



# MJESTO IZVEDBE I STVARANJE GRADA

Urednici:  
Valentina Gulin Zrnić  
Nevena Škrbić Alempijević  
Josip Zanki

# **MJESTO IZVEDBE I STVARANJE GRADA**

**UREDNICI:**

**VALENTINA GULIN ZRNIĆ**

**NEVENA ŠKRBIĆ ALEMPIJEVIĆ**

**JOSIP ZANKI**

**© NAKLADNICI:**

Hrvatsko društvo likovnih umjetnika  
Institut za etnologiju i folkloristiku

**ZA NAKLADNIKE:**

Josip Zanki  
Ines Prica

**BIBLIOTEKA NOVA ETNOGRAFIJA**  
(INSTITUT ZA ETNOLOGIJU I FOLKLORISTIKU)  
Renata Jambrešić Kirin, Marijana Hameršak, Iva Pleše

**RECENZENTICE:**

Dr.sc. Katja Hrobat Virloget  
Dr.sc. Ivana Mance

**LEKTURA:**

Paula Igaly

**GRAFIČKO OBLIKOVANJE I PRIJELOM:**

Duje Medić

**FOTOGRAFIJA NA NASLOVNICI/OBRADA:**

Ida Blažičko/Duje Medić

**TISAK:**

Tiskara Zelina

**NAKLADA:**

200

**ISBN**

978-953-8098-09-3

978-953-8089-09-1

CIP zapis dostupan je u računalnome katalogu  
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod  
brojem 000949667.

Pripremu izdanja financijski su potpomogli:

Hrvatska zaklada za znanost, projekt Citymaking:  
space, culture and identity / Stvaranje grada: prostor,  
kultura i identitet (br. 2350), Europska komisija u okviru  
programa Kultura 2007.-2013., Ministarstvo kulture Re-  
publike Hrvatske, Gradski ured za obrazovanje, kulturu  
i sport.

**PROJEKT CreArt**

**KOORDINATORICA I PRODUCENTICA:**

Ivana Andabaka

**ASISTENT:**

Mihael Puntarić

**TEHNIČAR:**

Mihael Pavlović

**RAČUNOVODSTVO:**

Verica Pavušek

**FOTOGRAFIJA:**

Juraj Vuglač

Igor Juran

**ORGANIZATORI:**



HRVATSKO  
DRUŠTVO  
LIKOVNIH  
UMJETNIKA



Filozofski fakultet  
Travnička u Dugom

2016. godine  
Institut za  
etnologiju i  
folkloristiku

**UZ FINANCIJSKU POTPORU:**



**U OKVIRU PROJEKTA:**



21  
March 2016  
European Day  
of Artistic  
Creativity

**UREDNICI:**  
**VALENTINA GULIN ZRNIĆ**  
**NEVENA ŠKRBIĆ ALEMPIJEVIĆ**  
**JOSIP ZANKI**

**MJESTO IZVEDBE I STVARANJE**  
**GRADA**

Институт  
за етнологију  
и фолклористику  
Исторички  
институт  
за етнологију  
и фолклористику



HRVATSKO  
DRUŠTVO  
LIKOVNIH  
UMJETNIKA

---

BIBLIOTEKA  
ETNOGRAFIJA

---

Zagreb, prosinac, 2016.



## O PROJEKTIMA

---

Josip Zanki: **11**  
Projekt *Creart*, iskustva Hrvatskog društva likovnih umjetnika

Jasna Čapo Žmegač: **13**  
O projektu *Stvaranje grada: prostor, kultura i identitet*

## GRAD KAO SCENA

---

Nevena Škrbić Alempijević: **19**  
Etnološki i kulturnoantropološki pogled na stvaranje grada umjetničkim izvedbama

Sanja Potkonjak: **31**  
Umjetnička transformacija postindustrijskog (g)rada: studija slučaja Sisak

Andrej Mirčev: **49**  
Prostorne prakse između arheologije, ideologije i arhiva (Skica za kritičko-dijalektičku kartografiju)

Suzana Marjanić: **65**  
Tragom novinskoga članka o *demokratizaciji u umjetnosti: Proljeće u Novom Zagrebu*, Kugla glumište i Gotovčeva zvučna akcija

Gordana Vnuk: **79**  
Kazalište i javni prostori grada

Kirsti Mathiesen Hjemdahl: **93**  
Innovation and Reinventing by Artistic Practice: Upcycling, Performing, and Curating

## UMJETNIČKE INTERVENCIJE U ZAGREBU

---

Jozefina Ćurković: **117**  
OKO Studentskog centra: javni prostor kao poligon za umjetničko ispisivanje osobne povijesti

Katija Crnčević: **133**  
*Aithérios* u Oktogonu: dinamična instalacija u interakciji s javnim prostorom

Klara Tončić: **147**  
(I)zazivanje izvanrednog stanja: performansi Marka Pašalića u javnim prostorima grada

Ena Grabar: **161**  
Na Trgu Europe – *autić*: Umjetnička intervencija između prijevora i humora

Tomislav Augustinčić: **171**  
*Laughing Butterflies*: od smijeha do društvene kritike i očuđenja

## ART AND THE CITY

---

Nevena Škrbić Alempijević i  
Valentina Gulin Zrnić: **185**  
Citymaking and Performance: Artistic Interventions in Zagreb Public Spaces

Iz recenzija **202**



Ovaj je zbornik rezultat projekta *Mjesto izvedbe i stvaranje grada*, koji je ostvaren u suradnji znanstveno-istraživačkog projekta *Stvaranje grada: prostor, kultura i identitet* (Hrvatska zaklada za znanost, Institut za etnologiju i folkloristiku) te umjetničkog projekta *Creart* (Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, EU). Navedeni projekti ukratko su opisani u prvom dijelu knjige. U drugom dijelu zbornika objavljeni su znanstveni radovi prethodno izloženi na skupu *Mjesto izvedbe i stvaranje grada*, održanom u Zagrebu 4. travnja 2016. godine. Autori tekstova svojim profesionalnim određenjem pripadaju područjima etnologije i kulturne antropologije, folkloristike, izvedbenih studija, urbanih studija, primijenjene antropologije, teatrologije i kazališne produkcije. U trećem dijelu zbornika slijede radovi studenata etnologije i kulturne antropologije koji su bili istraživački angažirani u praćenju umjetničkih intervencija u javnim prostorima Zagreba početkom 2016. godine. U umjetničkim intervencijama sudjelovalo je petero umjetnika, a 21. ožujka 2016. godine, povodom obilježavanja Europskog dana kreativnosti, organizirana je i javno oglašena šetalačka tura slijedom lokacija konkretnih intervencija. Na kraju zbornika nalazi se tekst na engleskom jeziku o projektnoj suradnji, istraživanju izvedbi i stvaranju grada te konkretnim umjetničkim intervencijama u Zagrebu.







# O PROJEKTIMA



# PROJEKT CREART: ISKUSTVA HRVATSKOG DRUŠTVA LIKOVNIH UMJETNIKA

Josip Zanki

Hrvatsko društvo likovnih umjetnika nevladina je, nestranačka i strukovna udruga osnovana 1868. godine koja pod različitim imenima djeluje u kontinuitetu do današnjih dana. Društvo je proživjelo različite društveno-političke okvire, nastojeći se čitavo vrijeme boriti za bolji položaj umjetnika poticanjem stvaranja umjetničkog djela, njegove prezentacije, prodaje i, konačno, prijelaza u ono što nazivamo kulturnom baštinom. Tijekom zadnjih godina politika je društva uključivanje hrvatskih umjetnika u europsku i svjetsku umjetničku scenu, a samim time i na tržište. Jedan je od modela za realizaciju takvog cilja internacionalna razmjena i različiti umjetnički projekti. Kad nas je na ljeto 2013. godine umjetnička udruga *Všj „Artkomas”* iz Kaunasa u Litvi pozvala da surađujemo u zajedničkim izložbama, rado smo prihvatili njihov poziv te smo zajedno organizirali skupne i samostalne izložbe. Na njihovu smo se preporuku odlučili uključiti u projekt EU-a *Creart*, čiji je cilj poboljšanje kulturne scene u europskim gradovima srednje veličine.

U sklopu projekta uz Hrvatsko društvo likovnih umjetnika djeluju različite javne i nevladine institucije iz gradova Arada, Genove, Kaunasa, Delfta, Harghite, Valladolida, Aviera, Linza, Kristiansanda, Leccea, Pardubica i Vilniusa. Od 2014., kad se Hrvatsko društvo likovnih umjetnika uključilo u projekt, organizirano je više različitih rezidencijalnih boravaka hrvatskih umjetnika, konferencija i drugih projekata. Hrvatski su umjetnici tako boravili u rezidencijama u Delftu, Kaunasu, Vilniusu, Linzu i Kristiansandu te sudjelovali na grupnim izložbama *White Noise Black Words*, *The City and Me* i *Notes on Tomorrow*, održanim u više europskih gradova. Od drugih aktivnosti svakako moramo istaknuti sudjelovanje umjetnice Maje Rožman na umjetničkoj radionici *Luce Vitonea* u Genovi i izlaganje Marijane Paule Ferenčić na konferenciji *Rethinking Art Education* u Kristiansandu.

Hrvatsko društvo likovnih umjetnika 2015. je godine kao posebni dio *Creart* programa u sklopu obilježavanja Europskog dana kreativnosti zajedno s Odsjekom za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskog fakulteta i Akademijom likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu realiziralo znanstveno-istraživački projekt *Od državne umjetnosti do kreativnih industrija / Transformacija rodnih, političkih i religijskih narativa*, koji se sastojao od znanstvene konferencije, istraživanja i izložbe. Kao rezultat ovog projekta 2016. je godine objavljen istoimeni zbornik. Godine 2016. Hrvatsko društvo likovnih umjetnika odlučilo je surađivati s Odsjekom za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu i znanstvenim projektom *Stvaranje grada: prostor, kultura i identitet* voditeljice Jasne Čapo Žmegač. Zajedno smo kreirali umjetničko-znanstveni projekt pod nazivom *Mjesto izvedbe i stvaranje grada*. Umjetnička osnova projekta bilo je kreiranje novih djela u javnom prostoru grada Zagreba. Taj je umjetnički rad uslijedio nakon istraživanja određenih mjesta u gradu Zagrebu, koja su potom dana na razmatranje umjetnicima s ciljem realizacije. U projektu su sudjelovali umjetnici OKO, Ida Blažičko, Marko Pašalić, Duje Medić i Martina Mezak. Njima su svojim istraživanjima pomagali studenti etnologije i kulturne

---

\* Josip Zanki, suvremeni umjetnik, predsjednik Hrvatskog društva likovnih umjetnika, koordinator programa HDLU-a u okviru projekta *Creart*, zankijosip@gmail.com

antropologije Jozefina Ćurković, Katija Crnčević, Klara Tončić, Ena Grabar i Tomislav Augustinčić pod mentorstvom Nevene Škrbić Alempijević i Valentine Gulin Zrnić. Rezultati istraživačkog rada predstavljeni su i na Filozofskom fakultetu, u okviru tribine održane u svibnju 2016. godine. Kao drugi dio projekta u travnju 2016. godine održana je i znanstvena konferencija *Mjesto izvedbe i stvaranje grada*, na kojoj su svoje radove izložili Jasna Čapo, Nevena Škrbić Alempijević, Andrej Mirčev, Sanja Potkonjak, Suzana Marjanić, Gordana Vnuk i Kirsti Mathiesen Hjemdahl. Rezultati umjetničko-znanstvenog projekta *Mjesto izvedbe i stvaranje grada* nalaze se u ovom zborniku.

Duboko smo svjesni da se položaj vizualnog umjetnika mijenja iz dana u dan kao što se mijenjaju i njegove kompetencije. Zbog svega je toga više nego ikad prije potrebno povezivati umjetnost s humanističkim znanostima, ne samo zato da bismo mi vizualni umjetnici osvijestili kontekst, vrijeme i prostor u kojemu živimo već i zato da bismo stvorili nove okvire umjetničkog djelovanja. Samo se tako može u virtualnom dobu razvijati nova potreba za vizualnom umjetnošću kao nečemu što nužno nije samo dio zabave i igre. Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, najstarija udruga vizualnih umjetnika u regiji, na ovaj način mijenja svoje postulate, ali i kompetencije svojih članova.

## O PROJEKTU STVARANJE GRADA: PROSTOR, KULTURA I IDENTITET

Jasna Čapo Žmegač

Projekt „Stvaranje grada: prostor, kultura i identitet“ je znanstveno-istraživački projekt kojega financira Hrvatska zaklada za znanost (br. 2350).<sup>1</sup> Projektom se istražuje grad Zagreb kao složeni društveni prostor i sjecište globalnih, transnacionalnih i nacionalnih silnica što utječu na društvene i kulturne procese u gradu u sadašnjem trenutku. Projekt nastoji razumjeti višestruke, višeslojne i međuovisne aktere, čimbenike i procese suvremenih transformacija na nekoliko razina: na razini upravljanja gradom (djelovanje gradskih struktura moći), življene svakodnevice (korištenje urbanoga krajolika) i naracije (predodžbe i diskursi o gradu). Kulturnoantropološka perspektiva, ključna za polazišta i provedbu projekta, teoretizira grad kao kompleksnost, nedovršenost, varijabilnost i fluidnost te stavlja naglasak na pojedinca i zajednicu i njihova iskustva grada, sagledavajući ih kao agense transformacije grada, kao njegove stvaratelje, na što upućuje i sintagma „stvaranje grada“ u naslovu projekta.

Zagreb se nadaže kao zanimljivo mjesto gradskih istraživanja jer ima ambivalentnu poziciju „metropole na periferiji“: glavni grad u kojemu je koncentriran politički, ekonomski, demografski i kulturni kapital u hrvatskome kontekstu, dok je istodobno, u kontekstu Europske unije, u svakom od tih aspekata Zagreb periferna pojava. Zagreb je prijestolnica koja je tek iznimno odredište europskih i globalnih mobilnosti, pa grad i nadalje ostaje zanemarivo kulturno i etnički heterogen, premda istodobno doživljava intenzivne društvene i kulturne transformacije sudjelovanjem njegovih i ostalih stanovnika Hrvatske u transnacionalnim društvenim prostorima i kulturnim projektima te globalizacijskim procesima.

Projekt se konstituira oko dviju komplementarnih tema koje su se pokazale ključnima u mijeni suvremenih gradova – politike javnih prostora i politike različitosti. Obje dimenzije predstavljaju točke susreta i prelamanja globalnih i transnacionalnih političkih, gospodarskih i kulturnih tokova te lokalnih imaginarija, interesa i razvoja, što dovodi do restrukturiranja grada i njegova identiteta. Projektni segment „politike prostora“ usmjeren je prema analizi i interpretaciji javnih prostora i njihovoj povezanosti s političkom i kulturnom ekonomijom te se bavi oblikovanjem javnih prostora u gradu, stvaranjem slike poželjnoga grada i gradskoga *branda* kao i, na razini korisnika grada, percepcijama i svakodnevnim životom na javnim prostorima. Suradnja s HDLU-om i projektom *Creart*, čiji se rezultati predstavljaju u ovom zborniku, oslanja se na ovu diionicu projekta baveći se stvaranjem grada umjetničkim projektima što su nastali u sinergiji javnih gradskih prostora, umjetnika te studenata etnologije i kulturne antropologije.

Projektni segment „politika različitosti“ fokusira se na pluralnost grada, na pojedince i skupine čija specifičnost proizlazi iz njihova podrijetla (npr. doseljenici, povratnici iz hrvatske dijaspore i njihovi potomci, stranci u gradu...) ili iz društveno-ekonomskog statusa (nezaposleni, populacija u starijoj životnoj dobi, osobe s hendikepom, seksualne manjine...). Premda su brojča-

---

\* Jasna Čapo Žmegač, znanstvena savjetnica pri Institutu za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu, voditeljica znanstveno-istraživačkog projekta „Stvaranje grada: prostor, kultura i identitet“, capo@ief.hr

<sup>1</sup> www.citymaking.eu

no marginalni unutar gradskoga tkiva, u projektu su pozicionirani kao stvaratelji početne gradske različitosti koji nose potencijal za mijenjanje identiteta grada i redefiniranje dominantnih društvenih vrijednosti (poimanje nacije, pluralnosti, demokracije, stranaca...).

U objema je središnjim dionicama projekta ključno pitanje kako stanovnici grada (pre)oblikuju, (re)kreiraju i (re)konstruiraju (za)dani društveni, kulturni i prostorni gradski krajolik investirajući ga kulturnim značenjima, humanizirajući ga te propitujući dominantne načine upravljanja gradom.









# GRAD KAO SCENA



# ETNOLOŠKI I KULTURNOANTROPOLOŠKI POGLED NA STVARANJE GRADA UMJETNIČKIM IZVEDBAMA

Nevena Škrbić Alempijević

## ŠETNJA „GRADOM UMJETNOSTI“

*Grad je čarobna skulptura unutar koje živimo...*

*Grad je čarobna skulptura koju smo sanjali...*

*Grad je čarobna skulptura uma skupine.*

R. Montgomery, *Poezija za promjenu*

Ovi stihovi škotskog pjesnika Roberta Montgomeryja, propulzivnog zagovaratelja ulične poezije, postavljeni su na posterima nad ulazom u Kulturno informativni centar kako bi privukli poglede prolaznika centrom Zagreba, pozvali ih da zastanu na trenutak te ih prokomentiraju sa svojom pratnjom prije nego što nastave svoju rutu gradskim prostorom. Neke od prolaznika i šetača ti stihovi u javnom prostoru potiču da, barem privremeno, grad sagledaju drukčijim očima, da njegovu formu, ali i izvedbe koje ga ispunjavaju, promotre kao vid umjetnosti. „Grad umjetnosti“ ne ostvaruje se otrgnut od svakodnevice onih koji u njemu žive ili ga posjećuju, kao ekskluzivno mjesto kojem mogu pristupiti samo privilegirani pripadnici umjetničke elite. „Grad umjetnosti“ predstavlja specifičan pogled na grad, raster s pomoću kojeg izlučujemo i u prvi plan stavljamo jedno od njegovih mnogobrojnih lica. To je grad promatran iz rakursa umjetničkog stvaranja i korištenja javnog prostora, dostupno svima koji odaberu lokacije umjetničkih intervencija učiniti svojim orijentirima pri određivanju svojih kretanja i odredišta. Pri oblikovanju „grada umjetnosti“ smještaj umjetničkih intervencija u urbanom prostoru postavlja se kao kriterij raslojavanja bitnih lokacija – križića na mapi grada – od onih koje su, sagledane iz tog kuta, nevidljive ili pasivne. U tom procesu umjetnost može biti upisana u politike javnog prostora, u strategije kojima se nastoje regulirati izgradnja, oblikovanje i uređenje grada. Umjetnost, međutim, kako to pojašnjava Robert Montgomery, istodobno može služiti i kao „poligon da se u gradu čuju različita mišljenja, koja nužno ne dopiru uvijek u *mainstream* medije“ (Kiš 2016). U takvu tumačenju leži potencijal poezije za promjenu, kako glasi naziv Montgomeryjeva projekta, ali u širem smislu i potencijal umjetnosti za promjenu.<sup>1</sup> Umjetnost se pritom nadaje kao agens promjene našeg poimanja, doživljavanja, korištenja i prisvajanja grada. Ovakve intervencije u javnom prostoru nastoje umjetnost učiniti relevantnom u svakodnevnom životu grada. Pretvaranje urbanih lokacija u „grad umjetnosti“ u ključu Montgomeryjeve poezije u Zagrebu odvijalo se 21. ožujka 2016. godine – na Europski dan kreativnosti, kada se ujedno obilježava Međunarodni dan poezije. Istog je dana skupina umjetnika,

---

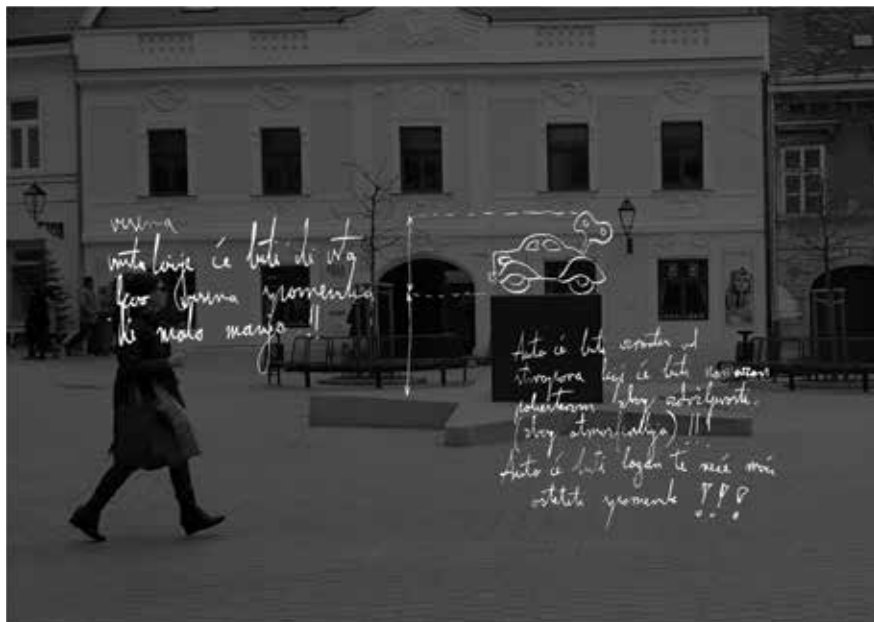
\* Nevena Škrbić Alempijević, izvanredna profesorica na Odsjeku za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, nskrbic@ffzg.hr

<sup>1</sup> Postavljanje Montgomeryjeve *Poezije za promjenu* u javni prostor održano je u okviru međunarodne inicijative tvrtke Julius Meinl, koja se vodila pod sloganom *Poezija može uljepšati svijet*. Program događanja usmjerio se na čitanja poezije u kafićima na način da su stihovi bili sredstvo plaćanja: svi zainteresirani mogli su cijenu kave ili čaja zamijeniti javnom izvedbom pjesama koje su napisali.

istraživača, studenata i drugih zainteresiranih šetača gradom svojim aktivnostima oživljavala i stvarala svoj „grad umjetnosti“.

Za umjetnike i inicijatore postavljanja umjetničkog djela u javni prostor „grad umjetnosti“ konkretizira se već pri odluci da se neka urbana lokacija resemantizira umjetničkom intervencijom, u načinu kako grad zamišljaju, te pri procesu oblikovanja umjetničkog djela u interakciji s tom lokacijom. Za ostale građane i posjetitelje „grad umjetnosti“ materijalizira se u trenutku doticaja s umjetničkim djelom. Taj se doticaj realizira zastajanjem na lokaciji umjetničke izvedbe i promatranjem te lokacije iz drugog kuta. Međutim, jednako se često „grad umjetnosti“ aktualizira i otjelovljuje kretanjem, kao čin mobilnosti, imaginativnim ucrtavanjem simboličkih trasa duž gradske topografije. Takav je bio slučaj u okviru projekta *Mjesto izvedbe i stvaranje grada*, koji su vodili Valentina Gulin Zrnić, Nevena Škrbić Alempijević i Josip Zanki. Na Europski dan kreativnosti bila je organizirana tura koja je povezivala umjetničke intervencije u javnom prostoru grada Zagreba, od Studentskog centra preko Oktogona, Trga bana Jelačića i prostora koji se naziva Trgom Europe do Meštrovićeva paviljona na Trgu žrtava fašizma. Grupa istraživača, umjetnika i drugih zainteresiranih sudionika ture sastala se s nakanom da grad kojim svakodnevno prolaze dožive u drugačijem registru: u bojama i oblicima umjetničkih kreacija, u zvukovlju koje odudara od uvriježenog zvukolika grada. Tako se za tu skupinu „grad umjetnosti“ realizirao kao unaprijed osmišljen projekt, kao odluka da se radovi umjetnika vrlo različitih senzibiliteta – OKO, Ide Blažičko, Marka Pašalića, Duje Medića i Martine Mezak – ostvareni u raznolikim medijima, povežu vođenom turom po gradu kojoj je svrha bila predstaviti suradnju umjetnikā i istraživača, ali i načas promijeniti vizuru grada. Svaka od pet umjetničkih intervencija funkcionirala je kao zasebno mjesto izvedbe, koje su mnogi prolaznici gradom tog dana i doživljavali odvojeno od ostalih lokacija projekta. No za sudionike ture te su se lokacije ostvarivale kao istaknute točke cjeline, tijeka koji povezuje naizgled nepovezane fragmente umjetničkog redefiniranja grada. Njihovo je stvaranje „grada umjetnosti“ ciljanim kretanjem kroz urbani prostor započelo na platou Studentskog centra, gdje su tragali za zidom koji se pod kistom umjetnice OKO pretvorio u labuda, odskočivši time od svih ostalih zidova u tom prostoru, još nerealiziranih lokacija potencijalnih umjetničkih izvedbi. Otud se povorka šetača, formirana u skupine po dvoje ili troje, dijeleći doživljaje viđenog ili čavrljajući o aktualnim događanjima, uputila prema užem središtu grada, birajući kraće, ali ujedno i atraktivnije putove prilagođenije gibanju pješaka kroz prostor. Zaustavila se u Oktogonu, prostoru koji za mnoge ispunjava svoju definiciju pasaža time što ga koriste kao trasu rutinskog prolaska prema odredištu. Prozračna instalacija Ide Blažičko mami poglede sudionika ture prema kupoli. Pod njom zastaju, kreću se da je promotre iz drugog kuta, komentiraju, a njihova se tumačenja umjetničkog djela u prostoru stapaju s glazbom uličnih svirača. Nadalje se kreću prema središnjem gradskom trgu, a pri njihovu kretanju pridružuje im se još šetača, od kojih neki ciljano dolaze na neke umjetničke lokacije, dok su drugi slučajni prolaznici. Svi se oni privremeno uključuju u stvaranje „grada umjetnosti“. Time se interakcija s urbanim prostorom ostvaruje i kao vremenska kategorija, kao jednokratna i jedinstvena realizacija naših izvedbi grada. Privremenosti takva stvaranja grada ovi šetači gradom postaju svjesni na Trgu bana Jelačića prateći performans Marka Pašalića. Formiraju krug oko umjetnika, u čemu im se nakratko pridružuju i brojni drugi znatiželjnici koji ne sudjeluju u šetnji, privučeni činjenicom da se na tom mjestu nešto događa, čineći tako skupinu od ukupno četrdesetak ljudi. Naginju se nad stolom za kojim umjetnik sjedi i na kojem je prostro prethodno fotografirane odabrane zagrebačke lokacije. Sudionici ture uzimaju u ruke razglednice s umjetnikovim potpisom, u mislima se translocirajući na lokacije prikazane na tim fotografijama. Pašalićev se stol u pogledu šetača na samo središte grada stapa s nizom poredanih štandova, s vrevom i strujanjem ljudi, robe, informacija na glavnome zagrebačkom trgu. Tura se dalje usmjerava prema zabačenijem prostoru, premda smještenom jedva stotinjak metara od prethodnog

mjesta izvedbe, prema lokaciji koja se u popularnom diskursu naziva Trgom Europe ili Europskim trgom. Kao jedan od poticaja za takvo imenovanje često se spominje i znamen kojim se obilježava ulazak Republike Hrvatske u Europsku uniju. Na tom znamenju, kao na postamentu, sudionike ture dočekuje sljedeća umjetnička intervencija, šareni auto Duje Medića. Šetači se smiju zajedno s umjetnikom, čime je ispunjena njegova temeljna nakana, da u gradski prostor intervenira humorom. Osvrću se na obilje boja u umjetničkom djelu koje je u kontrastu s koloritom trga i sivilom ranoproljetnoga kišnog popodneva. Hod kroz umjetničke instalacije u javnom prostoru dalje vodi prema mjestu posljednje umjetničke intervencije. Sudionici uspoređuju dotad obidene umjetničke topose, postupno se osipaju, neki od njih odvajaju se i kreću u neka druga korištenja i redefiniranja grada. Posljednjih petnaestak istraživača i umjetnika, nešto sporijeg koraka, sat i pol nakon započete ture, dolazi pred Meštrovićev paviljon. Pogled na Paviljon ne otkriva iskorak iz svakidašnjeg konteksta: pred šetačima se otvara vizura pustog prostora oko ispražnjene fontane s kolonadom paviljona u pozadini. Primičući se Domu hrvatskih likovnih umjetnika, postaju svjesni intervencije Martine Mezak u javni prostor. Iz Meštrovićeve rotonde u susret im dolazi smijeh, isprva samo u naznaci koja ih tjera da se približe njegovu izvoru, a onda prodoran, agresivan, smetajući. Zvuk tada postaje dominantnim pred drugim impulsima koje istraživači iz grada upijaju drugim osjetilima, ujedno ukazujući na svoju važnost pri stvaranju i doživljavanju grada. Od mjesta zadnje umjetničke izvedbe šetači se udaljavaju u različitim smjerovima u malim skupinama, ubrzavajući korak, vraćajući se u svoju rutinu, odmičući svojim domovima, na susrete s prijateljima, u kupovinu. Putem uspoređuju doživljeno, ispunjeni doživljajem šetnje, zadovoljstvom što su sukreirali nešto nesvakidašnje, svoj „grad umjetnosti”, slažući time svoju inačicu mozaika grada iz šarenih djelića umjetničkih izvedbi.



Umjetnik preispisuje grad – skice Duje Medića za instalaciju na tzv. Trgu Europe (foto: D. Medić, veljača 2016.)

Kako pokazuje ova etnografija šetnje, umjetničkim izvedbama u javnome urbanom prostoru pristupam kao jednoj od silnica stvaranja grada, kao jednom od čimbenika transformacije urbanog prostora. Stoga u ovom radu razmatram mogućnosti kombiniranja spoznaja iz dvaju istraživačkih područja: upućujem na presjecišta i preklapanja *studija (umjetničke) izvedbe* s jedne strane te *antropologije mjesta i prostora* s druge, s posebnim osvrtom na istraživanja provedena u polju urbane antropologije. Prikazat ću kakav se značaj pridaje mjestu i prostoru u studijama izvedbe te koju ulogu igra izvedba pri kreiranju mjesta i prostora. Ove ću dodirne točke zaključno ilustrirati konkretnom studijom slučaja oslonjenom o projekt *Mjesto izvedbe i stvaranje grada*.

Kako bismo iz etnološke i kulturnoantropološke perspektive analizirali *stvaranje grada* umjetničkim izvedbama, usmjeravamo se na aktere koji u tom mjestu borave te koji se njime na različite načine koriste. Fokusiramo se na ljude koji svojim naracijama, praksama, sjećanjima i doživljajima urbanog prostora generiraju heterogene predodžbe o gradu, osmišljavaju vizije grada „kakav bi trebao biti”,<sup>2</sup> ali i stvaraju grad kao prostor neposrednoga življenog iskustva, koji opažaju svim osjetilima te koji transformiraju samim svojim bivanjem i kretanjem kroz prostor. Proučavamo kako ljudi uvijek nanovo oblikuju i rekonstruiraju gradski krajolik, kako se navodi u glavnoj agendi projekta *Stvaranje grada: prostor, kultura, identitet* Hrvatske zaklade za znanost, „dajući mu kulturno značenje i humanizirajući ga, te time propituju dominantne političko-ekonomske trendove i načine upravljanja gradom”.<sup>3</sup> Pri istraživanju posvećenom mjestima izvedbe namjera nam je bila promotriti mjesta i nemjesta (usp. Čapo Žmegač i Gulin Zrnić 2011) kao platforme stvaranja značenja grada umjetničkim izvedbama, ali i generatora umjetničkih intervencija. Odnos gradskog prostora i umjetničkih izvedbi tako u ovom radu promatram u njegovoj višesmjernosti. Pritom se istraživač može usmjeriti na to kako javni prostor stvara okvir, utječe na umjetničke intervencije, ali ih i provocira. Ujedno može promatrati kako se gradski prostor umjetničkim praksama redefinira te kako prilikom umjetničke intervencije dolazi do rekontekstualizacije prostora, ali i njegovih novih čitanja i otjelovljenja. Izvedbe umjetnika i umjetnosti ne promatram izolirano, već me zanimaju njihove interakcije, preslojavanja, prožimanja, ali i kolizije s izvedbama drugih koji sustvaraju javni prostor. Izvedbi, dakle, pristupam kao jednoj od kulturnih strategija, ali i taktika različitih društvenih aktera (de Certeau 2003) kojima se grad stvara, propituje, mijenja i osvjetljava iz određene vizure.

Pojam *izvedba* upotrebljavam u širem smislu, koji se ne iscrpljuje u fokusu na izvođačke umjetnosti (usp. Šuvaković 2005: 453-454). Polazim od tumačenja američkog teatrologa Richarda Schechnera, prema kojem izvedba nadilazi umjetnost te je u temelju raznorodnih kulturnih i društvenih praksi. Schechner se zalaže za pristup „širokog spektra”, koji u prvi plan stavlja „izvedbena ponašanja” umjesto „izvođačkih umjetnosti” (2004: 8). Svoju teoriju izvedbe ovaj autor gradi na različitim tipovima izvedbe: na predstavama (*plays*), igrama (*games*), sportu, kazalištu i ritualima (Schechner 2003: 8). Na temelju ovakvih studija Schechner izvedbu definira kao fenomen fleksibilnih i propusnih granica, „čitav događaj koji uključuje i izvođače i publiku”, koji započinje njihovim susretom, a ne službenim početkom javnog događanja (2004: 87). Usto ističe da kod javnih događanja poput festivala, proslava i sl. nerijetko dolazi do zamjene uloga izvođača i publike. Ujedno napominje da teorija izvedbe ne može biti potpuna ako propusti obuhvatiti društvene arene poput

---

<sup>2</sup> Ovom se sintagmom referiram na naslov knjige *Grad kakav bi trebao biti. Etnološki i kulturnoantropološki osvrti na festivale* (Kelemen i Škrbić Alempijević 2012).

<sup>4</sup> <http://www.citymaking.eu/> (13. 6. 2016.).

politike, medicine, religije, popularne kulture i svakodnevnu interakciju licem u lice (ibid. 2003: 8). S obzirom na raznovrsnost izvedbenih oblika, ovaj teoretičar predlaže da se izvedba proučava kao bilo koje ritualizirano ponašanje kojem je uvjet i način širenja u društvenom kontekstu igranje određenih uloga te provođenje određenih akcija (ibid. 2004: 99).

„[S]ve nam se svelo na izvedbu – rad, igra, seks, pa čak i otpor“, zaključak je američkog anglista Jona McKenzija, koji podcrtava da je svijet ušao u doba globalne izvedbe (2006: 23). Obilježja koja, po McKenzijevoj ocjeni, razgraničavaju izvedbu od drugih tipova praksi i aktivnosti jesu odluka sudionikā da se uključe u izvedbu, njihova svijest da u izvedbi djelatno sudjeluju te volja da tom izvedbom postignu neke rezultate i izazovu učinke (ibid.; Šuvaković 2005: 454). Na tragu definiranja izvedbe kao svjesnog i djelatnog interveniranja u društvenu sferu, potaknutog željom izvođača da se izrazi pred drugima i time izazove određeni efekt, u ovom tekstu promatram umjetničke izvedbe. Umjetnička se izvedba događa na presjecištima inicijatorā izvedbe, izvođača, materijalizacije ili otjelovljenja njihove umjetnosti, publike te mjesta, u ovom slučaju javnoga gradskog prostora.

Umjetničke izvedbe analiziram kao čvorišta u kojima se susreću, a povremeno i sučeljavaju politike i prakse upravljanja i korištenja gradskih prostora. Tako su mjesta umjetničke izvedbe kao žarišta stvaranja grada u nekim slučajevima arene u kojima se afirmiraju, redefinišu i propituju dominantni mehanizmi tvorbe značenja grada. U drugim su slučajevima, s čime smo se susreli i u okviru projekta *Mjesto izvedbe i stvaranje grada*, materijalizacije sasvim individualnog umjetnikova izričaja i viđenja grada kao svojevrsnog platna na kojem će umjetnik polemizirati sa svojim prethodnim ostvarenjima i umjetničkim razvojem. Naglasak je u obama slučajevima na artikulaciji urbanog prostora i načina života iz perspektive umjetnika i inicijatora umjetničkih izvedbi. No, isto se tako etnološka i kulturnoantropološka analiza bavi doživljajima i reakcijama svih ostalih aktera koji svojim naracijama i praksama sudjeluju u stvaranju grada te sukreiraju odnose prema umjetnosti u javnom prostoru, uključujući i skupinu koju, uvjetno rečeno, nazivamo publikom. Njihove se reakcije kreću u širokoj lepezi od inkorporiranja umjetnosti u vlastite prakse stvaranja grada do njezina negiranja ili cenzuriranja u javnom prostoru. Kroz sve ove raznolike prizme dobivamo uvid u povezanost stvaranja grada i izvedbe.

Ono što etnologija i kulturna antropologija donosi u analizu umjetničkih izvedbi jest primjena kvalitativne metodologije, pri čemu daje glas raznolikim društvenim akterima. Ova disciplina uvažava heterogenost viđenja i prakticiranja izvedbi premda je svjesna odnosa moći pri proizvodnji, ali i interpretaciji takvih praksi. Takva analiza izvedbe ne postavlja hijerarhijski prema njihovoj učinkovitosti, točnosti ili estetskoj vrijednosti. Upravo prema čimbenosti, učinkovitosti i djelovitnosti izvedbe postoji jak institucijski i društveni pritisak, što Jon McKenzie ističe već naslovom svoje knjige *Izvedi ili snosi posljedice* (2006). Taj autor govori o trima paradigmatima izvedbe – o kulturnoj, organizacijskoj i tehnološkoj izvedbi<sup>4</sup> – koje se sve, premda se vezuju uz različite sfere javnog djelovanja, profiliraju kao stratum moći i znanja učvoren „tako da izvođaču stežu omču oko vrata“, discipliniraju ga te prisiljavaju da njegova izvedba bude što operativnija (ibid.: 25). U takvom su sustavu i izvođač i njegove izvedbe neprestano izloženi prosudbi. Stoga polazište etnoloških i kulturnoantropoloških istraživanja pri kojem se dokida vrednovanje, pri kojem su sve i svačije izvedbe jednako relevantne za analizu, kontrira društvenom imperativu da izvedba bude vrhunska.

---

<sup>4</sup> Kulturna izvedba uključuje aktivnosti poput klasičnog, eksperimentalnog te folklornog kazališta, ples, tradicijske i suvremene društvene prakse, od obreda do političkih prosvjeda i društvenih pokreta, zatim javne govore, estetske prakse iz svakidašnjeg života, igre, društveno međudjelovanje, ali i akademsku proizvodnju i prezentaciju znanja (McKenzie 2006: 55). Organizacijska izvedba odnosi se na izvedbeni menadžment u okviru, primjerice, korporacija, neprofitnih organizacija, vladinih službi i drugih institucija (ibid.: 85). Na tehnološkoj izvedbi inzistira zajednica koja se bavi i počiva na sposobnosti, djelovanju, funkcijama i učinkovitosti tehnologije, kao što su inženjering, tehnolozi i drugi tipovi stručnjaka (ibid.: 135).



Okrenimo se sada pitanju kakva se uloga pridaje mjestu i prostoru pri studijama izvedbe. U tu ću se svrhu osvrnuti na razmatranja dvojice teoretičara čiji se radovi smatraju temeljnim djelima u studijama izvedbe: na već spomenutog teatrologa Richarda Schechnera te kanadsko-američkog sociologa Ervinga Goffmana. Nakana mi je naznačiti točke prožimanja izvedbe i njihovih lokacija na koje upućuju ovi autori, a koje mogu poslužiti kao polazište za daljnju analizu presjecišta ovih dvaju istraživačkih područja. Stavljanje drugih autora te drugih klasičnih djela u fokus analize dovelo bi do drukčijih rezultata, odnosno do drukčije postavljenih naglasaka pri promatranju prožimanja izvedbe te mjesta i prostora. Međutim, ono što predstavlja stalnu točku pri problematizaciji mjesta i prostora u studijama izvedbe jest teza da izvedba ovisi o prostornom kontekstu u kojem se realizira.

Tako Richard Schechner u svome kapitalnom djelu *Performance Theory* o izvedbi govori kao o akciji koja je *uokvirena*, uprizorena, odigrana i predstavljena drugima (2003). Za tog teoretičara izvedba nastaje u „međuigri prostora, vremena, izvođača, akcije i publike“ (ibid.: 58). Jedan je od okvira koji smatra ključnim za izvedbu onaj prostorni. Taj okvir definira sintagmom „izvedbeni prostori“<sup>5</sup>, kojom obuhvaća konkretne tehnike korištenja lokacije pri izvedbi, načine na koje se prostor izvedbom „oblikuje, mijenja, obrađuje“ (Schechner 2003: 58). Autor istodobno otkriva kako prostor povratno djeluje na izvedbu: prostor predstavlja jedan od okvira koji otvara predstavljачke mogućnosti, ali i postavlja pravila te granice izvođačima (ibid.: 15). Prema Schechnerovu mišljenju „bolji“ su oni izvođači koji se uspijevaju kreativno koristiti granicama i „zaklonitostima“ prostora, u nekim ih slučajevima preispitujući i ugibajući. Izvedbeni prostori utječu na društvene interakcije koje se u njima odvijaju, postaju mjestima okupljanja, promiču grupnu koheziju i solidarnost.

Izvedbeni prostori, kako piše Schechner, vrlo su raznovrsni. Autor prepoznaje različite vrste izvedbenih prostora koje klasificira s obzirom na njihovo vlasništvo, način pristupa i oblikovanja te karakter događaja koji se u njima odvijaju. Tako govori o privatnim i ograničenim, privatnim i otvorenim, lokalnim i opće dostupnim prostorima. Zatim podcrtava distinkciju između svetih i sekularnih prostora kao i između prostora koji su u određenom stanju nađeni i iskorišteni za izvedbu te prostora koji su transformirani za potrebe izvedbe. Konačno, usmjerava se na odnos zatvorenih i otvorenih te jednostrukih i mnogostrukih prostora, koji se stvaraju u slučajevima kad se izvedba održava na više lokacija, kao što je slučaj i sa šetnjom koja povezuje umjetničke intervencije u javnom prostoru (ibid.: 292-293). Pritom pokazuje kako su pojedini izvedbeni prostori, poput stadiona, kazališta, koncertnih dvorana, sakralnih objekata i sl., građeni tako da usmjeravaju pažnju veće grupe, publike, prema postupcima manje grupe, izvođača. Takvi se ciljano građeni prostori intenzivno koriste tijekom trajanja izvedbe, ali izvan njea uglavnom ostaju praznima (ibid.: 14). Stoga Schechner postavlja pitanje postoje li stalni izvedbeni prostori, mjesta prilagodljiva svakojakim izvedbenim upotrebama. Kao lokacije najbliže tom konceptu prepoznaje otvorene javne prostore, u kojima se izmjenjuju izvedbe „plesa, rasprave, trgovine, sukoba, probe“ (ibid.: 58). Taj način korištenja prostora pripisuje ruralnim zajednicama, argumentirajući kako one čitav prostor u kojem obitavaju koriste kao scenu svojih svakidašnjih i nesvakidašnjih izvedbi. Zapadnjačkom urbanom stilu življenja, s druge strane, Schechner odriče takvo izvedbeno korištenje javnog prostora, što povezuje s njegovom financijskom vrijednošću te potrebom da se prostori specijaliziraju prema namjeni (ibid.: 59). Ova posljednja tvrdnja točka je u kojoj se odmičem od Schechnerove teorije. Naime, upravo javni prostor grada, sa svom brojnošću i heterogenošću

<sup>5</sup> Schechnerovo razumijevanje izraza „izvedbeni prostor“ blizak je načinu na koji koristim izraz „mjesto izvedbe“.

praksi koje ga ispunjavaju i naracija koje mu pridaju smisao, promatram kao takav „stalan izvedbeni prostor”, prostor u kojem se izvedbe izmjenjuju jedna za drugom, preslojavaju ili osporavaju.

Premda napominje da kao izvedbu možemo promatrati i čine svakodnevnne komunikacije, Schechner ipak analizu ponajprije temelji na izvedbama kojima je cilj privremeno kreirati neku fiktivnu zbilju. Schechnerov prethodnik koji je uistinu proširio istraživačko područje izvedbenih studija, na način da je kao izvedbu definirao svaku društvenu interakciju pri kojoj usvajamo i izvodimo određene društvene uloge, jest Erving Goffman. U knjizi *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu – The Presentation of Self in Everyday Life*, objavljenoj još 1959. godine, autor sugerira da se svaka društvena komunikacija temelji na određenim tehnikama predstavljanja i na određenim izvedbama (Goffman 2000). On analizira tehnike rukovođenja dojmovima za kojima „izvođač” – sudionik neke društvene interakcije – poseže dok nastupa pred drugima, nastojeći kod njih formirati određenu sliku o sebi. Ovaj teoretičar tako na različite vidove komunikacije unutar društva, one izvan teatra, primjenjuje perspektivu kazališne predstave (ibid.: 11). Svoja razmatranja izvedbe on ne vezuje uz društvo općenito, već o izvedbama govori u kontekstu mjesta na kojima se one odvijaju te pokazuje kako mjesto izvedbe znatno određuje karakteristike i tijek izvedbe. Goffman smatra da se uz svaku lokaciju vezuju „obraci prikladnog ponašanja” te tipovi izvedbi koji se smatraju očekivanima i primjerenima za određene kontekste i određena mjesta (ibid.: 85). Ukoliko na mjestima na kojima se „izvodi stvarnost” izvođač nastupa prema tim obrascima, ona ujedno postaju mjestima reafirmacije moralnih vrijednosti zajednice (ibid.: 35-36). Analizirajući obzirno ponašanje čistača u crkvama i učionicama, za razliku od njihovih slobodnijih postupaka u prostorima poput kafića ili ulice, Goffman zaključuje da stalni tipovi izvedbi koji se odvijaju na pojedinom mjestu određuju karakter tog mjesta. Odstupanje izvedbe od onoga što se smatra društveno prihvatljivim također dovodi do određenoga društvenog učinka, do drukčijeg poimanja izvođača, ali i mjesta izvedbe.

Goffmanov pojam u kojem se preslojavaju izvedba te mjesto i prostor jest „fasada”, koju definira kao „standardni ekspresivni repertoar” koji pojedinac aktivira, manje ili više svjesno, tijekom svoje izvedbe (ibid.: 36). Fasadu, među ostalim, čini scenska pozadina, odnosno mjesto izvedbe sa svojim dekorom, rasporedom fizičkih elemenata u njemu, ali i modusima kojima ti elementi postaju dijelom izvedbene realnosti. Goffman o sceni pretežito govori kao o nepokretnoj kategoriji jer „kulise teže da ostanu tamo gdje jesu” pa stoga izvedba započinje dolaskom na to mjesto, a završava njegovim napuštanjem (ibid.). Ipak, autor prepoznaje da u nekim „izuzetnim slučajevima scena prati izvođače: to vidimo u pogrebnim povorkama, gradskim paradama i procesijama” (ibid.). Time stvara platformu za promatranje grada kao scene koja se aktivira kretanjem izvođača.

Sljedeća prostorna kategorija kojom se Goffman bavi u ovom djelu jesu „zone” izvedbe. Zone dijeli prema ponašanju izvođača unutar njih i načinu na koje izvođači koriste te prostore. „Prednja zona” ili „proscenium” odnosi se na prostor u koji izvođač ulazi da bi izveo određenu ulogu za svoju publiku i koji je definiran za potrebe tog nastupa, dok je „pozadina”, „zaleđe” ili „zakulisje” prostor u kojem se izvođač priprema za nastup te u kojem se svjesno negiraju obrasci ponašanja prikladni za prednju zonu (ibid.: 114-120). Granica koju autor povlači među ovim prostorima ne svodi se na dihotomiju istinito – lažno, autentično – neautentično. Obje zone uza se vežu određene tipove društvenih interakcija, različite vrste izvedbi. Goffman pritom ističe da brojni prostori funkcioniraju i kao prednja i kao pozadinska zona, ovisno o trenutku, čak i za iste izvođače. Prijelaz iz jedne kategorije u drugu obilježava sama izvedba, tehnike predstavljanja koje se aktiviraju te interakcije koje taj prostor ispunjavaju (ibid.: 132).

Analiza temeljnih djela dvojice istaknutih teoretičara izvedbe pokazuje da se mjesto i prostor nadaju kao nezaobilazni koncepti u izvedbenim studijima. U Schechnerovim i Goffmanovim istraživanjima velika se pažnja posvećuje pitanju kako izvedba utječe na doživljaj i kon-

strukciju prostora. Usto zaključuju da izvedba povratno može promijeniti karakter mjesta, barem privremeno i barem za njezine sudionike.

## TEORETIČARI MJESTA I PROSTORA O IZVEDBI

Sljedeći problem kojim ću se baviti vezan je uz poziciju izvedbe u teorijskim postavkama i pristupima istraživača mjesta i prostora, s posebnim osvrtom na studije grada. Antropologija mjesta i prostora otvara nam mogućnost sagledavanja stvaranja grada izvedbama s obzirom na to da mjestu ne pristupa kao fizičkoj, geografskoj datosti, već ga shvaća kao *kulturno značenski prostor* u svoj njegovoj višeslojnosti, kao prostor koji „sadržava iskustvenu, emocionalnu, vrijednosnu, interakcijsku i relacijsku, kognitivnu i senzornu, povijesnu i memorijsku dimenziju” (Čapo i Gulin Zrnić 2011: 35). Za ljude koji u gradu bivaju sve ove dimenzije mjesta mogu postati stvarnima, aktualnima i vidljivima upravo putem izvedbi. Izvedba može funkcionirati kao jedan od mehanizama kojim se prostor „značenski konstruira kroz prakse” i kojim se transformira u identitetno mjesto, kako to u knjizi *Kvartovska spika. Značenja grada i urbani lokalizmi u Novom Zagrebu* navodi Valentina Gulin Zrnić (2009). Ulogu izvedbe u procesima društvene proizvodnje i konstrukcije mjesta sagledat ću kroz prizmu dvaju utjecajnih djela koja su se snažno odrazila na raznovrsne studije mjesta i prostora. Riječ je o zborniku koji su uredile antropologinja Setha Low i profesorica arhitekture Denise Lawrence-Zúñiga te o djelu francuskog teologa, filozofa i historiografa Michela de Certeaua.

Nišu za promatranje važnosti izvedbe pri društvenoj proizvodnji i konstrukciji mjesta svakako nam pruža zbornik *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture*, koji predstavlja temeljno štivo udžbeničkog tipa na području antropologije mjesta i prostora. U uvodnom tekstu zbornika urednice Setha Low i Denise Lawrence-Zúñiga opisuju više vrsta prostora: rodne, upisane, prijeporne, transnacionalne i otjelovljene prostore (2010: 1). Te kategorije nisu međusobno isključujuće, njihov karakter ovisi o kutu gledanja te o obilježjima i interakcijama koje u nekoj situaciji izbijaju u prvi plan. Svim nabrojanim prostorima, prema tumačenju urednica, značenja se pripisuju i kroz određene izvedbe.

Rodni prostori identificiraju se sagledavanjem prostora kroz odnose među rodovima, na temelju tehnika kojima različiti rodovi zaposjedaju i koriste prostor, ali i postavljaju segregaciju u prostoru. Izvedbe roda igraju bitnu ulogu u tom procesu (ibid.: 7-13). Upisani prostori usmjeravaju našu pažnju na to kako ljudi prostoru pripisuju značenja, kako mijenjaju prostor upisujući u njega svoje predodžbe i sjećanja. Konstitutivne su u tom smislu njihove naracije, ali i prakse, odnosno izvedbe (ibid.: 13-14). Sintagma „prijeporni prostori” sugerira međukulturni konflikt koji se nastoji razriješiti u određenom prostoru; ponekad označava i preispitivanja prava na prostor. U ovom slučaju izvedba prostor definira dvojako: izvedbene su aktualizacije prijepora u prostoru, a jednako su izvedbeni i pokušaji njegova razrješavanja (ibid.: 18-25). U središtu su proučavanja transnacionalnog prostora „globalne, transnacionalne i translokalne prostorne transformacije prouzročene ekonomijom kasnog kapitalizma” (ibid.: 25). Fokus je pritom na „ljudima u pokretu”, ljudima koji osvajaju i povezuju inače nepovezane krajeve svojim praksama i izvedbama (ibid.).

Sprega lokacije i izvedbe pri stvaranju mjesta najvidljivija je pri razradi koncepta otjelovljenog prostora. Tom se sintagmom pažnja usmjerava na temeljnu ulogu ljudskog tijela u definiranju i stvaranju prostora te u dobivanju iskustva i svijesti o mjestu. Otjelovljeni prostor urednice predstavljaju kao model za shvaćanje načina na koji se prostor kreira orijentacijom i pokretom tijela – možemo reći i izvedbom tijela u prostoru – te zatim jezičnim formuliranjem tog shvaćanja

u narativ (ibid.: 2-7). Oslanjajući se na studije antropoloških prethodnika, ističu kako nam dublje razumijevanje prostora pruža pogled na izvedbe u njemu te predlažu da se prostor sagledava kao tjelesni pokret, a ne kao kontejner pripadajućih mu kulturnih značajki (ibid.: 5). Kako bi interpretirale značaj ljudskog djelovanja, tjelesnih praksi i izvedbi u stvaranju mjesta, Low i Lawrence-Zúñiga posežu za prostornim taktikama (ibid.: 30), za konceptom koji je u društvene i humanističke znanosti ušao radom teoretičara čije ću djelo predstaviti u svjetlu prožimanja mjesta i prostora te izvedbe.

Važnost izvedbe u transformacijama i kreiranju njihovih lokacija možemo iščitati upravo u raspravama Michela de Certeaua, koji se, među ostalim, bavi procesima kojima se mjesto stavlja u življenu praksu (2003). U svojoj knjizi *L'invention du quotidien – Invenција svakodnevice* naglasak je stavio na široko shvaćenu kulturu svakodnevice, na „umijeća činjenja“ običnih ljudi, na njihove zajedničke prakse koje svojom uobičajenošću i naizglednom minornošću često izmiču pogledu analitičara (ibid.: 29). Izvedbe u gradu ovaj teoretičar definira kao postupke svakodnevnog stvaralaštva, kao djelatne prakse kojima korisnici grada „prisivaju prostor što su ga ustrojile sociokulturne tehnike proizvodnje“ (ibid.: 35). Kad govori o kreiranju urbanog prostora, u središtu je njegove pozornosti odnos strategija i taktika. Obje ove kategorije primjenjive su pri analizi izvedbi u gradu. De Certeau opisuje grad kao koncept koji je proizvod strateškog planiranja i smjernica vlade, korporacija, različitih ustanova koje proizvode karte na kojima grad funkcionira kao uniformna cjelina. *Strategije* grad iscrtavaju iz ptičje perspektive, kao na službenoj karti: tretiraju ga kao niz zgrada koje formiraju kvartove povezanih ulicama itd. Nositelji strategija s pozicija moći ujedno nastoje zacrtati i prikladne modalnosti izvedbe grada: propisuju određene tokove kretanja, dok druge rute zabranjuju, preporučuju određene pojaseve za zadržavanje, sjedenje i sl. De Certeau grad ustanovljen odzgo naziva teorijskim gradom, u kojem su predviđene izvedbe, onakve kakve bi strateški trebale biti. Za razliku od te perspektive, šetač grad doživljava s razine ulice i njegove izvedbe te načini njegova snalaženja nikad nisu potpuno određeni urbanim planiranjem. Šetač se koristi prečicama, nekad kruži naizgled besciljno, pretrčava na nedozvoljenim mjestima itd. Svojom jedinstvenom taktikom kretanja unutar mjesta on ponekad i potire utilitaristički plan koji mu je zadan mrežom ulica. Njegove su izvedbe grada pod utjecajem te mreže, ali nikada nisu njome u potpunosti determinirane (ibid.: 86-95).<sup>6</sup>

U utjecajnom poglavlju pod naslovom *Hodanje gradom* ovaj autor pokazuje da šetač svojim izvedbama ustvari stvara i pokreće svoj prostor grada. On je jednokratna, pa je time i vremenska kategorija jednokratna, premda može ostaviti traga u krajoliku, a ujedno ovisi o iskustvima, znanjima i htijenjima aktera. Grad se stvara na sjecištima njegove materijalnosti i tijela u pokretu, kroz neposredne ljudske kulturne prakse, kaže de Certeau. Umjetničke izvedbe koje analiziram u ovom radu možemo promatrati kroz oba rakursa. Izvedbe su ponekad geste vladajućeg poretka, njegove strategije kojima se grad obilježava kao identitetno mjesto, kojima se nastoje odrediti dominantni načini korištenja mjestom. No izuzetno je potentna i analiza kroz prizmu prostornih taktika, pri kojima de Certeauove izvedbe „mnogooblične, otporne, prepredene i uporne

---

<sup>6</sup> Na blizak način kulture grada i stvaranje urbanog identiteta razmatra hrvatska etnologinja i kulturna antropologinja Dunja Rihtman-Auguštin u knjizi *Etnologija naše svakodnevice*, objavljenoj još 1988. godine. Autorica ističe razliku između zadane urbanizacije koju pokreću gradski planeri i procesa koji naziva *alternativnom* urbanizacijom. Taj vid urbanizacije, prema definiciji Rihtman-Auguštin, nastaje „u odstupanjima od planiranoga, u stanovitim ljudskim prilagodbama“ (1988: 97). Analogno odnosu strategija i taktika kako ga pojašnjava Michel de Certeau, ova autorica pokazuje da se *alternativna* urbanizacija odvija na presjecištu dviju tendencija u kulturi: „jedna uvijek polazi od nekih globalnih razina društva i zastupa globalne interese; druga ili brojne druge tendencije razvijaju se u većem ili manjem otklonu od globalnih tokova“ (ibid.). Takav je svakidašnji otpor postojećim urbanističkim strukturama i normama opisala na primjeru improviziranih utabanih stazica kroz novoza- grebačke travnjake, koji predstavljaju subverziju plana pločnika i izgrađenih pješačkih staza. Interpretaciju tog fenomena Rihtman-Auguštin postavlja nasuprot dominantnim postavkama urbanističkog planiranja: nisu ljudi ti koji, zbog svojeg „primitivizma“ i „nediscipline“, nisu uvidjeli kako je predviđeno da se gradski prostor koristi, već su planeri naselja ti koji nisu osjetili „svakodnevni ritam pješaka“ (ibid.: 98).

(...) izmiču disciplini, a da ipak nisu izvan polja na kojemu je ona na snazi” (ibid.: 161). Time se, kako pokazuje analiza izvedbe iz pera teoretičara mjesta i prostora, teorija svakidašnjih (i onih manje svakidašnjih) praksi i izvedbi te teorija življenog prostora stapaju u zajedničko istraživačko područje.

## UMJETNIČKE IZVEDBE, ISTRAŽIVAČKE IZVEDBE I SUSTVARANJE GRADA

Vratimo se na pitanje: kako svi ovi premreženi koncepti, teorijski i metodološki pristupi funkcioniraju pri konkretnoj izvedbi projekta *Mjesto izvedbe i stvaranje grada*? Na koje smo načine nastojali povezati umjetnike i istraživače? Kako smo birali lokacije, kako smo sustvarali mjesta umjetničke izvedbe? Kako smo povezali izvedbu i grad? Do kakvih nas novih doživljaja i šetnji gradom dovodi ovaj projekt?

U okviru projekta definirano je da će petero odabranih umjetnika svoje izvedbe upisati u javni prostor grada Zagreba. Rad svakog umjetnika pratio je jedan istraživač. Riječ je o studentima etnologije i kulturne antropologije: Jozefini Ćurković, Katiji Crnčević, Klari Tončić, Eni Grabar i Tomislavu Augustinčiću. Njihov je zadatak bio etnografski zabilježiti umjetnički proces, pripreme za intervenciju, sam umjetnički čin kao i reakcije koje su te izvedbe izazvale u gradu. Usto, oni su s umjetnicima ušli u dijalog prikupljajući materijal o gradskim prostorima u kojima će se intervencija odviti, ali u nekim slučajevima i zajednički promišljajući ideju i koncept. Time su se i sami, u različitim mjerama i na različite načine, upisali u umjetničke izvedbe. Pritom ne tvrdim kako su time istraživači postali suautorima umjetničkih kreacija; riječ je neupitno o autorskim djelima odabranih umjetnika. No projektom su pogledi, spoznaje i doživljaji istraživača postali dijelom konteksta unutar kojeg se ostvaruje umjetnički proces. Taj vid sinergije nije toliko dalek od načina na koji su osobnosti umjetnika i njihovo stvaralaštvo (ili bilo kojega drugog sugovornika i partnera u istraživanju) ugrađeni u istraživački proces i nužno utječu na rezultate istraživanja.

Jedna od intervencija istraživača odnosila se na odabir, odnosno ponudu lokacija za umjetničke intervencije. Valentina Gulin Zrnić i Nevena Škrbić Alempijević, voditeljice istraživačke dionice projekta,<sup>7</sup> predstavile su umjetnicima popis s deset gradskih lokacija koje su im bile zanimljive iz različitih razloga: u nekim je slučajevima bila riječ o gradskoj špici, lokacijama bremenitim različitim povijesnim i političkim konotacijama ili mjestima nekih prethodnih umjetničkih izvedbi; u drugim se, pak, slučajevima radilo o prilično nedefiniranim prostorima, prostorima u nastajanju ili nestajanju. Većina se umjetnika odlučila za lokacije s popisa, s time da je Marko Pašalić svoje performanse odlučio održati na više ponuđenih lokacija. Jedna je umjetnica, Ida Blažičko, ipak odlučila svoj izvedbeni prostor – Oktogon – odabrati prema svojem senzibilitetu i prethodnim željama. Treba napomenuti da su na konačnu selekciju mjesta izvedbe utjecali i neki tehnički uvjeti: tako je Botanički vrt, za koji se zainteresiralo više umjetnika, bio u razdoblju određenom za postavljanje zatvoren za javnost. Pri odabiru lokacija trebali smo se voditi i perspektivom šetača te isključiti neke lokacije, primjerice u Novom Zagrebu, kako bi se sva mjesta mogla obuhvatiti šetnjom za građane uz organizirano vodstvo. Na umjetničke izvedbe, a i na suradnju umjetnika i istraživača, utjecali su i neki drugi čimbenici kao što je fizička odsutnost Martine Mezak, što je rezultiralo time da se većina komunikacije odvijala u virtualnom prostoru.

---

<sup>7</sup> U okviru projekta Gulin Zrnić i Škrbić Alempijević koordinirale su studentska istraživanja predstavljena u ovom zborniku, u vidu konzultacija, dogovora oko istraživačkih metoda, praćenja istraživanja i obrade podataka, mentorskog rada na studentskim tekstovima i sl. Umjetnički segment projekta, odabir i rad autora instalacija u javnom prostoru koordinirao je Josip Zanki.

Zaključno ću se osvrnuti na pitanje što ovo interveniranje umjetnika u javni prostor čini izvedbom, zašto rezultate umjetničkog dijela projekta ne promatram jednostavno kao umjetnička djela. Ono na što se istraživači usmjeravaju pri praćenju umjetničkog stvaranja jesu proces i društvena dinamika, manje nego gotov proizvod. Zanima ih kako umjetničko djelo pulsira u javnom prostoru, mijenja li ponašanja ljudi koji se u njemu zatječu, potiče li ih na neke redefinirane prakse. Umjetničke intervencije nastale u okviru projekta istraživači nisu ni doživjeli odvojeno od umjetnika i njihovih tjelesnih praksi, njihovih nastupa kojima su prilikom ture predstavili svoje djelo i mjesto izvedbe. Za istraživače su one poprimile smisao i postale dijelom javnog prostora i našeg doživljaja javnog prostora tijekom šetnje koja je izdvajala ta mjesta izvedbe iz nerazmrsive mreže potencijalnih putanja kroz centar grada i povezivala ih u koherentno događanje.

