

FATTORIA DI CELLE GORI: прилог проучавању локално-специфичне уметности

Категорија чланка: прегледни рад

Апстракт: Уметничка пракса карактеристична за локацију (*site-specific art*) идентификује се унутар физичког окружења као јединствена комбинација његових елемената: дужине, дубине, текстуре, услова осветљења, образаца саобраћаја, топографских карактеристика и слично. Касних шездесетих и раних седамдесетих година 20. века ова уметничка пракса напустила је један од конститутивних елемената модерног концепта уметности: идеју естетске аутономије. Одбацујући модернистичку претпоставку да је уметничко дело аутономно, уметност карактеристична за локацију променила је приступ према контексту конципирања и реализације дела. Јединственост уметничке збирке колекције „Гори” (Gori), која је предмет овог рада, значајна је за увид у уметничко мишљење краја 20. века, проучавање и разумевање локално-специфичне уметности. Овај музеј-резиденција, надамак Фиренце, поседује 80 дела локално-специфичне уметности међу којима су најзначајнија имена савремене светске уметности. Увидом у уметничку збирку методом испитивања на терену, те анализом и тумачењем каталога и текстова, издвојена су три различита приступа просторне праксе која ће, у ужем одређењу, бити предмет овог рада. Рационализација простора карактеристична је за рад Ричарда Сера (Richard Serra) и Денија Каравана (Dani Caravan). Испитивање односа природног и артифицијелног карактеристично је за Роберта Мориса (Robert Morris) и Данијела Бирана (Daniel Buren), а разоткривање извештачености „Гамбинијевог врта”, може се, између осталог, издвојити у раду Џорџа Тракаса (George Trakas). Наглашавајући постмодернистичку сумњу, поменути приступи доводе у питање појам локације и идеју природног у савременом контексту упућујући на концептуално ограничење и исцрпљеност појма „локално-специфично”. У настојању да редефинишу однос уметничког рада унутар простора конципирања и реализације, ови приступи нуде алтернативна просторна полазишта, чије је мапирање и приказивање основни циљ овог рада.

Кључне речи: „Гамбинијев врт”, истраживање локације, публика у интеракцији, *site-specific art*, *Fattoria di Celle Gori*

Генеалогичка уметности зависних од специфичних карактеристика места почиње касних шездесетих година 20. века и проблемски је заснована на феноменолошком и искуственом разумевању локације. Уметности са префиксом *site-specific*: „уметност предела“ (*land art*), „амбијентална уметност“ (*ambient art*), „окружења“ (*environmental art*) и др. јављају се, првенствено, као опонент модернистички апстрактној и аутономној скулптури у јавном градском простору.¹

Током седамдесетих година, развоју локално-специфичне уметности допринио је појава алтернативних простора за реализацију и приказивање уметничких дела, као и појава паркова скулптура и инсталација на отвореном. Док су се алтернативни уметнички простори јавили као последица институционалне критике, паркови скулптура на отвореном поставили су концепт уважавања, очувања и интегрисања природног подручја у уметнички принцип. Дела изложена у природи постала су елементи везани за окружење које гледаоци, као активни посматрачи, могу да тумаче кроз пажљиво читање контекста а неретко и кроз тактилно или хаптичко искуство.

Тоскана, позната по свом уметничком наслеђу и јединственој топографији, поседује више од десет паркова скулптура, међу којима је и колекција „Гори“ виле „Ћеле“ (*Villa di Celle*), једна од најозбиљнијих приватних колекција локално-специфичне уметности.

Овај прилог проучавању локално-специфичне уметности настао је као резултат посете аутора виле „Ћеле“, те директног увида у динамичну и разноврсну уметничку колекцију.

Колекција „Гори“ виле „Ћеле“ и сликовити пејзаж „Гамбинијевог врта“

Колекција уметничке збирке виле „Ћеле“, налази се у непосредној близини Фиренце и спада у најпознатије колекције савремене уметности у Италији.

