

Stvaranje mjesta u planinskom prostoru: umjetničke intervencije u Parku prirode Učka

Flajsig, Maja

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:035919>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-16**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za povijest umjetnosti

i

Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju

Diplomski rad

STVARANJE MJESTA U PLANINSKOM PROSTORU:
UMJETNIČKE INTERVENCIJE U PARKU PRIRODE UČKA

Maja Flajsig

Mentorice: dr. sc. Jasna Galjer i dr. sc. Nevena Škrbić Alempijević

ZAGREB, 2020.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

STVARANJE MJESTA U PLANINSKOM PROSTORU: UMJETNIČKE INTERVENCIJE U PARKU PRIRODE UČKA

Creating place in mountain space: Art interventions in Nature Park Učka

Maja Flajsig

SAŽETAK

Studija se bavi suvremenim umjetničkim intervencijama na području Parka prirode Učka i načinima na koje se njihovim posredstvom mijenja percepcija prostora u prirodnom okolišu, kao i specifičnom doživljaju umjetničkog rada u takvom prostoru. Primjenjujući teorijske postavke antropologije okoliša, antropologije mjesta i prostora, antropologije religije i fenomenologije te tumačeći povijesni fenomen Land arta i njegove reperkusije u kontekstu Hrvatske, rad predstavlja istraživanje umjetničkog djelovanja u Parku prirode Učka koje ga opisuje, mapira, atribuirira i interpretira. Istraživanje je kroz emski pristup usmjereno na proces stvaranja umjetničkih djela u prirodnom okolišu i njihovu recepciju.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Rad sadrži: 101 stranica, 36 reprodukcija. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: *Land art*, suvremena umjetnost, antropologija mjesta i prostora, fenomenologija, mit u krajoliku

Mentor: dr. sc. Jasna Galjer, dr. sc. Nevena Škrbić Alempijević, redovite profesorice pri Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu

Ocjenjivači: dr. sc. Frano Dulibić, redoviti profesor, Filozofski fakultet

dr.sc. Jasna Galjer, redovita profesorica, Filozofski fakultet

dr. sc. Nevena Škrbić Alempijević, redovita profesorica, Filozofski fakultet

Datum prijave rada: _____

Datum predaje rada: _____

Datum obrane rada: _____

Ocjena: _____

Izjava o autorstvu

Izjavljujem pod punom moralnom odgovornošću da sam diplomski rad *Stvaranje mjesta u planinskom prostoru: umjetničke intervencije u Parku prirode Učka* izradio/la potpuno samostalno uz stručno vodstvo mentorica dr. sc. Jasne Galjer i dr. sc. Nevene Škrbić Alempijević. Svi podaci navedeni u radu su istiniti i prikupljeni u skladu s etičkim standardom struke. Rad je pisan u duhu dobre akademske prakse koja izričito podržava nepovredivost autorskog prava te ispravno citiranje i referenciranje radova drugih autora.

Maja Flajsig, Zagreb

SADRŽAJ

1. Uvod.....	1
1.1. Pretpostavke i ciljevi rada	3
1.2. Metodološka i teorijska polazišta	4
2. Krajolik i pejzaž.....	7
3. <i>Land art</i> pokret i njegove refleksije u hrvatskoj umjetnosti.....	11
3.1. Terminologija <i>Land arta</i>	11
3.2. <i>Land art</i> pokret u svijetu.....	12
3.3. <i>Land art</i> na području nekadašnje Jugoslavije i Hrvatske.....	17
3.4. <i>Land art</i> u planinama.....	20
3.5. <i>Land art</i> , duhovnost i tradicija.....	20
4. Umjetničke intervencije na području Parka prirode Učka.....	22
4.1. Ljubo de Karina, „Veles“.....	24
4.2. Udruga „Perunova svetinja“, „Perun“.....	27
4.3. Manolo Cocho, „Mokoš“.....	28
4.4. Marina Banić Zrinščak i Marko Zrinščak, „Oko Učke“.....	30
4.5. Boris Pecigoš „Land art staza Stražica – Sapaćica“	32
4.6. Vedran Ružić, „Put“.....	35
4.7. Davor Sanvicenti, „Puli Mälina“.....	37
4.8. Damir Stojnić, „El Scarabeo“ i „1. Maj – Beltaine“.....	40
4.9. Marko Pogačnik, Geomantijski crteži.....	42
4.10. Druge intervencije na području Parka prirode Učka.....	43
5. Stvaranje mjesta u planinskom prostoru iz perspektive umjetnika i posjetitelja.....	47
6. Fenomenološki pristup percepciji mjesta umjetničke intervencije.....	51
7. Mit, duhovnost i umjetnost u krajoliku.....	55
8. Zaključak.....	57
9. Prilozi.....	59
10. Literatura.....	94
11. Popis izvora.....	98
12. Popis slikovnih priloga.....	100

1. Uvod

Koračajući planinskim putevima, često sam nailazila na hrpice kamenja postavljenih jedan na drugoga u nestvarnom balansu. Nerijetko su se nalazili uz utabane puteve, a njihova je pojava u šumskim prostranstvima izazivala čuđenje za kojim su uslijedila brojna pitanja. Tko je slagao to kamenje, s kojim razlogom i zašto baš na tim mjestima? Planinareći sam od stanovnika tih podneblja i planinara znala čuti da su ih vile postavile te da pripadaju svijetu onostranog. Međutim, uskoro sam saznala da se radi o planinarskim markacijama, možićima ili čuljcima, a njihova je funkcija naznačiti prečicu, skretanje ili put koji su planinari našli mimo uobičajenih, već utabanih puteva.

Iako tako malene i suptilne, te kamene strukture mijenjale su krajolik u kojemu su postavljane. Na njima se krenula skupljati mahovina, gljive su rasle, dok su kukci pod možićima našli dom. Ljudi bi zastali kako bi ih promotrili, prokomentirali, kako bi nadodali još koji kamen u nadi da neće narušiti njihovu stabilnost. Možići su tako promijenili doživljaj krajolika i postali njegov dio, dok su ujedno upućivali i na druge moguće načine korištenja tog krajolika, drugačije od uvriježenih.

Boraveći na području Parka prirode Učka tijekom brojnih radionica suhozidne gradnje¹, nailazila sam i na nešto kompleksnije strukture. Radilo se o umjetničkim intervencijama koje su postajale točka susreta u krajoliku, mjesto kontemplacije i povod za šetnju. Tijekom vremena sam saznavala da ih u Parku prirode Učka, na području koje „obuhvaća istoimenu planinu i dio područja Ćićarije, a smješten je uz obalu sjevernog Jadrana na jednoj od najsjevernijih točaka Mediterana, te veže Istru i kontinentalni dio Hrvatske“² ima pozamašan broj. Taj me novi uvid potaknuo na to da posjetim lokacije umjetničkih intervencija i doživim krajolik čijim su one dijelom.

Prva s kojom sa se susrela bila je suhozidni „Veles“, koji su 2009. godine izveli polaznici prve radionice suhozidne gradnje udruge „4 grada Dragodid“ pod vodstvom kipara Ljube de Karine, što saznajem iz intervjua s umjetnikom provedenim 2. 11. 2019. Intervencija je postavljena u sklopu mitsko-povijesne staze “Trebišća – Perun” nedaleko zaseoka Petrebišća na Učki. Na tom se području nerijetko moglo naići i na spirale i druge oblike nastale polaganjem kamena na livade, a koji su rezultat duhovne prakse neopogana za koje Učka ima specifičan značaj, budući da se jedan od vrhova planine zove Perun, kao vrhovni slavenski bog gromovnik, a ostali toponimi i

¹ Riječ je o radionicama vještine suhozidne gradnje koju od 2009. godine na lokaciji Petrebišća organizira udruga „4 grada Dragodid“. U suhozidnoj gradnji specifičnoj za krško područje i čitavi Mediteran ne koristi se vezivo već samo kamen, a funkcija građevina sagrađenih na ovaj način vezana je ponajviše uz stočarstvo, vinogradarstvo i maslinarstvo. Vještina suhozidne gradnje 2018. godine je upisana na UNESCO-vu listu nematerijalne kulturne baštine. STAVI PUNI I PRAVI NAZIV TE LISTE.

² O parku, <http://www.pp-ucka.hr/o-parku/> (Pregledano 20. svibnja 2020.)

oronimi prema antropološkim istraživanjima također sugeriraju prisustvo stare slavenske vjere (usp. Flajsig et al. 2019: 92). Odatle i naziv suhozidnog „Velesa“, kao i kumira „Peruna“, kojeg je član udruge „Perunova svetinja“ Marko Vrban izveo u drvetu, a udruga ga je u suradnji s Parkom prirode Učka i stručnjacima za slavensku mitologiju postavila podno vrha 2013. godine.³ Na istom je mitološkom tragu i na istom području nastao još jedan participativan rad, suhozidna „Mokoš“ koji su 2019. godine izveli studenti Akademije likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, pod vodstvom multimedijalnog meksičkog umjetnika Manola Cocha pri izradi kojega sam i sama sudjelovala. Poput spomenute mitsko-povijesne staze “Trebišća – Perun”, na području Parka prirode Učka prisutno je još intervencija edukativnog karaktera. Tako je 2012. godine na prijevoju Poklon, na stazi koja vodi do najvišeg vrha Učke Vojak, otvoreno „Oko Učke“, autora Mirka Zrinščaka i Marine Banić Zrinščak, koji se sastoji od četrnaest drvenih skulptura Marka Zrinščaka na kojima su postavljeni tekstualni podaci i fotografski prilozi o baštini Parka prirode Učka.⁴ Kao sadržaj edukativnog karaktera predstavljena je i „Land art staza Stražica – Sapaćica“ Borisa Pecigoša iz 2016. godine, koja broji dvadeset zasebnih radova, a posjetioce upućuje na neraskidivu vezu čovjeka i prirode (Pecigoš 2017: 113). Sa sličnom je idejom izvedena i instalacija Davora Sanvicentija „Puli Mälina“ uz planinarsku stazu Medveja – Lovranska Draga – Vojak 2020. godine. Razgovarajući s autorom saznajem da se radi o kućici inspiriranoj suhozidnim kašunima i bunjama koja služi kao mjesto mentalne okrepe i kontemplacije koja se postiže kroz svjetlosnu igru omogućenu specifičnim postavljanjem otvora na građevini (Davor Sanvicenti, 16. 4. 2020). Dvije trajne instalacije na području Parka prirode Učka izveo je i Vedran Ružić 2019. godine. Skulpture izvedene u metalu koje prikazuju predimenzionirane planinarske markacije naziva „Put“ smjestio je na ulazu u Park prirode i na početak staze Plas.

Na području Parka prirode Učka izvedene su i privremene umjetničke intervencije. Među privremene intervencije ubrajam i performanse, ali i umjetnička istraživanja koja su rezultirala crtežima i zapisima. Potonjima se bavio Marko Pogačnik, kad je 2013. sudjelovao na rezidenciji „Umjetnik na odmoru“ u sklopu koje je boravio u Istri (iz razgovora s Markom Pogačnikom, 18. 4. 2020.). S druge strane, performansima na području Parka prirode Učke bavio se Damir Stojnić, koji je 2001. izveo akciju „El Scarabeo“ tijekom koje je, planinareći Učkom, na ranac pričvrstio ogledalo ne bi li njime reflektirao svjetlost sunca, dok je 2011. na vrhu Perun izveo performans

³ Svečano predstavljanje kipa starohrvatskog boga Peruna, <http://www.pp-ucka.hr/svecano-predstavlanje-kipa-starohrvatskog-boga-peruna/> (Pregledano 25. travnja 2020.)

⁴ „Oko Učke“ Zrinščaka novi edukativni postav na poklonu, <http://www.opatija.hr/hr/vijesti/novosti/%E2%80%9Eoko-ucke%E2%80%9C-zrinscaka-novi-edukativni-postav-na-poklonu,121.html> (Pregledano 25. Travnja 2020.)

„1. maj – Beltaine“. Tijekom njega je u simboličkoj gesti zapalio vatru te ubrao vrijesak i majčinu dušicu koje je zatim presadio (iz intervju s Damirom Stojnićem, 9. 4. 2020.).

Dok sam na pojedine intervencije nailazila igrom slučaja, za druge sam s vremenom saznala od poznavatelja planine, što me nagnalo da počnem konkretnije bilježiti sve intervencije na koje nađem ili o kojima čujem te krenem nadalje tragati za onima meni nepoznatima. Tijekom tog procesa imala sam priliku uočiti kako se moj vlastiti doživljaj umjetničkih intervencija i krajolika slijedom toga mijenja, te sam vođena željom da sve radove popišem i dokučim na koji način oni djeluju na krajolik i njegove posjetitelje oblikovala i temu ove studije unutar gabarita povijesti umjetnosti te etnologije i kulturne antropologije. Tako je tema ovog rada određena stvaranjem mjesta u prirodnom okolišu planine putem umjetničkih intervencija.

1.1. Pretpostavke i ciljevi rada

Tijekom posjećivanja umjetničkih intervencija i intervju s umjetnicima postajalo je jasno da postavljanje umjetničkih djela u planinski prostor odražava niz procesa koji se događaju na relaciji čovjek - umjetnost – krajolik, a koji se mogu sagledavati iz kulturnoantropološke i povijesnoumjetničke perspektive. Dok povijesnoumjetnička perspektiva donosi povijesni i teorijski kontekst umjetničkog stvaralaštva u prirodnom okolišu i referentni okvir za polazišne točke istraživanja, iz kulturnoantropološke perspektive moguće je sagledati sve kulturne procese koji proizlaze iz umjetničkih intervencija u planinskom prostoru, a vezuju se uz teorije mjesta i prostora, religije, okoliša i fenomenologije, pritom koristeći metode karakteristične za disciplinu. Obzirom na brojnost umjetničkih radova s kojima sam se susrela tijekom boravaka na području Parka priroda Učka, ali i prošlih istraživanja vezanih uz tezu o slavenskoj mitologiji upisanoj u krajolik koje sam provodila ondje tijekom studija, odlučila sam predmet istraživanja fokusirati na lokalitet Parka prirode Učka.

Naime, tijekom studija etnologije i kulturne antropologije sam u okviru kolegija *Oblici religioznosti u suvremenim sociokulturnim procesima* zajedno s kolegicama Janžić, Mehmedović i Šovagović istraživala na koji način se teza o slavenskom mitu u krajoliku koju su utemeljili Vitomir Belaj, Tomo Vinšćak i Radoslav Katičić ostvaruje u suvremenom trenutku. Posredstvom neopoganske ekoreligije⁵ koja oživotvoruje vjerovanja u slavensku mitologiju putem različitih obreda i rituala, prostor Parka prirode Učke aktivira se kroz nova značenja koja se upisuju u njega.

⁵ Ekoreligije svoje mjesto štovanja pronalaze u prirodnom okolišu.

Slijedom tog istraživanja zaključeno je da interakcija ljudi s prirodnim okolišem i intervencije koje izvode unutar njega donose cijeli niz novih značenja koji se reproduciraju u svakodnevici (Flajsig et al. 2019). Kako su u okviru tog istraživanja obrađeni i primjeri umjetničkih intervencija koji su se pokazali kao vrlo slojevito i podatno polje za daljnje istraživanje, ovaj rad čini određenu nadogradnju usmjerenu samo na umjetničke intervencije.

Sam predmet ovog istraživanja ticati će se procesa izvedbe umjetničkih djela u krajoliku i posljedično, njihove uloge u stvaranju mjesta i promjena koje vrše u krajoliku. Tako će glavna istraživačka pitanja ove studije biti: Kako i zašto se umjetnička djela stvaraju u planinskom prostoru te na koji se način njihova prisutnost manifestira i prožima s krajolikom? Na koji se sve način stvara mjesto u planinskom prostoru i kako se on redefinira i stvara umjetničkim intervencijama? Kakvi su učinci umjetničkih intervencija u planinskom krajoliku?

Imajući u vidu prethodno istražene lendarističke primjere iz Hrvatske i svijeta, primijetila sam da se u povijesnim pregledima najčešće izostavljaju razmatranja o sustavima razmišljanja koji su prethodili produkciji umjetničkih intervencija u krajoliku, dok se posljedične utjecaje na okoliš i način doživljaja umjetničkog djela u krajoliku gotovo i zanemaruje. Budući da je moja pretpostavka ta da umjetnička djela djeluju na promišljanje koncepta krajolika te na odnos čovjeka i prirodnog okoliša, istraživačka sam pitanja usmjerila na same umjetnike, stvaratelje umjetničkih radova koji reagiraju na impulse krajolika, kao i na recepciju umjetničkih intervencija. Stoga je cilj ovog rada mapirati i popisati suvremene umjetničke intervencije na specifičnom terenu planinskog prostora (konkretno, u Parku prirode Učka) i istražiti na koji način umjetničke intervencije preoblikuju doživljaj prostora, prirodnog okoliša u interakciji s čovjekom.

1.2 Metodološka i teorijska polazišta

Metodologija rada proizlazi iz prijašnjih iskustava, znanja i vještina stečenih na studijima povijesti umjetnosti te etnologije i kulturne antropologije tijekom kojih sam se trudila svim svojim istraživanjima u okviru nastave i izvan nje pristupiti interdisciplinarno, odnosno transdisciplinarno. Polje mog interesa oblikovalo se ponajviše u sferi antropologije mjesta i prostora, društvenog sjećanja i religije, dok sam se u kontekstu povijesti umjetnosti ponajviše bavila umjetnošću u javnom prostoru, arhitekturom parkova, naivnom i autsajderskom umjetnošću i nezavisnom kulturnom scenom. Shodno tome, ovo sam istraživanje koncipirala na taj način da se dotiče gotovo svih navedenih silnica, te ću u istraživanju koristiti i prethodno korištenu povijesnoumjetničku i kulturnoantropološku metodologiju. Kulturnoantropološka metodologija

obuhvaća boravak na terenu, promatranje sa sudjelovanjem, provođenje intervjua s umjetnicima i posjetiteljima te njihova analiza. Svaka od navedenih metoda obogaćena je fenomenološkim pristupom, a predstavlja *unutarnju pogled*, emski pristup karakterističan za disciplinu, koji donosi življena iskustva i perspektive umjetnika, posjetitelja i same istraživačice. Međutim, kulturnoantropološki pristup obuhvaća i iščitavanje teorijske literature, kao i povijesnoumjetnička metoda tiče se razmatranja literature koja donosi povijesni i teorijski kontekst za razumijevanje umjetničkih intervencija na području Parka prirode Učka. Potonji emski pristup donosi *vanjski pogled* oblikovan znanjima stručnjaka i znanstvenika kojim se stječu širi uvidi u specifikume ove studije. Metode formalne analize, atribucije, datacije i interpretacije umjetničkih radova zbivaju se tijekom boravka na terenu i razgovora s umjetnicima⁶, a njima se stječe uvid u pojavnost umjetničkih djela i referentni okvir za daljnju analizu kulturnih procesa.

Obzirom na to da se bavim istom temom iz dvije perspektive, koje ipak pokušavam uobličiti u jedan holistički pogled, uvriježene metode jedne discipline često će davati odgovor na pitanja druge discipline. Tako sam u kontekstu ovog istraživanja provodila terenska istraživanja na području Parka prirode Učka prilikom kojih sam provodila intervjue s umjetnicima i posjetiteljima dok sam i sama boravila na terenu i sudjelovala te doživljavala umjetnička djela. Tereni su provedeni od 1. do 3. studenog 2019. godine i od 15. do 18. svibnja 2020. godine. Tijekom prvog terenskog istraživanja odvila se participativna radionica umjetničke intervencije u prirodnom okolišu u kojoj sam i sama sudjelovala, a koju je vodio Manolo Cocho i s kojim je proveden polustrukturirani intervju. Tijekom istog istraživanja proveden je i intervju s Ljubom de Karinom, autorom suhozidnog „Velesa“. Tijekom drugog terenskog istraživanja više je pažnje posvećeno promatranju sa sudjelovanjem, prilikom kojega sam pokušavala uočiti interakcije posjetitelja Parka prirode Učka s umjetničkim intervencijama kroz slobodni razgovor, otvorenu formu intervjua, i promatranje. Tijekom posljednjeg terena provedeni su intervjui s Marinom Banić Zrinšćak, Mirkom Zrinšćakom, Ljubom i Mirnom de Karina. Intervjui s ostalim umjetnicima i sudionicima participativnih radionica provedeni su zasebno, a kroz analizu intervjua oblikovana su i daljnja poglavlja rada. Evokacije osobnih iskustava, doživljaja i naracija u prvom licu dio su etnografskog stila pisanja kojeg sam prihvatila pri izradi ovog rada, koja slijede u poglavljima sinteze prethodno zadane teorijske razrade i rezultata terenskih istraživanja.

Metodologija povijesti umjetnosti temeljila se na kritičkom iščitavanju teorijske literature, kao i povijesnim pregledima koji su pružili kontekstualizaciju umjetničkih intervencija u prirodnom

⁶ Znanja stečena kulturnoantropološkom metodologijom analizirana su povijesnoumjetničkom metodologijom.

okolišu. Umjetničke radove koji još nisu bili obrađeni u relevantnim publikacijama povijesti umjetnosti dokumentiram, mapiram na određenom području i interpretiram u odnosu na prostor u kojemu se nalazi. Kroz analizu provedenih intervjua iščitavam problematične momente koji se tiču teorijskog razmatranja pojma *Land art* i uopće shvaćanje i recepciju istog. Ipak, u ovom radu se na pojedina umjetnička djela ne osvrćem kritički. Radove sukladno disciplini formalno analiziram, datiram, atribuiram i interpretiram u kontekstu, međutim se ne bavim kritikom, jer umjetnička djela promatram kroz društvene procese iz kojih proizlaze i koja nanovo stvaraju. U tom smislu, valorizacija se temelji na afektima koji proizlaze iz doživljaja umjetničkog djela.

Teorijska literatura skladno se nadovezuje na kulturnoantropološku, a ponekad i isprepliće do te mjere da je ponekad teško razlučiti o kojoj disciplini se radi. To se ponajviše tiče analize pejzaža kao umjetničke teme, iz čega proizlazi povijest zapadnjačke percepcije krajolika i percepcije umjetničkog djela u prirodnom okolišu uopće.

Sudjelujući na umjetničko-znanstvenom skupu „Land Art, Earth Art, Earthworks: z/Zemlja i antropocen“ 10. listopada 2019. u organizaciji Akademije likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, Muzeja suvremene umjetnosti i Instituta za etnologiju i folkloristiku, stekla sam uvid u nepostojanje monografskih radova koji se tiču umjetničkih intervencija u krajoliku, odnosno *Land arta*, stoga se nadam da će mapiranje umjetničkih radova na području Parka prirode Učka označiti svojevrsan doprinos.

Istraživanje odnosa čovjeka i prirodnog okoliša u relaciji s umjetničkim djelima kroz interdisciplinarnu i transdisciplinarnu prizmu otkrivaju međusobne datosti i kompleksnu isprepletenost koje u industrijaliziranoj svakodnevicu možda nismo svjesni. U tom smislu, rad predstavlja kontinuitet prethodnih kulturnoantropoloških istraživanja i daljnji poticaj za bavljenje ovom tematikom u razdoblju antropocena.

2. Krajolik i pejzaž

Ideja krajolika kakvu danas poznajemo stvarala se stoljećima, a ključnu je ulogu u zapadnjačkoj percepciji imala pojava pejzaža u slikarstvu koja je odredila način gledanja na prirodni okoliš (usp. Green 2003: 31). Ovo poglavlje tako predstavlja temelj za daljnja tumačenja i razradu teme umjetničkih intervencija u krajoliku i *Land arta*, kako bih pojasnila pojam krajolika, njegovo porijeklo i korištenje u kontekstu ovog rada. Međutim, prije negoli krenem u daljnju raspravu, razjasnit ću terminologiju koju ću koristiti u nastavku ovog istraživanja.

Radi se o terminima *priroda*, *okoliš* i *krajolik*. Kako se čovjek prema prirodi, okolišu i krajoliku odnosi mnogostruko (poetski, teorijski, praktično...) (usp. Skledar 1995: 867), zasebno definiranje ovih pojmova zahtijevalo bi multidisciplinarno istraživanje za sebe, stoga ću ponuditi tek par odabranih definicija koje će poslužiti kao niti vodilje u ovom istraživanju. Tako o odnosu industrijaliziranog društva, pojedinca i prirode John Berger piše u svom eseju "Zašto gledati životinje?", parafrazirajući Györgyja Lukácsa:

„(...) kao što ističe Lukács u Povijesti i klasnoj svijesti, priroda je također vrijednosni pojam. Vrijednost suprotstavljena društvenim ustanovama koje čovjeku otimlju njegovu prirodnu bit i zarobljavaju ga. "Priroda time dobiva značenje onoga što je izraslo organski, što nije stvorio čovjek, za razliku od umjetnih struktura ljudske civilizacije. S druge strane, može se uzeti kao onaj aspekt ljudske unutrašnjosti koji je ostao prirodan ili barem teži ili čezne da iznova bude prirodan."“ (2008: 20)

Prirodna bit čovjeka, kao i prirodni aspekt ljudske unutrašnjosti stoji u korelaciji s idejom navedenoj u uvodnom dijelu ovog rada – čovjek je dio prirode. Nikola Skledar u svom članku „Sakralna ekologija i čovjekov prirodni okoliš“ razmatra aspekte ekološke krize u svjetlu čovjekova odvajanja od prirode:

„(...) Radi se, dakle, o nasušnoj potrebi prevladavanja hijatusa između razumijevanja prirode kao nečega objektivnoga, samo vanjskoga, kao puke samoniklosti, i poimanja čovjeka, odnosno ljudskoga tijela, samo kao nekog vlastitog tijela kojemu je primjereno jedino unutarnje, subjektivno, izolirano iskustvo-samoiskustvo. Spona koja premošćuje taj prijepor jest shvaćanje ljudskoga tijela kao prirode, kao prirode koja smo mi sami, koja nam je dana na način našega samoiskustva kao vlastita priroda, koju kao takvu znamo "iznutra", o kojoj imamo iskustvo neposredne stvarnosti i sudioništva, bilo ono negativno (kao ugroženost eko-krizom) ili pozitivno (kao radost ispunjenja života), za koje smo ozbiljnije mogućnosti onda bitno zainteresirani i angažirani.“ (1995: 870)

Obzirom na sve navedeno, u ovom radu neću koristiti fraze poput „čovjek i priroda“ i „čovjek u prirodi“ (osim ako se radi o citatu), budući da nastojim potvrditi prethodno navedenu tezu o čovjeku kao dijelu (i djelu!) prirode. Pritom mi nije namjera potaknuti debatu *nature vs. nurture*, već sugerirati isprepletenost i nerazdvojjivost prirode i kulture pri čemu je i priroda sagledana iz te perspektive kulturni sustav.

U ovom istraživanju izbjegavam koristiti pojam *okoliš*, već umjesto njega predlažem precizniju inačicu - *prirodni okoliš*. *Okoliš* može označavati gradske vizure i urbana središta obzirom da se moje istraživanje bavi planinskim predjelima Parka prirode Učka, njegovim šumama i dolinama, sintagma *prirodni okoliš* odnosit će se na potonje područje. Njenu uporabu jasno artikulira Nikola Skledar: „(...) Naime, prirodni okoliš u kojem čovjek živi i o kojem je ovisan postao je tako malo važan da je danas zbog narušene ravnoteže u prirodi ugroženo čovjekovo življenje i njegova budućnost.“ (1995: 877)

Pojam *krajolika* kompleksniji je i zahtijeva ekstenzivniju analizu, posebice u relaciji s pojmom *pejzaža*. Naime, Enciklopedija Leksikografskog zavoda Miroslava Krležje definira pejzaž dvojako. Prema prvoj definiciji, pejzaž je „U geografiji, dio krajolika koji se po određenim značajkama kao cjelina razlikuje od ostaloga krajolika, odnosno njegovih dijelova.“⁷, dok druga navodi da je „U likovnim umjetnostima, slika, grafika ili reljef koji prikazuje krajolik.“⁸ Potonja nas definicija upućuje na vezu krajolika i pogleda, svojevrsnog uokvirivanja prirodnog okoliša. Igor Loinjak ističe da „Iako je bilo poznato još u antici, u europskom kontekstu pejzažno slikarstvo razvija u 15. stoljeću u Flandriji i Sjevernoj Italiji, dok dva stoljeća kasnije dobiva svoj puni zamah“ (2019:6). Vera Turković smatra da je upravo 16. stoljeće siguran početak pejzaža kao zasebne slikarske discipline. Idealizirani pejzaži davno zaboravljene Arkadije pojavljuju se u umjetničkim djelima do 19. stoljeća. Slikari tog razdoblja nisu imali namjeru doslovno opisati vidljive fenomene prirode. Oni su, interpretirajući ju na svoj originalan način, htjeli nešto o njoj priopćiti, kreirati određenu atmosferu i prikazati ju onakvom kakvom bi trebala biti. Nikada ustvari ne gubeći kontakt s njome, umjetnici su time stvarali pojam prirodnog okoliša i krajolika, mitsku sliku kakva se danas nalazi u muzejima (usp. Turković 2002: 319, 320). Ono što se promatralo kao krajolik bilo je prepoznato kao krajolik jer je gledatelja podsjećalo na slikani pejzaž europskog podrijetla. Krajolik je bio pitoreskan jer je doista podsjećao na viđene, idealne slike imaginiranog svijeta (usp. Hirsch 2003: 2). Prema Lauri Šakaji, „Krajolik je dakle način viđenja, sastavljanje ili strukturiranje svijeta tako da ga može prisvojiti odvojeni pojedinačni promatrač kojem je preko

⁷ Pejzaž, <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=47342> (Pregledano 27. Travnja 2020.)