Šetnja gradom tako se ostvarila kao poveznica mjesta, prostora i izvedbe: kao izvedba kojom smo privremeno stvarali grad, kao mjesto oblikovano umjetničkom izvedbom. Za sudionike šetnje, pa i za voditelje ture, obilazak lokacija umjetničkih intervencija, ali i njihovo povezivanje primjenom razolikih taktika prolaska kroz gradsko središte, prepričavanje dojmova, praćenje „predstave“, odnosno predstavljanja umjetnika i umjetničkih ostvarenja, imalo je karakter izvedbe. Riječ je o sudjelovanju u nečemu nesvakidašnjem, o povezivanju lokacija koje svojim svakodnevnim praksama ne povezujemo, o svojevrsnom očuđenju mjesta zbog umjetničkog čina koji je uz tu lokaciju vezan, ali i zbog same forme šetnje, osjećaja da zajedno sudjelujemo u nekom događanju. Riječ je o izvedbi koja je učinila vidljivim jedno od mnogih lica grada. Ta je izvedba, za neke od njezinih sudionika, bila trenutak tjelesnog, iskustvenog osvješćivanja naše uloge sustvaratelja grada.

Naglasak koji je tako zadržan pri ovome etnološkom i kulturnoantropološkom istraživanju umjetničke izvedbe jest polaznje od tijela i materijalnosti, od djelovanja i praksi u javnom prostoru. Svako djelovanje u javnom prostoru s predstavljачkom svrhom može se promatrati kao izvedba (Goffman 2000). Svaki se sudionik u njemu može tretirati kao izvođač, koji nastoji što uvjerljivije odigrati svoje društvene uloge, koje variraju u skladu s određenom situacijom, kontekstom i lokacijom. Utoliko svaka lokacija može postati mjestom izvedbe, u ovom projektu ne prvenstveno scenografskom intervencijom, nego samom izvedbom.



Umjetničke izvedbe, istraživačke izvedbe: Marko Pašalić i Klara Tončić tijekom performansa na Trgu bana Josipa Jelačića (foto: V. Uglješić, 21. 3. 2016.)

## LITERATURA

---

Čapo, Jasna i Valentina Gulin Zrnić. 2011. „Oprostornjavanje antropološkog diskursa: od metodološkog problema do epistemološkog zaokreta”. U *Mjesto, nemjesto: interdisciplinarna promišljanja prostora i kulture*. J. Čapo i V. Gulin Zrnić, ur. Zagreb – Ljubljana: Institut za etnologiju i folkloristiku – Institut za antropološke in prostorske študije, ZRC SAZU, 9-65.

De Certeau, Michel. 2003. *Invencija svakodnevice*. Zagreb: Naklada MD.

Goffman (Gofman), Erving. 2000. *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*. Beograd: Geopoetika.

Gulin Zrnić, Valentina. 2009. *Kvartovska spika. Značenja grada i urbani lokalizmi u Novom Zagrebu*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku – Naklada Jesenski i Turk.

Kelemen, Petra i Nevena Škrbić Alempijević. 2012. *Grad kakav bi trebao biti. Etnološki i kulturnoantropološki osvrti na festivale*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

Low, Setha i Denise Lawrence-Zúñiga. 2010. “Locating Culture”. U *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture*. S. Low i D. Lawrence-Zúñiga, ur. Malden – Oxford: Blackwell Publishing, 1–47.

Rihtman-Auguštin, Dunja. 1988. *Etnologija naše svakodnevice*. Zagreb: Školska knjiga.

Schechner, Richard. 2003. *Performance Theory*. New York – London: Routledge.

Schechner, Richard. 2004. “Performance Studies: The Broad Spectrum Approach”. U *The Performance Studies Reader*. H. Bial, ur. London – New York: Routledge, 7–9.

Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb – Ghent: Horetzky – Vlees & Be-ton.

## IZVORI

---

Kiš, Patricia. 2016. „Najveći pjesnik ulice o najvećem umjetniku ulice: ROBERT MONTGOMERY ‘Banksy i ja smo iz istog kvarta, no neću otkriti znam li tko je’”. *Jutarnji list online*, 21. ožujka, <http://www.jutarnji.hr/kultura/art/najveci-pjesnik-ulice-o-najvecem-umjetniku-ulice-robert-montgomery-banksy-i-ja-smo-iz-istog-kvarta-no-necu-otkriti-znam-li-tko-je/34519/> (19. 6. 2016.).

# UMJETNIČKA TRANSFORMACIJA POSTINDUSTRIJSKOG (G)RADA: STUDIJA SLUČAJA SISAK

Sanja Potkonjak

Kombinirajući uvide postindustrijske antropologije, koja se bavi ruiniranim industrijskim krajolicima, urbanim ruševinama, ali i kolapsom urbane zajednice, te poetiku etnografske eksperimentacije, koja je uslijedila po „etnografskom obratu” u suvremenim umjetničkim praksama, prilog želi ukazati na nove modele umjetničke prakse u transformaciji postindustrijskog (g)rada. Takvu umjetničku praksu vodi ideja „reprezentacije delegiranjem” i „dijaloška estetika” (Rutten et al. 2013: 466), temeljena na kooptiranju kritičkih, kolaborativnih i angažiranih principa etnografskog istraživanja u dizajn i izvedbu umjetničkog projekta.

Prilog promišlja umjetničku akciju *Abeceda Željezara*, izvedenu u okviru *Festivala Željezara Sisak – Zajednički (g)rad* u ljeto 2015. godine. Vođen je festivalskim geslom tematiziranja grada kao „živog mjesta kulturne razmjene i proizvodnje”. Propitujući estetski potencijal industrijske baštine, prilog se istovremeno bavi postindustrijskom transformacijom ruiniranih urbanih prostora. Ova transformacija obuhvaća promjene u ideji rada, zamjenu industrijske proizvodnje kulturnom te ulogu umjetničkih akcija u revitalizaciji grada. Umjetnička transformacija postindustrijskog grada u ovom slučaju podrazumijeva problematiziranje specifične mnemonijske umjetničke akcije koja spaja etnografsku kritičku refleksiju i umjetnički aktivizam. Mnemonijsko definiram kao vrstu rada na prizivanju sjećanja i njegovu društvenom aktiviranju, odnosno oblikovanje referentnog okvira za razumijevanje „sadašnjosti prošlosti” (usp. Crtalić 2011; Kranjčević Batalić 2015) kojim umjetnik, iz nužnosti i uvjetno, postaje djelatnim kulturnim aktivistom. Ovaj se aktivizam iskazuje kao refleksija vlastite životne i društvene okoline koja prolazi intenzivnu transformaciju.

## POSTINDUSTRIJSKA ANTROPOLOGIJA

*Mrtva arhitektura u zoni, koja je izgubila svoju potpunu sliku (fizičku, funkcionalnu, simboličku), zahtijeva rad imaginacije ako neko želi zamisliti što je tu bilo prije i što može doći poslije.*

(Doron 2007: 208)

Razumijevanje transformacije koju prolazi Sisak kao klasični primjer industrijskog grada u postfordističkoj, a onda i postsocijalističkoj tranziciji pretpostavlja postavljanje dvaju pitanja. Za postindustrijskog antropologa ona se iskazuju kao pitanja: *na koji se način moguće baviti postindustrijskim gradom te čime se sve treba i može baviti?* S jedne strane etnografski odgovor (onaj koji se tiče načina pristupa temi) na promijenjene uvjete društvene, pa onda i kulturne, proizvodnje uvjetovane kolapsom industrijskog kapitalizma, koji je uvjetovao industrijski krajolik i

---

\* Sanja Potkonjak, docentica na Odsjeku za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, spotkonj@ffzg.hr



društvenu strukturu grada Siska, znači uranjanje u fenomenološku svakodnevicu industrijskog grada–koji–to–više–nije. S druge strane odgovoriti na pitanje *čime se baviti* – u širem sklopu tematiziranja postindustrijskog društva, postindustrijske kulture i postindustrijskih diskursa – među ostalim, a posebno u ovoj prigodi, znači na primjeru jednoga grada adresirati prostorni odraz globalnih ekonomskih fenomena koji su izmijenili krajolik socijalističke industrijske modernizacije te lice fordističke industrije. U tom je smislu cilj postindustrijske antropologije moguć i kao praksa *svjedočenja* prostora i vizualnog krajolika industrijskih ruina grada Siska. To se „etnografsko” svjedočenje može izvesti *prateći promjene* koje obilježavaju transformaciju tipičnoga industrijskog grada u postindustrijski grad. Rennie Short i suradnici (1997) pokazuju da danas industrijske gradove prepoznajemo po njihovoj oronulosti, zagađenju, manualnom radu i industrijskoj proizvodnji, dok bi ideju postindustrijskog grada konotativno obilježavala orijentacija na budućnost, čistoća, osjećaj inoviranja, visoka tehnologija, rast ekonomije i socijalna progresivnost (Short et al. 1997: 244). Između ovih dvaju polova izvedbe i zamišljanja grada postindustrijska antropologija bilježi praksu aktera koji čine grad i scenografiju ove prakse, svjedočeći mijene i transformacije grada. Postindustrijska društva mijenjaju prostor, ali i ideju prostornosti tradicionalnoga industrijskog grada (Kester 1993: 72). Što to znači za grad koji je izgubio svoje značenje kao proizvodni centar? Kako se u gradu poput Siska očituje logika kraha industrije? Gubitkom svoga „unutrašnjeg središta”, građanog oko industrije i industrijske zone, Sisak je u posljednjih 20–ak godina doživio i dramatične promjene u urbanoj dinamici i gradskolik (cityscape) (usp. Potkonjak i Pletenac 2007, 2011). Propadanje bivšega industrijskog grada *vidljivo* je u sve većem broju zapuštenih i zatvorenih industrijskih pogona,<sup>1</sup> u napisima „prodaje se” na pročeljima obiteljskih kuća te u započetim, zgotovljenim, ali



Eksterijer, pogon Željezare Sisak, stil iz dokumentarnog filma „Dvije peći za udarnika Josipa Trojka” (režija: G. Dević, 2012.)

<sup>1</sup>Strateški plan grada Siska za razdoblje 2014. – 2016. donosi niz statističkih podataka koji konkretiziraju efekte njegove deindustrijalizacije. Oni su vidljivi u demografskim promjenama, uključivo smanjeni broj novorođene djece, iseljavanje, starenje stanovništva, ali i ekonomske pokazatelje poput velikog pada opće zaposlenosti, nezaposlenosti mladih osoba, velikog udjela nezaposlenosti žena. I recentna etnografska istraživanja u Sisku ukazuju na učinke procesa deindustrijalizacije, pa tako uz radnu migraciju (Lončar 2013) ove studije mapiraju i druge strategije suočavanja s nezaposlenošću, potom promjene u doživljaju grada kao mjesta rada i grada kao odabrane životne lokacije (usp. Potkonjak i Škokić 2015). Jednako tako etnografske studije pokazuju da je deindustrijalizacija vidljiva i u simboličkoj tranziciji urbanog prostora, koja se u Sisku može pratiti od 1990-ih godina dvadesetoga stoljeća (usp. Potkonjak i Pletenac 2007, 2011).

i napuštenim „gospodarskim investicijama“. Točke promjene u logici sisačkoga gradskog prostora definiranog tradicionalnim industrijskim rasterom (a to znači i onoga radničko-stambenog i onog koje se odnosi na mjesta rada) danas su označene simbolima / slikama poraza – napuštanjem, devastacijom i posljednjim pokušajem gospodarenja imovinom, prodajom. One se mogu vidjeti, osjetiti i čuti u riječima sisačkog kazivača „Grad je na prodaju, al’ ga nema tko kupiti“.

Materijalne i afektivne učinke izmijenjene gospodarske logike, koja se „osjeća“ (vizualno i tjelesno percipira kao stanje propadanja i utišale aktivnosti), možemo definirati predmetom industrijske antropologije u ovom istraživanju Siska. Ona se bavi industrijskim ruinama, odnosno



Interijer upravne zgrade Željezara Sisak, stil iz dokumentarnog filma „Dvije peći za udarnika Josipa Trojka“ (režija: G. Dević, 2012.)



Jedna od niza obiteljskih kuća označena natpisom „za prodaju“, Sisak (foto: S. Potkonjak, 2016.)



Detalj obiteljske kuće označene natpisom „za prodaju“, Sisak (foto: S. Potkonjak, 2016.)

nefunkcionalnim, napuštenim i destruiranim industrijskim prostorima. Konceptualizira istraživanja kao praćenje odnosa prema materijalnim ostacima nekad velikoga industrijskog grada i značenja koje preostala urbana industrijska arhitektura evocira. „Novi” sisački krajolik svjedoči onome što Mišo Kapetanović naziva „krajolicima privatizacije, napuštenosti, destrukcije masovne industrije, ruralne transformacije, mobilnosti i politike tijela” (2015: 454). Primjer je to smanjivanja urbanog prostora (*skupljanja gradova*) i vizualne degradacije nastale kao posljedica globalizacije, relokacije industrije i metropolizacije te napuštanjem „bivših industrijskih prostora koji ispadaju iz perspektive ekonomske rekonstrukcije” (Cunningham Sabot i Fol 2009: 17). Sisak je kao postindustrijski grad obilježen „zona[ma] koje su izgubile svoju izvornu funkciju za koju su stvorene” (Doron 2007: 208). Gil Doron naziva ih „mrtvim zonama”. One odražavaju promjene u tehnologijama proizvodnje i geopolitike. One su globalna pojava, a zovemo ih različitim nazivima: odlagalištima, napuštenom, praznom i ničijom zemljom, urbanim prazninama, nedefiniranim prostorima. Manifestiraju se kao „prividno prazni prostori” nastali napuštanjem industrijskih pogona, luka, ranžirnih kolodvora, stambenih naselja. Posljedica su „efekata postindustrializacije, protoka vremena, prirode kapitalizma, špekulacija zemljištem, slabe ekonomije” (Doron 2010: 247–248).

U trenutku u kojem se sisačke gradske politike također nalaze u ambisu između konstatacije stanja totalnog kolapsa grada kao mjesta rada, trgovine, pružanja socijalnih, zdravstvenih i komunalnih usluga svojim stanovnicima ili održavanja gradske kvalitete života i želje gradske uprave da izmijeni karakter grada osmišljavanjem ekonomskih politika SWAT analiza strateškoga gradskog plana pobrojat će „nove-stare resurse” na kojima bi mogla počivati revitalizacija grada. Uz povoljni prometni položaj, veliku količinu poljoprivrednog zemljišta, prirodne i kulturne vrijednosti, ekološki čiste prostore mjesto će naći i „bogata industrijska baština” (Strategija 2014: 50–51). *Strateški plan grada Siska za razdoblje 2014. – 2016.* pokazuje kako se zamišlja nova postindustrijska slika grada.

Short i suradnici (1997: 245) smatraju da su procesi promjene slike i fizičkog prostora grada, koji se mijenja iz industrijskog u postindustrijski, obilježeni nečim što nazivaju generičkim procesima rekonstrukcije. Ona se događa u trima oblicima: građanskom podrškom ili promocijom malih gradova (preferiranjem malih biznisa i promicanjem nove javne percepcije „propalih industrijskih gradova”), aktiviranjem alternativnih i najčešće prirodnih (odnosno antiindustrijskih) resursa (jezera, mora, rijeka), koji predstavljaju idealna nova rekreacijska i vizualna sredstva za osiguravanje rada i oblikovanje identiteta grada, te gradnjom novih ili renoviranjem starih zgrada (uključivo sekundarni život industrijskog nasljeđa – njegovu postindustrijsku refinancijalizaciju ne više kao mjesta industrijskog, već kao mjesta kulturnog rada). S jedne strane rekonstrukcija industrijskog grada znači definitivno konstatiranje da su naslijeđeni oblici rada, ideje grada, stanovanja, korištenja i života grada te resursa na kojem je grad nastao nepovratno izmijenjeni, a s druge strane to znači da svaku rekonstrukciju postindustrijskog grada treba gledati kao „pokušaj ponovnog uspostavljanja, provjere i propitivanja društvenog i političkog značenja grada” (ibid.: 245).

Procesima reinvenije (preosmišljanja) preispisivanja ideje velikih industrijskih gradova, socijalističkog industrijskog nasljeđa i posljedicama deindustrijalizacije možda se na nama najbliži način bavila kanadska kulturna antropologinja Kinga Pozniak (2013) na primjeru Nowe Hute (doslovni prijevod imena krakovskog kvarta: Nova Željezara) u Poljskoj. Taj je primjer znakovit zbog toga što je Nowa Huta tip socijalistički zamišljenog i realiziranog industrijskog grada, koji je srodan Sisku jer je nastao na temelju socijalističkog plana industrijalizacije. Poput sisačke željezare i željezara Nowa Huta nakon 1990-ih pretrpjela je tešku destrukciju industrijske proizvodnje te prošla kroz cikluse rekonstrukcije, privatizacije i otpuštanja. Napokon, Nowa Huta tip je industrijskog grada srodan Sisku činjenicom da je „socijalističko arhitektonsko nasljeđe i urbano planiranje (zbog svoje monumentalnosti) ostalo doslovno nepromijenjeno iako mu se funkcija



Dio industrijske zone označen napisom „za prodaju”, Sisak (foto: S. Potkonjak, 2016.)



Kommercijalni objekt u industrijskoj zoni označen napisom „za prodaju”, Sisak (foto: S. Potkonjak, 2016.)

izmijenila” (usp. Pozniak 2010: 117), čime neodoljivo evocira urbane probleme Siska tijekom posljednjih 25 godina. Pozniak tvrdi da se gradskolik Nowe Hute mijenja pod „pritisakom da se [takvi gradovi] re-inveniraju” (...), „sanitariziraju, preispisu, komodificiraju” (ibid.: 118) kako bi zadovoljili nove standarde oblikovanja i korištenja grada. Problem koji Pozniak sagledava kao problem preispisivanja, odnosno problem oko toga „čiji narativ počinje definirati sjećanje i procese oblikovanja slika o gradu” (ibid.: 120), možemo promišljati kao novu postindustrijsku mnemonijsku strategiju. Ona u slučaju Siska, koji s Nowom Hutom dijeli „crveno” nasljeđe, u kojem su oba grada rasli i oblikovani oko industrijalizacijskog projekta socijalizma, prije svega znači problematizaciju socijalističkoga industrijskog nasljeđa kao novoga urbanog resursa, njegovo umjetničko izbjegavanje i utišavanje (u slučaju Nowe Hute), odnosno njegovo aktiviranje (u slučaju Siska).

*Festival Željezara – Zajednički (g)rad* primjer je takvog preoznačavanja, i to ne samo re-definiranjem urbanog i industrijskog krajolika već i artikuliranjem urbanoga i industrijskoga radnog i gradskog nasljeđa (usp. Short et al. 1997: 245-246). *Festival Željezara* bavi se naslijeđenim resursom<sup>2</sup> industrijskih krajolika te stambenih i komunalnih prostora, „koji su izgubili svoj prvotni smisao i čije se novo značenje aktivira i ponovo osmišljava. *Festival Željezara* oblikovan je kao „izvan-moderan” kompozitni umjetnički projekt, kao „skretanje u neistražene potencijale modernističkog projekta” (Boym n.d. para. 2), ali nepredviđene sudbine socijalističke modernizacije u Sisku.

## KOHABITACIJA ANTROPOLOGIJE I UMJETNOSTI

Jedan od mogućih umjetničkih pristupa tematizaciji „negativnih sila industrijalizacije” opisuje filozof Anthony Fassi. U članku *Industrial Ruins, Urban Exploring, and the Postindustrial Picturesque* ukazuje na pokret urbanih istraživača (*urban explorers*),<sup>3</sup> umjetnika/fotografa, „koji dokumentiraju scene ruševina/ruina i propadanja koje ignoriraju konzervatori, turisti, gradske uprave, povjesničari i stanovnici grada”. Ovi, uvjetno rečeno, istraživači grada „pokušavaju kultivirati javnu svijest o zanemarenim industrijskim i infrastrukturnim ruševinama/ruinama” (Fassi 2010: 145). Njihov je situacionistički koncept sadržan u lutanju, izbjegavanju itinerara, besciljnosti igre vođenom fiksiranju osjećaja i impresija prostora/grada (ibid.). Sličnu ideju osmislio je i sisački konceptualni umjetnik Marijan Crtalić još 2009. godine u produkciji svoga umjetničkog projekta *Fenomen Željezara*, a predstavio ju je 2015. godine kao program *Kulturnog stalkera* u okviru *Festivala Željezara*. Sadržaj inicijalne akcije *Kulturnog stalkera*, ne toliko u značenju uhode, voajera i ostrašćenog vrebača, već šetača promatrača i znatiželjnika, onog koji uznemirava zaborav i koji je istovremeno uznemiren njime, sastojao se, kako kaže Crtalić, od:

„posjet(a) za javnost još uvijek zatvorenim proizvodnim prostorima, koji su se tom prigodom otvorili. Jedan inženjer, vrhunski stručnjak s dugogodišnjim stažom u Željezari, ing. Branko Buhin, koji tamo radi od 1974. do dan danas, je vodio obilazak.

<sup>2</sup> Naslijeđeni je resurs višeznačan. S jedne strane naslijeđena je ideja rada. Međutim, čini ga i nasljeđe industrijskog urbanizma, koji već nekoliko godina zaredom umjetnički aktivira *Festival Željezara*, ali i longitudinalni projekt sisačkoga konceptualnog umjetnika Marijana Crtalića vlastitim vizualnim i performativnim akcijama u Sisku ili u vezi sa Siskom te inicijativom i kreativnim vođenjem *Festivala Željezara Siska*.

<sup>3</sup> Termin *urbani istraživači* prvi je upotrijebio Jeff Chapman a.k.a. Ninjalicious, osnivač fanzina urbanih istraživača *Infiltration*. Urbani istraživači ulaze na zabranjena, napuštena mjesta industrijske, infrastrukturne povijesti gradova i fotografiraju ih. „*Taking nothing but pictures, leaving nothing but footprints*” geslo je urbanih istraživača/fotografa (usp. Fassi 2010: 146).

S obzirom na to da je vrlo obrazovan i komunikativan, obilazak je bio vrlo zanimljiv; prolazilo se kroz sve te prazne hale u kojima je on objašnjavao čitav proizvodni proces, ali i čitave promjene na gospodarskom i društvenom planu do danas” (Crtalić u Sorić 2015).

U izvedbi iz 2015. godine program *Kulturnog stalkera* nastavio je praksu obilazaka industrijskih pogona Željezare Sisak. Cilj je ovih obilazaka bio hotimične „šetače” reminiscirati, podučiti i informirati o prošlosti sisačke industrije. *Hodanje ili šetanje sa svrhom* pretvara se tako u umjetničku direktivu *čitanja i gledanja*, a sudionici akcije postaju protagonistima umjetničke mnemonijske vježbe suočavanja s industrijskom prošlošću. Srodan i rimskom pokretu *Stalkera*, koji 90-ih godina 20. stoljeća pokreće grupa mladih arhitektonskih entuzijasta projektom šetnji po Rimu, po njegovim divljim, neplanskim, zaboravljenim i napuštenim urbanim krajolicima (Lang 2007), i sisački stalker „organizira događaje kojima privlači pažnju javnosti na mjesta u gradu koja su doslovno nestala iz kataloga popularnih mjesta” (Lang 2007: 218). Poput rimskog *Stalkera* i sisački koristi „terenske taktike”, vizuru odozdo, posjećivanje napuštenih prostora kao njihovo ponovno otkrivanje, „hodanje kao ekstremnu gestu otpora” (Lang 2007: 220). U slučaju Siska „šetnje” valja promatrati kao umjetničko prkošenje zaboravu.

Drugi nama zanimljiv model (poput ovoga fenomenološkog opisanog Fassijevom pričom o urbanim istraživačima ili Langovim svjedočenjem o stalkerskom kolektivu) onaj je koji slijedi po tzv. „etnografskom obratu” u suvremenim umjetničkim praksama. Zahvaljujući američkom teoretičaru i povjesničaru umjetnosti Hallu Fosteru, propitivanje ideje „umjetnika kao etnografa” ulazi u polje rasprava o metodološkim i epistemološkim osnovama suvremenih umjetničkih praksi (Foster 1995). Tekst *Umjetnik kao etnograf* konstatirao je očito okretanje umjetnika prema klasičnim interesima kulturnih antropologa, ponajprije kao kritičara kulture (angažiranom u postkolonijalnoj i društvenoj kritici – interesom za alterne, druge, marginalne, podčinjene). Međutim, Fosterova propitujuća logika već 90-ih naznačava iscrpljenost prava za predstavljanje, koje je epitema kritičkog obrata u antropologiji i dovodi u sumnju mogućnost da umjetnici pomire zahtjev za „umjetničkom transformacijom” kao „političkom transformacijom” (Rutten et al. 2013: 463). Unatoč tome hibridizacija umjetničkih praksi spoznajnim postupcima etnografā do danas nije napuštena. Tu hibridizaciju i dalje nazivamo „etnografskim obratom” – sada „revidiranim” i oživljenim (usp. Rutten et al. 2013). On prije svega polazi od ideje da je „umjetnost okupirala prostor koji se dugo vezuje uz antropologiju, postajući tako glavno sredstvo za praćenje, predstavljanje i izvedbu učinaka različitosti (*differences*) u suvremenom životu” (Marcus i Myers 1995: 1 prema Rutten et al. 2013: 460).

Tako osmišljeno predviđanje nove kohabitacije umjetnosti i antropologije ili pravdanje etnografskog obrata u umjetnosti podrazumijeva da se suvremena umjetnost okrenula dvjema fascinacijama suvremene antropologije – propitivanju politika reprezentacije i kritičkom tumačenju suvremenih svjetova, često u kolaboraciji s njihovim protagonistima (suradnjom, oslušivanjem i artikuliranjem važnosti tema onako kako ih artikuliraju akteri neke pojave). Američki antropolog George Marcus, čije ideje preuzimaju protagonisti etnografskog obrata u umjetnosti, zaokret antropologije prema društvenoj kritici naziva „etnografijom vrijednosti” i „antropologijom suvremenih problema” (2013). Njime problematizira novu misiju etnologa/antropologa i glavni problem koji se sažima u pitanju „kako antropologija istražuje vrijednosti u novim okolnostima” (Marcus 2013: 198). Pozivajući se na svoja razmišljanja objavljena u kolaboraciji s Michaelom Fischerom u knjizi *Antropologija kao kritika kulture*, čija je pojava sredinom 80-ih postavila okvire kritičkog angažmana u antropologiji te dala naslutiti ideju antropologa kao aktivista kojeg takvim čine okolnosti u kojima djeluje (*circumstantial activist*), Marcus nedavno ponovo propituje

odnos antropologa spram društva. Originalna Marcusova ideja antropologa kao aktivista bila je vođena time što je zamijetio različite uloge antropologa i njegovu *angažiranost*, *predanost* ljudima, situacijama i lokacijama i u ulozi istraživača i u ulozi uvjetnog i privremenog aktivista u lokalnom kontekstu. Takva aktivistička reakcija na kontekste u kojima antropolozi djeluju proizlazi iz osjećaja obveze angažmana (*commitment*). Unatoč konstataciji o gotovo nužnom aktivističkom pozicioniranju antropologa u praksi multilokalne etnografije Marcus u nadograđenom manifestu kritičke antropologije ipak inzistira da je ta vizija bila naivno vođena mišlju da antropolozi svojim istraživanjima „mogu stvarati eksplicitne moralne i etičke diskurse kao sastavne dijelove kritike...” (Marcus 2013: 199). Naime, već 1986. Marcus i Fischer zamjećuju da „nametanje moralnih vrijednosti nije cilj kulturne kritike, prije [je to] empirijsko istraživanje povijesnih i kulturnih uvjeta za artikulaciju i implementaciju drugačijih vrijednosti” (Marcus i Fischer 1986: 167 prema Marcus 2013: 199). Narušivši ovom definicijom poziv radikalnih filozofa za filozofijom kao praksom promjene svijeta, Marcus i Fischer donekle deradikaliziraju antropologiju. Iako će je i dalje shvaćati kao tumačiteljsku i kritičku praksu, ponajčešće u kolaborativnim projektima, osviještenu i „predanu” ciljevima i interesima zajednice s kojom surađuje, kritičku antropologiju prema njima valja promatrati kao praksu promišljanja društvenih napetosti i nelogičnosti te praksu kritičkog artikuliranja suvremenoga društvenog stanja u kojem se prepoznaju unutrašnje nekonzistencije. Nikad je ne treba shvaćati kao „moralnu poduku” ili, još manje, učenje, ali ni kao praksu iniciranja revolucionarne socijalne borbe, kakva se s druge strane radikalizacije zamišlja u militantnoj antropologiji.<sup>4</sup>

Ako se vratimo etnografskom obratu u umjetnosti, suvremena će umjetnost od kritičke antropologije ponajprije posuditi „promišljanje etnografske perspektive” u umjetničkom radu (Rutten et al. 2013: 461). Drugim riječima, podrazumijeva „umjetnike koji kreiraju projekte tako da generiraju antropološke uvide, ali sada umjetničkim projektima koji nastaju kao rezultat etnografskog istraživanja” (ibid.). Na taj su način „umjetnički projekti predstavljani kao (neka vrsta) etnografskog istraživanja, a etnografsko istraživanje predstavljeno je kao (neka vrsta) umjetnosti” (ibid.). Prepoznata srodnost sadržana je u svijesti o zajedničkom odnosu spram predmeta kojim se bave umjetnici i antropolozi, pri čemu rad jednih i drugih počiva na „reprezentaciji”, danas pažljivije promotrenoj u objema izvedbama bavljenja društvom – u suvremenim umjetničkim praksama naslonjenim na antropologiju i u samoj antropologiji. Tako sagledana reprezentacija promišljat će se i kao „govorenje i djelovanje u ime drugih” ili *reprezentacija delegiranjem*, odnosno kao praksa prezentacije i deskripcije života drugih ili *reprezentacija opisom* (Rutten et al. 2013: 466).

Međutim, interes prema društvu, koji danas ujedinjuje i čini donekle sličnima prakse antropologā i umjetnikā, odnosno umjetnike i njihove postupke smješta u domenu antropologije, nije jedino što im je zajedničko. Antropolog Kiven Strohm zajedničku odliku antropologa i suvremenih umjetnika iznalazi u želji jednih i drugih da svoje radove grade „kooperativnim odnosima” s onima koje istražuju kako bi objasnili, učvrstili ili čak ponudili na prihvaćanje svoje opservacije i objašnjenja” (Strohm 2012: 98). „Vođeci princip suvremenoga kolaborativnog obrata” sagledan je stoga kao „etičko obvezivanje/predanost” (*ethical commitment*) (ibid.: 99). Ova se predanost realizira u tome da „konzultiraš” one koj istražuješ i da budeš „društveno relevantan”, odnosno „angažiran u svijetu čije članove istražuješ, drugim riječima planiraš istraživačke projekte zajedno s ljudima koje istražuješ” (ibid.: 100). Etičko obvezivanje antropologā i umjetnikā označavalo bi dijeljenje razumijevanja za stvarnost, odnosno senzibiliziranost za važna društvena pitanja / probleme zajednice u kojoj se antropološki ili umjetnički djeluje.

---

<sup>4</sup> Cilj militantne antropologije bio bi vođen „pomirenjem istraživanja i prakse”, odnosno situacije kad je antropolog istovremeno „istraživač i politički aktivist” te pokušava ostvariti ciljeve istraživanja zajedno s ciljevima pokreta koji istražuje i u kojem sudjeluje (Juris 2007: 164-165).

*U dvadesetprvom stoljeću modernizam je naša antika. Živimo s njegovim ruinama koje ugrađujemo u svoju sadašnjost, ostavljajući namjerne ožiljke ili prikrivajući znake naše starosti pomadama za uljepšavanje.*  
(Boym n.d. para. 7)

*Ruševine su simbolički podsjetnik na tranziciju.*  
(Cook prema Fassi 2010: 148)

*Ruine doslovno označuju nešto propalo, no više od toga, one su ono što je preostalo i ono što podsjeća.*  
(Boym 2008: para. 2)

Pišući o fascinaciji ruinama, Svetlana Boym zamjećuje da nas „ruine (...) tjeraju misliti o prošlosti koja je mogla biti i budućnosti koja se nikad nije dogodila, dražeći nas utopijskim snovima da je moguće izbjeći nepovratnost proteka vremena” (Boym 2008: para. 2).

Umjetničko vrednovanje napuštenih prostora i industrijskih ruina, koje će Boym nazvati ruinofilijom, predstavlja središnju motivaciju *Festivala Željezara*. On je svojevrсни „estetski odgovor na socijalističku krizu [koji] se kreće od trijezne povijesne deskripcije do melankolične fiksacije, od brutalnog brisanja do bolnog oplakivanja, od odbacivanja do nostalgичne žudnje” (Scribner 2003: 9-10). Umjetničko bavljenje industrijskim ruinama, napuštenim industrijskim prostorima, praznom zemljom i „mrtvim zonama”, u kojima se odvija sisački *Festival Željezara*, oblik je mnemonijskog rada na socijalističkoj industrijskoj baštini. On s jedne strane želi „oživje[ti] princip nade koji je inspirirao prošlostoljetnu kulturnu i društvenu produkciju” (Scribner 2003:9) i kao takav pripada postsocijalističkoj fascinaciji socijalizmom kao modernizacijskim projektom. S druge strane određen je suočavanjem s naravi industrijskog kapitalizma, čija je „proizvodnja” ruina vidljiva i globalno, u nekad velikim industrijskim gradovima, i lokalno, na periferiji kapitalističkoga svjetskog sistema (usp. Doron 2010). U oba su slučaja suvremene umjetničke prakse, ali i antropološka istraživanja, u posljednje vrijeme proizvele novu fascinaciju „zagledanja ruina”. Ovaj interes nazivat će se „uvažavanjem ruina” (Boym 2008), imaginiranjem „estetike ruina” (Doron 2007), promišljanjem estetike neestetskog prostora koji čini napuštena arhitektura (Nieszczerewska 2015).

Promišljajući djelovanje suvremenih arhitekata i umjetnika fasciniranih ruinama, Boym zamjećuje:

„U arhitektonskim i umjetničkim projektima koji recikliraju industrijske forme i materijale izvanmoderno se razotkriva u obliku ruinofilije, odnosno kao snošljivost spram ruina i njihovo vrednovanje. Nove zgrade i instalacije niti uništavaju prošlost niti je ponovo izgrađuju; više se radi o tome da arhitekt ili umjetnik sustvara zajedno s ostacima prošlosti, kolaborira s modernim ruinama te redefinira njihove i utilitarne i poetske funkcije. Ono što nastaje kao eklektična tranzicijska arhitektura podupire prostorni i vremenski iskorak u prošlost i budućnost, u različite egzistencijalne topografije kulturnih formi” (Boym 2008: para. 9).



Projekt *Abeceda Željezare* autorskog dvojca Rene Rädle i Vladana Jeremića primjer je umjetničko-aktivističke akcije u krajoliku industrijskih ruina Siska. Projekt se odvijao kao prostorno specifična umjetnička akcija, a izveden je u prostoru sisačkoga radničkog stambenog naselja Caprag i parku skulptura Željezare Sisak. Pokušao je oživjeti socijalističko nasljeđe kolonije skulptura Željezare Sisak, adresirati potencijale ideologije rada koju vezujemo za samoupravljanje te aktivirati sjećanje na Sisak kao industrijsko središte socijalizma.

Oblikovana etnografskim metodama i izvedena u želji za integracijom umjetnikā i zajednice, pokušajem evokacije zajedničkoga stvaralačkog nasljeđa Željezare Sisak i umjetničke kolonije Sisak, akcija *Abeceda Željezare* ukazuje na „krah modernističkog projekta društva” pokušavajući prisjetiti zajednicu na važnost povjerenja u znanost, ulogu političke ekonomije i značaj *metafizike solidarnosti* (usp. Holmes 2000: 161). Projekt se tumači kao umjetnička vježba koja evocira grad Sisak kao centar industrijske proizvodnje, ali i kao mnemonijska umjetnička vježba koja oživljava industrijsku prošlost (g)rada i istovremeno poziva na transformaciju postindustrijske zajednice kroz vrijednosti izražene socijalističkom industrijskom modernizacijom.

Projekt koji su osmislili i realizirali Rena Rädle i Vladan Jeremić na poziv organizatora *Festivala Željezara, Sisak 2015* i programa *Zajednički g(rad)* Galerije Miroslav Kraljević započinje problematizacijom i empirijskim istraživanjem nalik onom etnografskom. Autorski dvojac projekt realizira u okviru *Festivala* u Sisku, kamo dolazi na istraživanje čiji je cilj razumjeti političke, ekonomske i kulturne probleme grada, „osjetiti grad”, kako će autori prenijeti u razgovoru sa zainteresiranom publikom na javnoj izvedbi projekta. Nakon završetka „istraživanja” autori će postaviti svoj projekt i odgovoriti na pitanja revitalizacije industrijske baštine (kao mota *Festivala Željezara*).

Projekt *Abeceda Željezare* započinje etnografskim radom u sisačkom arhivu, gradskom muzeju „prelistanjem, skriptiranjem i čitanjem radničkih novina Željezare Sisak”, a nastavlja se „razgovorima” s kreatorima kulturne politike Željezare Sisak (bivšim radnicima Željezare u SOUR-u Kulture, kulturnim djelatnicima koji su osmišljavali kulturne programe i inicirali rad Kolonije likovnih umjetnika). Problem pokušavaju zahvatiti „šetnjama kroz grad, radničko naselje Caprag, posjetom napuštenim pogonima tvornice”. Kako će reći – „vrlo kratkim, ali intenzivnim pokušajima da saznaju i osjete probleme u gradu kako bi na njih odgovorili adekvatnom umjetničkom akcijom”.

Svoje obrise projekt započinje dobivati nakon „istraživanja”, a rezultat će se prezentirati na „transparentima”, umjetničkoj instalaciji u prostoru radničkog naselja Caprag i prostoru Parka skulptura Kolonije likovnih umjetnika Željezare Sisak. Geslima na transparentima i poetskim prepjevima niza slogana i socijalističkih frazema koje su umjetnički oživjeli artikuliraju probleme grada poslije industrijalizacije: *Zahtijevamo otpis dugova, Za kompletno podružtvljavanje, Za borbeni optimizam bez sentimentalnosti, Ujedinjeni usprkos prekarizaciji rada, Pokrenimo transformaciju iz klasne svijesti željeza, Za reviziju svih privatizacija i širite se, klice promjena*.

Projekt se ostvaruje i uređivanjem specijalnog izdanja novina, točnije grafičke mape u obliku novina. „Novine” kao prijevod likovne mape, čitljiv, razumljiv i dostupan publici radničkog naselja, oblikovane su likovno i tekstualno. Sadrže piktograme (ideograme koji shematski odnosno simbolički predstavljaju 38 skulptura proizašlih iz likovne kolonije) popraćene aforizmima Rene Rädle. Rädle za tu prigodu prerađuje i domišljava značenja ključnih sintagmi preuzetih tijekom čitanja radničkih novina Željezare Sisak. Nastavlja se distribucijom novina po haustorima zgrada radničkoga stambenog naselja Caprag, javnim „otvaranjem” instalacije transparentata u javnom prostoru capraškoga središnjeg trga te pojašnjenjem inicijative s pozivom na javni kolaborativni dijalog i „šetnju osvješćivanja” od Trga hrvatske državnosti do Parka skulptura.



Prostorna instalacija „Abeceda Željezare” u naselju Caprag, Sisak (foto: G. Dević, 2016.)



Prostorna instalacija „Abeceda željezare” u naselju Caprag, Sisak (foto: G. Dević, 2016.)



Predstavljanje prostorne instalacije na Trgu Franje Tuđmana u naselju Caprag, Sisak (foto:M. Ercegović, 2015.)



Umjetnička šetnja osvještavanja. Park skulptura Caprag, Sisak (foto: M. Ercegović, 2015.)

Pojašnjavajući projekt, Rädle i Jeremić pišu: „Abeceda Željezare bavi se jezikom društvene transformacije, koji referencu ima u ne tako davnoj prošlosti zajedničkog stvaranja između radnika i umjetnika. Riječ je o svojevrsnoj ‘abecedi’ mišljenja rada, kao slobodne prakse i borbe za stvaranje” (Rädle i Jeremić 2015). Papirnata utopija evokacija je ideala rada, a započinje riječima Ernsta Blocha iz *Principa nade*:

„Sadržaj čina nade, kao svjesno rasvijetljen, sa znanjem rastumačen, jest pozitivna utopijska funkcija; povijesni sadržaj nade, najprije reprezentiran u predodžbama, enciklopedijski istražen u realnim sudovima, jest ljudska kultura koja se odnosi na svoj konkretno-utopijski horizont” (Rädle i Jeremić 2015).

Poput novoga etnografskog normativnog diskursa, koji se „bavi *tropima mogućnosti i anticipacijom* koju iznalazi u etnografskim podacima prikupljenim na terenu” (Marcus 2013: 213, istaknula S. P.), i diskurs kojim se koriste Rädle i Jeremić gradi se oko prepoznate mogućnosti, oko anticipacije. „Identifikacijom i interesom za ove diskurse”, sadržanima u podacima s terena, etnolozi su ostvarili „najvažnije i distinktivno etnografske uvide, preoblikovane kroz jezik i idiom kritike” (Marcus 2013: 213). Poput zamišljenih etnologa, koji postaju uvjetnim aktivistima činjenicom da prepoznaju važnost promjene u društvu nepravde (pokušavaju je istovremeno evocirati i anticipirati), Rädle i Jeremić zazivaju Blocha kao novog gurua umjetnosti, ali i manje ili više svjesno imenuju gurua pravca antropologije nade i vrijednosti, pravca koji se razvija u propitivaju suvremene društvene i političke krize. Zazivajući „ruine modernizma 20. stoljeća, viđene kroz suvremenu prizmu, istovremeno podrivaju i stimuliraju utopijsku imaginaciju” (Boym 2008, para. 5). Rädle i Jeremić čine to povezivanjem prošlosti i sadašnjosti industrije, zaposlenosti i nezaposlenosti, ideja komunitarnosti te umjetničkom artikulacijom pobune protiv društvene nepravde.

## PREMA ZAKLJUČKU

Mogućnosti hibridizacije ciljeva postindustrijske antropologije i suvremene umjetnosti, njihovih praksi i rezultata možda je najbolje testirati odgovaranjem na pitanja koja postavlja Ruutten i suradnici (2013) u svom tekstu *Ponovno promišljanje etnografskog obrata u suvremenoj umjetnosti*. Sažimajući prigovore Hala Fostera ovom epistemološkom sudaru, Kris Ruutten i suradnici traže odgovore na pitanja:

„– podrazumijeva li umjetnik da je prostor umjetničke transformacije isto što i prostor političke transformacije?

– smješta li umjetnik umjetničku transformaciju u prostor drugog / alternog (kulturalno drugog, opresiranog, postkolonijalno drugog, subalternog)?

– upotrebljava li umjetnik navedenu alternost kao primarnu točku subverzije dominantne kulture?

– smatra li umjetnik samog sebe društveno i kulturno drugim te ima li ograničen ili privilegiran pristup drugosti?

– možemo li umjetnika optužiti da je ‘ideološki patron’?

- radi li umjetnik sa specifičnom zajednicom motiviran političkim angažmanom i institucionalnom transgresijom kako bi opravdao svoj rad kao neku vrstu društvenog angažmana (...) pred sponzorima?

- obilježava li umjetnikov rad na neki način autsajderstvo koje nema veze s političkom smještenošću u sada i ovdje (zajednice koju istražuje)?

- je li umjetnikov rad pseudoetnografski izvještaj, prurušen putopis svjetskoga umjetničkog tržišta?

- pokušava li umjetnik postati drugi ili drugom daje osjećaj sebstva?" (Rutten et al. 2013: 463-464).

Sva su ova pitanja zapravo „noćne more“ antropologa koje je Hal Foster prepoznao već 1995. godine kao odlike „površnog“ antropologa i „površnog“ umjetnika. Njima se priključuje pitanje ključno za razumijevanje postindustrijske antropologije, antropološke kritike i umjetničkih projekata koji se nastavljaju na tradicije antropologije i s njima pregovaraju. Pitanje glasi „Je li umjetnik poželjan tamo i tko ga tamo želi?“ (Lippard prema Rutten et al. 2013: 464).

Kao čin nade i anticipacije, intuicije te razumijevanja i ovaj antropološki projekt koji prati postindustrijske promjene u gradu Sisku pa time i *Festival Željezara*, a posredno onda i projekt *Abeceda Željezare* Rene Rädle i Vladana Jeremića, možda mogu biti shvaćeni kao dio pokreta kritike kulture, manje ili više poželjni, manje ili više pozvani, ali sasvim sigurno prisutni „tamo“ gdje treba ukazati na *moćnosti*. U prepoznavanju potencijala transformativnosti sadržanog u napuštenoj arhitekturi bivših industrijskih prostora Željezare Sisak umjetničke prakse *Festivala Željezara* mogu se stoga promatrati kao pokušaj naznačavanja alternativne revitalizacije ili tek melankolična gesta protagonista antropologije nade i suvremene umjetničke izvedbe.

Boym, Svetlana. 2008. „Ruinophilia: Appreciation of Ruins”. <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/r/ruinophilia/ruinophilia-appreciation-of-ruins-svetlanaboym.html> (8. 8. 2016.).

Boym, Svetlana. n.d. „The off-modern condition”. <http://www.svetlanaboym.com/offmodern.html> (8. 8. 2016.).

Cunningham-Sabot, Emmanuèle i Sylvie Fol. 2009. „Shrinking Cities in France and Great Britain: The Silent Process?”. U *The Future of Shrinking Cities. Prolems, Patterns and Strategies of Urban Transformations in a Global Context*. K. Pallagst, J. Aber, I. Audirac, E. Cunningham-Sabot, S. Fol, C. Martinez-Fernandez, S. Moraes, H. Mulligan, J. Vargas-Hernandez, T. Wiechmann, T. Wu, ur. Berkeley: IURD, University of California, 17-28.

Doron, Gil M. 2010. „The Dead Zone and the Architecture of Transgression”. *City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action* 4/2: 247-263.

Doron, Gil. 2008. „‘... those marvellous empty zones at the edge of cities’. Heterotopia and the ‘dead zone’”. U *Heterotopia and the City. Public Space in a Postcivil Society*. M. Dehaene and L. De Caeter, ur. New York: Routledge, 203-213.

Fassi, Anthony J. 2010. „Industrial Ruins, Urban Exploring, and the Postindustrial Picturesque”. *CR: The New Centennial Review* 10/1: 141-152.

Foster, Hal. 1995. „The Artist as Ethnographer?”. U *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. G. Marcus i F. Myers, ur. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 302-309.

Holmes, Douglas. 2000. „Society Lost, Society Found”. U *Zeroing In on the Year 2000. The Final Edition*, G. Marcus, ur. Chicago – London: University of Chicago Press, 161-190.

Juris, Jeffrey. „Practicing Militant Ethnography with the Movement for Global Resistance in Barcelona”. U *Constituent Imagination. Militant Investigations, Collective Theorizations*. S. Shukaitis, D. Graeber i E. Biddle, ur. Oakland – Sedinburgh – WestVirginia: AK Press, 164-178.

Kapetanović, Mišo. 2015. „Post-socialist Landscape: a Castle by the Road”. *Studia Ethnologica Croatica* 27: 449-478.

Kester, Grant H. 1993. „Out of Sight Is out of Mind: The Imaginary Space of Postindustrial Culture”. *Social Text* 35: 72-92.

Lang, Peter. 2008. „Stalker Unbounded. Urban Activism and the Terrain Vague as Heterotopia by Default”. U *Heterotopia and the City. Public Space in a Postcivil Society*. M. Dehaene and L. De Caeter, ur. New York: Routledge, 214-224.

Lončar, Sanja. 2013. „Etnografije hrvatskih radnih migrantica u Münchenu: važnost razvijanja društvenih mreža, novih osobnih znanja i vještina”. U *Hrvatska svakodnevnica: etnografije vremena i prostora*. J. Čapo i V. Gulin Zrnić, ur. Zagreb: IEF, 243-262.

Marcus, E. George. 1995. „Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography”. *Annual Review of Anthropology* 24, 95-117.

Marcus, E. George. 2013. „Experimental Forms for the Expression of Norms in the Ethnography of the Contemporary”. *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 3/2: 197-217.

Nieszczerewska, Małgorzata. 2015. „Derelict Architecture: Aesthetics of an Unaesthetic Space”. *Argument* 5/2: 387-397.

Potkonjak, Sanja i Tea Škokić. 2015. „Retro-Utopia. On the Idea of Work and Progress in Post-Socialist Croatia”. *Ethnologia Balkanica* 18: 369-384.

Potkonjak, Sanja i Tomislav Pletenac. 2011. „‘Neprivlačna baština’ – kako s umjetničkim tvorevinama socijalizma u doba (poslije)tranzicije na primjeru Likovne kolonije Željezare Sisak”. U *Kulturna dediščina industrijskih panog*. 11. *Vzporednice med slovensko in hrvaško etnologijo / Industrijska kulturna baština*. 11 *Hrvatsko-slovenske etnološke paralele*. A. Černelič Krošelj, Ž. Jelavić i H. Rožman, ur. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo, 198-214.

Potkonjak, Sanja i Tomislav Pletenac. 2007. „Grad i ideologija: ‘kultura zaborava’ na primjeru grada Siska”. *Studia ethnologica Croatica* 19: 171-198.

Pozniak, Kinga. 2013. „Reinventing a Model Socialist Steel Town in the Neoliberal Economy: The Case of Nowa Huta, Poland”. *City and Society* 25/1: 113-134.

Rutten, Kris, An van Dienderen i Ronald Soetaert. 2013. „Revisiting the Ethnographic Turn in Contemporary Art”. *Critical Arts* 27/5: 459-473.

Scribner, Charity. 2003. *Requiem for Communism*. Cambridge, Massachusetts – London: MIT Press.

Short, John Rennie, Lisa M. Benton, William Luce i Judith Walton. 1997. The Reconstruction of a Postindustrial City. *Journal of Architectural Education* 50/4: 244-253.

Strohm, Kiven. 2012. „When Anthropology Meets Contemporary Art: Notes for a Politics of Collaboration”. *Collaborative Anthropologies* 5: 98-124.

Crtalić, Marijan. 2011. „Sadašnjost povijesti”. *Kulturpunkt.hr*.  
<http://www.kulturpunkt.hr/content/sadasnjost-povijesti> (3. 4. 2016.).

Kranjčević Batalić, Tonči. 2015. „Siskom se bave samo umjetnici”. *Pogledaj to.com*,  
<http://pogledaj.to/arhitektura/siskom-se-bave-samo-umjetnici/> (3. 4. 2016.).

Rädle, Rena i Vladan Jeremić. 2015. „Abeceda Željezare”.  
[http://raedle-jeremic.net/abeceda\\_zeljezare.html](http://raedle-jeremic.net/abeceda_zeljezare.html) (8. 8. 2016.).

Sorić, Sven. 2015. „Fokus na zajednički (g)rad. Intervju s Marijanom Crtalićem”. *Vizkultura*, <http://vizkultura.hr/intervju-marijan-crtalic-festival-zeljezara/> (8. 8. 2016.).

*Strateški plan grada Siska za razdoblje 2014. – 2016.*





## PROSTORNE PRAKSE IZMEĐU ARHEOLOGIJE, IDEOLOGIJE I ARHIVA (SKICA ZA KRITIČKO-DIJALEKTIČKU KARTOGRAFIJU)

Andrej Mirčev

Tretirajući prostor kao medij čija fluktuirajuća materijalnost i različiti temporalni slojevi reflektiraju transformacije društvenih, ekonomskih i ideoloških odnosa, ovim ću tekstom analizirati diskurzivno-metodološke strategije u okviru kojih se – a kao dio nastavnog kurikulumu na Odsjeku za likovnu umjetnost (Umjetničke akademije u Osijeku) – realizira(o) kolegij Teorija prostora i oblikovanja. Iako je, kako sam naziv sugerira, riječ o teorijskoj nastavi čija je osnovna svrha studente druge godine Likovne pedagogije izložiti iskustvu promišljanja prostora u suvremenoj umjetničkoj praksi, kolegij je utemeljen na eksperimentalnim postupcima koji destabiliziraju granice između mišljenja i (su)djelovanja, odnosno potiču transdisciplinarno prožimanje refleksije i prakse. Konzekventno interferiranje teorijsko-spekulativnog angažmana s konkretiziranom (vrlo često utjelovljeno-performativnom) praksom rada u prostoru i s prostorom uspostavilo je nehijerarhijski pedagoški model, kojem je primarni cilj aktivirati i re/politizirati spacijalni imaginarij. S obzirom na transmedijalni karakter procesa, tijekom deset godina izvođenja kolegija<sup>1</sup> generirao se heterogeni arhiv umjetničkih projekata, skica i radova koji su situirani između različitih disciplina i medija (performans, predavanje, fotomontaža, video, *site-specific*, instalacija i sl.) te koji osiguravaju sagledavanje i provociranje urbanog iskustva iz perspektive potisnutih i cenzuriranih narativa. Drugim riječima, jedno od temeljnih ishodišta ovako koncipiranoga edukacijskog modela zrcali se u pokušaju stvaranja platforme za artikulaciju, refleksiju i osvještavanje traumatskih procesa društvenih tranzicija kroz moduse njihove upisanosti u prostornu matricu grada.

Polazeći od teze kako se razotkrivanjem potisnutih i nevidljivih slojeva prostora ujedno aktiviraju i tabuizirani aspekti socijalističke, jugoslavenske prošlosti, posebice u onom segmentu koji se odnosi na deindustrijalizaciju i ikonoklastičko uklanjanje tragova NOB-a, teorija prostora diskurzivno se situira između kritičke teorije, politike sjećanja i konceptualno-performativne umjetničke prakse. Na tragu njemačkog povjesničara Karla Schlögela jedna od temeljnih ideja koju kolegij nastoji testirati glasila bi:

„U prostoru grada sve se stapa: vrijeme, mjesto i *dramatis personae*. Prostor grada je sve: javni i privatni prostor, izgrađeno mjesto i imaginarni svijet. U jednu smo stvar sigurni: postoji jedan nezamjenjivi grad, ali ako si pokušamo načiniti sliku tog grada, tada moramo konstatirati da postoji onoliko slika i perspektiva koliko postoji i ljudi koji žive tom gradu” (Schlögel 2007: 34).

Prostor grada metaforički se, misli Schlögel, može pojmiti kao „otvorena knjiga povijesti”, u koju

---

\* Andrej Mirčev, docent na Umjetničkoj akademiji u Osijeku, andrejmircev@yahoo.com

<sup>1</sup> Prvu nastavu održao sam u akademskoj godini 2006./2007., u vrijeme kada je u neposrednom susjedstvu Akademije još uvijek djelovala Vojarna HV-a. U tom prvom istraživačko-umjetničkom ciklusu nastojali smo zabilježiti stanje neposredno nakon što je vojska napustila objekte. Dio tog materijala pokazan je na „oglednoj vježbi” koja je pod imenom *Metamorfoze prostora* realizirana 2007. godine

se upisuju svi tragovi prošlosti, osobito onih prijelomnih trenutaka kada dolazi do pucanja političkih, ekonomskih i ideoloških struktura (Schlögel 2007: 34). Svaki rez i raskid sa starom strukturom ostavit će vidljive ožiljke i tragove u prostoru, što implicira tezu da analizirajući, rekonstruirajući i interpretirajući prostorne i topološke konstelacije, zapravo odgonetavamo i razotkrivamo slojeve/mijene povijesnog, antropološkog i egzistencijalnog vremena. Razvijajući i reflektirajući umjetničke projekte unutar takva eksperimentalnog modela, koji je, kako ću nastojati tekstem dokazati, usidren u kritičko-dijalektičkoj metodologiji, generiraju se drukčiji interpretativni modeli čitanja grada: grada kao poprišta klasnog, ekonomskog i svjetonazorskog antagonizma. Bavljenje prostorom, stoga, postaje praksom proširene umjetničke edukacije, koja umjetnost proizvodi i misli ne samo kao estetsku već i kao društveno angažiranu akciju (spacijalne) autorefleksije i imaginacije.

## KARTOGRAFIJE (NE)VIDLJIVIH TRAGOVA

Kao značajno urbano središte koje je svoj puni razvoj ostvarilo s osvitom moderne i u godinama nakon Drugoga svjetskog rata, grad Osijek do 1991. godine svoju ekonomsku i kulturnu moć temeljio je na brojnim tvornicama (OLT, Kožara, Tvornica žigica Drava, Svilana, Niveta, Mobilia, Kandit, Saponia itd.), od kojih su mnoge podignute još za vrijeme prvog vala industrijalizacije u 19. stoljeću. Ovako je to krajem sedamdesetih u monografiji grada zabilježio Ive Mažuran:

„U odnosu na koncentraciju industrije, radničku klasu i kapital Osijek je na kraju 19. i prvih desetljeća 20. stoljeća jedno od najstarijih i industrijskih najrazvijenijih središta Hrvatske. Pobjedom narodne revolucije, u socijalističkim društvenim odnosima, otpočinje 1945. godine novo i najznačajnije razdoblje u života grada. Prevladavši teške posljedice drugog svjetskog rata, proširenjem već postojećih i izgradnjom novih industrijskih kapaciteta, neprestano se odvija njegov ekonomski, socijalni, kulturni i opći društveni preporod“ (Mažuran 1978: 6).

Ukoliko bismo ovu situaciju htjeli komparirati s ekonomsko-društvenim prilikama nakon 1995. godine i u prvom desetljeću 2000-ih, suočili bismo se sa stanjem gotovo potpunog kolapsa industrijske proizvodnje, jednim dijelom uništene u ratnim razaranjima, a drugim dijelom u netransparentnim procesima privatizacije,<sup>2</sup> apropijacije i deindustrijalizacije. Posljednjih godina negativni trend razvoja grada dodatno je determiniran masovnom emigracijom mladog, radno sposobnog stanovništva, zbog čega se može očekivati da će broj stanovnika grada na idućem popisu stanovništva pasti i ispod 100 000.

S obzirom na gore opisanu situaciju postavlja se pitanje na koji je način, a polazeći od spacijalnih konfiguracija grada, odnosno specifičnog stanja industrijskih toposa, moguće detektirati, dešifrirati i interpretirati navedene simptome. Koja bi, dakle, bila uloga i implicitna odgovornost teorijskog kolegija u procesu obrazovanja diskurzivnih, epistemičkih i umjetničkih okvira, unutar kojih se ne događa samo transfer znanja nego i produkcija znanja (kreira se praksa koja je povezana s tim znanjem, koja to znanje testira i iskušava u simboličkim i realnim materijalno-društvenim okolnostima)? Kako bismo navedena pitanja locirali u odnosu na mapu grada, potreb-

---

<sup>2</sup> Interpretirajući raspad Jugoslavije iz optike transformacije proizvodnih odnosa, čini se plauzibilnim ustvrditi korelaciju između zahtjeva za nacionalno-teritorijalnom neovisnošću i novih tržišnih (neoliberalnih) modela utemeljenih na dominaciji privatnog vlasništva i dezintegraciji javnog dobra i društvene svojine. Drugim riječima, ideja nacionalne države dio je projekta restauracije kapitalističkog modela eksploatacije resursā i afirmacija nejednakih gospodarskih odnosa između centra i periferije.

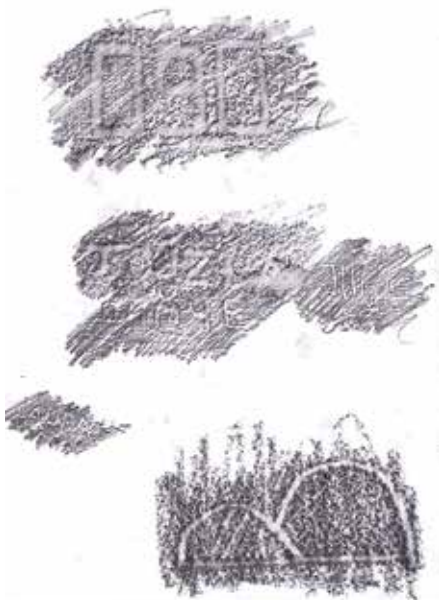
no je naglasiti da se sam edukacijski proces većim dijelom odvijao u prostorima Umjetničke akademije, smještene na mjestu nekadašnje Vojarne, podignute za vrijeme Austro-Ugarske Monarhije koncem 19. stoljeća. Još stariji arheološko-povijesni sloj, koji je postao vidljivim za vrijeme gradnje temelja budućega multimedijalnog centra i sveučilišne knjižnice, ukazuje na to da na istom tom teritoriju koegzistiraju i tragovi rimske Murse. Eksplicitna slojevitost navedenog *kronotopa*, gdje se realizira nastavni eksperiment iz Teorije prostora, navodi na pomisao o arheološkoj metafori, kojom Schlögel označava relaciju što je povjesničar uspostavlja u svom „čitanju“ i odgonetanju tragova prošlosti rasutih u prostoru. Drugim riječima:

„Metafora arheologa, onog koji čita tragove i koji spušta sonde u tlo, izvodi iskapanja, spaja fragmente i rasute komade kako bi sebi stvorio sliku o cjelini, nije manje točna od one o odgonetanju znakova i hijeroglifima. Povjesničari su arheolozi potonulih formi života, detektivi i tumači prošlih aktivnosti (...)” (Schlögel 2007: 41).

Metaforu arheologije kao discipline i diskurzivne strategije kojom se otkrivaju, osiguravaju, mapiraju te na koncu i arhiviraju tragovi jedne kulture (ili civilizacije) studenti su najdirektnije mogli iskusiti u nizu aktivnosti kojima su se nastojali zabilježiti tragovi različitih vojnih režima na lokalitetu Kampusu i Akademije. Jednostavnom tehnikom frotaža, što su je prakticirali umjetnici dadaističkog pokreta, pokušali smo rekonstruirati i arhivirati imena vojnika, uklesana u cigle na ogradi kojom je Kampus odvojen od okolnog grada. Druga akcija prošireno-dokumentarističkog crteža oblikovala se oko ideje transponiranja vizualnog znaka izvedenog u ogradi, a koji – u jednom specifično modernističkom i na trenutke i apstraktnom kôdu – prikazuje vojnike kako nose bazuku, tj. puške. U oba slučaja riječ je o konceptualnoj umjetničkoj intervenciji izvedenoj na specifičnoj lokaciji, koja je ujedno i mjesto edukacijskog transfera. S druge strane, kako je *genius loci* Kampusu obilježen vojnim i arheološkim slojem, konkretna prostorna praksa istodobno je i stvaranje uvjeta za refleksiju o dijakronijskoj dimenziji, tj. preduvjet za razumijevanje teze da svaki čin čitanja i bilježenja prostora razotkriva heterogene slojeve historijske temporalnosti koja je ostavila konkretan materijalni trag.

