11 2007

Kritizirati, naplatiti, uživati zahvalnost

Ana Dević

Nekoliko je razloga zbog kojih se čini zanimljivim priču o odnosima institucija, institucionalne kritike, umjetničke produkcije, samoorganizacije i socijalne kritike pokušati razmotriti unutar dinamike hrvatske umjetničke i kulturne scene. Unutar nje od kraja šezdesetih godina pratimo jednu zasebnu liniju koja je u potrazi za alternativnim načinima produkcije i prezentacije umjetničkih djela redefinirala status umjetnosti i načine medijacije između umjetnika i publike, postavljajući radikalna pitanja o 'autonomiji' galerijsko-muzejskog sustava, ulozi i radu institucija društva, te koja je inaugurirala participativan, kolektivistički model rada s taktičkim upotrebama medija. Iako se velik broj autora ove struje kritički odnosio prema kulturnim institucijama, unutar aktivnosti tzv. *nove umjetničke prakse*[1] ne pronalazimo primjere institucionalne kritike nalik onoj na Zapadu.[2]

Dok je tokom sedamdesetih „prvi val" prakse institucionalne kritike[3] zahvaćao sustavna istraživanja funkcioniranja muzejsko-galerijskog sustava, denuncirajući njegovu „neutralnost" i eksponirajući potisnuti tržišni, ekonomski i politički kontekst, kritički rad umjetnika na području bivše Jugoslavije u tom razdoblju nije izravno okrenut muzejsko-galerijskom sustavu, već

političkom i ideološkom kontekstu, kao i pitanju izravnog kreiranja autonomnog sustava proizvodnje i distribucije umjetnosti.

Iako institucionalna kritika nije u potpunosti operativan i dostatan pojam pri pokušaju evaluacije statusa suvremenih kritičkih praksi i složenih, često kontradiktornih pitanja koja te prakse pred nas postavljaju, upravo će reperkusije asimilacije institucionalne, te šire gledano umjetničke kritike biti jedno od polazišta istraživanja odnosa između umjetničkih pozicija, kritičkih praksi i različitih problema vezanih za njihovu institucionalizaciju.

Govoreći o specifičnostima jedne lokalne scene poput hrvatske, nezaobilazna tema je i njen odnos prema širem metanarativu povijesti umjetnosti, no namjera ovog teksta nije isključivo aktualizirati akutno pitanje kanoniziranja umjetnosti Istočne Evrope u 'univerzalni sustav' Zapadne umjetnosti, već se ponajprije nameće potreba da se iz lokalne perspektive obilježene 'problemima s institucijama' pokušaju ocrtati konture različitih oblika kritičkih praksi, njihova kritika postojećih institucija, formiranje novih institucionalnih oblika i procesa institucionalizacije.

Izvorno inicirana u okrilju konceptualne umjetnosti, praksa institucionalne kritike afirmirala je *site-specific* pristup u kojem ključan postaje konkretan prostor realizacije viđen kao kompleksno, heterogeno kulturno i političko mjesto uokvireno institucijama umjetnosti, prožeto kontradikcijama i potisnutim tenzijama. Paralelno sa širenjem polja i jezika umjetnosti, redefinicijama umjetničkog djela, mijenjanjem umjetničkih konvencija i podjele uloga u svijetu umjetnosti, institucionalni okvir također je pretrpio vlastite kušnje i mijene, pokazavši se, ne isključivo kao osificirana struktura, već i kao dinamičan okvir sklon rekonfiguracijama, prilagodbama i reinvencijama.

Nezaobilazne referentne točke različitih hibridnih oblika suvremenih kritičkih praksi su i nasljeđe feminističke umjetnosti, niz antikomercijalnih umjetničkih pristupa razvijanih krajem šezdesetih i sedamdesetih koji su naglašavali kontekst određene lokacije i dovodili ga u odnos s uvjetima produkcije, prezentacije i recepcije umjetnosti, te različite aktivistički i socijalno orijentirane *public art* prakse i *community based* projekti razvijani osamdesetih godina – koji su također uvelike pridonosili redefinicijama umjetničkog okvira.

