

Katarina Rukavina
Nadija Mustapić

Interaktivna umjetnost u javnoj sferi: diskursi i tehnike

Katarina Rukavina, Nadija Mustapić

INTERAKTIVNA UMJETNOST U JAVNOJ SFERI:
DISKURSI I TEHNIKE

Izdavač

Sveučilište u Rijeci, Akademija primijenjenih umjetnosti

Za izdavača

red. prof. mr. art. Letricija Linardić

Autorice

doc. dr. sc. Katarina Rukavina

izv. prof. art. Nadija Mustapić, MFA

Recenzentice

prof. dr. sc. Sonja Briski-Uzelac

prof. dr. sc. Julija Lozzi-Barković

izv. prof. dr. sc. Nataša Lah

izv. prof. dr. sc. Sanja Bojanić

Lektura

Daniela Samaržija

Grafička priprema i prijelom

mag. art. Sanja Jovanović za Centar za elektroničko nakladništvo Sveučilišne knjižnice Rijeka

Mjesec i godina objavljivanja

Srpanj, 2020.

UDK

7.038.531:316.7

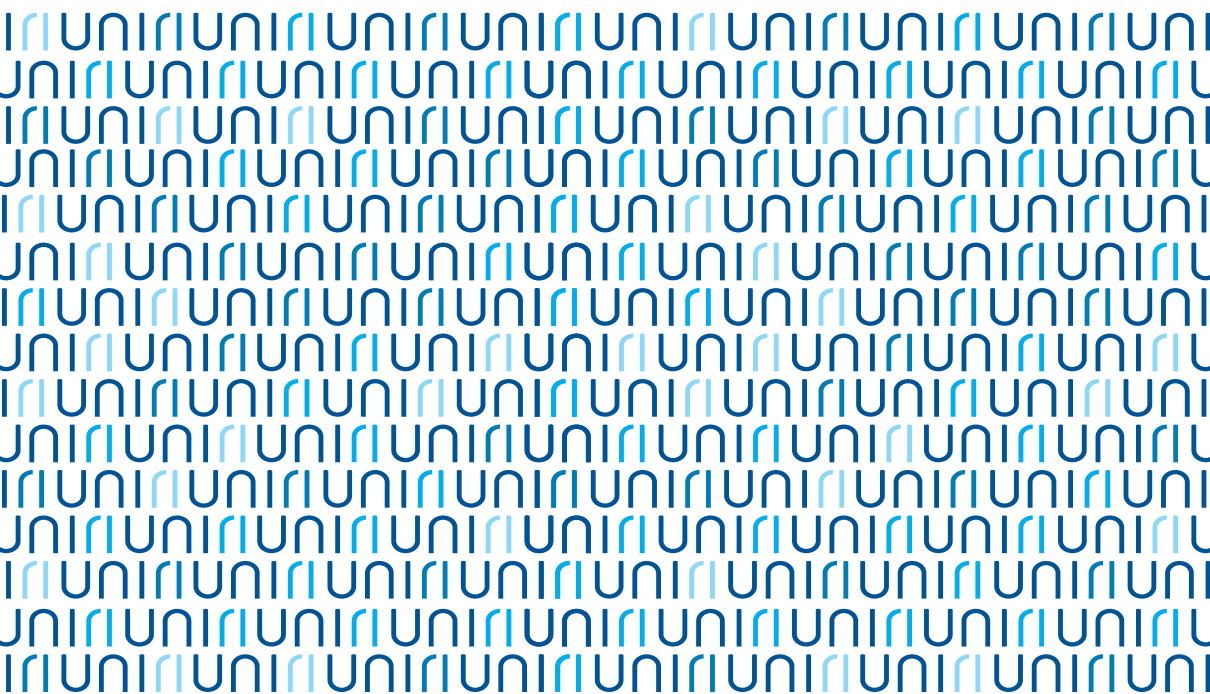
ISBN 978-953-7684-10-5 (PDF)

Odlukom Senata Sveučilišta u Rijeci (KLASA: 003-01/20-03/02, URBROJ: 2170-57-01-20-262; Rijeka, 21. srpnja 2020.) ovo se djelo objavljuje kao izdanje Sveučilišta u Rijeci.

Katarina Rukavina

Nadija Mustapić

Interaktivna umjetnost u javnoj sferi: diskursi i tehnike



UNIRI

Rijeka, 2020.



SADRŽAJ

Uvod.....	5
1. Interaktivna umjetnost u javnoj sferi - Diskursi u praksi.....	9
1.1. Umjetnost.....	9
1.1.1. <i>Poiesis</i>	10
1.1.2. Aura.....	13
1.1.3. Avangarde.....	18
1.2. Javna sfera.....	21
1.2.1. Privatno i javno područje.....	21
1.2.2. Teorija građanske javnosti Jürgena Habermasa.....	27
1.2.3. Javna sfera i umjetnička praksa.....	31
1.2.3.1. Povijesne avangarde: Uloga publike u futurizmu, konstruktivizmu i pariškoj dadi.....	32
1.2.3.2. Neoavangarde: Umjetnost kao „društvena skulptura“.....	41
1.2.3.3. Neokonceptualne postavangarde: „Suprematizam na trgu“ (2008.) Kristine Leko....	46
1.3. Interakcija/relacija/participacija.....	51
1.3.1. Relacijska estetika.....	53
1.3.2. Kolektivizam, participacija i „relacijski antagonizam“.....	60
1.3.3. Vidljivo i nevidljivo: estetika kao politika.....	64
2. Interaktivna umjetnost u javnoj sferi - Tehnike u praksi.....	73
2.1. Projektna nastava kolegija <i>Interaktivna umjetnost u javnoj sferi / Responsive Art in Public Realm</i>, teme i primjeri studentskih radova.....	73
2.2. Strategije prostornih umjetničkih praksi.....	90
2.2.1. Koncipiranje prostora.....	90
2.2.2. Participativnost, performativnost, procesualnost, privremenost.....	92
Zaključak.....	105
Literatura.....	107
Bilješka o autoricama.....	113

Uvod

Naslov knjige „Interaktivna umjetnost u javnoj sferi: diskursi i tehnike“ proizlazi iz naziva istoimenoga kolegija (*Responsive Art in Public Realm*) koji se izvodio kao jednosemestralni izborni kolegij diplomskoga studijskog programa Medijske umjetnosti i prakse na Akademiji primijenjenih umjetnosti Sveučilišta u Rijeci. Unutar ovoga studijskog programa kolegij je ponuđen u dva dijela, u sklopu modula Diskursi u praksi i u sklopu modula Tehnike u praksi te se izvodio tandemski, kombinirajući diskurse i tehnike koji se preklapaju te međusobno uvjetuju. Njihovo strogo nerazlikovanje ravnopravno je i interaktivno vodilo ka konačnoj realizaciji studentskoga projekta u okviru zadane teme koja se svake godine bavila drugim problemom. Nastava ovakva predmeta sama je po sebi zahtijevala drugačiji pristup u odnosu na tradicionalne metode poučavanja (*ex cathedra*) te je, upravljana sadržajem i ishodom predmeta i sama bila nalik na neku vrstu eksperimenta (što je u najširem smislu i nasljeđe avangarde) čije procese i rezultate često nije moguće do kraja predvidjeti. S obzirom na to da se radi o jednosemestralnome izbornom kolegiju koji se među prvima na studijima Akademije primijenjenih umjetnosti u Rijeci počeo baviti poučavanjem i osmišljavanjem javne sfere i relacijske estetike na uvodnoj jednosemestralnoj razini, prvotna je namjera autorica knjige bila nastavno iskustvo prenijeti u Priručnik za nastavu koji bi mogao biti od koristi drugim srodnim, izbornim ili obveznim kolegijima i koji bi bio namijenjen prije svega studenticama i studentima Akademije primijenjenih umjetnosti Sveučilišta u Rijeci. Priručnik se međutim razvio u istraživačku studiju u kojoj se, teorijski i praktički, razmatraju naponi, prijepori, tehnike i mogućnosti umjetnosti u javnoj sferi pa zato može biti od interesa i širim znanstvenim i umjetničkim krugovima.

Predmet istraživanja naznačen u naslovu odnosi se na različite vrste suvremene umjetničke prakse koje se konceptualno pozivaju na socijalnu dimenziju svojih artefakata. One uključuju stvaranje interaktivnih umjetničkih instalacija ili performansa u javnome prostoru propitivanjem relevantnih društvenih, gospodarskih i političkih tema, vezanih uz užu ili širu društvenu zajednicu. Relacija, interakcija i participacija publike pri tome formiraju radove koji funkcioniraju na nevidljivoj razini. Interaktivna umjetnost u javnoj sferi tako obilježava čitav spektar umjetničkih pojava, počevši od socijalno angažirane, aktivističke ili dijaloške umjetnosti, preko participacijske umjetnosti do javne umjetnosti novoga žanra (*New Genre Public Art*).

Upravo nju kritičarka umjetnosti i arhitekture Miwon Kwon¹ definira kao treću fazu promjene paradigme umjetnosti u javnome prostoru posljednjih desetljeća. Pritom prema Bosch (2011: 67) prvu fazu čini umjetnost u javnome prostoru, obično u vidu modernističkih apstraktnih skulptura na otvorenome kojima se „uljepšava“ ili „obogaćuje“ gradski prostor. U drugoj se fazi u javnome prostoru koji intenzivnije integriraju umjetnost, arhitektura i okoliš, pri čemu umjetnici u okviru trajnih projekata surađuju sa stručnjacima i osobama odgovornim za razvoj grada. U trećoj fazi pojavljuje se tzv. umjetnost u javnome interesu koja naglašava društvene teme, a rad s društvenim grupama pretpostavlja radu sa stručnjacima te participacijskim metodama uključuje čovjeka u kreativni proces potičući pritom *podizanje* razine političke *svijesti* u društvu. Budući da umjetnost u javnome prostoru kao kulturu sjećanja ili reprezentaciju moći možemo smatrati jednom od najstarijih umjetničkih formi, suvremena se inačica od potonje razlikuje participacijskim metodama i interaktivnošću među ljudima pomoću umjetničkoga procesa ili proizvoda kojima problematizira pitanja nasljeđa, značenja i moći u javnoj sferi. Interaktivnost i participacija predstavljaju relacijski aspekt koji više nije samo društveni okvir recepcije umjetnosti, već sama bit umjetničke prakse (Bourriaud 2013: 29). Po prvi se put događa da interaktivnost postaje polazište i odredište, osnovni izvor informacija za aktivnost umjetnika. Model društvenosti, interakcije i participacije uspostavlja se dakle kao osnovni element forme djela.

Zajedničko obilježje različitih umjetničkih orijentacija prema modelu društvenosti ili socijalnome kontekstu jest odbacivanje tradicionalnog odnosa između umjetničkoga djela, umjetnika i publike. Umjetnik nije individualni proizvođač odvojenog objekta, već prije suradnik i proizvođač *situacija*. Umjetničko djelo kao konačan, materijalan, potrošački produkt transformira se u nestabilan, dinamički i često dugotrajan projekt s nejasnim početkom i nejasnim krajem. Dok se recipijent tradicionalno shvaća kao promatrač ili gledatelj, ovdje se repositionira u ulogu koproducenta ili participanta. Naznačene promjene imaju za cilj izvršiti pritisak na konvencionalne oblike umjetničke produkcije i kapitalizam. Neke od posljedica tih promjena jesu prijepori oko kvalitete i jednakosti (*quality and equality*), pojedinačnog i kolektivnog autorstva te umjetnosti i politike (Bishop 2012: 2).

S tim je u vezi preokupacija umjetnika participativnošću i interaktivnošću u javnome prostoru oblikovala nove funkcije, poetike i *tehničke* umjetnosti, ali također i drugačije pristupe u njezinome izlaganju,

1 Miwon Kwon, *Public Art and Urban Identities*; vidi link: <http://eipcp.net/transversal/0102/kwon> (1. 2. 2017.)

razumijevanju i poučavanju te osporila stare hegemonijske diskurse, uključujući i diskurs akademske discipline povijesti umjetnosti i umjetničke kritike:

Paradigma vizualne umjetnosti u svojem kretanju od „autonomne umjetnosti“ do „umjetnosti u doba kulture“ tako se ubrzano mijenja da sve očitije obuhvaća nove označiteljske prakse, forme i medije u proizvodnji vizualnosti: pri tom se sve manje manifestira u materijalno-likovnom, a sve više u konceptualnom, kontekstualnom, aktivističkom ili virtualnom obliku. Tu se pokazuje jedna od razlika po kojima se istraživanja vizualnosti razlikuju od oblika istraživanja likovnosti u konvencionalnom pristupu povijesti umjetnosti, koji se temelji(o) na materijalnim aspektima označiteljske prakse umjetnosti i kulture lociranim u razvojnoj dinamici vremena stvaranja povijesti. Međutim, granice su već pomaknute, naročito one granice koje je nekad nametala materijalna jedinstvenost objekta umjetnosti, sama funkcija reprezentacije slike ili povijesna logika (pravocrtnog) razvoja. Danas se slike koje prenose elektroničke mreže lociraju u dinamici prostora, jednovremenog i usporednog, susjednog i raspršenog. Time su se studiji „pokretnih slika“ mnogo ozbiljnije posvetili: naravno, stabilnost interpretativnog konteksta i modusa analize ovisi o metodološkom odabiru pristupa, a ne o predmetu istraživanja (Briski-Uzelac 2017: 10 – 11).

Knjiga „Interaktivna umjetnost u javnoj sferi“ podijeljena je na dva dijela: *Diskursi u praksi* i *Tehnike u praksi*. U prvome se dijelu analizira pojam „interaktivna umjetnost u javnoj sferi“ te diskursi vezani za njegovo artikuliranje. U drugome se dijelu pobliže istražuju tehnike i postupci, odnosno strategije rada u javnome prostoru te teme i primjeri projektne nastave i studentskih radova.

1. Interaktivna umjetnost u javnoj sferi - Diskursi u praksi

U ovome će se dijelu knjige analizirati pojmovi koji su sastavnice naslovne teme: umjetnost, javna sfera, interakcija/relacija/participacija. Otuda je čitavo poglavlje *Diskursi u praksi* podijeljeno na tri dijela od kojega svaki dio artikulira još po tri naslova. Svaki od naslova predstavlja interpretaciju relevantne literature na naslovljenu temu prema izboru autorice.

Poglavljje *Umjetnost* dijeli se na potpoglavlja *Poiesis*, *Aura* i *Avangarde* kako bi se naglasilo razumijevanje stvaralaštva u kontekstu proširenoga pojma umjetnosti.

Poglavljje *Javna sfera* dijeli se na potpoglavlja: *Privatno i javno područje*, *Teorija građanske javnosti Jürgena Habermasa* te *Javni prostor i umjetnička praksa*. U potonjem se detaljnije analiziraju strategije povijesnih avangardi koje prve izlaze u javni prostor i uvode interaktivni odnos s publikom (futurizam, konstruktivizam, pariška dada), zatim recepcija avangarde u neoavangardi kroz Beuysov pojam „društvene skulpture“ te jedan suvremeni rad koji oprimjeruje i osvještava ulogu javnosti u suvremenoj umjetnosti, kao i ulogu suvremene umjetnosti u javnosti (Kristina Leko: Suprematizam na trgu).

Poglavljem *Interakcija/relacija/participacija* zaključuju se *Diskursi u praksi*. Njime se nastoji pobliže odrediti poetika interaktivne umjetnosti u javnoj sferi te naznačiti neke bitne teorijske pristupe i prijepore vezane uz „relacijsku formu“. U potpoglavljima naslovljenim *Relacijska estetika*, *Kolektivizam*, *participacija* i „*relacijski antagonizam*“ te *Vidljivo/nevidljivo: estetika kao politika* – govori se o mapiranju i teorijskome konceptualiziranju polemika vezanih uz brojne inačice relacijskih praksi. Pri tome se ne teži pacifikaciji različitih pozicija ni zauzimanju „strane“ u polemikama, već se radi o studiji koncepata koji služe kao pomagala boljemu razumijevanju teme istraživanja.

1.1. Umjetnost

Pojam umjetnost potječe od grčke riječi *poiesis* (stvaralaštvo) koja se u antičkoj misli u najširem smislu odnosi na sve ono što podrazumijeva prelazak nečega iz nebića u biće te time obuhvaća i tvorevine svih umjetnosti (tekne). U ovome se poglavlju ispituje što pojam stvaralaštva podrazumijeva u avangardi i posebno neoavangardi, gdje dolazi do radikalnoga preispitivanja i proširenja pojma umjetnosti do točke u kojoj sama umjetnost postaje filozofijom.

Riječ je o kontroverznome razdoblju u povijesti moderne umjetnosti koje, s jedne strane, obilježava vrhunac modernizma kroz najčišći formalistički izraz, dok se, s druge strane, napuštaju njegove glavne ideje – vjera u napredak i emancipacija čovječanstva. Dolazi do kritike autonomije umjetnosti, ukidanja razlike između visoke i masovne umjetnosti, izlaska iz studija i muzeja u svakodnevni život, na ulicu, u krajolik i sl. Na kraju će se artikulirati teza o tzv. povratku realnome u suvremenoj umjetnosti kroz upotrebu tijela, javnoga prostora, međuljudskih odnosa i – neizostavno – (bio)politike.

1.1.1. *Poiesis*

Umjetnost u prvome redu možemo razumjeti kao stvaralaštvo. Stvaranje ili stvaralaštvo u antičkoj se misli u najširem smislu odnosi na sve ono što podrazumijeva prelazak nečega iz nebića u biće te time obuhvaća i tvorevine svih umjetnosti (*tehne*). Ipak, pojmom stvaralaštva Grci se nisu služili u odnosu na umjetnost i umjetnike, primjerice slikare i kipare, iz razloga što ti umjetnici ne izrađuju nove stvari, nego samo oponašaju one koje postoje u prirodi (Tatarkjevič 1976: 238). Osim toga, pojam stvaralaštva podrazumijeva slobodnu djelatnost, a grčki pojam umjetnika i umjetnosti implicira podređivanje zakonima i pravilima likovne umjetnosti: proporciji, kanonu i mjeri (Tatarkjevič 1976: 238). Umjetnik je otkrivač (zakona), a ne stvaratelj. Izuzetak je poezija, no ona nije smatrana umjetnošću. Pojam stvaralaštva u smislu činjenja iz ničega počeo se formirati pred sam kraj antike i bio je negativan. Naime, kasnoantički materijalisti (Lukrecije) tvrdili su da ne postoji činjenje nečega ni iz čega, a ondašnji nematerijalisti također negiraju stvaralaštvo jer su zagovarali emanaciju (Tatarkjevič 1976: 245). Stvar se mijenja sa srednjim vijekom u kojemu se stvaralaštvo upotrebljava isključivo za označavanje djelatnosti Boga, stvaranja ni iz čega, *creatio ex nihilo*, te se ni ovdje ne odnosi na umjetnost.

Prema slavnome poljskome filozofu Władysławu Tatarkiewiczzu, umjetnost kao oblik stvaralaštva, odnosno kao rađanje novih stvari, ustalio se tek u modernim vremenima. Tek s 19. stoljećem stvaralaštvo ulazi u polje umjetnosti i upotrebljava se isključivo u odnosu na umjetnike i njihov rad. Smisao izraza radikalno se promijenio: stvaralaštvo sada više podrazumijeva rađanje novih stvari, nego rađanje stvari ni iz čega. Nije svaka novost bila stvaralaštvo, ali ga novost kao takva u novome dobu bitno definira (Tatarkjevič 1976: 246). Dok su stara vremena u umjetniku vidjela oponašatelja ili otkrivača (zakona), moderna vremena u njemu vide pronalazača ili stvaratelja nečega novog (Tatarkjevič 1976: 256). U likovnoj se umjetnosti od renesanse naovamo formira svijest o individualnosti i originalnosti umjetnika koja potpuno dolazi

do izražaja u romantičkome pojmu genija. Kako se novost ne javlja samo u umjetničkim djelima, već i u djelima znanosti i tehnike, opseg pojma se u 20. stoljeću proširuje na cijelu ljudsku kulturu i ima naročitu dvoznačnost: označava proces u stvarateljevom umu i sam proizvod toga procesa (Tatarkjevič 1976: 244). Ipak, u ovome je širemu pojmu stvaralaštva umjetnost sačuvala izuzetnu poziciju: znanstvenik će ostvariti svoj zadatak onda kada točno raspozna pojave, tehničar kada izmisli korisno oruđe, a za umjetnika je zadatak upravo stvaralaštvo. Ono što je znanosti i tehnicima ukras za umjetnost je bit stvari (Tatarkjevič 1976, 255).

Za analizu suvremenoga umjetničkog stvaralaštva bitna je međutim još jedna promjena koja se dogodila unutar samoga modernizma i ujedno subvertirala njegov razvoj, a to je pojava avangardne umjetnosti. Ključno mjesto u teoriji avangarde predstavlja teza da se nove teorije i nova umjetnička djela u moderni više ne mogu prosuđivati starim kategorijalnim aparatom. Razlog tomu valja tražiti u temelju određenja moderne koji postavlja načelo novoga u samu bit realiteta. Novo se razumijeva kao napredak u spoznaji pa tako i moderna umjetnost predstavlja, u hegelijanskome smislu, otjelovljenje pojma „povijesne samosvijesti“ koje je u stanju stvoriti vlastiti odnos spram tradicije, tj. staroga svijeta (Bürger 2007: 81). Radikalni raskid s tradicijom od strane „povijesne samosvijesti“ avangardne umjetnosti, koji podrazumijeva drugačiji odnos prema zbilji, predstavljen je kako u zahtjevu za promjenom društva i društvenih institucija tako i u promjeni sistema prikazivanja. Marcel Duchamp, danas citiran kao jedan od najvećih i najutjecajnijih umjetnika 20. stoljeća, postavljanjem prvoga *ready madea* 1913. godine (Stalak za boce), običnoga predmeta (pre)uzetoga iz svijeta stvari u izložbeni prostor i proglašavanjem toga predmeta umjetničkim djelom negira sve ono što je dotada bilo uvriježeno kao umjetničko stvaralaštvo: autonomne morfološke odrednice i materijalnost novoga proizvoda stvorenoga rukom umjetnika iz njegove stvaralačke intuicije. Duchamp ovim činom radikalno mijenja ulogu umjetnika: umjetnik nije više ili nije samo stvaratelj novih umjetničkih djela, već prije svega sofisticirani, inteligentni promatrač koji mijenja odnose stvari u svijetu (običan predmet postaje umjetnost), onaj koji imenuje i preimenuje stvari.² Modernistički pojam stvaratelja ovdje je dekonstruiran (vještina, tehnika, novina), a umjetničko djelo dematerijalizirano i transponirano u koncept, kontekst i ideju zato što se više ne može recipirati kao čisto vizualni fenomen. Prema teoretičaru umjetnosti Mišku Šuvakoviću, Duchamp je u likovne umjetnosti uveo jednu bitnu stvar, a to je proces imenovanja i označavanja (jezik, društvena praksa, sistem umjetnosti).

2 Predavanja Miška Šuvakovića o Marcelu Duchampu and *ready-madeu* <https://vimeo.com/channels/umetnost20veka/37403157> (1.12. 2018.).

Drugim riječima, *ready-made* omogućio je da se umjetnost promatra kao jezik: značenje jednoga komada, jednoga predmeta, njegova je upotreba u jeziku.³ Time Duchamp stubokom mijenja dotadašnje shvaćanje stvaranja, izvođenja i recepcije umjetničkoga djela te najavljuje sve ono što implicira sintagmu „prošireni pojam umjetnosti“.

Iako nije poznato da su se Wittgenstein i Duchamp ikada sreli i poznavali, njihov su rad počeli povezivati umjetnici neoavangarde i postavangarde koji su djelovali na razmeđu kasnoga modernizma 1960-ih i postmoderne 1970-ih godina. Tada nastaju neodada, Fluxus, *pop-art*, minimalizam, prvi *happeninzi*, performansi, *land art*, konceptualna umjetnost i sl.

Duchamp utječe na gotovo sve postslikarske tendencije u umjetnosti nakon Drugoga svjetskog rata. Jackson Pollock ne slika kistom, već živi na slici, prolijeva boju po slici te od slikanja slike stvara *ready-made*. U razdoblju djelovanja Fluxusa umjetnici koriste neumjetničke predmete kao umjetnička djela. U neodadi predmeti potrošačke masovne kulture, kulture otpada, koriste se i proglašavaju umjetničkim djelom. *Pop-art*, minimalna umjetnost i konceptualna umjetnost također duguju mnogo Duchampu, a postmoderna se prepoznaje u njegovim višeznačnim jezičkim igrama.⁴ U umjetnost se uvode situacije konkretnoga života, a životne situacije koriste kao materijal umjetničkoga rada te prelaze iz estetskoga činjenja u političku akciju (Šuvaković 2005: 57).

Do proširenja pojma umjetnosti ne dolazi dakle odmah, u razdoblju povijesnih avangardi, već tek u drugoj polovici 20. stoljeća, odnosno u neoavangardi i postavangardi kada se prema nekim utjecajnim teorijama umjetnost razvila do vlastitoga pojma, odnosno do vlastite samosvijesti. Referirajući se na Brillo kutije Andyja Warhola nastale 1964. kojima se osviještava Duchampov čin te na Hegelovu tezu o kraju umjetnosti, filozof Arthur Danto u neoavangardi vidi kraj povijesnoga razvoja umjetnosti kao nesvjesne i senzibilne aktivnosti. Prema Dantou, u Warholovome djelu sama umjetnost postaje filozofija. Nakon Warhola ne može se dogoditi više ništa novo, tada nastupa postmoderni eklektizam u kojem umjetnici ponekad i tek u svojim najboljim djelima rade ono što rade filozofi, ali u mediju umjetnosti (Danto 2002: 125). Za teoretičara umjetnosti i kulture Hala Fostera neoavangarda i postavangarda predstavljaju nova estetička iskustva, nove spoznajne mogućnosti i političke intervencije koje su posljedica direktnoga razumijevanja i kreativnoga tumačenja povijesnih avangardnih intencija (Foster 1996: 15). Nasuprot tome, Peter Bürger smatra da radikalni raskid s tradicijom od strane avangardne umjetnosti označava originalnost koja se u

3 Ibid.

4 Ibid.

neoavangardama tek isprazno ponavlja i iz toga razloga ne postiže jednak efekt, već nerijetko ostavlja samo dojam industrijske proizvodnje. Bürger tvrdi kako je glavna intencija umjetničkih postupaka povijesne avangarde dokidanje umjetnosti u Hegelovu smislu riječi: smrt umjetnosti ne znači njezino uništenje, već prijenos u životnu praksu gdje, premda u promijenjenome obliku, ostaje sačuvana (Bürger 2007, 65). Prihvatanjem *ready-madea* kao predmeta dostojnoga izlaganja u muzeju pokazuje se neuspjeh glavne ideje avangarde, a to je dokidanje institucije umjetnosti: ovaj čin ne osporava umjetničko tržište već mu se štoviše priklanja. Nakon toga, tvrdi Bürger, umjetnost više nije moguća. Ostaje samo njezin pojam, sada često određivan upravo u okvirima suvremenih umjetničkih institucija.

1.1.2. Aura

U svim tim brojnim i utjecajnim raspravama, uključujući i rasprave o različitim stavovima koji se tiču modernosti i modernizma, nasuprot postmodernosti i postmodernizma, čini se da prevladava gledište prema kojemu je avangardna umjetnost, slijedom Burgerove teorije, definitivno postala povijesna (Erjavec, 2013: 141). Tako filozof i teoretičar suvremene umjetnosti Boris Groys tvrdi da je diskurs o nemogućnosti novoga u umjetnosti zadnjih desetljeća postao osobito utjecajan i raširen. Štoviše, tvrdi Groys, prati ga određen osjećaj sreće, pozitivnog uzbuđenja zbog navodnoga kraja novoga. No Groys odmah primjećuje kako je, prije no što se počne stvarati istinski živa umjetnost, potrebno odgovoriti na pitanje: kada i pod kakvim uvjetima umjetnost izgleda živom, a ne mrtvom? Za njega biti živim znači ni više ni manje nego biti novim.

Groys zahtijeva da svaki put treba točno analizirati što se podrazumijeva pod time kada se danas govori o ukidanju granica između umjetnosti i života, o prevladavanju i proširivanju umjetničkoga sustava, o njegovome izlasku iz muzeja i težnji da ih prihvati široka, demokratska javnost (Groys 2006: 40). Naime, tvrdi Groys, u naše doba umjetnosti prijete dvije osnovne sile, sila teorije i sila života: „Umjetničko djelo izlaže se opasnosti da se raspline u bujici diskursa i bujici života te da tako izgubi svoj značaj, svoju predmetnost i sposobnost otpora“ (Groys 2006: 38). Usprkos tome, spas umjetnosti Groys vidi u teoretskome promišljanju novoga pojma umjetnosti, pri čemu ne treba zaboraviti da je pojam o djelu još uvijek samo pojam. Tako mogućnost stvaranja nečega novog u postmoderni objašnjava radikalizirajući Benjaminovu postavku o razlici originala i kopije tzv. topologijom aure. Navodeći za primjer prakse

umjetničke dokumentacije,⁵ a posebno instalaciju koju danas u sve većoj mjeri susrećemo u umjetničkim prostorima, Groys govori o strategijama ponovnoga smještanja i upisa temeljenoga na situaciji i kontekstu, što omogućuje pretvorbu artificijelnoga u nešto živo, a repetitivnoga u nešto neponovljivo (Groys 2006: 28). Naime, on primjećuje kako posljednjih desetljeća umjetnički svijet sve više teži preusmjeravanju svojega zanimanja s umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji te tvrdi kako je ta promjena osobit pokazatelj šire preobrazbe koju umjetnost danas prolazi (Groys 2006: 8). Dok se prema tradicionalnome shvaćanju umjetničkim djelom smatralo nešto što samo po sebi utjelovljuje umjetnost, čineći je istoga trena postojećom i vidljivom pa stoga što jest umjetnost ne može upućivati na umjetnost, umjetnička dokumentacija po svojoj definiciji nije umjetnost, ona tek upućuje na nju „jasno pokazujući kako umjetnost više nije prisutna i stoga istog trena vidljiva, već je prije odsutna i skrivena“ (Groys 2006: 8). Primjeri uključuju performanse, privremene instalacije ili *happeninge*, ali i složene i raznovrsne umjetničke intervencije u svakodnevnome životu, dugotrajne i komplicirane procese diskusija i analiza, stvaranje neobičnih životnih okolnosti, umjetničkih istraživanja o recepciji umjetnosti u različitim kulturama i sredinama, politički motiviranim umjetničkim akcijama i slično (Groys 2006: 9). Kako od samoga početka te umjetničke aktivnosti nisu imale za cilj stvaranje umjetničkoga djela u kojemu se umjetnost kao takva može manifestirati, nijedna od tih umjetničkih aktivnosti ne može biti predstavljena ni na jedan drugi način osim umjetničkom dokumentacijom (Groys 2006: 9). Takva se umjetnost ne pojavljuje u obliku predmeta jer nije proizvod ili rezultat „kreativne“ aktivnosti. Groys tvrdi kako je sama umjetnost ta aktivnost, odnosno praksa umjetnosti kao takve:

U skladu s tim, umjetnička dokumentacija ne pokušava učiniti neki prošli umjetnički događaj prezentnim, niti je obećanje budućeg umjetničkog djela, nego je jedini mogući oblik upućivanja na umjetničku aktivnost koja ne može biti predstavljena na neki drugi način (Groys 2006: 10).

5 Serija performansa moskovske grupe Kollektivnye Deystviya iz kasnih 1970-ih i ranih 1980-ih, performans *Posveta* moskovskog umjetnika Francisca Infantea iz istoga razdoblja, instalacije Sophie Calle *Les aveugles* (Slijepi, 1986.) i *Blind Color* (1991.) i performanse Carstena Höllera *Beduin/Boudewijn Experiment: A Large-Scale, Non-Fatalistic Experiment in Deviation* (Atomium, Bruxelles, 2001.). Primjerice, serija performansa moskovske grupe Kollektivnye Deystviya koji su se odvijali izvan Moskve u prisustvu samih umjetnika i nekolicine pozvanih gostiju, široj su publici bili dostupni samo kroz dokumentaciju, odnosno fotografije i tekstove, a odigrali su se na bijelome polju pokrivenom snijegom koje je asociiralo na bijelu podlogu Malevičevih suprematističkih slika – zaštitnoga znaka ruske avangarde. Istodobno, značenje te bijele podloge bilo je u cijelosti preobraženo: Malevičeva radikalna, nepredmetna, autonomna umjetnost premještena je natrag u život. Malevičeve slike gube autonomnost i sada su naprotiv interpretirane kao dokumentacija proživljenoga iskustva u ruskome snijegu.

Naime, bit umjetničke dokumentacije jest u tome što je ona rezultat bez rezultata – ona prije dokumentira umjetnost nego li je predstavlja:

Za one koji su se radije posvetili stvaranju umjetničke dokumentacije, nego stvaranju umjetničkih djela, umjetnost je identična životu, zbog toga što je život zapravo čista aktivnost koja ne vodi nikakvom konačnom cilju. Predstavljanje bilo kojeg takvog konačnog rezultata – recimo u formi umjetničkog djela – pretpostavljalo bi razumijevanje života kao pukog funkcionalnog procesa čije je vlastito trajanje negirano i izbrisano stvaranjem konačnog proizvoda, koji je ekvivalent smrti. Hotimice, muzeje tradicionalno uspoređuju s grobljima: predstavljajući umjetnost kao konačni cilj života, brišući život jednom i zauvijek. Umjetnička dokumentacija, naprotiv, znači pokušaj korištenja umjetničkih medija u umjetničkim prostorima kako bi se uputilo na život sam, kao da je bez želje da ga se direktno predstavi. Umjetnost postaje oblik života, dok umjetničko djelo postaje neumjetnost, puka dokumentacija te životne forme (Groys 2006: 10).

Da bi objasnio kako funkcionira smještaj dokumentacije u nekoj instalaciji Groys se poziva na slavni tekst Waltera Benjamina „Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije“. Kao što je poznato, Benjamin u navedenom tekstu koristi pojam aure kako bi ukazao na razliku između živoga konteksta umjetničkoga djela i njegove tehničke reprodukcije koja nema ni mjesto ni kontekst. Ta je razlika za Benjamina isključivo topološka, kontekstualna i u potpunosti neovisna o materijalnoj prirodi djela. Naime, nestanak materijalne razlike između originala i kopije, koji se događa zahvaljujući modernoj tehnologiji reprodukcije, ne znači nestanak razlike kao takve: original ima auru koju kopija nema. Groys ističe kako pomno čitanje Benjaminova teksta pojašnjava da pojam aure i sama aura pripadaju isključivo moderni. Ona je kao kriterij razlikovanja neophodna tek kada tehnologija reprodukcije proglasi sve materijalne kriterije beskorisnima (Groys 2006: 23), odnosno „ona se pojavljuje istog trena kad je izgubljena. I pojavljuje se zbog istog razloga zbog kojeg je izgubljena“ (Groys 2006: 22) Pri tome, aura za Benjamina znači ponajprije odnos umjetničkoga djela spram njegova vanjskoga konteksta. Original ima posebno mjesto i upravo ga to posebno mjesto kojim je upisan u povijest čini jedinstvenim predmetom, unikatom (Groys 2006: 23). Za razliku od toga, kopiji nedostaje autentičnost. Ona je bezmjesna, virtualna, ahistorijska te se od samoga početka pojavljuje kao potencijalno umnožavanje i baš zato što nema mjesto nije upisana u povijest (Groys 2006: 24). Prema Groysu, za Benjaminu tehnička reprodukcija nije sama po sebi razlogom za gubitak aure.

Njezin nestanak uzrokovan je novim estetičkim ukusom modernoga potrošača koji više voli kopiju od originala:

Današnji potrošač umjetnosti više voli da mu se umjetnost dostavi. (...) Draže mu/joj je da original dođe do njega/nje, kao što to zapravo i čini, ali u vidu kopije. Kad je razlika između originala i kopije topološke prirode, tada topološki određeno kretanje samog gledatelja stvara tu razliku. Ukoliko mi idemo k umjetničkom djelu, tada se radi o originalu. Ako prisiljavamo umjetničko djelo da dođe do nas, tad je riječ o kopiji (Groys 2006: 24).