Tijekom posljednjih dviju godina studenti su izveli dvije takve akcije, koje su vidljivim učinile tragove toga *drugog* vremena. Kako smo zamijetili prilikom jedne šetnje Kampusom, vojnici koji su tijekom dvadesetog stoljeća boravili ovdje razvili su praksu upisivanja imena, gradova (iz kojih su dolazili), godina i preostalog trajanja vojnog roka u crvenu opeku ili zidove. Jednostavnom gestom urezivanja oštirim predmetom na površinu nastali su brojni autobiografski natpisi, koji u prvom redu svjedoče o potrebi ostavljanja (identitetskog) traga i svojevrsnoj *egzistencijalizaciji* prostora. Arhiviranje urezanih imena, gradova i godina postaje, stoga, autentičnim svjedočanstvom konceptualne prostorne prakse, koja – koristeći se umjetničkim sredstvima – pribavlja antropološku građu o povijesti tog toposa. Odabirom frotaža – postupka u kojem se površina strukture predmeta ili objekta mehaničkim pritiskom grafitne olovke ručno prenosi na papir – ostvaruje se taktična rekonstrukcija anonimnih (auto)biografija, koje se tim činom iznova čitaju te na određen način reanimiraju i proživljavaju.

Druga akcija iz ove serije *kartografije tragova* sastojala se od iscrtavanja i prenošenja na papir crteža koji (još uvijek) čine sastavni dio ograde što dijeli Kampus od ulice i obližnje tvornice OLT. Iako se ne može precizno datirati kada su ti prostorni crteži (izvedeni tankim metalnim šipkama) nastali, na temelju stilskih značajki pretpostavlja se da se radi o vremenu kada je u prostoru bila smještena tzv. Bijela vojarna JNA. U kontekstu Osijeka, gdje je u proteklih 25 godina sustavno eliminiran svaki, bilo spomenički, bilo toponimski (nazivi ulica ili institucija) znak vezan za razdoblje NOB-a i Jugoslaviju, ta je oграда rijetki autentični (umjetnički) artefakt iz



Akcija osiguravanja tragova, tehnika frotaža  
(foto: iz arhive kolegija, 2016.)



Akcija osiguravanja tragova, prostorni crtež  
(foto: M. Gjajić, 2016.)

vremena socijalizma u javnom prostoru. Već sam u jednom drugom tekstu napomenuo:

„Obzirom da je riječ o objektima koji se na prvi pogled teško opažaju, za pretpostaviti je da ih je upravo ova apstraktnost forme i neiritabilnost perceptivnog polja sačuvala od rezanja” (Mirčev 2015: 25).

Preciznije formulirano, činjenica da će kao takvi crteži biti identificirani jedino u oku „oštrog” promatrača, koji realnost opaža diferencijalno, uočavajući ikoničke i spacijalne razlike, govori u prilog tezi da je prostor sazdan od brojnih vidljivih i nevidljivih tragova, čija rekonstrukcija može aktivirati tabuizirane ili cenzurirane spacijalne narative, osiguravajući time kritički pogled na prostorne prakse.

Osim crteža u okviru kolegija generirala se opsežna fotoarhiva uništene osječke industrije, na čijim su temeljima počeli nicati trgovački centri, kao simptom transformacije ekonomskog modela iz proizvodnje u potrošnju, tj. tranzicije iz socijalističke privrede samoupravljanja u neoliberalnu paradigmu dereguliranog tržišta. Jedan je od takvih primjera demontiranoga industrijskog objekta i tvornica OLT, smještena preko puta upravne zgrade Umjetničke akademije. Prilikom jedne od ekspedicija u te ruinirane prostore socijalizma izveli smo spontanu kolektivnu akciju *Povratak radnika u tvornice*, koja u ravni simboličkog (i nadasve cinično) preokreće poznati prizor, koji se smatra prvim kadrom u povijesti filmskog medija: *Izlazak radnika iz tvornice* braće Lumière iz 1895. godine. Ako je u slučaju arhiviranja tragova imena i crteža s ograde pedagoški fokus bio na taktinom prostoru i grafičkoj rekonstrukciji memorije mjesta, u slučaju akcije u srušenoj tvornici intencija je bila uspostaviti tjelesno-afektivnu relaciju spram ruševina i rada koji se iscrpio. S druge strane, lokacija u tvornici koja je također aktivirala mogućnost sagledavanja prostora u relaciji spram vremenskih dinamika, posebice spram memorije socijalizma, devastirani



Foto-performans Povratak radnika u tvornice (foto: M. Pjevac, 2014.)

je arhiv tvornice u kojem smo otkrili razbacane nacрте strojeva, osobne dosjee radnika, odluke sa sastanaka itd.

Ukoliko bismo navedene primjere prostorne prakse pokušali situirati u širi analitičko-teorijski okvir, jedna od mogućih interpretativnih strategija metodološki bi se mogla osloniti na konceptualnu umjetničku praksu koja se razvila 70-ih godina pod nazivom *osiguravanje tragova*<sup>3</sup> (*Spurensicherung*). Iako, kako piše Günter Metken, formalno nikada nije postojala umjetnička skupina koja bi nosila takav naziv, riječ je o sličnim umjetničkim pozicijama i postupcima (Christian Boltanski, Anne i Patrick Poirier, Jochen Gerz, Nikolaus Lang, Masao Okabe i dr.), kojima je zajedničko bavljenje sjećanjem i modusima njegove upisanosti u materijalne strukture. „Oslanjajući se na slučajnu sreću pronalaska kao u slučaju Schliemanna ili Jamesa Georgea Frazera”, piše Metken, „umjetnici osiguravanja tragova razvijali su svoje kulturne tehnike, provodili terenska istraživanja te tragali u najsitnijim prostorima” (Metken 1996: 12). Praksom koja kombinira rad sjećanja i fantaziju fokus se premješta na svakodnevne, anonimne događaje i znakove na temelju kojih postaje moguće inscenirati drukčiji, subalterni pogled na prošlost i njezine aktere. S druge strane, osim eksplicitne antropološke motivacije ideja osiguravanja tragova evocira i forenzičku disciplinu prikupljanja i čuvanja dokaza (s mjesta zločina), gdje je također naglasak na onom uzgrednom, kontingentnom i naizgled beznačajnom. Pozicija sudionika edukacijskog procesa u ovoj se konstelaciji kreće između arheologā, detektivā, umjetnikā i antropologā, koji svojom gestom bilježenja

<sup>3</sup> Sām pojam prvi se put pojavio 1977. godine kao naslov teksta Güntera Metkena *Osiguravanje tragova. Umjetnost kao antropologija i samoistraživanje* (original: *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung*) povodom izložbe što ju je Metken organizirao u okviru 6 Documente u Kasselu.



Arhiv iscrpljenog radništva (foto: A. Mirčev, 2014.)

tragova stvaraju uvjete za doživljaj i (dijalektičku) refleksiju o onome što je rubno, zaboravljeno i prognano iz javne sfere, iz kolektivnog pamćenja. Istodobno se radi o konceptualno-umjetničkoj praksi koja prostore kritički tretira kao poprište klasnog i ideološkog konflikta, čije (ne)vidljive manifestacije u prostoru uvijek ostavljaju tragove i ožiljke.

U poglavlju *Landscapes of dead labour* (iz knjige *Cartographies of the Absolute*) Alberto Toscano i Jeff Kinkle razmatraju političku dimenziju umjetničkih radova nastalih u srušenom krajoliku radništva, pitajući se što nam takva praksa može reći o traumatskom učinku bujanja dereguliranog kapitala, odnosno može li se i pod kojim uvjetima kapital učiniti vidljivim. S posebnim osvrtom na fotografiju i japansku teoriju pejzaža autori će detektirati problem iščezlog, tj. mrtvog rada, koji postaje indeksom otuđenja te ukazuje na radikalnu transformaciju proizvodnih odnosa u korist eksploatacije i podčinjavanja živog rada okrutnoj i bespoštednoj logici profita. Ključno proturječje koje determinira dijalektičku strukturu argumenta ovdje dolazi do izražaja u: „kvantitativnom povećanju mrtvog naspram živog rada”, pri čemu se: „dominacija prošlog, mrtvog rada (i relacija koje on stvara) može pojaviti kao iščeznuće prošlosti (prošlosti kao iskustva, kao vidljivosti)” (Toscano i Kinkle 2015: 217). Vizualna i performativna kartografija kapitalizma, kako je moguće iščitati iz knjige, doprinosi ne toliko transformaciji otuđenih društvenih relacija koliko određivanju limita umjetničkog angažmana, čiji su akcije usmjerene prema prokazivanju kapitalističke logike, koja (u postjugoslovenskoj i postsocijalističkoj varijanti) u kolaboraciji s klerofašističkim snagama strukturalno razara prostore (socijalističkog) rada, društvene svojine i prostora solidarnosti. Pledirajući za nešto što će označiti terminom „kritička geografija”, Toscano i Kinkle ujedno afirmiraju i koncept „komunističke kartografije”,<sup>4</sup> koja – čineći vidljivim destruktivne tendencije suvremenoga ekonomsko-političkog režima – raskrinkava državne i društvene oblike moći (Toscano i Kinkle 2015: 217).

Umjetničko-pedagogijsko mapiranje urušenih industrijskih toposa svoje ishodište pronalazi u sličnim intencijama i motivaciji koja je oblikovala Toscanovu i Kinkleovu knjigu. Kolektivno-performativna akcija (re)insceniranja povratka radnikā (studentata) u tvornicu kao i arhiviranje devastiranog arhiva konceptualni je pokušaj kreiranja *afektivne kartografije*, sa svrhom privremene nastanjivanja i estetičkog redefiniranja prostora dinamikom živih tijela. Kartografska praksa kao praksa artikulacije, reprezentacije i kontrole prostora u ovom se slučaju miješa i značenjski destabilizira konceptualnom i performativnom gestom, koja će na koncu rezultirati događajem koji (utopijski) obrće perspektivu te umjesto ispražnjenog i iscrpljenog rada anticipira i priziva situaciju u kojoj će rad ponovo biti živ, vitalan i u vlasništvu radnika.

## NESVJESNO GRADA I CENZURIRANA MJESTA REVOLUCIJE

Kada se prije tri godine otvorila mogućnost da dio nastavnih aktivnosti realiziramo u suradnji s Državnim arhivom u Osijeku, nisam mogao ni slutiti što ćemo sve od materijala pronaći i kakav će biti ishod projekta<sup>5</sup>, u tom trenutku zamišljenog kao jednodnevna, intermedijalna instalacija na specifičnoj lokaciji u baroknoj Tvrđi (koja pripada Državnom arhivu i predstavlja mjesto njegova budućeg širenja). Za razliku od drugih aktivnosti i radova koji su osmišljeni i u obliku skice realizirani unutar kolegija, ovdje je riječ o projektu koji je semantički i produkcijski posve zao-kružen, bez obzira na mogućnost da svaka iduća izložba eksponira i neke nove interpretativne, problemske i političke horizonte. Već pri prvom obilasku prostora predviđenog za instalaciju naišli smo na razbacane materijale, dokumente i opremu (gasmaske, kabanice za zaštitu od „kiselih kiša“, signalizaciju za postupanje u okolnostima elementarnih društvenih i prirodnih nepogoda, zavoje i sl.), koja je pripadala (bivšem) Štabu civilne zaštite, a odnosila se na obvezatnu obuku građanstva iz Opće narodne obrane i društvene samozaštite (ONO i DSZ) za vrijeme Jugoslavije. Osim priručnika za prvu pomoć i brojnih pisanih dokumenata, otkriveno je nekoliko 8mm i 16mm filmova, tri kutije slajd fotografija te nekoliko rukom iscrtanih topografskih mapa, na kojima su zabilježena skloništa i glavne infrastrukturne točke grada, koje treba zaštititi u slučaju neprijateljskog napada.

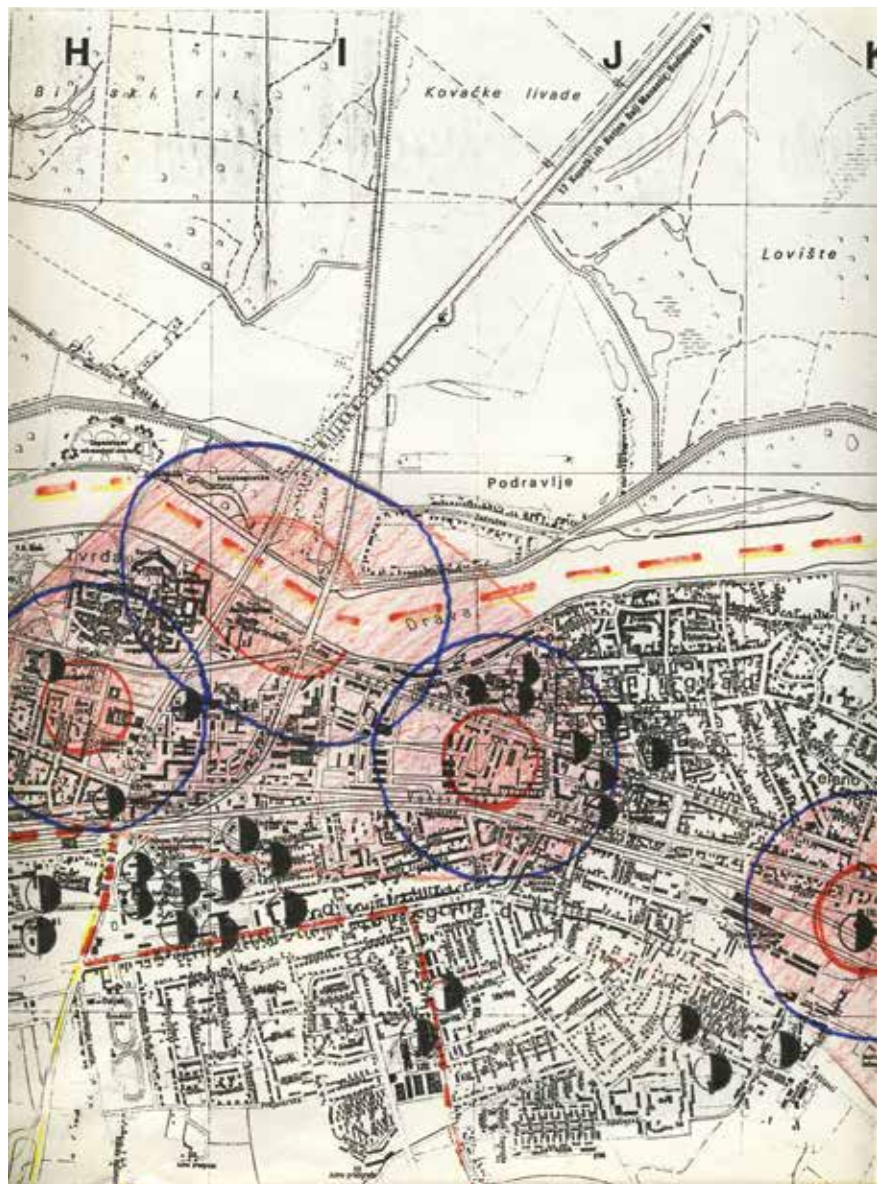
Posebnu pozornost privukle su nam dvije karte koje vizualiziraju (i anticipiraju) učinak i zone destrukcije potencijalnoga nuklearnog udara na industrijski dio grada. Datarajući ih (na temelju zabilježene godine izrade) u godinu 1988., zaključak je da ih se (epistemički i povijesno) može tretirati kao neposredan, arhivski i materijalni artefakt proistekao iz binarne podjele svijeta Hladnog rata. Kako se, pak, radi o kartama koje ne prikazuju „realno“ spacijalno stanje, već uprizoruju nešto što bi se *moglo dogoditi*, njihova je temporalnost (pa i prostornost) hipotetička, imaginarna i nadasve paranoidna. U tom je smislu jedan aspekt instalacije (posebice videorad kolege Ivana Bogovića<sup>6</sup>) motiviran razotkrivanjem modusa na koji je ideologija blokovske podjele svijeta

<sup>4</sup> Kako autori naglašavaju u uvodu, tekst pokušava razraditi i u novim geopolitičkim okolnostima globalizacije još detaljnije elaborirati ideju Frederica Jamesona o kognitivnom mapiranju kao estetsko-diskurzivnoj strategiji, koja će vidljivim učiniti društveni totalitet, što je preduvjet za ocrtavanje „političke anatomije suvremene dominacije“ (Toscano i Kinkle 2015: 234).

<sup>5</sup> Projekt je pod nazivom *Nuklearna ljubav* izveden najprije 2013. godine u zgradi budućega Državnog arhiva u Osijeku, da bi se 2014. godine realizirao kao samostalna izložba u Malom salonu Muzeja za modernu i suvremenu umjetnost u Rijeci. Najesen iste godine na poziv producenta Dragana Jelenkovića izložba je pod nazivom *Pedagogije de-kontaminacije* uprizorena u Istorijskom arhivu grada Pančeva u okviru 15. Bijenala umetnosti.

<sup>6</sup> Ovdje treba istaknuti videorad kolege Ivana Bogovića koji jednostavnom gestom paljenja karte simbolički uprizoruje zastrašujuću činjenicu ugroženosti čovjekova egzistencijalnog teritorija, ali i otvara mogućnost sagledavanja veze između arhiva i njegova uništenja vatrom, o čemu je pisao Jacques Derrida: „Tajna je pepeo arhiva (...)“ (Derrida 2005: 62).





Kartografija destrukcije, Ready-made objekt (foto: iz arhive kolegija, 2013.)

(bez obzira na to što je Jugoslavija u tom trenutku pripadala tzv. Pokretu nesvrstanih) operirala kao *paranoidna kartografija*.

Analizirajući teritorijalni i politički učinak kartografske prakse, John Pickles piše:

„Kartografske institucije i prakse kodirale su, dekodirale i prekodirale planetarne, nacionalne i društvene prostore. One su doslovno i figurativno nad-kodirale i predefiniirale svjetove u kojima živimo. (...) Mape i mapiranja prethode teritoriju koji 'reprezentiraju'” (Pickles 2004: 5).

U slučaju mapa pronađenih u bivšem Štabu civilne zaštite suočavamo se s prostorno-kartografskom anticipacijom nuklearne kataklizme,<sup>7</sup> čiji se kôd može locirati u konstantnoj pripravnosti onodobnog sustava (svojevrsno permanentno izvanredno stanje) na opasnost od vojne intervencije (bilo sa Zapada, bilo s Istoka) te, stoga, sasvim precizno utjelovljuje i reflektira geopolitički poredak neposredno pred pad Berlinskog zida (ali i sam raspad Jugoslavije), kojim će se iz temelja redefinirati zemljovidi nacionalnih država i političko-ekonomski odnosi u Europi i svijetu. Taj specifični kartografsko-historijski kontekst (i konstrukt) značajno je odredio interpretativne okvire unutar kojih se zbivala produkcija, pa onda i recepcija, instalacije.

Pored *kartografskog performativa* diskurzivna artikulacija projekta determinirana je odnosom koji se umjetnički uspostavio s institucijom, praksom i teorijskim označiteljem arhiva. Polazeći od zatečenog stanja stvari, materijalā i dokumenata pronađenih u prostoru, instalacijom se uspostavila trostruka dijalektička tenzija između prošlosti (arhiv, memorija, barok, ONO i DSZ), sadašnjosti (edukacijski proces, instalacija, re-kreacija memorije izvedbom) i potencijaliteta (lokacija budućeg arhiva, otvoreno čitanje, interpretacija, vrijeme koje još nije). Nakon višetjednih diskusija o tome na koji način umjetnički uobličiti pronađeni materijal odlučili smo da će jedna od strategija biti re-insceniranje građe, što će biti izvedeno kao fotoperformans u prostoru Akademije, ali i u javnom prostoru. Idući asocijativni okvir uspostavio se u relaciji s filmom Alaina Resnaisa *Hiroshima, mon amour*, koji na poetski način i iz vizure kompliciranoga ljubavnog odnosa Francuskinje i Japanca progovara o traumi, kolonijalnom sustavu i zastrašujućim posljedicama nuklearnog napada na Hirošimu. Intermedijalnim miješanjem dokumentarističkog, arhivskog materijala i performativne reinscenacije, instalacija destabilizira arhivističke paradigme, naglašavajući nestabilnu i fluidnu granicu između fakata i fikcije. Preciznije rečeno, tretirajući dokumentarno-arhivski materijal kao scenarij i sinopsis za seriju umjetničkih radova (koji se kreće u rasponu od fotografije, fotoperformansa, videa, kolaža, grafike i *ready-made* objekata), eksponirana je drukčija, ludička praksa arhiva, koji u ovom slučaju nije prostor/vrijeme ni institucija objektivne, klasificirane i strukturirane povijesne građe, već se manifestira kao kontingentan, efemeran i tranzitoran umjetnički događaj (za razliku od arhiva čija je temporalnost fiksirana i ponovljiva).

Kako je povodom dadaističke montaže primijetio Sven Spieker, njome (montažom) se „dramatizira središnja tenzija koja karakterizira moderni arhiv, njegovu nesigurnu oscilaciju između narativa i kontingencije” (Spieker 2010: 7). Sagledavajući dekonstrukciju i redefiniranje arhivske prakse u svjetlu umjetničkih i teorijskih stremjenja 20. stoljeća, naročito avangardnih

<sup>7</sup> U nedavno objavljenoj publikaciji *Apocalyptic Cartographies. Thematic Maps and the End of the World in a Fifteenth-Century Manuscript* autora Cheta Van Duzera i Ilya Dinesa prikupljene su i objašnjene srednjovjekovne mape pronađene u arhivu grada Lübecka, koje tematiziraju i ilustriraju dolazak sudnjeg dana. Iako je, naravno, riječ o posve drugom povijesnom razdoblju, ono što je ovim mapama zajedničko s osječkim jest temporalna orijentacija na događaje koji se još uvijek nisu dogodili, svojevrsan nagovještaj katastrofe koja tek dolazi (usp. Van Duzer i Dines 2016). Iako je riječ o znanstveno-fantastičnom žanru, ovdje se može spomenuti i model *alternativne povijesti*, kao žanra spekulativne fikcije kojom se formuliraju drukčiji ishodi određenih povijesnih događaja.



Foto-performans Pedagogije De-kontaminacije (foto: iz arhive kolegija, 2013.)

pravaca, može se ustvrditi kako se radi o procesu usmjerenom prema prevladavanju racionalističkoga historiografskog modela, na kojemu je bila utemeljena ideja arhiva 19. stoljeća. Nasuprot prosvjetiteljskoj opsesiji linearnom akumulacijom historijskih dokumenata, koja bi u konačnici rezultirala totalnom spoznatljivošću, tj. objektivno-znanstvenim ovladavanjem poviješću, tragično iskustvo Prvoga i Drugoga svjetskog rata suočili su nas s činjenicom da je povijest nemoguće rekonstruirati kao totalitet jer nakon destrukcije preostaju samo fragmenti, ruine i rasuti narativi, čije tragove forenzički treba moći osigurati i potom prostorno interpretirati.

Ovdje je opet moguće evocirati poziciju Spiekera, koji ustrajava u uvjerenju da „arhivi ne bilježe iskustvo, koliko odsustvo iskustva; oni markiraju točku gdje jedno iskustvo biva odsutno sa svog pravog mjesta (...)” (Spieker 2010: 3). U svjetlu ove teze zanimljivim se čini ustvrditi činjenicu kako bi, iako se radi o potencijalnoj (doduše većim dijelom nekonvencionalnoj) arhivskoj građi, pronađeni materijal, skupa s mapama i dokumentima (od kojih neki na sebi nose oznaku „strogo povjerljivo”), završio na smetlištu<sup>8</sup> jer arhiv nije bio zainteresiran za njegovu pohranu. Povlačeći paralelu s crtežima na ogradi i rasturenim arhivom socijalističke tvornice, u slučaju arhiva Štaba civilne zaštite čini se opet plauzibilnim identificirati (političko-institucionalne) moduse cenzuriranja i potiskivanja sadržaja, dokumenata, artefakata i narativa koji svjedoče o životu u Jugoslaviji u socijalizmu.

U svom teorijski artikularanom i precizno argumentiranom tekstu koji kreira diskurzivni dijalog između psihoanalize i geografije, a koji bi trebao rezultirati „psihoanalizom prostora”, Steve Pile mapira dijalektiku između pojedinca, društva i prostora, uvjerljivo demonstrirajući kako

<sup>8</sup> Ovdje se možemo osvrnuti na Aleidu Assmann, koja će u svojoj studiji o formama i transformacijama kulturalnog sjećanja ustvrditi postojanje fluidne granice između arhiva i smetlišta, na način da ono što preostaje, smeće, za arhiv ima isti strukturalni značaj „kao i zaborav za sjećanje” (usp. Assmann 2009: 23).



Didaktička šetnja po mjestima revolucije (foto: iz arhive kolegija, 2015.)

interpretacija prostornih relacija jedne zajednice, društva ili grada razotkriva njihove nesvjesne, potisnute ili cenzurirane psihičke dinamike. „Psihoanalitički pojam nesvjesnog”, piše Pile, „sugerira da ‘bihevioralna sredina’ nije samo otvoreno povezana s prostornim praksama nego i s prostornim relacijama u nesvjesnom (...)” (Pile 1996: 44). Svaki oblik prostorne prakse moguće je, stoga, interpretirati kao odraz specifičnih konstelacija moći i reprezentacije, koje, određujući dominantne psihološke mehanizme, ujedno formiraju i ideološke modele interpelacije oko kojih se zajednica identitetski i svjetonazorski organizira. S obzirom na to da su prostori i mjesta društvene konstrukcije, opaža se „fundamentalna veza između mjesta i identiteta” (Pile 1996: 44). Složimo li se s idejom da društvene formacije uvijek upisuju povijest u prostor, u konkretnom slučaju Osijeka suočavamo se s višestrukim brisanjem (socijalističke) prošlosti, čija se negacija, osim u *de-industrijaliziranom toposu*, zrcali i u srušenim spomenicima NOB-a, koji su 90-ih uklonjeni iz javnog prostora. Pitanje stoga glasi: kako psihoanalitički čitati ispražnjena mjesta antifašističke borbe? Što nam njihovo rušenje govori o cenzuri i (kolektivnom) potiskivanju kao oblicima revizionističkog i protofašističkog falsificiranja povijesti?

U sklopu terenske nastave u ljetnom semestru 2015. godine organizirano je nekoliko *flâneurovskih*<sup>9</sup> akcija kojima je primarni cilj bio posjetiti i istražiti lokacije na kojima su se do 1991. godine nalazili spomenici NOB-a. Kao i u prethodnim segmentima pedagoškog procesa, gdje je naglasak bio na uočavanju, osiguravanju i konceptualnom reaktiviranju povijesnih, antropoloških,

<sup>9</sup> Figurom *flâneura* ovdje želim sugerirati kako je cijeli koncept kolegija svojevrsna vježba iz *pedagogije flanerizma*, nastojanje da se grad sagleda iz druge, rubne i pomaknute perspektive, koja će otvoriti nove prostore interpretacije, otkriti ono skriveno/potisnuto i možda ponuditi humaniji modus življenja u otuđenim, postsocijalističkim gradovima na periferiji neoliberalnog imperija.



Interpolacije, fotomontaža (autorice: D. Narančić i A. Sesar, 2015.)

ideoloških i arhivskih tragova, tijekom rada s ovim sadržajima i temama intencija je bila učiniti vidljivim način na koji su historijsko-političke i ekonomske konstelacije oblikovale materijalnost i simboličku dimenziju tih mjesta. Kako se, pak, radi o lokacijama i prostornim praksama koje na tragu francuskog povjesničara Pierrea Nore možemo označiti kao *mjesta memorije* (*Les Lieux des mémoires*), njihovim aktiviranjem otvaraju se pitanja nasljeđa te implikacija antifašističke i klasne borbe, oko kojih u ovom trenutku još uvijek ne postoji društveni pa ni nacionalni konsenzus. Iskoračivši iz zone umjetničke autonomije, za koju je karakteristično ignoriranje političkih i socijalnih implikacija umjetničkog djelovanja, prostorno-konceptualna praksa koja se realizirala u edukacijskom procesu eksponira polje proširenoga estetskog i teorijskog iskustva, čija svrha više nije reproducirati znanje iz literature i teorije, već neposrednim iskustvom artikulirati semantički polivalentan umjetnički rad, koji re/politizira i provocira društveni, ideološki i klasni *status quo*, sintetizirajući time teorijsku refleksiju i konkretiziranu spacijalno-kritičku praksu.

Primjer rada koji je upravo na tom tragu realizirale su – a nakon iskustva i refleksija koje smo imali tijekom tematsko-didaktičkih NOB šetnji – dvije kolegice: Dejana Narančić i Anita Sesar. Koristeći se medijem fotomontaže, one su kreirale seriju radova na kojima su „preživjele” spomenike NOB-a (koje su fotografirale i arhivirale po okolnim selima) vješto interpolirale u javne prostore Osijeka, stvarajući na taj način dijalektičke prizore u kojima dolazi do tenzije dvaju historijskih i političkih režima (prošlosti/socijalizma i sadašnjosti/kapitalizma). Osim što te slike uprizoruju ideološko proturječje i kolektivno potiskivanje socijalističke revolucije ikonoklastičkim činom uklanjanja spomenika, one u prvi plan stavljaju antagonizam između urbanog i ruralnog prostora, pri čemu ruralni prostor postaje prostor emancipacije, onaj koji čuva sjećanje na pobjedu partizana i nedvojbeni trijumf antifaašizma. Kao umjetnička intervencija u simboličkom polju otuđene i komodificirane slike ispražnjenih gradskih trgova rad kolegica egzemplarno demonstrira prostor grada kao prostor zaoštrenoga ideološkog, klasnog i političkog sukoba. Nasuprot ideji o konsenzualnom karakteru javnog prostora upravo će antagonizam, proturječje i disenzus biti odlučujući vektori njegove nestabilne, dijalektičke topologije.

Interpretirajući navedeni rad kao oblik psihoanalitičke mape, koja kartografira cenzuriranu memoriju socijalizma te je konfrontira s aktualnom slikom dehumaniziranoga urbanog krajolika, mogli bismo – oslanjajući se ponovno na argumente Stevea Pilea – ustvrditi kako takva praksa bilježi ono nepoznato i nesvjesno „značenja, identiteta i moći” (Pile 1996: 70). Nesvjesnim grada, nadalje, bio bi označen onaj spacijalni segment što se odupire administrativnoj racionalnosti, koja pokušava disciplinirati i urediti svakodnevne urbane prakse. U konkretnom slučaju Osijeka bavljenje prostorom i manifestacijama povijesnih i ideoloških lomova impliciralo je suočavanje s bujanjem ruiniраниh mjesta koja se odupiru urbanoj kodifikaciji i na mapi grada egzistiraju kao neka vrste „crne rupe”, koja predstavlja ono nemislivo, nepoznato i neartikulirano. Promatrajući prostor iz psihoanalitičke vizure, može se, stoga, ustvrditi sljedeća relacija: „Prostori urbanog analogni su prostorima uma: svjesno, pre-svjesno, nesvjesno (...)” (Pile 1996: 227). Uklanjanje spomenika iz javnog prostora u ovoj bi shemi odgovaralo psihodinamici nesvjesnog, manifestiranog kao potiskivanje zabranjenog sadržaja (socijalizma i partizanske pobjede), koji je nespojiv s idejom nacionalne i neovisne države u kojoj se uspostavila diktatura kapitala i interes privatnog vlasništva. Primjer fotomontaže što ga gore navodim tu je konstelaciju vrlo točno inscenirao tako što je NOB spomenik jukstaponiran na fotografiju Eurodoma, fantomske i disfunkcionalne novogradnje, čija je gradnja izazvala brojne kontroverze i koja je, ujedno, paradigmatičko uprizorenje neoliberalne arhitekture bez pamćenja.

Gomilanjem industrijskih ruševina s jedne te afirmiranjem trgovačkih *nemjesta*, odnosno uklanjanjem antifaašističkih spomenika i brisanjem toponima koji evociraju bivšu državnu zajednicu, s druge strane, konzekventno se proizvodi *nečitljiv grad*, grad koji postaje označiteljem za

apstraktni urbanitet kastriranih osjećaja i cenzuriranog sjećanja. Dijalektičko-forenzičkom metodom, koja u prostoru otkriva i mapira tragove društveno-povijesnih fraktura, unutar kolegija istražuju se eksperimentalno-refleksivne spacijalne prakse, čija je svrha osigurati i potaknuti kritički pogled na urbane strukture postsocijalizma. Za razliku od konvencionalnog modusa umjetničkog djelovanja u javnom prostoru, čiji je primarni cilj uljepšati<sup>10</sup> i zabaviti javnost, strategije i taktike koje se pokušavaju testirati u našem slučaju polaze, ponavljam, od premise društvenog, klasnog i ideološkog sukoba, koji oblikuje svaki prostor i koji bi stoga morao biti ključni korak u analitičko-konceptualnom artikuliranju i transformiranju (urbanoga) prostornog iskustva. Detektirajući fenomene, znakove i tragove u prostoru, čijim se dešifriranjem otkrivaju prikrivene, netransparentne i dijelom potisnute (psih)dinamike grada, kolegijem se generiraju disenzualne umjetničko-konceptualne pozicije, koje svoje ishodište imaju u relacionalno-performativnom razumijevanju spacijalnih konstrukcija, tj. u ideji da prostor nije objektivna, homogena datost, već rezultat dijalektike ekonomskih, rodnih i političkih odnosa moći.

Aktivnim angažiranjem kolegica i kolega, koji se tretiraju kao ravnopravni sudionici u edukacijskom procesu/transferu na način da nastava nije organizirana oko mimetičkog usvajanja i ponavljanja gradiva, i unutar same relacije nastavnik-student dolazi do spacijalne reorganizacije. Umjesto mjesta pasivne apsorpcije znanja, zajedničkom diobom onog što se (*ne*) zna ili problema koji se detektirao u susretu s određenim prostorom ili mjestom, predavaonica postaje nekom vrstom laboratorija diskursa i imaginacije u kojem ne postoje unaprijed zadani teoremi i dogmatске formule, već se zajednički traga za kreativnim rješenjima i interpretacijama problema. Na taj način proces spoznavanja i iskušavanja svega onoga što jest teorija prostora počinje nalikovati otvorenom umjetničkom događaju/*happeningu*, gdje se između umjetnika i publike uspostavlja interaktivna i participativna dinamika dijeljenja i dijaloga. U kontekstu, pak, umjetničke edukacije, gdje još uvijek nije prevladana organizacija i podjela znanja na teorijske discipline i praksu, kolegij subvertira upravo takvu *razdiobu osjetilnog*, inscenirajući nehijerarhijske, kolaborativne prostore zajedništva, u kojem mišljenje i djelovanje nisu u binarnoj opoziciji, već u stanju permanentne interferencije. Izraženo kartografsko-kritičkim vokabularom, teorija prostora u ovoj je režiji dijalektičko uprizorenje vektora bijega iz depolitiziranog i otuđenog krajolika. Njezine su koordinate nestabilne, afektivne i u traganju za drugačijim jezikom prostora (i prostorom jezika) kreću se izvan okvira, u zonama neizgovorenog, izgrebenog i zaboravljenog.

---

<sup>10</sup> Teza da umjetničke intervencije u javnom prostoru ne bi smjele biti usmjerene prema uljepšavanju (*beautification*), već dekonstrukciji društvene nepravde i klasnog sukoba u njihovim spacijalnim manifestacijama detaljno je elaborirana u knjizi *Evictions: Art and Spatial Politics* Rosalyn Deutsche (usp. Deutsche 1996).

## LITERATURA

---

Assmann, Aleida. 2009. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Verlag C. H. Beck.

Derrida, Jacques. 1995. „Archive Fever: An Freudian Impression“, *Diacritics* 25/ 2: 9-63.

Deutsche, Rosalyn. 1996. *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge: MIT Press.

Pile, Steve. 1996. *The Body and the City. Psychoanalysis, Space and Subjectivity*, London/New York: Routledge.

Spieker, Sven. 2008. *The Big Archive. Art from Bureaucracy*. Cambridge: MIT Press.

Van Duzer, Chet i Ilya Dines. 2016. *Apocalyptic Cartographies. Thematic Maps and the End of the World in a Fifteenth-Century Manuscript*. Leiden: Brill.

Pickles, John. 2004. *A History of Spaces. Cartographic Reason, Mapping and the Geo-Coded World*. London/New York: Routledge.

Toscano, Alberto i Jeff Kinkle. 2015. *Cartographies of the Absolute*. Winchester/Washington: Zero Books.

Schlögel, Karl. 2007. „Räume und Geschichte“. U *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. S. Günzel, ur Bielefeld: Transcript, 33-53.

Metken, Günter. 1996. *Spurensicherung – Eine Revision. Texte 1977 – 1995*. Dresden/Berlin: Verlag der Künste.

Mažuran, Ive. 1978. *Osijek, Osijek*: Litokarton Grafičko poduzeće.

Mirčev, Andrej. 2015. „Što ćemo s onim Partizanom u dvorištu?“. *Novosti*, 30. 6. 2015. <http://www.portalnovosti.com/sto-s-onim-partizanom-u-dvoristu> (30. 6. 2016.).





## TRAGOM NOVINSKOGA ČLANKA O DEMOKRATIZACIJI U UMJETNOSTI: PROLJEĆE U NOVOM ZAGREBU, KUGLA GLUMIŠTE I GOTOVČEVA ZVUČNA AKCIJA

Suzana Marjanić

Članak otvaram tekstualnim tragom novinskoga članka *Travnjaci postali gledališta, a balkoni lože* (Vjesnik, 29. svibnja 1979.) etnologinje Dunje Rihtman-Auguštin,<sup>1</sup> što ga je, kako navodi, napisala po narudžbi organizatora manifestacije *Proljeće u Novom Zagrebu*, koja se te godine (1979.) održala po treći put. Pritom autorica napominje kako je u isto doba održan i 10. Muzički biennale s programom pod nazivom *Urbofest* (Zagreb, 12. – 18. svibnja 1979.), kojim su se nastojale poništiti barijere recepcijske isključivosti neoavangardnoga i postavangardnoga elitizma (toga istog festivala) s obzirom na to da se te godine jedan dio programa Biennalea odvio i na otvorenom.<sup>2</sup> Navedenim se člankom sakrosanctna riječ/sintagma „demokratizacija umjetnosti”<sup>3</sup> u kontekstu konceptualne umjetnosti može promotriti iz konteksta odgovora na polemike o elitnoj i masovnoj kulturi, koja se tih godina vodila u socijalističkom društvu i njegovoj potrebi za demokratizacijom umjetnosti.

Naime, Dunja Rihtman-Auguštin u tom članku ističe da su organizatori *Proljeća u Zagrebu* apelirali na njezin osjećaj lokalpatriotizma spram Novog Zagreba (nisu prošle ni dvije godine što stanuje ondje) te da ne želi da svi oni koji žive u Novom Zagrebu budu označeni kao građani drugog reda, „koji rade i privređuju u metropolskom središtu, a spavaju u četvrtima nijemih, jed-

---

\* Suzana Marjanić, znanstvena savjetnica pri Institutu za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu, [suzana@ief.hr](mailto:suzana@ief.hr)

---

<sup>1</sup> „Središte njezina interesa u ono vrijeme bila je etnologija svakodnevice, a prema devedesetima sve je više ulazila u područje političke antropologije, u kojoj je opet sagledavala životnu svakodnevicu”, kako je to jednom prigodom istaknula Maja Bošković-Stulli (2004).

<sup>2</sup> Zamjetno je da se 70-ih godina koncept otvorenoga, javnoga prostora, što se tiče vizualnih i izvedbenih umjetnosti, povezivao s konceptom demokratizacije umjetnosti. Godine 1973. Igor Mandić (članak *Aristokratska i pop-kultura* prvotno je objavljen 1969. godine), jedan od naših prvih teoretičara popularne kulture, istaknuo je da bi samo oni „koji vole zatvarati oči pred činjenicama mogli kazati da u našem socijalističkom društvu nema razloga za razgovor o tzv. aristokratskoj i tzv. pop(ularnoj) kulturi. Jer primijetili bi takvi, to hoće reći da kod nas još i danas postoji stanovitva ‘klasna’ podvojenost, s jedne strane kultura za ‘elitu’, a s druge strane kultura za ‘mase’. Dakako, upravo je tako, a za taj rascjep možemo naći primjere u svakodnevnom životu” (Mandić 1973/1969: 87).

<sup>3</sup> Vladimir Gudac u nekoliko navrata, ispisujući rekapitulaciju o grupi TOK, kao ondašnjoj jedinjoj ekološkoj grupi što se tiče lokalnoga konteksta, bilježi da su tada slogani *demokratizacija umjetnosti i umjetnost je život – život je umjetnost* te oplemenjivanje prostora slovili kao čarobne riječi, a sakrosanctna je prije svega bila riječ *koncept* (Gudac 2007: 18–21). Nena Dimitrijević, pak, navodi da je jedna od ideoloških pretpostavki nove avangarde u prvoj fazi bila težnja za *demokratizacijom umjetnosti*, „koja se manifestirala implicitno – uvođenjem niza reproduktivnih medija u domenu umjetničkih sredstava (fotografija, tisak, video, film), i eksplicitno – u izjavama i napisima o defetishizaciji umjetničkog predmeta” (Baljković Dimitrijević 1978: 31). Što se tiče grupe TOK, koja je postavila zeleni koncept demokratizacije umjetnosti, kako navodi Vladimir Gudac, „intuitivno su osjećali da nadolazeći problemi neće biti tada popularna ‘demokratizacija’ ovakve ili onakve umjetnosti (svejedno kakve), nego će to biti sveopća tema ekološke krize zapadne civilizacije”. Prekretnicu, koja je vodila k procesu demokratizacije umjetnosti, Gudac iščitava u revolucionarnim zbivanjima 1968. godine, koja su mlade umjetnike udaljila od institucija potičući ih da svoje radove počnu izlagati u do tada nezamislivim *izložbenim* prostorima – na trgovima i prometnim ulicama, u parkovima i slično (Gudac 2007: 18–21).

Tako se Braco Dimitrijević, odnosno fiktivna grupa Penzioner Tihomir Simčić, koja djeluje od 1969. do 1970. godine, u okviru koncepta demokratizacije umjetnosti koristi mogućnošću *slučaja* – mogućnošću da publika sudjeluje u samom stvaranju (Baljković Dimitrijević 1978: 31). Dok je ključna riječ osamdesetih glasila *multimedija*, kao što je to demonstrirala izložba *Osamdesete – slatka dekadencija postmoderne* (HDLU, Zagreb, 2015., kustosi: Branko Kostelnik i Feđa Vukić), za sedamdesete je, dakako, ključna bila sintagma *demokratizacija umjetnosti*, koju su neki iščitavali kao *demokraciju umjetnosti*, kao što je to naveo Marijan Molnar u svojoj seriji akcije *Za demokratizaciju umjetnosti*, koju je provodio od 1979. do 1981. godine.

noličnih betonskih zgrada” (Rihtman-Auguštin 1979: 11). Slavenka Drakulić u razgovoru s Dunjom Rihtman-Auguštin za *Svijet* 1990. godine primjećuje da je autorica, baveći se naseljem Travno, u svojoj knjizi o promišljanju etnologije svakodnevice izostavila „jedno opće mjesto u opisu novih naselja, činjenicu da ta otuđujuća arhitektura, koja onemogućuje komunikaciju i druženje u slobodno vrijeme, od naselja čini spavaonicu”. Na pitanje Slavenke Drakulić “da li je to bilo namjerno” Dunja Rihtman-Auguštin odgovara da su takve ocjene stručnjaka možda bile preuranjene, pa nedostatak komunikacije više vrijedi za stara gradska naselja, dok se u novozagrebačkim naseljima razvija neka vrsta identiteta malog mjesta, no da je ipak istina kako nema dovoljno kulturnih sadržaja (Rihtman-Auguštin 1990: 8).<sup>4</sup>

Dakle, paralelno s Muzičkim biennaleom te se godine (po treći put) održalo *Proljeće u Novom Zagrebu*, koje je udružilo zagrebačke umjetnike i umjetničke ansamble, koji su tada besplatno nastupali na modernim betonskim trgovima i platou Mamutice, u čitaonicama i školskim dvoranama. U sklopu te manifestacije projicirali su se filmovi na betonskim fasadama u Skokovu i Fancevljevu prilazu u „Utrinama”,<sup>5</sup> i to iz osam pozicija.<sup>6</sup> Pritom Dunja Rihtman-Auguštin rabi teatrološku metaforu: zamjećuje kako su travnjaci i izlazna stubišta postali prvi redovi gledališta, parket, a zauzeli su ih najmlađi. Klupe su, pak, kao lože u parteru zauzele starije osobe, dok su se individualne lože oblikovale na katovima zgrada (balkoni). Nadalje zamjećuje kako su se prolaznici i namjernici šetali između tih projekcija i odabirali ono što im odgovara te upućuje kako je to situacija slična onoj kad su se u davnoj prošlosti ljudi u teatru zabavljali, a ne samo pobožno ili pospano slušali, čime Dunja Rihtman-Auguštin daje i svojevrsan prijedlog i za demokratizacijom kazališta, kakvu je tih godina kod nas promoviralo Kugla glumište (1975. – 1981./1982.). Zanimljivo je da se, suprotno očekivanjima D. Rihtman-Auguštin, nevelik broj kazivača sjeća tih akcija iz sedamdesetih,

„a čini se da gotovo nitko to nije percipirao kao kulturu. Onaj pravi doživljaj kulture ipak se ostvarivao odlaskom u klasične ustanove, za socijalističke pojmove elitne kulture – posebice kazalište ili koncertne dvorane – ili one popularne kulture kao što je kino” (Gulin Zrnić 2009: 114).

Pritom u navedenom članku, objavljenom u *Vjesniku*, D. Rihtman-Auguštin ističe za novozagrebački *Urbofest* (zanimljivo je da za manifestaciju *Proljeće u Novom Zagrebu* rabi naziv dijela programa Muzičkoga biennalea) da se kulturna manifestacija preko Save „odigrala (...) uz veliku prisustvo građana i uz besplatno sudjelovanje vrhunskih umjetnika” (Rihtman-Auguštin 1979: 11). Naime, za razliku od *Urbofesta* Muzičkoga biennalea, koji se održao u strogom centru Zagreba, ovaj *Urbofest*, kako *Proljeće u Novom Zagrebu* blizanački naziva Dunja Rihtman-Auguštin, održao se u Novom Zagrebu – u izmještenoj poziciji. Opozicijom tih dviju manifestacija D. Rihtman-Auguštin poentira da je time na vidjelo izbila svojevrsna opozicija tzv. visoke i niske kulture jer su o *Urbofestu* Muzičkog

<sup>4</sup> O nekoliko razina poimanja pojma novozagrebačka spavaonica usp. Gulin Zrnić 2009: 115.

<sup>5</sup> Novozagrebačko naselje *Utrina* u razgovornom jeziku poprima pluralni oblik.

<sup>6</sup> Ivan Ladislav Galeta prisjeća se kako je MM centar (SC Zagreb) u okviru manifestacije *Proljeće u Novom Zagrebu* u Utrinama te godine priredio filmske projekcije s obzirom na to da u Novom Zagrebu nije bilo kinodvorana. Riječ je o konceptualnoj projekciji u okviru koje su s petoga kata jedne zgrade u Utrinama prikazivali osam različitih igranih filmova – 4+4 16 mm kino-projektora. U okviru navedenoga Galeta, među ostalim, svjedoči i o srdačnoj suradnji s građanima na čijim su se balkonima nalazili videoprojektori. Dakle, bilo je to kino za balkone (zamjetno je da za razliku od teatroloških sintagmi D. Rihtman-Auguštin vezanih uz smotru folkloru Galeta rabi kinometafore), a oni koji nisu imali balkone filmove su mogli gledati odzdo iako je projekcija bila prilično visoka (s petoga kata).

Druge večeri navedeni program nisu mogli ponoviti zbog jedne gospođe koja se požalila da joj je uništen cvjetnjak pa su promijenili koncept – na Renault 4 instalirali su dva projektora i istodobno prikazivali crtane filmove na dvije različite zgrade. Galeta pritom ističe da je tijekom prikazivanja crtanih filmova *Tom i Jerry* na jednoj fasadi nastajala i rotacija publike (Galeta 2011).



„Ima li neposrednijeg prisustvovanja kulturnom činu od ovog neobaveznog sjedenja na otvorenom“  
(Rihtman-Auguštin 1979: 11; foto: R. Šolajić, *Proljeće u Novom Zagrebu*, 1979.)

biennalea novine izvještavale, dok o *Proljeću u Novom Zagrebu* „listovi nisu bili baš velikodušni s novinskim prostorom koji su mu posvetili“, ironijski pridodajući:

„Kad bi se kinopredstave na otvorenom, ne uvijek na istom mjestu, održavale svakog ljetnog mjeseca ili čak svaki tjedan – to bi bilo već nešto. Tada bi sivilo fasada konačno dobilo svoju funkciju (na šarenu fasadu ne može se projicirati film!)“ (Rihtman-Auguštin 1979: 11).<sup>7</sup>

Što se tiče ideje animiranja zagrebačke dijade „preko Save“, svakako valja podsjetiti i na akciju *Pučke svečanosti*. Voditelj Galerije Studentskog centra Želimir Koščević<sup>8</sup> inicirao ju je kao urbanu intervenciju 1972. godine u Sopotu te pozvao umjetnike da izazovu stanovnike naselja na akciju. *Pučke svečanosti* zasnivale su se na idejama avangardne umjetnosti Oktobra o uljepšavanju gradskog okoliša i djelovanju ruskih konstruktivista na graničnom području između umjetnosti i kulture. Uključivale su uređenje i bojenje kestenjarskog kioska i telefonskih govornica te različite akcije samih građana sa završnim, kako to već biva, pečenjem vola na ražnju (Susovski 1982: 31; Matičević 1978: 23). Pritom je u izlozima trgovina održana izložba slika odraslih i djece, a navečer su se priredivale recitacije i projekcije obiteljskih filmova na otvorenome.<sup>9</sup>

„Uz večer kolektivnog improviziranje, što ga je Nikša Gligo organizirao u Galeriji Studentskog centra – bile su to jedine prilike aktualnog načina spontanog izražavanja publike u Zagrebu“ (Matičević 1978: 23).

<sup>7</sup> Valentina Gulin Zrnić ističe kako je Centar za kulturu Novog Zagreba krajem sedamdesetih pokrenuo akciju *Proljeće u Novom Zagrebu* (PUNZ) kao „kreativnu umjetničku intervenciju u novozagrebačkim pustim prostorima. (...) cilj je da se 'stvari atmosfera fešte i pravog narodnog veselja', da se stvori 'umjetnost druženja' te da se demantira 'teza o bijelom području i velikoj spavaonici'“, kako je navedeno u članku *Akcija PUNZ*, objavljenom u časopisu *Čovjek i prostor* 1979. godine (broj 310) (Gulin Zrnić 2009: 114). Razmatranja D. Rihtman-Auguštin i o PUNZ-u mogu se podvesti pod njezin konstativ o potrebi angažirane, kritičke etnologije: „Kao i uvijek, etnologija je najkorisnija kad je kritična, kad zadržava kritičan odnos prema kulturnim fenomenima, bilo u prošlosti, bilo u sadašnjosti“ (Rihtman-Auguštin 1990: 8).

<sup>8</sup> Želimir Koščević kao poseban utjecaj na svoj koncept demokratizacije umjetnosti (participacija) ističe višemjesečni boravak u Stockholmu kao stipendist muzeja Moderna Museet kod Pontusa Hulténa (Koščević, 2015).

<sup>9</sup> Više o konceptima zagrebačkih urbanih intervencionista koji su počeli djelovati krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih u Zagrebu, a na koje je zasigurno djelovala i akumulirana energija splitske kolektivne gerilske akcije *Crveni Peristil*, vidi u Matičević 1978, Susovski 1982, Marjančić 2014: zagrebačko i splitsko poglavlje.



„Ples ‘Jože Vlahovića’ s petnaestog kata Mamutice, kakav još nije bio viđen ni na jednom dosadašnjem nastupu toga uglednog ansambla“. (Rihtman-Auguštin 1979: 11; foto: R. Šolajić, *Proljeće u Novom Zagrebu*, 1979.)

## DEMOKRATIZACIJA UMJETNOSTI

Tragom spomenutoga novinskog članka nastojat ću demonstrirati tematski susret manifestacije *Proljeće u Novom Zagrebu* i *Urbofesta* Muzičkoga biennalea, s naglaskom na dvjema izvedbama u okviru posljednje manifestacije. Naime, u okviru *Urbofesta* Kugla glumište 12. svibnja 1979. s početkom u 14 sati na Trgu kralja Tomislava i prostoru ispred zagrebačkoga Glavnog kolodvora izvodi svoj dada-cirkus *Priča o djevojci sa zlatnim ribicama* i cirkusu *Plava zvijezda*. Njime je ta naša tada najistaknutija alternativna kazališna trupa dadaistički materijal izvedbeno „zamotala“ u cirkusku foliju kako bi – u okviru ipak elitističke manifestacije kao što je Muzički biennale – privukla što više prolaznika i namjernika.<sup>10</sup> Zahvaljujući Zlatku Svibenu, kojega je zanimao teatar kao koncept, članovi Kugla glumišta postepeno su počeli raditi prema teorijskim postupcima

<sup>10</sup> Autorski koncept Dunje Koprplječ Zlatko Sviben prepoznaje u predstavi *Priča o djevojci sa zlatnim ribicama* i cirkusu *Plava zvijezda* (1979.), i to kao koncept klasičnijega teatra na pozornici (iz neobjavljenoga razgovora sa Zlatkom Svibenom). Pročitajmo što je jedan od protagonista naveo kao predložak navedenoga dada-cirkusa: „Negdje u Njemačkoj na Autobahnu vozio jedan vozač kamion s prikolicom i nasred ceste je vidio akvarij sa zlatnim ribicama. Zakoči, iziđe, dođe do akvarija; na akvariju na ceduljici je bilo napisano: ‘Nemam dovoljno novaca da hranim ove ribice. Uzmite ih vi i pokušajte ih vi nekako hraniti da mogu preživjeti’ i vozač uzme taj akvarij i hrani te ribice jedno godinu dana, al’ poslije postane tužan i hoće vratiti ribice tom dečku i on će mu dati novac da hrani ribice. Napustio je posao i po Njemačkoj počeo tražiti dječaka. Ne znamo da li ga je našao, možda još uvijek traži“ (*Kugla govori* 1980: 82).

filozofa Étiennea Souriaua o narušavanju teatra kao kocke i postavljanju teatra kao kugle, teatra okoliša (usp. Zlatko Burić Kićo, prema Marjančić 2014: 817–819). Ukratko, Kugla glumište (1975. – 1981./1982.) dosljedno je provodilo estetizaciju svakodnevice i svojim uličnim izvedbama-svetkovinama, dočecima korespondiralo s onim segmentom koji je tih godina dominirao u vizualnim umjetnostima. Izlazak na ulice, odnosno osvajanje javnih prostora u okviru zahtjeva za demokratizacijom umjetnosti otvaralo je estetizaciju u radničkim naseljima: npr. *Doček proljeća* (1977., prostor ispred Mamutice, odnosno ulice i najprostranija zelena travnata, tada još neurbanizirana, površina u novozagrebačkom naselju Travno), predstava-šetnica *Mekani brodovi* (1977., Unska ulica, tada ulica radničko-siromašnih kućeraka iz predgrađa, i, kako nadalje navodi Anica Vlašić-Anić, zelena mekoća prostrane livade nasuprot Filozofskom fakultetu, pri čemu je Mirko Milić izradio nacrt za morrisonovsku lutku-zoometaforu guštera), *Priča o djevojci sa zlatnim ribicama i cirkusu Plava zvijezda* (*Urbofest* 10. Muzičkog biennalea, Trg kralja Tomislava i ulični prostor ispred zagrebačkoga Glavnog kolodvora; akcija *Ljeto u Maksimiru* 1979., Maksimir), performans *Akcija 16.00* 1981. (tržnica Dolac) i slično (usp. Vlašić-Anić 2001: 659–665, Indoš u: Blažević 2007). Povodom rada na predstavi *Knjiga mrtvih* (Eurokaz, 2009.), kao sjećanju i uspomeni na energiju Kugla glumišta, Zlatko Burić Kićo izjavio je da su javni prostori tih godina bili tabuizirani, odnosno da se kazalište odvijalo samo u *pravim* kazalištima i institucijama. U tome su se utopijskom pokušaju poništavanja distopijske stvarnosti članovi Kugla glumišta okrenuli estetizaciji cementnih konstrukcija novozagrebačkih stambenih blokova ili, pak, prostoru smeća zapruđanske napuštene lokomotive,<sup>11</sup> dok je, primjerice, Tomislav Gotovac izvedbeno označavao centar Zagreba.

Naime, Tomislav Gotovac kao epicentralno mjesto svojih autobiografskih i uličnih performansa odabire zagrebačke trgove – tadašnji Trg Republike, Cvjetni trg, Trg maršala Tita, Trg žrtava fašizma (Trg hrvatskih velikana) – ili, pak, glavne zagrebačke ulice, a većinom je riječ o minimalističkim akcijama u kojima se vlastitim tijelom koristi kao medijem, *ready-madeom* u koje upisuje svoje ciničke poruke protiv velike ciničke teorije zavjere. Izvedbu grada sličnu Gotovčevoj strategiji (za razliku od one Kugla glumišta) konceptualno je osmišljavala Grupa šestorice autora. Kao što je rezimirala Nena Baljković (1978: 33), Grupa šestorice autora u izlagačkoj praksi ne polazi od globalnog pojma grada, nego pozorno odabire mjesta nastupa kao reprezentativne uzorke različitih oblika urbanog života: središte grada (tadašnji Trg Republike), mjesto namijenjeno odmoru (gradsko kupalište na Savi), novo naselje bez kulturnih sadržaja (Sopot), povijesni dio grada (Jezuitski trg), odgajalište „elitne inteligencije“ (Filozofski i Ekonomski fakultet). Pritom su zamjetne i neke vremenske i prostorne podudarnosti: npr. Grupa šestorice autora (11. svibnja 1975. – 1979./1981./1984., gdje se kao okviri završetak obično ističu navedene tri godine) i Kugla glumište (20. svibnja 1975. – 1981./1982.) osnovani su istoga mjeseca iste godine i gotovo iste godine prekidaju aktivnost izlagačkoga, odnosno izvedbenoga kolektivizma.

Na istoj manifestaciji (*Urbofest*, 1979.) Tomislav Gotovac istoga dana točno u podne (na znak Gričkoga topa) izvodi i akciju 100 (*Fučkanje*), u kojoj se prvi put izvedbeno javno razgolatio, što se tiče javnoga prostora Zagreba. Da podsjetimo, u pozadini toga svibanjskog kakofonijsko-zviždalačkog zvukovnog objekta, hepeninga na jednoj od zgrada dominirala je slika J. B. Tita. Pritom je akciju 100 (*Fučkanje*) Gotovac često označavao kao svoju prvu anarhoidnu akciju u Zagrebu (očito

<sup>11</sup> U okviru programa *Priroda, multi-medij i virtualnost* (MM centar, Zagreb, 2011., Nives Sertić, autorica umjetničkog projekta O MM 1/3) Ivan Ladislav Galeta „je uz projekciju fotodokumentacije iz razdoblja 1977. – 1989. govorio i o intervencijama MM centra SC u urbano tkivo Zagreba; događanjima, akcijama, intervencijama i sl. koje su potekle iz MM-a, a odvijale se izvan svog matičnog prostora“ (Galeta, 2011). Pritom je tematizirao i akciju *Zaboravljena lokomotiva* (Zapruđe, Zagreb, 1977.), koja je pronađena usred polja kod Zapruđa (prvotno je Ivan Ladislav Galeta bio uvjeren da je riječ o prostoru Utrina) da bi bila premještena na trg iza Osnovne škole „Karl Marx“ (Zapruđe) i da bi jednoga dana, nažalost, netragom nestala. Usp. dokumentaciju navedene akcije: <http://digitizing-ideas.org/hr/zapis/19601/2>. Usp. videozapis Galetina predavanja *Urbane intervencije MM centra SC 1977. – 1989.* (<https://vimeo.com/22619402>).

zbog elementa golotinje), nakon čega je, među ostalim, uslijedila i osma akcija-objekt *Šišanje i brijanje u javnom prostoru III.*, kad je obrijao (i) glavu, što je bila tjelesna uvertira za desetu akciju-objekt *Zagreb, volim te!*,<sup>12</sup> njegovo drugo javno skidanje u javnom prostoru Zagreba (Gotovac 2008: 68).

*Urbofest* Muzičkoga biennalea zasigurno se jednim dijelom odvijao u okviru ondašnjih polemika o tzv. elitnoj (*visokoj*) i masovnoj, popularnoj (*niskoj*) kulturi, a u konceptu zahtjeva za *demokratizacijom umjetnosti* koji je postavila nova umjetnička praksa (1966. – 1978.). Ujedno je, međutim, riječ i o konceptu koji je vrlo blizak vladajućoj *sociosferi*, koja je i ostvarila akciju *Proljeće u Novom Zagrebu*. Naime, odnos prema kulturi tijekom socijalizma glasio je: „razviti kulturu kao integrirani dio ljudskog života, kao ‘stvaralačko djelovanje’, a ne kao ekskluzivni događaj” (prema Gulin Zrnić 2009: 114). Osobno bih terminom *nisko* (ali ne u negativnokvalitativnom značenju, već u određenju kategorije *popularno*) odredila državotvorni koncept umjetnosti koji je jednim dijelom bio vidljiv na PUNZ-u (naravno da se Dunja Rihtman-Auguštin s navedenom atribucijom zasigurno ne bi složila),<sup>13</sup> dok bih Muzički biennale odredila kao potrebu samih umjetnika da se u *Urbofestu* ostvare kao autonomni aktanti-subjekti, kao što je to demonstrirao npr. Tomislav Gotovac svojim *body artom*.

Zamjetno je da je Dunja Rihtman-Auguštin prilično kritična prema elitističkoj i masovnoj verziji kulture, ističući kako je socijalističko društvo tragalo za konceptom demokratizacije (u) umjetnosti, no ipak oba koncepta smatra ekstremnima. Smatram da je kao teoretičarka etnologinja najbliža onom konceptu umjetnosti koji je tada promovirala nova umjetnička praksa (1966. – 1978.) i njihovu konceptu za demokratizaciju umjetnosti, koji, dakako, nikako nije bio u suglasju s onim koji je promovirala ondašnja struktura moći na vlasti,<sup>14</sup> da uporabim Sloterdijkovu atribuciju svih cinizama s protezama moći (Sloterdijk 1992). Ukratko, D. Rihtman-Auguštin uvijek je bila alternativna etnologinja, a ujedno i prva iz naše folkloristike te etnologije i kulturne antropologije, kako se to često u novinskim člancima isticalo, koja je već 1998. godine, a i ranije, na krležijanskom tragu, interpretirala Tuđmanovu retoriku hrvatskoga nacionalnog mita i političkih rituala jer vjerovanje ne može ići bez performativne demonstracije tog istog etnomita – onoga što Don Handelman određuje kao zrcalo prezentacije javnih događanja (Handelman 1998: 49, Rihtman-Auguštin 1998: 60).<sup>15</sup>

Kada bi se primijenila Handelmanova dihotomija, vjerujem da bi se obje manifestacije (i PUNZ i *Urbofest* Muzičkoga biennalea), bez obzira na koncept tzv. visoko – nisko i elitno – popularno, mogle odrediti Handelmanovim *modelom*, događajima koji nastoje transformirati, ili, pak, *zrcalom-reprezentacijama*. Prema Handelmanovu određenju događaji oblikovani kao modeli imaju veću autonomiju u odnosu na društveni poredak nego što to imaju javni događaji koji se određuju kao zrcala – reprezentacije i prezentacije javnih događanja (Handelman 1998: 23–40). Handelman pritom pretpostavlja kako se brojna javna događanja mogu odrediti kao reprezentacije. Naime,

<sup>12</sup> Akciju *Ležanje gol na asfaltu, ljubljenje asfalta (Zagreb, volim te!), Hommage Howardu Hawkusu i njegovu filmu Hatari! (1961.)*, izvedenu u petak 13. studenoga 1981. s početkom točno u podne sa znakom Gričkoga topa na početku Ilice i ondašnjem Trgu Republike, umjetnik podnaslovno određuje kao 10. akciju-objekt (usp. Marjančić 2014: poglavlje o Gotovcu).

