

KADA SPOMENICI OŽIVE – “UMJETNOST SJEĆANJA” U JAVNOM PROSTORU

SANJA POTKONJAK

TOMISLAV PLETENAC

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju

10000 Zagreb, Ivana Lučića 3

UDK 725.94(497.5):316.323.72

Izvorni znanstveni rad

Original scientific paper

Prihvaćeno / Accepted: 6. 6. 2011.

Cilj je ovoga rada propitati načine na koje troje hrvatskih suvremenih umjetnika istražuje kolektivno sjećanje na socijalizam. Intervencije u javnim prostorima Marijana Crtalića, Siniše Labrovića i Igora Grubića adresirale su tri lokaliteta – Sisak, Sinj i Zagreb – i tri spomeničke “cjeline” socijalizma u ovim prostorima. Njihovi projekti ukazuju na povezanost prošlosti i sadašnjosti, sjećanja i politike, kolektivnoga i individualnoga u tretiranju spomeničke baštine socijalizma. Njihove akcije evociranja kolektivnog odnosa prema socijalizmu postaju individualne prakse komentiranja kolektivne amnezije ukazujući na procese sjećanja kao aktivnosti kontekstualizirane individualnom odgovornošću, političkim aktivizmom i humanizmom.

Ključne riječi: sjećanje, umjetnost, socijalizam

OPROSTORAVANJE SJEĆANJA – KONCEPTUALIZIRANJE JAVNOG PROSTORA¹

“Umjetnost znači: izgubiti gotovo sve, a zauzvrat spasiti samo malo”
(Fuentes 2002:470).

“Kada sam se 99. vratio [u Sinj] (...) bila mi je nevjerojatna, naravno i prije, količina užasnog licemjerja i falsifikacije u koju se upadalo ... kao ‘nikad nije bilo SK. Ko nikad nismo bili komunisti. Nikad nije bilo ničeg...’” (Siniša Labrović, iz intervjuja).

¹ Rad je nastao u okviru znanstveno-istraživačkoga projekta *Kulturne predstave hrvatskog prostora: postkolonijalnost i hrvatska etnologija* koji financira MZOŠ.

U knjizi *White Ink: Interviews on Sex, Text and Politics* Helen Cixous i Susan Sellers, javlja se pojam sjećanja bez uspomena (*memory without recollection*) koji se rabi za stanje prisjećajuće konfuzije. Sjećanje bez uspomena odnosi se na situaciju u kojoj je “sjećanje potpuno iščišćeno od svih uspomena / sve svijesti, tako da ono nije ništa drugo do neke vrste maglice koja postojano priziva sjećanje” (Cixous i Sellers 2009:158). Kao takvo, sjećanje proizvodi postojanu žudnju za sviješću, simbolizacijom i izgovaranjem, ono prikuplja ili pokušava, i doslovno, sabrati elemente, osvjestiti sjećanje traženjem izgubljenih simboličkih uporišta.

U našem se izlaganju pokazuje da je često prostor prizivanja k svijesti i uspomenama, koji se i javno “ozakonjuje” u kolektivnom pamćenju, upravo javni prostor. U njemu se kontestiraju, sukobljavaju, natječu, pregovaraju svijesti ili zazvane uspomene, kolektivno sjećanje i osobne prakse prisjećanja.

Pokušavajući istražiti prostornost u njezinoj društvenoj uvjetovanosti, Henri Lefebvre (1991:38–39) razlikuje tri razine prostora: prostornu praksu² (*spatial practice*), reprezentaciju prostora³ (*representation of space*) i reprezentacijske prostore (*representational space*). Posljednja razina, koju izdvajamo u ovom radu, razina je koja predstavlja prostor “življenog” napučen “pridruženim slikama i simbolima” – reprezentacijski prostor, oblikovan objektima koji su upravljani imaginacijom i upotrebom, omogućavajući tako da im se dodjeljuju različita značenja, ne uvijek transparentna i jednoznačna. Njegova je zgotovljenost uvjetovana prostorom reprezentacije – državnim i institucionalnim kodiranjem prostora. Ova zgotovljenost proizvodi nemogućnost da se išta više od onoga institucionalno i državno posredovanoga izmijeni pa se stoga ništa više ne može ni zamisliti te proživjeti – kao varijacija ili bijeg od zadanoga.

No akcije o kojima govorimo u ovom prilogu pripadaju sferi izazivanja normalnosti umjetničkim akcijama ulice, koje ne samo da ne podržavaju prihvatljivu formulu kolektivnog sjećanja, državnoga i

² Podrazumijeva odnos načina proizvodnje i oblika društvenosti koji se odražavaju u prostoru.

³ Njome je naznačen odnos proizvodnih odnosa i poretka koji se otjelovljuje u prostoru kao znak, simbol (usp. Lefebvre 1991:33).

institucionalnog kodiranja prostora, već inzistiraju na nepodobnosti vlastita uvida i prisjećanja, a umjetničkim intervencijama u prostoru grada (ili zbog grada⁴) uznemiruju prihvaćene oblike reprezentacije prostora – načina na koji je konceptualiziran novim ideološkim poretom.