¹ Уметност у јавном простору, у периоду од 60-их до 80-их година 20. века, представљена је кроз два модела: „уметност у јавном простору“ (*art in public places*) и „уметност као јавни простор“ (*art as public spaces*). Први модел је, најчешће, представљен кроз скулптуру и инициран на нивоу градске управе или државе. Оно што легитимише ову праксу као „јавну уметност“ јесте лоцирање, међународно признатих уметничких радова, на местима која због својих карактеристика сматрају посебном врстом јавног добра попут: паркова, универзитета, улазних партија савезних зграда, тргова, аеродрома и слично. У неке од најугледнијих примера ове уметничке парадигме спадају радови Александра Калдера (*Alexander Calder*), Хенрија Мура (*Henry Moore*) и Исаму Ногучија (*Isamu Noguchi*). Други модел односи се на програмски дизајниране урбане скулптуре које функционишу као специфични облик урбаног мобилијара. Кључни параметар овог модела јесу физичке карактеристике контекста, а он се заснива на утилитаристичкој допуни постојећег артифицијелног пејзажа. Ова врста „јавне уметности“ усмерена је одређеном степену задовољења претпостављених корисничких потреба а препознаје се у радовима Скота Бартон (*Scott Burton*) и Сијаха Армајани (*Siah Armajani*).

Вила „Ћеле“ била је првобитно власништво племићке породице Фаброни (*Fabroni*) из Пистоје. Кардинал Карло Аугустино Фаброни (*Carlo Agostino Fabroni*), истакнути покровитељ уметности, подигао је крајем 17. века објекат виле и суседну капелу. Вили је, након што је прешла у власништво породице Казели (*Caselli*), додат раскошни врт површине 50 хектара. Врт је добио име по архитекти Ђованију Гамбинију (*Giovanni Gambini*), који га је пројектовао средином 19. века по узору на енглески врт са карактеристичним пратећим објектима и елементима пејзажа попут волијере, чајџинице, језера, мостова, стена и водопада.

Почетком 1970. године, имање у целини преузима Ђулиано Гори (*Giuliano Gori*) за своју колекцију савремене уметности инспирисану међународним изложбама у Венецији и Каселу које су промовисале нов уметнички принцип истраге физичких карактеристика локације.² Следећи сензибилитет поменутих смотри, Ђулиано Гори тежио је да реализује уметничку збирку која би изградила равноправни критички дијалог с природним окружењем, с том разликом што би дела била део сталне, трајне поставке, а однос између мецене и уметника поново успостављен. Током процеса наручивања, уметник и колекционар би радили заједно на интеграцији идеје у природно окружење поштујући етику рада у природи, размену мишљења и тосканску културну традицију (*Ubierna 2018: 110-119*).

Током седамдесетих и осамдесетих селективно су позвани први уметници и реализовани први локално-специфични радови. Вила „Ћеле“, са уметничком колекцијом „Гори“, званично је отворена као музеј-резиденција 12. јуна 1982. године.

У врту виле, суштински је успостављена мрежа односа између просторног контекста и уметничких дела. У овом музеју на отвореном ништа није деконтекстуализовано, а уметнички радови подстичу гледаоца да прецизира фокус и испита процес којим је сваки уметник стварао, узимајући у обзир локацију унутар простора врта. С тим у вези, може се рећи да специфичност „Гамбинијевог врта“ артикулише сву уметност збирке „Гори“ претварајући је у интерактивну ситуацију. Последично, да би се разумела јединственост ове збирке неопходно је започети дискусију „Гамбинијевим вртом“ и његовим уметничким статусом. То посебно јер је реч о променљивом означитељу који осцилира између природне и вештачке творевине.

² Главни покушај историзације уметничких поступака условљених карактеристикама фактичког простора направио је Германо Ћелант (*Germano Celant*) 1976. године у оквиру 37. Венецијанског бијенала. Водећи принцип ове међународне изложбе под називом „Уметност и амбијенти“ (*Arte & Ambiente*) био је уметнички рад који је испуњавао једну собу изложбеног простора у целини. Ћелант је омогућио историјски преглед и увид у савремену уметничку продукцију. У оквиру Бијенала били су изложени радови италијанских футуриста, руских конструктивиста, холандског покрета „Де Стајл“ (*De Stijl*), дела Џексона Полока (*Jackson Pollock*), Алана Капроуа (*Allan Kaprow*), Џозефа Бојса (*Joseph Beuys*) и других. Ова изложба нагласила је значај везе уметничког дела и простора у оквиру ког се дело поставља и реализује.