<sup>13</sup> Godine 1973., s obzirom na brojne statističke pokazatelje, od kojih jedan govori da 50 posto radnika nikada ne pročita nijednu knjigu ili, pak, da se iz fondova zajedničke potrošnje u SRH za zadovoljavanje kulturnih potreba radnika troši „samo 37 starih dinara po čovjeku godišnje”, Igor Mandić bilježi kako je Vladimir Obradović na 10. sjednici Gradske konferencije SKH (Zagreb) upozorio da postojeći „obrazovni sistem, umjesto da transformira, u suštini pomaže i reproducira ne samo društvenu nego i kulturnu slojevitost” (prema Mandić 1973: 97). Navedeno zapažanje Vladimira Obradovića blisko je onome što je Pierre Bourdieu (usp. Bourdieu 1977: 183–197) zamijetio u okviru svoje teorije prakse, odnosno utvrdio je da u Francuskoj školski sustav sâm po sebi služi reprodukciji već postojećih društvenih nejednakosti jer prenosi kulturu dominantnih klasa.

<sup>14</sup> Naravno, pritom treba uzeti u obzir, kao što je to u svojim istraživanjima pokazala Valentina Gulin Zrnić, da su kulturnjaci koji su organizirali PUNZ i Muzički biennale (*Urbofest*) možda koristili priliku za subverziju sustava samom umjetnošću.

<sup>15</sup> O obostranom uvažavanju ondašnjih oporbenih novinara i D. Rihtman-Auguštin svjedoče brojni novinski članci i intervjui, koje je revno prikupljala Anamarija Starčević-Štambuk (knjižnica Instituta za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu).

dok modeli direktno utječu na društvenu stvarnost, a događaji-predstacije aksiomatske su verzije takve stvarnosti (npr. predsjedničke inauguracije, državne proslave, ukratko svi politički rituali), događaji-zrcala-reprezentacije čine komparaciju ili, pak, kontrast u odnosu na društvenu stvarnost (npr. karnevalske svečanosti). Upravo takvi javni događaji, pridodaje nadalje Handelman, mogu svojim subverzivnim potencijalom otvoriti sumnju u valjanost društvenih formi (Handelman 1998: 49). U tome smislu Gotovčevu zvučnu akciju, s obzirom na sve urbane predaje koje su bile vezane uz nju i s obzirom na to da je riječ o njegovu prvom javnom skidanju u zagrebačkom toposu, možemo odrediti Handelmanovim određenjem događaja-modela, dok nastup Kugla glumišta u okviru *Urbofesta* određujemo kao zrcalo-reprezentaciju, a atributi zrcala-reprezentacije jednako se tako prepoznaju i u konceptima manifestacije *Proljeće u Novom Zagrebu*.

Zamjetno je da su Gotovčevu zvučnu akciju 100 (*Fučkanje*) (na glavnom zagrebačkom trgu) te predstavu Kugla glumišta (na zagrebačkom Trgu kralja Tomislava), koje su se održale istoga dana, 12. svibnja 1979., prolaznici i namjernici prepoznali kao tzv. visoku umjetnost (u Gotovčevoj zvučnoj akciji riječ je o materijalu Johna Cagea, a u spomenutoj predstavi Kugla glumišta o dadaističkom sadržaju zamotanom u popularni cirkuski format), i to u smislu demokratizacije umjetnosti kakvu je zagovarala nova umjetnička praksa (1966. – 1978.), upravo u onom konceptu koji je tražila Dunja Rihtman-Auguštin u poništavanju razlike između tzv. visokoga i niskoga koncepta umjetnosti. Pritom je sve ono što je određeno konceptom *delectare* provedeno pod znak niskoga, popularnoga, kao što je npr. u okviru pulskoga PUF-a<sup>16</sup> sve što je određeno kao ulično kazalište kod nekih kritičara automatski obilježeno turističkim predznakom. Smjehovna kultura i danas, kao i u ranom kršćanstvu, u estetici nekih kritičara i teoretičara ima predznak *nisko, popularno, razumljivo, ulično*.

Zaustavimo se ponovo na Gotovčevoj zvučnoj akciji 100 (*Fučkanje*) (*Urbofest*, 10. Muzički biennale, 12. svibnja 1979., s početkom točno u podne, Trg Republike, Zagreb),<sup>17</sup> u kojoj su sudjelovale 102 osobe, određenije 100 izvođača sa zviždalkama, jedan voditelj alias Tom Gotovac i njegov asistent Ivan Paić. Rekviziti su bili 100 zviždalki, ručni megafon i štoperica. U prvome dijelu akcije stotinu djevojaka i mladića zviždalo je na Gotovčev znak prema „partiturama” ucrtanima u kvadratu unutar kojih su sudionici stajali. Gotovac, odjeven u trenirku, sa žutom šiltericom, sunčanim naočalama i „oboružan” megafonom, koordinirao je navedenu grupu, a rezultat je bio zaglušno fučkanje po njegovoj zapovijedi.

U drugom dijelu navedenoga kakofonijsko-zviždalčkog zvukovnog objekta Gotovac se, na zaprepaštenje većine okupljenih radoznalih promatrača prolaznika, iznenada razodjenuo te je nag i zviždeći nastavio po određenom redosljedu obilaziti na tlu ucrtane kvadrate-partiture. Prilikom navedene akcije, koja je završno uokvirena Gotovčevom nagošću, bile su inducirane i polemike. Primjerice, Ratko Aleksa u *Vjesniku* od 14. svibnja 1979. zapisuje:

„Nikša Gligo, jedan od šefova, uvjerava kako Tom nikome nije rekao da svoj projekt na Trgu želi izvesti gol golcat (nag). Da je to rekao, Nikša bi ga odvratio argumentima kako je i vani *body art* već mrtva stvar, i da nema smisla” (Aleksa 1979: 7).

<sup>16</sup> PUF je konceptom kazališta na specifičnoj lokaciji otvorio Pulu kao izvedbenu platformu i zasigurno bi bio uvršten ili barem spomenut u zbornicima *Performance and the City* (ur. D. J. Hopkins, Shelley Orr i Kim Solga) i *Performance and the Global City* (ur. D. J. Hopkins i Kim Solga) da su teoretičari urbanih izvedbenih studija (*urban performance studies*) D. J. Hopkins i Kim Solga poznavali navedeno kazalište. Spomenuti teoretičari u uvodu pojašnjavaju da urbane studije (*urban studies*), a riječ je o terminu koji će sama Kim Solga nešto kasnije zamijeniti terminom *urban performance studies*, grad proučavaju kao tekst (Hopkins, Solga 2013: 1–18). Međutim, i davno prije *urbanih izvedbenih studija* govorilo se o gradu kao otvorenoj knjizi (usp. Saarinen 1972: 9).

<sup>17</sup> Kako je Gotovcu bila bitna simbolika datuma, možemo napomenuti da je na isti datum izveo i svoje prvo javno skidanje u beogradskoj Sremskoj ulici, 12. svibnja 1971. godine (dakle, akcije se podudaraju u datumu, a dijeli ih vremenski razmak od osam godina).



Da podsjetimo, odnosno da ponovimo – u pozadini toga svibanjskog kakofonijsko-zviždalačkog zvukovnog objekta, hepeninga na jednoj od zgrada dominirala je slika J. B. Tita.<sup>18</sup>

Oliver Frlić povodom *re-enactmenta* navedenoga hepeninga 2009. godine izjavljuje da se na snimkama navedene akcije ne vidi fotografija J. B. Tita, pa je prema nekim povjesničarima umjetnosti riječ o svojevrsnoj mitizaciji te političke fotografije. Navodim je bez obzira na to jer osobno mi se čini da i taj mitizirani segment tvori jednu stranu osobne iskaznice umjetnosti performansa – onu koja se odnosi na usmenu povijest, koja svjedoči o važnosti i usmene predaje o pojedinim akcijama i performansima i koja dovodi do aure samoga događaja, kao što se dogodilo npr. u slučaju akcije *Crveni Peristil* 1968., kao prve javne intervencije u urbanom prostoru bivše Jugoslavije.<sup>19</sup> Ipak, jedan od snimatelja Akcije 100 (*Fučkanje*), Živorad Tomić, u prisjećanju na navedenu akciju potvrdio je kako se na Trgu Republike nalazila fotografija političkoga tijela Josipa Broza Tita.<sup>20</sup>

U rekonstrukciji kao reinterpretaciji Gotovčeve Akcije 100 (*Fučkanje*) Oliver Frlić kao povod je odabrao tridesetu obljetnicu Gotovčeve izvedbe, kada je konceptualni umjetnik završio na policiji zbog razgoličivanja u tom zvukovnom objektu. Rekonstrukcija je izvedena dva puta – u Beču (30. svibnja 2009.) i u Zagrebu (10. prosinca 2009.) – u okviru programa *What to affirm? What to perform?* East Dance Academyja, koji afirmira situacije i načine povijesnoga pojavljivanja koreografskog mišljenja u neinstitucionalnim uvjetima (Frlić 2009: 6). U popratnom tekstu povodom tzv. bečke rekonstrukcije Oliver Frlić kao da iznosi razočaranje zbog toga što Gotovac u kontekst svoje Akcije 100 nije uključio i političko značenje te izvedbe, nego je ostao na larpur-lartističkoj, zen-interpretaciji akcije kao polja istraživanja zvuka na tragu Johna Cagea. Usprkos tome O. Frlić nastojao je (i to uspješnim tekstualnim performativima) upisati politički kontekst:

„Kronološki mu je prethodila ljubljanska hospitalizacija jugoslavenskog predsjednika Josipa Broza Tita (dogodila se nekoliko dana prije same akcije) i zapravo je jako teško bilo izbjeći različite značenjske korelacije njezine osnovne izvedbene akcije – fučkanja, njezine preskriptivnosti i Brozove bolesti, točnije onoga što je ona označavala i proizvodila u ondašnjem političkom prostoru” (Frlić 2009: 6).

Navedena je akcija izazvala priličnu medijsku pozornost; tako Jagoda Martinčević-Lipovčan u *Vjesniku* 19. svibnja 1979. objavljuje prikaz pod sjajnim naslovom *Hodajuća glazba*, kojim kao da je aludirala na izvedbenu kompoziciju *Water Walk* Johna Cagea, a u *Poletu* je 23. svibnja 1979. objavljen prikaz *MBZ dobio infarkt: Pimpekart* (potpisan pseudonimom Linoleum). Tomislav Gotovac to opisuje ovim riječima:

---

<sup>18</sup> Opis projekta usp. *Pristup jednom događaju* 1981: 22–23 te Mirković 2004: 78–79.

<sup>19</sup> Prateći dihotomiju, psihotopsku igru riječi Danijela Dragojevića iz eseja *Split – grad na ulici* (*Slobodna Dalmacija*, 1962.), između Dubrovnika kao grada interijera, introvertiranoga grada, i Splita kao grada eksterijera, ekstrovertiranoga grada, možemo se prisjetiti konstativa Sandija Vidulića: „Nema drugog tako malenog trga, a da ima toliku važnost.” Naravno, ta njegova važnost može se pratiti u okviru intervencionističkih korekcija: *Crveni* (10. siječnja 1968.), *Zeleni* (1989.), *Crni Peristil* (10. siječnja 1998.) pa sve do žutoga, Torcidina najlonskog (2009.) i crnoga najlonskog Peristila iz 2013. godine povodom ulaska Hrvatske u EU (usp. Marjanić 2014: splitsko poglavlje).

U okviru navedene psihotopske igre riječima o introvertiranim i ekstrovertiranim gradovima, o arhitektonskoj introvertiranosti i ekstrovertiranosti možemo se prisjetiti i sociotopskoga određenja gradova, koje je predložio geograf i antropolog John Rennie Short (2003.), a koji govori o trima osnovnim diskursima grada: autoritarnom, kozmičkom i kolektivnom gradu. Naša prva javna intervencija u urbanom prostoru nastala je u okviru autoritarnoga grada s akumuliranim kozmičkim energijama, kako bi to rekao Vladimir Dodig Trokut, jedan od članova grupe Crveni Peristil.

<sup>20</sup> Usp. <http://www.youtube.com/watch?v=aVj6JghV5Hs> (1. veljače 2010.).



MM centar, SC, Zagreb: fotografija akcije *Zaboravljena lokomotiva*, Zapruđe (foto: S. Zorić, 1977.)



Muzički biennale Zagreb 1989. (8. – 14. travnja 1989.; 1. dan 8. travnja, Trg Republike – 12.00 – 10 godina Urbofesta na MBZ '7, Mladen Miličević: *Around\**, <http://quercus.mic.hr/quercus/work/10776>)

„Projekt 100 je prvi u nizu mojih zvukovnih objekata, koje sam počeo raditi 1978. Zvukom se služim na isti način kako radim svoje filmove, svoje objekte-kolaže, fotografije i dr.; konstatiram činjenicu zvuka, u konkretnom slučaju Projekta 100: zvuk koji proizvode zviždaljke. Struktura Projekta 100 smišljena je i razrađena toliko jednostavno za jednu razinu svijesti, toliko više zamršeno za drugu, ali ono što će se po svoj prilici dobiti (za većinu slušalaca-promatrača) bit će jedan zvuk. A taj zvuk se može zvati A<sub>1</sub> ili D<sub>3</sub>. Ta činjenica me fascinira: da mogu mijenjati neku datost u jednoj razini, a da te datosti u drugoj razini ne znače ništa ili ih ne prepoznajemo. O socijalnim i drugim konotacijama nisam razmišljao i one su van mog polja rada” (Gotovac Lauer, prema Frljić 2009: 6).

Završno istaknimo ono što je zabilježeno na blogu *Bilježenje grada – bilježenje vremena*:

„U zvučni metež Zagreba 1979. smjestio se Urbofest (10. Muzički bienale Zagreb) čiji je dirigent bio Nikša Gligo. Grad je disao suvremenu glazbu, ples i multimedijalne instalacije i performanse na svakom koraku. Deset godina kasnije 1989. ponovljen je taj dijalog Bienala i grada. Danas se vidi da to nije bilo dovoljno da grad sam počne svirati”<sup>21</sup> (*Urbofest*, Muzički biennale Zagreb 1979).

<sup>21</sup> Obično se ističe kako je 1989. godine obilježena deseta obljetnica *Urbofesta* na Muzičkom bienaleu, i to projektom Mladena Miličevića, kompozitora eksperimentalne glazbe, zvučnih instalacija i filmske glazbe. Usp. <http://www.mbz.hr/eng/galerije/1989/#>.

Jednako tako u rekonstrukciji navedene poveznice Muzičkoga bienalea 1979. – 1989. pomogao mi je Boris Bakal svojim prisjećanjem: „Što se tiče dijaloga koji je MBZ pokrenuo sa Zagrebom 1979. (*Urbofest*) i koji je simbolički nastavljen 1989., mogu reći samo ovo: Mladen Miličević, skladatelj iz Sarajeva, izveo je akciju *Around (Okolo)* – *Around* za četiri ozvučena vozila (elektronička glazba) na Trgu Republike, na onom ili skoro istom mjestu na kojem je Tom Gotovac izveo 100 pištaljki te se na kraju skinuo gol.” (iz e-mail razgovora)



Tomislav Gotovac: zvukovni objekt, Akcija 100 (*Fućkanje*), Trg Republike, Zagreb, 12. svibnja 1979., početak: točno u podne sa znakom Gričkoga topa (foto: Kolekcija Sarah Gotovac, Ljubaznošću Instituta „Tomislav Gotovac“, Zagreb, 1979.)

## ZAVRŠNO: DOGAĐANJA – MODELI ILI PREMA KOZMIČKOM GRADU

Zamjetno je da je navedeni model tzv. visoke i niske ulične kulture vidljiv i danas, kada se npr. zagrebački *Cest is d'Best – međunarodni ulični festival* promovira u konceptu popularne kulture, modusa masovne zabave, dok su ulična događanja u okviru konceptualne umjetnosti ili umjetnosti u doba kulture (npr. donedavno održavan *UrbanFestival*)<sup>22</sup> pozicionirana visokoestetskim kategorijama.<sup>23</sup>

S obzirom na ranije spomenutu Handelmanovu dihotomiju javnih događaja kao zrcalā i modelā nastavak istraživanja javnih događanja koji mogu djelovati transformativno na stvarnost može pratiti jednu drugu dihotomiju: *autoritarni grad* vs. *javna događanja kao modeli*. Ovom prigodom ističem nedavni (2015.) protuprosvjed Njeca Hranjeca, frontmena *punk*-mašine Abergaz, koji je u Savskoj 77 (Zagreb) 15 sati i 15 minuta čitao roman *Tajna Krvavog mosta* Marije Jurić Zagorke. Osobno mi je zanimljivo što je umjetnik-protuprosvjednik ili „aktivist“, kako bi ga odredio Aldo

<sup>22</sup> Godina 2015. završna je godina prvoga trogodišnjeg izdanja *UrbanFestivala* (2013. – 2015.), pod naslovom *Natrag na trg!* Festival se održavao od 2001. do 2015. godine. Usp. <http://urbanfestival.blok.hr/13/>.

<sup>23</sup> Tako i Bim Mason (1993) umjetnike ulice ili ulične umjetnike dijeli na zabavljače, animatore, provokatore, komunikatore i umjetnike performansa.



Igor Grubić: *Arhitektura koja nedostaje* (site-specific, public art projekt), Modica, Sicilija. 51. zagrebački salon. Izazovi humanizmu, HDLU Zagreb, kustosice: Suzana Marjanić i Marijana Stanić (foto: ustupio umjetnik, 2013.)

Milohnić (2011.), navedeni „književničko-mirotvorni performans”, artističku akciju odredio kao društveni eksperiment. Sâm kolega panker naveo je da je odabrao taj Zagorkin roman jer je on povezan s tematikom događaja: dokazuje besmisao sukoba kmetova (dvije sukobljene strane glazbenja) zbog interesâ vlastelinâ, danas Sabora i Pantovčaka, koji u međuvremenu odlaze na zajednička poslovna putovanja u korporativna sjedišta, autoritarne gradove EU-a.

U okviru mogućega oblikovanja kozmičkoga grada u odnosu na autoritarne strukture moći na vlasti kao još jedan događaj-model (u Handelmanovu određenju) navodim akciju *Arhitektura koja nedostaje* (2013., site-specific, public art projekt) Igora Grubića, u okviru koje je umjetnik *sagradio* vlastitu kozmičku, utopijsku arhitektonsku scenu. Naime, tijekom istraživanja, koje je proveo kao pripremu za izložbu na Siciliji, umjetnik je primijetio da unatoč velikome broju pripadnika islamske zajednice još uvijek nije izgrađena nijedna klasična džamija. Radom *Arhitektura koja nedostaje* nastoji ukazati na tu činjenicu te u javnom prostoru postavlja elemente koji simbolički predstavljaju duhovnu građevinu islama. Slijedi umjetnikovo pojašnjenje:

„Građani su u razgovoru istaknuli da je za vrijeme vladavine Berlusconijeve desne koalicije po političkom ključu zabranjena izgradnja džamija u Italiji. (...) U umjetničkoj intervenciji koristim tri elementa koji predstavljaju temelje, zidove i minaret potencijalne džamije. Na površini gradskih trgova postavljam nekoliko tepiha, na zidove stare gradske jezgre lijepim plakatima s orijentalnim mozaikom te na moj poziv muzejin po prvi puta na Siciliji u javnom prostoru na više lokacija izvodi ezan — islamski poziv na molitvu. Intervencije provodim u 5 navrata budući da se ezan odvija pet puta dnevno. Projekt je realiziran u suradnji s Islamskom zajednicom Modica” (Igor Grubić, prema Marjanić, Stanić 2016: 70).

Riječ je o umjetničkom primjeru koji pokazuje da je moguće iz temelja poništiti koncepte autoritarnoga grada, da su mentalni svjetovi drugačijega svijeta ostvarivi te da je događajima-modelima, u Handelmanovu smislu, moguće transformirati političke koncepte blokade. I dok je sedamdesetih godina, kako to navodi, a što smo već spomenuli, Vladimir Gudac, kao sakrosanktna riječ vladala sintagma *demokratizacija (u) umjetnosti* (zbog čega sam i krenula upravo od sedamdesetih i kontrastiranjem centra Zagreba u odnosu na tada djelomično izgrađeni Novi Zagreb), od devedesetih godina riječ je o terminu *public art* (javna umjetnost), što je vidljivo i iz žanrovskoga određenja koje npr. Igor Grubić pridaje svome navedenom radu – *site-specific, public art* projekt. Naime, u konceptu *public arta* izbrisana je opreka između tzv. „niske” i „visoke” kulture, koja je sedamdesetih godina vladala u socijalističkim odrednicama.

Što se, pak, tiče transformativne snage umjetnosti, sve je, dakako, na individualnim akcijama. Filozofkinja, književnica i društvena aktivistica Maxine Greene istaknula je da „umjetnost ne može promijeniti svijet, ali može promijeniti ljude koji mogu mijenjati svijet.”<sup>24</sup>

## LITERATURA

---

Baljковиć, Nena. (Nena Dimitrijević). 1978. „Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak, Grupa šestorice autora”. U *Nova umjetnička praksa 1966. – 1978. Dokumenti 3-6*. M. Susovski, ur. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, str. 29-34.

Blažević, Marin. 2007. *Razgovori o novom kazalištu*. 2 sv. Zagreb: Centar za dramsku umjetnost.

Bošković-Stulli, Maja. 2004. „Život kao svakodnevni teren”. *Treća: časopis Centra za ženske studije* 6/2: 272-275.

Bourdieu, Pierre. 1977. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

Frlijić, Oliver. 2009. „100”. *Frakcija: magazin za izvedbene umjetnosti* 51-52: 4-7.

Gudac, Vladimir. 2007. „Grupa TOK tijekom 1972./1973.”. U *Budić: između geste i programa* (tekstovi: Želimir Koščević, Vladimir Gudac; fotografije: Stanko Vrtovec). Zagreb: Marinko Sudac, str. 18-21.

Gulin Zrnić, Valentina. 2009. *Kvartovska spika. Značenje grada i urbani lokalizmi u Novom Zagrebu*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Naklada Jesenski i Turk.

---

<sup>24</sup> Usp. <https://maxinegreene.org/> (1. travnja 2014.).

- Handelman, Don. 1998 [1990]. *Models and Mirrors: Towards an Anthropology of Public Events*. New York, London: Berghahn Books.
- Hopkins, D. J. i Kim Solga. 2013. „Introduction: Borders, Performance, and the Global Urban Condition”. U *Performance and the Global City* D. J. Hopkins i K. Solga, ur. London: Palgrave MacMillan, str. 1-18.
- „Kugla govori”. 1980. (razgovarao Ivan Mor). *K – časopis studenata komparativne književnosti* 4–5: 76–91.
- Mandić, Igor. 1973. *Gola masa. Podlisje*. Zagreb: Znanje.
- Marjanić, Suzana. 2014. *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*, Zagreb: Udruga Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku, Školska knjiga.
- Marjanić, Suzana i Marijana Stanić. 2016. *Izazovi humanizmu. 51. zagrebački salon vizualnih umjetnosti*. Zagreb: HDLU.
- Mason, Bim. 1993. *Street Theatre and Other Outdoor Performance*. London, New York: Routledge.
- Matičević, Davor. 1978. „Zagrebački krug”. U *Nova umjetnička praksa 1966. – 1978*. M. Susovski, ur. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, str. 21-28.
- Milohnić, Aldo. 2011. „Artvizam”. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost* 47-48: 66-79.
- Mirković, Igor. 2004. *Sretno dijete*. Zagreb: Fraktura.
- Pavić, Željko. 2001. *Od antičkog do globalnog grada*. Zagreb: Pravi fakultet.
- Saarinen, Eliel. 1972. *Gradovi: njihov razvitak, njihovo propadanje, njihova budućnost*. Sarajevo: Svjetlost.
- Short, John Rennie. 2003 [2000]. „Three Urban Discourses”. U *A Companion to the City*. G. Bridge i S. Watson, ur. Blackwell Publishing, str. 18–25.
- Sloterdijk, Peter. 1992. *Kritika ciničkoga uma*. Zagreb: Globus.
- Susovski, Marijan. 1982. „Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina”. U *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*. M. Susovski, ur. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, str. 17-41.
- Vlašić-Anić, Anica. 2001. „Kugla glumište, Zagreb”. U *Hrvatski slavistički kongres 2, 1999, Osijek. Zbornik radova/ Drugi hrvatski slavistički kongres, Osijek, 14. – 18. rujna 1999*. D. Sesar, I. Vidović Bolt, ur. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, Filozofski fakultet 2001, str. 659-665.

Aleksa, Ratko. 1979. „Festival gradu – grad festivalu”. *Vjesnik*, 14. 5. 1979., str. 7.

Galet, Ivan Ladislav. „Urbane intervencije MM centra SC 1977. – 1989.” (<https://vimeo.com/22619402>) (7. 3. 2016.).

Gotovac, Tomislav. 2008. „Tomislav Gotovac – životno priznanje šokantnom performeru”. (razgovarao Dean Sinovčić). *Nacional*, 8. 1. 2008., str. 64-68.

Koščević, Želimir. 2015. „Kako izložiti konceptualu kao poštansku pošiljku”. (razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez*, 31. 8. 2015. (<http://www.zarez.hr/clanci/kako-izloziti-konceptualu-kao-postansku-posiljku>) (1. 7. 2016.).

Pavlović, Boro. 1979. „Muzički biennale Zagreb ‘79 kao Urbofest”. *Čovjek i prostor* 1979: 26-28.

„Pristup jednom događaju. Uoči 11. muzičkog biennala Zagreb 81, sa sjećanjem na onaj prošli, urbofestni”. 1981. *Čovjek i prostor* 2, str. 22-23.

Rihtman-Auguštin, Dunja. 1979. „Travnjaci postali gledališta, a balkoni lože”. *Vjesnik*, 29. 5. 1979., str. 11.

Rihtman-Auguštin, Dunja. 1990. „Promišljanje svakidašnjice”. (razgovarala Slavenka Drakulić). *Svijet*, 12. 1. 1990., str. 6-8.

Rihtman-Auguštin, Dunja. 1997. „Uvijek mi je godio prostor bez autoriteta”. *Tjednik*, 18. 4. 1997., str. 60-61.

Rihtman-Auguštin, Dunja. 1998. „Hrvatski intelektualci ne prihvaćaju mitove koje za svoju promociju koriste HDZ i Tuđman, iako o tome šute: Odgojeni su na Miroslavu Krleži i ne zanose se pričama o kralju Zvonimiru!” (razgovarao Mladen Pleše). *Nacional*, 11. 3. 1988., str. 60-61.

„Urbofest, Muzički bienale Zagreb 1979”.

(<http://blog.dnevnik.hr/biljezenjagrada/2006/02/1620659364/urbofest-muzicki-bienale-zagreb-1979.html>) (1. 8. 2013.).

## KAZALIŠTE I JAVNI PROSTORI GRADA

Gordana Vnuk

Iako u zadnje vrijeme postoji trend raznih umjetničkih intervencija u urbanim prostorima, koje se mogu opisati kao akcije, instalacije, konceptualni događaji koji često uključuju lokalno stanovništvo te ostale hibridne forme, s kazalištem je sve za nijansu kompliciranije. Jer kako u kazališnu *proksemiju*, u dogovor o relativnosti topografskih distanci uključiti euklidski javni prostor a da se on ne iscrpljuje u postavljanju pozornice na otvorenom i igranju komada koji se inače igraju u kazališnim dvoranama, a vani dobivaju tek celofanski omot dojma autentičnosti? Ono što me zanima jest kako se kazališna predstava stvara u javnom prostoru i od javnog prostora ili, grublje rečeno, na koji način uvesti javni prostor kako bi on postao ravnopravnim rasterom redateljskog koncepta a da pritom ostane sačuvano unutarnje kazališno tkivo, odnosno teatralnost koja se gotovo posve izgubila u suvremenim formama izvedbenih umjetnosti.

### DUBROVAČKI DANI MLADOG TEATRA: SEMIOTIČKA AMBIJENTALNOST

Po kazalištu u javnim prostorima, ali rjeđe po javnom prostoru kazališta najpoznatiji su ljetni festivali. Kod nas su to zasigurno „Dubrovačke ljetne igre” i „Splitsko ljeto”, pa spomenimo neke predstave koje ukazuju na odmak od uobičajene, literaturi podčinjene, adekvacije i mimetičke ambijentalne semantike po kojoj se *Hamlet* ozakonjeno smješta na tvrđavu Lovrijenac, Držičeve komedije na Gundulićevu poljanu (o tome je još Gavela pisao kao *nonsensu*), a *Aida* na Peristol. Takvu paradigmu *direktne metafore* uveo je još davno festival u Salzburgu, gdje Max Reinhardt 1920. godine režira Hofmannsthalovu obradu srednjovjekovnog moraliteta *Jedermann* ispred katedrale, čije je pročelje dominiralo kao sveobuhvatna scenografska ideja. „Dubrovačke ljetne igre” još uvijek lutaju prostim labirintom takva koncepta, upinjući se oko njegove turističke lukrativnosti, kad već ne mogu oko neke druge točke.

Ipak, u Dubrovniku je sedamdesetih godina 20. stoljeća bilo pomaka u vrijeme ponajboljih režija Georgija Para, koji odbacuje prevladavajući koncept ambijentalnog verizma i radi Krležina *Areteja* kao peripatetičku predstavu kroz različite prostore tvrđave Bokar, kao ironijski turizam koji zasijeca nepodnošljivi moralistički paralelizam Krležina teksta.

I Parov *Kristofor Kolombo* oslanja se na ironiju, ali njegova je veličanstvenost u tome što se ona prometnula u cinizam, i to onaj posebne vrste – spektakularni cinizam, blistavu nepotrebljivost, korisnu autističnost. U tu će svrhu Paro moći dati sagraditi pravu povijesnu repliku Kolombova broda Santa Maria, u koji će smjestiti gledatelje, koji uz pršut i vino zajedno s glumcima kreću u golicavu turističku avanturu obilaska oko Lokruma i koji će, kao „usput”, opažati uprizorenje Krležine drame o teškoćama uspostave smjera na putu do Novuma. Ovdje se radi o prebacivanju Krležine poetske metafore na razinu direktne metafore, na svjesno banaliziranje, što gorko raspamećuje dramski tekst, kazališni doživljaj, ali i stvarnost samu.

---

\* Gordana Vnuk, osnivačica i umjetnička ravnateljica Eurokaza





Kazalište „Bread & Puppet”, Dubrovački dani mladog teatra, 1980. (foto: M. Babić)

„Dubrovačke ljetne igre” još će jednom pokušati inovirati koncept kazališta u javnim prostorima grada kada su se otvorile „Dubrovačkim danima mladog teatra” 1980. – 1982., svojevrsnom „festivalu u festivalu” za čiji je program bila odgovorna grupa „Coccolempocco” pod vodstvom Branka Brezovca.

Dubrovački „festival u festivalu” bio je nastavak u Zagrebu pokrenutih „Dana mladog teatra”, koji su se održavali, ponekad i dva puta godišnje, od 1974. do 1978. I dok su Dani u Zagrebu otkrivali slijepe pjege na topografskoj karti grada, zanemarene mogućnosti periferije, izvrstali institucionalne kazališne zgrade izvan njihovih fasada, u Dubrovniku se trebalo potruditi oko izazova mistifikaciji libertinske tradicije, koju su Ljetne igre desetljećima cementirale i politički je osiguravale poetskim realizmom shvaćenim kao artefaktom svestremenosti.

„Dubrovački dani mladog teatra” (DDMT) priklonili su se hipertrofiji scenskih mogućnosti dubrovačkih otvorenih i poluotvorenih prostora u namjeri da ožive svečanost zajedništva, čija se kriza već nazirala i koja je urbanoj dramaturgiji trebala vratiti dignitet, a oslanjala se na estetiku zaigranosti i manufakture postschumannovskog arhetipa,<sup>1</sup> koja će dominirati sve do artikulacije autoreferencijalnog kazališta krajem osamdesetih. Program je bio disperziran i izvan gradskih zidina, a u njemu su se, osim predstava i koncerata, našli i filmovi, vizualne instalacije i intervencije u prostoru (zgražanje Dubrovčana izazvale su svinje i kokoši na Stradunu, kojima je „Kugla glumište” u Dubrovnik željelo prenijeti ambijent slavonskoga seoskog dvorišta).

Na Dubrovačkim danima mladog teatra nastupala su imena poput legendarne grupe „Bread and Puppet”, koja izvodi ritualizirane parade i velike spektakle na otvorenom i u kojima

<sup>1</sup>Peter Schumann osnovao je kazalište „Bread and Puppet” 1963. u New Yorku. Njihove anarhične i politički obojene predstave kombinacija su igre velikih lutaka i ritualnog dijeljenja kruha publici.

se moglo naći svašta, od pučkih prikazivanja, cirkusa, političkog agitpropa i duhovnih napjeva do, naravno, lutaka i kruha. Winston Tong iz glazbene grupe „Tuxedo Moon” nastupao je u Lazareti-ma, u prostoru koji tada još nije bio uobičajen za javna događanja, dok je visoko-tehnološka američka grupa „Soon 3” bila u kontrapunktu s mjestom izvedbe, košarkaškim igralištem u Karmenu (igralište kao „prekršaj” u starogradsnoj jezgri). Nalazeći inspiraciju u katalonskoj pučkoj tradiciji, Katalonci „Els Comediants” u furioznom su ritmu s obiljem vatrometa i žestoke glazbe „zapalili” Dubrovnik. Predstave ovakvih grupa prilagođavaju se ponajprije topografskim zadatostima ulica i trgova te kulturalnim ambijentima kao mjestima spontane, ali i aritmički začuđujuće komunikacije s publikom. Dubrovački dani inzistirali su na estetski ubrzanih priprema predstava, koje su se znale prilagoditi licu mjesta, suradnji s distribucijom lokalnih interesa, a ne arhitekturi duše u kamenu. *Semiozis* je zamijenio *mimezis*.

Dubrovački dani mladog teatra redovito su počinjali uličnim mimohodima / povorkama. U festivalskom biltenu postoji opis prvog mimohoda 1980. godine, koji govori o atmosferi svetkovine koja stvara duh zajedništva i radosti:

„Prije sedam sati navečer neupućenijem promatraču odista nije moglo biti jasno što se ima zbiti. Nešto je raslo, žešće su se oglašavali bubnjevi, pričinjalo se da sve uzburkanija masa članova DogTroepa, Kugla glumišta, Coccolemocca, Lera i netom pristiglih članova Teatra Roma i Hidrogizme nezaustavljivo buja. No, poslije prvog iznenađenja: uspjelo je formirati povorku, uslijedilo je drugo: nije se moglo ostati na prepotentnom pitanju o tome što sad ovi hoće. Kad su se, naime, oglasili bubnjevi, podigli se kraci lelujavih stvorova, zapalile se vatre na vršcima grana i zavijorili se barjaci, pred svježe osunčanim turističkim kočicama kao da je otpočeo dance macabre. Procesija, a nije maškarada. Zid je promatrača, koji je bivao sve deblji što se povorka približavala Stradunu, postao pokretan. Najprije su djeca potrčala za posljednjim u povorci, prodavačem kestenja, čega li. No na okretu, kod Onofrijeve česme, masa ljudi ponesena ritmom zaboravljenog zajedništva koje razvlači usne u sretni osmijeh nije se više rukovodila svakodnevnim uzama: svi su postali radoznali i neobjašnjivo sretni. San se prošetao ulicama Dubrovnika” (s.n., *Bilten Dubrovačkih dana mladog teatra* br. 2, 1980: str. 9).

Zanimljive su izjave promatrača, od profesionalne publike poput Pere Kvrđića: „Krasno! Divno! Dostojna konkurencija Juvančiću (a možda i bolje). Usput, jeste li mi vidjeli ženu i kćer? Izgubih ih u oduševljenju” do slučajnih prolaznika: „Kao da su iz pakla izašli!”, „Iznenađujuće. O čemu se tu radi, ako biste mi mogli reći?”, „Bravo! Kao u srednjem vijeku!”, „Zar je ovo karneval usred ljeta?” (ibid.: str. 11–12)

Na mimohodu „Els Comediantsa” sljedeće godine reakcije su bile još žešće:

„Ludnica živa! Gledaj kakva sam! Čitavo sam vrijeme skakala s njima”, „Vidi tamjan! Što oni to misle istjerat’ đavla iz Dubrovnika? Pa to nije uspjelo ni presvetome Vlahu!”, „Da bog da mu kuća izgorila! Mogu i ja pucat, imam ja kuburu u kući!”, „Amo ća, da nas ne ubiju” („Dubrovačke ljetne igre” – Informacije br. 32, 1981: str. 15–17).

Sva ta ubrzanost u mjeri svoje veselosti današnjem se modusu eskapizma, teatralne oduzetosti, nudi kao nepodnošljiva naivnost, ali tadašnji utopistički postšezdesetosmaški aktivizam nije imao problema s misticizmom, *svjetovnom* svetošću Grotowskog, kao ni s bezbožnom, *praznom ritualnošću* Petera Schumanna i Eugenia Barbe. Kao da se obrnuo onaj Nietzscheov stav o smislu tragedije



Festivalski projekt *Ljetno popodne* (na fotografiji D. Koproščec), Dubrovački dani mladog teatra, 1980. (foto: arhiva DDMT)

u punoći grčkog života: veselost, zaigranost prema zajedništvu kao poziv na stav dostojanstva pred porazom nade.

U programu Dana sudjelovali su svojim likovnim intervencijama u otvorenom prostoru i vizualni umjetnici čija je umjetnička dilema bila „*prilagoditi se svojim djelom ambijentu ili sačiniti u ambijentu novi ambijent*“. Odgovori su bili različiti, na različitim lokacijama i od najrazličitijih materijala. Njihove privremene likovne strukture i miniambijenti upotrebljavali su papir i polietilenske folije (Milivoj Bijelić), kamen i platno (Vesna Popržan), granitne kocke, parafin, sijalice i sl. (Damir Sokić) te kolce, grane i lišće (Edita Schubert).

Temeljna se ozbiljnost „Dubrovačkih dana mladog teatra“ kao refleks proizvodnje želje sabrala na festivalskom projektu *Ljetno popodne ili što se desilo s Vlastom Hršak* 1980. godine, u kojem su grupe „Kugla glumište“, „Coccoleocco“, „Lero“, rock-grupa „Film“, talijanski urbani umjetnik Sergio Bini Bustric, nizozemska grupa „Dog Troep“, orkestar limene glazbe, djeca i drugi po prvi put u Dubrovniku spojili nekoliko ambijentalno potpuno različitih prostora, od parkirališta i parka Gradac do lučice podno Lovrienca.

U toj svojevrsnoj parafrazi ljubavne priče o lopudskoj sirotici i Ivanu Plemiću u završnoj sceni čamac s muzičarima „Dog Troepa“ čekao je na pučini članicu „Kugla glumišta“ Dunju Koproščec, koja se u ulozu Mare plivačice na plaži svukla te gola otplivala do čamca / lažnog otoka, gdje se nadala susresti svog ljubavnika. Istovremeno su se goruće girlande, koje su premreživale igraći prostor zaljeva, pretvarale u bića fantazmagoričnih oblika, koja su doprinosila dojmu fascinantne poetičnosti prizora. U scenama koje su prethodile tom završnom spektaklu izvođači su se koristili raznim kazališnim formama, od kabareta i cirkusa do kazališta sjena.

Skandal impozantnih razmjera nastao je kada je Dunja Koproščec kao glumačka „amaterka“ i „nudistica“ dobila *Orlanda*, glavnu glumačku nagradu Ljetnih igara, što je uzrokovalo bijes kazališnog establišmenta i najavilo početak kraja „Dubrovačkih dana mladog teatra“, koji su trajali samo tri godine.

I druge predstave „Kugla glumišta“ bile su mišljene za otvorene prostore, primjerice za parkove i trgove, a često su rađene kao procesije ili je, pak, publika mogla slobodno šetati i birati kojim će redosljedom gledati pojedine prizore. U odnosu na javni prostor članovi grupe u svom manifestu *Što je Kugla?* ističu da se bave zatečenim prostorima, otkrivaju samoću kockastih naselja te proizvode predmete ugođaja i akcija koji omogućavaju drugačije kretanje. U svome nahnutom tekstu o „Kugli“ u časopisu *Gordogan* Branko Matan to bilježi ovako:

„... Kugla nudi svojoj publici žive slike, za koje se pak svagda čini da same proizvode svoj kontekst. Gledateljeva programirana iščekivanja (iz rubrike: „kazalište“) iskazuju se nedostatnima. Karakter tih slika takav je da ih se ne može, bez jasna manjka, pohraniti u neki drugi medij (tekst-prepričavanje, fotografiju, zvučni zapis i sl.) te ih tako odgoditi. Hoće li ih se na neki način tretirati, hoće li se uopće sudjelovati, tada to treba biti sada, danas, dok traju. Tu se negdje, na ovom mjestu, može govoriti o participaciji Kugle u tzv. *novom senzibilitetu*“ (Matan 1979: 83-84).

Taj *novi senzibilitet* otkrit će kasnih osamdesetih svoju fenomenološku puninu i širinu u programu „Eurokaza“, koji se nastavlja na hrvatsku tradiciju festivala inovativnog kazališta (tada su se rabili i termini avangardni, eksperimentalni ili alternativni teatar) kao što su bili IFSK i „Dani mladog teatra“.

## EUROKAZ: UZNEMIRAVANJE JAVNOG PROSTORA

„Eurokaz“<sup>2</sup> je, bez obzira na ukleto pravilo kišnog vremena krajem lipnja, redovito pozivao vrhunske grupe, koje su uznemiravale javne prostore svojim spektaklima na otvorenom. Atmosfera koju je ulični teatar šezdesetih postizao svojom energijom i rasponima od arhetipskih uzgona, kojima se željelo blokirati slijepu ulicu logocentričnog teatra, do političkog aktivizma te svojevršnom hotimičnom naivnošću prosedeu u raznim je sofisticiranijim varijacijama preživjela do osamdesetih, a može se vidjeti i danas na jugu Europe, s naglašenim uplitanjem socijalnih propozicija. Tako je francuska grupa „Royal de luxe“ organizirala mimohode za čiju je organizaciju bio potreban zahvat cjelokupnih gradskih holdinga, u kojima su arterijama gradova prolazile ogromne mehaničke tvorevine, lutke (ali deset puta veće od onih kazališta „Bread and Puppet“) i halucinantne naprave, gigantski slonovi i nosorozi te svakojake vrste divova (npr. predstava *Div koji je pao s neba na ulice Barcelone*). U takvim uličnim paradama teško je govoriti o neposrednoj zaigranosti publike na način kako se to dešavalo u Dubrovniku na „Dubrovačkim danima mladog teatra“, gdje su gledatelji bili animirani u gotovo fizičkoj prisnosti s izvođačima.

---

<sup>2</sup> Festival novoga kazališta Eurokaz, započeo 1987. godine kao dio kulturnog programa Univerzijade, postaje redovnom godišnjom manifestacijom koja se održavala u Zagrebu u drugoj polovici lipnja. Na njemu su nastupali brojni umjetnici i kazališta sa svih kontinenata, a zahvaljujući autentičnosti selekcije i autorskom pristupu, smatra se jednim od najvažnijih kulturnih događaja u ovom dijelu Europe. Od 2013. Eurokaz se transformira u producentsku kuću koja ostvaruje projekte s domaćim i stranim umjetnicima i partnerima.



Kazališna grupa „Plasticiens volants” (Francuska), predstava *Ezili*, Eurokaz, Samobor, 1996. (foto: arhiva Eurokaza)

Devedesete godine 20. stoljeća dovode na scenu grupe koje ambijent fasciniraju upotrebom novih tehnologija, projekcija, lasera i sl. te u kojima su „performeri” manje animatori, a više opsluživači i manipulatori tehnoloških naprava. To, međutim, ne znači da zadivljena publika manje uživa i da se ponovo ne nudi zahvat zajedništva i svetkovine koji je obilježavao i „Dubrovačke dane mladog teatra”.

Tako su gledatelji „Eurokaza” 1996. veselo zaplesali na samoborskim ulicama, gdje su uz zvukove glazbe zrakom „plovila” najraznovrsnija mitska bića u obliku ogromnih balona, koje su sa zemlje manipulirali glumci francuske grupe „Plasticiens volants” (Francuzi su u tom žanru bili svjetski prvaci). Članovi grupe kažu da ih zanima sakupiti i voditi kroz grad maksimalan broj ljudi, dakle polaze od topološkog pitanja što je to što (još uvijek) može zaokupiti pažnju gomile koja gleda istu stvar u isto vrijeme. Njihov vizualni spektakl *Ezili* u Samoboru potvrdio je onu Sartreovu tezu da je smjelost uvida u mehanizam put prema egzistencijalnoj dubini.



Kazališna grupa „Royal de luxe” (Francuska), predstava *Snimanje foto romana*, Eurokaz, Zagreb, 1989. (foto: arhiva Eurokaza)

Gostujući u Zagrebu na Eurokazu 1989., „Royal de luxe” nisu organizirali mimohode, već su na Cvjetnom trgu nastupili s manje spektakularnim, ali zato dramaturški perfidno sklopljenim događajem koji je insinuirao snimanje fotoromana. Fotoromani su svojedobno bili vrlo popularna razbibriga za široko čitateljstvo, a članovi su grupe napetu kriminalističku priču brutalno raskadrirali u niz zamrznutih prizora furioznog ritma s obiljem pucnjave i zapaljenih automobila.

Treba spomenuti i treći primjer ovoga spektakularnog, sada već *site-specific*, teatra. Ulični teatar koji je postizao efekte začudne prisnosti krajem osamdesetih osvaja dotad odveć partikularne prostore komunikacije. Takvi se prostori ritualiziraju, a i put do njih je put posebne vrste pristanka.

(Također francuska) grupa „Ilotopie” izgradila je u programu „Eurokaza” 1988. godine na zagrebačkom jezeru Jarun tropski otok s palmama, na kojem su se tijekom dvaju dana izmjenjivali prizori otočkih klišeja razbibrige i nesigurne distance. Vidjeli smo kako izgleda dječičanski otok, vulkanski otok, otok robijaša, otok prepušten turističkoj raspusnosti, otok u oluji, da bi na kraju sve nestalo u spektakularnoj vatrometnoj katastrofi. „Ilotopie” dočarava ekološku bajku o krhkosti utopijskih smjerova u nizu slika na temelju kojih gledatelji sami slažu asocijativne nizove.

Spomenuti nam je još nekoliko primjera ritualiziranja ambijenta koji su obilježili „Eurokaz” u njegovih 27 festivalskih izdanja.<sup>3</sup> Na prvom „Eurokazu”, 1987. godine, španjolska grupa „La fura dels baus” nastupila je s kulturnom predstavom *Suz/o/Suz* na tržnici Dolac, a dvije godine kasnije na Velesajmu s predstavom *Tier Mon*. Kozmokinetično gledališče „Rdeći pilot” smjestilo je svoja dva vagona u obliku rakete na kolosijeku tvornice Janko Gredelj u Vukomeru. Zaigrali su

<sup>3</sup> Usp. programski koncept i povijesni pregled: <http://www.eurokaz.hr/v3/about/povijesni-pregled>.



Kazališna grupa „Ilotopie“ (Francuska), predstava *L'île aux topies*, zagrebačko jezero Jarun, Eurokaz 1988.  
(foto: arhiva Eurokaza)



Kazališna grupa La fura dels baus (Španjolska), predstava *Suz o Suz*, Eurokaz 1987.  
(foto: arhiva Eurokaza)

još neki javni odbačeni ili prizoru negostoljubivi prostori u Zagrebu: tunel ispod Griča, zapuštena tvornica Gorica, dvorište Pravnog fakulteta, školske dvorane, hotelske sobe itd.<sup>4</sup> I prvi (i dosad, nažalost, posljednji) put zaigralo je i gradsko groblje Mirogoj.

Festivalski projekt *Tertulia* raširio se grobljem Mirogoj 2009. godine, kada je cijeli Eurokaz bio posvećen temi smrti. Dvoje argentinskih umjetnika Nicolas Varchausky i Eduardo Molinari zajedno s hrvatskim kazališnim, vizualnim i zvukovnim umjetnicima stvorili su multimedijalni događaj koji je pozivao gledatelje da u nenametljivom, meditativnom ambijentu razgledaju i ponovno otkriju dio svoga kolektivnog i osobnog sjećanja. Riječ je o diskretnim prostornim intervencijama, skromnim, ali dojmivim instalacijama koje uključuju objekte, videoradove i vizualne intervencije koje funkcioniraju kao odmorišta i koja ritmiziraju naše kretanje po groblju, ali i naše promišljanje protežnosti i temporalnosti. Auditivni pejzaž izvedbe ukazivao je na polifoni labirint – fugu sastavljenu od elemenata kao što su turbulencije, rezonancije, eksplozije i vokalize. Dokument, baza podataka o svim pokopanim na mirogojskom groblju, uz pomoć računalnog sustava transformiran je u zvučne znakove, ideograme, sonorne personalizirane posvete linijama smrti. Taj polifoni zapetljam zvukova, glasova, odjeka, melodija i slika bio je jedinstveni eksperiment na lokaciji u koju se do tada nitko nije usudio umjetnički intervenirati.

Sve su ovo primjeri inovativnih kazališnih formi koji ambijent nisu tretirali mimetički, postupcima adekvatnosti, već su ukazivali na poteze sinteze i spoznavajuće začudnosti, koji su u ambijent uvodili efekte teatralnih suvišaka, prizivali gestualnost urbane komunikacije te iščekivali teatralne manjkove na pragovima socijalnih pragmatika.

## PREDSTAVA SALOMA: POIGRAVANJE URBANIM KONTEKSTOM

Ambijentalna predstava *Saloma* u režiji Branka Brezovca prema istoimenoj Krležinoj legendi poigrala se urbanim kontekstom na posve drukčiji način. U koprodukciji „Eurokaza” i festivala „KotorArt” u Crnoj Gori imala je svoju premijeru u staroj kotorskoj jezgri u ljeto 2010. godine. Potom je tijekom 2011. i 2012. godine odigrana u zagrebačkom trgovačkom centru Avenue Mall, na ljubljanskoj tržnici te na sisačkom odlagalištu otpada.

Krležina legenda *Saloma* rijetko je igrana, odnosno bolje rečeno znatno manje od ionako slabogranih dramataoga Krležinaciklusa. Tekst je organiziran oko jednostavnog događaja – ubojstva proroka – koji je gotovo ironična, blaga varijacija biblijskog predloška. To je drama unutarnjih preljeva jedne plemićke djevojke, drama kojoj izmiču religiozne, političke, eroske, uopće moralne svrhe.

Salomi je dosadno, svijet je apsurdan i nepodnošljivo predvidljiv pa se vrijednost tog svijeta mjeri njegovom neplodnošću, kako bi rekao Camus. Neplodnost te drame, dakako u pozitivnom smislu, zapanjuje i lako je pretpostaviti da suvremeni, ne samo hrvatski, teatar nije znao odgovoriti toj njezinoj nesvakidašnjoj introvertnoj ambiciji, njezinoj svirepoj umilnosti i djelatnom cinizmu. Radi se o intimnoj drami koja traži tišinu, dekadentnu atmosferu i principom adekvacije dala bi smjestiti svoje prizorište u neki ljetnikovac izvan grada bogat čempresima i limunima.

Međutim, Brezovec uprizoruje prvu predstavu u samom središtu turistički zaposjednutog grada Kotora. Na djelu je borba za preživljavanje intimnosti u urbanom okružju, odnosno borba dramske koncentracije predloška s njemu nametnutim osporavajućim metatekstom.

---

<sup>4</sup> Zanimljivo je da su umjetnici javnih prostora koji su na Eurokazu nastupili sa svojim ranim radovima kasnije bili angažirani za velike institucionalne svečanosti kao što su otvaranje i zatvaranje Olimpijskih igara u Barceloni („La fura dels baus”), otvaranje tunela ispod La Manchea („Royal de luxe”), otvaranje svjetskoga nogometnog prvenstva u Parizu 1998. i slično.





Predstava *Saloma* u režiji Branka Brezovca, KotorArt festival, Kotor, 2010.  
(foto: arhiva Eurokaza)

Tako je svijet Brezovčeve *Salome* zatvoren zajedno s gledateljima (njih 40) u sporo pokretnu kocku, koja uz pomoć motora klizi tračnicama duž stvarnih dućana, restorana, frizeraja, mjenjačnica, tržnica, depoa željeznog otpada, ovisno u kojem gradu i na kojoj lokaciji se igra. Predstava, rekosmo, ne traži prostore gdje se organizira muk dokolice i gdje bi igranje predstave sigurno imalo manje organizacijskih i tehničkih problema, a i manje okolne buke. Ona traži svoje mjesto tamo gdje se može zametnuti borba rubova smisla i relativnosti značenja, kao što je to bio slučaj u starogradskoj jezgri u Kotoru, u trgovačkom centru u Zagrebu, ispred štandova tržnice u Ljubljani, među brdima industrijskog otpada u Sisku.

Kada bi kocka u Kotoru zastala npr. ispred dućana, glumci bi ulazili u njega i koristili se predmetima u izlogu, npr. cipelama ako se radilo o trgovini obućom. Tako je materijal koji je nametala određena lokacija postao elementom začuđivanja dramskih razina, a proizvoljnost i nehaj upotrebe tih materijala rasprostrli su niz bizarnih scenskih rješenja koja su odbijala ili barem odgađala svoje označeno (npr. kada smo se već našli u dućanu s obućom, odrubljena glava proroka morala se nužno vezati s nečim cipelastim: na pladnju umjesto glave gledamo odsječena stopala).

U nekim bi scenama kocka zatvorila svoj pomični četvrti zid te bi grad i okolni prostor nestali, a protagonisti bi zajedno s gledateljima ostali u skućenom prostoru i klaustrofobiji teksta, tek usmjereni na teatralizirane privide stvarnih objekata (npr. kopije sanduka piva), tako da se ni ovdje, u relativnoj zaštiti smisla, lirski patos nije mogao osjećati kod kuće: zaigrana indiferentnost banalnosti iskušavala je i ovdje slabo pomične potencijale Krležine drame.

U Zagrebu je *Saloma* igrala u središtu *tužne sreće*, Avenue Mallu, gdje je kocka klizila po katu kojim dominira Konzum. Nasuprot Konzumu bili su razni lokali, tako da se kocka zaustavljala ispred frizeraja, mjenjačnice, turističke agencije, trgovine s čajevima, a u završnoj su se sceni

glumci razmili među policama Konzuma šireći apoteozu predstave u vrlo ozbiljno shvaćeni svijet konzumerizma. Lokali su bili otvoreni i sudjelovali su u predstavi svojim realnim sadržajima i funkcijama. Salomu su češljali u frizeraju, a zbor Helena operno se koristio pokretnim stepenicama.

Uopće je upotreba zbora činila posebnu zanimljivost predstave. Njegov je sastav varirao od grada do grada jer se radilo s lokalnim stanovništvom. U Kotoru je to bila baštinski zaštićena Bokeljska mornarica, s kojom se uspjelo dogovoriti da se njezini ritualno čuvani plesovi izvode i u toplem ironičnom kontekstu jednoga kazališnog događaja. U Avenueu Mallu u Zagrebu članovi Plesnog studija sisačkog Doma kulture bili su odjeveni u uniforme Konzumovih prodavačica, a u Sisku u radničke kombinezone sa zaštitnim kacigama.

Najzanimljivije iskustvo svakako je bilo igranje na odlagalištu metalnog otpada CIOS-a u Sisku, gradu koji na medijskoj karti postoji samo kao ekološka stranputica koja nagomilava društvene i političke probleme. Blizina Željezare, simboličke slike hrvatske industrijske propasti, i gomila otpada maksimalno su otvorile Krležinu dramsku rečenicu, čija je rafinirana bonvivanska elegancija otežala pred prizorom beznada i sveopće bezvoljnosti.

## RECENTNI KONCEPTUALNI PROJEKTI

I dva konceptualna projekta koja je posljednjih godina svoje festivalske aktivnosti „Eurokaz“ producirao s umjetnicima iz Austrije i Francuske odmiču koncentrat teatra u smjerove refleksije o odnosu umjetnosti i stvarnog života.

Austrijska umjetnica Claudia Bosse i njena grupa „theaterkombinat“ bavi se istraživačkom suradnjom umjetnika iz različitih područja, iz čega nastaju začudne kazališne forme, korske koreografije, urbanističke intervencije, interaktivni događaji i umjetničke instalacije. Njezini su projekti izvođeni u najrazličitijim urbanim prostorima: u napuštenim tvornicama i klaonicama, na građevinskim terenima i plivačkim stadionima te u muzejima.

Serijski međunarodnih projekata *vampiri 21. stoljeća ili what is to be done then?* nastali su u Beču, Düsseldorfu i New Yorku, kojima Claudia Bosse sa svojom grupom od 2010. istražuje kazališnu formu kao *politički hibrid*, gdje različite diskurzivne i retoričke strategije formiraju krajolik sačinjen od ploha govora i zvuka, tekstualnih fragmenata, autofikcije i gestualnosti. U Africi se ona koristi arhivskim materijalom i intervjuima s običnim ljudima o transformacijama u arapskom svijetu i dio tih snimaka namjerno nesukladno prebacuje u zagrebačku verziju projekta, prikazanu 2012. u izložbenim prostorima Muzeja suvremene umjetnosti te u okolnim zgradama Novog Zagreba.

U periodu priprema i istraživanja Claudia Bosse i dizajner zvuka Günther Auer intenzivno su se sastajali sa stanovnicima Novog Zagreba, koji su postali dijelom sustava posebnoga umjetničkog transfera. U njegovu prvom dijelu, pod nazivom *biografski krajolici Novog Zagreba*, umjetnički predmeti iz MSU-a premješteni su u izabrane stanove novozagrebačkih stanovnika, gdje su bili dostupni javnosti. U drugom dijelu transfera stanovnici su svojom neformalnom prisutnošću, ispisanim životopisima te osobnim svakodnevnim predmetima u prostoru omeđenu tlocrtom vlastitih stanova postali dijelom *live*-instalacije u samom Muzeju. Istovremeno su se u kompleksnom akustičkom okružju, konceptualno uzneseni, kao kod projekta *dominant powers* zatjecali u kontrapunktu s diskurzivnim materijalima proizvedenim u ostalim zemljama koje su sudjelovale u projektu.

Francuski umjetnik Jean-Michel Bruyère osnovao je prije dvadeset godina u Marseilleu međunarodni umjetnički kolektiv „LFKs (La Fabriks)“, u kojem je u okviru raznih multidisciplinarnih projekata djelovalo više od stotinu umjetnika i intelektualaca iz gotovo svih disciplina iz 16



Claudia Bosse - „theaterkombinat“ (Austrija), instalacija u Muzeju suvremene umjetnosti, *biografski krajolici Novog Zagreba*, Eurokaz 2012. (foto: arhiva Eurokaza)



Claudia Bosse - „theaterkombinat“ (Austrija), umjetnički transfer - stanovi novozagrebačkih stanovnika, *biografski krajolici Novog Zagreba*, Muzej suvremene umjetnosti, Eurokaz 2012. (foto: arhiva Eurokaza)

različitih zemalja. Njihove akcije, imerzivni teatar, performansi, filmovi, koncerti, instalacije i fotografije dio su mnogih skupnih i individualnih izložbi širom svijeta. Zagrebačkoj publici Bruyère je poznat po kulturnoj predstavi *Budi se lijepa* u Francuskom paviljonu, koju je producirao „Eurokaz“ u suradnji s Teatrom &TD i Francuskim institutom 1992. i 1993. godine.

U nekim se od projekata posljednjih godina Bruyère bavi istraživanjima u području urbane antropologije te, surađujući s lokalnim stanovništvom, stvara performanse / događaje koji propituju društvene i političke mehanizme koji utječu na život u pojedinim gradskim četvrtima (Aix-en-Provence, Marseille, Chicago). Eurokazova suradnja s umjetnikom nastavila se u projektu u kojem su Novi Zagreb, njegovo stanovništvo i njegova specifična morfološko-urbanistička „drugost“ postali predmetom višegodišnjeg istraživanja i koje je na kraju trebalo rezultirati multimedijalnim događajem.

Participacija lokalne zajednice u procesima teatralizacije kao jedan od preduvjeta „ugrađenosti“ projekta u njegovo neposredno okruženje nametnula se tijekom istraživanja fenomena urbanih vrtova. Ti su vrtovi specifičan oblik javnog prostora gdje u prvom planu nije neposredna ekonomska i ekološka korist od uzgoja vlastite hrane, iako ona nije zanemariva, već obogaćivanje života u gradu i sabiranje prema nekome novom zajedništvu, ali i svojevrsan odgovor na globalne zahtjeve urbanizacije i nedostatke velikih gradova kao što su problemi izolacije, otuđenost i manjak zelenih površina. U vrtovima se ljudi upoznaju, razmjenjuju iskustva, pomažu jedni drugima i na taj se način razvijaju socijalni odnosi koji preskaču dobne, obrazovne i ekonomske razlike. Danas gotovo da govorimo o trendu urbanih vrtova, koji je u desetak godina pokrenuo aktivnosti od Tokija do New Yorka.

Napušten i prazan prostor nekadašnje Končareve trgovine kućanskim aparatima u Sigtetu Bruyère je namjeravao posvetiti umjetnosti koja se bavi agrikulturnom, ali ne isključivo kao muzej koji publika posjećuje kako bi vidjela djela suvremene umjetnosti (fotografije, video, zvučne instalacije, skulpture) već i kao živo mjesto nenovčane razmjene te promocije vrtlarskih tehnika i proizvoda. Stoga u podnaslovu projekt sadržava sintagmu SIGET MODERN SWAP CENTER OF FREE COMMON CULTURES. Projekt *Siget Modern* čini vidljivim mekoću, ali i užitak u teatralizaciji društvenih i političkih mehanizama unutar kojih djeluju moderni civilni pokreti koji računaju na prirodu i prirodnost u usjecima urbanih zona.<sup>5</sup>

## TRANSFORMACIJA URBANIH PROSTORA KAZALIŠTEM

Iz navedenih smo primjera vidjeli kako globalizacijski procesi koji transformiraju europske gradove prizivaju nove forme izvedbenih umjetnosti, koje redefinišu pojam pasivne ambijentalnosti te se aktivno uključuju u kulturnu transformaciju urbanih prostora. Na konkretnim primjerima iz programa „Dubrovačkih dana mladog teatra“ i „Eurokaza“ pokazani su različiti pristupi javnom prostoru kao mjestu izvedbe, od *site-specific* događanja osamdesetih i ranih devedesetih, koji su imali karakter svetkovine te su bili neizostavan dio festivalskih programa i spektakularnih ceremonija, do konceptualnih projekata nastalih u zadnjih dvadesetak godina, koji propituju mjesto i ulogu umjetnosti u odnosu na „stvarni život“ unutar urbanog pejzaža, računajući pritom na aktivno sudjelovanje stanovnika te njihovu interakciju s okolinom i sa samim umjetničkim procesom.