⁸ Isto

kompozicije prostora, u skladu s geometrijskim pravilima, ponuđena iluzija reda i kontrole.“ (2015: 121)

Perspektive shvaćanja krajolika dovode u fokus pitanje kako percipiramo vanjski svijet – psihološki, povijesno ili društveno – kao problem koji treba teoretizirati, analizirati i debatirati (usp. Green 2003: 31). Prisjetimo se reprezentacija pitoreskних krajolika u ranijim formama etnografskih opisa. Kad je trebalo predstaviti neistražene etničke zajednice i njihov prirodni okoliš, antropolozi su često pribjegavali arkadijskim opisima, svemu sličnom Edenu, primitivizmu i divljaštvu (usp. Hirsch 2003: 11). Stoga je bitno ukazati na svjesnost zapadnjačke percepcije krajolika utjelovljene u slikama pejzaža, percepcije koja nije nužno prirodna ili univerzalna. Naposljetku, percepcija i reprezentacija krajolika su povijesno oblikovane specifičnim materijalnim uvjetima i društvenim pritiscima (usp. Green 2003: 31).

Tako Tim Ingold smatra da smo prema konvencijama modernog društva naučeni da svoje iskustvo krajolika opisujemo kao da promatramo sliku pejzaža. Stoga autor namjerno čini inverziju kada u svojoj knjizi *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill* pejzažnu sliku „Žeteoci“ Pietera Bruegela Starijeg iz 1565. godine analizira onako kako bi promatrao krajolik. Odnosno, autor ne promatra sliku kroz formalnu analizu; prateći poteze kista i bogatstvo kolorita, locirajući štafažne figure i registre unutar zadanog okvira i njegovog formata, već sliku percipira kao prozor u krajolik kroz koji analizira odnos čovjeka i krajolika. Ingold nas vodi kroz taj proces i upućuje na to da i sami *bacimo pogled* na dolinu, zatim pogledamo gore, prema brdu, da nam pogled putuje sve dok ne percipiramo dolinu u cijelosti. Vodeći nas kroz promatranje pejzaža „Žeteoca“ kao krajolika, autor nam otkriva privremenost krajolika. Iako se krajolici u odnosu na životni ciklus čovjeka ne doimaju promjenjivima, konture zemlje koju promatramo kumulativni su rezultat sporih i dugotrajnih procesa erozije i taloženja. Struja potoka ne teče između unaprijed urezanih korita, već ih potok siječe dok teče. Jednako tako, ljudi oblikuju krajolik živeći u njemu. I ljudske aktivnosti, kao i djelovanje rijeka i mora, značajno doprinose procesu oblikovanja krajolika. Dok promatramo „Žeteoce“, potok teče, narod djeluje, vrijeme prolazi - krajolik se stvara (usp. Ingold 2011: 202, 203). Međutim, Ingold smatra da se ljudi ne upisuju u krajolik - njihove priče i povijesti su isprepletene, zajedno s ciklusima života biljaka i životinja, u teksturu zemljine površine. Forme krajolika mijenjaju se kroz različite aktivnosti i zbog toga krajolik nikada nije dovršen, nije izgrađen ili neizgrađen, već je vječno u izgradnji. Prema Ingoldu, krajolik je proces koji traje i trajat će (usp. Ingold 2011: 198, 199).

Jednako tako, Eric Hirsch zaključuje da je krajolik kulturni proces. Naglašava ga kao distinktivnu kulturnu ideju u kontekstu svakodnevice uz koju se vežu serije povezanih i kontradiktornih trenutaka i perspektiva koje su neprestano u mijeni. One se tiču niza koncepata poput onih mjesta i prostora, slike i reprezentacije, pogleda insajdera i autsajdera (usp. Hirsch 2003: 1-22). U krajoliku se odvijaju i iz krajolika proizlaze različiti elemente društvene svakodnevice. Ljudska nazočnost i djelatnost, običaji i zajednica koji se mogu shvaćati kroz niz aspekata (poput ekonomskog, medicinskog, poljoprivrednog i duhovnog) modificiraju prirodna obilježja krajolika, kako je prethodno zapazio Ingold. Specifični otisci ljudskog djelovanja realiziraju se u konceptu kulturnog krajolika koji time postaje karakterističan za određenu kulturu i podneblje. On tako proizlazi iz kulture kao faktora i prirodnog okoliša kao medija (usp. Šakaja 1998: 463-466). U kontekstu ovog istraživanja specifične intervencija kulture u krajolik ostvaruju se eksplicitno putem intervencija umjetničkim radovima i implicitno, društvenim i kulturnim procesima koje su rezultat njihovog prisustva. To je još jedan način na koji ljudi sudjeluju u vječnoj izgradnji krajolika, koju možemo pretpostaviti kao inherentnu čovjeku o čemu je pisao Maximilien Sorre: „Ljudski genij stimulira se i orijentira pod pritiscima prirodnog okruženja, ali pritom posjeduje i svoju kreativnu moć.” (Sorre, 1962: 399, prema Šakaja 1998:464).

Na osnovi svega iznesenoga u kontekstu ovog rada će krajolik doista biti shvaćen kao kulturni proces iz kojeg izvire niz konstruiranih značenja i simbola koje stvaraju umjetnici koji interviraju u krajoliku i posjetitelji koji percipiraju te intervencije. U tom smislu će biti dokinuta fiksna datost krajolika petrificirana u vremenu i prostoru poput pogleda na sliku pejzaža, te će raznolikim shvaćanjem krajolika kroz aspekte stvaranja mjesta, duhovnog krajolika i fenomenološkog iskustva biti apostrofirana njegova neprestana mijena u suodnosu s čovjekom.

3. *Land art* pokret i njegove refleksije u hrvatskoj umjetnosti

3.1. Terminologija *Land arta*

Kako bih kontekstualizirala umjetničke intervencije na području Parka prirode Učka unutar povijesti umjetnosti i lokalne umjetničke prakse, u ovom poglavlju nudim povijesni presjek i teorijski uvid u pokret *Land arta*. Pritom naglašavam da u tekstu neću koristiti termin *Land arta* govoreći o umjetničkim radovima na području parka prirode Učka, već ću pisati o umjetničkim intervencijama, što je termin koji pruža širok spektar razumijevanja i time je podoban za otvorenu diskusiju. Naime, definiranja *Land arta* razlikuju se po nekim temeljnim pitanjima kao što su efemernost ili trajnost djela, performativnost i fotodokumentacija. S obzirom na to da ne postoji hrvatska inačica prijevoda, u našem jeziku, a niti u kontekstu Hrvatske, termin ostaje nedorečen. Miško Šuvaković u *Pojmovniku suvremene umjetnosti* nudi, doduše vrlo šтору, definiciju *Land arta*: „Land art je naziv za instalacije i ambijente koji se najčešće postavljaju u prirodnom prostoru, pri čemu su materijali i aspekti tla i okružja bitni elementi rada.“ Nakon ovako široko postavljene definicije (koja pak isključuje efemerne intervencije poput performansa i uloge fotografije kao zasebnog djela) autor na idućih par stranica nastavlja pisati o povijesnom fenomenu *Land arta* i njegovim ključnim protagonistima (Šuvaković 2005:341). U tom smislu, njegovo pisanje nije toliko usmjereno na teoriju koliko na povijesni fenomen koji tako uz ponuđenu definiciju direktno veže.

Jeffrey Kastner u knjizi *Land and Environmental Art* o terminu *Land arta* govori kao o podložnom umjetničkom radu koji mu daje značenje, pa je stoga vrlo varijabilan i kompleksan. *Land art* je nesavršen hiponim za široko shvaćen i međusobno isprepleten tip konceptualnog srodstva vezan uz modernizam, minimalizam, konceptualizam i namjerno romantičan put ka atavističkoj inspiraciji (Kastner 2011:12). Ana Kutleša također problematizira termin i uopće *Land art* kao umjetnički pravac u svom članku „O odnosu *Land arta* i fotografije: Primjer Borisa Demura i grupe Gorgona“. Ona navodi kako je termin u upotrebu ušao nakon izložbe „Earthworks“ koja se održala u New Yorku, u galeriji Dwan 1968. godine, gdje su glavni protagonisti ovog umjetničkog pravca svoje radove izložili u vidu fotografija. Kasnije, termin se uvriježio u nizu praksi koje se bave prirodom kroz niz različitih načina, kao što su konceptualni radovi koji za temu uzimaju krajolik, performansi izvođeni u prirodnom okolišu i drugo. Od kasnijih 50-ih godina naovamo umjetnici se bave sličnim preokupacijama, formama i sadržajima vezanima za pojam prirode, no eksplicitno se ne stavljaju pod okrilje *Land arta*, već kategorije konceptualne umjetnosti, procesualne umjetnosti, minimalizma, performansa, *body arta* i drugih. Kutleša zaključuje da ako

pojam zahvatimo sadržajno, odnosno umjetnost definiramo prema njenom sadržaju – koji su u ovom slučaju priroda, njezini elementi i odnosi – možemo uočiti slojevitosti značenja pojma prirode i shodno tome i niz različitih formi koje umjetnost može poprimiti pod nazivom *Land art*. „Radi se o korištenju termina u proširenom smislu, koje (i)zaziva iznalaženje nekog novog termina.“ (Kutleša 2011b: 59, 60).

Svjesni toga, a u nemogućnosti alternative, umjetnici koriste termin *Land art* ovisno o vlastitoj poetici umjetničkog djelovanja. Tako Zvezdana Jembrih, koju Suzana Marjanić u svojoj knjizi *Topoi umjetničkog performansa. Lokalna vizura* ističe kao umjetnicu koja dosljedno djeluje u polju *Land arta*, pojašnjava termin:

„*Land art* – to je strani izraz, a moram napomenuti da još nisam našla bolji izraz koji bi zamijenio tu riječ. *Land art* je umjetnost vezana uz prirodu, označuje izvjesnu vrstu likovne *intervencije* u prirodi. Riječ *intervencija* također smatram neprimjerenom. Izvedba Zemlje? Ovo je zapravo dobar put za pronalaženje hrvatske riječi za *land art*: iz-voditi Zemlju, voditi iz Zemlje... voditi k Zemlji... u Zemlju... Znanje/umijeće/umjetnost Zemlje? Zemljano i zemaljski. I van-zemaljski isto tako... *Terra est stella*, uostalom...“ (Jembrih 2014:30-31 prema Marjanić 2016: 134)

Stoga će u okviru ovog istraživanja umjetničkih intervencija na području Parka prirode Učka svaki pojedinačni umjetnik kroz formu intervjua obrazložiti vlastito shvaćanje svojih radova u odnosu na termin *Land arta* i na taj način će o njima biti govora, dok će se u općem razmatranju koristiti krovni pojam *intervencije*. Ovakav pristup terminologiji blizak je kulturnoantropološkom poimanju koji polazi od emskih definicija tema.

3.2. *Land art* pokret u svijetu

Kao što je prethodno istaknuto, *Land art* shvaćamo i kao pojam koji označava umjetnički pokret nastao šezdesetih godina. Rosalind Krauss piše kako su u to vrijeme modernistička shvaćanja skulpture narušena. Pojmovi *krajolika* i *arhitekture* čija je svrha do tad bila samo da odrede ono kiparsko u neutralnom ili negativnom stanju, počeli su ulaziti u polje umjetnosti. Zapadnjačka kultura nije bila u mogućnosti percipirati kompleks krajolika i skulptura, iako su druge kulture ovaj pojam promišljale s lakoćom. Tako Krauss ističe da su labirinti i krajolici i arhitektura; japanski vrtovi su i krajolici i arhitektura. Obredna igrališta, prostori namijenjeni procesijama i stanovanju drevnih civilizacija su u ovom smislu bile neupitni kompleksi krajolika i skulpture. Što ne znači da su te strukture bili rani ili degenerirani primjeri, inačice skulptura. Bili su dio univerzuma ili kulturnog prostora u kojem je skulptura naprosto bila još jedan dio. Šezdesetih

godina krenula su istraživanja takvih sinteza krajolika i ne-krajolika, skulpture u proširenom polju (usp. Krauss 1989: 308, 309). Tako se *Land art* djela ovog razdoblja nalaze u ili na površini zemlje na način da dio prirodnog okoliša čini dio relevantnog estetskog objekta. Vitalan aspekt djela čini krajolik, odnosno prirodni okoliš, koji su od ovih djela nerazdvojivi. *Land art* djelo je nemoguće definirati bez njih. Ovdje se očituje esencijalna distinkcija spram tradicionalnog shvaćanja skulpture, za koju njena lokacija može biti estetski značajna, ali nije njen dio (usp. Carlson 2000: 151).

Sociokulturna atmosfera ovog razdoblja doprinijela je stvaranju novih umjetničkih tendencija. Jeffrey Kastner piše kako su šezdesete bile vrijeme novih želja za budućnost – buđenje ekološke i feminističke svijesti, prepoznavanje osobne i političke moći individualca koji može pokrenuti promjenu. *Grass-roots* politički pokreti i napadi na institucije odjeknuli su i u svijetu umjetnosti, a ambivalencije spram institucionaliziranih tradicija su time postajale sve izraženije. *Land art* je pokušavao razbiti sponu s kultom personalizirane, transcendentalne ekspresije otjelovljene u poslijeratnoj apstrakciji i *pop-artu*. Šezdesete su bile vrijeme Vijetnamskog rata, ubojstva Martina Luthera Kinga i Roberta Kennedyja, marševa za građanska prava i studentskih protesta u Europi i SAD-u. Radikalnost događaja tijekom tog perioda potaknula je propitivanje zapadnjačkog načina života i njegovih politika, dočim su se industrijska matrica i društveni život sve više pretvarali u konzumerizam i alijenaciju. Stvarao se novi niz senzibiliteta koje su donosili kontrakultura i ideja društva koja ima dramatični utjecaj na to kako ljudi gledaju na sebe i na svijet oko sebe. Vrijeme je to političke emancipacije, duhovne regeneracije, seksualne slobode, alternativnih načina života, demokracije u zajednici, ekološki bazirane proizvodnje, holističke terapije... Svi su ti koncepti izazvali pojavljivanje mnoštva heterogenih umjetničkih pokreta, no malo njih dramatičnih i cjelovitih kao što je to bio *Land art*. Iako se nisu htjeli vidjeti kao dio nekog pokreta, pioniri *Land arta*, Michael Heizer, Robert Smithson, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Walter de Maria – svi su bili pod utjecajem sociokulturnih događaja svog vremena. Dijelili su uvjerenje da skulpturalne geste mogu živjeti izvan institucija, u svijetu, modularne u varijabilnim i organskim lokacijama (usp. Kastner 2011: 12, 13).

Njihova je umjetnost nastajala u udaljenim, nenastanjenim područjima, daleko od ateljea i galerija. Oblikovali su zemljom, vulkanima, snijegom, munjama, i mjestima u dubokom moru. Rad je umjetnika nerijetko bio efemeran, pa stoga danas postoji samo na crtežima i fotografijama (usp. Davies et al. 2013:1061). Fotografije *Land art* radova prvi su put izložene u listopadu 1968. u Dwan Gallery u New Yorku, na izložbi „Earthworks“. U njoj su sudjelovali pioniri *Land arta*: Carl Andre, Walter de Maria, Michael Heizer, Robert Morris, Claes Oldenburg, Denis Oppenheim,

Sol LeWitt, Robert Smithson, Stephen Kaltenbach i Herbert Bayer (Lippard 1973: 57). Izložbi je njen organizator Robert Smithson dao ime „Earthworks“ prema distopijskom SF-u Briana W. Aldissa o budućnosti u kojoj i zemlja postaje komodificirana, čime je izložba pokazala pesimističan komentar na trenutno stanje u Americi, njen okoliš i budućnost. Svi radovi su bili izazov konvencionalnim izložbama i prodajama, jer su bili previše veliki, nezgrapni i reprezentirani fotografijama. Time su autori sugerirali da ne žele biti akvizicije, dio kolekcije i galerijskog sustava (usp. Wallis 2011: 23). Bila je to tek prva od izložaba koje će uslijediti, među kojima je najznačajnija „Earth art“ koja se održala 1969. u Andrew Dickinson White Museum u Cornell Universityju u New Yorku, koju je kurirao Willoughby Sharp, a na kojoj je bilo zastupljeno većina tada aktualnih umjetnika *Land arta* iz SAD-a i Europe (usp. Kastner 2011: 14). Izložbe su se nastavile održavati, a mlađe generacije umjetnika nastavile su se baviti odnosom čovjeka i krajolika do današnjih dana. Pojedini umjetnici koji će nadalje biti apostrofirani u ovom pregledu u literaturi su istaknuti kao jedni od najznačajnijih protagonista *Land arta*, a odabrani su odnosu prema umjetnicima koji su stvarali umjetničke intervencije na području Parka prirode Učka, odnosno prema ključu koji stavlja u svezu njihove poetike. U tom je smislu klasifikacijski okvir određen proizvoljno, interpretirajući umjetničke radove iz Hrvatske i svijeta, a istovremeno imajući u vidu povijesni presjek koji studija mora pružiti.

Svaki je od prethodno predstavljenih umjetnika stvarao u svojoj individualnoj poetici, a među njima se svojim umjetničkim djelovanjem i teorijskim radom istaknuo Robert Smithson. Smithson je krajolik percipirao kao dijalektički, čemu je pretpostavio ideju o krajoliku kao kulturnom konstrukt. Ne samo da je krajolik ograničen političkom kulturom (kao prirodni ili urbani okoliš), već je unaprijed izmišljen u formi reprezentacije, uključujući mape, fotografije, inženjerske planove itd. Smithson je svoje radove stvarao relacijski, na sjecištu mitologije, biologije, geologije i povijesti prostora u kojemu djeluje (usp. Wallis 2011: 27-31). Strategije su to umjetničkog djelovanja Ljube de Karine, Manola Cocha, „Perunove svetinje“, Marine Banić Zrinščak, Mirka Zrinščaka i Davora Sanvicentija koje ispoljavaju na području Parka prirode Učka, zbog čega je Smithson ovdje posebice istaknut. Na isti je način nastao i njegov najpoznatiji rad, „Spiral Jetty“ iz 1970., na području Great Salt Lake u Utahu. Radi se o tonama blata, kristala soli i crnog bazalta oblikovanih u spiralu dugu 457, 2 m i široku 4, 57 m na području koje izgleda kao da je industrijski uništeno zbog zahrđale, odbačene rudarske opreme koja to mjesto zagađuje (usp. Davies et al. 2013: 1061).

Kao što je prethodno apostrofirano, svaki je umjetnik *Land arta* baratao različitom, često raznorodnom poetikom stvaralaštva, ali i formom i odnosom prema krajoliku koji zauzima.

Ovakav model umjetničkog djelovanja karakterističan je i za suvremene hrvatske umjetnike koji interveniraju na području Parka prirode Učke, a o čemu će biti govora kasnije u poglavlju. Pritom valja napomenuti da svaki umjetnik drugačije tretira svoj rad, pa tako različiti radovi istog umjetnika imaju različit odnos prema krajoliku.

Wallis ističe performativnost radova orijentiranih na proces kao glavni dio landartističkih formalnih strategija razvijenih tijekom 1960-ih. Walter de Maria još je jedan od pionira pokreta kojeg Wallis interpretira na ovaj način (usp. Wallis 2011:45). Ističe njegov rad „Las Vegas Piece“ iz 1969., izrađen u Desert Valley, Nevada. Radi se o četiri duboka rova od koja su dva duga 1,6 km a druga dva 804 m, nasilnih ožiljaka buldožera u okružju netaknutog pustinjačkog prostranstva. Poetici u kojoj umjetnik intervenira u krajolik oduzimanjem ili dodavanjem materijala pripada i rad još jednog od protagonista pokreta, Michaela Heizera. „Double Negative“ nastajao je od 1969. do 1970. godine u Virgin River Mesau Nevadi. Pomoću buldožera, iz zemljanog masiva je buldožerima istisnuto 240 000 tona ristolita i pješčenjaka koji stvaraju dvostruki rez i podsjećaju na rezultate rudarskih operacija. Ova dva rada su stoga nerijetko kritizirani kao iznimno invazivni postupci slični vojnom inženjerstvu (usp. Carlson 2000: 153), a u ovom su poglavlju apostrofirani kako bi se stekao uvid u megalomanske projekte koji su obilježili pokret *Land arta*. S druge strane, suvremeni umjetnik Andy Goldsworthy koji i dalje intenzivno djeluje, svoje radove stvara kao efemerne i neinvazivne na prirodni okoliš. Naime, Goldsworthy kreira radove u krajoliku od materijala pronađenih u prirodnom okolišu (poput lišća, kamenja...) u kombinaciji s prirodnim procesima i vlastitom fizičkom manipulacijom disanjem, pomicanjem ili pridržavanjem. Njegove su intervencije vrlo kratkotrajne, te ih autor bilježi putem fotografija, poput serije „Ice Piece“ iz 1987. koje je stvarao u Penpontu u Škotskoj (usp. Wallis 2011: 69). Umjetnikovi gestualni radovi u skladu su s tezom Ane Kutleša o razlikama europskog i američkog *Land arta* koja se „(...) temelji uglavnom na makro mjerilu američkog land arta, odnosno mikro mjerilu europskog land arta.“ (Kutleša 2011a: 16). Goldsworthijev rad je u ovom poglavlju spomenut upravo kako bi se apostrofirala ta razlika, ali i stoga što se i sam u umjetničkoj produkciji koristio tehnikom suhozidanja⁹ koja je zastupljena u umjetničkim intervencijama na području Parka prirode Učka, u radovima Ljube de Karine, Manola Cocha i Borisa Pecigoša.

Nedavno preminuo suvremeni umjetnik koji također intervenirao u krajolik je Christo, koji zajedno s Jeane-Claude izvodi rad „Running Fence“ u okruzima Sonoma i Marin, Kalifornija, od 1972. do 1976. godine. Međutim, naspram drugih apostrofiranih radova, autor intervenira

⁹ *Building Andy Goldsworthy's Walking Wall* <https://sculpturemagazine.art/building-andy-goldsworthys-walking-wall/> (Pregledano 18. lipnja 2020.)

umjetnim materijalima. Radi se o tkanini prišvršćenoj za štapove i visokoj 5, 5 m, a dugoj 39,4 km. Rad je nastajao tijekom četiri godine, a najveći problem s kojim su se autori susreli bio je otpor zajednice. Naposljetku su uspjeli u svom naumu i cilj je bio postignut – podigla se svijest o zemlji i percepciji zemlje kao emocionalno i estetski vrijednom. Također, senzibiliziralo se stanovnike područja prema pitanju o tome kako i za koga valja upotrebljavati zemlju (usp. Davies et al. 2013: 1061-1063), što je sjajan primjer recepcije umjetničkog rada u krajoliku, teme kojom se bavim u ovom istraživanju.

Primjer rada koji ukazuje na interakciju sa promatračima i potiče ju u kontekstu njihove svakodnevice je rad „Breathing Space for Sava River“. Radi se o nedovoljno istraženom radu koji ukazuje na paralele s društvenim i političkim strukturama i njihov međutjecaj, a vrlo je važan za područje bivše Jugoslavije. „Breathing Space for Sava River“ projekt je Helen Mayer Harrison i Newtona Harrisona, nastao od 1988. do 1990. godine. Autori su putem fotografskih kolaža istraživali odnos čovjeka i prirodnog okoliša, čovjeka kao dijela prirode. Fotografirali su slijed rijeke Save od njenih izvora u planini i močvari do njenog utjecanja u Dunav blizu Beograda. Rijeka koja je na izvoru čista svojim tokom je postajala sve zagađenija zbog utjecaja industrije. Kako bi sačuvali ekološki balans, Mayer Harrison i Harrison su predložili da se naprave močvare uz drenažne jarke koji se prazne u rezervoare. Umjetnici su smatrali da bi pažljivim odabirom biljaka prirodni sistem pročišćavanja mogao eliminirati mnoge zagađivače, dok bi se voda koja se koristi za hlađenje nuklearne elektrane mogla reciklirati za uzgoj toplovodne ribe. Ipak, ovaj vrlo ambiciozan i razrađen projekt zbog početka rata devedesetih godina nikada nije započet (usp. Wallis 2011: 144).

Ovaj presjek ponudio je uvid u važnija *Land art* umjetnička djela, čime se stekao dojam o raznorodnosti umjetničkih izraza i poetika, kao i o nastojanjima koja su ostajala prisutna i nakon šezdesetih godina. Valja primijetiti da su u mnoštvu umjetničkih intervencija odabrani radovi iz „zapadne sfere“. Kroz pregled je literature razvidno da se doista radi o odrazu trendova koji su uvjetovani konfiguracijom terena na kojemu su umjetnička djela stvarana (primjerice, velika prostranstva američkih pustinja), ali i financijskim mogućnostima većih galerija¹⁰ koje su podržavale rad navedenih umjetnika. Također je simptomatičan broj umjetnika, muškaraca spomenutih u ovom poglavlju. Iako je na samom početku *Land art* pokreta broj žena koje su djelovale bio izuzetno malen, tijekom sedamdesetih godina njihov se broj povećava eksponencijalno sve do suvremenog trenutka. Stoga smatram bitnim naglasiti da su umjetnici

¹⁰ Kao i uopće postojanje većih galerija i donatora koje mogu isplatiti projekte.

odabrani kako bi se povijesno kontekstualizirao umjetnički pokret izabrani prema ključu korespondencije s umjetničkim intervencijama na području Parka prirode Učka.

3.3. *Land art* na području nekadašnje Jugoslavije i Hrvatske

Govoreći o hrvatskom kontekstu, prethodno je apostrofirao problem nedostatka stručne literature koja bi sustavno popisala *Land art* radove, o čemu pišu Suzana Marjanić i Zvezdana Jembrih u „Zelenom uvodniku“ knjižice sažetaka umjetničko-znanstvenog skupa „Land Art, Earth Art, Earthworks: z/Zemlja i antropocen“ održanog 10. listopada 2019. godine:

„Činjenica je da u Hrvatskoj ne postoji sustavna teorijska obrada, sustavno praćenje ni dokumentiranje lendartističkih projekata, kao ni monografija koja bi objedinila i obradila lendartističke aktivnosti od začetaka te umjetničke prakse do danas. Očito se u posljednje vrijeme obnavlja i neprestano raste zanimanje za tu vrstu umjetnosti, kao što je evidentna i potreba da se taj segment umjetničkog djelovanja istraži, prezentira, a posredno i historizira.“ (Jembrih i Marjanić 2019: 10)

U ovom poglavlju će stoga biti ponuđen povijesni presjek značajnijih, pionirskih *Land art* radova nastalih na području nekadašnje Jugoslavije i hrvatski primjeri koji stoje u nekoj vrsti relacije s umjetničkim intervencijama na području Parka prirode Učka.