„Гамбинијев врт” јесте сликовити предео пројектован под снажним утицајем концепта енглеског врта и пејзажног сликарства Клода Лорена (Claude Lorrain), Николаса Пусена (Nicolas Poussin) и Салватора Розе (Salvator Rosa). Пажљиво компоновани пејзажи, идеализовани су спој блаженог, пасторалног призора и света који узбуђује својом узвишеношћу и снагом. Међутим, пејзаж је, иако изгледа природно, кодиран далеко од стварности. Према тврдњи историчара уметности Роберта Хобса (Robert Hobbs), попут романтичарских сликовитих призора природа се и у „Гамбинијевом врту” ставља под наводнике. „Гамбинијев врт” је симулација, измишљена дивљина, илузија састављена од стварних елемената (Hobbs 1994: 37).

Уметници који су своје радове реализовали у „Гамбинијевом врту” били су заинтригирани управо дихотомијом романтичарског пејзажа. По сензибилитету постмодерни, уметнички радови постављају се као разигране критике које збуњују, деконструишу и реafirмишу идеју природног пејзажа заступљену у врту.

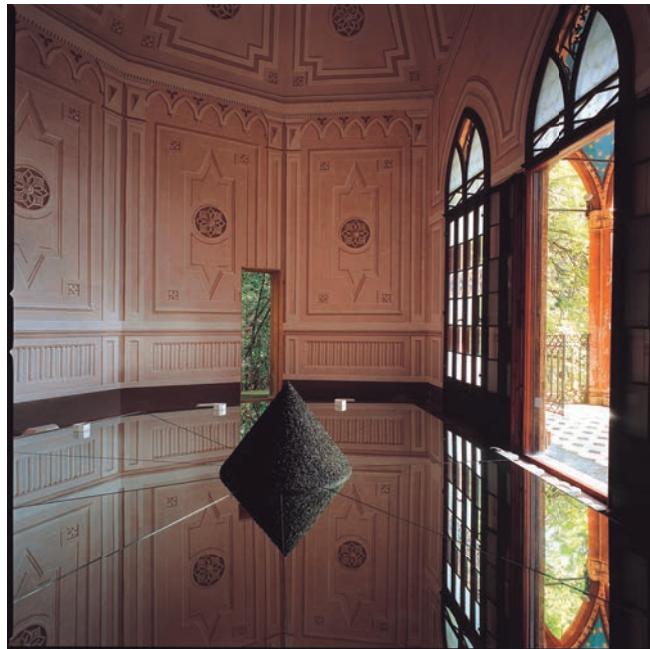
У разнородним уметничким одговорима на просторни оквир „Гамбинијевог врта”, издвајају се три основна приступа: просторна рационализација, испитивање односа природно-артифицијелно и, коначно, отворена критика извештачености идеје идеалног, романтичарског, пејзажа у савременом свету у којем живимо.

Просторна рационализација

Појам рационализације употребљен у контексту тумачења простора упућује на пројектантски приступ који уз минималну интервенцију у просторном оквиру конципира и реализује идеју. Просторни оквир тако постаје врста регулације, јединствени и самодовољни микро-контекст који инспирише и информиса идеју у целини.

Рад Денија Каравана „Церемонија чаја” (*The Tea Ceremony*) из 1999. године спаја две главне пластичке дисциплине: скулптуру и архитектуру. Простор који је додељен за интервенцију, чајјаница у средишту „Гамбинијевог врта”, Караван употребљава као место остварења експресивног исказа, смештајући рад у потпуности у складу с наменом објекта, његовом формом, габаритом и естетиком.

Наиме, унутар објекта Караван користећи само огледало, зелени чај и предмете од керамике гради просторну инсталацију, видљиву са спољашње стране кроз велики француски прозор на балкону. Испред просторије на другом спрату чајјанице налази се седам пари керамичких јапанских сандала које наговештавају да су актери унутар простора обреда. У унутрашњости објекта површина огледала служи као простор за церемонију а одраз себе и њена зидна декорација стварају дубину и осећај амбивалентности. Велики конус традиционално зеленог чаја позициониран је на средини стола док је на сваком месту постављена седмострана посуда од белог порцелана. На поду испред сваке посуде налази



1. Дани Караван, *Церемонија чаја, огледала, зелени чај, порцелан, 1999.*
1. Dani Karavan, *The Tea Ceremony, mirrors, green tea, porcelain, 1999*

се бели јастук од истог материјала чија форма прати форму собе. Уочљиво је пажљиво промишљање детаља и интеграција ликовних потенцијала постојећег објекта у тежиште уметничког пројекта. Унутар свечано постављене сценографије за церемонију, посматрач, међутим, сведочи о одсуству актера обреда. Призор фантастичног калеидоскопа намеће закључак о нестанку, дематеријализацији учесника током свечаног чина чиме ритуал постаје додатно мистификован.