Groys zaključuje kako Benjaminova nova interpretacija razlike između originala i kopije otvara mogućnost ne samo stvaranja kopije iz originala, nego i stvaranje originala iz kopije. Naime, tvrdi Groys, ako je riječ jedino o topološkoj, kontekstualnoj razlici, tada je moguće ne samo ukloniti original s njegova mjesta i deteritorijalizirati ga, već i reteritorijalizirati kopiju (Groys 2006, 25). Tako je smještaj umjetničke dokumentacije (koja se po definiciji sastoji od reprodukcija tekstova i slika) u neku instalaciju njezino ovdje i sada povijesnoga smještaja, čime ona zadobiva auru originala, životnoga i povijesnoga.

Budući da je razlika između originala i kopije u cijelosti topološka i situacionistička, svi dokumenti postavljeni u instalaciji postaju originali – i stoga s pravom mogu biti smatrani originalnim dokumentima života koji žele dokumentirati. Ukoliko reprodukcija stvara kopije iz originala, instalacija stvara originale iz kopija. (...) U modernom dobu originalnost je postala promjenjivom kategorijom – ona nije naprosto izgubljena (Groys 2006: 26).

Drugim riječima, mogućnost novoga u „dobu zastarjelosti novoga“ doista postoji, ali ne u vidu materijalnosti predmeta, već u vidu njegove aure, konteksta i povijesnoga mjesta. Za Groysa biti original i posjedovati auru znači isto što i biti živ. Naime, život nije nešto što živo biće nosi „po sebi“, već je to upis živoga bića u životni kontekst – u životni vijek kao i u životni prostor (Groys 2006, 37).⁶

Benjaminovu interpretaciju razlike između originala i kopije Groys dalje razvija u raspravi o novome. Razdvajajući koncepciju novoga od koncepcije povijesti, tj. linearnoga shvaćanja povijesnoga vremena, on zagovara tezu da se inovacija ne događa u vremenu, već prije svega u prostoru, na granici između muzeja i beskonačnosti vanjskoga svijeta.

⁶ Otuda Groys razvija tezu o povezanosti umjetničke dokumentacije i područja biopolitike, no to ne ulazi u okvire ovoga teksta.

Štoviše, tvrdi Groys, muzej je jedino mjesto na kojemu su inovacije moguće:

umjetničko djelo koje se svojim vizualnim svojstvima ne izdvaja dovoljno iz svog okruženja, moguće je percipirati jedino u muzeju. Time strategije umjetničke avangarde koje su se temeljile na brisanju vizualne razlike između umjetničkog djela i običnog predmeta neposredno vode osnaživanju muzeja koji ovu razliku institucionalno učvršćuje (Groys 2006: 119).

Groys istodobno predlaže novo shvaćanje novoga misleći pritom na razliku između tradicionalno modernističkih i suvremenih umjetničkih strategija. Dok je u modernističkoj tradiciji umjetnički kontekst smatran stabilnim (idealizirani kontekst univerzalnoga muzeja), a inovacija se sastojala od postavljanja nove forme, odnosno nove stvari u taj nepromjenjivi kontekst, u našem se dobu na kontekst gleda kao na nestalan i promjenjiv okvir, a strategije suvremene umjetnosti obuhvaćaju stvaranje specifičnoga konteksta unutar kojega neki oblik ili stvar izgleda drugačijom, novom ili zanimljivom. Dok je tradicionalna umjetnost djelovala na nivou forme, suvremena umjetnost operira na nivou konteksta, pozadine ili na planu nove teorijske interpretacije (Groys 2006: 131) No usprkos razlikama, cilj je isti – stvoriti kontrast između forme i povijesne pozadine, učiniti formu naizgled drugačijom i novom (Groys 2006: 131).

Za Groysa novo ne nestaje u korist obnove staroga. Moderni je muzej sposoban uvesti novu razliku među stvarima, a ta je razlika nova jer ne reprezentira nijednu već postojeću vidljivu razliku:

muzej okreće pažnju gledatelja od vizualnog oblika stvari k njihovoj skrivenoj materijalnoj srži i njihovom životnom vijeku. Novo ovdje ne funkcionira kao reprezentant Drugoga, niti kao sljedeći korak u progresivnom pojašnjavanju mračnog, nego prije kao novi podsjetnik da opskurno ostaje opskurno, da razlike između stvarnog i simuliranog ostaju dvosmislene, da je dugovječnost stvari uvijek ugrožena, da je beskonačna dvojba o unutrašnjoj naravi stvari nerazrješiva (Groys 2006: 134).

Ono što ostaje prijepornim jest Groysova tipično modernistička dualna metafizika novoga: njegova dioba moderne kulture, odnosno suvremene umjetnosti, na profani prostor i kulturalni arhiv. Naime, bitan faktor razvoja umjetnosti proizlazi iz tzv. profanoga prostora – upravo neslaganjem oko toga je li nešto umjetnost ili nije. Takvo neslaganje pokazuje sukob između umjetnosti kao dijela institucije i umjetnosti kao događaja, što kod Groysa nije slučaj. Ostaje dojam da se pojam i čin stvaralaštva u kontekstu suvremenosti neprestano zapliće u Lyotardovu

naizgled paradoksalnu tvrdnju kako ništa ne može biti moderno ako prije toga nije bilo postmoderno: umjetničko je djelo postmoderno kada je još uvijek izvan parametra institucije umjetnosti, a moderno kada uđe u nju i izgubi svoju prirodu „događaja“.

Povezanost umjetničkoga stvaralaštva s pojmom novine valja tražiti u temelju određenja moderne koji postavlja načelo novoga u samu bit realiteta. No slijedom teorije o kraju umjetnosti i postmodernističke kritike ideje progresa kao jedne od utopija modernoga doba, postavlja se pitanje o mogućnosti pa i vrijednosti novoga u okviru suvremene umjetničke prakse, odnosno suvremenoga stvaralaštva. Razdvajajući koncepciju novoga od koncepcije povijesti, tj. linearnoga shvaćanja povijesnoga vremena, Boris Groys zagovara tezu da se inovacija ne događa u vremenu, već prije svega u prostoru, na granici između muzeja i beskonačnosti vanjskoga svijeta. Novo je dakle moguće i u suvremenosti, usprkos sve dominantnijem diskursu o njegovoj nemogućnosti. Umjesto gubitka aure umjetničkoga djela u doba tehničke reproduktibilnosti, za Groysa vrijeme novih medija obilježava upravo njezin svojevrsni povratak. Groysova se misao utoliko pokazuje dalekosežnom za razumijevanje pojma stvaralaštva u kontekstu suvremene umjetničke prakse.

1.1.3. Avangarde

Nasuprot Bürgerovu stavu o poništenju projekta povijesnih avangardi u umjetnosti koja slijedi nakon nje, već spomenuti suvremeni kritičar i teoretičar kulture Hal Foster postmodernu iščitava kao kreativnu kritiku i interpretaciju povijesnih avangardnih intencija. Foster vjeruje da su moderna i postmoderna konstituirane na analogan način. Ne postoji jednostavno sada: svaka je sadašnjost smjesa različitih vremena te stoga nema vremenske tranzicije između moderne i postmoderne. Naše određenje moderne, odnosno postmoderne, ovisi o našim pozicijama u sadašnjosti, a te su pozicije u sadašnjosti opet određene s obzirom na naša razumijevanja moderne i postmoderne (Foster, 1996, 29). Na taj način Foster upozorava na specifičnost neoavangarde i postavangarde u novim estetičkim iskustvima, spoznajnim mogućnostima i političkim intervencijama, koje su posljedica direktnoga razumijevanja i kreativnoga tumačenja povijesnih avangardnih intencija (Foster 1996: 15), te tvrdi kako upravo s postmodernom razumijevanje avangarde postaje samosvjesno. Povijesna avangarda i neoavangarda pripadaju dakle kontinuiranom procesu utemeljenome na modelu razumijevanja povijesti koji se konstituira putem anticipacije budućnosti i rekonstrukcije prošlosti. Svaka epoha koncipira sljedeću, a u tom

koncipiranju obnavlja i oblikuje onu koja joj je prethodila. Foster se pri analizi odnosa između moderne i postmoderne oslanja na Lacanovu interpretaciju Freudove teorije subjekta gdje subjektivitet nije postavljen odjednom i zasvagda, već je strukturiran kao prijenos anticipacija i rekonstrukcija traumatskih događaja. Jedan je događaj registriran samo pomoću drugog koji ga rekodira (Foster 1996: 29). Odnos između povijesnih avangardi i umjetnosti postmoderne za Fostera je konstituiran na sličan način: kao kontinuirani proces i složeni prijenos anticipirane budućnosti i rekonstruirane prošlosti koji odbacuje jednostavne sheme poput „prije i poslije, uzroka i posljedice, izvornosti i ponavljanja“ (Foster 1996: 29). Prema ovoj analogiji, avangardno umjetničko djelo nije nikada potpuno recipirano u njegovu inicijalnome momentu. Ono to ne može ni biti jer je traumatsko – rupa u simboličkom redu svojega vremena za koju to vrijeme nije pripremljeno (Foster 1996: 29). Povijesna se avangarda, iako pripada prošlosti, tako vraća iz budućnosti prema kojoj su projicirane njezine akcije te se repositionira kroz inovativne umjetničke postupke u sadašnjosti. Modernizam i postmodernizam moraju biti razmatrani zajedno, u tzv. *paralaksi*, gdje određivanje jednoga ili drugoga pojma ovisi o našoj poziciji u sadašnjosti, a ova pozicija u sadašnjosti opet je određena s obzirom na naša razumijevanja moderne i postmoderne. Epistemološke promjene koje konstituiraju i modernu i postmodernu Foster tako pronalazi u pitanju identiteta kao ključne teme modernizma.

Modernistička samosvijest pokušava odgovoriti na pitanje identiteta pozivanjem na različitost, bilo na nesvjesno ili na „kulturološku drugost“. Otuda toliki uspjeh psihoanalize i toliko zanimanje za „primitivne“ civilizacije tijekom čitavoga 20. stoljeća. Foster se fokusira na razmatranje triju razdoblja unutar 20. stoljeća koja međusobno odvaja period od tridesetak godina: sredina 1930-ih, doba koja smatra vrhuncem visokoga modernizma; sredina 1960-ih, vrijeme koje obilježava već potpuna pojava postmoderne te sredina 1990-ih. Svaki taj povijesni trenutak predstavlja značajnu promjenu u teoriji subjekta, kulturalnih razlika i tehnologije. Tako sredinom tridesetih Jacques Lacan istražuje formiranje ega, posebice u početnoj verziji tzv. „stadija zrcala“. Claude Levy-Strauss otprilike u isto vrijeme prikuplja podatke na brazilskome terenu koje su otkrile sofisticiranost „divlje misli“, već spomenuti Walter Benjamin piše „*Umjetničko djelo u doba mehaničke reprodukcije*“ istražujući utjecaj razvoja tehnologije na umjetnost. Sredinom 1960-ih svaki se od ovih diskursa dramatično mijenja. Smrt humanističkoga modernističkog subjekta razmatra se kod različitih autora (Louisa Althussera, Michela Foucaulta, Gilles Deleza, Jacquesa Derridaa i Rolanda Barthesa). Figura koja se napada nije samo autor-umjetnik humanističko-modernističkih tradicija, već svaka vrsta autoritarnosti, bilo osobne bilo institucionalne.

Također, oslobađajući ratovi pedesetih godina uzrokuju formiranje svijesti o drugačijim kulturama čiji se glas po prvi put čuje. U međuvremenu penetracija medija u psihičke strukture i socijalne odnose dosegla je novu razinu u tekstovima Guya Deborda, Marshalla McLuhana i Jeana Baudrillarda. Od tada se pa do devedesetih mijenjalo opet mnogo toga. Reakcija na smrt subjekta označila je njegov povratak – subjekt se vraća preko kulturalne politike različitih subjektiviteta, seksualnosti, etniciteta, aktivističkih pokreta, feminizma i sl. Otkriva se da je subjekt, koji je proglašen mrtvim u šezdesetima, bio samo onaj koji pretendira na univerzalnost i isključivost vlastite pozicije. Prvi, drugi i treći svijet više se ne razlikuju, naše doba obilježava postkolonijalistička heterogenost kultura. Konačno, naše društvo definitivno postaje elektroničko, kako u negativnom smislu manipulacije, potrošnje i spektakla tako i u pozitivnom smislu novih mogućnosti *cyberspacea*, elektroničkih sloboda virtualne realnosti i sl. Foster ne tvrdi kako je jedan moment moderan, a drugi postmoderan, zbog toga što se ovi događaji i promjene ne odvijaju pravocrtno niti se jasno prekidaju. Umjesto toga, svaka teorija govori o promjenama u njihovu vremenu, ali neizravno, u rekonstrukciji prošlih vremena u kojima su ove promjene počele i u anticipaciji budućih vremena, kamo su ove promjene usmjerene (Foster 1996: 209). Našim odnosom prema umjetnosti prošlosti koja je bila projicirana prema budućnosti stvaramo i prosuđujemo umjetnost sadašnjosti.

Iako je jedno od bitnih obilježja postmoderne umjetnosti zapravo antiutopijska i postutopijska svijest, odnosno odsutnost utopijskoga mišljenja karakterističnoga za modernu, dijalektika identiteta moderne i postmoderne umjetnosti i dalje traje u ovome posthistorijskom velikom sada, u kojemu se ogledaju fantazije, predstave, značenja, slike i ideologije svih povijesnih epoha, odnosno u kojemu ravnopravno i istodobno komuniciraju različiti fragmentarni izrazi hipotetičke subjektivnosti i stvaralaštva. Nove tehnologije, računalo i internet otvaraju mogućnosti globalnoga umrežavanja, spajanja udaljenoga i nepoznatoga, novu vrstu interakcije i komunikacije, pa i terminologije. Za ono što se uobičajeno naziva realnošću tvrdi se da je „montaža“ – realnost u kojoj živimo nije jedina moguća. Njezine alternativne verzije moguće je stvarati iz istoga „materijala“ pomoću umjetnosti, u domeni „mikropolitike“ i „mikroutopije“ svakodnevice. Teoretičar, kustos i kritičar suvremene umjetnosti Nicolas Bourriaud u knjizi „Relacijska estetika. Postprodukcija: Kako umjetnost reprogramira suvremeni svijet“ tvrdi da umjetnik danas postaje neka vrsta semionauta koji izmišlja putanje znakova kulturom. Umjetnikova djelatnost sastoji se od invencija „staza“ kroz kulturu i znakove kulture: slično *DJ-u*, koji prisvaja fragmente postojećih glazbenih djela ili semlove, prerađuje ih ili reciklira te nanovo rekombinira. Na ovaj način, tvrdi Bourriaud, današnja umjetnost nastavlja borbu,

no ne kao „preteča neke neminovne historijske evolucije“ koja najavljuje ili priprema buduće svjetove. Umjesto toga, umjetnost danas znači „naučiti kako bolje živjeti u svijetu“, kako se nositi s različitim činjenicama današnjice, kako oblikovati moguće svjetove te utoliko pokazuje da modernizam nije mrtav, već samo njegova idealistička i teleološka verzija. Nakon *umjetnosti kao teksta* 1970-ih i *umjetnosti kao simulacruma* 1980-ih, teorija i praksa recentne umjetnosti vraća se materijalnosti tijela i realnosti socijalnoga prostora, što predstavlja okvirnu temu ove knjige.

1.2. Javna sfera

Riječ „javno“ ponajprije podrazumijeva pojavni svijet, prostor ili područje koje je dohvatljivo našim osjetilima, koje je dakle *otkriveno*, otvoreno, stvarno (java nasuprot snu) i pristupačno, za razliku od zatvorenoga, tajnoga ili privatnoga. No javnost ima i svoje političko značenje jer predstavlja društvenu sferu u kojoj se formira i djeluje javno mnijenje. Ideja javnosti, kao i njezino oblikovanje u praksi, nastaje u antičkome polisu, gradu-državi u kojemu su građani sudjelovali u donošenju odluka, što je impliciralo razgovor, raspravu ili razmjenu, pa i sukob različitih mišljenja, odnosno mnijenja.

U ovome će se poglavlju najprije analizirati pojam javnosti i javne sfere na temelju filozofskih, socioloških i politoloških teorija Hannah Arendt i Jürgena Habermasa ukratko predstavljenih kroz njihova poznata djela: „Vita activa“ i „Javno mnijenje“. Potom slijedi prikaz odnosa umjetnosti i javne sfere od povijesnih avangardi (futurizam, konstruktivizam, pariška dada) preko razdoblja neoavangardi (na primjeru Beuysove umjetnosti kao „društvene skulpture“) do neokonceptualnih postavangardi (primjer suvremenoga umjetničkog rada: „Suprematizam na trgu“ Kristine Leko).

1.2.1. Privatno i javno područje

Hannah Arendt u svojem poznatom djelu „Vita activa“ govori o tri temeljne ljudske djelatnosti, a to su rad, proizvođenje i djelovanje. Prema Arendt, one su temeljne jer svaka od njih odgovara jednom od temeljnih uvjeta pod kojima je čovjeku dan život na Zemlji:

Djelatnost rada odgovara biološkom procesu ljudskog tijela, čiji su spontani rast, metabolizam i konačno propadanje vezani za životne nužnosti što ih u životnom procesu proizvodi i zadovoljava rad. Temeljni uvjet rada je život sam.

Djelatnost proizvodnja odgovara neprirrodnosti ljudske egzistencije koja nije urala u vječno vraćanje životnog ciklusa ljudskog roda i čija smrtnost nije njime nadomještena. Proizvođenje osigurava „umjetni“ svijet stvari, potpuno različit od sve prirodne okoline. Svaki je individualni život ograničen vlastitim granicama, dok ih sam ovaj svijet nadživljuje i nadilazi. Temeljni uvjet proizvodnja je svjetovnost.

Djelovanje, jedina djelatnost što se odigrava izravno između ljudi, bez posredovanja stvari ili materije, odgovara temeljnom uvjetu pluraliteta, činjenici da ljudi, a ne čovjek, žive na Zemlji i nastanjuju svijet. Premda se svi vidovi ljudske uvjetovanosti na neki način odnose na politiku, ovaj pluralitet je bitan uvjet ne sam *conditio sine qua non* nego *conditio per quam*, sveukupnog političkog života (Arendt 1991: 11).

Arendt tvrdi kako je samo djelovanje isključiva povlastica čovjeka i kako je jedino ono potpuno ovisno o stalnome prisustvu drugih. Ni životinja ni bog nisu kadri djelovati.

Djelovanje bi bilo nepotrebna raskoš, hirovito miješanje u opće zakone ponašanja kada bi ljudi bili beskonačno obnovljivo ponavljanje istog modela, a njihova priroda ili bit ista za sve i predvidiva kao priroda ili bit bilo koje druge stvari. Pluralitet je uvjet ljudskog djelovanja zato što smo svi isto, naime ljudi, na takav način da nitko nikada nije isti kao netko drugi tko je živio, živi ili će živjeti (Arendt 1991: 12).

Ove teze Arendt izvodi iz Aristotelova pojma *bios politikos* koji je označavao izričito samo područje ljudskih odnosa, naglašavajući djelovanje, *praxis*, potrebno za njegovo uspostavljanje i održavanje. Aristotel je razlikovao tri načina života koje su mogli birati slobodni ljudi, a to su bili ljudi nezavisni od životnih nužnosti i odnosa koje one stvaraju. Preduvjet slobode tako je isključivao sve načine života u prvom redu posvećene održavanju vlastite egzistencije, kao što je način života roba sputanoga nužnošću života samoga i vladavinom gospodara, ali i proizvodni način života slobodnoga zanatlije i zgrtalački način života trgovca (Arendt 1991: 12). Trima preostalim načinima života svojstveno je da su se bavili „lijepim“, odnosno stvarima koje nisu ni nužne ni korisne:

život tjelesnog uživanja u kome se troši lijepo onako kako je dano; život posvećen stvarima polisa u kojem vrlina proizvodi lijepe čine; i život filozofa predan istraživanju i kontemplaciji vječnih stvari čiju neprolaznu ljepotu čovjek ne može prouzročiti proizvodnim uplitanjem niti promijeniti njihovim trošenjem (Arendt 1991: 12).

Izraz „vita activa“, u srednjovjekovnoj je filozofiji uobičajeni prijevod Aristotelova *bios politikosa* koji izvorno znači život posvećen javnim, političkim stvarima, a star je (ali ne i stariji) koliko i naša tradicija političkoga mišljenja.⁷ Sam izraz imao je izrazito političko značenje i odnosio se na život građanina:

Smatralo se da ni rad ni proizvodnje ne posjeduju dovoljno dostojanstva da bi uopće mogli sačinjavati bios, nezavisni i autentično ljudski način života; budući da su zadovoljavali i proizvodili nužno i korisno, nisu mogli biti slobodni i neovisni od ljudskih potreba i želja. Politički način života je izbjegao takvu osudu zahvaljujući grčkom razumijevanju života u polisima koji je obilježavao uistinu poseban i slobodno izabran oblik političke organizacije a nikako naprosto svaki oblik djelovanja nužan da se održi zajednica i poredak (Arendt 1991: 16).

Iščeznućem antičkoga grada-države te kasnije u srednjemu vijeku izraz „vita activa“ izgubio je svoje osobito političko značenje i počeo se odnositi na sve vrste djelatnoga bavljenja stvarima svijeta. Sada je djelovanje također nešto što pripada nužnostima zemaljskoga života te kontemplacija preostaje kao jedini istinski slobodan način življenja (Arendt 1991, 16). Prema H. Arendt, to stanje stvari nije se bitno izmijenilo novovjekovnim rušenjem tradicije, Marxovim i Nietzscheovim konačnim preokretanjem hijerarhijskoga poretka, jer se nastavlja tradicionalna pretpostavka kako bez sveobuhvatnoga principa ne bi ni bilo moguće uspostaviti poredak. Arendt smatra da ta pretpostavka nije samorazumljiva te provodi analizu onih općih ljudskih sposobnosti koje izrastaju iz ljudske uvjetovanosti i koje su stalne, tj. ne mogu se nepovratno izgubiti dok se god ljudska uvjetovanost ne izmijeni. Jedna je od njih djelovanje, isključivo ljudski način života koji je u antičkoj misli bitno vezan za javni prostor kao prostor slobode i jednakosti.

Izraz „javno“ po Arendt označava dvije usko povezane, ali ne potpuno istovjetne pojave. Prvo znači da sve ono što se javno pojavljuje svatko može vidjeti i čuti te to dobiva najširu moguću javnost. Pojavnost za nas, kao i za druge koji vide i čuju, jest stvarnost. Čak i najveće sile intimnoga života, strasti srca, misli duha i užici osjetila, ne postoje u usporedbi sa stvarnošću koja proizlazi iz onoga što se vidjelo i čulo, sve dok se ne preoblikuju, deprivatiziraju i deindividualiziraju, odnosno ne poprime oblik prikladan za javno pojavljivanje. Tako Arendt tvrdi kako se najčešće to preoblikovanje javlja u pripovijedanju, odnosno općenito u umjetničkome prenošenju osobnoga, privatnog iskustva.

⁷ Ta je tradicija, kako tvrdi Arendt, nikla iz određene povijesne situacije: suđenja Sokratu i sukobu između filozofa i *polisa*.

Drugo, izraz „javno“ odnosi se na svijet sam, ako nam je zajednički i ako se razlikuje od mjesta koje je naš privatni prostor. Pod svijetom se po-najprije smatra ljudska tvorevina, proizvod ljudi i poslovi među ljudima koji nastanjuju svijet što ga je čovjek sam napravio (Arendt 1991: 46). Zajednički svijet ono je u što ulazimo kada se rađamo i što napuštamo kada umiremo, on nadilazi pojedinačni ljudski život (Arendt 1991: 48). No premda je zajednički svijet zajedničko sastajalište svih, svatko od prisutnih zauzima različito mjesto u njemu. Upravo ta činjenica omogućuje da se stvarnost svijeta istinski i pouzdano pojavljuje samo tamo gdje stvari mogu vidjeti mnogi iz različitih perspektiva:

Da nas drugi vide ili čuju dobiva svoje značenje iz činjenice da svatko vidi ili čuje s različitog stajališta. To je značenje javnog života u usporedbi s kojim najbogatiji i najdostatniji obiteljski život može ponuditi jedino produženje i umnožavanje nečije vlastite pozicije s njezinim pratećim vidovima i perspektivama. Subjektivnost privatnosti može se produžavati i umnožavati u obitelji, može čak postati toliko jaka da se njezina težina osjeća u javnom području; ali taj obiteljski „svijet“ ne može nikada zamijeniti stvarnost koja se rađa iz ukupnosti vidova što ih jedan predmet nudi mnoštvu promatrača. Stvarnost svijeta može se istinski i pouzdano pojaviti samo tamo gdje se stvari mogu vidjeti mnogi u raznolikosti vidova ne mijenjajući njihov identitet, tako da oni, koji su oko njih okupljeni, znaju da istost vide krajnje raznoliko (...) Zajednički svijet nestaje kada se gleda samo pod jednim vidom i kada mu je dozvoljeno da se predstavi samo u jednoj perspektivi (Arendt 1991: 50-51).

Privatno je suprotan pojam od javnoga, podrazumijeva intimnost, odsutnost drugoga. Potječe iz latinskoga *privatus*, što znači osoban ili lišen nečega, čak i najviših i najljudskijih čovjekovih sposobnosti. Tu se prije svega misli na biti lišen stvari koje su bitne za istinski ljudski život, odnosno biti lišen stvarnosti koja proizlazi iz činjenice da nas drugi vide i čuju u zajedničkom svijetu stvari. Obilježje privatnosti jest neprisutnost drugih. Što god čini privatni čovjek ostaje bez značaja i posljedica po druge, a ono njemu važno ne tiče se drugih (Arendt 1991: 51). Čovjek koji je živio samo privatni život nije bio u potpunosti čovjek (idiot). Mi više ne mislimo na lišenost kada upotrebljavamo riječ „privatnost“, djelomično zbog ogromnog obogaćenja privatne sfere kroz moderni individualizam (Arendt 1991: 36). Najčešće pod privatnosti podrazumijevamo intimnost čiji je prvi teoretičar Jean-Jacques Rousseau koji kritizira izvještačenost civilizacije i salonskoga društva 18. stoljeća i zagovara povratak prirodi i „plemenitome divljaku“. Buntovnički otpor protiv društva tijekom kojega su se Rousseau i romantičari otkrili intimno,

bio je usmjeren ponajprije protiv izjednačavajućih zahtjeva društvenog, tj. onog što bismo danas nazvali konformizmom svojstvenim svakom društvu:

Moderni pojedinac sa svojim beskonačnim sukobima i nemoćnošću da bude ili kod kuće u društvu ili da živi potpuno izvan njega, sa svojim stalno mijenjajućim raspoloženjima i radikalnim subjektivitetom svog emocionalnog života, rođen je u toj pobuni srca (Arendt 1991: 36).

Javno je na određeni način izraslo iz privatnoga zato što se nitko tko nije posjedovao privatni posjed (kućanstvo), i tako bio nezavisan od nužnosti života, nije mogao baviti stvarima polisa jer se nije smatrao slobodnim. S druge strane, sudbinu javnosti u svojem posljednjem stadiju odumiranja u modernome masovnom društvu (spektakla) povlači za sobom i radikalno ugrožavanje privatnosti.

Ovaj negativni proces odumiranja javnosti možda je otpočeo još nesvjesnim zamjenjivanjem političkoga s društvenim u ranijem prijevodu Aristotelova *zoon politikon* na *animal socialis*. Prema Arendt, nerazlikovanje društvenoga i političkoga pokazuje u kolikoj se mjeri izgubilo grčko razumijevanje politike. Po grčkome mišljenju, sposobnost za političku organizaciju nije samo različita, nego je i izravno suprotna prirodnom udruživanju (zajedničko i životinjskome svijetu) središte kojega je kuća i obitelj (Arendt 1991: 24) Od svih djelatnosti nužnih i prisutnih u ljudskim zajednicama samo se za dvije smatralo da su političke i da konstituiraju ono što je Aristotel nazivao *bios politikos*, a to su djelovanje i govor (Arendt 1991: 25). Biti političan i živjeti u polisima značilo je odlučivati sve riječima i uvjeravanjem, a ne pomoću sile i nasilja. Apsolutna, neosporna vlast i političko područje bili su, strogo uzevši, međusobno isključivi.⁸ Razlika između privatne i javne sfere odgovara područjima kućnoga i političkoga, dok je pojavljivanje društvenoga područja, koje nije ni privatno ni javno, relativno novo, a podudara se s početkom novoga vijeka i političkim oblikom nacionalne države. Od tada narode i političke zajednice zamišljamo kao obitelj o čijim se svakodnevnim poslovima treba brinuti veliko svenarodno upravljanje kućanstvom. Znanstvena misao koja prati ovaj razvoj više nije politička znanost, već „nacionalna ekonomija“, „društvena ekonomija“, što sve ukazuje na „kolektivno upravljanje kućanstvom“. Nasuprot tome, u antičkome svijetu sve što je bilo „ekonomsko“, povezano sa životom pojedinca i opstankom vrste,

⁸ Prema grčkome samorazumijevanju, prisiliti ljude nasiljem, naređivati radije nego uvjeravati, bili su predpolitički načini postupanja s ljudima svojstveni životu izvan polisa, kućanstvu i obiteljskome životu gdje je gospodar kuće vladao neosporavanom i despotskom vlašću ili životu u barbarskim carstvima Azije čiji se despotizam često povezivao s organizacijom kućanstva (Arendt 1991: 26).

bilo je nepolitičko, odnosno stvar kućanstva po definiciji (Arendt 1991: 28). Prirodno zajedništvo u kućanstvu poteklo je iz nužnosti, a nužnost je vladala i svim djelatnostima koje su se u njemu obavljale. Područje polisa bilo je naprotiv područje slobode. Ako je postojala neka veza između ta dva područja, onda se ona sastojala u tome što je bilo prirodno da je ovladavanje nužnostima života u kućanstvu bilo uvjet za slobodu polisa (Arendt 1991: 29).

Ni u kakvim okolnostima politika nije mogla biti samo sredstvo za zaštitu društva kao što je bila sredstvo za zaštitu društva vjernika u srednjem vijeku, društva vlasnika kod Lockeja, društva nemilosrdno uključenog u proces stjecanja kod Hobbesa, društva proizvođača kod Marxa, društva zaposlenih (jobholders) u našem vlastitom društvu ili društva radnika u socijalističkim i komunističkim zemljama. U svim ovim slučajevima upravo sloboda društva (u nekima takozvana sloboda) zahtijeva i opravdava ograničenja političkog autoriteta. Sloboda je smještena u područje društvenog i sila ili nasilje postaju monopol vlade (Arendt 1991: 29-30).

U antičkome svijetu pretpolitična sila kojom je gospodar kućanstva vladao s obitelji i njezinim robovima smatrana je nužnom jer je čovjek prije no što je postao „politička životinja“ bio „društvena životinja“. Sam pojam vladanja i podaništva, vlasti i moći kako ih mi razumijemo smatrani su pretpolitičkim i pripadali su prije u privatno nego u javno područje (Arendt 1991: 30). U modernome svijetu društveno i političko nisu toliko različiti, što je posljedica uspona društvenoga nauštrb političkoga, koji se počeo događati kada je privatno vlasništvo javno priznato, odnosno zaštićeno *erga omnes* (protiv svih). Arendt smatra da je društvo („hibridno područje u kojemu privatni interesi poprimaju javno značenje“) rođeno kada su privatno domaćinstvo i njegova ekonomija (*oikos*) postali stvar javnosti, čime je oštra granica između privatnoga i javnoga prostora izbrisana

budući da uzdizanjem društva, odnosno „kućanstva“ (*oikia*) ili ekonomskih djelatnosti do javnog područja, vođenje kućanstva i svi drugi poslovi koji su ranije pripadali privatnoj sferi obitelji postaju „zajednička“ briga. U suvremenom svijetu ova se dva područja neprestano prelijevaju jedno u drugo kao valovi nikad mirujućeg toka životnog procesa samog (Arendt 1991: 31).

Zadnji stadij odumiranja javnosti jest dakle „masovno društvo“ današnjice ili „pobjeda društva uopće“, u kojemu su svi članovi zajednice obuhvaćeni na jednak način i jednakom moći kontrolirani. Takvo je društvo, ujednačavanjem koje mu je svojstveno, razorilo i javni i privatni prostor,

odnosno osvojilo prostor javnosti. Ono što ga odlikuje jest konformizam, uniformnost i vladavina birokracije ili anonimna vlast „nikoga“ koju Arendt vidi kao jednu od najokrutnijih i najtiranjskih oblika vladavine:

Odlučujuće je da društvo na svim svojim razinama isključuje mogućnost djelovanja koje je ranije bilo isključeno iz kućanstva. Umjesto djelovanja društvo od svojih članova očekuje određenu vrstu ponašanja, namećući bezbrojna i različita pravila koja sva imaju za cilj da „normaliziraju“ njegove članove, da ih prisile da se dobro ponašaju te da isključe spontano djelovanje ili izvanredna postignuća. S Rousseauom ove zahtjeve nalazimo u salonima visokog društva konvencije kojega uvijek izjednačavaju pojedinca s njegovim položajem unutar društvenog okvira. Ono što je doista važno je ovo izjednačavanje s društvenim statusom, a sporedno je da li je okvir zbiljski položaj u polufeudalnom društvu osamnaestog stoljeća, titula u klasnom društvu devetnaestog ili puka funkcija u masovnom društvu današnjice (Arendt, 1991: 37).

1.2.2. Teorija građanske javnosti Jürgena Habermasa

Za filozofa i sociologa Jürgena Habermasa javnost je povijesna kategorija što znači da se iz svojih grčkih, a zatim rimskih antičkih korijena preko feudalnoga srednjeg vijeka razvila do tzv. građanske liberalne javnosti, kakvom je danas obično smatramo. U tome je razvoju javnost dobivala nove oblike i određenja, a neke su pojave tijekom povijesti izgubile svoja prvobitna značenja i svoju prirodu. Dok se antička javnost ispoljavala na agori ili na forumu, a privatni život bio smješten u *oikos*, odnosno obitelj koja predstavlja oblik privatne nužde i kućne radinosti, feudalna se javnost manifestirala u reprezentaciji plemstva i u crkvenome ritualu, a javni su prostor predstavljali zatvoreni dvorci i hramovi. Građanska javnost nastaje istovremeno s emancipacijom privrede i njezinim izlaskom iz zatvorenoga privatnog prostora i domaćih potreba na zajedničko tržište. Nastankom građanskoga društva nastaje i politička država (Marx): javna vlast kao stalna djelatnost, kontinuirana nadležnost, uprava, vojska, policija, činovništvo omogućuje javnom potvrdom privatno-privredne djelatnosti neprekidni proces robne cirkulacije s tendencijom stvaranja svjetskoga tržišta i kapitalističkoga kozmopolisa.

Habermas određuje građansku javnost kao „sferu privatnih ljudi okupljenih u publiku“ (Habermas 1969: 38). Njegovo istraživanje u knjizi „Javno mnijenje“ bavi se liberalnim elementima građanske javnosti i njezinim transformacijama u okviru suvremene socijalne države. Habermas tako ističe polemički karakter građanske javnosti koji se

opaža već u kritici apsolutizma u 16. stoljeću, a odnosi se na suprotstavljanje osobnim i samovoljnim odlukama, političkom voluntarizmu i subjektivizmu vladara te zagovaranju objektiviranoga principa zakona koji se poziva na razum i istinu. Habermas također pokazuje kako politička javnost izrasta iz literarne javnosti: prva sastajališta „privatnih ljudi okupljenih u publiku“ bila su u kavanama i aristokratskim salonima gdje su se njegovale oštre dosjetke i moć argumentacije u raspravama prvobitno posvećenim literarnim i umjetničkim djelima koja su se (kritički) komentirala (Habermas 1969: 43). Ta je rudimentarna javnost bila zatvorena u širokoj publici nepristupačnim sastajalištima visokoga društva koje je bilo mješavina stare aristokratske i nove intelektualne elite, potekle iz bogatih i obrazovanih građanskih krugova. Javnost je ovdje bila svedena na usku publiku. Tako su, paradoksalno, saloni *ancien régime* postali duhovna žarišta liberalne javnosti koja je pak neprestano težila emancipaciji od hermetički zatvorenoga uskoga kruga prema otvorenom izražavanju (Habermas 1969: 50).

