

Vesna Vuković

## UMJETNOST (PROIZVODNJE) PROSTORA

Nekoliko opažanja o problematičnom odnosu umjetnosti, urbanizma i politike na primjeru UrbanFestivala

Pozvana sam da u ovom tematu naslovljenom Umjetnička izvedba i aktivizam predstavim UrbanFestival kao njegova osnivačica i kustosica od početaka 2001. do 2009. godine. Odlučila sam da prilog ne intoniram kao promotivni tekst o onome što smo napravili,<sup>1</sup> već da iskoristim ovu priliku kako bih komentirala ono što smo radili, ovu rijetku priliku, budući da djelovanje i refleksija obično ne idu zajedno, najčešće zbog vremenskih ograničenja i ekonomije pažnje. Namjera ovog teksta jest pokazati pozadinsku pozornicu UrbanFestivala, onaj nevidljivi produkcijski i kontekstualni rad, i prije svega ukazati na nužno kontradiktornu prirodu umjetničkog rada u društvenom kontekstu. Utoliko on funkcionira kao komentar i, riječima Michela Foucaulta u "Poretku diskursa", "sastoji [se] samo u tome da napokon kaže ono što je tamo prešutno već artikulirano. On mora, prema paradoksu koji stalno odlaže, ali mu nikada ne izmiče, po prvi put reći ono što je bilo već rečeno i neumorno ponavljati ono što ipak nikad nije bilo rečeno."<sup>2</sup> Ovaj tekst dijeli ulogu onog teksta, prvog teksta, UrbanFestivala, jer i on, kao i onaj prvi, želi otvoriti mogućnost da se govori. Budući da je prvi tekst zamišljen kao intervencijski projekt, izložba/akcija (da se oslonimo na terminologiju koju je uvela umjetnička praksa 1970-ih), on je zbijanje, najčešće u javnim prostorima grada, kakvo zahtijeva interakciju i komunikaciju s publikom. Ovaj drugi tako može biti mjesto na kojem se otvara njegov status obnovljivog diskursa.

UrbanFestival djeluje na mikropolitikoj razini (dakle, u polju sedimentiranih praksi, antagonizama na "uspavanoj" sceni društvenog ili političkog) i to strategijom malih uboda, miniantagonizama (ili kako ih finski teoretičar Mika Hannula imenuje sintagmom "politika malih gesti"). Ova se strategija može prepoznati ne samo u izboru umjetničkih pozicija, već i u samom formatu festivala: naime, on najčešće nema jedinstveno mjesto zbivanja već nastoji djelovati na različitim lokacijama.

### Rad u kontradikcijama

U programatskom tekstu UrbanFestivala čitamo: "UrbanFestival je međunarodni festival umjetnosti u javnom prostoru s jedanaest godina umjetničke aktivnosti i kontinuirane prisutnosti na mapi Zagreba. Kroz tematske fokuse, hibridne umjetničko-istraživačke projekte usmjerene na promišljanje urbane strukture i društvenih fenomena te kroz specifične produkcijske oblike UrbanFestival nastoji širiti područje djelovanja izvan zaštićenih zidova umjetničkih institucija i animirati javne prostore kao prostore supostojanja, konfrontacije i antagonizama. Poimanje grada



Ligna: Radio Mamutica, UrbanFestival 2006., foto: Tim Desgraupes

kao prostora koji postoji neovisno o objektima i praksama koji su u njega ugrađeni, grada kao izraza i sredstva državne moći ili surovog interesa kapitala, odlučili smo zamijeniti političkim poimanjem grada – grada kao mjesta koje uvijek i nanovo proizvode prakse njegovih građana." Najprije valja primijetiti da se UrbanFestival smješta u polje "umjetnosti u javnom prostoru", odnosno kako se to u drugoj polovici XX. st. češće naziva "javne umjetnosti". No, nije mi namjera ovdje se baviti terminološkom zbrkom koja vlada u ovom području, mada ću u nastavku ponuditi rješenje, već želim ukazati na to da je UrbanFestival snažno obilježen kontekstom u kojem se odvija, ali – i kao još važnije – da, pored osjetljivosti na okolnosti u kojima nastaje, gaji posebnu pozornost vlastitoj proizvodnoj poziciji. Posljednja rečenica citiranog odlomka zadaje odlučujući pravac jer uvodi govor o proizvodnji prostora i praksama građana, njihovom aktivnom sudjelovanju u izgradnji