Церемонија чаја и објекат одређен за ту функцију аутономни су мотиви Каравановог рада. Уметник се у потпуности одређује према програмском и формалном оквиру објекта, док са друге стране остаје критички неутралан према изванконтекстуалној идеји јапанског ритуала у средишту италијанске културне традиције. Место које је могуће искористити за критичко супротстављање двеју различитих култура Караван посматра као изоловану целину, контекст самодовољан за уметнички рад и поставку одабраних елемената који постојећој целини додају нову ликовну и езотеричну вредност (сл. 1).

За разлику од Каравана, Ричард Сера за своју прву инсталацију „Коломбино из Фиренцоле” (*Colombino di Firenze*) изведену 1982. године третира широки простор падине која се спушта ка језеру. Уметничкој поставци претходила су прецизна топографска мерења, којима је Сера утврдио тачне позиције (коте) за поставку елемената инсталације. Инсталацију чини осам каменних блокова димензија 213,4 x 147,3 x 147,3 cm израђених од ретког италијанског пешчара коломбина (*Colombino*), изванредних својстава без шупљина или напуклина. Овај камен има низак ниво порозности и гарантује



2. Ричард Сера, *Коломбино из Фиренцоле*, камен, 1982.
2. Richard Serra, *Colombino di Firenzuola*, stone, 1982



3. Роберт Морис, *Лавиринт*, камен, 1982.
3. Robert Morris, *Labyrinth*, stone, 1982

дуг животни век и у најтежим климатским условима па је његова употреба за инсталацију на отвореном логичан избор уметника. Одабир овог камена упућује на етику рада на специфичној локацији и разумевање њених природних потенцијала. Интересантно је додати да је уметник лично направио избор блокова за свој рад пажљивим испитивањем ликовних својстава појединачних узорака у каменолому у Фиренцоли, градићу надомак Фиренце (сл. 2).

Сера је распоредио одабране блокове у уникатну поставку. Унутар ове поставке блокови су били распоређени тако да се они издижу два метра од земље тачно на месту где се терен спушта два метра. То би значило да се врх сваког блока поклапа са базом блока који се налази изнад и тако даље, а чиме се ствара низ виртуелних планова. Терен је не само подлога, он је по себи концепт инспирација и завршено дело, а камени блокови су скулпторски обрађене геодетске тачке које топографију терена мапирају као уметничко дело по себи.

У оба приказана примера уочљиво је прилагођавање уметничког концепта у потпуности физичким условима локације (или објекта у случају Каравановог рада). Иако се локација поставља као непроменљиви параметар, полазна и тежишна тачка, инспиратор и услов ликовности, оба уметничка рада постижу јасан концепт, савремен и оригиналан израз.

Испитивање односа природно-артифицијелно

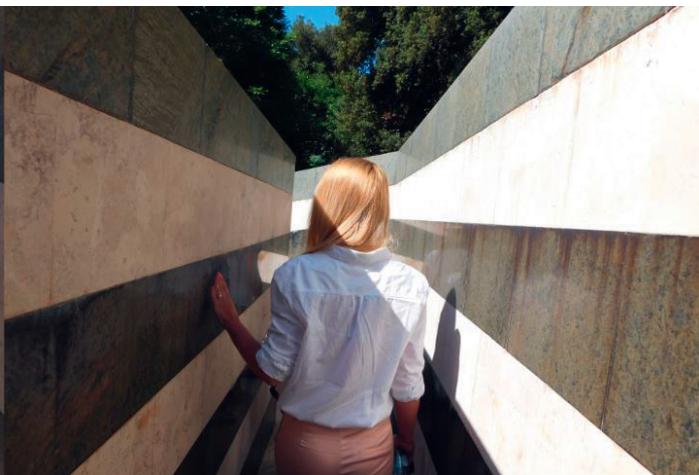
Дијалог између природног и вештачког остварују, монументалним инсталацијама, Роберт Морис и Данијел Биран. Реч је о интервенцијама делимично заснованим на контекстуалном размишљању у оквиру којих се уметници превасходно баве односом сусрета гледаоца са објектом и физичким простором реализације објекта.

