Omatanje je stoga svojevrsno analiziranje objekata koji nas okružuju (drveća, most, zgrada) i stavljanje dijelova objekata, koje rijetko uočavamo, pod povećalo. Zbog svoje veličine, opsežnosti pripreme radova i potrebne mehanizacije, Christo i Jeanne - Claude neke su radove izvodili i više od pet godina (iako je ishođenje dozvola za izvedbu rada trajalo i dulje od deset godina, a poneki radovi iz birokratskih razloga nisu nikad izvedeni). Između 1972. i 1976. autori su postavili *Running Fence* - ogradu od plastificirane tkanine, razapete između 2 000 metalnih štapova visokih 6,5 metara. Konstrukcija je bila dugačka 39 kilometara i postavljena sjeverno od San Francisca, na granici okruga Sonoma i Marin (slika 31.). Rad je zasnovan na snažnim socijalnim elementim. Ograda je poslužila kao umjetna barijera, presjecajući obradiva polja, pustopoljine, dijelove šuma, ali je ujedno povezivala unutrašnjost pokrajine s morem (djelomično ulazi u more), vegetacijom bogato i vegetacijom siromašno područje. Također, ograda dokazuje koliko su političke, prirodne i geografske granice proizvoljne i naposljetku nepotrebne, pošto se i s jedne i druge strane nalaze isti ili slični elementi.



Slika 31. Fotografija rada *Running Fence* umjetničkog para Christo i Jeanne - Claude (1972. - 1976.)

Dugotrajno pribavljanje dokumentacije, zakonski i tehnički problemi obilježili su ovaj, ali i mnoge druge radove ovog para. S druge strane, Christo i Jeanne - Claude za sve svoje projekte osiguraju veliki broj pomoćnika - volontera, radnika i lokalnog stanovništva što na kraju pozitivno utječe na brzinu izvedbe. Oko tri godine (1980. - 1983.), autori su izvodili *Surrounded Islands*. U projektu su umjesto omatanja otoka u floridskom Biscayne zaljevu, postavili 585 m² plutajuće tkanine okolo 11 otoka i time proširili konturu otoka i stavili dodatan naglasak na njih. Između 1984. i 1991. Christo i Jeanne - Claude razvijali su simultani projekt na dvije lokacije. *The Umbrellas* je prostorna instalacija koja se paralelno odvijala u udolini Ibaraki, 120 km sjeverno od Tokija i kalifornijskoj udolini, 96 km udaljenoj od Los Angelesa (slika 32.). Prijevremene pripreme omogućile su lako sastavljanje suncobrana, žutih u Americi, plavih u Japanu, uz pomoć 1 880 volontera. Instalacija je trajala 90 dana i stajala 26 milijuna dolara. Iako je njihov rad često kontroverzan i osporavan, zbog

veličine, rasprostranjenosti, zakonskih problematika i troškova, njihovoj reputaciji nije pomoglo ni sustavno odbijanje da pripišu svojim radovima dublji smisao. Christo i Jeanne - Claude od početka svoje karijere naglašavaju da su njihovi radovi isključivo orijentirani estetskom učinku, a svrha, stvaranje (umjetničkih radova) za osjećaj sreće i ljepote te kreiranje novih formi gledanja poznatog nam krajobraza (Christo).



Slika 32. Fotografija rada *The Umbrellas* umjetničkog para Christo i Jeanne - Claude (1984. - 1991.) - kalifornijska verzija

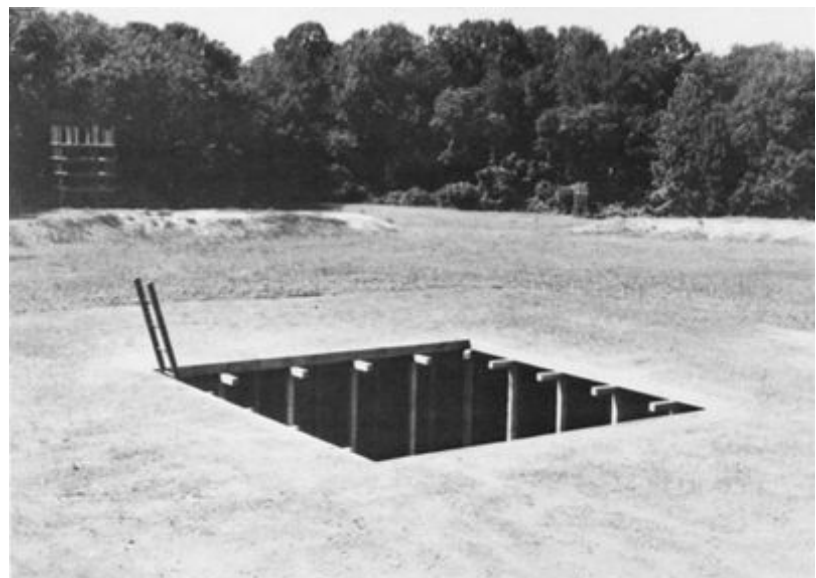
S pojavom feminističkih tendencija, land art su zajedno s muškim kolegama uspostavile i ženske umjetnice. Najbitnije pripadnice pokreta s kraja šezdesetih i početka sedamdesetih bile su Nancy Holt, Alice Aycock, Mary Miss, Betty Beaumont i Meg Webster. Holt je u svojim radovima isticala intimu i privatnost koju su međusobno uspostavili autori land art pokreta. U tri godine (1969. - 1971.) Holt je napisala i posvetila pet pjesama svojim prijateljima - umjetnicima (Heizer, Leider, Andre, Perrault, Smithson) te je svaku pjesmu, napisanu na papir, zakopala na pet različitih lokacija. Svaka lokacija pomno je odabrana da evocira pojedinog umjetnika u autoričnim mislima, prema specifičnim prostornim, atmosferskim i fizičkim datostima krajobraza. Pjesme su zakopane u vakumiranim posudama, a svaki od umjetnika kojima su pjesme posvećene dobio je kartu i upute sa svim potrebnim informacijama za pronalazak lokacije. Neke od informacija obuhvaćale su detalje o povijesti prostora, geologiji, flori i fauni, te karte, fotografije i uzorke kamenja i lišća. Iako je rad izveden javno i u otvorenom pustinjском krajobrazu, umjetnica je odlučila ne otkriti rad direktno, već na njega usmjeriti zagonetnim putokazima. Na taj način, rad dobiva notu osobnosti i svjedoči o privatnim odnosima među umjetnicima, a Holt ujedno istražuje je li granica privatnog i javnog u umjetnosti jasno definirana ili ne, s obzirom da umjetnost spada u sferu općeg kulturnog dobra. Već sa *Sun Tunnels*, Holt se okreće temama prolaznosti vremena, čestoj temi njezinih radova. Rad se sastoji od četiri betonskih kanalizacijskih cijevi, položenih na pustinjско tlo pustinje Great Basin, Utah, u otvorenu kompoziciju nalik slova X (slika 33.). Holt je na gornjim stranama cijevi izbušila rupe promjera dvadesetak centimetara koje korespondiraju različitim zvjezdanim konstelacijama, a same cijevi su poravnate s kutevima izlaska i zalaska sunca na dane solsticija. Same rupe na cijevima, osim što ukazuju

na pojedine zvijezde, za vrijeme sisanja i kretanja sunca i mjeseca, projiciraju kružne i elipsoidne oblike na dno cijevi. Namjera autorice je bila da približi kozmološke fenomene i astrološku dimenziju pojedincu te da naglasi prirodne vizure pustinjskog krajobraza.



Slika 33. Fotografija rada Nancy Holt - *Sun Tunnels* (1973. - 1976.)

Tematika vremena i prostora sastavni je dio i radova Mary Miss. U radu *Perimeters/Pavilions/Decoys* iz 1978. Miss promišlja granice i percepciju udaljenosti između pojedinih dijelova instalacije, ispituje granicu stvarnosti i iluzije tjerajući posjetitelje da šeu i istražuju prostorne intervencije. Na površini od 1,5 ha autorica gradi tri tornja od metalnih i drvenih greda, dva zemljana nasipa i podzemni prostor - dvorište (slika 34.). Položaji i mjerila tornjeva su različiti te se kretanjem po prostoru mijenja i dojam samih elemenata instalacije čime Miss pojačava iluziju u prostoru, dok su istovremeno podzemni prostori nedostupni i neistraživi, ali djelomično vidljivi čime pojačava tajanstvenost. S jednostavnim percepcijskim prilagodbama, Miss vodi gledaoca u prostoru i naglašava prolaznost vremena naspram promjenjivog odnosa tijela i prostora.



Slika 34. Fotografija dijela rada Mary Miss - podzemni prostor i toranj u pozadini

1977. Betty Beaumont je izvela *Cable Piece* u Illinoisu, savršeni krug u travi iscrtan od 12 kilometara čeličnog kabla. Promjera 30 metara, *Cable Piece* je peti u seriji sličnih autoričinih projekata koje je nemoguće percipirati s tla (slike 35. i 36.). Rad se godinama snimao i pratio, prvenstveno zbog činjenice da polako tone u zemlju zbog težine kabla, ali i zbog utjecaja čelika na sporiji rast trave.

Slika 35. Zračna fotografija rada *Cable Piece*

Slika 36. Fotografija s tla rada *Cable Piece*



Navedene autorice, iako pod utjecajem pokreta za ženska prava i opće emancipacije društva, nisu u svojim radovima naglašavale svoju rodnu pripadnost, niti se iz tih radova to moglo iščitati. Land art je izgradio mnogobrojne umjetnike, ali je ujedno i objektivizirao umjetnost, izjednačujući umjetnički izraz na svim socijalnim razinama društva. Iz tog razloga, land art umjetnice nisu imale potrebe za naglašavanjem spola, pošto su u samome početku svog izražavanja bile jednake naspram muških autora.

Nastavno na njegove radove u prijašnjoj kategoriji land art pokreta (integracija), Heizerova serija radova, *Nine Nevada Depressions* se sastoji od radova u čijoj su kompoziciji osim prirodnih materijala, i umjetni. *Dissipate* (eng. raspršiti) je osmi rad u seriji i sastavljen je od pet utonulih drvenih kalupa u dno presušenog jezera (Black Rock Desert). Kao i prijašnjim radovima iz serije i ovom radu je Heizer namijenio da nestane te da se stopi s postojećim pustinjskim krajobrazom. Heizer je proučavao postepenu transformaciju i uništavanje svojeg rada - prirodno preuzimanje ljudske intervencije ponovno u krajobraz u određenom segmentu vremena. Nakon serije radova *Nine Nevada Depressions*, Heizer se posvetio svom najambicioznijem radu - *Complex City*. Slično kao i Turrellov *Roden Crater*, ovaj umjetni grad usred pustinjske doline Garden Valley u Nevadi započet je 1972., a dovršetak se očekuje oko 2020. *Complex City* jedna je od najvećih skulptura na svijetu. Proteže se na površini okvirnog pravokutnika veličine 2 x 0,4 kilometara, a osnovni gradbeni materijali su beton, zemlja i kamenje vulkanskog porijekla, evocirajući drevne arhitektonske strukture, minimalizam i industrijsku tehnologiju (slike 37. i 38.). Izgradnja "grada" obuhvaćena je unutar pet faza izvedbe uporabom teške mehanizacije, mnogobrojnog ljudstva i

građevinskih tehnika. Heizer izvodi monolitne geometrijske strukture i konceptualne arhitektonske elemente - autor se igra s percepcijom posjetitelja postavljajući objekte ogromnog mjerila u neizgrađen i nepregledan pustinjski krajobraz, kako bi naglasio monumentalnost i arhitektonsko nasljedstvo pretkolumbovskih civilizacija. Istovremeno, unutar grada, okolni krajobraz nije moguće percipirati zbog visokih zidova konstrukcija, te je vidljivo samo nebo i nebeske pojave (kretanje nebeskih tijela). O samoj strukturi, Heizer (1984.) govori da je zanimljivo graditi skulpturu koja pokušava stvoriti atmosferu strahopoštovanja. Skulptura arhitektonskog mjerila kreira i objekt i atmosferu. Strahopoštovanje prema ovoj konstrukciji ekvivalent je religijskom iskustvu, a stvoriti ovakav transcendentalan umjetnički rad znači zaobići ustaljene umjetničke tendencije.



Slika 37. Fotografija dijela rada *Complex City Michaela* Heizera (1972. - do danas)



Slika 38. Fotografija dijela rada *Complex City Michaela* Heizera (1972. - do danas)

U radovima interupcije Roberta Smithsona, uočava se jednaka uporaba minimalizma s uporabom osnovnih, uobičajenih prirodnih i umjetnih materijala. Smithson je ujedno i autor koji većinu svoji radova izvodi u urbanim ili semiurbanim prostorima, te uz De Mariu uvodi krajobraz u galerijski prostor. 1969. u Rimu ispušta kamion pun asfalta niz brdo napuštenog kamenoloma (slika 39.), a godinu poslije izlijeva kantu ljepljiva niz umjetno stvoreno brdo u Vancouveru. U oba rada Smithson razmatra performativnu snagu land art pokreta. Također naglašava snagu erozije i zemlje koja se akumulira i kreće niz padinu, uz autorovo sudjelovanje (isipavanje materijala). Naposljetku, Smithson tim činom kritizira napuštene i divlje urbane prostore referirajući se na važnu inspiraciju land art pokreta - apstraktni ekspresionizam i *dripping* tehniku Jacksona Pollocka. Autor koristi zemlju i otvorene napuštene prostore kao što slikar koristi platno. U Smithsonovom slučaju, asfalt i ljepljivo su ono što je Pollocku uljana boja. Vrhunac Smithsonova "nasipavanja" dogodio se 1970. na sveučilištu Kent u saveznoj državi Ohio kada je odlučio zemljom nasipati napuštenu brvnaru u krugu kampusa sveučilišta (slika 40.). Ključan trenutak rada dogodio se kada je pod pritiskom nasipane zemlje, glavna drvena greda brvnare pukla i pod utjecajem gravitacije dopustila zemlji da prodre u unutrašnjost objekta. Trenutak ulaska vanjskog (prirodnog) elementa - zemlje, u unutrašnjost objekta (izgrađenog ljudskom rukom) predstavlja određeni stupanj neuređenosti ili entropije koji se dodatno povećava s prolaskom vremena i vanjskim utjecajima na rad.



Slika 39. Fotografija izvedbe rada *Asphalt*

Rundown Roberta Smithsona u Rimu



Slika 40. Fotografija rada *Partially Buried Woodshed*

nakon izvedbe na Sveučilištu u Kentu (1970.)

Uz Smithsona, De Mariu i Heizera bitna ličnost pokreta bio je i Robert Morris. 1974. postaje prvi umjetnik land arta kojemu je Senat Sjedinjenih Američkih Država odobrio financiranje za neki od projekata. *Grand Rapids Project* nastao je u istoimenom gradiću u saveznoj državi Michigan na napuštenoj padini periferijskog parka (slika 41.). Na vrhu i u podnožju padine nalazi se staza koju je autor odlučio povezati unakrsnim rampama u obliku slova X s odmorištem na sjecištu puteva. Za autora je rad predstavljao simbol povezanosti i bliskosti, dok je većina ljudi i posjetitelja u oblikovanoj padini vidjela nešto po čemu mogu doći od točke A do točke B. Funkcionalnost rada za svakodnevne potrebe stanovništva utjecala je na financiranje projekta. S druge strane, Morris te iste godine postaje poznatiji zbog projekta *Steam*. Rad je uključivao kondenzaciju i evaporaciju vode te je bio podložan vanjskim atmosferskim uvjetima - temperaturom, vlažnošću, tlakom i vjetrom. Glavna supstanca rada je para koja se iz tla (cijevi) dizala kroz pravokutni sloj kamenja i time ispunjavala otvoreni prostor (slika 42.). Para kao glavni medij, iako nematerijalna i neopipljiva, ostavljala je dojam fizikalnosti, postojeći kao vrući, amorfni oblak stvoren iz tla, polako se disperzirajući prema nebu. Morris se ovim radom među prvima svrstao u krug autora čiji se radovi nisu mogli ograničiti u uobičajene parametre dimenzija što će u kasnijim godinama postati uobičajena umjetnička praksa.



Slika 41. Zračna fotografija rada *Grand Rapids Project* Roberta Morrisa (1974.)



Slika 42. Fotografija rada *Steam* Roberta Morrisa iz 1974.

20. stoljeće svjedočilo je razvoju umjetničkih grupa i kolektiva. Bauhaus, dadaizam, fluxus - svi su započeli kao grupa istomišljenika, da bi se neki od tih kolektiva transformiralo u bitne povijesne tendencije umjetnosti. Unutar land art pokreta, Ant Farm je započeo kao projekt avangardnih arhitekata i grafičkih umjetnika da bi prerastao u kolektiv posvećen okolišnom dizajnu. Ant Farm su svoj rad bazirali na eksploatiranju popularnih američkih ikona kako bi redefinirali odnos javnosti do ustaljenih vrijednosnih simbola. 1974. izvode *Cadillac Ranch* (slika 43.). Teksaško mjesto Amarillo poslužilo je kao ukopno mjesto deset automobila američkog proizvođača Cadillac. Svaki Cadillac je bio drugog godišta (počevši od Cadillaca Club Coupe iz 1949. pa do Sedana iz 1963.) i ukopan prednjim krajem (nosom) u zemlju. U maniri *ready - made* instalacije, Ant Farm se igra popularnim američkim statusnim simbolom šezdesetih godina. Cadillac su posjedovali imućniji građani i bio je simbol uspjeha, a Ant Farm ga namjerno koristi kao puku komponentu umjetničkog rada, čime ruše statusnu funkciju automobila. Naposljetku, prema kompozicijskim i lokacijskim karakteristikama rada, *Cadillac Ranch* djeluje kao groblje što se prevodi u kritički komentar o poljuljanim socijalnim vrijednostima društva i zabrinjavajućem onečišćenju okoliša.



Slika 43. Fotografija rada *Cadillac Ranch* umjetničkog kolektiva Ant Farm (1974.)

Kao i Smithson, Walter De Maria u kategoriji interupcije, dio svojih radova izvodi na otvorenom, a dio u galerijskim prostorima. *The Lightning Field* iz 1977. se sastoji od 400 poliranih nehrđajućih čeličnih koplja naoštrenih vrhova, ukopanih i grupiranih u pravokutnu matricu veličine 1 x 1,6 km u zapadnom dijelu New Mexica (slika 44.). O veličini projekta svjedoči činjenica da je između svakog koplja razmak od 67 metara. Kao što i naziv govori, ulaštena koplja služe kao skupljači munja. De Maria radom stvara specifičan događaj s meteorološkim fenomenom u glavnoj ulozi. Posjetiteljevo iščekivanje groma i munje pojačava doživljaj rada i izoštrava osjećaj mjerila prostora i tijeka vremena. Potreba za monumentalnim i golemim radovima, De Mariu nisu napustili ni u zatvorenim prostorima. 1977. u New Yorku, autor teatralnom akcijom puni nekoliko prostorija apartmana s 197 m³ (300 kg) zemlje (slika 45.). Zemlja kao uobičajeni element iz prirode našla se u neuobičajenom okruženju. Surov materijal ispunio je urbani okoliš i time naglasio svoje postojanje, ali i postojanje prostora u kojem se nalazi. Čin punjenja prostorija zemljom, koja se zbog svoje rastresite prirode ravnomjerno širi prostorom, skreće pažnju s predmeta ili

skulpture (koja se obično nalazi u zatvorenim galerijama), na cijeli prostor. De Maria uz vizualni podražaj, pobuđuje i olfaktivni, čime se ostvaruje samo djelomični kontakt gledaoca s radom pošto se sam rad ne može dotaknuti. Transparentni pano kojim je zaustavljeno širenje materijala, to jest rada, ostavlja dojam ekskluzivnosti naspram posjetitelja, čime De Maria naglašava općeniti degradirani položaj prirode i prirodnog.

Slika 44. Fotografija rada
The Lightning Field
Waltera De Maria za
vrijeme oluje (1977.)



Slika 45. Fotografija
interijera apartmana u
kojem je Walter De Maria
izveo *The New York
Earth Room* (1977.)



Iako prvotno skulpturalni, opus Richarda Serre postupno se konvertirao u hibrid kiparstva i land arta sa naglaskom na otvorenom prostoru kao bitnom scenografskom elementu njegovih radova. Radeći s raznim materijalima (drvo, plastika, metal) i u više medija (prvenstveno skulptura, ali i video umjetnost), Serra se u ranoj karijeri opredjeljuje za metal, posebice kortenski čelik kao glavni nosioc umjetničkih ideja. Serra pažljivo bira lokacije izvedbe svojih radova, te se u većini slučajeva radi o instalacijama ogromnih mjerila s naglašenim odnosom čovjek - rad. Serra, slično kao i Heizer preferira stvoriti atmosferu strahopoštovanja i zadivljenosti spram svojih instalacija; autor namjerno izvodi radove koji djeluju masivno i golemo, te stvara kontrast naspram krajobraza u kojem se ti radovi nalaze. Iako je Serra plodan umjetnik, njegov se oblikovni jezik rijetko mijenja - geometrijski oblici, pravokutni zidovi i konkavno - konveksni limovi prevladavaju. U radu *Spin Out*, izvedenom u Otterlou, Nizozemskoj, Serra postavlja tri čelična lima širine četiri centimetara i veličine 3 x 12 metara (slika 46.). Rad je postavljen u eliptičnu dolinu, okruženu šumom, gdje krajevi triju čeličnih ploča formiraju imaginarni krug, to jest sat na kojem se ukazuje imaginarnih 12:00, 16:00 i 20:00 sati. Iako se pločama može opisati krug, Serra naglašava da je praznina između ploča zapravo jednakokrani trokut, veličine 46 x 24 x 24 metara. Autor istražuje temu topografije i ljudskog kretanja - istovremeno nas uvodi u rad i ukazuje na promjenu perspektive kada se krećemo prema radu i kada smo u središtu rada, ali nas istovremeno i tjera da sagledamo rad iz zraka od kuda je jedino moguće uočiti prostorne zakonitosti rada koje je autor nametnuo. Stvaranje raznolikih perspektivnih doživljaja u svojim instalacijama, Serra koristi kao lajtmotiv. I u svojim recentnijim radovima (*Walking is Measuring*, 2000., Porto; *East-West/West-East*, 2015., Katar - slike 47. i 48.), Serra istražuje odnos čovjeka i umjetne strukture. Iako u mjerilu mnogo skromnija naspram katarskog čeličnog zida, instalacija u Portu donosi esenciju Serrina razmišljanja. S dva kortenska zida različitih dimenzija, Serra stavlja pažnju na zaboravljen dio parka muzeja Serralves u Portu, ali i prema naslovu rada, tjera posjetitelje na stalno razmišljanje o odnosu mjerila u prirodi, posebice ljudskog naspram zidova. Autor svojim zidovima inicira našu urođenu potrebu za usporedbom, no u ovom slučaju umjetnog i prirodnog, antropogenog i anorganskog.



Slika 46. Fotografija Serrina rada *Spin Out* posvećena Robertu Smithsonu (1973.)



Slika 47. Fotografija rada
*Walking is
Measuring* (Porto,
2000.)



Slika 48. Fotografija rada
*East-West/West-
East* (Katar,
2015.)

6. Uključenost

Treći segment land art pokreta uključuje samog umjetnika u direktnom, osobnom, “jedan na jedan” odnosu s prirodom. Ovi radovi najčešće uključuju tijelo umjetnika u performativnom odnosu s okolišem, te je samo mjerilo rada posljedično povezano s veličinom samog tijela. Ostvareni radovi egzistiraju na granici land arta i performansa, a naglašavaju simboličnu, prvobitnu povezanost čovjeka sa zemljom u obliku suvremenog rituala. Također, autori se u ovom obliku pokreta kritički osvrću na prvu fazu ili američki land art i njegovu monumentalnost (Christo i Jeanne - Claude, Smithson, Heizer). Kratkotrajne i prolazne geste, poput hoda u polju, ostavljanja tragova u prirodi tijekom šetnje, bacanja vlastitog tijela u blato, obilježile su ovaj segment pokreta. Radovi su najčešće evidentirani fotografijama ili crtežima, a u ponekim slučajevima riječi u obliku eseja ili pjesme su zamijenile vizualni dokaz. Kao kontrast fizičkoj neograničenosti ranih radova, uključenost umjetnika u krajobraz može se čitati kao invazija, izuzeće, ali i potpora okolišu. Sljedeći radovi svjedoče skromniju sferu pokreta, povezaniju s okolišem i okolišnim pokretima.

Umjetnik koji je bio konstanta u većini segmenata land art pokreta, Walter De Maria, 1968. izvodi drugu verziju već prije spomenutog rada *Mile Long Drawing* (slika 49.). U radu je ostvarena kombinacija crteža velikog mjerila (dvije paralelne linije iscrtane kredom, duljine 1,6 km s razmakom od 3,5 m) i umjetnikova tijela. Lokacija rada je De Marijin uobičajen ambijent - pustinja Mojave u Kaliforniji. Dvije linije usmjeravaju našu pažnju na perspektivno sužavanje u daljini, a njegovo tijelo djelomično prekida vizualnu stimulaciju ostvarenu linijama. Linije se mogu poistovjetiti s vremenskom crtom života umjetnika, svijeta, pokreta ili bilo čega živoga, a umjetnikova pozicija na toj liniji označava sadašnjost ili trenutak u kojem živimo. Prolaznost vremena i odnos čovjeka do okoliša česta je tema De Marijinih radova.



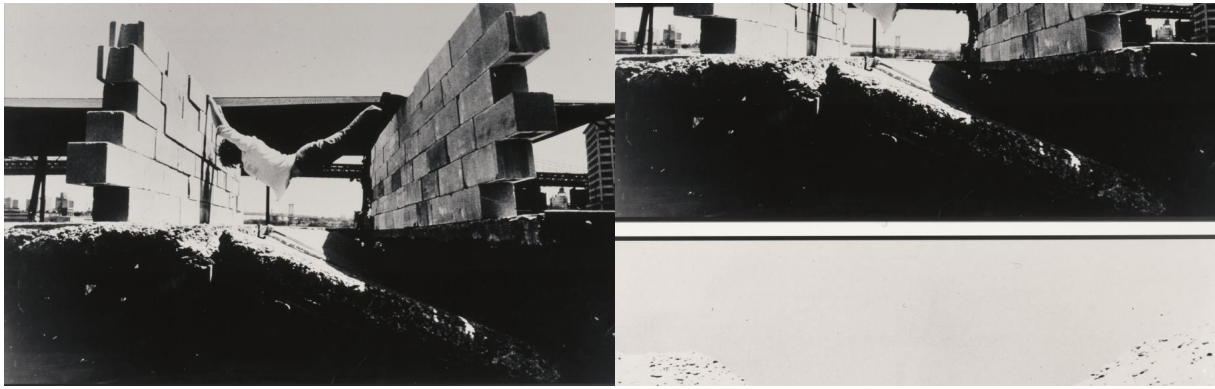
Slika 49. Fotografija druge verzije rada *Mile Long Drawing* Waltera De Marie iz 1968.

U godinama koje su prethodile formiranju pokreta, Kazuo Shiraga je započeo seriju svojih performansa na otvorenom. *Please Come In* iz 1955., izveden u Ashiyai, u Japanu, pionirski je rad spoja performansa i land arta (slika 50.). Shiraga je podignuo tuljac od deset drvenih debla obojanih u crvenu boju. U trenutku performansa autor je stajao u sredini tuljca s običnom sjekirom i započeo mahnito cijepati drvo, stvarajući nasilni crtež (Shiraga, 1955.). Gestikulativni prikaz brazdanja drva zapravo je bila ekspresivna instinktivna destrukcija (Shiraga, 1955.), autorova unutarnja borba za slobodom.



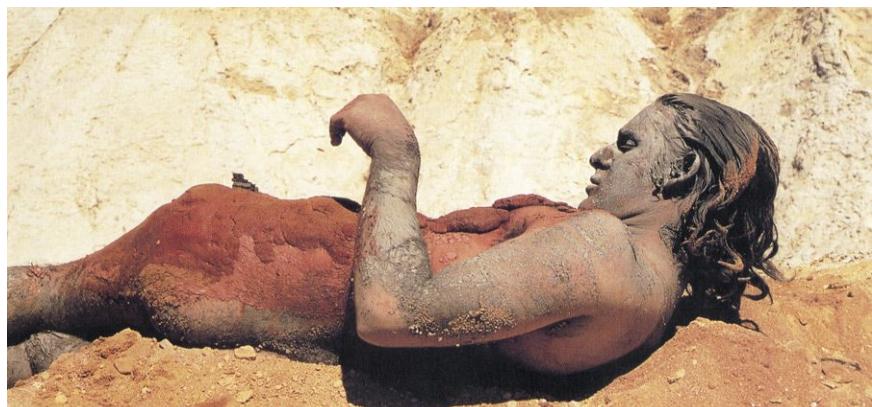
Slika 50. Fotografija izvedbe rada *Please Come In* Kazuo Shirage iz 1955.

1970. i Dennis Oppenheim izvodi jedan od rijetkih performansa na otvorenom prostoru. Dvodjelni desetominutni performans izveden je između zidarskog zidnog bloka na Long Islandu i urušenog betonskog nasipa između mostova Brooklyn i Manhattan (slika 51.). Oppenheim dovodi svoje tijelo u stanje stresa, fizički se istežući između dvije barijere i u udubini nasipa. Fotografije performansa su nastale u trenutku najveće tenzije, kada je autor iskušavao vlastitu izdržljivost, a sam performans je završen u trenutku kada on više nije mogao podnijeti sile napetosti vlastitog tijela. Oppenheim opterećuje vlastito tijelo u otvorenom krajobrazu, na strateškim, urbanim, ali zapuštenim prostorima New Yorka, tvori svojevrsni most od tijela i ponavlja radnju cijeli sat, iskušavajući vlastitu izdržljivost. Autor je pokušao postati most vlastitim performansom, ukazujući na zapušteno gradilište neizgrađenog mosta.



Slika 51. Kolaž izvedbe performansa *Parallel Stress* Dennisa Oppenheima iz svibnja 1970.

Osim ispitivanja izdržljivosti tijela u prirodi ili korištenja tijela za destrukciju, autori često koriste tijelo i za stapanje s prirodom. Charles Simonds i Ana Mendieta autori su koji osobno ulaze u prirodu i prihvaćaju stanje prirode u kojem se nalaze. Simonds 1971. izvodi *Landscape - Body - Dwelling* i kao što naslov sugerira, autor u otvorenom krajobrazu koristi svoje tijelo za izvedbu nastambe (slika 52.). Golim tijelom, autor leži na tlu i prekriva se glinom koju postepeno oblikuje i pretvara u minijaturne nastambe, za koje kaže, pripadaju imaginarnim minijaturnim stanovnicima nazvanim Mali ljudi. Simondsovo tijelo postaje krajobraz u krajobrazu, stvara novu civilizaciju, fantastičan izmišljeni svijet. Njegova poruka s druge strane razmatra seksualnost i svetost zemlje, jer prema autorovim riječima, zemlja, arhitektura i tijelo predstavljaju jednaku stvar, no prezentirani su u različitim “nastambama” (Simonds, 1974.). Ovaj je performans ponovljen više puta, u otvorenom prostoru (ponajviše na napuštenim gradilištima i u zapuštenim zgradama), ali i u muzejskim prostorima. I u radu Ane Mendiete, autoričino tijelo je glavni subjekt, no nikada ga direktno ne vidimo. U seriji radova *Silueta*, Mendieta doslovno ucrtava svoju tjelesnu prisutnost u krajobraz, koristeći različite metode otiska svog tijela, u različitim materijalima (trava, blato, glina, močvara, snijeg, pijesak) i evidentirajući performans različitim medijima (slike 53. i 54.). Osim otiskivanja svog tijela, Mendieta na pojedinim lokacijama i rekonstruira žensko tijelo pomoću kamenja i zemlje, lišća, mahovine i cvijeća ili iscrtavanjem u pepelu nakon izgaranja vatre. Autorica povezuje proces izvedbe rada s osobnim ritualima samoliječenja, meditacije i purifikacije što naposljetku veže s aspektima kubanske kulture iz koje dolazi. Istovremeno taj proces spaja s usvojenom kulturom u kojoj trenutno živi - SAD (snažan osjećaj seksualnog identiteta).



Slika 52. Fotografija izvedbe rada C. Simondsa *Landscape - Body - Dwelling* (1971.)

Slika 53. Fotografija završenog performansa u pijesku *Silueta* Ane Mendieta



Slika 54. Fotografija završenog performansa u zemlji *Silueta* Ane Mendieta



Minimalizam i konceptualna umjetnost prethodili su land art pokretu, a po mnogima predstavljaju temelj na kojem je umjetničko oblikovanje zemlje izraslo. Mišlju da je manje više vodio se i Richard Long. U svojoj seriji radova koja je uvijek započinjala s riječima *A Line...* izvodi jednostavnu, minimalističku liniju u različitim krajobrazima, različitom radnjom ili s različitim materijalima. Započevši 1967., *A Line Made by Walking* je rad nastao opetovanim hodanjem po travi u engleskom Somersetu, a rezultat je utabani put usred postrane travnate livade (slika 55.). Longov trag nije vječit pošto je rad trajao samo do trenutka kada je trava ponovno podigla svoje vlati. Long izjednačuje markaciju u travi s crtanjem pomoću stopala, a na sličan način izvodi i ostale radove u seriji. *A Line in the Himalayas*, rad iz 1975. potvrđuje Longovu sklonost hodanju i to često u nepristupačne, nenaseljene i puste krajeve koji obiluju prirodnim materijalima. Tijekom spomenutih šetnji, Long mijenja teren oko sebe, oblikujući kamenje u jednostavne geometrijske oblike, najčešće liniju (slika 56.). Slično kao i na Himalaji, Long izmjenjuje topografiju na škotskoj planini Cul Mor, namjerno podižući tanko i izduženo kamenje da stoji vertikalno naspram horizontalnog kamenog tla. Dokaz o linijama na Himalaji, u Škotskoj ili Engleskoj, autor nam donosi u obliku fotografija, eseja i geografskih karata.

Slika 55. Fotografija rada *A Line Made by Walking* Richarda Longa (1967.)



Slika 56. Fotografija rada *A Line in the Himalayas* Richarda Longa (1975.)



Mnogobrojne su političke, ekološke i socijalne teme oblikovale pokret land arta u godinama njegova nastajanja, no mali se broj autora referirao na spomenute probleme tijekom svoje karijere ili putem svojih radova. Cai Guo Qiang, kineski umjetnik s američkom adresom iznimka je pokreta. Žestoki pobornik nuklearnih politika, Qiang odlazi u Nevadu, u zonu poznatu po nuklearnim ispitivanjima (aktivnu od 1951. do 1993.) i fokusira svoje istraživanje na okoliš razoren nuklearnim bombama, te mogućnost njegove revitalizacije u turističke svrhe. Nadalje, autor želi oživiti zagađene prostore posredstvom umjetničkih akcija i instalacija. Za tu priliku, Qiang rekonstruira oblake nastale nuklearnom detonacijom (tzv. gljive) u minijaturnoj verziji, uz pomoć baruta, 1996. na dvije lokacije: područje nuklearnog istraživanja u Nevadi (slika 57.) i u okolici New Yorka (slika 58.). Prema autorovim riječima, snaga nuklearnog oružja je ironična jer je odgovorna za neke od najvećih katastrofa nad čovječanstvom, no istovremeno, tijekom detonacije proizvodi monumentalnu i za njega umjetnički vrijednu sliku (nuklearni oblak). Qiang reagira na katastrofu na jednak način, istim sredstvom, no u manjem mjerilu. Time naglašava štetnost krivih političko - ekoloških odluka iako se samim umjetničkim djelovanjem naposljetku izjednačuje s njima.

Slika 57. Fotografija performansa Cai Guo Qianga u Nevadi, 1996.



Slika 58. Fotografija performansa Cai Guo Qianga u New Yorku, 1996.