Gubitke, nastale “neslaganjem s vječnosti”, upisane u etički i estetski sadržaj socijalističkih spomenika te njihove ideološke popudbine, izdvaja Mihnea Mircan, nezavisni rumunjski kurator, kao učestale razloge prevrednovanja socijalističke baštine nakon pada socijalizma odnosno komunističkih režima. Mircan (2009:200–203) sugestivnom će idejom o “estetici memorije” zapravo posredno ukazati na nesporazum nastao u sukobu tromosti reprezentacije prostora (načina konceptualiziranja prostora; planiranja koje u sebi epitomizira “ideološku” funkcionalnost) i dinamičnosti reprezentacijskog prostora (načina prevrednovanja prostora u kojem se korisnici i stanovnici “bore” da uspostave svakodnevnu funkcionalnost – bila ona simbolička ili utilitarna). Mircan drži da se o sjećanju, koje razumijevamo kao proces kojim se uspostavlja odnos prema vlastitoj ili kolektivnoj prošlosti, može govoriti i kao o estetskoj pojavi, koliko i o identitetnom samosituiranju u širu mrežu društvenih pojava. Sadržaji kojima je inherentna ideološka pozadina – poput mnogih u komunizmu podignutih spomenika – predstavljaju tako izazov sjećanju koji se manifestira kao estetsko-ideološka pobuna u trenutku izmaka snage ideologije koja ih je uzdigla. Stoga oblicima “političke netrpeljivosti prema spomenicima” treba pristupiti i kroz razumijevanje nestanka “monumentalnih mjesta javnih pregovaranja” kakva su uobičajena po rasapu ideološke uniformnosti (Mircan 2009:200). Upravo su ova mjesta ili nesporazumi proizašli oko tretmana sadržaja mjesta, naglašena kao mjesta prijepora u radu Paula Williamsa, teoretičara muzeološke prakse. Williams, naime, u svojoj knjizi *Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities* (2007) pokazuje da razumijevanje “struktura koje komemoriraju”⁵ biva uvjetovano kronotopski, trenutkom i vremenom,

⁴ Što će se pokazati kao slučaj kod Marijana Crtalića, čiji je projekt galerijske naravi, ali je intencija građansko aktivistička, kritična i polazi od iritacije reprezentacijskog prostora – galerijskim komentarom i nazivom izložbe – “Nevidljivi Sisak”.

⁵ Iako je ovdje riječ o uvodu u ozbiljnu studiju posvećenu memorijalnim muzejima nastalim oko velikih i nacionalno traumatskih događaja, njezina primjenjivost počiva u

odnosno društvenim prostorom koji omogućava da se vrijednosni stavovi većine konvergiraju na taj način da “pomažu društvene prakse prisjećanja” (2007:5). Drugim riječima Williamsova teza traži da se ideju javnih mjesta prisjećanja – čak i onih vezanih uz spomeničke cjeline tretira kao mjesta kolektivnog konsenzusa oko neke prošle traume. Mjesta, koja omogućavaju “žalovanje i refleksiju” – kolektivno prihvaćene oblike javnog izražavanja društvenih vrijednosti.

Izgubljeno značenje smrti i traume, upisano u spomeniku⁶, ne samo da evocira vremenski anakronizam današnjeg spomenika, već i anakronizam osobne patnje, čineći da spomenik ispunjen sadržajem postaje prazan kenotaf, mjesto za ovozemaljsko ritualiziranje preminule osobe, ali lišen slike traumatiziranog tijela koje mu je bilo simbolička pertinencija u vrijeme konsenzualne interpretacijske kulture. Disonantnost spomenika socijalizma koje smo danas svjedoci, dakle, počiva na dvama problemima – ništenju vremena i ništenju traume/sadržaja koji su im imanentni. Istovremeno, njihovo zaostajanje u javnom prostoru, svojevrsna tromost prostora i njegovih sadržaja, “zaleđenost” u trajnoj materijalnoj formi omogućava da se vratimo načinima na koje subjekti, kao dijelovi kolektivne kulture, postaju unutar nekog prostora, odnosno načinima na koje prostor postaje po njegovim subjektima (i “obrončenim” subjektima, kako je to slučaj u ovom radu) (Lefebvre 1991:17).

Upravo se zbog ove nepodudarnosti oko značenja sadržaja i jakog anakroniteta prostora, njegove neelastičnosti, događa ono što je najznačajnije povezano s Mircanovom tezom o gubitku vječnosti – a pojavljuje se kao gubitak “sakralne svetosti” nekadašnjega društvenog rituala vezanog uz socijalističku spomeničku formu (Williams 2007:40), a umjetnički performansi i akcije tek “neugodne” osobne komemoracije.

tretmanu kako komemorativnih mjesta, tako i dijelova koje čine okosnicu komemorativnih mjesta – spomenika; odnosno možemo reći da je primjenjivost ove studije u načinu na koji nam dozvoljava da tretiramo promijenjene stavove društva oko nekih doskora uporišnih točaka kolektivnog pamćenja.

⁶ Pogledajte izjavu Siniše Labrovića iz natpisnice koja upravo skreće pozornost na “nestanak” konsenzusa oko traumatskog događaja i na “nevidljivost” patećeg subjekta socijalističkog spomenika u Sinju.