---

<sup>5</sup> Usljed nedostatka financijskih sredstava projekt do trenutka pisanja ovog teksta, nažalost, nije mogao biti realiziran u cijelosti, međutim bit će predstavljen javnosti u obliku knjige u izdanju Muzeja suvremene umjetnosti i Eurokaza.



Vrtovi u Novom Zagrebu, 2014. (foto: J. M. Bruyère)

## IZVORI

---

Matan, Branko. 1979. „Preporučena ptica iz mekane boce”, *Gordogan* br. 1, str. 83-84.

S.n. 1980, *Bilten Dubrovačkih dana mladog teatra* br. 2: str. 9.

Izjave publike. 1980, *Bilten Dubrovačkih dana mladog teatra* br. 2: str. 11-12.

Izjave publike. 1980, *Dubrovačke ljetne igre – Informacije* br. 32: str. 15-17.

# INNOVATION AND REINVENTING BY ARTISTIC PRACTICE: UPCYCLING, PERFORMING, AND CURATING

Kirsti Mathiesen Hjemdahl

## ART AND OPEN INNOVATION PROCESSES

Innovation is the headline of numerous collaborations between research and art. It is intended to be cutting edge, make statements, comment, highlight, change, or challenge. While businesses, institutions, cities, and other spatial places seem to be increasingly aware of the notion of “innovate or die,” programs that encourage and stimulate transformations through exploring the borders of knowledge seem to attract more actors from the artistic, cultural and creative sectors (Hjemdahl 2001). This article will present and discuss three specific Norwegian cases, so-called “user-driven open innovations projects,” where artists work together with researchers to invent and reinvent places.

*Open innovation* was launched as a term by Chesbrough (2003) and means that companies might accelerate their own innovation processes by sharing knowledge with external actors. “Most innovations fail. And companies that don’t innovate die,” (Chesbrough 2006: xvii). Chesbrough introduce their position that the old paradigm of *closed innovations* doesn’t really seem to work as efficiently anymore. This is a view “that successful innovation requires control,” and “if you want something done right, you have to do it yourself.” (Chesbrough 2006: xx). The vision of the *open innovation paradigm*, on the contrary, “eagerly seeks external knowledge and ideas, even as it nurtures internal ones. It utilizes valuable ideas from whatever source in advancing a company’s own business, and it places the companies own ideas in other companies’ businesses” (Chesbrough 2006: xx-xxxi).

Empirical studies have confirmed that open innovation processes might provide huge gains (Huizingh 2011), but most of these gains are from manufacturing industries. On a conceptual level, Chesbrough (2011) concludes that open innovation also has the potential to accelerate service innovation processes, but the empirical evidence to confirm this is scarce. Therefore, it is still an open question what relevance it has both for the service sector in general, and for the art and cultural sector specifically, and how open innovation processes should be practically implemented within this sector (Aas & Pedersen 2015).

There are no tailored models for innovation management and organization within the culture and tourism sectors (Hjalager 2010), even though there seems to be higher interest from art and cultural institutions in participating in open innovation processes. The development of such models is crucial for innovation capacity, and therefore several stakeholders within Norwegian tourism, cultural, and creative industries initiated a research project to map and model the innovation praxis within these fields (Aas & Hjemdahl 2015; Hjemdahl et al. 2015; Aas et al. 2016; Hjemdahl & Frykman 2016).

---

\* Kirsti Mathiesen Hjemdahl, senior researcher, Agderforskning, Kristiansand, Norway, [KirstiMathiesen.Hjemdahl@agderforskning.no](mailto:KirstiMathiesen.Hjemdahl@agderforskning.no)



Examples of innovation (Hjemdahl et al., 2015)

In order to map the innovation praxis (i.e., how companies and institutions within this sector actually work with renewal, the cutting edge, or innovation), two different theoretical perspectives were chosen. One innovation practice framework is based on Froehle and Roth (2007), Tidd and Bessant (2013), the Product Development Management Association, and practice literature (Orlikowski 2002). This framework focuses on resource-oriented service innovation practices (e.g., intellectual resources, organizational resources, physical resources, and culture), and process-oriented service innovation practices (e.g., strategy, portfolio management, development process, front end, tools, measures, and metrics). Seventy interviews were conducted with tourist companies, cultural firms, and art institutions. An interesting finding in this context was that most of the art and cultural institutions viewed the production, curating, and/or performing arts as having the potential for radical innovation, and presented concrete examples of such innovation activity as both being new to the market and new to the companies (Hjemdahl et al. 2015).

The other theoretical perspective in the field of art and innovation was phenomenologically based, focusing on situated praxis, emotions, sensations, mood, and worlding (Heidegger 1962; Jackson 1983; Stewart 1996; Frykman & Gilje 2003; Pink 2008; Frykman & Frykman Povrzanović 2016). From this perspective, companies and institutions with specific ongoing innovation projects were studied more closely and from several different researchers' positions (Hjemdahl & Frykman 2016). A discussion of the different methods and positions of researchers used to contribute and engage in innovation projects will be discussed at the end of this article, and in the context of three specific cases.

These three cases are all part of user-driven innovation projects with co-financing from the Norwegian Research Council and the Norwegian Research Foundation, whose aim is to stimulate research-based innovation. All cases have a link to different kinds of place-making, in relation to the artistic practices that are the main ideas for their innovations: (1) *Upcycling the City* is a project where artists, urban city planners, young dropouts, and researchers aim to explore upcycling processes at the cities' "rest areas." (2) *Performing the Road* is a project where artists, researchers,

road authorities, and inhabitants give input on site-specific performances, creating an Art Highway. (3) *Curating the Fjords* is a project where the Bergen International Festival cooperates with high-end art, culture, gastronomy, and accommodation to curate the Fjords of Norway for international art- and culture audiences.

As all cases are in their initial phases, this article will reflect on the motives, aspirations, and questions from the innovation projects, rather than results and evaluations. The questions discussed here are: What are the motivations to initiate open innovation projects from an artistic point of view? How may art contribute to innovation? What role do the researchers play in these collaborations?

## UPCYCLING THE CITY

The background for Upcycling the City is twofold: to explore the so-called Reitgjerdet case, as well as to challenge the relevance of this material today. The painter and sculptor Roald Andersen d.y. (RADY) and the performing artist Kjetil Sørborg believe that a cooperative platform of praxis (the artists) and theory (academia) will increase the quality of the process and the result. Therefore, they have invited researchers in urban planning and contemporary theater to join from the very beginning.

Since 1919, Reitgjerdet Hospital has been an insane asylum for what has been considered to be particularly difficult and dangerous male patients. During the 1960s and 1970s, it became clear that the conditions at the asylum were blameworthy and partially illegal. The patients were routinely put in straps, they didn't receive any treatments, and there was total censorship of all outgoing and incoming mail (Solberg 1979). Jon Raanes, who was the grand uncle of Kjetil, was hospitalized at Reitgjerdet. Jon wrote to family members, to the control commission for the hospital, and to the human rights commission, and within his family it was said that he had a "writers itch." In 1976, Jon's case was published in the local newspaper, under the title *Locked in for 23 Years without Being Sick*. In 1978, the civil working doctor Svein Solberg tried to help a patient to escape in order to get public attention; for this, he was prosecuted and put on trial. The year after, Solberg wrote a book revealing the critical circumstances (Solberg 1979). This led to a public investigation commission of the asylum. The Parliament of Norway decided to close down Reitgjerdet, marking a radical change of course in Norwegian psychiatry.

Roald and Kjetil are concerned with voices that are being silenced today, and believe that the Reitgjerdet case has the power to catalyze awareness of similar mechanisms. Who is Jon today? Who are those being deprived of their voices, and what value do these voices have? Roald and Kjetil's hypothesis is that the persons who stand on the outside of society possess valuable insight and understanding of the society. In their project, Roald and Kjetil wanted to explore how underprivileged youth can use artistic processes to contribute to public discourse about city development. The 16 youth that participated were from 14 to 20 years old, and were recruited from the Blue Cross. One of the youth took Kjetil and Roald for a guided "my city" tour, and gave new interpretations along with many details quite invisible from the mainstream point of view. For example, the blue flag-rated city beach is actually a place filled with drug dealings:

*Roald: "I referred to this in a meeting with the municipality, and they said, "What? We have never heard of this! At the beach, where everything's supposed to be just fantastic? A good place, where all generations are represented." Yeah, right!" (RADY & Sørborg 2016)*



The researcher in urban planning wanted to develop a formalized method that urban planners could easily and automatically use to search for the voices they otherwise wouldn't hear. Despite the fact that the planning processes demand much formal expertise, the researcher is preoccupied with the fact that other knowledges and experiences are involved with real impact and not just turning into a check-point.

*Kjetil:* "He says they can't plan cities the same way they've done for the last 50 years, because the needs have changed. So, who should they turn to now? They should turn to art and artists, because they're the ones who can give us new perspectives." (RADY & Sørborg 2016)

They explore if and how upcycling as a principle could be transferred to cities, focusing on places considered as "rest areas" (i.e., places not attractive or wanted). Upcycling is the reverse process of recycling, and creates a product with higher value by using the originate product directly in a new context. Can visual or tactile art trigger new consciousness, and create new dialogs? Public art is often site-specific and includes cooperation between the artist and the ones engaging in the process. This involvement is often as important, if not more so, than the art objects related to the place.

*Kjetil:* "What we've discussed most throughout the project is what kind of project it is. Is it an art project, a social project or an urban planning project? Or is it all these things, all the time? Every day, the position from which you have to make choices differs, especially with the youth. Suddenly you have to put artistic ambition to one side because someone has to be looked after or driven home." (RADY & Sørborg 2016)



Pressing art poster of symbols made by pizza cartons (Photo: R. Andersen d.y., June 2016)

Kjetil and Roald describe how the academics seem to need much more specific knowledge to be able to contribute. In the workshops where the art academics participated, they became frustrated and seemed at unease by the lack of precise aims and perspectives. For the artists, the open process is what they regard as a strength and characteristic of art. Roald refers to a Reith lecture by Grayson Perry to explain:

*Roald: "Craft is possible to teach; this is how to turn a barrel. A student can mimic, improve and turn better than the master. Art is impossible to transfer like this. It's difficult to transfer the kind of knowledge that's concerned with different sides of a person and doesn't necessarily come with a text or a code or instructions. Then, it's difficult to describe. So when I'm doing a process like this, I certainly have to take some steps back." (RADY & Sørborg 2016)*

The artists had constant discussions about how fast they could process, and how much they had to put the brakes on and take two steps back, in order not to lose the youths – or the academics. How much should they focus on the process, and how much should they push their artistic projects? One concrete idea came up during workshops: to make a forgotten place visible. They decided to stage a picnic in the park at the previous Stock Exchange, and invite the town to participate. Kjetil wanted a high degree of staging, and his plan was to challenge the youth to go beyond their comfort zones. They worked quite a bit with a sculpture in the park, "Barbarkvinne" (Vigrestad 1917), which has a noble savage expression.



Trans-gendered sculpture in the park (Photo: R. Andersen d.y, June 2016)

Kjetil: “Some of the youths were in the middle of their gender transformation process. They planned to turn the sculpture upside down by placing a transgendered sculpture on the head, as there was an empty fountain shelf beside. We also planned with the parkour youths to copy the position of the ‘Barbarkvinnen’ and place her upside down as the Urban Woman. But it all got too difficult for the youths, so we ended up doing the picnic visually with a couple of tents, deck chairs, carpets all over, music, and a huge barbeque. We invited people to join us. Some came, while others obviously entered the park in their usual working mode, like, ‘Hey, we sell drugs here! What’s happening?’”

Roald: “And they left, saying ‘We can’t stay here.’ It was fun to see how the park was reclaimed. Now it was the youths using the park, putting up different sceneries, making it into another place. It was very nice to watch.” (RADY & Sørborg 2016)

There were several ideas that became street art projects, such as the pizza-upcycling project inspired by the guy using a pizza box to spray a mute sign over the Donald Trump star on Walk of Fame (Pøbel 2016). The youths had discussions on the choices of both symbols to make and places to spray – with water-based acryl, that is. It turned out that the water-based acryl burned into the hot summer grounds, such as those at the main entrance of the police headquarters. Roald and the researcher had to remove the artistic expressions with soap and brush, in the spotlight of the local newspaper. Later, the youths made a poster of the symbols, which now decorate the department of preventive crime.



Cleaning street art at the police station. (Photo: G. Ridderstrøm, June 2016)

Upcycling the City is still a project in its very beginning, and the continuation is not settled. The researcher in urban planning has made the most concrete plans. On the website *upcyclingbyplan.no*, which means *upcycling-city-plan*, he has put up a framework for the process, methods, and tools that is ready to be completed. The artists are inspired by the directness of the city planner. But they also want to follow a more artistic path and create. Roald and Kjetil dream of developing the project within the format of a Borger Scene, and they also have started to experiment with the physical context and building models of white cubes that might turn into a walking Station Theater. The different contexts of the cube will add different aspects to the art, whether it is placed in the fields of Jon's childhood home, at a psychiatric hospital, in an urban upcycled area, or within an art institution.

## PERFORMING THE ROAD

“LoopbyLaura wants to turn the Highway 9 through Setesdalen, into a comprehensive art experience. If realized, Highway 9 can proclaim itself to be Norway's Art Road.” (Vallenes & Tellefsen 2016). LoopbyLaura made their introductory statement about their project at the Setesdal Conference 2016. They told a responsive audience of how their work is site-specific, while showing art photos from performances at an aqua center, from a car parking house, and with different partners from dance festivals to luxury Aston Martin Norwegian cars. They continued by asking the rhetorical question: Why Highway 9?

“We find Highway 9 magical. Setesdalen is filled with folklore and tradition. It would be easy to lean on already iconic expressions, like the Harding fiddle, gnomes, and trolls. But Highway 9 is so much more, everything from the energy industry to active tourism. We want to explore the magic of the road through modern artistic expressions. There are two main reasons; the first is that we regard Highway 9 as a source of inspiration to work innovatively within our own artistic development, and the other is that we want to convey that the region is not positioned in cultural backwater.” (LoopbyLaura 2015)

The next speaker in the conference, the director of Google Norway, underlined the rationale for a project like Highway 9, when stating that “it is not enough with digital efficiency and to be present on the internet. If communities, regions, companies or organizations are going to succeed, they have to find the answer as to *why* they exist.” (Grønbech 2016) The “we” behind the Highway 9 project are Laura, who is the art director, Ole the wingman, Jacob the photographer, and Sarah the ethnological researcher. They are cooperating with State Highways Authority, to explore the possibilities for creation of new art, new formats of cooperation, new experiences for the audience, and establishment a designation of Highway 9 as a national tourist road. Of the 18 national tourist roads that exist in Norway, all have spectacular architecture pointing at breathtaking nature. But, none so far are national art roads. To be able to implement site-specific performances based on the distinctiveness of the places, LoopbyLaura wants to involve additional local partners, actors, and inhabitants. In their early-stage analyses of locations and people, they had surprisingly interesting meetings. For instance, when meeting with the local museum and presenting a possible photo-art project called “One Thing to Remember Me By”:

Laura: “We had so many different ways of doing this photo and collecting it all in a book. Our photographer was super thrilled and really wanted to go on with it. And then it was like, ‘Hey, should you just do that? We want the experimental performing arts, that’s your signature. We don’t want this to be something that we’ve seen a thousand times before,’ they said at the museum. So we just said, ‘What? That’s fantastic! It’s absolutely fantastic!’ We really found ourselves in the door... something I actually do quite a lot. That’s also a reason why I love working site-specific so much... One of my challenges is that I often think, in application processes for instance, what will they hear, the people I’m writing to? The more I work outside institutions, cooperating with business leaders and such, the more I realize that they don’t want to hear what I think they want to hear. They want to hear how I think!” (Vallenes & Tellefsen 2016)

An example of LoopbyLaura’s signature is the performance “Your Blue Ocean.” Loopby Laura was chosen by the Aqua Center to be their art project in 2015, and the only restrictions they made were that it shouldn’t undermine the center’s credibility or affect their opening hours. So, when LoopbyLaura, for instance, jumped into the pool dressed with a long-dead and frozen swan, smelling even worse as the rehearsing days went by, and let people float around intertwined in branches of threes as if they had drowned, it was challenging for the aqua director leading a business where cleanliness and safety were fundamental. The performance received a lot of attention, both among the local newspapers and in national art critic platforms. One art criticism highlighted how a balance between the beautiful and grotesque, the enthusiastic and critical reflection, with a sharp sense for grandiose tableaux, stands as a signature of LoopbyLaura art (Pettersen 2015). She also referred to a discussion from another performance in a pool, by Nebojsa Tabacki:

“If the audience loses itself in the spectacle through the immersion process, seduced by sensory impacts that evoke pleasure, does this not influence its capacity for critical thinking and thus imply a loss of freedom?” (ibid.)



Floating like drowned in “Your blue Ocean” (Photo: J. Buchard, November 2015)



Involving inhabitants in art performance Highway 9 (Photo: J. Buchard, March 2016)

Ole and Laura discussed how important it was for them to be criticized from a national position, and how meaningful they found the art critique from peers. Most were compliments of their abilities to keep artistic integrity in such a hyper-commercial context. It is a high risk the artists run, the ones who cooperate too broadly and seemingly out of artistic context. But for LoopbyLaura, the critical thinking and artistic freedom are intricately connected. They have experiences of how critical thinking has turned into censorship (e.g., concretely in a church performance, where the priest cancelled sold-out shows after seeing the premiere). They also have diverse experiences with theater institutions, not being able to take artistic risks because of budget limits, safety regulations, organizational restrictions, and similar kinds of bureaucratic limits. They have stories of how non-artistic groups do not put such restrictions up; in fact, they would not dream of interfering with the artistic decisions, except to order them to be experimental and challenging, like the museum. To put it in the vocabulary of an economist, one could say that “ordinary people” seem to gain quite advanced procurement competence of what they want from art. LoopbyLaura believes that there has been a generational shift over the last 10 years:

Ole: “When it comes to communicating with people, they’re more alert, more open for new things. For instance, in relation to creating critical art, when one doesn’t experience that, people are critical. Like, ‘We’re gonna provoke!’ - Yeah, cool! Come on! - Ok, but this is gonna be really challenging!’ - Yeah, cool! D’ya wanna cup of coffee?’ Understand? It’s a bit like kicking in open doors... It’s not there where it happens.” (Vallenes & Tellefsen 2016)



Pre-piloting camping performance Highway 9 (Photo: J. Buchard, March 2016)

Laura explains that her expression is connected to magic, in some way or another:

“Do we have place for magic, both as expression and as topic? Does anyone bother to listen or have time to spend on experience something magic?” (ibid.)

She is not driven by provocation, but work intuition and unreserved nature.

Ole: “You’re much freer than a classical critical approach, as that’s seldom the main focus. If the art causes trouble or is received positively, you do whatever you feel. Sometimes it provokes the shit out of people, and sometimes it’s only deeply poetic and magic.” (ibid.)

Magic absurdity consists of associations Laura summons up of the Highway 9 project, with twisted, double-edged expressions. Both she and Ole have piles of art pilot projects that they are juggling as different possibilities develop, after their first meetings with inhabitants, places, and stakeholders of the road. They have met with people, or – as they put it – many ready-made characters filled with lived lives. Most of them are open-minded, welcoming, and wanting to join in entering some weird art installation. Others block the entrance with a tractor after seeing some test performances on their own sites, as if to say “it’s enough now, you don’t have to come back.” And, some come running, to sell spaces in their places and companies as sites for art tableaux with the hopeful power to make people in motion, both physically and emotional. So far, Loopyby Laura dwells more on the Twin Peaks-ish on-the-side-of-the-road places they have visited, than the modern tourist sites by the highway.

## CURATING THE FJORDS

When one is Googling “Norway,” a coherent visual landscape of spectacular Fjords covers the screen. The Fjords of Norway have been a main international brand from the tourist industry for the last 40 years. When interviewing art and cultural institutions in Bergen, the gateway to the Fjords, about their innovation praxis, there were several interesting aspects concerning cooperation with the tourism industry that came forth. First, many revealed bad experiences from cooperating with the tourist industry (e.g., too much effort without giving results), as well as criticism of a tourist industry that did not seem to consider art and culture as important parts of their value chain. Second, many expressed ambitions of attracting international guests with unique world class art and culture experiences, outstanding food experiences, and the possibility of taking a trip to the Fjords; this contrasts with the present situation where the (cruise) tourists takes Norway-in-a-nutshell high-speed tours with a short art or cultural experience at the end.

Bergen International Festival (BIF) was one of the art institutions that stood out as ambitious with an international orientation, and engaged in developing models for open innovation processes. BIF was established in 1953, and is the foremost music and theater festival in Norway, as well as the largest of its kind in the Nordic countries. The core festival takes place on different sites in Bergen, but the festival has also satellite partners and sites in the whole region of Western Norway. Both CEO & Artistic Director Anders Beyer and Marketing & Communication Director Nina Lauvsnes participated in the research interview about innovation praxis. They told of their previous experiences with internationalization:



Nina: “We were supposed to reach a broader audience. Mainly it was about getting out huge productions of our own. First put them up here, then send them further out. Our evaluation showed that we’d achieved something, and we did manage to get stronger, to develop an international position. But what we didn’t manage was to attract an international audience. International journalists came, but we didn’t notice many [people in the] audiences from abroad... We have discussed—because we see that there is a potential—how we can approach this task. We don’t have the money or resources to test and fail. A thorough piece of work has to be done before we know where to put the effort.”

Anders: “This cruise-thing—it may, if it goes too wild—turn into something of a charade. We have to take care in order not to get a crack in our crown jewel. Thousands of people packed in can’t have the need for a world-class musician playing for 20 minutes, but rather a package where they experience Grieg’s home. So I’ve wondered whether we should have a side festival and let the core festival stay true to its supporters and stakeholders... We’re interested in the people who come especially for the festival, and then happily for Fjords and mountains afterwards.” (Beyer & Lauvsnes 2014)

Anders and Nina continued talking of how they had experienced demand and pride from regional partners who wanted to be a part of BIF as festival satellites. If doing something international, maybe this was the place to start?



Selene Muñoz at Bergen International Festival 2016 (Photo: S. Tysnes Mørtsell, 2016)

Anders: “If we are to play with others, it has to lead to substantial contributions and it has to be made of a network of competencies. How are we going to sell this, to find the precise balance between what is possible to sell and what is artistically really edgy? That’s a challenge—an exciting challenge!” (ibid.)

BIF did end up inviting high-end art and culture actors, as well as top quality gastronomy and accommodation actors, to curate the Fjords of Norway for international art and culture audiences. Based on conceptual models for open innovation, they went to their current and potential satellite partners as well as to a research team from a variety of disciplines. In competition with all industry sectors in the Western Norway, a three-year research project was granted by the Regional Research Foundation. The aim of the project *Icons* is to develop *innovative attractions based on unique stories and concepts, that will reach new markets through new digital communication channels, based on business models built on repurchase, and founded on sustainable and holistic cooperation* which takes the partners’ different needs for “return on investment” into consideration.

It is the artistic competence of curating that is explored and developed in *Icons*, instead of a model where the Fjords are “being packed” into a tourist experience by transport companies or incoming tourism companies. Still, all business partners in the project had to be given the opportunity to share their experiences and know-how, and contribute to a prioritizing of unique stories or concepts to develop from. A kick-off for the project had this as main task: start building trust, sharing know-how, and defining and prioritizing concept. After a day and night of creative workshops and invitations into possible common concepts, the conclusion was that all partners together did manage to present, explore, and define concepts representing sharp touchpoints on a customer journey. But the concepts were not lifted to a level that would match an international commitment. There was still a need for a significantly clearer concept, a so-called spearhead, if using the tourism jargon. But it wasn’t the tourism jargon, or the tourism competence, which was going to bring the concept forth. It was the artistic curating, following the profiles of the programming strategy of BIF:



A BiF satellite scene at Bekkjarvik, an island village with a Bocuse d’Or rewarded chef at the local guesthouse  
(Photo: K. M. Hjemdahl, May 2016)

**Festivities:** Entertainment and surprises. For young and old. Playful scenes in the streets and events at new and familiar venues. Broad appeal. Experiences for your head, heart, and feet.

**Foundations:** The best of the best in the classical art tradition. Tradition and renewal, depth and reflection. Performances and concerts with a history.

**Friction:** Reckless and shrewd, experimenting and exploring. New technology and boundless artistic landscapes.

Anders has challenged and developed the festival genre of BIF by doing the broad program even more broadly and the narrow program even more narrowly. When seeing the program strategy from a national point of view, *Festivities* is what one regards as the broad programming. It was also within that profile that all concepts and ideas from the kick-off would fit. But, one might question if the programming profile strategy can be interpreted the same way when seen from an international perspective? These are reflections from a German tour guide, after being on BIF with a group of German audiences at the 2015 festival:

“First of all, our guests (very experienced and “spoiled” travelers and concert goers) enjoyed the Norway and Bergen festivals! Something “out of the ordinary” is always attractive when you’ve seen it all. Bergen definitely has a lot to offer; exotic nature, history, culture, food, and those amazing concert locations! The crucial point for the guests choosing a trip from our brochure is almost always the repertoire (opera/concert). The Bergen festival has an enormous variety of events and concerts, and it’s interesting for a travel agency to make a combination of concerts. I could imagine though that for a foreign guest (unaccustomed—or unwilling—to search themselves), it wouldn’t be easy to find this festival, or to choose the most suitable concerts to go to. In my view, this festival has more the profile of a city-festival, “something for everybody” (it makes me think of the Helsinki-festival) and maybe caters more for the locals. Some of our guests find it more appealing to go to a clearly defined “opera” or “classical music” festival.” (German tour guide, June 7, 2015)

“We want to invite, inspire, and challenge a large local and visiting audience. During the festival we declare a state of emergency in the city,” BIF says on their web sites. It is possible that the *Festivities*-profile is what makes the German tour guide imagine it to be tough for foreign art tourists to find their way. If she is representative in her description of international music lovers, then maybe a programming profile for the Icon project’s aim towards “high quality art and cultural attractions with international competitiveness” must be curated more in line with the festivals program profiles of *Foundations* or *Frictions*? “Well, maybe it is not even under the classical program that we find the premier to offer, even though we actually have formats of world class to offer,” Anders suggests, opening for an even sharper programming. The partnership gives a united endorsement: “We believe that a curation of the Fjords possibly could be based on *Frictions*.” The next workshop is where the artists participate. BIF curates, but it is the artists who will have to produce the *Frictions* Fjords. When they have pointed in a direction, the rest of the competencies can start working.



Kick-off workshop for the Icons-project (Photo: S. Strickert, March 2016)

## RESEARCH POSITIONS AND DISCIPLINE BORDERS

Roles of researchers in relation to these three cases have been quite varied, and are challenging the traditional role of a researcher who stands by from a distance, offering a critical perspective as seen from one discipline. The attempt to summon up the main positions has been that of a project leader, not only a research leader. There has been both strategic involvement such as board representation, as well as more classical operational involvements. The tasks have begun quite early in the processes, with identifying research needs and competencies, even initiating research cooperation, as well as conducting user-driven research and development R&D projects. The researchers have been important in order to challenge, to translate, and to attempt to clarify. One element stands out as vital, namely that relational competence is as important as specialist research competence. It is about trust, not only between companies and institutions that cooperate within open innovation processes, but also for the researchers. There are still three different researcher positions that are possible to identify. All three are represented in the presented cases, in separate ways, forms, and significances.

## RESEARCHING ON

*Researching on* is the most classical position, also within ethnology. It is where the research enters a field to explore specific matters, often when the research issues are defined and delimited. The issue might be co-determined between the so-called practitioner and researcher, but it doesn't have to be. Just as often it is determined by the researcher himself. The *researcher on* position is not taking any stand in the project, other than reveal and analyzes knowledge. When one is *researching on*, it is an ideal to do exactly that without relating to the political or ideological ground of the field. Within ethnology it is still rather common that one chooses field or study or research in line with causes or matter one sympathizes with or has a personal relationship towards.

The *researching on* material in this article is for instance the qualitative interviews material on innovation practices (Hjemdahl & Aas 2015). These were semi-structured interview guides based on Frohle and Roths (2007) framework, with focus on ongoing and recently terminated innovation initiatives, innovation activities conducted and the resources used during and after the innovation processes. Examples of the same are the interviews with Kjetil and Roald and with Laura and Ole in the two other cases. These research interviews were taken exclusively for this article, with the purpose of gaining knowledge of the projects, the partnerships, the researcher role and contribution, the artistic position. Deliverances from this *researching on* are scientific publications or theses.

## RESEARCHING FOR

*Researching for* is an action-based research, which is more process- and development-oriented. As Tiller (2004: 19) says, action-based research is dominated by the unsettled. "The ones participating in this kind of research need strength to endure the dilemma zone, and they need strength to endure when the external pressure of the unfinished expands." A first border between *researching on* and *for* is the relationship between information retrieval and a wish for the realizing of certain practical or political values. The values and aims that are forming the platform for the research projects, are also influencing the research from its early start and to the finish (Tiller 2004).

The clearest action-based researcher in these projects is the city planner from Upcycling the City. When Tiller (2004) describes how the action researcher is not afraid of practice; "They are actually dependent on digging in the practice field, together with the ones that are working there already, to get the wanted results." The urban planning researcher is the one with the clearest goals for the project, as well as being the one pulling up the sleeves and starting to wash art symbols in front of the police station.

An action-based role is also the one of the ethnologist working in the LoopbyLaura team. Here the R&D challenges are described as a state-of-art analysis within art and place innovation, to contribute to an analysis of the degree of uniqueness of the Highway 9 project. The project development will also be followed through qualitative methods. The aim is to strengthen the process towards a main project through evaluating what traditions and innovations Highway 9 relates to from an art-based place development perspective. But, the research is also functioning as a door opener towards different partnerships, as a translator between different sectors and actors. Even as "an important contributor to up-talk the value of art," as LoopbyLaura expresses it (Vallenes & Tellefsen 2016).

The deliverances from an action-based position are not primarily scientific publications. Those might come as a consequence, but often outside of the project. They can, however, be reports and websites and methods that are supposed to be implemented in other systems (as in the Upcycling-project). They can also be presentations, contributions to ideas to develop the project, and “knowledge” translators between different actors (as in the Performance-project).

## RESEARCHING WITH

To be in a position of *researching with*, it is most probably mandatory to have walked not only the field of research, but also have walked the worlds of the partnerships. What does that mean? To *research with*, is where you are invited in as researcher in a project that is owned and (at least partly) financed by the actors you are researching with. These are actors with clear goals of what they want to achieve. In many cases, they would or could have taken the projects “in-house” with internal resources, or they could have hired consultants “just doing” the job. But *somehow* they have been convinced that research actually has (at least hopefully) valuable contributions. That *somehow* is often the result of having met a researcher outside a classical research position (the “researching on”-position) who has listened, understood, and provided relevant knowledge. It might be a project that has not even started and where the relevant knowledge is to identify research needs, or it might even be to contribute to strategic developments where it is too early to even know the knowledge needs.

In this article, the case of Curating the Fjord is a project of *researching with*. After having met through a *researching on* (the initial interviews on innovation praxis), and then the *researching for* (an action-based case development of BIF on modeling open innovation processes and leadership), a trust has been built as to start a three-year project with *researching with*. The ethnologist has the role of research leader, but there are a variety of different competencies and disciplines to address the goals of the project (e.g., innovation researchers; ethnologists with specializations in experience economy; ICT-researchers; competencies within different fields of marketing (social media, for instance)). When *researching with*, contributions from within only one discipline are seldom sufficient.

When attending the Icon Kick-off, one of the challenges for the research team was to keep on listening and not starting to give answers. In the *research with* teams, it is the project’s owners and their partnerships that always will be in lead of setting the direction. It is only when fully owned by their partnerships, and fully understood by the researchers, that user-driven open innovation projects will work. This does not mean that the researchers with all their core competencies are turning into silent and uncritical figures on the sidelines. On the contrary, it is exactly why they are worth the private financing; here, the ideas will be critically evaluated, challenged, and attempted to be solved at the same time, by a team of competencies covering a broad field of research needs.



Instant first analysis at Kick-off work shop by Icons' researcher team (Photo: S. Straumsnes, March 2016)

## LITERATURE

---

Aas, Tor Helge and Kirsti Mathiesen Hjemdahl. 2015. "Service Innovation Practices in Tourism: The Case of Hotel Chains". In *Proceedings of the 26th ISPIM Innovation Conference, Budapest, Hungary, June 14-17, 2015*. E. K. R. E. Huizingh, S. Conn, M. Torkkeli, S. Schneider and I. Bitran, eds. Lappeenranta: Lappeenranta University of Technology Press.

Aas, Tor Helge and Per Egil Pedersen. 2015. "The feasibility of open service innovation". In *Open Innovation: A Multifaceted Perspective*. A.-L. Mention and M. Torkkeli, eds. London: World Scientific Publishing. Accepted for publishing.

Aas, Tor Helge, Kirsti Mathiesen Hjemdahl and Sarah Holst Kjær. 2016. "Innovation Practices in Cultural Organisations: Implications for Innovation Polity". In *International Journal of Tourism Policy*, 6. In press.

Chesbrough, Henry W. 2003. "The logic of open innovation: managing intellectual property". *California Management Review*, 45/3: 33–58.

Chesbrough, Henry W. 2006. *Open Innovation: The New Imperative for Creating and Profiting from Technology*. Boston Massachusetts: Harvard Business School Press.

Chesbrough, Henry W. 2011. "The Case of Open Innovation: The Commodity Trap". *California Management Review*, 53/ 3: 5–20.

Froehle, Craig M. and Aleda V. Roth. 2007. "A resource-process framework of new service development". *Production and Operations Management*, 16/2: 169–188.

Frykman, Jonas and Maja Povrzanović Frykman. 2016. "Affect and Material Culture. Perspectives and Strategies". In *Sensitive Objects. Affect and Material Culture*. J. Frykman and M. Povrzanović Frykman, eds. Lund: Nordic Academic Press, 9–28.

Frykman, Jonas and Nils Gilje, eds. 2003. *Being There. New trends in phenomenology and the analysis of culture*. Lund: Nordic Academic Press.

Grønbech, Jan. 2016. *Presentation at the Setesdal Conference*, [http://www.setesdalskonferansen.no/uploads/2/6/3/5/26359862/setesdalskonferansen2016\\_jangronbech.pdf](http://www.setesdalskonferansen.no/uploads/2/6/3/5/26359862/setesdalskonferansen2016_jangronbech.pdf) (14. 4. 2016)

Heidegger, Martin. 1962. *Being and Time*. New York: Harper and Row.

Hjalager, Anne-Mette. 2010. "A review of innovation research in tourism". *Tourism Management*, 31/1: 1–12

Hjemdahl, Kirsti Mathiesen. 2011. "Twisted Field Working. Fighting for the Relevance of Being Connected". *Ethnologia Europaea*, 41/1: 65–80.



Hjemdahl, Kirsti Mathiesen, Tor Helge Aas and Sarah Holst Kjær. 2015. "Increasing the innovativeness of tourism firms: the role of academic research". In *Proceedings of the International Conference on Tourism (ICOT 2015). From Tourism Policy into Practice: Issues and Challenges in Engaging Policy Makers and End Users*. K. Andriotis, ed. London: Middlesex University, 154–166.

Hjemdahl Kirsti Mathiesen and Jonas Frykman. 2016. "Innovation and Embodiment in a Small Town Hotel". In *Sensitive Objects. Affect and Material Culture*. J. Frykman and M. Povrzanović Frykman, eds. Lund: Nordic Academic Press, 215–235.

Huizingh, Eelko K. R. E. 2011. "Open innovation: State of the art and future perspectives". *Technovation*, 31/1: 2–9.

Jackson, Michael. 1983. "Knowledge of the body". *Man (N.S.)*, 18: 327–345.

LoopbyLaura, 2015. *Riksvei 9. Utvikling av en performative roadtrip. Project description, unpublished manuscript*. Kristiansand: VRI-Agder.

Orlikowski, Wanda Janina. 2002. "Knowing in Practice: Enacting a Collective Capability in Distributed Organizing". *Organization Science*, 13/3: 249–273.

Pettersen, Anette Therese. 2015. "Svanesang i basseng". *Scenekunst*, <http://www.scenekunst.no/sak/svanesang-i-basseng/> (9. 12. 2015)

Pink, Sarah 2008. "Mobilising Visual Ethnography: Making Routes, Making Place and Making Images". *Forum: Qualitative Social Research*, 9/ 3, Art. 36.

Pøbel, 2016. *Trump muted in Hollywood blvd*, <youtu.be/mRyfOVm7ohc> (4. 4. 2016)

Solberg, Svein. 1979. *Rapport fra Reitgjerdet*. Oslo: Pax.

Stewart, Kathleen. 1996. "An Occupied Place". In *Senses of Place*. S. Feld and K. H. Basso, eds. Santa Fe: School of American Research Press, 137–166.

Tidd, Joe and John Bessant. 2013. *Managing Innovation* (Fifth edition). Chichester: John Wiley & Sons.

Tiller, Tom. 2004. *Aksjonsforskning. I skole og utdanning*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.

Vallenes, Laura C. B. 2016. *Presentation at the Setesdal Conference*, <http://www.setesdalskonferansen.no/uploads/2/6/3/5/26359862/setesdalskonferansen2016.lauravallenes.pdf> (14. 4. 2006).

## ORAL SOURCES

---

RADY and Khetil Solberg. 2016. *Interview on the Upcycling the City project*. Kristiansand: Agderforskning (21. 6. 2016).

Vallenes, Laura C. B. and Ole Tellefsen. 2016. *Interview on the Highway 9 project*. Kristiansand: Agderforskning (22. 6. 2016).

Beyer, Anders and Nina Lauvsnes. 2014. *Interview on the innovation praxis of Bergen International Festival*. Bergen – Kristiansand: Agderforskning (14. 5. 2016).





**UMJETNIČKE INTERVENCIJE  
U ZAGREBU**



## OKO STUDENTSKOG CENTRA: JAVNI PROSTOR KAO POLIGON ZA UMJETNIČKO ISPISIVANJE OSOBNE POVIJESTI

Jozefina Ćurković

OKO je zagrebačka vizualna umjetnica. Nakon završene Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu nastavlja raditi pretežno u formi crteža, ali i radova u javnom prostoru – zagrebačkoj publici tako je možda najpoznatija po muralima u Branimirovoj ulici i na prostoru Studentskog centra te Medike. Dobitnica je *Grand Prix*a na 31. Salonu mladih 2012. godine. Osim u Hrvatskoj izlaže u brojnim europskim gradovima, Japanu i SAD-u, a svoje je radove prezentirala u prestižnim izlagačkim prostorima kao što su Victoria & Albert Museum u Londonu i njujorška E-Flux Gallery. Karakteristična ikonografija koju OKO rabi najjasnije se vidi u minuciozno izrađenim prikazima poluljudskih i poluživotinjskih likova, a kao najdražu podlogu ističe velike, gotovo nepregledne zidove. Živi i radi na relaciji Zagreb – London.

(<http://3oko.blogspot.hr/>)

Mural *Swan* izveden je na zidu u kompleksu Studentskog centra u Zagrebu. S obzirom na to da je umjetnica na ovoj lokaciji u prošlosti izvela nekoliko radova, koncentrirala se na čin nadograđivanja vlastite povijesti. Preličila je svoj stari rad, nastao prije osam godina, i na istom mjestu naslikala novi, stvarajući tako neku vrstu osobnog palimpsesta. *Swan* je izrađen u tehnici akrila s elementima izvedenim sprejom u boji. Izvedba je trajala dva dana (15. i 16. ožujka 2016. godine), a po njenom završetku rad ostaje trajno pripojen lokaciji.

### *The Ugly Duckling*

*Despite the idea that internet and social media can appear sugar coated and glitter with so much information, they just produce so much buzzing in your mind you can't hear your own soul. Let yourself the luxury of silence and all the influences so you can grow as a person and as an artist.*

OKO & Chez for CreArt EU project with Croatian Association of Artists<sup>1</sup>

\* Jozefina Ćurković, studentica diplomskog studija etnologije i kulturne antropologije, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, [jozefina.curkovic@gmail.com](mailto:jozefina.curkovic@gmail.com)

<sup>1</sup> Izjava umjetnice u vezi s konceptom rada (2016.).

„Njezina taktika [...] jest naglašeno antikonformistička – ona se drugima ne može prilagođavati, stoga je odlučna i sposobna da se drugi prilagode njoj – odnosno (na momente radikalno) kontrira bilo kakvom pokušaju patronizacije ili uključivanja u unaprijed programirani projekt (u pogledu njene reakcije na zadane uvjete).”

Tekst započinjem jednim od brojnih zapisa u mom terenskom dnevniku, koji možda ponajbolje ilustriraju način na koji sam OKO doživjela pri našem prvom susretu. Naime, moja je interpretacija njezine intervencije u prostor Studentskog centra bila uvelike uvjetovana (na trenutke, moram priznati, i zamagljena) dojmom koji su na mene ostavili naši susreti. Stoga smatram da je odnos koji smo uspostavile tijekom suradnje nužno pobliže objasniti.

OKO je, nesumnjivo, vrlo inspirativna. Dok razgovarate, gleda Vas ravno u oči, a sugovornika će zasigurno zaintrigirati živopisnim opisima i diskursom koji gotovo da tjera na neku vrstu produktivnosti. Premda njezine priče nisu uvijek bile strukturirane, iz susreta u susret otkrivala su mi sve više o njezinoj umjetničkoj osobnosti i senzibilitetu. Bitno je istaknuti da sam već tijekom našega prvog razgovora uvidjela kako rad koji joj je predstojao neće biti izoliran iz njezina opusa, nego će se na njega nadograđivati. Iz tog sam joj razloga odlučila prepustiti razradu intervencije ne zadirući previše u njezinu autonomiju, dok sam se ja više priklonila poziciji promatrača, nastojeći zabilježiti ponekad teško uhvatljivu dinamiku njezinih misli. Čini mi se da je ta „podjela rada” funkcionirala jednako i s njezine strane jer se u više navrata prema meni postavila kao prema nekoj vrsti kustosa za djelo koje priređuje.

Nisam joj, dakle, željela davati previše početnog *inputa* o lokaciji. Činilo mi se najprikladnijim pustiti da sâm rad nastane onako kako je i izabrana lokacija, refleksno, *in situ*. OKO mi je odmah objasnila kako je Studentski centar za nju mjesto uz koje je vežu mnoge uspomene te se na spomen te lokacije kao jedne od mogućih za intervenciju nije dvoumila; automatski se odlučila za onu na kojoj je u prošlosti radila već nekoliko puta i o kojoj mi je prepričala nekoliko anegdota.

Neposrednost koja je karakterizirala naše razgovore prelila se i u samu izradu murala. Toga prohladnog i strahovito kišnog poslijepodneva zatekla sam OKO kako balansira na ljestvama i pomno oslikava zid zgrade uz prugu. Umotana u jaknu i veliki šal te unatoč bolesti strpljivo je povlačila potez za potezom, autoironično mi dobacivši: „Na mucu se poznaju junaci, ne?”. Uz OKO, Cheza,<sup>3</sup> mene i fotografa, koji je bilježio isječke toga gotovo avanturističkog pothvata, na mjestu izvedbe nije bilo nikoga. Takav izostanak publike pratio je rad i nakon organizirane šetnje po lokacijama na Dan kreativnosti, a pred mene je postavio izazov i natjerao me da preispitam svoja polazišta; pretpostavljala sam, naime, da će upravo reakcije prolaznika sačinjavati jedan dio mog istraživanja.

U sljedećim redcima ukratko ću ocrtati stvaralački proces koji je prethodio izradi murala *Swan*, što ga je OKO izvela na prostoru Studentskog centra. Nakon obrazloženja specifičnosti odabrane lokacije iznosim analizu naglašeno osobnog pristupa umjetnice izvedbi djela, koji je uvelike uvjetovan njezinim prošlim iskustvima. Polazeći od toga, nastojat ću rasvijetliti stav umjetnice u odnosu na koncept ulične umjetnosti kao i problem tzv. društveno angažirane umjetnosti. Konačno, budući da je suradnja umjetnika i kulturnog antropologa bila jedna od ključnih silnica za usmjeravanje istraživanja, moja subjektivna promišljanja te suradnje sastavni su dio ovoga rada.

<sup>2</sup> Iz intervjua s umjetnicom provedenog 4. svibnja 2016.

<sup>3</sup> Zagrebački umjetnik – grafičar, djeluje pod imenom Chezi86 (<http://chezi86.tumblr.com/>).



Nastanak murala – OKO slika unatoč izuzetno nepovoljnim vremenskim uvjetima (foto: J. Vuglač, ožujak 2016.)





Završen rad na zidu administrativne zgrade Studentskog centra, smještene uz prugu u jugoistočnom dijelu kompleksa (foto: J. Vuglač, ožujak 2016.)

## IZAZOVI LOKACIJE

Kompleks Studentskog centra u Zagrebu prostor je s relativno kratkom, ali bogatom povijesti. Tijekom gotovo cijeloga jednog stoljeća izgled, karakter i funkcija lokacije u Savskoj ulici mijenjali su se, međutim te su promjene u velikoj mjeri reflektirale određene pomake ili prelamanja u širem društvenom, političkom i kulturnom kontekstu, što je generiralo svojevrsni aglomerat simboličkih značenja. U tom pogledu potrebno je istaknuti namjenu ove lokacije, na sjecištu triju željezničkih pruga (usp. Horvat 1960), kao izložbenog prostora Zagrebačkog zbora 30-ih godina XX. stoljeća. Naime, nakon raspisivanja natječaja 1935. godine (Bagarić 2010: 176) u rekordnom vremenu izgrađen je kompleks tada najvećega hrvatskog velesajma u Savskoj 25, koji je i svojim arhitektonskim odlikama (posebno je značajna, primjerice, inovativna konstrukcija koju je Bernard Lafaille primijenio na Francuskom paviljonu, usp. Radović Mahečić 2007) osigurao status jedne od prominentnijih točaka u gradu Zagrebu. Arhitektonsko-urbanističko rješenje povjereno je hrvatskim arhitektima Marijanu Haberleu i Hinku Baueru, dok su nacionalne izložbene paviljone (talijanski, češki, njemački i francuski) projektirali inozemni arhitekti. Arhitektonska cjelina sklopa, zajedno sa suvremenim izložbenim postavima, bila je značajna u smislu kontakta hrvatske metropole s arhitektonskom i umjetničkom produkcijom tog vremena kao i modernističkim načelima u širem smislu (usp. *ibid.*). Tako je izgradnjom Francuskog paviljona karakteristični „trokut” konačno dobio konkretnu i prikladnu namjenu, a sajmišni karakter zadržao je sve do sredine stoljeća i uspostavljanja institucije Studentskog centra. Međutim, potrebno je naglasiti kako je u vrijeme Nezavisne Države Hrvatske prostor privremeno dobio funkciju sabirnog centra, odakle su Židovi i Srbi deportirani direktno u koncentracijske logore.



OKO i ja – smijehom protiv kiše (foto: J. Vuglač, ožujak 2016.)

Godine 1956. sajam se seli na južnu obalu Save (Zagrebački velesajam) te se kompleks tijekom sljedećih dviju godine pretvara u Studentski centar. Premda je prenamjena prostora dovela do djelomične razgradnje postojeće arhitekture, lokaciju je ispunila i novim značenjima te ju je smjestila u kontekst kulturnih zbivanja i novih tendencija na regionalnoj umjetničkoj sceni. Posebice je u nadolazećim godinama bila značajna djelatnost Galerije Studentskog centra, koja u drugoj polovici 60-ih i pod ravnateljskom palicom Želimira Koševića postaje najznačajnijim izlagačkim prostorom nove umjetničke prakse u Hrvatskoj (Glavan 2005: 11).

Danas je Studentski centar za većinu njegovih korisnika, studenata Sveučilišta u Zagrebu, sinonim za osnovna, egzistencijalna pitanja unatoč činjenici da je broj kulturnih događanja – izložbi (Galerija SC i Francuski paviljon), kazališnih predstava, filmskih projekcija i koncerata (Teatar &TD te MM centar) objedinjenih pod programom *Kultura promjene* – na godišnjoj razini respektabilan.<sup>4</sup> Osim toga, unazad nekoliko godina projekt *skate parka* unutar kompleksa oplemenjuje ga nizom radova ulične umjetnosti, što je u ovom konkretnom slučaju, kao što će se pokazati dalje u tekstu, posebice značajno.

Slojevitost značenja i konotacija, zajedno s činjenicom da SC kontinuirano kao frekventna točka u tkivu grada, odredila ga je izazovnim za novo čitanje i umjetničku intervenciju.<sup>5</sup> Međutim,

<sup>4</sup> Zanimljivo je, premda usputno, istaknuti da na službenim stranicama Studentskog centra stoji kako je „[SC] istovremeno i živi spomenik, ali i *suвремена radionica i laboratorij studentskoga standarda* u Hrvatskoj. Zasižno, na korist i ponos hrvatskom društvu” (kurziv J. Č., <http://www.sczg.unizg.hr/povijest/>).

<sup>5</sup> Vrlo dobar prikaz generiranja višeslojnog identiteta prostora današnjeg Studentskog centra kroz dvadeseto stoljeće daje *Savska 25: arheologija modernosti u prostoru Studentskog centra* (usp. Vukić 2014), gdje su članci stručnjaka iz različitih područja popraćeni i opsežnim foto-materijalom, predstavljajući interdisciplinarni kritički pogled na danu temu.

željela bih ovdje naglasiti da sam od samog početka bila svjesna i one – dopustivši si malo zdrave ironije – metarazine na kojoj bi se o danom kompleksu moglo raspravljati, a ona je ponajprije usmjerena na probleme koji se tiču aktualne netransparentnosti poslovanja Studentskog centra i brojnih drugih administrativnih nejasnoća.<sup>6</sup>

Pojedinosti iz historijata lokacije iznosim kako bih objasnila odabir, međutim treba naglasiti kako one nisu igrale veliku ulogu u oblikovanju umjetničke vizije. Štoviše, čini mi se da je ona od samog početka točno znala gdje će aplicirati svoj rad kao i to da se on neće referirati ni na što drugo doli na vlastitu životnu povijest<sup>7</sup> (usp. Svensson 1995).

Zid koji je Oko odabrala za oslikavanje bočna je strana administrativne zgrade na mjestu nekadašnjeg Njemačkog paviljona, smještena uz prugu u jugoistočnom dijelu kompleksa, koja je pomalo izolirana od centralnog dijela. U pogledu specifičnosti prostora u kojem je rad izveden potrebno je istaknuti dvije komponente. Prva je činjenica da nema karakteristike pasaža, odnosno da bi se rad uopće percipirao, promatrač ga mora svjesno potražiti, dakle zahtijeva izvjestan angažman promatrača. Drugo je pitanje vezano uz sâm motiv umjetničkog rada. Prema riječima umjetnice Swan bi se mogao opisati kao jedna vrsta podsjetnika pojedinca na donekle automatizirani način življenja koji postaje svakodnevicom, a u isto vrijeme funkcionira kao korektiv koji nastoji upozoriti da (nesvjesno) pokoravanje određenim obrascima ponašanja koči osobni napredak i razvoj. Drugim riječima, konstantna izloženost preobilju sadržaja koji se ne može selektivno konzumirati sabotira koncentriranu produkciju i kreativni proces kao takav „zašto si opkoljen s tim internetom i uopće tvoj potencijal nemre izać van.“ Istovremeno ta nekontrolirana konzumacija vrlo lako može postati rutinom koju je nakon nekog vremena teško detektirati kao problem ili prepreku.

OKO, dakle, izbjegava tematizirati fizički prostor kao takav ili se osvrnuti na pojedinu epizodu iz prošlosti lokacije, što će se pokazati značajnim u kontekstu tumačenja odnosa koncepta ulične i javne umjetnosti (*street art – public art*, usp. Riggles 2010). Umjesto toga ona za ovu elaboraciju poseže u vlastitu svakodnevnicu, izjednačavajući pritom svoju poziciju s onom promatrača:

„Kreativnost ... treba poštovati. Treba ostaviti prostora za nju i, ono, baš vrijeme i mjesto, sve joj osigurati. A onda, puno ljudi to ne rade, uključujući i mene [...], i onda osjećaš da uđeš u *loop*, kada dugo vremena nemreš ništa proizvesti, osjećaš se... Ja sam lijep, ja sam ovo, ono... Nisi ti niš od tog, nego nisi skoncitriran i eto. I to je ta fora, zašto nećeš nikad izrast u ono, *white swana*, neg' si ono, *little black swan* [...] To su te distrakcije izvana.“

Nakon posjeta lokaciji u društvu kolega s Fakulteta i Instituta za etnologiju i folkloristiku, prilikom kojeg sam prezentirala suradnju s OKO, susrela sam se s nemalim brojem upita o agendi umjetnice te s nerazumijevanjem tematike i obujma intervencije. Ovakva povratna informacija navela me da si postavim naizgled banalno pitanje: Koliko je, zapravo, umjetnica bila uspješna u okviru projekta?

<sup>6</sup> <http://www.zarez.hr/arhiva/380>; u sklopu navednog broja kolektiv [BLOK] priredio je temat *Doviđenja u SC-u*, popraćen ilustracijama Darija Devića i Hrvoja Živčića te u okviru kojeg autori vrlo lucidno detektiraju navedene probleme.

<sup>7</sup> Birgita Svensson životnu priču (*life story*) tumači kao subjektivni doživljaj i sjećanje na vlastiti život pojedinca, a životnu povijest (*life history*) kao set društvenih i kulturnih čimbenika koji tvore okvir unutar kojeg se odvijaju individualne priče. Naglasak je na tome da ove dvije razine ne supostoje samo nego i interferiraju te su ovisne jedna o drugoj (1995: 61).



Prezentacija rada kolegama u sklopu šetnje na na Europski dan kreativnosti (foto: J. Vuglač, ožujak 2016.)



Smještaj murala u neposrednoj blizini parkirališta 'otima' ga pogledu prolaznika (foto: J. Ćurković, travanj 2016.)

Premda zazirem od procjene jednoga umjetničkog procesa prema nadasve nepreciznom i isključivom kriteriju uspješnosti odnosno neuspješnosti, pitanje dostupnosti rada iskrsavalo je svaki put kada bih pri promatranju odnosno boravku na lokaciji ili prolasku kroz kompleks bacila pogled na labuda koji je, zakriven parkiranim automobilima, uistinu djelovao pomalo izolirano i nedorečeno. Međutim, kao takav je potkrijepio evidentnu potrebu da se fokus mog istraživanja pomakne s fizičkog interpeliranja u prostor, promjene u njegovoj materijalnosti, na simboličku razinu odnosa umjetnik – prostor / odsječak prostora.

Kada sam nejasnoće vezane uz rad prepričala OKO, ona mi je spremno i u ležernoj maniri ponudila odgovor: „Ali jako se dobro vidi iz vlaka. Al to je fakat istina.” Ta uputa imala je neobično značajnu ulogu u popunjavanju pukotina u mom razumijevanju. Postalo mi je jasno da su određene etape u kreativnom razvoju umjetnice (konkretno doticaj s umjetnošću grafita) esencijalni faktor u usmjeravanju njezine perspektive. Pritom rad ne promišlja imajući u vidu samo uobičajeno očiste pješaka-promatrača nego i ono putnika u vlaku.

Nadalje, prekrivanje starog rada novim uobičajena je praksa koja je indikativna po pitanju uslojavanja radova jednog autora kao i hijerarhije tipova, koja poput nepisanog pravila, kako mi je to objasnila moja sugovornica, dirigira djelatnošću *uličnog umjetnika*:

„Da... Fora ti je općenito, to je kao neko nepisano pravilo kod grafita i *street arta*, fora je da nemaš pravo pokrivat ništa ako misliš da ne možeš napraviti bolje od toga što je ispod. U principu, ono, to je doslovno zakon ulice, koji ne funkcionira stopototno, ali tu je negdje kao. I tak je, ako imaš neki svoj *spot*, to je tvoje, ti tu možeš radit šta hoćeš, možeš farbat svaki dan novo. Te neke varijante.”

U New Yorku 70-ih godina, kada se razvila praksa *graffiti writera* da više ili manje elaboriranim (Philipps 2015: 52) radovima obilježavaju ili u nekoj mjeri transformiraju javni prostor,<sup>8</sup> nije dugo trebalo da akteri te scene uoče kako vlakovi i željezničke postaje, uslijed svoga tranzitnog karaktera, imaju potencijala postati svojevrsnom galerijom njihovih radova, kad već nisu imali pristup onima službenim. Možda je najistaknutija odrednica grafita kao umjetničke forme činjenica da su oni u osnovi ilegalni te su se u svojim začecima često shvaćali kao neka vrsta devastacije odnosno devalvacije javnog prostora.<sup>9</sup> Međutim, danas se njihovo poimanje uvelike mijenja, što generira porast zanimanja struke, koja nastoji zabilježiti specifičan *x-factor* koji je osigurao da ni četrdesetak godina poslije oni ne izgube na atraktivnosti (npr. Ross 2016).

Ostaje, ipak, pitanje djelatnosti umjetničke intervencije u Studentskom centru jer je njome prostor za većinu promatrača s kojima sam stupila u kontakt bio tek neznatno izmijenjen. U članku koji se bavi umjetnošću u javnom prostoru David H. Fischer razlikuje *site-specific* i *place-specific* javnu umjetnost, pri čemu *site* promatra kao (fizički) okvir, a *place* kao ono što taj okvir ispu njava i osigurava njegovo funkcioniranje; ono što obuhvaća povijesne, vernakularne, psihološke,

<sup>8</sup> Postoji nekoliko arhetipskih kategorija u koje se obično mogu smjestiti grafiti: od jednostavnijih *tags* (označavanje ispisivanjem imena ili pseudonima pojedinca), *stickera* ili *stencila* preko nešto elaboriranijeg *writinga* i *poetic assaulta* pa sve do cjelovitog tzv. *urban designa*, koji smjera uljepšavanju ili oplemenjivanju arhitekture i objekata u javnom prostoru (usp. Anderson i dr. 2010: 513–514).

<sup>9</sup> Valja napomenuti da je u slučaju rada OKO u Studentskom centru ishodena dozvola za intervenciju.



Slučajno 'uhvaćen' prolazak vlaka prilikom oslikavanja zida anticipira ono što se u kasnijoj analizi pokazalo izuzetno važnim (foto: J. Vuglač, ožujak 2016.)

društvene i druge dimenzije *sitea* (usp. 1996: 43).<sup>10</sup> Ovakva podjela može se jasno korelirati s već uhodanom distinkcijom između prostora i mjesta, gdje je po najelementarnijoj definiciji mjesto onaj prostor u koji je (često nekom vrstom društvene interakcije) upisano značenje.

Oslanjajući se na jednu primjedbu profesorice Laure Šakaja,<sup>11</sup> ako se okrenemo ovim pojmovima u odnosu na intervencije umjetnika u projektu, naziru se dva modaliteta u kojima su oni djelovali. Oni bi se mogli opisati kao reakcija na *prostor* (u smislu fizičkih karakteristika) i, kao što je to slučaj kod OKO, reakcija na *mjesto*, odnosno na značenje koje pojedinac upisuje u prostor. Dakle, njezina reakcija uvjetovana je njezinom senzornom, a posebice emocionalnom interpretacijom odabrane lokacije. Premda je umjetnica dugo izbjegavala konkretan odgovor na moje pitanje o preslikanom radu, naposljetku ga je okarakterizirala kao produkt spontanoga prijateljskog poigravanja s klasičnim motivima, gdje je u prvom planu bio upravo *zajednički rad*, dakle kolaboracija s drugim umjetnicima, a ne sâm motiv.<sup>12</sup> Prema njezinim je riječima

„[prethodni rad] bio neki moj prošli život, kaj ja znam. To je bio rad [...] koji smo radili, ono, u jednoj večeri Zlatan Vehabović, Bruno i ja. To je bila vezancija, mislim ono [...] I tu smo se tak' zezali i družili. I, ono, kad se sve raspadne, i veze i društvo, mislim ne raspadne, al', ono, razdvojite se svi negdje, nekad' mi je bilo ok da, s obzirom da je moj život sad neš' drugo, svačiji je neš' drugo, sam radila rad, kužiš, s Chezom, koji je sad dio života [...]”

Nadograđujući (ili, možda bolje rečeno, pregrađujući) jedan rad, ona simbolički nadograđuje vlastitu prošlost, zamjenjujući određeni trenutak novim. Nadalje, kako bi podcrtala tu transformaciju, u izradu murala uključuje (i potpisuje), makar u manjoj mjeri, i Cheza. Na taj se način u procesu nastanka jednog rada ne manifestira samo promjena u tehnici i sigurnost u pogledu stila nego i promjena u privatnom životu autorice, koji je, nije naodmet ponoviti, neizbježno isprepleten s njezinom umjetnošću. Rekla bih da OKO upravo takvim postupkom, mada ne eksplicitno, subvertira ono što smatra zadanom formom te nudi specifičan odgovor na postavljeni zadatak, oslanjajući se na svoji uigrani *modus operandi*.



Preklapanje – uključujući Cheza u izradu murala OKO podcrtava odmak od prošlosti i promjenu u vlastitom izrazu (foto: J. Vuglač, 2016.)

<sup>10</sup> *Site-specific* umjetnost rezultat je kreativnog procesa usmjerenog isključivo na konkretan, fizički prostor, dok *place-specific* umjetnost nastaje kao rezultat suradnje umjetnika sa zajednicom ljudi koji obitavaju na određenom prostoru i na neki ga način koriste (usp. Fischer 1998: 43).

<sup>11</sup> Napomena je iznesena tijekom radionice na Geografskom odsjeku Prirodoslovno-matematičkog fakulteta u Zagrebu, održane u okviru projekta *Stvaranje grada: prostor, kultura i identitet* u travnju 2016. godine.

<sup>12</sup> Nota bene, motiv je bio izveden sprejom. Mural Swan njezino je autorsko djelo ručno oslikano akrilnom bojom (segmenti izvedeni sprejom dodatak su suradnika). Umjetnica me upozorila da novi rad i po pitanju tehnike i elaboracije u velikoj mjeri premašuje prethodni.

Budući da su prakse djelovanja u javnim prostorima čvrsto ukorijenjene u temeljima umjetničkog puta OKO, pojam ulične umjetnosti iskristalizirao se kao jedna od esencijalnih odrednica mog istraživanja, što zahtijeva barem preliminarnu razradu. Uzimajući u obzir širi kontekst, otvara se zasebna tematska cjelina direktno vezana uz preklapanja disciplina umjetnika i kulturnog antropologa te se dotiče i donekle eksperimentalnog koncepta suradnje tih dviju disciplina, a time i mog praćenja rada OKO u Studentskom centru. Stoga je, čini mi se, najbolje krenuti od osnovne definicije ulične umjetnosti.

Određeno umjetničko djelo koje se nalazi u javnom prostoru nije samo po sebi ulična umjetnost. Naime, uličnom umjetnošću smatra se onaj objekt/performans/mural čija je relacija s ulicom (u širem smislu javnim gradskim prostorom) u izravnoj vezi sa značenjem rada, odnosno prostorni kontekst u kojem je djelo izvedeno glavna je referentna točka toga umjetničkog djela (usp. Riggle 2010: 246). S obzirom na to da najčešće emanira neku vrstu društvene kritike, izdvojeno iz tog konteksta ono gubi svoje značenje, a time i smisao. Iz toga proizlazi, pojednostavljeno rečeno, da je ulična umjetnost uvijek i javna, no javna umjetnost nije uvijek ulična umjetnost.