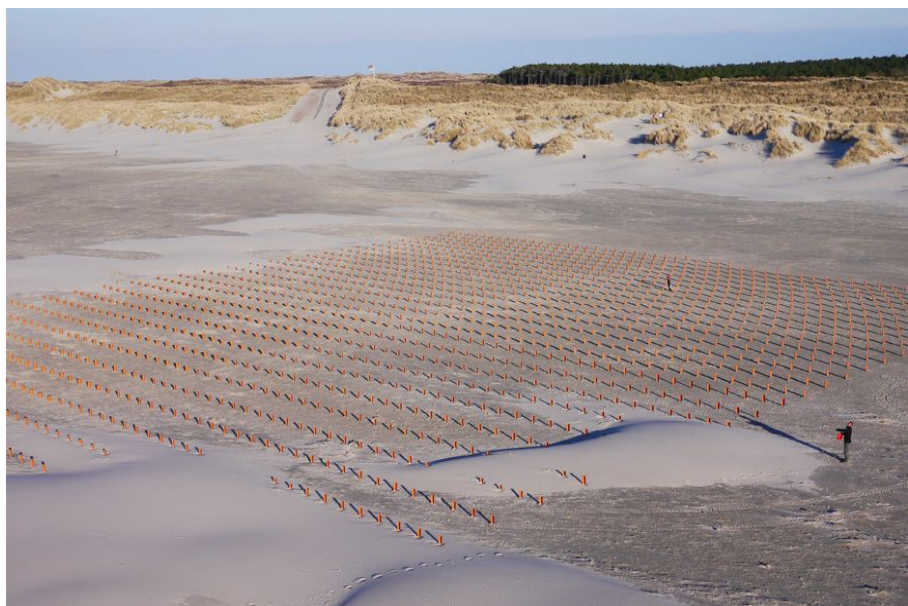
Mnogi su land art umjetnici sudjelovali na velikim umjetničkim smotrama u svijetu, uključujući venecijanski bijenale, zasigurno najbitniji događaj umjetničkog svijeta. Autori poput De Marie (1977., 2013.), Aycock (1978., 1980., 1982.), Guo - Qianga (1997.) bili su dio manifestacije, kojima se 1993. pridružio i Christian Philipp Müller s radom *Border Crossing*. Kao predstavnik austrijskog paviljona, Müller izvodi seriju od osam performansa prilikom kojih ilegalno prelazi državnu granicu Austrije s okolnim zemljama: Češkom, Slovačkom, Mađarskom, Slovenijom, Italijom, Švicarskom, Lihtenštajnom i Njemačkom (slika 59.). Maskiran u uobičajenog šetača, Müller je opetovano izlazio iz Austrije i prelazio granice, te dokumentirao prijelaze fotografiranjem, što mu je poslužilo kao podloga za izložbenu instalaciju u Veneciji, gdje je, među ostalome odlučio ukloniti dio vanjskog zida paviljona i premjestiti na pokrajnju lokaciju. U ovom slučaju, zid je metafora za granicu, u čvrstom, betonskom obliku, čime se autor nadovezuje na problematiku shvaćanja državnih granica kao čvrstih i neprobojnih utvrda. Müller kritizira strogoću državnih uređenja vezanih za granice i granične prijelaze i dotiče se tema migracija i imigrantskog useljeništa.



Slika 59. Fotografija izvedbe performansa *Border Crossing* između Austrije i Lihtenštajna (1993.)

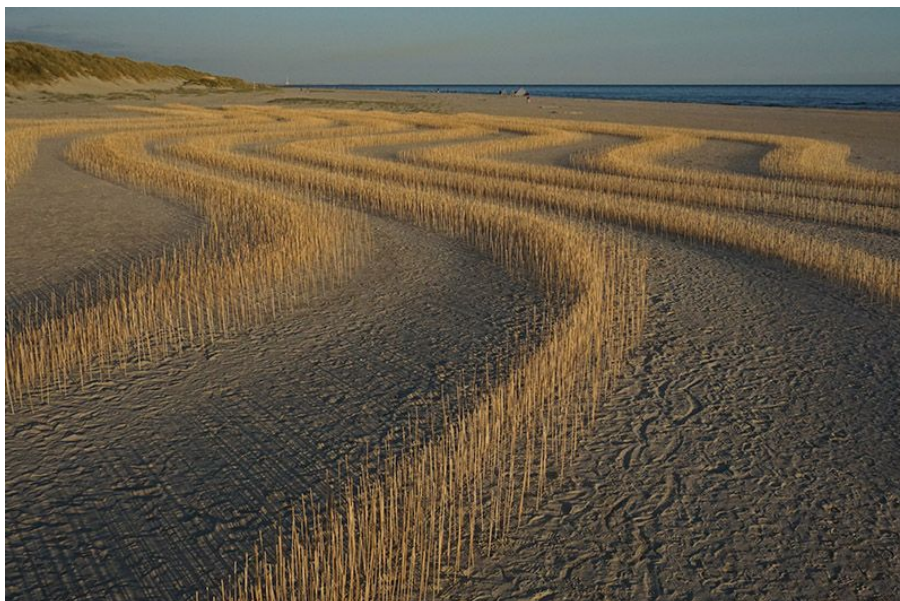
Uvodeći performans i ljudsko tijelo u tkivo land art pokreta, stvarajući hibrid više umjetničkih tendencija, autori se dotiču raznovrsnijih i kontroverznijih tema i problema, što je uvelo temelj za kritičniji pristup pokretu. U suvremenoj povijesti land art pokreta, mnogi uredi krajobrazne arhitekture se odlučuju na realiziranje privremenih krajobraznih rješenja koja imaju čvrsto uporište u land artu, ali i umjetnosti općenito. Nizozemska grupa SLeM, predvođena krajobraznim arhitektom Brunom Doedensom, godinama stvara zanimljiv hibrid nazvan krajobrazno kazalište. Grupi SLeM namjera je stvoriti privremeni oblikovani prostor u prirodnom okruženju (najčešće plaža), potpuno novi, transformirani krajobraz, upotrebljavajući postojeći krajobraz i materijale koji se mogu pronaći na lokaciji, ali i uvesti nove materijale (najčešće drvo, metal, staklo), uz konstantno sudjelovanje javnosti. Njihove prostorne instalacije omogućuju ljudima da budu gledaoci, ali i aktivni sudionici u prostoru, čime se Doedensove skulpture svrstavaju u sve tri početne kategorije land arta (integracija, interupcija i uključenost). Za SLeM, krajobraz je dio kulture, prostorni segment koji se razvija kroz godine, s kojim se ljudi povezuju na različite načine - ekonomski, socijalno, povijesno i emotivno. U prvom desetljeću ovog stoljeća, SLeM je realizirao mnoge prostorne instalacije, poput *Dansendwoud* (plešuća šuma) gdje je 7 500 PVC štapova visokih četiri metra

učvršćenih u pijesak plaže na sjeverno - nizozemskom otoku Terschelling. Postavljena instalacija uslijed klimatskih faktora postaje pomična, a zbog kompozicije i prostornih datosti, je lako dostupna za interakciju s ljudima. Na sličan način, SLeM izvodi i projekte *Pannenland* (4 000 francuskih pločica uglavljenih u pijesak - slika 60.) i *Woodland* (preko 100 000 bambusovih štapića zapiknutih u pijesak - slika 61.), također na istoj lokaciji. Poveznica svih projekata je sustavna repeticija uzoraka koje upotrijebljeni materijal stvara, odnos uvedenog materijala i geoloških i klimatskih faktora (pijesak i vjetar) i doprinos posjetitelja u cjelokupnoj kompoziciji projekta. Iako su SLeM projekti, na razini land arta primarno integrativni i interruptivni, Doedens i njegov projektantski tim stvara direktnu implementaciju land arta s ljudima, očekujući od posjetitelja da postanu sastavni dio rada. Bitniji spoj svih navedenih sastavnica manifestirao se u SLeMovom projektu *Jaaringen* iz 2006. godine kada je na plaži izvedena kompozicija od 25 koncentričnih krugova pijeska, promjera 400 metara. Odmah na početku izvedbe, priroda je počela vraćati transformiran krajobraz u početno stanje, što je otežavalo završetak projekta, no autorima je postupno resetiranje izmijenjenog krajobraza bio krajnji cilj. Za razliku od prijašnjih autora implementacijskog land arta koji su land art performans bazirali na ekološkom temelju, SLeM angažira ljude da uz uobičajeno posjetiteljsko gledanje, postanu pravomoćni sudionici u projektu, i to uz pomoć dodatne umjetničke struje, glazbene podloge. Svake večeri, nekoliko grupa ljudi kretalo se iz vanjskih krugova, u pravilnoj “zmiji ljudi” prema unutrašnjem (centralnom) krugu, uz pratnju klasične glazbe, što su ponavljali svih četiri mjeseci, koliko je ova skulptura trajala (slika 62.). Stvoreni performans ukazivao je posjetiteljima - performerima na sva lica prirode, od blagog do razarajućeg, te na transformativne mogućnosti prirodnih materijala. Svoje kompozicijsko uporište, *Jaaringen* može pronaći u prije spomenutom Poverty Pointu kraj rijeke Mississippi, koncentričnoj nakupini zemlje pretkolumbovske civilizacije ili u *Sod Mazeu* Richarda Fleischnera u Newportu (Rhode Island), sličnih karakteristika. Iako prostorno slični, SLeM inzistira da se pažnja javnosti usmjeri na specifičnost kretanja ljudi i krajobraza i interakcije između te dvije instance, te osim toga i na bitnost ljudskog mjerila i mjerila koje vlada u prirodi, te još bitnije na značaj tog krajobraza u društvu i robusne snage prirode.



Slika 60. Fotografija rada *Pannenland* grupe SLeM

Slika 61. Fotografija rada
Woodland grupe SLeM



Slika 62. Fotografija rada
Jaaringen grupe SLeM
tijekom dnevnog
performansa posjetitelja
(2006.)



7. Implementacija

Ponukani spojem ljudskog tijela i krajobraza, land art umjetnici u sljedećoj kategoriji pokreta dublje proučavaju okoliš kao ekosistem i prostor socio - političkih relacija, uz do tada prisutna uobičajena estetska obilježja pokreta. Povezano s time, umjetnici implementiraju svoj umjetnički jezik u eksploatiranu prirodu i naglašavaju problematiku specifičnih prostora. Razmišljajući o okolišu kao dinamičnom i interaktivnom sustavu, autori preciziraju političke i socijalne pojave i međusobni utjecaj, te demonstriraju ljudske relacije s prirodom, i to ne samo bazirane na percepciji ljepote, već bazirane na eksploataciji, destrukciji i zagađenju. Autore ove skupine također zanima i (nekontrolirani) industrijski razvoj, urbana ekspanzija, masovna trgovina i znanstveni napretci u odnosu na prirodne procese, te njihov posljedični utjecaj na globalno zatopljenje i zagađenje i socijalnu alijenaciju. Umjetnički izrazi ove skupine najčešće su oblikovani u skulpture i performanse.

Funkcionalnost umjetničkih radova postaje bitna u ovoj skupini radova te se time na neki način distancira od uobičajenih prezentacija land art pokreta. Koncentrirajući se na specifičan prostor i specifičan problem, umjetnicima se otvara mogućnost da postanu glasnici goruće okolišne problematike, te se uz to izraziti na sebi svojstven način. I prije spomenuti Hans Haacke, sudjelovao je u ovom segmentu pokreta, sa svojim nenametljivim i jednostavnim performansima i akcijama. 20. srpnja 1970. nabavlja ugroženu vrstu kornjače (deset komada) na jugu Francuske i pušta ih u prirodu kako bi dotaknuo problem lišenja slobode životinja (slika 63.). Jednu godinu ranije, u Seattlu, namjerno pušta vodene prskalice da rade preko noći na javnoj površini, pretvarajući travu u blatnu masu. Osnovna uloga vode, da održava travu na životu, postaje destruktivna, čime autor kritizira društvo zbog prekomjerne upotrebe vode (slika 64.). Iako se do tada bavio jasnim i bitnim porukama, tek s radom *Rhine - Water Purification Plant* iz 1972. se dotiče specifične lokacije i problema (slika 65.). Haacke je nabavio zagađenu vodu iz postrojenja za otpadne vode Krefeld na rijeci Rajni i smjestio je u velike staklene boce u galerijski prostor. U boce je naknadno ubačena kemikalija koja je uzrokovala da štetne tvari (polutanti) sedimentiraju na dno posuda, a čistoj je vodi dopušteno da se cijevima prebaci u drugu staklenu posudu gdje se sedimentacija nastavila. Nakon druge sedimentacije Haacke postavlja dodatnu mehanizaciju za filtriranje - filteri od ugljena i pijeska, da bi voda na kraju kapala u nadzemni transparentni, akrilni bazen ispunjen zlatnim ribicama. Višak vode se gumenim cijevima usmjeravao prema vrtu i ispuštao u prirodu. Ovaj rad, nalik laboratorijskom eksperimentu, dotakao se problematike zagađenja vode u Krefeldu gdje je rijeka Rajna bila iskorištavana za ispuštanje otpadnih voda kućanstava i industrijskih postrojenja. Okolišni problem, Haacke namjerno postavlja u galerijski prostor kako bi pokušao uspostaviti komplicirani sistem instalacija, u suprotnosti s njegovim dotadašnjim radovima koji nisu bili razrađeni do te mjere. Uz to, portretira prirodu kao osobu u stanju kome, na aparatima za održavanje života, naglašavajući važnost specifičnog okolišnog zagađenja.



Slika 63. Fotografija rada *Ten Turtles Set Free* Hansa Haackea za vrijeme ispuštanja životinja (20. srpnja 1970.)



Slika 64. Fotografija performansa *Fog, Flooding, Erosion* (1969.)



Slika 65. Fotografija rada Hansa Haackea *Rhine - Water Purification Plant* iz 1972. u galerijskom prostoru

Zatvoreni galerijski prostor nekim je umjetnicima land art pokreta postao jedino mjesto izražavanja, što uključuje i umjetnički duo The Harrison Studio - Helen Mayer Harrison i Newton Harrison, zagovornici američkog okolišnog i ekološkog pokreta. Početkom sedamdesetih, The Harrison Studio počinje bazirati radove na preseljenju tipičnih elemenata otvorenih prostora, u zatvorene galerijske prostore, pod zajedničkim nazivnikom *Portable* (eng. prijenosno). Pa tako 1971. i 1972. prenose farmu citrusa i avokada u radu *Portable Farm: The Flat Pastures*, sačinjenu od četiri sadne površine, pod fluorescentnom rasvjetom za plastenike u New Houston Museum of Fine Arts u Houstonu. Te iste godine, prenose voćnjak istih vrsta kao i prije, na Sveučilište u Kaliforniji, u radu *Portable Orchard, Survival*

Piece No. 5 (slika 66.). Rad je brojao 18 stabla voćki, zasađenih u heksagonalne posude, s pripadajućim heksagonalnim posudama za svjetlo, obješenih iznad drveća. Iako umjetnički duo nastupa zajedno, pod jednim imenom, javna je tajna da je Helen bila zadužena za koncept i osnovno promišljanje rada, dok je Newton bio zadužen za samu fizičku izvedbu. Naposljetku, sinergija dua, ostvarena kroz jedan rad, naglašavala je problematiku voćnjaka na kalifornijskom području. Zbog uznapredovale urbanizacije i pojave smoga u zraku, mnogi su se voćnjaci uklanjali ili su umirali zbog zagađenja, a duo je samim preseljenjem voćnjaka u neprirodni prostor naglasio problematiku opstanka i voćnjaka i zajednice koja ima direktnu korist od uzgoja i prodaje spomenutog voća. Socio - ekološko - ekonomske teme zaokupljati će duo Harrison i u sljedećim godinama. *The Lagoon Cycle* predstavlja njihov najveći i najopsežniji rad s 106 metara dugim muralom, ispunjenim s pedeset fotografija, eseja, crteža, portreta i kolaža koje prate sedam različitih stadija ciklusa rada. Sam rad počiva na tekstu, fiktivnom, ali poluautobiografskom dijalogu između dva lika koje su Harrisoni izmislili posebno za ovaj rad: Tvorac Laguna i Svjedok. Dva lika presijecaju mural - likovni rad, svojim privatnim pričama i anegdotama. Taj dijalog se može okarakterizirati i kao dijalog između samih umjetnika, pošto u određenim dijelovima, likovi pričaju o filozofskom temelju korištenom prilikom izvedbe rada i ostalim ekološkim argumentima koji oblikuju rad. Umjetnici smatraju da se svi problemi mogu riješiti dijalogom, kako ekološki i politički, tako i privatni i ljubavni. Svoje privatno partnerstvo preslikavaju na prirodu s kojom uspostavljaju veoma osoban odnos, što posebno naglašavaju u svakom od sedam ciklusa rada gdje se putem dijaloga prezentira sedam okolišnih problema koje su htjeli osvjetliti. U svakom ciklusu prepričavaju elemente istraživanja, razvoj njihovog mišljenja o problemu, i naposljetku nude potencijalno rješenje, ali i moguće kontradicije, prezentirane u nekim od gore navedenih likovnih medija. Autori se tako, na primjer bave životima ugroženih rakovih vrsta u prvom radu ciklusa, *First Lagoon: The Lagoon at Upouveli* (slika 67.). Također, bave se pitanjima zakonskih odredbi o branama, te socijalnim i ekološkim posljedicama akumulacijskih jezera i sušnih područja Kalifornije u radu *Fourth Lagoon: On Mixing, Mapping, and Territory* (slika 68.), te se u petom segmentu, *Fifth Lagoon: From the Salton Sea to the Pacific, From the Salton Sea to the Gulf* baziraju na istraživanju područja vodenih slivova i prirodnih bazena koji skupljaju pitku vodu te potreba za njihovim očuvanjem. Harrisoni su u jedan rad, doduše ogromnog mjerila, uspjeli ugurati većinu gorućih ekoloških problema Kalifornije, te samim time dali dozu funkcionalnosti svojem umjetničkom izrazu. Naposljetku, svoj su mural pretočili u kompleksne knjige, svaka od 45 stranica, ručno izrađene i iscrtane, sa svim bitnim dijelovima rada, nazvane *The Book of the Lagoons*. Ova knjiga predstavlja 40 godina istraživanja i rada, te na jedinstven način svjedoči o upornosti autora prema bitnim socijalno - ekološkim pitanjima sadašnjice. Još jedna specifičnost Studija Harrison je ta što često nude rješenja istraživanih ekoloških problema, ali isto tako pokušavaju sami promijeniti situaciju na bolje. Nastavno na peti segment *The Lagoon Cycle*, autori se ponovno bave istraživanjem prirodnih vodnih rezervata i bazena pitke vode kojima prijete zagađenje, i to na području nekadašnje Jugoslavije. Projekt *Breathing Space for the Sava River* temelji se na eseju i seriji fotografija rijeke Save i to od početka njezina izviranja iz dva planinska izvora, pa sve do ulijevanja u Dunav kod Beograda (slika 69.). Fotografije i tekst ilustriraju koliziju čovjeka i

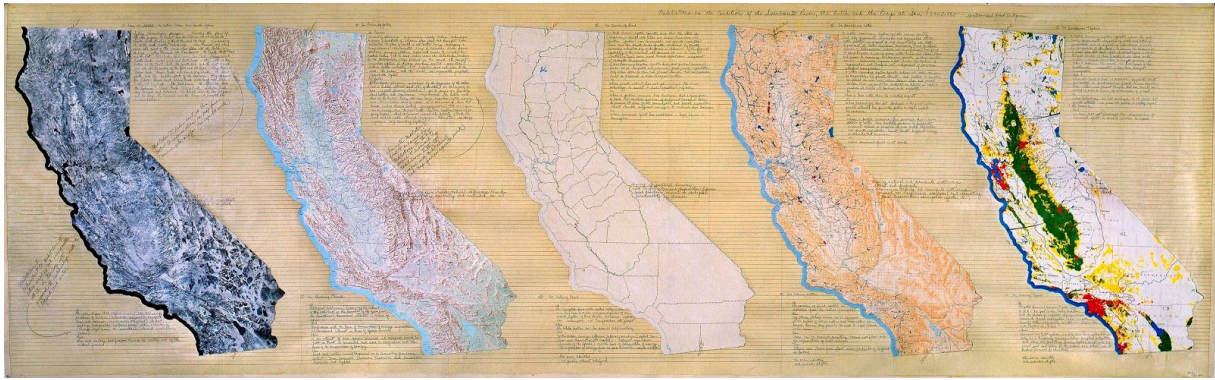
prirode uz samu rijeku. Također, autori slikovito ukazuju na čistoću vode na samome početku rijeke - izvoru, te postupno mijenjanje boje, to jest zagađenje duž rijeke zbog prisutnosti raznih tvornica i nuklearnog postrojenja. Ironično, autori bilježe odlaganje toksičnog otpada iz tvornice papira i umjetnih gnojiva, neposredno prije zaštićenog prirodnog rezervata rijeke Save, čime dovode u pitanje kvalitetu zaštićenog područja, ali i i neučinkovitost zakonodavstva po pitanju zaštitno - okolišnih propisa. Kako bi očuvali prirodu i pitku vode što bolje, autori su, radeći sa mnogim stručnjacima iz područja ekologije i okoliša, predložili stvaranje močvarnih područja oko prostora gdje tvornice ulijevaju svoje otpadne vode. Pametnim izborom močvarne vegetacije, moguće je ostvariti postupnu purifikaciju otpadnih voda i eliminiranje mnogih polutanata. Također, predlažu nicanje organskih farmi duž zaštićenih dijelova rijeke Save, a voda korištena za hlađenje nuklearnog postrojenja, bi se mogla koristiti za punjenje bazena za uzgajanje riba. Suvremenost tih ideja dokazuje da su predložene ideje kvalitetne, te su naposljetku i bile prihvaćene od strane hrvatske politike, no političko - geografske tenzije na prostoru bivše Jugoslavije na početku devedesetih, odgodile su provođenje predloženih okolišnih reformi.



Slika 66. Fotografija rada *Portable Orchard, Survival Place No. 5* na kalifornijskom sveučilištu



Slika 67. Fotografija dijela rada *First Lagoon: The Lagoon at Upouveli* studija Harrison



Slika 68. Fotografija dijela rada *Fourth Lagoon: On Mixing, Mapping, and Territory* studija Harrison



Slika 69. Fotografija rada *Breathing Space for the Sava River* studija Harrison

Osim para Harrison, temom vraćanja prirodi bavi se i već prije spomenut Alan Sonfist. U svoja dva kružna rada *Circles of Time* i *Pool of Virgin Earth* razmatra ideju povrata krajobraza prirodi i ukidanja antropoloških utjecaja. 1986. Sonfist se zaputio u ruralni dio Firence kako bi izveo svoj rad *Circles of Time*, namjerno izabirući tu lokaciju kako bi se povijesno približio raznoj namjeni i uporabi krajobraza, posebice u utilitarne svrhe (slika 70.). Nastala kružna instalacija prati korištenje zemljišta od prvobitnih, prastarih šuma do danas. Centralni krug instalacije, povišen u modelaciju terena predstavlja spomenutu povijesnu šumu (dio prirode s kojim čovjek nikada nije bio u kontaktu); sljedeći koncentrični krug priziva prve nastanjivače ovog prostora, pa je Sonfist odlučio posaditi ljekovite trave za kuhanje i liječenje. Treći krug predstavlja utjecaj Grka na razvoj društva - brončani kalupi ugroženih biljnih vrsta, a četvrti, grčki simbol za pobjedu - živica lovora, na mjestima prekinuta stazama koje vode do centra rada. Peti krug je rimski utjecaj - staza od kamena položenog rimskim stilom. Posljednji krug je odmaknut od centralne, zbijene kompozicije, i polako se stapa s okolnim agrikulturnim krajobrazom, a sastoji se od drva maslina koje lokalno stanovništvo i dalje bere. Uz to, Sonfist između krugova sadi travu kako bi ovce mogle neometano pasti. I u *Pool of Virgin Earth*, Sonfist razmišlja o čovjekovom utjecaju na prirodu, no na manje pretenciozan i mnogo jednostavniji način. Autor odlučuje maknuti nekoliko gornjih slojeva

zemlje u kružnom obliku, bivšeg odlagališta otpada u New Yorku. Na taj način Sonfist stvara bazen djevičanske zemlje (Sonfist, 1975.) ili optimistično smatra da time miče zagađeni dio tla i dolazi do zdravog ili djevičanskog tla (slika 71.). Želja mu je bila uloviti vegetacijsko sjeme okolnih biljaka koje bi zračnim putem došlo do otkopane zemlje i tu započele novi rast i razvoj šume. Sonfist naposljetku uspjeva u svom naumu da zapostavljenom terenu da drugu šansu i omogući mu vegetacijski razvoj kakav je imao prije dolaska ljudi (slika 72.).



Slika 70. Fotografija izvedenog rada Alana Sonfista *Circles of Time* (1986. - 1989.)



Slika 71. Fotografija Sonfistova rada *Pool of Virgin Earth* nakon uklanjanja gornjih slojeva zemlje



Slika 72. Fotografija Sonfistova rada *Pool of Virgin Earth* nekoliko mjeseci nakon izvedbe

Na tragu autora koji su svojim radovima doprinijeli razvoju pokreta u segmentu implementacije, stavljajući svoje tijelo kao bitnu kariku rada, američka umjetnica Mierle Laderman Ukeles orijentira svoje performanse prema specifičnim socijološkim problemima u otvorenom prostoru. Počevši od svog manifesta iz 1969. *Maintenance Art*, Ukeles se proziva “umjetnicom uzdržateljicom” ili “maintenance artist” (Ukeles, 1973.) čime izaziva ustaljene domaćinske uloge žena u društvu, ali isto tako kritizira niski statusni položaj radnika koji čiste, održavaju i popravljaju javne prostore, koje pak koriste svi ljudi, svih društvenih statusa. U svojim performansima obično izvodi uobičajene poslove i radnje, poput kuhanja, čišćenja kuće, zabavljanja gostiju, brige o djeci, čime se dotiče spomenute ženske uloge. Spomenuti performansi kritička su reakcija na društveno uređenje, od kada je umjetnica postala majka 1968. godine, te je njezina uloga umjetnice u očima javnosti postala sekundarna, a uloga majke postala prva. Boreći se protiv stigme žene domaćice, Ukeles nastavlja sa serijom od 13 performansa od 1973. do 1976. koji se primarno dotiču ljudi koji održavaju grad. Tako je, među ostalim, čistila ulice kvarta SoHo (slika 73.), čistila podove i čuvala postave nekolicine muzeja u New Yorku (slika 74.), zajedno sa smetlarima skupljala smeće sa ulica grada i svaki posao - performans smatrala umjetnošću. Ukeles smatra da se običnim i banalnim poslovima, prezentiranim u svrhu umjetnosti, može postići bolje i kvalitetnije društvo, te ukinuti nepotrebne socijalne kategorije koje održavaju razlike.



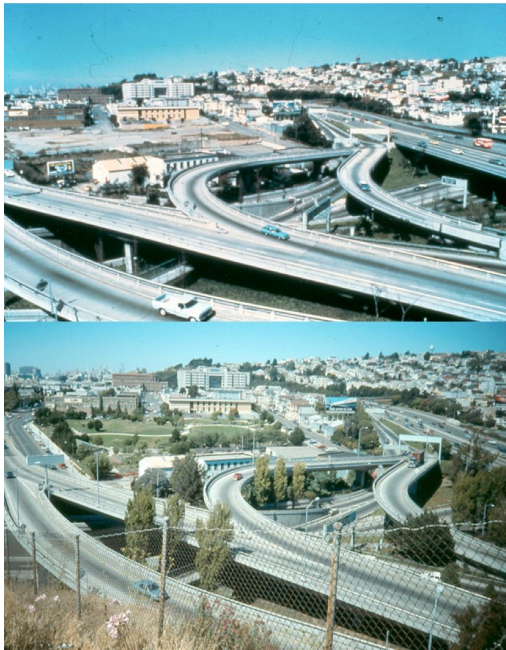
Slika 73. Fotografija performansa Mierle Laderman Ukeles - čišćenje stuba na ulici (1973.)



Slika 74. Fotografija performansa Mierle Laderman Ukeles - čišćenje muzejskog prostora (1973.)

Slično kao i kod Ukeles, socijalna osvještenost vodila je Bonnie Sherk u stvaranju interdisciplinarnog, ekološki i društveno orijentiranog rada *The Farm*. 1974., Sherk zakuplja nenamijenjen i zapušten prostor ispod cestovnog čvorišta na više razina, u San Franciscu i započinje opsežnu prostornu transformaciju, uključujući integraciju nespojivih dijelova prostora u susjedstvu, povezanih s cestovnom infrastrukturom i napuštenim zelenim

površinama u novi park (slika 75.). Sherk, osim spajanja različitih prostora, spaja različite ljude u svojem projektu, gdje su joj u pomoć uskočili ljudi različitih disciplinarnih, socijalnih i kulturnih nivoa, te uz to uključuje različite biljne, ali i životinjske vrste u projekt. Na farmi se među ostalome može naći zona namijenjena edukaciji o životinjama (*The Raw Egg Animal Theatre*) koju često posjećuju grupe osnovnoškolske djece, zatim dio namijenjen za polivalentno korištenje (slike 76.) i prostori za urbano vrtlarstvo (slika 77.). Ovim je projektom ponovno uspostavljen održiv ekosistem u degradiranom i napuštenom prostoru, omogućeni su edukativni objekti i podigla se svijest o vrijednosti i ljepoti prirode.



Slika 75. Zračna fotografija prostora rada Bonnie Sherk *The Farm* - prije i poslije



Slika 76. Fotografija polivalentnog prostora podno nadvožnjaka



Slika 77. Fotografija urbanog vrta u radu *The Farm* Bonnie Sherk

Povedene radovima Ukeles i Sherk, krajem sedamdesetih raste broj umjetnica čiji se projekti ne referiraju samo na feminističke tendencije, već razmatraju globalna, socijalno - ekološka pitanja. U tom pogledu, uz spomenute umjetnice, prednjače Betty Beaumont, Patricia Johanson i Agnes Denes. Između 1978. i 1980., Beaumont izvodi podvodni okolišni projekt *Ocean Landmark Project*, pomno postavljajući cigle ugljenova otpada na morsko dno Atlantskog oceana. 17 000 cigla (510 tona) prvotno je procesuirano i planski transformirano iz opasnog otpada u materijal sposoban za razvijanje novih ekosistema i sada služi kao prostor bogatog podvodnog vrta. Cigle su transportirane teglenicom, na lokaciju udaljenu 64 kilometara od New Yorka i ispuštene na prethodno izabrani greben, što predstavlja prvu umjetničku instalaciju s ciljem ekološke održivosti podvodnog sustava (slika 78.). Rad je prezentiran u obliku fotografija, video i zvučnih zapisa, maketa i eseja.



Slika 78. Fotografija ispuštanja cigli ugljenova otpada u ocean pomoću teglenice, 64 km od New Yorka (1978.)

U očuvanje ekosistema zaputila se i Patricia Johanson u radu *Fair Park Lagoon* u kojem se novim oblikovanjem prostora pokušala vratiti degradirana kvaliteta prirodne lagune (originalno, bogato močvarno područje). Johanson je projekt započela pročišćavanjem lagunskog područja od algi i uvođenjem autohtonih biljaka, riba i reptila kako bi se hranidbeni lanac obnovio i revitalizirao. Centralni motiv oko kojeg se vrti cjelokupno oblikovanje lagune, baziran je na oblicima vodenog bilja, a uobličen u kompleksne forme crveno obojenih betonskih staza, mostova i klupa (slika 79.). Laguna se prometnula u rijetki primjer rada gdje autorica spaja okolišnu umjetnost i funkcionalnost uobičajenog parka, a Johanson (1986.) sama kaže da je pravi razlog zašto se u potpunosti prebacila na oblikovanje

parkova i fontana je taj što joj je dojadio kompleks muzej - kolekcionar - aukcijska kuća i njihovo samozadovoljavajuće tepanje da su u službi kulture. Odbacivanje posrednika u umjetnosti nije novost, a sam pokret land arta nastao je na postavkama odbacivanja galerija i galerista, te naposljetku i profita, kao posveta larpurlartizmu.



Slika 79. Fotografija parka *Fair Park Lagoon* Patricie Johanson u Dallasu (1986.)

U ljeto 1982. Agnes Denes je nakon mjeseci priprema posadila polje žita na 0,8 ha postojećeg odlagališta građevinskog otpada na Manhattanu, samo dva stambena bloka dalje od Wall Streeta (slika 80.). Autorica i njezini volonteri ispunili su nekoliko stotina teretnih kamiona s otpadom i dovezli isto toliko plodne zemlje, te ručno posadili pšenicu. Polje je održavano četiri mjeseca - postavljen je irigacijski sustav, s polja je uklanjao korov, te je dognojavano i prskano protiv gljivica. Žetva je obavljena 16. kolovoza, a sam doprinos zdrave ljetine iznosio je pola tone. Denes je sadnjom, brigom i ubiranjem plodova rada, usred urbanog okoliša, naglasila ljudske vrijednosti, pogrešne prioritete društva i ekološku problematiku. Također, stvorila je paradoks, uzgojem žita na prostoru zemlje koja je tada vrijedila 4,5 milijardi dolara, to jest, osvjetlila veliku socijalnu nepravdu između onih koji posjeduju mnogo, a žele više, i onih koji posjeduju malo ili ništa. Denes je nastavila borbu s loše upravljanim resursima i svjetskim problemom gladi, organizirajući izložbe, stavljajući dio ubranog žita iz New Yorka u galerijske prostore. Danas je prostor saniran i dio je Battery Parka. Svojim radovima Denes radi posvetu radovima ogromnih mjerila, pionira land art pokreta. Značajniji rad na tragu Smithsona, De Marie ili Heizera, *Tree Mountain - A Living Time Capsule*, nastao je 1982. Autorica je izgradila eliptično zemljano brdo veličine 420 x 270 metara i visine 28 metara kraj grada Ylöjärvi, Finska (slika 81.). Na njemu je posadila 10 000 drveća pomoću 10 000 ljudi iz različitih dijelova svijeta. Ovaj masivan rad referira se na

projekt reklamacije zemlje pošto se nalazi na prostoru nekadašnjih šljunčara, i poslužio je kao finski doprinos sastanku u Rio de Janeiru tijekom Svjetskog dana zaštite okoliša, 1992. Rad je započet i nastavlja se razvijati sljedećih 4 stoljeća, pod pokroviteljstvom UN - a i finske vlade. Specifičnost u radu je sadnja drveća prema kombinaciji zakonitosti zlatnog reza i uzoraka rasta ananasa i suncokreta. Nadalje, rad se smatra najvećim spomenikom prirodi na svijetu zbog međunarodnog dosega, sveukupnog trajanja i same posvete boljoj budućnosti, generacijama i logičnom nasljedstvu. *Tree Mountain* potvrđuje ljudsku posvećenost budućnosti, ali i ekološkim, socijalnim i kulturnim aspiracijama na svijetu - njegovo oblikovanje ujedinjuje ljudski um i veličanstvenost prirode.



Slika 80. Fotografija izraslog žita s WTC tornjevima u pozadini, neposredno prije žetve (1982.)



Slika 81. Fotografija izvedenog rada Agnes Denes - *Tree Mountain - A Living Time Capsule* (1982.)

Već prije spomenuto venecijansko bijenale, potvrđuje da su velike umjetničke smotre dobar trenutak za predstavljanje okolišnih projekata. U maniri kombinacije performansa i prostorne instalacije, Joseph Beuys izvodi *7 000 Oaks* (slika 82.), 1982. za vrijeme festivala *documenta 7*, svjetske izložbe suvremene umjetnosti (kvinkvenalna manifestacija). Beuysova ideja bila je započeti sadnju 7 000 hrastova uz granitne toteme, u njemačkom gradu Kasselu i postepeno smanjivati popločene površine u gradu, s vegetacijom. Od prve do zadnje sadnje prošlo je više od pet godina, pošto je posljednje stablo posađeno na otvorenju osme manifestacije *documenta*, 1987. Rad utjelovljuje autorovu utopijsku ideju socijalne skulpture, oblikovane tako da utječe na revoluciju ljudske svijesti i da naglasi transformaciju svakog oblika života, društva, ali i cijelog ekološkog sistema. Autor smatra da je sadnja ovih hrastova potrebna, ne samo u biosfernim terminima i u kontekstu ekologije, već zbog toga što će podići ekološku svijesti, u nekoliko sljedećih godina, jer sadnja nikada ne će prestati (Beuys, 1982.).



Slika 82. Fotografija autora rada *7 000 Oaks* Josepha Beuysa kako sadi prvo stablo hrasta (1982.)

Osim Ant Farma kao predstavnika skupine umjetnika, u segmentu uključenosti *land art* pokreta sudjeluje i grupa autora nazvana PLATFORM - umjetnički kolektiv koji se bazira na dostizanju socijalne i okolišne pravde s naglaskom na vodnim resursima i ekosistemima rijeka Velike Britanije. U radu *Effra Redevelopment Agency*, PLATFORM promišlja London kao “zdjelu” značajne izmjene plime i oseke. Svoj naglasak, autori odlučuju staviti na rijeku Effru u Brixtonu, koja je od 1880. zakopana, te se traži njezino revitaliziranje. Za tu priliku, PLATFORM se upustio u marketinšku kampanju, pokrenuvši PR agenciju (i unajmljujući prostor za agenciju) - organizirani su sastanci i radionice s lokalnim stanovništvom, angažirani su arhitekti koji su izradili makete koje predviđaju novi izgled rijeke, ostvaren je pozitivan odnos s medijima putem članaka i medijske pokrivenosti uživo (slika 83.). U trenutku kada su mediji i javnost dovoljno saznali za predloženi projekt i kada se svijest ljudi o problematici podigla, PR agencija je prestala sa svojim radom i grupa autora se više nije vraćala na problem rijeke Effre. Na prostorno neinvazivan način, i isključivo koristeći edukaciju, medije i usmeno ukazivanje na problem, PLATFORM je inteligentno usmjerio svjetlo reflektora na ignorirani okolišni problem.



Slika 83. Fotografija sjedišta lažne marketinške agencije *Effra Redevelopment Agency* u Londonu (1992.)

8. Osmišljavanje

U ovom segmentu land art pokreta, autori ne uzimaju pejzaž kao fizički element, već više kao metaforu ili simbol. Prostor oko nas shvaća se kao koncept, optička ili lingvistička konstrukcija, a preuzima formu dijagrama, fotografije ili riječi. U imaginaciji pejzaža bitna je konceptualnost, nevažno, je li ona ostvarena dekonstrukcijom geografske karte ili imenima mjesta ili nekim drugim formama kojima mjerimo ili označujemo prostor. Pojedini se radovi ovog segmenta dotiču formalnih radova pejzažnih arhitekata prošlih stoljeća, koji su svojim projektima simbolizirali kulturu i napredak tog naroda i vremena, ali često i pojedinca (francuski barokni vrt, engleski pejzažni stil). Suvremeni umjetnici na isti način uzimaju povijesni narativ, koji im omogućuje cijeli repertoar snažnih simbola koji se lako preoblikuju i prilagode kako bi opisali suvremeno društvo.