Napetosti i složene dinamike između umjetničke kritike kulturnih institucija (koja uvijek implicitno ili eksplicitno uključuje i kritiku društvenih institucija) s jedne strane, te institucionalnog poticanja kritičkih praksi s druge strane, rezultirale su kontradiktornim, ambivalentnim učincima koji istodobno energiziraju i otupljuju potencijale kritičkog djelovanja. Bilo da su „obrambeni" institucionalni mehanizmi išli u pravcu asimilacije, cenzure ili ignoriranja kritičkih praksi, upravo je dinamika između umjetničke proizvodnje i načina kako institucije na nju reagiraju formirala konture promjenjive „love and hate" relacije koja ocrtava moduse složene konstelacije kulturnih institucija i umjetničke produkcije.

Nadovezujući se na analize hegemonije fleksibilnog kapitalizma čiju je problematiku istraživala u suradnji s Lucom Boltanskim („Le Nouvel esprit du capitalisme / New Spirtit of Capitalism", 1999), Eve Chiapello, pišući o krizi koncepta kritičkih pozicija, činjenicu da kritika sve manje ispunjava svoje socijalne funkcije kontekstualizira tek u prvi mah paradoksalno u područje njene efikasnosti. Kooptacija kritičkih potencijala u dominantni ekonomski diskurs neomanagementa jedan je od najupadljivijih znakova iscrpljivanja kritičkih praksi. Može se reći da su neomenadžerske prakse umnogome posljedica posebne pažnje posvećene zamjerkama izraženim kroz „umjetničku kritiku". Sažeto

rečeno, upravo je uspjeh „umjetničke kritike“ doveo do njezine kooptacije od strane protivnika i gubljenja njezine oštrine.“[4] Povijesno situiran u 19. stoljeće kao jedan od oblika otpora novom industrijskom, kapitalističkom i buržoaskom društvu, termin „artist critique” koristi se kao nadpojam koji implicitno obuhvaća različite oblike kritičkih socijalnih aspiracija, te koji za razliku od brojnih srodnih termina, naglašava istaknutost umjetničke pozicije i vrijednosti koje taj životni stil utjelovljuje, upućujući na naoko imanentne razlike između umjetničke kreativnosti i imperativa profita.[5]

Iako se praksa institucionalne kritike, dakako, potpuno odmakla od romantičarske ili modernističke ideje „umjetnika heroja”, ona je afirmirala novi tip umjetničke kritike. Različiti samoodređujući potencijali kritičkih pozicija u odnosu na sustav umjetnosti i šire rezultirali su promjenom postojeće paradigme i daleko fluidnijim podjelama uloga.

Mijenjanje paradigme autorstva na valu redefiniranja ključnih koncepata ideologije modernizma u kojem individualna kreacija i pojam umjetnika – genija zamjenjuju različiti oblici kolektivnog ili participativnog rada, rezultirao je prema riječima Charlesa Harrisona, pomakom da „... smrt umjetnika kao autora bila je rođenje umjetnika kao svog vlastitog kustosa – vlasnika i zaštitnika uvijek-dosljednog, uvijek-nepogrešivo-jedinstvenog zaštitnog znaka. Umjetnik sada teži obrnuti uloge *connoisseura* i autora, uzdižući artificijelnu vjerodostojnost, kao autor izveden iz kreativnog potrošača.”[6]

Ta se dinamika reflektira ne samo promjenom paradigme u konfiguraciji odnosa između umjetnika i institucija, nego i na situiranje kustoske prakse u nju. Usvajanje menadžerskih funkcija od strane umjetnika ne bi li što izravnije, samoodređenije utjecali

na sustav, paralelno prate aspiracije kulturnih institucija i kustosa ka kritičkim i autorskim pozicijama.