Kontekst *Land art* radova Jugoslavije nastalih usporedno s pionirskim pothvatima američkih umjetnika, a zajedničkih odrednica i preokupacija, Ana Kutleša obrazlaže izostankom tržišta i komercijalizacije umjetnosti, modela prisutnih na zapadu. Naspram toga, ideološki kontekst socijalističkog uređenja i pozicija van Istočnog bloka omogućili su selektivnu i djelomičnu otvorenost prema kapitalističkom zapadu, što je pružilo određeni protok informacija, ali i poznanstva te suradnje na međunarodnoj umjetničkoj razini. Također, autorica ističe da su se pojedini umjetnici šezdesetih godina u SAD-u profilirali zahvaljujući institucionalnoj podršci, te time ustanovili okvir fenomena koji je u povijesti umjetnosti upisan kao umjetnički pokret. (usp. Kutleša 2011a: 11-12). S druge strane, „(...) u Jugoslaviji se *land art* pojavljuje kao povremena preokupacija unutar opusa pojedinih umjetnika ili umjetničkih grupa, uz *arte poveru*, *body art*, konceptualnu umjetnost u užem smislu i institucionalnu kritiku.“ (Kutleša 2011a: 12). Miško Šuvaković tako u kontekstu jugoslavenske produkcije lendartističkih radova ističe primjer serija projekata grupe OHO *Lokacije skorašnjih OHO projekata u dolini Save, Zarice, Drulovke i Brega odnosu s povijesnim lokacijama neolitske naseobine, keltskog brijega. slovenskog groblja i*

srednjovjekovne crkve iz 1970. godine. Radi se o serijama koje se krajolikom bave dvojako; kroz intervencije u odnosu na aktualni prirodni okoliš i povijesne lokacije te kao oblik svojevrsnog školovanja, vježbi i učenja orijentiranih na međusobne odnose četiriju umjetnika i njihove odnose sa svemirom i prirodnim ambijentom (usp. Šuvaković 2005: 343). Umjetnici okupljeni oko grupe OHO vrlo su se eksplicitno bavili *Land artom* te su pratili suvremene tendencije na tom polju, o čemu piše Tomaž Brejc: „U ljeto 1969. godine Matanović i Nez usredotočiše svoju pažnju na land art, gotovo prateći američke autore Waltera de Mariu, Dennisa Oppenheima, Roberta Smithsona, Engleza Richarda Longa i ostale.“ (Brejc 1978: 17 prema Kutleša 2011a: 12). Godinu dana kasnije, članove grupe OHO posjećuje Walter de Maria te s njima sudjeluje u „Školovanju“, osobitom umjetničkom djelovanju u prirodi u okviru kojeg su nastali različiti projekti i akcije, te je kao umjetnost shvaćeno i samo bivanje u prirodnom okolišu. Nadovezujući se na prethodno apostrofiranu terminološku problematiku treba napomenuti da je grupa OHO jedna od rijetkih primjera u kojemu se eksplicitno koristi termin *Land art*¹¹ (Kutleša 2011a: 12-14). Primjer grupe OHO posebno je istaknut iako se ne radi o umjetničkim djelima nastalima na područjima Hrvatske. Grupa OHO tako predstavlja vrlo konkretnu i značajnu poveznicu jugoslavenske umjetničke produkcije s američkim pokretom *Land arta*, što je specifikum koji se u drugim radovima ne ponavlja. Nadalje ističem djelovanje ove grupe i stoga što je Marko Pogačnik član tadašnje grupe OHO, a kako će u ovom radu biti riječ i o njegovom suvremenom radu, intervenciji u duhovnom krajoliku Učke, ovaj primjer zorno prikazuje kontinuitet umjetničke prakse.

Ana Kutleša nadalje ističe rad Borisa Demura *Analitičko elementarno kiparstvo = kruto – prašina – bez alata i s alatom (ovisno o funkciji u analizi)* izveden u prirodnom okolišu otoka Hvara. Radi se o konceptualnom pristupu kiparstvu u kojemu umjetnik transformira kameni blok u prašinu. Nadalje, Kutleša predstavlja djelovanje grupe Gorgona (1959. – 1966.) i ocjenjuje neka njihova djelovanja kao konceptualne landartističke forme u kojima se nije pridavao značaj djelu, već aktivnostima koje su bile krajnje jednostavne. Radi se o svakidašnjim neformalnim razgovorima u prirodnom okolišu i zajedničkim šetnjama u okolici grada koje je Radoslav Putar u šali nazivao „komisijski pregled početka proljeća“. Gorgonaš Josip Vaništa tako je kazao: „I ja sam se kao i drugi u to vrijeme zanimao za prazninu žena, težio u ideologijom ispunjenom svijetu normalnom ponašanju, normalnom životu“ (Gattin 2002: 157 prema Kutleša 2011b: 61). Rezultat ovakvih praksi je fotokolaž *Misli za travanj*, vizualno-tekstualna bilješka kojom je nađenom fotografijom i tekstom prikazan korak (usp. Kutleša 2011b: 62). Potonja dva primjera istakla sam kako bih

¹¹ Grupe KOD te Bosch+Bosch također su opisivane terminom *Land art*, no u ovom istraživanju nisu interpretirane jer su obrađeni samo primjeri koji su u svezi s umjetničkim intervencijama na području Parka prirode Učka ili se nalaze na području Hrvatske.

potakla promišljanje konceptualnih intervencija u prirodnom okolišu kao lendarističkih gesta, te na taj način kontekstualizirala umjetničke intervencije na području Parka prirode Učka poput radova Marka Pogačnika i Damira Stojnića.

Kustoski koncepti Želimira Košćevića obilježili su period njegovog djelovanja u galeriji SC kasnih šezdesetih godina, a njegova izložba koju Ana Kutleša vezuje uz *Land art* tiče se njegove uobičajene poetike usmjerene ka naglašavanju funkcije umjetnosti u društvu. Zbila se 1971. u Koranskom parku skulpture u Karlovcu. Košćević naime kurira jednodnevnu izložbu pod nazivom „Guliver u zemlji čudesa“, organiziranu u suradnji karlovačkog Zorin-doma i Galerije SC (usp. Kutleša 2011a: 24). Radi se o jedinstvenom primjeru u kontekstu tadašnje umjetničke produkcije zbog toga što se park „(...) tretira kao cjelina koja ima posebnu funkciju – za razliku od urbanog prostora korištenje parka ne događa se u sferi racionalnog, ekonomskog i političkog, već tjelesnog, emotivnog i duhovnog.“ (Kutleša 2011a: 24). Mladi umjetnici interveniraju na područje parka koje se nalazi na razmeđi urbanog i prirodnog okoliša, a otvoreno je za veći broj korisnika, prolaznika i gledatelja. Ana Kutleša ističe rad Jagode Kaloper koja se svojom intervencijom odnosi na krajolik parka, oslikavajući pontonski most na Korani i numerirajući plovke, koji kao da čekaju da utrka započne. Ova intervencija doista je uzela u obzir datosti prostora i njegovo funkcioniranje, a autorica je dodatno involvirala publiku izvodeći *happening* na istom mostu, na dan otvorenja izložbe (usp. Kutleša 2011a: 25). Prostor parka tako se pokazao kao vrlo podatan za uključivanje publike u prirodnom okolišu, što je svojstveno i radovima na području Parka prirode Učka, javne ustanove koja potiče stvaranje novih sadržaja (umjetničkih intervencija) za svoje korisnike.

Zanimljivo je primijetiti kako je jedan od konceptualnih radova Grupe šestorica autora¹² smješten upravo u Mošćeničkoj Dragi, mjestu podno planine Učke koje će biti spominjano u daljnjim poglavljima radi konteksta etnoloških istraživanja mita u krajoliku. Ipak, njihovo umjetničko djelovanje na tom području nije vezano tim kontekstom, već je svojom poetikom blisko gorgonaškim boravcima u prirodnom okolišu na čije specifičnosti reagiraju. Autore ne zanima publika, već njihovo djelovanje unutar grupe (usp. Kutleša 2011a: 26). Tako je o boravku u Mošćeničkoj Dragi Mladen Stilinović zapisao: „Pokušao sam uhvatiti pjenu (po mom mišljenju pjena nije ono bijelo što se vidi na vrhu vala, nego nešto što se ne vidi). Dio radova koje sam zamislio u Mošćenicama nije realiziran, ni zapisan, ni zapamćen. Življen je sa prijateljima.“ (2001: 186 prema Kutleša 2011a: 26).

¹² Grupa je djelovala od 1975. do 1981. godine.

3.4. Land art u planinama

Suzana Marjanić u svojoj knjizi *Topoi umjetničkog performansa. Lokalna vizura* naznačuje planinu kao bitan topos lendarističkog performansa, naglašavajući kako je jedno od područja kojim su već spomenuti Gorgonaši hodali (uz Vukomeričke gorice) bila i Medvednica. Projekt Ivana Kožarića *Rezanje Sljemena – Neobičan projekt, fotomontaža, skulptura* iz 1960. tematizira Medvednicu, a radi se o maketi nikad izvedenog rada, složenoj igri privida i stvarnosti koji predviđa rezanje Sljemena, djelima *Land arta*, ali izvedenima u kamenu i bronci. Na Sljemenu je 1962. nastao i fotoperformans Tomislava Gotovca *Pokazivanje časopisa Elle*, prvi čin performansa u našem kulturnom krugu koji eksplicitno tematizira umjetnikovo tijelo i koji za prostor izvedbe uzima prirodni okoliš. Gotovac je hodanje Sljemenom kao umjetničku praksu krenuo provoditi s Aleksandrom Battistom Ilićem i Ivanom Keser kroz projekt *Weekend Art: Hallelujah the Hill* (1995.-2004/2005.) u kojemu se prožimaju elementi *Body arta*, fotografije, *Land arta*, performansa i filma. U planini svoje radovi izvodi i na početku poglavlja spomenuta Zvezdana Jembrih. Za mjesto stvaranja ona odabire Velebit, a jedan od značajnijih primjera njene umjetničke prakse jest rad izvedem polaganjem zlatne tkanine na livadu, *Zlatna spirala I* izveden 2008. godine na Velikom Rujnu na Velebitu. Velebitom i njegovim posmrtnim običajem mirila bavili su se Bojan Gagić i Josip Zanki kroz interaktivni ambijent *Mirila*, projekt iniciran 2001. godine. Jedna od varijanti projekta izvedena je i na zagrebačkom Bundeku 13. rujna 2008. na Zagreb!EkoFestivalu. Autori su tu arhaičnu pogrebnu praksu upriličili u obliku izvedbene prakse, gdje su u jednom od šumaraka Bundeka postavili sedam izvedbenih mirila koje su u sklopu ranojutarnjeg performansa izvodile žive skulpture - posjetitelji, odnosno izvođači performansa. Tendencija ka stvaranju umjetničkih djela u planinskom prostoru historizirana je pisanjima Suzane Marjanić, a u kontekstu ove studije doživljava svoj nastavak i daljnje promišljanje planine kao mjesta stvaralaštva.

3.5. Land art, duhovnost i tradicija

Nadalje istaknuti radovi tiču se tema duhovnosti i tradicije s kojom su povezane i umjetničke intervencije na području Parka prirode Učka. Svoj je prvi performans *Trojstvo* Igor Grubić izveo na Bundeku 1997. godine. U okviru manifestacije povodom obilježavanja Jurjeva Grubić je izveo akupunkturu određenih lokacija kroz sadnju stabala; hrast, brezu i lipu kojima je dao značenje Oca, Svetog Duha i Sina. Stabla je posadio u središta tri preklapajuća kruga dijametra 12 metara koje je iskopao u zemlji, a uvečer je krugove posuo pepelom, prelio benzinom i zapalio šibicom kako

bi se na zemlji počeli iscrtavati vatreni prstenovi. Autor se u ovom djelu bavio elementarnim simbolima slavenske mitologije, a vjerovanjima određenog lokaliteta bavio se i Božidar Jurjević tijekom *Akcije Kočje*. Jurjević rad izvodi na Žrnovskom brdu na Korčuli od 1998 do 2005., u Posebnom rezervatu šumske vegetacije Kočje. Autor svoje golo tijelo premazuje crvenim blatom, odnosno kremenim pijeskom, crljenicom pri čemu kretanjem kroz prostor ispisuje tu tvar, bilježeći spiritualnost vilinskog mjesta (usp. Marjanić 2016: 134-158). Drevni žetveni običaj spaljivanja predstavlja završetak slamnatih skulptura koje kroz festival SLAMA – Land art u panonskoj ravnici provodi umjetnik Nikola Faller već četrnaest godina. Osim u mediju slame, autor stvara skulpture od snijega, a košnjom trave i grabljenjem lišća izvodi crteže u krajoliku, kao što to čini i iscrtavanjem pijeska na obali Drave (Faller 2019: 22,23).

Navedeni lendartistički umjetnički radovi prikazuju određeni kontinuitet stvaralaštva na području Hrvatske, a u relaciji su s intervencijama koje će biti predstavljene kroz daljnje istraživanje medijem stvaranja, lokacijom i temom. Time ukazuju na određene tendencije i potrebu za interpretacijom fenomena koji se tiču planinskog prostora kao mjesta izvedbe, lokalnih tradicija, mitološke i duhovne spone vezanih uz umjetničke radove i hodanje kao metodu stvaranja i doživljavanja takvih intervencija u krajoliku. Ipak, valja istaknuti da je velika većina umjetničkih radova iz ovog pregleda konceptualnog i performativnog karaktera. U manjoj su mjeri stvarane minimalne, gestualne i vrlo suptilne skulpturalne intervencije koje ponovno zaključuju navedenu tezu o mogućnostima koje konfiguracija terena i društveni kontekst nudi. Nedostatak financiranja umjetničkih projekata i nepostojanje ogromnih prirodnih prostranstava karakterističnih za američki lendartistički pokret stoga je pružio nove strategije umjetničkog djelovanja u prirodnom okolišu. Umjetničke intervencije na području parka prirode Učka naspram navedenih primjera većinski su skulpturalnog karaktera, međutim njihove dimenzije ostaju u manjim gabaritima.

4. Umjetničke intervencije na području Parka prirode Učka

Planinski prostori vrela su inspiracije koji su poticali umjetnike na stvaralaštvo u različitim medijima. Primjerice, prvi hrvatski roman Petra Zoranića iz 1536. nosi upravo naziv *Planine* (1952). No, u kontekstu recentnije umjetničke produkcije na području Hrvatske bitnu ulogu zauzima „mitska planina“ Velebit, zatim Učka i Ćićarija.

U prethodnom su poglavlju apostrofirani primjeri nekih od umjetničkih djela koji su nastali na Velebitu ili su inspirirani Velebitom, a bitno je napomenuti da se na tom lokalitetu od 2007. do 2012. odvijao dio aktivnosti projekta *Dolazak u baštinu*. Projekt je osmislio Josip Zanki upravo prema Zoranićevim *Planinama*, pa tako projekt nosi naziv dvadeset i drugog poglavlja tog romana - „Došastje u baštinu...“. U njemu je sudjelovao niz hrvatskih i inozemnih umjetnika različitih poetika¹³, a glavnu motivaciju opisuje Iva Körbler u publikaciji projekta iz 2007. godine:

„Autor prvog hrvatskog romana *Planine* Petar Zoranić, u 16. stoljeću opisivao je prirodne ljepote autentičnih povijesnih lokaliteta Nina, Zadra, Velebita, izvora rijeke Krke i okolice Nina, što je Josipa Zankija potaknulo da ta arhetipska mjesta iz Zoranićeva romana ponovno „aktivira“ na 500. obljetnicu rođenja Petra Zoranića, kroz sveobuhvatnu umjetničku akciju.“ (2007: 5)

Godine 2018. uslijedio je projekt *Into the Mountains* koji su koncipirali i kurirali Katja Baumhoff, Bojan Mucko i Josip Zanki. Projekt je u formi svojevrsne umjetničke rezidencije okupio hrvatske i švicarske umjetnike, studente Akademije likovnih umjetnosti i studente etnologije i kulturne antropologije iz Zagreba i Zadra, među kojima sam bila i ja (Baumhoff et al. 2018). Stoga je vlastito iskustvo ovog projekta služilo kao još jedan poticaj za promišljanje planinskog prostora kao mjesta umjetničkog stvaralaštva i lokaliziranje istraživanja na područje Parka prirode Učka.

Parka prirode Učka osnovan je 1999. godine te obuhvaća masiv Učke i dio Ćićarije, sveukupno 160 km² na području Istarske i Primorsko-goranske županije.¹⁴ Radi se o području visoke prirodne, estetske i kulturne vrijednosti čiji je krajolik formiran djelovanjima prirodnih procesa tijekom milijuna godina, a koji je dodatno formiran tisućljećima ljudskog djelovanja. Te složene interakcije stvorile su jedinstveni kulturni krajolik velikog i raznolikog značaja (Grgurev 2010: 10). Grga Frangeš u svom članku „Park prirode Učka: Zaštićeno područje kao mjesto namijenjeno društvenom sjećanju“ piše o tome kako naseljavanje ovog područja otpočinje prije 12.000 godina,

¹³ *Dolazak u baštinu - izložba u Gradskoj loži* <https://radio.hrt.hr/radio-zadar/clanak/dolazak-u-bastinu-izlozba-u-gradskoj-lozi/211748/> (Pregledano 20. svibnja 2020.)

¹⁴ *O parku*, <http://www.pp-ucka.hr/o-parku/> (Pregledano 20. svibnja 2020.)

te kroz različite mijene krajolik mijenja svoju pojavnost. Arheološki nalazi svjedoče o zajednicama koje su nastavale špilje, dok iskrčene šume, lokve, pojila i suhozidi govore o razvijanju stočarstva i poljoprivrede na ovom području. Toponimi i oronimi bilježe oblike ljudske egzistencije koji su se unutar njih događali pod utjecajem slavenskih vjerovanja i istrorumunjskog jezika. Sve navedeno možemo smatrati intervencijama u krajolik, a nešto konkretniji doprinosi upisivanju sjećanja u krajolik vezuju se uz komemoraciju mjesta koja su tijekom Narodnooslobodilačke borbe bile od značaja. Tako Frangeš navodi da je zaista malo planinskih zaseoka koji ne nose plaketu ili spomen-ploču koji podsjećaju na progone i palež koje je 1944. godine počinila njemačka vojska. Autor smatra da je zaista zanimljiva količina komemorativnih objekata na ovom području koja osim stradavanja obilježavaju i prve sastanke narodno-oslobodilačkog odbora te ističe „(...) veće skulpturne intervencije poput piramide na križanju dviju šumskih cesta pod brdom Lisina“ (Frangeš 2010: 11-16). Iako je i ovdje riječ o umjetničkim intervencijama na području Parka prirode Učka, spomenički karakter zahtijeva sasvim drugačiju analizu i interpretaciju, kao i povijesnu kontekstualizaciju, stoga u ovom radu neće biti riječi o takvoj vrsti intervencija koje ispisuju povijest u krajoliku¹⁵.

Djelovanje javne institucije Parka prirode Učka u posljednjih je dvadesetak godina obilježeno iznimnom otvorenosću prema različitim projektima koji se tiču kulturne baštine tog područja. Zahvaljujući tome, provedena su brojna istraživanja, a ona koja su najviše odjeknula u akademskoj zajednici tiču se etnoloških i kulturnoantropoloških istraživanja utemeljena na tezi o mitu u krajoliku, odnosno u tumačenju pojedinih toponima i oronima u kontekstu slavenske mitologije, iz čega proizlazi niz studija, kao i mitsko-povijesna staza „Trebišća-Perun“. Park prirode Učka nastavlja podržavati radionice i akcije suhozidne gradnje udruge „4 grada Dragodid“, a tijekom godina daje sve veći značaj otvaranju interpretacijskom centru u selu Trebišća uklapajući različite interreg projekte koji se odvijaju i na drugim lokacijama Parka prirode Učka. Trajne umjetničke intervencije koje u suradnji s Parkom prirode ondje nastaju u posljednjih desetak godina također su odraz izrazite otvorenosti Parka za nove sadržaje za svoje posjetitelje i korisnike.

Umjetničke intervencije koje su glavna tema ovog istraživanja predstavljaju sintezu različitih istraživanja krajolika, njegove kulture i povijesti koje oblikuju to područje. Njihovo značenje materijalnog traga u planini slojevito, pa tako te umjetničke intervencije predstavljaju kontinuitet povezanosti čovjekovog odnosa s prirodnim okolišem koji je ponekad u vezi s vremenom

¹⁵ Iz istog razloga u ovom radu ne spominjem partizanski spomenik arhitekta Zdenka Sile na Matić poljani kod Mrkopolja i spomen obilježje kornatskim vatrogascima arhitekta Nikole Bašića na Kornatima.

imenovanja određenih lokaliteta. O potonjem svjedoče pojedine umjetničke intervencije o kojima će biti govora u nastavku ovog poglavlja.

4.1. Ljubo de Karina, „Veles“

Dugogodišnji opus kipara Ljube de Karine obilježen je djelovanjem u javnom prostoru prirodnim materijalima. Četiri desetljeća stvaralaštva rezultiralo je postavljanjem šezdesetak skulptura monumentalnih dimenzija u prirodni ambijent, a njegova djela organski su uklopljena u krajolik pri čemu je autor stremio ka memoriji “(...) zavičajnih, prostorno-vremenskih iskustava i kulturno-civilizacijskih odrednica (...)“ (Župan 2017: 8).

Upravo stoga De Karina je, potaknut istraživanjima koja su se odvila na području Učke, a vezana su uz slavenski mitski krajolik skriven u toponimima, razvio ideju o stvaranju umjetničkog rada, suhozidnog Velesa pod vrhom Perun¹⁶ (Slika 1). Inicijalna istraživanja o kojima je ovdje riječ dogodila su se 2004. godine, kad Tomo Vinšćak sa studentima etnologije i kulturne antropologije Filozofskog fakulteta u Zagrebu odlazi na Učku u sklopu terenske nastave, kako bi istražili tezu o svetom prostoru slavenske mitologije iščitane iz toponimije, povijesti i tradicije. Naime, prema staroslavenskoj mitologiji Perun, vrhovni bog gromovnik, boravi na istoimenom brdu Perun nedaleko kojeg postoji izvor vode, simbol boga zmije Velesa. Dvije godine kasnije sazvana je znanstvena ekskurzija gdje hrvatski, slovenski i austrijski znanstvenici potvrđuju ovu tezu s etnološkog, arheološkog, lingvističkog i indološkog gledišta. Nova saznanja s ekskurzije predstavljena su iste godine na znanstvenom skupu „Perun i Trebišća na Učki“ gdje je stečen uvid u mnogobrojnost toponima i sakralizacije tri točke prostora (Perun, Mokoš i Veles) na lokalitetima od Alpa do Makedonije (Flajsig et al. 2019: 92). U intervjuu provedenim s Ljubom de Karinom 3. studenog 2019. u Brseču autor objašnjava kako je njegova ideja bila obilježiti put prema vrhu Perun zmijom Veles izrađenom od suhozida i dugačkom par stotina metara. Namjeravao je rad izvesti na lokalitetu Zaglav, što je doveo u vezu sa zmijskom glavom Velesa i pozicijom podno Peruna: „(...) Zmijina zadaća je remetiti Perunov život. I onda kad je Perun ugrožen onda on kamenja baca na njega da ga otjera.“ (Ljubo de Karina 3.11.2019.) Međutim, De Karina naglašava kako zbog pozicije lovačke čeke na tom području i same veličine umjetničke intervencije nije bilo moguće izvesti taj rad.

¹⁶ Perun, Mokoš i Veles su vrhovna božanstva slavenske mitologije.

Najzad je 2009. godine na području Parka prirode Učka otvorena mitsko-povijesna staza „Trebišća-Perun”¹⁷ koja sažima istraživanja stručnjaka s različitih područja i prezentira mitsku prošlost krajolika javnosti putem edukativnih tabli postavljenih na stazi.¹⁸ Iste godine održana je prva radionica umijeća suhozidne gradnje u zaseoku Petrebišća podno Peruna u sklopu koje je izveden rad „Veles“ smješten na jednoj od točaka mitsko-povijesne staze. Jedan od sudionika radionice, Marko Pejić u intervjuu opisuje kako je u samoj izgradnji sudjelovalo tridesetak osoba, među kojima je najviše bilo studenata arhitekture, krajobrazne arhitekture te etnologije i kulturne antropologije. Ljubo de Karina je sudionicima pojašnjavao ideju oblika rada i tehniku izgradnje u kojemu su i sami sudjelovali, a Tomo Vinšćak im je održao predavanje o mitu Peruna i Velesa i prostornoj dispoziciji koju zauzima ova participativna umjetnička instalacija u odnosu na to. Lokacija brežuljka na kojoj je rad izveden odabran je zbog praktičnosti i dostupnosti – nalazi se u relativnoj blizini zaseoka Petrebišća gdje se radionica umijeća suhozidne gradnje održava, ispod Peruna (Marko Pejić 13.5.2020). Iz razgovora s članovima udruge „4 grada Dragodid“ saznajem da je još jedan relevantan faktor odabira lokacije plodnost tla. Naime, lokalno stanovništvo s plodnih njiva miče kamenje kako bi mogli obrađivati zemlju, stoga bi naknadno postavljanje bilo kontraproduktivno za lokalnu zajednicu.

Participativna intervencija u krajoliku, suhozid oblikovan u spiralni zmiju suvremena je umjetnička interpretacija koja funkcionira u današnjem kontekstu. De Karina navodi kako je Radoslav Katičić, jedan od istraživača slavenske mitologije zastupao stav da takav umjetnički rad treba biti antropomorfan kumir u drvetu s figurativnim detaljima. To bi naime bilo u skladu u skladu s duhom te mitologije, budući da je u Poljskoj pronađen primjer takvog rada. Međutim, De Karina ističe da drvo ne bi bilo dugog vijeka na području koje nerijetko zna biti pod velikim klimatskim amplitudama te da bi umjetnički rad u krškom krajoliku trebao koristiti i najdostupnije materijale i tehnike, odnosno suhozid (Ljubo de Karina 17.5.2020.)

Tijekom desete radionice umijeća suhozidne gradnje na Petrebišćima koja se održala 2019. godine, sudionici radionice, među kojima sam bila i ja, obnovili su „Veles“. Suhozidni rad se tijekom vremena mjestimično razrušio. Biljke su slobodno izrasle među njegovim fugama, mravi su izgradili mravinjak, dok u njemu obitavaju zmije.¹⁹ Obzirom da u njoj nema invazivnih materijala,

¹⁷ Njen je autor prethodno spomenuti Grga Frangeš, tadašnji suradnik za kulturnu baštinu u Parku prirode Učka i jedan od osnivača udruge „4 grada Dragodid“.

¹⁸ *Mitsko-povijesna staza Trebišća – Perun* <https://www.min-kulture.hr/default.aspx?id=5046> (Pregledano 23. svibnja 2020.)

¹⁹ Suhozidi su stanište različitih životinjskih vrsta, poput kukaca, paukova, gmazova i malih sisavaca.

umjetnička intervencija je u potpunosti srasla s krajolikom. U tom smislu Ljubo de Karina rad smatra *Land artom* i navodi:

(...) Zapravo, *Land art* nije ni trebalo raditi, samo vidjeti, pa reći da je to to. To njega valorizira. Da nema *Land arta*, ti prirodni suhozidi i to ne bi bili toliko vrijedni. (...) Jer i to je *Land art*, samo nesvjesno, ili nastao iz potrebe. Suhozidi i sve ostalo što je. Jer vi kad posadite vinograde na kolce, sve je to *Land art*. To je najstarija umjetnost.“ (Ljubo de Karina 3.11.2019.)

Ono što sam sama zapazila tijekom boravka na lokalitetu gdje se instalacija nalazi jest neposrednost kontakta s posjetiteljima, koji rad dotiču i stvaraju interakciju s njim na način koji u muzejskom ili galerijskom prostoru ne bi bio dozvoljen. Posjetitelji doživljavaju rad kao dio krajolika. Još jedan vid interakcije koji je primijećen jest postavljanje kovanice od pet kuna u usta glave „Velesa“ (slika 2). Jedan od sudionika radionice koja se odvila 2009., aktivan član udruge „4 grada Dragodid“ je tijekom radionice obnavljanja „Velesa“ istaknuo kako smatra da se radi o određenoj žrtvi, koju je netko pridao božanstvu. Interpretirao je to u skladu sa saznanjima koja mu je tijekom studija etnologije i kulturne antropologije prenio Tomo Vinšćak.