Иако се, како Квон (Miwon Kwon) типолошки раздваја, ради о два различита уметничка приступа; феноменолошком код Мориса, односно институционалном код Бирана, може се у оба примера говорити о новим поступцима уметничке праксе карактеристичне за локацију, које редефинишу појам места (Kwon 1997: 95).

Морисов „Лавиринт“ (*Labyrinth*) из 1982. године на први поглед изражава остварене везе са локалном архитектонском традицијом. Да би саградио лавиринт Морис, у правилним интервалима, користи хоризонталне пруге, бели камен (из области Серпенто) и тамнозелени камен (из Транија), што је врло типично за тосканске цркве. Међутим, медиј овог лавиринта не одређују материјали као такви, већ динамика заузимања тродимензионалног простора (сл. 3).

На благој падини романтичарског парка, уметник смешта визуелно јединствену скулптуру троугаоног плана. Њена форма није збир особина материјала објекта већ структура нашег перцептивног ангажовања. Додатно, ова минималистичка форма предимензионирана за место на којем је постављена мења очекивања посетилаца о пејзажу, чиме пејзаж, како наводи теоретичарка уметности Марија Хусаковска-Шишко (Maria Hussakowska-Szysko), бива дисквалификован и остаје у другом плану (Hussakowska-Szysko 2010: 19).

Посматрачи који ступе у лавиринт постају обухваћени психолошким немиром који стварају пруге. Иако ове пруге испрва делују разумљиво, оне су деформисане нагибом падине коју објекат прати у хоризонталном плану. Падина којом се хода кроз лавиринт је коса раван чији нагиб додатно усложњава ионако захтеван систем саобраћаја објекта. Тако идентификовање лавиринта као просторне скулптуре није одређено техником, материјалом или стилем, већ формом искуства чија је најзначајнија карактеристика визуелна непосредност. Посматрач може додирнути дело, видети његове високе зидине и пролазе и



4. Роберт Морис, *Лавиринт*, публика у интеракцији са објектом
4. Robert Morris, *Labyrinth*, observers interacting with the object

осетити његову масивност, али и схватити да постоји метафорички лавиринт, идеја планираног хаоса (сл. 4).

Роберт Морис се у свом раду поиграва савременим теоријама уметности зависних од специфичних карактеристика места. Морис, пре свега, поставља питање позиције посматрача у директној комуникацији са уметничким објектом. Изазивајући нова перцептивна искуства, он интегрише посматрача непосредно унутар објекта чиме поништава дистанцу између посматрача и уметничког објекта. Емпиријске чињенице утицаја светлости, простора и материјала, али и естетика величине, пропорције и масе постају услов за медиј ове просторне скулптуре.

У погледу односа посматрача и уметничког објекта и Данијел Биран показује спремност да појача перцептивно искуство посетиоца стварајући, попут Мориса, на дијагоналној оси артифицијалног, уметничког, објекта и природног амбијента.

Уметнички објекат „Кабина са четири собе која је експлодирала“ (*La Cabane Éclatée Aux 4 Salles*) архитектонична је структура трга окруженог зидовима који су прекривени огледалима. Француски уметник за свој објекат одабира чистину непосредно уз парк, делимично оивичену жичаном оградом и окружену густим растињем. Попут Морисовог „Лавиринта“ и за Биранову „Кабину“ могло би се рећи да је по среди предимензиониран објекат који није у складу са местом на којем се поставља. Ипак, лакоћу овој компактној структури даје фасада обложена огледалима (сл. 5).

Унутрашњост објекта подељена је на четири једнаке квадратне просторије димензије четири пута четири метра. Два зида сваке просторије обложена су огледалима, а два зида су офарбана различитим бојама. На месту обојених зидова свака соба има отвор налик вратима ширине један метар. Врата склоњена са сваког зида, постављена су директно испред отвора из којег су наизглед скинута. Та врата налазе се на тачно четири метра удаљености од објекта. Страна окренута



5. Даниел Биран, *Кабина са четири собе која је експлодирала*, бетон, камен, фарба, огледала, 2005.