Razvoj građanske javnosti Habermas prati kroz primjere pojedinih razvijenih zapadnoeuropskih zemalja poput Engleske i Francuske. U Engleskoj je političko angažiranje javnosti na prijelazu 17. u 18. stoljeće dovelo do njezina pretvaranja u državni organ, odnosno do institucionalnoga priznavanja parlamentarne opozicije i slobodnoga tiska. U Francuskoj su stvari tekle sporije i drugačije. Svjesno konstituiranje javnoga mnijenja dogodilo se pod utjecajem enciklopedista i Rousseaua te usporedo s velikom revolucijom kada se formiraju revolucionarni „klubovi“ i revolucionarni dnevni tisak. Habermas navodi kako pojam javnosti, pod utjecajem francuskih revolucionarnih prilika, sve više označava publiku. Naime, liberalna ideologija ispravno pretpostavlja da je javno i kritičko rezoniranje (mnijenje i mišljenje) moguće samo u republici, ali ne republici kao općemu nazivu za državu, već republici kao posebnome državnom obliku koji se temelji na javnosti. Ovo artikulira Kantova politička filozofija u kojoj se razmatra princip publiciteta i u kojoj ideja građanske javnosti dobiva svoj izgrađeni teorijski vid (Habermas, 1969: 134). Kant shvaća javnost kao princip pravnoga poretka, ali istovremeno i kao metodu prosvjećivanja (Habermas 1969: 136). Samostalno mišljenje u pogledu prosvijećenosti podudara se s mišljenjem naglas, kao što se upotreba uma podudara s njegovom javnom upotrebom (Habermas 1969: 136).

„Viša vlast“ može nam, po Kantu, uzeti slobodu usmene i pisane riječi, ali ne i slobodu mišljenja. A koliko bismo i s kolikom točnošću uopće mislili, kada ne bismo mislili zajedno s drugima s kojima bismo razmjenjivali misli (Habermas 1969: 136). Kant također tvrdi da je jedina zaštita narodnih prava u slobodi pera jer je velika šteta ako se misli u sebi, a ne s drugima i ako javno ne prikazujemo istinu.

Javna upotreba vlastitoga uma mora uvijek biti slobodna i samo kao takva može unijeti prosvijećenost među ljude; njegova privatna upotreba može se znatno ograničiti, a da se time napredak prosvijećenosti bitno ne ometa. Svatko je pozvan biti „publicist“, koji posredstvom spisa govori pravnoj publici, odnosno svijetu (Habermas 1969: 138).

Terminom „svijet“, u kojemu se publika konstituira, javnost je obilježena kao sfera: Kant govori o poznavanju svijeta, sebe naziva građaninom svijeta.

Značenje ove svjetske dimenzije artikulira se u pojmu svjetskog građanstva (Weltbürgertum), konačno u pojmu vrhovnog svjetskog dobra uz ideju svijeta koji se možda najjasnije pokazuje u „svjetskom pojmu“ (Weltbegriff) nauke – jer u svojoj čistoti svijet se uspostavlja u komunikaciji umnih bića. Dok školski pojam nauke znači samo „vještinu osposobljavanja za neke proizvoljne ciljeve“, njen svjetski pojam se odnosi na ono „što svakoga nužno interesira“. To nije svijet u transcendentnom smislu: kao skup svih pojava totalitet njihove sinteze i utoliko jedno s „prirodom“. Ovaj „svijet“ upućuje, naprotiv, na čovječanstvo kao rod, ali onako kako se njegovo jedinstvo predstavlja u pojavi: svijet one čitalačke publike koja rezonira i koja se upravo u to vrijeme razvija u širokim građanskim slojevima. To je svijet literata, ali i salona, u kojima se „mješovita društva“ diskutujući smjenjuju; ovdje, u građanskim kućama formira se publika. Ako se obrati pažnja na tijek razgovora u mješovitim društvima koja ne sačinjavaju samo naučnici i mislioci, već i poslovni ljudi i žene, primjećuje se da su oni posred pričanja i šala posvećeni još jednoj vrsti zabave – rezoniranju (Habermas 1969: 139).

Ipak, Kant vidi prosvijećenost, odnosno javnu upotrebu uma u prvome redu kao stvar obrazovanih, naročito onih koji se bave principima čistoga uma kao filozofi. Odredba javnosti kao republikanske odlike ima nedostatak što ideološki poistovjećuje privatnoga vlasnika s čovjekom uopće. Tako publiku čine samo vlasnici i obrazovani (kao što je isticala i Arendt). Za Habermasa javnost podrazumijeva opću pristupačnost ili opću dostupnost, tako da javnost iz koje bi bile isključene određene grupe nije samo nepotpuna, već se ne može niti nazvati javnošću. Stoga naglašava fundamentalnu razliku između javnosti kao ideje i javnosti kao ideologije pri čemu se oslanja na Marxa. Naime, po Marxu osobna sloboda ne počiva u privatnoj sferi oslonjenoj na privatno vlasništvo, već u samoj javnosti koja poistovjećuje čovjeka i građanina, umjesto da poistovjećuje čovjeka i buržuja. Habermas također naglašava da je Hegel taj koji razbija fikciju javnoga mnijenja kao bitno umnoga ukazujući

na postojanje svjetine te ga prikazuje kao subjektivno rasuđivanje neizdiferenciranoga mnoštva. Time razbija iluzije građanske misli o postojanju općih interesa u Kantovu smislu (Habermas 1969: 150-164).

Ono što je važno napomenuti Habermasova je teza kojom tvrdi da je politička javnost posredovana literarnom javnošću. Humanitet izvire iz intimne privatne sfere. Otuda se građanska javnost razlikuje od antičke javnosti. Umjesto stvarno političkih zadataka građana koji kolektivno djeluju, ovdje je težište pomaknuto na civilne zadatke društva koje javno rezonira:

Samosvijest političke javnosti demonstrirana na centralnoj kategoriji zakonske norme posredovana je institucionalnom svijetlošću literarne javnosti. Uopće uzevši, oba vida javnosti prožimaju se na specifičan način. I u jednom i u drugom formira se publika privatnih ljudi čija autonomija zasnovana u raspolaganju privatnom svojinom teži da se predstavi u sferi građanske porodice, a u ljubavi, slobodi i obrazovanju, jednom riječju intimno da se ostvari kao humanitet (Habermas 1969: 72).

Nove povijesne prilike i promjene u 20. stoljeću utjecale su na strukturu građanske javnosti što Habermas sažima u naslovu jednoga poglavlja: od publike koja rezonira o kulturi k publici kao potrošaču kulturnih dobara. Naime, ako zakoni tržišta koji upravljaju robnim prometom i društvenim radom prođu u sferu ljudi kao publike, javlja se tendencija da se rezoniranje pretvori u potrošnju, a pritom se kompleks javne komunikacije raspada u akte upojedinačene recepcije (Habermas 1969: 203). Drugim riječima, publika postaje pasivna, nekritički receptivna i sve manje aktivno prisutna u javnome životu. Sama diskusija dobiva lik potrošnoga dobra te biva podređena zakonima „kulturnoga tržišta“. Tako se svodi na konfesionalne akademije, političke forume, okrugle stolove, literarne organizacije. Upravo ovdje počinje pretvaranje kritičke funkcije javnosti u postvarenu i manipulativnu, što obilježava suvremeno doba. Iza svega stoji fenomen „patentirane kulturne industrije“ i „masovne kulture“ koja svoje problematično ime stječe upravo time što svoju sve veću potražnju postiže prilagođavanjem potrebama opuštanja i razonode potrošačkih grupa s relativno niskom razinom obrazovanja, umjesto da proširenu publiku odgaja za istinsku kulturu (Habermas 1969: 208). Dodir s kulturom uzdiže, dok potrošnja masovne kulture vodi regresiji. Javnost tako više ne nastaje kritičkim prosuđivanjem, već se umjetno stvara i to od strane sredstava masovne komunikacije i birokratskoga aparata koji svojom propagandom posreduju u mobiliziranju biračkih glasova za političare čiji su prestiž i reputacija također stvoreni umjetnim putem. Svijet koji daju sredstva masovne komunikacije za njega je javnost samo po izgledu jer ta nova sredstva presijecaju na specifičan

način reakcije primatelja, odnosno ona zarobljuju publiku kao slušatelje i gledatelje, ali im u isto vrijeme oduzimaju mogućnost da odgovaraju i proturječe (Habermas 1969: 216). Politika se integrira s područjem potrošnje, a duh komercijalizacije nameće „insceniranje“ javnoga mnijenja. Javni prostor u konačnici preuzima funkcije reklame i propagande. To Habermas naziva „refeudalizacijom građanske javnosti“.

1.2.3. Javna sfera i umjetnička praksa

Pokazivanje, izlaganje, izložba i publika čine bitan element umjetničke djelatnosti, što upućuje na direktnu povezanost umjetnosti i javnoga prostora. Isto potvrđuje i tradicionalni izraz „lijepa umjetnosti“, koji je derivirao iz antičkoga pojma slobodnih umjetnosti (*artes liberales*). Prema Gadameru, naziv *slobodne umjetnosti* motiviran je ponajprije njihovom obrazovnom ulogom u odgoju mladeži, što je bilo dostupno samo slobodnim ljudima, ne i robovima. Poslije se taj socijalni ton gasi i više se podrazumijeva sloboda od uporabe, korištenja i iskorištavanja svega što je stvorila umjetnost. Naime, dovoljno je da je lijepo, da samo po sebi izaziva divljenje. Tako se u novome vijeku ustalio izraz *lijepa umjetnosti*, a lijepo je ono što se može javno pokazati (ružno obuhvaća sve oblike ljudskoga pa i vegetativnoga života za koje je bolje da ostanu skriveni, da se ne pokazuju) (Gadamer, 1997). U modernoj umjetnosti, u kojoj lijepo i umjetnost ne moraju nužno ići ruku po ruku, pokazivanje ostaje bitna odrednica umjetničke prakse. Nicolas Bourriaud tvrdi kako je zajedničko svim umjetnicima upravo to da nešto pokazuju: „Čin pokazivanja dovoljan je za definiciju umjetnika, bilo da je riječ o reprezentaciji ili označavanju“ (Bourriaud 2013: 136-137).

Usprkos očitoj povezanosti umjetnosti s javnim prostorom ona se na određeni način uspostavlja tek s modernom, što nije slučajno ako imamo na umu gore navedene teorije prema kojima su javnost i javno, onako kako ih mi danas shvaćamo, moderni pojmovi. Zgražanje i šokiranje javnosti u ranome modernizmu (Manetov „Doručak na travi“ ili „Olimpija“, Monetova „Impresija“ i sl.) vodilo je k novom, drukčijem odnosu s publikom koji inaugurira avangardna umjetnost. Bez obzira na to što se njezina estetska revolucija odavno smatra završenom „kako u totalitarnim pokušajima pretvaranja zajednice u umjetničko djelo, tako i u svakodnevnom estetiziranom životu liberalnog društva i njegove komercijalizirane zabave“ (Rancière 2010: 115), mnoge avangardne umjetničke tehnike i strategije retrospektivno se odražavaju u estetičkim iskustvima, spoznajnim mogućnostima i političkim intervencijama suvremene umjetnosti.

U nastavku će se pobliže spomenuti tri ključna pokreta povijesne avangarde koja su anticipirala nov odnos umjetnosti i javnoga prostora. Prema britanskoj kritičarki i povjesničarki umjetnosti Claire Bishop svaki od ovih pokreta pokazuje različite ideje prema participativnosti publike i načinu recepcije umjetničkoga rada te relacije s političkim kontekstom (Bishop 2012: 41). Prvi je talijanski futurizam koji raskida s konvencionalnim načinima gledanja, inaugurira performans kao umjetnički medij, poziva široke mase na konzumiranje umjetnosti, služi se provokativnim radnjama i gestama na pozornici i na ulici, a s politikom je prožet gotovo u potpunosti. Drugi je ruska postrevolucionarna avangarda – najprije definirana kao futurizam, zatim konstruktivizam te nakon 1921. produktivizam – dva različita modela performansa podržana i implementirana od strane države. To su bili Proletkult teatar i masovni spektakl te ideje koje reprezentiraju kolektivizam, specifične načine ekspresije radničke klase te (in)kompatibilnost s problemom kvalitete. Treći je pokret pariška dada koja je pod Bretonovim utjecajem promijenila odnos prema publici udaljivši se od bučnih *cabareta* prema participativnijim događanjima u javnoj sferi. Ta tri primjera pokazuju tri modela participativne prakse u odnosu na tri ideološke pozicije: fašizam u Italiji, boljševizam u Rusiji i poslijeratni nacionalizam u Francuskoj (Bishop 2012: 41). Bez obzira na političke kontekste u kojima djeluju, sva tri primjera predstavljaju pretpovijest relacijskih i participatornih praksi suvremene i recentne umjetnosti zbog potpuno novoga odnosa s publikom koji napušta pasivnu novovjekovnu subjekt-objekt poziciju te zahtijeva reakciju i angažman. Pri tome mijenja se i sama paradigma vizualne umjetnosti koja u svojem kretanju od autonomne umjetnosti do „umjetnosti u doba kulture“ sve očitije obuhvaća nove označiteljske prakse, forme i medije u proizvodnji vizualnosti:

„U novoj epistemološkoj konstelaciji i paradigma vizualne umjetničke prakse se rekonfigurira, propitujući učinak mogućnosti samog čina i događaja umjetnosti, djelujući preko i /ili izvan granica vidljivog“ (Briski-Uzelac 2017: 10).

1.2.3.1. Povijesne avangarde: Uloga publike u futurizmu, konstruktivizmu i pariškoj dadi

Iako performans označava oblik konceptualne umjetnosti koji nastaje tijekom 1960-ih povezivanjem *body arta*, *happeninga* i određenih oblika kazališta, Bishop tvrdi da njegovi korijeni potječu iz futurizma (Bishop 2012: 42). Futurizam je, za razliku od tradicionalnoga teatra, prakticirao kratke akcije kroz različite medije što je obuhvaćalo recitacije političkih govora i umjetničkih manifesta, glazbene kompozicije, poeziju i slikarstvo.

Futuristički su se performansi nazivali *serate* (talijanski naziv za večer-
nje zabave), a nudili su alternativni prostor izlaganja: umjetnici su bili
izloženi direktnoj konfrontaciji s publikom, bez uobičajene medijacije
poput izložbi ili knjiga. Upravo je stoga *serata* nov oblik izlaganja ili
prikaza koji pokazuje inovativnost futurističkoga odnosa prema gleda-
teljstvu. Do tada je moderna umjetnost uglavnom poznavala izložbe
dvodimenzionalnih i trodimenzionalnih radova u interijerima: salonima,
komercijalnim galerijama i biennalu (novoj formi izložbe od 1895.). Ono
što je umjetnost pokazivala u vanjskome prostoru obično su bile skul-
pture, najčešće u formi monumentalnih spomenika ili u službi arhitek-
tonske dekoracije, a u oba slučaja afirmativne prema oficijelnoj kulturi.
Nasuprot tome, futurističke su se aktivnosti temeljile na performansu
koji se izvodio u kazalištu, ali jednako tako i na ulicama ili putujućim
turama po Italiji, a njihov je sastavni dio bio napad na javno mnijenje,
na svijest publike. Događajima su prethodili manifesti i akcije dijeljenja
letaka koji su izazivali pažnju i znatiželju publike. Nakon performansa
pisali su i slali priopćenja za javnost nacionalnim i stranim novinama.
Štoviše, svjestan potrebe da se dopre do što šire publike ne bi li se rea-
lizirali kulturni i politički ciljevi rušenja vladajuće buržoazije i promovira-
nja patriotskoga, industrijaliziranoga nacionalizma, Marinetti poseže za
populističkim strategijama komunikacije smatrajući da članci, pjesme i
polemike više nisu dovoljne. Tako je i prvi futuristički manifest u cijelosti
tiskan na prvoj stranici novina *Le Figaro* (20. veljače 1909.), kao i u
nekoliko drugih nacionalnih novina. Manifest je slavio mase kao aspekt
modernosti koji ide ruku pod ruku s razvojem tehnologije i ratovanja.
Isto tako, futuristički performans promovira više dinamično i aktivno
gledateljstvo, nego konvencionalni teatar koji uglavnom podrazumijeva
pasivnost publike. U skladu s tim, futurističkim *seratama* nije bio uzor
teatar utemeljen na tradicionalnim pravilima poput zapleta, karaktera,
osvijetljenja, kostima i sl., proizveden od i za srednju klasu, već prije
teatar za niže klase koji uključuje nesekvencijalne pojave spektakla,
gimnastike, komedije, pjevanja, cirkusa i sl., što na stanovit način potvr-
đuje futurističku odanost popularnoj kulturi. Štoviše, tvrdi Bishop, futu-
rističke *serate* imaju vlastite gledateljske konvencije koje teže postaviti
publiku u centar iskustva, što je već bio slučaj u futurističkome slikar-
stvu: koristeći tehnike poput simultanosti pokreta i linija sila, gledatelj bi
trebao biti smješten u centar slike. On ne smije biti prezentiran na slici,
već participirati u akciji (Bishop 2012: 45).

Kao forma popularne zabave za niže klase, ovakve vrste kazališta pru-
žale su velike mogućnosti za improvizaciju i provokaciju obiju strana.
Tako su na futurističkim turama po Italiji izvedbe postajale potpuno an-
tagonističke, s performerima i publikom koji su direktno napadali jedni
druge, što je često kulminiralo pobunom. Neke od sugeriranih tehnika

za provociranje konflikta bile su proljevanje ljepila po sjedalima da gledatelj ili gledateljica ostanu zalijepljeni i tako izazovu sveopći smijeh, prodavanje iste karte desecima ljudi što bi rezultiralo gužvom, svađama i nesuglasicama, nuđenje slobodnih ulaznica, štipanje žena, posipanje sjedala prahom što izaziva svrab i kihanje i sl. Koliko god se ove radnje čine infantilne, one su bezazlene u usporedbi s uvredama kakve publika uzvraća performerima, uključujući i jednu od 12. prosinca 1913. u teatru Verdi u Firenci kada je član publike dao Marinnetiju pištolj i pozvao ga na samoubojstvo na pozornici (Bishop 2012: 45).

Provokacija ogrnuta kazališnom formom nije bila jedino sredstvo koje su futuristi koristili kako bi prodrmali mišljenje publike. Uz nju su postojale druge javne aktivnosti poput sastanaka, pobuna, govora, poetskih takmičenja, skupova, bojkota i sl. Sve dok je publika nastavljala obraćati pažnju i reagirati, futuristi su postizali svoj cilj i politički projekt: afirmaciju talijanskoga ulaska u moderni svijet kroz rat, tehnologiju i destrukciju. Neutralna publika koja bi ostala pasivna te na tradicionalan način benigna i odvojena značila bi samo jedno – promašaj. Za Marinettija je stoga participacija podrazumijevala kraj tradicionalnoga gledateljstva i potpunu predanost cilju. Iskusiti nove estetičke forme kao što je futurizam značilo je napustiti tradicionalna očekivanja i raditi na temeljima totalne otvorenosti. Takvo što podrazumijeva remećenje mira u svijesti publike, izazivanje snažnih osjećaja, iako negativnih, ali i regresivne aspekte poput svođenja na mentalitet mase, gubitak kritičke distance i rezonske logike, bezumno ponašanje i nacionalističko nasilje (Bishop 2012: 47).

U futurizmu, zaključuje Bishop, performans postaje privilegirana paradigma za umjetničke i političke operacije u javnoj sferi. Mnogo više nego slikarstvo, skulptura ili književnost, performans konstituira prostor zajedničke kolektivne prisutnosti i samoreprezentacije. Futuristička žudnja za dinamizmom, aktivizmom i emocionalnim uzbuđenjem ponavljala se u bezbrojnim avangardnim praksama narednih dekada u kojima je performans prepoznat kao primjereniji način za pobuđivanje osjetilnoga od uobičajenoga pukog promatranja statičnih objekata. Ako je futuristički pristup participativnosti i interaktivnosti i bio negativan⁹ – kao oblik total(itar)ne emocionalne reakcije u kojoj je nemoguća pozicija distanciranoga promatrača – onda su 1960-e u usporedbi s futurizmom puno optimističnije. *Happening*, performans i drugi eksperimenti iz 1960-ih bili su umjetnička metafora emancipacije, samosvijesti te inteziviranoga iskustva svakodnevice (Bishop 2012: 48).

⁹ Poznato je da je futurističko veličanje nacije i rata uspostavilo ideološke temelje za talijanski fašizam.

Za razliku od futurističkih bezumnih, participatornih i destruktivnih performansa, kako tvrdi Bishop, kolektivna kulturalna produkcija postrevolucionarne Rusije temeljila se na strategiji potvrde i praćenja socijalne promjene. Cilj je bio uskladiti kulturalnu praksu s boljševičkom revolucijom, iako nije uvijek bilo jasno što bi to zapravo podrazumijevalo: reduciranje aristokratske patronaže nad kulturom ili promoviranje kulturalne produkcije radničke klase, napuštanje tradicionalnih medija i uzdizanje nove tehnologije ili uništavanje buržujске kulture u cjelini, reflektiranje socijalne stvarnosti ili njezino proizvođenje? Konstruktivizam kao najznačajniji primjer postrevolucionarne ruske avangarde bavio se ovim pitanjima odbacujući buržujске, pojedinačno načinjene umjetničke forme (kakva je slika) koje su ostvarene prema ukusu buržuja i za njihovo tržište, a promovirajući umjetnost integriranu s industrijskom proizvodnjom i oblikovanu za kolektivnu recepciju. Poznato je da su umjetnici poput Tatljina, Rodčenska, Popove i Stepanove tražili socijalnu i praktičnu primjenu svojih radova te su se bavili dizajniranjem odjeće, keramike, plakata i namještaja za masovnu proizvodnju i konzumaciju. No u ruskoj postrevolucionarnoj umjetnosti posebno mjesto zauzimaju mediji kolektivne participacije, odnosno teatar i performans. Iako se film često spominje kao napredna umjetnička forma *par excellence* sovjetske revolucije, povlašten su joj položaj osigurale neposrednost, ekonomičnost i proliferacija kazališne produkcije (Bishop 2012: 49).

Proletkult (akronim za 'proleterske kulturno-prosvjetne organizacije') bio je formiran kao koalicija radničkih interesnih grupa nešto prije revolucije, a 1918. postaje nacionalna organizacija posvećena konsolidiranju novih oblika proleterske kulture u skladu s kolektivističkom doktrinom. Jedan od glavnih argumenata za odbacivanje tradicionalne kulture bila je činjenica da su nju stvarali i konzumirali pojedinci te nije mogla biti primjer za novi model kolektivnoga autorstva. Kulturalna je produkcija trebala biti racionalizirana kao industrijska proizvodnja gdje originalnost više nije poimana kao nezavisni izričaj umjetničkoga subjekta, već radije kao izričaj njegove vlastite aktivne participacije u kreiranju i razvoju kolektivnoga života. Odbacuje se romantično razumijevanje kreativnosti zasnovano na istaknutome pojedincu i njegovim neodređenim i nesvjesnim metodama (inspiracija, stvaralačka intuicija i sl.) te se redefinira u korist racionalno organizirane produkcije. Odbijanje umjetničke autonomije vodilo je poziciji u kojoj ne postoji striktna granica između kreacije i običnoga rada: umjetnost je redefinjirana kao organiziran, industrijaliziran proces poput svakoga drugog, a umjetnička kreacija tek kao najviši i najsloženiji oblik rada. Ona više ne reflektira, ne reprezentira niti ne tumači stvarnost, već stvarno gradi i izražava sistematske zadaće nove klase, tj. proleterijata. Ovdje dakle nailazimo na začetke ideje po kojoj umjetnost treba ostvarivati konkretne promjene u društvu.

Nasuprot buržujskom individualizmu, Proletkult je trebao njegovati kolegijalni, tj. svjesno kolektivni odnos. Ako zanemarimo naglasak na industrijalizaciji, tvrdi Bishop, mnogi od ovih instrumentaliziranih aspekata imaju odjeka i u suvremenim diskusijama oko interaktivne, participativne, aktivističke i angažirane umjetnosti. Ove diskusije također ponavljaju isti paradoks: usprkos entuzijazmu i vjeri u racionalnu organizaciju proleterske kulture postojala je jasna kontradikcija: s jedne strane – humanistička težnja da se prekine alijenacija, a s druge – netolerancija prema svakome tko bi se udaljio od preporučenoga puta kolektivizma. Od proletera se očekivalo da participiraju svojom slobodnom voljom, ali samo na način koji priliči njihovoj klasnoj poziciji. S novim, prerađenim razumijevanjem stvaralaštva kao socijalnoga, prije nego individualnoga čina, svaki iskaz unutrašnjega života ili osobne emocije postaje problematičan. Umjetnost je predstavljala sredstvo za mobiliziranje emocija, ali strogo političke naravi. Emocije naime usmjeravaju volju ništa manje nego ideje (Bishop 2012: 52).

Entuzijazam prema teatru proširio se na svečane povorke, demonstracije i događanja koja su uključivala alegorijske scene rada i industrije, javne pokušaje prosvjećivanja ljudi (o zdravlju, nepismenosti, ubojicama Rose Luxemburg i sl.) i parade, a sve se razvilo do masovnoga spektakla na otvorenome i kulminiralo u Sankt Peterburgu 1920. godine. Svečane povorke i masovni spektakl, kao naročito djelotvorni oblici teatra, poticali su korištenje javnoga prostora, masovnu participaciju, poricanje individualizma kroz vizualno neodoljivu predstavu kolektivnosti i bili su naročito popularni u Sankt Peterburgu gdje se odigrao niz takvih masovnih festivala 1919. – 1920. Prvi je organiziran povodom svečanosti Prvoga maja 1919. i zvao se „Treća internacionala“ (izvođenje slogana o revoluciji, kraju tiranije, pokopu mučenika i svjetskome miru), a slijedila su ga četiri, ništa manje ideološki obojena festivala. Uključivali su tisuće participanata i publiku od nekoliko desetaka tisuća ljudi. Usprkos prividno internacionalnome karakteru, masovni je spektakl služio i kao isticanje ruske dominacije u odnosu prema drugim nacionalnim socijalističkim grupama. Međutim, produciranje takvih masovnih festivala podrazumijevalo je različite probleme, najčešće svodive na antagonizam umjetničkih i ideoloških zahtjeva. Naime, inzistiranje na upošljavanju amatera značilo je i slabu glumu, težnja za spontanošću kaotičnu radnju, a sudjelovanje preko tisuću ljudi – nakon proba koje su involvirale tek stotine – spore performanse koji su trajali i po nekoliko sati. Štoviše, repetitivna priroda zapleta – beskrajni ustanci i pobune – zahtijevala je više raznolikosti da bi bila umjetnički uspješna, što bi pak ugrožavalo povijesnu preciznost i dosljednost ideološke poruke (Bishop 2012: 59).

Po veličini i razmjeru inscenacije takvi su performansi mogli nadmašiti i samu stvarnost. Jedan od ciljeva svakako je djelovanje na kolektivnu

memoriju: 'teatraliziranje života' u masovnim spektaklima težilo je pretvaranju povijesnih događaja recentne prošlosti u „živo sjećanje“, što je pridonosilo održavanju euforije vezane uz revolucionarna obećanja i konsolidiranju izvornoga mita u kojemu mase stvaraju svoju vlastitu povijest te obznanjuju solidarnost s proleterima svih zemalja. No isto tako Bishop napominje kako je boljševička predanost 'teatraliziranju života' također povlačila za sobom i nerazumno trošenje resursa te odvlačenje pažnje od važnih aktualnih praktičkih i egzistencijalnih pitanja poput racionalizacije hrane, elektrifikacije Rusije, potrebe za novom poljoprivrednom opremom na selima i sl. Razliku između kazališne reprezentativnosti i socijalne realnosti učvršćivao je visok stupanj siromaštva i nepismenosti, loši uvjeti rada u tvornicama i radničkim kampovima, česti kvarovi željezničkoga prometa te kontinuitet u visokome životnom standardu pojedinaca, dok su mase ostale na istome mjestu gdje su bile i prije revolucije. Umjetnički učinak masovnoga spektakla bio je podriven poraznim ekonomskim kontekstom i ogromnim trošenjem prihoda. Pored toga, predvidivost poruke svakoga spektakla činilo je umjetničke elemente do te mjere neprimjetnim da se katkad činilo, kao kod Proletkult teatra, kako se često radi o samo jednoj te istoj predstavi, izvedenoj uvijek iznova, tek s neznatnim varijacijama.

Participacija je bila važnija od gledljivosti, dramatike ili tehničkih vještina. Izražavanje kolektivne svijesti za predstavu značilo je više od dosezanja starih buržujskih ciljeva kvalitete i daljnjih izvedbi. Ovdje se, tvrdi Bishop, nazire početak suprotstavljenih stavova oko kriterija koji traju do danas: na jednoj je strani tako umjetnost formalističkih inovacija koja ima veću važnost od neposrednoga povijesnog trenutka te je sposobna govoriti i lokalnoj i budućoj publici, a na drugoj dinamička kultura koja uključuje što je više radnika moguće i u tome pruža etički i politički korektan socijalni model (Bishop 2012: 63).

Prema Bishopu, pariška dada predstavljala je kombinaciju elemenata *Cabaret Voltairea* ili ciriške dade (1915. – 1917.) te futurističkih tehnika medijske provokacije i publiciteta organiziranih u mješavinu performansa, glazbe i poezije što su se održavale u koncertnoj dvorani Salle Gaveau u Parizu. U proljeće 1921. grupa je odlučila izvesti performans izvan kabaretskih gabarita, u izvaninstitucionalnome javnom prostoru. Njihove eksperimentalne izvedbe nazvane *Grande Saison Dada* odigravale su se iste godine kada i ruski masovni spektakli, no međusobno su to bili dijametralno različiti događaji. Iako su i jedni i drugi težili uključivanju publike i korištenju javnoga prostora, ciljevi su im bili potpuno drukčiji: ruski masovni spektakl bio je otvoreno ideološki obojen i afirmativno nastrojen prema vladajućoj politici, a dadaistička grupa (barem u njezinoj ranoj fazi), potpuno anti-ideološka, nihilistička i anarhistička (Bishop 2012: 66).

Grande Saison Dada sastojala se od niza manifestacija koje su uključivale publiku, a odvijale su se u travnju i svibnju 1921. godine. Te su manifestacije obuhvaćale izlete, gostovanja, salon dada, konferencije, komemoracije, opere, referendume, sazive, diskusije, tužbene naloge i sudove. Najistaknutiji događaji sezone bili su međutim izlet do crkve Saint Julien-le-Pauvre i suđenje Mauriceu Barrèsu. U svjetlu suvremenih rasprava oko kolektiviteta, tj. kolektivnoga autorstva, Bishop ističe kako valja imati na umu da je dada vidjela sebe kao skupinu individualaca ujedinjenih opozicijom prema zajedničkim stvarima (rat, nacionalizam, umjetnička pravila, moralne norme i sl.), ali i malo čime drugime (Bishop 2012: 67).

Uz konstantnu vezanost za 'individualnu imaginaciju' dada ipak ima i druge zajedničke interese a to je dopiranje do šire publike pa tako, mada bez većega uspjeha, i do radničke klase. Na primjer, u veljači 1920. grupa je održala javnu raspravu u *Clubu au Faubourg* pred više od 3000 radnika i intelektualaca te na *Université Populaire du Faubourg de Saint-Antoine*, gdje su bili pozvani javno predstaviti svoje aktivnosti. Hans Richter izvještava da se događaj odigrao u primjetno civiliziranoj atmosferi. Tzarin dadaistički stil bio je pomalo stegnut zbog njegova respekta prema radničkoj klasi: provokacije su izbjegnute od početka. Ovdje, kao i u Berlinu, dada se pokazala anti-buržujkim pokretom koji je imao izvjestan osjećaj solidarnosti s radničkom klasom, no nije uspio impresionirati radnike kojima se nije svidjelo kako umjetnici u isti koš stavljaju i odbacuju Napoleona, Kanta, Cézannea, Marxa i Lenjina (Bishop 2012: 67). *Grande Saison Dada* stoga pokušava s novom taktikom, a ona je uključivala 'Ekskurzije i gostovanja', projicirajući dadaističke događaje u novi tip javne sfere izvan glazbenih dvorana. Prvi od ovih izleta bio je planiran za 14. travnja 1921., započeo je u tri sata poslijepodne susretom na crkvenome zemljištu Saint Julien-le-Pauvre: riječ je o napuštenoj, gotovo nepoznatoj crkvi u potpuno nezanimljivome, otužnome krajoliku. Letci su oglašavali događaj, koji je također objavljen i u nekoliko novina, navodeći kako umjetnici organiziraju vođenje niza izleta na mjesta koja ni po čemu nisu privlačna za posjet. Umjesto izleta na pitoreskna mjesta ili mjesta od povijesnoga interesa ili sentimentalne vrijednosti, cilj je bio stvoriti besmislicu socijalne forme vodičkih i vođenih tura. Letci su također sadržavali popis predloženih budućih posjeta – koji se zapravo nikada neće provesti – a bili su ukrašeni sloganima položenim u tipično dadaističkoj tipografiji: 'trebaš podrezati svoj nos kao svoju kosu', 'peri svoje grudi kao svoje rukavice', 'imovina je luksuz siromašnih, budi prljav', 'hvala za pušku' i sl. (Bishop 2012: 69).

Za Bretona je, tvrdi Bishop, bilo krucijalno da dada uđe u javni prostor, prekine s *cabaretima* i kazališnim konvencijama i kreira situacije u kojima je publika konfrontirana s novim tipom umjetničke akcije.

Težnja za pažnjom publike implicirala je ozbiljnu promjenu u dadaističkom načinu odnošenja s istom do te točke da je nalikovala futurističkim *seratama*. Stoga se Breton sve više oduševljava razvojem različitih područja socijalnog ispitivanja te se odriče kaotičnog anarhizma koji je bio prepoznatljivo obilježje dade. Umjesto toga, ovaj novi pravac naginje finijim i smislenijim oblicima participatornoga iskustva. Breton se već tada okretao prema nadrealizmu: konvencionalni turizam uzet je kao kvazi-antropološko istraživanje koje je prisvojilo socijalnu formu i srušilo njezine konvencionalne asocijacije (ovaj je princip ponovljen tri godine kasnije u Birou za nadrealistička istraživanja (1924) – Uredu za sastanke, diskusije, intervju i kolekcije informacija o snovima od publike – i u nadrealističkim noćnim šetnjama oko grada) (Bishop 2012: 72).

Drugi glavni događaj *Grande Seison Dada* bilo je tzv. suđenje Mauriceu Barrèsu, radikalnomu misliocu koji je zagovarao anarhizam, slobodu i totalni individualizam te snažno utjecao na mladoga Bretona i Aragona, da bi se kasnije okrenuo desnici i nacionalizmu. Poput izleta u Saint Julien-le-Pauvre, događaj je uključivao participaciju publike, ali s aktivnijom ulogom. Letci koji obavještavaju o događaju pozivali su 20 ljudi da se prijave za porotnike. Suđenje Mauriceu Barrèsu održano je u svibnju 1921. u Salle des Sociétés Savantes. U nekoliko novina najavljivano kao kazneno gonjenje pisca preobraćenoga u političara, suđenje je okupilo članove dadaističke skupine oko predstave nalik sudu gdje je svaki od njih imao posebnu ulogu i ceremonijalnu odjeću Palače pravde: branitelji, tužitelj, predsjednik suda, sudac, dva pomoćna suca i sl. Cilj je suđenja bio, Bretonovim riječima, „utvrditi u kojoj mjeri bi čovjek trebao biti odgovoran ako ga je volja za moć dovela do zagovaranja konformističkih vrijednosti koje su se dijametralno protivile njegovim idejama iz mladosti“ (Bishop 2012: 72).