U kategoriju autora kojima je cilj evocirati prošlost svrstava se Ian Hamilton Finlay. U svojim radovima, Finlay koristi fotografiju kako bi dočarao motiv, lokaciju, projekt i autora pod zajedničkom temom - pejzaž. Pa tako, *View of the lochan at Little Sparta* prikazuje fotografiju autorovog vrta gdje se jasno vidi utjecaj engleskog pejzažnog stila u oblikovanju ('s' linija, konstruirano jezero, *folies*) - slika 84. Na istom posjedu, Finlay postavlja metalnu ploču na koju je ugravirao sekvencu tri riječi u različitim kombinacijama - 'song/wind/wood', 'wind/song/wood' i 'wood/wind/song' čime naglašava da se u tom dijelu vrta posebno čisto može čuti pjesma šume (borova) na vjetru (slika 85.). Iako krajnje jednostavni, Finlayevi radovi ulaze u domenu visoke konceptualnosti koja pobuđuje drugačiji spektar promišljanja - otkriva ono što je tu, oko nas, ali se ne percipira stalno. Isto tako, Finlay intervenira u prostor minimalno, i to često s *folies* pejzažnim elementima, ostavštinom antičkih vremena s upitnom svrhom u suvremenom dobu, čime se ti elementi u pejzažu ponašaju kao "slon u staklarni" i ograđuju od prirodne postavke terena (slika 86.). Minimalno interveniranje u pejzaž, u ovom slučaju ima visoki vizualni utjecaj na prostor.



Slika 84. Fotografija autorova vrta Little Sparta

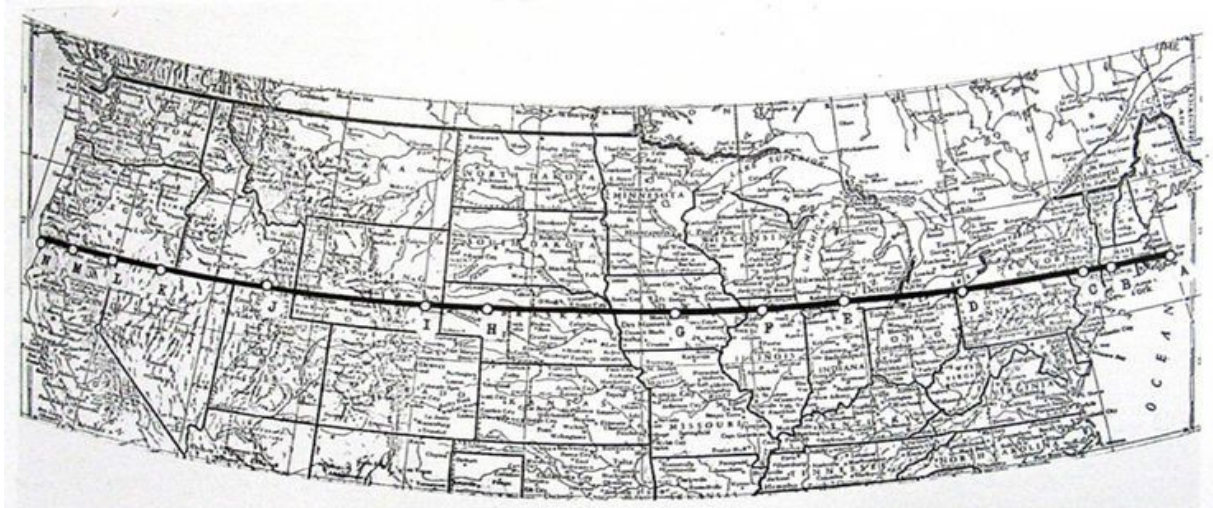


Slika 85. Fotografija rada *Woodwind song* u autorovom vrtu Little Sparta



Slika 86. Fotografija predimenzionirane antičke biste u autorovom vrtu Little Sparta

Konceptualni umjetnik Douglas Huebler markirao je 14 gradova, okvirno smještenih duž 42. paralele SAD - a. Povlačeći liniju sred SAD - a, zapravo je odredio 14 lokacija na koje je odlučio poslati pismo, iz istog mjesta (Truro, Massachusetts) i u isto vrijeme (slika 87.). Pošto nije precizno naveo adresu, sva su mu pisma vraćena iz odabranih gradova. Slanje pisama, dobivanje pisama natrag i fizički dokazi o tim akcijama (žigovi, računi) dio su ovog rada i kao takvi čine mentalnu i fizičku mapu putovanja pisama. Uz to, 42. paralela i američka pošta poslužile su kao privremena sredstva koje dokazuju vrijeme i mjesto (udaljenost), dok su žigovi i računi kao administrativna sredstva ostavili povijesni trag rada. Autorova namjera bila je stvoriti rad koji će poslužiti kao opis kretanja kroz vrijeme, te isto tako uvesti umjetnost u svakodnevnost i uobičajenost sfere društva koja nije direktno povezana s umjetničkim svijetom, u ovom slučaju s poštanskom službom.



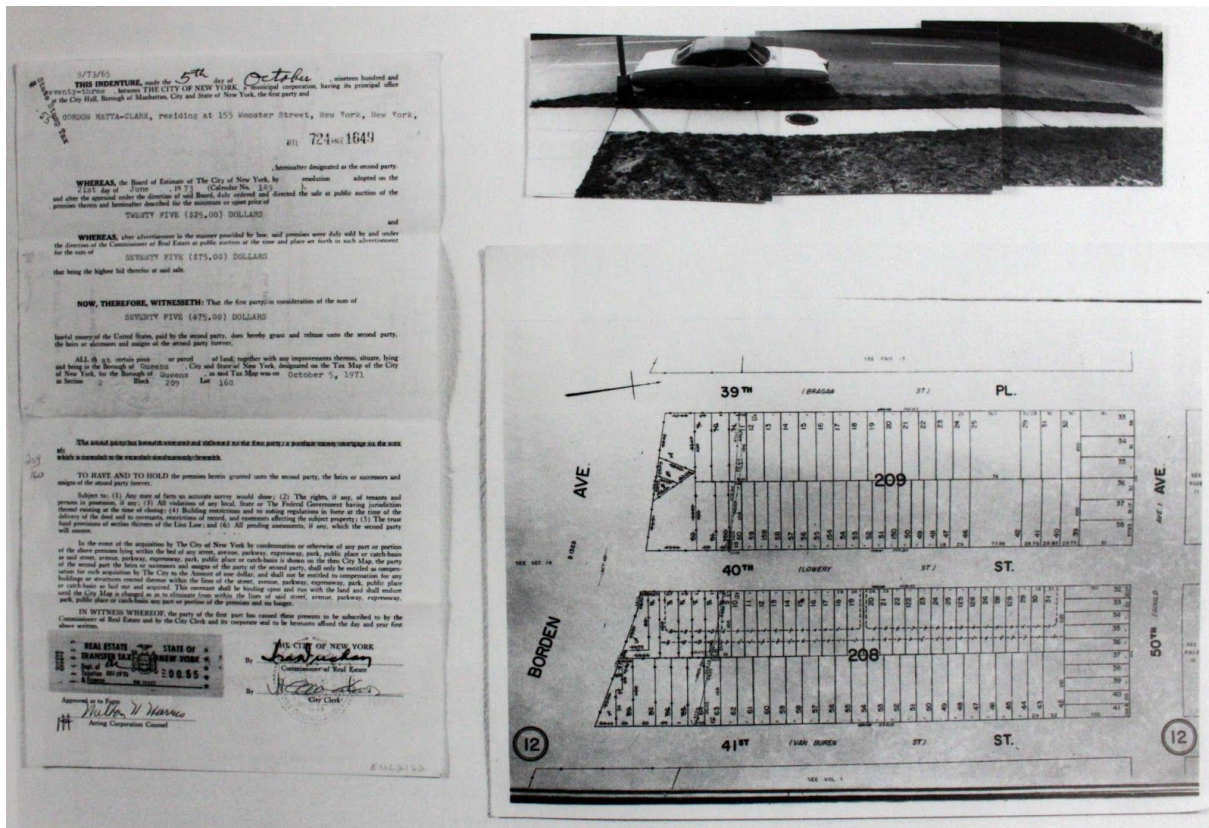
Slika 87. Fotografija karte SAD - a na kojoj je autor označio 14 gradova u koje je poslao pisma 1968.

Radovi u segmentu imaginacije vanjskog prostora kombiniraju konceptualnost s tajnovitošću. Naglašavanjem očitih, ali ignoriranih prostornih elemenata, autori poput Finlaya, a napose Baldessarija, stvaraju drugačiju prostornu sliku od one naučene. John Baldessari je tako u svijetu land art pokreta postao poznat po neinvazivnim, ali izuzetno domišljatim projektima. Projekt *The California Map Project* iz 1969., je opisan kao rad koji se sastoji od fotografija slova u krajobrazu koje naposljetku tvore riječ CALIFORNIA i mape koja je korištena za postavljanje tih slova u prostor (slika 88.). Svako slovo varira dimenzijom, od par desetaka centimetara do preko 300 metara, i materijalom kojim je izvedeno. Slova su aproksimativno locirana u prostoru prema slovima riječi CALIFORNIA koja okupiraju prostor na korištenoj mapi. Ideja je bila shvatiti krajobraz kroz geografsku kartu i zapravo izvesti svako slovo - simbol na karti, podudarajući se s pravim prostorom u koji ta slova padaju. Ovo je pokušaj da se pravi svijet izjednači s mapom, da se jezik definira u prirodi, i obratno (Baldessari, 1969.). Radovi poput ovoga promoviraju okolišnu umjetnost kojoj nisu potrebni kamioni, buldožeri ili ostala teška mehanizacija, kojoj je naposljetku u velikoj mjeri potrebno gorivo ili neki drugi neodrživi oblik energije. Baldessari dokazuje da se monumentalnost može postići neinvazivnom izvedbom koja je ujedno ekološki prihvatljiva.



Slika 88. Kolaž Baldessarijevih fotografija slova CALIFORNIA u prirodi i mapa savezne države Kalifornije (posljednja fotografija) - 1969.

1973., Gordon Matta - Clark vodio se istom filozofijom. U radu, nazvanim *Realty Positions: Fake Estates*, autor kupuje 13 nekorištenih parcela koje su ostale neprodane nakon što su određene gradske četvrti općine Queens u New Yorku iznova parcelirane i nakon donošenja novog prostornog plana (slika 89.). Kupljena zemljišta koštala su između 25 i 75 \$, i svaka je izolirana, nepravilna, često nedostupna i zapravo nelogična čestica, obično površine od pola kvadratnog metra. Matta - Clark radom dokazuje da svatko u Americi može živjeti američki san i postati vlasnik vrijednog zemljišta, no isto tako kritizira nelogičnosti donešenih prostornih planova i ortogonalnu podjelu koja često negira zatečene prostorne datosti.



Slika 89. Dio kolaža autorovog projekta *Realty Positions: Fake Estates* - dokumentacija o kupnji čestica, prostorni plan lokacije i fotografija jedne čestice

Konceptualnost radova često je povezana s kombinacijom prostornog i vremenskog aspekta. Taj se aspekt dodatno razmatra u okviru specifičnosti prostora u kojem se rad izvodi te na kraju u kojem omjeru na rad utječe koji aspekt. Upravo se tim razmišljanjem vodio Jan Dibbets. *12 Hours Tide Objects with Correction of Perspective* stvoren je za televizijski program, emitiran u Njemačkoj, 15. travnja 1969. Kako sam Dibbets (1969.) objašnjava, projekt je napravljen na plaži kada je razina mora bila niska. Rad je bio obrisan s dolaskom plime, za otprilike osam sati. Cijeli projekt je posebno stvoren za televiziju, gdje su ljudi uživo pratili stvaranje (i uništavanje) projekta, a uz to su kratkotrajno posjedovali originalni autorov rad u svojoj sobi. Kada se emitiranje prekinulo, rad je prestao postojati (slika 90.).



Slika 90. Kolaž fotografija izvedbe Dibbetsova projekta (1969.)

Osim Agnes Denes, svoj doprinos Earth Summitu u Rio de Janeiru, 1992., dao je i Mark Dion s radom *A Meter of Jungle*. Projekt je uključivao odlazak u brazilsku prašumu, uklanjanje jednog kvadratnog metra prašumskog tla i preseljenje istog u Rio u izložbeni prostor (slika 91.). Stavljanjem dijela prašume u neprirodno okruženje, te usput analizirajući i klasificirajući donešeno, Dion je naglasio važnost prirodnih uzoraka i premještanja istih u znanstvene svrhe. U isto vrijeme autor iskazuje počast svim znanstvenicima kojima je jedina metoda istraživanja, upravo preseljenje uzoraka u laboratorijsku atmosferu. Analizirajući donešen uzorak, i prikazivanje analiziranog na izložbi, Dion koristi za naglašavanje ljudskog znanja i dosadašnjeg znanstvenog napretka. Naposljetku, autor ipak dokazuje, da uzorak koji je invazivno preuzeo iz okoliša mora postojati zajedno, i vremenski i prostorno, jer se uklanjanje samo jednog elementa uzorka smatra narušavanjem cijelog ekosistema. Iako je Dionov projekt započeo na sličan način poput Sonfistova *Pool of Virgin Earth*, zaključci i krajnji ciljevi radova im se razlikuju.



Slika 91. Fotografije prvog dijela autorova rada *A Meter of Jungle* - prije i poslije iskapanja

Magdalena Jetelová, češko - njemačka konceptualna i land art umjetnica, do početka devedesetih je bila poznata po javnim skulpturalnim instalacijama - *Chair* i *Place* - prikazivanjem uobičajenih predmeta poput stolice i stola, izvedenih u drvu i predimenzioniranom mjerilu. Postavljeni radovi služili su kao svojevrsni portal kojime je autorica naglašavala određenu vizuru prema kojoj su stolice bile okrenute. Stolica u ovom slučaju predstavlja predmet kao posredstvo prema nečemu što pruža pozitivan vizualni doživljaj, svojevrsni smjerokaz, no i sama skulptura mijenja svoje pružanje i perspektive, kako je kružimo. Od devedesetih, pa sve do danas, Jetelová počinje izlagati svoje radove velikih mjerila u zatvorenim prostorima i započinje eksperimente s javnom rasvjetom i laserskom projekcijom. *Domestication of a Pyramid* je instalacija nastala između 1991. i 1994. u Beču, Pragu i Varšavi. Rad obuhvaća postavljanje umjetne piramide prekrivene crvenim vulkanskim pepelom u zatvoreni galerijski prostor, no piramida je vidljiva sa samo jedne njezine strane i obuhvaća cjelokupni dio zida ili dijela galerije. Lokacija piramide u prostoru namjerno preispituje percepciju ljudi, pošto prilikom gledanja instalacije ona djeluje kao sastavni dio zgrade ili kao da se nastavlja van granica galerijskog prostora. Rad se bazira na uspostavljanju kontrasta, posebice s arhitekturom u kojoj je rad postavljen (npr. u neorenesansnoj zgradi Muzeja primijenjene umjetnosti u Beču) - slika 92. Jetelová stvara kontrast između kultura - tipična zapadna historicistička arhitektura (muzej) i arhetipska istočna forma (piramida). Autorica se nadalje igra s našom imaginacijom i preispituje jesmo li sposobni zamisliti cijelu piramidu van zadanih okvira muzeja. Upravo manipuliranje ljudske imaginacije postaje središnji motiv autorice u sljedećim godinama karijere. *Domestication of a Pyramid* je zasigurno temelj autoričina suvremenog opusa unutar kojeg stvara radove *Crossing King's Cross* (1996.) i *Iceland* (1992.). Oba su konceptualna rada fotografije koje je autorica snimila nakon što je na specifično određene lokacije, projicirala traku svjetlosti (lasera). Serija londonskih fotografija prikazuje središnju londonsku četvrt King's Cross, od početka 18. stoljeća poznatu po velikom broju industrijskih postrojenja, skladišta, pruga i kanala. U sljedećim godinama King's Cross predstavlja potencijalni prostor koji će postati gentrificirano stambeno naselje i ogroman putnički terminal za vlakove do europskog kontinenta. Na tragu budućeg razvitka prostora, autorica je 1996. odlučila projicirati nekoliko paralelnih svjetlosnih traka po određenim lokacijama u londonskoj četvrti koje indiciraju buduću poziciju novih tračnica za brze vlakove koje će povezivati London i Pariz. Fotografije svjedoče međuvrijeme između prošlosti i budućnosti - iako je temelj fotografija stari industrijski dio Londona, autorica projicira projektirane tračnice iz budućnosti i pri tome uviđa opsežnu prenamjenu zemljišta, to jest rušenje stare industrijske baštine (slika 93.). I u projektu *Iceland*, autorica komunicira između ljudske imaginacije i stvarnog, postojećeg prostora, u ovome slučaju prirodnog. Ponukana zemljinom tektonikom i svakodnevnim izmicanjem tektonskih ploča, Jetelová odlazi na Island, jedino mjesto na Zemlji gdje je spoj između sjevernoameričke i euroazijske ploče vidljiv iznad razine mora. Geološka granica između Sjeverne Amerike i Europe vidljiva je golim okom u obliku 350 kilometara dugog planinskog lanca koji presijeca Island na dva dijela. Iz tog razloga, središnje područje Islanda je izuzetno seizmički aktivno s mnogobrojnim vulkanima i termalnim izvorima. Autoričina svjetlosna linija mapira pravu granicu između dva kontinenta, onu koja se rijetko može

pronaći u geografskim kartama. Preciznost linije omogućuje putovanje svjetlosne trake duž razvedenog terena, gdje se promatraču prikazuje svaka i najmanja specifičnost krajobraza u kojem se nalazi (formacije stijena, polja lave, vrući izvori vode) - slika 94. Ta linija, iako tanka, ima sposobnost osvjetljavanja ljepote detalja krajobraza, nalik otkrivanju kamenog krajobraza na obalama Little Baya (Australija) u prije spomenutom radu Christa i Jeanne - Claude. Autorica nas tjera da imaginacijom stvorimo prirodnu granicu kontinenata, da shvatimo veličinu i opsežnost zemljinih segmenata, ali i da postanemo svjesni brzorastućeg odmicanja spomenutih tektonskih ploča i mogućih posljedica te pojave. Iako se posljednja serija radova bazirala na dva različita područja (urbano i prirodno), Jetelová uspijeva donijeti univerzalnu poruku. Pronašavši jednak problem - problem budućnosti, u dijametralno suprotnim prostorima, govori o velikoj sličnosti između prirodnog i antropogenog svijeta, čime se autorica intenzivno bavi u svojoj karijeri. Problemi nisu jednaki, i teško se poistovjećuju, no njihovo se potencijalno rješavanje nazire u osviještenoj javnosti, što je autoričina misija od samoga početka karijere.



Slika 92. Fotografija rada Magdalene Jetelove *Domestication of a Pyramid* u Muzeju primijenjene umjetnosti u Beču



Slika 93. Rad Magdalene Jetelove *Crossing King's Cross* (1996.)



Slika 94. Rad Magdalene Jetelove *Iceland* (1992.)

Uzevši u obzir sve segmente land art pokreta, nabrojane i analizirane na prijašnjim stranicama, uviđa se da se tematika većine land art umjetnika kretala u okvirima ekologije i okolišne pravde. Često je spoj ekologije i socijalnih te političkih motiva pokretač za stvaranje rada, što naposljetku ostavlja snažniji utisak na laika, ali i na stručno gledateljstvo. Uz to, veliki broj umjetnika uspio je biti dio više segmenata pokreta, poput Waltera de Marie koji je bio plodan u početnim godinama pokreta - integraciji, ali i u interupciji i uključenosti. Ekologija, kao najrazrađenija tema pokreta najviše je prisutna u segmentima uključenosti, a posebice implementacije. Taj segment land arta direktno ispituje konkretne prostorne probleme, te su za njih često i donešena rješenja, više ili manje implementirana. Uz to, implementacija u land artu je iznjedrila projekte koji su naposljetku posjedovali visoku funkcionalnost u socijalnim, prostornim i ekološkim aspektima, te je se smatra mostom prema arhitektonsko i krajobrazno arhitektonskim projektima. Također, recentniji europski radovi ukazuju na ironičnost radova pojedinih umjetnika koji su udahnuli život svojim projektima koristeći tešku mehanizaciju ili druge oblike neobnovljivih izvora energije, stvarajući pod krovom okolišno - ekološke umjetnosti.

Kako bi detaljnije objasnio umjetnički pokret, Carl Andre (1967.) je ukazao da se land art razvio iz modernističke skulpture. Nadalje, modernistička skulptura se razvijala redukcionističkom logikom - skulptura postaje forma, zatim struktura i na kraju mjesto. Ovakva logika se ponajviše zadržala kod američkih land artista čiji je cilj bio otkrivanje i osvajanje nepoznatog i divljeg prostora, nalik herojstvu nekog avanturista u potrazi za izgubljenim teritorijima i s time povezano, stvaranje radova ogromnih dimenzija. S druge strane, prema Suvakoviću (2005.) europski su umjetnici svoje viđenje land arta pretočili u minimalne intervencije i ostavljanje tragova u prirodnom prostoru kao obliku dematerijalizacije umjetničkog objekta. Intervencija europskih autora ne mijenja prostor i tlo, tj. ne prerasta u novu makrokonfiguraciju prirodnog ambijenta nego postaje jedva vidljiv ili nevidljiv trag bivanja umjetnika u prostoru, te su to najčešće tragovi koje vjetar i kiša brzo uništavaju. U tome leži najveća razlika unutar land art radova. Američki land art stvara ambijent (Smithson je svojevremeno izjavio da mu je stvaranje ambijenta najvažniji dio produkcije), te posljedično tome privlači posjetitelje, dok se europski land art uglavnom bazira na radovima koji nisu opipljivi, koji su konceptualnije prirode i češće manje shvaćeni. Djelovanje Dennisa Oppenheima i Waltera De Marie je zamišljeno kao ostavljanje makroskopskog otiska koji prekriva horizontalni prostor u prirodi. Ako uzmemo u obzir da se minimalistička, druga generacija apstraktnog ekspresionizma (iz kojeg je land art od početka direktno crpio inspiraciju) razvila iz prve generacije visoke apstrakcije pomiješane s elementima nadrealizma, zaključujemo da se europska, minimalistička i neinvazivna, druga generacija land arta razvila iz apstraktne, ali opipljive američke, prve generacije land art umjetnika.

9. Između land arta i krajobrazne arhitekture

U dosadašnjem tekstu nabrojani su i analizirani projekti kojima je glavna karakteristika umjetnički izraz pojedinog autora. Neki su stvarali projekte umjetnosti radi, a neki su se približili specifičnostima lokacije i konkretnim prostornim problemima što automatski unosi funkcionalnost u projekte (ponajviše povezano s ekološkim umjetnicima). Generalno, i naoko nefunkcionalno umjetničko oblikovanje zemlje naposljetku može imati funkciju koja ne luči direktnu prostornu uporabnost, već nosi mentalne, asocijativne i simboličke vrijednosti. Upravo asocijativni značaj krajobraza nosi simboličku vrijednost i ostaje u memoriji ljudi. On nužno donosi doživljaj, bez obzira je li on funkcionalan ili ne. Nastavno na tu tezu, a prostorno gledajući, svi prirodni dijelovi zemlje koji nisu podložni ljudskim izmjenama, a posjeduju doživljajne vrijednosti, poput zaštićenih područja nacionalnih parkova ili parkova prirode, posljedično donose i funkciju. Funkcionalnost prostora se ne iščituje samo u opipljivim oblikovnim elementima, već se ona ostvaruje i u samom izgledu ili konfiguraciji prirodnog terena koji uz to donosi bitnu funkciju pozitivnog doživljaja. U povijesti krajobrazne arhitekture, oblikovani prostor je češće trebao odražavati stanje i izgled prirode. Oblikovanje vanjskog prostora na umjetni je način pokušavalo preslikati prostorne datosti prirode, to jest uobičajenih prirodnih procesa i fenomena, poput engleskog krajobraznog stila. Sama potreba za kopiranjem postojećeg, dokazuje da je prostor lišen antropogenog utjecaja dovoljno kvalitetan za boravak ljudi. Na taj način, priroda i prirodnost postaje simbol i temelj za oblikovanje prostora, u duhu postmodernizma i micanju prema konceptualnijem shvaćanju prostora gdje se uobičajene postavke funkcionalnosti prostora ne shvaćaju tvrdo ili kategorički. Naglasak ovog dijela teksta je na prostorima koji se iz uobičajene umjetničke domene miču prema projektima čiji su autori primarno krajobrazni arhitekti ili arhitekti, a sekundarno umjetnici (kipari, land artisti). No, unatoč tome, sljedeći se autori i projekti ne razlikuju od prijašnjih autora prema načinu razmišljanja ili obrazovnoj pozadini, već prema krajnjem cilju koji u ovom slučaju pokušava osim osnovne funkcije doživljaja, ispuniti i dodatne funkcije, ljudskog kretanja i sadržajnijeg korištenja. Kao zajedničku misiju, i umjetnici i projektanti svojim izražavanjem i oblikovanjem žele utjecati na memoriju i sentiment ljudi, povezati ljudsko pamćenje (prisjećanje) sa specifičnim elementima u prostoru (kulturoloških, povijesnih, socioloških) kojima je pridodan specifičan oblikovni jezik. Stvorene umne strukture koje potječu iz oblikovanog prostora, naposljetku trebaju imati sličan ili isti utjecaj kao što na primjer, određeni ambijent nacionalnog parka ima na ljude (slika 95.). Iako se priroda u oblikovanju oponaša, stvoreni ambijent nije prirodan, isto kao što i posađena šuma nikada ne može biti prirodna šuma. U svijetu krajobrazne arhitekture svjedočimo manje ili više uspješnim projektima. Visoko uspješnim projektima smatraju se prostori koji su uspjeli pomiriti zadanu funkciju (sjedenje, ležanje, odvijanje sportova, dječja igra, multifunkcionalnost) s atraktivnim oblikovanjem. No, ni formalno uspješni projekti koji su građeni prema spomenutoj formuli se ne mogu smatrati do kraja izgrađenima ako u njima nema korisnika koji bi doživjeli svoje vlastite priče.



Slika 95. Nacionalni park Banff, Kanada - jezero Moraine

Projekti Marthe Schwartz ili Lawrenca Halprina primjeri su uspješnih prostora jer zadovoljavaju potrebne elemente kvalitetnog projekta, no specifični su zbog naglašenog likovnog izražaja autora. Takvi projekti ne privlače samo korisnike da ih koriste, već privlače i stručnu javnost koja se često obračunava s takvim projektima. Usporedbe radi, Marthu Schwartz bi se mogla poistovjetiti s Zahom Hadid čiji su radovi prometnuti u “arhitekturu ega”. Oспоравane ili ne, Schwartz i Hadid su često stavljale formu ispred funkcije. Nameće se jednostavno pitanje. Mogu li krajobraz, arhitektura i prostor općenito, biti dio umjetnosti?

1925. francuski arhitekt Robert Mallet Stevens izgradio je vilu Noailles na brdu iznad gradića Hyèresa, na azurnoj obali, za utjecajan mladi par Charlesa i Marie - Laure de Noailles (slika 96.). Ono što je započeto kao, za to doba, tipična modernistička kuća na tragu radova Mies van der Rohe ili Le Corbusiera, uz pomoć prijatelja - umjetnika, par de Noailles je stvorio umjetničko - društveni centar tadašnje boemske Francuske. Posebnost vile je ipak njezin vanjski prostor. Vila je izgrađena na brdovitom predjelu, pa se arhitektura morala prilagoditi razvedenom terenu. Takav teren je omogućio formiranje nekoliko razina otvorenog prostora, terasa i djelomičnih krovnih vrtova. Ti su prostori korespondirali s arhitekturom - nenametljivi, jednostavni i sa svega par krajobraznih intervencija usred pomno njegovane travnate površine (Carrassan, 2001.). Modernistička arhitektura preslikala se i na njezin vanjski prostor, no istočnim dijelom vile zavladao je neuobičajen prostor, nezahvalnog trokutastog oblika, nalik arhitektonskoj pogrešci. Upravo u tom dijelu armenski arhitekt Gabriel Guévrekian oblikuje vrt malih dimenzija pod direktnim utjecajem kubizma, i ostalih, tada suvremenih umjetničkih pravaca (de stil, konstruktivizam). U zidom ograđeni vrt ulazi se iz unutarnjeg boravka, a kretanje je omogućeno na kubistički način - centralnim dijelom dominiraju kvadratne površine koje se izmjenjuju s hodnim ploham i niskoj puzećoj vegetaciji (slika 97.). Osim toga, spomenute površine uvode vertikalnu dinamiku, prateći

kretanje terena, da bi se ona u potpunosti razvila u marginalnim elementima uz zidove gdje Guévrékian postavlja kubističke geometrijske zemljane formacije sa snažnim trokutastim elementima. Između centralnih kvadrata i marginalnih trokutastih elemenata, arhitekt smješta dodatne pravokutne hodne površine u crvenoj, plavoj, žutoj i sivoj boji, kojima je omogućena centralna komunikacija. Guévrékian stvara umjetan prostor, dio kuće koji se ne koristi, nego se poput slike Picassa ili skulpture Giacomettija u interijeru, samo gleda. I izbor topijarijskog grmlja sugerira da su intencije bile umjetnički nastrojene, no Guévrékianove kubističke modelacije terena uz zidove vrta sugeriraju na interpretaciju duha prostora (brežuljkastog prostora na kojem vila počiva) u kubističkom stilu. Početkom 20. stoljeća, ovakav se vrtni dizajn smatrao radikalnim, no zapravo je odražavao općenite umjetničko - društveno - ekonomske tendencije svog doba, kao što je to bilo u slučaju talijanskog renesansnog vrta, francuskog baroknog vrta, engleskog vrta 19. stoljeća ili kubističkog vrta početka 20. stoljeća. Guévrékianov trokutasti vrt upotpunio je estetsku vrijednost vile. Iako je funkcionalno zanemariv, interpretacijom umjetničkog stila i lokalnog prirodnog krajobraza, vrt se svrstava u bitnije modernističke krajobrazne projekte početka prošlog stoljeća.



Slika 96. Vila Noailles
francuskog arhitekta
Roberta Malletta Stevensa



Slika 97. Kubistički vrt
armenskog arhitekta
Gabriela Guévrékiana

U sljedećim desetljećima, brazilski slikar, glazbenik, grafičar i krajobrazni arhitekt Roberto Burle Marx, prometnuo se u vodeću ličnost discipline zbog svoje naglašene svestranosti i posvećenosti avangardnom stilu s primjesama kubizma, apstrakcije i brazilskog utjecaja. Burle Marx je prihvatio modernizam i uveo novu formu apstraktne krajobrazne ekspresije, inspirirajući se lokalnom raznolikom i višebojnom florom i brazilskim šumama, za čije se očuvanje među prvima izborio. Poštivanjem autohtonosti u izboru vegetacije i odmicanjem od simetričnih geometrijskih forma (francusko naslijeđe), uveo je renesansu u južnoameričko oblikovanje vanjskog prostora. Možda najbitniji trenutak u karijeri Burle Marxa je suradnja s Luciom Costom i Oscarom Niemeyerom u izgradnji novog glavnog grada Brazila - Brazilije, između 1930. - ih i 1960. - ih. Tri spomenuta aktera oblikovala su Braziliju u segmentima urbanizma, arhitekture i krajobrazne arhitekture, međusobno surađujući u svakoj fazi planiranja i oblikovanja grada. *Ptica u letu*, kako još nazivaju glavni grad Brazila, zbog tlocrtnog plana koji izgleda poput ptice, razvio se u rekordnom roku i neposredno nakon proglašenja prijestolnice (1960.), krenulo se na dodatno širenje. Poput svih suvremenih planskih gradova, a posebice modernističkih, centralni dio grada interpolira prostran, dugačak i širok zeleni potez (os), sa zgradama brazilске vlade i ostalim administrativnim građevinama (trup ptice), dok se sjeverno i južno od glavne osi prostiru ogromni rezidencijalni potezi (krila ptice) - slika 98. Oblikovni jezik Burle Marxa odaje počast bogatoj nacionalnoj kulturi, ostavlja dojam predimenzioniranog kolača na otvorenom što se najčešće očitava u raznobojnim i oblikovno raznovrsnim popločenjima. Burle Marx boju koristi isključivo u umjetnim materijalima (popločenja, vodeni elementi, urbana oprema), dok se prema vegetaciji odnosi s posebnom pažnjom. Tijekom karijere, Burle Marx je među ostalome, odgovoran za otkriće i kategorizaciju pedesetak novih biljnih vrsta brazilске prašume. Osim promicanja autohtonih biljaka, bitna karakteristika njegovih projekata je i upotreba isključivo jednobojnog (zelenog) bilja u ulozi strukturnog elementa prostora. Njegov skulpturalni odnos prema prostoru se ne očitava samo u popločenju, već i u izboru tropske vegetacije i skladnog odnosa geometrijskih i organskih oblika koji tvore pomalo primitivnu tlocrtnu sliku javnih površina, za što sam autor kaže da je kompleks estetskih i plastičnih namjera. Biljka je krajobraznom arhitektu, ne samo biljka - rijetka, neobična, obična ili ugrožena - već je i boja, oblik, volumen ili arabeska (Burle Marx). Brazilija je za Burle Marxa bila prazno platno. Niemeyerovim zgradama je bio potreban krajobraz koji bi odražavao njihovu kompoziciju u prostoru velikog mjerila, što je Burle Marx svojim trgovima, plazama, bazenima i lokalnom vegetacijom uspostavio. Najvažniji javni prostori Brazilije, poput vrtova ministarstava obrane, obrazovanja i vanjskih poslova oblikovani su iz prvenstveno reprezentativnih razloga, no Burle Marx stvara dvoznačan prostor koji naposljetku ipak omogućava sadržaj (na primjer sportsko - rekreativno korištenje i dječja igra u Vrtovima ministarstva obrane - slika 99.). Iako su vrtovi Burle Marxa u Braziliji zapisani u povijest krajobraznog oblikovanja, grad je s vremenom postao sinonim za prostor koji ne uvažava ljudsko mjerilo. Prema Janu Gehlu, danskom arhitektu i urbanom planeru, Brazilija je funkcionalna samo kada se sagledava iz zraka, no prilikom šetnje gradom, uočava se nepotrebna prostranost zapakirana u modernističke tendencije. Prema Gehlu, sindrom Brazilije je pravi prikaz nedostataka modernističkog pokreta. Modernistički pokret je stopirao ljudsko mjerilo, te se odjednom,

umjesto stvaranja cjelokupnog prostora, odlučilo graditi individualne građevine koje su s vremenom postajale sve veće i veće. Danas se prazan prostor stvara samo ako ima mjesta između građevina (Gehl, 2017.). Bitan segment karijere, Burle Marx je ostvario projektirajući krovne vrtove nižih zgrada, gdje se njegova snažna likovna interpretacija mogla doživjeti iz okolnih viših zgrada (Martha Schwartz se i u svojoj karijeri vodi sličnom filozofijom). Krovni vrtovi banke Safra u Sao Paulu (slika 100.) i kulturnog centra Gustavo Capanema u Rio de Janeiru (slika 101.) odraz su prepoznatljive biomorfne apstrakcije i ključnih krajobraznih elemenata Burle Marxa. Amebične organske forme prirodnog materijala poput šljunka ili kamenja nadopunjuju se pojedinačnom vegetacijom na krovu Safra banke, dok na krovu kulturnog centra u Rio autor stavlja vegetaciju u prvi plan s niskim modelacijama trave, puzavica i grmlja između kojih provlači šljunčani put. Nogostupi, hodne površine i prolazi za Burle Marxa imaju tek sekundarni značaj, jer stavlja naglasak na njihove vizualne kvalitete vidljive iz zraka, dok vegetaciju tretira kao građevni materijal ili skulpturalni objekt u prostoru. Burle Marx svojim vrtovima diktira novu dimenziju u krajobraznoj arhitekturi, kao temelj za neke nove tendencije koje će tek uslijediti.