Međutim, to nije jedina umjetnička intervencija Ljube de Karine planirana na području Parka prirode Učka. Autor koji je već izveo dvije poučne staze na kvarnerskim otocima Cresu i Krku, koje obilježavaju biološko i kulturno-povijesno naslijeđe lokaliteta (Župan 2017: 19), s Mirnom de Karina je osmislio projekt obilježavanja mitsko-povijesne staze „Trebišća-Perun“. Radi se o obilježavanju određenih lokacija skulpturalnim gestama u krajoliku koje su osmišljene prema simbolici slavenske mitologije koju je u svojim radovima iznio Radoslav Katičić (2008, 2010, 2011, 2014). Iako su skulpture u kamenu inicijalno trebale biti postavljene na udaljenim lokacijama prema nahođenju autora projekta u travnju 2020. godine, zbog okolnosti vezanih uz financiranje projekta i njihovog nositelja, projekt je prolongiran, a neke od lokacije skulptura izmijenjene i sve će se nalaziti na području sela Trebišća, gdje se nalazi interpretacijski centar u nastanku. Tako portal²⁰, „Glavna vrata Perunovog svijeta“ (slika 3) koja označavaju ulazak u mitsko područje, gdje se prvi put čuje potok u Trebišćima, ostaju na svojoj prvobitnoj lokaciji, dok će „Mlinski kamenovi“ (slika 4), simboli Peruna biti smješteni nedaleko obnovljenog mlina. U blizini će biti smještene i skulpture zobi i raži (slika 5), žitarice koje su se koristile u vrijeme slavenskog naseljavanja ovog područja. Ispred interpretacijskog centra De Karina će postaviti

²⁰ Kako Mirna i Ljubo de Karina navode, portal ima stupove od željeza, a na arhitravu se nalaze životinjski simboli, reprezentacije slavenskih bogova, dok će se na tlu nalaziti simbol sunca, odnosno Mokoš (Mirna i Ljubo de Karina 17.5.2020).

kameni blok s negativom koja predstavljaju „Stopala žreca“²¹. Autor naglašava da je ideja iza tog rada pozivanje posjetitelja da stanu na ta stopala, kako bi se i sami osjetili žrecom (slika 6). Usto, jedan oveći kamen koji u Trebišćima već postoji bit će izrezan na taj način da tvori „Žrecov žrtvenik“ (slika 7) (Ljubo i Mirna de Karina 17.5.2020).

Iako su potonje umjetničke intervencije trebale biti obrađene u ovom istraživanju, zbog neodređene odgode njihovog postavljanja one ipak nisu ušle u opseg istraživanja. Stoga ove umjetničke intervencije ostaju tek kao najava budućih projekata i daljnji poticaj za nastavak istraživanja.

4.2. Udruga „Perunova svetinja“, „Perun“

Skulptura Peruna, odnosno kumir²² postavljen je na vrhu Perun 30. lipnja 2013. godine, kao jedna od točaka mitsko-povijesne staze „Trebišća-Perun“ (Slika 8). Ova intervencija u krajolik predstavlja kontinuitet istraživanja i smještanja mita u krajolik koji je započet prvim etnološkim istraživanjima ovog podneblja. Na informativnoj ploči u neposrednoj blizini rada naveden je puni naziv projekta: „Znanstveno-umjetničko oblikovanje skulpture starog hrvatskog gromovnika Peruna“. Projekt je trajao od 2012. do 2013. godine, a izradila ga je i izvela udruga „Perunova svetinja“, udruga za promicanje stare slavenske kulture, koja je potom skulpturu darovala javnoj ustanovi Park prirode Učka. Na projektu i istraživanju su radili Deniver Vukelić, Sonja Miličević i Damir Markotić uz stručnu podršku Tome Vinščaka, a rad u drvetu je izveo Marko Vrban, također član udruge „Perunova svetinja“.²³ Zajedničkim radom i istraživanjem oblikovana je skulptura od jednog komada hrasta visine 230 cm, a izvedena je prema etnološki utemeljenim prikazima Peruna. Projekt skulpture izrađen je prema dostupnim znanstvenim izvorima koji opisuju jedan od najčešćih tradicionalnih prikaza Peruna. Naime, Perun je prikazan s četiri lica s kojima motri sve četiri strane svijeta, dok u rukama drži svoje božanske atribute: sjekiru, grom, strelicu i hrastovu grančicu. U kruni božanstva prikazani su nebeski simboli, a u podnožju se nalaze orao, jelen i ljudski likovi koji predstavljaju zemaljski svijet.²⁴

²¹ Žrec ili vrač, svećenik poganskih vjera.

²² Forma koja oblikom podsjeća na totem, a vezuje se uz staroslavensku vjeru, o čemu detaljnije piše Radoslav Katičić u članku „Čiji to dvor stoji na gori?“ iz 2007. godine

²³ Informacije preuzete s informativne ploče na mitsko-povijesnoj stazi „Trebišća-Perun“

²⁴ *Postavljanje Perunovog kipa na Učki, 1. VII. 2013.*, <http://rodnovjerje.com.hr/index.php/2013/07/02/postavljanje-perunovog-kipa-na-ucki-1-vii-2013/> (Pregledano 24. svibnja 2020.)

Prateći znanstvene izvore, ovaj rad stremlji ka rekonstruiranju fragmenata staroslavenske tradicije, naspram suvremenog pristupa De Karine koji iz izvora crpi samo inspiraciju i poticaj. Iako je „Perun“ također interpretacija prošlosti koju gledamo iz ovog trenutka u povijesti, autori su pokušali što vjernije rekonstruirati fragment prošlosti o kojemu znamo samo iz pisanih izvora koji se temelje na usmenoj baštini diljem slavenskog govornog područja. Rad „Perun“ smješten je u šumi na vrhu Perun, te je u zemlju fiksiran betonom. Radi se o uvođenju invazivnih materijala u prirodni okoliš, dok je danas vidljivo da se drvo u kojemu je izveden Perun pod utjecajem atmosferilija širi i polako nastupa njegov raspad.

Autor skulpture, Marko Vrban, opisuje svoje iskustvo i proces rada u tekstu na službenim stranicama udruge „Perunova svetinja“ „Ruka vođena Bogovima“²⁵. Iako su tema i motivi bili zadani, na njemu je bilo da odluči na koji način će izvesti skulpturu, kako će stilizirati motive i postaviti kompoziciju. Vrban naglašava kako napokon nakon tisuću godina idol Peruna ponovno stoji na hrvatskom tlu. On iskazuje veliki osjećaj zahvalnosti i časti što je upravo on imao priliku izraditi skulpturu. Kroz opis procesa izrade „Peruna“, jasno je da je za Vrbana riječ o duhovnom iskustvu:

„Kako obično i biva kada nesvjesno stvaraš nešto toliko bitno, i kad ne moliš pomoć, tada se svi Bogovi i drugi entiteti, kućni i ostali pomoćnici u koje vjeruješ, slože u jednom – "treba mu pomoći".“²⁶

Stoga ovo skulpturalno djelo stoji kao vrlo slojevita intervencija u prirodnom okolišu. „Perun“ je simbol koji govori kroz jezik mita, prenoseći određena znanja u javni prostor, dostupan svakom posjetitelju Parka prirode Učka. On predstavlja predmet štovanja u duhovnom smislu, čemu svjedoče svjećice, trake, cvijeće i drugi predmeti na koje sam nailazila u podnožju skulpture. Naposljetku, skulptura „Peruna“ je primjer vernakularne umjetnosti nastao kao rezultat interdisciplinarnе suradnje između akademske zajednice, udruge civilnog društva i javne institucije namijenjene edukaciji šire javnosti.

4.3. Manolo Cocho, „Mokoš“

U studenom 2019. godine održana je još jedna participativna radionica izvedbe intervencije u prirodnom okolišu, ponovno inspirirana tezom o mitu u krajoliku. S obzirom na to da je 2019.

²⁵ *Ruka vođena Bogovima*, http://rodnovjerje.com.hr/index.php/2014/02/25/ruka-vodena-bogovima/?fdx_switcher=true (Pregledano 24. svibnja 2020.)

²⁶ Isto.

godina označila desetu godišnjicu prve radionice umijeća suhozidne gradnje u zaseoku Petrebišća na Učki, članovi udruge „4 grada Dragodid“ odlučili su obilježiti tu godišnjicu intervencijom po uzoru na onu izvedenu 2009. godine s kiparom Ljubom de Karinom.

Budući da su na ovom području već izvedeni radovi koji predstavljaju Velesa i Peruna, nedostajala je još Mokoš kako bi upotpunila božansku trijadu sakralnog krajolika. Time je tema bila unaprijed zadana, a pozvani umjetnik, Meksikanac istarskih korijena Manolo Cocho istražio je slavenske mitove i prikaze uz pomoć članova udruge, te je reinterpreterirao simbol boginje Mokoš na sličan način na koji je to učinio Ljubo de Karina u slučaju „Velesa“. Manolo Cocho pozvan je kao lendaristički umjetnik koji takve radove stvara već 25 godina i kao profesor predaje na Centro de Ciencias de la Complejidad pri Universidad Nacional Autónoma de México u Ciudad de México.

Iako je inicijalno radionica trebala biti održana tijekom trajanja radionice umijeća suhozidne gradnje, Cocho nije uspio doputovati u tom terminu, stoga je participativan rad izveden tijekom dvodnevne radionice u studenom 2019. U organizaciju se uključila i lokalna udruga „Interval“ iz Lovrana koja se bavi kulturnim djelovanjem te zaštitom povijesne i prirodne baštine mjesta i regije. Na radionicu su pozvani studenti Akademije likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu i njihov mentor, profesor Josip Zanki.

Kao što je to bio slučaj i pri izvedbi „Velesa“, sudionici nisu sudjelovali u idejnom rješenju i konačnom oblikovanju rada. U tom smislu participativnost radova dolazi u pitanje, no nema sumnje da bez sudjelovanja drugih rad ne bi bio realiziran u prostoru na način na koji jest. Procesu osmišljavanja umjetničke intervencije prethodilo je istraživanje Manola Cocha, pri čemu se fokusirao na tekstilne uzorke koji se interpretiraju kao reprezentacija Mokoš, fragmente povijesti zapisane u tkanju. Naime, autor je slične tekstilne uzorke, ali s različitim značenjem nailazio u tekstilnim uzorcima etničke zajednice Huichol i drevnih Maya²⁷. Istraživanje je potaklo sjećanja iz djetinjstva kad je Cocho u majčinoj kući naišao na njenu kolekciju vezenog tekstila iz čitavog svijeta. Budući da dio njegove obitelji potječe iz Istre, vjeruje da se radilo upravo o uzorcima tumačenima kao reprezentacije Mokoš (Manolo Cocho 3.11.2019.). Konačni dizajn rada Manolo Cocho je prilagodio materijalu s kojim smo gradili, broju sudionika i vremenskom okviru, stoga je iz kompliciranijih tekstilnih uzoraka izveo simplificiraniji dizajn, u dogovoru s pojedinim članovima udruge „4 grada Dragodid“ koji su koordinirali tehnički dio izvedbe i autorom mitsko-povijesne staze Grgom Frangešom (slika 9).

²⁷ Prema iskazu Maola Cocha iz intervjua provedenog 3.11.2019., za Maye takvi uzorci reprezentiraju kukuruz, dok za Huichole označavaju apotropijski simbol božanskog oka.

Kao i u slučaju intervencija Ljube de Karine, došlo je do odstupanja od inicijalne lokacije izvedbe rada. Mokoš je kroz etnološka istraživanja tumačena kao boginja plodnosti i vlage (Katičić 2008, 2010, 2011, 2014), stoga je Manolo Cocho namjeravao raditi na takvoj lokaciji. Međutim, prethodno je trebalo provjeriti koje su parcele na tom području u privatnom vlasništvu i koje su njive obradive. Lokalno stanovništvo se i dalje ponegdje bavi poljoprivredom, stoga je, kao što je to u ovom poglavlju prethodno navedeno, postavljanje kamenja na takvo područje kontraproduktivno. Dapače, kako u intervjuu 2.11.2019. navodi jedan od članova udruge „4 grada Dragodid“, logika, čak i etika gradnje suhozida je čišćenje i zaštita plodnog tla. Stoga se odustalo od idealne pozicije umjetničke intervencije kako ona ne bi narušavala već prirodne tokove života na ovom području. Rad je pomaknut uz rub šume, ali nedaleko lokve koja služi kao pojilo konjima koje u ovom slučaju reprezentira vlagu (slika 10).

Jedan od važnih aspekata koje je Manolo Cocho u intervjuu istaknuo po pitanju odabira prostora na kojemu stvara intervencije jest da ta pozicija pruža mogućnost snimanju i fotografiranju rada. Naime, autor smatra da je diseminacija takvih radova vrlo važna, jer se radi o relativno nedostupnim djelima, što se posebice tiče konteksta pustinje u kojoj autor najčešće stvara.

Manolo Cocho se od samog početka projekta referirao na umjetničku intervenciju kao na *Land art*, koji shvaća kao način komunikacije s *univerzalnim*, odnosno kolektivnom povezanošću svega što postoji u ovom svemiru. Kako on navodi, putem ovakvog stvaralaštva čovjek ima direktno iskustvo s prirodnim prostorom. Naime, za njega je *Land art* način fokusiranja pažnje u prirodni prostor i mijenjanje vlastite percepcije prirodnog okoliša pri čemu se čovjek s njim povezuje. Stoga smatra da *Land art* radovi moraju biti efemerni i kao takve ih i stvara, vodeći se taoističkom idejom o neizbježnom kraju svih stvari i ciklusima koji ih slijede (Manolo Cocho 3.11.2019.).

Rad „Mokoš“ jednako kao i prethodna dva primjera uspostavljaju vezu s tezom mita u krajoliku, no također se skladno nadovezuje na krajolik u kojemu je stvaran. Učinjen participativno, u suhozidu i na rubu šume, rad je gotovo neprimjetan, stopljen s prirodnim okolišem. Njegov značaj ponajviše leži u kulturnom transferu kojeg je utjelovio, a preko kojega možemo razumijevati simbole i značenja koji imaju arhetipska svojstva.

4.4. Marina Banić Zrinšćak i Marko Zrinšćak , „Oko Učke“

Naspram prethodno navedenih umjetničkih intervencija, „Oko Učke“ nije u značenjskoj vezi sa slavenskom mitologijom, no primarna motivacija stvaranja ovog rada je, kao i u slučaju prethodnih, očuvanje memorije na određena znanja i njihova prezentacija u javnom prostoru. Rad je nastao 2012. godine kao narudžba Parka prirode Učka, o čemu saznajem iz intervju s njegovim

autorima, Marinom Banić Zrinščak i Markom Zrinščakom, a financiran je sredstvima Svjetske banke za Projekt integracije u EU Natura 2000 (NIP) kojeg je provodilo Ministarstvo zaštite okoliša i prirode.²⁸ Edukativni postav na otvorenom smješten je na prijevoju Poklon te označava ulazak u Park prirode kod staze koja vodi do najvišeg vrha, Vojak. U tom smislu se geografski krećemo sjeverno od lokaliteta Petrebišća i Peruna.

Marina Banić Zrinščak, profesorica na Akademiji primijenjenih umjetnosti u Rijeci i Marko Zrinščak, nagrađivani autor koji je Hrvatsku predstavljao diljem svijeta, među ostalim i na Venecijanskom bijenalu 1995.²⁹, umjetnici su srednje generacije koji na Učki žive oko četrdeset godina. Stoga je njihov doživljaj krajolika Parka prirode Učka izrazito senzibilan, što je vidljivo iz njihovog doživljaja koncepta intervencije u prirodnom okolišu.

„Problem intervencije u prirodi je jako zahtjevan, treba misliti puno o tome. Mora biti jako suptilno. Ne trpi to nikakvu agresiju, to je jako grdo vidjeti kad je nešto kao šakom u oči. I onda to ne spada ovdje, to spada u grad. (...) Moraš osjetiti život. U to moraš utrošiti svoje vrijeme. To ljudi ne shvaćaju. Možeš imati odličnu ideju, govoriti svašta, al moraš to doživjeti. (...) Ja sam dosta skeptičan. Mi živimo u prirodi već 40 godina i ja sam svaki dan u šumi. Jako je teško nešto vidjeti takvoga.“ (Mirko Zrinščak 15.5.2020.)

„Zapravo uvijek se rade instalacije kad živiš u prirodi. Jednostavno te povuče da napraviš instalaciju, ohrabriš se u tom momentu da napraviš instalaciju ali želiš da ju vrijeme uništi, ne želiš trajno ostavit nekakav trag. Jer neki put se osjećaš doslovno strancem i promatračem. Vrlo je teško potpuno uroniti kao autor.“ (Marina Banić Zrinščak 15.5.2020.)

S druge strane, njihov je rad „Oko Učke“ morao zadovoljiti uvjete javne skulpture kako bi se osigurala sigurnost posjetitelja, pa je tako intervencija osmišljena na taj način da bude što trajnija, ali i da sraste s vizurama pejzaža (slika 11). „Oko Učke“ je intervencija sačinjena od četrnaest vertikalnih skulptura nalik na stupove visoke oko 2,5 metra čiji su vrhovi obrađeni u jednostavne organske oblike. Skulpture su postavljene u krug, u čijem središtu se nalaze drvene klupice koje okružuju masivan komad kamena koji funkcionira kao stol. „Oko Učke“ je svojim oblikom doista zamišljeno kao oko u čijem je središtu trebala biti česma s učkarskom vodom, njena zjenica. To ipak nije izvedeno zbog financijskih ograničenja, pa ulogu zjenice preuzima kameni stol. Pritom

²⁸ „Oko Učke“ Zrinščaka novi edukativni postav na poklonu, <http://www.opatija.hr/hr/vijesti/novosti/%E2%80%9Eoko-ucke%E2%80%9C-zrinscaka-novi-edukativni-postav-na-poklonu.121.html> (Pregledano 24. svibnja 2020.)

²⁹ Mirko Zrinščak, <https://zrinscakmirko.weebly.com/>, (Pregledano 24. svibnja 2020.)

je oko tek jedan od organa smješten na vrhu Učke koja je shvaćena kao biće koje diše i živi zajedno s ljudima. Skulpture su izrađene u skladu s umjetničkom poetikom Marka Zrinščaka, no autor naglašava kako ga je iskustvo poučilo da su takvi radovi unaprijed određeni svojom lokacijom koja im skraćuje vijek trajanja. Na tom području naime, ponekad zna napadati mnogo snijega, skulptura je izložena atmosferilijama, pa je autor osmislio načine na koje skulpture ipak mogu dulje trajati. Stoga je koristio kompaktne komade hrasta s malim pomacima, nije zadirao previše u materiju kako u nju ne bi ulazila voda i kako bi se na površini skulptura s vremenom stvorila patina (slika 12). One su sa svojih dodatnih 120 cm zabijene u zemlju i fiksirane betonom kako ne bi došlo do pogibije posjetitelja (Mirko Zrinščak 15.5.2020.).

Marina Banić Zrinščak navodi kako je intervencija predviđena u formi tabelarnog parka, koji pruža informacije dostupne i razumljive svim profilima posjetitelja. One govore o flori i fauni Parka prirode Učka, prezentirani su kulturno-povijesni podaci, kao i aktualnosti ovog podneblja i relevantne aktivnosti. Marina Banić Zrinščak je autorica ovalnih tabela, njihovog sadržaja i dizajna, čije su dimenzije prilagođene skulpturama Mirka Zrinščaka. One su postavljene s unutrašnje strane skulptura, kako bi posjetitelji mogli sjesti, odmoriti i okretanjem glave promatrati informacije o Parku prirode Učka.

„Jako je bitan taj osjećaj prostora. Ti ulaziš u hram. To je, nećemo reći replika Stonehengea, ali taj oblik oka je jako bitan, ti se nalaziš u zjenici oka, morfologija čovjeka se povezuje s prirodom što je ujedno i sama priroda. I onda na neki način ulaziš u taj hram i tu se odjednom silnice tog prostora u nama objedinjuju.“ (Marina Banić Zrinščak 15.5.2020.)

Autori ovu intervenciju u krajoliku ipak iščitavaju kao *Land art* i pritom naglašavaju da *Land art* u Hrvatskoj ne trpi velike volumene, pa je stvaralaštvo u tom smislu na neki način pozitivno ograničeno. Za razliku od velikih prostranstava pustinja u kojima su stvarani radovi šezdesetih godina, hrvatski je krajolik ispunjen, intiman i nježan te se megalomanski radovi u njega ne uklapaju (Marina Banić Zrinščak i Mirko Zrinščak 15.5.2020.).

5.5. Boris Pecigoš „Land art staza Stražica – Sapaćica“

Nedaleko „Oka Učke“ Boris Pecigoš stvara „Land art stazu Stražica – Sapaćica“ dugačku 6, 5 kilometara. Iako njeni gabariti djeluju megalomanski, posebice u odnosu na ranije predstavljenu tezu autorskog para, radi se o planinarskoj stazi na čijim punktovima se nalaze umjetničke intervencije. Sama planinarska staza jest autorstvo Borisa Pecigoša, inače strastvenog planinara,

no dvadeset intervencija manjih razmjera nalaze se u međusobnim razdaljinama zbog čega ih doživljavamo kao pojedinačne radove u krajoliku.

„Land art staza Stražica – Sapaćica“ otvorena je 2016. godine, a radi se o suradnji s Parkom prirode Učka koju je sam Pecigoš inicirao. Lokacija je odabrana od strane Parka, a ideja je bila da bude blizu prijevoja Poklon, gdje će biti dostupna posjetiteljima. Kako Pecigoš navodi, radi se o kraju koji je dotad bio nepoznat za ljude, izuzev par lokalnih pastira i lovaca, pa se i sam autor morao upoznati sa šumama, boraveći ondje i tragajući za najpogodnijim lokacijama za postavljanje svojih umjetničkih intervencija koje će prizvati posjetitelje na boravak u prirodi (11.5.2020). I doista, svaka od lokacija na kojima je postavljen umjetnički rad predstavlja vrlo senzibilizirano opažanje u prirodnom krajoliku koji proizlazi iz učestalog boravka u takvim prostorima.

„Land art staza Stražica – Sapaćica“ predstavlja opsežno istraživanje koje je rezultiralo izradom magistarskog rada s istom temom pri Šoli za risanje in slikanje u Ljubljani iz 2017. godine. O samom procesu rada Pecigoš piše:

„Nakon što sam odredio trasu staze u dotad planinarski nemarkiranom predjelu Čićarije, oko pašnjaka Sapaćice i litica Stražice, tražio sam lokacije na kojima bih mogao stvarati radove *Land arta* s prikladnom porukom/pričom. Većina od dvadeset lokacija je pomno odabrana tako da djelo *Land arta* ili *Rock arta* posjetiteljima usmjeri pažnju i na okolnu prirodu, da ih primora da zastanu, kontempliraju ili meditiraju na tom mjestu, a ne da samo projure prirodom bez da dožive onaj istinski kontakt i svijest o ljepoti, pa čak i duboko mistično ili duhovno iskustvo jednosti s prirodom. (2017: 4)“

Autor kategorizira *Land art* elemente svoje staze kao geogliffe, petroforme, labirinte, a uz njih stvara *Rock art*³⁰, oslikava stabla i stvara instalaciju od komada drveta i suhog stabla, dok na stazu postavlja putokaze koji posjetitelje usmjeravaju k njima (Slika 13). Pritom naglašava da je zbog vlastite etike, ali i zahtjeva Parka prirode Učka koji su morali ishoditi dozvolu od Zavoda za zaštitu okoliša boje morale biti ekološke s ekološkim certifikatom, no istovremeno otporne na atmosferilije i trajne. Sam autor navodi kako je to ustvari uvođenje stranog materijala u prirodni okoliš, no smatra da su njegove intervencije minimalne u kontekstu okolne prirode, stoga ih ne doživljava kao devastaciju prirodnog okoliša, što su bili neki od komentara na njegov rad (Boris Pecigoš 11.5. 2020.).

³⁰ “Rock art je prvenstveno antropološki izraz. Označava crteže, slikarije i gravure na stijenama, od prehistorijskih špiljskih nalaza pa do ostavštine plemenskih naroda na svim kontinentima. Suvremene umjetničke intervencije na stijenama ili pak na malom kamenju se također nazivaju rock artom. (Boris Pecigoš 2017: 8)“

Intervencije Borisa Pecigoša variraju od slikanja motiva biljnih vrsta na oveće stijene, participativnog momenta u kojemu sa svojim prijateljima oslikava zasebno kamenje kako bi izmijenio njihovu pojavnost, no jedna od njegovih glavnih ideja jest interaktivnost radova koja se očituje u sljedećim primjerima. Autor na kamenu oslikava motiv ljudskih stopa i postavlja ga na tlo, preko puta većeg rada sačinjenog od drveta koji u formi mete kao da usmjerava pažnju. Međutim, baš zbog te interakcije, s vremenom je rad devastiran (Slika 14), što sam autor nije očekivao, budući da je radove inicijalno stvarao betonskim bojama na kamenu kako bi oni trajali. Međutim, njegov stav o trajnosti intervencija se s vremenom mijenja, pa tako u intervjuu, govoreći o „Crvenom stablu“, radu koji također propada kaže „(...) koliko će trajati, toliko će trajati.“ (Boris Pecigoš 11.5.2020.). Slično kao i prethodnom primjeru radova Ljube de Karine, stope pozivaju posjetitelja da i sam svoja stopala postavi na nj, a isto se događa i sa stijenom oslikanom dlanovima. Prema kazivanju i svom vlastitom iskustvu boravka na terenu, djeca najčešće prislanjaju svoje dlanove na slikarije, doživljavajući izravan kontakt s umjetničkim radom. Rad na stazi koji je potpuno motiviran interaktivnošću i u potpunosti je participativan je rad „Napravi svoj *Land art*“ u kojemu autor na određenoj lokaciji poziva posjetitelje na sudjelovanje (slika 15). Radi se o kamenju naslaganom u određene oblike ili jedan na drugi koji u različitim ostvarenjima svjedoče prisustvu posjetitelja na toj lokaciji.

Intervencija „Ljubavni kamen“ nastala je kad je autor uočio dva gotovo zrcalno simetrična kamena koji se naslanjaju jedan na drugi, što ga je potaklo da kamen oslika u oblik srca (slika 16) (Pecigoš 2017: 56). Iz kazivanja Borisa Pecigoša saznajem da se s ovim radom dogodila nepredvidiva interakcija o kojoj je autor saznao iz razgovora s poznanicom koja

„(...) je išla sa svojim prijateljicama na ljubavni kamen jer su taj ljubavni kamen shvatile kao neko mistično mjesto koje će im omogućiti da si nađu partnere. One su tako išle do ljubavnog kamena i tamo vjerojatno izvodile neke svoje rituale.,, (Boris Pecigoš 11.5.2020.)

Osim s „Ljubavnim kamenom“, posjetitelji su u svojevrsnom duhovnom smislu interakciju ostvarili i s radom „Crveno stablo“. Tako autor navodi:

„(...) čuo sam da je jedna grupa, možda čak i udruga, ali se ne mogu sjetiti naziva, da su imali baš te godine kad je otvorena staza 2016. za zimski solsticij kod „Crvenog stabla“ nekakvo bubnjanje, slavlje solsticija, privuklo ih je to kao lokacija da naprave nešto svoje (...).“ (Boris Pecigoš 11.5.2020.)

Interakcije sličnog karaktera prethodno su spomenute u svezi s drugim intervencijama u Parku prirode Učka. Umjetnički radovi u prirodnom okolišu potiču posjetitelje na djelovanje što je u konstelaciji sa stvaranjem mjesta u planinskom prostoru, o čemu će biti govora kasnije u ovom radu.

Još jedna specifičnost koju Pecigoš ističe u svezi „Crvenog stabla“ jest njegova lokacija koja ga čini *site-specific* radom. Kako autor objašnjava, suho drvo obojano u crveno koje je postavljeno na brdašcu Sapaćice na razmeđu trasa plinovoda i dalekovoda je čvrsto vezano uz tu lokaciju (slika 17). Naime, prema Pecigošu te ljudske intervencije nagrđuju vizure krajolika, pa je poruka „Crvenog stabla“ naglašavanje negativno odnosa čovjeka prema prirodnom okolišu. Ono svojom visinom od 5,5 metara neprirodno dominira krajolikom poput spomenutih dalekovoda i plinovoda te tako ukazuje na nelogičnosti u prirodnom okolišu (Pecigoš 2017: 69). Drvo se počelo raspadati te je i Park prirode morao intervenirati i fiksirati ga betonom, no i sam autor ističe da taj rad neće biti dugog vijeka (Boris Pecigoš 11.5.2020).