Suđenje Barrèsu označava prekretnicu i korak prema nadrealizmu, dakle prevlast Bretonova intelektualiziranoga pristupa nasuprot anarhističkim provokacijama Picabia i Tzara. Picabia je teatralno napustio dvoranu prije kraja suđenja, dok je Tzara dao sve od sebe ne bi li izazvao nered: tijekom događaja referira se na Barrèsa kao na najveću svinju u povijesti – poput Bretona, Fraenkela, Aragona i ostatka njegovih kolega. Najveći odmak predstavljala je činjenica da ovaj put dada ne negira, već sudi, odnosno zauzima poziciju, što je u suprotnosti s njezinim a priori odbijanjem bilo kakve pozicije, i što ujedno dovodi do raspada grupe (Bishop 2012: 73).

Primjeri što ih navodi Bishop pokazuju neke kontradikcije između intencije i recepcije, djelovanja i manipulacije, koje se posebno razmatraju u suvremenim diskursima o participaciji. Prema Bishop, futuristi (i kasnije *dada cabaret*) kreiraju situacije u kojima publika sudjeluje na način

da iskazuje mržnju prema protagonistima, futurističkim umjetnicima i pjesnicima te njihovoj političkoj misiji obojenoj proratnim militarističkim nacionalizmom. Perverzno, takav atak na performere nije shvaćen kao neuspjeh, već upravo suprotno – kao pokazatelj uspjeha, indikator aktivne spremnosti publike za prihvaćanje ciljeva umjetnika. Štoviše, publika ne samo da je bila spremna, već je zahtijevala i aktivnu ulogu (kupovanje hrane za bacanje na pozornicu ili nošenje glazbenih instrumenta po kazalištu). Breton je nastojao izbjeći bilo kakav oblik nasilja te je zagovarao kreiranje malih, kolektivno realiziranih socijalnih akcija, gdje je uloga i pozicija publike bila propisana i predvidiva, ali koje su u to vrijeme percipirane kao neuspješne. Nasuprot tome, mobiliziranje masovne publike i participiranja u Sankt Peterburgu potpuno napušta bilo kakvu spontanost. Riječ je o ritmički pokrenutim masama tisuća i desetaka tisuća ljudi posredstvom generalnih militarističkih instrukcija. Ta striktno regulirana i miroljubiva vojska ljudi iskreno je obuzeta jednom određenom idejom. Pariz i Sankt Peterburg tako stoje kao dijagonalno suprotni polovi u razumijevanju umjetnosti u javnoj sferi. Pariška je dada pokušavala autorizirati i subverzivno provocirati participiranje publike u svrhu samorefleksivnoga ispitivanja ustaljenih normi i običaja, dok je ruski masovni spektakl bio usko povezan s državnom politikom koja je diktirala estetičku potenciju kolektiviteta ne bi li zadržala fokus na nacionalni uspjeh zamaskiran slavljenjem internacionalne proleter-ske ideologije. Tako je glavno obilježje dada remetilačkoga i intervencionističkoga karaktera, najčešće predstavljenoga malim primjerima disenzusa koji stoje nasuprot dominantnome moralu i estetičkim normama, a glavno obilježje ruskoga spektakla konstruktivno i afirmativno djelovanje u javnome prostoru kao *locusu* umjetne, masovne kohezije. U sva ta tri avangardna pokreta, koji uspostavljaju nov pristup publici i nov način gledanja, problem participacije postaje nerazlučiv od pitanja političkog opredjeljenja. Za futurizam, kao što je poznato, participacija najavljuje aktivnu sklonost desnomu krilu nacionalizma. U postrevolucionarnoj Rusiji participacija podrazumijeva afirmiranje revolucionarnih ideala. Samo je dada kroz negiranje bilo kakvih političkih i moralnih pozicija pružala alternativu ideološki motiviranoj participaciji, čak i u slučaju njezina pariškoga pomicanja prema poziciji moralne analize i prosudbe. Odnos između umjetničke forme i političkoga opredjeljenja drukčije se izražava u narednim dekadama: sjećanje na totalitarne režime bilo je previše svježe za poslijeratne generacije kojima je masovna organizacija postala neka vrsta anateme. Umjesto toga, participacija biva usmjerena na pitanja slobode, daleko od nametanja socijalne jednakosti ili poziva na rat: slavljenje običnoga radnika biva zamijenjeno revaluacijom običnih objekata i svakodnevnih iskustava koji funkcioniraju kao točka opozicije dominirajućoj kulturalnoj hijerarhiji (Bishop 2012: 75).

1.2.3.2. Neoavangarde: Umjetnost kao „društvena skulptura“

Mnogi su umjetnici u avangardama dvadesetoga stoljeća pridobivali svijet umjetnosti za veličanstvenu koliko i neostvarivu ideju prema kojoj su umjetnost i sam život u biti jedno te isto, propovijedali su nadu da se s umjetnošću može bolje i sretnije postojati u svijetu najčešće mukotrpne i nesavladive stvarnosti, no valjda više nego ikome drugome u tu utopiju bili smo spremni i voljni povjerovati upravo Beuysu, zato što je u takvo poslanje umjetnosti i on sam duboko vjerovao i zato što je tu svoju vjeru kad god je i koliko god je to mogao neusporedivim žarom provodio u vlastito djelo (Denegri 2003: 13).

Josefa Beuysa (1921. – 1986.) mnogi smatraju najutjecajnijim umjetnikom druge polovice 20. stoljeća. Njegov opsežan i raznolik rad temelji se na zasadama humanizma, socijalne filozofije i antropozofije. Ovdje će ukratko biti predstavljene neke od Beuysovih misli važnih za razumijevanje njegovog „proširenoga pojma umjetnosti“ i umjetnosti kao „društvene skulpture“. Kao što je poznato, život je u Beuysovoj umjetničkoj praksi ono što se razumijeva i oblikuje. Svaki je čovjek kao biće slobode odgovoran za svoj život. Život je socijalna skulptura, „virtualni entitet koji potencijalno prebiva u kreativnim sposobnostima pojedinca i ostvaruje se u momentu suradnje i solidarnosti, tj. u civiliziranom društvu“ (De Domizio Durini 1997). Svaki čovjek može biti umjetnik:

Čovjek je kreativan i stoga umjetnik u specifičnom kontekstu u kojem djeluje. Čovjek osjeća potrebu za komunikacijom s drugima i tako oblikuje društvo. DRUŠTVO KOJE SE SASTOJI OD LJUDI-UMJETNIKA JE SOCIJALNA SKULPTURA. Plodonošno tlo takvog društva je njegova kreativna matrica, Umjetnost. UMJETNOST stvara konačni KAPITAL LJUDSKOG DRUŠTVA (De Domizio Durini 1997).

Da bi se živjelo stvaralački kroz komunikaciju s drugima potrebno je izaći iz svakodnevnoga i neposrednoga. Nema slobode bez samosvijesti:

Prema meni čovjek je na najnižoj razini prirodno biće, zatim je društveno biće, a iznad toga je slobodno biće. Mislim da se to premalo uzima u obzir. A moja umjetnička djelatnost i moja pedagogija počinju u slobodnom čovjeku i nastoje na temelju slobodnog angažmana razraditi modele koji daju upotrebljiv model i za onaj aspekt u kojem je čovjek društveno biće. Ne mogu zamisliti da bi iz društvenosti moglo proizaći nešto što bi bilo pozitivno za društvenost. To za mene ne postoji. Nešto može izrasti samo iz podloge čovječnosti, ondje gdje je čovjek najdalje

odmakao, naime u svojoj slobodi, gdje je nadrastao društvenost, kolektivnost i postao slobodna individua, pojedinac. Tek iz tog položaja može on nešto postići i za ono područje na kojemu je povezan i sa drugim ljudima i o njima ovisan (Beuys 2003: 340).

U Beuysovu slučaju i sama misao može biti skulptura koja nastaje razmišljanjem, u čemu bi trebala biti izražena kreativnost, odnosno pretvaranje kaosa u formu:

Moja teorija ovisi o činjenici da je svako ljudsko biće umjetnik. Ja se s tim bićem želim susresti kad je slobodno, kad misli. Naravno, mišljenje je apstraktno. Ali ti se pojmovi – mišljenje, osjećaji, potreba – tiču skulpture. Oblik prikazuje misao; pokret ili ritam prikazuje osjećaj; kaotična sila predstavlja volju. To objašnjava načelo što tvori pozadinu mojeg djela Masni kut. Mast se u tekućem stanju širi kaotično u neizdiferenciranom obliku dok se ne skupi u homogenom obliku u kutu. Ona ide iz kaotičnoga načela u načelo forme, iz volje u misao. To su usporedni pojmovi koji odgovaraju osjećajima, onome što bi se moglo nazvati dušom (Beuys 2003: 360).

Prošireni pojam umjetnosti Beuys ne nudi kao teoriju, već kao odnos prema sebi i svijetu, način postupanja koji svoje postojanje stavlja u zavisnost od unutrašnjeg oka, duhovnog vida energije (Gavrić 1987). Umjetnost je ljudska stvaralačka djelatnost, koja se ne mora vidjeti kao rezultat, već prije doživjeti kao proces što u sebi uključuje uzajamni razvoj svijesti i društva. Umjetnost tako kod Beuysa postaje višedisciplinarno područje djelovanja čija plastička i oblikovna praksa obuhvaća etičku i antropološku problematiku te odgoj i politiku:

Čovjek je jedino istinski živ kad shvati da je kreativno, umjetničko biće. Ja zahtijevam utjecaj umjetnosti na svim područjima života. Trenutačno se umjetnost shvaća kao posebno područje koje zahtijeva proizvodnju dokumenata u obliku umjetničkih djela. Ja se pak zauzimam za estetsko uključivanje znanosti, ekonomije, politike, religije – svake sfere ljudske djelatnosti. Čak i čin guljenja krumpira može biti umjetničko djelo ako je to svjestan čin (Beuys 2003: 357).

Umjetnički proces izaziva promišljanje o umjetnosti pa onda i svojevrsnu komunikaciju, „spajanje mnoštva različitih koncepcija“ (Beuys 2003: 364).

„Tako sam kao skulptor pokušao proširiti pojam umjetnosti. Logika moje umjetnosti ovisi o činjenici da imam ideju na kojoj uporno radim. Zapravo na problemu percepcije“ (Beuys 2003: 359).

Ipak, ni Beuysovu umjetnost ni Beuysovu ideju umjetnosti nije moguće razumjeti samo mišljenjem:

Da, svjestan sam da se moju umjetnost ne može razumjeti prvenstveno mišljenjem. Moja umjetnost dira one ljude koji su suglasni s mojim načinom razmišljanja. No, jasno je da ljudi ne mogu razumjeti moju umjetnost samo intelektualnim procesom, budući da se na taj način nijedna umjetnost ne može doživjeti. Kažem doživjeti, jer to nije jednako mišljenju: mnogo je složenije – uključuje podsvijest. Ljudi ili kažu: «Da, to me zanima», ili reaguju ljutito i uništavaju moje djelo i proklinju ga. U svakom slučaju osjećam da sam uspio budući da je moja umjetnost kosnula ljude. Ja diram u ljudske osjećaje, i to je važno. U naše doba, mišljenje je postalo tako pozitivističko da ljudi cijene samo ono što mogu nadzirati razumom, ono što mogu upotrijebiti, što unapređuje našu karijeru. Potreba za postavljanjem pitanja koja nadilaze to stanje prilično je izumrla u našoj kulturi. Budući da većina ljudi misli na materijalistički način, oni ne mogu razumjeti moje djelo. Zato mislim da je nužno prikazati nešto više od pukih objekata. Kad to učinite, ljudi bi mogli početi razumijevati, čovjek nije samo racionalno biće (Beuys 2003: 356).

Umjetnost i ono što iz nje progovara može djelovati u obrnutome smjeru, prema životu:

Skulptura mora uvijek propitivati osnovne premise prevladavajuće kulture. To je uloga cijele umjetnosti, koju društvo stalno pokušava spriječiti. No, nemoguće ju je spriječiti. Danas toga postaju svjesni čak i političari. Umjetnost danas – njezina nova poimanja, škole, čak i revolucionarne skupine – diljem svijeta iskazuje snažnu vitalnost. Ljudi polako počinju shvaćati da se kreativan duh ne može ugušiti (Beuys 2003: 356).

U konceptualnoj se umjetnosti komunikacija nužno ne oslanja toliko na vizualnu percepciju, koliko na prepoznavanje ideje:

Ako nešto proizvodim, ja odašiljem nekome poruku. Izvor protoka informacije ne potječe iz materije, nego iz Mene, iz ideje. Tu je granična crta između fizike i metafizike: to je ono što me zanima u vezi s tom teorijom skulpture (Beuys 2003: 354).

Pojam umjetnosti kao stvaralačkoga, kreativnoga čina Beuys proširuje na život i praksu svakoga pojedinca koji, u specifičnome kontekstu u kojemu djeluje, vlastitim izborom, sviješću i ponašanjem utječe na oblikovanje i konstrukciju društvene realnosti. „Društvena skulptura“ utoliko

je proces, nikada dovršeni, fluktualni, dinamični oblik konstrukcije društvene stvarnosti. U ovome smislu Beuysov *prošireni pojam umjetnosti* može predstavljati *nultu točku* ili posljednji stadij razvoja redukcionističke i autorefleksivne estetike modernizma, odnosno evolucije apstraktno umjetnosti gdje upravo ovaj *prošireni pojam* kao koncept predstavlja najapstraktniju formu, zadnji stupanj dematerijalizacije umjetničkoga djela. Ostvarivanje te ideje podrazumijeva povezivanje sadašnjosti s prošlošću, s jedne, i s utopijskom budućnošću, s druge strane. Konstruktivistička neoavangarda od kasnih 1940-ih do kraja 1960-ih (nove tendencije, kinetička umjetnost, računalna umjetnost, kibernetička umjetnost i sl.) stvara umjetnost razvijenoga modernog tehnološkog društva te se ova nastojanja mogu opisati kao epoha „konkretne utopije“, ali i kao „epoha kraja utopije“ (Šuvaković 2005: 656). Utopijski se idealizam postepeno napušta. Godina 1968. konačno donosi potpuno otrežnjenje. Umjetnost poslije studentskih pobuna 1968. („Budimo realni, tražimo nemoguće“) antiutopijska je i postutopijska umjetnost. Tako se Beuys spominje kao posljednji umjetnik europske utopije, odnosno projekta potpunoga preobražaja kulture i društva putem umjetnosti – zamisli koja nadahnjuje različite duhove još od Schillerove paradigme o razumnome društvu utemeljenom na ljudskosti što se prethodno ostvarila kroz umjetnost (Schiller, 2006).

Ovdje ćemo se još ukratko osvrnuti na ideju utopije pozivajući se na francuskoga filozofa Mikela Dufrennea i njegovu knjigu „Umjetnost i politika“, proisteklu iz iskustva 1968. Naime, za Dufrennea je potpuno neosnovana tvrdnja da su umjetnici vjerovali kako bi isključivo posredstvom magije svoje umjetnosti mogli promijeniti društvo jer umjetnici nisu toliko naivni (Dufrenne 1982: 34). Također, sve ovisi o tome što se podrazumijeva pod idejom i pod praksom umjetnosti (Dufrenne 1982: 34): Dufrenne tako tvrdi da je umjetnost utopijska praksa *par excellence* te se i društvo u kojemu je moguća „utopijska praksa“ razmatra kao „umjetničko djelo“. Prije njega o tome je pisao Herbert Marcuse¹⁰ na kojega se Dufrenne i poziva, kao i na Adorna i cijeli Frankfurtski krug. Po Dufrenneu „utopijska praksa“ jest određenje koje se ne odnosi na neki tradicionalni pojam umjetnosti niti na priznatu institucionaliziranu umjetnost, već na tzv. „drugu umjetnost“. Takva umjetnost prekoračuje svoj pojam i odbija biti institucionalizirana. Ona može svuda prodrijeti te stoga i mijenja društvo. Međutim, pod tim se ne misli na mijenjanje ekonomskoga i društvenoga sistema, struktura i zakona, već na mijenjanje društvene prakse, ljudskih odnosa, života društva:

Bitno pitanje je da li, mijenjajući život, ne mijenjamo – posredno ali uspješno – i samo društvo u smislu sistema. (...) Društvo se

10 Marcuse, H., *Estetska dimenzija*, Školska knjiga, Zagreb, 1981.

može promijeniti samo ako bude prihvatilo ideju – utopiju – o jednoj zaista novoj umjetnosti, revolucionarnoj stoga jer je revolucionalizirana. Kako onda reći da takva umjetnost pripada prošlosti. Pa ona se tek glasi, još nije ni rođena (Dufrenne 1982: 34).

Dufrenne naime pojam utopije postavlja i određuje u odnosu na njemu potpuno oprečan pojam ideologije. Suprotstavljajući se „imperijalizmu ideologije“, bez obzira na to radi li se o ideologiji političke ljevice ili desnice, on postavlja tezu da se izraz ideologija može opravdano upotrijebiti samo za vladajuću klasu. Pod utjecajem marksističke misli i Althussera, Dufrenne razlikuje ekonomsku infrastrukturu (bazu) društva koja povlači za sobom ideju superstrukture (nadgradnje), a ona sadrži sljedeće dvije razine ili instance: juridičko-pravni poredak (pravo i Država) i ideologiju (različite ideologije, religioznu, moralnu, juridičku, političku itd.). Tako ideologija za njega označava „sistem ideja u kome se ogleda ono stvarno, ono prodire svuda u strukturu i nemoguće joj je odrediti drugo mjesto i drugu funkciju do funkcije „predstavljanja“ onog stvarnog svijesti i u svijesti ljudi“ (Dufrenne 1982: 39) Ideologija nalazi mjesto u superstrukтури pored Države i dodjeljuje joj se ista osnovna funkcija kao Državi:

Moć države koja onima što vladaju obezbjeđuje ostajanje na vlasti, ne sprovodi se samo putem jednog represivnog aparata koji se prvenstveno služi nasiljem i prinudom, kako to kaže Althusser, već i putem ideoloških aparata koji se prvenstveno služe uvjeravanjem i koje s pravom možemo nazvati ideološkim aparatima Države (Dufrenne 1982: 40).

No umjetnost za Dufrennea, na svojem izvorištu, ne prihvaća ideologiju. Po njemu se čitav problem sastoji u tome da se spozna može li se zaista oživjeti iskustvo jedne prvobitne percepcije: „kako u to posumnjati kad se i u krajnje izvještačenoj percepciji, uvijek nađe nešto izvorno, kad noge čvrsto stoje na zemlji, kad je čulno uvijek prisutno u svijesti? Eto, u tome ćemo naći najbolje oružje za borbu protiv ideologije“ (Dufrenne 1982: 64-65). Neosporno je, tvrdi Dufrenne, da je umjetnost počela svoj put ruku pod ruku s istinom, pri čemu misli na izvorište, na predstvarno (doživljenu stvarnost, prvobitnu združenost čovjeka i svijeta, ono što je oslobođeno obveze da odmah postane predmet rasuđivanja):

Istina umjetnosti po kojoj je umjetnost istinita, to je moć otkrivanja onog čime spoznaja ne može ovladati, to je lik jednog nepotčinjenog svijeta kojim se ne može upravljati, koji ne podnosi administrativne mjere, kako bi to rekao Adorno, svijeta u kojem imaginarno proslavlja ponovno sretanje sa stvarnim (Dufrenne 1982: 28).

Dufrenne tako povezuje otkrivanje izvornoga u prvobitnoj umjetnosti s utopijskom akcijom nove umjetnosti koja se događa izvan granica institucija, u svakoj ljudskoj djelatnosti i u svakodnevnome životu. Utopijska je jer utopijsko gledište nije ostvareno u postojećim društvima, ali pitanje je i koje se (gledište) realno historijski po njemu može ostvariti.

1.2.3.3. Neokonceptualne postavangarde: „Suprematizam na trgu“ (2008.) Kristine Leko

Evocirajući Malevičev suprematizam, umjetnica Kristina Leko u prosincu je 2008. imala namjeru izvesti umjetničku intervenciju na glavnome zagrebačkom trgu na kojemu je zamislila zacrniti odnosno prekriti crnim sve reklame, oglase, znakove i imena tvrtki. Poetička intervencija, kako je sama umjetnica naziva, imala je za cilj – u mjesecu u kojemu se razmišlja o duhovnim kvalitetama – potaknuti ljude na propitivanje materijalnih, ali i drugih vrijednosti. Usprkos dozvolama gradskih vlasti, projekt nije realiziran jer su tvrtke o čijim se oglasima radilo odbile njihovo uklanjanje. Neizvedivost intervencije međutim otvara sasvim nova pitanja te izravno svjedoči o poredcima moći u javnoj sferi, čime se dovodi u pitanje paradigma javnoga prostora kao nečega zajedničkoga. Iako nije realiziran u fizičkome prostoru, rad „Suprematistička kompozicija br. 1, Crno na sivom“ postoji u virtualnom ili medijskom prostoru koji je također javan te nastavlja djelovati u formi dokumentacije. Stoga ga i možemo sagledati kao primjer suvremene umjetničke strategije koja na paradoksalan način „čini stvari vidljivima“. Umjetnica u ovome radu javni prostor tretira kao potencijal za kvalitativnu promjenu, „kako na pojedinačnim percepcijama (razina individue), tako i u socijalnoj okolini (kao zbroj individua, tj. razina intersubjektiviteta).“ Prostor je tako glavni nositelj značenja, a njegova se poetika nadaje kroz odnose vidljivoga i nevidljivoga, fizičkoga i metafizičkoga, stvarnoga i virtualnoga, estetike i etike, umjetnosti i politike.

Polazeći već od naslova „Suprematistička kompozicija br. 1, Crno na sivom“, umjetnica najavljuje temu prostora, bilo da je riječ o kompoziciji kao poretku i odnosu dijelova unutar neke cjeline bilo o suprematizmu kao svojevrsnoj metafiziци prostora u slikarstvu. Malevič je jedan od prvih umjetnika koji je otkrio izražajnu snagu praznih prostora i čistih matematičkih oblika. Njihova izražajna snaga tvori novu stvarnost i sadržaj slike, a to je apsolutna nadmoć ili supremacija emocije u vizualnoj umjetnosti. Kao što je poznato, Malevič stvara djela potpuno oslobođena svih predmetnih aluzija i konotacija, koja ni na koji način nisu nadahnuća fizičkim prostorom ili vidljivom predmetnošću svijeta te nisu posljedica apstrahiranja, već prijedlog *nove zbilje*. U Manifestu suprematizma objašnjen je pojam istoga: slikarska sredstva - boja i oblik - trebaju imati

supremaciju, odnosno trebaju biti nadređeni pukome prikazu vidljivoga, predmetnoga svijeta. Kozmička transcendentnost Malevičevih slika tako upućuje na kontemplaciju bezvremenskoga i izvanprostornoga: „Crni kvadrat na bijeloj podlozi bio je prvi oblik izraza nepredmetnog senzibiliteta: kvadrat = senzibilnost, bijela pozadina = 'Ništa', ono što je izvan senzibiliteta“ (De Micheli 1990: 252). Malevičevo je slikarstvo dinamično, pokrenuto, kreće se prema beskonačnosti, području „nepredmetne“ savršenosti te sugerira „izravno iskustvo apsolutnog i univerzalnog, jer u apstraktnim, što znači univerzalnim, odnosima otkriva pravu realnost svijeta, njegovu unutrašnju konstrukciju“ (Briski-Uzelac 2008: 219). Trokuti, pravokutnici, križevi i trapezi protežu se i lebde ispred beskonačnih prostora, oslobođeni granica medija: „Umjetnik, slikar, više nije vezan za platno, za površinu slike, već je u mogućnosti svoje kompozicije s platna prenijeti u prostor“ (De Micheli 1990: 259). Kristina Leko kao da doslovno preuzima takvu koncepciju prenošenjem suprematističke kompozicije u javni fizički prostor trga, čime ujedno pokreće sasvim nove konotacije:

U načelu ovo umjetničko djelo može postojati u nekoliko kromatskih varijanti: crno na sivom, crno i crveno na sivom te raznobojno, šareno na sivom. Na srcu mi leži kompozicija Crno na sivom, jer ima najveći komunikacijski potencijal. Kompozicija nosi konotacije cenzure, nasilnog uklanjanja, smrti, mraka, što će, u odnosu na oglase i znakove tvrtki, odnosno znakove ekonomskog napretka, prosječni slučajni prolaznik moći iščitati bez većih nesporazuma. Svatko će, opisujući što je vidio/vidjela, nepogrešivo reći: Reklame firmi netko je prekrpio crnim platnom“ (Leko 2008: 238).

Prvotna je ideja rada „Suprematistička kompozicija br. 1, Crno na sivom“ bila na jedan dan ukloniti sve reklame na Jelačićevu trgu, no naposljetku je odlučeno da se u sklopu Operacije Grad napravi test intervencija na njegovoj istočnoj strani. Kako se Kristina Leko u svojem radu često koristi socijalnim interakcijama i participativnošću, ovaj se projekt planirao provesti na sličan način, odlaskom na sastanke u svaku tvrtku i pokušajem objašnjenja što se tim zakrivanjem njihovih reklama crnim platnima želi reći. Namjera je bila napraviti dokumentaciju, odnosno istražiti u kojoj su mjeri obični poslovni ljudi spremni ustupiti prostor svoje reklame za poetsku akciju. Prema riječima umjetnice, u nekim su tvrtkama, poput VIP-a, Gradske ljekarne i Konzuma, reakcije bile odlične, no projekt je zastao u velikim tvrtkama – Zagrebačkoj banci, Plivi i Erste banci. Tamo nisu htjeli niti razgovarati prije nego što im se predoči suglasnost Gradskega ureda za komunalne poslove i prostorno uređenje, pa čak ni nakon toga.

Kad smo, zajedno s ostalim projektima Lokalne baze za osvježavanje kulture/BLOK-a, dobili preporuku Gradskog ureda za kulturu i suglasnost Ureda za komunalne poslove i prostorno uređenje, jedan od direktora Zagrebačke banke nazvao je gradonačelnikov ured i gradski ured za kulturu, što smo slučajno saznali od osobe iz ureda, i naglo je odlučeno da se ta suglasnost povuče. Dakle, u Zagrebačkoj banci nisu bili hrabri reći „Ne, mi to nećemo“ jer bismo onda mi pokrili druge reklame, a njihova bi ostala stršati. Osim toga, taj direktor banke dobro zna kako je to javni prostor koji mu zapravo ne pripada i kako bi bilo ispravno da ga preda; zato je i urgirao – to je tipična demonstracija moći. (...) Povlačenjem tog odobrenja projekt je pokrenuo puno novih pitanja. Inače bi bio samo kritika konzumerizma, afirmacija duhovnih vrijednosti, a sada je pokrenuo lavinu pitanja: kako se koristi javni prostor, tko o njemu odlučuje, zašto direktor nekakve banke može nazvati gradonačelnika, a ja ne mogu... I zašto bi reklame imale prednost u javnom prostoru, a ne jedna umjetnička intervencija? Kultura je legitimna društvena sfera i za nju mora biti prostora.¹¹

Aproprijacijom i postavljanjem suprematističke metafizike nadvremenskoga i izvanprostornoga u realnu dimenziju glavnoga gradskog trga i predbožićne blagdanske atmosfere prosinca, umjetnica artikulira dva različita iskustva prostora. Meditativni karakter Malevičevih slika jasno je suprotstavljen tržišnome karakteru urbanoga pejzaža i reklamnoga šarenila te na efektan i estetski upečatljiv način prokazuje javni prostor kao mjesto zavodništva slika i uspostavljanja kontrole, što paradoksalno potvrđuje nerealiziranost čitavoga projekta. Naime, materijalna forma rada Kristine Leko ne postoji: rad je nemoguće doživjeti u fizičkome prostoru trga kako je zamišljen. Međutim čini se kako upravo tim isključivanjem rad u potpunosti opravdava i ostvaruje svoj naziv suprematističke kompozicije jer upravo suprematizam predstavlja jedno od posljednjih utočišta velikih naracija o „autonomiji umjetnosti“, a i sam Malevič smatrao je da umjetnost mora biti beskorisna i kao takva ne bi smjela zadovoljavati ikakve potrebe. Takva je „umjetnost oslobođena služenju državi ili religiji, ilustriranja povijesti, koja može postojati bez stvari.“ Već je Kant svojim estetskim stavom o bezinteresnome sviđanju implicirao udaljenost i distancu umjetnosti od svakodnevnih potreba i praktičnih dimenzija življenja, a na njegovu će stavu Clement Greenberg elaborirati teoriju o modernističkome slikarstvu, temeljeći ga na medijskoj autonomiji i morfološkoj specifičnosti slike određenoj čistim likovnim estetskim učinkom. No usprkos isključivosti i isključenosti

¹¹ Intervju s Kristinom Leko; vidi link: www.slobodnadalmacija.hr/scena/kultura/clanak/id/32029/korporacije-protiv-umjetnicke-akcije (1.2.2017.).

takve umjetnosti iz realnoga svijeta, prati je glas o njezin opasnom i subverzivnome karakteru (Briski-Uzelac 2008: 218) Valja napomenuti da su i Malevičeva djela svojevremeno protjerana iz javne sfere, u trenutku kada su sovjetske vlasti postale nesnošljive prema radikalnome umjetničkom idealizmu. S druge strane, nerealiziranost projekta K. Leko na paradoksalan način izravno govori o rasporedu, odnosima, tj. mikrofizici moći u javnoj sferi. Postavljajući gore citirana pitanja o funkcioniranju javne sfere te ulozi i mjestu umjetnosti u njoj, Njezin rad koristi umjetničke strategije proizašle iz nove paradigme umjetničkoga djelovanja koja s 21. stoljećem sve manje odvaja umjetnost, teoriju, medije i svakodnevni egzistencijalni i društveni život. Takve strategije i metode rada nerijetko postaju imperativom umjetničkoga djelovanja s obzirom na složenost situacije suvremenoga društva te ističu umjetnike kao angažirane intelektualce čime se na određeni način perpetuira modernistička ideja o promjeni svijeta pomoću umjetnosti. Usprkos tome što nikada nije realiziran u fizičkome prostoru Jelačićeva trga, naslovljeni rad K. Leko zrcali utopiju takve ideje, ali istodobno uspijeva prenijeti njezinu poetiku do publike otvarajući ono što Nicolas Bourriaud opisuje kao „alternativni prostor“.

Umjetnička praksa Kristine Leko uglavnom je usmjerena društvenoj interakciji u javnome prostoru te svakim projektom afirmira vjeru u djelotvornost umjetničkoga angažmana koji temelji na „odgovornosti za sliku svijeta“, o čemu svjedoči i njezina velika izložba „Kako živi narod – izvještaj o pasivnosti“, održana u jesen 2016. u zagrebačkome Muzeju suvremene umjetnosti. Riječima K. Leko:

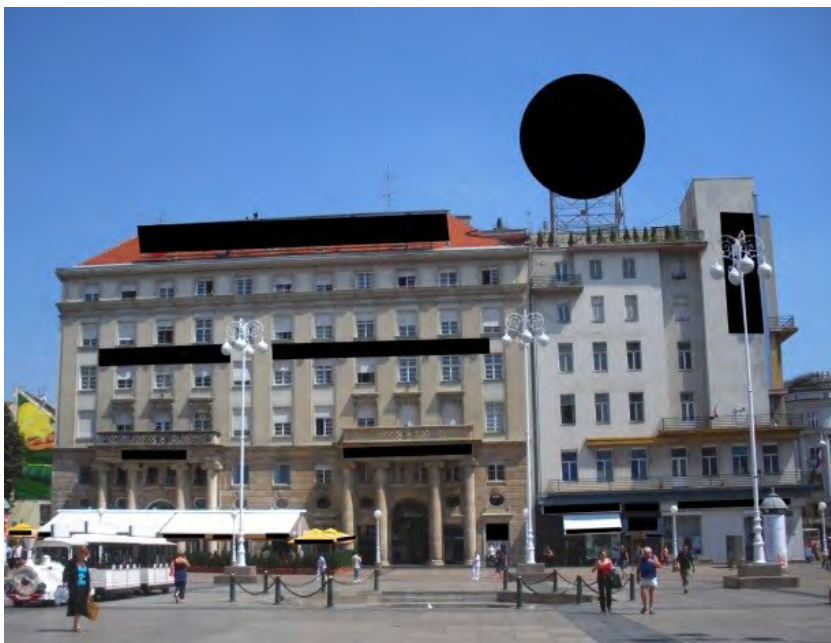
Bez obzira koliko su promjene naizgled radikalne, gledamo li umjetnost u dužem povijesnom tijeku i u novom tehnološkom okruženju, i dalje je temeljna odlika umjetničkog djela da je sam sebi svrhom. Ukoliko za umjetnost kažemo da je komunikacija ili proces komunikacije, onda je to komunikacija radi komunikacije: bez predumišljaja, radi bezinteresnog dodira, radi upoznavanja s onim drugim. Jasnije je no ikad da tehnološka novina sama po sebi ne jamči napredak. Restrukturiranje međuljudskih odnosa, poboljšavanje komunikacije plod je usmjerene uporabe tih novina. Na tom tragu misli recentna, nova umjetnost koristeći se tehnologijom, trenutno naglašava sebe kao vrlo živu i referentnu društvenu sferu. Naravno, nije važno koliko to ona doista jest, nego koliko jako to želi biti. (Leko 1999: 13).

Naslovljeni rad K. Leko na vrlo intrigantan i inteligentan način problematizira iskustvo (javnoga) prostora kroz njegovu poetičku transformaciju od fizičkoga, preko metafizičkoga, do političkoga fenomena i njihova međusobnog odnosa. Stoga nam se forma njezina rada nadaje

kao neuhvatljiva, fluktuirajuća i interaktivna. Iako nažalost rad nismo imali priliku vidjeti onako kako je zamišljen u javnome prostoru trga, iz njega se zorno iščitava način na koji se izvorno značenje javnoga prostora gubi dominacijom vrijednosti ili ideologije u doba kasnoga kapitalizma. „Nevidljivost“ forme rada paradoksalno čini „vidljivima“ to izvorno značenje problematizirajući odnose u javnome prostoru te dovodeći u pitanje njegovu javnost. Formu rada stoga čine drugačiji prostori promatranja i načini komunikacije, različiti od onih koji se nameću kao jedini mogući. Rad je i dalje aktualan te djeluje vlastitom uvjerljivošću. Njegova je forma tako svojevrsni „work in progress“ koji javni prostor senzibilizira i proširuje, odnosno „otvoreno djelo“ ili oblik spoznaje svijeta u kojemu živimo. Značenjske potencijalnosti rada K. Leko također sugeriraju na formu *rhizome* (Deleuze i Guattari). „Radi se o modelu koji se neprestance utvrđuje ili raspada, procesu koji se neprestance produljuje, prekida i nanovo započinje“ (Deleuze i Guattari 2013: 29), koji bi „neprestano međusobno spajao semiotičke lance, organizacije moći, okolnosti što se odnose na umjetnosti, znanosti i društvene borbe“ (Deleuze i Guattari 2013, 14). Rizom je mapa koja „se služi vrlo različitim znakovnim režimima, pa čak i ne-znakovnim stanjima“ (Deleuze i Guattari 2013: 29), koja „nema početak ni kraj, uvijek je u sredini, između stvari, međubiti, intermezzo“ (Deleuze i Guattari 2013: 34). Naime, rad mapira kako postojeće semiotičke lance (reklame na trgu) tako i one koji im se suprotstavljaju (Malevičev suprematizam, nerealiziranost rada u fizičkome prostoru), čime uopće omogućava i uspostavlja vlastito trajanje i oprostovanje:

Rizom djeluje s pomoću varijacije, ekspanzije, osvajanja, crpljenja, izbojaka. Za razliku od grafizma, crteža ili fotografije, za razliku od precрта, rizom ima veze s kartom koju valja proizvesti, konstruirati, koja se uvijek može razgraditi, povezati, obrnuti, preinačiti, koja ima višestruke ulaze i izlaze i vlastite linije bijega. Precrte treba staviti na kartu, ne obrnuto. Nasuprot centriranih (čak i policentriranih) sustava, s hijerarhijskom komunikacijom i unaprijed utvrđenim vezama, rizom je acentrirani, nehijerarhijski i neoznačujući sustav, bez Generala, bez organizacijskog pamćenja ili centralnog automata, definiran samo cirkulacijom stanja (Deleuze i Guattari 2013: 30).