Slika 98. Zračna snimka Brazila - "ptica u letu"

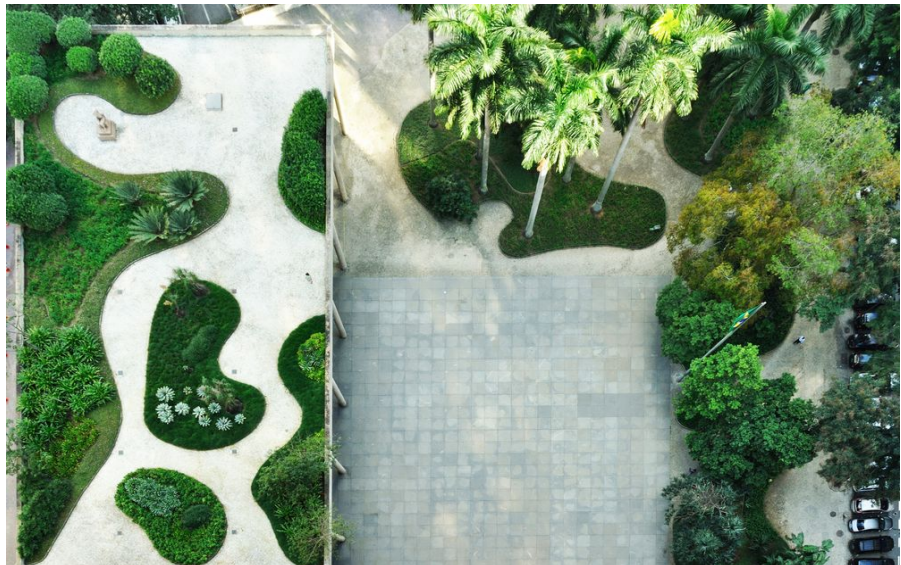


Slika 99. Zračna fotografija Vrtova ministarstva obrane

Slika 100. Zračna fotografija krovnog vrta banke Safra u Sao Paulu



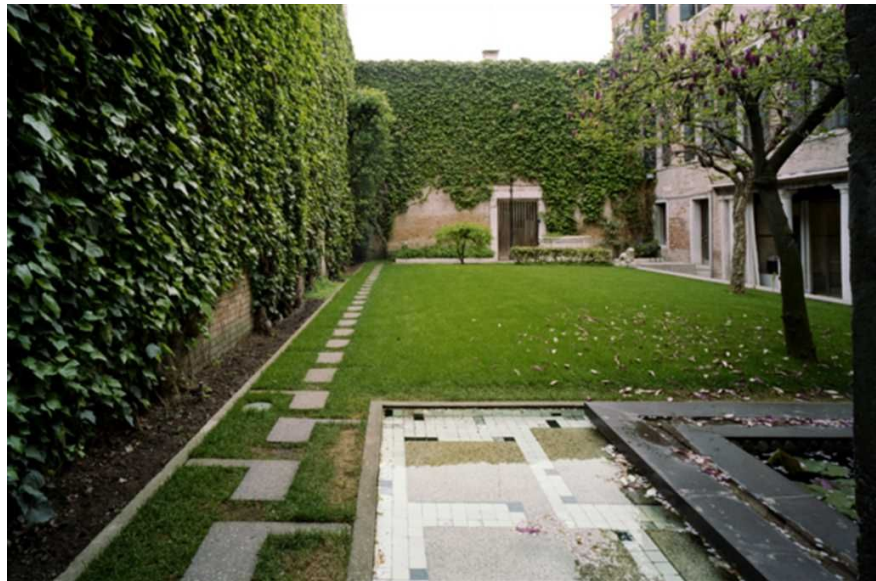
Slika 101. Zračna fotografija krovnog vrta kulturnog centra Gustavo Capanema u Rio de Janeiru



Da se Roberto Burle Marx u svojoj karijeri u potpunosti posvetio slikarstvu, povjesničari umjetnosti bi ga smjestili u američki apstraktni ekspresionizam s dodatkom nadrealističkog utjecaja. S druge strane oceana, opus njegova suvremenika, Carla Scarpe, talijanskog arhitekta, mogao bi se poistovjetiti s geometrijskom apstrakcijom, neoplasticizmom i konstruktivizmom - tendencije čija su rješenja bliska brutalističkim elementima sredine 20. stoljeća. Iako, na prvi pogled projekti spomenutih arhitekata imaju snažne, ali različite vizualne slike, njihova se filozofija oblikovanja poprilično poklapa. I Scarpa se zanosi bitnim karakteristikama materijala koje koristi (najčešće beton, metali), snažno ga inspirira duh mjesta i regionalna kultura i povijest (posebice venecijanski mentalitet, gdje je i sam rođen), te mu se produktivnost ne očituje samo u prostornim projektima, već i u ostalim segmentima umjetnosti (kiparstvo, dizajn namještaja, dizajn uporabnih predmeta). Iako nikada nije službeno stekao titulu arhitekta, svojim se projektima prometnuo u bitnijeg talijanskog arhitekta 20. stoljeća, i to ne samo u Italiji, već i u ostalim dijelovima svijeta, posebice Japanu i Sjevernoj Americi. Ostavština radova u rodnoj Veneciji

- Palazzo Ca'Foscari, Negozio Olivetti, Fondazione Querini Stampalia i čitav niz projekata unutar prostora venecijanskog bijenala (paviljoni, sobe, krajobraz) svjedoči njegovu jaku povezanost s gradom i povijesnom ostavštinom, koju vješto interpretira. Posvećenost detaljima u gradnji i obnova povijesnih zgrada postaje svojevrsni lajtmotiv njegove karijere. Scarpa se, prema vlastitim riječima, uvijek vodio intuicijom prilikom projektiranja, zabavljajući se sa naizgled minornim detaljima projekta (npr. rukohvat na mostu u Fondaciji Querini Stampalia ili drveni pod u palači Ca'Foscari s mogućnoću kontrakcije) intenzivnije od glavnih dijelova projekta. Sve opsežniji projekti restauracije povijesnih zgrada kulminirali su obnovom srednjovjekovne utvrde, a današnjeg muzeja di Castelvecchio u Veroni, između 1959. i 1973. godine. Projekte koji su uključivali krajobraz, Scarpa je ironično najčešće izvodio upravo u Veneciji, gdje je količina javnih zelenih površina ograničena. Fondacija Querini Stampalia danas je sveučilišna knjižnica, muzej i kulturni centar venecijanskog Castella, između bazilike Sv. Marka i mosta Rialto. Scarpa je u povijesnu palaču intervenirao izgrađivši interijer, dijelove eksterijera i atrijski vrt. U vrtu omanjih dimenzija prevladava središnja travnata ploha, dok je oko nje, u formi pravokutnika Scarpa postavio hodne površine i tekući vodeni element koji završava u bazenu na istočnoj strani atrija (slike 102. i 103.). Pravilne geometrijske linije grade prostor vrta koji na trenutke podsjeća na ostatke brutalističke arhitekture, dok istovremeno priziva secesijske tendencije (posebno zbog zlatnih detalja mozaika koji se pojavljuju u bazenu i na zidovima). Scarpa ponovno iznenađuje posjetitelje vrta, s detaljima poput minijaturnog kamenog izvora vode s metalnim pipama nalik labirintu, koji kao i svaki izvor rijeke počinje suptilno, da bi se kroz vrt njezin tok povećao i završio u kvadratnom bazenu (more). Također, hodne površine kroz travu imaju formu slova L, a taj se motiv ponavlja u mozaiku bazena, te stepenicama prema haustoru koji iz vrta vodi prema kanalu. Spoj haustora i kanala, Scarpa rješava visokim zmijolikim kamenim (ali svejedno pravokutnim) stepeništem koje se direktno spaja na vodenu crtu kanala, prekinutu samo željeznim propusnim vratima (slika 104.). Za vrijeme visoke vode u Veneciji, morska voda se podiže, plaveći donje dijelove vrata i stepenište, što uz podnu rasvjetu u palači ostavlja jedinstven estetski doživljaj. Scarpa svojim projektima, preciznim i metodičnim detaljima ostavlja dubok trag na suvremenu gradnju Venecije (ali i cijele Italije), pri čemu arhitekti u obnovu povijesnih venecijanskih građevina ulaze na Scarpin način. Svojevrsni ponavljajući motiv Scarpinog oblikovanja zasigurno je pravilno geometrijsko terasiranje ili "utapanje" betona, poput ponavljajućeg uzorka koncentričnih krugova, kojeg Scarpa vješto posuđuje iz antike, točnije iz stropa betonskih kvadratnih kaseti rimskog Panteona. Antička inspiracija i filigranski način oblikovanja prostora bile su uzor i Remu Koolhaasu i arhitektonskom birou OMA prilikom obnove palače Fondacije dei Tedeschi, Tadau Andu prilikom obnove Punte della Dogana - novog galerijskog prostora palače Grassi, te Renzu Pianu u obnovi unutrašnjosti Magazzini del Sale - bivšeg ateljea i sadašnje galerije talijanskog slikara Emilia Vedove. Spomenuti venecijanski prostori odišu radom Carla Scarpe, kao da ih je sam oblikovao, što upućuje na njegov bitan i neupitan utjecaj na svjetsku arhitekturu. Ono što direktno povezuje Scarpu s umjetničkim tendencijama poput land arta je specifičan vizualni jezik kojim autor gradi prostor. Posvećenost izvedbi detalja obilježava Scarpin rad, ponajviše venecijanski - on oduševljava, ali i iznenađuje. Odmičući se od

uobičajenog historicističkog, venecijanskog (gotičko - bizantinsko - renesansnog) arhitektonskog stila, Scarpa uvodi modernističke intervencije čije oblikovanje spaja najbolje od oba svijeta (suvremeni materijali i čiste linije, pod utjecajem renesansnog prizivanja antike i tipičnog filigranskog gotičkog rada). Mnogi autorovi prostori svojim oblikovanjem ostavljaju dojam nefunkcionalnosti, zbog snažnog vizualnog kontrasta naspram uobičajenih venecijanskih prostora, no njihova se uporabnost iščitava u detaljima, ali i u uklopljenosti s ostalim stilovima koji su obilježili povijest grada.



Slika 102. Fotografija atrijskog vrta Querini Stampalia



Slika 103. Fotografija detalja bazena u atrijskom vrtu



Slika 104. Fotografija spoja unutrašnjeg dijela (haustora) zgrade i venecijanskog kanala

Martha Schwartz se kroz godine svojega rada prometnula u autoricu čiji se radovi, snažni u likovnom smislu, klasificiraju negdje između, poput mjesta spoja vennova dijagrama, gdje u jednom krugu stoji land art, a u drugome krajobrazna arhitektura. Autoričina obrazovna pozadina koja podjednako dolazi iz područja krajobrazne arhitekture i umjetnosti, iako postignuta na različitim fakultetima, kanalizira jedinstvenu oblikovnu ideju. Prema vlastitim riječima, uz obrazovanje, na njezin izraz najviše je utjecala umjetnost 20. stoljeća, posebice

pop art i land art, dva dijametralno suprotna umjetnička usmjerenja. Iako su razlike između pop i land arta očite, u radovima Marthe Schwartz, one se spajaju. Paralelno, radi se o prostorima koji služe javnosti, imaju sve kvalitete urbaniteta, no oblikovani su na duhovit i često monumentalan način. 1997. Schwartz je dopao zadatak oblikovati javni prostor - plazu iznad podzemne garaže i ispred Jacob K. Javits Federal Building na Manhatannu. Iako bi formalna definicija plaze bila negdje između trga i parka, glavna karakteristika tih prostora je manje mjerilo od tipičnog parka ili trga. Plaza se pojavila kao odgovor na manjak javnih prostora u visoko urbaniziranim sredinama, posebno u poslovnim dijelovima višemilijunskih gradova. Stoga su plaze često okružene visokim neboderima, u hladu i s ograničenim sadnim plohami. Upravo takva je i *Jacob Javits Plaza* na kojoj je Schwartz zamislila minimalan broj elemenata. Plazom dominiraju zmijolike forme neonsko zelenih klupa čija dužina prelazi stvarnu potrebu za sjedenjem (slika 105.). Prvenstveno zamišljene kao prostor susreta tijekom pauze za ručak užurbanog New Yorka, nepregledne klupe stvaraju mogućnost raznolikih boravaka. Neki završeci jedinstvene sjedišne strukture završavaju spiralnim formama što korisnicima omogućava intimnije druženje, dok su neki dijelovi strukture otvoreni i gledaju na cestu ili prema zgradama. Osim klupa, na plazi se nalaze i četiri kružno modelirana humka zemlje i posađene trave iz kojih izlazi vodena para, visoka rasvjetna tijela i popločena površina, a sve zajedno evocira antički i kasnije renesansni ars topiaria, umjetničko oblikovanje habitusa vegetacije. Minimalno korištenje prostornih elemenata, omogućilo je stvaranje specifične vizualne slike, što je Schwartz iskoristila, pošto se plaza može sagledavati kao slikarsko platno s prozora okolnih nebodera. S druge strane, Schwartz ne uspijeva uspostaviti održiviji vegetacijski habitus, niti atraktivniji biljni volumen, ponajviše zbog nepostojeće sadne plohe, ali i zbog guste i visoke gradnje. Plaza djeluje plošno, ali prozračno, više u funkciji prolaza nego duljeg boravka, no unosi boju i dinamiku u preizgrađeni ambijent Manhatanna. U duhu privremenosti, Schwartz je oblikovala mnogo javnih prostora kojima nije bilo namijenjeno da ostanu u zadanom prostoru. Jedan od tih prostora je i *Necco Garden*, koji je izveden u svega jednom danu, za 200 dolara. Vrt, originalno smješten u Bostonu, ispred zgrade Massachusetts Institute of Technology (MIT - a), evocira poznatu američku tvornicu slatkiša, Necco (koja se također nalazi u blizini) i njihov najpoznatiji proizvod Necco Waffers. Autorica je slatkiš, u obliku bombona raznih okusa postavila u pravilnu geometrijsku mrežu, ponovno uzimajući francusko vrtno oblikovanje kao inspiraciju. Stvoreni geometrijski raster pravilni je prostorni uzorak, horizontalno perspektivan, te naglašava centralnu os i osjećaj udaljenosti. Autorica je raster postavila osno naspram glavne zgrade MIT - a, ali uz to ubacuje dodatan raster automobilskih guma koje je obojala u raznobojne boje slatkiša. Drugi raster ne prati osnovnu kompoziciju, već se referira na osi okolne ceste i tvori kompoziciju posmika (slika 106.). Ova instalacija, posvećena prvom danu svibnja, ukazuje na glavne karakteristike autoričina rada, a to su privremenost, repeticija, uporaba neuobičajenih materijala i motivi dječje nevinosti. Schwartz je krajobraznu instalaciju posvetila djeci i vremenu kada se proljeće polako pretvara u ljeto, što budi dječju razigranost i želju za provođenjem vremena na otvorenom. Iako kratkotrajna, instalacija je privukla posjetitelje, koji su koristili prostor prema vlastitim željama (sjedenje, ležanje, ručanje, na travi, uz gume, na gumi). Schwartz i u ostalim radovima naglašava snažnu konceptualnost, ponajviše

spajanjem osnovnih geometrijskih odnosa (preuzetih iz prijašnjih povijesnih razdoblja, ponajviše francuskog baroka) s neuobičajenim materijalima, uz konstantno korištenje ritma i repeticije istih elemenata. *The Splice Garden* i *Bagel Garden* svjedoče upravo takvom prostoru. *The Splice Garden* iz 1986. smjestio se na vrh nebodera, kao krovni vrt. Minijaturne dimenzije prostora, u samome početku su ograničile autoricu da upotrijebi veliku količinu biljnog materijala, te se na sam prostor sa svih strana okružen zidovima često referirala kao na vrtu sobu (slika 107.). Sama soba je spoj tradicionalnog japanskog vrta (grabljan šljunak i repetitivni elementi u šljunku (vodi) oko koje se oblikuju koncentrični (vodeni) krugovi) i renesansnog vrta (tipični parterni motivi oblikovane živice), dijagonalno podijeljenih u pravokutnom prostoru. Uz to, autorica stvara svojevrsni zaokret u oblikovanju, koristeći topijare umjesto slobodnih kamenih elemenata, koji bi se tipično pojavili u japanskom vrtu, predstavljajući planinu usred mora (šljunka). Poneka lončanica se pojavljuje okomito pričvršćena na zid, dok je neka druga u posudi koja je izvedena od živice, stoga isto tako prirodnog porijekla. Možda najvažniji element prostora je ipak boja, jer je svaki element u prostoru zelen, počevši od biljaka, pa do zidova i šljunka. Schwartz se ne boji stvoriti prostor koji djeluje artifično. Koristeći povijesne krajobrazne stilove referira se na krajobrazno oblikovno nasljeđe, no postavlja ih u netipičnu atmosferu. Schwartz se ironično obračunava s komercijalnim društvom, namjerno komercijalizirajući vlastiti rad - istovremeno umjetan, plastičan, repetitivan, ali smirujuć, skulpturalan i utemeljen.



Slika 105. Zračna fotografija
Jacob Javits Plaze Marthe
Schwartz u New Yorku

Slika 106. Zračna fotografija *Necco Gardena* Marthe Schwartz u Bostonu



Slika 107. Fotografija *The Splice Garden* Marthe Schwartz u američkom Cambridgeu



Na izgled javnog prostora nerijetko utječe politička retorika. Različita društveno - politička uređenja, kroz povijest su oblikovala javni prostor, ali se pritom potreba društva često zapostavljala. S vremenom su te potrebe postale sve kompleksnije, a javni prostori sve manje kvalitetni dijelovi grada za boravak ili odvijanje bilo kakvih javnih funkcija. S dolaskom land art pokreta i projekata koji su postali dio javnog prostora primjećuje se da ti projekti nisu izolirane jedinice, već potpuno integrirani prostori urbanog tkiva. Iako u prostoru češće vlada njihova vizualno dominantna prisutnost, prostori koji se svrstavaju negdje između land arta i krajobrazne arhitekture, ne zaostaju prema količini sadržaja, a što je važnije, nude mjesto susreta, ali i samoće, potiču heterogenost društva i smanjuju jaz urbanog čovjeka s otvorenim krajobrazima. Pred kraj 20. stoljeća, i rođenjem postmodernizma, pažnja javnosti se okreće transparentnijem, značajnijem i intimnijem krajobrazu. Pojačan odnos čovjeka i prirode na kraju je i rodio Earth Day 1970., te ostale ekološke pokrete, no postmodernizam kao kritički odgovor na modernizam i sve njegove mane, naglašava ekološku osjetljivost i direktno ju ubacuje u oblikovanje prostora. Također, počinju se prepoznavati kulturni i prirodni procesi, te regionalne i lokacijske specifičnosti, naspram unificiranosti i krutosti

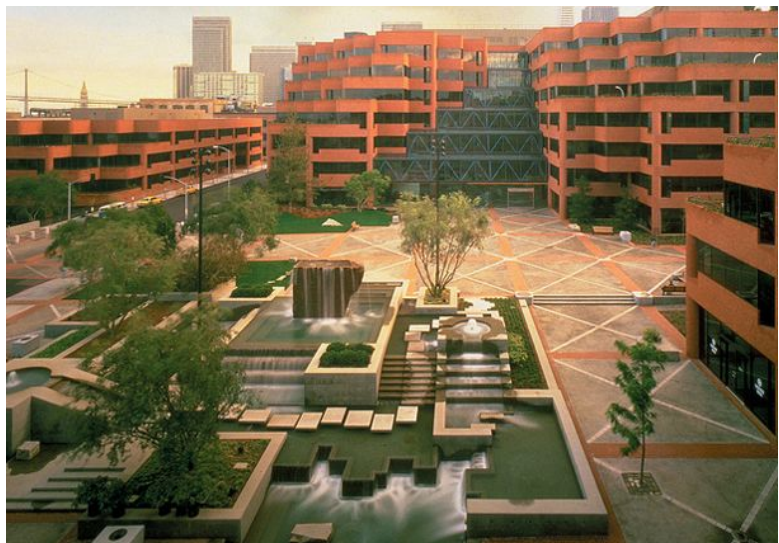
modernizma. Kao bitna inspiracija umjetnicima i krajobraznim arhitektima pokazala se formacija zemlje, nastala prirodnim procesima (tektonika, erozija, eolski procesi, utjecaj mora). *Landforms* je termin kojim se može opisati stanje krajobraza kojeg gledamo. On je stalno oko nas, no često ne percipiramo uobičajenu formaciju prostora zbog češćeg boravka u urbanim sredinama koje negiraju *landforms* svojim modificiranim antropološkim utjecajima. U povijesti struke, krajobrazni arhitekti koji su najčešće koristili *landforms* kao oblikovni jezik su Lawrence Halprin i George Hargreaves. Njihov je rječnik preuzet iz prirodnih procesa geomorfologije, a njihovo djelovanje olakšalo je shvaćanje prirodnog među ljudima. S takvim oblikovanjem, okolišno - ekološki pokreti, ali i ekologija generalno, prestala se sagledavati isključivo kao znanstveni proces, već i kao kulturološki fenomen. Halprin je svoj dizajn smjestio negdje između McHargovog ekološkog (ne)oblikovanja i umjetničkog pristupa land art autora. To je ujedno fenomenološki pristup krajobrazu koji analizira prostor kroz prizmu fenomena, a izbjegava generaliziranje. Uz to, Halprinov krajobraz je fluidan medij, na papiru se razvija pod utjecajem morfologije i teži estetici sveobuhvatnog doživljaja, a manje pojedinih detalja ili objekata. Hargreaves, slično kao i Halprin smatra da se oblikovanje krajobraza ne može smatrati potpunim bez razvijanja oblikovnog jezika baziranog na okolišnim procesima i zemljanim formacijama. Hargreaves naglašava skulpturalni rječnik i rekonceptualizaciju granica izgrađenog i prirodnog. Iako je svoje djelovanje kao krajobrazni arhitekt započeo u razdoblju modernizma, Halprin se u drugoj polovici sedamdesetih postupno prebacuje u postmodernističku fazu. Osim priznatih projekata poput *Lovejoy Plaze*, *Pettygrove Parka* ili *Ira Keller Fountain*, Halprinovi projekti od kraja sedamdesetih obuhvaćaju širu socijalnu, ekonomsku, kulturološku i ekološku dimenziju te jednako raznoliku namjenu za razne društvene skupine. Posebno je dojmljiv sklop projekata kod istočne morske promenade San Francisca - Embarcadero. Počevši s Market Streetom, čiji je sastavni dio bio preoblikovanje *Justin Herman Plaze*, Halprin je zadužen za redizajn glavne prometne arterije San Francisca. S Plazom, prometnica završava na obalnoj fronti mora i predstavlja kulminaciju motornog, a posebice pješačkog prometa. Iz tog razloga, Halprin je predvidio ogroman otvoreni prostor nalik trgu s jakim akcentnim skulpturalnim elementom, koji je, kao i u prijašnjim projektima, nastao u suradnji s poznatim arhitektima ili umjetnicima. U slučaju *Justin Herman Plaze*, Halprin je surađivao s kanadskim umjetnikom Armandom Vaillancourtom čija je fontana ispunila sjevero - zapadni dio plaze i prouzročila podijeljena mišljenja. Autorova vizija uključivala je betonske cijevi kvadratnog profila koje se u nepravilnoj geometrijskoj kompoziciji isprepliću u prostoru (slika 108.). Nepostojanje završne obrade materijala, ostavljanje teksturiranog betona i prizivanje brutalističkih arhitektonskih ideja estetski nije zadovoljilo struku, no nepredvidiva funkcionalnost skulpture - fontane oduševila je posjetitelje. Fontana Vaillancourt nudi razne oblike korištenja - igranja u vodi i osvježanja, prolaženja, sjedenja i odmaranja, za sve dobne skupine stanovništva. Iako je predložena za rušenje više puta, fontana i skulpturalni elementi koji ju čine, izvedeni su na način da prizovu i okupe ljude na trgu. Fontana je fokalna točka pomalo bezličnog i nesadržajnog prostora čija je osnovna funkcija ionako masovno okupljanje povodom manifestacija i priredbi. Kompozicija izgleda krhko, ali zastrašujuće u isto vrijeme - Vaillancourt i Halprin uspijevaju u stvaranju prostora koji većini djeluje "slučajno" ili kao

“skupina krhotina nakon detonacije bombe”, no okuplja ljude na izrazito kontrastnoj površini različitih funkcija. I iako službeno nastao u razdoblju modernizma, stvoreni prostor nagovještava postmodernističke tendencije koje će u potpunosti doći do izražaja u sljedećim godinama. Petnaest minuta hoda sjevernije i deset godina kasnije, Halprin izvodi *Levi Strauss Plazu* (slika 109.). Nastala nakon izgradnje sjedišta američkog brenda odjeće Levi Strauss, plaza je okružena kaskadnim zgradama ciglaste boje, relativno niske gradnje. Zbog stepenaste arhitekture, na gornjim katovima je omogućena terasa ili vrt, dobivajući tako optimalan spoj unutarnjeg i vanjskog prostora na svakoj razini zgrade. Nadalje, sjedište polukružnim položajem djelomično okružuje otvoreni prostor - plazu, čime se stvara intimnije i kvalitetnije radno okruženje, dok se paralelno nesmetano omogućavaju komunikacijski koridori, posebno onaj s morske strane, koji tangira plazu na sjeveru. Halprin je krajobrazno oblikovanje prostora zamislio kao nastavak oblikovnog jezika novonastale arhitekture. Plazom dominira sustav vodenih površina i fontana, isprepletenih nogostupima i sadnim površinama, oblikovanih u terase. Halprin se ponovno veže na geomorfologiju, koristeći obrađeni i neobrađeni kamen kao glavni arhitektonski element u prostoru, uz samo oblikovanje prostora koje se veže na tektoniku zemljine površine. Stvoreni vodeni sustav okružen je praznim popločenim prostorom i djeluje kao poluprirodno utočište od užurbane vreve grada ili radnog okruženja. Prostor djeluje smireno i tajnovito, te izrazito dinamično. Upravo vertikalno - horizontalna rasčlanjenost, tipično horizontalnog i nedinamičnog prostora trga ili plaze, daje ovom prostoru koherentnost i visoku boravišnu kvalitetu. 1976. godine dovršava *Freeway Park* u Seattleu, javni park specifične konstrukcije i položaja, uz pomoć arhitektice Angele Danadijeve. Park započinje na rubu Downtown Seattlea, prolazi iznad međudržavne ceste 5 i velikog gradskog parkirališta, dok 8. Avenija nadvisuje cijeli park i cestu prema sjeveru u pomalo konfuznom urbanističkom sustavu (slika 110.). I u ovom se projektu iščitavaju Halprinove bitne oblikovne karakteristike, poput geomorfološke inspiracije (vertikalna gradnja prostora nalik planini) izvedene u čistim geometrijskim kubusima - brutalistički i sumoran spoj betonskih zidova, nogostupa i terasa s bogatom visokom vegetacijom. Prostor na trenutke djeluje harmonično i monumentalno, a s druge strane postupokaliptično i tamno. Iako je Halprin konzistentan u provođenju geološkog oblikovanja prostora, tek se u detaljima projekta često očitava njegova genijalnost. Izgrađene zidove Halprin odbija ujednačiti, te svakome dodjeljuje teksturiranu površinu, nalik skulpturalnom reljefu. Vertikalne i horizontalne udubine u stijenama - zidovima naglašavaju njegov geološki motiv, kao da je pokušao rektificirati prirodne deformacijske strukture stijena - bore, u pravilnu kompoziciju (slika 111.). S vremenom, *Freeway Park* prolazi kroz važne transformacije, ponajviše kako bi bio dostupan potrebnijem (ugroženom) stanovništvu, što je bilo posebno zahtjevno zbog izraženog vertikalnog oblikovanja. Halprin ponovno uvodi vodu kao centralni element parka, ponovno gradi prostor nalik pikselima, gdje su svi elementi parka (osim vegetacije) izgrađeni pod pravim kutem i ponovno stvara boravišta na različitim nivoima parka. Brutalistički, taman i hladan koncept parka se ne može promijeniti, iako je zbog tih karakteristika park postao poprište mnogobrojnih razbojstava. No, inovativnom urbanom opremom i kozmetičkim izmjenama, park je do 2005. značajno smanjio količinu zločina. Bilo da se radi o oblikovanju Lawrence Halprina ili oblikovanju njegovih suradnika (Danadijeva, Vaillancourt)

vizualni identitet tih prostora se stapa s asocijativnošću samih korisnika. I iako su njihovi prostori često bili predmet debata prostornih oblikovatelja, ponajviše zbog izraženog vizualnog (umjetničkog) jezika, a smanjene funkcionalnosti, posjećenost tih prostora dokazuje da je polivalentnost javnog prostora i povezanih prostornih elemenata, jedna od najvažnijih odlika u suvremenom oblikovanju. S time povezano, i land art osvaja prostor snažnim vizualnim utjecajem, te se paralelno prepušta u raznoliko, ali nedefinirano korištenje.



Slika 108. Fotografija skulpture Armanda Vaillancourta na *Justin Herman Plazi* Lawrence Halprina



Slika 109. Fotografija *Levi Strauss Plaze* Lawrence Halprina



Slika 110. Fotografija specifične lokacije *Freeway Parka* Lawrence Halprina (Seattle)



Slika 111. Fotografija detalja zidova i različitog načina korištenja *Freeway Parka* Lawrence Halprina (Seattle)

Krajobrazni arhitekt George Hargreaves i njegov tim odgovorni su za mnogo projekata velikih mjerila - master planova, najčešće oblikovanih jezikom deriviranim iz prirodnih geoloških kretanja zemljine površine - *landforms*. Hargreaves koristi zemljinu topografiju kao najvažniju inspiraciju, čije elemente - brda, planine, kanjone, uvale, doline, itd., implementira u svoje projekte. Projekti koje potpisuju Hargreaves i njegovi suradnici dolaze kao sklop više bitnih elemenata. Nerijetko se usredotočuju na regeneraciju odnosa čovjeka i prirode u javnom prostoru, na kontroliranje nepogoda (poplave, neugodni mirisi), na stvaranje novih fokalnih točaka u gradovima, te uspostavljanje svojevrstne renesanse prostora. Navedene tekovine zasigurno su ostavština tada suvremenog pristupa edukaciji krajobraznih arhitekata kroz sedamdesete i osamdesete godine, s naglaskom na ekološke procese, koje su utjecale na rad mnogih, a posebice Van Valkenburgha, Hargreavesa i Haaga. I iako su početni ekološki oblikovatelji promovirali bezformne prostore, čineći ono što je najbolje za Zemlju (prepuštajući prostor prirodi), spomenuti se autori inspiriraju takvom postavkom, ali je prilagođavaju vlastitoj umjetničko - oblikovateljskoj praksi. Hargreaves oblikuje uglavnom javne površine, većih dimenzija, te je često u službi gradova i općina i njihovih potreba kao pozvani autor. *Brightwater Wastewater Treatment Facility* u općini Kings County, nedaleko Seattlea, rad je koji je kao finalni produkt, 2011. polučio jednu od najsuvremenijih postrojenja za obradu otpadnih voda u Sjevernoj Americi. To je postrojenje zaduženo za sakupljanje svih otpadnih voda Seattlea i okolnih manjih naselja, i postepeno purificiranje vode i vraćanje natrag u prirodu (ocean) ili za potrebe navodnjavanja. Krajobrazni dio projekta započeo je neposredno prije i nakon izgradnje, uzimajući u obzir sve prostorne datosti izabrane lokacije. Posljedično analizama, utvrđeno je da je lokacija zadovoljavajuća zbog manje naseljene lokacije i prirodne degradacije, koja je uočena u prostoru. No, velebni je projekt uključivao više od same zgrade postrojenja i uređenog okoliša. Projektom je osigurano da se vrati nekadašnje stanje prirode - vraćena je posječena šuma vrbe (20 000 sadnica), obnovljena su livadna i močvarna staništa, te prirodno mrijestilište lososa i preusmjeren je lokalni potok kroz zonu obuhvata, na svoju prvotnu lokaciju. Nadalje, u okviru tvornice izgrađene su edukativne prostorije za potrebe educiranja osnovnog i srednjoškolskog obrazovanja, a otvoreni prostori oko postrojenja redovno se iznajmljuju za potrebe vjenčanja. Projektom se

pokazalo kako i utilitarne zgrade i pripadajući okoliš, poput postrojenja za obradu otpadnih voda, mogu imati edukativnu funkciju i postati središte života zajednice (slika 112.). Samo oblikovanje prati Hargreavesove *landforms*, koje u ovom slučaju osim iz estetskih razloga koristi i za smanjenje buke i nepogodnih vizura, posljedično iskapanju velikih količina zemlje za potrebe izgradnje postrojenja. Stoga se i u samoj izgradnji očituje pozitivna edukativno - ekološka tendencija reklamacije zemlje i stvaranja *buffer zona* kako bi se uspostavila doprirodna atmosfera kojoj su projektanti težili. Spoj *landforms* i konstrukcijskih elemenata poput metalnih mostova ili betonskih nogostupa stvara zanimljivu prostornu priču koja svjedoči visoku posjećenost i uspješnu budućnost u segmentu obrazovanja. Iako su master planovi za prostore Olimpijskih igara u Sydneyu (2000.) i Londonu (2012.) upamćeni kao bitniji radovi projektnog tima Hargreaves Associates, *Chattanooga Renaissance Park*, *South Pointe Park* i *Guadalupe River Park* ulaze u samu srž skulpturalnog rječnika zemljanih formacija. Hargreavesova opčinjenost ornamentalnom pristupu zemljanim oblicima kulminira upravo u kalifornijskom San Joseu i *Guadalupe River Parku* (slika 113.). Park prati rijeku Guadalupe, u svojem središnjem gradskom toku, duljine pet kilometara, i završava na početku međunarodnog aerodroma, prije ulijevanja u San Francisco Bay. Oblikovanje prostora oko glavne rijeke velikih gradova postalo je primat mnogih sredina, posebno tamo gdje je pitanje demokratizacije pristupa vodenim površinama i tekućicama upitno. Oblikovanje *riverfronts* povlači mnoge pozitivne učinke na grad - oslobađanje centra grada od gužvi, nove sportsko - rekreacijsko - izletišne površine, ali i tehničke dobrobiti poput reguliranja korita, a s time povezano i regulaciju razine vode (obrana od poplava). Rijeka u gradu, kao i glavna ulica i promenada, predstavlja žilu kucavicu urbanog naselja. Mnogi primjeri u svijetu svjedoče revitalizaciji prostora i gradskih četvrti vezanih za rijeku nakon preoblikovanja obala, poput Madrida, Calgaryja ili Ljubljane. Na isti način Hargreaves i njegov tim utjecali su na prostor San Josea. Riješivši problem poplava, stvarajući zajednički prostor za stanovništvo i prirodu, vraćanjem početnih prirodnih postavki na prostor oko rijeke i transformiranjem napuštenih parcela u novu fokalnu točku grada, projektanti su uspješno spojili poluprirodne poteze uz obalu, inovativne protupoplavne obalne formacije i izgrađene boravišne prostore s ekonomski brzorastućim centrom grada. Terasirane boravišne i hodne plohe korespondiraju s modeliranim zemljanim formacijama i vegetacijom tipičnom za obalna područja i tvore specifičan sklop, nalik ispletеноj ljudskoj kosi (slika 114.). Tim prostorima dominira pasivnost i smirenost, te se organski spajaju s okolnim mirnijim stambenim četvrtima. Neupitna je sličnost Hargreavesovih projekata s nekim od umjetničkih radova The Harrison studija koji su sedamdesetih i osamdesetih predlagali čitav niz *site - specific* projekata vezanih za okolišne probleme pojedine lokacije, i posljedično rješenja oblikovana u zelenu infrastrukturu ili zelene prstenove. Specifičnost Halprinovog i Hargreavesovog oblikovanja je neupitna. Ona se derivira iz iste domene, no njihovi finalni oblikovni rječnici ne mogu biti različiti (geometrija - organika).

Slika 112. Zračna fotografija
krajobraza *Brightwater
Wastewater Treatment
Facility* kraj Seattlea



Slika 113. Zračna fotografija
krajobraza *Guadalupe
River Parka* u San Franciscu



Slika 114. Fotografija staza
i zemljanih modelacija
Guadalupe River Parka u
San Franciscu



Da su *landforms* najbolje rješenje oblikovanja otvorenog prostora, ne smatraju samo krajobrazni arhitekti. Iako se projekti arhitektonskog ureda FOA fokusiraju prvenstveno na arhitekturu, u povremenim se trenucima dotiču krajobraza, točnije, obalnog pojasa Barcelone - *Southeast Coastal Park*. U svojim radovima, Foreign Office Architects koriste matematiku, točnije algoritme kao pomoć u oblikovanju zgrada i prostora. Suvremeno oblikovanje unosi nove tehnologije i kompleksnosti. Sve postmodernističke tekovine uzete su u obzir i pomoću računalne tehnologije se direktno apliciraju u oblikovni jezik i reflektiraju znanstvene rezultate s apstraktnim ishodištem. Na spoju urbane stambene četvrti i obalne crte, FOA je zamislila intenzivno popločenu parkovnu površinu koja se na dijelovima prekida (i do 11 metara) visokim zemljanim nanosima u obliku zemljanih formacija (slika 115.). Od prekida stambenih zgrada i glavne obalne prometnice Barcelone, strmim se stepenicama otvara auditorij, izveden polumjesečastim tlakavcima u crveno - sivoj kombinaciji boja. Nakon gledališta, park se račva u više širokih popločenih površina koje na dijelovima formiraju potporne zidove za zemljane modulacije, da bi većina puteva završila na betoniranoj obali mora. Kompoziciju izgrađenog dijela parka prati i suptilna visoka vegetacija, koja se osim na zemljanim nanosima, pojavljuje i sporadično u popločenju. Iako je gibanje zemlje i *landforms* inspiracija iza izvedenog projekta, topografija parka ostavlja nedovršen i nespretan dojam. Široke hodne površine, glomaznost i otvorenost na mjestu intimnijeg boravka nažalost odbija korisnike i dozvoljava vjetru da prodre na boravišne površine (slika 116.). Problematika izvedenog prostora ne leži u samo jednoj instanci. Iako se radi o zanimljivoj interpretaciji zemljinih prirodnih kretanja, znanstveno - računalna pozadina projekta utjecala je naposljetku na manje pogodno rješenje za boravak i korištenje. Inventarizacije i analize obavezne su predradnje svakog krajobraznog projekta, no prema Peteru Walkeru, američkom krajobraznom arhitektu, poznatom po suradnji s mnogim poznatim suradnicima (Schwartz, Sasaki), krajobraz bi se trebao sagledavati kao dio umjetnosti, te mu svaka nepotrebna analitika ili znanstvena podloga umanjuje značaj. Jednostavno je prikloniti se jednoj ili drugoj strani, sagledavati prostor kontrastno, no kompromisi i traženje "sivih dijelova" u procesu projektiranja, iako zahtjevaju veći napor, luče kvalitetniji pristup sagledavanju problematike prostora. Niti jedan pristup nije pogrešan, no sagledavanje problema iz samo jednog kuta gledišta dovodi do grešaka u procesu i krajnjem oblikovanju. Atraktivni tlocrtni prikaz koji svjedoči oblikovni utjecaj zemljanih formacija, ne postiže isti efekt u ljudskom mjerilu. Starosjedilačko stanovništvo Amerika i prva generacija land art umjetnika svoj su opus uglavnom bazirali na sličnim, zračnim ili tlocrtnim slikama, no njihov se rad rijetko mogao u potpunosti percipirati s tla, kao što je slučaj i kod *Southeast Coastal Parka*.