Još jedan rad koji Boris Pecigoš ističe kao *site-specific* rad je intervencija „Stražar“ na Stražici (slika 18). Nacijepani komadi drveta uglavljeni između dva stabla naprosto se stapaju s krajolikom, naspram ostalih radova koji svojim jarkim bojama glasno obznanjaju svoju prisutnost. Prema kazivanju autora, litica Stražica dobila je ime prema osmatračnicama koje su se ondje nalazile, a danas ondje možemo naći njene ostatke (Boris Pecigoš 11.5.2020). U tom smislu je i ovaj rad u direktnoj korelaciji s toponimijom, kao što je to slušaj s radovima o kojima je već bilo i o kojima će tek biti riječ.

Za Borisa Pecigoša *Land art* predstavlja „(...) umjetnost u prirodi, znači nešto što se napravi u prirodi.“ Međutim, i sam ističe kako je kompleksno definirati pojam koji je vrlo propulzivan za različita shvaćanja, no ipak smatra kako je namjera umjetnika ta koja je najvažnija i koja neko djelo čini *Land artom*, bili to češeri poslagani u krug ili megalomanski radovi šezdesetih godina (Boris Pecigoš 11.5.2020).

5.6. Vedran Ružić, „Put“

Na istom području u blizini prijevoja Poklon nalaze se i dvije intervencije istog naziva - „Put“ Vedrana Ružića (slika 19), umjetnika mlađe generacije postavljene u studenom 2019. godine. Jedna od njih postavljena je uz rub ceste nadomak šume nedaleko ulaza u Park prirode Učka, dok je druga postavljena na istom području, na parkingu uz početak staze „Plas“. Prema kazivanju

autora, intervencije su nastale u sklopu Interreg projekta grada Opatije. Autor je pozvan da izradi devet instalacija za javni prostor, od kojih se dvije nalaze u Parku prirode Učka. Teme intervencija su bile određene projektnim okvirom, prema kojemu je za to područje Ružić imao izbor koristiti teme staze, ovce i pastira. Kako je autor i sam aktivni planinar, odabrao je temu staze.

Autor je odlučio intervenciju koncipirati kao planinarsku markaciju promjera 120 cm, izrađenu u metalu i perforiranu u sredini³¹. Inicijalna je Ružićeva ideja bila izvesti rad u drvetu, prirodnom materijalu, međutim mu je iz Parka prirode Učka savjetovano da koristi metal, odnosno održiviji materijal u kombinaciji s kamenim postoljem. Naime, Ružić smatra da je Park prirode Učka generalno odlučio prijeći na održivije materijale budući da im je problematično održavati skulpture koje su obojane ili koje su od drveta. Iz prethodnih su nam primjera razvidna iskustva postavljanja *trajnih* skulptura koje naposljetku postaju efemerne. Autor je zamislio rad kao buduće mjesto susreta, koje će ljudima služiti kao poticaj za nastavak hodanja u nekom smjeru, a perforacija u sredini markacije namijenjena je tome da posjetitelje Parka prirode privuče na interakciju s djelom, odnosno da ih nagna da se kod ovih intervencija fotografiraju (Vedran Ružić 21.5.2020.). Boravkom na terenu sam i sama uočila kako niz posjetitelja bez ikakvih uputstava provlače svoje glave kroz perforaciju u skulpturi i fotografiraju se, o čemu je govorio i sam autor. U tom je smislu namjena intervencije ostvarena u njejoj interakciji s posjetiteljima.

Vedran Ružić lokaciju umjetničkog rada izveo je uz rub ceste, tek nadomak šume, odnosno uz parkiralište blizu staze na mjestima okupljanja ljudi, jer nije htio intervenirati u šumu radi mogućeg nezadovoljstva planinara i lokalnih stanovnika te vlastite etike.

„(...) mislim da je to taman neka rubna točka između prirode i privlačenja pozornosti neke ekipe, djece, nekih društava i porodice... kao neka zadnja točka dodira između društva i pravila društva, odnosno okvira društva, okruglog okvira društva i prirode. Kao neka barijera, kao da sadržava u sebi neko zadnje obilježje stizanja na cilj prije ulaska u prirodu.“
(Vedran Ružić 21.5.2020.)

Također, autor je istaknuo kako je pronalaženje lokacije bio kompliciran zahvat, budući da se na tom području nalazi veliki broj parcela u privatnom vlasništvu te određeni broj pod nadležnošću Hrvatskih šuma Parka prirode Učka. Zahvaljujući dozvolama koje su partneri projekta ishodovali, autoru je omogućeno postaviti umjetničke intervencije koje se nalaze pod jurisdikcijom Parka

³¹ Autor je skulpturu izradio u suradnji s pomoćnikom Sandrom Gržinićem (Vedran Ružić 21.5.2020.).

prirode Učka i Hrvatskih šuma. Prethodno je apostrofirana problematika lokaliziranja umjetničkih radova s kojima se autori nalaze, a o čemu će biti govora i u daljnjim primjerima.

Međutim, Vedran Ružić za razliku od ostalih umjetnika ne promišlja svoje radove na području Parka prirode Učka u kontekstu *Land arta*:

„Ja pod *Land artom* podrazumijevam isključivo neke intervencije u prirodi s prirodnim materijalima. Ali ne bih ja rekao da je moj rad *Land art*, nego više neka simbolička instalacija za prikaz okupljanja ljudi, ali više u smislu neke društvene skulpture nametnute na ulazu u Park prirode. Ja bih prije rekao da je to intervencija skulpture postavljena na ulazu u Park.“ (Vedran Ružić 21.5.2020.)

Vrlo heterogeno shvaćanje pojma *Land art* potvrđuje prethodno apostrofirane teze u ovom radu o terminološkoj nekonzistenciji. Iako iz etiske perspektive prethodno definirane terminologije različitih autora i autorica ovaj rad može biti interpretiran kao *Land art*, shodno emskom pristupu prihvaćam razumijevanje pojma autora umjetničkog rada. Stoga se služim već obrazloženim krovnim terminom „umjetničke intervencije u prirodnom okolišu“, koji će biti korišten na isti način i u primjeru radova Damira Stojnića.

5.7. Davor Sanvicenti, „Puli Mälina“

„Puli Mälina“ je najrecentnija umjetnička intervencija na području Parka prirode Učka, dovršena i javnosti predstavljena tijekom travnja 2020. godine. Autor rada Davor Sanvicenti međunarodni je multimedijalni umjetnik mlađe generacije čija je poetika obilježena interesom za audiovizualnu fenomenologiju i vizualnu antropologiju.³² On je bio pozvan od strane Europske prijestolnice kulture Rijeka 2020 da izvede trajnu umjetničku instalaciju s temom vode na području Lovranske Drage uz planinarsku stazu Medveja – Lovranska Draga – Vojak (slika 20). Naime, lokacija Lovranske Drage je prema autorovu kazivanju mjesto bogato vodom zbog kojeg su u prošlosti poljoprivreda i stočarstvo bili vrlo razvijeni (Davor Sanvicenti 16.4.2020.). „Puli Mälina“ nas tako vodi jugoistočno od prethodnih intervencija na području Parka prirode Učka.

Iz intervjua sa Sanvicentijem saznajem da je naziv rada „Puli Mälina“ ustvari toponim lokacije na kojoj je intervenciju izveo, a znači „Kod mlina“. Međutim, kao i u prethodnim primjerima, ta lokacija nije bila inicijalno odabrana za intervenciju u Parku prirode Učka. Tako je prvobitno ime

³² Davor Sanvicenti, <http://www.messmatik.net/about.html> (Pregledano 24. svibnja 2020.)

intervencije bilo „Kapljica“, a autor je zamislio „(...) neki paviljon gdje se možeš skloniti, odmoriti, gdje možeš eventualno i piti tu vodu, skuhati si nešto, pojesti nešto.“ (Davor Sanvicenti 16.4.2020.). Promjena lokacije se dogodila nakon što je otkriveno da je prva lokacija na kojoj je autor krenuo raditi privatno vlasništvo, a iduća odabrana lokacija bila je pod konzervatorskom zaštitom. U razgovoru sa starijim mještanima iz Lovranske Drage Sanvicenti saznaje za lokaciju nekadašnjeg mlina. Nitko od mještana taj mlin nikada nije vidio niti znao za njega jer već sto godina on ne postoji. Vidljivi su bili samo njegovi ostatci, obraslo kamenje i kameni mostić kojim se do njega dolazi, a ispod kojega teče potok kad ima vode. Obzirom da se saznalo da je mlin u općinskom vlasništvu, odabrana je lokacija „Puli Mälina“ (Davor Sanvicenti 16.4.2020.).

Autor je zbog promjene lokacije preoblikovao prvobitni projekt koji je bio zadan gabaritima spomenika, budući da se za prvobitno zamišljeni paviljon nije mogla ishoditi građevinska dozvola. Iako je Sanvicenti planirao izvesti paviljon u suhozidu u skladu s tradicijom tog podneblja, zbog statike takve javne građevine koja je potencijalno nesigurna za posjetitelje, radnici tvrtke Kapitel (koja je izvođač Sanvicentijevog projekta) morali su koristiti vezivo. U suprotnom, projekt ne bi bio odobren od strane Europske prijestolnice kulture Rijeka 2020. Ipak, autor je inzistirao da sav materijal bude potpuno prirodan, pa se u ovom slučaju radi o kamenu, prirodnom cementu i čeliku (Davor Sanvicenti 16.4.2020.). Sve navedeno uvjetovalo je konačni projekt „Puli Mälina“ kakvog danas doživljavamo.

Sam koncept rada je višeslojan, a temelji se na tradicionalnim skloništima od prirodnih materijala prisutnih na području Mediterana. „Puli Mälina“ predstavlja bajkoviti, organski nastavak tradicije uklopljen u krajolik. Iako je sačinjena od lokalnog kamena, struktura je naizgled izrazito mekana. Ona zadržava svoju funkciju mjesta počivališta u koju autor smješta tri *škanjića*, sjedalica napravljenih od lokalnih *maruna* koje se mogu pomicati u slučaju da netko u „Puli Mälina“ poželi spavati. Također, autor u okolini rada planira zasaditi vrt samoniklog bilja, koje time nadopunjuje ideju o mjestu okrijepe. No, osim okrepe tijela, Sanvicenti je promišljao i kako putem ovog rada okrijepiti duh posjetitelja:

„Ta fenomenologija čovjeka i prirode, osjećaj vremena, pogled na prirodu, praćenje i šticeenje, odmor, učenje, susret, znači meni je bilo u interesu napraviti funkcionalni paviljon, objekt koji sadržava u sebi za mene bitne stavke odnosa prema prostoru, poštovanja, etike, svega.“ (Davor Sanvicenti 16.4.2020.)

Autor svoja nastojanja oživotvoruje kroz otvore u skloništu koja stvaraju meditativne podražaje nastale djelovanjem prirodnih sila koje doživljavamo čitavim osjetilnim aparatom, a koje „Puli

Mälina“ doista čine mjestom duboke kontemplacije. Ulaz u „Puli Mälina“ nešto je viši od uobičajenih ulaza u kažune i iznosi oko 170 cm (slika 21). „Tek kad uđeš unutra moraš se malo sagnuti da ne udariš glavom i onda se možeš ispružiti unutra. Znači imaš taj jedan tjelesni moment da baš uroniš i izroniš unutra u prostor.“ (Davor Sanvicenti 16.4.2020.) Već samim ulaskom posjetitelj tijekom osjeća prostor, što označava početak akustičko-vizualnih efekata koji će uslijediti. Međutim, također treba napomenuti da otvoreni ulaz zaista privlači posjetitelje da uđu, o čemu sam s njima razgovarala tijekom terenskog istraživanja. Sama forma rada također djeluje pozivajuće. Prema iskazu anonimne posjetiteljice, da je ondje izgrađen tradicionalni kažun, vjerojatno se ne bi spustila s planinarske staze uz koju je smještena intervencija, jer bi pretpostavila da se radi o nečijem vlasništvu. S druge strane, začudnost objekta priziva na boravak u njegovoj blizini, uz svježinu potoka.

Taj isti potok struji ispod objekta kroz kanal i njegov je tok vidljiv kroz stakleni otvor postavljen na tlu skloništa, dok je na dubini od 70 cm ispod stakla postavljen reflektivni inoks (slika 22) . Jednom kad posjetitelj uđe, na tlu može promatrati kako se potok kreće i odzvanja, dok istovremeno može promatrati vlastiti lik u odrazu inoksa, a autor taj perceptivni fenomen naziva *infinitumom*.

Još jedan perceptivni fenomen s kojim autor doista propituje ustaljene predodžbe koje nam nameću uobičajeni kvadratni okviri našeg pogleda, jest oblik istočnog prozora. Naime, Sanvicenti odlučuje prozor formirati na taj način da prati krajolik, s ciljem postizanja izmijenjenog, organskog pogleda koji prati i poštuje liniju krajolika (slika 23). Prozor je izveden kao luk okrenut prema dolje, jer njegova gornja strana prati vizure planina, dok donji dio prati livadu ispred nas. „Kad si unutra, doživljavaš kao da si u nečemu, da si ušao u skulpturu i da iz skulpture gledaš onako kako bi možda skulptura gledala prema van, a to je organski.“³³ (Davor Sanvicenti 16.4.2020.)

Drugi otvor koji Sanvicenti smješta na objekt rezultat je autorovog ekstenzivnog boravka na lokaciji i promatranja prirodnih mijena tijekom prolaska dana, tjedana, mjeseci i godišnjih doba. (slika 24) Okrugli prozor pozicioniran je na dan ekvinocija, kad sunčeve svjetlost pada točno na stakleni otvor na podu, pri čemu sunčeve zrake dodiruju vodu i reflektivnu površinu i time iluminiraju čitavu unutrašnjost. Međutim, igre svjetlosti se događaju i na druge datume, koje stvara i prethodno spomenuti zakrivljeni prozor.

„ Zahvaljujući poziciji, Suncu, rotaciji i svemu dobivamo oblike svjetlosti u mraku koji nam opet čine da organski gledamo prema van. Sve je tu povezano, svi oblici svjetla s

³³ Davor Sanvicenti taj prozor naziva *škiljac*, kao prozor koji škilji.

oblicima na koje i kako gledamo, sve se počinje povezivati. To je meni neka bitna stvar, što se tiče baš tog doživljaja unutra, da to više nije samo mjesto na kojem se možeš odmoriti, skloniti, prespavati i to. To je mjesto gdje isto možeš razmišljati o Zemljinoj rotaciji, svojoj poziciji točno tu i točno sada i zašto to čini specifično za tu lokaciju, specifično čini te svjetlosne igre koje se događaju bez nas, bez tehnologije, bez ičega, neinvazivno, ništa.“ (Davor Sanvicenti 16.4.2020.)

U skladu s poetikom koju prethodni citat objelodanjuje, Sanvicenti reinterpreтира i nanovo definira ideju *Land arta* na svoj način, imajući na umu tradiciju i postulate *Land arta*. Smatra da su to radovi koji više oplemenjuju čovjeka nego prirodu, koji dodaju vrijednost trenutku u kojemu živimo, dodaju vrijednost „(...) razumijevanju nečega i olakšavaju da prođemo neki trenutak, neku misao. Mislim da su vrijedni, vrijedne geste koje stvaraju.“ (Davor Sanvicenti 16.4.2020.). U kontekstu vlastitog stvaralaštva, konkretno rad „Puli Mälina“ Sanvicenti smatra *Land artom*, iako ga sam naziva skulpturalnim objektom u krajoliku.

„On postoji u pejzažu i direktno komunicira s njim i sa mijenama samog pejzaža. Od tog sunca specifično na lokaciji plus vode. Tako da, to je neki spomenik vodi, a opet odnos prema nekom našem trenutnom bivanju u prirodi, način na koji mi gledamo prirodu oko sebe i kroz rad doživljavamo ono što nas okružuje.“

„Puli Mälina“ je umjetnička intervencija u Parku prirode Učka koju možemo shvatiti kao trajnu instalaciju s konceptualnim, efemernim elementima koji se nanovo stvaraju i mijenjaju iz dana u dan. Intervencije o kojima će nadalje biti govora efemerne su i konceptualne naravi i kao takve predstavljaju još jedan aspekt razumijevanja intervencije u prirodnom okolišu.

5.8. Damir Stojnić, „El Scarabeo“ i „1. Maj – Beltaine“

Damir Stojnić, umjetnik i profesor na Akademiji primijenjenih umjetnosti u Rijeci ponajviše je prepoznat u polju slikarstva i stripa. Ipak, Stojnić je autor brojnih performansa, o čemu piše Suzana Marjanić u djelu *Topoi umjetničkog performansa. Lokalna vizura* (2016:160-164), a o kojima će biti govora i u ovom poglavlju. Damir Stojnić, koji prema vlastitom iskazu često boravi na Učki, izveo je dvije intervencije u Parku prirode Učka, „El Scarabeo“ iz 2001. godine i „1. Maj – Beltaine“ 2011. godine.

Umjetnik je performanse izveo nedaleko današnje lokacije „Puli Mälina“, putem od Medveje do vrha Učke, korištenjem reflektivnih materijala za odašiljanje sunčeve svjetlosti. Stojnić objašnjava

kako Rijeka zbog Učke koja ju zaklanja doživljava zalazak Sunca ranije negoli što je to slučaj na drugim lokacijama, stoga je njegova ideja bila da putem refleksije produlji obasjavanje Sunca prema Rijeci (slika 25). Autor je na svoj ruksak postavio okruglo ogledalo (slika 26) koje je nosio na leđima planinareći do vrha, s idejom da se poput sitnog skarabeja uspinje planinom istodobno, poput kukca, reflektirajući zrake Sunca na Rijeku.

„Zamišljao sam da će me se vidjeti kao točku svjetlosti jer će Sunce reflektirati to ogledalo na mojim leđima to jest na ruksaku, pa će se ta točka vidjeti, kako se penje prema gore. Htio sam proći cijeli put od dna do vrha Učke, da se taj cijeli teritorij obgrli, koliko se može naravno. Tako da sam baš krenuo iz Medveje u Lovransku Dragu i od Lovranske Drage prema Vojaku. I onda kad sam došao na Vojak, onda sam tu sam za sebe projicirao to Sunce, pokušavao sam ga projicirati na Rijeci. Tu sam poziciju odabrao jer je to najviši vrh Učke. Ja sam stvarno taj performans onako radio baš za sebe. Ja sam masu stvari onako radio za sebe, bez gledaoca jer mislim da svaki čin za sebe ima nekakvu svoju moć i da ima čak neku drugu vrstu moći ako nitko to ne gleda jer ostavlja neki svoj trag u prostoru vremenu, bio promatran ili ne.“ (Damir Stojnić 9.4.2020.)

Drugi performans koji je autor izveo 2011. godine povezan je sa slavenskom mitologijom apostrofiranom u drugim radovima na području Parka prirode Učka pri čemu se mitološki aspekt tog područja ponovno pokazuje kao vrlo podatno polje za umjetničko stvaralaštvo.

„Nazvao sam performans „Prvi maj – Beltaine“. U zalazak Sunca zapalio sam vatru na jednom brdu Perun na Učki i umjesto crvenog karanfila kao simbola krvave bitke za slobodu, ubrao sam vrijesak i majčinu dušicu s korijenjem da bi ih po povratku kući presadio u svoj vrt. Tim sam činom jedan praznik koji je izvorno bio povezan sa slavljenjem života iscjeliteljski odstranio tumor politikom, ideologijom nametnutog identiteta robovlasničke ceremonije.“ (Damir Stojnić 9.4.2020.)

Stojnić je performans planirao te je na vrh poveo fotografa koji će dokumentirati proces (slika 27). Autor ovim radom dekonstruira ideju Praznika rada, kojeg smatra patetičnim i ponižavajućem u kontekstu svakodnevice u kojoj nam je potreban godišnji odmor od našeg načina života. Stoga on potiče slavljenje života uparujući Prvi maj s Beltaineom, keltskim slavljem plodnosti koji se događa oko istog datuma (Damir Stojnić 9.4.2020.). Stojnić tako simbolički povezuje keltsku (Beltaine) i slavensku (vrh Perun) mitologiju kao jednakovrijedne kroz dimenzije vremena i prostora.

Iako su oba rada zasigurno intervencije na području Parka prirode Učka performativnog i konceptualnog karaktera, autor se vrlo jasno postavlja u svezi pojma *Land art*: „Za mene je *Land art* samo ono što se radi s prirodnim materijalima. Kamen, zemlja, drvo i to je to. To je jedini pravi *Land art*.“ (Damir Stojnić 9.4.2020.).

5.9. Marko Pogačnik, Geomantijski crteži

Marko Pogačnik, kipar je, učitelj i pisac koji je početke svog umjetničkog djelovanja proveo djelujući u okviru grupe OHO šezdesetih godina, a koja je promicala inovativne umjetničke izraze. Grupa se raspala 1971. godine, a Pogačnik je osnovao „Družinu v Šempasu“ koja je djelovala u obliku komune, povezujući se sa zemljom. Šempaska komuna raspuštena je 1979. godine, gdje je Pogačnik nastavio živjeti sa svojom obitelji i djelovati kao samostalni umjetnik. Svoje je umjetničko djelovanje fokusirao na komunikaciju s krajolikom i Zemljom, iscjeljujući ljude i Zemlju kroz prakse geomantije³⁴ (Vejvoda 1998: 79).

Iako ovaj autor ne stvara intervencije u fizičkom prostoru Parka prirode Učka, uklopljen je u ovaj pregled zbog svoje povezanosti s krajolikom tog područja i shvaćanja istog kojeg uklapa u svoje radove. Naime, Pogačnik 1985. godine s Williamom Bloomom objavljuje knjigu „Zmajeve linije“ u kojoj objašnjava tezu o energetskim linijama zemlje koje u Istri djeluju putem „sustava dišnih otvora“, odnosno energetski nabijenih mjesta koje je autor istraživao diljem Istre. On u izlaganju obrazloženom brojnim crtežima planinu Učku ističe kao moćno mjesto kroz koje prolazi Zmajeva linija (Pogačnik 1998). Autor u intervjuu obrazlaže:

„Nikad nisam direktno radio sa Učkom ali sam Učku i Ćićariju uključivao u svoj rad sa Istrom kao cjelinom. Mislim da Učka i Ćićarija imaju značajnu ulogu u cjelini Istre. One predstavljaju iskonske snage Istre i tako predstavljaju protupol zapadnom djelu Istre koji je kulturno visoko razvijen sa svim tim nekadašnjim venecijanskim gradovima od Kopra prema jugu. Kada govorim o iskonskim snagama mislim prije svega na snage koje djeluju iz podzemnog sveta planete. Tradicija ih poznaje kao zmajeve i divove. Učka je za mene zmajeva leđa (hrbat zmaja) kako sam to pokazao na svom crtežu. U geomantijskom jeziku zmajevi takve vrste kako ga vidim u Učki donose primarne snage iz unutrašnjosti Zemlje

³⁴ Geomantija u praksama Marka Pogačnika označava korištenje zemlje i interpretaciju morfologije krajolika tijekom procesa duhovne, ali i umjetničke spoznaje.

na površinu, da bi se mogao održavati prostor egzistencije na materijalnom nivou.“ (Marko Pogačnik 12.5.2020.)

Crteži koje autor spominje nastali su u okviru projekta Umjetnik na odmoru kojeg je zagrebački Muzeja avangarde provodio od 7. do 11. kolovoza 2013. godine u mjestu Tar kod Poreča. Tijekom tog rezidencijalnog boravka Pogačnik je zaključio da Istru treba prikazivati od Alpa prema jugu, a ne obrnuto, što je prikazivao u crtežima koji su ondje nastali. Tako osim zmaja (slika 28), Istru prikazuje kao Drvo života (slika 29), slika čija morfologija odgovara točkama u krajoliku među kojima je i Čićarija, koja je baza. Također, autor izvodi još jedan crtež Učke centriran oko Vele Drage koju vidi kao srčani centar Učke (slika 30) (Marko Pogačnik 12.5.2020.).

Kao što je već naglašeno, ovi radovi nisu intervencija na području Parka prirode Učka u fizičkom smislu, no autor ih ipak smatra intervencijom u tom krajoliku: „U okviru priprema na radionice pripremam geomantijske crteže koje vidim kao intervenciju u krajoliku na duhovnom nivou.“ (Marko Pogačnik 12.5.2020.). Također, autor se pozicionira u kontekst *Land arta* svojim stvaralaštvom, a time i ovim radovima:

„Kao autor *Land art* projekata radim šezdesetih godina u okviru pokreta OHO, ali ja sam *Land art* kasnije razvio na više načina. Spomenuo sam litopunkturu koja je permanentna instalacija kamena i kozmograma u krajoliku. Drugi način je radionica sa određenim krajolicima u saradnji sa zainteresiranim ljudima.“ (Marko Pogačnik 12.5.2020.).

Posljednji primjer umjetničkih intervencija na području Parka prirode Učka potvrđuje vezu duhovnog s prirodnim okolišem koja se pojavljuje u gotovo svakom od predstavljenih radova. Također, rad Marka Pogačnika ponovno apostrofira tvrdnju o heterogenom razumijevanju pojma *Land art* i djelovanju unutar njega, a u kontekst umjetničkih intervencija na području Parka prirode Učke njegov je rad doveden zbog razumijevanja vlastitog djelovanja kao intervencija u krajoliku Učke na duhovnom nivou.

5.10. Druge intervencije na području Parka prirode Učka

Osim umjetničkih intervencija skulpturalne, konceptualne i performativne naravi, na području Parka prirode Učka sam u više navrata susrela različite minimalne intervencije u prirodnom okolišu pomoću kojih su posjetitelji Parka komunicirali s krajolikom, ali i ljudima u posrednom vidu preko minimalnih intervencija. Marina Banić Zrinščak opisuje svoje doživljaj takvih anonimnih gesta u krajoliku:

„ Mi se obradujemo. Iskreno, kad naiđemo, slučajno. Neko iznenađenje. Primjerice ideš i naiđeš neki kamen na koji je netko nešto upisao, isklesao, neku bezvezariju, to ne mora biti art. Ali, gle netko je ovdje bio, netko je nešto zabilježio, osjetiš kako se javlja neka emocija. Nešto posebno, i mi to mjesto zapamtimo. Interesantno, od silnih vizura mi zapamtimo jedan kamen.“ (Marina Banić Zrinščak 15.5.2020.)

S druge strane, neki od umjetnika stvaraju male intervencije u krajoliku koje niti ne doživljavaju kao umjetnički rad. Tako iz perspektive stvaratelja takvih radove pripovijeda Davor Sanvicenti:

„Ja sam isto radio neke male geste u pejzažu, potpuno nevidljive, nikad objavljene, nego samo za nekoga, a desilo se da je netko nakon pet godina nešto spomenuo neki detalj koji sam ja ostavio u nekoj šetnji gore na gornjem dijelu Istre, pa je netko spomenuo da je našao nešto tamo pa je to bilo začudno, pa sam ja rekao - pa to sam ja stavio gore prije pet godina! I onda znaš da je to nekada nekome rezoniralo nešto i nešto mu je to značilo, netko to uopće nije primijetio, a netko je vidio, toliko mali detalj, kamenčić.“ (Davor Sanvicenti 16.4.2020).

Kao što je prethodno istaknuto, Tim Ingold krajolik smatra kulturnim procesom u vječnoj izgradnji u kojemu je život čovjeka isprepleten s krajolikom te se zajedno s ciklusima života biljaka i životinja upisuje u samu površinu krajolika (usp. Ingold 2011: 198). Tako se unutar krajolika manifestiraju kreativni naboji, o čemu piše William Bloom razrađujući tezu o postojanju Zmajevih linija na području Učke, pišući o tome da energetske tokove kojima se bavi i Marko Pogačnik često potiču čovjeka na stvaralaštvo (usp. Bloom 1998: 24). U ovom kontekstu ponovno bih istaknula misao geografa Maximiliena Sorrea o tome da se ljudski genij stimulira ali i orijentira pod pritiscima prirodnog okruženja, koji pritom posjeduje kreativnu moć (usp. Sorre, 1962: 399, prema Šakaja 1998:464).