Sve fluidnije podjele uloga i nestabilniji status pripadnosti unutar ili izvan institucije, rezultiraju obostranim „parazitiranjem“ i prisvajanjima kritičkog diskursa i sustava umjetnosti. To je za posljedicu imalo ambivalentan učinak; kao što facilitacija, medijacija i institucionalna organizacija ne leži samo u rukama kustosa ili institucionalne administracije, tako ni kritički stav nije „privilegija” isključivo vezana za umjetničke pozicije. Jedna od važnih promjena koje je područje umjetničkog kritičkog djelovanja posredno izazvalo u suvremenom kontekstu je katalizacija rastuće pojave inovativnih modela kustoskih praksi, ali i pojave čitave nove „kreativne klase” kulturnih radnika.

U odnosu na spomenutu dinamiku u hrvatskom kontekstu danas svakako možemo govoriti o nekoj vrsti relevantnog kulturološkog kontinuiteta; aktivnosti ranijih generacija ponajprije vezane za polje umjetnosti, posljednjih se godina intenziviraju u fenomenu samoorganizirane i izvaninstitucionalne scene koja nije striktno vezana za polje umjetnosti, no koja svojim progresivnim potencijalima, usmjerenosti suradnji i socijalnom angažmanu preuzima to nasljeđe kao temeljni kulturni kapital redefinirajući pitanja proizvodnje kritičkog diskursa i kritičkih pozicija.

Dok je otupljivanje kritičke oštrice u institucionalnom kontekstu (bivšeg) Zapada nuspojava asimilacije kritičkih praksi, srodni kritički fenomeni u hrvatskom kontekstu još uvijek nisu upisani u ‘službene’ narative lokalne povijesti, pojaviše zbog usmjerenosti identitarnim kulturnim obrascima i disfunkcionalnog rada središnjih službenih institucija čije (ne)aktivnosti već desetljećima pate od inercije i zanemarivanja potreba lokalne scene.

Sustavan manjak institucionalnog angažmana u području muzejskih zbirki, teoretskih interpretacija, arhiva i znanja o suvremenoj umjetnosti, izazvalo je pojavu brojnih fleksibilnih inicijativa (baziranih na NGO tipu organizacije) koje su se počele pojavljivati u različitim hibridnim mikroinstitucionalnim formama.

U konstelaciji dva podjednako problematična modela tradicionalnih institucija: konzervativnog, nefunkcionalnog, nacionalno usmjerenog modela i njegovog antipoda u obliku populističkog, globalnog ideala 'enterprise' kulturne institucije u nastajanju, u proteklih sedam godina možemo pratiti pojavu novih kulturnih protagonista u vidu rastućeg broja neformalnih, samoorganiziranih, umreženih organizacija čija se postepena institucionalizacija odvija u nesigurnim i oscilirajućim uvjetima institucionalnih 'međuprostora'. Usporedo s tim, unutar međunarodnog konteksta dolazi do aktualizacije i integracije neoavangardne i konceptualne umjetničke prakse šezdesetih i sedamdesetih godina, no, kao i aktivnosti recentne samoorganizirane kulturne scene, tako i iskustva ranije generacije na lokalnoj razini još uvijek nisu institucionalno valorizirana i prepoznata kao relevantna.

Iako međunarodno priznati umjetnici, poput, primjerice, Sanje Iveković ili Mladena Stilinovića nipošto nisu „disidenti" u svojoj sredini, kao što ni brojne 'mikroinstitucije' ne funkcioniraju u tzv. prostoru alternativne kulture, činjenica je da lokalne kulturne institucije vlastiti identitet ne grade na kritičkim iskustvima. Dok se na Zapadu emancipatorski potencijali kritičkih praksi ugrađuju u ustroj umjetničkih institucija, pridonoseći tako nehotice procesu formiranja kulturnih utjecaja i hegemonizaciji određene norme, srodna nastojanja u lokalnom kontekstu najviše su poticaja dala kreiranju 'paralelnog sustava' kulturnog djelovanja i cirkulacije umjetnosti.