Slika 115. Zračna fotografija *Southeast Coastal Parka* u Barceloni, arhitektonskog ureda FOA



Slika 116. Fotografija *Southeast Coastal Parka* u Barceloni arhitektonskog ureda FOA s tla



U segmentu krajobrazne arhitekture i arhitekture, memorijalni prostori i spomen područja imaju specifičan zadatak. Takvi prostori imaju značajnu asocijativnu karakteristiku, obično uvijek unose skulpturalni element, no ujedno ih često prati stigma monumentalnosti i nedodirljivosti što se reflektira na samo korištenje tog prostora. Memorijalni kompleksi spajaju prostor s umjetnošću zbog uvriježenog mišljenja da se memorija na nešto ili nekoga može pohraniti isključivo ako se ona prezentira u obliku javnog umjetničkog dijela - kipa, biste ili instalacije. Projekti spomen područja koji se baziraju na arhitektonskim i krajobraznim elementima, isto tako, uspješno ističu bitnost memorije i asocijacije nekog prostora, no s druge strane, omogućuju i neke druge, dodatne funkcije, a sama kompozicija često dolazi u skladu s topografijom prostora. Spomenička povijest Hrvatske većinski se bazira na prvo spomenutoj opciji, gdje se pribjegava skulpturalnim rješenjima, nerijetko ignorirajući prostornu datost lokacije ili duh mjesta, no i takva se praksa u novijoj povijesti mijenja. Preostali spomenici posvećeni Drugom svjetskom ratu u Jugoslaviji (ili Narodnooslobodilačkoj borbi), postavljeni diljem bivše države, svjedoče bogatoj povijesti i kvalitetnom pristupu u oblikovanju memorijalnih područja. Iako su poneki autori, poput Augusta Augustinčića svoj opus bazirali isključivo na figurativnim realizacijama; Vojin Bakić, Bogdan Bogdanović, Dušan Džamonja, Miodrag Živković i mnogi drugi svoja su djela

apstrahirali i time značajno obilježili poslijeratnu umjetničku scenu. Bitne karakteristike radova spomenutih autora su izražena monumentalnost, ogromne dimenzije te izoliranost - sloboda, postavljene instalacije. Modernistički partizanski spomenici opravdavaju tendencije u umjetnosti tog vremena, ostavljaju brutalistički dojam, pomalo nalik radovima Carla Scarpe ili Lawrence Halprina. Bakićev srušen spomenik "razlistane forme" u Kamenskom (Papuk), Živkovićev dramatičan spomenik posvećen bitci na Sutjesci u Tjentištu u BiH ili Bogdanovićev *Kameni cvijet* u Jasenovcu predstavljaju jezik oblikovanja kojim su se jugoslavenski modernisti vodili. Iako ih obilježava izrazita vertikalnost i značajne dimenzije, estetski i lirski se poistovjećuju s temama rata, borbe i patnje, a ujedno interpretiraju razvedeni krajobraz koji ih okružuje. U suvremenim okvirima, arhitektonski ured NFO izvodi spomenik preminulom snimatelju Gordanu Ledereru na brdu Čukur kraj Hrvatske Kostajnice - *Slomljeni pejzaž*. Kratka zavojita staza, prekidana diletacijama i obrubljena betonskom klupom pred kraj staze uvodi posjetitelja prema centralnom spomeniku - interpretaciji fotografske leće u velikom mjerilu (slika 117.). Svim spomenutim spomenicima zajednička je povezanost s okolnim krajobrazom. Ledererova leća samostalno stoji na rubu brda, jednako kao i Bakićeve i Bogdanovićeve intervencije - okružene su krajobrazom, ali i prazninom. Upravo im ta praznina, pogled u beskonačnost, omogućuje samostalnost i različite mogućnosti sagledavanja i interpretacije. NFO ne postavlja spomenik opterećen banalnom simbolikom ili tipičnim hrvatskim ikonografskim elementima (Dorotić, 2015.), već na odmjeren način prezentira temu gubitka i rata. I u tome nastaje poveznica modernističkih jugoslavenskih spomenika i aktualnog memorijala posvećenog Ledereru, ali i svih ostalih spomenika koji nastoje prenijeti bitne povijesne činjenice i sačuvati sjećanje kroz dostojanstveno oblikovanje. Na međunarodnoj razini, memorijalni spomenici imaju sličan tretman, dok pojedini projekti ulaze u domenu umjetničkog oblikovanja zemlje, poput radova Maye Lin, Dani Karavana i Petera Eisenmana. Projekti memorijalnih područja uvijek povlače socijalnu osjetljivost u prostorno oblikovanje. Odluke vezane za takve spomenike redovno su političke, no njihovo oblikovanje ne mora i ne smije biti ispolitizirano. Kada je Maya Lin, američka umjetnica i dijete kineskih imigranata u svojim ranim dvadesetima i tada još uvijek student preddiplomskog studija na Yaleu predložila svoje viđenje i osvojila prvo mjesto za memorijal veterana Vijetnamskog rata u Washingtonu, naišla je na mnogobrojno negodovanje, a ponajprije političko. Unatoč prvotnim preprekama, autoričina nepodobnost je prevladana i njezin jednostavan, ali snažan prijedlog memorijala je 1982. godine izveden. Lin je zamislila dvostrani ulaz u prostor memorijala - dvije hodne plohe koje se iskapanjem terena spajaju na najnižoj točki kompozicije koja iz zraka podsjeća na bumerang (slika 118.). Na pročelju potpornih zidova, koji omogućavaju denivelaciju, postavljene su crne spomen ploče od gabra, poginulim braniteljima. Spomen područje je pretvoreno u svojevrsni hodnik koji je pažljivo usiječen sa svoja dva koridora, kako bi usmjeravali na dva već postojeća washingtonska spomenika - *Washington Monument* (obelisk) i *Lincoln Memorial*. Memorijalni zid ispunjen je imenima poginulih ratnika, no ne prikazuje titulu ili čin pojedinog ratnika, čime se demokratski izjednačuje žrtva svakog poginulog. Lin je na dostojanstven i efektan način obilježila ratnu žrtvu - ukapanjem staza i sam posjetitelj svojim kretanjem ponire ispod nulte razine terena, gdje ga dočekuju imena veterana. Jednostavnim prostornim

intervencijama autorica je utjecala na stvaranje mentalne slike rata i žrtve - model koji je u suvremenom razmišljanju o prostoru postao ključan. Na jednak se način i Peter Eisenman obračunao s prostorom namijenjenim Memorijalu ubijenim europskim židovima u Berlinu. Berlin se u godinama nakon Drugog svjetskog rata profilirao u prijestolnicu koja ratne teme i memorijalne prostore uspješno inkorporira u urbanu matricu grada. Jedan od bitnijih prostora uz Eisenmanov memorijal je i Židovski muzej arhitekta Daniela Libeskinda koji na isti način kao i memorijal svojom topografijom utječe na kontemplaciju i razmišljanje. Židovski memorijal je izveden na 19 000 m², u centru Berlina, a sastoji se od 2 711 kamenih blokova - stela, raspoređenih u geometrijsku mrežu koja dijelom prati neravan teren, a dijelom stvara valoviti topografski uzorak zbog različitih vertikalnih visina pojedinih blokova (slika 119.). Između blokova su redovi prolaza koji spajaju sjever - jug i istok - zapad, a zajedno s neravnim terenom čine raster nalik labirintu. Prema autorovom tekstu, prostor treba pobuditi tešku i konfuznu atmosferu, nalik osjećaju anksioznosti, dok sama pravilna konstrukcija memorijala predstavlja tobože uređen društveni sistem koji je izgubio doticaj s ljudskom stvarnošću (Eisenman, 2003.). Posjetitelji prostor opisuju kao prostor izolacije i samoće, prvenstveno zbog betonskog okruženja koje izolira pojedinca od gradske vreve, nalik groblju. Prostori kojima je zadatak očuvanje memorije često se lociraju u nenaseljene prostore gdje služe isključivo sjećanju, poput partizanskih spomenika Jugoslavije. Spomen područja u urbanom prostoru, uz funkciju sjećanja, u suvremenom oblikovanju nerijetko zadovoljavaju i dodatne funkcije, poput uspješnog integriranja u matricu grada, ali i svakodnevnne potrebe stanovništva - sjedenje, ručanje, mjesto susreta - što su Eisenman i Lin svojim memorijalima uspjeli.



Slika 117. Fotografija spomenika Gordanu Ledereru *Slomljeni pejzaž* arhitektonskog ureda NFO

Slika 118. Zračna fotografija spomenika Maye Lin veteranima Vijetnamskog rata u Washingtonu



Slika 119. Fotografija spomenika Petera Eissenmana žrtvama židovskog holokausta u Berlinu



Jacques Simon jedan je od krajobraznih arhitekata koji poput Marthe Schwartz, tijekom karijere stječe obrazovanje kako u umjetnosti tako i u krajobraznoj arhitekturi, s posebnim naglaskom na ruralni krajobraz (spoj prirodnog i kultiviranog krajobraza). Posebnost njegova rada je stalno bivanje na granici land arta i ekološkog dizajna. Pod svojim uvjetima rada, Simon stvara prostorne intervencije s elementima uobičajenih agrikulturnih praksi - spoj modernog i tradicionalnog. No, najvažniji zadatak njegovih prostora je da stvoreni krajobraz pobudi ili inspirira posjetitelja u detaljnije sagledavanje okolnog prostora koji obično uvijek krije dodatni potencijal za igru, kreativnost ili neko drugo korištenje. Njegovi projekti variraju od gradskih igrališta malih mjerila do zelene infrastrukture velikih mjerila, no svaka lokacija odiše snažnim land art ujetcajem i njegovoj umjetničkoj pozadini.

Parc de la Deûle, nedaleko Lillea u Francuskoj, jedan je od projekata koji najbolje projicira Simonovu viziju. Kao autor koji smatra da se najkvalitetniji prostori nalaze van grada, Simon uspješno koristi agrikulture motive i poljoprivredne tehnike u izvedbi javnih prostora (slika 120.). Sam Simon (2004.) kaže da voli raditi sa ljudima i njihovom raznolikošću. Raznolikost je odgovorna za krivulje, oblike suza, zareze i slično. Ti oblici se isprepliću, ponavljaju, uvijaju. Ljudi (ovdje, u ovom prostoru) otkrivaju stvari na različite načine i potpuno suprotno od nekog uobičajenog otvorenog prostora. Sve je linearno i pravokutno na početku, a onda ih iznenadi neki organski oblik. I taj trenutak je bitan. Kostur ovog parka je rijeka Deûle koja se nakon odluke grada iz meandrirane forme oblikovala u pravocrtno uređeno korito, što je naposljetku rezultiralo velikim brojem praznih površina koje su tražile prenamjenu. Rijeka je okružena malim naseljima i pravokutnim poljoprivrednim površinama i farmama koje imaju direktne koristi od same rijeke (navodnjavanje). Simonova ideja je bila povezati okolna sela i farme s oslobođenim prostorima i rijekom, sustavom formalnih (popločenih) šetnica kroz poljoprivredni krajobraz, ali i kroz formiranje neformalnih (nepopločenih) šumskih puteljaka koji se spontano uređuju od strane lokalnog stanovništva (slika 121.). Krenuvši kao projekt za specifičnu lokaciju, *Parc de la Deûle* se sponatno pretvorio u regionalni projekt s naglaskom na zelenu infrastrukturu duljine 17 kilometara i površine oko 400 ha. Ključan element Simonovih prostora je konstantno sudjelovanje lokalnih zajednica u provođenju izvedbe samog parka. Autor je u suradnji s lokalnim stanovništvom uspio oformiti čitav niz urbanih vrtova i boravišnih prostora s naglaskom na umjetničku estetiku land arta kako bi ispočetka predstavio prirodu korisnicima prostora (slika 122.). Istovremeno je uspio u stvaranju specifičnog doživljaja prilikom kretanja kroz otvoreni prostor, presijecanjem staza različitim oblicima i formacijama vegetacije ili drugih staza, ili uokviravanjem pojedinih vizura volumenom vegetacije ili modelacijom terena. Stvoreni prostor ne dijeli sličnost sa većinom formalno projektiranih vangradskih parkova, upravo zbog odluke autora da se oblikovanju pristupi demokratski, spontano i s jasnom funkcionalno - umjetničkom vizijom. Isto tako, konačan izgled prostora nije moguće odrediti pošto se on mijenja sa svakom pojedinačnom odlukom osobe koja taj prostor koristi, što doprinosi zanimljivosti i svestranosti samog parka. Ono što zasigurno ostaje konstanta u prostoru je količina vegetacije, a sam Simon (2004.) smatra da ako zamislimo zemlju kao kožu, drveće je njezina svojevrsna zaštita (dlake). Iako je *Krajinski park Ljubljansko barje*, na južnoj, močvarnoj strani Ljubljane formalno projektiran prostor, s *Parc de la Deûle* dijeli estetsku viziju i osjećaj za prostor, te se lako poistovjećuje s francuskom inačicom. Definiranjem toka rijeke u jednolična korita vodene mase gubi se prirodno meandriranje rijeke, koje je do tog trenutka održavalo bogat biljno - životinjski sustav. Stavljajući naglasak na "izgubljene" dijelove prirode, *Krajinski park Ljubljansko barje* i *Parc de la Deûle* uvode korisnike u prostore visokih boravišno - doživljajnih kvaliteta s izraženim edukativnim elementima zasnovanim na zatečenim prostornim datostima.



Slika 120. Zračna fotografija parka *de la Deûle* kraj Lillea



Slika 121. Fotografija šetnica nastalih uz pomoć lokalnog stanovništva



Slika 122. Zračna fotografija boravišnih prostora parka *de la Deûle*

Otkrivanje, zatvaranje i usmjeravanje vizura sastavni je dio projekta Jacquesa Simona, no oblikovanje vizura drevni je i sastavni element mnogih prostora. Kinesko krajobrazno oblikovanje je tijekom 12. stoljeća razvilo čitav niz optičkih mogućnosti pomoću kojih su vrtove malih dimenzija pretvarali u prostore koji djeluju prostrano. Osim uzastopnog redanja nekoliko planova prostornih elemenata poput formacije stijena i vegetacije i time stvarajući dojam da se nakon uskih planova uz granicu vrta nastavlja veći vegetacijski sklop (šuma) ili prirodni otvoreni prostor, kineski je vrt uveo inovaciju i po pitanju naglašavanja određenih, vizualno atraktivnih dijelova vrta. Primjeri *Zhuōzhèng yuána* (*Vrt ludih činovnika*) i *Wǎngshī yuána* (*Vrt ribarskih mreža*) u kineskom Suzhou svjedoče o perforiranim zidovima i pregradama koji su istovremeno dijelili prostor vrta, ali i pomoću svojih otvora raznih oblika

(kružni, pravokutni, kvadratni) usmijeravali prema estetski vrijednom i/ili duhovno bitnom dijelu vrta. Na tragu kineske filozofije, francuski umjetnik Paul - Armand Gette koristi što manje elemenata za postizanje što većeg efekta. Gette uokviruje atraktivne prirodne strukture i vizure koristeći jednostavne prostorne instalacije. Umjetnik je svoj izraz bazirao na istraživanju krajobraza i ljudskog tijela, negdje između umjetnosti i znanosti, stvarajući prostor koji uglavnom prelazi na stranu umjetnosti, no posjeduje specifične konceptualne kvalitete korištenja. Naglašavanje i sagledavanje vizura sastavni je i jedini oblik prostorne intervencije *From Venus's Hair to the Splendours of the Night* za koju Gette smatra da je znanstveno - poetski izlet u kojem se spaja mitologija, geologija i botanika. Umjetnik je postavio devet emajliranih metalnih i staklenih transparentnih pločica na posebno određenim lokacijama između naselja Digne-les-Bainsa i Auzeta u jugoistočnoj francuskoj pokrajini Provansa - Alpe - Azurna obala. Svaka pločica nosi natpis 0 m i ima ulogu transekta - znanstveno određene lokacije ili linije prema kojoj se geološki, ekološki ili vegetacijski dalje istražuje područje. Uz to, 0 m označuje početak u fitocenološkim krugovima; nešto što do sada nije istraživano, ali se pomoću pločice i oznake, tom prostoru pridaje važnost i mogućnost istraživanja. Akcentiranjem određenih dijelova prirode, Gette usmjerava posjetitelja na vizualne kvalitete prirodnih formacija krajobraza čime pak utječe na stvaranje doživljajne funkcije u prostoru (slika 123.). Ova znanstvena ekskurzija, sastavljena od devet referentnih točaka, spaja autorovu osobnu strast prema geologiji i botanici s aspektom približavanja manjih, ali vizualno kvalitetnih lokalnih područja, široj publici. Gette označava specifičan kut gledanja, uokviruje pojedine dijelove krajobraza ili naglašava određeni detalj u krajobrazu. Njegova je misija osvijetliti krajobraz koji već postoji, no koji možda ne dobiva zasluženu pažnju. Iako se Getteov rad ne može direktno poistovjetiti s kineskim upravljanjem prostora, kroz povijest umjetnosti i srodnih disciplina, uočava se jasna želja za usmjeravanjem ljudskog pogleda prema nečemu što je lijepo i skladno, istovremeno odvrćajući poglede od manje estetski značajnih područja.



Slika 123. Fotografija oznake 0 m Paula - Armanda Gettea

U radovima Monike Gore krajobraz se često kombinira s javnim prostorom, umjetnošću i arhitekturom. Gora je svoju karijeru krajobraznog arhitekta usmjerila na realiziranje projekata koji podcrtavaju kvalitetu i važnost prostora u kojem se njezini projekti nalaze, uz konstantnu primjenu specifičnog likovnog rječnika. Rijetko se Gora odlučuje na mjerilom velike projekte parkova ili stambenih naselja, te svoj rad uglavnom usmjerava na manje prostorne instalacije poput oblikovanja urbane opreme, svjetlosnih elemenata, vidikovaca ili privremenih instalacija, koje naposljetku uspijevaju imati širi značaj za prostor i zajednicu u kojoj se nalaze. U selu Sidensjö, u središnjoj Švedskoj, kraj jezera Drömmesjön, Gora je 2005. zadužena za stvaranje prostornih instalacija - vidikovaca kao dio projekta koji se bazira na razvoju ruralne sredine financirane iz privatnih izvora. Kao što i samo ime jezera sugerira (švedski glagol drömm znači sanjati), Gora je projekt uvelike temeljila na viziji dnevnih sanjarenja, prirodne, ljudske pojave kojom se čovjek distancira od uobičajene stvarnosti gledajući i doživljavajući ljepotu okolnog krajobraza. Sama autorica je prije oblikovanja, prostor Drömmesjöna opisala kao da je začaran i ne treba nikakve ukrase (Gora, 2005.), te je oblikovanje krenulo jednostavnim i decentnim putem. Projektom je bilo predviđeno odmorište koje je trebalo ispuniti osnovne uvjete za odmor putnika (sjedenje, sanitarni čvorovi), ali i dodatak u obliku vidikovaca, kojeg je Gora odlučila izvesti u obliku dva mola koji nikad ne nadvisuju vodu, već koji poput duguljastih balkona penetriraju zrakoprazan prostor ispred jezera čime se naglašavaju njegove vizure. *Two Piers* su dva pješačka mola na stupovima koji korespondiraju s nagibom terena prema jezeru, i dolaze u dvije različite dužine, visine vidikovca, ali i kuta postavljanja (slika 124.). Gorin projekt *Two Piers* na jednostavan način koristi ono što već postoji u prirodi. Sagledavanjem prostora s točno određenih dijelova vidikovaca otvara nam mogućnost za opsežnije doživljavanje okolnog krajobraza - krajobraz u jednom trenutku postaje opipljiv, a naš doživljaj prostora intenzivniji. Gorina oblikovna logika poprilično se poklapa s vizurnim naglascima Paula - Armanda Gettea, posebice u segmentu doživljavanja prirode s određene udaljenosti. U njihove se radove stoga provlači i ekološko razmišljanje i sam pristup prirodi koji ne ispunjava funkciju taktilne interakcije, već isključivo vizualne i auditivne. Važnost asociiranja prostora s ljudskim sjećanjem je veoma bitno za Moniku Goru. Prilikom svjetske stambene EXPO izložbe Bo01, u švedskom gradu Malmöu, poznatije kao 'Grad budućnosti', Monika Gora i mnogi drugi arhitekti pristupili su zadatku sa naglaskom na održivost. Gora je tada predstavila dva projekta većih mjerila - *The Garden of Knowledge* i *Castles in the Air*. Na površini od 3 500 m², između dvije građevine, Gora stvara osam geometrijski nepravilnih i mnogokutnih soba, od kojih svaka ima svoju temu i posjetitelju prezentira svoju priču (slika 125.). Zaokupljena idejom boravka u prirodi, Gora stvara polustambene jedinice unutar kojih se nalaze raznoliki prirodni elementi - u jednoj sobi kamenje i stijene, u drugoj drvene instalacije, u trećoj farma domaćih životinja, u četvrtoj grede s povrćem čime autorica naglašava snagu rasta, dok je u petoj školjka za toalet. Ideja stvaranja stambenih jedinica za potrebe prirode ostavlja snažan dojam na posjetitelja koji je ponukan na istraživanje i educiranje putem stvorenih soba. Dodatna prostorna značajka je labirint koji se prirodno stvorio između pojedinih soba, što dodatno tjera posjetitelje na istraživanje. Na obodu vrta, Gora smješta *Castles in the Air* - visoke promatračnice nalik lovačkim čekama koje služe

sagledavanju vrta iz visine (slika 126.). Autorica ih opisuje kao kombinaciju ptičjeg gnijezda (zbog boravišne konstrukcije izvedene od slame) i dalekovoda (zbog nosive konstrukcije) unutar kojih se čovjek osjeća sigurno, ugodno i odvojeno od svijeta. I u ovom radu Gora se dotiče doživljaja kao bitnog krajobraznog elementa. Autorica postavlja pet *folies*a u pet različitih visina (od 1,5 do 11 metara), svaki okrenut drugom kutu gledanja kako bi dodatno naglasila vizualne mogućnosti parternog oblikovanja i omogućila stvaranje personalizirane slike prostora kod svakog posjetitelja.



Slika 124. Fotografija rada Monike Gore *Two Piers*



Slika 125. Fotografija rada Monike Gore *The Garden of Knowledge*



Slika 126. Fotografija rada Monike Gore *Castles in the Air* koji nadvisuje rad *The Garden of Knowledge*

10. Pitanje obrazovanja i inspiracije

Od početka ekoloških pokreta i same potrebe za konzistentnijem i detaljnijem pristupu planiranju i oblikovanju otvorenog prostora, mnoge su se discipline vezane za prostorne odluke (a među njima i krajobrazna arhitektura) uhvatile u koštac s problematikom očuvanja okoliša. I iako su se u tim godinama prošlog stoljeća, krajobrazna arhitektura (na čelu s Ianom McHargom), land art, ekologija i ostali znanstveni okolišni smjerovi pokušali suočiti s okolišnim zagađenjem, degradacijom prirode i brzorastućom urbanizacijom, pola stoljeća kasnije, suočavamo se s istim, pa možda i težim okolišnim problemima. Rješenje, naravno, nije samo u krajobraznoj arhitekturi, niti u bilo kojoj drugoj profesiji pojedinačno, već u sklopu interdisciplinarnih timova ljudi, koji dolaze iz različitih područja djelatnosti, među kojima prednjače krajobrazni arhitekti, arhitekti, urbani planeri, socijolozi, ekolozi, te umjetnici. Kao mogući odgovori na nemogućnost struke da se profilira u vodeću okolišnu disciplinu zasigurno su etabliranije struke, poput arhitekture ili urbanizma čiji rad ponekad prelazi u segment krajobraza. Mogući odgovor je i u mladosti i manjem ljudstvu profesije, što sa sobom povlači i osjetno manji utjecaj u obrazovnim, političkim i ekonomskim odlučivanjima.

Prema Richardu Welleru (2016.), voditelju studija krajobrazne arhitekture Sveučilišta u Pennsylvaniji, spomenuti razlozi su opravdanja s dozom istine. Weller smatra da se krajobraz od sredine prošlog stoljeća drastično izmijenio, a struka je te promijene pratila ažurno unatoč spomenutim opravdanjima. Problem leži u eksponencijalnom zagađenju i degradiranju okoliša, te odgovornim akterima koji često ne sudjeluju aktivno u saniranju zagađenog. Također, Weller smatra da se disciplina nalazi na prekretnici za koju se pripremala tijekom prošlih desetljeća, i da će kvalitetnije odgovarati na okolišnu problematiku kroz 21. stoljeće. Kao univerzalno rješenje pokazuje se konstantno obrazovanje i suradnja sa svim disciplinama koje se dotiču otvorenog prostora.

Teorija krajobrazne arhitekture se nakon McHargove ekološke metode, prema Welleru, organizirala u sukobljavajuće kategorije pozitivizma i konstruktivizma. Unutar pozitivizma, znanje je konstruirano kroz empirijsku dedukciju koja vodi do konačne istine, to jest, prostor se sagledava objektivno i kroz čiste znanstvene činjenice bez upotrebe vlastite intuicije. Ova je metoda temelj McHargova učenja, koji među ostalom smatra da je Zemlji i svakom živom biću od postanka namijenjen dizajn koji takav treba ostati do kraja. Svaka dodatna intervencija je opravdana samo ako služi očuvanju integriteta, stabilnosti i ljepote ekosistema. U suvremenom učenju, pozitivizam u krajobraznoj arhitekturi se ponajviše manifestira u krajobraznom planiranju i svim segmentima struke gdje se ekološka funkcija krajobraza može mjeriti, evaluirati i optimizirati. S time povezano, pozitivizam je utjecao da se sociološko - ekološki odnos (kulturološko - prirodni) prezentira više deskriptivno, te da je solucija tog odnosa od početka poznata, samo je treba primijeniti kroz empirijsko učenje, odbacujući racionalistički stav.

Konstruktivizam s druge strane nudi alternativu. Konstruktivističko učenje, suprotno pozitivističkom, prostor sagledava subjektivno te smatra da je znanje društvena konstrukcija iz koje vlastitim stavovima i mišljenjima možemo doći do univerzalnih rješenja. Stoga, takvo

se induktivno zaključivanje, oprečno McHargovom učenju, može oformiti samo u specifičnom prostornom kontekstu. Takva postavka miče disciplinu od generaliziranja prostora, te se otvara *site - specific* projektima koji produciraju javne, denaturalizirane urbane prostore u kojima McHargove analize pogodnosti imaju malu ili nikakvu primjenjivost. Takvi su prostori naklonjeni fenomenologiji (koju je najviše zastupao Halprin) i ostalim prikladnijim i korisnijim tehnikama, poput otkrivanja *genius loci*, sociološkog analiziranja ljudskog ponašanja u prostoru, te posebno, uvođenja umjetnosti u krajobraz i snažnijeg posvećivanja estetici prostora, a posljedično s time, ukidanja McHargovog ignoriranja vizualnog. I u tom trenutku, *land art* je pronašao svoje mjesto na umjetničkoj mapi. S time rečeno, možemo zaključiti da je *land art*, kao umjetnički pravac, direktan produkt okolišnih pokreta (i McHarga kao glavnog začetnika), ali se u startu odmiče od njihovih ekoloških temelja. Nadalje, krajobrazna arhitektura je stoga djelomično odgovorna za *land art*, no u trenutku nastanka promovira rigorozniju politiku spram otvorenog prostora, da bi se tek u suvremenom dobu priklonila umjetničkim i estetskim strujama koje je nesvjesno, u samome početku stvorila. Kompleksnost socio - ekološkog sistema i subjektivnost kreativnog procesa opovrgava krajobraznog arhitekta - okolišnog znanstvenika, te postavlja krajobraznog arhitekta - prostornog interpretatora. Svojedobno je i francuski impresionistički pejzažist Camille Pissarro izjavio da je sve na svijetu lijepo, no jedino je bitno kvalitetno to interpretirati.

Prema Peteru Walkeru, globalno gledajući, krajobrazna arhitektura u projektima parkova, trgova, plaza i ostalih otvorenih urbanih prostora ima zamjetan utjecaj na zemljinu površinu od svega 0,02 %. Paralelno, skoro 16 % zemljine površine je zaštićeno nekim oblikom zaštite i ona je zakonom izuzeta bilo kakvog utjecaja. No, ako uzmemo u obzir količinu otvorenih urbanih prostora u kojima je moguće novo oblikovanje ili neki oblik revitalizacije (npr. transformacije postindustrijskih prostora u moderne, multifunkcionalne i atraktivne projekte), ostaje vrlo mali broj lokacija. Zaključno s time, iako pozitivističko učenje smatra da ima puno veći utjecaj na prostor od konstruktivističkog učenja, činjenica je da pozitivisti barataju s mnogo većim opsegom prostora, u koji ujedno obično uvijek ne interveniraju. Nesrazmjer mjerila prostora u kojem krajobrazni arhitekti (ili neke druge discipline povezane s otvorenim prostorom) obavljaju svoju djelatnost, nije prepreka u komunikaciji ili temelj za nesuradnju. Naprotiv, različita mjerila, različite razine odlučivanja o krajobrazu i zajedničko sudjelovanje krajobraznih arhitekata iz dviju sfera discipline, rezultira u dinamičnom i svježem pristupu prostornom problemu. Profesionalni identitet krajobrazne arhitekture nudi dva smjera djelovanja, koja nisu toliko različita, iako dolaze iz temelja dva različita učenja. Walker na oblikovanje prostora gleda kao na otvoreno platno za slikanje, a krajobraz kao dio umjetnosti, no suvremene tendencije pokazuju da se i u segmentu planiranja počela primjenjivati slična praksa, u obliku kreativne zaštite i kulturnih krajobraza, zelene infrastrukture i urbane ekologije. Dodatan razlog manjeg utjecaja na javni prostor, krajobrazni arhitekti mogu pripisati općem mišljenju da je krajobraz vezan isključivo na otvoreni, ali neizgrađen prostor. Tek kada se disciplina počela uključivati u prostor grada kao cjeline, u većem mjerilu, sagledavajući cjelokupni urbani kompleks i stavljajući ga u pripadajući (bio)regionalni kontekst, pozitivistička i konstruktivistička struja otkrila je

dodirne točke. I u toj situaciji leži Wellerovo predviđanje da je struka na prekretnici koja vodi u homogenije 21. stoljeće. U novije doba, krajobrazni arhitekti direktno ulaze u planiranje grada, postepeno preuzimajući dio urbanističke uloge, pa im se pripisuje titula krajobraznog urbanista (Waldheim, 2016.). Urbanist, s druge strane ima puno višu razinu odlučivanja, i kada se radi o planiranju grada, njegova teorija mu omogućuje opsežnije sagledavanje problema. U nekim dijelovima urbanog razvitka, krajobrazna arhitektura nije stvorila utjecaj jer su određene teme za disciplinu van okvira učenja (pitanje decentralizacije, predgrađa i periferije, itd.), što bi se u narednim desetljećima moglo promijeniti. Kada je urbanist planirao grad, u 19. i početkom 20. stoljeća zamišljao je zeleni grad Ebenezera Howarda; do 60 000 stanovnika, koncentrične kompozicije koja se nadovezuje na susjedne satelite sustavom zelenih pojava i prometnica. Ovaj utopijski prijedlog, naslijeđen je paradigmom o gradovima koji su samoodrživi, koriste obnovljive izvore energije i čiji se ekološki otisak smanjuje iz godine u godinu. U vremenu neoliberalizma, i taj se prijedlog sredine 20. stoljeća sve slabije doživljava, da bi ga naslijedili oblici planiranja koji imaju manje veze s prostorom, a više s virtualnim aspektom gradova (*smart cities*). Krajobrazni urbanisti se više ne mogu oslanjati na McHargove deklaracije o krajobrazu koji može postati održiv, ako ga se pusti na miru. Učenje o prirodnoj sukcesiji prostora, naposljetku dovodi do puno većih prostornih problema koje McHarg i zagovornici nisu uspjeli predvidjeti, a priroda ima snažnu mogućnost za konstantnim promjenama koje utječu na ljude i naseljene sredine. Nadalje, svaka relevantna disciplina vezana za problematiku prostora obično svojata te probleme, smatrajući da je njihova struka presudna u rješavanju istih. Neupitno je da svaka disciplina shvaća specijalni problem kada ga uvidi, no spajanjem više disciplina u jedinstven tim, dovodi do kompleksnog, ali kvalitetnog rješenja. Iako se prema hrvatskom modelu jaz između disciplina ne smanjuje, međunarodni obrazovni programi već desetljećima nude spajanje određenih disciplina, kako bi se stvorili educirani pojedinci sa znanjima iz arhitekture i krajobrazne arhitekture, ili urbanizma i urbanog dizajna, ili spomenutih disciplina s pojedinim umjetničkim tendencijama. Cilj takve edukacije je rješavanje prostornih problema, a povezano s time, nadogradnja odnosa između disciplina i stvaranje homogene scene mladih profesionalaca. Krajobrazna arhitektura je, prema mnogim prostornim stručnjacima jedna od najsveobuhvatnijih disciplina jer kombinira elemente povijesti, geografije, sociologije, arhitekture, biologije, prostora i vremena, dinamike, urbanosti i prirodnosti. Interdisciplinarnost struke dodatno se povećava ukoliko proučimo gdje se krajobrazna arhitektura uči. Najveći broj škola krajobrazne arhitekture dolazi u sklopu arhitektonskih i politehničkih fakulteta (uglavnom u Americi), no dobar dio njih, sastavni je dio agronomskih i šumarskih fakulteta (npr. Zagreb), a posebice umjetničkih i dizajnerskih akademija i fakulteta (uglavnom u Velikoj Britaniji). Takva raspodjela dodatno utječe na kasnijem raznolikom pristupu mlade struke prema problematici prostora i discipline. Univerzalni obrazovni element svih studenata krajobrazne arhitekture, bez obzira na mjesto obrazovanja je učenje oblikovanja prostora.

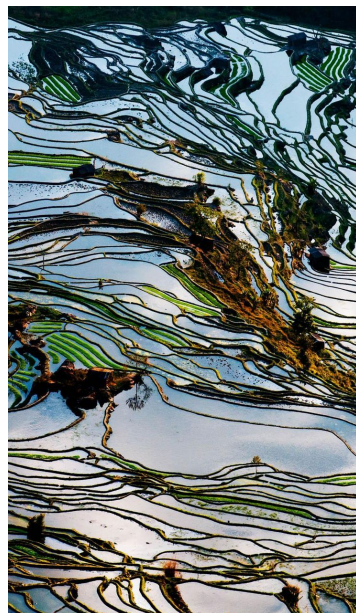
U knjizi *Overlooking the Visual*, autorica Kathryn Moore (2010.) objašnjava zašto je i dalje opće mišljenje da se oblikovanje, to jest vizualne, konceptualno - umjetničke sposobnosti ne mogu učiti. Iako autorica smatra da je vizualni aspekt edukacije najbitniji u

stvaranju krajobraznog arhitekta, mnoge škole svoje obrazovanje namjerno razdjeljuju na kontrast znanstvene objektivnosti, egzaktnosti i konkretnosti i subjektivnog, intuitivno - umjetničkog pristupa vizualnom. Ono što autorica zamjećuje kod svojih studenata je sposobnost senzornog ili osjetilnog učenja koje je odgovorno za shvaćanje prostora koji nas okružuje, no ujedno, takvo učenje nas odvaja od stjecanja sveukupnog, holističkog sagledavanja krajobraza. Iako je intuicija, pa i samo oblikovanje, izrazito subjektivan i visoko osoban proces, ono je uvijek, pa makar i nesvjesno, potpomognuto objektivnim, znanstvenim činjenicama, te su prema tome, dva nerazdvojna elementa. Pojedine ljudske sposobnosti pomažu prilikom učenja oblikovanja, za koje autorica smatra da su obično podcijenjene, a neizmjerljivo su potrebne za shvaćanje funkcioniranja prostora. Senzorna modalnost, auditivno - taktilna modalnost, vizualno razmišljanje, pa čak i periferni vid nam služe da brže i kvalitetnije raspoznamo određene zakonitosti u prostoru koje kasnije pod utjecajem tehničkog znanja doprinose oblikovnom predlošku. Ako se prilikom procesa oblikovanja oslanjamo isključivo na kreativnost, *genius loci* ili podsvjesna razmišljanja (intuicija), finalni proizvodi ne ostavljaju dojam dovršenosti ili kredibilitet. S druge strane, korištenjem isključivo znanstvenih činjenica, u donošenju ključnih prostornih rješenja, vodi k jednakom cilju.