(N)esto što bi se zvalo javna umjetnost zapravo ne postoji, (...) postoje samo umjetnici/ce koji koriste javnu sferu kao medij, resurs, laboratorij, vježbalište za prakticiranje i mjesto suradnje i novih oblika društvenosti.

grada. Ovo neka nam posluži kao polazište za artikulaciju neodložnih pitanja koja je otvorio tzv. "društveni obrat" u suvremenoj umjetnosti (one prakse koje kustos i teoretičar Nicolas Bourriaud naziva "relacijskom umjetnošću"), ali i suvremeni kontekst umjetničke proizvodnje i distribucije (proliferacija bijenalnih manifestacija, zatim i proces *brandiranja* gradova i gentrifikacije gradskih četvrti te uloga koju umjetnost u tim i takvim procesima preuzima). Najprije uvodno, a potom i ilustrativno na primjerima iza-

branih radova, pokušat ću ponuditi neke moguće pravce razmišljanja o pitanjima koja pred nas postavljaju novouspostavljena pravila umjetničkog polja, ali i promijenjeni društveni kontekst.

Uvodno ću iznijeti dvije tvrdnje koje sažimaju svu diskusiju o ovom specifičnom umjetničkom žanru:

1. Djelo postavljeno/izvedeno u javnom prostoru je "javna umjetnost".

2. Participacijske prakse su, za razliku od objektivne umjetnosti, nužno progresivne.

Tradicionalno pojam tzv. javne umjetnosti podrazumijeva instalaciju umjetničkog djela u javni prostor. Nadalje, smatra se da radove postavljene na ovakav način i u ovaj kontekst treba razlikovati od umjetnosti u privatnoj sferi, dakle od radova koji cirkuliraju i prodaju se u galerijama i da oni podrazumijevaju drugačiju publiku i stoga drugačije poimanje gledateljstva. No može li se govoriti o javnoj umjetnosti kao univerzalnoj kategoriji koja se može bez ostatka svesti na protokol korištenja prostora i ponašanja u njemu, onako kako ga razvijaju umjetnici? Naše današnje ideje o javnoj umjetnosti nisu više fiksirane na službeni umjetnost, državotvornu mitologiju i spomenike. Poimanje javnog prostora radikalno se transformiralo – tako da kad umjetnici interveniraju u javnu domenu, oni ne samo, ili više uopće ne, stvaraju objekte, već promišljaju šire društvene i političke procese koji upravljaju područjem u koje oni interveniraju. Oslanjajući se na svoja iskustva i uvide tijekom dugogodišnjeg rada na UrbanFestivalu ustvrdit ću, svjesna mogućeg zbnjujućeg učinka na čitatelja/icu ovih redaka, kako nešto što bi se zvalo javna umjetnost zapravo ne postoji, da postoje samo umjetnici/ce koji koriste javnu sferu kao medij, resurs, laboratorij, vježbalište za prakticanje i mjesto suradnje i novih oblika društvenosti. Ovo ću istaknuti kao prvu kontradikciju s kojom sam se susrela radeći u ovom području, a svu njenu složenost izložiti ću u nastavku.