Na temelju svega rečenoga, *Suprematizam na trgu* uvjerljivo demonstrira kraj utopije modernističke ideje o promjeni svijeta pomoću umjetnosti, ali od nje ipak ne odustaje: prostor autonomije nastoji se izboriti kvalitativnom promjenom na pojedinačnim percepcijama, restrukturiranjem i profiliranjem međuljudskih odnosa, polemičnošću, antagonizmom. Slojevitost kompozicije stoga se u krajnjoj konzekvenciji očituje kao estetsko iskustvo – iskustvo prostora po mjeri čovjeka.



Slika 1: Kristina Leko: „Suprematizam na trgu“, fotomontaža
(<https://www.slobodnadalmacija.hr/scena/kultura/clanak/id/32029/korporacije-protiv-umjetničke-akcije>)

1.3. Interakcija/relacija/participacija

Interakcija/relacija/participacija predstavljaju pojmove koji bi mogli označavati svaki oblik umjetničke prakse jer svaki oblik umjetničke prakse intencionalno rezultira artefaktima koji se postavljaju ili izvode u nekome institucionaliziranom javnom prostoru kako bi bili „konzumirani“, odnosno da bi komunicirali s promatračem ili publikom. Nastajanje umjetničkih radova uvijek obuhvaća privatnu sferu umjetnikova iskustva iz koje proizlaze i javnu sferu kolektivnoga doživljaja, u koju ulaze i u kojoj se percipiraju kao umjetnički radovi. To samo po sebi implicira interakciju i relaciju između subjekta (umjetnika) i objekta (umjetničkoga djela), između objekta (umjetničko djelo) i drugoga subjekta (publika) i obrnuto.¹² Ipak, interaktivna umjetnost u javnome se prostoru razlikuje od svake druge umjetničke prakse po tome što naglašava i tematizira upravo te i takve odnose. Ovdje je interaktivnost pojmovna odrednica i kreativna strategija umjetničke prakse i njezinih artefakata

¹² Ovdje valja napomenuti da neke okolnosti umjetničke prakse iz prošlosti (mnogi predmeti smatrani svetim simbolima često nisu bili namijenjeni javnome prostoru), kao i neki oblici suvremene umjetnosti nisu koncipirani s namjerom pokazivanja i komunikacije s publikom.

koja uvijek i nužno uključuje javni (urbani ili virtualni) prostor, odnosno prostor promatranja i izvedbe te ujedno predstavlja performativno-konceptualni obrat koji ruši granice između života i umjetnosti:

U medijski određenoj projekciji svijeta nastaje i performativno-konceptualni obrat u suvremenoj umjetnosti koji ruši granice između života i umjetnosti i oblikuje koncept performativnog djela kao događaja umjetničke prakse koji se zbiva u singularnoj estetizaciji svijeta (Badiou 1988). Teatralizacija estetske inscenacije kao performativni događaj zbiva se u prostor-vremenu stvarne umreženosti, kao (ne)reprezentacijski spektakl izvedbe. Stoga se u suvremenoj teoriji umjetnosti i postavlja pitanje tko ili što ima ontologijski primat: umjetnik, djelo ili promatrač. S problematiziranjem i nestajanjem novovjekovnog sklopa odnosa subjekt – objekt, sama se umjetnost našla u napetom odnosu između umjetnikâ koji su subjekti/akteri i interaktivnih sudionika kao privremene zajednice promatrača, u otvorenosti situacije i konteksta koji su unaprijed zadani (Briski-Uzelac 2017: 100-101).

Interaktivna umjetnost u javnoj sferi može biti strukturirana kao niz radnji, činova, događanja integriranih i/ili neintegriranih s odabranim i/ili konstruiranim javnim ambijentima, predmetima, raznovrsnim medijima i sredstvima kojima se realizira, ovisno o intencionalnoj svrsi ili namjernoj zamisli. Također se može odrediti kao četverodimenzionalna multimedijska, interdisciplinarna umjetnička praksa i čin, jedno od novih područja proširenoga pojma i proširenih medija vizualnih umjetnosti (poput performansa, instalacije, fotografije, filma/videoa, računala, teksta ili svega zajedno) ili jedno od ekstenzija tradicionalnih likovnih medija (crtež, slika, skulptura, grafika).

Interaktivna umjetnost u javnoj se sferi uobličuje unutar idejnoga, ideološkoga, tehničko/tehnoškoga, protagonističkoga i teleološkoga okvira, prema preferencijama dotične tendencije ili individualnoga umjetničkog istraživanja. Kao što je spomenuto, njezine korijene i elemente pratimo od futurističkih, dadaističkih, konstruktivističkih i nadrealističkih performansa međuratne avangarde 20. stoljeća, preko psihografskih iskustava situacionista, antropometrija Yves Kleina, *happeninga* Allan Kaprowa, Beuysove društvene skulpture, performansa i koncerta Fluxusa, izlaganja publike agresiji kao najave *body arta* Marine Abramović i Ulaya, dakle preko neoavangardi 1960-ih i 1970-ih godina do narativno-glazbeno-vizualnih performansa Laurie Anderson 1980-ih i Bourriaudove relacijske estetike 1990-ih, o kojoj će u ovome poglavlju biti najviše govora.

U narednome poglavlju najprije će se analizirati pojam „relacijske forme“ te diskursi vezani za njezino artikuliranje. Potom se istražuju tehnike i postupci, odnosno strategije konceptualnih avangardi 1990-ih i 2000-ih. Na kraju se razmatraju naponi, prijepori i mogućnosti umjetnosti u proširenome polju relacijskih praksi.

1.3.1. Relacijska estetika

Pojam relacijske forme uvodi francuski kustos i teoretičar Nicolas Bourriaud za umjetničke prakse koje su stupile na kulturnu scenu devedesetih godina prošloga stoljeća, a u čijim poetikama pronalazi izvjesne zajedničke točke kao dio novih kretanja u umjetnosti. Premda su Umberto Eco s „otvorenim djelom“ i Roland Barthes kroz „smrt autora“ isticali aktivnu ulogu recipijenta u stvaranju značenja umjetničkoga djela polazeći od toga da su sva djela otvorena i nedovršena, Bourriaud takvim naziva samo relacijsku formu koja jedino i postoji kao otvorena i nedovršena. Ona proizlazi iz avangardnih pokreta prošloga stoljeća – od dadaizma, futurizma i konstruktivizma pa do situacionističke avangarde – pokreta koji prate modernistički projekt promjene kulture, mentaliteta, individualnih i društvenih životnih uvjeta pomoću umjetnosti. Vrhunac te ideje ostvaruje se tijekom studentske pobune 1968. kada poraz alternativnih prevratničkih kretanja mladih postaje i kraj neoavangarde i začetak postavangarde (anticipacija postmoderne), a obilježava ga neostvarivost revolucionarnih promjena individue i društva kroz umjetnost, ponajprije zbog konsolidiranja birokratskih institucionalnih modela društva, kulture i umjetnosti. Naime visoki modernizam šezdesetih godina postaje dominantna internacionalna kultura gdje se ideal ranoga modernizma za autonomijom umjetnosti paradoksalno rasplinjava uspostavljanjem kulturne industrije i tržišta umjetnosti nakon čega, kao što tvrdi Bürger, umjetnost naprosto više nije moguća (Bürger 2007: 69). Otuda forma kao temeljni jezik i identifikacijsko uporište likovno-vizualnih umjetnosti, tradicionalno vezano za specifična zamjedbena svojstva umjetničkih djela – autonomnih objekata, odvojenih od efekata i funkcija kulture – od neoavangardi naovamo doživljava radikalnu transfiguraciju i transformaciju, neusporedivu čak ni s onom iz prethodnoga razdoblja enformela. Paralelno preispitivanjima statusa umjetničkoga objekta, subjekta umjetnika i pojma umjetnosti, forma se transformira do točke u kojoj nadilazi svoju materijalnu dimenziju (konceptualna umjetnost), širi se izvan galerije u prirodu (*land art*), urbani prostor (*public art*), na tijelo (*body art, performance*) ili događaj pomiješan s glazbom, bojom, publikom, poezijom (Fluxus), zadirući sve više u polje „drugoga“: kulturu, društvo, politiku, seksualnost (...) (Briski-Uzelac 2008: 162).

U zapadnim se društvima unutar takve transfiguracije razvija model zastupanja društvenosti i interakcije kao reakcija na komodifikaciju umjetnosti i konzumerizam kapitalizma. C. G. Argan svoju će tezu o kraju umjetnosti formulirati kao rascjep između umjetničkoga i estetskoga:

U ovom trenutku kriza umjetnosti, koje se simptomi već dugo zamjećuju u uznemirujućem porastu, dosegla je graničnu točku, ili, kako se kaže, točku nepovrata. Ne pitamo se više može li ili ne doći do smrti umjetnosti što ju je Hegel navijestio otprilike prije stoljeće i po, nego je do nje već došlo ili tek dolazi. Uvjereni smo također da se smrt umjetnosti nije zbila niti će se zbiti onako kako je predvidio filozof, kao konačno sublimiranje i rastvaranje u uzvišenom području znanosti i filozofije, apsolutnog duha. Umjetnost je mrtva ili umire zato što se našla u opreci, neprevladivoj opreci, sa sadašnjim kulturnim sustavom, s civilizacijom našeg stoljeća. Objektivno je provjerljiva suprotnost između sustava tehnika umjetnosti i sustava industrijskih tehnika; ali kako je tehnologija samo jedna sastavnica sustava, suprotnost se ne ograničuje na razmimoilaženje, natjecanje, možebitnu nesukladnost dvaju tehnoloških sustava. I doista je nalazimo na drugim razinama: ekonomskoj, društvenoj, političkoj, moralnoj. Umjetnost, kao takva, nije više sastavnica kulturnog sustava: ne samo da se tip vrijednosti koje je ona ostvarila ne može uklopiti u novi sustav vrijednosti, nego bi ga, kad bi u nju bio pripušten, doveo u opasnost (Argan 2006: 66).

Nakon 1968. osjeća se, dakle, odsutnost utopijskoga mišljenja, kritika visokoga modernizma zbog integracije eksperimentalne i provokativne avangardne i neoavangardne umjetnosti u kasnomodernističku visoku umjetnost te kritika utopijskih projekata avangardi. Prema Mišku Šuvakoviću, u tome se periodu teorijski razrađuje „ideološka i lingvistički-semiološka analiza prirode umjetnosti i kulture“ (Šuvaković 2005: 92-93) te se nihilistički teži „pokazati da je svaki epohalni smisao ideologije, estetike ili psihologije verbalna fikcija“ (Šuvaković 2005: 468). Bourriaud međutim zastupa stav da modernizam nije mrtav, već samo njegova idealistička i teleološka verzija. Stoga umjetnost iz devedesetih godina 20. stoljeća naziva modernom poslije postmoderne, postpostmodernom ili altermodernom. Današnja umjetnost nastavlja borbu, tvrdi Bourriaud, no ne kao „preteča neke neminovne historijske evolucije“ koja najavljuje ili priprema buduće svjetove. Umjesto toga, umjetnost danas znači „naučiti kako bolje živjeti u svijetu“, kako se nositi s različitim činjenicama današnjice, kako oblikovati moguće svjetove. Relacijska forma otuda tematizira odnose, komunikaciju i interakciju, a od srodnih performativnih i konceptualnih radova iz 60-ih, 70-ih i 80-ih godina razlikuje se po važnoj promjeni konteksta i značenja: „Intersubjektivnost

ne predstavlja samo društveni okvir recepcije umjetnosti, njezin „milje“ ili „polje“ (Bourdieu), već je sama suština umjetničke prakse“ (Bourriaud 2013: 28-29). Nasuprot sličnim umjetničkim tendencijama iz prethodnih razdoblja, usmjerenih proširivanju granica umjetnosti te istraživanju odnosa unutar svijeta umjetnosti, relacijska forma istražuje odnose izvan umjetnosti, unutar kulture eklekticizma:

Svi komunikacijski procesi i načini susretanja i uspostavljanja odnosa (skupovi, sastanci, proslave i sl.) predstavljaju estetski predmet (formu) koji se kao takav može proučavati i posredstvom kojeg se proizvode nove relacije između ljudi i svijeta (Arnautović, 2009: 744).

Za analizu relacijske forme Bourriaud polazi od iste situacije od koje su pošli i umjetnici, tj. od novoga političkoga, kulturnoga i društvenoga konteksta informacijske epohe, ekspanzije interneta i globaliziranoga društva u kojemu živimo. Iz takvoga konteksta i promjene „mentalnoga prostora“ proistječe nov način mišljenja što potpuno mijenja odlike, statuse i funkcije suvremene umjetnosti, dijeleći je od prethodnoga perioda postmodernizma. Nova masovna medijska infrastruktura s kraja 20. stoljeća sama po sebi nameće nov oblik komunikacije, pa tako i one s umjetnošću. Komunikacija ili proces komunikacije postaje sadržaj i forma umjetničke prakse. S obzirom na odnose koje stvara unutar određenoga konteksta u kojemu se odvija, relacijska forma predstavlja jedan oblik upotrebe svijeta, „beskonačno pregovaranje različitih stajališta“, izmišljanje svakodnevnice i preuređivanje iskustvenoga vremena, otkrivanje novih spojeva i mogućih relacija. Za Bourriauda, ona formira „međuprostor“ ili pukotinu u tzv. društvu statista, inačici društva spektakla. Međuprostor ili alternativni prostor oblik je otpora ili mogućnost funkcioniranja na drugi način. Umjetnost postaje generator ponašanja i mogućih novih uporaba kulturnih kodova, prodajnih proizvoda, gotovih formi, već sagrađenih zgrada, svih oblika svakodnevnice i svih djela svjetske baštine koji izazivaju takvu „pasivnu“ kulturu suprotstavljajući joj proizvode i njihove konzumente.

Bourriaudovim riječima,

suvremena komunikacija usmjerava ljudske kontakte prema mjestima kontrole gdje se društvene veze razvrstavaju u različite proizvode. Umjetničko djelovanje na manje ambiciozan način nastoji otvoriti nove putove i otkloniti prepreke na nekim prolazima te uspostaviti odnos između razdvojenih razina stvarnosti (Bourriaud, 2013: 12).

Umjetnik Jens Haaning u radu *Turkish Joke* pušta preko razglasa na jednome kopenhavskom trgu viceve na turskome jeziku, proizvodeći

mikrozajednicu imigranata povezanih kolektivnim smijehom koja kroz umjetničko djelo obrće njihovu situaciju egzilnata, umjetnica Julija Scher u radu *Security by Julia* izlaže naprave za praćenje i nadzor posjetitelja te je osnovni materijal i tema rada samo kretanje ljudi i mogućnost njegova usmjeravanja, umjetnica Christine Hill zapošljava se u kao prodavačica u supermarketu i tjedan dana drži satove tjelovježbi u galerijskome prostoru, umjetnik Rikrit Tiravanija stvara instalacije koje često uzimaju formu pozornice ili prostorije za zajedničke objede, kuhanje, čitanje ili slušanje glazbe i sl. Konstrukcija takvih djela često obuhvaća kulturalne procedure remiksiranja, reprogramiranja, simpliranja i *remakea* već postojećih umjetničkih i kulturnih pojava, kao skupa oruđa (*toolbox*) u cilju proizvođenja novih relacija: Nekadašnji stvaratelj umjetničkoga djela „postaje ‘autor projekta’, te doprinosi konačnom brisanju granica između produkcije i potrošnje, stvaranja i kopiranja. Stoga dolazi do konačnog ukidanja kategorija originalnog, autonomnog i zatvorenog djela“ (Arnautović 2009: 747).

Dijeljenje kao kolektivni ideal predstavlja stav da svi oblici kulture i umjetnosti podjednako pripadaju svima: prisvajanje bez posjedovanja. Nove tehnologije, računalo i internet otvaraju mogućnosti globalnoga umrežavanja, spajanja udaljenoga i nepoznatoga, novu vrstu interakcije i komunikacije, pa i terminologije. Za ono što se uobičajeno naziva realnošću tvrdi se da je „montaža“; realnost u kojoj živimo nije jedina moguća. Njezine alternativne verzije moguće je stvarati iz istoga „materijala“ pomoću umjetnosti na razini fragmentarnih okolnosti u domeni mikropolitike i mikroutopije svakodnevice. Tome su u hrvatskoj umjetnosti osobito doprinijele strategije Dalibora Martinisa i Sanje Iveković.

Svaka vrsta umjetnosti na ovaj je ili onaj način povezana sa socijalnim kontekstom te svojom participacijom, kolaboracijom i interakcijom s publikom zahtijeva određeno metodološko čitanje koje se barem djelomično referira na socijalnu filozofiju, filozofiju politike i sociologiju. Općenito uzevši, takvo čitanje prati postmetafizičku epistemologiju koja govori o promijenjenome teorijskom statusu filozofije, prije svega o njezinoj društvenoj (kulturnoj) uvjetovanosti. Promjena se očituje u obratu u pojmu istine gdje pojam nužnosti biva zamijenjen pojmom kontingencije (R. Rorty). Istina se prestaje shvaćati u tradicionalnome platonističko-metafizičkome smislu kao jedna i vječna, kao nešto što postoji po sebi, neovisno o prostoru i vremenu nastanka, kao i o spoznavajućemu subjektu, nešto što tek treba spoznati, otkriti ili adekvatno odraziti. Istina postaje čovjekovo djelo, nešto eminentno ljudsko, dakle subjektivno, rezultat konsenzusa i dogovora kompetentnih sudionika u razgovoru. Umjesto spoznaje izražene formulom subjekt – objekt, ovdje je u spoznaji presudna intersubjektivnost, izražena formulom subjekt – subjekt. Takav obrat u spoznaji i epistemologiji proizašao je

iz intenzivne i opširne filozofske kritike (koja je počela s Edmundom Husserlom, a nastavila se s Martinom Heideggerom i Mauriceom Merleau-Pontyjem), kartezijske podjele između subjekta i objekta spoznaje koja leži u temeljima novovjekovne epistemologije. Naime, Descartesov subjekt ostaje prva i jedina izvjesnost nakon dosljedno provedene redukcije te dospijeva jedino *pred* svijet, nasuprot svijetu, izdvojen iz svijeta ili od onoga Drugog. Razvojem mehaničkoga materijalizma i devetnaestostoljetnoga pozitivizma Descartesovo se ime izjednačilo sa scijentizmom i monokularnim, statičnim i bezličnim pogledom apstraktnoga ljudskog oka čiji je metaforički prototip *camera obscura*. Temelj kritike tzv. kartezijskoga perspektivizma sastoji se u činjenici da čovjek nije samo suočen sa svijetom, već je i u njemu kao njegov sastavni dio, što prije svega potvrđuje naša tjelesnost (oka) kao konstanta svakoga našeg odnosa, kako prema sebi tako i prema Drugome. Otuda je moguće pratiti niz promjena u modernoj, postmodernoj i suvremenoj umjetnosti kao što je transformacija koncepcije prostora (Cezanne), uvođenje četvrte dimenzije ili vremena (kubizam, futurizam) te promjena uloge publike tj. promatrača u recepciji, komunikaciji i medijaciji umjetnosti (Marcel Duchamp). Uslijed takvih transformacija formu postaje nemoguće prepoznati bez konteksta, bez koncepta, bez pojma. Zbog svojega nevizualnog, kontekstualnoga okvira, ona više nije čisto vizualni fenomen.

Za razliku od još uvijek bitne uloge vidljivog u konceptualnoj umjetnosti i performansima iz 1960-ih i 1970-ih koja je evidentna i na fotodokumentaciji (izaziva različite reakcije: zbunjenost, zabavu, šok ili provokaciju), u relacijskoj se umjetnosti ona gotovo potpuno gubi. Vizualna analiza nije dostatna za njezino razumijevanje zato što je najčešće dostupna samo u dokumentarnome materijalu: neformalne fotografije ljudi koji razgovaraju, jedu, pohađaju radionice ili seminare govore malo, gotovo ništa, o konceptu i kontekstu nekoga projekta. Ovdje je bitan nevidljiv i nedovršen proces direktno dokučiv tek kao jednokratno iskustvo iz prve ruke: kroz atmosferu, dinamiku odnosa, socijalni kontekst, izmjenju energije, podizanje svijesti (Bishop 2012: 6). Usprkos tome što se forma rada ne vidi, Bourriaud ne odustaje od samoga pojma forme, već ga štoviše koncipira iz materijalističke tradicije:

Što nazivamo formom? Koherentno jedinstvo, strukturu (autonomni entitet unutrašnjih ovisnosti) koja pokazuje karakteristike nekog svijeta: umjetničko djelo nema ekskluzivno pravo na formu, ono je samo podskup u ukupnosti postojećih formi. U tradiciji filozofskog materijalizma čiji su začetnici Epikur i Lukrecije, atomi paralelno i u bogatoj dijagonali padaju u prazninu. Ako jedan od tih atoma skrene s putanje, on 'uzrokuje susret sa susjednim atomom i ti neprestani susreti dovode do sudara i rođenja svijeta'.

Tako se iz 'skretanja' i slučajnog susreta dotad paralelnih putanja elemenata rađa forma. Kako bi se stvorio svijet, taj susret mora biti trajan: elementi susreta moraju se ujediniti u jednoj formi, odnosno u njoj mora doći do vezivanja elemenata (kao što se hvata led). (...) Sastav tog veziva, kojima atomi susreta stvaraju svijet, ovisi, naravno, o povijesnom kontekstu: ono što danas upućena publika podrazumijeva pod 'držati skupa' nije isto što je smatrala publika XIX. stoljeća. Danas je 'ljepilo' manje vidljivo jer je naše vizualno iskustvo postalo složenije, obogaćeno u stoljeću fotografije, zatim filma (uvođenje sekvence kao nove dinamičke jedinice) što nam omogućuje da kao jedan 'svijet' prepoznamo skup razbacanih elemenata (primjerice instalaciju) koju nikakva sjedinjujuća materija, nikakva bronca ne povezuje. (...) Forma suvremenog umjetničkog djela nadilazi njegovu materijalnu formu: ona je vezivni element, načelo dinamičkog stapanja. Umjetničko djelo je točka na liniji (Bourriaud 2013: 25-26).

Nastala pod utjecajem Karla Marxa te na postmarksističkim idejama P. F. Guattaria, G. Deleuza, L. Althussera i G. Deborda, Bourriaudova estetika nastavlja se na postmodernističke teorije umjetnosti koje karakterizira kritika autonomije umjetnosti, dekonstrukcija teorijskih sistema, tj. metafizičke univerzalne teorije umjetnosti i kulture te intertekstualnost kao operativno kretanje kroz različite teorijske sisteme (fenomenologija, semiologija, kritička teorija društva, psihoanaliza, filozofija jezika, filozofija percepcije, dekonstrukcija, teorija simulacija i sl.). Po uzoru na Althussera, Bourriaud relacijsku formu naziva „materijalizmom susreta“ ili aleatornim materijalizmom. Njegovo je polazište

kontigencija svijeta bez porijekla, bez prethodno danog smisla i uzroka koji bi mu zacrtao cilj. Bit čovječanstva tako je potpuno transindividualna, sklopljena od sveza koje međusobno spajaju pojedince u društvene forme koje su uvijek povijesne (Marx: bit čovječanstva je ukupnosti društvenih odnosa). Nema mogućeg 'kraja povijesti', niti 'kraja umjetnosti' budući da se partija igre uvijek iznova nastavlja, ovisno o kontekstu, odnosno o igračima i sustavu koji oni stvaraju ili kritiziraju (Bourriaud 2013: 24).

Centralna figura referencijalnoga okvira Bourriaudove „relacijske estetike“ francuski je teoretičar i filozof Guy Debord i njegova teorija „društva spektakla“. Kao što je poznato, Debord prokazuje i kritizira otuđujuće i razdvajajuće efekte kapitalizma i postmodernističkoga društva zasnovanog na spektaklu i nekontroliranoj proizvodnji i potrošnji robe i informacija te zagovara kolektivno proizvođenje „situacija“. Za mnoge umjetnike i kustose njegova kritika ulazi u srž razloga zašto je

participacija važna kao projekt: ona rehumanizira društvo otupljeno i otuđeno represivnim sredstvima kapitalističke proizvodnje. Budući da je tržište dovelo do totalnoga zasićenja imaginarnim repertoarom te da se estetičko iskustvo danas može doživjeti gotovo na svakome koraku, umjetničku praksu više ne zadovoljava konstruiranje novih predmeta koje konzumiraju pasivni promatrači. Umjesto toga, umjetnost bi se trebala suočiti sa stvarnošću te postati aktivna društvena intervencija i kritika koja mijenja situaciju u kojoj se događa, pa makar i u najmanjoj mjeri.

Bourriaudovim riječima:

U svijetu uređenom prema načelu podjele rada i uske specijalizacije, postojanju strojem i zakonu isplativosti, strukturama moći važno je da se međuljudski odnosi usmjere prema za to namijenjenim mjestima te da se oni odvijaju prema jednostavnim načelima koja su podložna kontroli i ponavljanju. Vrhunac 'odvajanja' koje utječe na relacijske tijekove predstavlja posljednji stadij preobrazbe prema 'društvu spektakla' što ga opisuje Guy Debord. To je društvo u kojem se ljudski odnosi više ne 'proživljavaju izravno', već su otuđeni u njihovoj 'spektakularnoj' reprezentaciji. I upravo je to goruća problematika suvremene umjetnosti: je li danas, u praktičnom polju kakvo je povijest umjetnosti, uopće moguće stvarati odnose spram svijeta budući da je ona tradicionalno vezana za 'reprezentaciju'? Za razliku od Deborda i njegovog poimanja umjetnosti kao izvora primjera koje konkretno i u svakodnevnom životu treba 'realizirati', danas umjetničko stvaranje više djeluje kao plodan teren za društvene eksperimente, kao prostor djelomično sačuvan od uniformizacije ponašanja (Bourriaud 2013: 13).

Zastupanjem modela društvenosti i interakcije, bilo da se radi se o potrebi dešifriranja društvenih odnosa koji proizlaze iz društvenih okolnosti ili o poticanju posebnih vidova društvenosti čiji se ritam razlikuje od svakodnevnih nametnutih komunikacijskih zona, relacijska forma predstavlja kulturalno orijentiran i politički razvijen koncept umjetnosti. Otuda modernizam nastavlja svoje trajanje, no cilj umjetničkih djela više nije stvaranje imaginarnih ili utopijskih stvarnosti, već preuređivanje iskustvenoga vremena, oblikovanje formi postojanja i modela djelovanja u postojećoj stvarnosti. Za razliku od tzv. „prvoga modernizma“ koji je bio utemeljen na konfliktu i opozicijama, u „drugome modernizmu“ napredovanje se gradi na konsenzusu, otkrivanjem novih spojeva i mogućih relacija (altermoderno): „Umjetnička djelatnost stvara formu koja bi trebala 'trajati' približavajući heterogene entitete na koherentnoj ravni kako bi se stvorio odnos prema svijetu“ (Bourriaud 2013: 131).

1.3.2. Kolektivizam, participacija i „relacijski antagonizam“

Iz svega navedenog proizlazi da je o relacijskoj formi vrlo teško raspravljati unutar konvencionalnih okvira umjetničke kritike. Projekti što zagovaraju suradnju, participaciju i dijalog te osjećaj zajedništva i empatije automatski se ocjenjuju kao demokratski i zato dobri. To je navelo već spominjanu britansku kritičarku i povjesničarku umjetnosti Claire Bishop da se zapita što „demokracija“ u tomu kontekstu doista znači. Njezinim riječima, „ako relacijska umjetnost proizvodi društvene odnose, onda se nameće sljedeće logičko pitanje: koje tipove odnosa ona proizvodi, za koga i zašto?“ (Bishop 2004: 65). Iako tvrdi kako Bourriaudova knjiga predstavlja prvi korak u prepoznavanju recentnih tendencija u suvremenoj umjetnosti, kao i poticanju diskurzivnih i dijaloških projekata, također smatra da takvi projekti više odgovaraju muzejima i galerijama nego istinskoj političkoj promjeni društvene realnosti. S tim u vezi, u utjecajnim esejima „Antagonizam i relacijska estetika“ i „Društveni obrat: suradničke prakse i dvojbe koje izazivaju“ Bishop oštro kritizira Bourriaudov manifest relacijske estetike u kojemu suradničke prakse predstavljaju sredstvo iscjeljivanja i/ili obnavljanja raskinutih društvenih spona. Autorica se suprotstavlja zagovaranju takvih amelioracijskih projekata osporavajući njihovu navodnu radikalnost i političku vrijednost te ističe društveni antagonizam i sukob kao temeljne sastavnice zdravoga i funkcionalnoga demokratskog društva. Njezina je intencija istaknuti participaciju i kolaboraciju kao kreativne tehnike koje se doduše razvijaju pod utjecajem Bourriaudove relacijske estetike te dijele s njom zajedničku retoriku i diskurzivni okvir, ali u praktičnome smislu puno više predstavljaju politički rad. No problem koji iznosi u kritici Bourriaudove teorije Bishop detektira i u proširenome polju relacijskih praksi, odnosno u raznim oblicima participacijske umjetnosti 2000-ih.

Kako bi, s jedne strane, naglasila konotaciju uključenosti velikoga broja ljudi (za razliku od interaktivne umjetnosti koja može funkcionirati i u jedan-na-jedan odnosu), a s druge strane, izbjegla dvosmislenost socijalno angažirane umjetnosti (koja se može referirati na širok raspon radova, od „angažiranoga“ slikarstva do intervencijskih akcija u virtualnim prostorima masovnih medija te, u konačnici, na svu umjetnost s obzirom na to da ona uvijek na određeni način djeluje na sredinu u kojoj nastaje), Bishop u spomenutom istraživanju koristi i elaborira pojam participacijske umjetnosti (Bishop 2012: 2). Participacijsku umjetnost tako određuje definicija u kojoj ljudi konstituiraju glavni umjetnički medij i materijal, slično teatru i performansu, pri čemu se događa živi, fizički susret sudionika u specifičnome kontekstu. Teatar i performans u tome smislu predstavljaju ključni oblik izražavanja u većini radova participacijske umjetnosti. Autorica štoviše zagovara ponovno promišljanje povijesti umjetnosti 20. stoljeća kroz rakurs teatra i performansa,

umjesto slikarstva (Greenberg) ili *ready-madea* (Krauss, Bois, Buchloh, Foster) imajući u vidu tri bitna razvojna momenta: invenciju popularne masovne publike u talijanskome futurizmu i inovacije u teatru u ruskom konstruktivizmu u prvim dekadama 20. stoljeća, situacionističku internacionalu 1960-ih te pojavu participacijske umjetnosti 1990-ih. Njezina je teza da svaka od ovih umjetničkih pojava prati istodobne političke prevrate i društvene promjene globalnih razmjera u zapadnoj Europi, pri čemu posljednju povezuje s padom komunizma 1989-e, kada se čini da ljevičarski projekt potpuno nestaje s pozornice povijesti, a „projekt“ kao takav postaje privilegirano sredstvo utopijskoga eksperimenta umjetnosti. Navedena tri povijesna termina oblikuju narativ trijumfa, herojske faze i kolapsa kolektivističke vizije društva. Sve stadije obilježavaju utopijski napori za promjenom društva pomoću umjetnosti te stoga u svakome od njih dolazi do ponovnoga propitivanja njezine produkcije, konzamacije i komunikacije (Bishop 2012: 3).

Prema Bishop, diskurs spektakla bitno je odredio najrelevantniju umjetnost posljednje dekade koju autorica prepoznaje kao obnovu afirmacije kolektiviteta. Relacijska umjetnost 1990-ih njezin je inicijalni oblik. Umjesto stvaranja i plasiranja nove robe za svjetsko tržište, današnja umjetnost kanalizira umjetnički simbolički kapital prema konstruktivnoj promjeni društva: umjetnici osmišljavaju socijalne situacije kao dematerijalizirane, anti-tržišne, politički angažirane projekte nastavljajući napore povijesnih avangardi te predstavljaju avangardu današnjice. Ističući vrijednost umjetničkoga rada kao „društvenoga oblika“ čije kvalitete suradnje, interakcije i participacije potiču pozitivne odnose među ljudima te imaju emancipatorski učinak, suradničke prakse u socijalnome polju najčešće funkcioniraju kao sredstvo iscjeljivanja i/ili obnavljanja otuđenih i raskinutih društvenih veza. Takvi amelioracijski projekti djeluju protiv dominirajućih imperativa tržišta odbacivanjem pojedinačnoga autorstva u korist kolaborativnih aktivnosti. Individualizam se povezuje s vrijednostima hladnoratovskoga liberalizma i njegove transformacije u neoliberalizam, odnosno ekonomsku praksu privatnoga prava vlasništva, slobodne trgovine i slobodnoga tržišta. Suvremeni umjetnik postaje model fleksibilnoga, pokretnoga, ne-specijaliziranoga radnika koji se može kreativno prilagoditi na različite situacije i postati svoj vlastiti *brand*. Nasuprot ovome modelu stoji kolektiv: kolaborativna praksa koja se razumije kao ponuda drugačijega modela socijalne zajednice, bez obzira na aktualne politike. Čak ako umjetnički rad nije direktno kolaboracijski, referencije na zajednicu, društvo i revoluciju dovoljno pokazuju kritičku distancu prema neoliberalnome novom svjetskom poretku.¹³ Socijalna komponenta umjetničkoga rada predstavlja ne samo

13 Bishop navodi umjetnike poput Thomasa Hirschorna, Lorraine Lesson i njezina partnera Petera Dunna (rade pod nazivom *The Art of Change*) ili turskoga umjetničkog kolektiva *Oda Projesi*.

tendenciju ka konkretnim ciljevima, već i to da su ti ciljevi bitniji, „realniji“ i važniji od samoga umjetničkog iskustva. Većina kritičkih analiza ovakvih praksi temelji se na kriteriju prema kojem umjetnici zadovoljavaju dobar ili loš model suradnje. Naglašava se proces nauštrb produkta ili, još preciznije, proces kao produkt, čime se umjetnost direktno suprotstavlja kapitalističkoj komodifikaciji. Ono što se vrednuje nije umjetnička vještina i osobnost, već konsenzualna kolaboracija, bez obzira na to što se radom postavlja ili zapravo postiže. Istodobno, tvrdi Bishop, ovako shvaćeni društveni ciljevi nikada se ne uspoređuju s aktualnim (i inovativnim) društvenim projektima koji se događaju izvan sfere umjetnosti, već se njihova kritička vrijednost prosuđuje iz opozicije prema tradicionalnim, ekspresivnim ili objektivnim modalitetima umjetničke prakse (Bishop 2012: 19). To dovodi do situacije u kojoj su sve suradničke prakse jednako važne umjetničke geste otpora: ne mogu postojati loši, neuspješni ili dosadni radovi jer su svi jednako nužni u zadaći popravljivanja društvenih veza. Bishop međutim smatra da su neki projekti nesumnjivo bogatiji, gušći i slojevitiji od drugih zahvaljujući talentu umjetnika u kreiranju složenih radova i njihovome postavljanju unutar specifičnoga vremena, mjesta i situacije. Stoga naglašava da je krucijalno raspravljati, analizirati i uspoređivati ove radove kao umjetničke, tim prije što je umjetnost institucionalno polje u kojemu se takvi radovi potvrđuju i šire, čak i onda kada se kategorija umjetnosti u njihovim obrazloženjima permanentno izbjegava.