Kompleks razmišljanja ovih autora može baciti novo svjetlo na razumijevanje intrinzične potrebe za stvaranjem intervencija u krajoliku koje ne moraju biti motivirane nekim umjetničkim činom kao što je to slučaj u prethodno opisanim radovima. O tome svjedoče intervencije u krajoliku na koje sam naišla tijekom boravka na terenskom istraživanju za potrebe ovog rada, od 15. do 18. svibnja 2020. godine

Nedaleko „Land art staze Stražica – Sapaćica“ naišla sam na obojano kamenje s crtežima i natpisima, koja su ondje očito ostavila djeca koja su prethodno prošla stazom (slika 31). Čin je to ujedno i obilježavanja mjesta, ostavljanja tragova za one koji će kasnije proći, a koji dokida subjekt

autora, o čemu u prethodnom citatu govori i Davor Sanvicenti. Sanvicenti se na taj način na tragu Barthesove teze o smrti autora postavlja i u svezi rada „Puli Mälina“ :

„Ne radim ja samo taj rad, u tom smislu to radi neka moja nakupina, neka moja etika, neki splet svih odgovornosti prema duhu, prema svemu, etički, moralni. Koji poslije kad se rad izvodi, ja zaboravljam da imam doticaj s time. Čak mi je teško postavljati se kao autor. To meni ni nije bitno, nego da je to tu. Ja nisam više bitan, nisam nikad ni bio niti ću biti. Imam neki odnos s time da to mora biti samo za sebe, mora pričati i biti, rad mora biti takav.“ (Davor Sanvicenti 16.4.2020).

Doista, određeni predstavljeni radovi i radovi u krajoliku uopće ne sadrže uz sebe informaciju o autorstvu ili druge podatke o radu, pa su tako depersonalizirani i prepušteni posjetiteljima na doživljaj sasvim drugačiji od onog u ambijentu galerije ili muzeja.

Prethodno istaknuta intervencija mlađih posjetitelja u Parku prirode Učka motivirana je čistim kreativnim izrazom, dok sljedeća intervencija s kojom sam se susrela na potezu između Maja 1 i Maja 2 na Učki 16. svibnja 2020. ima drugačiju konotaciju. Naime, uz makadamsku cestu nalazi se suhozidna struktura široka pola metra a visoka dva metra (slika 32), a nedaleko nje se nalazi i jedna omanja struktura široka oko 30 cm i visoka oko 40 cm (slika 33). U razgovoru s anonimnim prolaznikom, stanovnikom podneblja srednjih godina saznajem da se radi o svojevrsnom spomeniku koje lokalno stanovništvo ondje gradi kao memoriju na smrt majke i djeteta koje su se ondje smrznule kad su preko tog prijevoja prelazile u Istru. U razgovoru s Ljubom de Karinom 17. svibnja 2020. saznajem da su lokalni stanovnici počeli stvarati te intervencije prije četrdesetak godina, a radi se o smrti unuke i bake koje su se smrznule prenoseći namirnice. Niti jedan kazivač nije naveo u kojem vremenskom periodu su se ta stradavanja dogodila. Neslužbena intervencija stanovnika koji suhozidnu strukturu obnavljaju i posjećuju jasno ilustrira prethodno apostrofirane teze Ingolda o krajoliku isprepletenim s čovjekom koji je u neprestanoj izgradnji.

Još jedna intervencija koju susrećem na terenskom istraživanju 16. svibnja 2020. nalazi se u zaseoku Petrebišća. Naime, na livadi nedaleko suhozidnih kućica koje udruga „4 grada Dragodid“ obnavlja nalazili su se krugovi, labirinti (slika 34) i simboli (slika 35) poslagani od kamenja iz okolice. Usred jednog od krugova nalazilo se i ognjište (slika 36) i neki drugi indikatori boravka više ljudi na tom području. Obzirom na to da je ognjište izgledalo koji tjedan staro, a divlji konji koji borave na tom području nisu još razbacali kamenje, moja je pretpostavka da su se na tom području ponovno počeli održavati rituali slični onima koje je Boris Pecigoš spomenuo u svom kazivanju, a vezani su uz proljetni ekvinocij. Naime, takvi tragovi su se na Petrebišću pojavljivali

i prije, a vezani su uz neopoganske ekoreligije o čemu sam s kolegicama Janžić, Mehmedović i Šovagović pisala u radu „Sakralizacija prostora i očuvanje religijske baštine — slučaj Trebišća“ (usp. Flajsig et al. 2019: 89-106). Ova intervencija u krajoliku jasno ocrtava vezu duhovnosti i prirodnog okoliša koja se materijalizira u svojoj fizičkoj pojavnosti, o čemu će više biti govora u narednim poglavljima.

Predstavljene intervencije mjesta su susreta i privlačenja pažnje, koja mijenjaju krajolik i naš doživljaj istog. Krajolik sam potiče na kreativno stvaralaštvo koje je ponekad samo sebi svrha, dok je ponekad vezan uz povijest i kulturu samog krajolika, koji naposljetku čine neko mjesto. Kompleks stvaranja mjesta očituje se upravo u iskazima umjetnika i vlastitog iskustva doživljavanja pojedinih gesta u prostoru koje ga zatim obilježavaju. O tezi stvaranja mjesta u planinskom prostoru putem intervencija bit će govora u analizi što slijedi u idućem poglavlju.

6. Stvaranje mjesta u planinskom prostoru iz perspektive umjetnika i posjetitelja

Na samom početku ovog poglavlja istaknula bih misli kanadske umjetnice Marlene Creates koje će služiti kao početna točka daljnjeg razmatranja. Autorica piše kako su joj zemlja, odnosno zemljište vrlo bitni, no još joj je bitnija ideja da oni postaju mjesto zbog toga što je netko bio ondje (usp. Lippard 1997:32).

Međutim, znanje o tome da je netko bio na nekom prostoru proizlazi iz tragova koje je ta osoba ostavila iza sebe. Na sličan je način kao i Marlene Creates svoje osjećaje izrazila Marina Banić Zrinščak o trenucima susretanja tragova nečijeg stvaranja u prirodnom okolišu. Ona tada taj prostor doživljava na drugačiji način, to postaje mjesto kojeg se sjeća i koje vezuje uz neke emocije (Marina Banić Zrinščak 15.5.2020.). Spomenute pojmove mjesta i prostora Setha M. Low razdvaja te prostor smatra općenitijim i apstraktnijim konstruktom od mjesta. Prema autorici, mjesto je prostor koji je nastanjen i prisvojen kroz atribuciju osobnih i grupnih značenja, osjećaja, osjetilnih opažanja i razumijevanja, dok je prostor pretežno društven, proizvode ga tijela i grupe ljudi, kao i povijesne i političke snage. Prostorne lokacije subjektivnosti, intersubjektivnosti i identiteta su one koje prostor pretvaraju u mjesta - odnosno, življeni prostor koji je od neke važnosti (usp. Low 2017: 32). Lucy Lippard u svojoj knjizi *The Lure of the Local* mjesto definira kao življeni krajolik, krajolik u kojemu se živi, moderiran kroz subjektivno iskustvo. Mjesto je za nju istraženi krajolik, jedinstvo kulture i prostora. Ono se nalazi na sjecištu kulture, povijesti i ideologije te je isprepletено s osobnim sjećanjem i oznakama u krajoliku koja provociraju i evociraju nove doživljaje (usp. Lippard 1997: 7-10). Umjetničke intervencije možemo na taj način shvatiti kao oznake u krajoliku, znamenitosti i osobine nekog prostora koje tako čine neko mjesto. Nadalje, Tim Ingold smatra da mjesto duguje svoj karakter iskustvu koje pruža onima koji provode vrijeme tamo – znamenitostima, zvukovima i mirisima koji čine njegov specifični ambijent. Iz toga svako mjesto crpi svoj jedinstveni značaj (usp. Ingold 2011: 192). Upravo te specifičnosti određuju neko mjesto, o čemu piše i Laura Šakaja:

„Kao što ljudska osobnost predstavlja stapanje prirodnih dispozicija i stečenih osobina, tako je i osobnost mjesta sastavljena od prirodnih danosti i rezultata modifikacijskih radova generacija ljudi. Mjesta imaju unikatna "lica" stečena u trajnoj interakciji između prirode i ljudi.“ (Šakaja 1998: 470)

Iz predstavljenih teza možemo zaključiti da su umjetničke intervencije na prostoru Parka prirode Učke one koje čine karakter određenih mjesta, koje stvaraju mjesto. Iskustva, osjećaje i osobne doživljaje koji čine mjesto možemo razmatrati kroz recepciju umjetničkih djela u prirodnom

okolišu. Nevena Škrbić Alempijević pišući o *Land art* projektu „On Pilgrimage“, koji je održan u austrijskim Alpama 2019. godine, stvaranje prostora na planinskoj ruti shvaća kroz prizme krajolika, pokreta, materijalnosti, ali i umjetnosti (usp. 2019: 28). Umjetnost je kao takva još jedan vid stvaranja prostora, a posljedično i mjesta, ako ga shvatimo kao niži pojam koncepta mjesta prema teorijskoj bazi Sethe M. Low.

Stvaranje prostora, odnosno mjesta, vrlo zorno predočavaju umjetničke intervencije na području Parka prirode Učka. Prije njihovog postavljanja, lokacije su posjetiteljima bile neprimjetne i nezanimljive, dok su zahvaljujući umjetničkim intervencijama te lokacije postale atraktivne te su postale upravo razlog dolaska, što saznajem iz razgovora s anonimnim posjetiteljima „*Land art* staze Stražica-Sapaćica“, ali i vlastitog boravka na području Parka prirode Učka. Analogno takvom shvaćanju stvaranja mjesta intervencijom Tim Ingold objašnjava koja je uloga stabla u krajoliku slike „*Žeteoci*“ Pietera Bruegela Starijeg. Cjelokupni krajolik oko stabla privlači u jedinstven fokus: drugim riječima, svojom prisutnošću stablo čini određeno mjesto. Mjesto nije bilo ovdje prije stabla, ali nastalo je s njim. A za one koji su tamo okupljeni, perspektiva koju ono pruža, a koju neće imati nigdje drugdje, daje mjestu svoj poseban karakter i identitet (usp. Ingold 2011: 204). Tako je i prostor na kojemu je Boris Pecigoš izveo intervenciju „*Land art* staze Stražica-Sapaćica“ do trenutka otvaranja bilo nepoznato. U slučaju ove umjetničke intervencije, stvaranje mjesta vidljivo je u fizičkom smislu izmjene prirodnog okoliša. Autor spominje rad „Vilinsko sijelo“, travnati proplanak na kojemu su stijene postavljene u krug bez prethodne ljudske intervencije, a koje je umjetnik oslikao:

„S dovođenjem ljudi dogodila se promjena. Neka mjesta su se promijenila i izgubila su zapravo onu puninu i tu nekakvu mističnost koju su imali dok su bila nedostupna. Recimo „Vilinsko sijelo“, dok nije postojala staza do te točke, ono je bilo potpuno obraslo u zelenu travu i djelovalo je vrlo posebno. No, kako su počeli dolaziti ljudi i ulaziti u krug, sjedati na kamenje, ta trava se sasvim povukla iz vilinskog sijela i sad je tu suho tlo i nema trave, a i mahovina s dijela tog kamenja je također zbog sjedenja na kamenju nestala.“ (Boris Pecigoš 11.5.2020.)

Na području ove staze događa se još jedna fizička promjena u prirodnom okolišu izazvana stvaranjem umjetničke intervencije. Naime, prema kazivanju Borisa Pecigoša, na jednom dijelu staze ljudi su napravili prečac (11.5.2020.). Michel de Certau ovakve pojave promatra posredstvom strategija i taktika, gdje je strategija ruta koju je zadao Boris Pecigoš, dok je prečica taktika koja osporava zadanu prostornu podjelu (usp. Low 2017:19). U takvom angažiranom

odnosu spram staze stvara se trag u prostoru koji se pamti, s kojim se osobe poistovjećuju, koji čini mjesto. Posjetitelji staze doista koriste te prečice, što uviđam tijekom boravka na terenu. Oni doista zastaju kod pojedinih radova, diskutiraju o njima i odmaraju se, što i jest bila autorova intencija, što potvrđuju i navodi pojedinih posjetitelja Parka prirode Učka. U razgovoru s anonimnom posjetiteljicom staze ona ističe „Crveno stablo“ kao najbolji dio staze i preporučuje mi da ga pogledam, istovremeno izražavajući žaljenje što se ono polako, utjecajem atmosferilija devastira te ističe kako se njena djeca vole igrati oko njega. Na sličan način su oko „Crvenog stabla“ odnos stvorili i posjetitelji koji su u njegovoj blizini radili ritual. Ovi nam primjeri ilustriraju tezu Lucy Lippard o tome da umjetnost koja se nalazi na nekom mjestu može kreirati drugačiju vezu između mjesta i gledatelja. Umjetnost uokviruje, ona je u suradnji s mjestom samim po sebi, ali i sa gledateljem. I gledatelj i mjesto se neprestano mijenjaju i stvaraju nove doživljaje. Autorica smatra da nam umjetnost može pomoći da se fokusiramo na postojeća mjesta i na to kako njihova topografija i detalji reflektiraju i generiraju sjećanja i određenu vrstu znanja o prirodi i kulturi (usp. 1997: 20).

Na isti način funkcionira i odnos posjetitelja s radom „Puli Mälina“. Naime, boravkom na terenu primjećujem da posjetitelji ne znaju za rad, već im on privlači pažnju i priziva ka sebi. Iz trenutka u trenutak njihov se doživljaj rada, ali i prirodnog okoliša mijenja. Uviđaju žabe i zmije u potoku, visoka stabla hrasta i *maruna*, dok se neprestano vraćaju samoj umjetničkoj intervenciji, ulazeći i izlazeći iz nje, da bi naposljetku počinili u njenoj blizini i odmorili se, što i jest intencija ovog rada: „Ja to radim da to bude mjesto koje ti pruža nešto koje ti može nešto govoriti, koje te izaziva, izaziva ti pogled, ulaz, promišljanje, vrijeme, stanje neko, ti budi neke osjećaje“ (Davor Sanvicenti 16.4.2020.). Do tog trenutka nepoznati prostor postao je mjesto počivališta i kontemplacije. Kroz slično shvaćanje Ljubo de Karina objašnjava način na koji uobičajeno odabire lokaciju intervencije u krajoliku i kulturno-povijesni kontekst koji ga uopće navodi na postavljanje intervencija u krajoliku:

„Nekad je to mjesto najprije odlučeno, jer čovjek tu više puta ode, pa mu to ostane, a nekad treba i pažljivije pogledat. Ljudi su uvijek imali počivanja, to znači mjesto gdje su se odmarali. Kad bi se uzelo nekakvo breme na sebe, a uglavnom su ta bremena najviše nosile žene, onda bi ona negdje morala odahnut, odmorit. I to su bila ta mjesta opuštanja. I to je uvijek bilo nešto interesantno, tamo gdje su postavili neka kamenja uz koja bi se moglo opustiti, odmoriti. A čim se čovjek odmara, počne razmišljati, kako ću tamo, kako ću ovamo, što bi.“ (Ljubo de Karina 3.11.2019.)

U kontekstu umjetničkih intervencija na području Parka prirode Učka umjetnici prethodno promišljaju o umjetničkom radu u interakciji s ljudima, o stvaranju mjesta susreta i odmora. Tako Vedran Ružić ističe da mu je želja bila napraviti intervenciju koja će jednoga dana postati mjesto susreta, a koje će pozivati ljude na fotografiranje s njom (Vedran Ružić 21.5.2020.) što sam i sama doživjela na terenu promatrajući posjetitelje. Umjetnici su u tom smislu intervencijom svojim umjetničkim djelom sustvaratelji mjesta koje se u interakciji s posjetiteljima dovršava u maniri Bourriaudove teze o relacijskoj estetici, koja sugerira ideju o umjetničkom radu koji nastaje u cjelini ljudskih relacija i društvenom kontekstu, u kojemu sam rad stvara društveni okoliš u kojemu gledatelji participiraju (usp. Bourriard 2013). Na takav način Marina Banić Zrinščak tumači relaciju odnosa čovjeka, mjesta i umjetničke intervencije:

„Svako djelo ima svoju publiku i svoje oplemenjivanje prostora i skretanje pažnje. To je skretanje pažnje koja služi ljudima da počnu nešto osjećati i komunicirati. Zapravo, nematerijalno komunicirati, neverbalno. Svaki čovjek osjeća na neki poseban način, dirne ga neka intervencija u prostoru i ona sama po sebi ima svoj život koji se stapa sa životom gledatelja na neki način. To je ta interakcija, što se razmjenjuje na razini emocija i iskustva. I to nam nešto govori, kad imamo neka omiljena mjesta i uvijek se želimo tamo vratiti i gledati, što te vuče cijelom tom prostoru dati dio sebe, nekih emocija.“ (Marina Banić Zrinščak 15.5.2020.)

Iz prethodnog razloženog vidljive su dvije perspektive stvaranja mjesta, iz perspektive posjetitelja i iz perspektive umjetnika. Umjetnici eksplicitno mijenjaju pojavnost krajolika unoseći novi sadržaj u sklad prirodnog okoliša, istovremeno anticipirajući odnos s posjetiteljima koji će se dogoditi na relaciji krajolik – umjetnička intervencija – posjetitelj. Posjetitelji s druge strane mjesto stvaraju implicitno i suptilno, posjećivanjem lokacije umjetničkog rada, interakcijom s njim i preoblikovanjem segmenata prirodnog okoliša uslijed opetovanog bivanja u njemu. Međutim, i posjetitelji i umjetnici sudjeluju u procesu stvaranju mjesta kroz značaj koji toj lokaciji pridaju, koju doživljavaju i osjećaju, što Lucy Lippard apostrofira govoreći o tome kako doista svaki put kad uđemo u neko novo mjesto postajemo njegov dio, novi sastojak već postojećeg hibrida, što ustvari jest ono od čega se mjesto sastaje (usp. 1997: 6).

7. Fenomenološki pristup percepciji mjesta umjetničke intervencije

U kontekstu istraživanja koncepta mjesta Setha Low smatra da se mjesta mogu proučavati fenomenološki – kroz individualna ili kolektivna iskustva (usp. 2017: 32). Specifičnosti mjesta stvorenih u planinskom prostoru putem umjetničkih intervencija i u interakciji s posjetiteljima se ostvaruju upravo kroz osjećanje prostora i mjesta cijelim osjetilnim aparatom. Hodanje kroz prirodni okoliš, kretanje tijela, različite senzacije koje se osjećaju osjetilima njuha, vida, sluha, dodira, a ponekad i okusa čine percepciju umjetničkog djela sasvim drugačijom u odnosu na onu u galerijama, muzejima ili javnim gradskim prostorima.

Međutim, prije negoli krenem u razradu ovog poglavlja, ukratko ću predstaviti pojam fenomenologije i način na koji ga koristim u ovom radu, u konstelaciji s teorijama Sarah Pink o multisenzornoj etnografiji i hodanju kao metodologiji. Maurice Merleau Ponty opisuje fenomenologiju na temeljima pisanja začetnika discipline, Edmunda Husserla. Iako i sam ističe da definitivan odgovor na pitanje što je fenomenologija još nije pronađen, autor ističe svoje viđenje. Prema njemu, fenomenologija je istraživanje esencija, esencija percepcije ili svijesti. Radi se o razumijevanju svijeta čije počelo ne leži u faktičnosti i zadanosti svijeta koji nas okružuje, već ponovnom postizanju direktnog kontakta sa svijetom, ili kako je to Husserl izrazio, vraćajući se stvarima onakve kakve jesu. Fenomenologija kako ju shvaća Merleau Ponty tako daje direktan opis našeg iskustva onakvog kakvo ono jest, no predstavlja ju i kao način, odnosno stil razmišljanja, obzirom da je postojala kao pokret prije negoli je uobličena kao filozofska disciplina. Stoga je fenomenologija način opisivanja, a ne objašnjavanja ili analiziranja. Radi se o svijesti o tome da je svo znanje pojedinca o svijetu koje ga okružuje, pa čak i vlastito znanstveno znanje, stečeno kroz vlastiti, specifični pogled na svijet pojedinca ili iskustva svijeta iz kojega je znanost proizašla, iz direktnog iskustva sa svijetom kakav jest (usp. Merleau Ponty 2008: 7-10). U kontekstu fenomenoloških istraživanja kulturne antropologije uvid u fenomene, odnosno sve ono što se odvija u našoj svijesti i sve što opažamo stječe se putem kvalitativne metodologije, kroz individualne i subjektivne naracije. Pritom se ne preispituje njihova autentičnost i istinitost, već oni doista jesu stvarni jer ih takvima ljudi doživljavaju. U tom smislu fenomenologija je istraživačka metodologija usmjerena na iskustva pojedinaca koja su neponovljiva i jedinstvena, a omogućuje sagledavanje i opisivanje svijeta doživljenog kroz intersubjektivne odnose, tjelesnim bivanjem i percipiranjem čitavim osjetilnim aparatom. Fenomenološke postavke kao metodologija u kulturnoj antropologiji mogu dati vrijedne uvide upravo u okviru klasičnih terena gdje je on konkretno fizičko mjesto, ali oblikovano značenjima i simbolima (usp. Škrbić Alempijević et al. 2016: 17-18), što je karakteristično i za ovo istraživanje.

Fenomenologija kao disciplina obuhvaća razmjerno veliko područje istraživanja, stoga će u ovom poglavlju o fenomenologiji biti govora u okviru predstavljenih definicija koje su istovremeno toliko generalne koliko su specifične. Tako će fenomenologija biti korištena kao metoda, način razmišljanja kojim se osvještava percepcija prirodnog okoliša i umjetničkog djela u koje je ono smješteno.

Pri percepciji umjetničkog djela ponajviše smo fokusirani na ono vizualno, u prirodnom je okolišu naše vizualno iskustvo izmijenjeno. Umjesto bijele kocke, nalazimo se u zelenilu koje uvjetuje naš doživljaj umjetničke intervencije. Obzirom na to da se doživljaj događa unutar subjekta koji nešto percipira, treba imati u vidu da su i stvaratelj djela i njegov promatrač pod utjecajem okoliša u kojemu se djelo nalazi, odnosno zelenila koje preuzima i kojim se oblikuje umjetnički rad. Tako Merleau Ponty ističe kako boje imaju bitnu ulogu u percepciji svijeta koji nas okružuje. Zelena boja u okviru induktivne psihologije određena je kao boja koja inducira odmaranje, odnosno počivanje, koja gledatelje vraća unutar sebe i dovodi do stanja mira. Više umjetnika je istaknulo da su svoje umjetničke intervencije na području Parka prirode Učka izradili s motivacijom stvaranja mjesta počivališta, koja je naposljetku proizašla iz boravka u samom ambijentu. Kako Merleau Ponty prenosi, Kandinsky je pisao o zelenoj boji koja ne postavlja nikakve zahtjeve prema nama i ne primorava nas da išta činimo (usp. 2008: 244).

U kontekstu svog istraživanja o *Land art* intervencijama, Ana Kutleša piše: „Suvremeni teoretičari estetike okoliša, grane estetike koja se bavi estetskim doživljajem prirode, stavljaju u prvi plan upravo važnost multisenzorskog, prostornog i vremenskog iskustva subjekta u prirodi., (usp. 2011b: 60). I doista, dok stojimo pred umjetničkom intervencijom u prirodnom okolišu, obuzeti smo senzacijama koje je teško osvijestiti u njihovom punom spektru. Mnoštvo mirisa (na koje čovjek nije naviknut doživljavajući umjetnička djela u galerijama, muzejima ili na javnim gradskim površinama), mogućnost dodira i interakcije s umjetničkim djelom (koju većina umjetnika potiče). Osjećanje grubih površina drveta i hladnoće kamena, ali i intenzivni okusi biljaka koje po putu sakupimo. Autorica Sarah Pink ističe da iako se senzorna antropologija, koja počiva na prethodno predloženoj metodologiji, bazira na korištenju osjetila kao jediničnih kategorija kroz koje se analizira set iskustava, naše zapadnjačko razumijevanja istih je ponekad ograničavajuće. Tako je primjerice teško pojmiti sinestetička iskustva koja su za neke kulture samorazumljiva (usp. 2011: 265). Tako navedene osjetilne senzacije čine kompleks iskustva doživljaja umjetničkog djela u prirodnom okolišu koji se naposljetku uobličuje u određenu atmosferu, koju je doista teško verbalizirati, osjećaj mjesta koji nam sve navedeno pruža. Tako u razgovoru s jednim od anonimnih posjetitelja umjetničke intervencije „Oko Učke“, saznajem da

je osjećaj koji veže uz to mjesto osjećaj sigurnosti koji proizlazi iz kompleksa različitih senzacija. Prema kazivanju oni su vezani uz okruženost visokim stupovima koji sprječavaju nalete vjetera i jarke zrake sunca, ali istovremeno pružaju mogućnost sagledavanja okoliša između stupova. Toplina i glatkoća drveta od kojega je klupica izvedena donose ugodu koja doprinosi cjelokupnom osjećaju mjesta. Lokacija također utječe na takvu percepciju mjesta, budući da je pozicionirana nadomak planinarskog doma, mjesta na kojemu posjetitelj može tražiti pomoć u slučaju eventualne pogibije.

Međutim, takvim doživljajima prethodi radnja esencijalna za umjetničke intervencije u prirodnom okolišu, a istovremeno specifična za njih. Radi se, dakako, o hodanju. Tim Ingold piše da se na svojim putovanjima ljudi kreću od mjesta do mjesta. Da bi se stiglo do mjesta, treba prijeći granicu, ali treba slijediti neku vrstu staze. Tako ne može biti mjesta bez staza kojima ljudi dolaze i odlaze; i nema staza bez mjesta koja predstavljaju njihova odredišta i mjesta polaska (usp. Ingold 2011: 204). Obzirom da su staze prostor kretanja u kojemu se ostvarujemo tjelesnim pokretima, možemo zaključiti da nema mjesta bez hodanja. U tom smislu i sam proces hodanja treba promatrati kao način razmišljanja, na način na koju su ga shvaćali i peripatetici. Sarah Pink tako piše o hodanju kao o etnografskoj metodi, načinu učenja i komuniciranju iskustava. Kao otjelovljenu praksu, Pink smatra da se hodanje mora razumijevati multisenzorno, i ističe Ingoldovu misao o hodanju koje aktivno uključuje i oko i um (usp. Pink et al. 2010: 3-6). Radi se o „ (...) *razmišljanju u hodu (thinking with one's feet)*, kako je metodu nazvao Michael Jackson, antropolog koji ju je osmislio primijenivši fenomenološke postavke pri vlastitu terenskom istraživanju.“ (1983; 1996 prema Škrbić Alempijević et al. 2016: 29). Jackson je obrazlagao kako je senzorno, materijalno, svakidašnje i tjelesno iskustvo sudjelovanja u pojedinim praksama zajednica koje je istraživao pomoglo spoznaji i poimanju iskustva Drugoga, ali i uopće kreacije istraživačkog procesa (usp. Jackson 1983: 340 prema Škrbić Alempijević et al. 2016: 31). Još je Friedrich Nietzsche u svom djelu *Ecce Homo* pisao: „Sjedi što je manje moguće; ne uzimaj u obzir nijednu misao što nije rođena na otvorenom, krećući se slobodno (...)“ (1911: 32). U tom kontekstu možemo razmatrati hodanje kao elementarni proces stvaranja umjetničkog djela (a posljedično i mjesta) u krajoliku. Boravkom u prirodnom okolišu, istraživanjem, autori dolaze do lokacije na kojoj naposljetku stvaraju svoja umjetnička djela. Kako su mnoga mjesta umjetničkih intervencija u prirodnom okolišu naznačena kao mjesta počivališta, njima prethodi hodanje, osjećanje tla pod nogama i kretanje kroz različite ambijente. Ona pružaju cijeli dijapazon različitih senzacija koja na nas utječu i s kojima naposljetku dolazimo na svoje odredište. Za neke radove, hodanje je način doživljaja. Boris Pecigoš na „Land art stazu Stražica-Sapaćica“ stvara labirinte i spirale koji se ne

mogu u potpunosti percipirati vizualno, osim ako ne postoji mogućnost sagledavanja istih iz ptičje perspektive. Jedini način na koji je moguće zaista doživjeti takvu intervenciju jest hodajući kroz labirint i spirale. I doista, trava je unutar tih radova utabana, što svjedoči o tome da ljudi zaista stvaraju interakciju s radovima. Također, na taj ih način posjetitelji osjećaju tijelom, vlastitim nogama kroz proces unutarnjeg istraživanja i osjećanja vlastite tjelesnosti, o čemu govori i Boris Pecigoš:

„To je meni vrlo privlačno kod labirinata i nekih drugih vrsta *Land arta*, što zapravo uključuju gledatelja i promatrača, ne da pasivno uđu u galeriju i gledaju djelo sa strane praktički izolirano, odnosno neuključeno, nego ako se želi u potpunosti doživjeti mora se stupiti ili u kontakt s tim djelom ili prolaziti kroz njega. Hodati da bi se doživjelo na nekoj dubljoj razini, emotivnoj i psihološkoj ili duhovnoj.“ (Boris Pecigoš 11.5.2020)

Kroz spektar emocija i senzacija koje se osjećaju kroz doživljaj umjetničkog djela osjetilima i hodanjem potvrđuje se ideja o stvaranju mjesta u planinskom prostoru putem umjetničkih intervencija. Međutim, još jedan način stvaranja mjesta koji Pecigoš u intervjuu spominje jest duhovnim doživljajem pojedinih lokacija, o čemu će biti govora u idućem poglavlju.