Okrenimo se sad dvjema uvodnim tvrdnjama jednostavnim pitanjem: što je to 'javno' u umjetnosti u javnom prostoru/javnoj umjetnosti, a onda i protupitanjem koje je implicitno sadržano u istom: što je to prostorno u javnom prostoru? U *mainstream* debatama o javnoj umjetnosti polazi se od postojećeg prostora u koji su umjetnički objekti instalirani ili u koji umjetničke prakse intervenira-

ju. Prva kategorija obuhvaća skulpturalne ili arhitektonske radove, a druga, koja se uobičajeno drži progresivnijom, neskulpturalne prakse: intervencije od performansa, uličnog ili nevidljivog teatra, participacijske projekte ili politički i društveno angažirane projekte u okviru onoga što Suzanne Lacy naziva "novim žanrom javne umjetnosti". No, poteškoće ovdje nastaju kad pokušamo odgovoriti na drugo pitanje: što je to javni prostor? Je li to prostor koji postoji neovisno o objektima/praksama koji su u njega instalirani?

Ovdje nam se valja obratiti političkoj teoriji kako bismo otvorili nove perspektive. Kako god odredili termin javni prostor, to određenje mora uzeti u obzir javni pristup prostoru, kao i pravo na njegovo korištenje. U idealnom smislu, javni prostor bi bio onaj u koji svatko ima pravo pristupa bez isključivanja na osnovi ekonomskih i socijalnih kriterija, i koji svatko može koristiti slobodno za svaku aktivnost koja ne ulazi u konflikt s pravima drugih grupa i pojedinaca koje ga također koriste. Šira definicija javnog prostora uključuje i prostore kao što su kavane, vlak ili kino, koje svatko može koristiti ako plati i pridržava se određenih pravila. Koncept javne sfere razvio je Jürgen Habermas prvobitno se oslanjajući na dijaloge koji su se odigrali u francuskim kavanama 18. st. Habermas javnu sferu izjednačava s prostorom racionalnih debata na teme od političke važnosti, to je diskurzivni prostor u kojem pojedinci raspravljaju i ponekad dolaze do zajedničkog stajališta o pitanjima od zajedničkog interesa, pri čemu je snaga nečijeg argumenta važnija nego njegov<sup>3</sup> identitet. Ovakva javna sfera, zamjećuje Habermas, postaje moguća tek s nastankom moderne racionalne forme društvene organizacije, kad se razdvajaju privatna i javna sfera i razvija građanska kultura koja se tad smješta u kavane, intelektualne i književne salone, kao i tiskane medije (sve su to bili preduvjeti za razvoj parlamentarne demokracije, a promovirali su ideale prosvjetiteljstva: jednakost, ljudska prava i socijalnu pravdu). U ovoj koncepciji javni prostor se izjednačava s konsenzusom, koherentnošću i univerzalnošću, premještajući pluralizam, podijeljenost i različitost u domenu privatnog.

Rosalyn Deutsche<sup>4</sup> kritizira Habermasovu buržoasku javnu sferu tvrdeći da je fragmentirana, kao i sve druge formacije te da nikada i nije bila ništa drugo doli ideal. U nje-

noj definiciji javni je prostor određen isključivanjima, a predlaže da ga definiramo "njegovom proizvodnjom", dakle, ne kao nešto postojeće, nego kao nešto što se uvijek iznova proizvodi. U opoziciji s buržoaskom javnom sferom Deutsche naziva koncepciju javne sfere kao mjesta razglašavanja društvenih sukoba.

Koncept javne sfere kakvog predlaže Rosalyn Deutsche pomaže nam da ponudimo odgovore na pitanja koja prate diskusiju o javnoj umjetnosti. Javni prostor nije prostorna kategorija, nije prostor u institucionalnom smislu (kao mediji ili park ili trg): javnost se uvijek iznova proizvodi u trenutku konflikta i rasprave. Dakle, tamo gdje postoji konflikt, ili točnije: antagonizam, tamo je i javnost, a gdje konflikt nestane, nestaje i javnost zajedno s njim.<sup>5</sup> Javnost nije proizvod neke namjeravane produkcije, već se proizvodi u samoj akciji i utoliko se ne može "proizvesti" prema receptu, propisu ili skici. Ona je "spoj razdiobe" koji spaja putem konflikta. Ovo nam nudi odgovor na razlikovanje objektivne paradigme i intervencionističke paradigme. Javno je da objekt po sebi nije antagonistički, ali isto tako ni intervencija/participacija nije antagonistička *per se*. Tako ni umjetnost koja stvara odnose ("relacijska umjetnost") nije politička *per se*. Umjetnost koja koristi javnu domenu kao mjesto i resurs ne postaje automatski radikalna jer je smještena izvan zaštićenih zidova galerije ili zato što izbjegava robnu prirodu umjetnosti.