Iako ne postoji recept za dobru umjetnost, Bishop sugerira potrebu fokusiranja na značenje koje pojedini radovi participacijske umjetnosti produciraju. Umjesto naglašavanja samoga procesa kao procesa, puno je važniji rezultat – medijski objekt, koncept, slika ili priča – kao nužna veza između umjetnika i sekundarne publike (svakoga tko nije direktno participirao u izvedbi na licu mjesta). Pozivajući se na Rolanda Barthesa koji konstatira u *Smrti autora* kako je svako autorstvo na određen način višestruko jer ovisi o drugima, Bishop ističe ideje, iskustva i mogućnosti što generiraju iz kontinuirane interakcije autora i publike. Vrijednosni sud ili prosudbu pojedinoga rada u tome smislu temelji na doprinosu u načinu razumijevanja i pojašnjavanja zajedničkih vrijednosti koje u danome povijesnom trenutku svi skupa dijelimo (Bishop 2012: 8 – 9). Nasuprot umjetnicima na koje se Bourriaud referira, Liama Gillicka i Rikrita Tiravaniju,¹⁴ čije instalacije i/ili performansi privilegiraju intersubjektivne relacije što kao takve ujedno predstavljaju i sadržaj ili temu rada (na primjer, što, kako i za koga Tiravanija kuha manje je važno od činjenice da zgotovljeno jelo dijeli besplatno), Bishop postavlja radove švicarskoga umjetnika Thomasa Hirschhorna i španjolskoga

14 Osim navedenih, to su i umjetnici Phillippe Parreno, Pierre Huyghe, Carsten Höller, Christine Hill, Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan i Jorge Pardo.

umjetnika Santiagoa Sierra koji također polaze od relacijskih praksi ističući dijalog i diskusiju, no njihove su „akcije“, prema autoričinome sudu, mnogo složenije i kontroverznije (Bishop 2004: 70). Prije svega, Hirschhorn i Sierra u svojim radovima produciraju relacije obilježene osjećajem nelagode i neugode. Njihov cilj nije samo relacija i interakcija među ljudima, već im je cilj pozvati na preispitivanje političkih i etičkih pretpostavki koje uvjetuju osjetilne i emocionalne reakcije na ono što vidimo. Dok kod umjetnika povezanih Bourriaudovom relacijskom estetikom međusobna druženja i interakcije izazivaju osjećaj pripadnosti, neobaveznosti pa čak i zabave, instalacije i/ili performansi Hirschhorna i Sierra proizvode tenzije u odnosima između promatrača, participanta i samoga konteksta. Integralni dio tih tenzija jest uključivanje suradnika koji dolaze iz različitih ekonomskih miljea čime se poentira nemogućnost „mikroutopije“ i diskreditira uvriježeni stav o suvremenoj umjetnosti kao kategoriji koja podrazumijeva demokraciju i emancipiranost te obuhvaća različite socijalne i političke strukture. Riječ je o tzv. delegiranim performansima, suradničkim modelima u kojima umjetnici u svojim radovima kao medij i materijal koriste tijela Drugih.

Za razliku od *body arta* 1960-ih i 1970-ih gdje u izvedbama koriste vlastita tijela, u delegiranim se performansima umjetnici služe tijelima unajmljenih, neprofesionalnih izvođača, najčešće pripadnika marginaliziranih, socijalno osjetljivih skupina poput imigranata ili radnika na crno. Neke od temeljnih izvedbenih praksi delegiranoga performansa su:

1. korištenje zamjenskih tijela u svrhu propitkivanja tema autorstva i autentičnosti;
2. korištenje, ili čak namjerno eksploatiranje tijela Drugoga u svrhu oživljavanja pojedinih etičkih i političkih debata;
3. rekonstruiranje traumatičnih povijesnih događaja u suradnji s unajmljenim, neprofesionalnim izvođačima/cama;
4. problematiziranje globalne krize unajmljivanjem pripadnika/ica ekonomski ugroženih i/ili 'problematičnih' društvenih skupina;
5. uključivanje unajmljenih izvođača/ica u interakciju s publikom u svrhu stvaranja naglašeno artificijelnih i nelagodnih situacija, kako bi se gledatelje/ice potaknulo na promišljanje samog koncepta neposrednosti i pretpostavljene autentičnosti susreta u živo.¹⁵

Dok Tiravanija prakticira darivanje, Sierra zna da nema takvih stvari kao što su besplatni obroci: sve i svatko ima cijenu.

¹⁵ Julia Austin, Dijalog o delegiranom performansu, u: *Zarez*, 11. lipnja 2013.

Njegov se rad, prema Bishop, može razumjeti kao neka vrsta etnografskoga realizma:

Prije nego što je Sierra 1999. za svoj rad unajmio latinoameričke radnike, delegirani performans uglavnom je bio rezerviran za bijela tijela. Bilo je radova u kojima su sudjelovali unajmljeni/izvođači/ce, no ti radovi nisu problematizirali društveni/ekonomski status sudionika/ca. Sierra, pak, u prvi plan smješta rasnu i ekonomsku komponentu, pokazujući nam radnike spremne obavljati ponižavajući ili besmislene poslove za minimalnu naknadu. Određena doza nelagode prisutna je kod većine delegiranih performansa, budući da smo uvijek suočeni s pojedincima koji se unajmljuju kako bi "izvodili" određene sastavnice vlastitog identiteta (rod, seksualnost, etničku pripadnost, ekonomski status, invaliditet itd.), a ne, primjerice, demonstrirali vlastite vještine ili talente. Spoznaja o nejednakom odnosu moći između publike i unajmljenih izvođača/ica neizbježno izaziva zbunjenost i proturječne reakcije, što kao posljedicu ima dokidanje užitka gledanja i stvaranje nelagode.¹⁶

I Sierra i Hirshhorn u svojim radovima problematiziraju ideju međuljudskih odnosa kao fluidnih i slobodnih veza pokazujući kako su sve naše interakcije, kao i javni prostori, rascijepljeni odnosima moći, tj. socijalnim i legalnim isključivanjima nekoga Drugog. Stoga njihovi projekti svjesno i intencionalno kod gledatelja izazivaju „loše osjećaje“ (*feel bad*) i postavljaju složena etička pitanja. Dok relacijska i participacijska umjetnost ovisi o aktivaciji, nerijetko i o fizičkome uključivanju publike, odnosno sudionika, ovdje se inzistira na granicama koje razdvajaju umjetnika, sudionika i gledatelja. Drugim riječima, naše se djelovanje ograničava na čin gledanja. Za Bishop, radovi Hirshhorna i Sierrre predstavljaju bolju umjetnost od one koju zagovara Bourriaudova relacijska estetika ne samo zato što su više politički, već i zato što priznaju granice onoga što je moguće kao umjetnost. Njihovi radovi razotkrivaju da je postojanje harmonične zajednice fikcija te pokazuju ono što se njezinim kreiranjem isključuje, čime se „pruža konkretnije i polemično polje za promišljanje našeg odnosa prema svijetu i jednih prema drugima“ (Bishop 2004, 79).

1.3.3. Vidljivo/nevidljivo: estetika kao politika

Prema Bishop jedan od najvećih problema u promišljanju umjetnosti proširenoga polja relacijskih praksi jest nijekanje njezine povezanosti s estetskim. To ne znači da radovi ne odgovaraju etabliranim pojmovima

¹⁶ Ibid.

atrakcije ili ljepote, iako je to čest slučaj, već ponajprije znači da se estetsko u relacijskoj, participacijskoj i kolaborativnoj umjetnosti apriori odbacuje kao kriterij i diskreditira kao (u najboljem slučaju) tek vizualno i (u najgorem slučaju) elitističko područje zavoda i manipulacije povezano sa spektaklom (Bishop 2012: 2) Štoviše, tvrdi Bishop, estetsko se u zadnjih nekoliko dekada izjednačava s formalizmom, dekontekstualizacijom i depolitizacijom koja sakriva društvenu nejednakost, ugnjetavanje i isključivanje (rase, spola, klase i sl.) te postaje sinonimom za tržište i konzervativnu kulturalnu hijerarhiju. (Bishop 2012: 17 – 18) No dok su ovi argumenti bili važni za raskrinkavanje duboko ukorijenjene dominacije i autoriteta muške bijele elite u 1970-ima, danas se ti isti argumenti za Bishop pretvaraju u kritičku ortodoksiju (Bishop 2012: 17 – 18). Autorica inzistira na pronalaženju načina koji će omogućiti da se radovi suvremene umjetnosti povezani s „formom društvenosti“ čitaju kao umjetnički pri čemu se poziva na Jacquesa Rancièrea i njegovu utjecajnu analizu izvornoga značenja pojma estetskog.

Naime, poistovjećivanje umjetnosti s političkom praksom dovodi do neizbježne antinomije: kako bi inicirala ili postigla određeni model socijalne promjene umjetnost, paradoksalno, mora ostati izvan politike, odnosno biti nezavisna, autonomna zona dovoljno udaljena od stvarnoga svijeta i kao takva biti jedini prostor iz kojega je moguće operirati, eksperimentirati i oblikovati taj isti svijet. Drugim riječima, u različitim inačicama relacijskih praksi politika se shvaća kao nešto izvanjsko umjetnosti, nešto što se događa i ostvaruje izvan i mimo nje i u odnosu na što se umjetnik postavlja kao kritičar te pokušava svojim radom na nju utjecati, nešto promijeniti ili se od nje, u najgoremu slučaju, potpuno ograditi. Ova antinomija jasno je artikulirana u teoriji Jacquesa Rancièrea koji polazi od teze da estetika i politika ne mogu ići zajedno. (Rancièr 2006: 83) Međutim, za Rancièrea postoji mnoštvo načina na koje su ove dvije kategorije povezane. Politika „posjeduje vlastitu inherentnu estetiku: načine disenzualnih izmišljanja scena i karaktera, manifestacija i deklaracija različitih od pronalazaka umjetnosti i katkad suprotstavljenih njima. S druge strane, estetika ima svoju vlastitu politiku ili, još bolje, svoju napetost između dvije vrste politike koje su u opoziciji: između logike umjetnosti koja prelazi u životnu praksu pod cijenu poništenja sebe kao umjetnosti i logike umjetnosti koja se bavi politikom pod izričitim uvjetom da se njome uopće ne bavi“ (Rancièr 2006: 83). Politika ima inherentnu estetsku dimenziju, a estetika inherentnu političku jer te aktivnosti, svaka na svoj način, uzrokuju preraspodjelu osjetilnoga (*le partagé du sensible*): estetika i politika preklapaju se u zajedničkom interesu distribucije i dijeljenja ideja, sposobnosti i iskustava izvjesnim subjektima. Estetika politike proizlazi iz činjenice da politika nije primarno stvar zakona i konstitucija, već restrukturiranja osjetilne strukture zajednice u

kojoj ti zakoni i konstitucije vrijede. „Koji se objekti percipiraju kao zajednički? Koji subjekti imaju javni glas i privilegiju iskazivanja onoga što je zajedničko? Koji se argumenti prakse smatraju političkim argumentima i praksama?“ (Rancière 2011: 104). Politika estetike označava način na koji estetsko iskustvo – kao preraspodjela oblika vidljivosti i poimanja umjetničke prakse i recepcije – intervenira u raspodjelu osjetilnoga. (Rancière 2011: 98) Estetika se može razumjeti kao „sistem apriornih formi koje određuju što se predstavlja osjetilnom doživljaju (...). Politika se vrti oko onoga što je viđeno i onoga što se o tome može kazati, oko onoga tko ima sposobnost da vidi i obdarenost da govori, oko osobina prostora i mogućnosti vremena“ (Rancière 2004: 12).

S tim u svezi, Rancière razvija tri vrste režima umjetnosti kao načine na koje određena epoha shvaća prirodu umjetnosti: etički režim slika, režim predstavljanja umjetnosti i estetički režim umjetnosti. Dakle glavno polazište Rancièreove estetske teorije jest razabiranje postojanja umjetnosti u osnovnome uvjetu koji podrazumijeva formu mišljenja što je prepoznaje kao umjetnost:

U etičkom režimu umjetnička djela nemaju autonomije. Ona se smatraju slikama kojima treba propitivati istinitost i učinak na etos individuuma i zajednice. Platonova Politea nudi savršen model ovog režima. U režimu predstavljanja, umjetnička djela pripadaju sferi imitacije pa tako nisu više podređene zakonima istine ili zajedničkih pravila korisnosti. Nisu toliko kopije stvarnosti koliko način postavljanja oblika materiji. Kao takva, ona su podređena nizu unutarnjih normi: hijerarhiji rodova, adekvaciji izraza sadržaja, korespodenciji među umjetnostima itd. Estetski režim zbacuje ovu normativnost i povezanost između oblika i materije na kojoj se temelji. Umjetnička djela su sada definirana kao takva, pripadanjem specifičnoj osjetilnosti koja stoji kao iznimka od normalnog režima osjetilnog koji nam prezentira neposrednu adekvaciju misli i osjetilne materijalnosti (Rancière 2004: 109).

Estetički režim umjetnosti, najavljen s prosvjetiteljstvom, traje i danas. U takvome režimu sistem umjetnosti zasnovan je upravo na napetosti između autonomije (izdvojenosti umjetnosti od svega što ima uporabnu vrijednost) i heteronomije umjetnosti (njezine isprepletenosti sa životom). Za Rancièrea, početna faza estetičkoga režima umjetnosti jesu Schillerova *Pisma o estetskom odgoju čovječanstva* (1794) nastala pod utjecajem Kantove filozofije i romantizma. Otuda je estetički režim umjetnosti utemeljen na paradoksu da je umjetnost udaljena od politike, ali istodobno uvijek već politička jer sadrži obećanje boljega svijeta.

Tako izvorna pozornica estetike otkriva kontradikciju koja nije suprotnost umjetnosti naspram politike, visoke umjetnosti naspram popularne kulture, ili umjetnosti naspram estetizacije života. Sve ove suprotnosti su djelomična naličja i interpretacije jedne temeljne kontradikcije. U estetskom režimu umjetnosti, umjetnost je umjetnost u mjeri u kojoj je ona nešto drugo doli umjetnost. Ona je uvijek „estetizirana“; znači da je uvijek postavljena kao „oblik života“. Ključna formula estetskog režima umjetnosti je da je umjetnost autonomni oblik života: autonomija može biti postavljena iznad života ili život iznad autonomije – i ove linije interpretacije mogu biti u suprotnosti ili se mogu ispreplitati. Takve suprotnosti i ispreplitanja mogu biti uočeni kao igra između tri glavna scenarija. Umjetnost može postati životom. Život može postati umjetnost. Umjetnost i život mogu razmjenjivati svojstva. Ova tri scenarija daju tri konfiguracije estetskog, ocrtane u tri verzije temporalnosti. Prema logici onoga i svaka je također varijanta politike estetike, odnosno onoga što bismo prikladnije nazvali njenom ‘metapolitikom’ – to jest njenim načinom proizvodnje vlastite politike, bilo da politici predlaže preuređenje njezina prostora, da preustrojava umjetnost u političko pitanje ili da sebe postavlja kao istinsku politiku (Rancière 2004: 111).

Jedan od nedostataka ove teorije Bishop prepoznaje u tome što se sva umjetnost tretira kao politička, budući da osjetilnost može biti *partagé* i na progresivan i na reakcionaran način (Bishop 2012: 28). No Rancière otvoreno kritizira upravo Bourriaudovu relacijsku umjetnost (Rancière 2006: 83) napadajući ono što zove „etičkim obratom“ u suvremenoj misli gdje su politika i estetika podvrgnute moralnome sudu. Etika stoji kao područje koje ima malo što zajedničkoga s estetičkim svojstvom zato što pripada prethodnome modelu razumijevanja umjetnosti. Osim toga, s pojavom tzv. „etičkoga obrata“ u novoj formi konsenzualnoga poretka dolazi do sloma umjetničkoga i političkoga disenzusa koji predstavlja ključni pojam Rancièreovoga razumijevanja estetike. Estetika se, prema Rancièreu, ne odnosi na osjet, već na određeni model, tj. određenu raspodjelu osjetilnoga. Kao takva, estetika predstavlja transcendentalni uvjet naše percepcije, koja je povijesna i iznad svega politička. Kako bi objasnio konstrukciju novoga, složenijega pojma estetike, Rancière se oslanja na Kantovu *Kritiku moći suđenja* iz koje izvlači tri osnovna elementa što čine tzv. raspodjelu osjetilnoga:

Najprije postoji nešto što je dano, oblik koji proizlazi iz osjeta, npr. oblik palače opisan u drugom dijelu Kantova teksta. Zatim slijedi percepcija toga oblika koja nije isključivo stvar osjeta: osjet je sam po sebi unaprijed podijeljen. Percepcija uključuje

odnos među elementima koje Kant naziva moćima: između moći uočavanja izvjesnog oblika i moći da se tomu obliku pripíše smisao. Za te dvije moći grčki jezik ima samo jednu imenicu, *aisthesis*, moć osjeta, sposobnost da osjetimo nešto i tome osjetu podarimo značenje (Rancière 2011: 98).

Po Kantu, značenje se osjetu može podariti na tri načina: u prvome je riječ o poretku znanja gdje je moć pripisivanja značenja nadređena moći osjeta (razum pomoću imaginacije podređuje osjetilnu funkciju); u drugome je riječ o poretku žudnje gdje osjet ima prednost pred razumom, no ključna je upravo treća raspodjela osjeoga koja izmiče hijerarhijskome poretku viših i nižih sposobnosti (Rancière 2011: 99).

Među moćima ili postoji hijerarhija koja se može izvrnuti ili takve hijerarhije nema (u tom slučaju nastaje moć čiji potencijal počiva upravo u odbijanju ustaljenog hijerarhijskog poretka). Odbijanje hijerarhijskoga odnosa među moćima uključenima u sposobnost percepcije podrazumijeva izvjesnu neutralizaciju društvene hijerarhije. (...) Prevodeći igru moći u sukob nagona Schiller Kantove čitatelje podsjeća o čemu je riječ. Prije nego što postanu moći koje se udružuju u formaciji suda, razumijevanje i osjet shvaćaju se kao dijelovi duše, bolji, nadređeni dio inteligencije koja ima mogućnost procjene, i podređeni, buntovni dio osjećaja koji poznaje samo šok osjetila i nagon žudnje. Kao što je naglasio Platon, raslojavanje individualne duše istodobno je i raslojavanje kolektivne duše, a time i gradskih staleža. (...) Estetsko je iskustvo dopuna toj podjeli – treća mogućnost koja se ne može opisati kao dio, već kao aktivnost i kao razmjешtanje, aktivnost koja se odvija u smjeru neutralizacije (Rancière 2011: 99).

To je ono što Rancière naziva estetskom dimenzijom ili izmjenom odnosa među osjetima, „višak koji istodobno razotkriva i nastoji neutralizirati podjelu u srži osjetilnoga“ (Rancière 2011: 99).

Također, to je ono što Rancière naziva disenzusom. Disenzus nije konflikt, on postoji isključivo onda kada dolazi do neutralizacije konflikta, no to nema nikakve veze s pacifikacijom: „neutralizacija konflikta između dvije moći, dvaju dijelova duše ili dviju društvenih klasa jest uvođenje viška, dodatka koji navedeni konflikt prikazuje u još radikalnijem svjetlu.“ (Rancière 2011: 100) Kao umjetnička propozicija, disenzus se temelji na kritičkome promišljanju mišljenja koja se u društvu podrazumijevaju i prihvaćaju bez rasprave i rasuđivanja (pred-rasude).

Umjesto razmatranja autonomije umjetničkoga djela, Rancière se dakle posvećuje autonomiji našega iskustva u odnosu na umjetnost, koje je

jedinstveno i neusporedivo s bilo kojom drugom vrstom iskustava. Jedan od njegovih ključnih doprinosa u debatama oko suvremene umjetnosti jest u tome da sloboda estetičkoga suda koja, po uzoru na Kanta, suspendira dominaciju moći razuma (u moralu) i razumijevanja (u spoznaji), ujedno otvara mogućnost politike (ovdje shvaćene kao disenzus ili neslaganje) jer neodređenost estetičkoga iskustva implicira propitivnaje kako je svijet organiziran pa onda i mogućnosti promjene ili reorganizacije toga istog svijeta (Bishop 2012: 27). Tom logikom svi zahtjevi za antiestetskim ili antiumjetnošću funkcioniraju još unutar estetičkoga režima umjetnosti. (Bishop 2012: 29) Estetika za Rancièrea dakle upućuje na sposobnost da se misli kontradikcija: produktivna kontradikcija umjetničkoga odnosa prema socijalnoj promjeni koju karakterizira paradoks zagovora autonomije umjetnosti i istodobno obećanje u bolji svijet / boljega svijeta koji dolazi. Dok je ova antinomija bila očita u mnogim avangardnim praksama prošloga stoljeća, čini se posebno relevantnom za analiziranje „forme društvenosti“ i njezinih opravdavajućih narativa gdje estetsko ne treba biti denigrirano stoga što već sadrži ova amelioracijska obećanja (Bishop 2012: 29). Rancièreova kritika „etičkoga obrata“ ne odbacuje etičnost, već njezino instrumentaliziranje kao strategije u kojoj nestaje politički i estetski disenzus. Bezuvjetnim inzistiranjem na strategijama društvene uključenosti i stvaranjem dojma grupnoga konsenzusa (što je u potpunoj opreci stvarnomu stanju stvari), prikrivaju se druge nejednakosti i dolazi do nove isključivosti i novih podjela kroz oblike binarnih opozicija poput onih aktivno/pasivno, egoistično/kolaborativno, djelovanje/nedostatak djelovanja i sl. Umjesto toga, umjetnost bi trebala predstavljati posredujući „treći termin“ – objekt, sliku, priču, film, čak i spektakl (Bishop 2012: 284) – koji povećava mogućnosti kolektivne senzibilnosti, razumijevanja svijeta i našega odnosa prema njemu, ispitujući svoje granice u svakome specifičnom kontekstu. Tek kao „treći termin“ između osjetilnoga i misaonoga, koji su nam uvijek već (za)dani, umjetnost može postati specifična praksa što kao autonomni „oblik života“ posjeduje emancipirajući potencijal. Stoga dobra umjetnost za Rancièrea implicira „savladavanje tenzije između formi umjetnosti i formi neumjetnosti čime dopušta formaciju elemenata sposobnih govoriti dvaput: iz njihove čitljivosti i iz njihove nečitljivosti“ (Rancière 2006: 84).

Radovi suvremene umjetnosti što artikuliraju ovaj procjep između umjetničkoga i neumjetničkoga, osjetilnoga i misaonoga te estetskoga i političkoga otkrivanjem napetosti prikrivenih društvenim sporazumom, ne težeći pritom njihovomu izlječenju, moguće je prepoznati i u ranijim umjetničkim pojavama. U hrvatskoj umjetnosti to su Crveni peristil (intervencije grupe umjetnika u Splitu 1968. godine), javni performansi Toma Gotovca u Zagrebu i Beogradu tijekom 1970-ih ili videorad

„Trokut“ Sanje Iveković iz 1979., a od novijih radova to su umjetnički projekti Andreje Kulunčić („Nama“, 2000.), političke akcije Igora Grubića („366 Rituala Oslobođanja“, svakodnevne intervencije u javnome, medijskome i političkome prostoru 2009.) ili intervencije („Suprematizam na trgu“, 2008.) i radovi Kristine Leko („Kako živi narod – izvještaj o pasivnosti“, 2016.) i sl.

Polazeći od pretpostavke da dio novih kretanja u umjetnosti na kraju 20. i početku 21. stoljeća obilježava tzv. „relacijska forma“, koju kao pojmovnu odrednicu početkom devedesetih uvodi Nicolas Bourriaud, a koja se u tekstu koristi za različite varijante relacijskih praksi u javnoj sferi što upućuju na mnogostrukost odnosa između umjetničkoga proizvoda, umjetnika i publike te njihovu važnost u nastajanju suvremenoga umjetničkog rada, kroz ovo se poglavlje provlači pitanje kako takvu formu *vidjeti* i vrednovati kao umjetničku? Kada se govori o vrijednosti umjetnosti kao „forme društvenosti“ i o njezinoj političnosti, najčešće se spominju etički kriteriji (ameliorizacija društva, popravljavanje društvenih odnosa, stvaranje pravednije zajednice i sl.), međutim, kako i zašto te forme uopće čitati kao umjetničke ostaje otvorenim pitanjem. Bez pretenzija da se pruži određeni odgovor, ovdje su se radije artikulirali pristupi i prijepori vezani za postavljeno pitanje. Pokazalo se da su takva pitanja, koja zadiru u temeljnu filozofsku problematiku umjetnosti uopće, ne samo neizbježna nego i nužna, pogotovo kada se tiču proširenoga polja relacijskih praksi. Naime, forma se kao temeljni jezik likovno-vizualnih umjetnosti od neoavangardi naovamo potpuno „otvara“, širi i rasplinjuje u kulturi, prelazeći granice umjetnosti i prožimajući se s „onim Drugim“ gotovo do vlastitoga iščeznuća i bilo kakve umjetničke prepoznatljivosti. Čini se da Bourriaud nije slučajno upotrijebio pojam „relacijske estetike“ kojim aludira na te mnogostruke funkcionalne relacije umjetnosti i onoga izvan nje, čime upravo „relacijska forma“ uvjerljivo pokazuje svu kompleksnost ontološkoga statusa suvremene umjetničke prakse. Jedan od glavnih indikatora takve problematike jest odbacivanje estetske vrijednosti umjetnosti koje se događa tijekom čitavoga 20. stoljeća, a posebno posljednjih nekoliko desetljeća kada se estetsko povezuje s komodifikacijom i kapitalističkom eksploatacijom, da bi kulminiralo na samome kraju stoljeća zagovaranjem tzv. etičkoga obrata u pristupu relacijskoj, kolaborativnoj i participacijskoj umjetnosti koje ujedno predstavljaju posljednju fazu avangardnih nastojanja prelaske umjetnosti u životnu formu – po cijenu njezine vlastite autonomije, odnosno njezina kraja.

Otuda polazi Rancière u svojoj kritici Bourriaudove teorije:

To je ono što se događa kada nam umjetničke izložbe prezentiraju puke reduplikacije objekata potrošnje i komercijalne filmove, označujući ih takvima, pod pretpostavkom da ovi artefakti nude radikalnu kritiku komodifikacije samom činjenicom da su egzaktna reduplikacija robe. Ova nerazlučivost izlazi na vidjelo kao nerazlučivost kritičkog diskursa, osuđenog ili na participiranje u označavanju ili na njeno denunciranje izjavljivanjem ad infinitum da osjetilnost umjetnosti i osjetilnost svakodnevnog života nisu ništa više nego vječna reprodukcija 'spektakla' u kojem je dominacija i zrcaljena i negirana (Rancière 2004: 117).

Rancièreov cilj nije niti braniti niti kritizirati estetiku, nego objasniti što ta riječ doista znači kako bi analizirao uzroke i implikacije tzv. etičkoga obrata. Estetika je tako za njega transcendentni uvjet naše percepcije ili sasvim posebna vrsta moći, „sposobnost da osjetimo nešto i tome osjetu podarimo značenje“. Rancière je poistovjećuje s našim iskustvom u odnosu na umjetnost koje je jedinstveno i neusporedivo s bilo kojim drugim vrstama iskustva. Ono produbljuje kolektivnu senzibilnost, razumijevanje svijeta i naših odnosa prema njemu i jednih prema drugima. Stoga je umjetnost za Rancièrea izrazito politička, ali je ne treba brkati s politikom: ona je događaj u svijetu i ujedno odmaknuta od njega. Upravo je taj ambigvitet ključan za autonomiju umjetnosti. Umjetnička forma u kojoj se ljudi koriste kao medij uvijek posjeduje dvostruki ontološki status. Napetost između onoga što gura umjetnost prema životu, s jedne strane, i onoga što odvaja estetsku osjetilnost od drugih formi osjetilnoga iskustva, s druge, tipična je za suvremenu umjetnost. Zato postmodernistička teza da sve može biti umjetnost ne stoji.

Premda ne nudi kriterije prema kojima bi se procjenjivala umjetnička vrijednost relacijskih praksi, Rancière jasno artikulira krizu interpretacije suvremene umjetnosti, od čega u svojim tekstovima polazi i što dalje razvija Claire Bishop. No jedan od glavnih doprinosa aktualnim debatama o suvremenoj umjetnosti, kao i boljemu razumijevanju interaktivne umjetničke prakse, jest Rancièreova ideja emancipacije iz koje je umjetnost moguće misliti kao politiku a da pritom ne prestane biti umjetnost. U skladu s time, relacijsku formu ne čini prijenos znanja ili daha umjetnika gledatelju, ni naše sudjelovanje u nekoj otjelovljenoj moći u kolektivu; ona je umjetnost kao „treća stvar“, „sposobnost koja se uvježbava kroz nesvodljive distance, kroz nepredvidljivu igru asocijacija i disocijacija“ (Rancière 2009: 17).

2. Interaktivna umjetnost u javnoj sferi - Tehnike u praksi

Ovaj dio knjige osvrnut će se na strategije bavljenja kritičkim prostornim praksama koje transgresiraju granice umjetnosti i arhitekture angažirajući estetske i društvene sfere javnoga i privatnoga prostora. Izneseni primjeri i osvrti komplementiraju dijelu *Diskursi u praksi*, na način kako su se tandemski dva istoimena kolegija izvodila. Tijekom izvođenja kolegija *Interaktivna umjetnost u javnoj sferi – Tehnike u praksi* i *Interaktivna umjetnost u javnoj sferi – Diskursi u praksi* u sklopu diplomskoga studija Medijske umjetnosti i prakse na Akademiji primijenjenih umjetnosti (APU)¹⁷, studenti su razvijali senzibilitet za ontološko-egzistencijalne dimenzije prostornosti, mapirali različite interpretativne horizonte te realizirali umjetničke projekte vezane za svoje neposredno urbano okruženje. Poglavlje *Tehnike u praksi* obuhvatit će praktična područja obrađena tijekom izvođenja tih kolegija, ali ujedno ima za cilj služiti svrsi nastave na drugim kolegijima koji se izvode na Akademiji primijenjenih umjetnosti Sveučilišta u Rijeci, a koji se bave specijalnim praksama.

2.1. Projektna nastava kolegija *Interaktivna umjetnost u javnoj sferi / Responsive Art in Public Realm*, teme i primjeri studentskih radova

Interaktivna umjetnost u javnoj sferi implementirana kroz *Tehnike* i *Diskurse* kombinira apstraktnu i teorijsku kritiku, tehničko-tehnološke vještine i projektne vještine rada (u fazama razvoja, menadžmenta, finalne

17 Navedeni kolegiji izvođeni su tandemski poput svojevrsnoga modula, u periodu od 2013. do 2016. godine, u okviru međunarodnoga dvojnog diplomskog studija Medijske umjetnosti i prakse / Media Arts and Practices (MAP), istovremeno razvijenoga, akreditiranoga i implementiranoga na Akademiji primijenjenih umjetnosti (APU) Sveučilišta u Rijeci (sve do 2016. godine) i na Umjetničkoj akademiji na Sveučilištu u Novoj Gorici (gdje se izvodi i danas). Studij MAP razvijen je kroz EU projekt naziva ADRIART – Advancing Digital and Regional Interactions in Art Teaching (www.adriart.net), koji je trajao od 2011. do 2014. godine, u partnerstvu s još nekoliko institucija (pored Sveučilišta u Novoj Gorici i Rijeci), s Institutom za arhitekturu i medije te Institutom za suvremenu umjetnost Tehničkoga fakulteta u Grazu i Sveučilištem u Udinama. Za vrijeme trajanja ADRIART projekta, kolegiji su zamišljeni kao koncentrirani moduli mobilnosti te su se kao takvi i uz pomoć projektnih financijskih sredstava, e-učenja i terenskoga rada tijekom mobilnosti izvodili od 2012. do 2014. godine za studente svih četiriju partnerskih institucija (Rijeka, Nova Gorica, Udine, Graz), uz mogućnost priznavanja ECTS bodova svim partnerskim studentima, sve do akreditiranja i implementiranja diplomskoga studija MAP, kada su kolegiji postali sastavni dio kurikula studija. Od 2015. do 2016. godine, za vrijeme izvođenja MAP studija na APU, a nakon završetka projekta ADRIART, kolegiji *Interaktivna umjetnost u javnoj sferi – Tehnike u praksi* i *Interaktivna umjetnost u javnoj sferi – Diskursi u praksi* izvodili su se isključivo lokalno za studente MAP studija na APU, sve do obustave izvođenja diplomskoga studija Medijske umjetnosti i prakse na Akademiji u Rijeci.

izvedbe i dokumentiranja projekta) na primjenjiv način. Umjetničko bavljenje javnim prostorom u tehničko-tehnološkome smislu podrazumijeva upotrebu bilo kojega medija, ali i nužnost adresiranja mjesta sjecišta teorijskih praksi s umjetničkim strategijama i metodama procesualnoga rada izvučenoga iz galerijsko-muzejskoga konteksta i izloženoga javnosti, što se u pedagoškom kontekstu učenja pokazalo ključnim u nastavi interpolirati *Tehnike* i *Diskurse*. Studenti su u okviru tih kolegija bili pozvani da istražuju kreativne strategije i razviju intermedijски umjetnički rad koji aktivno promišlja javnu sferu u najširem smislu riječi. Uz korištenje analognih i digitalnih alata studenti su stvarali interaktivne instalacije / performanse koji potiču participaciju javnosti i promišljanje javnoga prostora.

Za uvid u dosadašnja izvođenja, kolegij je u praktičnome dijelu svake godine adresirao različite, ali vrlo specifične teme vezane uz pojedine prostore. Unaprijed planirana i dogovorena partnerstva s dionicima tih prostora pružili su nastavi istraživački karakter i omogućili sve izazove koje suradnički oblik rada donosi. Rezultati su uvijek bili „testirani“ kroz javna prikazivanja i prezentacije, praćenja, diskusije i kritičke analize iskustva sudionika i oblika interakcije.

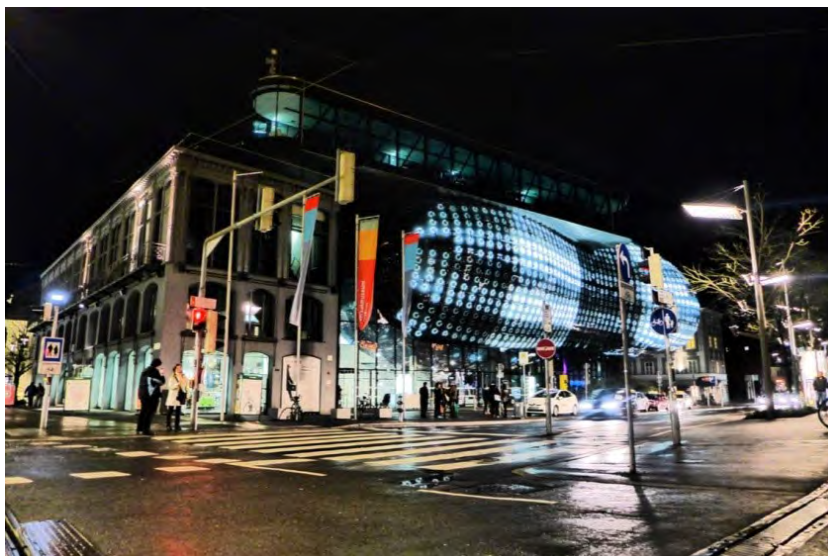
Tijekom 2013. i 2014. godine, kolegij se izvodio u formi mobilnosti u Grazu, u organizaciji Instituta za arhitekturu i medije i Instituta za suvremenu umjetnost Tehničkoga fakulteta u Grazu, za studente partnerskih institucija EU projekta ADRIART. Predstavljao je svojevrsan pilot takvih kolegija koji se izvode u koncentriranome radioničkom obliku uz kraće mobilnosti. Studenti APU, kao i ostalih suradničkih sveučilišta putovali su na kraće kolegije mobilnosti gdje su se bavili projektnim radom na zadane teme, vođeni nastavnicima svih partnerskih institucija kao istraživačko-produkcijskim timom.