Sedamdesete su u Hrvatskoj obilježili umjetnici koji zauzimaju politički angažiranu i kritičku poziciju umjetnosti i čije su aktivnosti redovito okupljale velik broj umjetnika i suradnika, funkcionirajući kao svojevrsni izvansistemski 'prostori' autonomije. Postojeći sustav kritizirao se posredno, gotovo kao nuspojava kreacije svojevrsnog 'paralelnog sustava' umjetničke proizvodnje i distribucije.

Iako izlaganje na različitim javnim i alternativnim prostorima nije predstavljalo borbu protiv galerija, već želju za izravnijom komunikacijom s okolinom, takav način izlagačke strategije bio je implicitna, no britka kritika institucija i jasan odraz potrebe da se politički potencijal umjetnosti aktualizira u vremenu i socijalnom kontekstu u kojem radovi nastaju, a ne eventualno za nekoliko godina koliko bi vjerojatno bilo potrebno da uđu u službeni sustav institucija.[7] Uz implicitnu kritiku institucija, kritička dimenzija djelovanja ove generacije najizraženija je u sučeljavanju s ideologijom i drastičnim spajanjem javnog i privatnog.

Čak i jednostavna gesta odabira umjetničkog materijala može funkcionirati kao kritika umjetničkog i društvenog sustava. Umjetnik Goran Trbuljak tako odlučuje da će njegov umjetnički materijal biti najobičniji komad papira koji svatko može kupiti u knjižari, i koji predstavlja „...najveći i odgovarajući 'format' primjeren mom statusu, društvu i situaciji u kojoj živim."[8] – U sučeljavanjima s okvirom muzejske institucije, umjetnici u pravilu 'ne odmjeravaju snage', već vlastitu umjetničku poziciju unutar sustava problematiziraju s puno strateške ironije. Jedan od najranijih primjera je spontana akcija Gorana Trbuljaka iz 1969. kada umjetnik kroz postojeću rupu na vratima Moderne galerije, „povremeno pokazuje svoj prst bez znanja uprave"[9]. No, umjetnici ove generacije na radikalnije načine vrše socijalnu kritiku tretirajući

ideologiju kao izravan sadržaj svojih radova i osobno se konfrontirajući s ideološkim aparatom u kontekstu javnog prostora.

Ključni primjer je performans „Trokut“ Sanje Iveković, u kojem umjetnica 10. 5. 1979. za vrijeme službene posjete predsjednika Tita, dok svečana povorka prolazi ulicom, na svom balkonu simulira masturbaciju koju nakon nekoliko minuta jedan od policajaca iz osiguranja prekida riječima: „svi objekti i osobe moraju biti uklonjeni s balkona”. Akcija „Referendum” iz 1972. Gorana Trbuljaka također se upisuje u prostor ideologije; umjetnik akciju izvodi na ulici, u središtu grada, zaustavljajući slučajne prolaznike koji na anketnom listiću mogu odlučiti je li (tada nepoznati) Goran Trbuljak umjetnik ili nije.

Zajedničko tim ali i brojnim drugim umjetnicima, poput Grupe šestorice autora ili pak Antonija Gotovca Lauera alias Tomislava Gotovca (čiji su radikalni performansi i provokativni umjetnički istupi u javnom prostoru bivali često prekinuti intervencijama policije) jest testiranje granica javnog prostora unutar socijalističke države i njenih represivnih aparata. Stječe se dojam da tadašnji sustav nije preveliku važnost pridavao zbivanjima na sceni suvremene umjetnosti, smatrajući je marginalnom pojavom u odnosu na, primjerice, područja filma, književnosti ili javne spomeničke skulpture koja su prepoznata kao reprezentativna i utjecajna sredstva umjetničkog izraza.