8. Mit, duhovnost i umjetnost u krajoliku

Još jedna tema koja se nametnula kao bitna za razradu u okviru ovog istraživanja jest pitanje mita, duhovnosti i umjetnosti u krajoliku. Neki od prethodno predstavljenih umjetničkih radova u direktnoj su vezi sa slavenskom mitologijom koja se vezuje uz prostor Učke (radovi Ljube de Karine, Perunove svetinje, Manola Cocha, Damira Stojnića), dok neki posjeduju duhovnu konotaciju koja je motivirana prirodom kao takvom (Davor Sanvicenti, Boris Pecigoš) ili shvaćanjem planeta Zemlje kao entiteta prožetog energetskim linijama (Marko Pogačnik).

Tema mita i duhovnosti s umjetnošću bila je isprepletana još od samih početaka razumijevanja takvih intervencija u krajoliku. Suzana Marjanić tako ističe Nazca linije, spomenik je drevne Nazca civilizacije, datirane od 100. do 700. godine na području Perua. Linije tvore figure kolibrića, majmuna, pauka, spirale, kitova, ptica, a mogu se vidjeti jedino iz zraka. Kako Marjanić navodi, postoje pretpostavke da su one služile nekom obliku kalendarske ili astronomske funkcije, no postoji mogućnost da su služile obredima i procesijama (usp. 2016: 113). Ta veza se pokazala relevantnom i u kontekstu povijesnog *Land art* pokreta šezdesetih godine. Vera Turković tako piše o tome kako je Rosalind Krauss smatrala da je Smithson odabrao lokaciju za rad „Spiral Jetty“ dovevši ga u korelaciju s mitološkim značenjem tog mjesta, koje se moglo povezati s vjerovanjima mormonskog stanovništva prema kojima je Salt Lake jezero bez dna, hir prirode povezan s Pacifikom podzemnim kanalima čija strujanja izbacuju na površinu neobične oblike te je Smithson vjerovao da će time njegov rad biti uvjerljiviji (usp. 2002:235).

Suvremeni umjetnik Manolo Cocho u intervjuu 3. studenog 2019. govori o tome kako je prije dvadeset godina napravio jednu umjetničku intervenciju na vrhu planine u meksičkoj pustinji, spiralnu formu složenu kamenjem koja je s vremenom obrasla. Kako umjetnik često odlazi na tu planinu, primijetio je da su ljudi na tom mjestu počeli ostavljati svijeće, novce i druge zaloge, vjerujući da je to drevni rad kojeg su napravili pripadnici etničke zajednice Huichol. Prije nego što sam provela ovaj intervju s umjetnikom, i sama sam se s tim radom susrela dok sam boravila na planini Cerro del Quemado u Meksiku tijekom ožujka 2019. godine. Ondje su mi anonimni lokalni prolaznici govorili o toj spiralnoj formi kao o svetom i mističnom mjestu, spirali u koju treba ući i ostaviti zalog. Kao i u slučaju „Spiral Jettyja“, i Cerro del Quemado u društvenom sjećanju predstavlja mjesto povezano s određenom duhovnosti. Ta planina je sveta Huicholima, a transformacija umjetničkom intervencijom i upisivanje značenja koja to mjesto čini svetim događa se na isti način na koji se to događalo i na Učki. Vladimir P. Goss razmatra ideju smještanja božanstava u krajolik povlačeći paralelu s grčkim Olimpom. On smatra da su ljudi mjesta

duhovnosti uvijek pronalazili na udaljenim, često nedostupnim mjestima poput planinskih vrhova, s kojima su se poslije identificirali. Iako ljudi nisu boravili na tim područjima i fizički intervenirali u njih, stvorili su ondje kulturni krajolik i mjesto duhovnog značaja. Jednako tako, autor smatra da se isti proces događa imenovanjem određenih lokacija u krajoliku. Tako toponimi i oronimi predstavljaju kulturni krajolik i mjesta duhovnosti kao što je to slučaj s vrhom Perun i drugim lokacijama povezanima sa slavenskom mitologijom. Autor tako smatra da su s obzirom na značenja koja se upisuju u takva mjesta duhovnog značaja ona podatna za umjetničku intervenciju i time nadograđuju kulturni krajolik koji se stvara generacijama, tijekom stoljeća, kroz različite načine razumijevanja prostora i mjesta koji na taj način čuvaju sjećanje (usp. Goss 2009: 135-136).

Tako spomenute umjetničke intervencije koje konstruiraju sjećanje na slavensku prošlost prostora Parka prirode Učka komuniciraju s prošlosti u današnjem vremenu i stvaraju vezu s budućnošću svojom možebitnom trajnosti u krajoliku. Međutim, aspekt duhovnog mjesta te intervencije poprimaju u trenutku kad se s njima događaju interakcije povezane s duhovnim životom njihovih posjetitelja, kao što su prethodno opisani rituali ili svojevrsna hodočašća koja se odvijaju na mjestima umjetničkih intervencija. Pridavanjem određenih simboličkih žrtava umjetničke intervencije pune se novih značenjem koje stvara novi aspekt shvaćanja mjesta, dok motivacija odlaska do tog mjesta može biti interpretirana kao svojevrsno hodočašće.

9. Zaključak

Lokaliziranje teme istraživanja na područje Parka prirode Učka, u planinsko područje, predstavilo je određen izazov doživljavanju djela suvremene umjetnosti u vrlo specifičnom ambijentu. Umjetničke intervencije isprepletene s poviješću, kulturom, florom, faunom i prirodnim okolišem tog područja tvore sintezu vrlo podatnu za interdisciplinarni istraživanje. Istraživanje je obuhvatilo teorijsko razmatranje pojmova koji se vežu uz shvaćanje umjetničkih intervencija u krajoliku iz kulturnoantropološke i povjesnoumjetničke perspektive te otvorilo nova polja promišljanju pojmova, što se također odnosi i na termin *Land arta*. Ovo istraživanje nema tendenciju ponuditi novu definiciju termina, već otvara prostor za raspravu u kojoj osim povjesničara i teoretičara umjetnosti sudjeluju i stvaraoci umjetničkih djela. Definicije se tako stvaraju u višeglasju, kroz etski i emski pristup, karakteristično za svaki umjetnički rad. Raznorodnost percepcija odraz je postmodernističkog naslijeđa koje treba neprestano reevaluirati, ali i istaknuti kao polje podobno za daljnju teoretizaciju, što se posebice tiče hrvatskog konteksta.

Ovaj rad utoliko smatram uspješnim zahvatom u smislu mapiranja i popisivanja umjetničkih intervencija u prirodnom okolišu u specifičnom prostoru i vremenu te nastojanju ka terenskom istraživanju i u kontekstu povjesnoumjetničkog istraživanja suvremene umjetnosti. Usto, shvaćanje umjetnosti kao proizvoda kulture koji ima reperkusije u daljnjem stvaranju različitih kulturnih obrazaca i fenomena smatram vrlo korisnim za pokušaj shvaćanja događaja iz prošlosti, ali i predviđanja budućih, kojima možemo konstruirati bolju budućnost. Tako je kroz analizu procesa stvaranja mjesta razvidno kako percepcija krajolika posredovana umjetničkim intervencijama (a koje su u svezi s povijesti i kulturom prostora), smještaju mit u krajolik, stvaraju mjesto duhovnosti i konstruiraju niz drugih značenja upisanih u prostor. Silnice koje proizlaze iz čina smještanja umjetničkog djela u prirodni okoliš tako utječu na promatrače oblikujući njihovu stvarnost na više razina, kao i njihov odnos spram određenih lokacija, prirode i prirodnosti.

U tom kontekstu, smatram da je ovaj rad potaknuo na promišljanje povjesnoumjetničke terminologije i historizacije lendarističkih pokreta te ih preispituje u relaciji sa suvremenim trenutkom prema kojemu se dio Zemljinog stanovništva obraća kao antropocenu, promišljajući svoj stvarni utjecaj na okoliš i svoju ulogu u svijetu, kao i budućnost koju ostavljamo budućim naraštajima.

U ovom radu nazire se ideja koja obuhvaća ideje prirode i kulture u cjelini, u njihovoj međusobnoj povezanosti kroz koju stvaramo, reproduciramo i mijenjamo svijet u kojemu živimo. On u tom smislu služi kao poticaj daljnjim istraživanjima, ali i razumijevanju stvarnosti koje živimo u

jednom novom svjetlu, u kojemu zaista i hrpica kamenja nasred puta mogu u čovjeku potaknuti cijeli dijapazon novih misli i osjećaja.

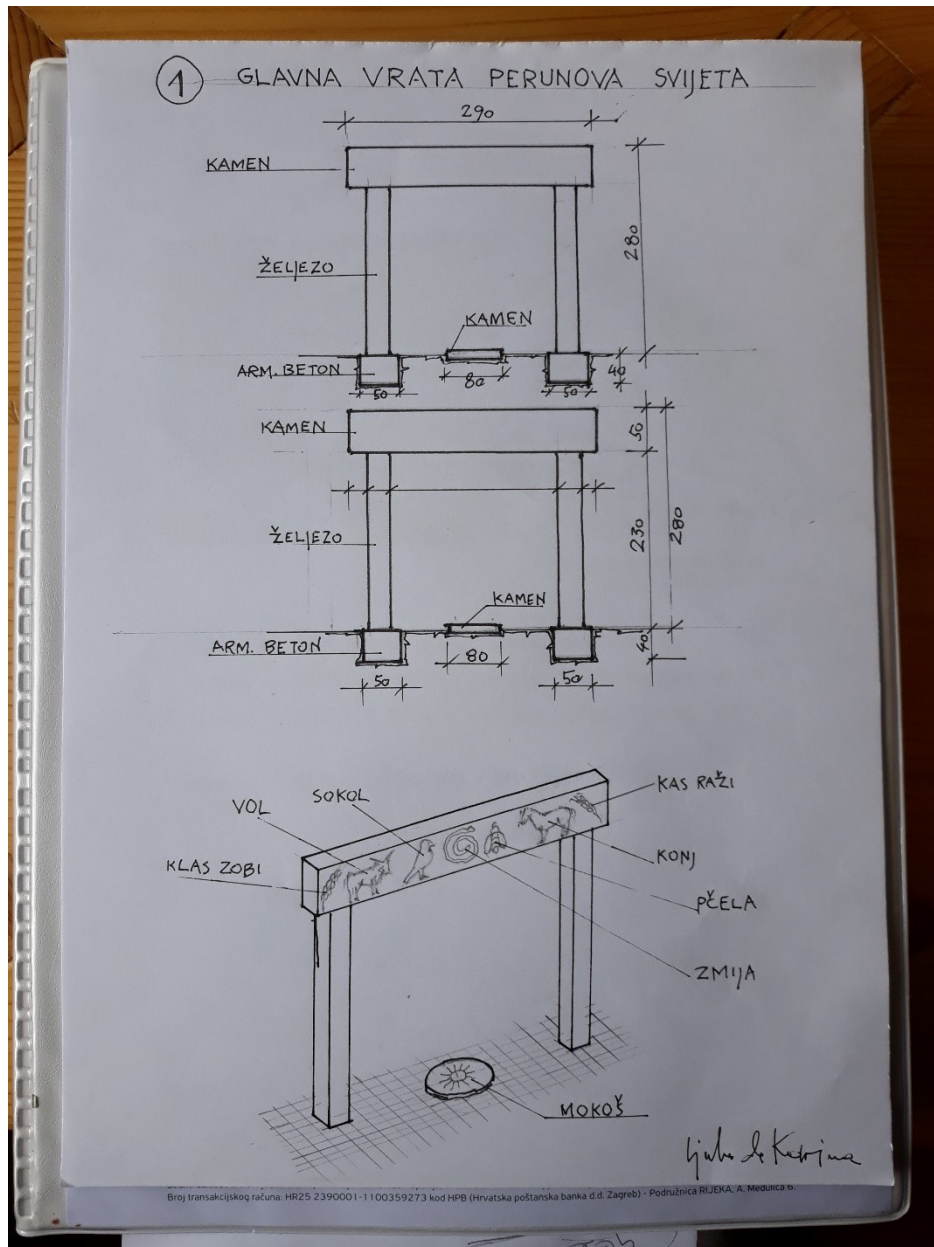
10. Prilozi



Slika 1. Ljubo de Karina, „Veles“



Slika 2. Ljubokarina, „Veles“, detalj glave



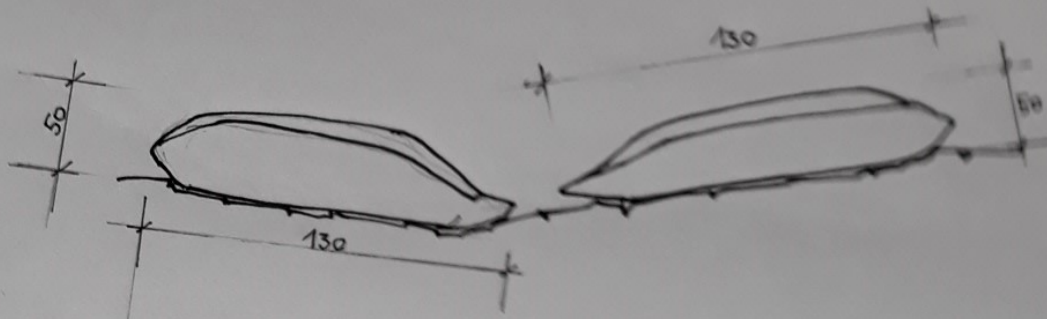
Slika 3. Skica portala, „Glavnih vrata Perunovog svijeta“ Ljube de Karine



Slika 4. „Mlinski kamenovi“, Ljubo de Karina

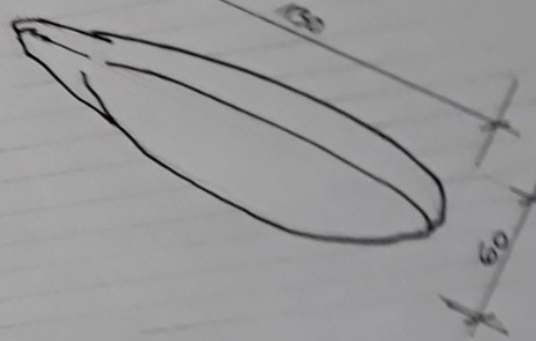
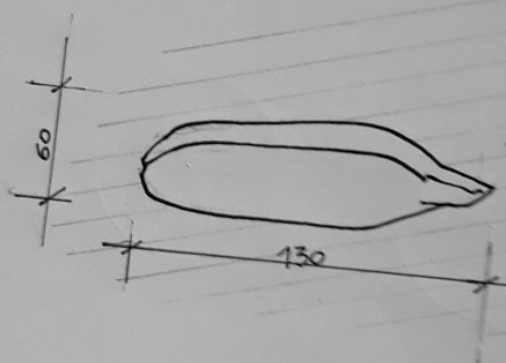
3

RAŽENO ZRNO ZOBENO ZRNO



RAŽ

ZOB



MATERIJAL: KAMEN KANFANAR

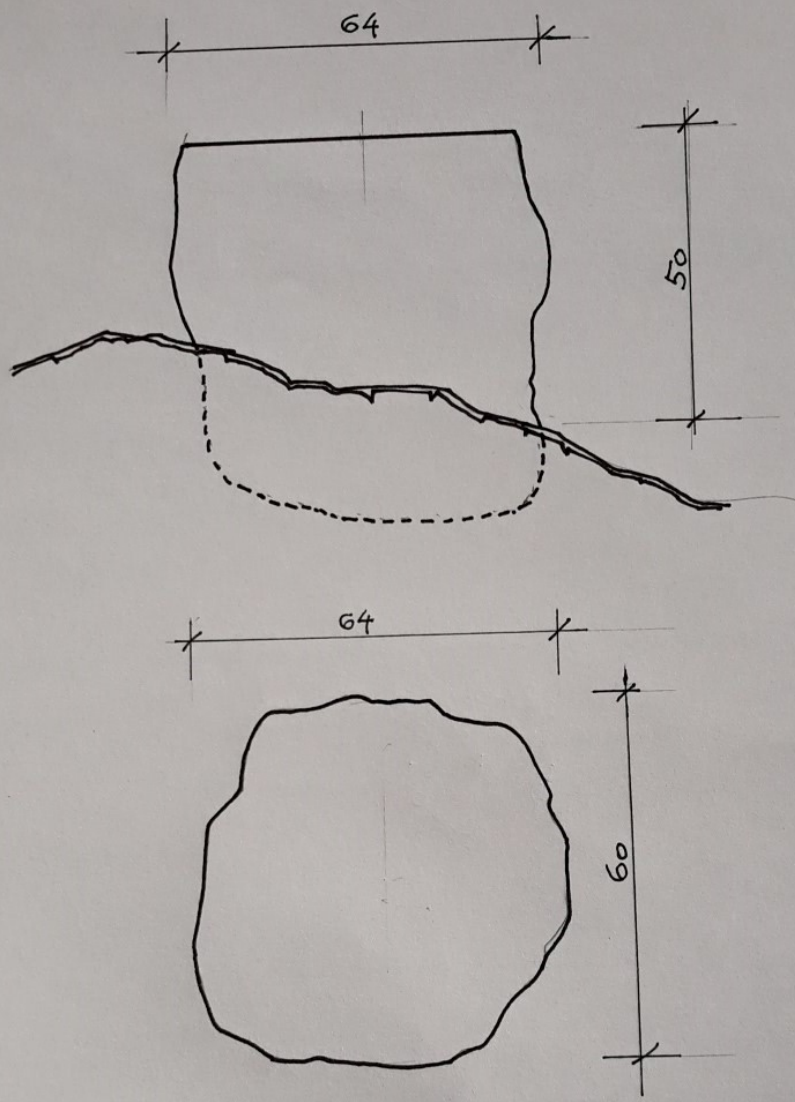
Ljubo de Karina

Slika 5. Skice za skulpture „Zrna raži i zobi“, Ljubo de Karina



Slika 6. Skulptura „Žrecove stope“, Ljubo de Karina

5 ŽRTVENIK



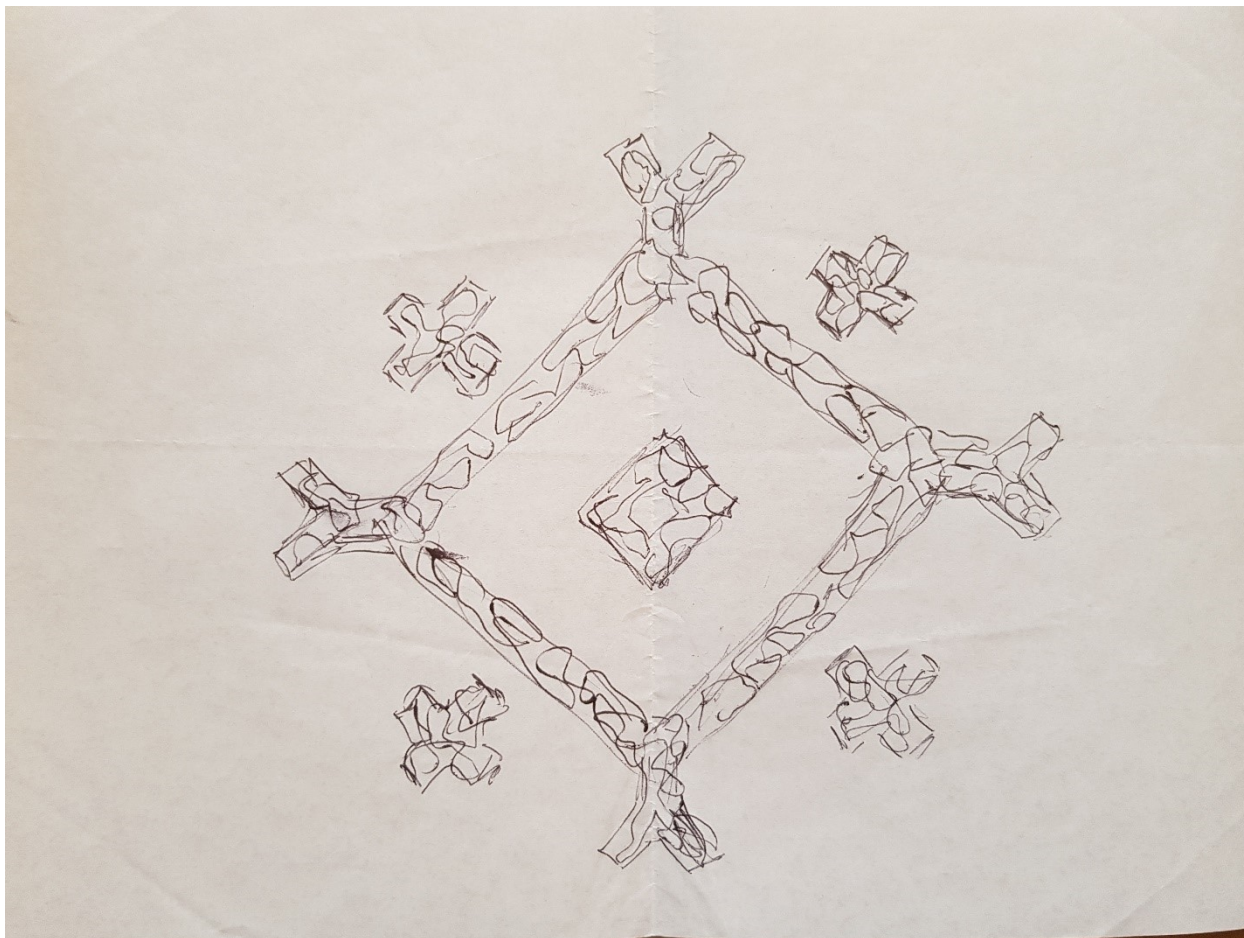
MATERIJAL: POSTOJEĆI KAMEN

Ljubo de Karina

Slika 7. Skica za „Žrecov žrtvenik“, Ljubo de Karina



Slika 8. Kumir „Peruna“ Perunove svetinje



Slika 9. Pojednostavljena skica za rad „Mokoš“ Manola Cocha



Slika 10. „Mokoš“ Manola Cocha



Slika 11. „Oko Učke“ u krajoliku



Slika 12. „Oko Učke“ i njeni detalji



Slika 13. Putokazi i prikaz rute „Land art staze Stražica-Sapaćica“



Slika 14. Devastirani otisci stopala koji pozivaju na interakciju



Slika 15. „Napravi svoj *Land art*“, Boris Pecigoš



Slika 16. „Ljubavni kamen“, Boris Pecigoš



Slika 17. „Crveno stablo“, Boris Pecigoš



Slika 18. „Stražar“, Boris Pecigoš



Slika 19. „Put“, Vedran Ružić



Slika 20. „Puli Mälina“, Davor Sanvicenti



Slika 21. Ulaz u „Puli Mälina“



Slika 22. Otvor u podu „Puli Mälina“



Slika 23. Prozor i refleksija svjetla u „Puli Mälina“



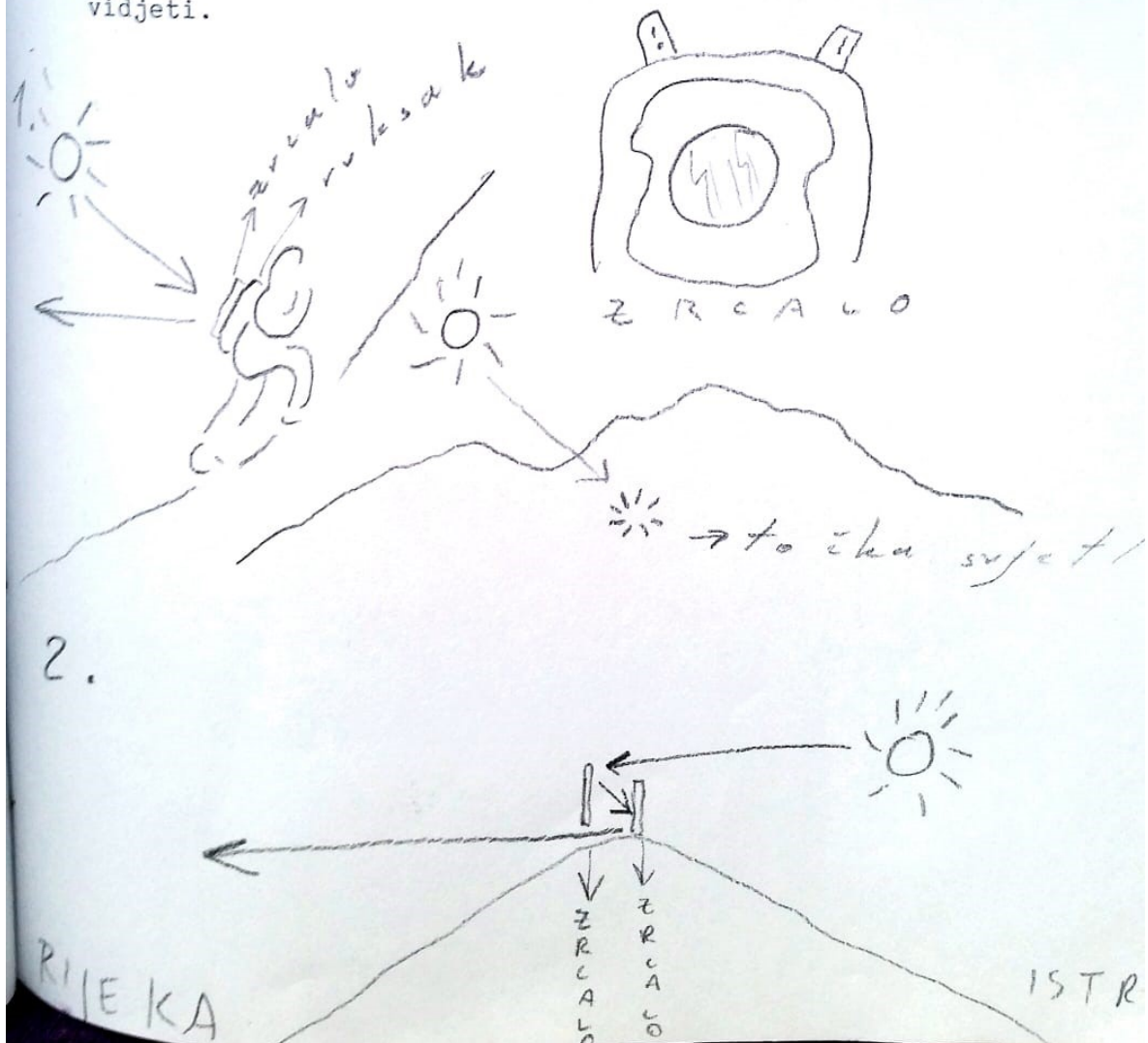
Slika 24. Prozor, otvor u podu i prikaz trenutne putanje svjetlosti u „Puli Mälina“

"El scarabeo" sinopsis:

-planinarenje od Medveje do vrha Učke s okruglim ogledalom na ledima, okačenim o ruksak

-hvatanje sunčevih zraka u ogledalo na ledima i stvaranje odbliska, kako bi me netko, ukoliko gleda prema Učki, zapazio kao pokretnu točku svjetla koja se kreće prema vrhu

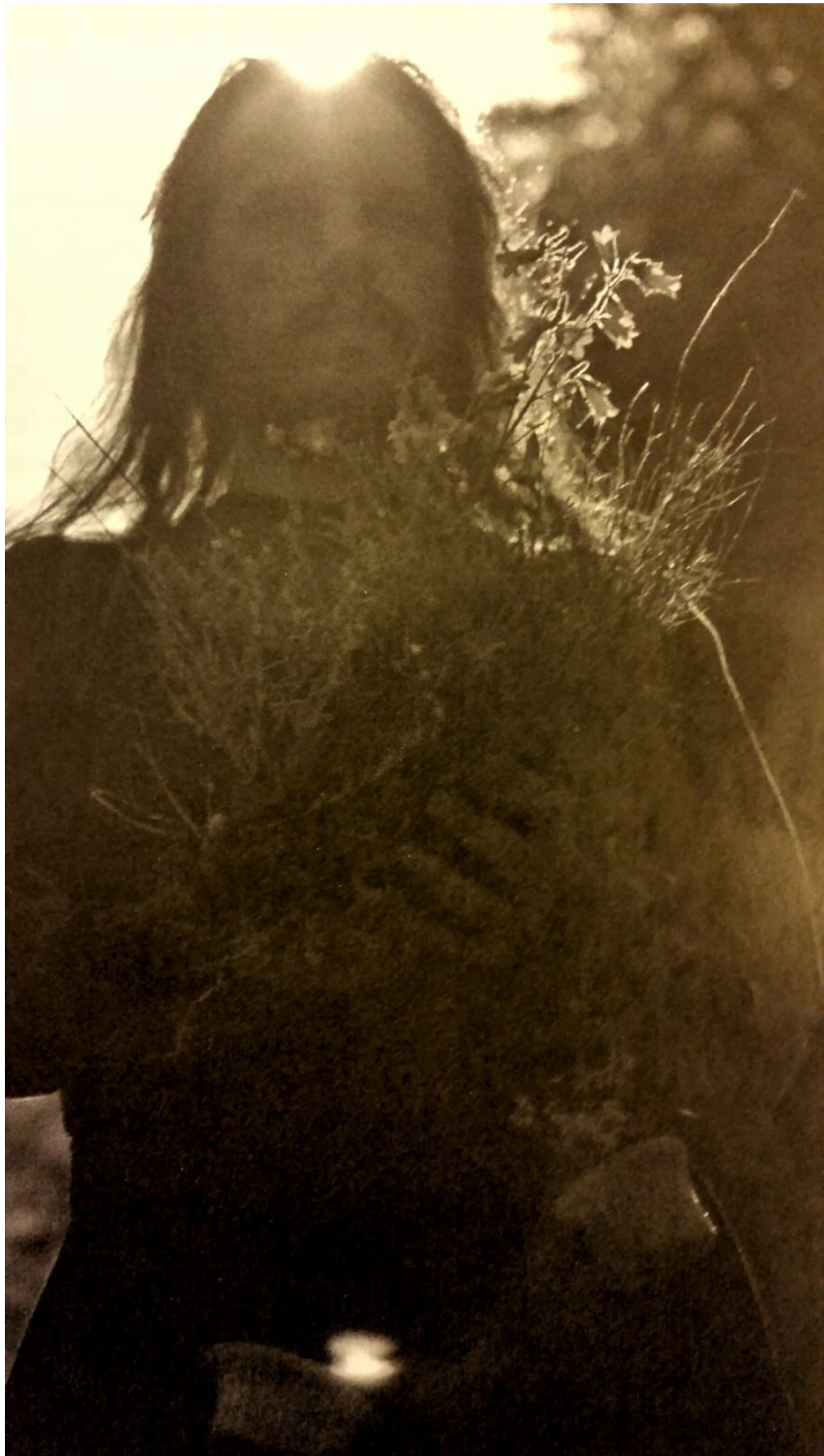
kada sam došao na vrh Učke izvadio sam iz ruksaka još jedno ogledalo i uz pomoć oba ogledala sam pokušao kombinacijom odraza projicirati sunčevu svjetlost prema Rijeci, iako je sunce već bilo zašlo iza Učke i iz Rijeke se više nije moglo vidjeti.