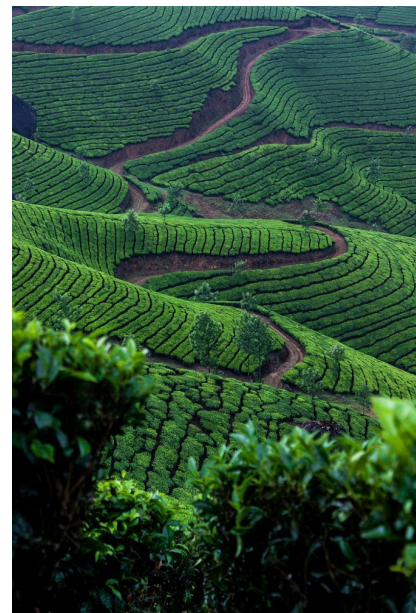
Autorica također naglašava inspiraciju kao ključan trenutak u procesu oblikovanja. Oblikovateljima otvorenog prostora inspiracija je osoban trenutak i predstavlja prvu postaju prema konceptualnom rješenju. U knjizi, Moore napominje da je dinamika prirode i njeni nenamjerni performansi (poput kretanja valova) jedna od najsnažnijih inspiracija za oblikovatelja prostora, ne samo za generiranje oblika iz pojedinih prirodnih pojava, već i kao temelj za neku srodnu inspiraciju. Prostor oko nas najčešće nudi opipljive elemente iz kojih je moguća inspiracija, poput planina, geoloških formacija stijena i gibanja zemlje koje su bile presudne u oblikovanju Lawrencea Halprina i Georgea Hargreavesa. Uz to, konfiguracija prirode nudi čitav niz struktura koje su već stoljećima u oblikovnom rječniku oblikovatelja, poput pitoresknog ruralnog krajobraza koji je obilježio engleski krajobrazni stil, prirodni tokovi tekućica, delte i meandri koji su česta inspiracija u organskom oblikovanju (kao na primjer radovi Turenscapa ili West 8). Nastavno na organsko oblikovanje, amorfni oblici vegetacije bila su glavna inspiracija Burle Marxu i Moniki Gori u njihovim projektima. Osim spomenutih motiva, oblaci, pustinjske dine i prirodna šuma mogu biti inspirativno okruženje. Inspiracija temeljena na prirodnim pojavama snažan je izvor likovnim umjetnicima i fotografima - pejzažistima (na primjer David Burdeny i Chris Burkard), čiji radovi pak mogu biti posredna inspiracija oblikovateljima. Priroda doduše nije jedini izvor inspiracije jer mnoge antropogene strukture na svijetu imaju snažan vizualni utjecaj na pojedinca, a to su prvenstveno područja koja oponašaju prirodni svijet u svojem oblikovanju. Jedna od najsnažnijih slika zasigurno su kulturni krajobrazi diljem svijeta. Dok Hrvatska ima suhozidnu gradnju i arhitektonsku kulturnu baštinu (terase) koja ponajprije služi u utilitarne svrhe, južnokineske pokrajine su poznate po kultiviranim rižinim poljima (slika 127.), a dijelovi Indije po zanimljivim uzorcima polja čaja (slika 128.). Sličan ljudski utjecaj uočava se i kod sadnje šuma - suprotno spontanoj i sporadičnoj prirodnoj šumi, u umjetnim šumama vlada svojevrsni red, pa čak i pravilna geometrija (primjer sjeverne Italije) - atributi koji su "neprirodni" prirodi, ali pružaju jedinstvene vizure, koje naposljetku mogu biti inspirativne

(slika 129.). Sustav uzoraka koji postoje na zemlji, lako je uočljiv iz zraka. Uzorci kružnih navodnjavanih površina u nizinskom dijelu američke savezne države Washington (slika 130.), uzorak američkog predgrađa, poput *suburbs* Fort Myersa (slika 131.), uzorci umjetnih jezera za evaporaciju (jezero Rosa na bahamskom otoku Inagua ili umjetno jezero za dobivanje kalijeva karbonata kraj gradića Moab u saveznoj državi Utah - slika 132.) ili ogromni losanđeleski cestovni čvorovi (slika 133.), doprinose prostornoj estetici koja nas često i podsvjesno inspirira. Možda najočitiji primjer se krije u zračnim, noćnim slikama velikih gradova, kada urbanističko - arhitektonske i svjetlosne postavke grada ostavljaju dojam živog organizma, ljudske ili biljne stanice (slika 134.). Martha Schwartz smatra da su ljudi navikli na vertikalnost jer se današnji urbanizam zasniva na vertikalnom razvijanju, dok su krajobrazna arhitektura i arhitektura koja prati topografiju terena (ukopana arhitektura) bolje prostorne opcije zbog njihove izražene horizontalnosti. Činjenica je da Schwartz namjerno koristi prostorne kontraste, poput tipične vertikalnosti grada i horizontalnosti ruralnog područja, poput sustava dalekovoda ili vjetroelektrana u otvorenom području. Ta se prostorna slika lako pamti, jasna je i tretira se kao činjenica. S time povezano, svaka vizualna konstrukcija koja se prenosi s čovjeka na čovjeka postaje moguća inspiracija, što dokazuje da su mogućnosti inspirativnosti izrazito svestrane, te zalaze i u verbalne domene, a ne samo vizualne. Svi spomenuti uzorci mijenjaju, nadograđuju, ali i degradiraju površinu Zemlje, ponekad s više, a ponekad s manje intenziteta, no dijelom ostaju inspiracija mnogim oblikovateljima, a posebice land art umjetnicima, čiji se radovi često programski nadovezuju na spomenute fenomene.

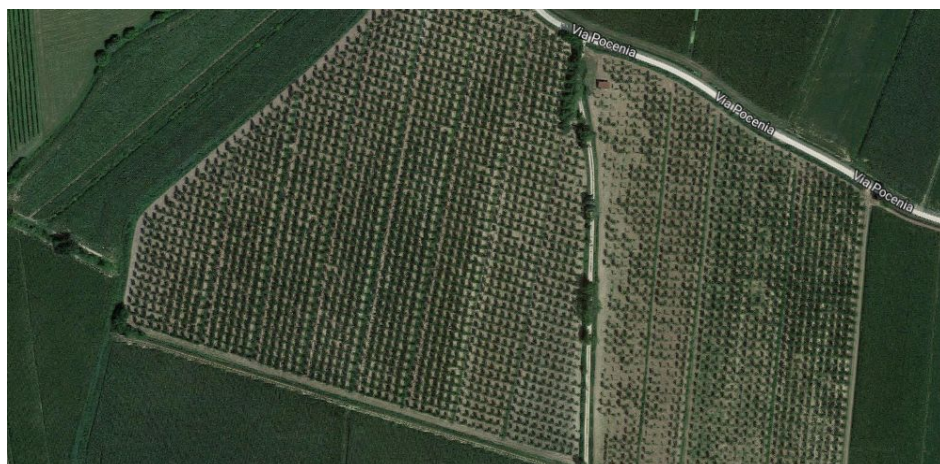
Slika 127. Fotografija rižinih polja u kineskoj pokrajini Yuanyang



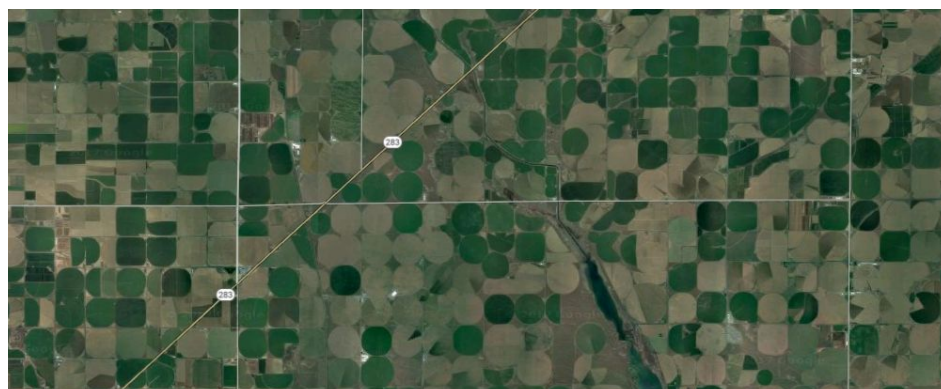
Slika 128. Fotografija polja čaja u indijskoj saveznoj državi Kerala



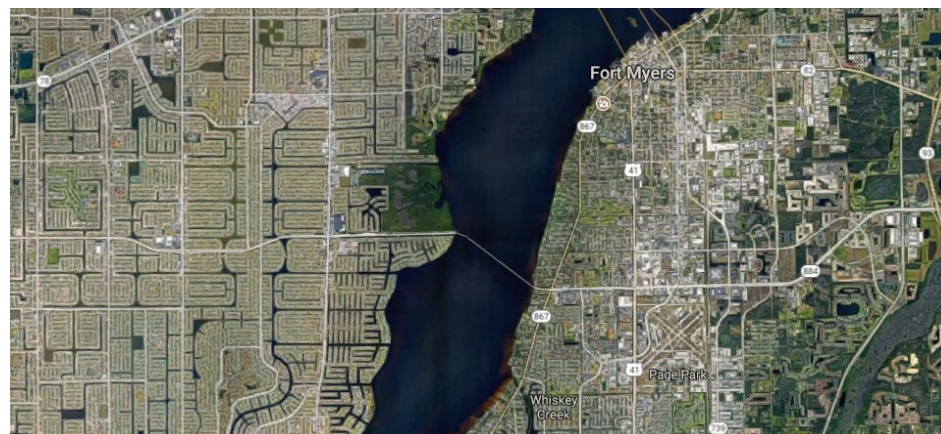
Slika 129. Zračna slika pravocrtno posađene šume kraj gradića Portogruaro na sjeveru Italije



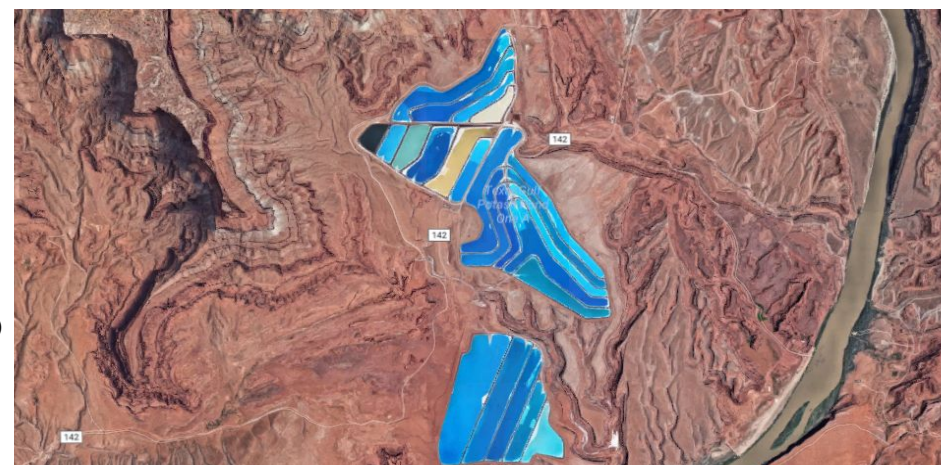
Slika 130. Zračna slika kružnih navodnjavanih površina u nizinskom dijelu savezne države Washington



Slika 131. Zračna slika centra i predgrađa američkog grada Fort Myers u Floridi



Slika 132. Zračna slika umjetnog jezera za dobivanje kalijeva karbonata (Moab, Utah)





Slika 133. Fotografija Edwarda Burtynskog - *Highway 2*
(Los Angeles)



Slika 134. Noćna zračna fotografija Bruxellesa
i Antwerpena (NASA)

Autorica naglašava da nas najčešće inspiriraju lijepe stvari, nešto što je oku vizualno zanimljivo, no ljepota ili estetika neke pojave, predmeta ili prostora je izrazito subjektivna konstrukcija, demokratskih načela i lišena nepotrebne filozofije. Smatra se da je pojam estetike započeo s umjetničkim tendencijama, posebice slikarskim, gdje se riječ ljepota povezivala s kvalitetom slikarskog rada, no ubrzo se ta riječ proširila na mnoge razine, od kojih je najbitniji segment prirode. Priroda je u prošlom stoljeću postala estetsko mjerilo, kamen temeljac za ljepotu na planeti - dio zemlje koji ima sposobnost pružati oku ugodne scene, ali i inspiraciju za obavljanje kreativnog rada. Moore istovremeno podcrtava činjenicu da su dobre ili loše vizualne dimenzije subjektivne, i da njihovo određenje spada u domenu filozofije, no istovremeno naglašava da je pitanje estetike često nametnuto i nepravedno određeno od strane ljudi koji nisu školovani u spomenutom segmentu. Ta činjenica posebno negativno odjekuje, s obzirom da je ustaljeno mišljenje da se vizualno razmišljanje, intuicija i percepcija ne mogu steći edukativnim putem. Ako se spomenuto ne može učiti, a isto tako nije urođeno ljudskom biću, kako čovjek može postati kreativan i kvalitetno oblikovati prostor? Iz tog razloga, Moore smatra da svako vizualno rješenje oblikovatelja ima intelektualni temelj koji podupire subjektivno i intuitivno vođenje pojedinca prema kvalitetnom rješenju. Također, svaki komentar na vizualni rad tijekom školovanja, od strane profesora, i svaka prostoručna skica prostora, smatra se učenjem oblikovanja koje naposljetku ne dokazuje kreativnu genijalnost autora, njegove izražene umjetničke tendencije ili intuitivne sposobnosti, već direktno spaja naučene znanstvene činjenice s prirođenom kreativnošću.

Ponukana željom da se pitanje edukacije oblikovanja demistificira, i da se sam čin oblikovanja ravnopravno svrsta u segment znanstvenih djelatnosti, Kathryn Moore odgovorno tvrdi da svi elementi oblikovnog procesa počivaju na znanju, te da je to temelj za svjež, konceptualan i kritički nastrojen pristup oblikovanju. Isto tako, mišljenje da sve što nema očitu praktičnost ili je neutralno funkcionalno, da ono što je subjektivno i pitanje osobnog ukusa u procesu razvijanja kreativne ideje, nije upotrebljivo, je krivo mišljenje. Razlika između znanosti i umjetnosti je utemeljena na idiomima, kulturi, tradiciji i načinima

ekspresije, no one nisu dvije različite konceptualne sfere znanja. Tu činjenicu dokazuje ljudska kompetencija da razmišlja o prostornom problemu, iako pojedinac možda nema razvijenu spacijalnu inteligenciju ili ne poznaje oblikovni proces. U tom slučaju intuicija je početna točka - predlingvistička pojava ili prema Eagletonu (1983.) nejezična svijest ili duhovni bezjezični umni čin. Problematika vizualnog učenja počiva i na mišljenju da sve što je izrečeno verbalno ili napisano u formi rečenica, je automatski inteligentnije, zasnovano na činjenicama i na "višoj razini" od vizualnog rješenja. Takvo je mišljenje, nažalost zastupano i u samoj disciplini krajobrazne arhitekture, gdje se prostorno planiranje, evaluacija krajobraza ili krajobrazni urbanizam smatraju više znanošću, a manje umjetnošću, te su samim time objektivniji i legitimniji, a manje konceptualni. Nadalje, naša percepcija i osjetni podražaji, prema Ryleu, ne sadrže ništa umnoga i potpuno su odvojeni od koherentnog razmišljanja. Iako se osjeti smatraju primarnim ljudskim mogućnostima, oni su izrazito interpretativni i podsvjesno utjecani znanjem. Moore se stoga zalaže da ne treba tražiti inteligenciju u percepciji, već shvatiti da percepcija jest inteligencija.

11. Interpretacija rezultata primjene metode intervjua

Kao integralni dio istraživanja za potrebe pisanja diplomskog rada, jedna od metoda rada je i provedba intervjua. U razdoblju od 31.08. do 24.09.2017. godine, provedena su tri razgovora s relevantnim stručnjacima. Pitanja su podijeljena u tri teme - stanje land art scene u Hrvatskoj i u inozemstvu, odnos land arta i okolnog prostora i generalni pristup oblikovanju land art projekta. U intervjuima su sudjelovali izv.prof.mr.art. Zvezdana Jembrih, viša konzervatorica - restauratorica za polikromiranu drvenu skulpturu i predstojnica Katedre za restauriranje umjetnina u Zagrebu, dr.sc. Suzana Marjanić, znanstvena savjetnica u Institutu za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu i akademski kipar Nikola Faller, osnivač SLAMA - Land art festivala. Važno je napomenuti da su izabrani stručnjaci imali iskustva s land art pokretom - Zvezdana Jembrih je autorica nekolicine prostornih instalacija - land art projekata u Hrvatskoj, Suzana Marjanić je autorica knjige *Priroda o (u) umjetnosti performansa* u kojoj teoretizira o odnosu hrvatskih umjetnika spram prirode, dok je Nikola Faller poznat kao idejni začetnik SLAMA - Land art festivala, sastavne manifestacije osječko - baranjske kulturne scene. Intervju je strukturiran, s otvorenim pitanjima koja su raspoređena u osam skupina, unutar kojih se nalaze podpitanja. Intervjui su provedeni putem e - maila, te su svi sugovornici odgovorili na sva postavljena pitanja. Intervju je proveden s ciljem utvrđivanja potencijalnih razlika u stavovima ispitanika, s obzirom na različite obrazovne pozadine i sadašnja i buduća stručna nastojanja stručnjaka na temu land arta. Svi su sugovornici pristali na objavljivanje njihova identiteta i svih danih odgovora.

Sugovornicima je postavljen jednak sklop pitanja i podpitanja:

1. tema - stanje land art scene u Hrvatskoj i u inozemstvu:

- koji su po Vama najvažniji land art radovi u Hrvatskoj? Koga smatrate utjecajnim na našoj, ali i na internacionalnoj razini?
- postoje li prostori u Hrvatskoj koji su zamišljeni kao land art projekti, no visoko su posjećeni zbog boravišnih kvaliteta?
- može li se hrvatski (ali i internacionalan) kulturni krajobraz smatrati oblikom land arta (suhozidi, terase)?

2. tema - odnos land arta i okolnog prostora:

- kako Vi gledate na odnos land arta kao umjetničkog pokreta i ostalih disciplina koje se bave prostorom (krajobrazna arhitektura, arhitektura)? Mogu li se prostorne, boravišne i estetske kvalitete krajobrazno - arhitektonskih projekata poistovjetiti s land art projektima?
- može li land art biti dio boravišnog prostora? Kako gledate na demokratizaciju land arta i umjetnosti općenito?
- smatrate li da su land art radovi rezervirani isključivo za neizgrađeni (neurbani) prostor? Ima li land art smisla u urbanom prostoru uz skulpture, instalacije, horizontalnu plastiku?

3. tema - generalni pristup oblikovanju land art projekta:

- je li Vam bitnija ambijentalna karakteristika land art projekata (posjećeniji i korišteniji projekti od strane ljudi) ili zagovarate bavljenje land artom isključivo iz analitičkih pobuda ili za potrebe izražavanja stavova?

- vidite li u umjetnosti isključivo estetiku i kreativnost ili zagovarate stav da svaki umjetnički pokret ima neki oblik znanstvene (činjenične) pozadine?

Na sljedećim stranicama prezentirani su rezultati intervjua, na način da svaka tema i skupina pitanja dolazi s tri odgovora stručnjaka.

1. tema - stanje land art scene u Hrvatskoj i u inozemstvu:

- land art scena ne postoji u Hrvatskoj¹; u Hrvatskoj ne postoje land art projekti koji su ujedno i kvalitetna boravišta²; land art se ne može uspoređivati s hrvatskim kulturnim krajobrazom³

- u umjetnosti se ne smije upotrebljavati kategorija “važnosti”, pa prema tome ne postoje važni ili manje važni radovi⁴; najznačajniji prostor koji spaja land art i boravište je životni prostor Ivana Ladislava Galete⁵; elementi hrvatskog kulturnog krajobraza se mogu promatrati kao dijelovi land art projekta (suhozidi, terase)⁶

- na hrvatskoj sceni - arhitekt Nikola Bašić svojim projektima ulazi u domenu land arta (posebice radovi *Pozdrav Suncu* i kornatski križevi)⁷; u Hrvatskoj su land art projekti uglavnom privremeni, pa se ne može govoriti o ozbiljnijim boravišnim kvalitetama⁸; hrvatski kulturni krajobraz, ali i internacionalni (npr. terase rižina polja u Kini) su dio land arta, ali i gradovi, ulice - sve što uključuje izmjenu zemljine površine, a uključuje vizualnu komponentu i ljudsku vještinu je umjetnost⁹

¹ ”Ne pratim dovoljno pozornost tu „scenu“. „Land art scena“ zpravo ne postoji u HR; dogodili su se ili se događaju sporadični radovi koji nisu do sada ni popraćeni niti objedinjeni nekim kritičkim teoretskim djelom...” (Z. Jembrih)

² “Ne postoje u HR prostori koji su zamišljeni kao land art projekti, bar koliko ja znam.” (Z. Jembrih)

³ “Kulturni krajobraz nije land art. On je splet mnogih prirodnih, kulturnih, povijesnih, povijesno - umjetničkih i socio-ekonomskih čimbenika. Land art je autorski, individualni rad pojedinog umjetnika...” (Z. Jembrih)

⁴ “U umjetnosti ne primjenjujem kategoriju "važnosti" jer očito je da dovoljno govori činjenica, a što sam i naglasila i u svome članku o *land artu* na primjeru domaće vizualne prakse, kako još uvijek ne postoji monografija o tom značajnom žanru što se tiče naše scene.” (S. Marjanić)

⁵ “Možemo spomenuti životni prostor Ivana Ladislava Galete koji je za njegova života djelovao i kao *land art* projekt i kao životni prostor, u skladu s neo/post/avangardnim konceptom Život = Umjetnost.” (S. Marjanić)

⁶ “...na ovo pitanje odgovaram iz aspekta izvedbenosti. U tome smislu, i suhozidi, terase mogu se promatrati kao vrsta *land art* kao i npr. Nasca linija kao najbolje vidljivoga spomenika drevne Nasca civilizacije, pri čemu se linije mogu vidjeti iz zrakoplova ili npr. s promatračkoga tornja.” (S. Marjanić)

⁷ “Po meni to su Bašićeve morske orgulje u Zadru, možda netko to djelo ne bi svrstao u ovu kategoriju, no pitanje je i kako pojam land art definiramo, po pristupu iz šezdesetih i sedamdesetih ili kroz žižu i talog današnjeg iskustva. (...) Utjecajnim smatram i Ivana Ladislava Galetu, koji također nije klasični land art umjetnik, prije bi ga mogli svrstati među eksperimentalni film, koncept ili mutimediju, i pitanje je da li bi on uopće sebe svrstao u neku od tih kategorija, ...” (N. Faller)

⁸ “...ima tu i tamo koja staza, radionica nikne na nekoj zanimljivoj lokaciji, privremeni postavi i akcije vrlo vrijedne i meni drage ali mislim da ništa ozbiljnije i trajno kod nas nije kreirano,...” (N. Faller)

⁹ “...ekipa iz Dragodida radi na tome da se suhozid i sačuva a i dalje to znanje prenosi, to je odličan primjer tradicije krških krajeva i po meni to je 'croatian land art' par excelanse, i drugi zahvati čovjeka u svoj okoliš poput kopanja kanala za navodnjavanje, terasiranje za rižu u Aziji npr., jednostavno krojenje parcela i uzgajanje raznih kultura na poljoprivrednim površinama, baliranje slame i slaganje stoga sjena, to je u biti gradnja skulpture ili land arta, kad bolje razmislimo skoro sve što su naši stari radili bilo je art, veliko umjeće i umjetnost. Nosilo je poruku imalo je smisao i bilo je održivo u prirodi i s ljubavlju rađeno. (...) ...pa i ceste i zgrade i gradove i polja, ulice i rijeke, da sve to mi oblikujemo, i u neku ruku je land art, a rezervati i netaknuta priroda da i ne govorimo to je ready made interaktivni land art, umjetničko djelo koje samo sebe obnavlja i iznova rekreira i drugačije izgleda u svakom godišnjem dobu...” (N. Faller)

2. tema - odnos land arta i okolnog prostora:

- prostorne, boravišne i estetske kvalitete krajobrazno arhitektonskih prostora se ne mogu usporediti s kvalitetama land art prostora, no mogu posjedovati neke odlike preuzete iz umjetnosti¹⁰; land art može biti dio boravišnog prostora¹¹; land art nije rezerviran za neizgrađeni prostor - on ima smisla gdje ga autor postavi¹²

- svaki susret disciplina, umjetnosti i znanosti, je dobrodošao, s naglaskom na ekološkoj komponenti koju neki projekti u tim transdisciplinarnim sustavima zanemaruju¹³; u kontekstu neo/post/avangardnog koncepta život = umjetnost, valja spomenuti životni prostor obitelji Brajnović¹⁴; Alan Sonfist sa svojim radom *Time Landscape* iz 1965. godine u Greenwich Villageu poznat je kao autor prvog urbanog zemljanog rada¹⁵

- suradnja i sinergija je dobrodošla i treba ju poticati - postojeći jaz je žalostan i neshvatljiv¹⁶; land art je umjetnost u prirodi, a živjeti u prirodi i sa prirodom je osnovno usmjerenje i poruka¹⁷; land art može biti i u urbanom prostoru, npr. gradski parkovi, perivoji, zelene površine, obale rijeke, plaže, trgovi, periferija grada¹⁸

¹⁰ "...to ne znači da navedene kvalitete ne mogu sadržavati neke odlike koje sadržava i umjetnost. Upravo je tu naglasak na kvaliteti (...) (Jednostavnije rečeno - ako je nešto dobro, onda nije sporno)." (Z. Jembrih)

¹¹ "Ni jedna prava umjetnost nije zapravo elitistička. Umjetnik stvara svoje djelo, ono je stvaranjem ponudeno, energija stvaranja je ona energija koja se dijeli s onima koji je prihvaćaju (...) Land art, stoga, može biti dio boravišnog prostora." (Z. Jembrih)

¹² "Land art nikako nije rezerviran za neizgrađen (neurbani) prostor. To nije njegova poruka. Land art ima smisla tamo gdje ga autor smjesti. Poslije teoretičari / kritičari mogu smisliti neki „podnaslov“ - vrstu ili podvrstu i nazvati je nekim od (novih) imena, ali to je irelevantno." (Z. Jembrih)

¹³ "U kontekstu multi/inter/transdisciplinarnosti svaki susret disciplina, umjetnosti i znanosti, itekako je dobrodošao, ponavljam, s naglaskom na ekološkoj komponenti koji nažalost neki projekti u tim transdisciplinarnim sustavima zanemaruju i ponekad nažalost zalaze u specizam, diskriminaciju na osnovu vrste, kako bi se zadovoljili estetski i funkcionalni zahtjevi suvremenoga *anthroposa* i njegove vladajuće doktrine antropocentrizma." (S. Marjanić)

¹⁴ "Već sam spomenula životni prostor Ivana Ladislava Galeta koji je za njegova života djelovao i kao *land art* projekt i kao životni prostor. (...) U kontekstu neo/post/avangardnog koncepta Život = Umjetnost svakako valja spomenuti i životni prostor obitelji Brajnović. Naime, nedaleko Rovinjskoga Sela, šezdesetih godina prošloga stoljeća umjetnik Marčelo Brajnović započeo je gradnju umjetničkoga Centra slikarstva neba i zemlje." (S. Marjanić)

¹⁵ "Upravo je Alan Sonfist sa svojim radom *Time Landscape* iz 1965. godine u Greenwich Villageu poznat kao autor prvoga urbanoga zemljanoga rada. Riječ je o prvoj gradskoj šumi koja je dobila status znamenitosti 1999. godine. Brojni su radovi upravo u tome kontekstu promovirali *green art*." (S. Marjanić)

¹⁶ "Suradnja i sinergija su svakako dobrodošli i po meni treba ih još više poticati. Jaz do kojeg je došlo između arhitekture i kiparstva u modernom dobu je žalostan i pomalo neshvatljiv kad pomislimo koliko je vjekovima bilo plodnog međusobnog prožimanja (...) Krajobrazna arhitektura mi načelno dobro zvuči, to je mlad smjer kod nas nisam imao puno kontakata sa njima ali po meni obećavajući ako će uključiti znanje i iskustvo sadnje biljaka to je nešto što i mene zanima i volio bih jednog dana u tom smjeru krenuti, žive skulpture saditi, obrađivati svoj vrt, za sad nedovoljno znam o tome a volio bih sresti neki autoritet s tog polja, svakao nam se neki interesi i zanimanja preklapaju." (N. Faller)

¹⁷ "...Land art je za mene umjetnost u prirodi, živjeti u prirodi i sa prirodom to je moje osnovno usmjerenje i poruka, smatram da umjetnost može komunicirati najbitnije sadržaje potrebne mnogima danas, i da treba igrati tu ulogu u društvu, pa kao što i arhitektura djeluje na nas, može nas uzdići ili skućiti poput Stonehenga ili piramida, i nije bitno u koju fioku ćemo ih svrstati nego što će mo sa tim nasljeđem i u kojem smjeru sada plovimo. Što se tiče demokratizacije nisam baš fan ovog sustava upravljanja, u Državi od Platona je sve ljepo razjašnjeno. smatram da nam se demokratizacija nameće jer se tako lako manipulira sa masom, državom trebaju upravljati stručnjaci i moralni autoriteti, kao što aute popravljaju majstori, i treba biti majstor svog zanata, nemože svako prečkati po svemu, odnosno može ali kuda nas to vodi?..." (N. Faller)

¹⁸ "...land art po meni može biti i u urbanom prostoru, primjerice gradski parkovi, perivoji, zelene površine, obale rijeke, plaže, trgovi, periferija grada. (...) Intervencije na cestama i po zgradama i trgovima se zovu street art no sličan je pristup i polazište, izlazak van institucionalnih okvira. Mene osobno priroda više nadahnjuje i tražim je zato i u gradu, u parkovima i u kontaktu sa biološkim i organskim materijalima koji su vrlo često i prolaznog karaktera, time se dobiva fluidnosti i cirkuliranje energije a prostor se uvijek iznova na drugačije načine interpretira." (N. Faller)

3. tema - generalni pristup oblikovanju land art projekta:

- ambijentalna karakteristika je bitna, no radovi trebaju nastajati neovisno o posjećenosti i korištenosti od strane ljudi¹⁹; umjetnost u sebi može sadržavati mnogo toga, pa tako i neki oblik znanstvene pozadine²⁰
- ni ambijentalna, ni analitička karakteristika nije bitna, koliko je bitno ne oštetiti prirodu²¹; u navedenom kontekstu ključno je prožimanje etike i estetike koje se doživljavaju u jedinstvu²²
- posjećivanje publike je ključno - to je svojevrsno izmamljivanje u prirodu, na kreativan doživljaj, akciju i spoznaju jer doživljavanje i interakcija su također kreativni čini²³; kreativnost i znanost nisu suprotnosti - estetska vrijednost je osnova, i ona je iako subjektivna, znanstvena činjenica, a znanost bez kreativnosti ne postoji²⁴

¹⁹ "Bitna je ambijentalna karakteristika u mojem radu (bez ambijenta nema land arta), ali ni u kojem slučaju se tu ne radi o „projektima“ koji bi bili „posjećeni i korišteni od strane ljudi“; upravo suprotno. Moj land art nastaje neovisno o posjećenosti i korištenosti od strane ljudi i to mu je zapravo jedna od glavnih odlika. Zagovaram bavljenje umjetnošću bez isključivih „ovih ili onih“ /korisnih/ pobuda. Pobude za bavljenjem umjetnošću pa tako i land artom su prije svega duhovne." (Z. Jembrih)

²⁰ "Umjetnost u sebi može sadržavati mnogo toga pa tako i neki oblik znanstvene pozadine. Dapače. Umjetnost i znanost nisu ni u kakvoj koliziji. Znanstvena pozadina, međutim, nije isto što i činjenična pozadina." (Z. Jembrih)

²¹ "Ne ističem nijedan od navedenih aspekata; kao jedini aspekt mogu istaknuti da *land art* projekti nikako ne bi smjeli oštećivati prirodu. U spomenutom sam članku navela kako se Ivan Ladislav Galeta za života kritički odnosio prema nekim radovima *land arta* kao npr. prema radu *The Spiral Jetty* Roberta Smithsona iz 1970. godine, ističući kako je navedena *land artistička* spirala nastala navoženjem 6650 tona kamenja i zemlje u jezero Great Salt Lake u Utahu i time nažalost ugrozila postojeći ekosustav." (S. Marjanić)

²² "U kontekstu navedenoga uvijek mislim na prožimanje etike i estetike koje doživljavam u jedinstvu (kao što je npr. i procjenjivao u svojim spisima Ludwig Wittgenstein), i u tome smislu, ponavljam, da bi umjetnost, u ovom slučaju mislim na *land art* projekte, s obzirom na Vašu temu istraživanja, *trebala* svakako kritički promišljati i specizam – diskriminaciju na osnovu vrste svih biljaka i životinja, prirode,..." (S. Marjanić)

²³ "Posjećivanje publike je ključno, to je svojevrsno izmamljivanje u prirodu na kreativan doživljaj i akciju, možda i poneku spoznaju, jer doživljavanje i interakcija su također kreativni čini, zašto bi inače fotografe smatrali umjetnicima, naravno impuls se (djelomično) širi i dobrom fotkom i spretno montiranim videom ali nikada se ne može dočarati u potpunosti energija mjesta, ljepota prirodnih materijala, vibracija utkana u djelo. Naravno, performans, ritualno spaljivanje, to je sinergija publike i raznih umjetnika, improvizacija u slavu trenutka. Stavovi se dakako izražavaju i tko hoće može i da analizira, pa i ja stvaram ponekad neka djela u osami ili za nekolicinu očiju tu i tamo, nije uvijek sve spektakl sa tisuću ljudi. U prirodi posebice je lijepo biti sam u miru a još više u zdravom radu, iako usamljeno se jednostavno ne možemo osjećati..." (N. Faller)

²⁴ "Ove dvije stvari uopće po meni nisu suprotnosti možda ih netko ne artikulira jasno, ali estetska vrijednost mi je osnova i ona je iako subjektivna, znanstvena činjenica (teorija) a znanost bez kreativnosti je puko učenjaštvo zapravo i ne postoji, kreativnost je osnovna osobina ljudskih bića to je zato što posjedujemo slobodnu volju, imamo mogućnost izbora, no da li ćemo ovaj dar koristiti za stvaranje u skladu sa prirodom i njenim zakonitostima i time u skladu sa vlastitim bitkom ili ćemo kreirati užasne, otrovne svari, oružje, ropstvo, trčanje za novcem i slično, takva iskustva su ružna i suluda i donose patnju, istrebljenje životinjskih vrsta, devastaciju planete, ratovi i bolesti su sve posljedica krivo usmjerene kreativnosti jer ih mi neprestano stvaramo, kreativnost u skladu sa prirodom je nešto što iscjeljuje to trebamo naučiti ili samo se sjetiti kao to ide jer to posjedujemo, urođeno nam je kao božanski program, ubiti je lako i najviše nas ispunjava, onda se dobro osjećamo, i jedino nas to može dugoročno učiniti sretnima, jedino to je održivo, ukoliko to u dogledno vrijeme ne naučimo neće nas više biti i to je znanstvena činjenica ili estetska zakonitost." (N. Faller)

11.1 Analiza rezultata intervjua

Nastavno na interpretaciju provedenih intervjua, u sljedećem segmentu diplomskog rada, pitanja koja su postavljena sugovornicima, i kasnije kategorizirana u tri teme, će se analizirati prema pojedinačnim mišljenjima. Pristigli odgovori prve teme donose i najviše polarizirajuće odgovore. U jednom slučaju, na pitanja o hrvatskoj land art sceni, kvalitetama hrvatskih land art projekata i poveznicama između land art projekata i kulturnog krajobraza, sugovornik je negativno odgovorio na sva tri pitanja, tj. opovrgnuo je postojanje bilo kakve land art scene na ovim prostorima, također je opovrgnuo postojanje land art projekata s boravišnim kvalitetama, te ne vidi očitu poveznicu land art projekata s kulturnim krajobrazima. Drugi sugovornik svoje je odgovore bazirao na konkretnim primjerima koji djelomično potvrđuju zadanu temu (životni prostori pojedinih umjetnika dokazuju postojanje boravišnih kvaliteta land art projekata, a elementi kulturnih krajobraza se mogu pronaći i u dijelovima land art projekata), no odbija upotrebljavati kategoriju važnosti spram umjetničkih djela (sva umjetnička djela su važna i vrijedna). Treći sugovornik na pitanja je reagirao u potpunosti afirmativno, potkrepljujući ih mnogobrojnim primjerima i situacijama iz svijeta land art sfere - scena u Hrvatskoj postoji, land art obavezno stvara kvalitetno boravište i kulturni krajobraz se prema njemu treba smatrati dijelom land arta. Na pitanje o suradnji i poveznicama oblikovanih prostora između land art umjetnika i ostalih disciplina koje se dotiču prostora (arhitektura, krajobrazna arhitektura), svi su sugovornici pozitivno odgovorili na bitnost suradnje interdisciplinarnih timova, no prvi sugovornik smatra da, iako je suradnja moguća, prostorne karakteristike umjetničkih dijela nemaju direktnu poveznicu s npr. krajobrazno arhitektonskim prostorima, dok treći sugovornik žali što ta suradnja nije intenzivnija. Na dva preostala pitanja, svi se sugovornici slažu da land art radovi posjeduju boravišne kvalitete i da land art nije samo rezerviran za neurbane prostore, upravo naprotiv, on je prisutan u mnogim urbanim prostorima - parkovima, na ulicama i trgovima, što dokazuju nekolicinom primjera. Treća tema - o generalnom pristupu oblikovanju land art projekata, prvi i treći sugovornik smatraju da su i ambijentalna i analitička karakteristika land art projekata ključna, te da je posjećenost (i eventualna korištenost od strane ljudi) bitna, no bitnije je stvarati umjetnost neopterećen od misli o posjećenosti i prihvaćenosti. Drugi sugovornik pak stavlja brigu o zaštiti okoliša ispred svih navedenih karakteristika, naglašavajući da su brojni land art projekti prve (američke) generacije bili izrazito neekološki. Na posljednje pitanje, sva tri sugovornika su potvrdila da su znanost i estetika nepobitno povezane i jedna bez druge ne funkcioniraju, kako u proučavanim disciplinama, tako i u ostalim strukama. Nakon analizirane interpretacije intervjua, zaključuje se da su sva tri sugovornika naglasili važnost ekološkog pristupa land artu, po uzoru na drugu i europsku generaciju land art umjetnika, negirajući prvu generaciju land artista (Smithson, Heizer, De Maria). Nadalje, sukladno odgovorenim pitanjima, suradnja između prostornih disciplina je bitna, no samo ukoliko ta suradnja ima ekološki ishod i da se bazira na sudionicima čiji domet rada ostaje unutar zadanih parametara. Nesuglasje među odgovorima se pojavljuje prilikom definiranja hrvatske land art scene i usporedbe land arta i kulturnog krajobraza, gdje se prvi sugovornik čvrsto drži ustaljenog teorijskog mišljenja, jasno kategorizirajući land art u umjetnički pokret rezerviran

samo za umjetnike, dok je treći sugovornik sklon brisanju ustaljenih granica, inzistirajući na fluidnosti i snažnoj suradnji među disciplinama. Takva se situacija može objasniti obrazovnom podlogom pojedinih sugovornika, a posebice zbog akademskog posla kojeg ti sugovornici danas obavljaju (teoretičar - umjetnik).