Sustav unutar kojega je taj krug umjetnika realizirao svoje projekte bio je dio projekta socijalne države, s institucijama koje su, doduše, omogućavale izlaganje, i koje u pravilu nisu cenzurirale umjetničke akcije, rjeđe ih izravno poticale ili producirale, što je pogodovalo razvoju konceptualne, „siromašne” umjetnosti i idejama stvaranja „umjetničkih zajednica“ oko samoorganiziranih prostora ili manjih

galerijskih institucija, te posljedično stvaranju alternativnih prostora produkcije, izlaganja i distribucije umjetničkih djela.

Obje pojave o kojima je bilo riječ – umjetničke aktivnosti sedamdesetih i recentni oblici samoorganiziranih kritičkih praksi – možemo tumačiti i kao dva vala kolektivnosti, koji su se u različitim socijalnim i političkim okolnostima, i s različitim aspiracijama pozicionirali prema službenim institucijama. Brojna iskustva kolektivnog rada u kulturi i umjetnosti u zemljama Istočne Evrope rezultirala su 'paralelnim svjetovima' i afirmacijama različitih aspekata kolektivnog rada, no njihov je kontinuitet pogrešno tumačiti kao inherentno, 'atavističko' svojstvo postkomunističkih društava.

Iako za socijalističku Jugoslaviju opozicija 'službenog' i 'neslužbenog' umjetničkog sustava nije tako oštro polarizirana kao u zemljama Istočnog bloka, unutar hrvatske scene, od kraja šezdesetih i sedamdesetih godina naovamo, pratimo kontinuitet razvijanja i supostojanja paralelnih sustava kulture u kojima je poimanje umjetnosti i njene uloge u društvu drastično raslojeno i razjedinjeno. Iako je u osnovi riječ o sukobljenim vizijama, kao i u konačnici o drastično različitim verzijama povijesti i povijesti umjetnosti, ova tenzija nije rezultirala, kao što bi se moglo očekivati, 'kulturnim ratom' nego svojevrsnom manje ili više 'miroljubivom koegzistencijom' oba koncepta kulture.

Nezavisna kulturna scena desetljećima je bivala izjednačena s tzv. 'alternativnom kulturom', no u današnjim uvjetima termin 'alternativne' kulture više nije funkcionalan. Iako samoorganizirana scena predstavlja jednu od rijetkih vidljivih alternativa represivnim kulturnim politikama nacionalnog predznaka, s jedne strane, te neoliberalnom tržištu s druge, to nikako nije 'alternativna' kultura ili supkultura. Umjesto integracije u mainstream kulturu,

alternativna kultura razvijana sedamdesetih i osamdesetih godina doživljava tokom devedesetih naglu dezintegraciju. Tadašnja etnocentrična i nacionalistička klima ugrožavala je i potiskivala različite oblike kritičkog djelovanja. Razvoj civilnog društva u Hrvatskoj usporila je činjenica da je tek 1997. prihvaćen Zakon o udrugama, restrikcije izvornog zakona revidirane su 2001., kada manje birokratizirane zakonske odredbe udruživanja potiču osnivanje brojnih NGO organizacija. [10] Velik dio recentne kulturne proizvodnje predstavlja hibridni 'progresivni internacionalni mainstream' koji je u dijalogu s neriješenim pitanjima lokalne situacije koje se otvaraju oko konkretnih infrastrukturnih, prostornih, i relacijskih koordinata. Okupljena oko suprotstavljanja dominantnim modelima reprezentacije i paralelnog razvijanja inovativnih modela kulturne politike i međudisciplinarne suradnje, ta je scena vrhunac međusobne kolaboracije doživjela proteklih nekoliko godina.