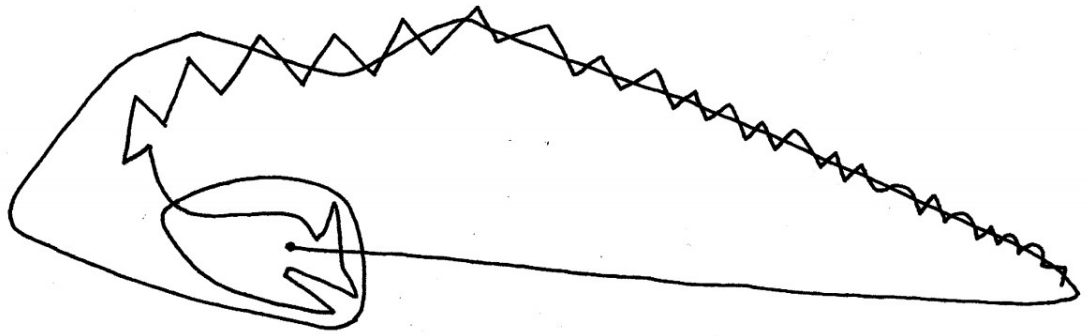
Slika 25. Skica performansa Damira Stojnića



Slika 26. Fotografija ogledala iz performansa „El Scarabeo“ Damira Stojnića

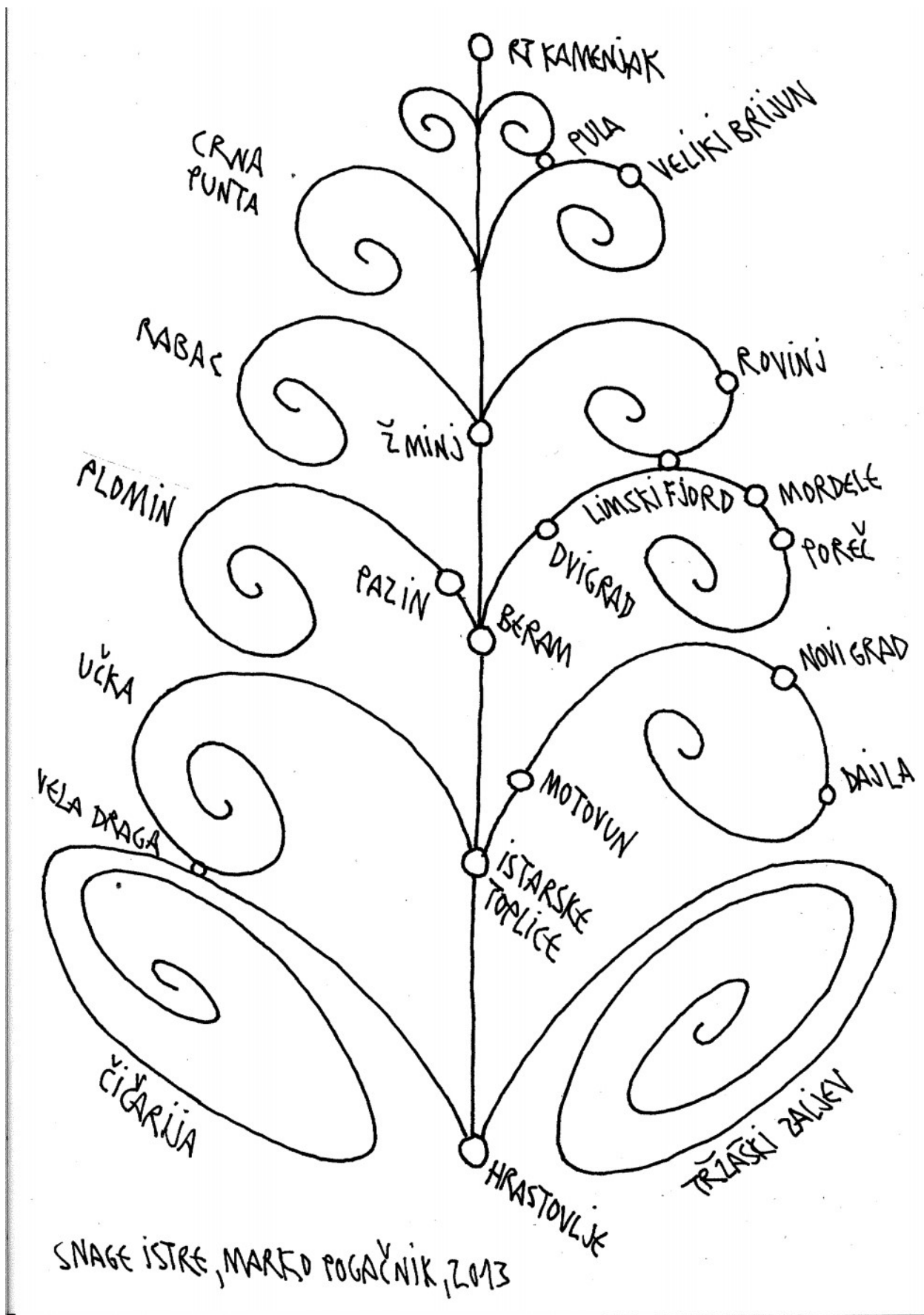


Slika 27. „Prvi Maj – Beltaine“, Damir Stojnić

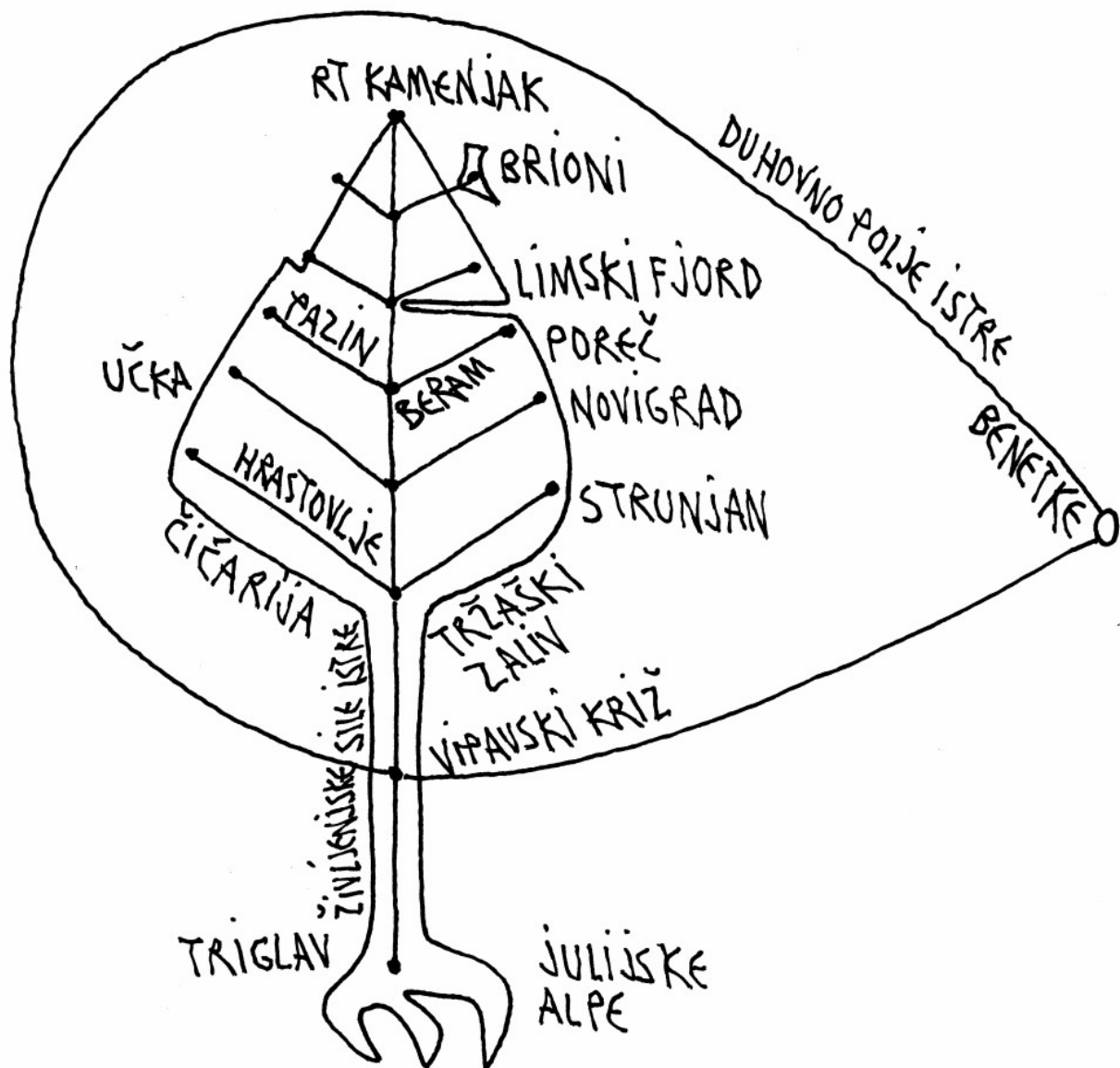


ZMAJ UČKE I VELA DRAGA

Slika 28., „Zmaj Učke i Vela Draga“, Marko Pogačnik



Slika 29. „Snage Istre“, Marko Pogačnik



Slika 30. „Duhovno polje Istre“, Marko Pogačnik



Slika 31. Crteži na kamenju ostavljeni u krajoliku



Slika 32. Suhozidna struktura I



Slika 33. Suhozidna struktura II



Slika 34. Labirint u Petrebišćima



Slika 35. Simbol u Petrebišćima



Slika 36. Okruženo ognjište u Petrebišćima

11. Literatura

Katja Baumhoff, Bojan Mucko, Josip Zanki, ur. *Into the mountains*, Frauenfeld i Zagreb: Kultur im Eiswerk i Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 2018.

John Berger, *Zašto gledati životinje?*, Zagreb: Knjižnice grada Zagreba, 2018.

Nicholas Borriaud, *Relacijska estetika – postprodukcija*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2013.

Allen Carlson, *Aesthetic and Environment – the appreciation of nature, art and architecture*, New York i London: Routledge, 2000.

Maja Flajsig, Magdalena Janžić, Azra Mehmedović, Klara Šovagović, „Sakralizacija prostora i očuvanje religijske baštine — slučaj Trebišća“, u: *Kazivač - časopis za etnološke i kulturnoantropološke teme* 3. (2019.), str. 89-106.

Grga Frangeš, „Park prirode Učka: Zaštićeno područje kao mjesto namijenjeno društvenom sjećanju“, *Etnološka istraživanja* 15 (2010), str. 7-20.

Vladimir P. Goss, „Landscape as history, myth and art. An art historian's view.“ u: *Studia ethnologica Croatica* 21 (2009.), str. 133-168.

Nicholas Green, „Looking at the Landscape: Class Formation and the Visual“ u: *The Anthropology of Landscape: Perspectives of Place and Space*, (ur.) Eric Hirsch i Michael O’Hanlon, Oxford: Clarendon Press, 2003., str. 31-42.

Eric Hirsch, „Landscape: Between Place and Space“, u: *The Anthropology of Landscape: Perspectives of Place and Space*, (ur.) Eric Hirsch i Michael O’Hanlon, Oxford: Clarendon Press, 2003., str. 1-30.

Tim Ingold, *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skil*, New York i London: Routledge, 2011.

Zvezdana Jembrih, Suzana Marjanić, „Zeleni uvodnik“ u: *Umjetničko-znanstveni skup Land Art, Earth Art, Earthworks: z/Zemlja i antropocen. Knjižica sažetaka*, Zagreb: akademija likovnih umjetnosti, 2019. str. 12-13.

Radoslav Katičić, *Božanski boj: tragovima svetih pjesama naše pretkršćanske starine*, Zagreb i Mošćenička Draga: Ibis grafika, Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskog fakulteta, Katedra Čakavskog sabora, 2008.

Radoslav Katičić, *Gazdarica na vratima: tragovima svetih pjesama naše pretkršćanske starine*, Zagreb i Mošćenička Draga: Ibis grafika, Matica hrvatska, Katedra Čakovskog sabora Općine Mošćenička Draga, 2011.

Radoslav Katičić, *Vilinska vrata: i dalje tragovima svetih pjesama naše pretkršćanske starine*, Zagreb: Ibis grafika i Matica hrvatska, 2014.

Radoslav Katičić, *Zeleni lug: tragovima svetih pjesama naše pretkršćanske starine*, Zagreb i Mošćenička Draga: Ibis grafika, Matica hrvatska, Katedra Čakavskog sabora, 2010.

Jeffrey Kastner, "Preface", u: *Land and Environmental Art*, (ur.) Jeffrey Kastner, London: Phaidon 2011., str. 10-17.

Iva Körbler „Dolazak u baštinu, galerija Višeslav/Barokna kuća/ Nin 8. srpanj -13. srpanj 2007.“, u: *Dolazak u Baštinu*, Nin: Matica Hrvatska ogranak Nin 2007, str. 4-6.

Rosalind Krauss, "Kiparstvo u proširenom polju", u: *Quorum: časopis za književnost* , 5/5-6 (1989.), str. 304-316.

Ana Kutleša, *Land art u jugoslavenskoj konceptualnoj umjetnosti: Recepcija, kritika, interpretacija*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2011.

Ana Kutleša, "O odnosu Land arta i fotografije: Primjer Borisa Demura i grupe Gorgona", u: *Život umjetnosti* 89/2 (2011.), str. 59-66.

Lucy Lippard, *The Lure of the Local*, New York: The New Press, 1997.

Igor Loinjak, „Krajolik kao prostor imaginacije“, u: *Prostori krajolika*, katalog izložbe, (Zagreb, Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 4. – 25. 9.2019.), ur. Martina Miholić, Mario Matoković, Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 2019., str. 4-7.

Setha Low, *Spatializing Culture – The ethnography of Space and Place*, London i New York: Routledge, 2017.

Suzana Marjanić, „Priroda u umjetnosti performansa: Land art, earthworks“, u: *Topoi umjetnosti performansa: lokalna vizura*, Zagreb: Durieux i Hrvatska sekcija AICA, 2016., str.132-171.

Maurice Merleau Ponty, *Phenomenology of Perception*, London i New York: Routledge, 2005.

Friedrich Wilhelm Nietzsche *Ecce Homo* , Edinburgh i London: T.N. Foulis, 1911.

Sarah Pink, „Multimodality, multisensoriality and ethnographic knowing: social semiotics and the phenomenology of perception“, u: *Qualitative Research* 11 (2011.), str. 261–276.

Sarah Pink , Phil Hubbard , Maggie O'Neill, Alan Radley, „Walking across disciplines: from ethnography to arts practice“ u: *Visual Studies*, 25 (2010.), str. 1-7.

Marko Pogačnik, „Uvod u tajne istarskog krajolika“, u: *Zmajeve linije. Energetske mreže zemlje*, Marko Pogačnik i William Bloom,. Zagreb: Quantum, 1998. str.45-77.

Nikola Skledar, “Sakralna geografija i čovjekov prirodni okoliš“, *Društvena istraživanja* 4 (1995.), str. 867 – 883.

Laura Šakaja, “Kultura kao objekt geografskog proučavanja”, u: *Društvena istraživanja* 8 (1998), Str. 461-484.

Nevena Škrbić Alempijević, “Creating a Mountain Route: Pilgrimage and Art in the Surroundings of Seckau”, u: *On Pilgrimage – a Landart Project in the Seckau Mountains*, (ur.) Luise Kloos, Graz: Next – Verein für zeitgenössische Kunst, 2019., str. 25-30.

Nevena Škrbić Alempijević, Sanja Potkonjak, Tihana Rubić, *Misliti etnografski : kvalitativni pristupi i metode u etnologiji i kulturnoj antropologiji*, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju, Hrvatsko etnološko društvo, 2016.

Miško Šuvaković, “Land art”, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, 2005. Str. 341-343.

Vera Turković, „Dijalog prirode i kulture kroz likovnu umjetnost“, *Socijalna ekologija* 11/4 (2002.) str. 317-330.

Marijan Vejvoda, „O piscu“, u: *Zmajeve linije. Energetske mreže zemlje*, Marko Pogačnik i William Bloom,. Zagreb: Quantum, 1998. str. 79.

Brian Wallis, “Survey“ u: *Land and Environmental Art*, (ur.) Jeffrey Kastner, London: Phaidon 2011., str. 18-43

Petar Zoranić, *Planine*, Zagreb: Izdavački zavod Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, 1952.

Ivica Župan, „Materijal, masa, prostor“, u: *Ljubo de Karina*, Zagreb: Art Magazin Kontura, 2017. str. 6-19.

“Umjetnost oblikovanja zemlje i site-specific art”, u: *Jansonova povijest umjetnosti*, Penelope J. Davies, Walter B. Denny, Frima Fox Hofrichter, Joseph Jacobs, Ann M. Roberts, David L. Simon, Varaždin: Stanek, 2013., str. 1060-1063.

12. Popis izvora

Internetski izvori

1. *Svečano predstavljanje kipa starohrvatskog boga Peruna*, <http://www.pp-ucka.hr/svecano-predstavljanje-kipa-starohrvatskog-boga-peruna/> (Pregledano 25. travnja 2020.)
2. „*Oko Učke*“ *Zrinščaka novi edukativni postav na poklonu*, <http://www.opatija.hr/hr/vijesti/novosti/%E2%80%9Eoko-ucke%E2%80%9C-zrinscaka-novi-edukativni-postav-na-poklonu,121.html> (Pregledano 25. travnja 2020.)
3. *Pejzaž*, <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=47342> (Pregledano 27. Travnja 2020.)
4. *O parku*, <http://www.pp-ucka.hr/o-parku/> (Pregledano 20. svibnja 2020.)
5. *Dolazak u baštinu - izložba u Gradskoj loži* <https://radio.hrt.hr/radio-zadar/clanak/dolazak-u-bastinu-izlozba-u-gradskoj-lozi/211748/> (Pregledano 20. svibnja 2020.)
6. *Mitsko-povijesna staza Trebišća – Perun* <https://www.min.kulture.hr/default.aspx?id=5046> (Pregledano 23. svibnja 2020.)
7. *Davor Sanvicenti*, <http://www.messmatik.net/about.html> (Pregledano 24. svibnja 2020.)
8. *Mirko Zrinščak*, <https://zrinscakmirko.weebly.com/>, (Pregledano 24. svibnja 2020.)
9. *Building Andy Goldsworthy's Walking Wall* <https://sculpturemagazine.art/building-andy-goldsworthys-walking-wall/> (Pregledano 18. lipnja 2020.)

Popis kazivača

1. Marina Banić Zrinščak, rođena 1960. u Puli. Intervju s kazivačicom proveden 15. svibnja 2020.
2. Manolo Cocho, rođen 1968. u Ciudad de México. Intervju s kazivačem proveden 3. studenog 2019.
3. Ljubo de Karina, rođen 1948. u Rijeci. Intervju s kazivačem proveden 3. studenog 2019. i 17. svibnja 2020.
4. Boris Pecigoš, rođen 1974. u Zagrebu. Intervju s kazivačem proveden 11. svibnja 2020.
5. Marko Pejić, rođen 1989. u Pakracu. Intervju s kazivačem proveden 13. svibnja 2020.
6. Marko Pogačnik, rođen 1944. u Kranju. Intervju s kazivačem proveden 18. travnja 2020.
7. Vedran Ružić, rođen 1986. u Rijeci. Intervju s kazivačem proveden 21. svibnja 2020.
8. Davor Sanvicenti, rođen 1979. u Koprju. Intervju s kazivačem proveden 16. travnja 2020.

9. Damir Stojnić, rođen 1972. u Rijeci. Intervju s kazivačem proveden 9. travnja 2020.
10. Mirko Zrinščak, rođen 1953. u Voloskom. Intervju s kazivačem proveden 15. svibnja 2020.

13. Popis slikovnih priloga

Slika 1. Ljubo de Karina, „Veles“ (fotografirala Maja Flajsig 17. svibnja 2020.).....	59
Slika 2. Ljubo de Karina, „Veles“, detalj glave (fotografirala Maja Flajsig 17. svibnja 2020.).....	60
Slika 3. Skica portala, „Glavnih vrata Perunovog svijeta“ Ljube de Karine (Iz arhive Ljube de Karine).....	61
Slika 4. „Mlinski kamenovi“, Ljubo de Karina (Iz arhive Ljube de Karine).....	62
Slika 5. Skice za skulpture „Zrna raži i zobi“, Ljubo de Karina (Iz arhive Ljube de Karine).....	63
Slika 6. Skulptura „Žrecove stope“, Ljubo de Karina (Iz arhive Ljube de Karine).....	64
Slika 7. Skica za „Žrecov žrtvenik“, Ljubo de Karina (Iz arhive Ljube de Karine).....	65
Slika 8. Kumir „Peruna“ Perunove svetinje (fotografirala Maja Flajsig 17. svibnja 2020.).....	66
Slika 9. Pojednostavljena skica za rad „Mokoš“ Manola Cocha (Iz arhive Manola Cocha).....	67
Slika 10. „Mokoš“ Manola Cocha (fotografirala Maja Flajsig 17. svibnja 2020.).....	68
Slika 11. „Oko Učke“ u krajoliku (fotografirala Maja Flajsig 15. svibnja 2020.).....	69
Slika 12. „Oko Učke“ i njeni detalji (fotografirala Maja Flajsig 15. svibnja 2020.).....	70
Slika 13. Putokazi i prikaz rute „Land art staze Stražica-Sapaćica“ (fotografirala Maja Flajsig 16. svibnja 2020.).....	71
Slika 14. Devastirani otisci stopala koji pozivaju na interakciju (fotografirala Maja Flajsig 16. svibnja 2020.).....	72
Slika 15. „Napravi svoj Land art“, Boris Pecigoš (fotografirala Maja Flajsig 16. svibnja 2020.).....	73
Slika 16. „Ljubavni kamen“, Boris Pecigoš (fotografirala Maja Flajsig 16. svibnja 2020.).....	74
Slika 17. „Crveno stablo“, Boris Pecigoš (fotografirala Maja Flajsig 16. svibnja 2020.).....	75
Slika 18. „Stražar“, Boris Pecigoš (fotografirala Maja Flajsig 16. svibnja 2020.).....	76
Slika 19. „Put“, Vedran Ružić (fotografirala Maja Flajsig 15. svibnja 2020.).....	77
Slika 20. „Puli Mälina“, Davor Sanvicenti (fotografirala Maja Flajsig 17. svibnja 2020.).....	78
Slika 21. Ulaz u „Puli Mälina“ (fotografirala Maja Flajsig 17. svibnja 2020.).....	79
Slika 22. Otvor u podu „Puli Mälina“ (fotografirala Maja Flajsig 17. svibnja 2020.).....	80
Slika 23. Prozor i refleksija svjetla u „Puli Mälina“ (Iz arhive Davora Sanvicentija).....	81

Slika 24. Prozor, otvor u podu i prikaz trenutne putanje svjetlosti u „Puli Mälina“ (Iz arhive Davora Sanvicentija).....	82
Slika 25. Skica performansa Damira Stojnića (Iz arhive Damira Stojnića).....	83
Slika 26. Fotografija ogledala iz performansa „El Scarabeo“ Damira Stojnića (Iz arhive Damira Stojnića).....	84
Slika 27. „Prvi Maj – Beltaine“, Damir Stojnić (Iz arhive Damira Stojnića).....	85
Slika 28. „Zmaj Učke i Vela draga“, Marko Pogačnik (Iz arhive Marka Pogačnika).....	86
Slika 29. „Snage Istre“, Marko Pogačnik (Iz arhive Marka Pogačnika).....	87
Slika 30. „Duhovno polje Istre“, Marko Pogačnik (Iz arhive Marka Pogačnika).....	88
Slika 31. Crteži na kamenju ostavljeni u krajoliku (fotografirala Maja Flajsig 16. svibnja 2020.).....	89
Slika 32. Suhozidna struktura I (fotografirala Maja Flajsig 16. svibnja 2020.).....	90
Slika 33. Suhozidna struktura II (fotografirala Maja Flajsig 16. svibnja 2020.).....	91
Slika 34. Labirint u Petrebišćima (fotografirala Maja Flajsig 16. svibnja 2020.).....	92
Slika 35. Simbol u Petrebišćima (fotografirala Maja Flajsig 16. svibnja 2020.).....	93
Slika 36. Okruženo ognjište u Petrebišćima (fotografirala Maja Flajsig 16. svibnja 2020.).....	93