Godine 2013. studenti su bili pozvani na prvi pilot toga kolegija kako bi razvili interaktivnu instalaciju za Kunsthaus Graz na BIX¹⁸ fasadi zgrade. U suradnji sa stručnjacima studenti su izrađivali aparate kojima se putem mreže odašiljaju elektronički signali. Zatim su za njih osmišljavali performativne interakcije, a potom ih transformirali u algoritamski generirane prikaze koji su se kontinuirano izmjenjivali na zaslonu BIX fasade. Na taj su način bili konfrontirani s izazovom da koriste analogne strategije za angažiranje publike, pritom istovremeno aktivirajući

18 John Dekron i *realities:united* razvili su i realizirali BIX koncept u 2002. godini posebno za arhitektonsko zdanje Petera Cooka i Colina Fourniera.

BIX je matrica od 930 fluorescentnih lampi integriranih u istočnu Plexiglas fasadu na zgradi Kunsthaus u Grazu. Uz mogućnost individualnog adaptiranja količine svjetla u svakoj lampi, i to u nebrojivim varijantama s po 20 fps (slika u sekundi), moguće je na fasadi prikazivati filmove i animacije, (...kada) slika u niskoj rezoluciji može prihvatiti ovakve limitacije., <http://www.realities-united.de/#PROJECT>, 69, 1

program na zaslonu fasade. Svi studentski radovi bili su predstavljeni u obliku javnih instalacija na fasadi. Ovaj je projekt angažirao prolaznike u izvođenje akcija najavljenih na ulici pod zgradom centralno pozicioniranom Kunsthhaus, koje su se istovremeno emitirale na velikoj medijskoj fasadi dajući novu vrstu vidljivosti tim akcijama.



Slika 2: Prikaz BIX fasade sa studentskim radom (iz dokumentacije ADRIART projekta)

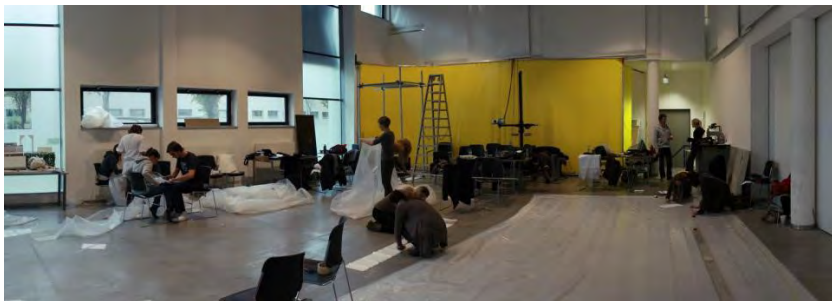


Slika 3: Studentski interaktivni rad pred fasadom (iz dokumentacije ADRIART projekta)



Slika 4: Procesi rada na kolegiju u Grazu, 2013. (iz dokumentacije ADRIART projekta)

Druge pilotske godine, 2014., studenti su bili pozvani da u okviru nastave na tome kolegiju sudjeluju u SysSon projektu koji je imao za cilj javnu interaktivnu izložbu u parku Forum Stadtpark u Grazu, koja je ujedno postala dio tzv. *MAP IN MOTION* multilokalnoga i multitemporalnoga događanja u Rijeci, Ljubljani, Zagrebu i Novoj Gorici. SysSon projekt istraživao je sonifikaciju klimatskih promjena, u partnerskoj suradnji s Wegener Centrom za klimatske i globalne promjene i Centrom za sistematsku muzikologiju Sveučilišta u Grazu. Studenti umjetničkoga kolegija imali su prilike surađivati sa znanstvenicima, dizajnerima zvuka, programerima i HCI stručnjacima. Tijekom rada na projektu koristile su se kolaborativne strategije za kombiniranje ne-verbalnih zvučnih informacija i podataka o klimatskim promjenama s prostorno-vizualnim instalacijama koje su koncipirali studenti. U konačnici, prema ocjenama studenata i nastavnika, najbolji studentski rad bio je postavljen na javnoj izložbi kao scena za interaktivnu zvučnu instalaciju *Turbulence: A Climate Sound Portrait*. Autorice su bile studentice APU Liberta Mišan i Ana Sabolić te studentica Laura Nefeli Chromecek s Tehničkoga fakulteta u Grazu.



Slika 5: Procesi rada na kolegiju u Grazu, 2014. (iz dokumentacije ADRIART projekta)



Slike 6 - 7: Rad studentica Liberte Mišan, Ane Sabolić i Laure Nefeli Chromecek na izložbi kolegija u Grazu, 2014. (iz dokumentacije ADRIART projekta)

Godine 2015. kolegiji su se počeli izvoditi na Akademiji primijenjenih umjetnosti u Rijeci u sklopu MAP studija. *Interaktivne umjetnosti u javnoj sferi* vezale su se za istraživačko-edukativno-izložbeni projekt „Grad na drugi pogled“ udruge PUNKT, u suradnji s voditeljicama projekta, umjetnicama Tonkom Maleković i Tanjom Vujasinović. Tijekom izvođenja kolegija ostvarile su se suradnje s učenicima srednjih škola u Rijeci, Udrugom za slabovidne i slijepe osobe u Rijeci, studentima Metalurškoga fakulteta u Sisku, gostujućim umjetnicima (Tanja Vujasinović, Tonka Maleković, Igor Eškinja, Milijana Babić, Petra Mrša) i stručnjacima (Valentina Gulin Zrnić, Saša Šimpraga, Ivana Meštrov, Nataša Bodrožić), Muzejom moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci te Festivalom Željezara u Sisku. Niz stručnih predavanja otvorio je studentima i učenicima uvide u aktivističke i zagovaračke prakse za poboljšanje grada (Platforma 1postozagrad, Saša Šimpraga), kulturno-antropološke perspektive na grad i izgradnju zajednica, posebice kroz koncepte mentalnih mapa, emotivnih geografija i simboličkih mjesta (Valentina Gulin Zrnić), umjetničke i kustoske prakse u urbanome kontekstu danas (Ivana Meštrov), osnaživanje nezavisnih kulturnih aktera i ostvarivanje projekata u urbanome javnom prostoru u Armeniji, Gruziji, Moldovi i Ukrajini putem EU projekta SPACES (Nataša Bodrožić). S fokusom na ‘pogled’ na grad Rijeku, kolegij je povezao angažirano promišljanje s istraživanjem grada, produkciju *city-specific* umjetničkih radova studenata, kao i radova renomiranih hrvatskih umjetnika, edukaciju iz područja suvremene kulture i umjetnosti za srednjoškolce i studente te povezivanje sudionika s izložbenom institucijom Muzeja moderne i suvremene umjetnosti u kojoj je po završetku bila javno prikazana izložba svih nastalih radova (učenika, studenata i umjetnika). Studenti su primarno kroz medij videa bili usmjereni na istraživanje grada Rijeke i lokalnih zajednica i na propitivanje postojećih i mogućih identiteta grada. Paralelno s time radili su kao mentori na projektima učenika srednjih škola, također uključenih u segment projekta „Grad na drugi pogled“. Na taj su način studenti direktno aplicirali vlastita iskustva rada sa svojih projekata na mentorski rad s učenicima, pomažući im u procesu koncipiranja, snimanja i montaže rada, a pritom su istovremeno, i povratno, ‘testirali’ vlastite ideje i koncepcije o temama grada i metodama rada u javnome prostoru. Tijekom rada s učenicima studenti su usvojili pedagoške metode medijacije, vođenja i pregovaranja kontrole nad kvalitetom procesa i ishoda, što se pokazalo važnim iskustvom za pripremu za rad sa zajednicama u javnome prostoru.

Pored fokusa na kreativnome i kritičkome istraživanju Rijeke ‘na drugi pogled’, ponuđen im je bio i ‘pogled na drugi grad’ – Sisak, gdje su u suradnji sa studentima Metalurškoga fakulteta u Sisku, koji su ih ugodili i organizirali im lokalno stručno vodstvo kroz grad i sisačke industrijske pogone,

upoznali povijest i svakodnevicu još jednoga grada, koji se, poput Rijeke, do danas nije oporavio od tranzicijskoga i postindustrijskoga ekonomskog kraha. Neki studenti Metalurškoga fakulteta uključili su se i u same procese rada na umjetničkim projektima kao suradnici. U konačnici, i posredstvom svih susreta, suradnji, dijaloga, predavanja i mentorstva, studenti su producirali radove-pogleda na grad Rijeku, Sisak ili usporedno, na oba grada.

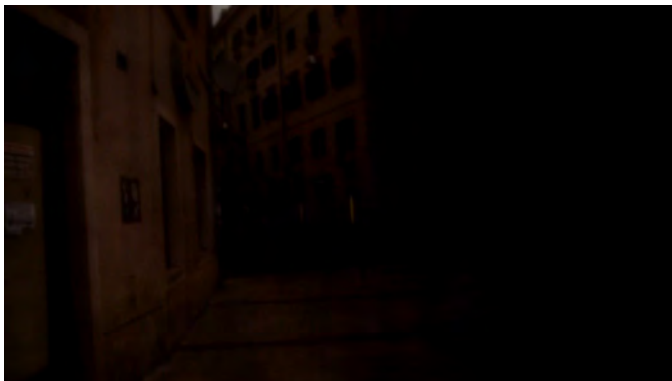
Primjer je kolaborativan rad naziva „Draga...“ studentica MAP-a Sare Salomon i Nine Zimmerman i studentice Metalurškoga fakulteta Ivane Bunjan. Kao ishod razmjena i međusobnoga upoznavanja s iskustvima življenja u dva grada, studentice su razvile epistolarni procesualni rad u kojemu jedna drugoj šalju razglednice s vizualima koje su same napravile i osobnim pričama i sjećanjima vezanim uz lokacije u gradu koje su prikazane na tim vizualima. U konačnici je na izložbi rad bio prikazan kao instalacija s razglednicama koje je bilo moguće sagledati i pročitati s obje strane. Uz razglednice s crtežima i tekstom bile su izložene i fotografije mjesta s crteža.



Slika 8: Sara Salomon, Nina Zimmerman, Ivana Bunjan: „Draga...“, 2015.
(iz dokumentacije MAP studija)

Još je jedan zanimljiv primjer rad „*Black Box*“ studentica Une Rebić i Dolores Kovačić u formi video/audio instalacije i performativnoga audiovodstva kroz grad. Instalacija je bila prikazana na izložbi u Muzeju moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, a uz instalaciju stajala je obavijest o terminima izvođenja performativnoga dijela rada kojom je

publika, putem danih slobodnih termina audiodvodstva po gradu, pozvana sa sudjelovanje, Rad je nastao u suradnji studentica s riječkom Udrugom za slijepe i slabovidne osobe te je preko forme vodstva i fizički povezivao lokaciju Muzeja s lokacijom prostora Udruge. Naime, video „Black box“ prikazuje pogled na grad Rijeku iz vizure slabovidne osobe na granici potpune sljepoće koja se kreće prostorom centra grada. No uglavnom crne ili vrlo mračne vizuale nadopunjavaju audiozapisi prolaska prostorom i glas subjekta koji objašnjava nedostatke i prednosti kretanja urbanim okruženjem oslanjajući se isključivo na zvuk, mirise, opip i sjećanja. Video nudi dirljiv ‘uvid’ u iskustvo prostora kakvo ne doživljavamo u svojim svakodnevnim rutinama kroz razne vremenske uvjete, iako njime stalno prolazimo. Audiovodstvo u svojoj najavi ne razotkriva mnogo o tome šta očekivati, osim vremena trajanja i mjesta susreta gdje rad počinje. Publiku u muzeju dočekuje jedna od autorica koja sudioniku stavlja povez oko očiju i slušalice na uši. Nudi i držanje za ruku tijekom cijeloga vodstva. U trenutku započinjanja rada pritiskom na dugme *play* na reproduktoru zvuka sudionik postaje izvođačem rada. Slušajući uputstva za kretanje koja su popraćena opisom puta, prepreka i svih zvukova i mirisa na koje se po putu nailazi, izvođač se kreće prostorom oslanjajući se samo na audiozapis i ruku autorice. Glas na slušalicama onaj je isti iz videa, samo nas ovoga puta vodi specifičnim putem do određene destinacije. Na kraju šetnje koja traje dvadesetak minuta, izvođač napokon skida povez i nalazi se (be) ispred ulaza u zgradu u kojoj je Udruga za slijepe i slabovidne osobe. Rad nudi iskorak iz očekivanoga pogleda na grad i skreće pažnju na specifičnu skupinu građana kao i na (ne)prilagođenost grada tim građanima, i to na način koji nam omogućuje da se na kratko približimo iskustvu kretanja gradom slijepe ili slabovidne osobe. Već nam se kroz video otvara čitava nova paradigma razumijevanja kretanja kroz prostor grada, no drugi segment rada, performativna audiošetnja bez mogućnosti korištenja vida, otvara jedinstveno intimno iskustvo: kretanje kroz nepoznato, odnosno poznato učinjeno nepoznatim, uspoređivanje grada kakvoga poznajemo s onim kakvim ga posredstvom audiodvodstva slijepe osobe možemo na trenutak doživjeti krećući se stepenicama, ulicama i otvorenim prostorima bez mogućnosti gledanja. Ova intimna iskustva čine nas bližima gradu, ali i slijepim osobama, no također nas čine bližima ideji o umjetnosti kao posredniku između različitih segmenata zajednica ili društva. U tome je smislu rad inkluzivan, participativan i kolaborativan te upućuje na pitanja o planiranju i korištenju javnoga prostora imajući na umu sve njegove korisnike.



Slike 9 - 10: Video *stillovi* iz rada „*Black Box*“ studentica Une Rebić i Dolores Kovačić, 2015. (iz dokumentacije MAP studija)

U 2016. godini, tematizirajući primjere performiranja javnoga prostora, a fokusirajući se na urbane subkulture s pbližim osvrtom na skejtersku subkulturu, studenti su tijekom nastave surađivali s umjetnicima Milijanom Babić, Željkom Blaće, Milom Čuljak i Nikoletom Marković, kustosicama Ksenijom Orelj i Sabinom Salamon iz Muzeja moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci te riječkom skejterskom zajednicom.

Kolegij je integrirao dvije cjelodnevne radionice oko kojih su se razvile dvije paralelne, ali na zanimljiv način povezane teme: osnaživanje zajedničkoga življenja interakcijom javnog i privatnog prostora i aktivno stvaranje javnoga prostora djelovanjem kroz urbane subkulture, konkretno skejterske kulture.

Obje teme u kontekstu *mainstream* shvaćanja javne sfere predstavljaju iskorak i proaktivni čin kreativnoga performiranja javnoga prostora. Prva je bila radionica naziva „Domoljublje“ umjetnice i koreografkinje Mile Čuljak, koja je u svojem domu, zajedno sa svojom obitelji, uz kuhanje i ručak ugostila nastavu, namijenivši tako vlastiti privatni prostor

za razgovor o javnome i privatnome kreativnom djelovanju. Useljenjem javne sfere prostora izvedbe radionice u obiteljski dom, privatni prostor korišten je kao poligon za izvedbenu praksu kuhanja i objedovanja, a kulinarski recept korišten kako bi se metodologija izvedbe zajedničkoga kuhanja prenijela u zapis kao potencijalni priručnik za javno djelovanje. Polazeći od zaključka sedmogodišnjakinje, Miline kćeri, i njezina odgovora „Domovina je kuća“ na pitanje „Što je domovina?“, razvijen je radionički sustav zajedničkoga kuhanja i objedovanja kao izvedbenoga čina. Vrijeme trajanja pripreme jela postalo je okvirom za društveni sadržaj razgovora o tome kako koristimo vlastite snage za osnaživanje drugih s kojima dijelimo prostor i kako 'otvaranjem vrata' te stvaranjem interakcija činimo privatnu sferu javnom, i obrnuto, javnu privatnom.



Slike 11 - 12: U domu Mile Čuljak na radionici „Domoljublje“ u sklopu kolegija na APU, 2016. (iz dokumentacije MAP studija)

Druga radionica naziva „Skate(o)gled“ Nikoleta Marković bila je usmjerena k analizi politike prostora i psihogeografije preko primjera prostorne prakse kretanja urbanim prostorom na skejtu. Nikoleta Marković koristila je psihoanalitičke metode rada s grupom studenata koji su na početku radionice odgovaranjem na njezina pitanja postavili svoje okvire shvaćanja skejterske kulture i ideologija koje asociraju s tim praksama u javnome prostoru. Slijedilo je potom razlaganje u kojemu je sistematski, putem primjera medijskoga i kulturalnoga reprezentiranja skejtera, sam skejt dekonstruirala u bilo koje sredstvo angažiranoga stvaranja prostora alternativnim oblicima kretanja ili integriranja marginalnih kultura u dominantu. Pritom je koristila primjere kreativnih pristupa javnome prostoru za analizu kritičkoga promišljanja pozicija moći, kao i okvire autoritarnih i autoritativnih metoda koji proizlaze iz komunikacijskih odnosa u javnoj sferi.



Slika 13: Nikoleta Marković, radionica „Skate(o)gled“ u sklopu kolegija na APU, 2016. (iz dokumentacije MAP studija)

Umjetnica Milijana Babić predstavila je studentima svoje angažirane umjetničke intervencije u javnome prostoru i govorila o strategijama rada na pojedinim projektima, poput rada „7 dana za ženu“ koji je nastao na raznim riječkim lokacijama kao reakcija na, s konzervativnoga zapada uvezen, *ready-made pro-life* prosvjed „40 dana za život“ u kojemu pobornice i pobornici ideje o prednosti dobrobiti nerođenoga djeteta nad onim trudne osobe mole za potpunu zabranu pobačaja. Ovaj rad realiziran je u suradnji s građankama i građanima Rijeke i SOS telefonom Rijeka. Akcija je započela ispred Klinike za ginekologiju

i porodništvo Kliničkoga bolničkog centra Rijeka, nasuprot moliteljima spomenute inicijative, nastavljajući se narednih dana ispred državnih institucija i Katedrale sv. Vida, a završila je na Međunarodni dan žena ispred Gradske uprave na riječkome Korzu. Njezina je strategija za sudjelovanje u iznimno polariziranoj raspravi kao što je pitanje pobačaja bila parafraziranje parola koje koristi pokret „40 dana za život“, uz minimalne, ali ključne izmjene. Naime, rečenice na njezinim transparentima slične su onima inicijative „40 dana za život“, ali s jednom važnom razlikom. Molitva se okreće od prioriteta održanja života zametka pod svaku cijenu, na pravo trudne osobe na izbor i sigurnu, ispunjenu egzistenciju. Njezini transparenti ne nastoje potaknuti konflikt dok adresiraju ključna aktualna pitanja polarizirane javne sfere.



Slike 14 - 15: Milijana Babić, „7 dana za ženu“, Rijeka, 2016.
(slike preuzete ljubaznošću umjetnice i udruge Drugo More)

Aktivist, umjetnik i teoretičar Željko Blaće upoznao je studente sa svojim višegodišnjim umjetničko-istraživačkim i aktivističkim projektom *Queer-Sport* te nizom međunarodnih umjetničkih radova koji propituju tenzije između područja sporta, u svojim normama i regulativama i *LBGTQ* diskursa, *queer* praksi i performativnih akcija u javnoj sferi. Naveo je primjere kritičkih i kreativnih praksi u sportu koje upućuju na alternativne pozicije, perspektive i modele te nastoji pokazati da je moguće i neophodno djelovati po drugačijim osnovama. Osvijestivši im čestu nekritičku percepciju suvremenoga sporta u funkciji globalizatora i normalizatora društva kao mehanizma kapitalističke ideologije, studentima je govorio o potencijalu koncipiranja umjetničkih praksi kao mjesta ispitivanja alternativnih ne-natjecateljskih, ne-komercijalnih i ne-institucionaliziranih smjernica za angažman koji može operirati protiv normativnosti sporta kroz *queer* ekspresiju.

Kustosice Muzeja moderne i suvremene umjetnosti Sabina Salamon i Ksenija Orej predstavile su studentima dotadašnje programe manifestacije Spajalica/ Copula u organizaciji Muzeja kojom se svake godine produciraju i/ili prezentiraju umjetničke intervencije u javnome prostoru grada Rijeke u vidu performansa, interaktivnih instalacija, akcija i slično.

Tijekom nastave studenti su posjetili lokacije na kojima članovi skejterske zajednice podižu svoje skejt poligone i rampe. Uz rasprave o ideologijama koje oni zastupaju i koje se na njih 'lijepe' razvile su se diskusije o odnosima te zajednice sa zajednicama koje ih prostorno okružuju (žive na tim lokacijama, podržavaju ili ometaju procese izgradnje poligona) te o posjednicima pozicija moći koji odlučuju o tim prostorima na gradskoj razini.



Slike 16 - 17: susreti sa skejterskim zajednicama, Rijeka, istraživački rad na terenu u sklopu kolegija na APU, 2016. (iz dokumentacije MAP studija)



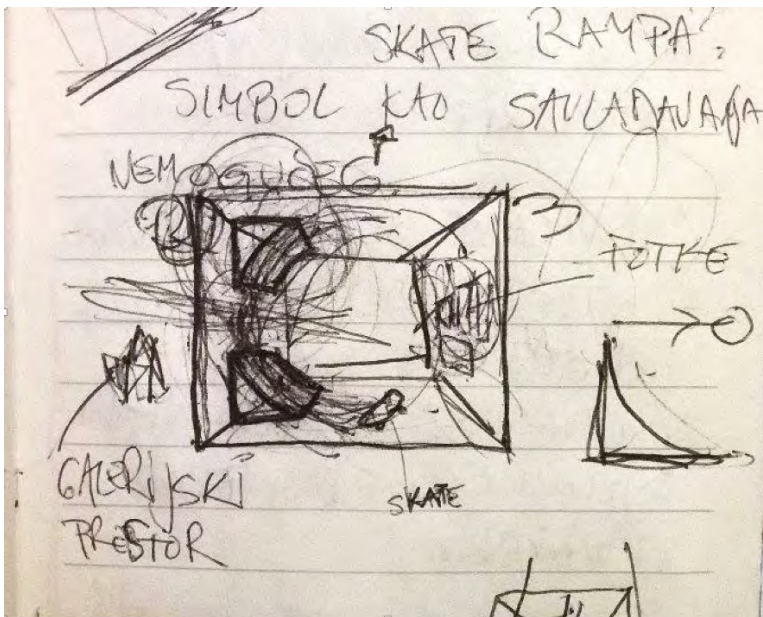
Slike 18 - 19: susreti sa skejterskim zajednicama, Rijeka, istraživački rad na terenu u sklopu kolegija na APU, 2016. (iz dokumentacije MAP studija)

Kao ishod kolegija studenti su razvili projekte koji propituju dominantne pojave i diskurse u javnoj sferi i prostoru grada. Za primjer, Sandra Debanjić napravila je seriju fotografskih intervencija i video kojima markira naizgled neprimjetne 'međuprostore' u urbanim strukturama koje skejteri i beskućnici svojim korištenjem transformiraju u mjesta drugačijega potencijala.



Slike 20 - 21: Dokumentacija iz serije radova studentice Sandre Debanić, 2016.
(iz dokumentacije MAP studija)

Michel Mesarić razvio je koncept za instalaciju za galerijski prostor s dvije skejterske rampe, jednu u donjem, a drugu u gornjem kutu galerije. Po njima bi se trebali vidjeti tragovi kotačića skejta, a na podu pored rampe stajao bi skejt, ostavljen publici na korištenje. S druge strane galerijskoga prostora nalazile bi se fotografije koje bilježe razne kutke u gradu koje su skejteri svojim kretanjem otkrili ili im dali novu namjenu. Tragovi koji dosežu do gornje rampe pomiču granice shvaćanja u promatraču, provociraju ga da se uključi i vozi po zidu ili stropu. Rampa je ovdje umjetnički rad i simbol, ona je međuprostor koji poziva na osvajanje.



Slika 22: Skica za rad studenta Michela Mesarića, 2016. (iz dokumentacije MAP studija)

Tandemski kolegiji *Interaktivna umjetnost u javnoj sferi* uveli su studente u umjetničke prakse i teorije koje se odnose na oblike umjetničkoga djelovanja unutar zajednica i/ili javnoga prostora, s naglaskom na procesualnu dimenziju takvih projekata. Analizirani su oblici interaktivnosti koji nisu nužno utemeljeni u tehnološkim aplikacijama interaktivnosti, već nastaju iz participativnosti, odnosno procesualne interaktivnosti sa zajednicama. Interpolirajući prakse i diskurse specijalnoga umjetničkoga djelovanja u sferi urbanoga, praktični kolegij uključivao je uske suradnje s umjetnicima, teoretičarima, aktivistima i djelatnicima u kulturi na tematski i projektno zadanim semestralnim okvirima koji su se prilikom svakog izvođenja kolegija izmjenjivali. Uvođenjem studenata u razumijevanje umjetničkoga djelovanja kroz prizmu prostora (grada) i njegovih rekonfiguracija, poticalo ih se na aktivno proizvođenje prostora i njegovih značenja kroz suradnju s njegovim raznim dionicima.

Učenje kroz rad na tzv. *real-life* umjetničkim projektima i uz suradnje podrazumijevalo je koncentriranu praktičnu nastavu radioničkoga tipa, terenski i istraživački rad te javne prezentacije. *Tehnike u praksi* odnose se na praktičnu nastavu čija je osnovna svrha, uz podršku diskurzivnoga dijela nastave, studente izložiti iskustvu promišljanja prostora u suvremenoj umjetničkoj praksi, destabiliziranju granica između mišljenja i (su)djelovanja, odnosno poticanju transdisciplinarnoga prožimanja refleksije i prakse.

2.2. Strategije prostornih umjetničkih praksi

2.2.1 Koncipiranje prostora

„Prostor nije očita ili monolitna kategorija. Prostor može biti grad, zgrada, ali i, između ostalog, identitet ili diskurs.“

Rosalyn Deutsche: *Evictions: Art and Spatial Politics*

Prostorne umjetničke prakse koriste razne kombinacije umjetničkih medija i pristupa, od instalacija, performansa, do multimedije i intermedije, intervencija u urbanome prostoru, interaktivnih i participativnih pristupa koji uključuju prolaznike, građane, slučajnu ili pozvanu publiku i sl. No bez obzira na odabir forme izvođenja umjetničkoga rada, koja nije proizvoljna i opravdava svoja inherentna značenja, sam prostor u kojemu se umjetnički rad zbiva uvijek je istovremeno i osnovni medij i kontekst, i scena i sadržaj, i subjekt i objekt (Groys 2006: 56).¹⁹

Prostor kao likovni medij smatra se aktivnim sastojkom umjetničkoga rada. On nije samo *ono* što se predstavlja, već i *ono* čime se manipulira, *ono* što se oblikuje i što dobiva novi karakter posredstvom umjetničke intervencije. Prostor kao takav posjeduje sposobnost angažiranja gledatelja i njegova povezivanja s umjetnošću. Zapravo, umjesto susreta s gotovim i predstavljenim umjetničkim objektom, kada gledatelj uđe u prostor rada, u slučaju prostornih praksi on u prostoru nalazi prostorno postavljena stanja, uvjete i odnose. Raditi s takvim, gotovo beskrajnim potencijalom proširenih prostorno zahtjevnih okolnosti, za umjetnika znači imati slobodu utjecanja i određivanja, čak i vladanja osjetima gledatelja. Prisustvo publike i percepcija prostornoga konteksta postali su umjetnički materijali za rad. (Reiss 1999: 96). Drugim riječima, kod prostornih instalacija, u umjetnički se rad fizički 'ulazi'.

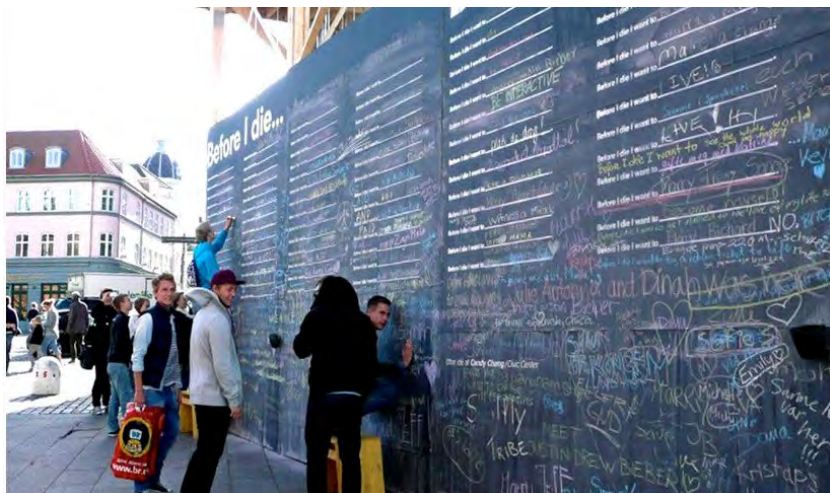
Samo značenje rada može radikalno varirati ovisno o koncipiranju odnosa prema prostoru. Prostor može imati fiksno ili fluidno značenje u razumijevanju sadržaja rada. Termin *site-specific art* (site - eng. lokacija, mjesto; *specific* – eng. specifičan, određen) odnosi se na predstavljanje / izvođenje umjetnosti na specifičnim lokacijama. Iako međunarodno uvriježen u umjetničkome kontekstu, termin može izazvati kontroverze zbog razmirica oko toga odnosi li se na radove napravljene specifično za određenu lokaciju, bez da nužno tematiziraju samu lokaciju ali lokacija u konačnici utječe na njihovo čitanje (npr. javni umjetnički radovi

19 „Prostor instalacije može integrirati raznovrsne stvari i slike koje kolaju našom civilizacijom ili koje je stvorio umjetnik. Tradicionalne umjetničke vrste definirane su uz pomoć specifične materijalne podloge određenoga medija, primjerice platna, kamena ili filma. Međutim materijalna podloga instalacije sam je prostor.“ (Groys 2006: 56).

poput javnih skulptura naručeni za određenu lokaciju) ili se odnosi i na radove koji su nastali kao reakcija na lokaciju, kao odgovor na istraživanje o kontekstu neke lokacije. Ili je termin primjenjiv za obje verzije? Može se činiti da se radi o semantičkome pitanju, ali umjetnički radovi koji konceptijski nastaju kao ishodište svakoga pristupa suštinski su različiti. Iz toga se razloga naknadno uvriježio dodatan naziv *responsive* tj. *site-responsive art* (eng. *response* – odgovor, reakcija, odjek, očitovanje, uzvraćanje; *responsive* – odgovarajući, uzvratni, prijemčiv, osjetljiv). U umjetnosti, konceptijska se reakcija na lokaciju događa kada se umjetnik angažirano i kritički bavi istraživanjem nekoga mjesta tijekom svojega procesa rada. To istraživanje treba uzeti u obzir geografiju, lokalitet, topografiju, društvo ili zajednicu (lokalnu, povijesnu, globalnu), povijest (lokalnu, osobnu, nacionalnu) i ostale političke, ekonomske, ideološke ili kulturne derivacije određenog društveno-povijesnog konteksta. Istraživački proces u direktnoj je relaciji s umjetničkim radom u nastanku, u smislu odabira medija, materijala, forme, estetike, koncepta itd. Javna umjetnost, u pravilu, uvijek aktivno istražuje kako sam prostor (mjesto u kojemu se nalazi rad) prihvaća ili proizvodi značenje i uvijek otvara kritičku raspravu o koncepciji lokacije. Tijekom razvijanja koncepcije važno je dakle odrediti: može li rad biti potpun, gubi li mu se ili značajno mijenja značenje ako ga se u konačnici čak i premjesti na drugu lokaciju? U kojoj je mjeri samo mjesto izlaganja / izvođenja rada ključno da bi rad postojao? U kojoj mjeri umjetnik uzima u obzir specifičnu lokaciju, kao i njezine specifične kontekste, prilikom planiranja i izvedbe rada?

Jedan primjer rada koji se može dogoditi na bilo kojoj lokaciji, ali intervencijom publike postaje 'mjesto' značenja za lokalnu zajednicu, jest globalni umjetnički projekt „*Before I Die*”²⁰ u formi murala, kojega je originalno kreirala umjetnica Candy Chang na zidu napuštene kuće u New Orleansu nakon smrti voljene osobe. Danas se nalazi na preko 5000 zidova diljem svijeta. Iako se u istoj formi ponavlja na sasvim drugačijim lokacijama, dakle ne radi se o radu koji odgovara na specifične kontekste određene lokacije, rad u konačnici otkriva mnogo o zajednicama ljudi koje se tamo nalaze. Zahvaljujući ljudima koji su u murale upisivali svoje želje nastavljajući rečenicu „*Before I die I want to...*“ („Prije nego umrem želim...“) i tako ispisivali čitave zidove osobnim narativima, zapušteni prostori na koje su murali aplicirani postali su zajednička mjesta rituala u javnome životu koja pružaju refleksije o mogućnosti stvaranja okruženja koje nudi iskustva zajedništva i bliskosti.

20 <https://beforeidieproject.com/>



Slika 23: Candy Chang „Before I Die“ mural (<https://beforeiedieproject.com/archive/>)

Drugačiji je primjer rad Krzysztofa Wodiczka koji koristi različitu strategiju. Vođen kontekstom same lokacije za koju razvija rad, koji se u konačnici ne bi mogao nigdje drugdje reproducirati jer je u organskoj sprezi s mjestom, Wodiczko uvijek izrađuje elaborirane medijske projekte s interaktivnim *live* projekcijama na spomenicima. Konceptualni umjetnik poljskoga porijekla bavi se sjećanjem, istražuje mjesta komemoracije, kao i potencijale interveniranja na postojećim spomenicima, mijenjajući im pritom poruku, a ponekad i namjenu. Tako je npr. 1998. godine u gradu Charlestownu, Massachusetts, koristio visoki obelisk za projiciranje likova žena čija su djeca poginula kao žrtve gradskog nasilja i kriminala u periodu između 1975. i 1996. godine. Najviši i najpoznatiji javni spomenik koji komemorira borbu za slobodu tijekom Američke revolucije, kroz glasove i lica tih žena postao je medijem koji pripovijeda o suvremenim herojima u borbi protiv uličnoga nasilja. Bolne ispovijesti majki, sestara, braće, očeva utjelovljenih u spomeniku putem velikih videoprojekcija i ozvučenja, razbile su tabu i zataškane teme među građanima.

2.2.2. Participativnost, performativnost, procesualnost, privremenost

Participacija je gledatelja, samim činom kretanja i tjelesnog / fizičkog odnosa s radom, automatska. Na izložbi gledatelj ne promatra pasivno što je umjetnik izradio, već to aktivno doživljava, tijelom i osjetilima. Prostorni rad od promatrača zahtijeva da svojim prisustvom dovrši djelo jer konačno ostvarenje umjetničkoga rada zahtijeva interakciju između

samoga objekta i gledatelja, drugim riječima, gledateljevu aktivaciju. Gledatelj sagledava prostornu instalaciju / intervenciju poliperspektivno, zauzima svoje mjesto u realnome prostor-vremenu i kreira cjelovitu interpretaciju umjetničkoga djela, koja u različitim kontekstima (prostornim ili društvenim) rezultira različitim mogućim evaluacijama. Umjetnici se pak fokusiraju na doživljajni karakter prostora i na kreiranje značenja koje iz prostora proizlazi, koriste zatečene prostorne strukture i nađene materijale, ali i samo (izvođačko/promatračko) tijelo kojim je moguće prostor fizički mjeriti i mijenjati.