Iako se samoosnovane organizacije javljaju diljem Hrvatske, aktivnosti te scene osobito su koncentrirane u Zagrebu. [11] Za zagrebačku scenu čije intenzivne aktivnosti pratimo od 2000. naovamo ključnu su ulogu imala i dva 'spin-off' projekta Instituta otvoreno društvo –Hrvatska: osnivanje Centra za dramsku umjetnost CDU (1995.) i Multimedijalnog instituta mi2 (1999.), koji su postali jedni od ključnih protagonista i aktivnih sudionika druge faze razvoja civilne kulturne scene. Od 2000. pratimo rapidno povećavanje broja njenih aktera koji se međusobno povezuju i koji uz suradničke programske aktivnosti teže transformaciji i artikulaciji niza problema vezanih za institucionalni okvir vlastitog djelovanja, kulturne politike, probleme statusa javnog prostora...

Profilirajući se kao prostorne i aktivističke prakse koje pokrivaju različite aspekte suvremene kulture, među najprominentnije inicijative ove scene ubrajaju se: Zagreb Kulturni Kapital Evrope

3000 (CK3000), Clubture i Pravo na grad. Mreža Clubture od 2002. okuplja organizacije nezavisne kulture iz Hrvatske i funkcionira kao programska suradnička platforma čiji je cilj razvoj inovativnih kulturnih politika. Zagreb Kulturni Kapital Evrope 3000 (CK3000) aktivirao se 2003. kao dugoročna i intenzivna suradnička platforma nezavisnih organizacija u kulturi, čiji su članovi: Bacači sjenki, BLOK (lokalna baza za osvježavanje kulture), Centar za dramsku umjetnost (CDU), Community Art, Kontejner (biro suvremene umjetničke prakse), Multimedijalni institut (mi2), Platforma 9,81 i Što, kako i za koga / WHW. CK3000 razvio je niz suradničkih projekata različitih formata i inicirao brojne projekte i inicijative.

Primjerice, projekt ‘Operacija: Grad’ iniciran unutar platforme CK3000 održan 2005. u napuštenoj tvornici Badel – Gorica u Zagrebu obuhvatio je aktivnosti tridesetak kulturnih organizacija koje su posredno ukazale na problem statusa i transformacija gradskih prostornih resursa. Te međusobno prepletene inicijative i aktivnosti na posredan su način prethodile inicijativi 'Pravo na grad".

Inicijativa je formirana 2006. u Zagrebu s ciljem zaustavljanja devastacije javnih prostora ugroženih neoliberalnim interesima i populističkom politikom. Inicijativa koristi različita taktička sredstva: javne kampanje, diskusije, peticije i proteste, a njihovo djelovanje primjer je građanskog sudjelovanja u bavljenju javnim politikama i problema razvoja grada. [12]

Kreiranje javnog, urbanog ali i simboličnog prostora artikulacije ugroženog neoliberalnim i nacionalnim interesima ključna je potreba oko koje se ta scena konsolidirala.

Pozicionirajući se u opreci prema reprezentacijskim modelima lokalne dominantne kulture i općenito obilježena uspostavom

različitih oblika kontinuiteta narušenih zastojem '90-ih, recentna samoorganizirana kulturna scena formirala se i kao posredna reakcija na nefunkcionalan, nedostatan i neinventivan rad postojećih institucija. Ta u osnovi frustrirajuća situacija ipak je na neki način i katalizirala ostvarivanje ciljeva samorganizirane scene, no, u dosadašnjem obliku paralelnog egzistiranja dva institucionalna sustava kriju se mnoge zamke i opasnosti.

Kao ključno nameće se pitanje opstanka: može li scena koja se aktivirala posljednjih godina, iako vrlo prominentna, opstati djelujući unutar iznimno nesigurnih, prekarnih i općenito negostoljubivih uvjeta rada? Iako njen rad uglavnom biva sustavno tretiran kao eksces i pod stalnim je opasnostima prekida, nedostatne infrastrukture i pritisaka hiperprodukcije (ne bi li tako namirila osnovne potrebe za vlastito preživljavanje), njena se recentna recepcija ipak ponešto poboljšala, prvenstveno zbog rastućeg međunarodnog priznanja. Problem opstanka istodobno se odnosi na pitanje kako promijeniti, redefinirati postojeće institucije i osigurati kontinuitet i slobodu djelovanja 'institucija u nastanku'.