## Ne raditi javnu umjetnost, nego umjetnost raditi javnom

Kako danas locirati javnu sferu i kako u njoj djelovati kritičke ili umjetničke intervencije? Kako gradski prostor funkcionira kao javni prostor i kako strukturalne promjene u ovoj formaciji nužnima čine i promjene u umjetničkoj praksi u javnom prostoru? Nakon strukturalne promjene u odnosima prostor-moć, promjene uzrokovane generalnom političkom promjenom u neoliberalne forme vladanja, moderni je grad mutirao u grad fragmentiranih prostora. Neoliberalizam je prisvojio gradski prostor, privatizacija i komodifikacija pretvorile su gradske centre u brendirane korporativne monokulture izolirane od onog što ih okružuje. Suvremeni urbanizam nerijetko instrumentalizira umjetničke prakse kao pomaže u procesima gentrifikacije ili identitarne politike, najče-

Javni prostor nije prostorna kategorija, nije prostor u institucionalnom smislu (kao mediji ili park ili trg): javnost se uvijek iznova proizvodi u trenutku konflikta i rasprave. (...) Umjetnost koja koristi javnu domenu kao mjesto i resurs ne postaje automatski radikalna jer je smještena izvan zaštićenih zidova galerije ili zato što izbjegava robnu prirodu umjetnosti.

šće za maskiranje ili estetiziranje društvenih konflikata. Pojam "javnosti" ili "javnog prostora" kao odlučujući moment UrbanFestival stavlja u središte svojih interesa, a javnom prostoru ne pristupa kao mjestu gdje se gradi imidž grada kroz ponudu zabave i lijepih slika, već mjestu koje je oduvijek služilo za dijalog, suprotstavljanje mišljenja, pregovaranje. Ulicama, trgovima i parkovima danas su se pridružile natkrivene aleje i trgovci s kafićima u *shopping* centrima. Prihvatiti ih kao javni prostor, a ne zapitati se kakve bi on građane trebao predstavljati i zašto bismo se u njemu trebali osjećati ugodno, znači podleći vizualno zavodljivoj, privatiziranoj viziji gradskog života. Privremeno nastanujući javne prostore umjetničkim radovima nastojimo potaknuti građane na prisvajanje gradskih prostora i na formiranje mišljenja o promjenama koje se (u) njima događaju. Ukratko, naše usmjerenje može se svesti na nekoliko razoružavajućih pitanja: kome zapravo pripada (gradski) prostor? Tko njime dominira? Kako ga učiniti zajedničkim?

UrbanFestival djeluje na mikropolitčkoj razini (dakle, u polju sedimentiranih praksi, antagonizama na "uspavanoj" sceni društvenog ili političkog) i to strategijom malih uboda, miniantagonizama (ili kako ih finski teoretičar Mika Hannula imenuje sintagmom "politika malih gesti"). Ova se strategija može prepoznati ne samo u izboru umjetničkih pozicija, već i u samom formatu festivala: naime, on najčešće nema jedinstveno mjesto zbijanja već nastoji djelovati na različitim lokacijama.