Kada je u pitanju javni prostor (kao medij i materijal kojega treba oblikovati), odnosno umjetničko djelovanje u javnome prostoru koje se ne odnosi na 'javnu plastiku' u vidu monumentalne spomeničke plastike što ima za cilj 'uproristiti' kolektivnu memoriju ili na dominantan način interpretacije uspostaviti 'duh mjesta', potrebno ga je shvatiti kao složeni i u osnovi društveni proces. Na umjetničku intervenciju u javnome prostoru potrebno je gledati kao na nešto što se pojavljuje privremeno, služi široj javnosti koja ne zalazi nužno u privatne prostore prezentiranja umjetnosti, stvara dijalog s estetskim, političkim, društvenim i kritičkim aspektima naše kulture i provocira javnost. Kip tj. skulptura u javnome prostoru samo je jedna od pojava u „proširenome polju moderne skulpture” (Krauss, 1979). Umjetnička intervencija u javnome prostoru ne mora biti trajna jer ako nas postmodernizam čemu uči onda je to upravo važnost privremenosti. Treba također naglasiti da se pod umjetnošću u javnome prostoru danas uglavnom misli na umjetnost u visoko-urbaniziranom prostoru. Taj prostor nije „*tabula rasa*”, ljudskom rukom netaknut komad prirode, on je simboličko bojno polje na kojemu se za svoje mjesto, odnosno za pažnju svakodneвно bore sudionici političkih, ekonomskih i kulturnih procesa: od korporacija i poduzetnika, preko političara do različitih aktera urbane kulture i supkulture. U kontekstu vizualne kulture – a u nju treba uključiti i kulturu prostora – ta se borba pokazuje kroz plakate, *light boxove*, *štekate*, suncobrane, kipove, spomen-ploče, biste, grafite, murale itd.²¹ Umjetničko djelovanje u javnome prostoru dakle ima za cilj iskorak iz privilegiranih institucija galerije, muzeja ili kazališta i redefiniranje pojmova publike, javnoga i privatnoga prostora. Takve prakse uspostavljaju nove modele aktivnoga sudjelovanja u stvaranju i mijenjanju kako urbane kulture tako i samog urbanog prostora s ciljem njegova slojevitijeg shvaćanja i korištenja. Prostorne instalacije koje potiču na interakciju, performativni činovi i akcije, umjetnosti murala i grafita specifični su oblici proizvodnje i redistribucije prostora koji nameću potrebu novoga definiranja prostora - ne više kao statičnoga, već kao doživljenoga, relacijskoga i političkoga.

21 Klaudio Štefančić, iz intervjua *Umjetnost izvan dihotomija*, <https://1postozauumjetnost.wordpress.com/interviews/>

Privremene interaktivne instalacije i multimedijske ili videoinstalacije u javnim su prostorima sve češći urbani element na fasadama zgrada ili drugim dijelovima gradskoga prostora, no osim atraktivnosti one u suštini nude i mogućnost kreiranja simbola asociiranih s prostorima u kojima se nalaze, kao i implicitno ili eksplicitno formiranje značenja od strane umjetnika i šire zajednice. Također, one otvaraju kritičku raspravu o koncepciji lokacije te mobiliziraju interes publike stvaranjem ambijenata koji od publike traži recepciju imerzijom, navigacijom, interakcijom, ali i sviješću o kontekstu.

U slučaju umjetnosti performansa intervencije u javnome prostoru često imaju za cilj učiniti vidljivim i razotkriti društvene tabue, kao što je npr. golo ljudsko tijelo ili klasne, rasne ili rodne neravnopravnosti. Takvim aktiviranjem javnoga prostora ostvaruju se uvjeti u kojima publika više nije pasivni recipijent umjetničkoga djela, već postaje aktivni i odgovorni koautor izvedbe. Grafiti i murali neizostavan su dio urbane kulture još od 1970-tih kada su postali popularni kao osmišljene vizualne intervencije u javnome prostoru koje imaju za cilj prenošenje poruka u nekoliko semiotičkih slojeva i traže određenu reakciju. Utječu li grafiti i murali pozitivno na prolaznike, radi li se o umjetnosti ili vandalizmu, koju poruku promoviraju i je li ona stigla do svojih adresanata, je li jasna i razumljiva, ima li subverzivni potencijal? Ovakva pitanja govore o vezi i odnosu između umjetnosti, društva, ideologije i politike.

Intervencije u javnome prostoru uspostavljaju novu paradigmu društvenoga djelovanja. Umjetnost u javnome prostoru koja participacijskim metodama uključuje čovjeka u kreativni proces nije, kao što smo vidjeli, nov fenomen. Od Oktobarske revolucije 1917., preko raznih umjetničkih pokreta 20. stoljeća koji su zagovarali društvene reforme raskrstivši s „indiferentnom autonomijom umjetnosti građanskih salona 19. stoljeća“ (Bosch, 2011) pa sve do danas, formirale su se prakse u javnoj sferi koje iščitavamo kao socijalno angažiranu, aktivističku ili dijalošku umjetnost, umjetnost u javnom interesu. Međutim relativno nedavno počela se razvijati i diskusija o podučavanju ove umjetničke forme pa se, s tim u vezi, počelo i promišljati kako pripremiti umjetnike za takav oblik rada.

Nekoliko je ključnih parametara koji direktno utječu na strategije i metode bavljenja umjetnosti u javnome prostoru. Umjetnost u javnome prostoru podliježe javnome interesu, javnoj raspravi, javnoj kritici, javnoj cenzuri (ili autocenzuri). Cenzura umjetničkoga izražavanja odnosi se na spregu između umjetničke prakse i ljudske svakodnevice, kako na razini kulturnih politika tako i na razini individualnih doživljaja i akcija, a manifestira se u nastojanjima pozicija moći da spriječe umjetničko propitivanje političke i religijske datosti. Kao takvu, cenzuru shvaćamo

kao bilo koji vid neproštanja alternativnih naracija u javni prostor, smanjivanje njihove vidljivosti i dosega.²² Autocenzura je reakcija autora na represiju. Odnosi se na strah od mogućih posljedica nakon objelodanivanja rada u javnome prostoru i svjesno ograničavanje svoje slobode stvaralaštva zbog moguće intervencije vlasti. Umjetnici se na taj način ponekad štite od negativnih recenzija ili negodovanja publike, ali često se autocenzura događa zbog zaštite subjekata prisutnih u samome radu, njihove izloženosti i autorove odgovornosti da pomno promisli i uravnoteži s jedne strane potrebu za kritičkim stavom u javnoj umjetnosti, a s druge ranjivost najugroženijih subjekata izloženih umjetničkim procesom i prezentacijom u javnome prostoru.

Budući da je umjetnost u javnoj sferi po prirodi participacijska, autor treba formulirati svoju namjeru i potencijalnim sudionicima uputiti aktivan poziv ili ponudu. Cilj je motivirati i potaknuti sudionika da ostavi (vidljive) tragove u djelu, aktivnosti, ali i vlastitoj osobi. Ideja o sudjelovanju nadilazi ideju o publici koja promatra.

Fizička prisutnost, uključivanje i aktivnost predstavljaju elemente sudjelovanja. Dodatni je faktor vrijeme. U toj umjetnosti orijentiranoj na proces vidljivo je performativno sudjelovanje sudionika. Participacijska umjetnost učesnike uključuje kao performativne sudionike koji svojim djelovanjem stvaraju radnju i iskustvo. Ukratko, tri su parametra participacijske umjetnosti: umjetnikova namjera sudjelovanja, performativno oblikovan proces i vremenski uvjetovan tijek rada (Bosch, 2011). Mogući su različiti pristupi i varijante participativnosti, kao što je na primjer oslanjanje na participativnost tijekom procesa razvijanja rada, no s finalnim ishodom rada koji ne treba participaciju da bi se sagledao, ili rad koji se može u finalnoj formi izvesti samo i isključivo uz participaciju, no istraživačke faze razvijanja rada nisu uključivale participaciju, ili pak prakse koje ovise o participaciji tijekom čitavoga procesa razvijanja i izvođenja rada.

Primjer posljednjeg je pristupa rad „*Open House*” američkoga umjetnika Matthewa Mazzotta. Realiziran 2013. godine u gradu York u Alabami, rad nastaje u suradnji s lokalnom zajednicom te je u konačnici njoj i prepušten na daljnje korištenje, održavanje i aktiviranje sadržajem. U pitanju je projekt stvaranja javnoga prostora na terenu napuštene derutne privatne kuće, gdje su se koristili na lokaciji nađeni materijali. Umjetnik je izaslao poziv članovima kvarta i zamolio ih da svatko donese komad namještaja iz svojega dnevnog boravka kako bi na

22 Vidi završni rad studentice Antonije Mlacović (mentor: doc. dr. sc. Sanja Puljar D'Alessio, Sveučilište u Rijeci Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, Odsjek za kulturalne studije), „Sloboda umjetničkog stvaralaštva u različitim društveno-ekonomskim okolnostima (kazalište)”, u Rijeci, rujana, 2018.

ulici re-kreirali zajednički dnevni boravak u kojemu su vodili razgovore o potrebama i izazovima zajednice te naposljetku odlučili transformirati urušen i zapušten prostor u centru kvarta u prostor zajedničkoga korištenja. „Open House“ (Otvorena kuća) kuća je s tajnom. Ona se fizički, uz kolektivni napor, transformira u kazalište na otvorenome sa sto mjesta za sjedenje. Njezine se stranice rastvaraju tako da fasade i krov, jednom razvučeni i polegnuti na pod, čine redove klupa kazališta koje je besplatno i otvoreno javnosti na korištenje. Kuća koja je napravljena da izgleda gotovo jednako kao popravljena stara urušena kuća na istome mjestu, dizajnirana je tako da zahtijeva kooperaciju kako bi joj se izmijenili izgled i namjena. Potrebno je nekoliko ljudi da je fizički rastvore u kazalište, a potom 'ispune' aktivnostima za zajednicu. Kao takva, ona pruža mogućnosti članovima zajednice da se 'u njoj' nalaze i organiziraju festivale, prikazivanja kino predstava, koncerte, piknike i slično. Umjetnik je u ulozi medijatora omogućio alate za rješavanje od strane zajednice dijagnostičiranoga 'problema' kreativnim radom koji nužno traži suradnju svih članova zajednice, istovremeno joj nudeći razlog za druženje uz zabavu. Kada se kazalište složi nazad u formu kuće, teren ostaje na korištenje kao javni park.



Slika 24: Matthew Mazzotta: „Open House“, York, Alabama, 2013.
(slike preuzete ljubaznošću umjetnika)



Slike 25 - 26: Matthew Mazzotta: „Open House“, York, Alabama, 2013.
(slike preuzete ljubaznošću umjetnika)



Slike 27 - 28: Matthew Mazzotta: „Open House“, York, Alabama, 2013.
(slike preuzete ljubaznošću umjetnika)



Slika 29: Matthew Mazzotta: „Open House“, York, Alabama, 2013.
(slike preuzete ljubaznošću umjetnika)

Rad umjetnice Luize Margan „Oči u oči sa slobodom“ (2014., Rijeka) primjer je procesa koji ne nastaje u suradnji sa zajednicom, no zajednica ga izvođenjem realizira. Umjetnica nije dijaloški poput M. Mazzotte ustanovila zajedno s građanima kvalitete rada kojega bi oni izvodili, no u ovakvom radu to nije bilo ni potrebno. Međutim, rad ne bi postojao bez participacije publike koja postaje izvođačem performativnoga čina u javnome prostoru. Umjetnica se u ovom radu bavila pitanjem reprezentacije političkih ideologija i odnosa veličina „malih“ građana naspram monumentalnoga socijalističkoga spomenika koji su do tada mogli promatrati samo iz žablje perspektive. Podigla je sugrađane dizalicom u razinu lica pobjedničkoga spomenika Slobodi na vrhu visokoga postamenta na riječkoj Delti, suočila ih sa Slobodom osobno, oči u oči. Spomenik autora Vinka Matkovića, riječkoga kipara, podignut 1955. godine, sastoji se iz dva muška lika partizana i središnjega ženskoga lika, alegorije Slobode. Predimenzionirani su i distorziranih omjera, utoliko što su namijenjeni da ih se gleda s dna, pogledom uperenim 20 metara uvis. Margan je u sklopu manifestacije umjetničkih radova u javnome prostoru Spajalica, u organizaciji Muzeja za modernu i suvremenu umjetnost u Rijeci, dovela u pitanje fizičku i simboličku bliskost spomenika Slobodi sa žiteljima grada. Izuzetno uspješan odaziv javnosti i izraženo oduševljenje sudionika uputili su snažnu poruku ideološke pozicije građana naspram antifašističkoga nasljeđa danas.



Slika 30: Luiza Margan: „Oči u oči sa slobodom“, Rijeka, 2014.
(fotografija: Nadija Mustapić)



Slika 31: Luiza Margan: „Oči u oči sa slobodom“, Rijeka, 2014.
(slike preuzete ljubaznošću Muzeja moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci)

Tonka Maleković u svojem je radu „PukQtine“ iz 2015. godine, izvedenom u Sisku, koristila nešto drugačiju strategiju. Rad je u konačnici izveden u formi *web*-stranice na kojoj je moguće poslušati i pročitati određene sadržaje, no put do te *web*-stanice zahtijeva participaciju publike u javnome prostoru grada. To je rad koji se bavio sjećanjem na dječji logor u Sisku iz perioda NDH i komemoracijom tamo stradale djece, a ujedno i problematizirao pitanje sjećanja u javnome prostoru. Na neki je način kreirao alternativan ne-materijalan ‘spomenik’ koji nije „mjesto sjećanja“, već je kroz „kulturu pamćenja“, u vremenu zaborava i revizije povijesti, pristupom ‘odozdo’ istraživanjem, bilježenjem sjećanja kroz osobne biografije, mnogostruke iskaze, povijest svakodnevice, itd., omogućio upisivanje individualnoga iskustva gledatelju. Izazov je bio pronaći odgovarajući pristup, buditi svijest i empatiju, ali ne proizvoditi šok, ne ponavljati slike užasa, jer je najčešća prirodna reakcija na užas – okretanje glave. Maleković je na suptilan i nenametljiv pristup kroz *site-specific* intervenciju ‘dobrovoljno’ uključila prolaznike tako što je na lokacijama gdje su nekoć bili logori u kojima je oko šest tisuća djece bilo stacionirano u neljudskim uvjetima od 1942. do 1943., a koji su danas potpuno izbrisani, ‘podmetnula’ naizgled izgubljene predmete – bedževe s otisnutim QR (*quick response*) kodom. Rad se primarno obraća mlađoj populaciji, koja većinom nije svjesna toga tragičnog dijela povijesti ovoga grada. Pretpostavka je bila da se većina mlađe populacije koristi modernom tehnologijom, odnosno i-Phoneom ili *smartphoneom* koji mogu skenirati kod. Skeniranjem koda aktivira se audiozapis na internetskoj stranici (www.pukqtine.com). Dakle, kod je svojevrsni ključ, odnosno pukotina kroz koju sjećanje prodire u javni prostor i u svijest nalaznika. Stojeći na određenom mjestu u gradu, nalaznik bedža s kodom sluša fragment sjećanja osobe koja je preživjela logor vezan uz istu lokaciju. Radovi, odnosno kodovi, naoko su neprimjetni, ali pojavljuju se na brojnim lokacijama kroz grad, po nogostupima, stazama i parkovima grada, često puta presrećući prolaznika, potičući ga da »dešifrira« nađeni predmet. Dakle više nego širokoj masi, rad se obraća individuama, današnjim korisnicima prostora na kojemu se nekoć nalazio logor. Nalaznik podizanjem bedža i aktiviranjem koda pristaje na ulogu urbanog istraživača te proživljava intimno iskustvo suočavanja s memorijom mjesta. On odlučuje hoće li zadržati bedž ili ga ostaviti. Nalaznik koji aktivira i uzima bedž postaje osviješten o temi koju rad memorijalizira. Stavljanje ili nestavljanje bedža na neki način odražava stav jer saznanje je tu i odgovornost je neizbježna. Dakle, „na neki sam način kod korisnika specifičnih prostora grada pokušala potaknuti unutarnji proces koji sam sama doživjela pri susretu s temom logora“, poručuje umjetnica koja smatra da je važno baviti se ovakvim temama,

ponajprije zbog toga što to dugujemo žrtvama, ali dugujemo i budućim naraštajima kojima je život u znanju prilika da grade osviješteno i empatično društvo u kojemu se takvi scenariji više ne bi mogli ponoviti.²³



Slike 32 - 33: Tonka Maleković: „PukQtine“, Sisak, 2015.
(slike preuzete ljubaznošću umjetnice)

²³ http://www.novilist.hr/Vijesti/Hrvatska/Umjetnickom-intervencijom-protiv-zaborava-stradanja-djece-u-ustaskom-logoru-u-Sisku?meta_refresh=true



Slike 34 - 35: Tonka Maleković: „PukQtine“, Sisak, 2015.
(slike preuzete ljubaznošću umjetnice)

Participacija se preklapa s pojmovima suradnje (kolaboracije, kooperacije) i s interaktivnošću te u javnome prostoru zahtijeva stalne rasprave. Od umjetnika koji se žele artikulirati u takvim umjetničkim formama traži se svjestan odnos prema moći, autoritetu i vođenju, prema vlastitoj ulozi, sudionicima i njihovim ulogama, kao i zauzimanje stava prema emancipaciji umjetnošću – jer upravo onaj koji forsira sudjelovanje u umjetnosti predaje se ideji promjene. Daljnji važan aspekt jest odnos prema gubitku kontrole i moći, kao i višestruko autorstvo. Budući da su i drugi ljudi pozvani na sudjelovanje u kreativnome procesu, tijekom procesa teško da se može predodrediti. No participacijski rad samo je jedan od brojnih oblika rad(ov)a. Pojam umjetnosti u javnome prostoru svjesno je otvoren za razne oblike, zahtijeva intermedijske i transmedijske metode i redefiniranje društvene uloge stvaratelja umjetnosti i umjetničkoga rada, ponekad kao medijatora u kolaborativnome procesu suradnje s drugim koautorima, stručnjacima ili članovima lokalne zajednice. Pojam 'javno' označava kako se i gdje umjetnost povezuje sa sudionicima, publikom, kontekstima i situacijama. Komunikacija i izgradnja međuljudskih odnosa, razvijanje interkulturalnih kompetencija i kontrole konflikata, dioba moći i kontrole, otvorenost za pregovore i još niz aspekata koje treba uzeti u obzir nužni su za uspješnost interaktivne umjetnosti u javnoj sferi.

Umjetnost koja se bavi kontekstom javnoga prostora i njegovom povijesti otvara spektar različitih pitanja poput pitanja o vlasništvu i procesima gentrifikacije (što se događa kada je bivši javni prostor od značaja izgubio tu funkciju i ulogu u zajednici?, nadilaze li lokalne vlasti ili drugi novi vlasnici prostora značaj prostora kao mjesta kolektivne memorije zajednice?),²⁴ pitanja o društvenoj koristi (pri čemu treba uzeti u obzir kontinuitet društvene koristi prostora, ali i mijenjanje njegove funkcije u skladu s promjenama društvenih oblika upotrebe prostora), pitanja o transformaciji prostora i zajednica kroz vrijeme, o osjetljivosti i pristupačnosti prostora, o privremenosti naspram stalnosti itd. Koju ulogu javna sfera igra u umjetnosti u javnome prostoru i, još važnije, koju ulogu takva umjetnost može igrati u javnoj sferi? Ako je javna umjetnost ona koja sudjeluje u političkome prostoru ili ga stvara, onda umjetnička javnost, kojoj za razliku od umjetničke publike nije unaprijed dan entitet, jest nešto što nastaje i proizvodi se kroz svoje sudjelovanje u političkom djelovanju (Deutsche 1998: 289). Umjetnost u javnome prostoru dakle uključuje publiku u raspravu ili sudjeluje u političkoj borbi, pridonoseći proizvodnji javne sfere, koja nastaje tamo gdje ljudi zauzimaju političke identitete.

24 Iako javni prostor treba biti multifunkcionalan i poliperspektivan, umjetničke prakse u javnome prostoru često razotkrivaju monopole nad javnim prostorom i netransparentne kriterije korištenja javnoga prostora (gore navedeni primjer: Kristina Leko, *Suprematizam na trgu*, 2008.).

Zaključak

Koliko god pojam „interaktivna umjetnost u javnoj sferi“ bio širok i teško prevodiv (*responsive*), on prije svega podrazumijeva napuštanje konvencionalnih načina gledanja te potpuno nov odnos s prostornim umjetničkim praksama, kao i s publikom, jer odbacuje pasivnu novovjekovnu subjekt-objekt poziciju te zahtijeva reakciju i angažman. Pri tome se mijenja i sama paradigma vizualne umjetnosti. Suvremena umjetnost vraća se materijalnosti tijela i realnosti socijalnoga prostora. No taj realizam nije više predstava ili objektivizacija vanjskoga svijeta. Nasuprot tomu, ovdje se radi o prodoru u socijalni prostor i međuljudske odnose. Riječ je o strategijama na temelju kojih se suvremena umjetnost konstituira u politički prepoznatljivu praksu povećavajući mogućnosti kolektivne senzibilnosti, ali i vlastitih kritičkih, transformativnih i emancipirajućih kvaliteta. Takve prakse moraju uzeti u obzir multidisciplinarnе teorijske i praktične umjetničke discipline zato što se u javnoj sferi natječu mnogostruki diskursi iz razloga što nije ispunjena unificiranim komunikativnim prostorom. One tako postavljaju pitanja o javnome dobru i odnosima javne sfere s kulturnim hegemonijama i dominantnim nametnutim obrascima, pitanja o mjestu kulturne produkcije i reprezentacije te o mogućnostima održivosti javnoga prostora i slobode izražavanja u njemu. Također pretpostavljaju zamišljanje novih paradigmi javnosti koje nemaju bazu u klijentističkoj unificiranoj ekonomskoj investiranosti, već u modelima koji, poput umjetnicima inherentne prakse slobode, pokreću *mainstream* društva u smjeru multikulturalnih alternativnih vizija mnogostrukosti javnosti s vidljivijim reprezentacijama manjina.

U tome je smjeru zamišljen i koncept nastave kolegija „Interaktivna umjetnost u javnoj sferi“ pa onda i ove knjige. Ideja je bila potaknuti mlade umjetnice i umjetnike na „najosnovniji oblik“ angažmana kroz razmišljanje ne samo o biti umjetnosti, već i o sebi, o svojem položaju u društvu, što povlači za sobom odgovornost, ne samo za svoje djelo, već i za način na koji se ono prima u svijetu i društvu, odnosno u javnome prostoru u kojemu svi skupa živimo (Dufrenne, 1982).

Literatura

1. Alliez, É., Osborne, P.(ed.), *Spheres of Action: Art and Politics*, The MIT Press, Cambridge, 2013.
2. Arendt, H., *Vita activa*, prevela Višnja Flego, Mirjana Paić-Jurinić, August Cesarec, Zagreb, 1991.
3. Argan, C. G., Pojam realnosti u savremenoj umetnosti, *Studije o modernoj umetnosti*, Nolit, Beograd, 1982., str. 136-143.
4. Argan, C. G., „Umjetničko i estetsko“, *Život umjetnosti*, 78/79 (2006.), str. 66-77.
5. Arnautović, J., „Nikola Burio“, *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, (ur. M. Šuvaković, A. Erjavec), Beograd, 2009., str. 740-754.
6. Austin, J., „Dijalog o delegiranom performansu“, *Zarez*, 11. lipnja 2013.
7. Benjamin, W., „Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije“, u *Estetički ogledi*, Zagreb, 1986.
8. Bishop, C., „Antagonism and Relational Aesthetics“, *October*, 110 (2004.), str. 51-79.
9. Bishop, C., *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London- New York, 2012.
10. Bosch, S., „Razmišljanja o mogućnosti podučavanja participacijske umjetnosti u javnom prostoru“, *Život umjetnosti*, 88 (2011.), str. 66-77.
11. Bourriaud, N., *Relacijska estetika. Postprodukcija: Kako umjetnost reprogramira suvremeni svijet*, prevela Nataša Medved, MSU, Zagreb, 2013.
12. Briski-Uzelac, S., *Vizualni tekst – studije iz teorije umjetnosti*, Centar za vizualne studije, Zagreb, 2008.
13. Briski-Uzelac, S., *Lokacija vizualnosti. K prostornoj epistemologiji i topologiji vizualnosti*, ArTresor, Zagreb, 2017.
14. Bürger, P., *Teorija avangarde*, prevela Nataša Medved, Antibarbarus, Zagreb, 2007.
15. Cramer, P., *Arts Controversies and the Problem of the Public Sphere*, OSSA Conference Archive, University of Windsor, OSSA 4, 2001.

16. Danto A., „Filozofija i suvremena umjetnost“, *Život umjetnosti*, 67/68, 2002., str. 124-127.
17. Danto, A., *Preobražaj svakidašnjeg*, prevela Vanda Božičević, Kruzak, Zagreb, 1997.
18. Deleuze, G., Guattari, F., *Kapitalizam i šizofrenija 2. Tisuću platonova*, preveo Marko Gregović, Sandorf, Zagreb, 2013.
19. De Micheli, M., *Umjetničke avangarde XX. stoljeća*, prevela s talijanskoga Mihaela Vekarić, Matica hrvatska, Zagreb, 1990.
20. Denegri, J., predgovor u zborniku *Dossier Beuys*, DAF, Zagreb, 2003.
21. De Certau, M., *Invencija svakodnevice*, prevela Gordana Popović, Naklada MD, Zagreb, 2002.
22. De Domizio Durini, L., „Living sculpture“, *Znakovi komunikacije*, Galerija Zvonimir, Zagreb. 1997.
23. Deutsche, R., *Evictions: Art and Spatial Politics*, The MIT Press, London 1996.
24. *Dossier Beuys*, zbornik (pr. J. Denegri), prevela Biljana Romić, DAF, Zagreb, 2003.
25. Dufrenne, M., *Umjetnost i politika*, prevela Jugana Stojanović, Svjetlost, Sarajevo, 1982.
26. Eco, U., *Otvoreno djelo*, preveo Niko Milićević, Veselin Masleša, Sarajevo, 1965.
27. Erjavec, A., *Ljubav na posljednji pogled – avangarda, estetika i kraj umjetnosti*, Orion Art, Beograd, 2013.
28. Foster, H., *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge, 1996.
29. Francastel, P., „Genetički i plastički prostor“, *Život umjetnosti* br.78/79(2006), str. 55-65.
30. Gadamer, H.G., „Umjetnost slike i umjetnost riječi“, *Slika i riječ. Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku: Gadamer, Boehm, Batschmann, Imdahl* (pr. S. Briski-Uzelac), Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1997.
31. Gavrić, Z., „Joseph Beuys: Umetnost kao Arcanum“, *Gledišta*, br.3 – 4, Beograd, 1987.
32. Greenberg, C., „Modernist Painting“, *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, (ur. Ch. Harrison , P. Wood), Blackwell, Oxford, UK, 1992.

33. Groys, B., *Učiniti stvari vidljivima: strategije suvremene umjetnosti*, prijevod Nada Beroš, MSU, Zagreb, 2006.
34. Habermas, J., *Javno mnenje*, Gligorije Ernjaković, Kultura, Beograd, 1969.
35. Hannula, M., *Politics, Identity and Public Space, Critical Reflections in and Through the Practices of Contemporary Art*, Expothesis – Series in Art Research and Public Space, Utrecht Consortium, 2010.
36. Hochtli, N., *Artist as Audience: Talks Among the Audience*; ur. B. M. Stojadinović, Frekvencija, Beograd, 2014.
37. Huysen, A., „Zemljovid postmodernog“, *Postmodernizam/Feminizam*, Liberta: Centar za ženske studije, Zagreb, 1999., str. 206-242.
38. Janković, I. R., „Odgovornost za sliku svijeta – razgovor s Kristinom Leko“, *Život umjetnosti* br. 74/75 (2005), str. 24-43.
39. Kalčić. S., „Flanerizam kao performativna metoda i motiv u suvremenoj umjetnosti“, *Život umjetnosti*, br. 92 (2013), str. 76.-93.
40. Kaye, N., *Site-Specific Art (Performance, Place and Documentation)*, Routledge, London, 2000.
41. Krauss, R., „Sculpture in the Expanded Field“, *October*, Vol.8., (1979), str.30-44.
42. Kulunčić, A., *Umjetnost za društvene promjene*, MAPA, Zagreb, 2013.
43. Kwon, M., *One Place After Another – Site Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2002.
44. Latour, B., „From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public“, B. Latour and P. Weibel (eds), *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, The MIT Press, Cambridge, 2005., str. 14-41.
45. Leko, K., „Suprematistička kompozicija br. 1, crno na sivom“, *Operacija grad. Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, (ur. L. Kovačević, T. Medak, P. Milat, M. Sančanin, T. Valentić, V. Vuković), Savez za centar za nezavisnu kulturu i mlade, Zagreb, 2008.
46. Leko, K., „Umjetnost, društvo, medijski i javni prostor“, *Život umjetnosti* br. 61/62(1999), str. 13-15.

47. Marcuse, H., *Estetska dimenzija. Eseji o umjetnosti i kulturi*, preveo Boris Hudoletnjak, Školska knjiga, Zagreb, 1981.
48. Mati, I., *O radionicama Grad na drugi pogled*, Informativni materijal s izložbe 18. svibnja – 11. lipnja 2015, MMSU, Rijeka, 2015.
49. Miles, M., *Art Space and the City – Public Art and Urban Futures*, Routledge, London, 1997.
50. O'Doherty, B., *Inside the White Cube – The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkley and Los Angeles, California, 1999.
51. *Operacija: Grad, Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, ur. L. Kovačević, T. Medak, P. Milat, M. Sančanin, T. Valentić, V. Vuković, Savez za centar za nezavisnu kulturu i mlade Zagreb, 2008.
52. Paić, Ž., „Teorija umjetnosti za kraj avangarde: Boris Groys i paradoksi novoga“, *Učiniti stvari vidljivima: strategije suvremene umjetnosti*, MSU, Zagreb, 2006., str. 135-142.
53. Papastergiadis, N., *Spatial Aesthetics: Art, Place, and the Everyday*, Institute of Network Cultures, Amsterdam, 2010.
54. Popper, F., *Art of the Electronic Age*, Thames and Hudson, Singapore, 1993.
55. Rancière, J., „Estetska dimenzija: znanje, politika, estetika“, Čemu: časopis studenata filozofije, 20 (2011.), str. 98-112.
56. Rancière, J., „Estetska revolucija i njezini ishodi“, Čemu: časopis studenata filozofije, 12/13 (2004.), str. 109-119.
57. Rancière, J., “The Aesthetic Revolution and Its Outcomes”, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, Continuum, London/New York, 2010., str. 115-133.
58. Rancière, J., *The Emancipated Spectator*, Verso, London- New York, 2009.
59. Rancière, J., *Modern Times: Essays on Temporality in Art and Politics*, Multimedijalni institut, Zagreb, 2017.
60. Rancière, J., „Problems and Transformations in Critical Art“, *Participation: Documents of Contemporary Art* (ed. C. Bishop), The MIT Press, 2006., str. 83-93.
61. Rancière, J., *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, Continuum, London-New York, 2004.

62. Reiss, J.H., *From Margin To Center: The Spaces of Installation Art*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts London, England, 1999.
63. Schiller, F., *O estetskom odgoju čovjeka u nizu pisama*, preveo Dubravko Totjanac, Scarabeus, Zagreb, 2006.
64. Schmidt-Wulffen, S. (ed.), *The Artist as Public Intellectual*, Schlegel-Editor, Vienna, 2008.
65. Seo, J.H., „Aesthetics of Immersion in Interactive Immersive Installation: Phenomenological Case Study“, *Proceedings of the 21st International Symposium on Electronic Art*, Texas A&M University College Station, USA, 2015.
66. Šuvaković, M., *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005.
67. Šuvaković, M., *Umetnost i politika. Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.
68. Tatković, V., *Istorija šest pojmova*, preveo Petar Vujičić, Nolit, Beograd, 1976.
69. Thoreau, H. D., *Građanski neposluh*, preveo Dinko Telečan, DAF, Zagreb, 2011.
70. Završni rad studentice Antonije Mlacović (mentorica: doc.dr.sc. Sanja Puljar D'Alessio, Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci; Odsjek za kulturalne studije) *Sloboda umjetničkog stvaralaštva u različitim društveno-ekonomskim okolnostima (kazalište)*, Rijeka, rujan 2018.
71. Groys, B., *On the New*, <http://www.uoc.edu/artnodes/eng/art/groys1002/groys1002.html>, (3. 10. 2019.)
72. Kwon, M., *Public Art and Urban Identities*, <https://transversal.at/transversal/0102/kwon/en> (1. 2. 2017.)
73. Rendell, J., *Art and Architecture: A Place Between*, London, 2006. <https://criticalspatialpractice.co.uk/wp-content/uploads/2019/03/Jane-Rendell-Art-and-Architecture-Intro-2006.pdf> (7.1.2017.)
74. Ring Petersen, A., „Attention and Distraction: On the Aesthetic Experience of Video Installation Art“, *RIHA Journal* 0009 (7 October 2010), 2010. <http://www.riha-journal.org/articles/2010/ring-petersen-attention-and-distraction> (1.5. 2015.)

75. Šetfančić, K., *Umjetnost izvan dihotomija*, razgovarali N. Bodrožić i S. Šimpraga, (2011.), <https://1postozaumjetnost.wordpress.com/interviews/> (1. 12. 2019.)
76. Šuvaković, M., *Video pojmovnik umetnosti i teorije 20. veka: Ready made i Marcel Duchamp*; <https://vimeo.com/channels/umetnost20veka> (1.12. 2018.)
77. Van Winkel, C., „Publicness and Recognizability“, *Art in Public Space*, https://kruzok.files.wordpress.com/2011/07/camiel_von_winkel.pdf (1.10. 2018.)
78. http://www.novilist.hr/Vijesti/Hrvatska/Umjetnickom-intervencijom-protiv-zaborava-stradanja-djece-u-ustaskom-logoru-u-Sisku?meta_refresh=true (1.2. 2015.)
79. www.slobodnadalmacija.hr/scena/kultura/clanak/id/32029/korporacije-protiv-umjetnicke-akcije (1.2.2017.)

Bilješka o autoricama

Katarina Rukavina (1976) docentica je na Akademiji primijenjenih umjetnosti Sveučilišta u Rijeci gdje izvodi nastavu iz povijesti i teorije umjetnosti na Odsjeku za likovnu pedagogiju i Odsjeku za primijenjenu umjetnost. Nakon završenog studija filozofije i povijesti umjetnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, poslijediplomski studij filozofije, grana estetika, završila je na istom fakultetu 2008.g. obranivši disertaciju pod naslovom *“Filozofijsko utemeljenje umjetničke prakse XX. stoljeća. Viđenje i spoznaja u vizualnim umjetnostima XX. stoljeća”*.

Autorica djeluje u interdisciplinarnom području estetike, filozofije, teorije i povijesti umjetnosti u kojem istražuje pitanja vezana uz diskurs vizualnosti te ideju umjetnosti polazeći od njezinog spoznajnog određenja. Znanstveni interes fokusira na bitne promjene u razvoju vizualne kulture, umjetnosti i njezinog pojma u XX. stoljeću i danas. Objavljuje radove u znanstvenim časopisima „Filozofska istraživanja“, „Metodički ogledi“, „Ars Adriatica“, „Ars&Humanitas“.

Živi i radi u Rijeci.

Nadija Mustapić (1975) (www.nadijamustapic.com) izvanredna je profesorica na Akademiji primijenjenih umjetnosti Sveučilišta u Rijeci, gdje predaje na Odsjeku za likovnu pedagogiju i Odsjeku za primijenjenu umjetnost. Dobitnica je stipendija i nagrada (Saari Residency/ Konnen Foundation, Headlands Center for the Arts, Capital City Arts Initiative, Scuola Internazionale di Grafica, Peggy Guggenheim Museum...). Diplomski je studij završila 1999. godine na Odsjeku likovnih umjetnosti pri Filozofskom fakultetu u Rijeci. Poslijediplomske studije (MA 2004., MFA-Terminal Degree, 2005.) završila je na Sveučilištu u Iowi, SAD, gdje je i predavala na School of Art and Art History. U svom umjetničkom radu najčešće se bavi prostornim video/audio instalacijama istražujući višedimenzionalne odnose prostora i njegove reprezentacije, subjektivnosti, kontingentosti, političnosti. Pristup bazira na audio-vizualnom dokumentarizmu kojim dekonstuiira i apstrahira stvaran prostor, proširujući pritom definiciju dokumentarizma. Nelinearnim narativima obrađuje sugestivne prostore s općim i specifičnim značenjima, prostore nesigurnosti, prostore susreta (gledatelja) s konstruiranim iskustvom koje rad nudi. Živi i radi u Rijeci. Izlaže samostalno i skupno u Hrvatskoj i inozemstvu, u galerijama, muzejima i festivalima.

ISBN 978-953-7684-10-5 (PDF)