5. Daniel Buren, *La Cabane Éclatée Aux 4 Salles*, concrete, stone, paint, mirrors, 2005

ка објекту има боју унутрашњег зида док је спољна страна, логично, обложена огледалом.

Унутар објекта посматрач је креће слободно. Иако помало дезоријентисан, за разлику од посетиоца Морисовог „Лавиринта“ посетилац „Кабане“ није ухваћен у перцептивној нелагоди, већ у некој врсти радосног откривања, нових, могућих визура. Посматрано споља, огледала одражавају окружење. Вегетација која се у њима огледа мења се како се посматрач креће поред објекта чиме се пејзаж дематеријализује и раствара у сопственом одразу.

Оба приказана рада баве се односном перцепције посматрача и уметничког објекта архитектонске форме и пропорције. Иако место реализације објекта јесте у улози просторног регула и улазног, непорменљивог, параметра у процесу уметничког рада, оно је ипак у другом плану у односу на уметникову намеру.

Оба концепта (концепт лавиринта и концепт кутије која је експлодирала) уметници су развијали касније у свом раду на другим локацијама.

„Стаклени лавиринт“ (*Glass Labyrinth*) Роберта Мориса из 2014. године такође триангулисана форма, премда аеродинамична, транспарентна и елегантна говори језиком садашњости, модерне архитектуре и дизајна. Попут свог претходника, из 1982. године, „Стаклени лавиринт“ из Канзас Ситија оријентисан је појачавању перцептивног искуства посматрача кроз сложен и захтеван саобраћај. Са друге стране, Биранова „Кабина са огледалима“ (*Le Cabane rouge aux miroirs*) из 2011. године музеја Шартуз у Дуеу (*Musée de la Chartreuse de Douai*), наставља игру рефлексивне.

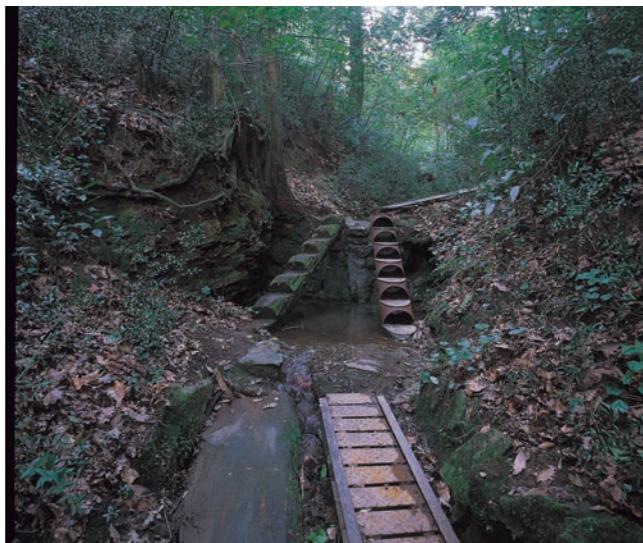
Отворена критика извештачености „Гамбинијевог врта“

Попут већине уметника окружења и Џорџ Тракас користи природу у обликовању свог рада, али је однос публике према локацији и њено ангажовање у откривању рада од пресудне важности за овог скулптора. Унутар стручног дискурса савремене уметности, познато је да Тракасов рад истражује односе између природе, изграђеног окружења и људског присуства. Након што одабере простор (место) свог рада Тракас разматра његову топографију, историју и ликовне потенцијале, али његова истраживања у уметности усмерена су ка испитивању начина на који се може изменити свест публике о месту на којем уметник интервенише.

Дело „Путања љубави“ (*The Pathway of Love*) из 1982. године деконструише романтичну метафору „Гамбинијевог врта“ као идеализованог природог пејзажа. Тракас скреће пажњу на чињеницу да је у романтичарском врту индустријски свет, у свој сложености, потпуно искључен, те да се романтизам може тумачити као реакција на експрес индустријске револуције и носталгично повлачење у прошлост. Речју, романтичарски врт јавља се као опонент урбанизацији и механизацији који чине основни карактер индустријализације.