12. Rasprava



Nastala dihotomija, u pogledu onih koji smatraju da se oblikovanje može učiti i onih koji smatraju da je to nemoguće, u segmentima planiranja i oblikovanja u krajobraznoj arhitekturi, u različitim pogledima pozitivista i konstruktivista, land art se kao pokret, našao na jednakoj prekretnici. Različite generacije land art umjetnika stvarala su pod različitim društvenim utjecajima. Prve generacije autora (Heizer, De Maria, Oppenheim, Smithson), svoj su opus generalno bazirali na ideji nastanjivanja umjetnosti u nenaseljene prostore, podalje od grada, svojevrsno osvajanje i iskorištavanje prostora u svoju korist, dok je druga generacija imala više ekološki pristup. Njihov se umjetnički opus bazirao na mijenjanju prirodnog krajobraza sa svrhom intenziviranja emocionalnog i duhovnog odnosa društva do (ugroženog) krajobraza. Autori druge generacije odabiru lokacije koje imaju važnu ulogu u okolišnom pokretu (područja ekoloških katastrofa), a krajnji cilj im nije poetizacija, već liječenje pogođenog krajobraza. U tom pogledu, njihovo ekološko oblikovanje prostora je podrazumijevalo svako oblikovanje koje negativne utjecaje smanjuje na minimum. Iako je i land art naišao na programsko odvajanje, cilj mu je, kao i ostalim disciplinama, poput krajobrazne arhitekture, stvaranje prostora zasnovanog na znanju i intuiciji. Obrazovanje stručnjaka koji će u budućnosti oblikovati otvoreni prostor ključni je trenutak u životu pojedinca. On će morati znati prepoznati sve prostorne datosti specifičnog projekta, zakonske regulative, želje i potrebe javnosti, te na kreativan način oblikovati zadani zadatak uz stalno korištenje baze znanja iz područja prirodnih, gradbenih i društvenih znanosti. Ova bi formula bila jednostavna da se svi navedeni elementi formule uče podjednako unutar obrazovnih institucija. Dok je većina točaka savladiva, samo oblikovanje, stvaranje koncepata i vizualiziranje zamišljenog, često se pridaje slučajnosti ili navali "rijeke kreativnosti", no taj je proces ponajprije uobičajen navedenim znanjem kojime već baratamo, te izraženim smislom za prostorne zakonitosti. Iako se ponekad smatra da se vizualno ne može učiti, mi to svejedno činimo nesvjesno. Ljudi uče iz vlastitih grešaka, što se automatski može aplicirati na oblikovnu edukaciju - greške iz prijašnjeg projekta se obično nikada ne ponavljaju na novijim projektima, u čemu zasigurno pomažu vježbe, konzultacije i evaluacija oblikovanog. Takvo je razmišljanje dodatno potvrđeno činjenicom da su mnogi land art umjetnici zapravo krajobrazni arhitekti ili članovi srodnih disciplina, čime se na land art, kao na umjetničku tendenciju, direktno projicira čitav spektar znanstveno stečenog znanja. Ako uzmemo u obzir da je land art svaka promjena zemljine površine s potpunom ili djelomičnom umjetničkom nakanom, tada bi krajobraznu arhitekturu i arhitekturu mogli smatrati potpunim ili djelomičnim segmentom land art pokreta.

Nakon provedenog istraživanja svih oblika prostornih intervencija, spomenutih u diplomskom radu, počevši od duhovnog krajobraza pretkolumbovskih civilizacija, preko pet segmenata land art pokreta, pa do krajobrazno - arhitektonskih projekata, priložena tablica prikazuje paralelnu usporedbu svih navedenih prostora. Tablica je zamišljena poput projektnog programa krajobraznog projekta - donosi podatke o funkciji navedenih prostora, o ostvarenim aktivnostima u tim prostorima, prostornim elementima i pogodnostima, te najvažnije, u kojem su odnosu navedeni prostori naspram land arta i krajobrazne arhitekture.

Tablica 1. Paralelna usporedba proučavanih prostora

	osnovni podaci	funkcija	ostvarene aktivnosti	prostorni elementi	pogodnosti	odnos land arta i krajobrazne arhitekture	fotografije projekata
PRIRODNI KRAJOBRAZ	jezero Moraine (Nacionalni park Banff, Kanada)	boravišna, doživljajna, ekološka, edukacijska	odmaranje, sjedenje, čitanje, ležanje, meditacija, sunčanje, druženje, doživljavanje prostora kao kompleksne i zanimljive prostorne građe, promatranje i opažanje promjena u njemu, sukcesija	planine, jezero, vegetacijski sklopovi, drveće, grmlje, cvijeće, stijene, kamenje, obala - prostori sačuvani u svom prirodnom obliku, nebo	vizualno privlačni prostori i elementi (prirodna vegetacija, dobra vizura, privlačan akcent), blizina ulaza, dobra vizualna izloženost, vrijedna zaštitna područja	svojim prostornim datostima i elementima, topografskim pružanjem i koherentnom cjelinom, zaštićeno područje pruža visoko doživljajno iskustvo - inspirativni temelj za oblikovatelje prostora u obje discipline	
DOPRIRODNI KRAJOBRAZ	posađena šuma (Portogruaro, Italija)	zaštitna, ekološka	uzgoj biljnih vrsta, zaštita poljoprivrednog prostora od buke, zagađenja, ponovna uspostava prirodnog krajobraza	drveće (posađeno u pravilni raster), travnata površina	veća otvorena površina, tišina, osama, uzgojna ploha, prazno zemljište	posađena šuma svojom se pravilnom rasterском kompozicijom kosi s uobičajenim izgledom prirodne šume - oblikovanjem se utječe na tipično prirodne elemente prostora koji će se u budućnosti prepustiti sukcesiji	
LAND ART: OSMIŠLJAVANJE	Iceland - Magdalena Jetelová (1992.) - svjetlosna instalacija, fotografija	doživljajna, umjetnička, edukacijska	edukacija o zemljinim kretanjima i formacijama, doživljavanje prostora kao kompleksne i zanimljive prostorne građe, promatranje i opažanje promjena u njemu	prirodni islandski krajobraz, laserski snop svijetla	vizualno privlačni prostori i elementi (prirodna vegetacija, dobra vizura, privlačan akcent), vrijedna zaštitna područja	osmišljavanje kao dio land arta ima najmanje opipljivih poveznica s krajobraznom arhitekturom; radovi M. Jetelove i ostalih umjetnika iz te skupine promišljaju prostor na konceptualan način, kao svojevrsno naglašavanje prostornog problema ili u svrhu izražavanja vlastitog mišljenja; s druge strane ti su radovi naglašenog edukativnog i doživljajnog karaktera jer se često osvrću na ekološku problematiku prostora uz snažnu vizualnu prisutnost rada	
LAND ART: UKLJUČENOST	Jaaringen - SLeM (2006.) - land art, performans	doživljajna, umjetnička, edukacijska	edukacija o okolišnim promjenama, sudjelovanje u svakodnevnim performansima, doživljavanje prostora kao kompleksne i zanimljive prostorne građe, promatranje i opažanje promjena u njemu	pješčane modelacije terena, obala, ljudi, more, vidikovci, nebo	vizualno privlačni prostori i elementi (prirodna obalna vegetacija, dobra vizura, privlačan akcent), dobra vizualna izloženost, pijesak, more, sunce, udaljenost od većih prometnica, tišina, osama, otvorenost prema nebu, manjak svjetlosnog zagađenja	uključenost unutar land art pokreta donosi direktan odnos čovjeka i prirode, čovjeka i land art projekta - u slučaju SLeM - ovog rada, grupa ljudi korespondira s izvedenim modelacijama terena na pješčanoj plaži čime se direktno uvodi čovjek kao dio rada u rad; prostorni elementi projekta ponajprije nude doživljajnu i edukacijsku funkciju, no prostorne datosti utječu na različito korištenje zbog atraktivnog oblikovanja (sjedenje, odmaranje, sunčanje, dječja igra)	
LAND ART: INTEGRACIJA	Amarillo Ramp - Robert Smithson (1973.) - land art	umjetnička, doživljajna, rekreacijska	šetanje, trčanje, doživljavanje prostora kao kompleksne i zanimljive prostorne građe, promatranje i opažanje promjena u njemu	zemljana modelacija terena, nagib, kamenje, ljudi, vidikovac, nebo	sunce, udaljenost od većih prometnica, veće otvorene površine, tišina, osama, otvorenost prema nebu, manjak svjetlosnog zagađenja	zemljani radovi integrativnog dijela land arta koriste isključivo pronađeni (prirodni) materijal - umjetnička vizija rada okupira veliku površinu prostora, te je podložna raznolikom korištenju; osim umjetničkih i doživljajnih funkcija koje obnaša, primjer <i>Amarillo Rampa</i> svjedoči i rekreativno korištenje; oblikovni jezik sugerira uspon pomoću izvedene rampe i sagledavanje okolnog prostora, a istovremeno pruža intimniji boravak u središtu kompozicije	

<p>LAND ART: INTERUPCIJA</p>	<p><i>Grand Rapids Project</i> - Robert Morris (1974.) - land art</p>	<p>komunikacijska, rekreacijska, umjetnička</p>	<p>šetanje, trčanje, vožnja biciklom, tjelovježba, svakodnevna pješačka komunikacija</p>	<p>zemljani nogostup, odmorište, nagib, travnate površine, vidikovac</p>	<p>nagib terena, potreba za pješačkom komunikacijom, prazno zemljište, tišina, osama, travnata površina</p>	<p><i>Grand Rapid Project</i> spada u interupcijski land art - umjetnikova namjera stvaranja slova X na terenu izraženog nagiba polučila je svakodnevnom korištenju rada; dva šljunčana poteza u kosini poslužila su kao dva bitna komunikacijska pravca okolnom stanovništvu - umjetnički rad na otvorenom izjednačen je s utilitarnim prostornim elementom (nogostupom)</p>	
<p>LAND ART: IMPLEMENTACIJA</p>	<p><i>The Farm</i> - Bonnie Sherk (1974.) - urbano vrtlarstvo, radionice</p>	<p>edukativna, doživljajna, umjetnička, boravišna, rekreacijska, zaštitna, ekološka, dječja igra</p>	<p>taktilne igre, puzanje, provlačenje, robinzon-ske igre, trčanje, vožnja biciklom, rolanje, igre s loptom, doživljavanje prostora kao kompleksne i zanimljive prostorne građe, promatranje i opažanje promjena u njemu, edukacija o uzgoju biljaka i životinja, zaštita prostora od buke, neugodnih vizura, zagađenja</p>	<p>urbani vrtovi, prostori za životinje, klupe i stolovi, prostori za radionice, travnate površine, drveće, grmlje, cvijeće, biciklističke staze, nogostupi, reprezentativni prostori, vegetacija za zaštitu od buke, zelene tampon zone, vodena površina</p>	<p>prostorni smještaj, blizina prometnica i javnog prijevoza, izgrađeni objekti, staklenici, gredice, dovoljno velika otvorena površina, prazna zemljišta</p>	<p>implementacija u land artu najbliži je oblik umjetnosti, krajobraznoj arhitekturi, prvenstveno zbog umjetničkih tendencija čiji je cilj utjecati na krajobraz, putem ekoloških, političkih, ili isključivo prostorno - estetskih razloga; s time povezano, Bonnie Sherk stvara kompleksni umjetnički projekt čije su funkcije mnogobrojne (boravišna, edukacijska, rekreativna, ekološka, zaštitna, doživljajna funkcija), te nalikuje na punokrvni krajobrazno arhitektonski projekt; autori ovog segmenta land arta ne stvaraju umjetnost radi umjetnosti, već se vode idejom stvaranja prostora za korištenje, prostora koji liječi krajobraz ili predlažu razne okolišno - ekološke mjere za pogođeni krajobraz</p>	
<p>DUHOVNI KRAJOBRAZ</p>	<p><i>Sajama Lines</i> (Bolivija)</p>	<p>duhovna, doživljajna, komunikacijska</p>	<p>štovanje, svetkovanje religijskih i astronomskih događaja, doživljavanje prostora kao kompleksne i zanimljive prostorne građe, promatranje i opažanje promjena u njemu, svakodnevna pješačka komunikacija</p>	<p>pješčani i kameni nogostupi, vidikovci, kamenje, stijene, nebo</p>	<p>sunce, udaljenost od većih prometnica, veće otvorene površine, tišina, osama, otvorenost prema nebu, manjak svjetlosnog zagađenja</p>	<p>pretkolumbovska umjetnost na otvorenim područjima dolazi u ogromnom mjerilu i zauzima velike površine prirodnog krajobraza (na sličan način, prva generacija land art umjetnika integrira krajobraz u svoje projekte); duhovna (astrološka) namjena prostora dodatno pojačava značaj povezanosti starosjedilačkog stanovništva s prostorom, čime se granica izvedenog rada na i u zemlji, prolongira na nebesko prostranstvo (u slučaju pretkolumbovske umjetnosti, sagledavanje zemlje i neba kao cjeline je nužno jer se spomenuti radovi mogu percipirati jedino iz zraka)</p>	
<p>KULTURNI KRAJOBRAZ</p>	<p>rižina polja u kineskoj pokrajini Yuanyang</p>	<p>utilitarna, doživljajna</p>	<p>uzgoj biljnih vrsta, prilagođavanje prostora ljudskim potrebama, doživljavanje prostora kao kompleksne i zanimljive prostorne građe, promatranje i opažanje promjena u njemu</p>	<p>uzgojne terase, uzgojne biljne vrste, drveće, vodene površine</p>	<p>sunce, sjena, voda, pogodna uzgojna zemlja, nagib terena, vizualno privlačni elementi</p>	<p>bitna karakteristika većine kulturnih krajobraza je gradnja tradicionalnih krajobrazno - arhitektonskih elemenata koji korespondiraju topografiji terena - bilo da se radi o kineskim terasastim poljima riže, međimurskim terasastim vinogradima ili suhozidnim gradnjama diljem Dalmacije, spomenuti krajobrazi su prilagođeni datostima prostora u kojem nastaju; iako su land art i kulturni krajobraz dio različitih disciplina, oblikovni jezici su jednaki, posebice kod uporabe <i>landforms</i> u krajobraznoj arhitekturi (Halprin) ili u radovima prve generacije land art umjetnika</p>	

<p>KRAJOBRAZNA ARHITEKTURA: PRIVREMENI PROSTORI</p>	<p><i>Necco Garden - Martha Schwartz (1980.)</i></p>	<p>doživljajna, umjetnička, boravišna, dječja igra</p>	<p>odmaranje, sjedenje, čitanje, ležanje, meditacija, sunčanje, druženje, doživljavanje prostora kao kompleksne i zanimljive prostorne građe, promatranje i opažanje promjena u njemu, taktilne igre, puzanje, provlačenje, trčanje, igre s loptom</p>	<p>traktorske gume, Necco keksi, travnata površina, ljudi</p>	<p>sunce, travnata površina, blizina prometnica i javnom prijevozu, pogodan urbani smještaj</p>	<p>specifičnost privremenih prostora nastalih u sklopu krajobrazne arhitekture je njihov izražen vizualni identitet - u slučaju Marthe Schwartz, umjetnička obrazovna podloga također je utjecala na stvaranje konceptualnog prostora; pojava u prostoru, sličniji je pojavnosti land art projekta u prostoru naspram krajobrazno arhitektonskog projekta (na takvu postavku ponajviše utječe privremenost rada, spontanost i polivalentnost u korištenju, te nekonvencionalna uporaba materijala)</p>	
<p>KRAJOBRAZNA ARHITEKTURA: STALNI PROSTORI</p>	<p><i>Guadalupe River Park - Hargreaves Associates (1990.)</i></p>	<p>doživljajna, boravišna, ekološka, edukativna, zaštitna, rekreacijska, ulazna, umjetnička, dječja igra</p>	<p>odmaranje, sjedenje, čitanje, ležanje, meditacija, sunčanje, druženje, doživljavanje prostora kao kompleksne i zanimljive prostorne građe, promatranje i opažanje promjena u njemu, šetanje, trčanje, rolanje, vožnja biciklom, tjelovježba, uzgoj biljnih vrsta, zaštita prostora od buke, neugodnih vizura, zagađenja i poplava, edukacija o uzgoju biljaka, povijesti prostora i elementarnim nepogodama, parkiranje, ulazak ljudi na parkovnu površinu, sukcesija, lujanje, puzanje, provlačenje, grupne i dinamične igre u kojima se vježba ravnoteža i isprobavaju vlastite sposobnosti</p>	<p>betonske i šljunčane biciklističke i pješačke staze, klupe i stolovi, travnate površine, drveće, grmlje, cvijeće, reprezentativni prostori, ljudi, vodena površina, rijeka, obale rijeke, koncertni i kupališni prostori, stepenice, nasipi za zaštitu od poplava i buke, zelene tampon zone, parkiralište, ulazi, dječja igrališta za djecu različitih uzrasta</p>	<p>sunce, sjena, tišina, travnate površine, šuma, vizualna izoliranost - osama, relativna blizina naselja i ulaza, vizualno privlačni elementi (rub prirodne vegetacije, dobra vizura, rijeka, prirodan riječni tok), dobra izloženost pogledima, udaljenost od većih prometnica, veće otvorene površine, blizina javnog prijevoza, frekventni pješački koridori</p>	<p>za razliku od privremenih krajobraznih rješenja, stalan krajobrazni projekt, kao i stalni land art projekt nisu dio prostora već čine prostor - većina land art umjetnika čiji su radovi izvedeni u javnom prostoru naglašavaju bitnost ambijenta i stvaranja željene atmosfere koja se odnosi na iskustva posjetitelja u specifičnom prostoru, na jednak način kao što krajobrazni arhitekti utječu na izgradnju prostora; od svih navedenih projekata u ovoj tablici, <i>Guadalupe River Park</i> obiluje različitosti funkcija, ambijenata i načina korištenja, posuđujući <i>landforms</i> kao glavni oblikovni jezik u izvedbi (nalik prvoj generaciji land art umjetnika), dok se u borbi protiv poplava i stvaranja adekvatnog parkovnog ekosistema autori oslanjaju na drugu generaciju land art umjetnika čiji se projekti vežu za specifične ekološke teme</p>	

13. Zaključak

Neupitna je činjenica da se projekti land arta najčešće nalaze u otvorenom neurbanom prostoru. To su prostori koje autori svojim radovima moraju obvladati, iako su najčešće nepregledni i prostrani, pomalo nalik ulju na platnu, izloženom u muzeju ili galeriji, kome je dodijeljen cijeli zid dijela prostora. Ono što je slikaru zidna pozadina u muzeju, land artistu je to otvoreni prostor koji svojom veličinom naglašava transformaciju krajobraza. Nadalje, veličina land art rada može biti od svega 1 m², pa do više hektara, može biti smješten u netaknutoj prirodi, u ruralnim ili urbanim sredinama, ili pak u muzeju ili galeriji, zajedno s platnima i skulpturama. Zajedničke karakteristike svih radova koji se bave umjetničkim oblikovanjem zemlje su korištenje što manje elemenata za postizanje što većeg prostornog efekta, kao na primjer utjecanje na vizure (Gette) ili manji zemljani radovi (Heizer). Također, većina spomenutih projekata svoj oblikovni jezik pripisuju apstraktnim formama, izbjegavajući figurativnost u oblikovanju što dodatno ukazuje na visoku razinu konceptualnosti. Prilikom spomena riječi konceptualno, mnogi će sugovornici pomisliti ili izreći skeptičan stav, referirajući se dodatno na manjak uporabnosti konceptualnih prostora, no kako Kathryn Moore naglašava u svojoj knjizi, da je krivo mišljenje da sve što nema praktičnost ili je neutralno funkcionalno nije upotrebljivo. Pripisati land art krajobraznoj arhitekturi, ili obratno, nije pravilno, ni etično, no dodirne točke između dviju disciplina stvaraju specifičnu sinergiju i mogućnost interaktivnog sudjelovanja sa zajedničkim ciljem kvalitetnog javnog prostora, nalik tandemu. Pojavom land art projekata u javnom prostoru, konceptualnost i drastičnost oblikovanja je ušla i u pore dotadašnjeg oblikovanja krajobrazne arhitekture. Autori poput Marthe Schwartz, Lawrenca Halprina i Georgea Hargreavesa uveli su dio umjetnosti u svoje projekte i započeli proces kojime se dvije discipline, jedna umjetnička, a druga interdisciplinarna, stapaju prema programskim, oblikovnim, pa čak i funkcijskim parametrima. Isto tako, u svojim radovima ističu važnost krajobraza koji nije odgovor na arhitekturu, već stoji samostalno, u uspjeljoj interpolaciji naspram ostalih prostornih elemenata. Dodatna tekovina, preuzeta iz područja land arta je ukidanje primarne funkcije prostornim elementima i pridavanje nove, netipične funkcije. Sličan proces se odvija od same antike (stabla postaju stupovi), no krajobrazna arhitektura svoju izmjenu bazira na metafori i stvaranju prostora koji mora ostati u pozitivnom sjećanju ljudi - asocijativni krajobraz. Prostor koji ostaje u memoriji posjetitelja češće od ostalih prostora, je onaj koji ispred svega ima zadovoljavajuće doživljajne aspekte. Doživljaj i vizualne kvalitete prostora dugo su vremena ignorirane, stavljajući opipljivu funkciju ispred svega ostalog. Istraživanjem za potrebe ovog diplomskog rada, pokušala se rasvijetliti misao da discipline land arta i krajobrazne arhitekture imaju jednak program rada, jednaku znanstvenu podlogu koja utječe na finalni produkt, te da im se razlika očituje isključivo u sferi funkcije i edukacije pojedinca. Time se discipline ne poistovjećuju, već međusobno nadopunjuju. Krajobrazna arhitektura je utjecala da se land art oformi kao značajan ekološko - umjetnički produkt, dok se land art i

umjetnički smjer koji taj pokret nudi, infiltrirao u oblikovanje prostora kao bitan i neodvojiv dio krajobrazne discipline.

14. Popis literature

14.1 Literaturni izvori

1. Asensio Cerver, F. (1995.) Landscape artists. Arco Editorial, Barcelona
2. Carrassan, F. (2001.) La Villa Noailles: Une Aventure Modern. Plume, New York
3. Conan, M. (2000.) Environmentalism in Landscape Architecture. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington DC
4. Davies J. E. P., Janson H. W. (2008.) Jansonova povijest umjetnosti. Stanek, Zagreb
5. Doedens, B. (2009.) Temporary Landscapes. Thieme Art, Deventer
6. Gulin Zrnić, V., Rubić T. (2015.) Vrtovi našega grada — studije i zapisi o praksama urbanog vrtlarenja. Biblioteka Etnografija, Zagreb
7. Kastner, J., Wallis, B. (2010.) Land and environmental art. Phaidon Press, London
8. Marjanić, S. (2014.) Priroda (u) umjetnosti performansa. Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb
9. Moore, K. (2010.) Overlooking the visual: Demystifying the art of design. Routledge, Abingdon-on-Thames
10. Ogrin, D. (1993.) The World Heritage of Gardens. Thames & Hudson, London
11. Šuvaković, M. (2005.) Pojmovnik suvremene umjetnosti. Horetzky, Zagreb
12. Treib, M. (2011.) Meaning in Landscape Architecture and Gardens. Routledge, Abingdon-on-Thames
13. Turković, V. (2002.) Dijalog prirode i kulture kroz likovnu umjetnost. Socijalna ekologija, Zagreb
14. Waldheim, C. (2016.) Landscape as Urbanism: A General Theory. Princeton University Press, Princeton
15. Weilacher, U. (1996.) Between landscape architecture and Land art. Birkhäuser, Basel

14.2 Web izvori

1. ArchDaily (2017.) Jan Gehl: "The Modern Movement Put an End to the Human Scale" (<http://www.archdaily.com/875833/jan-gehl-the-modern-movement-put-an-end-to-the-human-scale>), pristupljeno: 25.08.2017.
2. ArchDaily (2017.) Spotlight: Carlo Scarpa (<http://www.archdaily.com/638534/spotlight-carlo-scarpa>), pristupljeno: 13.08.2017.
3. CJC (2017.) Christo and Jeanne - Claude (<http://christojeanneclaude.net/>), pristupljeno: 05.06.2017.
4. Colossal (2017.) Colossal | Art, design, and visual culture (<http://www.thisiscolossal.com/2017/07/fish-farms-bernhard-lang/>), pristupljeno: 20.05.2017.
5. Earth Patterns (2017.) Earth Patterns (<http://earthpatterns.tumblr.com/>), pristupljeno: 03.08.2017.
6. Ends of the Earth (2016.) Ends of the Earth: Land Art to 1974. (<http://landart.greg.org/>), pristupljeno: 20.05.2017.
7. FMA (2017.) Farshid Moussavi Architecture (http://www.farshidmoussavi.com/node/98#south_east_coastal_park_barcelona_98_326), pristupljeno: 16.07.2017.
8. Fourthdoor (2006.) Twenty First Century Land Art (http://www.fourthdoor.co.uk/unstructured/unstructured_04/article4_4.php), pristupljeno: 20.05.2017.
9. Gora (2017.) Monika Gora (<http://gora.se/>), pristupljeno: 16.07.2017.
10. HA (2017.) Hargreaves Associates (<http://www.hargreaves.com/>), pristupljeno: 01.08.2017.

11. LAF (2016.) Landscape Architecture Foundation
(<https://lafoundation.org/news-events/blog/2016/03/21/has-landscape-architecture-failed/>), pristupljeno: 25.07.2017.
12. Landarchs (2017.) Landscape Architects Network (<https://landarchs.com/land-art-park-buitenschot/>), pristupljeno: 20.05.2017.
13. Motherboard (2013.) Motherboard Blog
(https://motherboard.vice.com/en_us/article/wnn9y9/nasas-most-mind-blowing-photos-of-the-earth-at-night), pristupljeno: 03.07.2017.
14. MSP (2017.) Martha Schwartz Partners (<http://www.marthaschwartz.com/>), pristupljeno: 01.08.2017.
15. The Dirt (2016.) The Dirt ASLA (<https://dirt.asla.org/2016/03/23/has-landscape-architecture-failed/>), pristupljeno: 03.08.2017.
16. TZOB (2011.) Turistička zajednica općine Bilje (<http://tzo-bilje.hr/slama>), pristupljeno: 20.05.2017.
17. Viz_kultura (2015.) Portal Vizkultura (<https://vizkultura.hr/slomljeni-pejzaz/>), pristupljeno: 05.08.2017.
18. Vogue (2017.) Vogue (<http://www.vogue.com/slideshow/roberto-burle-marx-brazil-gardens>), pristupljeno: 25.08.2017.
19. Wikipedia (2017.) Wikipedia - Carlo Scarpa (https://en.wikipedia.org/wiki/Carlo_Scarpa), pristupljeno: 01.08.2017.
20. Wikipedia (2017.) Wikipedia - Christo and Jeanne-Claude
(https://en.wikipedia.org/wiki/Christo_and_Jeanne-Claude), pristupljeno: 01.06.2017.
21. Wikipedia (2017.) Wikipedia - Lawrence Halprin (https://en.wikipedia.org/wiki/Lawrence_Halprin), pristupljeno: 01.08.2017.
22. Wikipedia (2017.) Wikipedia - Martha Schwartz (https://en.wikipedia.org/wiki/Martha_Schwartz), pristupljeno: 01.08.2017.
23. Wikipedia (2017.) Wikipedia - Roberto Burle Marx (https://en.wikipedia.org/wiki/Roberto_Burle_Marx), pristupljeno: 01.08.2017.

15. Prilozi

15.1 Slikovni prilozi

- Slika 1. Apstraktni ekspresionizam američke umjetnice Joan Mitchell - rad *Ladybug* iz 1957., <http://joanmitchellfoundation.org>, strana 4, pristupljeno 21.08.2017.
- Slika 2. Druga generacija apstraktnih ekspresionista - Ad Reinhardt i rad *Abstract Painting* iz 1960., <http://www.art-agenda.com>, strana 5, pristupljeno 21.08.2017.
- Slika 3. Naslovnica knjige Rachel Carson - *The Silent Spring* (1962.), <http://unknews.unk.edu>, strana 5, pristupljeno 21.08.2017.
- Slika 4. Prvi neslužbeni rad land art pokreta - *Earth Mound* autora Herberta Bayera iz 1955., <http://socks-studio.com>, strana 8, pristupljeno 21.08.2017.
- Slika 5. *Time Landscape* Alana Sonfista iz 1965. koji se izvodio deset godina, <http://housecentral.info>, strana 8, pristupljeno 21.08.2017.
- Slika 6. Današnji izgled Poverty Pointa u saveznoj državi Louisiani, <http://www.louisianatravel.com>, strana 10, pristupljeno 21.08.2017.
- Slika 7. *Woodhenge* u sklopu Cahokia Mounds, <http://www.oneofmanyfeathers.com>, strana 10, pristupljeno 21.08.2017.
- Slika 8. Manji dio negativnog geoglifa *Sajama Lines* u Boliviji, <https://www.bolivianlife.com>, strana 11, pristupljeno 21.08.2017.
- Slika 9. Zračni prikaz ptice u sklopu *Nazca Lines* u Peruu, <http://www.dailygrail.com>, strana 12, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 10. Pogled na *Nazca Lines* u Peruu iz ljudske perspektive, <http://mydayinuy.com>, strana 12, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 11. Pogled iz zraka na *Las Vegas Piece* Waltera De Marie (1960.), <http://territoiresinocupes.free.fr>, strana 13, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 12. *Desert Cross* Waltera De Marie iz zraka (1969.), <http://alvinluong.com>, strana 14, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 13. Prikaz rada *Mile Long Drawing* iz ljudske perspektive (1969.), <http://www.iynf.org>, strana 14, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 14. Fotografija autora tijekom izvedbe rada *Accumulation Cut*, <http://www.dennis-oppenheim.com>, strana 15, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 15. *Accumulation Cut* Dennisa Oppenheima nakon izvedbe, <http://www.dennis-oppenheim.com>, strana 15, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 16. Rad *Gallery Transplant* Dennisa Oppenheima izložen u galeriji Andrew Dickson White, Ithaca, New York (1969.), <http://www.dailyserving.com>, strana 15, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 17. Kolaž rada *Time Line* (geografske karte i fotografije lokacije), <http://media.liveauctiongroup.net>, strana 16, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 18. *Annual Rings* Dennisa Oppenheima nakon izvedbe (1968.), <http://www.dennis-oppenheim.com>, strana 16, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 19. Rad iz serije *Nine Nevada Depressions - Isolated Mass/Circumflex* (1968.), <https://i.pinimg.com>, strana 17, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 20. Rad *Rift* iz iste serije, <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com>, strana 17, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 21. *Spiral Jetty* Roberta Smithsona na jezeru Great Salt, Utah (1970.), <https://www.khanacademy.org>, strana 18, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 22. Dovršen rad *Spiral Hill* Roberta Smithsona u Nizozemskoj, <http://www.rudedo.be>, strana 18, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 23. *Amarillo Ramp* - rad jedovršen uz pomoć Smithsonovih prijatelja 1973., <http://www.domusweb.it>, strana 19, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 24. Zračna fotografija *Roden Cratera* Jamesa Turrella (Flagstaff, Arizona), <http://www.clui.org>, strana 20, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 25. Fotografija rada *Secant* Carla Andrea iz 1977., <https://www.pinterest.com>, strana 21, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 26. Fotografija rada Hansa Haackea *Sky Line* na nebu iznad New Yorka (1967.), <http://art-sheep.com>, strana 22, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 27. Fotografija rada *Whirlpool, Eye of the Storm* Dennisa Oppenheima iznad presušenog jezera El Mirage u Kaliforniji, <https://d1inegp6v2yuxm.cloudfront.net>, strana 22, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 28. Fotografija izvedbe rada *Salt Flat* Dennisa Oppenheima, <http://www.artecidade.org>, strana 23, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 29. Zračni fotografski prikaz *Relocated Burial Grounda* (1978.), <http://overgrass.ru>, strana 23, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 30. Fotografija rada *Wrapped Coast* umjetničkog para Christo i Jeanne - Claude iz 1969., <http://christojeanneclaude.net>, strana 24, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 31. Fotografija rada *Running Fence* umjetničkog para Christo i Jeanne - Claude (1972. - 1976.), <http://christojeanneclaude.net>, strana 25, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 32. Fotografija rada *The Umbrellas* umjetničkog para Christo i Jeanne - Claude (1984. - 1991.) - kalifornijska verzija, <http://christojeanneclaude.net>, strana 26, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 33. Fotografija rada Nancy Holt - *Sun Tunnels* (1973. - 1976.), <http://www.christophergauthier.com>, strana 27, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 34. Fotografija dijela rada Mary Miss - podzemni prostor i toranj u pozadini, <http://aisforeducation.pressible.org>, strana 27, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 35. Zračna fotografija rada *Cable Piece*, <https://i.pinimg.com>, strana 28, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 36. Fotografija s tla rada *Cable Piece*, <https://i.pinimg.com>, strana 28, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 37. Fotografija dijela rada *Complex City* Michaela Heizera (1972. - do danas), <http://www.artspace.com>, strana 29, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 38. Fotografija dijela rada *Complex City* Michaela Heizera (1972. - do danas), <http://globalgalleryguide.saatchigallery.com>, strana 29, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 39. Fotografija izvedbe rada *Asphalt Rundown* Roberta Smithsona u Rimu, <https://uploads6.wikiart.org>, strana 30, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 40. Fotografija rada *Partially Buried Woodshed* nakon izvedbe na Sveučilištu u Kentu, <https://i.pinimg.com>, strana 30, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 41. Zračna fotografija rada *Grand Rapids Project* Roberta Morrisa (1974.), <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com>, strana 31, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 42. Fotografija rada *Steam* Roberta Morrisa iz 1974., <http://pmc.iath.virginia.edu>, strana 31, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 43. Fotografija rada *Cadillac Ranch* umjetničkog kolektiva Ant Farm (1974.), <https://www.artforum.com>, strana 32, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 44. Fotografija rada *The Lightning Field* Waltera De Marie za vrijeme oluje (1977.), <https://uploads8.wikiart.org>, strana 33, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 45. Fotografija interijera apartmana u kojem je Walter De Maria izveo *The New York Earth Room* (1977.), <https://superradnow.files.wordpress.com>, strana 33, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 46. Fotografija Serrina rada *Spin Out* posvećena Robertu Smithsonu (1973.), <https://www.theguardian.com>, strana 35, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 47. Fotografija rada *Walking is Measuring* (Porto, 2000.), <https://www.serralves.pt>, strana 35, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 48. Fotografija rada *East-West/West-East* (Katar, 2015.), <http://68.media.tumblr.com>, strana 35, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 49. Fotografija druge verzije rada *Mile Long Drawing* Waltera De Marie iz 1968., <https://www.serralves.pt>, strana 36, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 50. Fotografija izvedbe rada *Please Come In* Kazuo Shirage iz 1955., <https://i.pinimg.com>, strana 37, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 51. Kolaž izvedbe performansa *Parallel Stress* Dennisa Oppenheima iz svibnja 1970., <https://i.pinimg.com>, strana 38, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 52. Fotografija izvedbe rada C. Simonsa *Landscape - Body - Dwelling* (1971.), <https://modernartnotespodcast.files.wordpress.com>, strana 38, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 53. Fotografija završenog performansa u pijesku *Silueta* Ane Mendieta, <http://www.tate.org.uk>, strana 39, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 54. Fotografija završenog performansa u zemlji *Silueta* Ane Mendieta, <http://www.charles-simonds.com>, strana 39, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 55. Fotografija rada *A Line Made by Walking* Richarda Longa (1967.), <https://whimsylph.files.wordpress.com>, strana 39, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 56. Fotografija rada *A Line in the Himalayas* Richarda Longa (1975.), <http://mfas3.s3.amazonaws.com>, strana 39, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 57. Fotografija performansa Cai Guo Qianga u Nevadi, 1996., <https://lisson.s3.amazonaws.com>, strana 40, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 58. Fotografija performansa Cai Guo Qianga u New Yorku, 1996., <http://www.richardlong.org>, strana 40, pristupljeno 21.08.2017.