Zapravo, čini nam se da se umjetničke akcije javljaju kao “re-politizacija” u registru različitom od državnog oblika politizacije ili simboličke inskripcije javnog prostora, i to kao otvaranje “mogućnosti različitih politika javnog prostora” (Low i Smith 2006:3) u čijem je središtu ideja prihvaćanja ili koegzistencije individualnih poetika i politika nasuprot državno posredovanim, ne-dijaloškim estetskim politikama. Inzistiranjem na umjetničkom idiomu ili pak umjetničkom javnom praksom, umjetničke će intervencije javni prostor – kao jednoznačni kulturni odraz državne politike sjećanja – učiniti drugačijim od zamišljaja države “zahtijevajući” inkluzivniju politiku vidljivosti individualnih pristupa sjećanju na javnim mjestima. U težnji praćenja modela subjektivnog otpora kojim pojedinac “odlučuje postati dijelom procedure političke istine” (Badiou 2010:309), badiouovskim potezom izraženim umjetničkom intervencijom, tražimo ishodište individualnog protesta spram postojeće istine izvedene u jednoznačnosti. Badiouovski pojedinac, zamijenjen ovdje akcijama triju specifičnih umjetničkih habitusa, procesom “subjektivizacije” uključuje se u povijesni svijet mogućih interpretacija, prava na oblikovanje vlastite istinitosti povijesti ali i sadašnjosti “utvrđuj[uč]i mjesto istine spram vlastite životne egzistencije, kao i spram svijeta u kom se ta egzistencija razvija” (Badiou 2010:309).

GUBITAK VJEČNOSTI

“Unutar prostora i u vezi sa subjektom u tom prostoru sve je jasno: sve je rečeno ili zapisano. Osim činjenice da se ima malo toga reći, a čak i manje ‘živjeti’, jer je življeno iskustvo skršeno, pobijedilo ga je ono ‘zamišljeno’” (Lefebvre 1991:51).⁷

“Mene zanima onaj koji je reprezentiran u spomeniku, a da ga niko nije pitao...” (iz intervjua Siniše Labrovića).

⁷ “Within the space, and on the subject of this space, everything is openly declared: everything said or written. Save for the fact that there is very little to be said – and even less to be ‘lived’, for lived experience is crushed, vanquished by what is ‘conceived of’”.

Odabirom naših “sugovornika”, trojice umjetnika – Igora Grubića, Siniše Labrovića i Marijana Crtalića, koji inzistiraju na posebnoj političkoj naraciji u vlastitim umjetničkim proizvodima, omogućeno nam je da se suočimo s potpuno artikuliranim idejama o vezi politike i umjetnosti, kao i odnosu suvremene umjetnosti i svakodnevice te socijalističkoga umjetničkog nasljeđa. S druge strane, u njihovim se radovima ponovo ispisuju individualne “životne krize”, koje bi trebale pojasniti napuknuća prijelaza (posebno faze tranzicije) i zazornost vezanu uz razvoj simboličkih praksi u tranziciji. Riječ je o trima umjetničkim projektima nastalim u periodu od 2000. godine na ovamo, vezanim za različite hrvatske gradove: Sisak, Sinj i Zagreb.

Projektom *Razine i mete*⁸ (*Levels and Targets*) započinje Crtalićevo bavljenje gradom Siskom, u sklopu kojega se na više nivoa komentira egzistencija socijalističke željezare, ekonomskog giganta koji je obilježio industrijski razvoj grada tijekom socijalizma, i današnje stanje industrijskog zamiranja, poduzetničke letargije te gubitka osjećaja ekonomske sigurnosti. No središnji dio projekta koji je zaokupljen metaforom “mete” znakovito je podredio ratnički vokabular ranih devedesetih komentirajući stanja spomeničke baštine socijalizma na prostoru grada Siska.

Crtalić (prilog 1) započinje svoj projekt etnografskim prikupljanjem građe na temu socijalizma u Sisku, odlascima “na teren” fotografira i evidentira skulpture koje zatječe u neposrednoj okolici Željezare Sisak, kao preostatak nekadašnje socijalističke umjetničke likovne kolonije. U izložbi koja će uslijediti po ovom terenskom radu Crtalić se odlučuje za izlaganje fotografija skulptura kolažiranih u pano, složenih u jedan vid plakata s trima horizontalnim ploham, u središnjem dijelu kojih je umetnuta vojna mapa grada Siska – ključna za ovaj tekst. Skulpture iz gornjeg i donjeg sloja naznačene su na vojnoj mapi crvenom bojom. One predstavljaju poticajnu metu zračnog napada. Jednu od onih kakvima su regija, ali i sam grad Sisak, svjedočili tijekom rata devedesetih kada su se našli u poziciji da budu zračnom metom. No skulpture Željezare Sisak nisu bile predmetom zračnog napada neprijatelja, već postaju žrtvom

⁸ Projektu *Razine i mete* prethodio je istraživački rad na projektu *Nevidljivi Sisak*, tj. projektu koji je uslijedio kao finalni rad Sisak – fenomen Željezara 2010. Intervju s Marijanom Crtalićem vođen je u Zagrebu 24. 3. 2010. godine.



Prilog 1: Marijan Crtalić, Sisak – Fenomen Željezara, Nevidljivi Sisak – kolaž 2009. (ustupio autor kolaža Marijan Crtalić) / Illustration 1: Marijan Crtalić, Sisak – Ironworks Phenomenon, Invisible Sisak – patchwork 2009. (by the courtesy of the author Marijan Crtalić)

zbog nebrige gradskih vlasti. Ustvrdivši da je prostor Željezare uključio u svoj rad kako bi se “suočio s činjenicom vlastite traume”, traume mladenačkih dana koja se ticala Željezare Sisak, Crtalić evocira Željezaru i obližnje naselje kao “nekakvo mračno mjesto...”. Istovremeno artikulira progonjenost “vizurom tog mjesta kao prljavog, nedobrog i nekvalitetnog za život”. Mjesta koje se javlja “kao neki tabu”, mjesta u koje su se “kao klinci bojali ići”, kako navodi Crtalić. Posvajanje tog prostora nakon raspada države, rata i trauma značilo je vratiti se i ironijski se odmaknuti od prostora i objekata kojima je napučen, naseljenog radnicima, punog kriminala i maloljetničke delinkvencije; koliko i vrednovati vlastiti strah, ali i “odsanjani i izgubljeni san” (usp. Bloch 1981). Također, već krajem