Ipak, festivalski format nije nedužan, ma kako ga bili sve-



Ligna: *Radio Mamutica*,  
UrbanFestival 2006.,  
foto: Tim Desgraupes



sni, on unosi mnoge restrikcije za kontekstualne radove koji su prije procesi, ponekad nepredvidljivi u svojoj dinamici i razvoju. Budući da festivalski format ne dopušta da se proces "izloži" u potpunosti, UrbanFestival, s onu stranu ideje "izložbenog prostora" kao mjesta na kojem se suvremena umjetnost prezentira, otkriva i pronalazi nove lokacije za umjetnost, posebno takve prostore koji zauzimaju niše, međuprostore između galerija, muzeja i tzv. *off*-prostora. Predlažem da se o njemu misli kao o platformi, organizacijskoj "bazi" (riječ "baza" nalazi se i u punom imenu organizacije) koja omogućuje stanovite procese, pogoni ih, ali ne kontrolira njihovu dinamiku i njihov razvoj (ovo bi se moglo čitati kao antikomodifikacijska ili antiprezentacijska gesta). U prilog tome govori više radova koji su začeti na UrbanFestivalu, a nakon njega imali intenzivan daljnji život, nabrojat ću neke od njih: "Mlijeko" Kristine Leko, "Ženski vodič kroz Zagreb" Barbare Blasin i Igora Markovića, "Žao mi je, nije mi žao" Andreje Kulunčić, "Dišeš" Ane Elizabet. Također, eksperimentirajući s organizacijskim konceptima i oblicima, pokušavam uskomešati dominantne modele umjetničke produkcije, ali i distribucije.

### O čemu zapravo govorimo kad kažemo participacija

U produkciji radova inzistiramo na uspostavljanju suradnji, razmjena između različitih aktera u gradskom prostoru. S obzirom na to da smo izabrali uglavnom raditi van zidova institucija rezerviranih za proizvodnju i distribuciju umjetnosti, prostor našeg javnog djelovanja je gradski prostor. Redovito ugošćujemo umjetnike u tzv. istraživačkim boravcima, na postojećem socijalnom kapitalu nastaju novi radovi u suradnji s lokalnim grupama (NGO-ima, neformalnim inicijativama, susjedstvima itd.). Radovi tako dobivaju 'otisak' ili 'auru' lokalnog konteksta, postaju kompleksniji, a s druge strane (i što je mnogo važnije), lokalne grupe nisu eksploatirane: ponekad dobiju na vid-

ljivosti, ponekad se neke lokalne borbe internacionaliziraju i – što je silno važno – umjetnici prenose određene prakse i umjetničke taktike. Tako se razvijaju transverzalni alati i uspostavljaju transverzalne strukture za djelovanje.

Nadalje, uspostavljanje suradnji s lokalnim akterima i ulančavanje raznih kontrahegemonijskih intervencija iznimno nam je važno i iz sljedećeg razloga: grad današnjice postao je novo bojište, jer je on puno konkretniji prostor negoli je to prostor nacije koji je uvijek tek simbolički. Grad je postao mjesto u kojem i neformalni politički akteri – novi politički akteri (kako ih zove Saskia Sassen) – mogu postati dio političke scene. A puno je toga vidljivo na ulicama. Puno je urbane politike vrlo konkretno, a provode je građani. Politika ulične razine omogućuje formiranje novih tipova političkih subjekata koji ne moraju proći kroz formalni politički sustav. Tu, na politiku ulične razine, smješta se i UrbanFestival.

Na ovom mjestu smatram potrebnim okrenuti se primjerima izabраниh radova koji, čini mi se, mogu poslužiti kao ilustracija umjetničke produkcije u javnom prostoru sa svim njenim kontradikcijama pa možda i otvoriti neke nove.

### Ligna: *Radio Mamutica*

Grupa Ligna, koju sačinjavaju medijski teoretičari i radio-umjetnici okupljeni oko slobodne i nekomercijalne lokalne radio stanice *Freies Sender Kombinat* u Hamburgu, proučava sredstva disperzije unutar radija i radija samog, odnoseći se tako spram zaboravljenih ili izoliranih načina upotrebe ovog medija, a opet s namjerom stvaranja novih praksi, postavlja performativne radiokomade u kojima emitiranje *in-situ* utječe na proces. Ligna razvija koncepte koji pokušavaju dati odgovor na pitanje kako medij radija može intervenirati u javni i često kontrolirani prostor.