Upitno je hoće li se potencijali tog progresivnijeg sustava kulturne produkcije na lokalnoj sceni imati šansu realizirati u svom punom opsegu.

Kako je jednom prilikom istaknuo umjetnik Mladen Stilinović, koji je od 1975. do 1979. djelovao u sklopu neformalne Grupe šestorice autora, koja je afirmirala žanr „izložbe-akcije" u različitim alternativnim prostorima, temeljna razlika između kolektiva i grupa sedamdesetih godina i onih suvremenih jest različita ekonomija užitka zajedničkog rada i razina birokratizacije. Nekadašnje mjesto užitka danas je zamijenio pokušaj njegove administracije. Dok su se kolektivna tijela ranije prirodnim putem osipala kada je užitak

zajedničkog rada jenjavao, izazov koji je danas pred nama mamac je vlastite institucionalizacije.

O navedena dva vala kolektivnog djelovanja ne govorim kroz vizuru demonstracije utjecaja, već suprotno, namjera je istaknuti srodnu, emancipirajuću želju da se u radikalno drugačijim okolnostima nastavi s određenom vrstom umjetničkog i socijalnog eksperimenta. Dok na Zapadu posljednjih godina pratimo nagla gašenja progresivnih institucija manjeg formata, u slučaju situacije čiju sam dinamiku u grubim crtama pokušala ocrtati iz vizure tzv. umjetničke ili kulturne kritike, aktualno je pitanje kako dalje razvijati prostore kritičke artikulacije i samoreprezentacije koja ide onkraj gušeće koegzistencije devetnaestostoljetnih nacionalno usmjerenih modela kulturnih institucija i njihovih neoliberalnih pandana.

Ključan doprinos recentne samoorganizirane scene problemu preživljavanja ali i odumiranja različitih institucionalnih oblika nije samo goruće pitanje vlastite samoinstitucionalizacije, nego i transformacija uvjeta koji nužno teže izlasku iz uskih granica i zahtjeva pojedinih profesija. Iako se čini pomalo neumjesnim te zahtjeve postaviti u kontekstu ograničenja umjetničkog svijeta, upravo je kritičko djelovanje proširenog umjetničkog polja ono koje kontinuirano priziva neriješene probleme i potrebu njihove daljnje razrade. Jasno je da ne postoje jednoznačni i univerzalni odgovori, jasne formule, unaprijed zadani, razrađeni modeli koje bismo pri tome mogli slijediti.

Procesi artikulacije i redefinicije zahvaćaju problematiziranje statusa javnog prostora i aktualiziranje kolektivne prošlosti i pokušaje njena drugačijeg iščitavanja.

Goruća pitanja i zadaci samoorganizacije tako nisu sebi svrhom; to je nezavršen proces, prepun rizika neizvjesnosti, koji zadržava svijest da „nevine pozicije“ ne postoje. Bez obzira na različite ishode i potencijale rasplete u ovom trenutku do krajnjih granica iscrpljenih postojećih obrazaca jedna od pouka kritičkih praksi u lokalnom kontekstu jest da socijalne i kulturne institucije nisu „bogom dane” utvrde, već fragilni konstrukti, puni proturječja, podložni promjenama i modifikacijama.

Različiti oblici samorganiziranog djelovanja u kulturi koji su hrvatsku scenu preplavili posljednjih godina neodvojivi su od dinamike ranijih dekada. Iako je asimilacija zahtjeva kasnih šezdesetih i sedamdesetih – uhvaćena, kako kaže Brian Holmes, „u iskrivljeno ogledalo nove hegemonije”[13] – nesumnjivo ključan moment za formiranje i ove kritičke scene, to je i jedan od potencijalnih izvora njenih unutarnjih proturječja.