U članku u kojem se bave značenjem, aproprijacijom i konzumacijom javnog prostora Luca M. Visconti, John F. Sherry Jr., Stefania Borghini i Laurel Anderson (2010: 512) postavljaju upravo suvremenoga uličnog umjetnika kao jednoga od glavnih aktera u svojevrsnim pregovorima u korist demokratizacije toga javnog prostora. Ulična umjetnost tu ima značajnu transformativnu ulogu i može utjecati na način na koji se javni prostor prikazuje, doživljava i dijeli. Autori su u svojoj studiji nastojali pokazati i da se taj javni prostor, kao ultimativno javno, dijeljeno dobro, konzumira na način koji je često nezadovoljavajući, stoga uličnog umjetnika vide kao jedan od faktora njegove rehabilitacije (ibid.: 513). Zahtjev za *korištenjem* javnog prostora i društvenih pitanja kao imanentnog dijela umjetničkog djela utoliko je potenciran.

Epitom *angažiranog umjetnika* tako postaje svojevrsnim imperativom, nerijetko i kriterijem za određivanje kvalitete umjetničkog rada. Takav model umjetničkog djelovanja (usp. Foster 1994: 12) svojevrsni je fenomen u suvremenoj umjetnosti koji u širem smislu umjetnika smješta na stranu kulturnoga odnosno etičkoga Drugog – koji je uvijek *izvan* i čija je „drugost” okosnica subvertiranja dominantne kulture kojemu umjetnik teži. Kulturna je antropologija posebno podložna za takav oslonac iz očitih razloga, a kritički diskurs unutar kojeg antropolog konstantno propituje vlastitu poziciju – na terenu kao *participant observer*, a u tekstu kao Autor – ono je što je čini pogodnim „utočištem” za suvremenog umjetnika (ibid.: 14).

Izvesni pritisak koji ta atmosfera nameće samom umjetniku OKO je komentirala u nekoliko navrata te je postalo jasno kako se od ovakvog pristupa gotovo deklarativno ograđuje:

„[...] politička situacija i sve što se događa ti toliko... Ne možeš ih izbjeći, posvuda su, ne mogu ne utjecati na tebe [...], ali sam shvatila da ako pružam otpor čisto političkom akcijom, dakle umjetničkom reakcijom na to njihovo, da je... To ima smisla teoretski, ali zapravo meni osobno nema smisla. Zato što je to – vi ste pobijedili jer ste okupirali cijeli moj mozak i cijelu moju energiju, sve to ide vama. Zato hoću se vratiti, hoću se disciplinirati i raditi' točno ono kaj ja radim. Zato što je poanta da prerastem sve vas [...].”

Premda mi je u jednom od naših prvih razgovora dala naslutiti kako će njezin rad biti komentar na zabrinjavajuće promjene u državnom kulturnom sektoru, rekla bih kako su se te ideje



ipak pokazale neprikladnima. Sudeći prema konačnom produktu, nakon opetovanog promišljanja teme OKO je zaključila kako bi njezin rad u tom slučaju izgubio nešto od svoje autentičnosti jer je upravo otpor ponešto ustaljenim formama umjetničkog izražavanja ono što sama vidi kao osnovnu distinktivnu crtu svojeg djelovanja. Nadalje, objasnila mi je kako ima „svoju osobnu povijest prošlog i novog rada”, koja je za nju jedina relevantna u pogledu rada u Studentskom centru .

Njezina je umjetnost, dakle, bila posebno izazovna za analizu u odnosu na društveni angažman te je rasprava o toj temi ukazala na vrlo kompleksnu pozadinu tog otpora prema (očekivanom) društvenom angažmanu umjetničke intervencije. Iako šira elaboracija zahtijeva opširnije zahvaćanje u biografiju umjetnice, a time nadilazi okvire ovoga teksta, nužno ju je barem sumarno ocrtati. Čini mi se da izvorište ovakvu stavu treba tražiti u specifičnoj hibridnosti koja karakterizira umjetničin način rada. Budući da je oduvijek na svojevrsnoj međi *ulice* i *galerije* – a pritom ne pripada u potpunosti ni jednom ni drugom („To je neodvojivo. Ja sam jedna osoba [...], ponekad je naporno kad te diskreditiraju s obje strane.”) – OKO i njezin rad nerijetko nailaze na nerazumijevanje, ali i oštru kritiku, koje ona dijelom pripisuje nedovoljnoj educiranosti publike u pogledu referenci koje prožimaju njezinu estetiku. Stoga se ona, poučena određenim negativnim iskustvima,<sup>13</sup> svjesno odmiče od umjetničkog aktivizma, a time i od svojevrsne kontaminacije vlastitoga rada. Međutim, to ne znači da ignorira određene probleme i svakodnevicu konteksta u kojem djeluje, nego nastoji procijeniti točan trenutak u kojem će njezina reakcija imati dovoljan odjek, što predmnijeva izvjesnu dozu discipline i strpljenja. Sama je umjetnica to formulirala ovako:

„[...] mislim, treba reagirat. I bitno je, kao odgovornost svakog pojedinca, svatko bi trebao. Ali treba raspoznat, kako bi oni rekli, *small and big battles*. Znači, treba raspoznat u kojem trenutku si ti doslovno topovsko meso, a u kojem trenutku si ti ta granata koja će raznijet nešto. I to je užasno teško zato šta je, zahtijeva kontroliranje vlastitih emocija. Ali ima, ima logično i dugoročno, ima smisla.”

## PREMA ZAKLJUČKU – UMJETNIK I KULTURNI ANTROPOLOG U DIJALOGU

Otklanjajući se od fizičke transformacije prostora ili potkivanja njegove prijeporne komponente, OKO je u prostoru Studentskog centra posegnula za svojim primarnim medijem kojim najslobodnije operira, a intervencija (u formalističkom smislu) ovdje ne predstavlja kontrapunkt, nego asimilaciju, nadograđivanje lokacije. Pritom umjetnica rezonira s odabranom lokacijom na simboličkoj razini, a karakterističnom se ikonografijom koristi kako bi upozorila na potrebu za kontemplacijom i introspekcijom, koju vidi kao ključne komponente kvalitetnoga kreativnog procesa. Samim radom i slikom na ponešto izoliranom zidu uspostavlja suptilnu poveznicu s temom.

Razgovori s umjetnicom, posebice oni u njezinu ateljeu, gdje su njezine riječi na određen način bile vizualno potkrijepljene, dali su mi okvire za višeslojnu interpretaciju. Mogla bih reći da su naša komunikacija i druženje konstruirali prizmu kroz koju sam promatrala njezin cjelokupni umjetnički rad te mi omogućili da detektiram uzročno-posljedičnu vezu između njezine genealogije i konačnog produkta. Drugim riječima, otvorenost i spremnost na razmjenu mišljenja (što neizbježno implicira i određenu dozu ranjivosti) bile su konstitutivnim dijelom mojeg istraživanja.

<sup>13</sup> Tu se u prvom redu misli na performans koji je OKO izvela u suradnji sa Severinom Vučković u lipnju 2015. godine u Laubi i koji je naišao na prilično burne reakcije i kritike (usp. primjerice Gavrilović 2015).

Ovdje je uputno primijetiti i kako se upravo određeni problemi koji na prvu loptu djeluju poraznima i ograničavajućima lako premetnu u glavne misli vodilje. Tako sam, nakon kontinuirano uzaludnih pokušaja da priču o OKO uklopim u gabarite koje sam (možda nesvjesno) postavila na samom početku svojeg istraživanja, odlučila naprosto dopustiti da me prikupljena građa odvede nešto drukčijim putem te shodno tomu fokus istraživanja preusmjeriti na figuru umjetnice i njezinu osobnu relaciju s lokacijom na kojoj je radila. Iz toga je proizašlo to da sam osvijestila u kojoj je mjeri *nepredvidivost* istaknuta karakteristika i antropološkog terena i umjetničkog, kreativnog rada. Budući da je jedan od ciljeva projekta bilo ispitivanje potencijala naše suradnje i njezina ishoda, praćenje tih zajedničkih točaka bilo je konstantno uključeno u moj misaoni proces. Vjerujem da je s obzirom na takvu vrstu involviranosti i ovaj tekst neizbježno bilo ispisati djelomice u neposrednom, esejističkom tonu.

Kao što se jasno vidi na primjeru rada OKO za prostor Studentskog centra, ona je u stvarne parametre pomalo tvrdoglavo unijela svoju vlastitu mitologiju; proces stvaranja ovog murala time postaje autorefleksivnim činom. Na taj je način autorica postavila zahtjev za angažmanom i modificiranjem perspektive i promatrača i istraživača, kako bi se rad mogao percipirati. Analogno tomu, pod teretom građe s kojom na trenutke nisam znala što učiniti ovaj me teren u nekoliko navrata doveo u svojevrstan *cul-de-sac*. Ostavimo li, dakle, po strani sadržajnu paralelu etnologa i kulturnog antropologa te *predanog umjetnika*,<sup>14</sup> smatram da je potrebno uputiti i na formalnu paralelu, odnosno na sličnosti u samoj mehanici umjetničkog i istraživačkog procesa, koje su ovdje itekako došle do izražaja.

---

<sup>14</sup> Sintagmu rabim u pomalo ironičnom tonu; oslanjam se na tekst Hala Fostera o preklapanju ovih disciplina (usp. 1994). Polazeći od Benjaminova konstrukta *umjetnika kao proizvođača* (koji je *napredan*, iznad *proletarijata*), Foster uspostavlja onaj *umjetnika kao etnografa*, čija se djelatnost oslanja upravo na *poistovjećivanje* s Drugim.

Bagarić, Marina. 2010. „Arhitektura Zagrebačkoga zbora od 1910. do 1935.“. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 34: 165-180.

Fisher, David H. 1996. „Public art and Public Space“. *Soundings: An Interdisciplinary Journal* 79/1-2: 41-57.

Deutsche, Rosalyn. 1992. „Art and Public Space: Questions of Democracy“. *Social Text* 33: 34-53.

Glavan, Darko. 2005. „Eksperiment i inicijativa“. U *Galerija Studentskog centra: 40 godina*. D. Glavan, ur. Zagreb: Studentski centar, 11-74.

Horvat, B. 1960. „Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu“. *Arhitektura* 4-6: 36-39.

Low, Setha M. i Denise Lawrence-Zúñiga. 2003. „Locating Culture“. U *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture*, Low, S. M. i D. Lawrence-Zuniga, ur. Oxford, Malden, Mass.: Blackwell Publishing, 1-47.

Radović Mahečić, Darja. 2007. „Pohvala konstrukciji – uz 70. godišnjicu Francuskog paviljona na Zagrebačkom zboru“. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 31: 297-312.

Riggle, Nicholas Alden. 2010. „Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 68/3: 243-257.

Ross, Jeffrey Ian, ur. 2016. *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. Routledge.

Svensson, Birgitta. 1995. „Lifetimes – life history and life story: biographies of modern Swedish intellectuals“. *Ethnologia Scandinavica* 25: 25-42.

Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. O. Jevrić, ur. Zagreb – Ghent: Horetzky; Vlees & Beton.

Visconti, L. M., Sherry, J. F., Borghini, S., & Anderson, L. 2010. „Street art, sweet art? Reclaiming the ‘public’ in public place“. *Journal of Consumer Research* 37/3: 511-529.

Vukić, Feđa, ur. 2014. *Savska 25: arheologija modernosti u prostoru Studentskog centra*. Zagreb: Studentski centar: Sveučilište u Zagrebu.

Gavrilović, Feđa. 2015. „OKO i Severina: Banksy za siromasne”. *Arteist \*\*\**, <http://arteist.20minuta.hr/oko-i-severina-banksy-za-siromasne/> (24. 7. 2016.).

Kikaš, Mario. 2014. „Između odlaska u povijest i neke druge povijesti”. *Zarez* br. 380, 29. svibnja, <http://www.zarez.hr/clanci/izmedju-odlaska-u-povijest-i-neke-druge-povijesti> (12. 5. 2016.).

Lazarin, Branimira. 2014. „Puding viška”. *Zarez* br. 380, 29. svibnja, <http://www.zarez.hr/clanci/puding-viska> (12. 5. 2016.).

Mihaljević, Domagoj. 2014. „Polje borbe: politička ekonomija Studentskog centra”. *Zarez* br. 380, 29. svibnja, <http://www.zarez.hr/clanci/polje-borbe-politicka-ekonomija-studentskog-centra> (12. 5. 2016.).

Milat, Andrea. 2014. „SC: od posebnog društvenog interesa do komodifikacije”. *Zarez* br. 380, 29. svibnja, <http://www.zarez.hr/clanci/sc-od-posebnog-drustvenog-interesa-do-komodifikacije> (12. 5. 2016.).

Vukić, Feđa. 1994. „Zagrebački zbor”. *Čovjek i prostor* 1-2: 17-21.

<http://3oko.blogspot.hr/>

<http://www.sczg.unizg.hr/povijest/>

*Style Wars*, 1983. r. Tony Silver, 69', <https://www.youtube.com/watch?v=oEW22LzSaJA>.

*Graffiti Wars*, 2011. r. Jane Preston, 47', <https://www.youtube.com/watch?v=ulOiB3xEkzM>.



## AITHÉRIOS U OKTOGONU: DINAMIČNA INSTALACIJA U INTERAKCIJI S JAVNIM PROSTOROM

Katija Crnčević

Ida Blažičko diplomirala je kiparstvo na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, a 2012. je doktorirala na Kineskoj umjetničkoj akademiji u Hangzhouu. Autorica je skulptura *Vjetar* (Šangaj) i *Vjetar II* (Hangzhou), trajno postavljениh u javnom prostoru u Kini, te ambijentalne instalacije *Topologija beskraja*, izložene u dvorani sakralne umjetnosti stalnog postava Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu.

<http://idablazicko.com/http://idablazicko.com/>

Umjetnica je u zagrebačkom prolazu Oktogon ispod središnje kupole od vitraja postavila instalaciju od svile pod nazivom *Aithérios*. Riječ je o privremenoj umjetničkoj intervenciji u javnom prostoru koja je bila izložena od 18. ožujka do 8. travnja 2016. godine. Umjetnica je pripremila instalaciju u zraku izrađenu od prozirno-bijele svile kroz koju je provukla tanke bambuse. Svojom instalacijom željela je privući pozornost prolaznika i preusmjeriti njihov pogled prema kupoli s vitrajima.



*Aithérios* u Oktogonu (foto: I. Blažičko, ožujak 2016.)

\* Katija Crnčević, studentica diplomskog studija etnologije i kulturne antropologije, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, crncevick@yahoo.com

## ZAGREBAČKI PROLAZ OKTOGON

Prostor Oktogona, koji je umjetnica odabrala kao lokaciju za postav svog rada, dio je stambene zgrade izgrađene prema projektu hrvatskog arhitekta Josipa pl. Vancaša. Radi se o palači Prve hrvatske štedionice, koja je sagrađena u svega petnaest mjeseci između 1898. i 1899. godine. Unutar zgrade je, po uzoru na ondašnje europske gradove, izgrađen i Oktogon, prvi zagrebački natkriveni pješački prolaz sa središnjom staklenom kupolom i vitrajima. Oktogon spada u tip pasaža s dvama ulazima. Jedan je ulaz u Ilici 5, a drugi u Bogovićevoj ulici. Pasaž je konstruiran tako da se ni s jednog ulaza ne nazire početak drugog ulaza. Podatke o građi i funkcijama ovoga javnog prostora ispisao je arhitekt zgrade, Josip Vancaš. Sudeći po podacima iz njegova članka *Palača prve hrvatske štedionice u Zagrebu*, ova velika poslovno-stambena zgrada, osim prostorija štedionice, nekoć je imala pivnicu, narodni kasino, mnoge trgovine, dvadeset velikih najamnih stanova te osam podvorničkih stanova (1900: 163-172).<sup>1</sup>



Zagrebački prolaz Oktogon (foto: I. Blažičko, veljača 2016.)

<sup>1</sup> Pretisak originalnog članka objavio je 2000. Dražen Aničić u časopisu *Građevinar* 52.

Prolaz sagrađen davne 1899. godine mijenjao se tijekom vremena. Tako je nekoć, prema novinskim napisima, ispod staklene kupole visio veliki drveni luster s osam krakova, koji je 1971. godine izradila radionica Škole primijenjene umjetnosti i dizajna. Pročelnik zagrebačkog Zavoda za zaštitu spomenika Silvije Novak izjavio je kako je luster maknut s lokacije jer nije bio primjeren secesijskom ambijentu Oktogona. Unatoč različitim inicijativama koje su pokrenute kako bi se luster smjestio u neku crkvu ili u Umjetnički paviljon ni dandanas se ne zna gdje je nestao luster iz Oktogona, ali mnogi ga se Zagrepčani sa sjetom prisjećaju (usp. Sutlić 2014). Prolaz je nekoliko puta bio obnavljan, a u novinskim člancima mnogo se pisalo i o velikoj renovaciji tijekom 2015. godine. Grad je raspisao natječaj za izvođenje radova na spomeniku kulture s procjenom troškova na dva milijuna kuna. Planirala se obnova žičane mreže, koja je postavljena kako bi spriječila dolazak golubova, potpuna obnova staklenog krova, koji je oštećen i prokišnjava, te restauracija zidova. Čitajući novinske članke, saznajemo da je Oktogon zaštićeni spomenik kulture (usp. Brkulj 2015). Danas se unutar tog prostora mogu pronaći različite trgovine, ugostiteljski objekti, banka, a zgrada služi i kao stambeni prostor s privatnim stanovima.

Oktogon s kojim sam se susrela prateći nastanak umjetničke instalacije za mene je imao posebnu čar jer sam ranije rijetko prolazila tim dijelom grada, a sada sam ga imala priliku jako dobro upoznati. Tijekom istraživanja često sam boravila u tom prostoru promatrajući arhitekturu zgrade, zidove, pločice na podu, staklene vitraje te ponašanje i kretanje prolaznika. Šetala sam njegovim hodnicima, sjedila na stepenici pokraj izloga trgovine *Croata*, stajala i promatrala što se unutar prostora događa dok ga nisam upoznala i uvidjela „kako diše“. Zamijetila sam kako su pločice koje vode od Cvjetnog trga prema centralnom dijelu prolaza na nekim mjestima polomljene, a svod prokišnjava i zadržava ostatke prljavštine. Cirkulacija je prolaznika stalna, a najveća je u jutarnjim satima tijekom radnog tjedna. Zbog izvrsne akustike unutar prostora često sviraju ulični svirači. U večernjim se satima u centralnom dijelu prolaza okupljaju brejkdenseri jer su ondje zaklonjeni od kiše, a pločice na podu odgovaraju im za izvođenje zahtjevnih plesnih figura. To je jedino mjesto gdje je pod sklizak i ravan te odakle plesače nitko ne tjera (usp. Rajilić 2015).

Umjetnica je za postav svog rada odabrala upravo prolaz Oktogon jer joj je taj prostor oduvijek bio iznimno zanimljiv i privlačan te je tamo željela nešto napraviti.

„Malo ipak povučen od Cvjetnog i središnjeg trga, te mase ljudi, ima neku mirnoću, skrovitost, ima dušu, baš prostor koji je u samom centru, a možeš reći da se odlaskom tamo možeš odmaknuti od vreve i udahnuti.“ (Ida Blažičko, 11. 2. 2016.)

Umjetnica ga naziva akupunkturnom točkom usred grada koja je predviđena za odmor od gužve. U intervjuima je istaknula kako smatra da je veličanstvenost prostora postala neprijetna te da su prolaznici prestali primjećivati kupolu s vitrajima. Željela je napraviti rad koji bi oplemenio i uljepšao prostor te privukao pažnju prolaznika, koji bi onda zamijetili i kupolu s vitrajima. Dodatan joj je motiv bio taj što Oktogon promatra kao svojevrsno mjesto umjetnosti. Prolaz, naime, zadnjih godina postaje lokacijom koja privlači različite vidove umjetnosti, čijim hodnicima odjekuje glazba uličnih svirača, a u večernjim satima postaje okupljalistem brejkdensera, koji na podu uvježbavaju svoje plesne figure i pokrete. Umjetnica je smatrala da bi njen rad mogao pokrenuti i neke druge umjetničke projekte u tom prostoru. Privukla ju je i dinamika prostora, to što je on u svako doba dana drugačiji te način na koji se mijenja atmosfera unutar njega.

Ovim ću radom predstaviti rezultate istraživanja provedenog unutar prolaza Oktogon. Glavna tema kojom sam se bavila jest dinamika prostora, odnos koji nastaje između odabrane lokacije i umjetničkog djela te između umjetničke intervencije i ponašanja prolaznikâ. Cilj je bio promotriti prolaz prije nego što je instalacija postavljena i u vrijeme kada je bila izložena te uočiti



kako se prostor promijenio umjetničkom intervencijom i kako je ona utjecala na ponašanje i kretanje prolaznikā. Istraživanje sam provela u razdoblju od veljače do travnja 2016. godine. Boravila sam u prolazu Oktogon prije i tijekom postava instalacije, kontinuirano provodila intervjue s umjetnicom i pratila proces nastanka njezina djela. Pri prvom susretu prošetale smo Oktogonom i proučile njegov tlocrt, a umjetnica mi je pokazala fotografije svojih ranijih skulptura te me upozнала s načinom svojeg rada i umjetničkog izričaja. Kada se nismo mogle naći uživo, na pitanja mi je odgovarala putem e-maila. Razgovarala sam i s nekolicinom prolaznika, koji su mi ukratko opisali svoje dojmove dok je instalacija bila postavljena. U tekstu ću prepričati i citirati intervjue provedene s umjetnicom te prikazati komentare prolaznika na postavljeno djelo.

## INSTALACIJA OD SVILE AITHÉRIOS

Rad postavljen u prolazu Oktogon svilena je instalacija kroz koju je umjetnica provukla tanke bambuse. Izabrala je upravo prozirno-bijelu svilu smatrajući kako takav prirodni materijal najbolje odgovara odabranoj lokaciji. Instalacija je, naime, postavljena podno kupole s vitrajima kroz koju svjetlost prolazi i reflektira se na svili. Umjetnica je suvremenom instalacijom željela ostvariti kontrast između nje i stare zgrade u koju ju je smjestila, a na zid je postavila pločicu s nazivom djela i svojim imenom.

Cilj je bio istaknuti ljepotu prostora te ga oplemeniti. Razvedenu formu te napetost instalacije umjetnica je postigla savitljivim bambusom. Iznimno važna karakteristika odabrane lokacije jest cirkulacija zraka, koja je prizor činila još magičnijim jer je instalacija neprestano leljula zrakom i pomicala se ovisno o jačini strujanja zraka. Umjetnica je istaknula da prolazak svjetlosti



Svilena instalacija – detalj (foto: I. Blažičko, ožujak 2016.)

kroz svilu naizgled mijenja njenu teksturu i izgled. „Kada svjetlost prolazi kroz svilu, ona postane drugačija. Inače je mekana, ali zbog svjetlosti djeluje poput stakla, kada se napne i nategne” (Ida Blažičko, 11. 2. 2016.). Kod postava ovog rada umjetnici je ključna bila povezanost sa svjetlom jer je instalacija smještena ispod kupole od vitraja, a vitraj ustvari funkcionira jedino sa svjetlom. I svilu je umjetnica odabrala iz tehničkih razloga jer je zgrada zaštićena kao spomenik kulture te je rad trebao biti osmišljen tako da ne ošteti njezine vitraje i zidove. Imala je iskustva s takvim uvjetima rada, što je, kako navodi, dosta osjetljivo za kipare, te se nije lako sasvim prilagoditi prostoru i posebnosti arhitekture. Shvatila je to kao određeni izazov. Prvotna vizija koju je umjetnica zamislila promijenila se tijekom procesa nastanka rada. Promijenila je samu formu, od jako razvedene došla je do minimalne forme, samo nekog osjećaja vitalnosti.<sup>2</sup> Naziv rada, *Aithérios*, dolazi iz starogrčkog jezika. Riječ *aithérios* predstavlja nešto nadzemaljsko, prozračni prostor izvan atmosfere, nešto neopipljivo, čisto, krhko i ekstremno nježno.<sup>3</sup> Umjetnica je rad imenovala nakon njegova nastanka.

„Kada je rad zasjao i oživio u prostoru, inspirirao me doživljaj skulpturalne instalacije koja se prožela s prostorom i asociirao me na imenovanje djela *Aithérios*. Budući da sam klasičarka, naziv je na grčkom” (Ida Blažičko, 7. 5. 2016.).

Odnos koji umjetnica razvija između instalacije i prostora koji je odabrala za postav vidljiv je iz samog naziva. U prelijepu arhitekturu Oktogona ona je odlučila postaviti iznimno lepršav i nježan rad ističući karakteristike prolaza kao što su svjetlost, koja prodire kroz vitraj te se reflektira na svilenom površini instalacije, i strujanja zraka, koja su stalna jer je prolaz otvoren s dviju strana. Sve ono što označava riječ *aithérios* – čistoća, nježnost, prozračnost, krhkost, nadzemaljsko i slično – bilo je jasno vidljivo samim pogledom na prozirno-bijelu instalaciju od svile koja je lelujala zrakom podno staklene kupole u prolazu Oktogon. Naziv je savršeno opisao umjetničin rad, iznimno mekan i prozračan, lepršav, gotovo neopipljiv.

Svojom instalacijom umjetnica je željela privući pozornost prolaznika i preusmjeriti njihov pogled prema kupoli s vitrajima. Njezin je cilj bio da ljudi zastanu te osjete umjetnost i ljepotu lokacije.

„A možda kada bi zastali, nešto bi se u njima promijenilo. Ako uspijem u tome, to mi je najveća želja. Da ih jednostavno preplavi, obujmi. Da im umjetnost dotakne život. Zato je baš posebno lijepo raditi u javnom prostoru. Jer si u direktnom doticaju s publikom, i to ne s odabranom publikom, nego sa svima, sa slučajnim prolaznicima. Ljudi su u svojim mislima. I dobro je pokušati im ‘razbiti tu neku kolotečinu’. Možda će sada primijetiti bolje svoje okruženje. Kad vidiš nešto novo, neki novi moment, može ti baš biti doživljaj. Možda će prvi put primijetiti vitraje i ornamente.” (Ida Blažičko, 15. 3. 2016.)

Umjetnica je putem postavljene instalacije željela ostvariti komunikaciju s prolaznicima, unijeti u prostor novi element koji bi im privukao pažnju i potaknuo ih da promotre svoje okruženje. Posebno ju je privlačio rad u javnom prostoru jer je bila svjesna da je tako u direktnom doticaju sa svima, a ne samo s odabranom publikom. Svidjela joj se pomisao da će na taj način nje-

<sup>2</sup> Umjetnica u intervjuu nije govorila o prvoj secесиjskoj verziji, već je to samo usputno spomenula. Mogući je razlog promjene vizije dostupna količina materijala jer joj je bilo teško pronaći toliku količinu svile te je imala limitiran budžet.

<sup>3</sup> Preuzeto sa stranice: <http://www.thefreedictionary.com/ethereal>.

na instalacija razgovarati i sa slučajnim prolaznicima, a ne samo s publikom koja je ciljano došla vidjeti neki umjetnički rad kao što je slučaj u muzejima i galerijama. Umjetnost u javnom prostoru dostupna je svima i upravo u tome krije se njena čar.

Nastanak ovog djela odvijao se u više faza, a faza pripreme bila je iznimno važna. Umjetnica je prvo proučila tlocrt samog prostora i saznala dimenzije, a potom je izradila maketu, odnosno umanjenu verziju instalacije od istog materijala koji je planirala upotrijebiti u realizaciji. Ovakav rad nije se mogao izvesti odjednom jer je umjetnica prvo morala izraditi instalaciju te izračunati na kojim će je točkama postaviti i kako će napeti formu. Iako je rad napravljen baš za ovu lokaciju, na licu mjesta stvari se mijenjaju i umjetnica uvijek reagira u samom postavljanju. Ona nije mogla znati u kakvom je stanju gornji dio zgrade te s kakvim će se uvjetima na lokaciji susresti. Rad je iz sigurnosnih razloga odlučila postaviti u noćnim satima zato što je u to vrijeme manji broj prolaznika. Budući da se instalacija trebala postaviti jako visoko, umjetnica je upotrijebila iznajmljenu skelu.

Istaknula je da nastanak njenih umjetničkih radova ne započinje konačnom vizijom kojoj teži, već se njeno djelo razvija od prvotne ideje do samog kraja, a svaka je promjena koja se u međuvremenu dogodi dobra, te da je upravo takva otvorenost ono što je kod umjetnosti privlači. Naglasila je važnost procesa u kojem rad nastaje, od ideje do finalnog djela, u kojem je ključan upravo napredak i razvoj. Za nju je najvažnije upravo ono što se događa između prvotne ideje preko procesa do krajnjeg rješenja, koje opet nije krajnje jer rad zapravo nastaje u prostoru nakon postava, unutar prostora oživi i opet se mijenja. Ovdje se nije radilo o klasičnom postavljanju pretходno dovršenog djela u prostor, kao što je primjerice bilo postavljanje brončanog kipa Nikole Tesle u gradu Zagrebu, već je naglasak bio na stvaranju i nastajanju djela u samom prostoru i prema prostoru. Želja umjetnice bila je da njena skulptura „živi, urasta i izrasta sa samim prostorom te mu udahne novi život” (Ida Blažičko, 15. 3. 2016.). Na primjeru ove instalacije grad se može promišljati kroz odnos trajnost – privremenost. Njen rad odmiče se od uobičajenih kiparskih intervencija. Kiparstvo najčešće povezujemo s krutim materijalima, kao što su kamen, bronca, drvo i sl., te s kipovima trajno postavljenim u prostoru. Instalacija Ide Blažičko bila je postavljena privremeno i izrađena od svile te se razlikuje i po materijalu koji nije uobičajen za kiparsku praksu. Ipak, autorica je naglasila kako ne može kategorizirati i odvajati discipline.

„U umjetničkom i istraživačkom radu vodi me ideja da su umjetnici nosioci i katalizatori promjena te da na inovativan način mogu doprinijeti novim pristupima, potaknuti na komunikaciju i senzibilizirati publiku o aktualnoj problematici.” (Ida Blažičko, 7. 5. 2016.)

Referira se na transdisciplinarni pristup Basaraba Nicolescu u smislu sustava razmišljanja koji je značajan za današnji svijet, a teži ujedinjenju znanja te razvoju dijaloga između različitih disciplina, struka i praksi.

„Efemernost materijala, efemernost postojanja djela u prostoru etc. navodi pro-matrača i uvlači ga u razmišljanje o elementu vremena.” (Ida Blažičko, 7. 5. 2016.)

Transdisciplinarnost koja teži ujedinjenju znanja vidljiva je i u ovom istraživanju, u kojem se sjedinjuju teorijska znanja kulturne antropologije i umjetnosti, odnosno kojim se umjetnička intervencija u javnom prostoru sagledava iz kulturnoantropološke perspektive. Otvara se pitanje odnosa umjetnosti i kulturne antropologije te bliskosti tih disciplina. Karakteristika koju sam uočila kao njihovu sličnost svakako je procesnost. Kao što određeno umjetničko djelo nastaje korak po korak,

i istraživanje u kulturnoj antropologiji razvija se tijekom različitih faza: započinje određenim pretpostavkama i tezom, a nastavlja se terenskim radom, promatranjima, intervjuima i klasifikacijom dobivenih podataka, koji se smisleno povezuju u tekst.

## DINAMIKA PROSTORA: UMJETNIČKA INTERVENCIJA TE NARACIJE I PRAKSE PROLAZNIKĀ

Prostor Oktogona prije postava instalacije doživjela sam kao prolazni prostor. Prostor je bio dinamičan, imao je stalnu cirkulaciju prolaznika, posebice tijekom radnog tjedna i u jutarnjim satima, no ljudi su Oktogonom samo prolazili, bez zadržavanja. Nedjeljom popodne broj se ljudi znatno smanjivao. Bili su to šetači koji su laganim korakom prolazili Oktogonom, a poneki su ciljano dolazili u banku u tom prostoru iako tada nije radila. Mnogi su kratko zastajali i pogledavali izloge dućana, ali gotovo se nitko nije zadržavao u podnožju kupole, nitko nije podigao pogled i promotrio sam prostor.

Nakon postava instalacije dinamika se prostora promijenila. Bilo je jako zanimljivo promotriti odnos između umjetničke intervencije i komentara i ponašanja prolaznika te odnos između instalacije i samog prostora. Promjene su bile jasno vidljive. Ljudi su zastajali, interesirali se, promatrali, čitali pločicu s pojašnjenjem rada, koja je bila zalijepljena na zidu, fotografirali, međusobno razgovarali i komentirali. I dalje je bilo ljudi koji su ostali nezainteresirani, koji su gledali strogo ravno ispred sebe ne podigavši pogled i ne zamijetivši instalaciju, hodajući s „čvrstim ciljem“. To je uglavnom bilo u ranim jutarnjim satima, kada mnogi prolaze Oktogonom krećući se prema svojim radnim mjestima.



Dinamika prostora – ulična glazba (foto: I. Blažičko, ožujak 2016.)

Umjetnica je boravila u prolazu Oktogon dok je instalacija bila postavljena jer su je zanimale reakcije i ponašanje prolaznikā. Pričala mi je o zanimljivim situacijama s kojima se susrela na lokaciji. Tako se jednu večer, kada je slučajno prolazila gradom i odlučila prošetati Oktogonom, snimao spot u centralnom dijelu prolaza podno instalacije. Radilo se o suvremenom plesu, a oktogonalni je atrij bio prepun plesačica. Umjetnica je pogledala njihovu izvedbu i s njima porazgovarala, a plesačice su joj rekly da će je obavijestiti kada spot izađe. Umjetnici su pažnju posebno privlačili i ulični svirači te je uočila neke društvene momente među njima, primjerice dogovore kada će tko svirati i u kojem dijelu prolaza. Istaknula je kako su joj najdraže bile reakcije djece koja bi stala podno instalacije i u nevjerici razjapila usta. Bilo je i mladih djevojaka koje su se fotografirale sa svojim prijateljicama. Primijetila je da je bilo jako mnogo mladih zainteresiranih ljudi koji su zastajali, promatrali i čitali pločicu sa zida. Neki su joj prolaznici znali i prići, a najčešće bi je pitali povodom čega je i kako rad postavljen, od kojeg je materijala i slično, ne znajući da je upravo ona autorica. Umjetnica je odlučila prešutjeti tu informaciju jer je smatrala kako bi ljudi drugačije reagirali kada bi znali da je upravo ona izradila instalaciju. Za vrijeme svojih promatranja uvjerala sam se u to da je publika zaista bila raznolika te da su prolaznici reagirali na različite načine. Dolazila sam u Oktogon u različita doba dana, ponekad tijekom radnog tjedna, a ponekad vikendom. Sjedeći u prolazu ili šetajući njime, promatrala sam kretanje prolaznikā i njihove reakcije na postavljenu instalaciju. Većina mladih ljudi zaustavljala se i čitala pločicu sa zida, turisti su pomno razgledavali instalaciju sa svim strana šeući se centralnim dijelom atrija i fotografirajući, a bilo je i prolaznikā koji se nisu zaustavili ni podigli pogled te koji instalaciju vjerojatno nisu ni zamijetili, no oni su ipak bili u manjini.

Atmosfera unutar prostora mijenjala se tijekom dana. Instalacija je poprimala boje vitraja, a umjetnica je iskoristila dvostruku igru svjetlosti koja je prolazila kroz stakla vitraja, a zatim kroz svilu, koja se presijavala u svijetlim tonovima ružičaste, zelenkaste, plave... Jednako kao što



Prolaz Oktogon – pogled s Ilice (foto: I. Blažičko, ožujak 2016.)



Dinamična instalacija u interakciji s prolaznicima (foto: I. Blažičko, ožujak 2016.)

se mijenjao i izgled same instalacije, koja je ovisno o jačini svjetla i dijelu dana mijenjala boje i blago se kretala ovisno o strujanjima zraka, tako su se mijenjale i kretnje i cirkulacija prolaznikā; od jutarnje gužve tijekom radnog dana i nezainteresiranih lica do ležernijih popodneva, zaintrigiranih prolaznika, turistā, djece, onih koji su se u prostoru zadržavali, čitali, fotografirali, razgovarali... Iako nam prostori kao materijalne konstrukcije djeluju statično, oni nose neke svoje karakteristike koje su više eterične nego materijalne prirode. U slučaju Oktogona to su svjetlost i strujanje zraka, a autorica se instalacije upravo time željela poigrati. Instalacija je naglasila karakteristike prostora koje on posjeduje sam po sebi. Istaknula je ljepotu kupole s vitrajima, dimenziju svjetlosti koja se presijavala na svilenoj tkanini, strujanja zraka na kojima se instalacija polagano kretala. Utjecala je na promjenu pogledā jer je ljude potaknula da, umjesto isključivo pred sebe, gledaju i prema gore, a utjecala je i na promjenu kretnji tijela te koraka: umjesto pravocrtnog kretanja i prolaska ljudi su se počeli kretati kružno ispod kupole, pogleda uperenog prema gore, loveći nestalnost instalacije, koja je iz svakog kuta izgledala drukčije.

Prolaz Oktogon prije postava instalacije djelovao je kao usputan prostor, točka prijelaza u centralnom dijelu grada koja povezuje ulicu i trg, dinamičan prostor kroz koji se uvijek netko kreće, ali pravocrtnom linijom, bez zastajanja, bez komuniciranja s drugima, s ciljem prelaska u neki drugi prostor. Nakon postava instalacije prolaz počinje dobivati karakteristike mjesta, pri čemu se „ostvaruje govor, znakovita razmjena lozinki, dosluh i sudionička prisutnost govornika” (Augé 1992: 73). Dok se instalacija postavljala, prolaznici su počeli zastajati, gledati i međusobno komentirati djelo. Ipak, prolaz Oktogon prije postava instalacije ne može se definirati kao nemjesto jer je nemjesto „prostor koji ne možemo odrediti ni kao identitaran ni kao odnosan ni kao povijestan” (ibid.: 73), a prolaz Oktogon proglašen je zaštićenim spomenikom kulture, dio je secesijske zgrade Prve hrvatske štedionice u Zagrebu te ima bogatu povijest. Isto kao što se pojmovi mjesta i nemjesta nikada ne mogu strogo odrediti i odvojiti, tako ni prolaz Oktogon ne možemo strogo definirati kao mjesto ili nemjesto.

„Za nemjesto vrijedi isto kao i za mjesto: nikad nije čisto. Ondje se ponovno sklappaju mjesta i uspostavljaju odnosi (...). Mjesto i nemjesto dva su neuhvatljiva pola: prvo se nikada potpuno ne briše, a drugo se nikad do kraja ne ostvaruje – riječ je o palimpsestima na koje se neprestano iznova upisuje zbrkana igra identiteta i odnosa.” (Augé 1992: 74)

Prolaz za vrijeme izvedbe ne može se u potpunosti definirati kao mjesto jer mjesto, ipak, podrazumijeva dulji boravak. Isto tako, tijekom postava bilo je prolaznika koji su nezainteresirano prošetal i Oktogonom ne primijetivši instalaciju i ne pridajući joj nikakvu pažnju. Instalacija je, ipak, „zadržavala” većinu prolaznika pretvarajući ih samim time u publiku. Na primjeru ove izvedbe možemo uočiti kako su karakteristike mjesta i nemjesta isprepletene te se Oktogon prije i nakon postava ne može uvrstiti ni u jednu od tih kategorija, odnosno može sadržavati karakteristike i mjesta i nemjesta.

Ovakav oblik umjetničke intervencije otvorio je pitanje odnosa umjetničke intervencije i ponašanja prolaznikā, gdje je bilo zanimljivo vidjeti kakav se dijalog stvara između umjetničkog djela i prolaznikā, odnosno publike, kakve su njihove reakcije te mijenja li umjetnička intervencija njihovo „uobičajeno” ponašanje u određenom prostoru. Naravno, teško je u šarolikom gradskom tkivu govoriti u terminima uobičajenog i neuobičajenog, svakodnevnog i nesvakidašnjeg te donositi zaključke o tome kako je instalacija u potpunosti utjecala na promjenu „uobičajenog” kretanja i pogleda. U slučaju prolaza Oktogon neuobičajeno ponašanje bilo bi zaustavljanje koraka i pogledavanje prema gore, zadržavanje podno kupole te kružno kretanje unutar centralnog

atrija jer se većina prolaznika nije ponašala na taj način prije nego što je instalacija postavljena. Takvo promijenjeno ponašanje stavlja se u odnos s uobičajenim ponašanjem, koje podrazumijeva pravocrtni prolazak od Ilice prema Cvjetnom trgu ili obrnuto, uz pogledavanje izloga i brzi korak jer se tako ponašala većina prolaznika prije nego što je instalacija postavljena. Ipak, činjenica je da je instalacija u određenoj mjeri transformirala prostor, naglasila njegovu estetsku dimenziju te barem nakratko pretvorila prolaz u mjesto zadržavanja, a značajan broj prolaznikā u publiku.

„Kroz Oktogon ne prolazim često, u pet godina života u Zagrebu prošla sam, čini mi se, desetak puta. Zamijetila sam instalaciju (no znala sam da će biti tamo i namjenski ju išla pogledati) i svidjela mi se. Kako nisam u tom prostoru često, teško mi je reći konkretno što je novo donijela u prostor, ali zasigurno se jest promijenio. Djelo je donijelo dozu lepršavosti i poziv na pauzu, na zaustavljanje koraka ili promijenjeno uobičajeno kretanje prostorom, kako bi se djelo razgledalo.” (R. K., 3. 4. 2016.)

„Zanimljiva je i nenametljiva. Oživjela je prostor, a nije ga uzurpirala.” (J. K., 3. 4. 2016.)

Kratka kazivanja prolaznikā govore o tome kako je instalacija estetski uljepšala prostor, a nije ga narušila, kako je bila poziv na pauzu, zanimljiva i nenametljiva. Umjetnica je svojim radom uspjela transformirati i oživjeti prostor, unijeti zastoj u koraku i pretvoriti slučajne prolaznike u publiku.

## SKULPTURA U JAVNOM PROSTORU: OD STATIČNOG MATERIJALNOG OBJEKTA DO DINAMIČNE INSTALACIJE

Kolumnistica Anita Kojundžić Smolčić u svom članku *Pomodnost i demodiranost umjetnosti: Umjetnost u javnom interesu – strategije i mogućnosti* piše o trima fazama promjene paradigme unutar umjetnosti u javnom prostoru. Analizirat ću rad umjetnice Ide Blažičko tijekom triju faza koje spominje autorica Kojundžić Smolčić. Prva faza odnosi se na „skulpture na otvorenom koje ‘obogaćuju’ gradski prostor” (2013). Pronalazim sličnosti između prve faze i intencije umjetnice Ide Blažičko, koja skulpturu postavlja sa željom uljepšavanja gradskog prostora. Ta skulptura, ipak, više nije statičan materijalni objekt, kip koji bi kao brojni kipovi u gradu Zagrebu glorificirao nacionalnu prošlost i kulturu, već dinamična skulptura koja nošena strujanjima zraka i lomom svjetlosti mijenja svoj izgled. Težnja umjetnice pri izradi ove instalacije svakako je bila postići „integraciju umjetnosti, arhitekture i okoliša” (Kojundžić Smolčić 2013), što je druga faza umjetnosti u javnom prostoru. Svoj je rad, naime, formirala vođena izgledom i karakteristikama odabrane lokacije, nastojeći instalaciju uklopiti u gradski prostor. Željela je da instalacija bude zamijećena, ali ne i nametljiva, te da na svojevrsan način razgovara s prolaznicima, odnosno publikom. Umjetnica se trudi postići interakciju između publike i instalacije, a takav vid umjetnosti možemo uvrstiti u „dijalošku umjetnost” (ibid. 2013). U radu Ide Blažičko „izostaje” treća faza „umjetnosti u javnom interesu, odnosno javna umjetnost novog žanra koja je snažnije zaokupljena društvenim temama i radi na podizanju političke svijesti u društvu” (ibid. 2013). Politička dimenzija nije upisana u rad te je instalacija više estetske nego društveno-prijeporne prirode. Bitno je, ipak, naglasiti da rad Ide Blažičko ne možemo „smjestiti” u stroge okvire navedenih faza, iako posjeduje određene karakteristike prve i druge faze.



U ovom istraživanju ključno je bilo vidjeti kako se javni prostor transformirao umjetničkom intervencijom. Bilo je važno na koji je način umjetnik oblikovao djelo s obzirom na odabranu lokaciju, zašto ga je osmislio baš na taj način, kako su tekle pripreme i s kojim se poteškoćama umjetnik može susresti kada radi na otvorenom, u javnom prostoru, gdje je na neki način izložen. Zanimljivo je upravo to kako slučajni prolaznici postaju publika, kako reagiraju na samo djelo i na koji način postavljena instalacija mijenja njihovo ponašanje.

Istraživanje koje sam provela otvorilo je brojna pitanja. Prvo bih istaknula odnos javnog prostora i umjetnosti, odnosno pitanje na koji način odlučiti kakav je vid umjetnosti „primjeren“ za postav u javnom prostoru te tko je taj tko o tome odlučuje. Shvatila sam da restrikcije uvijek postoje i da su one uglavnom političke prirode te da upravo nadležne vlasti odlučuju o tome što će se u javnom prostoru postaviti, a što ne. Otvara se pitanje odnosa umjetničkih intervencija te komentara i ponašanja prolaznikā, gdje je zanimljivo vidjeti stvara li se interakcija između umjetničkog djela i prolaznikā, odnosno publike, kakve su njihove reakcije te mijenja li umjetnička intervencija njihovo „uobičajeno“ ponašanje u određenom prostoru. Također, na primjeru intervencije umjetnice Ide Blažičko grad se može promišljati kroz odnos trajnost – privremenost jer je umjetnica svoju instalaciju od svile postavila privremeno, a kiparstvo u javnom prostoru najčešće vezujemo uz trajno postavljene kipove izrađene od kamena, bronce ili nekoga drugog krutog materijala. Instalacija postavljena u prolazu Oktogon obogatila je prostor i unijela promjene. Ono što je upitno jest koliko se promjena zadržala nakon uklanjanja instalacije. Je li promjena postala trajna, jesu li prolaznici koji su ranije zamijetili instalaciju sada zamijetili da je ona uklonjena, je li se zbog instalacije koja je tamo stajala sada promijenila njihova percepcija tog prostora i na koji način sada promatraju taj prostor, primjećuju li kupolu i vitraje ili nisu ni primijetili da je instalacija maknuta?

Dinamika se prostora promijenila. Promjene nisu bile isključivo estetske prirode već se mijenjao i doživljaj prostora u očima promatrača te njihovo kretanje i ponašanje unutar prostora. Instalacija je unijela zastoj u koraku te promjenu pogleda, bila je nova senzacija koja je u kratkom vremenu u kojem je bila postavljena uspjela oživjeti zagrebački prolaz Oktogon i dati mu novi smisao.

## LITERATURA

---

Augé, Marc. 1992. *Nemjesta: uvod u moguću antropologiju supermoderniteta*. London – New York: Verso.

Kojundžić Smolčić, Anita. 2013. „Pomodnost i demodiranost umjetnosti: Umjetnost u javnom interesu – strategije i mogućnosti”. *Zarez – Dvotjednik za kulturu i društvena zbivanja*, br. 431, 17. listopada 2013. <http://www.zarez.hr/clanci/pomodnost-i-demodiranost-umjetnosti> (25. 6. 2016.).

Vancaš, Josip. 1900. „Palača prve hrvatske štedionice u Zagrebu”. *Viesti: Društva inženira i arhitekta u Hrvatskoj i Slavoniji XXI*. 6 i 7. <http://www.casopis-gradjevinar.hr/assets/Uploads/JCE-52-2000-03-09.pdf> (25. 6. 2016.).

## IZVORI

---

Brkulj, Vedran. 2015. „Zagreb kreće u obnovu Oktogona vrijednu 2 milijuna kuna”. *Tportal.hr*. 26. kolovoza 2015. <http://www.tportal.hr/vijesti/hrvatska/394016/Zagreb-krece-u-obnovu-Oktogona-vrijednu-2-milijuna-kuna.html> (9. 7. 2016.).

Rajilić, Maja. 2015. „Oktogon vapi za obnovom: Prva oaza breakdancera i uličnih pjevača”. *Zagreb.info*. 24. rujna 2015. <http://www.zagreb.info/aktualno/zg/oktogonalno-vapi-za-obnovom-prva-oaza-breakdancera-i-ulicnih-pjevaca-foto/15237> (9. 7. 2016.).

Sutlić, Korana. 2014. „Poznati ukras Oktogona: Gdje je završio golemi luster s osam krakova?” *Jutarnji list*. 24. veljače 2014. <http://www.jutarnji.hr/kultura/art/poznati-ukras-oktogonalno-gdje-je-završio-golemi-luster-s-osam-krakova/866176/> (9. 7. 2016.).



## (I)ZAZIVANJE IZVANREDNOG STANJA: PERFORMANSI MARKA PAŠALIĆA U JAVNIM PROSTORIMA GRADA

Klara Tončić

Marko Pašalić rođen je 1976. u Zenici. U Osijeku je završio gimnaziju. Studirao je na grafičkom odsjeku Akademije likovnih umjetnosti u Sarajevu, a potom na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Sudjelovao je na brojnim izložbama i festivalima održanim u muzejima i galerijama, ali i u javnim prostorima grada. Pašalić svoj umjetnički izražaj nalazi u performansu, interdisciplinarnim umjetničkim projektima i *glitch artu*.<sup>1</sup>

Tijekom ožujka 2016. godine Marko Pašalić izveo je niz fotoperformansā pod zajedničkim nazivom *Grad kao igralište nasumičnog pristupa*. U sklopu tog projekta autor je na različitim gradskim lokacijama izvodio nasumično odabrane aktivnosti proživljavanja grada. Kod Doma Hrvatskog društva likovnih umjetnika izvodi akciju „sastajanja“, na križanju Vukovarske ulice i Ulice Hrvatske bratske zajednice „čeka“, na Cvjetnom trgu „prosi“, na Iblorovu se trgu „igra“, ispred Muzičke akademije „piše“, a kod Studentskog centra „jede“. Projekt je završio na Europski dan kreativnosti, 21. ožujka, kada je umjetnik na Trgu bana Jelčića održao zadnji performans pod nazivom *Zazivanje snaga reda*. Pašalić je tijekom performansa sjedio za stolom na kojem su bile izložene fotografije izrađene u obliku razglednica prethodno fotografiranih fotoperformansa.

Suvremeni umjetnici često izmještaju svoje radove iz zona muzeja, kazališta i galerija te djeluju u javnom prostoru, pri čemu se prostor rekonfigurira, odnosno „prostor nije više dimenzija u kojoj se nešto događa, već to što se događa, to ga i određuje“ (Mirčev 2009: 14). Pritom se postavlja pitanje unošenja značenja u prostor grada, odnosno transformacije fizičkog prostora u simboličko mjesto (Čapo i Gulin Zrnić 2011: 10) umjetničkom intervencijom. Zbog kompleksnosti tog pitanja istraživanje je osmišljeno kao praćenje cijelog procesa nastajanja intervencije u suradnji s umjetnikom, od samog koncepta te odabira lokacije i motiva do realizacije. Cilj rada bio je istražiti kako umjetnik Marko Pašalić odabire lokacije na kojima izvodi svoje performanse, kakva značenja one imaju za njega te koji je odnos umjetničke intervencije i prostora, odnosno na koji način poimanje prostora može biti motivacija za umjetničku intervenciju. Metode su istraživanja

\* Klara Tončić, studentica preddiplomskog studija etnologije i kulturne antropologije, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, klara.toncic@hotmail.com

<sup>1</sup> *Glitch art* jest pojam vezan za estetizaciju digitalnih i analognih pogrešaka nastalih promjenom u digitalnom kodu u medijima poput filma i fotografije.

zato bile raznolike. Nekoliko intervjua s umjetnikom i sudjelovanje u razgovorima o potencijalnim idejama za umjetničku intervenciju te zajednički posjet Muzeju suvremene umjetnosti dublje su me upoznali s performansom kao formom i dali mi uvid u Pašalićeve interese na području umjetničkog djelovanja. Obilazak i razgovor o raznim lokacijama pokazali su kako umjetnik promišlja prostor. Pritom je bila zanimljiva razlika koja je došla do izražaja između mog, etnološkog i kulturnoantropološkog promišljanja prostora, koje se više fokusira na ono iskustveno u njemu, i Pašalićeva, umjetničkog, koje je više stavljalo naglasak na estetiku prostora i problematiku arhitektonskih rješenja, korištenih materijala, organizacije prostora itd. Neizostavno je također bilo istraživačko prisustvo tijekom performansa s ciljem opažanja reakcije publike, prolaznikā i gledateljā, koji su konstitutivni dio svakog performansa.

Kako bih lakše predstavila Pašalićeve intervencije, podijelit ću rad u dva dijela. U prvom ću predstaviti šest fotoperformansa koje je umjetnik izveo i dokumentirao fotografijama izrađenim u obliku razglednica tijekom ožujka 2016. godine. U drugom dijelu bavit ću se performansom koji je umjetnik izveo na dan CreArta, Europskom danu kreativnosti, 21. ožujka, kada su i drugi umjetnici u okviru projekta nastupali sa svojim umjetničkim intervencijama.

## FOTOPERFORMANSI GRAD KAO IGRALIŠTE NASUMIČNOG PRISTUPA

Zbog zanimanja za performans kao umjetničku formu odabrala sam surađivati s umjetnikom Markom Pašalićem na ovom projektu. Kako sâm navodi, Pašalić motivaciju za performanse u kojima se koristi svojim tijelom kao sredstvom i njime izvodi vremenski ograničene akcije nalazi u iskustvima iz osobnog života, dajući primat onomu subjektivnom pred društveno-socijalnim temama i onomu aktivističkom, koje se često nazire u umjetničkim radovima.

Na početku projekta istraživači su umjetnike uputili na promišljanje deset lokacija kao potencijalnih mjesta njihove umjetničke izvedbe. S obzirom na to da je performans prostorna praksa, jedna je od metoda kojima se umjetnik koristi pri razvijanju koncepta performansa obilazak prostora u kojem će se on izvesti. Nakon što smo zajedno obišli sve ponuđene lokacije, Pašalić je odlučio nasumičnim odabirom izabrati lokacije i radnje koje će tamo izvoditi. Metodologija nasumičnog odabira pojavljuje se i u prethodnim Pašalićevim radovima koji preispituju slučajnosti i greške te iluzionističku narav digitalnih medija poput fotografije i filma. Nasumični odabir u ovom dijelu projekta, koji je umjetnik nazvao *Grad kao igralište nasumičnog pristupa*, sastojao se u vađenju iz vreće šest papirića s lokacijama i šest papirića s radnjama.<sup>2</sup> Autor je na papiriće popisao sve ponuđene lokacije i iz vreće izvukao njih šest. Odabiru radnji pristupio je asocijativno, u čemu smo sudjelovale i Pašalićeva supruga i ja. Na taj me način umjetnik simbolično uključio u nastajanje rada. Radnje je podijelio na one koje svakodnevno vrše građani i na one koje izvode turisti, koji grad promatraju drugim očima. Primjerice, nas troje naveli bismo neke radnje koje građani i turisti izvode u gradu (razgovaranje, sastajanje, fotografiranje...). Zatim bi Pašalić radnje koje su se ponavljale popisao na papiriće, pomiješao ih u vreći i dao meni da izvučem šest komada, koji bi se, redom kako su se izvlačili, sparivali s prethodno izvučenim lokacijama.

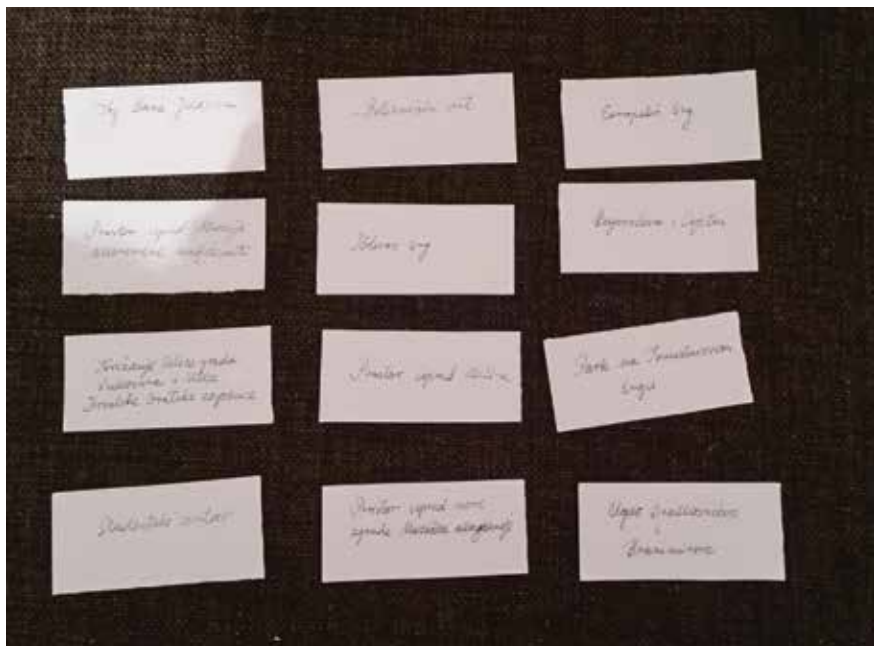
Ispalo je da se kod Doma HDLU-a „sastaje”, na križanju Vukovarske ulice i Ulice Hrvatske bratske zajednice „čeka”, na Cvjetnom trgu „prosi”, na Iblerovu trgu „igra”, ispred Muzičke akademije „piše”, a kod Studentskog centra „jede”. Sljedećih dana tijekom ožujka 2016. Pašalić je posjetio navedene lokacije s fotografom Igorom Juranom, koji ga je fotografirao u trenutku izved-

---

<sup>2</sup> Umjetnik je prvotno namjeravao vršiti nasumični odabir kockom te je stoga odabrao broj šest kao broj važećih ishoda.

be definirane radnje. Akcije su trajale kratko, tek toliko da se izvedba uspješno fotografira, a upravo su se zbog toga održavale ovisno o vremenskim uvjetima. Fotoperformanse publika uglavnom nije zamijetila, kao da se radi o još jednom fotografiranju za neki časopis ili reklamu. Radoznale poglede ipak su privukle radnje koje su predstavljale nesvakidašnje prizore, primjerice Pašalićevo igranje „školice“ iza Iblerova trga ili prošnja u odijelu na Cvjetnom trgu. Još jedna razina koju je umjetnik htio dodati fotoperformansima jest i evociranje antologijskih umjetničkih djela. Stavom, kompozicijom fotografije ili načinom na koji radnju izvodi pozivao se na poznata umjetnička djela. Na primjer, na fotografiji gdje se „sastaje“ sa svojom prijateljicom subjekti su u pozi karakterističnoj za slike Caspara Friedricha. Pašalić koji „čeka“ ispred Nacionalne i sveučilišne knjižnice podsjeća na Banksyjev grafit *Waiting man*. Poza na fotografiji „pisanje“ ispred Muzičke akademije veže se uz *Gundulićev san* Vlahe Bukovca, dok fotoperformans „prošnje“ srodnog pretka nalazi u performansima prošnje Tomislava Gotovca na javnim prostorima grada Zagreba.

Jedna je od temeljnih karakteristika performansa kao umjetničke forme ograničenost u vremenu, prostoru i tjelesnosti; on se izvodi putem određenog tijela u određeno vrijeme na određenom mjestu. Performansu pristupamo drukčije nego većini drugih umjetničkih formi, on je osmišljena izvedba koja nije prethodno uvježbavana. Međutim, to ne umanjuje permanentnost iskustva samog performansa. Autor me tijekom pripreme faze uputio u osnove performansa naglasivši da je on često prenesen na objekte, materijalne produkte opipljive i dugotrajne vrijednosti, koji su nastali dokumentiranjem tih performansa, a često su kao umjetničko djelo izloženi u raznim muzejima i galerijama. U ovom dijelu projekta taj produkt predstavljaju fotografije izrađene u obliku razglednica (isprintane s poledinom s crtama za adresu i prostorom za tekst), koje će



Lokacije na papirićima za nasumičan odabir (foto: K. Tončić, 6. 2. 2016.)

umjetnik upotrijebiti u svome završnom performansu povezujući na taj način dva dijela projekta. Kako je sâm umjetnik rekao, „razglednice ocrtavaju duh vremena, zanimljivo je kako će ta mjesta izgledati za 40, 50 ili 100 godina“. Razglednice doista govore o kulturi vremena u kojem su nastale, one su „kulturnoantropološki dokumenti“ (Puljar 1997) i, ovisno o načinu nastanka i intenciji autora, umjetničko djelo dugotrajne vrijednosti. Za razliku od razglednica koje nastaju u komercijalne svrhe umjetnik ove razglednice nije namijenio prodaji i slanju poštom nekoj određenoj osobi, već ih je razdijelio sudionicima projekta. Na njima je nastojao prikazati prostor koji je vizualan i geometričan (Lefebvre prema Mirčev 2009: 11) nasuprot onom koji je iskustven i human. U skladu s tim bilo je bitno da na fotografijama ne bude drugih ljudi i da jasno bude prikazan odnos umjetnika te arhitektonskih i urbanističkih obilježja prostora na razglednicama.

Umjetnik se i u izgledu fotografija na razglednicama pokušao referirati na to „kako su izgledale 70-ih“, no naišao je na poteškoće estetske i urbanističko-tehničke prirode. Naime, izazov je bio fotografirati željenu lokaciju a da fotografija ne bude „isprekidana“ raznim žicama, stupovima, radovima, parkiranim autima itd. Polazeći od teze da „razglednice djeluju kao medij, kao prenositelj najvažnijih atributa mjesta u nekom razdoblju“ (Puljar 1997: 155), činjenica da je bilo vrlo teško fotografirati čistu fotografiju umjetniku je omogućila kritiziranje „natrpanosti“ prostora raznim „smetalima“, odnosno kontekstualnih promjena u javnom prostoru „koje su uvjetovale različit izgled istih motiva“ (Puljar 1997: 159).

Metodologijom nasumičnog odabira radnji koje na izabranim lokacijama izvodi umjetnik redefinira značenja koja su idejnim i urbanističkim planovima i vizijama upisana u dotična mjesta. Na taj ih način, kako sâm umjetnik kaže, svojom prisutnošću, koja je ostvarena tjelesnošću, „resetira“ i pročišćuje, a pritom ukida percepciju prostora kao palimpsesta koji pohranjuje i prenosi sve aktivnosti koje su se na tom prostoru dogodile tijekom vremena. U tom kontekstu nalazimo performanse kao „subverzivne prostorne prakse“ (Mirčev 2009: 11) u kojima autor na izgled svakodnevnim radnjama pridaje nesvakidašnji značaj. Subverzivnost performansa sastoji se u autorovoj poruci koju te radnje nose, a koja progovara protiv ustaljenih značenja i normi. Ovi fotoperformansi i njegovi produkti predstavljaju svojevrsan otpor umjetnika prema onome što nam je u prostoru nametnuto odozgo, takozvanom „društvenom proizvodnjom prostora“, odnosno društvenim, gospodarskim, ideološkim i tehnološkim čimbenicima koji utječu na materijalno oblikovanje prostora (Čapo i Gulin Zrnić 2011: 30).