Njihov zagrebački rad pod nazivom *Radio Mamutica* iz

Kome zapravo pripada (gradski) prostor?  
Tko njime dominira?  
Kako ga učiniti zajedničkim?

2006. godine jest privremena piratska radio stanica. Privremena radio stanica ispreplela se sa svakodnevicom stambene zgrade Mamutica pozivajući stanare na sudjelovanje oko pitanja tko zauzima javni prostor te kako bi mogli izgledati modeli drugačiji od modela privatnoga vlasništva.

Izbor medija – radio – nameće se nužnim iz profila grupe, međutim, ako znamo lokalni kontekst i ako nam je poznato da su u Hrvatskoj i elektromagnetski valovi između 87,5 i 108 MHz – dakle, FM opseg – pretvoreni u tržište na kojem se takmiče država, crkva i tvrtke, ovaj izbor dobiva još jedan smjer. Svi oni – država, crkva, tvrtke – koriste radio za distribuciju dobara: bez obzira na to emitiraju li informacije, spasenje duše, posljednje pop-poskočiće ili pak poneku protuinformaciju: svi očekuju da slušatelji emitirano 'primaju' pasivno i pojedinačno. Organizirani su kao privatne produkcije: ne postoji javni pristup produkcijskim studijima, osim putem poziva slušatelja koji su standardizirani kao i program koji stanica emitira.

S druge strane, *Radio Mamutica*, kao što već i ime daje naslutiti, djeluje u najvećoj stambenoj zgradi u Hrvatskoj, a koja je u to vrijeme poprište konflikta. Naime, ledinu ispred zgrade (a koja je dio arhitektonskog rješenja i tom logikom vlasništvo stanara) Grad je prodao Crkvi za izgradnju crkve i župnog doma i parkirišta. Ova je situacija izazvala snažne podjele unutar zajednice stanara, a *Radio Mamutica* je organizirala recepcijsku situaciju između nebodera, putem radija stvarajući javne situacije kako bi pokrenula diskusije.

*Radio Mamutica* nastao je u suradnji s radio-aktivistima /cama okupljenim u udruzi Nemeza i zainteresiranim stanicarima Mamutice. Program je rezultat višednevne radio-nice koju su proveli aktivisti Nemeze, a koju su pohodili stanari. Nadalje, valovi su bili otvoreni i trenutnim željama, komentarima (putem telefonskih poziva). Organizirana je i recepcijska situacija na otvorenom – prijenosni zvučnici koji su emitirali program sedam dana trajanja Festivala. Nakon njegovog završetka odlučili smo ostaviti



Reinigungsgesellschaft: *Kravlji prosvjed*, UrbanFestival 2009., foto: Zvonimir Ferina

svu opremu stanovnicima Mamutice, ali dalje ne kontrolirati njenu upotrebu niti usmjeravati otpor i njegovu organizaciju. Unatoč toj infrastrukturnoj, ali i edukacijskoj pomoći, *Radio Mamutica* nije zaživio, prestao je zajedno sa završetkom umjetničke intervencije tamo gdje smo odlučili povući granicu kontrole. Na tom mjestu naknadno, nakon što je otpor utihnuo, a na zelenoj površini stasala crkva i župni dvor, danas vrijedi otvoriti pitanje (ne)povezivosti umjetnosti i aktivizma.

#### Reinigungsgesellschaft: *Kravlji prosvjed*

U intervenciji njemačkog dvojca Reinigungsgesellschaft stado krava na obalama Save mirno pase svoju travu kao i inače, pritom međutim tiho prosvjedujući i upozoravajući obične građane i vladajuće strukture na pravo korištenja javnih površina. Kao reakcija na privatizaciju javnog prostora i zakonske regulative koje idu "niz dlaku" krupnom kapitalu, kao što je kontroverzni zakon o golfu, kravlji prosvjed je pokušaj zauzimanja kritičke pozicije spram odnosa prirodnog okoliša i ljudskog djelovanja. Obale Save shvaćene su kao netaknuta i nerazvijena zona s mnogo potencijala, a pitanje o njihovoj aktualizaciji pitanje je i o granici privatnog i javnog, o granici između moći, interesa i prava različito pozicioniranih korisnika.