Тракасову „Путању љубави“ чине две паралелне стазе, једна од челика друга од дрвета, које прате физиономију вијугавог потока пролазећи кроз средиште врта. Одређено време стазе се пружају паралелно, у једном моменту оне замењују места, раздвајају се и коначно сусижу у идиличном уточишту, тајном центру врта – базену у облику срца. Поток, чију су путању пратиле стазе, пролази кроз брану од плетеног метала која је експлодирала и спушта се у водопад формирајући базен. Тракас је инсистирао на експлозији подстакнутој динамитом из које настаје базен у облику срца, наводећи да „не може бити љубави без експлозије“ (Gori 2012: 130). У тишини стазе, вода која ствара одјек појачава перцептивно искуство доводећи га на границу хаптичког. Млаз воде постаје парадигма живота и сталног протока догађаја (сл. 6).

Ипак, експлозија љубавне везе између природе и технологије води закључку да Тракас заправо усмерава нашу пажњу на поремећај у окружењу настао индустријском револуцијом. Он разоткрива извештаченост Гамбинијевог идеализованог пејзажа, који је јасно одвојен од свих тензија истовременог индустријског света.



6. Џорџ Тракас, *Путања љубави*, дрво, челик, теракота, гвозђе, 1982.
6. George Trakas, *The Pathway of Love*, wood, steel, terracotta, iron, 1982

Рад Џорџа Тракаса свакако није једини у уметничкој колекцији „Гори“ који се бави аспектима индустријског света унутар природног окружења романтичарског врта. Инсталација од кортен челика Сузана Солано (Susana Solano) поиграва се дијалектиком спољашњег и унутрашњег простора. Место које је уметница одабрала за своју инсталацију налази се изван главног пута кроз врт и да би до ње дошао посетилац мора да напусти централну пешачку стазу. Уметнута међу стаблима бамбуса и црнике скулптура од челика подсећа на свемирски брод. Интересантна комбинација скулптуре и архитектуре у потпуности доминира простором који је окружује. Пријатно осећање сигурности који нам она пружа када у њу наступимо подсећа на то да човеково скровиште данас јесте артифицијелно и да индустријски, техницистички свет мора бити у дијалогу са природним окружењем.

Уместо закључка - Критичко читање збирке *Fattoria di Celle*

Уметнички радови специфични за локацију, како је у овом прилогу показано, артикулишу се и дефинишу кроз својства, квалитете и значења произведена у односима између уметничког објекта и позиције коју објекат заузима у простору.

Оно што је посебно значајно за уметничку збирку „Гори“ поред претходно наведених особености јесте чињеница да њени радови захтевају посматрача који активно и критички учествује у њиховом испитивању и читању.

За разумевање појма „критичко читање“ потребно је објаснити термин „критичка просторна пракса“ (*critical spatial practice*) који теоретичарка уметности Џејн Рендел (Jane Rendell) користи да опише рад изван граница уметничког стваралаштва

(Rendell 2006: 21-30). Рендел скреће пажњу на уметничке форме које настају изван институционалних простора галерија и музеја (физички и легислативно) као и на праксе које се остварују кроз сарадњу са независним кустосима који подржавају сарадничке групе и самоинициране пројекте, што је случај збирке колекције „Гори”. Теоретичарка посебно указује на уметности условљене специфичним карактеристикама места, јавне уметности, урбане интервенције и различите видове уметничког изражавања од критичких перформанса до инсталација. Кроз концепт „критичке просторне праксе” Рендел, редефинише појам „критичке теорије” са аспекта уметности. Попут Гаса Рејмонда (Geuss Raymond), политичког филозофа који критичкој теорији приписује „инхерентно продуктивно просветљење и еманципацију” (Raymond 1981: 3), она критичку теорију посматра као врсту рада која у постојећим условима ствара другачије предлоге.

Тако посматрано, концепт „критичке просторне праксе” Џејн Рендел пружа основ за проучавање алтернативних просторних предлога који се тичу нових начина апропријације простора и новог приступа тумачењу локације на којој се одвија уметничка интервенција.

Антикомерцијална, антиидеалистичка, уметничка пракса карактеристична за локацију, јесте феномен који указује на повратак и рехабилитацију „критичког читања”. Ова пракса захтева редефинисање претпоставки о уметности високог модернизма, које се односе на естетски статус уметничког предмета, елитистички статус музеја као институционалног простора уметности, али превасходно недостатка веће критичке пажње на релацији објекат – публика. Тако је уметничка пракса карактеристична за локацију повезана са „упадом” у стварни простор и као такав, стварни, простор са својим географским, историјским, културолошким и другим особинама представља основ за искуство уметничког дела.