Izvođeci performanse u javnom prostoru, umjetnik također dovodi u pitanje granice između umjetničke i svakodnevne prakse. Na izgled svakodnevne prakse koje umjetnik izvodi u prostoru prekoračile su područje svakodnevnog motivom zbog kojeg se izvode, ali i detaljima kojima je umjetnik tim praksama dao pečat izmahnute, imaginarne realnosti, a koji bi se mogli tumačiti i kao simboli s pomoću kojih se umjetnik sporazumijeva s okolinom i publikom. Primjerice, gestikulacija i pokreti tijela ili odijelo koje nosi prilikom svakog performansa kao svojevrsnu uniformu, „ritualnu odjeću“, kako ju je sâm nazvao, znak su da se radi o nečem nesvakidašnjem i svečanom. Nadalje, prosjačenje s posudicom za novce bez dna također je bitna stavka nove realnosti. U suprotnom bi slučaju akcija prosjačenja bila stvarna, a umjetnik bi prešao u realnu ulogu prosjaka. Tim detaljima umjetnik stvara novu stvarnost, za koju će reći da je sama umjetničko djelo.

U *Gradu kao igralištu nasumičnog pristupa* umjetnik je predstavio grad u funkciji prostora kojem on vlastitom maštom i kreacijom pridaje važnost i smisao i s čijim se značenjima poigrava. U ovom slučaju glagol *poigravati se* može se shvatiti doslovno s obzirom na to da je način na koji je umjetnik to osmislio zaista kombinacija igre asocijacija i igre na sreću (izvlačenje papirića iz vreće). Time ga je on, uza sve ono što grad može predstavljati jednom pojedincu, njegovu stanovniku, učinio svojim vlastitim igralištem.



Razglednica: fotoperformans kod Francuskog paviljona, Studentski centar, radnja: „jedenje” (foto: I. Juran, ožujak 2016.)



Razglednica: fotoperformans na križanju Cvjetnog trga i Bogovićeve ulice, radnja: „prošnja” (autor: I. Juran, ožujak 2016.)





Razglednica: fotoperformans kod križanja Vukovarske ulice i ulice Hrvatske bratske zajednice, radnja: „čekanje“  
(foto: I. Juran, ožujak 2016.)



Razglednica: fotoperformans ispred Muzičke akademije, radnja: „pisanje“ (foto: I. Juran, ožujak 2016.)



Razglednica: fotoperformans kod Doma Hrvatskog društva likovnih umjetnika, radnja: „nalaženje”  
(foto: I. Juran, ožujak 2016.)



Razglednica: fotoperformans iza Iblerovog trga, radnja: „igranje” (foto: I. Juran, ožujak 2016.)

Jedina lokacija koju je umjetnik za „mjesto radnje” odabrao sâm jest Trg bana Josipa Jelačića. Radi se o središnjem javnom prostoru grada Zagreba. U skladu s tim prostor je otvoren, dostupan, dinamičan, predviđen da bude zajednički svim građanima. Samim je time on heterogeno mjesto – lokacija ispunjena različitim značenjima i „osjećajima mjesta”. Ti „osjećaji mjesta” mogu biti zaista raznoliki, ovisno o identitetu korisnika Trga; od apatičnosti prolaznika kojima Trg predstavlja put do drugog odredišta do shvaćanja Trga kao izvora robe, posla i mogućnosti raznih trgovaca i poduzetnika, od svijesti o kontinuitetu i tradiciji glavnoga zagrebačkog trga do potrošačkog odnosa prema njemu (Butz i Eyles prema Šakaja 2011: 116). Istovremeno je mjesto sjećanja, točnije rečeno bitke sjećanja ostvarene upisivanjem svake bitne političke promjene u prostor trga. Pritom mislim na kip bana Jelačića, koji je uklonjen 1947. i vraćen 1990. godine te sam naziv trga, koji je u tom intervalu glasio Trg Republike. Spomenik i naziv su kao simboli, javno dostupni i izloženi svim građanima i posjetiteljima grada, činili povijest opipljivom u svakodnevici (Rihtman-Auguštin 2000: 68-93). Međutim, oni su kao politički simboli bili žrtvama novih dominantnih ideologija (Rihtman-Auguštin 2000). Osim toga, Trg bana Jelačića reprezentativni je prostor Zagreba, odredište turističkih šetnji i gotovo neizostavni element turističkih brošura. Također je mjesto svakidašnjih aktivnosti i socijalne komunikacije, mjesto izražavanja javnog mnijenja građana u odnosu na javne politike te mjesto „približavanja određene ideje širim masama” (Uzelac 2014: 94), od paljenja mađarske zastave 1895. i prosvjeda za Radio 101 godine 1996. do danas.

Uloga trga kao glavnoga javnog prostora u gradu jamči „sigurnost kao osnovu za djelovanje gradske administracije” (Foucault prema Čapo i Gulin Zrnčić 2011: 36) i time podrazumijeva obvezatnu prisutnost predstavnika snaga reda i mira, odnosno policije. Iz tog je razloga umjetnik odabrao upravo Trg za svoj performans *Zazivanje snaga reda*. Performans je izveden 21. ožujka 2016., a sastojao se u sjedenju umjetnika za stolom na kojem su bile izložene razglednice prethodnih fotoperformansa. Nasuprot umjetniku bila je još jedna prazna stolica, koja kao da je čekala da netko na nju sjedne, a prema umjetnikovoj nakani bila je upućena upravo predstavniku policije, dok je cijela scena trebala upućivati na obavijesni razgovor. Tim radnjama umjetnik Trg pretvara u izvedbeni prostor u kojem se otvara mogućnost za odnose između umjetnika i publike te utjecaje svjetla, predmeta i zvukova iz okoline na samu izvedbu. Element prostora u performansu ne postoji, nego se događa (Fisher-Lichte 2004: 5). Taj događajni karakter izvedbenog prostora u kojem se odvija ovaj performans ne može biti poistovjećen, štoviše u svojevrsnom je kontrastu s vizualnošću prostora, koji dolazi do izražaja u prethodno opisanim fotoperformansima. Kao kod kazališta taj je izvedbeni prostor određen materijalnošću i relacijama koje anticipiraju izravni kontakt između gledatelja i izvođača (Mirčev 2009: 15). Time i gledatelji postaju subjektima koji se odlučuju za dijalog ili odsustvo dijaloga s izvođačem; dok umjetnik (glumac) izvodi svojim tijelom ili glasom, gledatelji to percipiraju i u skladu s tim reagiraju i postaju sukreatorima umjetničkog čina. Upravo su ta interakcija, odnosno njezin izostanak bili ključni za tijek performansa. Naime, prema autorovu konceptu performans *Zazivanje snaga reda* ujedno je bio i eksperiment koji je nastojao naći odgovor na pitanje može li pojedinac (umjetnik) biti suveren u smislu onoga koji može ostvariti izvanredno stanje. „Izvanredno stanje” pojam je koji rabe filozofi poput Giorgia Agambena i Carla Schmitta u teorijama suverenosti, a označava stanje koje se smjestilo u „dvojakom, nesigurnom pojasu na presjeku pravnog i političkog” (Fontana prema Agamben 2008: 9), to jest između prava i života. Upravo je supstancija između politike i života objekt biopolitike, koju uvodi francuski filozof Michel Foucault, a označava „političku moć nadzora nad životom kao prirodom, kulturom i simboličkim poretom vrijednosti” (Paić 2009: 10). Između ostaloga, ona se

očituje i u odnosu prema prostoru; „oblikovanje prostora jedna je od strategija, odnosno jedan od mehanizama moći moderne države kojima se uspostavljaju ‘poslušna tijela’, nadzor i kontrola nad pojedincima” (Foucault prema Čapo i Gulin Zrnić 2011: 32), polazeći od pretpostavke da se kontrola nad pojedincima najlakše ostvaruje ako se taj pojedinac sveđe na prosto tijelo. Zanimljivo je da je upravo to tijelo sredstvo ili „oružje” kojim se koriste mnogi umjetnici za izražavanje ideja, stavova ili otpora u svojim izvedbenim strategijama, a tjelesnost umjetnika i gledatelja predstavlja neizostavnu karakteristiku umjetnosti performansa. Pašalić propituje može li svojim performansom izazvati izvanredno stanje te očekuje predstavnika reda i mira koji će sankcionirati njegov rad obavijesnim razgovorom ili kaznom. Umjetnik tim činom ispituje prethodno iznesene tvrdnje koje upućuju na Trg kao otvoreni prostor namijenjen svim građanima. Njegovo očekivanje izvanrednog stanja zbog sjedenja za stolom na Trgu ipak ukazuje na restrikcije djelovanja na javnom prostoru. Građani su iskustveno ili posredno preko medija svjesni da takav prostor, iako daje privid otvorenosti i pristupačnosti svima, ipak podrazumijeva određena pravila ponašanja makar se radilo samo o mirnom sjedenju za donesenim stolom. O tome svjedoči nužnost posjedovanja dopuštenja želi li se na javnom prostoru grada kao što je Trg legalno održati prosvjed, koncert ili bilo koja radnja koja, prema kriterijima vlasti, izlazi iz norme svakodnevnog ponašanja na javnim mjestima. Prisjetimo se performansa *Zagreb, volim te!* Tomislava Gotovca, koji je priveden nakon što je sedam minuta hodao nag po centru Zagreba (s.n. 2011). U Pašalićevu *Zazivanju snaga reda* očekivani se dolazak policije ne događa i eksperiment-performans završava zalaskom sunca. Pritom treba ukazati na svojevrсни paradoks, naime da je performans dobio dozvolu Grada Zagreba za izvođenje, pa se i ta okolnost može interpretirati kao presudna za ovakav ishod performansa. Osim performansa izvedenog na Trgu na problematiku javnih prostora ukazala je i anegdota sa snimanja fotoperformansa oko Studentskog centra. Radilo se o prostoru pored Francuskog paviljona, ispred Teatra &TD. Tijekom fotografiranja Pašaliću i fotografu prišao je zaštitar i upozorio ih da se na dotičnom području ne smije fotografirati bez dozvole uprave Studentskog centra.<sup>3</sup> Time se otvaraju brojna pitanja o prostorima u vlasništvu javnih ustanova. Možemo li prostor u vlasništvu javnih ustanova izjednačiti s javnim prostorom? Tko ima pravo djelovati na tom prostoru? Što je dopušteno, a što ulazi u područje djelovanja za koje je potrebna dozvola nadležnih tijela? Jesu li zaista javni prostori „oni koji po svojim osobinama i po svojoj funkciji služe javnoj svrsi, omogućuju socijalnu komunikaciju, pristupačni su i otvoreni svima” (Zlatar prema Svirčić Gotovac 2011: 305)? Ova pitanja također upućuju na biopolitiku prostora i nadzor koji se ostvaruje nad pojedincima putem prostora. Najpoznatiji je recentni zagrebački primjer nametanja privatnih interesa na područje javnog i izbacivanja građana iz sudjelovanja u odlučivanju o javnim prostorima borba za Varšavsku ulicu, u kojoj je smanjena pješačka zona zbog gradnje garaže poslovno-stambenog kompleksa (Svirčić Gotovac 2011: 309–310). Trenutno je aktualna situacija s Britanskim trgom, gdje su Tržnice Zagreb (odnosno Holding) unatoč protivljenju građana koji se tim prostorom svakodnevno koriste donijele odluku o micanju obrtnika s tog područja (Mesić 2016).

Smatram da Pašalićev performans posredno ukazuje i na problem javnog prostora kao „atraktivnog resursa s mogućnostima za brojne investicije i ekonomski profit, ali i za česte manipulacije i zloupotrebe omogućene kapitalističkim i tržišnim mehanizmima poslovanja” (Svirčić Gotovac 2011: 303). Na simboličnoj je razini zanimljivo da je performans bio jedva vidljiv upravo iz potrebe za atraktivnim sadržajima i zadovoljenjem potrošačkih navika na javnom prostoru. Naime, u vrijeme izvođenja performansa Trg bana Jelačića bio je pun štandova; oko spomenika se odr-

---

<sup>3</sup> Prema Statutu Studentskog centra u Zagrebu iz 2006. godine Studenski je centar u vlasništvu Sveučilišta u Zagrebu ([http://www.unizg.hr/fileadmin/rektorat/O\\_Sveucilistu/Dokumenti.javnost/Propisi/statuti\\_sastavnica/SC.ZAGREB.\\_sta-tut.10-01-2007.pdf](http://www.unizg.hr/fileadmin/rektorat/O_Sveucilistu/Dokumenti.javnost/Propisi/statuti_sastavnica/SC.ZAGREB._sta-tut.10-01-2007.pdf)).

žavao sajam domaćih proizvoda, a prostor oko gradskog sata (gdje je izveden i performans) bio je „zauzet” i dodatnim satom, koji je postavljen da odbrojava dane do Univerzijade, stolovima i stolicama iz obližnjeg štand-restorana te jednim od mnogih štandova s kobasicama, iako je vrijeme adventskog uređenja grada, za koje su ti štandovi karakteristični, odavno prošlo. Doživljavanjem prostora kao resursa otvara se pitanje granice javnog i privatnog prostora te privatizacije, čime se smanjuje javna svrha tih prostora. Povezivanje prostora i politike može se prepoznati u reakciji prolaznika na Pašalićev performans koji je, vidjevši na jednoj od razglednica fontane ispred Nacionalne i sveučilišne knjižnice, ustvrdio da umjetnik reklamira zagrebačkog gradonačelnika Milana Bandića, uz kojeg se veže (pre)skupa izgradnja dotičnih fontana. Mnogi su građani pitanjima poput: „Što Vi prodajete? Pošto su razglednice?” Pašalića stavili u ulogu prodavača razglednica (pri čemu, zapravo, nije bilo toliko bitno kakve su i što predstavljaju), što može upućivati na problematiku percepcije samih građana o javnom prostoru, poput Trga bana Jelačića, namijenjenom građanima kao potrošačima i konzumentima. U tom kontekstu možemo govoriti o konzumaciji samog prostora i stvaranju „konzumerističkog građanstva kao novog sloja u postmodernom i potrošačkom društvu” (Voyce prema Svirčić Gotovac 2011: 313). S druge se strane takav pristup jednostavno može tumačiti kao već spomenuta interakcija publike i umjetnika, koja je sastavni i bitni dio performansa, pri čemu je pitanje „Što prodajete?” pokušaj ostvarivanja komunikacije i nastojanja da se bude dijelom neke aktivnosti u javnom prostoru. Štoviše, performans poziva na interakciju i pruža mogućnost da se subjekti osjećaju kao individualni sudionici događaja. Međutim, unatoč slobodnoj stolici nasuprot umjetniku, koja je pozivala na interakciju, nijedan prolaznik nije odlučio sjesti na nju.



Performans Marka Pašalića: „Zazivanje snage reda”, 21. ožujak 2016. (foto: K. Tončić, 21. 3. 2016.)

Pitanje koje često čujem, ali i postavljam u kontekstu performansa jest ono o njegovu smislu: koliko je (ne)uspješan i uolikoj ga mjeri publika priznaje. Uzimajući u obzir jednu od temeljnih karakteristika performansa, a to je interakcija s publikom, pri traženju odgovora na ova pitanja treba uzeti u obzir činjenicu da je njegov tijek zapravo nepredvidiv. Primjerice, tijekom Pašalićeva performansa *Zazivanje snaga reda* uvelike je ovisio o dolasku policajca i mogao je imati više raznih epiloga koji su se mogli interpretirati na razne načine. S obzirom na to da je Pašalić svojim performansom „zazivao“ snage reda, nepojavljivanje policije jednako je značajno kao što bi bilo i njezino pojavljivanje. Zbog toga smatram da bi se naglasak trebao staviti na samo iskustvo performansa u dotičnom prostoru i vremenu. Putem iskustvenog doživljaja performansa i umjetnik i publika percipiraju ono što se zbiva u performansu i u tom je njegov značaj, on se ne može odrediti unaprijed (Fisher-Lichte 2004: 9). Ta je percepcija spoj ideja, slika i sjećanja koje pojedinac iskustveno proživljava. Umjetnik mi je na samom početku projekta objasnio da je u performansu upravo zbog toga bitan svaki detalj, i objekti koji se u njemu upotrebljavaju i oni koji će utjecati na iskustvo pojedinca: svjetlo, prostor, vrijeme, odjeća, gestikulacija i svi ostali elementi osjetilnim putem utječu na poimanje tog performansa kod publike. Iako u performansima publika često nastoji naći objašnjenja s područja društveno-socijalnih tema (i oni to katkad zaista mogu ponuditi), Pašalić ističe njihov autorefleksivni i iskustveni karakter kao primarni i vredniji od formalnih kategorija kojima bi se neki događaj mogao analizirati.

Iskustvo kao najbitniji element performativnih umjetnosti spominje i Victor Turner u pokušaju objašnjenja kako se kazalište razvilo iz „društvene drame“.<sup>4</sup> Turner navodi da riječ *performans* svoj korijen ima u francuskom glagolu *parfournir*, što znači „dovršiti, zaokružiti“, implicirajući time da je predstava posljedica iskustva koje se tim procesom zaokružuje (Turner 1989: 21). Autor pritom govori o kazališnoj predstavi, no smatram da su svojim konstitutivnim elementima (tjelesnost, interakcija umjetnika i publike) performans i eksperimentalno kazalište umjetnički izražaji srodni kazališnoj predstavi. Prema Turneru eksperimentalno kazalište nije ništa drugo doli obnovljeno iskustvo, trenutak u iskustvenom procesu u kojem se značenje javlja u proživljavanju izvornog iskustva i u kojem je dan odgovarajući umjetnički oblik razumljiv i drugima (publici).

„Činjenice iskustva prožete formom dovode do spoznaje koji je sastavni dio iskustva, kroz proces predstave izranja ono što je obično zatvoreno u dubinu društvenokulturnog života, nedostupno običnom promatranju i rasuđivanju“ (Turner 1989: 21).

Na blizak način možemo razmatrati i Pašalićev performans, upućujući na stvaranje iskustva kao njegovu temeljnu karakteristiku. Pašalić je svojom tjelesnom prisutnošću zauzeo prostor i samim time privukao pozornost i tijela gledatelja koji su na određen način reagirali ili nisu reagirali na njegovu izvedbu. Umjetnik nije ostvario izvanredno stanje u onom smislu kako je to definirao Agamben, ali je zasigurno stvorio određeno stanje u prostoru i publici, odnosno prolaznicima, transformirajući prostor Trga u izvedbeni prostor i ostvarujući odnos s publikom.

<sup>4</sup> Prema Turneru se „u modernim društvima društvene drame mogu razbuktati od mjesne razine do nacionalnih revolucija“, a uzrokovane su rodnim, klasnim, dobnim suprotnostima (1989: 14-15).



Performans Marka Pašalića: „Zazivanje snage reda“, 21. ožujak 2016., interakcija s prolaznicima  
(foto: V. Uglješić, 21. 3. 2016.)

Agamben, Giorgio. 2008. „Izvanredno stanje kao paradigma vladanja“. U *Izvanredno stanje*. Zagreb: Deltakont, 9-47.

Čapo, Jasna i Valentina Gulin Zrnić. 2011. „Oprostoravanje antropološkog diskursa. Od metodološkog problema do epistemološkog zaokreta“. U *Mjesto, nemjesto*, J. Čapo i V. Gulin Zrnić, ur. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 9-69.

Fisher-Lichte, Erika. 2004. „Culture as performance. Theatre history as cultural history“. [http://ww3.fl.ul.pt/centros.invst/teatro/pagina/Publicacoes/Actas/erika\\_def.pdf](http://ww3.fl.ul.pt/centros.invst/teatro/pagina/Publicacoes/Actas/erika_def.pdf) (13. 7. 2016.).

Mesić, Matija. 2016. „Istekao rok. Obrtnici ne žele napustiti trg, Bandić najavio velike radove u proljeće 2017.“. *Jutarnji list*, 1. srpnja 2016. <http://www.jutarnji.hr/vijesti/zagreb/istekao-rok-obrtnici-ne-zele-napustiti-trg-bandic-najavio-velike-radove-u-proljece-2017./4486913/> (13. 7. 2016.)

Mirčev, Andrej. 2009. *Iskušavanje prostora*. Osijek: Ars academica.

Paić, Žarko. 2009. „Preobrazba biopolitike“. *Politička misao* 46/1: 7-27.

Puljar, Sanja. 1997. „Putujuće slike. Razglednice – kulturnoantropološki dokumenti“. *Narodna umjetnost* 34/2: 153-165.

Rihtman-Auguštin, Dunja. 2000. „Spomenik na glavnom gradskom trgu“. U *Ulice moga grada*. Beograd: Biblioteka XX. vek, 61-98.

Svirčić Gotovac, Anđelina. 2011. „Aspekti ugroženosti javnih prostora“. U *Mjesto, nemjesto*, J. Čapo i V. Gulin Zrnić, ur. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 303-317.

Šakaja, Laura. 2011. „Mjesto u diskursu humane geografije“. U *Mjesto, nemjesto*, J. Čapo i V. Gulin Zrnić, ur. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 69-111.

Turner, Victor. 1989. *Od rituala do teatra*. Zagreb: August Cesarec Zagreb.

Uzelac, Kristina. 2014. „Gdje se smjestila Europa u Zagrebu?“. U *Ponovno iscrtavanje granica: transformacije identiteta i redefinjiranje kulturnih regija u novim političkim okolnostima*, M. Belaj, Z. Čiča, A. Matković, T. Porenta, N. Škrbić Alempijević, ur. Zagreb, Ljubljana: Hrvatsko etnološko društvo, Slovensko etnološko društvo, 87-109.

S.n. 2011. „Trideset godina od čuvenog performansa Toma Gotovca“. *T-portal*, 11. listopada 2011. <http://www.tportal.hr/kultura/kulturmix/159075/Trideset-godina-od-cuvenog-performansa-Toma-Gotovca.html> (13. 7. 2016.).





## NA TRGU EUROPE - AUTIĆ: UMJETNIČKA INTERVENCIJA IZMEĐU PRIJEPORA I HUMORA

Ena Grabar

---

Duje Medić rođen je 1986. u Makarskoj. Godine 2010. diplomirao je na Grafičkom odsjeku Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu. Dosad je izlagao na devet samostalnih i tridesetak skupnih izložbi u galerijama i muzejima diljem Hrvatske. Područja su njegova bavljenja, osim grafika, crteži olovkom te multimedijalni radovi.

Skulpturalni rad *Autić s posebnim potrebama za trg s posebnim potrebama* prostorna je intervencija koja je na Trgu Europe bila dostupna od 21. do 25. ožujka 2016. Radi se o manjem stiropornom autiću, stiliziranoj imitaciji autoigračke, obojanom po uzoru na estetiku umjetnice novoga francuskog realizma Niki de Saint Phalle.

---



Autić i umjetnik (foto: E. Grabar, 21. 3. 2016.)

---

\* Ena Grabar, studentica preddiplomskog studija etnologije i kulturne antropologije, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, enagrabar@gmail.com



Šareni autić na Trgu (foto: J.Vuglač, ožujak, 2016.)

Kada bismo umjetničku intervenciju Autić Duje Medića pokušali locirati iz zraka, zamislim da bismo prvo nadlijetali Zagreb, a potom bismo pronašli Trg Europe te bismo objektiv fokusirali na šareni autić na kockastom podnožju lako uočljivom posred širine Trga. Takvo je lokacijsko smještanje intervencije u prostor Grada i Trga podudarno, smatram, i s njenim značajnim i kontekstualnim preslojavanjima. Za početak, Trg Europe dio je strogog centra Zagreba, istočni „produžetak” glavnoga gradskog trga, podno Kaptola. U formalnom i administrativno-teritorijalnom smislu ne radi se službeno o trgu, već o proširenju dviju ulica, Cesarčeve i Bakačeve, no zbog svoje se širine i povezanosti s pješačkim dijelom centra percipira kao trg. Radi se o, kako se često napominje, „polupješačkoj zoni”, uglavnom pješačkom prostoru, no uz red taksi-stajališta i čestu buku opskrbnih vozila, koju sam čula za boravka na terenu.<sup>1</sup> Trg je Europe novi gradski prostor. Sadašnji izgled poprima 2013. godine, a njegovo uređenje prati izgradnja Ban centra, poslovno-stambenog kompleksa u kojem se, između ostalog, nalaze uredi stalnog predstavništva Europske komisije za Hrvatsku te Ured za informiranje Europskog parlamenta. Ban centar arhitektonskog studija Arhitektura Tholos upečatljivoga je arhitektonskog oblikovanja: radi se o velebnoj staklenoj zgradi s raskošnim stanovima i skupom privatnom garažom, „otvorenog” prizemlja sa supermarketom, trgovinom sportske opreme i kafićem u atriju. Slijedeći nizove kamenih ploča kojima je popločen strogi centar Zagreba te pregledavajući internetske fotografije Trga objavljene u novinskim člancima ili na društvenim mrežama, Trg je Europe otvoren popločeni prostor oko zgrade Ban centra s redovima metalnih klupa oko zasađenih mladica stabala, omeđen Starom Vlaškom, a prostire se od gradske makete na samom uglu Cesarčeve i Bakačeve ulice do prometne Palmo-

<sup>1</sup> Terensko istraživanje uključivalo je promatranje Trga Europe prije i nakon postavljanja intervencije. U prvom sam dijelu istraživanja, počevši s veljačom 2016. godine, promatrala svakodnevna korištenja Trga, organizirana događanja i kretanja ljudi u prostoru te bilježila njihove aktivnosti. Nastojala sam obuhvatiti različite dane u tjednu te sva doba dana. U drugom sam dijelu istraživanja Trg pratila za vrijeme izlaganja intervencije (21. - 25. ožujka), dijelom pokušavajući razgovarati s prolaznicima o Autiću, no uglavnom se fokusirajući na njihove geste, reakcije i komentare.

tićeve. Karakterističan izgled Trg poprima postavljanjem „znamena” ulaska Hrvatske u Europsku uniju autora Branka Silađina, ujedno i arhitekta Trga. Autor napominje da se ne radi o spomeniku, već o „znamenu” (usp. Kolanović 2014) kojem je cilj tek jednostavno i deskriptivno informirati o cilju svoga postavljanja, ulasku Hrvatske u Europsku uniju. Granitni „znamen” čini žuta zvijezda na koju je postavljena smečkasta kocka s ugraviranim datumom pristupanja Hrvatske Europskoj uniji, a nalazi se na početku otvorenog prostora Trga. Taj je prostorni amblem i mjesto Medićeve intervencije, svojevrsni postament za Autić. Jednom kada je izložena u javnom prostoru, intervencija ostaje trajno povezana s kontekstom svoga nastajanja, ponajprije za umjetnika i mene kao istraživačicu, no ujedno je prepuštena reakcijama i tumačenjima prolaznika-promatrača. Razumijevanje mijenjanja i stvaranja Trga Medićevom intervencijom iz različitih očista, i nas povezanih s projektom i slučajnih šetača, smatram ključno povezanim s nastajanjem Autića iz prijedora i njegova djelovanja humorom.

## PRIJEPORNI TRG

Najživopisnija mi se vizura Trga Europe rasprostrela pred očima legavši na jednu od klupica blizu spomenika s kockom i zvijezdom, kružeći kratko pogledom zdesna nalijevo, kada mi se vidno polje s jedne strane otvorilo prema zgradi Ban centra, s druge strane prema dekoriranim niskim krovovima arhitekture Stare Vlačke koje nadvisuju tornjevi katedrale, a ispred mene prema otvorenom prostoru Trga do Palmotićeve. Osim što taj prizor vrlo precizno otkriva položaj Trga u Gradu, iz takvog se pogleda efektno i odjednom raspoznaje zašto je Trg „prijeporan” (usp. Low 2006). Naime, po samoj izgradnji Trga javljaju se kritike iz dijela struke i zainteresirane javnosti glede arhitekture i namjene prostora, propituju se faktori njegove „društvene proizvodnje”, odnosno „društveni, tehnički i ideološki faktori” koji ga stvaraju (usp. Low 2006: 92). Spominje se stihijsko planiranje bez javne rasprave i natječaja te se propituje izgled zgrade Ban centra, ocijenjene „predimenzioniranom” neuklopljenom u okolinu, i „znamena”, koji prema pojedinim kritičarima djeluje „nezgrapno” i „banalno” (Gavrilović 2014). Na koncu se dolazi do zaključka da se Trg doima „praznim” i „nedovršenim” (Šimpraga 2013, 2014). Postavlja se, stoga, pitanje što Trg Europe nudi kao javni prostor – otvoren i javno dostupan za individualne i grupne aktivnosti ljudi (Carr et al. 1992: 50). Arhitektura prostora djeluje na njegovo svakodnevno korištenje, odnosno nezadovoljavajuće izvedeni javni prostor ozbiljno kompromitira njegove funkcije. Neuspjeli javni prostor svojim oblikovanjem, namjenama ili pozicijom ne uspijeva zadržati prolaznike (usp. ibid. 88), što sam i sama primijetila promatrajući Trg Europe. Usprkos tome Trg se uličnim festivalima, promocijama i koncertima sustavno nastoji „oživjeti” te pretvoriti u „punokrvni” javni prostor, a jedan je i od punktova već zapamćenoga Adventa u Zagrebu. Drugim riječima, takvim ga se aktivnostima nastoji „stvoriti”, „brendirati” (usp. Kelemen, Škrbić Alempijević 2012) unutar Grada, odnosno potaknuti njegovo korištenje.

Privatno i javno u prostoru nisu uvijek lako razgraničive kategorije (usp. Gulin Zrnić 2009), pa su tako i sami javni prostori vrlo često određeni voljom interesnih skupina u cilju njihove komercijalizacije ili učvršćivanja imidža političke moći (usp. Carr et al. 1992). Na Trgu Europe potiče se komercijalno korištenje prostora, ponajprije kafićima, trgovinama te povremenim promocijskim i prodajnim štandovima, no sva su druga korištenja upitna, pa tako i ona umjetnička. Naprimjer, i prije samog Autića postojao je pokušaj umjetničkog interveniranja na Trg. U okviru *UrbanFesta 2015* Davor Konjikušić sučelice zgradi Ban centra želi postaviti instalaciju *Slijepa pjega* s fotografijama azilanata koje podsjećaju na one s biometrijskih putovnica. Međutim, *Gradski ured*

za prostorno uređenje, izgradnju Grada, graditeljstvo, komunalne poslove i promet odbija izdati dozvolu uz štuoro obrazloženje da je Trg prostor predviđen za manifestacije, a ujedno je i nedovršen (UF13 2015). Iako Medićeva instalacija nije eksplicitno zabranjena, formaliziranje postavljanja intervencije iziskivalo je određenu samodisciplinu, odnosno nespominjanje njezina točnog mjesta jer je umjetnik Autić zamislio postaviti na rad koji je i sâm autorski. Odobreno je postavljanje Autića na sâm Trg, no ne i na spomenik Branka Silađina. Kako ne bi privukla neželjenu pažnju s obzirom na to da se ondje ne nalazi sasvim dopušteno, Medić istog tjedna uklanja intervenciju. Isto tako, kada se od spomenutog Ureda tražila dozvola, vrlo se pazilo da eksplikacija rada bude što neutralnija, da se može protumačiti što afirmativnije (a kada bi se uključila *Kocka*, lakše bi bilo naslutiti kritiku).

Zašto se umjetnik uopće odlučuje izraziti na Trgu Europe? Prvi je povod za intervenciju bilo nezadovoljavajuće arhitektonsko oblikovanje Trga, da citiram Medića: „Mogli su napraviti bilo šta, a napravili su ovo.” Postavlja se pitanje tko uopće donosi odluke o izgledu javnih prostora, tko smije stvarati Trg. Pri zajedničkom promišljanju teme intervencije prokomentirali smo neke od medijskih napisa o Trgu i njegovu uređenju, detektirali točke zbog kojih je prijedor te se iz toga dalje razvijala ideja. O odnosu društvene moći i Trga ili o dubioznim procesima selekcije umjetnik u konceptu svog rada piše sljedeće: „Auto-igračka se navija i upravlja po želji pojedinca, a čini se i javni prostori u gradu Zagrebu i ostatku Hrvatske.” Autić tako postaje načinom reagiranja na partikularne interese koji uspijevaju oblikovati vizure strogog centra Zagreba. Umjetnikov je „osjećaj mjesta” na Trgu *ravnodušnost* te to mjesto, premda njime često prolazi, opisuje kao *sterilno*, bez ikakvih osobnih iskustava i doživljaja. Pri kraju jednog od naših razgovora, nastojeći steći uvid u njegovu percepciju Trga, Medić u ruke uzima čašicu s crvenim plastičnim cvjetićem, koja je služila kao dio dekora kafića na Trgu Europe u kojem smo sjedili, te mi govori: „Da ja uzmen ovo, pomirišen ovu ružu, isto je tako i moje viđenje trga – nema, nema mirisa, nema ničega.” Umjetnikov odnos s Trgom vjerojatno ne bi bio takav da mjesto smatra uspjelije izvedenim. Mislim da se upravo zbog takve jedinstvene ambivalencije, osobnog prijedora između nezadovoljstva i ravnodušnosti odlučuje za Trg Europe.

## HUMORNI PERFORMATIV

Nakon odabira lokacije i detektiranja prijedora o tome kako će na odabranom mjestu intervenirati Medić odlučuje nakon što sam mu pročitala izjavu arhitekta Trga Europe za *T-portal*, koja glasi ovako: „Ova pješačka zona nastala je spontano jednom akcijom kao odgovor na formiranje parkirališta za 104 automobila u prostoru uvijek namijenjenom pješaku” (usp. Kolanović 2014). Iako se vjerojatno radi o tome da bi bez pristigloga Silađinova projekta prijašnji prostor Trga bio preobražen u parkiralište (Šimpraga 2013, 2014), ta izjava Medića odmah asocira na prijašnja parkirna mjesta na tom potezu, na privatnu garažu ispod Ban centra, na to da je prometna protočnost u centru grada zbog „zatvaranja” tog prostora podosta otežana te auto proglašava simbolom Trga. Kada se Autić, međutim, jednom otisnuo u javni prostor, bez ikakve tekstualne eksplikacije, prostorna se igra za šetače Trgom pretvara u „interpretativnu igru” (usp. Carrol 2001: 10), a značenja se od određenih i unaprijed zacrtanih promiču u nepreglednost shvaćanja i doživljavanja. Sama ideja, tako, labilnije ostaje povezana sa svojom krajnjom realizacijom. „Poruka” ili „autorska intencija” ipak nije ni izvanjska djelo ni irelevantna, već je *unutar* djela i omeđuje ono što djelo „jest” (ibid.) te iako nedostupna, pomiče interpretativne okvire, što se događa već i s raskorakom umjetnikove i moje percepcije djela.

Naime, kada sam s Medićem nakon projekta razgovarala o intervenciji, pitala sam ga koje se sve razine isprepliću na odnosno u *Autiću*, na što mi je odgovorio anegdodom o Picassu. Kada je Picasso imao svoju prvu kubističku izložbu, prišla mu je jedna žena, vidno zgrožena deformiranim licem žene na slici, s pitanjem: „Pa kakva je ovo žena?!“ Picasso je na to odgovorio: „Gospodo, to je samo slika.“ Tako mi onda odgovara i Medić: „Pa to je samo stiropor. Nije on toliko pametan kao što ti misliš.“ Iako sam otpočetak „izbliza“ pratila nastajanje intervencije, o *Autiću* smo razmišljali različito: više sam se fokusirala na različita značenja i interpretacije nego na umjetničke detalje izvedbe. Na moje pitanje što je u *Autiću* umjetničko Medić odgovara kako sâm *Autić* ne vidi apriorno kao umjetnost, ali sâm čin smatra (možda i) umjetničkim, a pod činom podrazumijeva sâm nastanak, ideju, koncept. Takva me dihotomija, autorske intervencije i umjetničkog čina, kao i različite mogućnosti značenjskih shvaćanja dovode do utjecajnog filozofa jezika J. L. Austina i njegova djela *Kako djelovati riječima* (1962). Jedna je od temeljnih premisa Austinovih predavanja sabranih u ovoj knjizi da „govoreći djelujemo“, odnosno da jezik ne bi trebalo proučavati isključivo u okviru njegova sustava već da postoje govorne prakse koje su neodvojive od izvanjezične stvarnosti. Austin govorne činove dijeli na konstative (kod kojih je jedino relevantno jesu li istiniti ili lažni) i performative (odnose se na iskaze, rečenice, koje ne smatra tek načinima prenošenja obavijesti nego u širem smislu „logičkim konstrukcijama“). Implicira se da nije uvijek lako razlučivo kada prestaje govor i počinje „čin“ ili obrnuto, odnosno da performativni iskazi mogu biti zapravo „redukcije“ različitih činova. Drugi autori (usp. Goldblatt 2011) tu dihotomiju još „olabavljuju“ pa performativ može biti, naprimjer, i prometni znak. Na tragu rečenog tumačenje *Autića* kao „samo stiropora“, samog objekta na Trgu, može biti shvaćeno konstativno (ili je u prostoru ili nije). Tako je i vjenčanje „na površini“, kako navodi Austin, „samo riječ“, no u zbilji nije tako upravo zbog mreže značenja i simbola reduciranih u tih nekoliko riječi, što znači da govorimo o performativnom jezičnom činu ili performativu. Iz istih razloga *Autić* smatram performativom ili znakom koji ne denotira samo svoju materijalnost već svojom pojavnošću „djeluje“ na stvarnost (proizlazi iz određenog konteksta i prenosi određena značenja). Međutim, promatrajući sâm objekt na Trgu Europe, ta su značenja i kontekst „na površini nevidljivi“ pa je *Autić* u cijelosti moguće sagledati samo ako uzmemo u obzir i ideju, činove i tekstove koji su apstrahirani u intervenciji, odnosno umjetnički čin koji rezultira objektom. Medićev se *Autić*, dakle, može analizirati iz triju aspekata: kao objekt (dekontekstualizirani *autić* na Trgu), umjetnički čin (proces, ideja) te autorska intervencija (spoj objekta i umjetničkog čina). *Autić* tako nastaje kao svojevrsni „odgovor“ na dostupne tekstove, iz određenog „čitavanja“ (u dekonstrukcijskom smislu riječi) koje je unaprijed težilo biti kritično, radije nego afirmativno. Budući da je samo čitanje interpretacija koja je prouzročila određenu reakciju, efekt, smatram da se može govoriti o djelovanju „jezičnog“ na „nejezično“, a potom i o činu značenjske redukcije, simboličnosti, „znaku“ neodvojivom od diskursa, odnosno o performativu.

Međutim, kako bi performativ bio djelotvoran, „uspješan“, mora zadovoljiti Austinove „uvjete prikladnosti“: odgovarajuće okolnosti, odgovarajuća osoba, postojanje određene procedure, ozbiljnost itd., što se može prepoznati i kod ove intervencije. Naime, kako bi do intervencije uopće došlo, trebao je postojati određeni okvir unutar kojeg će se ona dogoditi, mogla ju je izvršiti isključivo „odabrana osoba“ (koju je za taj zadatak izabrala relevantna institucija) te je postojala određena „procedura“ predstavljanja (tura za Dan kreativnosti, ali i traženje dozvole). Ipak, smatram da *Autić* ne udovoljava uvjetu ozbiljnosti, što je kriterij koji se namjerno „krši“. Umjetnikova je intencija i prije razvijanja koncepta bila našaliti se, intervenirati u prostor humorom, igrati se prostorom (tako je i *Autić* „ludički“ simbol Trga). Radi se o promišljenom izbjegavanju ozbiljnosti, namjeri da se u prostor intervenira neočekivano, za razliku od intervencije koju Medić za taj prostor smatra „konvencionalnijom“, „primjerenijom“, a koja bi težila biti, naprimjer, društveno

angažirana, odnosno koja bi bila „ozbiljnije” i manje metaforično kritična prema arhitektonskom oblikovanju Trga, gradskim urbanističkim politikama ili, poput Konjikušičeve instalacije, prema Europskoj uniji. Premda se teorija o jezičnoj performativnosti uglavnom tumači u okviru tzv. *bona fide*, „ozbiljne” uporabe jezika (usp. Morreall 2009), u namjeri da se s jezikom ne šali i ne laže, koja je rezultat potpuno zadovoljenih uvjeta prikladnosti, Austin eksplicira i što se događa kada se ne ispoštuje neki od uvjeta prikladnosti. Tada se ne mora nužno dogoditi neuspjeh, već performativ može imati efekt drukčiji od očekivanog u određenoj situaciji. Jedan je od tih efekata koje spominje i „mockery” (ruganje), u širem smislu „ludičnost”. Humor u *Autiću* može biti shvaćen kao vrlo široko semantičko polje (usp. Attardo 1994): šala, dosjetka, ironija, smijeh, zabava, što ovisi o tome s koje ga razine promatramo. Moguća shvaćanja *Autića* nisu nužno ograničena konvencionalnim značenjem ili autorovom namjerom, stoga možemo reći da je Medićev umjetnički čin „perlokucijski performativ”, čin u kojem se može dogoditi raskorak između „intencije” i „efekta”. Naime, kada mi je Medić prvi put rekao da bi na Trgu Europe mogao napraviti auto, smatrala sam to tek šalom, dosjetkom, dok je Medić to smatrao „igrom”, načinom „ruganja” estetski odbojnom mu mjestu. S druge, pak, strane, kada su *Autić* uočili slučajni prolaznici na Trgu, najčešće su reagirali spontanim smijehom ili smiješkom, što uvjetuje njegova vizualna dopadljivost, „simpatičnost”, često komentirajući njegovu pojavu riječima *lijep, sladak, simpatičan, fora* i fotografirajući se kraj njega. Na *Autić* su ipak najekspresivnije reagirala djeca, koja su ga shvaćala vrlo interaktivno i spremno ga uključivala u svoju igru, zabavu – od prvotnih čuđenja autiću u prostoru do prepoznavanja objekta, njegova oblika i dijelova te razigranih šara. Smijeh je, što su neki potvrdili i riječima, velikim dijelom uvjetovan i efektom začudnosti, kao reakcija na nešto što je na tom mjestu neočekivano (a izgleda pomalo karikaturno). Dakle, radi se o određenom tipu „očuđenja”, „alijencije”, „defamilijarizacije” (usp. Attardo 1994, usp. Morreall 2009). Upravo su to načini djelovanja tzv. „vizualnog humora”, čija je temeljna jedinica jezični znak (Attardo 1994), a način djelovanja



Bojanje *Autića* (foto: L. Hrgović, 20. 3. 2016.)



„Ozbiljno“vs. „neozbiljno“ (foto: E. Grabar, 21. 3. 2016.)



„inkongruencija”, smještanje objekta u neočekivani kontekst (usp. Chandrasekaran et al. 2016). Vizualni je humor fenomen vrlo rasprostranjen u prostoru i vremenu – od antičkih vaza, preko nijemih filmova, karikatura i reklama, do viralne internetske zabave u obliku „gifova”, „memova”, „gegova”, ali i vizualne umjetnosti, odnosno kada je sama umjetnost humor: Duchampova Mona Lisa s brkovima nazvana *L.H.O.O.Q.* i *Fontana*, koja je zapravo pisoar. Humor i „estetsko iskustvo” slični su – oboje počivaju na „iznenađenju i imaginaciji”, zahtijevaju neuobičajenu perspektivu te se mogu smatrati vrstom igre (usp. Morreall 2009), uvelike interpretativne (usp. Carrol 1992). Autić je tako, šire shvaćeno, moguće promatrati i kao „vizualnu metaforu” (ibid.: 348) koja se, kada je riječ o skulpturi, koristi vizualnošću kako bi promatračima ponudila moguća objašnjenja, ohrabrila ih na metaforičke uvide u promatrano. Temeljni je način djelovanja vizualnih metafora tzv. „istomjesnost” (engl. *homospatality*), stapanje, preklapanje svojstava dvaju nepodudarnih elemenata, koja služi kao vezivo nespojivog (na čemu metaforika i počiva) (ibid.: 349). Autić izgleda kao da gotovo neodvojivo pripada Kocki te je svojom veličinom i preciznim pozicioniranjem na nju „dovršava”. Na prvim je skicama ideja bila da Autić bude žučkast, da imitira boju zvijezde u podnožju, čime bi istomjesnost, odnosno povezanost „znamena” i Autića bila naglašena. Medić se ipak odlučuje Autić obojiti šareno, pri čemu se gotovo spontano i, kako navodi, bez posebnog značenja ugleda na skulpture umjetnice Niki de Saint Phalle, i to kako bi Autić bio uočljiviji prolaznicima Trgom. Drugi je razlog taj da šareni Autić izgleda karikaturnije, odnosno, po umjetnikovim riječima, „da ide u ekstrem”. Na toj razini Medićeva intervencija može biti shvaćena i kao (vizualna) ironija, „podriavanje svake afirmacije”, „uvođenje nereda”, obrat (Booth 1974) – okrenuta je od Ban centra, uvodi u prostor određeni disbalans, postavlja se u odnos nekompatibilnosti s okolinom, teži naglasiti nedostatke, infantilizirati. Umjetnik se i samim vizualnim oblikovanjem Autića, njegovim obrisima i bojama još jasnije želi „narugati” i vidljivije našaliti.

## INTERPRETATIVNA IGRA

Intervenciju Duje Medića na Trgu Europe, javnom prostoru u samom centru Zagreba, obilježava prijemor, najprije detektiran oko samog oblikovanja Trga, mogućnostima njegova korištenja, pa sve do sasvim osobnog prijepora u doživljaju i percepciji prostora. Autić „stvara” prostor na (barem) dva načina: prvo kao umjetnički čin nastao iz (kon)teksta prostora, a drugo kao objekt koji može biti odvojen od simbola i značenja ideje. Ta sam shvaćanja i njihova preplitanja pokušala objasniti teorijom o performativnim jezičnim činovima J. L. Austina, analizirajući Autić kao „perlokucijski performativ”, koji tvori raskorak između intencije i efekta. Djelovanja su Autića na Trg prožeta humorom, ponajprije vizualnom ironijom i „očuđenjem”, te jednostavnom humornom „igrom”, smijehom. Premda sam u značenjski kontekst Autića dominantno upisala prijepor, a u načine njegova djelovanja humor, oni pri svakom promatranju ne moraju biti presudni i inherentni. Interpretativna igra na Trgu s Autićem dopušta fluidnost i heterogenost mogućih „odgonetavanja”, od nekih čvršće povezanih s okolinom i kontekstom „društvene proizvodnje” grada do onih fokusiranih na sâm šareni Autić – mogućnosti su nepregledne.

Attardo, Salvatore. 1994. *Linguistic Theories of Humor*. Berlin – New York: Mouton de Gruyter.

Austin, John L. 1962. *How to do Things with Words*. London: Oxford University Press.

Carr, Stephen et al. 1992. *Public Space*. Cambridge: Cambridge University Press.

Carrol, Noël. 2001. *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press.

Chandrasekaran, Arjun, Ashwin K. Vijayakumar, Stanislaw Antol, Mohit Bansal, Dhruv Batra, C. Lawrence Zitnick, Devi Parikh. 2016. "We Are Humor Beings: Understanding and Predicting Visual Humor". <https://arxiv.org/abs/1512.04407> (1.7.2016).

Goldblatt, David. 2011. „Taking Art Personally: Austin, Performatives and Art”. *Contemporary Aesthetics*. <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=612> (1.7.2016).

Gulin Zrnić, Valentina. 2009. *Kvartovska spika. Značenje grada i urbani lokalizmi u Novom Zagrebu*. Zagreb: Jesenski i Turk.

Kelemen, Petra i Nevena Škrbić Alempijević. 2012. *Grad kakav bi trebao biti. Etnološki i kulturnoantropološki osvrti na festivale*. Institut za etnologiju i folkloristiku, Jesenski i Turk.

Low, Setha M. 2006. „Smještanje kulture u prostor : društvena proizvodnja i društveno oblikovanje prostora u Kostarici”. U *Promišljanje grada : studije iz nove urbane antropologije*, S. M. Low i V. Gulin Zrnić, ur. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 91 - 123.

Morreall, John. 2009. *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*. UK: Wiley - Blackwell.

Gavrilović, Feđa. 2014. „Povratak Hrvata pod majčinski skut stare prostitutke”. *Arteist* 18. prosinca 2014. <http://arteist.20minuta.hr/povratak-hrvata-pod-majcinski-skut-stare-prostitutke/> (1.7.2016.)

UF13. 2015. „Trg Europe: slijepa pjega” (Davor Konjikušić i BLOK) <http://urbanfestival.blok.hr/13/hr/trg-europe-slijepa-pjega/> (1.7.2016.)

Kolanović, Gordana. 2014. „Što autor ‘zvijezde Europe’ kaže u obranu svog spomenika?”. *T-portal* 4. srpnja 2014. <http://www.tportal.hr/kultura/kulturmiks/341068/Sto-autor-zvijezde-Europe-ka-ze-u-obranu-svog-spomenika.html> (1.7.2016.)

Šimpraga, Saša. 2013. „Bilo kuda, Silađin svuda”. *H-alter* 6. lipnja 2013. <http://www.h-alter.org/vijesti/bilo-kuda-siladjin-svuda/> (1.7.2016.)

Šimpraga, Saša. 2014. „Kvazitrđ proizisao iz stihije”. *Pogledaj.to* 2. srpnja 2014. <http://pogledaj.to/arhitektura/kvazitrđ-proizisao-iz-stihije/> (1.7.2016.)

## LAUGHING BUTTERFLIES: OD SMIJEHA DO DRUŠTVENE KRITIKE I OČUĐENJA

Tomislav Augustinčić

Martina Mezak multimedijalna je umjetnica, diplomirala na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti, a živi i radi u Zagrebu i Berlinu. Stvara radove većinom u mediju video- ili audioinstalacije, bazirane na multidisciplinarnim istraživanjima na polju umjetnosti, tehnologije i spoznaje.

<http://www.martinamezak.hr/>

Rad *Laughing Butterflies* (2016.) zvučna je instalacija izvedena kao urbana intervencija *in situ* Meštrovićeva paviljona na Trgu žrtava fašizma u Zagrebu. Rad je nastao na relaciji Zagreb – Berlin. Nazvana po mitu sjevernoameričkog naroda Pueblo, instalacija se sastojala u postavljanju zvučnika na Meštrovićev paviljon, a izvedena je 21. ožujka 2016.

U oblačno i hladno poslijepodne 21. ožujka 2016. dolazim do zagrebačkog Trga žrtava fašizma iz smjera Krešimirca. Prelazim prometnu cestu približavajući se šetnicom popločenom kaldromom Meštrovićevu paviljonu. Neuobičajeno za moje prolaskе tim prostorom, ovaj put svjesno i namjerno *oslušujem*. Očekujem čuti zvuk *smijeha* premda ne znam kako će zvučati. Uskoro se pred glavni ulaz Paviljona postavljaju glavni rekviziti intervencije Martine Mezak: dva para velikih zvučnika kraj stupova Paviljona te tri para malih zvučnika na prozore i portal glavnog ulaza u Paviljon. Zaposlenik Hrvatskog društva likovnih umjetnika (dalje: HDLU) radi „tonske probe“ i iz zvučnika odzvanja autoričina montirana snimka *smijeha*. Rijetki prisutni pješaci pred Paviljonom – muškarac koji šeta labradora, mladi par na mramornim klupama, momak koji sjedi pod trijemom Paviljona i drugi prolaznici – okreću se prema nama, zbunjena pogleda, poneki se kratko nasmiju, a onda nastavljaju šetati psa, sjediti ili idu dalje.

Od siječnja 2016. u redovitoj korespondenciji e-mailom na relaciji Zagreb – Berlin i u razgovorima u Zagrebu s Martinom Mezak pratio sam multilokalni<sup>1</sup> nastanak njezine umjetničke intervencije *Laughing Butterflies*. Suradnja s umjetnicom, i njezina stvaralačka poetika, od početka me navela da njezinu umjetničku intervenciju ne promatram i ne istražujem samo kao realiziran, statičan umjetnički objekt (Morphy i Perkins 2006: 12). Istraživački sam pratio dinamičan i fluidan proces, niz trenutaka i perspektiva, zamišljenih i ostvarenih koncepata (usp. Hirsch 1995: 3, 22) povezanih u stvaranju umjetničkog djela i njegova smještanja u urbani prostor i njegovu svakodnevicu.

Boraveći u Berlinu, autorica nije mogla sudjelovati u postavljanju zvučnika ni predstaviti svoj rad prilikom izvedbe, zadnje točke u organiziranoj šetnji pod vodstvom dr. sc.

\* Tomislav Augustinčić, student diplomskog studija etnologije i kulturne antropologije, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, t.augustincic@gmail.com

<sup>1</sup> V. Čapo Žmegač, Gulin Zrnić i Šantek 2006: 26-28; Rodman 2003: 212.



‘Organizirana’ publika, jedina prisutna pred Paviljonom za trajanja intervencije, približava se zvučnicima da bi bolje čula smijeh (Foto J. Vuglač, ožujak 2016.)

Josipa Zankija i dr. sc. Nevene Škrbić Alempijević povodom Europskog dana kreativnosti.<sup>2</sup> Ja sam umjesto autorice pred tom organiziranom publikom predstavio njen sinopsis i svoju interpretaciju rada. Nakon kratkotrajnog emitiranja snimke smijeha, unatoč ideji autorice za njenu dugotrajnu prisutnost na tom mjestu, intervencija nije ponovno izvedena. U toj izvedbi etnografsku sam pažnju usmjerio na angažman osjetilnosti i tjelesnosti sudionikâ mjesta izvedbe (Schoer et al. 2014: 15; Frykman i Gilje 2003: 10–11, 29) u tom fizičkom prostoru, dok su se interpretacije intervencije „organizirane” i „slučajne” publike u jeci smijeha i kratkotrajnosti izvedbe raspršile i izmjestile iz mjesta izvedbe. Premda u izdvojenoj poziciji interpretatora i istraživača, i ja sam bio dio publike, čija je tjelesnost i osjetilnost angažirana sudjelujući (osobito ovim radom) u procesima smještanja umjetničke intervencije u mjestu (usp. Low 2006: 92; Frykman i Gilje 2003: 10–11).

U ovom radu predstaviti ću proces autoričina situiranja, tematiziranja te interpretiranja umjetničkog djela i mjesta gdje je ono izvedeno, a time i svoju interpretaciju autoričnih narativa. Nastojati ću objasniti kako je autorica svojom intervencijom, angažirajući fizički prostor te osjetilnost i tjelesnost njegovih sudionika, izrekla kritiku društveno-političkih prijepora u samom prijepornom mjestu Trga žrtava fašizma kroz (karnevaleskni) smijeh, istovremeno želeći njime očuditi prostor.

---

<sup>1</sup> V. Škrbić Alempijević, u ovom zborniku.

Martina Mezak za izvedbu svoje urbane intervencije u početku se dvoumila između Meštrovićeva paviljona i Botaničkog vrta Prirodoslovno-matematičkog fakulteta, premda sigurna da će izvesti audio- ili videoinstalaciju. Budući da je Botanički vrt na planirani dan izvedbe intervencije bio zatvoren, Mezak je odabrala Paviljon, adaptirajući za njega rad *Ecdysis / Reflections for Change*, koji je u kolovozu 2015. predstavila u umjetničkoj galeriji Gale Rica u Makarskoj. Na platno između stupova ispred ulaza u Paviljon namjeravala je kontinuirano projicirati crno-bijelu snimku tijela koje radi krugove u vodi, a ispred razvući špagu s obješenim rubljem. Rad je trebao tematizirati „promjene psiholoških značenja u odnosu na ciklične procese”<sup>3</sup> reflektirajući u malom šire „transcendentne procese rođenja, života, smrti i preporoda”. Djelomično blokirajući ulaz u Paviljon razvučenim platnom, Mezak je namjeravala potencirati „savršenstvo kruga, beskonačnog kretanja”<sup>4</sup> referirajući se na kružni tlocrt zgrade Paviljona i video. Rubljem je namjeravala istovremeno artikulirati odjevni/razodjevni moment u toj cikličnosti,<sup>5</sup> ali i šaljivi „mali bunt” jer „svi reagiraju na to, to se ne može, to se ne stavlja, već je intima ... [i] kako je grad zabranio [javno] sušenje veša”.

Ipak, koncipirani *Ecdysis 21*. ožujka suočio se s „tehničkim” i organizacijskim zahtjevima za svoju izvedbu (iako je autorica odabrala Paviljon upravo iz tehničkih razloga, npr. izvor struje itd.), a zbog kojih je autorica stalno mijenjala sadržaj rada.<sup>6</sup> Zbog problema s pozicijom platna za projekciju, koje bi prepriječilo ulaz u Paviljon, i njegova odnosa s reklamnim plakatima za aktualne izložbe HDLU-a,<sup>7</sup> Mezak je odustala od *Ecdysisa*. Na istom mjestu odlučila je postaviti novi rad, zvučnu instalaciju (zbog veće jednostavnosti izrade od videoinstalacije i mogućnosti rada „na daljinu”), u sklopu koje bi se na Paviljon postavili zvučnici (premda su idejno trebali stajati duž cijelog oboda njegove kružnice). Iz njih bi se kontinuirano emitirala kratka snimka<sup>8</sup> višeglasnog, multipliciranog, preklapajućeg smijeha, namontirana od snimki iz osobnog arhiva i fragmenata preuzetih s interneta, u koje je autorica uplela „tek toliko, i tu i tamo”<sup>9</sup> refren pjesme *Children of the Revolution* engleske rock-grupe T. Rex.

<sup>3</sup> Mezak, iz sinopsisa za *Ecdysis / Reflections for Change*.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ekdiza, iz naslova, podrazumijeva presvlačenje kože kod gmazova ili ljuštore kod kukaca. V. Ewer 2005.

<sup>6</sup> Video bi se mogao projicirati samo za radnog vremena HDLU-a, a u slučaju da HDLU nema dovoljno jake projektore, samo u večernjim satima; projektor ne bi mogao biti dugotrajno postavljen na otvorenom.

<sup>7</sup> Namjera je umjetničkog rada, prema komentaru autorice na ovaj tekst, i bila da platno postavljeno ispred ulaza „smeta, da tako zatvori krug” Paviljona, premda je to predstavljalo problem za HDLU. Modifikacije ideje rada dovele bi do toga da „rad i dalje ne bi bio vidljiv, nego bi se previše uklopio u (...) reklamni dio pa bi tako podsjećao na reklamu” (Mezak, iz korespondencije s autorom).

<sup>8</sup> U razgovoru je Mezak naglasila kako u videu i zvuku ne teži narativnosti, već sažimanju i apstrahiranju u kratke minutaže.

<sup>9</sup> Mezak, iz korespondencije s autorom.

Putem *Laughing Butterflies* Mezak je odlučila komentirati socijalne, ciklične promjene u ljudskom društvu. Zazivajući nemogućnost realizacije utopije/ideala slijedom platonističke filozofije, Mezak je kao jednu dimenziju svog rada uvela moment problematiziranja i kritike upravo povijesti te namjene Paviljona i njegova okružja:

„Primjer [nemogućnosti realizacije utopije] je proleterska, antifašistička revolucija koja se dogodila na ovim područjima nakon Drugog svjetskog rata, a u čije je sjećanje Meštrovićev paviljon bio pretvoren u Muzej revolucije u periodu 1945. – 1990. godine a čije vrijednosti i metode se propituju i danas.” (Mezak, iz sinopsisa za *Laughing Butterflies*)

Fizički prostor i građevina u koje je Mezak situirala svoj rad više su puta mijenjali ime i namjenu, a različiti su društveni akteri praksama i narativima upisivali i osporavali upisana značenja (Rodman 2003: 212-214). Ovo se prijeporno mjesto, tek predviđeno regulatornim planom, do 1928. zvalo *Trg N*, da bi iste godine bilo preimenovano u *Trg Petra I. Oslobođitelja (Karađorđevića)* (Rihtman-Auguštin 2000: 45; Stanić, Šakaja i Slavuj 2009: 96). Iako je tim preimenovanjem bilo predviđeno podizanje spomenika konjanika posvećenog jugoslavenskom kralju, dogovoreno je da se umjesto njega podigne Dom likovnih umjetnika prema nacrtu Ivana Meštrovića (Hex 2013; Vitas 2016). Od 1941. do 1945., za vrijeme NDH, trg se zvao *Trg III.* (tj. bio je neimenovan; s.n. 2015) pa *Trg Kulina bana* (Rihtman-Auguštin 45-46; Stanić, Šakaja i Slavuj 2009: 98). Na poticaj vlasti NDH-a građevina je 1943./1944. završetkom radova u unutrašnjosti te podizanjem triju minareta u njenom okružju i vodoskoka u pretprostoru pretvorena u džamiju. Kao džamija, tj. muslimanska bogomolja s minaretima, građevina je funkcionirala do 1945. Tada su minareti uklonjeni, a ona je pretvorena u Muzej narodne revolucije (Hex 2013; Vitas 2016), dok je trg 1946. (za NDH središte organa ustaške vlasti i zatvora)<sup>10</sup> preimenovan u *Trg žrtava fašizma* (Rihtman-Auguštin 2000: 46). Muzej 1991. postaje Dom hrvatskih likovnih umjetnika, a trg je uz velike društvene polemike preimenovan u *Trg hrvatskih velikana* (Rihtman-Auguštin 2000: 46; Stanić, Šakaja i Slavuj 2009: 102). Trgu je 2000. vraćeno ime *Trg žrtava fašizma*, a *Trgom hrvatskih velikana* 2001. imenovan je prostor pred zgradom Hrvatske narodne banke (Stanić, Šakaja i Slavuj 2009: 102). Suvremeni *Trg žrtava fašizma* nije jedini zagrebački primjer konkretizacije povijesti u prostoru, tj. strategija političkih sustava u direktnom upisivanju selektiranih identitetski simboličnih i reprezentativnih povijesnih epizoda i figura u arhitekturu i svakodnevicu grada (Rihtman-Auguštin 2000 *passim*; usp. Stanić, Šakaja i Slavuj 2009).<sup>11</sup> Ove su brojne konkretizacije svega, međutim, dio društvene povijesti, iskustva i selektivnog pamćenja (Kahn 1996: 168) koje ga čine (prijeponim) mjestom obogaćenim društvenim identitetom, poviješću i odnosima (Augé 2001: 50-51).

<sup>10</sup> V. Rihtman-Auguštin 2000: 41; Stanić, Šakaja i Slavuj 2009: 99. Također istaknut tijekom edukativne šetnje urbanog seminarara *Punktovi otpora: Zagreb 1941. – 45.* (9. svibnja 2015., vodili Jagić i dr.), dostupno na interaktivnoj mapi projekta *Kartografija otpora* (kartografija-otpورا.org).

<sup>11</sup> Rihtman-Auguštin navest će i ovaj trg kao primjer „pučkog odmaka” od službenog nazivlja – naime, da se trg (i danas) svakodnevno naziva „džamija” (2000: 46).

## KARNEVALSKI SMIJEH

U Paviljonu, središtu HDLU-a, i prije su bile situirane izvedbe umjetničkih intervencija,<sup>12</sup> izložbi<sup>13</sup> i retrospektiva<sup>14</sup> koje su tematizirale i oslovljavale historijat mjesta. Nekim su intervencijama i prosvjednim skupovima na tome zagrebačkom trgu oslovljavana i evocirana i druga mjesta<sup>15</sup>, pa čak i fizički smještena u njemu, primjerice intervencijom *K19 Zlatka Kopljara* (s.n. 2014).<sup>16</sup>

Premda se referirajući na historijat Paviljona i Trga dobro upoznala s njima, Mezak se izmjestila iz sudjelovanja u tim društvenim prijedorima. Svoj komentar odlučila je dati karakterističnim izrazom – višeglasnim i bestjelesnim, simbolično i kontekstualno obogaćenim karnevalskim smijehom. U sintezi teorije ruskoga književnog teoretičara Mihaila Bahtina o karnevalskom smijehu *Stallybrass* i *White* izdvojiti će njegove ključne karakteristike (1986: 8), kojima istovremeno odzvanja i smijeh autoričine intervencije. Povodom Dana europske kreativnosti (karnevalski) smijeh intervencije bio je *prazničan* i *svečan*. Dopirući iz zvučnikā, smještenih u ambiva-



Dio zvučnikā postavljenih na Paviljon, usmjerenih prema otvorenom prostoru  
(foto: J. Vuglač, 21. 3. 2016.)