Ovaj rad pitanje participacije otvara na dvije tračnice, najprije tu je pitanje tko participira u umjetničkom radu: je li to vlasnik krava koji je plaćen da nam "posudi" svoje stado, jesu li to krave koje protestiraju, jesu li to aktivisti Zelene akcije koji su izradili slogane? Sljedeće pitanje koje rad otvara jest pitanje fragmentiranosti otpora kakvu proživljavamo u našem postmodernom stanju, a koji je ovdje doveden do travestije i pitanje: tko je danas subjekt otpora?



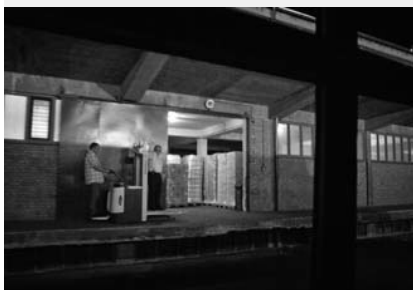
Stefan Kaegi/Rimini Protokoll: *Cargo Sofija-Zagreb*, UrbanFestival 2006., foto: Tim Desgraupes

#### Rimini Protokoll: *Cargo Sofija – Zagreb*

*Cargo Sofija – Zagreb* je kazališni *ready-made*, predstava u prerađenom bugarskom teretnjaku koji umjesto robe prevozi priče. Glavni su izvođači dva najmljerna vozača, jedna lokalna umjetnica i više lokalnih aktera, 'zatečenih' na mjestima njihove radne svakodnevnice. Publika sjedi u prostoru za teret te iz jedne sasvim nove perspektive promatra svoj grad. Prvo ih se pozove na okupljanje odakle se prevoze do mjesta koja vozači kamiona često posjećuju, poput zalogajnica uz cestu, skladišnih terminala i graničnih prijelaza. Publika tijekom vožnje sluša glas vozača iz kabine kako im govori o cesti u prvom licu jednine, a oni, očima nomada, gledaju prema svom gradu. Prozor povremeno prekriva platno na kojemu su arhivski videozapisi, koji iznose suhe podatke o tranziciji u Bugarskoj.

Oliver Frlić je u dokumentacijskom katalogu UrbanFestivala ponudio odličnu analizu odnosa i mogućeg smjera isprepletenosti teatarske i vanteatarske prakse, stoga ću je na ovom mjestu jednostavno citirati: "Radovi Rimini Protokolla opetovano su napadani upravo zbog svođenja





vlastite performativne politike na dominantne vanteatarske političke prakse i odnose. Najčešći prigovori upućeni njihovom radu ticali su se preuzimanja strategija multinacionalnih kompanija, o izmještanju ovih strategija iz ekonomske u sferu umjetničke proizvodnje. Uz ovaj, čest je prigovor i zbog korištenja izvođača koji nisu do kraja svjesni svog performativnog statusa. Predstava *Cargo Sofija – Zagreb* operira s oba ova problematična momenta. Ona poseže za jefitnom bugarskom radnom snagom, a jako brzo postaje jasno i to da ovim izvođačima izmiče širi izvedbeni kontekst u kojem se pojavljuju. Da bi se došlo do kazališta kao prostora događanja političkog u njegovoj emancipacijskoj i rezistivnoj dimenziji, potrebno je razmotriti onaj sloj predstave *Cargo Sofija – Zagreb* u kojoj se kao strategija koristi izvedbeno koloniziranje privatnih, performativno neutralnih radnji slučajnih prolaznika. Pri ovome se problematičnim pokazuje nečije nesvjesno uključivanje u jedan drugi reprezentacijski režim. Manje problematičnim čini se trenutak u kojem se događa obrnut proces, u kojem gledatelji, zbog svoje smještenosti na stražnji dio kamiona i prozirnog zida koji omogućuje da se vidi u njihov prostor i njihove radnje, konstituiraju izvedbu za slučajne prolaznike. Čini se da predstava *Cargo Sofija – Zagreb* ide najdalje upravo kroz ovo preokretanje perspektive, kroz razbijanje zaštićene pozicije gledatelja i njegovo perceptivno-izvedbeno uključivanje ili isključenje iz estetskog doživljaja slučajnih prolaznika. Nasuprot primarnoj gledateljskoj zajednici, koja je pristankom na svoju gledateljsku ulogu primorana nametati izvedbeni status svemu što ulazi u njezino perceptivno polje, pojavljuje se sekundarna gledateljska zajednica koja ne dijeli ovaj tip pritiska i koja operira sa većom mogućnosti u