osamdesetih i devedesetih, kako počinje “urušavanje” industrijskog diva, kada “nastaje taj lom” a Željezara postaje samom gradu “neka vrsta traume”, započinje “kontekstualiziranje sebe” kao traženje uporišne točke tumačenja kolektivnih i individualnih vrijednosti – ideje rada, prosperiteta, umjetnosti koja se vezivala uz Željezaru. Neslaganje ili pak slaganje oko određenoga “historijskog narativa” vezanog uz događaj odražava se na objekte kojima se događaj materijalizira, uz naznaku da se objekti svojom materijalnošću opiru jednostavnoj negaciji. Njihova prezentnost čini da se nekadašnja “stvarnost” ne da jednostavno izbrisati. (usp. Williams 2007:50). Ovo “zaostajanje” materije umjetničke kolonije skulptura pored promjenjivosti vrijednosti, njezina “tromost”, mjesto je koje preispituje Crtalićev umjetnički projekt iz perspektive nepodobnosti posredovanja različitog viđenja stvarnosti.

Targets and Levels galeriziraju sjećanje, u kojem je po otkupu *Muzeja suvremene umjetnosti* ovaj projekt društveno etabliran deset godina nakon njegove inicijacije u svojevršni društveno prihvaćeni i ekshibitirani stav kontra – hegemonog oblika prisjećanja. Za razliku od njega, projekt Siniše Labrovića izveden, kako ćemo vidjeti, također prije deset godina, svoju



Prilog 2: Siniša Labrović, fotodokumentacija umjetničke akcije Zavijanje ranjenika, Sinj, 2000. (ustupio Siniša Labrović) / Illustration 2: Siniša Labrović, photo documentation of the art project Howling of the wounded, Sinj, 2000. (by the courtesy of Siniša Labrović)

je svrhu imao u jednokratnom temporalnom naznačivanju memorijskog manjka. Labrovićeva (prilog 2) anamneza stanja društvene amnezije izvedena je na javnom trgu grada Sinja. Projekt je zamišljen kao retoričko “pitanje” – što je “konceptualni dar” humanizma smješten u humanizmu antifašističkog spomenika i uspomene na antifašizam.

Siniša Labrović⁹ u umjetničku akciju *Zavijanje ranjenika* krenuo je s pitanjem gdje je sjećanje na ranjenu osobu koja čini supstrat spomenika. Za Labrovića život postutopijskog vremena nije značajnije sentimentaliziran činjenicom da je živio dio svoje mladosti u socijalizmu. Stoga ne čudi kako Labrović apelira da je za ključno razumijevanje njegova rada bitno shvaćanje čovjeka kao individualnog nositelja vrijednosti koji se ne vlada pragmatizmom kolektivnih želja. Postsocijalistički Sinj mjesto je uprizorenja individualne pobune koja traži pravo na prisjećanje i shvaćanje demokracije kao pojave koja se razlikuje od antisocijalističkog simboličkog terora. Odnosno “terora” kao politike isključivosti izvedene na javnom mjestu (kao dijelu prostora koji jest u svojoj koncepciji univerzalno dostupan i otvoren za sve korisnike) – činom destrukcije antifašističkog spomenika. Stoga ne čudi Labrovićeva racionalizacija performansa kao vapaja za individualizacijom:

“Nitko nije kao individua, (...) da netko drugi može postojati kao individualno, ljudski, na razinama (...) imaju presiju vječnosti (...) znaš ono, opresija vječnosti u kojoj ti ne možeš živjeti, griješiti, biti radostan, tužan i svi se kao prave ljudi (...) možda neku pobunu, možda neko razumijevanje situacije, možda oprost i nadu.” (iz intervjua, Siniša Labrović)

U načelu, Labrović dovodi u sumnju realnost grada, koji biva gradom imenovanjem, ali ne i onom suptilnom karakteristikom “mišljenja grada” koja uključuje razumijevanje različitosti. Labrović se stoga okreće pokušaju da se obračuna s izmičućom realnosti koje je svjedok promatranjem, osluškivanjem i bivanjem u gradu. Realnosti koja je takva da uzrokuje osjećaj izgubljenosti ili dezorijentacije između paravanske

⁹ Intervju je vođen u Zagrebu, 14. 4. 2010. Tema intervjua je umjetnički projekt *Zavijanje ranjenika*, koji se odvijao u Sinju 22. 6. 2000. na lokaciji Đardin na kojoj se nalazi kosturnica iz Drugoga svjetskog rata i spomenik kipara Ivana Mirkovića.

slike grada, fasade zbivanja ili događanja grada koja se uzima zdravo za gotovo i strukturiranih oblika postojanja grada. Svojevrsnoj “laži” koju kondicioniraju svi sugrađani u tom gradu, koji je navodno grad, laži koja se kasnije iskazuje ipak kao nesposobnost da se suočimo sa supstancom sebe i drugih, kao i obilježjima vremena. Kada dakle antifašizam i njegovi “heroji” postanu anonimni subjekti, daleki (nepoznati), a kolektivna i individualna trauma “obrončena” ideološkim aparatom socijalizma prazno mjesto ne-sjećanja na (ne)postojeće žrtve, ispražnjeno od uspomena – spomenici antifašizma dijele sudbinu arbitrarnih podsjetnika na neprispodobive i sukobljene naracije povijesti. Labrović zatječe specifičan spomenik posvećen antifašističkoj borbi strateški oskvrnut i zapušten, da bi 22. lipnja 2000. godine (Dan antifašističke borbe) pristupio performansu “iscjeljenja rana”. Za Labrovića:

“... spomenik prikazuje, ono, maltene klasičnu Pieta, majku, suborkinju (...) i tretirao sam kao da je ranjeno živo biće. Bilo je tamo šprica, boca, raznog smeća u podnožju. To je bilo podignuto u zrak. Očistio. I onda sam tretirao (...) te rubove rana, rubove raznesenih dijelova očistio vodom za čišćenje rana i onda sam sve namazao mašću, te rane. Onda sam sve skupa zavio zavojima i ostavio da tako stoji”.

Spomeničku cjelinu – kip i kosturnicu – Labrović “humanizira” umjetničko-terapeutskim postupkom koji se sastoji od klasičnog pristupa ozlijeđenoj osobi kakav se primjenjuje u hitnoj službi. Ratom iz devedesetih “ozlijeđeni” spomenik se čisti od ostataka gelera, mjesta ranjavanja, preostala od podmetnute bombe, tretiraju se medicinskom otopinom za dezinfekciju rana, spomenik se zavija i ostavlja da miruje.

Gubitak dijaloške razumljivosti, izostanak sposobnosti komuniciranja sidejomantifašizmapovezanjesnačinomnakojisememorijalizacijski diskursi države i kolektiva sada na jednoj strani i individualni memorijalizacijski diskurs na drugoj odnose jedan prema drugom. Williams, naime, zamjećuje da memorijalna mjesta i spomenici nastaju kao odraz diskursa države (*statesmanship*) češće no što odražavaju “opće stavove zajednice”. Dva navedena diskursa – onaj “naroda” (*populace*) i ovaj drugi “diplomatski” (*diplomacy*) slabo su povezivi i rijetko u harmoniji. Labrovićev odnos prema sjećanju u prostoru “javnog” obraća se kolektivnom kontekstu njegove upotrebe, kao i sukobu političkih oblika memorijalizacije koji

hegemoniziraju prostor sjećanja, pravo na individualan stav i u konačnici apsolutiziraju rituale prisjećanja kao isključivo “kolektivne”. Za državu individualna valorizacija humanističkog potencijala spomenika predstavlja privatni izgred, memorijski teret, bezvrijednost, a nikako “moralno-historijsku lekciju” (Williams 2007:162), kako bi Labrović želio, u kojoj sjećanje i zaborav ne bi bili uvjetovani krizama političke ideologije, već bi nudili individualni odgovor oprosta i nade sjećanjem.

Izlazak na ulicu u kojoj se upražnjavaju ritmički rituali tjelesnog označavanja prostora – bivanja u prostoru – iskorišten je kao naglašavanje disonancije s kolektivnim vrijednostima, vježbanje “polisemije” prostora koja bi trebala osigurati autonomiju korištenja prostora nasuprot hegemoniji i političkom diktatu simbolizacije – polazište je u radu Igora Grubića. Disonancija i remećenje kao poetsko sredstvo tumačenja alternativnih značenja prostora obilježavaju rad njegovih “junaka ulice”. Valorizacija Grubića kao “neposlušnika” koji je projektom *366 rituala oslobođanja* započeo “resemantizaciju” postsocijalističkoga kolektivnog prostora temelji se na ideji gerilskoga, “opozicijskog djelovanja” (Bago i Majača 2009:13). Grubićev projekt donosi niz “mikropolitčkih akcija” izvedenih u javnom prostoru – poput sjedenja u katoličkoj crkvi za što se umjetnik priprema brijanjem glave, pri čemu je na tjemenu oblikovana zvijezda, ili pak vožnje biciklom u kojoj biciklist nosi zastavu Internacionale u ranojutarnjim satima koji se podudaraju s odlaskom radnika na posao, odnosno “oživljavanjem spomenika socijalizma vezanjem crvene marame preko lica” (prilog 3). Ovo preoblikovanje ili presvlačenje spomenika crvenom maramom baštini metode “građanskog neposluha”, “poetskog terorizma” kako ga nazivaju Antonija Majača i Ivana Bago (2009), kustosice Grubićeve izložbe u Galeriji “Miroslav Kraljević” koja izlaže fotodokumentaciju Grubićevih javnih akcija. Grubić u ovoj prigodi navodi kako je njegova intencija utemeljena na činjenici da “svakodnevno prolazimo pokraj tih spomenika koji su nositelji viših društvenih vrijednosti i više na njih ne reagiramo” (Grubić 2010:21). Stoga se njegov rad treba promatrati i kao “lukavstvo” slaboga koje, zbog “odsutnosti moći” da se imenuje i djeluje u okviru strateški zapostavljenih vrijednosti, što su se nekad materijalizirale u socijalističkim spomenicima ili pak u ideji i praksi socijalizma, djeluje jedino taktički – “neočekivano se uvlač[ęci] u (...) poredak” kolektivnih vrijednosti (De Certeau 2003:90–91). Pa i kad,



Prilog 3: Igor Grubić, fotodokumentacija umjetničke akcije 366 rituala oslobađanja, Zagreb, 2009. (ustupio Igor Grubić) / Illustration 3: Igor Grubić, photo documentation of the art project 366 rituals of liberation, Zagreb, 2009. (by the courtesy of Igor Grubić)

djelujući taktički, izabere crvenu boju i subverzivno kroz oživljavanje tijela u geriliziranom presvlačenju spomenika baštini “crvenu ideju”, u njezinu sjećanjem opterećenom zahtjevu Grubić izvodi zanemaren i zaboravljen kinetički potencijal brončanog tijela kao agensnoga socijalnog tijela čiju aktivnost prekriva zaborav.