<sup>12</sup> Zvučnu instalaciju *Whenever I hear*, emitiranja ezana (poziv na molitvu s minareta) Igor Grubić izveo je u sklopu 36. zagrebačkog salona (Radak 2001./2002.).

<sup>13</sup> 29. salon mladih 2008. tematskim okosnicama obuhvaća proslavu obljetnice studentskih i radničkih pokreta 1968. i povijest paviljona (Jureković 2008).

<sup>14</sup> Izložba *Zagrebačka džamija* održana je u travnju 2016. godine (HINA 2016a).

<sup>15</sup> Prosvjedni skup *Jasenovac na Trgu žrtava fašizma*, kao rezultat političkih i društvenih prijedora komemoracije u Jasenovcu 2016. godine, održan je 22. travnja 2016. pred Paviljonom (HINA 2016b; Resanović 2016).

<sup>16</sup> Intervencija je postavljena u preprostoru glavnog ulaza u Paviljon na Dan sjećanja na žrtve holokausta, a funkcionirala je i kao komemorativni prostor, izazivajući društvene prijedore (s.n. 2014; v. komentare članka). Intervencija se sastojala od pet stupova izrađenih od cigli iz Jasenovca (*Srpsko narodno vijeće* s.a.).



lento javnom/privatnom prostoru, smijeh je bio *javan* i *svačiji*, a emitiran u otvoreni, javni prostor, bio je i *univerzalan* i u prisvajanju i u usmjerenosti ismijavanja. Štoviše, sastavljen od višestrukih smjehova iz različitih (nenaznačenih) izvora, kojima su se pridruživali smijesi prisutnih, naočigled bestjelesan i bezizvoran, bio je i *kolektivan*. U interpretaciji Josipa Zankija<sup>17</sup> višestrukost smijeha i njegova umnažanja odnosila se na akustičnost unutrašnjosti Paviljona, gdje se zvuk umnaža u jeci. Smijeh je bio *neizoliran* od događaja, prijepornosti mjesta te iskustava Paviljona. Kako je Mezak i istaknuo u razgovorima, taj je (karnevaleskni) smijeh i na idejnoj i na ostvarenoj razini bio ambivalentan i potentan: *radostan, pobjednički, zadirkujuć i izrugujuć*. Mada je bezbrižan („Kada se smijemo, oslobađa se endorfin koji djeluje na nas poput opijata, opušta nas i stvara nam ugodu“),<sup>18</sup> Mezak je u korespondenciji istakla da je prema nekim teoretičarima „smijeh ekvivalentan režanju kod životinja, obrambeni mehanizam“.

Mezak je momentom (karnevalesknog) smijanja kao kritike prijevora oko mjesta uvela moment transgresije – „inverzije“ službenih istina i praksi, izokretanja i preispitivanja svakidašnjih društvenih hijerarhija (Stallybrass i White 1986: 17–18), tj. postojećih društvenih prijevora. Ovo izokretanje reda kodirano je u naslovu rada, posuđenom naslovu mita sjevernoameričkog naroda Pueblo. I u intervenciji i u mitu uloge su izvrnute te se ismijava uobičajeno propitivanje reda. U mitovima sjevernoameričkih naroda kojot je često lik šaljivdžije i kulturnog heroja koji šalama i spačkama, (ne)djelima izokreće i propituje red da bi ga ustvrdio (Carrol 1984; Linscott Ricketts 1996). U ovom, pak, mitukojot odlazi po sol do velikoga slanog jezera, gdje priligne i zaspi, da bi se (naslovni) leptiri našalili s njim i prenijeli ga kući bez soli, i to tako tri puta. Treći se put probudio kod kuće sa solju i shvatio šalu. Onaj koji obično stvara smijeh, koji izokreće i propituje red, sada je izvrnuto karnevalesknom smijehu.

## OČUĐENJE I ANGAŽMAN PROSTORA

Unatoč društvenokritičkoj dimenziji Mezak je u razgovorima i korespondenciji naglašavala *šaljivost* svoje intervencije. Premda u ovom i drugim radovima u kojima se bavi filozofskim i religijskim temama adresira neke probleme suvremenog društva, Mezak se ne smatra aktivisticom, ona ne pripada „u aktivističku umjetnost kako se ona danas poima“.<sup>19</sup> *Laughing Butterflies* nije zamislila kao aktivističku intervenciju, već kao izvedbu šaljivog *očuđenja* (iskustva) prostora, namijavanja (publike) bez posebne namjere<sup>20</sup> tom zvučnom instalacijom u prostoru oko Paviljona. U našem razgovoru istaknula je da u radovima (i u zatvorenim i u otvorenim prostorima) osvjetljenjem i glazbom želi stvoriti efekt prostornosti, osjećaj koji će publika iskusiti ulaskom u prostor. Očuđenje je ovdje bilo nošeno upravo snimkom višeglasnog smijeha, čiji je zvuk ispunjavao fizički prostor oko Paviljona i stvarao obuhvaćajuću atmosferu u njemu (Brabec de Mori i Seeger 2013: 281), a koji je neuobičajen među svakodnevnim prometom ili drugim sudionicima grada (šetačima pasa, skejterima, prolaznicima).

<sup>17</sup> Komentirao na predstavljanju prvih rezultata istraživanja u sklopu tribine *O gradu i umjetnosti kroz kulturnoantropološku prizmu: zagrebačke teme* (13. svibnja 2016. na Filozofskom fakultetu u Zagrebu).

<sup>18</sup> Mezak, iz sinopsisa za *Laughing Butterflies*.

<sup>19</sup> Mezak, korespondencija s autorom putem e-maila.

<sup>20</sup> U našem je razgovoru usporedila *Laughing Butterflies* i *RedBall Project*, putujuću urbanu intervenciju Kurta Perschkea, koji u svakodnevno korišteni prostor fizički uvodi crvenu loptu na napuhavanje, a onda dokumentira reakcije prolaznika (Itzkowitz s.a.), naglašavajući da joj je draga jer „nema nikakvo značenje (...), nema koncept, ne buni se protiv ničeg, ništa ne zastupa, nego radi začudnost“.

Premda su zvučnici postavljeni na Paviljon, Mezak očuđujući smijeh nije u potpunosti situirala na Paviljon, već ga je angažirala kao medijator bestjelesnog smijeha, a onda uključila i sudionike mjesta i prostora kao publiku. Sudionici grada mogli su svojim udaljavanjem od glavnog ulaza u Paviljon ili kretanjem prema njemu iskusiti smijeh tišim ili glasnijim. Mogli su osjetiti kako ih je zvuk preplavljivao i u potpunosti ispunjavao u otvorenom prostoru neposredno ispred Paviljona odnosno kako je zvuk njihovim udaljavanjem od paviljona postepeno jenjavao i ispreplitao se sa zvucima automobila i tramvaja na prometnim trakama oko Trga žrtava fašizma. Kako su zvučnici, umjesto po cijelom obodu, postavljeni samo ispred glavnog ulaza u Paviljon, zvuk je smijeha slabio i jačao ovisno o smjeru kretanja po obodu Paviljona, a dojam zvuka varirao je na uređenim šetnicama Trga i pod trijemom Paviljona. Mezak je tako ispreplitala iskustvo prostora i intervencije čineći ih višestrukim, procesualnim i odnosnim (usp. Fischer 1996: 44-45) prema tjelesnoj prisutnosti, statičnosti ili kretanju i osjetilnosti pojedinaca. Već prema poziciji i osjetilnosti sudionika grada bestjelesni smijeh i umjetničko djelo nisu bili samo *na* Paviljonu već su više-manje bili prisutni u cijelome ili specifičnome okolnom prostoru. Štoviše, širenje zvuka dokidalo je dihotomiju situiranoga umjetničkog objekta i prostora u kojem je smješten (ibid.).



Karakter zvuka ne omogućuje reprezentabilnu fizičku interakciju s njim poput dodira. Reprezentabilne interakcije pojedinaca u „slučajnoj“ publici (osvrtnje za izvorom zvuka) bile su kratke (foto: T. Augustinčić, 21. 3. 2016.)

Slično je angažiranje prostora i prisutnosti publike prisutno i u drugim radovima koje je Mezak postavila u Zagrebu, poput audioinstalacije *Tales of the Inexpressible* (2009.), izvedene na vanjskoj strani prozora Galerije Prozori Knjižnice Silvija Strahimira Kranjčevića,<sup>21</sup> ili multimedijalne instalacije *The Urban Organic* (2013.), izvedene na dijelu medijskih fasada Muzeja suvremene umjetnosti.<sup>22</sup>

## VIŠEGLASNOST UMJETNIČKOG DJELA

Jednako kako je mjesto (značenjima obogaćeni prostor i građevina) s kojim je Mezak povezala i u koje je smjestila intervenciju prijevorno u višeglasnim narativima o njemu u vremenu i prostoru, tako je i sam *Laughing Butterflies* bio višeglasan u svojem konceptu i svojoj izvedbi,<sup>23</sup> upućen prema i angažirajući više publika.<sup>24</sup> Njegov je sinopsis izricao narativ društvene kritike prijevora o mjestu, dok je u izvedbi bio usmjeren na očuđenje prostora, premda različitim publikama. Društenokritički narativ rada iskazao sam kao interpretativni okvir rada<sup>25</sup> sudionicima šetnje pod vodstvom dr. sc. Josipa Zankija i dr. sc. Nevene Škrbić Alempijević, organiziranoj publici okupljenoj na tom (prijevornom) mjestu. Drugim prisutnima oko Paviljona, sudionicima grada koji su se kretali tim fizičkim prostorom, osvrtni na smijeh, ali nisu zastali slušati moje izlaganje, taj je narativ zasigurno promaknuo, ali mogli su čuti *neuobičajeni i očuđujući* zvuk smijeha.

Rad Martine Mezak u svojoj je višeglasnosti tematizirao i interpretirao te komunicirao s komplementarnim društveno proizvedenim fizičkim karakteristikama prostora te društveno oblikovanim kulturnim i društvenim karakteristikama mjesta (Fischer 1996: 43-44; Low 2006: 92-93). I fizičke karakteristike i upisane društvene dimenzije ovog mjesta iz različitih perspektiva angažirane su u umjetničkom djelu kao konstitutivni dijelovi njegova očuđenja i kritike društvenih prijedora, čime je okružje Paviljona nakratko postalo višeperspektivnim krajolikom, aktivnim u izvedbi umjetničkog djela i angažmanu zvučne osjetilnosti bivanja u njemu (usp. Bradley 2012: 103). Taj je karakteristični, kratkotrajni smijeh, karnevaleskan u prijevornosti mjesta i očuđujuć u iskustvu prostora, postao dijelom iskustva Trga žrtava fašizma za različite publike.

---

<sup>21</sup> V. više M.G. 2009.

<sup>22</sup> V. više Babić 2013.

<sup>23</sup> U nedavnim je razgovorima njezin rad počeo biti i prijedoran. Jedna je sugovornica ukazala da je društenokritički narativ Martine Mezak antikomunistički u smislu da Mezak ne shvaća da je narodnooslobodilačka revolucija uspio, a ne neuspio projekt oslobođanja od fašističke vlasti i uspostave socijalizma.

<sup>24</sup> Deutsche će istaknuti da publika (*audience*), javnost (*public*) i javni prostor (*public space*) ne postoje kao dani, samostalno postojeći entiteti, već se tvore u kontekstualiziranim odnosima i diskursu (1992: 39, 43-44).

<sup>25</sup> U razgovoru je Mezak istaknula i čest problem nerazumijevanja različitih slojeva značenja umjetničkog djela zbog tendencije suvremene umjetnosti prema apstrahiranju misli i koncepta (kod nje uvijek povezanih s egzistencijalističkim pitanjima i razmatranih kroz prizmu arhetipskog i transcendentalnog) i čestog izostanka interpretativnog okvira u predstavljanju umjetničkog djela.

- Augé, Marc. 2001. *Nemjesta. Uvod u moguću antropologiju supermoderniteta*. Karlovac: DAGGK.
- Brabec de Mori, Bernd i Anthony Seeger. 2013. „Introduction: Considering Music, Humans, and Non-humans”. *Ethnomusicology Forum* 22/3: 269–286.
- Carroll, Michael P. 1984. „The Trickster as Selfish- Buffoon and Culture Hero”. *Ethos* 12/2: 105–131.
- Čapo Žmegač, Jasna, Valentina Gulin Zrnić, Goran Pavel Šantek. 2006. „‘Etnologija bliskoga’. Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja”. U *Etnologija bliskoga – Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja*, J. Čapo Žmegač, V. Gulin Zrnić, G. P. Šantek, ur. Zagreb: Jesenski i Turk, 7–43.
- Ewer, John. 2005. „How the Ecdysozoan Changed Its Coat”. *PLoS Biology*, 3/10, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1250302/>
- Fisher, David. 1996. „Public Art and Public Space”. *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, 79/1-2: 41–57.
- Frykman, Jonas i Nils Gilje. 2003. „Being There: An Introduction”. U *Being There: New Perspectives on Phenomenology and the Analysis of Culture*. J. Frykman i N. Gilje, ur. Lund: Nordic Academic Press, 7–51.
- Hirsch, Eric. 1995. „Introduction. Landscape: Between Place and Space”. U *The Anthropology of Landscape. Perspectives on Place and Space*. E. Hirsch i M. O’Hanlon, ur. Claredon Press: Oxford.
- Kahn, Miriam. 1996. „Your Place and Mine: Sharing Emotional Landscape in Wamira, Papua New Guinea”. U *Senses of place*, S. Feld i K.H. Basso, ur. Santa Fe, New Mexico: School of American Research Advanced Seminar Series, 167–196.
- Linscott Ricketts, Mac. 1966. „The North American Indian Trickster”. *History of Religions*, 5/2: 327–350.
- Low, Setha M. 2006. „Smještanje kulture u prostoru: Društvena proizvodnja i društveno oblikovanje javnog prostora u Kostarici”. U *Promišljanje grada. Studije iz nove urbane antropologije*. S.M. Low i V. Gulin Zrnić, ur. Zagreb: Jesenski i Turk, 91–123.
- Morphy, Howard i Morgan Perkins. 2006. „The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice”. U *The Anthropology of Art. A reader*. H. Morphy i M. Perkins, ur. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell, 1–33.
- Rihtman-Auguštin, Dunja. 2000 [1995]. *Ulice moga grada*. Beograd: Biblioteka XX. vek.
- Rodman, Margaret C. 2003 [1992]. „Empowering Place: Multilocality and Multivocality”. U *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture*, S.M. Low i D. Lawrence-Zuniga, ur. Oxford, Malden, Mass: Blackwell Publishing, 51–73.

Schoer, Hein, Bernd Brabec de Mori, Matthias Lewy. 2014. „The Sounding Museum: Towards and Auditory Anthropology”, [https://www.academia.edu/7614322/The\\_Sounding\\_Museum\\_Towards\\_an\\_Auditory\\_Anthropology\\_2014\\_with\\_Hein\\_Schoer\\_and\\_Bernd\\_Brabec\\_de\\_Mori\\_](https://www.academia.edu/7614322/The_Sounding_Museum_Towards_an_Auditory_Anthropology_2014_with_Hein_Schoer_and_Bernd_Brabec_de_Mori_) (s.a.)

Stallybrass, Peter i Allon White. 1993 [1986]. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1-26.

Stanić, Jelena, Laura Šakaja, Lana Slavuj. 2009. „Preimenovanja zagrebačkih ulica i trgova”. *Migracijske i etničke teme* 25/1-2: 89-124.

Tanner, Jeremy. 2001. „Nature, Culture and the Body in Classical Greek Religious Art”. *World Archaeology* 33/2: 527-276.

## IZVORI

---

s.n.. 2014. „Polaganje cvijeća ispred ‘Džamije’ u spomen na žrtve Holokausta”. *vecernji.hr*, 17. siječnja 2014. Izvor: <http://www.vecernji.hr/ritam-grad/polaganje-cvijeca-ispred-dzamiye-u-spo-men-na-zrtve-holokausta-917376> (24.4.2016.)

s.n. 2015. „Preimenovanje javnih prostora: Neke su ulice i više od 5 puta mijenjale ime”. *poslovni.hr*, 9. svibnja 2015. <http://www.poslovni.hr/hrvatska/preimenovanje-javnih-prostora-neke-su-ulice-i-vise-od-5-puta-mijenjale-ime-295636> (30.5.2016.)

Babić, Vanja. 2013. „Multimedijski dijalozi i monolozi u MSU-u”. *matica.hr* (Vijenac br.496), 7. ožujka 2013. <http://www.matica.hr/vijenac/496/Multimedijski%20dijalozi%20i%20monolozi%20u%20MSU-u/> (27.6.2016.)

Hex, Jonah. 2013. „Minareti u tragovima”. *fotkamipisem.blogspot.hr*, 9. srpnja 2013. <http://fotkamipisem.blogspot.hr/2013/09/minareti-u-tragovima.html> (21.2.2016.)

HINA. 2016a. „Hasanbegović otvorio izložbu ‘Zagrebačka džamija’. Osobno je za izložbu napisao popratni tekst, na otvorenju bio i pravaš Ivan Tepeš”. *jutarnji.hr*, 20. travnja 2016. <http://www.jutarnji.hr/ministar-hasanbegovic-otvorio-izlozbu-fotografija-z--filipovica--quot-zagrebacka-dzamiya-quot-/1564289/> (24.4.2016.)

HINA. 2016b. „U Zagrebu održan skup ‘Jasenovac na Trgu žrtava fašizma’”. *vecernji.hr*, 22. travnja 2016. <http://www.vecernji.hr/hrvatska/poceo-skup-jasenovac-na-trgu-zrtava-fasizma-1078566> (24.4.2016.)

Itzkowitz, Laura. s.a. „The RedBall project Rolls into Montréal”. *travelandleisure.com*, s.a. <http://www.travelandleisure.com/blogs/the-redball-project-arrives-in-montreal> (23.6.2016.)

Jureković, Stjepan. 2008. „Obračun s redundantnim ostacima prošlosti”. *kulturpunkt.hr*, 20. listopada 2008. [http://www.kulturpunkt.hr/content/obra%C4%8Dun-s-redundantnim-ostacima-pro%C5%A1losti?quicktabs\\_izdvojeno\\_i.komentari=0](http://www.kulturpunkt.hr/content/obra%C4%8Dun-s-redundantnim-ostacima-pro%C5%A1losti?quicktabs_izdvojeno_i.komentari=0) (21.2.2016.)

M.G. 2009. „Priče o neizrecivom’ Martine Mezak u Galeriji Prozori”. *dnevnikulturalni.info*, 25. rujna 2009. [http://www.dnevnikulturalni.info/vijesti/likovnost/2620/price\\_o\\_neizrecivom\\_martine\\_mezak\\_u\\_galeriji\\_prozori/](http://www.dnevnikulturalni.info/vijesti/likovnost/2620/price_o_neizrecivom_martine_mezak_u_galeriji_prozori/) (30. 5. 2016.)

Radak, Andrea. 2001/2002. „Emitiranje ezana usred Zagreba”. *arhiv.slobodnadalmacija.hr*, 31. prosinca 2001/1. siječnja 2002. <http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/20011231/kultura.htm> (21. 2. 2016.)

Resanović, Luka. 2016. „Jasenovac na Trgu žrtava fašizma: Borci za slobodu nikada se neće za boraviti”. *h-alter.org*, 22. travnja 2016. <http://www.h-alter.org/vijesti/jasenovac-na-trgu-zrtava-fasizma-za-ljudsku-i-moralnu-solidarnost-prema-borcima-za-slobodu> (24.4.2016.)

Srpsko narodno vijeće. s.a. „Zlatko Kopljar – K19”. *snv.hr*, s.a. <http://snv.hr/galerija/zlatko-kopljar-k19> (28.6.2016.)

Vitas, Zoran. 2016. „Kako je na Sajmištu nastajala ‘Džamija’”. *vecernji.hr*, 6. travnja 2016. <http://www.vecernji.hr/zg-zivot/kako-je-na-sajmistu-nastajala-dzamija-u-jednoj-od-najljepsih-zgrada-na-trgu-n-sad-je-sredisnjica-hdz-a-1074129> (24.4.2016.)





# ART AND THE CITY





## CITY-MAKING AND PERFORMANCE: ARTISTIC INTERVENTIONS IN ZAGREB PUBLIC SPACES

Nevena Škrbić Alempijević  
Valentina Gulin Zrnić

What is the role of art in city-making processes? How do artistic interventions function within the complex web of city policies and practices? In what manner are stimuli from urban space incorporated in works of art? What do artistic interventions do to public spaces? What affects do they produce? Do they shift the ways in which people co-create, experience, imagine, transform the city and bring it to life?

The core questions that are being introduced in the volume *The Place of Performance and City-making* aim at juxtaposing performance, public space and city-making. Moreover, these topics are set out transdisciplinary, in order to examine the potential of intertwining academic research and artistic worlds. The specific approach to art-making in public spaces is established through the synergy of ethnology/cultural anthropology and visual arts, i.e., through the permeation of their various views on cultural and social phenomena. The combining of artistic and research activities has been implemented by two interconnected projects. The first is Creart project of the Croatian Association of Fine Artists (*Hrvatsko društvo likovnih umjetnika*, hereinafter HDLU), funded by the European Union. It is a part of Connecting Cities network which pursues artistic creativity and urban culture in European cities of medium size.<sup>1</sup> The second project is “City-making: Space, Culture and Identity”, funded by the Croatian Science Foundation and implemented at the Institute of Ethnology and Folklore Research (project leader: Jasna Čapo Žmegač). This scientific project explores the city of Zagreb as a complex urbanscape that develops at the intersection of global, transnational, national and local (f)actors and processes.<sup>2</sup>

The joint artistic and research endeavor began in 2015, with the focus on the relationship between artistic practices and contemporary society in various perspectives, from state art to creative industries. HDLU recognized the potential of ethnology and cultural anthropology to grasp the complexity of social, economic and political frameworks in which artistic processes occur, and to observe the perceptions and effects that artistic creativity generates in a broader context. The focus of the analysis was the feedback loop between artistic practice and everyday life. The research was conducted by the students and professors of the Department of Ethnology and Cultural Anthropology of the Faculty of Humanities and Social Sciences at the University of Zagreb. It encompassed the issues of inclusion and exclusion in public spaces, of usage of the human body in artistic practices, the relationship of social memory and oblivion and the counterpointing of various gender, political and religious narratives as performed by local artists (Zanki et al. 2015).

---

\* Nevena Škrbić Alempijević, associate professor, Department of Ethnology and Cultural Anthropology, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, nskrbic@ffzg.hr

\* Valentina Gulin Zrnić, senior research fellow, Institute of Ethnology and Folklore Research, Zagreb, gulin@ief.hr

<sup>1</sup> Various public and non-governmental institutions from the cities of Arad, Genoa, Kaunas, Delft, Harghita, Valladolid, Avier, Linz, Kristiansand, Lecce, Pardubice and Vilnius participated in the project; for Zagreb it was the Croatian Association of Fine Artists (HDLU).

<sup>2</sup> More about the project: [www.citymaking.eu](http://www.citymaking.eu).

The new stream of research in 2016 brought to the fore some new questions: How do city spaces, through artistic activities, become the places of performance? How does art contribute in redefining the city? How do the city and citizens become forces in artistic process? Moreover, the research approach was somewhat different. In contrast to study of already completed artistic works, the new research gave an opportunity to the researchers to immerse into the artistic process itself, to participate and even to collaborate and co-create the artists' conceptualizations of the interventions. Indeed, the rationale of this project was to connect artistic creativity and scientific research in a process that would overcome the typical dichotomy between the researcher and the researched Others. In other words, it was expected that such a research itself was going to influence the very process being researched so that the researchers ventured into a kind of experiment. They suggested the urban locations for artistic interventions in Zagreb, while the artists would learn about ethnological and cultural anthropological insights and ethnographic material related to the chosen locations. With this research, the researchers placed themselves into the role of co-creators of the city or at least in a position to shed some light on the role that they undertook.

## ON CONCEPTS AND APPROACHES

Two key concepts that comprise the backbone of our research are city-making and performance. The concept of *city-making* refers to the all-encompassing construction and articulation of urban life, and assumes multifaceted, multilayered and interdependent participants, factors and processes of contemporary transformations in cities. Ethnology and cultural anthropology rely analytically on two complementary perspectives of city-making. The first perspective is *the production of the city*. It encompasses architecture, urbanism, construction, technology, as well as ideological, social, economic and other factors that shape the urban built environment (Low 1999). In this sense, particular parts of the city bear marks of specific epochs or periods. The cities are characterized in this way by the *coexistence* of various historical, political and urbanistic visions that influenced material shaping of the city. The second perspective is *the sociocultural construction of the city*. It assumes the phenomenological, symbolic and subjective experiences of the city (ibid.),<sup>3</sup> which come to life in the constant and intensive interaction of the citizens with/in urban spaces. The inhabitants of the city become the creators of the city, because they appropriate, transform, re-shape, humanize and redo the city constantly.

Art is both an agent of production and construction of the city. Guide books and tourist guides always stress famous artworks like sculptures, monuments and fountains in public spaces as well as relevant buildings that stand for certain architectural style etc. Such objects in public spaces usually represent the dominant political, social, historical and cultural values of the particular period, and became markers of the identity of the city. In this sense the city is being produced with art.<sup>4</sup> The construction of the city with art includes the phenomenological and symbolic interaction of a person and the artwork in public space. It is important to stress that the city becomes the scene or the stage where the urban space itself (the square, street, passageway,

---

<sup>3</sup> The terms are used and interpreted by Setha Low, who applies them while dealing with the production and construction of space (Low 1999).

<sup>4</sup> This, however, is not always without controversies, as many polemics show, when the decision has to be made about the selection or location of artistic works in the public spaces of Zagreb (see for example Šimpraga 2011: 121–159).

park, building) in which the art piece is placed or performed becomes its constitutive part. The city stages not only formal and static artworks, but also installations and performances – which started to appear in the public space with increasingly more emphasized demands for the democratization of art, from the 1960s onward (Marjanić 2014). The artwork/installation in public spaces interact with our individual traversing and knowing of public spaces, experiences of the city, senses, memories and everyday lives, and it is through all these lines that the city is being created by art.

The focus of the actual research is *artistic performance* as one of the specific cultural strategies through which the city is created, challenged, and changed. Art and artist are not seen as insular world, but the focus is on contacts, permeations and collisions with the worlds of others who are the co-makers of the public space. In accordance with the interpretation of the performance theorist Richard Schechner, performance surpasses art and can be used as a lens to study diverse cultural and social practices (Schechner 2004: 7-9). Considering the multitude of instances and kinds of performance, this author proposes the broad spectrum approach, in which performance stands for any ritualized behavior and any action “that is framed, enacted, presented, highlighted, or displayed” (Schechner 2013: 2). Having in mind such a definition of performance, as a conscious and active intervening in the public sphere, prompted by the wish of the performer to express himself/herself in front of others and to cause certain effects, in this book we consider artistic performances, but also reactions and actions of other people when they encounter artistic interventions in public space. Artistic performance occurs at the intersections of the initiators of the performance (when performance occurs as a segment of various projects), performers, materialization or embodiment of their art, audience and place, in this case the public city space. By emphasizing performances, the research prominence is given to *transformations, creations and new cultural productions* in the life of the city.

Nevena Škrbić Alempijević studies precisely such connectedness of city-making and performance in her article “Making the City with Artistic Performances: Ethnological and Cultural-anthropological Perspective”. The author approaches artistic performances as nodes in which the politics and practices of creating, governing and using of urban spaces meet and occasionally oppose each other. The places of artistic performances as the foci of city-making are, in some cases, arenas in which the dominant mechanisms of the production and construction of the meaning of city are affirmed, redefined and questioned. In other cases, artistic interventions in public spaces have no explicit contested reference but perform strong individual artistic expressions fundamentally related to artist’s own life and artistic development. The emphasis is, in both cases, on the articulation of the city and urban life from the perspective of the artist. However, the ethnological and cultural-anthropological analysis deals with the experiences and reactions of all who participate in city-making and co-create the relationships towards the art in public spaces through their perceptions, narrations and practices. In a more theatrical and gallery-style terms, the citizens become the audience of art exhibited or performed in public space. The reactions of the audience can differ widely, from incorporating the art into their own practice of city-making to negating it or censoring it in public space. All the researchers included in the platform *The Place of Performance and City-making* tried to capture these diverse layers of artistic performances, the city and the people.

The artistic-research platform *The Place of Performance and City-making* gathered five artists, namely Ida Blažičko, Duje Medić, Martina Mezak, Marko Pašalić and OKO. The artistic part of the platform was coordinated by Josip Zanki, the president of the Croatian Association of Fine Artists. The selected artists create art in various media – sculpture, site-specific intervention, sound installation, body art, mural – at selected locations in the center of Zagreb. The research part of the platform was led by Valentina Gulin Zrnić and Nevena Škrbić Alempijević, and carried out in cooperation with the students of ethnology and cultural anthropology: Tomislav Augustinčić, Katija Crnčević, Jozefina Ćurković, Ena Grabar and Klara Tončić. The researchers suggested locations for artistic interventions, taking care that different types of public spaces are included. The list of suggested locations comprised those which were burdened with various historical and political connotations or newly constructed and redesigned spaces with an identity in the making; some locations hosted earlier artistic performances; some proposed locations were “non-spaces” like crossroads or derelict sites. Artists themselves chose the location for their intervention from the list; still, some decided to make an intervention in the urban space which is filled with personal meanings for them.

The research task was to ethnographically record the whole *artistic process* from the *conceptualization* and preparations for intervention, through *artistic act* itself, to *reactions* which the artistic performances trigger in the city. The methodology of an ethnological and cultural-anthropological research is qualitative. It relies on in-depth interviews with artists and other social actors, on participant observation in the process of creating the particular piece of art as well as in various practices that occur in public space, and on discourse analysis of media reports, political narratives, Internet fora, etc. Such a methodological framework of close cooperation of researchers and artists generated a special synergy in creating particular interventions: researchers were involved not only in observing the art-in-the-making but were included in discussions of ideas and concepts with the artists and helped in their realizations and performances. Consequently, such a participation of researchers influenced the interventions in some cases, and became the issue for reconsideration of research positions and involvement.

The artistic interventions were realized in the beginning of 2016. On March 21, the European Day of Artistic Creativity, a publicly announced walking tour around the locations of artistic interventions in the city was organized and undertaken.<sup>5</sup> The following five sections present the stops in the walking tour and briefly illustrate the locations and the interventions as well as lines of interpretations of city-making which are further elaborated in particular articles in the volume.

## TOY CAR AT EUROPE SQUARE

The space of the city is changing incessantly. Some spaces get new architectonic layers, others are derelict, whereas some new spaces are created. The latter is the case with the space in the strict center of Zagreb, framed by Cesarčeva, Bakačeva and Vlaška Streets. Formally, this loca-

---

<sup>5</sup> Beside the mentioned walking tour, the scientific conference with invited speakers was organized in April 2016 whose articles are presented in the volume. Another activity of the project was the student workshop on performance and city-making in May 2016.

tion is an intersection of streets, but various social agents (the city administration, Zagreb Tourist Board, the European Commission Representation in Croatia, etc.) are shaping it and treating it as a square, being called informally as the Europe Square. It became marked by the construction of the business building *Ban centar* at the spot where there was just an open parking lot. The building hosts, among others, the European Commission Representation in Croatia. The intersection of streets forms smaller pedestrian area with newly planted trees and designed benches, and the location got its recognizable look with the installation of the “EU Star,” the mark of Croatia’s 2013 accession to the European Union. The design of the space as well as of the monument is made by an architect Branko Siladin. This place is a *square “in becoming”* and part of the pedestrian zone that spreads from nearby Zagreb’s central square. It is a part of the route of numerous passersby, city dwellers and tourists, many of whom come via the newly designated tourist bus stand near the Europe Square. The city authorities themselves call this space the Europe Square and they explain that they wanted to accentuate the European identity of the city and the state. Moreover, they want to make it into an attractive place for stopping and meeting and not only passing. The square is thereby becoming the scene of street festivals, concerts, promotions and one of the recognizable spots of the manifestation *Advent in Zagreb*. The questions of which symbols of identities, memories and practices should be tied to this location do not go without being contested.

The artist Duje Medić reacted to this contestation with site-specific intervention. The goal of his work was to point to the controversies and media discussions which accompanied the genesis of the square, and to criticize its new architecture design. Medić considered the square empty and created the colorful stylized version of a toy-car of polystyrene - *Toy Car with Special Needs for the Square with Special Needs*. Skillful in graphic arts and excellent at drawing, this was Medić’s first sculpture and spatial art piece. Nevertheless, he chose a site-specific intervention to make a mark in the square with the intention to intervene in the space with humor, to play with a space which he still does not consider sufficiently recognizable part of the city topography.



Site-specific intervention at the Europe Square, Zagreb. Artistic walking tour, 21 March 2016.

The installation was set up on the square – specifically, it was set up on the top of the existing monument “EU star”. It was a new artistic layer but without any textual explanation. This brings us to the issue of comprehending the public art. To what extent is an artistic intervention and the way the artist imagines it, comprehensive to people who encounter it in a public space? How does a passerby experience art in the city?

The reactions of citizens were researched by observing the space, asking for short comments, and following the comments on the Internet blogs. The material suggested that only some of citizens understood the critical edge of the artist’s work and his response to the controversies of the space. Most of the passersby were oriented toward other dimensions of the artwork, primarily its visual lure. With its shape, vivid colors and strokes, the installation elicited spontaneous smiles, surprises and wondering and invited children to play.

Ena Grabar researched the activities of Duje Medić, from the inception of the concept (in which she actively participated) to questioning the multiple variants of the performance. She spoke with the artist about his views on art, the city, that concrete square and his own work, and observed the installation of his art piece on days when it was exhibited. In her paper “Toy-Car at Europe Square. Artistic Intervention between Controversy and Humor”, Grabar concluded that the controversy was inscribed in the meaning and concept of the installation itself. However, at a different level, the effects of the installation on passersby were in the first place humorous, abounding with visual irony and wonder. By using the J. L. Austin’s theory of speech acts (1962), the researcher analyses this site-specific installation as a “perlocutionary performative”, which creates a split between the intention and effect, allowing fluidity and heterogeneity of understanding of art in a public space.

## UNDER THE DOME OF OKTOGON PASSAGE

Certain repetitive everyday practices like reaching a targeted destination of work, school or meeting point, can result in a routine passing through a public space, without noticing the space actively, and missing many of its aesthetic and cultural characteristics. This often happens in Oktogon, the covered pedestrian passageway in the center of Zagreb. Oktogon is built in 1899 and it got its name by octagonal central area with the dome made of stained glass windows. The building hosts residences and business companies, shops and banks. It is a favorite place of street musicians, break-dancers, and street art performances. The space is dynamic, with a constant flow of passersby. Still, most of the people use the Oktogon nowadays just as a shortcut, so that it mainly remains an incidental, fleeting passageway.

The sculptor Ida Blažičko responded to this characteristic of the space with the intention of embellishing it, to point to its aesthetical dimension, invite passersby to lift their gazes from the ground towards the dome. Her artistic work typically entails suspending sculptures into space. Blažičko placed under the central dome an artistic installation made of white silk and bamboo. She named it *Aithérios*, prompted by its texture and effects in the historic complex of Oktogon passage. The word *aithérios* denotes the space out of atmosphere, something unearthly and rare, untouchable and clean, fragile and airy. There are several questions that could be asked through Blažičko’s work: Why did the space became so ordinary to us that we have to make it visible again? How do we enhance historical artistic layers with new artistic creations? How do we turn a passageway into a place of art?

The placement of the sculpture *Aithérios* into public space significantly affected its dynamics, circulation and behavior of the passersby. People would stop and curiously look at the space, read the signboard with the explanation of the work, take photographs, talk among themselves and comment, change their position under the dome and the angle at which to look at the sculpture. They perceived the installation as an interesting and unobtrusive “invitation to take a break”. During the exposition, the interactions between passersby became more intensive, while the relation of passersby to the space also visibly changed together with the experiences of space.

Katija Crnčević followed the genesis of the work by talking with the artist and observing the Oktogon before and after the sculpture was installed. In her paper “*Aithérios* in Oktogon: Dynamic Installation in Interaction with a Public Place” she discloses the artist’s concept for the sculpture “to live, permeate the space and grow with it, breathing a new life into it” and unwraps the artistic conceptualization as a vibrant act that undergoes many modifications from original idea to realization due to various factors. Both the artist and the researcher monitored the reactions of passersby who would stop, look around, take photographs and comment. Crnčević’s interpretation of this particular piece of art in public space points out a dialectical relationship between the experience of non-place and place in urban context.



Sculpture in the Oktogon passage, Zagreb. Artistic walking tour, 21 March 2016.



## LAUGHTER IN FRONT OF THE MEŠTROVIĆ PAVILION

The city is mostly depicted through its visual dimensions, based on attractions that can be seen in public space. However, a city is a multilayered space which is experienced through *all* senses. Permeation of the city and people in it is an intensive sensory and bodily experience. Sounds of the city are often neglected, although they are inescapable in urban living. The noise of traffic, voices of passersby, barking of dogs, buzzing of cooling machines and other apparatus, ringing of mobile phones, slamming of entrance doors – are all the fragments of the life of the city. We become aware of such stimuli mostly when we become aware of the absence of the city sounds when we expect them, or when they are significantly modified.

The artist Martina Mezak surprised citizens of Zagreb with her artistic sound installation in a public space. Her work is typically based on multidisciplinary research which combines art, technology and cognitive science. She selected for her 2016 installation in Zagreb the space in front of the entrance of the Home of the Croatian Association of Fine Artists. The building is constructed in 1938 by the concept of internationally eminent sculptor Ivan Meštrović. The building, known as the Meštrović Pavilion has been repurposed a number of times, reflecting the turbulent national history. It was designed originally as an art gallery – the House of Fine Arts, but converted into a mosque during the WWII, when three minarets were erected around it and removed after the war. For much of the second half of the 20<sup>th</sup> century and during the socialist regime the building was turned into the Museum of the Revolution of the Peoples of Croatia. The Pavilion was given to the Croatian Association of Fine Artists in 1993, which turned it again for its primary function. The re-writing of history can also be followed in renaming of the square on which the pavilion is situated according to various political regimes.



Audio installation at the Meštrović Pavilion, Zagreb. Artistic walking tour, 21 March 2016.

The artist decided to react to the controversial politics of memory by exposing all the politicizing of the public space to subversion by laughter in her sound installation, *Laughing Butterflies*. Mezak placed three pairs of speakers at the entrance of the Home of the Croatian Association of Fine Artists. She played the recorded sounds of multiplied and overlapping laughter and introduced this laughter into an urban space. The subversion is made by carnivalesque laughter, a universal and emancipatory laughter directed at all social actors. Another aim of the particular sound installation, according to the author, was to cause wonder in the space and to redirect the perception of the passerby to audible stimuli. Indeed, the passersby were turning their heads, coming closer and looking for the source of the loud. By being activated only for a brief time, one afternoon, the installation pointed to the temporariness and transiency of events through which passersby experience the city.

Tomislav Augustinčić, the author of the paper “Laughing Butterflies: From Laughter to Social Critique and Wonderment”, discusses the specifics of this artwork particularly the laughter that the artist labels as ambivalent and potent. Augustinčić notices a discrepancy between the concept of artwork which emphasizes social critique of the controversies tied to a particular place on the one hand, and the implementation of the artwork, in which laughter was aimed at bringing wonderment to the space, on the other. He concludes that both the built environment and inscribed social, political and cultural dimensions of the particular place are engaged in the artistic work as constitutive parts of producing wonderment as well as critique. In that way the surrounding of the Pavilion briefly became the landscape of multiple perspectives, enacted in an artistic performance.

## THE BODY IN URBAN SPACES

A city is produced by initiatives, visions and power struggles of various actors who are engaged in the politics of space. It is the perspective from above. However, a city is created by views and practices from below, from the street-level, and the ways of individual navigating through the city which is never completely determined by urban planning. People experience and create the city with their bodies and by moving through the urban space. Therefore, a city could also be approached as a network of diverse practices which are created by bodies in motion. In as much as we notice in every urban space a heterogeneity of bodily behaviors, some types of practices are more often tied to particular city locations. For instance, one would go out to Zagreb’s *špica* (favourite meeting point in the city center) to be seen, sit and sip coffee; one would wait and meet friends *pod satom* – under the main square’s clock; one would go to the green market to squeeze between the stands and shop; or would go at the river Sava’s embankment to ride and cycle.

Marko Pašalić decided to take a second look precisely at these expectations, to commit particular types of physical activities in particular places. Pašalić is primarily a performance artist, accentuating bodily activities and the temporariness of an artistic act in urban space. The city he creates with his performances is a place fit for a human being, who intervenes in it by performing seemingly everyday activities. However, Pašalić comments on bodily practices, reversing the expectedness of certain practices in certain spaces, countering them with randomness. His photographic performance, *The City – Playground of Random Approach*, is based on the linkage of six recognizable city locations and six activities that are regularly done in the city. This time, the locations and activities are linked randomly, picked by pulling pieces of papers from bags. As a result, Pašalić met with a friend in front of Meštrović Pavilion, waited at the intersection of Vukovar-

ska Street and Hrvatske bratske zajednice Street, *begged* at the Flower Square, *played* at Ibler Square, *wrote* in front of the Academy of Music building, *ate his lunch* at the Student Center. With this randomness, the artist redefined the meanings which were designated to these places from above. Each of the performances was photographed and made in the form of a picture postcard. The added dimension was the artist's reference to already well-known art pieces; he posed in the picture postcards referring to the paintings of Caspar Friedrich and Edouard Manet, Banksy's graffiti and a performance of Tomislav Gotovac. The place he picked as the location of his final performance was the Ban Josip Jelačić Square, the central public space of Zagreb, where he staged his performance *Calling for the State of Emergency*. The performance consisted of the artist sitting at the table with picture postcards of earlier photo-performances. An empty chair was placed opposite of the artist, inviting the passerby to join. With this performance, Pašalić questioned whether he could cause a state of emergency, while expecting at any moment the police force to penalize him with an "informative talk" or a fine. Nothing like this happened and the performance ended with a sunset.

Klara Tončić observed the artistic process and Pašalić's performances and presented it in her paper "Calling for the State of Emergency: Performances of Marko Pašalić in Urban Public Spaces" The artist profiles his performance as a subversive spatial practice, attributing temporarily to some seemingly everyday activities certain connotations that are uncommon. The subversiveness of the performance "is in author's message carried by his activities, which goes against the status-quo of meanings and norms". The artist uses the details of performative reality (such as a suit as "ritual clothes" of the performance, begging with a small bucket without a bottom) and creates with them a new reality in which he does not take over the real role of what he performs; nevertheless, that new reality is an artistic work. The artist himself stresses the self-reflexive and experiential character of performances as primary and more valuable than the formal categories with which some event could be analyzed like social critique or similar.



Performance at the central square, Zagreb. Artistic walking tour, 21 March 2016.

## THE SWAN ON THE WALL OF THE STUDENT CENTER

The city is most commonly described from the position of a pedestrian. The terms *flâneur* and *dérive* associate the urban space with activities on foot. However, the city relies on diverse kinds of mobility; gazes from various transportation vehicles, at different speeds and from positions that pedestrians can hardly reach, revealing alternative dimensions of public space in relation to those which we experience when walking through the city. The graffiti artist OKO points to such different ways of monitoring and creating city with mobility. OKO<sup>6</sup> is known to the Zagreb audience mostly through her street art – murals that she has painted on many locations in the city. She chose the Student Center in Savska Street for the intervention. This complex comprises of many buildings, which were originally built in the 1930s as an international fair; in the war period it became Jewish collection camp; after the WWII it became the center of student life and cultural activities (theater, gallery, student restaurants); some buildings, like the Fair French Pavilion from 1937 became a protected cultural heritage. A few years ago, the project of the skate park within the complex was combined with a number of graffiti and street art murals.

In spite of a layered historical context, which offers a multitude of reference points, OKO chose a somewhat more personal approach, by focusing herself to her own understanding and experience of this space. Because she had created several works of art at this location earlier, she concentrated on the act of upgrading her own life and artistic history. She decided to repaint



Mural in the Student Center, Zagreb. Artistic walking tour, 21 March 2016.

---

<sup>6</sup>OKO is a pseudonim; in Croatian it means an EYE.

an older artwork she made on the side wall of one building, and to made the new mural *Swan*, using acrylic paints. By making this wall the place of her multiple artistic performances, OKO created some kind of her personal palimpsest.

A puzzle has been for the researchers for which audience did OKO make her work, for whose glances did she expose it on the seemingly desolate wall next to the parking lot of the Student Center? The artist's statement "But it can be seen very well from the train" brought to the fore new perspectives to the city and to redirect the analysis to different speeds of traversing the city.

Jozefina Čurković was present as the researcher and was involved with the work of OKO, which she describes and interprets in the paper "OKO of the Student Center: Public Space as a Ground for Artistic Inscription of one's own Personal History". Her paper emphasizes how exceptionally self-reflexive creative, artistic work can be. In this particular case, the public space was used to write down one's own personal history. Through the dialogues with the researcher, the artist also discloses how pressing the concept of "socially engaged art" could be on the creative and personal level. It stays today as an imperative in contemporary art, but still the artist feels it as some kind of a "contamination of one's own work". Čurković also ponders about the relationship between the cultural anthropologist and artist in terms of similarity of the artistic and research processes, which are both marked with unpredictability and self-reflexivity.

#### ON OTHER ZAGREB SPACES AND PERFORMANCES

Although the project the *Place of Performance and City-making* focused on current artistic interventions, the concomitant scientific conference (April, 2016) elaborated many other examples. The conference gathered scholars who work in the fields of anthropology of place and space, anthropology of the city, anthropology of public events, performance studies, cultural studies, visual arts, theatre production, the study of creative industries and innovation.

Suzana Marjanić is a researcher from the Institute of Ethnology and Folklore Research whose areas of research include folklore, literary and performance studies. In her text she begins in the footsteps of a 1979 newspaper article written by the ethnologist Dunja Rihtman-Auguštin as a commentary of the event "Spring in Novi Zagreb." Rihtman-Auguštin observed the transformation of the city affected by the performance. The event brought cultural and artistic contents to the green areas and concrete plateaus between the buildings of the then newly built residential settlements of Zagreb, so that, as Rihtman-Auguštin reported, "Lawns became auditorium, and balconies became loggias". At the same time, an international festival of contemporary music, the Tenth "Musical Biennale Zagreb" was taking place, with a greatly elitist reception, trying though to counteract this elitist image with the introduction of an open-air program *Urbofest*. While comparing these events, linking them with the labelling and differentiation between the elite and mass culture of that time, Marjanić takes into her focus the relationship between the center and periphery, asking the questions: who creates art in the public space, for whom, with which purposes and effects. The two mentioned cultural events also pointed out current discussions of the period about the democratization of art in socialist society. This topic is further analysed in Marjanić's article. The author discusses conceptual art, performance and public spaces, using a series of examples from Zagreb (and Yugoslavia) from the end of the 1970s to the present day. Interpretatively, she observes the artistic actions in a dichotomy set by Don Handelman, who spoke of two types of public events. One type are "models" – public events that transform, and the other

are “mirrors” – those that merely reflect social reality. Public events “models”, at least temporarily, could question authoritarian structure of the city by showing that different variants of the city are possible. Therefore, Marjančić attributes the transformative power of art to individual actions.

Gordana Vnuk discusses Croatian cities, Zagreb and Dubrovnik in particular, as theater stages in the text “Theatre and Public Spaces of the City”. The author is the founder and director of Eurokaz, an international festival of new theatre, taking place in Zagreb from 1987 to 2013. The festival, which knew no genre determinations, enabled manifold innovations in the theatrical landscape. She opens the discussion with the question on how to include Euclidian public space into theatrical proxemics. Although public space is used in open-air theater productions, usually on the basis of the sheer analogy with the space in the original play (Dubrovnik fortress as Hamlet’s castle), the new perspective is introduced when *mimesis* is superseded by *semiosis*, that is, by the permeation of theatrical performance and the fabric of the city. Vnuk is particularly interested in innovative concepts of theaters in urban public spaces and she comments the performances which link seemingly incompatible ambiances or which give space some new character. As an example of such a treatment of space as an indispensable building block of performance and not a static coulisse, Vnuk mentions the *Dubrovnik Days of Youth Theatre (Dubrovački dani mladog teatra)* 1980–1983. She finds such approach even more pronounced in the program of Eurokaz, where she detects the unsettling of public space and site-specific playing with urban context, from Zagreb green markets and Jarun Lake to shopping malls and urban landfills. One of the intentions of the festival was the inclusion of inhabitants and visitors of the city into a theatrical life and invitation to “interact with the environment and the artistic process itself”. In this way, the Zagreb locations became during Eurokaz the stages of performative wonderment which bring to new insights, different experiences and at times, more enduring transformations.

## ON RUINED URBAN SPACES AS THE PLACES OF PERFORMANCE

What is the transformative potential of art in abandoned and ruined public spaces? Can the memory of some preceding uses of urban space, expressed by art, have an emancipatory and activist character and contribute to the transformation of the city?

Sanja Potkonjak, assistant professor of the Department of Ethnology and Cultural Anthropology of the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, builds her study on the relationship between derelict spaces and art. She mostly deals in her research with urban and feminist themes, ethnography of postsocialism and transition, ethnography of work and cultures of memory. In her text “Artistic Transformation of a Postindustrial Town/Work: The Case-study of Sisak” Potkonjak examines the artistic action *Alphabet of the Ironworks* performed within the *Festival of Ironworks Sisak – Common Town/Work* in 2015. The ironworks was the symbol of industrial progress during socialism, and the town of Sisak owes much of its development to this particular industry. The author points to the artistic practices that lead to the transformation of the postindustrial town and work and which are reactions to the degradation of industrial capitalism and, at the same time, the town whose whole life relied on the functioning of the ironworks. The postindustrial transformation of ruined industrial zones in a city rests therefore on the reconceptualization of work and the development of some other kind of industry, one that is cultural and creative. On one hand, the author discusses the role of artistic actions in revitalizing the city of Sisak. On the other, she questions the process of transformation of industrial manufacturing into a cultural artefact set on the pedestal of industrial heritage and place of memory,

with a newly discovered aesthetic potential. She introduced two analytical frameworks to analyze these. One framework stems from postindustrial anthropology which studies the ruined industrial landscapes, urban ruins and the collapse of the urban community. The second framework is the poetics of ethnographic experimentation, which is based on the application of critical, collaborative and engaged principles of ethnographic research in the design and implementation of the artistic project. The artist who makes the ruined spaces the places of performance becomes in that way the cultural activist, whose engagement is expressed as a reflection of his/her own life and social environment which passes through intensive transformation.

Andrej Mirčev swirls his work around ruined spaces and their artistic actualizations in the town of Osijek. He is a theoretician, visual artist and dramaturge who combines his education from philosophy, history and theatre studies. In his text titled “Spatial Practices between Archeology, Ideology and Archive (a Draft for the Critical-Dialectical Cartography)” he deals with issues of his ten-year lecturing at the Academy of Arts in Osijek. He claims that the starting point of the educational process is “the attempt to create a platform for articulation, reflection and bringing to one’s awareness the traumatic processes of social transitions through the mode of their inscription into the spatial matrix of the city.” The city on which the author focuses is Osijek, an industrially developed town in the 20th century, which in the last twenty-five years degraded through wartime destruction in the first half of the 1990s, postsocialist transitional processes, collapse of industrial manufacturing and emigration. The work with students developed through visits to different locations in the city, mapping, “archaeology” of prints and recording. It focused on the university campus in Osijek, formerly the soldiers’ barracks. There the students tried to read the imprints from the walls and fences – carved personal names, names of towns and years – which were telling about the socialist era of the city. Further examples are the “expeditions” to the places of derelict industrial plants and tours of the socialist monuments of the People’s Liberation Struggle in Osijek from the second half of the 20th century. An especially potent place was the Osijek’s fortress, *Tvrđa*, an old city where the artefacts from the period of Yugoslavia related with defense and civil protection were found. The series of interventions in public space was directed toward “articulating and provoking the urban experience from the perspective of suppressed and censored narratives”, mostly those related to socialism. Furthermore, the interventions framed themes of industry, work and solidarity, military and defense politics and monument heritage. The city-making is defined also through the theoretical dealing with space, which the author situates between critical theory, politics of remembrance and conceptual performative artistic practice.

## ON INNOVATING WITH ARTISTIC PRACTICE

Kirsti Mathiesen Hjemdahl, researcher at the institute Agderforskning in Kristiansand (Norway), builds her work through the synergy of research and artistic practice, but with a somewhat different accent than the texts presented earlier. Her areas of study are theme parks, popular culture, cultural and creative industries and the political places in transformation. According to the author, the portal for art in public space opens with the term of innovativeness. In her text “Innovation and Reinventing by Artistic Practice: Upcycling, Performing, and Curating” Hjemdahl moves away from the positioning of art exclusively at the pole of subversion, activism and cultural (de)construction. She shows that artistic practices which are planned as the segment of a dominant city politics or the project of city branding, have equal power to transform the sites, give them new life and make new interactions possible as the subversive and activist artistic in-

terventions. The purpose of the article is to illuminate ways in which artists, in connection with business companies, can strategically reinvent the city locations. The text is based on three case studies of such interventions in Norway. In the project *Upcycling the City*, artists, researchers, urbanists and young dropouts cooperate on the study of the applicability of upcycling processes for the revitalization of the so-called “rest areas”, unattractive and dead zones within the city. In the project *Performing the Road*, researchers and artists collaborated with road authorities and local inhabitants to implement the so-called Art Highway. In the project *Curating the Fjords*, within the Bergen International Festival, the Norwegian fjords were toured with an artistic tone, arranged for international art- and culture audiences. Finally, the author questions the role of the scientist-researcher in projects like these, asking the question to what extent are they an answer to the needs and expectations of the communities in which they are conducted.

## ON OPENESS

No matter what their approaches to the issues of art in urban public spaces are, all the authors who contribute to this volume stress the close intertwinement of art-making and city-making processes, as well as the synergy of artists and researchers who tackle the dynamics, everyday routines and extraordinary events, potentials and challenges of the city.

The city itself is a “work of art” as stated by Lewis Mumford (1938), and an additional reference to the city might be the notion of an “open work” as defined by Umberto Eco (1989). The work of art is basically always unfinished and invites readers and spectators to interpret it and complete it. In the similar sense, the city is an open work to be completed by citizens. Paradoxically, completeness has never been achieved. Artistic performances as well as cities, and particularly if they are intertwined, are constant “work in progress”.



## LITERATURE

---

Eco, Umberto. 1989. *The Open Work*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Low, Setha M. 1999. "Spatializing Culture: The Social Production and Social Construction of Public Space in Costa Rica". In *Theorizing the City. The New Urban Anthropology Reader*, S.M. Low, ed. London-New York: Rutgers University Press.

Marjanić, Suzana. 2014. *Kronotop hrvatskog performansa. Od Travelera do danas* [Chronotope of Croatian Performance. From Traveler to Today]. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Udruga Bijeli val, Školska knjiga.

Mumford, Lewis. 1938. *The Cultures of Cities*. San Diego-New York-London: A Harvest/HBJ Book.

Schechner, Richard. 2004. "Performance Studies: The Broad Spectrum Approach", u *The Performance Studies Reader*, ed. H. Bial. London – New York: Routledge, str?

Schechner, Richard. 2013. *Performance Studies: An Introduction*. London – New York: Routledge.

Šimpraga, Saša. 2011. *Zagreb, javni prostor*. Zagreb: Meandarmedia.

Zanki, Josip et al. 2015. *Od državne umjetnosti do kreativnih industrija. Transformacija rodnih, političkih i religijskih narativa* [From state art to creative industries. Transformation od gender, political and religious narratives]. Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika.

(translated by Ljubomir Tot and the authors)



## IZ RECENZIJA

Ivana Mance, znanstvena suradnica u Institutu za povijest umjetnosti u Zagrebu

Zbornik *Mjesto izvedbe i stvaranje grada* rezultat je istoimenog projekta osmišljenog i provedenog ove godine u suradnji Hrvatskog društva likovnih umjetnika i Odsjeka za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, odnosno znanstvenog projekta pod vodstvom dr. sc. Jasne Čapo Žmegač. Koncipiran prema modelu međusektorske suradnje, u kojoj kulturna i znanstvena djelatnost udružuju svoje specifične kompetencije u istraživanju određene problematike, u ovom slučaju uloge koju umjetnost ima ili može imati u društvenoj proizvodnji javnog prostora, projekt je imao i dvostruki ishod – rezultirao je produkcijom novih umjetničkih radova i znanstvenim istraživanjem koje se posredno ili neposredno na njih odnosi. (...)

Sabirući teorijska i povijesna istraživanja te analize pojedinačnih slučajeva umjetničke intervencije u javni prostor, zbornik radova *Mjesto izvedbe i stvaranje grada* jedinstvena je publikacija unutar hrvatske akademske zajednice koja obrađuje interdisciplinarnu temu odnosa umjetnosti i javnog prostora. U istraživanju i promišljanju te teme od iznimne je važnosti upravo etnološka odnosno kulturnoantropološka perspektiva. Ujedinjujući inovativna teorijska polazišta s empirijskom znanstvenom metodologijom, ona nužno korigira likovno-kritičku identifikaciju umjetničkih fenomena, a tumačeći složenost društvenih relacija koje umjetnička djelatnost podrazumijeva, promišljanje o umjetničkim fenomenima vraća u konkretan sociokulturni kontekst. Zbog svega navedenog vjerujem da će ova publikacija biti često korištena priručnik u radu istraživača sa svih područja koja dijele interes za ove teme te rado čitano štivo zainteresirane publike.

## FROM THE PEER-REVIEW

Katja Hrobat Virloget, Research fellow and assistant professor at the Department of Archaeology and Heritage and the Institute for Intercultural Studies, Faculty of Humanities, University of Primorska, Slovenia

The authors of the present monograph problematize several anthropological questions of the space/place concept, while at the same time transcending the classical anthropological question of how people create spaces by also questioning how art performances make urban landscapes. The prevailing question is: how do city dwellers (re)shape, (re)create and (re)construct space and the social and cultural urban landscape by humanizing it, by attributing cultural meanings and problematizing dominant ways of urban management? The second question researched by the authors of the book is formulated as follows: how do artists influence the perceptions, experience and making of space by city dwellers? In the case-study of Zagreb, the research was conducted with everyday passers-by and groups intentionally visiting art performances by walking through the streets and art installations. As the authors state, an (art) performance influences the experiencing of a space, thus it changes the construction of space, even if only temporarily. The researchers derive their insights from contemporary anthropological theories where space is not perceived as a container of meanings, but as the embodiment of space, the social action, the movement of the body that makes the space or the perception of it. (...)

Some authors compare the role of the ethnographer and the artist in contemporary society. What they have in common is the critical reflection of contemporary culture leading (also) to social activism (commitment). (...) In a national and international frame, the present monograph is novel, as it is one of the rare cases where researchers of the humanities meet with artists in a common interdisciplinary discovery of the creation and “sensing” (Basso 2002: 143) of the (urban) space.

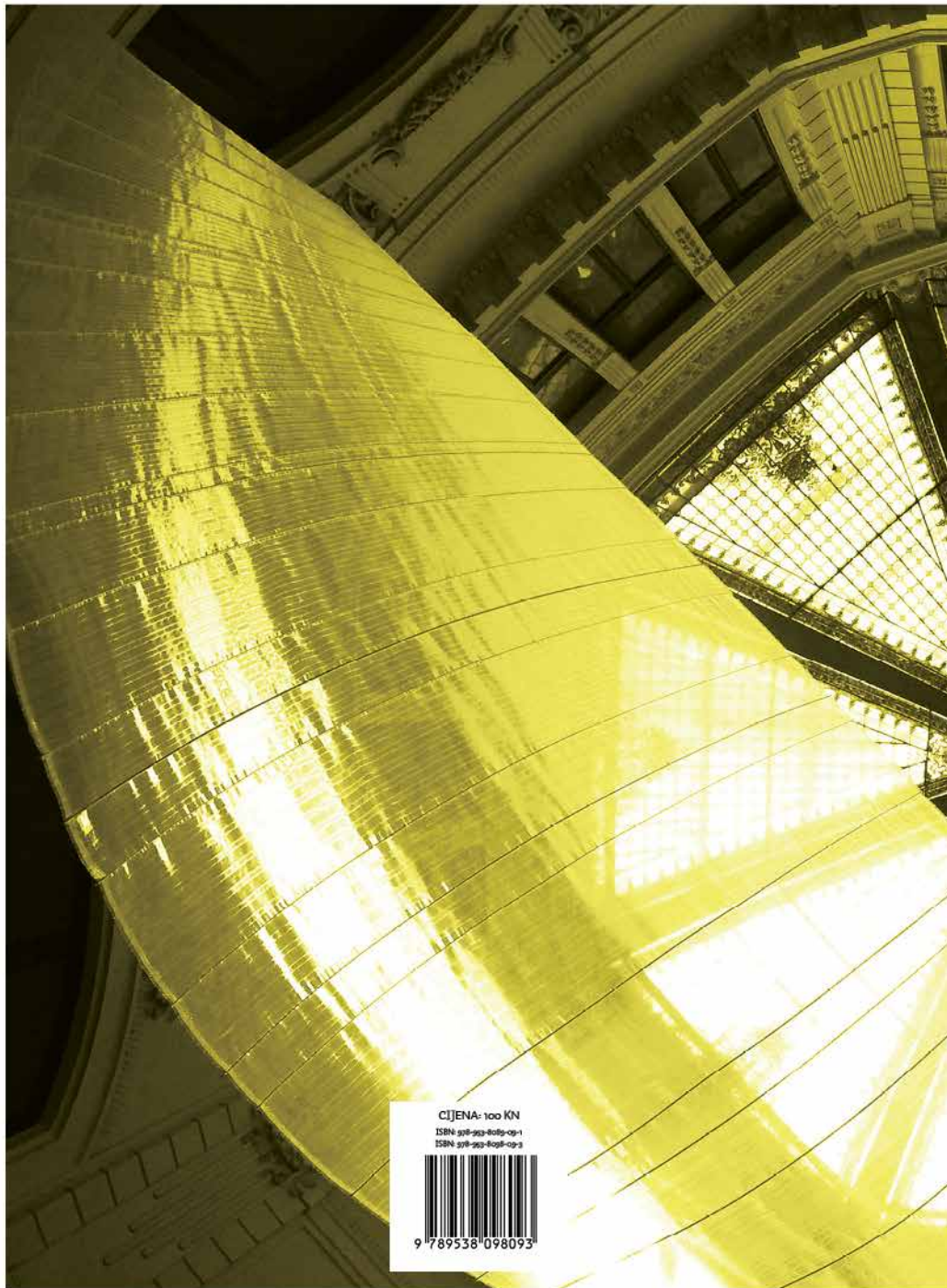
**IZJAVA O OGRANIČENJU ODGOVORNOSTI:**

Ova publikacija je ostvarena uz financijsku potporu Europske komisije. Ova publikacija odražava isključivo stajalište autora publikacije i Komisija se ne može smatrati odgovornom prilikom uporabe informacija koje se u njoj nalaze.

---

**DISCLAIMER STATEMENT:**

This publication was supported financially by the European commission. The content of this publication does not reflect the official opinion of the European Union. Responsibility for the information and views expressed in the publication lies entirely with the authors.



CIJENA- 100 KN

ISBN: 978-953-0109-09-1

ISBN: 978-953-0109-09-1



9 789538 098093