odlučivanju hoće li ili ne kamionu iz ove predstave i njegovom ljudskom teretu dodijeliti status izvedbe.<sup>6</sup> Svjesna ograničenosti svakog izbora, a onda i izbora triju radova iz arhiva koji obuhvaća jedanaestogodišnje djelovanje, zaustavit ću se na ovom mjestu i za kraj se osvrnuti na ono što njihovo supostavljanje otvara. *Radio Mamutica* je poslužila kao ilustracija za tvrdnju o proizvodnji javnosti kroz konflikt ili preciznije antagonizam i načinu na koji možemo misliti javnu umjetnost, van uskih okvira koje nam nudi njeno žanrovsko opredjeljenje. Ovaj rad je pokazao i rizik koji takvo djelovanje, koje se zaustavlja na pokretanju procesa bez želje da ih kontrolira i prisvaja, sa sobom nosi rizik da se ne uspije, da pokrenuti procesi zamru s prestankom intervencije. Dok je *Radio Mamutica* još imala nade u mogućnost protesta ulančavanjem različitih aktera, *Kravlji prosvjed* kao svojevrsna predstava protesta njegovu mogućnost dovodi do apsurdna i može se iščitati kao komentar diskutabilnosti umjetničkog aktivizma. Izbor predstave *Cargo Sofija – Zagreb* može u ovom kontekstu djelovati obeshrabrujuće, ali čini mi se da je upravo na njenom primjeru moguće otvoriti prostor za ponovno promišljanje umjetničkog angažmana, s onu stranu aktivizma. Kako nas podučava Jacques Rancière,

emancipacija gledatelja pa onda i bilo koga od nas kao gledatelja, leži u razmontiranju ideje kako je gledanje pasivno i kako se ono mora smijeniti aktivnošću. Gledanje ne znači pasivnost, ono pretpostavlja distancu, a distanca je nužan preduvjet svake komunikacije i svakog uvida. Početak svake promjene leži u tome da sagledamo i bolje razumijemo *status quo* i da za početak prihvatimo kako su riječi samo riječi, a predstave samo predstave.

<sup>1</sup> Napominjem da ću u tekstu izmjenjivati pisanje u 1. licu jednine kad se radi o osobnom opažanju i 1. licu množine s obzirom da je riječ o kolektivnom poduhvatu koji okuplja i širu jezgru i priličan broj suradnika.

<sup>2</sup> Cit. prema: Michel Foucault, *Znanje i moć*, prev. Rade Kalanji, Zagreb, Globus, 1994., str. 122.

<sup>3</sup> Ovdje namjerno izostavljam rodnu diferencijaciju kako bih ukazala na manjkavost koncepta i isključenost žena.

<sup>4</sup> Rosalyn Deutsche: *Evictions. Art and Spatial Politics*, Cambridge, MA: MIT Press, 1996.

<sup>5</sup> Ovdje se oslanjam na rad Olivera Marcharta i njegove uvide o estetski javnog i politički umjetnosti.

<sup>6</sup> Frlić, Oliver: *Cargo Sofija-Zagreb*, u: katalog UrbanFestivala 2006., BLOK, Zagreb, 2006., str. 193-194.