Slika 59. Fotografija izvedbe performansa *Border Crossing* između Austrije i Lihtenštajna (1993.), <http://www.caiguoqiang.com>, strana 41, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 60. Fotografija rada *Panneland* grupe SLeM, strana 42, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 61. Fotografija rada *Woodland* grupe SLeM, <http://www.caiguoqiang.com>, strana 43, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 62. Fotografija rada *Jaaringen* grupe SLeM tijekom dnevnog performansa posjetitelja (2006.), <http://2.bp.blogspot.com>, strana 43, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 63. Fotografija rada *Ten Turtles Set Free* Hansa Haackea za vrijeme ispuštanja životinja (20. srpnja 1970.), <https://www.australiandesignreview.com>, strana 45, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 64. Fotografija performansa *Fog, Flooding, Erosion* (1969.), <http://www.slem.org>, strana 45, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 65. Fotografija rada Hansa Haackea *Rhine - Water Purification Plant* iz 1972. u galerijskom prostoru, <http://www.slem.org>, strana 45, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 66. Fotografija rada *Portable Orchard, Survival Place No. 5* na kalifornijskom sveučilištu, <http://www.izinsizgosteri.net>, strana 47, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 67. Fotografija dijela rada *First Lagoon: The Lagoon at Upouveli* studija Harrison , <https://artmap.com>, strana 47, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 68. Fotografija dijela rada *Fourth Lagoon: On Mixing, Mapping, and Territory* studija Harrison, <https://i1.wp.com/www.we-make-money-not-art.com>, strana 48, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 69. Fotografija rada *Breathing Space for the Sava River* studija Harrison, <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com>, strana 48, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 70. Fotografija izvedenog rada Alana Sonfista *Circles of Time* (1986. - 1989.), <http://sfaq.us>, strana 49, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 71. Fotografija Sonfistova rada *Pool of Vrgin Earth* nakon uklanjanja gornjih slojeva zemlje <http://acidrainproduction.com>, strana 49, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 72. Fotografija Sonfistova rada *Pool of Vrgin Earth* nekoliko mjeseci nakon izvedbe, <http://theharrisonstudio.net>, strana 49, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 73. Fotografija performansa Mierle Laderman Ukeles - čišćenje muzejskog prostora (1973.,) <http://theharrisonstudio.net>, strana 50, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 74. Fotografija performansa Mierle Laderman Ukeles - čišćenje stuba na ulici (1973.), <http://theharrisonstudio.net>, strana 50, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 75. Zračna fotografija prostora rada Bonnie Sherk *The Farm* - prije i poslije, <http://theharrisonstudio.net>, strana 51, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 76. Fotografija polivalentnog prostora podno nadvožnjaka, <http://www.alansonfist.com>, strana 51, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 77. Fotografija urbanog vrta u radu *The Farm* Bonnie Sherk, <http://www.alansonfist.com>, strana 51, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 78. Fotografija ispuštanja cigli ugljenova otpada u ocean pomoću teglenice, 64 km od New Yorka (1978.), <https://i.pinimg.com>, strana 52, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 79. Fotografija parka *Fair Park Lagoon* Patricie Johanson u Dallasu (1986.), <http://www.learn.columbia.edu>, strana 53, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 80. Fotografija izraslog žita s WTC tornjevima u pozadini, neposredno prije žetve (1982.), <http://museumartutil.net>, strana 54, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 81. Fotografija izvedenog rada Agnes Denes - *Tree Mountain - A Living Time Capsule* (1982.), <http://www.alivinglibrary.org>, strana 54, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 82. Fotografija autora rada *7 000 Oaks* Josepha Beuysa kako sadi prvo stablo hrasta (1982.), <http://www.pacificstandardtimefestival.org>, strana 55, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 83. Fotografija sjedišta lažne marketinške agencije *Effra Redevelopment Agency* u Londonu (1992.), <http://www.foundsf.org>, strana 56, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 84. Fotografija autorova vrta Little Sparta, <http://www.schuykillcenter.org>, strana 57, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 85. Fotografija rada *Woodwind song* u autorovom vrtu Little Sparta, <http://patriciajohanson.com>, strana 58, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 86. Fotografija predimenzionirane antičke biste u autorovom vrtu Little Sparta, <https://assets.paddle8.com>, strana 59, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 87. Fotografija karte SAD - a na kojoj je autor označio 14 gradova u koje je poslao pisma 1968., <https://catrionamhairidh.files.wordpress.com>, strana 58, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 88. Kolaž Baldessarijevih fotografija slova CALIFORNIA u prirodi i mapa savezne države Kalifornije (posljednja fotografija) - 1969., <http://www.phaidon.com>, strana 59, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 89. Dio kolaža autorovog projekta *Realty Positions: Fake Estates* - dokumentacija o kupnji čestica, prostorni plan lokacije i fotografija jedne čestice, <http://www.iris-sostenibilita.net>, strana 60, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 90. Kolaž fotografija izvedbe Dibbetsova projekta (1969.), <http://www.artwiki.fr>, strana 61, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 91. <https://i.ytimg.com>, strana 63, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 92. Fotografija rada Magdalene Jetelove *Domestication of a Pyramid* u Muzeju primijenjene umjetnosti u Beču, <http://4.bp.blogspot.com>, strana 63, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 93. Rad Magdalene Jetelove *Crossing King's Cross* (1996.), <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com>, strana 64, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 94. Rad Magdalene Jetelove *Iceland* (1992.), <https://www.pinterest.com>, strana 65, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 95. Nacionalni park Banff, Kanada - jezero Moraine, izvor: autor, strana 67, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 96. Vila Noailles francuskog arhitekta Roberta Malleta Stevensa, <http://socks-studio.com>, strana 68, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 97. Kubistički vrt armenskog arhitekta Gabriela Guévrekiana, <https://1.bp.blogspot.com>, strana 68, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 98. Zračna snimka Brazilije - "ptica u letu", <http://www.genetologisch-onderzoek.nl>, strana 70, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 99. Zračna fotografija Vrtova ministarstva obrane, <http://www.yogoyo.com>, strana 70, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 100. Zračna fotografija krovnog vrta banke Safru u Sao Paulu, <https://c1.staticflickr.com>, strana 71, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 101. Zračna fotografija krovnog vrta kulturnog centra Gustavo Capanema u Rio de Janeiru, <http://socks-studio.com>, strana 71, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 102. Fotografija atrijskog vrta Querini Stampalia, <http://1.bp.blogspot.com>, strana 73, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 103. Fotografija detalja bazena u atrijskom vrtu, <http://socks-studio.com>, strana 73, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 104. Fotografija spoja unutrašnjeg dijela (haustora) zgrade i venecijanskog kanala, izvor: autor, strana 73, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 105. Zračna fotografija *Jacob Javits Plaze* Marthe Schwartz u New Yorku, <http://www.hyerestourism.co.uk>, strana 76, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 106. Zračna fotografija *Necco Gardena* Marthe Schwartz u Bostonu, <http://farm4.static.flickr.com>, strana 77, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 107. Fotografija *The Splice Gardena* Marthe Schwartz u američkom Cambridgeu, <http://viz.dwrl.utexas.edu>, strana 76, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 108. Fotografija skulpture Armanda Vaillancourta na *Justin Herman Plazi* Lawrenca Halprina, <https://twitter.com>, strana 79, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 109. Fotografija *Levi Strauss Plaze* Lawrenca Halprina, <http://www.vogue.com>, strana 79, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 110. Fotografija specifične lokacije *Freeway Parka* Lawrenca Halprina (Seattle), <https://static1.squarespace.com>, strana 79, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 111. Fotografija detalja zidova i različitog načina korištenja *Freeway Parka* Lawrenca Halprina (Seattle), <https://i1.wp.com/designlifefenetwork.com>, strana 80, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 112. Zračna fotografija krajobraza *Brightwater Wastewater Treatment Facility* kraj Seattlea, <http://www.expoveneto.it>, strana 82, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 113. Zračna fotografija krajobraza *Guadalupe River Parka* u San Franciscu, <https://i0.wp.com/designlifefenetwork.com>, strana 82, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 114. Fotografija staza i zemljanih modelacija *Guadalupe River Parka* u San Franciscu, <https://i0.wp.com/designlifefenetwork.com>, strana 82, pristupljeno 22.08.2017.

Slika 115. Zračna fotografija *Southeast Coastal Parka* u Barceloni, arhitektonskog ureda FOA, <https://fieldguidetonature.files.wordpress.com>, strana 84, pristupljeno 23.08.2017.

Slika 116. Fotografija *Southeast Coastal Parka* u Barceloni arhitektonskog ureda FOA s tla, <https://stuckeman.psu.edu>, strana 84, pristupljeno 23.08.2017.

Slika 117. Fotografija spomenika Gordanu Ledereru *Slomljeni pejzaž* arhitektonskog ureda NFO, <https://i.pinimg.com>, strana 86, pristupljeno 23.08.2017.

Slika 118. Zračna fotografija spomenika Maye Lin veteranima Vijetnamskog rata u Washingtonu, <http://www.marthaschwartz.com>, strana 87, pristupljeno 23.08.2017.

Slika 119. Fotografija spomenika Petera Eissenmana žrtvama židovskog holokausta u Berlinu, <https://tclf.org>, strana 87, pristupljeno 23.08.2017.

Slika 120. Zračna fotografija parka *de la Deûle* kraj Lillea, <http://docomomo-noca.org>, strana 89, pristupljeno 23.08.2017.

Slika 121. Fotografija šetnica nastalih uz pomoć lokalnog stanovništva, <http://crosscut.com>, strana 89, pristupljeno 23.08.2017.

Slika 122. Zračna fotografija boravišnih prostora parka *de la Deûle*, <https://static1.squarespace.com>, strana 89, pristupljeno 23.08.2017.

Slika 123. Fotografija oznake 0 m Paula - Armanda Gettea, <http://2.bp.blogspot.com>, strana 90, pristupljeno 23.08.2017.

Slika 124. Fotografija rada Monike Gore *Two Piers*, <http://www.hargreaves.com>, strana 92, pristupljeno 23.08.2017.

Slika 125. Fotografija rada Monike Gore *The Garden of Knowledge*, <http://www.hargreaves.com>, strana 92, pristupljeno 23.08.2017.

Slika 126. Fotografija rada Monike Gore *Castles in the Air* koji nadvisuje rad *The Garden of Knowledge*, <https://intermediatelandscapes.files.wordpress.com>, strana 92, pristupljeno 23.08.2017.

Slika 127. Fotografija rižinih polja u kineskoj pokrajini Yuanyang, <http://www.danda.be>, strana 99, pristupljeno 23.08.2017.

Slika 128. Fotografija polja čaja u indijskoj saveznoj državi Kerala, <http://pogledaj.to>, strana 99, pristupljeno 23.08.2017.

Slika 129. Zračna slika pravocrtno posađene šume kraj gradića Portogruaro na sjeveru Italije, <https://www.biography.com>, strana 100, pristupljeno 23.08.2017.

Slika 130. Zračna slika kružnih navodnjavanih površina u nizinskom dijelu savezne države Washington, <http://www.eisenmanarchitects.com>, strana 100, pristupljeno 23.08.2017.

Slika 131. Zračna slika centra i predgrađa američkog grada Fort Myers u Floridi, <http://www.domusweb.it>, strana 100, pristupljeno 23.08.2017.

Slika 132. Zračna slika umjetnog jezera za dobivanje kalijeva karbonata (Moab, Utah), <http://www.caue-nord.com>, strana 100, pristupljeno 23.08.2017.

Slika 133. Fotografija Edwarda Burtynskog - *Highway 2* (Los Angeles), <http://www.wandelwiki.be>, strana 101, pristupljeno 23.08.2017.

Slika 134. Noćna zračna fotografija Bruxellesa i Antwerpena (NASA), <http://www.forumtools.biz>, strana 101, pristupljeno 23.08.2017.

15.2 Tablični prilog

Tablica 1. Paralelna usporedba proučavanih prostora - strane 104, 105, 106

15.3 Transkripti intervjua

Sugovornik: Zvezdana Jembrih

1. *Koji su po Vama najvažniji land art radovi u Hrvatskoj? Koga smatrate utjecajnim na našoj, ali i na internacionalnoj razini?*

Ne pratim dovoljno pažljivo tu „scenu“. „Land art scena“ zpravo ne postoji u HR; dogodili su se ili se događaju sporadični radovi koji nisu do sada ni popraćeni niti objedinjeni nekim kritičkim teoretskim djelom (izuzev nekih radova, tj. tekstova dr. Suzane Marjanić s Instituta za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu; nešto u MSU). Land art radovi nerijetko su i efemernog karaktera, stoga nisu (namjerno) opstali. Na mene su utjecali neki radovi gotovo anonimnih autora, koji nemaju svjetsku slavu...

2. *Postoje li prostori u Hrvatskoj koji su zamišljeni kao land art projekti, no nailaze na visoku posjećenost zbog boravišnih kvaliteta?*

Ne postoje u HR prostori koji su zamišljeni kao land art projekti, bar koliko ja znam.

3. *Može li se hrvatski (ali i internacionalan) kulturni krajobraz smatrati oblikom land arta (suhozidi, terase)?*

Kulturni krajobraz nije land art. On je splet mnogih prirodnih, kulturnih, povijesnih, povijesno - umjetničkih i socio-ekonomskih čimbenika. Land art je autorski, individualni rad pojedinog umjetnika (ili eventualno grupe umjetnika). No, land art se može jukstapozicionirati s nekim oblikom kulturnog krajobraza - i obratno.

4. *Je li Vam bitnija ambijentalna karakteristika land art projekata (posjećeniji i korišteniji projekti od strane ljudi) ili zagovarate bavljenje land artom isključivo iz analitičkih pobuda ili za potrebe izražavanja stavova?*

Bitna je ambijentalna karakteristika u mojem radu (bez ambijenta nema land arta), ali ni u kojem slučaju se tu ne radi o „projektima“ koji bi bili „posjećeni i korišteni od strane ljudi“; upravo suprotno. Moj land art nastaje neovisno o posjećenosti i korištenosti od strane ljudi i to mu je zapravo jedna od glavnih odlika. Zagovaram bavljenje umjetnošću bez isključivih „ovih ili onih“ /korisnih/ pobuda. Pobude za bavljenjem umjetnošću pa tako i land artom su prije svega duhovne.

5. *Kako Vi gledate na odnos land arta kao umjetničkog pokreta i ostalih disciplina koje se bave prostorom (krajobrazna arhitektura, arhitektura)? Mogu li se prostorne, boravišne i estetske kvalitete krajobrazno - arhitektonskih projekata poistovjetiti s land art projektima?*

Ne mogu. Međutim, to ne znači da navedene kvalitete ne mogu sadržavati neke odlike koje sadržava i umjetnost. Upravo je tu naglasak na kvaliteti - što znači na vrsnoći. (Jednostavnije rečeno - ako je nešto dobro, onda nije sporno.)

6. *Može li land art biti dio boravišnog prostora? Kako gledate na demokratizaciju land arta i umjetnosti općenito?*

Ni jedna prava umjetnost nije zapravo elitistička. Umjetnik stvara svoje djelo, ono je stvaranjem ponuđeno, energija stvaranja je ona energija koja se dijeli s onima koji je prihvaćaju (pa bili to „neki“ ili „svi“). Energija stvaranja, međutim, ne podrazumijeva i energiju „nuđenja“ umjetničkog djela. Land art, stoga, može biti dio boravišnog prostora.

7. *Smatrate li da su land art radovi rezervirani isključivo za neizgrađeni (neurbani) prostor? Ima li land art smisla u urbanom prostoru uz skulpture, instalacije, horizontalnu plastiku?*

Land art nikako nije rezerviran za neizgrađen (neurbani) prostor. To nije njegova poruka. Land art ima smisla tamo gdje ga autor smjesti. Poslije teoretičari / kritičari mogu smisliti neki „podnaslov“ - vrstu ili podvrstu i nazvati je nekim od (novih) imena, ali to je irelevantno.

8. *Vidite li u umjetnosti isključivo estetiku i kreativnost ili zagovarate stav da svaki umjetnički pokret ima neki oblik znanstvene (činjenične) pozadine?*

Umjetnost u sebi može sadržavati mnogo toga pa tako i neki oblik znanstvene pozadine. Dapače. Umjetnost i znanost nisu ni u kakvoj koliziji. Znanstvena pozadina, međutim, nije isto što i činjenična pozadina.

Sugovornik: Suzana Marjanić

1. *Koji su po Vama najvažniji land art radovi u Hrvatskoj? Koga smatrate utjecajnim na našoj, ali i na internacionalnoj razini?*

U umjetnosti ne primjenjujem kategoriju "važnosti" jer očito je da dovoljno govori činjenica, a što sam i naglasila i u svome članku o *land artu* na primjeru domaće vizualne prakse, kako još uvijek ne postoji monografija o tom značajnom žanru što se tiče naše scene. Naime, nastojala sam tim člankom nekako napraviti mogući uvod i fragmentarni presjek o tome kako su umjetnici/ice tretirali prostor prirode, ne-urbani prostor, u svojim performansima, od kojih su neki tretirali i prirodu kao fenomen *land art* (*Earthworks*).

2. *Postoje li prostori u Hrvatskoj koji su zamišljeni kao land art projekti i koji pritom postaju atraktivna mjesta za svakodnevno korištenje?*

Možemo spomenuti životni prostor Ivana Ladislava Galete koji je za njegova života djelovao i kao *land art* projekt i kao životni prostor, u skladu s neo/post/avangardnim konceptom Život = Umjetnost.

3. *Mogu li se npr. suhozidi, terase smatrati oblikom land arta?*

Kako istražujem izvedbu prirode, kako sam to i istaknula u članku "Priroda (u) umjetnosti performansa", na ovo pitanje odgovaram iz aspekta izvedbenosti. U tome smislu, i suhozidi, terase mogu se promatrati kao vrsta *land art* kao i npr. Nasca linija kao najbolje vidljivoga spomenika drevne Nasca civilizacije, pri čemu se linije mogu

vidjeti iz zrakoplova ili npr. s promatračkoga tornja. Riječ je o tradiciji glifa (velikih figura napravljenih na tlu), a pritom se pretpostavlja da su Nasca linije možda imale neki oblik astronomske ili kalendarske funkcije za obrede i/ili procesije. Ističu se kao jedan od najneobičnijih arheoloških fenomena. Tako je Maria Reiche razvila teoriju da su se linije koristile za astronomska promatranja.

4. Je li Vam bitnija ambijentalna karakteristika land art projekata (posjećeniji i korišteniji projekti od strane ljudi) ili zagovarate bavljenje land artom isključivo iz analitičkih pobuda ili za potrebe izražavanja stavova? Ne ističem nijedan od navedenih aspekata; kao jedini aspekt mogu istaknuti da *land art* projekti nikako ne bi smjeli oštećivati prirodu. U spomenutom sam članku navela kako se Ivan Ladislav Galeta za života kritički odnosio prema nekim radovima *land arta* kao npr. prema radu *The Spiral Jetty* Roberta Smithsona iz 1970. godine, ističući kako je navedena *land artistička* spirala nastala navoženjem 6650 tona kamenja i zemlje u jezero Great Salt Lake u Utahu i time nažalost ugrozila postojeći ekosustav.

5. Kako Vi gledate na odnos land arta kao umjetničkog pokreta i ostalih disciplina koje se bave prostorom (krajobrazna arhitektura, arhitektura)? Mogu li se prostorne, boravišne i estetske kvalitete krajobrazno-arhitektonskih projekata poistovjetiti s land art projektima?

U kontekstu multi/inter/transdisciplinarnosti svaki susret disciplina, umjetnosti i znanosti, itekako je dobrodošao, ponavljam, s naglaskom na ekološkoj komponenti koji nažalost neki projekti u tim transdisciplinarnim sustavima zanemaruju i ponekad nažalost zalaze u specizam, diskriminaciju na osnovu vrste, kako bi se zadovoljili estetski i funkcionalni zahtjevi suvremenoga *anthroposa* i njegove vladajuće doktrine antropocentrizma.

6. Može li land art biti dio boravišnog prostora? Kako gledate na demokratizaciju land arta i umjetnosti općenito?

Već sam spomenula životni prostor Ivana Ladislava Galeta koji je za njegova života djelovao i kao *land art* projekt i kao životni prostor. O navedenom sam, među ostalim, s umjetnikom i razgovarala za svoju knjigu *Kronotop hrvatskoga performansa: Od Travelera do danas*. U kontekstu neo/post/avangardnoga koncepta Život = Umjetnost svakako valja spomenuti i životni prostor obitelji Brajnović. Naime, nedaleko Rovinjskoga Sela, šezdesetih godina prošloga stoljeća umjetnik Marčelo Brajnović započeo je gradnju umjetničkoga Centra slikarstva neba i zemlje.

7. Smatrate li da su land art radovi rezervirani isključivo za neizgrađeni (neurbani) prostor? Ima li land art smisla u urbanom prostoru uz skulpture, instalacije, horizontalnu plastiku?

Upravo je Alan Sonfist sa svojim radom *Time Landscape* iz 1965. godine u Greenwich Villageu poznat kao autor prvoga urbanoga zemljanoga rada. Riječ je o prvoj gradskoj šumi koja je dobila status znamenitosti 1999. godine. Brojni su radovi upravo u tome kontekstu promovirali *green art*.

8. Vidite li u umjetnosti isključivo estetiku i kreativnost ili zagovarate stav da svaki umjetnički pokret ima neki oblik znanstvene (činjenične) pozadine?

U kontekstu navedenoga uvijek mislim na prožimanje etike i estetike koje doživljavam u Jedinosti (kao što je npr. i procjenjivao u svojim spisima Ludwig Wittgenstein), i u tome smislu, ponavljam, da bi umjetnost, u ovom slučaju mislim na *land art* projekte, s obzirom na Vašu temu istraživanja, *trebala* svakako kritički promišljati i specizam – diskriminaciju na osnovu vrste svih biljaka i životinja, prirode, koji su naši najveći Drugi iako smo, ako obrnemo perspektivu, mi Njima samo okoliš.

Sugovornik: Nikola Faller

1. Koji su po Vama najvažniji land art radovi u Hrvatskoj? Koga smatrate utjecajnim na našoj, ali i na internacionalnoj razini?

Po meni to su Bašičeve morske orgulje u Zadru, možda netko to djelo ne bi svrstao u ovu kategoriju, no pitanje je i kako pojam *land art* definiramo, po pristupu iz šezdesetih i sedamdesetih ili kroz žižu i talog današnjeg iskustva. U taj kontekst onda ulaze i 'art in nature', 'earthworks' 'environmental art' i neki drugi izmi, no meni najdraži a i najučestaliji pojam je *land art*. Pored arhitekta Bašića (btw Pozdrav Suncu mi nije u toj mjeri originalan ali spomenik vatrogascima na Kornatima izveden u suhozidu je prvorazredno djelo) Utjecajnim smatram i Ivana Ladislava Galetu, koji također nije klasični *land art* umjetnik, prije bi ga mogli svrstati među

eksperimentalni film, koncept ili multimediju, i pitanje je da li bi on uopće sebe svrstao u neku od tih kategorija, ali imao sam čast upoznati ga, i njegov odnos sa prirodom i ideja o end artu i prestanku gomilanja umjetnosti me nadahnula, po meni sve što nije biorazgradivo, učinjeno od ekološkog materijala je upitno koliko se uopće umjetnošću može zvati, ako je na teret okoliša stvoreno onda je jednostavno smeće, to je svako sva plastika. Na međunarodnoj razini omiljeni su mi Andy Godsworthy, po svojoj intimnoj poetici i razigranoj raznolikošću, uvijek toplom i nježnom pristupu punom poštivanja majke zemlje, Andrew Rogers po svojoj socijalnoj uključenosti i monumentalnošću, majstor savijenog šiblja Patrick Dougherty, rus Nikolay Polissky, minimalistički i često minijturni Dietmar Voorworld i Richard Schiling, Udo Nils, Guiliano Mauri, Andreas Amador i Jim Denovan sa crtežima na pijesku., podvodni park skulptura Jason deCaires Taylora... i naravno ekipa vanzemaljaca koji rade krugove u žitu.

2. Postoje li prostori u Hrvatskoj koji su zamišljeni kao land art projekti, no nailaze na visoku posjećenost zbog boravišnih kvaliteta?

Ne bih znao, ima tu i tamo koja staza, radionica nikne na nekoj zanimljivoj lokaciji, privremeni postavi i akcije vrlo vrijedne i meni drage ali mislim da ništa ozbiljnije i trajno kod nas nije kreirano, možda i nisam najbolje informiran, primjerice koliko je teško da SLAMA dobije lokaciju za park skulptura/land art laboratorij pod vedrim nebom ukazuje na to. Upravo sam bio na land art radionici na Otoku Lokrumu i mogu reći da je vrlo posjećen no to je bio tamo popratni sadržaj. Stvari se kreću no kao i dosada polako to kod nas ide :-)

3. Može li se hrvatski (ali i internacionalan) kulturni krajobraz smatrati oblikom land arta (suhozidi, terase)?

Da naravno ekipa iz Dragodida radi na tome da se suhozid i sačuva a i dalje to znanje prenosi, to je odličan primjer tradicije krških krajeva i po meni to je 'croatian land art' par excelanse, i drugi zahvati čovjeka u svoj okoliš poput kopanja kanala za navodnjavanje, terasiranje za rižu u Aziji npr., jednostavno krojenje parcela i uzgajanje raznih kultura na poljoprivrednim površinama, baliranje slame i slaganje stoga sjena, to je u biti gradnja skulpture ili land arta, kad bolje razmislimo skoro sve što su naši stari radili bilo je art, veliko umjeće i umjetnost. Nosilo je poruku imalo je smisao i bilo je održivo u prirodi i s ljubavlju rađeno. Danas smo ishlapili jer nam stojevi sišu dušu a mozak nam ispiru televizijom i internetom okomili smo se na planetu u pohlepi za novcem i režemo granu na kojoj sami sjedimo. Letio sam nekoliko puta paraglajdingom i onda čovjek iz te ptičje perspektive zaista može krajolik doživjeti kao umjetničko djelo, pa i ceste i zgrade i gardove i polja, ulice i rijeke, da sve to mi oblikujemo, i u neku ruku je land art, a rezovati i netaknuta priroda da i ne govorimo to je ready made interaktivni land art, umjetničko djelo koje samo sebe obnavlja i iznova rekreira i drugačije izgleda u svakom godišnjem dobu i posjeduje savršeni smisao i svrhu, djelo je ruke velikog umjetnika kojeg mi više ili manje spretno neprestano oponašamo. Možda sam malo zabrio ali tako ja razmišljam.

4. Je li Vam bitnija ambijentalna karakteristika land art projekata (posjećeniji i korišteniji projekti od strane ljudi) ili zagovarate bavljenje land artom isključivo iz analitičkih pobuda ili za potrebe izražavanja stavova?

Posjećivanje publike je ključno to je svojevrsno izmamljivanje u prirodu na kreativan doživljaj i akciju, možda i poneku spoznaju, jer doživljavanje i interakcija su također kreativni činovi, zašto bi inače fotografe smatrali umjetnicima, naravno impuls se (djelomično) širi i dobrom fotkom i spretno montiranim videom ali nikada se ne može dočarati u potpunosti energija mjesta, ljepota prirodnih materijala, vibracija utkana u djelo. Naravno, performans, ritualno spaljivanje, to je sinergija publike i raznih umjetnika, improvizacija u slavu trenutka. Stavovi se dakako izražavaju i tko hoće može i da analizira, pa i ja stvaram ponekad neka djela u osami ili za nekolicinu očiju tu i tamo, nije uvijek sve spektakl sa tisuću ljudi. U prirodi posebice je lijepo biti sam u miru a još više u zdravom radu, iako usamljeno se jednostavno nemožemo osjećati. Tako i ideje one koje dolaze iz sobe iz grada iz ladice na polje i služe da bi se prenijela uvjerenja i stavove, ma reći ću da su često iz ega i nisu one prave, iako ponekad dapače mogu biti odlične, ali ja ipak najviše volim da dođem na lice mjesta i tamo tek uključim maštu, tamo se onda ideja rađa iz potrebe i u sinergiji i uključuje raspoloživa sredstva, karakteristike lokaliteta i energiju mjesta – site specific.

5. Kako Vi gledate na odnos land arta kao umjetničkog pokreta i ostalih disciplina koje se bave prostorom (krajobrazna arhitektura, arhitektura)? Mogu li se prostorne, boravišne i estetske kvalitete krajobrazno - arhitektonskih projekata poistovjetiti s land art projektima?

Suradnja i sinergija su svakako dobrodošli i po meni treba ih još više poticati. Jaz do kojeg je došlo između arhitekture i kiparstva u modernom dobu je žalostan i pomalo neshvatljiv kad pomislimo koliko je vjekovima bilo plodnog međusobnog prožimanja, ja osobno najviše volim djela svojim rukama da radim, da ruke pustim da grabe, grade, pletu, vežu, da modeliraju i konstruiraju, oblikuju - tipkanje po kompjuteru i sjedenje pred ekranom u virtualnom prostoru je za mene užas i baš zato sam i krenuo u smjeru umjetnosti u prirodi ili da ostanem pri uvriježenom pojmu landart. Krajobrazna arhitektura mi načelno dobro zvuči to je mlad smjer kod nas nisam imao puno kontakata sa njima ali po meni obećavajući ako će uključiti znanje i iskustvo sadnje biljaka to je nešto što i mene zanima i volio bih jednog dana u tom smjeru krenuti, žive skulpture saditi, obrađivati svoj vrt, za sad nedovoljno znam o tome a volio bih sresti neki autoritet s tog polja, svakao nam se neki interesi i zanimanja preklapaju.

6. Može li land art biti dio boravišnog prostora? Kako gledate na demokratizaciju land arta i umjetnosti općenito?

Volio bih, i o tome već nekoliko godina sanjam, izgraditi kućice i bungalove od slame, blata i trske za potrebe noćenja i boravka umjetnika i posjetioca festivala, u tome bi smjeru krenuo ukoliko bi ostvarili trajno korištenje ili vlasništvo parcele za park skulptura, jednog otvorenog land art laboratorija koji bi bio u funkciji kroz cijelu godinu, a ne samo na tjedan dva, i u mogućnosti primati goste i turiste, noćenje u skulpturama moglo bi postati traženo i način postizanja somoodrživosti ili sufinanciranja vlastitih projekata. Land art je za mene umjetnost u prirodi, živjeti u prirodi i sa prirodom to je moje osnovno usmjerenje i poruka, smatram da umjetnost može komunicirati najbitnije sadržaje potrebne mnogima danas, i da treba igrati tu ulogu u društvu, pa kao što i arhitektura djeluje na nas, može nas uzdići ili skućiti poput Stonehenga ili piramida, i nije bitno u koju fioku ćemo ih svrstati nego što će mo sa tim nasljeđem i u kojem smjeru sada plovimo. Što se tiče demokratizacije nisam baš fan ovog sustava upravljanja, u Državi od Platona je sve ljepo razjašnjeno. smatram da nam se demokratizacija nameće jer se tako lako manipulira sa masom, državom trebaju upravljati stručnjaci i moralni autoriteti, kao što aute popravljaju majstori, i treba biti majstor svog zanata, nemože svako prčkati po svemu, odnosno može ali kuda nas to vodi? I demokratizacija umjetnosti meni to zvuči profano i priprosto iskrenorečeno. Umjetnost i je polje u kojem možemo iskusiti slobodu i traži se da svatko bude kreativan ali nema tu glasanja i vladanja nad drugima, svaka tehnika posjeduje svoja pravila svoj red i sljed i zakonitost.

7. Smatrate li da su land art radovi rezervirani isključivo za neizgrađeni (neurbani) prostor? Ima li land art smisla u urbanom prostoru uz skulpture, instalacije, horizontalnu plastiku?

Da, land art po meni može biti i u urbanom prostoru, primjerice gradski parkovi, perivoji, zelene površine, obale rijeke, plaže, trgovi, periferija grada.

Projekt 4 godišnja doba pokrenuo sam upravo sa tom premisom, tu je proljetna košnja trave, ljetni crteži na pijesku, grabljanje lišća u jesen i skulpture od snijega zimi, po meni to se savršeno uklapa u ovaj dijalog i ciklički se obnavlja a projekt se već nekoliko godina sve više razvija i nastavlja uz podršku i zanimanje publike. Intervencije na cestama i po zgradama i trgovima se zovu street art no sličan je pristup i polazište, izlazak van institucionalnih okvira. Mene osobno priroda više nadahnjuje i tražim je zato i u gradu, u parkovima i u kontaktu sa biološkim i organskim materijalima koji su vrlo često i prolaznog karaktera, time se dobiva fluidnosti i cirkuliranje energije a prostor se uvijek iznova na drugačije načine intepretira.

8. Vidite li u umjetnosti isključivo estetiku i kreativnost ili zagovarate stav da svaki umjetnički pokret ima neki oblik znanstvene (činjenične) pozadine?

Ove dvije stvari uopće po meni nisu suprotnosti možda ih netko ne artikulira jasno, ali estetska vrijednost mi je osnova i ona je iako subjektivna, znanstvena činjenica (teorija) a znanost bez kreativnosti je puko učenjaštvo zapravo i ne postoji, kreativnost je osnovna osobina ljudskih bića to je zato što posjedujemo slobodnu volju, imamo mogućnost izbora, no da li ćemo ovaj dar koristiti za stvaranje u skladu sa prirodom i njenim zakonitostima i time u skladu sa vlastitim bitkom ili ćemo kreirati užasne, otrovne svari, oružje, ropstvo, trčanje za novcem i slično, takva iskustva su ružna i suluda i donose patnju, istrebljenje životinjskih vrsta, devastaciju planete, ratovi i bolesti su sve posljedica krivo usmjerene kreativnosti jer ih mi neprestano stvaramo, kreativnost u skladu sa prirodom je nešto što iscjeljuje to trebamo naučiti ili samo se sjetiti kao to ide jer to posjedujemo,

urođeno nam je kao božanski program, ubiti je lako i najviše nas ispunjava, onda se dobro osjećamo, i jedino nas to može dugoročno učiniti sretnima, jedino to je održivo, ukoliko to u dogledno vrijeme ne naučimo neće nas više biti i to je znastvena činjenica ili estetska zakonitost.

Životopis

David Kramarić je rođen u Čakovcu 1993. godine, no dio života prije odlaska na fakultet provodi odrastajući u Varaždinu. Tamo upisuje 1. gimnaziju Varaždin (2007. - 2011.) i Srednju glazbenu školu - smjer saksofon (2007. - 2010.), a uz to završava C1 stupanj engleskog jezika u školi stranih jezika Kezele. Studij krajobrazne arhitekture na Agronomskom fakultetu u Zagrebu upisuje 2011., koji će završiti diplomskim radom na temu land arta na jesen 2017. godine. Tijekom studiranja sudjelovao je na više domaćih i međunarodnih radionica, poput Međunarodnog volonterskog kampa u Didimu (Turska, 2013.), Design&Build - međunarodna radionica krajobrazne arhitekture u Zagrebu i Rabu (2015.), Akupunktura grada na Špancirfestu u Varaždinu, Campus Living Lab Workshop na Arhitektonskom fakultetu u Zagrebu i Anatomija otoka na Visu, 2016. godine. Osim spomenutih radionica usko vezanih za struku, sudjeluje u festivalima filmske umjetnosti (ZagrebDox, ZFF) i surađuje s pojedinim galerijsko - muzejskim prostorima (Lauba i Oris u Zagrebu, Peggy Guggenheim Collection u Veneciji). Zajedno s kolegama sa studija krajobrazne arhitekture sudjeluje na raznim arhitektonsko - urbanističko - krajobraznim natječajima (urbanistička revitalizacija kenijskog grada Naivashe, vrt cvijeća za EXPO u turskoj Antalyji, Spomen - park braniteljima u Lepoglavi), te je sa tri dodatna člana, autor projekta Istočne biciklističke magistrale u Zagrebu, čija bi izvedba trebala krenuti uskoro.