Ne iscrpljujući se isključivo u vlastitom ‘kritičkom narcizmu’, ključno pitanje pred nama nije kako se oduprijeti neoliberalnim učincima koje ne možemo kontrolirati i u čijim scenarijima često igramo ili pokušavamo izigrati namijenjene nam uloge, već na koje načine naše aktivnosti mogu unutar institucionalne platforme pridonijeti djelotvornijoj kritici mehanizama neoliberalizma i posljedica koje ostavljaju za sobom?

---

[1] *Nova umjetnička praksa* zajednički je naziv za raznoliko usmjerene aktivnosti u jugoslavenskoj umjetnosti krajem šezdesetih, te osobito tijekom sedamdesetih godina koje obuhvaćaju konceptualna i postkonceptualna zbivanja, te niz autorskih pristupa. *Nova umjetnička praksa* zaokret je u odnosu na

dotadašnju umjetničku praksu, a inovativan pristup podrazumijeva specifičan društveni i kritički umjetnički angažman.

[2] Pojmovi Istoka i Zapada koriste se kao uvjetni, "provizorni" termini koji se upisuju u kontekst nekadašnje hladnoratovske geopolitike u kojem Zapad reprezentira zemlje Zapadne Evrope i USA.

[3] U radovima umjetnika Michaela Ashera, Daniela Burena ili Hansa Haackea i mnogih drugih.

[4] Eve Chiapello: “Evolution and Co-optatation, The ‘Artist Critique’ of Management and Capitalism”, Third Text, Voulme 18, Issue 6, November 2004, str. 585

[5] ibid

[6] Charles Harrison: “Essays on Art & Language”, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2001, str. 94

[7] "Nova umetnost sedamdesetih godina", TV galerija, RTB 1983. urednica Dunja Blažević.

[8] Goran Trbuljak: “Razgovor s Goranom Trbuljakom, Sanjom Iveković i Tomislavom Gotovcem” (Ana Dević i Sabina Sabolović), “Zarez”, LABinary “Taktički mediji”, ožujak, 2003.

[9] Goran Trbuljak, katalog izložbe, Galerija suvremene umjetnosti”, Zagreb, 1973, nepaginirano.

[10] Sredinom devedesetih javlja se skupina novoosnovanih organizacija čije se aktivnosti iz današnje perspektive istodobno očitavaju kao preteče recentne mreže organizacija, te kao svojevrsno uspostavljanje kontinuiteta alternativne kulture, no u znatno izmijenjenom socijalnom kontekstu i području djelovanja koje sam

pojam alternative dovodi u pitanje. Ključni utjecaj izvršile su primjerice inicijative poput Antiratne kampanje Hrvatska, pop-političkog magazina Arkzin, Autonomne tvornice kulture-ATTACK, FAKI festivala.., te niza organizacija feminističkog, ekološkog i anarho usmjerenja.

[11] Primjerice, neki od najranijih primjera samosnovanih kulturnih institucija su: ARL radionica Lazareti iz Dubrovnika (osnovana 1988.) i Labin Art Express iz Labina (osnovan 1991.)

[12] Dinamike samoorganizirane kulturne scene u Zagrebu sažeta je prema članku, Dea Vidović: "Razvoj hrvatske nezavisne kulturne scene (1990. – 2002.) ili što sve predhodi mreži Clubture", Clubture, Kultura kao proces razmjene 2002.- 2007., Savez udruga Kulbtura/Clubture, Zagreb, 2007.

[13] Brian Holmes: "Fleksibilna ličnost", "Hijeroglifi budućnosti", Arkzin & WHW, Zagreb, 2003, str. 101, http://eipcp.net/transversal/1106/holmes/hr