Zavodljivi umjetnički performativi kao “izumiteljska praksa prostora” omogućuju da mjesto postane “nastanjivo”, “čitljivo”, dok se “lokalni autoriteti” poigravaju s “funkcionalnim totalitarizmom” mjesta (usp. De Certeau 2003:171–172). Nesigurnost i neposlušnost u slijeđenju kulturnih kompetencija upotrebe prostora u radovima ovih umjetnika jest i nije samo problem reakcije ili nastanjivanja izmijenjenoga kulturnog miljea, koji je postao neukrotiv u trenutku kada su se “kulturno naslijeđe i tradicije (...) sukobile s novim kulturnim imperativima nametnutima traumatogenom promjenom” (Sztompka 2004:169). Stoga taktičko demonstriranje individualnih reakcija na kolektivno stanje sjećanja nije namijenjeno da uruši prostor, već da autorizira alternativnu upotrebu u kojoj bi navedena mjesta bila čitljiva i uzmogla “uzvratiti povijest o prošlosti” (De Certeau 2003:174).

UMJETNOST NESLAGANJA

Ako se usredotočimo na ideju da je trauma prošlih događaja, objekta i trauma tranzicije polazište umjetničkih projekata, čini se korisnim “traumu kolektivne memorije” tretirati kao postsocijalističko stanje “kulturne traume” u širim razmjerima. Piotr Sztompka, poljski sociolog, ponudio je vrijednu komparaciju za problem revalorizacije kolektivnog identiteta poslije traumatskoga i emancipacijskoga političkog prevrata. Njegova metafora “postkomunističkog mamurluka” ukazuje na potrebu za osvetom najradikalnijim oblicima totalitarnih struktura socijalizma i komunizma (bilo da se radi, kao u ovom radu, o sorealističkim spomenicima ili preživjelim nositeljima totalitarnih ideološki praksi, kao u Sztompkinu radu). Moguća važnost navedene metafore u kontekstu hrvatskih umjetničkih projekata izvrnuta je, a “osveta” prevedena u “oprost” i prisjećanje služi kao taktičko djelovanje nasuprot državnoj strategiji šutnje ili otpora prema socijalizmu.

Kako je pitanje tretiranja spomeničke baštine socijalizma postalo akademski kurentno relativno nedavno – činom sloma socijalizma i komunističkih političkih režima – njime se sustavno pozabavila povijest umjetnosti u širem konceptualnom okviru veze između javne umjetnosti (javne skulpture i arhitekture) i političke vizije javnog prostora, odnosno kroz (povijesni, politički) ikonoklazam ili vandalizam prema javnim spomenicima (Michalski 1998, Gambioni 2007). Znakovito naglašavajući propagandnu narav socijalističke umjetnosti, u najvećem njezinu dijelu, Sergiusz Michalski konstatira da je njezina uloga zamišljena kroz širenje utjecaja na javnu imaginaciju (Michalski 1998:138), ali i kroz vizualnu ekspresiju političke moći (ibid. 107). Konceptualizirani kao vizualni “produžeci” ideologije, naznačavanjem općih ideoloških mjesta – likova ili događaja u repozitoriju komunističke ili socijalističke vrijednosti – spomenici socijalizma/komunizma i/ili sorealistički spomenici doživljavaju se kao ideološki višak oko kojeg se razvija pasivna (uz propuštanje) ili aktivna kulturna politika u Hrvatskoj (usp. Potkonjak i Pletenac 2007 za primjer grada Siska).

Usporedno s kulturnom politikom javnih prostora u kojoj se estetika javnog prostora izjednačava s političkom etikom države, u procesima ignoriranja/prizivanja, vrednovanja ili pak negacije socijalističke spomeničke baštine aktivnu ulogu igra građanski ili umjetnički neposluh.

Bilježeci vandalske akcije, ikonoklastičke zahvate na tijelu socrealističke skulpture u europskim zemljama po padu komunizma, Gambioni (2007:212) pokazuje da rušenje spomenika u obliku postupka “vandalskog uljepšavanja” koji prati “velike povijesne promjene” treba promatrati kroz njegove nositelje, ali i kroz funkcije koje se mogu nadavati i kao otvorena “socijalna kritika” te kao prikrivena politička odmazda. Upravo je u pogledu javnih umjetničkih akcija pokrenutih odozdola – tj. umjetničkih intervencija u politiku “selektivnog očuvanja” spomeničke baštine kroz svojevrsnu umjetničku politiku komentiranja javne estetske politike, nazovimo je politikom selektivnoga estetskog pamćenja – postalo važno vrednovati akcije kojima se Crtalić, Labrović i Grubić afirmiraju u javnom prostoru svoje zajednice. U svim je trima slučajevima aktualiziran stav “promoviranja informiranog pristupa prošlosti” (Gambioni 2007:72) u kojem se repolitizira javni prostor kroz evokaciju traumatskog sadržaja spomeničke plastike, odnosno afirmira konfrontacija osobnog prema kolektivnim javnim sadržajima.