Може се тврдити да се „критичко читање” уметничког наслеђа виле „Гори” односи у исто време на уметнички предмет, затим на пејзаж у оквиру ког се уметнички предмет поставља као сочиво кроз које се посматра, те утисак о простору који посматрач добија кроз интеракцију са уметничким објектом.

Интеграција уметничких радова у променљиво визуелно окружење „Гамбинијевог врта”, како је показано у овом прилогу, отвара даље низ занимљивих утисака. Док у једном броју уметничких радова природа открива идеју која стоји иза уметникове намере, у другом броју радова она мења изглед уметничког дела. Тако уметнички пројекти настају у неизвесностима које производе границе локације и границе уметничког рада.

Колико год уметнички приступи ове збирке били диспаратни, колико год они били критички, алтернативни и нови, у контексту тумачења уметности која зависи од специфичних карактеристика места, они, чини се, воде истом закључку. Кључна дефиниција уметности карактеристичне за локацију, суштина етике рада на јединственом месту, коју је поставио Ричард Сера јесте одржива. Она једноставно и недвосмислено гласи: „Померити дело значи уништити га” (Кеје 2000: 2).

ЛИТЕРАТУРА

Ubierna, M. 2018
Conservation and documentation of site-specific collections,
in: *The Conversation Of Sculpture Park*, ed. S. Sunara and A. Thorn, London:
Archetype Publications Ltd, 110-119.

Gori, S. (ed.) 2012
Fattoria Di Celle Gori Collection: A Walk Through Site Specific Art, Pistoia: Gli Ori.

Husakowska-Szyszkowicz, M. 2011
Robert Morris and his installation for ms² Łódź 2010, RIHA Journal (Krakow) 0032:
<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/69113>

Rendell, J. 2006
Art and Architecture: A Place Between, London: IB Tauris.

Kwon, M. 2002
One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity, London: MIT Press.

Kaye, N. 2000
Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation, New York and London: Routledge.

Kwon, M. 1997
One Place After Another: Notes on Site Specificity, October (Cambridge), Vol 80 (1997): 85-110.

Hobbs, R. 1994
Art in Arcadia: The Gori Collection, Torino: Umberto Allemandi & C.

Geuss, R. 1981
The Idea of Critical Theory: Habermas and the Frankfurt School, Cambridge: Cambridge University Press.

MARIJA ZEČEVIĆ

Independent researcher, Belgrade, Serbia
marijarh@yahoo.com

FATTORIA DI CELLE GORI: Contribution to the Study of *Site-specific Art*

The uniqueness of the art collection *Gori* of the villa *Celle*, which is the subject of this work, is important for an insight into the artistic thinking of the late XX century and the study of site-specific art. The works of art in this collection encourage the viewer to specify the focus and examine the process which each artist had created respecting the ethics of the work in nature. The specificity of the garden of the villa, *Gambini's Garden*, articulated all the art of the collection, turning it into an interactive situation. In various artistic responses to the spatial framework of *Gambini's Garden*, three basic approaches stand out: spatial rationalization, examination of natural-artificial relations and, an open critique of the artificiality of the idea of an ideal, romantic, landscape in the modern world we live in. As part of a rational approach, Robert Morris and Dani Karavan adapt their artistic concept completely to the spatial framework. On the other hand, Richard Serra and Daniel Buren deal with the relationship between the perception of the observer and the artistic object of architectural form and proportion. Although the place of realization of the object for these artists is in the role of the spatial rule and the unchangeable parameter in the process of artistic work, it is still in the background in relation to the artist's intention. Finally, George Trakas reveals the artificiality of Gambini's idealized landscape, which is separate from all the tensions of both the industrial world and the modern moment. A critical reading of the artistic heritage of the *Gori* villa refers at the same time to the art object, then to the landscape within which the art object is placed as a lens of observation, and the impression of the space that the observer goes through via the interaction with the art object. Thus, the artistic practice characteristic of the location is related to the *intrusion* into the real space and as such, the real space with its geographical, historical, cultural and other characteristics is the basis for the experience of the work of art.

Translated by the author