Tako se na primjer Crtalićeva “traumatska” objašnjenja i pretvaranje spomenika u mete mogu vezivati uz ideju odmazde kojom građani jednoga grada zajedno s Gradom (gradskim institucijama) “brišu” socijalističko naslijeđe, ali i sebe. Za Labrovića su korijeni postsocijalističke osvete znaci traume koju je moguće razriješiti taktikom visceralnog buđenja skulpture što postaje ranjivo ljudsko biće o kojem se treba skrbiti, njegovati ga, u medicinskom smislu – humanizirati, a ne sekundarno ranjavati. Grubićevo pak urešavanje socijalističkih skulptura heroja pertinencijama poput crvene marame ili šala ukazuje na buđenje subverzivnog potencijala njihovih revolucionarnih habitusa, a taktikom iritacije prostora ukazuje na značenje revolucionarnih utopija danas kao nekih novih humanističkih potencijala sadržanih u habitusu akcijama obuhvaćenih socijalističkih spomenika.

POSILIJE UTOPIJE...

“Da bismo promijenili život, ipak prvo moramo promijeniti prostor. Apsolutna revolucija naš je odraz, vlastita iluzija – sagledana u odrazu apsolutnoga (političkog) prostora”¹⁰ (Lefebvre 1991:190).

Humanistička nostalgija za prošlim, nasuprot političkoj euforiji razdvajanja od narativa umjetničke baštine socijalizma proizvodi antagonističku javnu izvedbu u demokratskom okružju. Upravo je problem umjetničke izvedbe ili pozivanja na političke projekte prošlosti i današnjice razlog zbog kojeg se trebalo vratiti vezi uspostavljenoj između umjetnosti i ideologije. Promišljanja Ernsta Blocha (1981) sugeriraju kako je umjetnosti dodijeljena uloga da pod određenim okolnostima bude i izvan paske ideoloških struktura te ovim putem “bivanja više od”, na neki način govori u prilog tvrdnji da umjetnost nadilazi ideološke okolnosti unutar kojih se pojavljuje. U ovom smislu umjetnost nadživljava ideološko zaleđe vlastite proizvodnje, transgresirajući svojim rođenjem u sljedeću ideološku sekvencu.

Pretpostavimo li, bez emocija, da društvene prakse i prostorni odnosi postaju upitni svaki put kad se pojavi novi režim produkcije, ideologija i njihove pertinencije, ovakve bi prostorne “objave”, kakve su izveli Labrović, Crtalić i Grubić, označavale disfunkciju u društvenom prostoru i praksama korištenja dovodeći subjekte u nemogućnost da “komuniciraju” sa svojim vlastitim okolišem. Tri umjetnička “korisnika” prostora, koja su bila predmet ovoga rada, pokušala su ponovo povezati lanac poruka inače napuknut, čitajući simboličku oporuku preminulog označitelja ukazavši da su spomenici o kojima je riječ nepouzdana glasnici prošlosti, nemušti glasnogovornici trauma, dolorozni svjedoci. Primarni prostorni nivo u svojoj reprezentacijskoj logici, pragmatici uporabe, kao (emanacija) “direktno življenog putem asociiranih slika i simbola” u prostoru “naseljenika” i “onih koji ga upotrebljavaju” (Lefebvre 1991:33), mijenja se u novoj političkoj simbolici naznačujući nesporazum kao stanje imanentno prostoru. Funkcijom i disfunkcijom prostor zapravo stječe svoje protagoniste i antagoniste.

¹⁰ “To change life, however, we must first change space. Absolute revolution is our self-image and our mirage – as seen through the mirror of absolute (political) space.”

Ako se vratimo na početak i pokušaj sabiranja uspomena, čini nam se da je svaki događaj, kao i onaj netom zgotovljen, instantno bačen u sjećanje; tako da možemo ustvrditi kako ništa ne postoji izvan sjećanja. Svako iskustvo postoji kroz pri-sjećanje, a događaji i iskustva, kao takvi, postaju strukturirani kroz jezik (koliko i kroz umjetničke komemorativne prakse). Douglas Hollan naglašava ovaj odnos iskustva, sjećanja i jezika ustvrdivši da je “većina iskustva izgubljena i zaboravljena ne zato jer je aktivno potisnuta ili izmještena, već zbog toga jer [ono] nikad ne iznalazi način da postane kulturalno i udomaćeno posredovana shema i klišej koji oblikuje, strukturira i daje postojanost vlastitom sjećanju” (Hollan 2000:540). Engleska riječ za zaborav (*for-getting*), prema Hollanu, implicira upravu tu ideju – postoji neto što treba steći (*to get*), nešto što je izvan dohvata, a opet “vrišti” za konceptualizacijom. Trebamo li stoga radije govoriti o novom jeziku koji je prekrpio sjećanje i ne dozvoljava niti jednu priliku da razriješimo iskustva iz prošlosti? Odnosno o jeziku umjetnosti koji “razrješava” traumatska iskustva? Nadalje, ukoliko se zaista susrećemo s novim jezikom, možemo li upotrijebiti lacanovsku abecedu na postsocijalistički status kao da je riječ o “*jouissanceu* organiziranom oko ‘*petita*’, koji predstavlja socijalizam”. U nemogućnosti da se riješi potisnutog (u smislu koji donosi Hollan) socijalizam je potajno upisan u novo Simboličko. Sve različite ideje oko pravde ili nade, čak i različite interpretacije socijalizma, danas su dio svakodnevice ljudi koji žive u postsocijalizmu, jedino što ih je nemoguće imenovati. Ovo bi stanje mogli pojasniti statusom lacanovskoga Imaginarnog koji podrazumijeva da postoji simbolički poredak, ali subjekt jednostavno ne može organizirati ili prepoznati objekte različite od sebe samog. Radi se o fazi “plutajućeg označitelja” – poput slobode, pravde koji se prisposobljuju nekom ideološkom “gospodaru označitelju” kako bi posvojili značenje (poput, na primjer, komunizma, konzervativizma, liberalizma) (Žižek 2008). Kako je socijalizam izgubio vlastitog “gospodara označitelja” i postao plutajući označitelj, na djelu je konstantna nemogućnost da se iznađe taj “gospodar označitelj” kojem bi se priljubio, tj. kojem bi se priključio. Socijalizam tako (još uvijek) živi u Simboličkom (u osobnoj memoriji) i, istovremeno, u Imaginarnom, posebno kada društvena metanaracija pokušava o njemu govoriti.

LITERATURA

- BADIOU, Alain. 2010. “Ideja komunizma”. *Up & Underground. Art dossier socijalizam*, 17/18:308–315.
- BAGO, Ivana i Antonija MAJAČA. 2009. “Neposlušna”. U *Igor Grubić. 366 rituala oslobođanja* (k.i.), ur. Ivana Bago i Antonija Majača. Zagreb: Galerija Miroslav Kraljević – DeLve, 7–29.
- BLOCH, Ernst. 1981. *O umjetnosti. Izabrani tekstovi*. Zagreb: Školska knjiga.
- CIXOUS, Hélène i Susan SELLERS. 2008. *White Ink: interviews on sex text and politics*. New York: Columbia University Press.
- DE CERTEAU, Michel. 2003. *Invencija svakodnevice*. Zagreb: Naklada MD.
- ĐORDANO, Kristijan. 2001. *Ogledi o interkulturalnoj komunikaciji*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- FUENTES, Carlos. 2002. *Godine s Laurom Díaz*. Zagreb: Algoritam.
- GAMBONI, Dario. 2007. *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. London: Reaktion Books.
- GRUBIĆ, Igor. 2010. “Izlazim na ulicu jer Želim izazvati raspravu”. (Razgovor vodila Patricija Kiš). *Jutarnji list*, 7. travanj 2010:21.
- HOLLAN, Douglas. 2000. “Constructivist Models of Mind, Contemporary Psychoanalysis, and the Development of Culture Theory”. *American Anthropologist*, 102:538–550.
- LACLAU, Ernesto i Chantal MOUFFE. 2001. *Hegemony and Socialist Strategy*. London: Verso.
- LEFEBVRE, Henri. 1991. *The Production of Space*. Malden: Blackwell Publishing.
- LOW, SETHA i Neil SMITH. 2006. “Introduction. The Imperative of Public Space”. U *The Politics of Public Space*, ur. Steha Low i Neil Smith. New York–London: Routledge.
- MIRCAN, Mihnea. 2009. “Monuments to Nothing”. U *Transitland. Video art from Central and Eastern Europe 1989 – 2009*, ur. Edit András. Budapest: Ludwig Museum – Museum of Modern Art, 199–207.
- MICHALSKI, Sergiusz. 1998. *Public Monuments. Art in Political Bondage 1870 – 1997*. London: Reaktion Books.
- POTKONJAK, Sanja i Tomislav PLETENAC. 2007. “Grad i ideologija: ‘Kultura zaborava’ na primjeru grada Siska”. *Studia ethnologica Croatica*, 19:171–198.

- PRNJAK, Hrvoje. 2000. “Ranjena bronca. Performance sinjskog umjetnika Siniše Labrovića u povodu Dana antifašizma”. *Feral Tribune*, 1. srpnja 2001:48.
- SZTOMPKA, Piotr. 2004. “The Trauma of Social Change: A Case of Postcommunist Societies”. U *Cultural Trauma and Collective Identity*, ur. Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser, Piotr Sztompka. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 155–196.
- WILLIAMS, Paul. 2007. *Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities*. Oxford: Berg Publishers.
- ŽIŽEK, Slavoj. 2008. *Sublime Object of Ideology*. London: Verso.

Sanja Potkonjak
Tomislav Pletenac

WHEN MONUMENTS GET ALIVE – THE “ART OF REMEMBRANCE” IN PUBLIC SPACE

Remembrance is seen as the product of a community of people which resembles and evokes the most precious values of collective identity and communicates contingent needs of the present.

In contrast to collective-memory-practices, this paper aims to explore individual practices of remembering performed by three Croatian artists. The paper explores performative projects of Marijan Crtalić – Project Target – where the socialist sculptural heritage gets to be reinterpreted by military teleologies; then Siniša Labrović, whose project restages partisan pieta vulnerability, and Igor Grubić and his project of redressing socialist sculptures. The projects point to the interconnectedness of past and present, memory and politics, collective versus individual via art. Acting as individuals, those artists have tangled the questions of how societies tend to renegotiate the meaning of art coming from the socialist past alongside the renegotiation of memory. Re-evoking socialism in their work, those three artists stand for individual interpellation of collective amnesia pointing to the process of remembrance as highly contextual practice placed in-between individual responsibility, political activism and humanism in general. By trying to re-animate or make sculptures re-personalize human figures, those art projects are meant to criticize, comment and envision the existing usage of cultural memory as well as to offer post-utopian insights on socialist and transitional utopia.

Key words: memory, art, socialism