

# **život umjetnosti**

# Elementi budućih dijaloga



Sandra Uskoković, *Anamnesis. Dijalozi umjetnosti u javnom prostoru*.  
Zagreb: UPI-2M PLUS, 2018. ISBN 9789537703400  
DOI: 10.31664/zu.2019.104.10

Javni prostor pozornica je na kojoj se smjenjuju raznovrsne umjetničke ideje i događaji čije je političke i društvene statuse također potrebno razlikovati. Subjektivnost, seksualne i rodne, ali i sve druge društvene razlike, progresivni vs. „buržoazijski“ koncepti u velikoj mjeri utječu na zbivanja i način korištenja javnim prostorom, kao i na etičku dimenziju umjetničkih intervencija koje se u njemu odvijaju. Eksperimentalne, konceptualne i inovativne prakse temeljene na procesualnosti, privremenosti, potrošivim materijalima i novim medijima u javnom urbanom prostoru još uvijek nisu cjelovito istražene i interpretirane u kontekstu nacionalne povijesti umjetnosti, a većinom nisu priključene uz međunarodna zbivanja. Pogotovo ne u kontekstu novih teorijskih i kritičkih pristupa, iako je od njihova najintenzivnijeg razdoblja prošlo 50-ak godina. Njima tek treba pridružiti participativne i kolaborativne prakse, društveno angažiranu umjetnost, relacijske prakse i umjetnost zajednice, dijaloge, intervencije i druge oblike umjetničkog djelovanja koji karakteriziraju posljednja tri desetljeća.

→



**Sandra Križić Roban**

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb /

# Elements of Future Dialogues



Sandra Uskoković, *Anamnesis. Dijalozi umjetnosti u javnom prostoru*.  
Zagreb: UPI-2M PLUS, 2018. ISBN 9789537703400  
DOI: 10.31664/zu.2019.104.10

•  
Public space is a stage with an alternating roster of various artistic ideas and events, whose political and social statuses also need to be differentiated. Subjectivity, sexual- and gender-, but also all other social differences, and progressive vs. “bourgeois” concepts very much affect the trends and way of using public space, as well as the ethical dimensions of artistic interventions that take place in it. Experimental, conceptual and innovative practices are based on processuality, temporariness, expendable materials and new media in public urban space, and they are still insufficiently investigated and interpreted in the context of national art history, and most are not connected to international developments. Especially not in the context of the new theoretic and critical approaches, even though fifty-odd years have passed since their most intense period. To these we should also add participatory and collaborative practices, socially-engaged art, relational practices and community art, dialogues, interventions and other forms of artistic activities that have marked the last three decades.

→

Sandra Uskoković, *Anamnesis. Dijalozi umjetnosti u javnom prostoru*.  
Zagreb: UPI-2M PLUS, 2018.

←

Upravo je stoga važno objavljivanje knjige Sandre Uskoković *Anamnesis. Dijalozi umjetnosti u javnom prostoru*. Tekst je koncipiran djelomično kao istraživanje, većinom kao teorijska interpretacija odabranih umjetničkih zbivanja koja markiraju pojave i promjene u kontekstu javnog prostora uglavnom od 1990-ih godina nadalje. Autorica se fokusira na dominantne društvenopolitičke događaje koji su javni prostor već tijekom druge polovice 20. stoljeća prometnuli u neku vrstu (potencijalnog) dijaloškog poligona ili javno-umjetničke platforme.

Umjetničke pojave koje se zbivaju u prostoru javnosti nužno je razmatrati unutar šireg raspona zbivanja, što nas dovodi u situaciju promišljanja o analitičkom alatu i terminologiji koju autorica ekstenzivno uvodi u područje svojeg interesa. Među ostalim, jer nije riječ o (manje ili više) trajnim umjetničkim formama koje eklatantno svjedoče o političkoj moći odlučivanja o/u prostoru—kao što su to na primjer javni spomenici—nego o zbivanjima koje karakterizira njihova efemerna priroda. U tom smislu za istraživanje zbivanja u javnom prostoru—iako bi zbog prirode autoričina razumijevanja teme kojom se bavi daleko prikladnije bilo reći u *javnim diskursu*—mogu biti poticajni, uz ostalo, stavovi Rosalyn Deutsche, koja inzistira na potrebi razmišljanja o poveznici umjetničkog djela s ljudima, pri čemu je, prema njezinu mišljenju, ključno jesu li potaknuti na sudjelovanje tijekom nastanka ili pak odlučivanja o umjetničkoj gesti ili izvedbi u javnom prostoru. Da bi tako nešto uopće bilo moguće, potrebno je uspostaviti određenu razinu demokracije kao načina „vladavine” koja je, uz ostalo, omogućila izraze „arogancije” i „egoizma” umjetnosti nastale u ime demokratskih pristupa ljudi javnome mjestu.

Povijest umjetnosti u Hrvatskoj nije dosad uspjela dublje zahvatiti i objasniti ključna poslijeratna zbivanja koja će uslijediti nakon rekonstrukcije modernizma pedesetih godina 20. stoljeća. Nakon razdoblja koje nazivamo „umjerenim modernizmom” u kojem, među ostalim, modernu umjetnost obilježavaju odjeci egzistencijalizma, apstrakcija te utjecaji međuratnih avangardi, slijede raznovrsni modernistički pokušaji artikulacije vlastitih iskustava modernosti. I dok rano poslijeratno razdoblje karakterizira labava veza između pojedinih fenomena modernosti, na koje nailazimo u većini sredina bivše Jugoslavije, opća normativna vrijednost od kraja šezdesetih raslojava se te ju nije moguće podvesti pod zajednički nazivnik. Naime, već šezdesetih godina umjetnici počinju odbacivati tradicionalne pristupe pa ideje postaju osnova za produkciju radova; dolazi do dematerijalizacije umjetničkog djela i metoda djelovanja koje uključuju umjetnost ponašanja i druge izvaninstitucijske paradigme novomedijskih praksi, sve do tzv. kriptoperformansa.

Ovo se razdoblje u povijesti suvremene umjetnosti smatra ključnim za razumijevanje svega što će uslijediti. Od tada nadalje ključno je da je umjetnička praksa integrirana u sadašnjost i da tu sadašnjost tretira kao neku vrstu „radnog” materijala koji se problematizira izvan zatvorene atmosfere atelijera, upravo u javnom diskursu. Stvarnost i realni svijet izvori su trajne inspiracije; istodobno su predmet kritičkog ispitivanja koja provode umjetnici. Njihovo se djelovanje u to vrijeme, ali i kasnije, nazivalo radikalnim i kontroverznim, uz ostalo i zbog političkog angažmana i njegova propitivanja kroz praksu, kad teme poput feminizma ili odnosa prema osobitoj inačici „kapitalizma” dolaze u fokus pojedinih autora. Recentni postmodernizam usvaja priznavanje različitosti (na koju nailazimo već i prije), a kako je vidljivo iz odabira radova koje Uskoković problematizira u knjizi, zbivanja se sve intenzivnije referiraju na potrebe za promjenama i iskazima o aktualnom geopolitičkom stanju (uz ostalo, o neoliberalizmu, globalnom kapitalizmu, dehumanizaciji kao posljedici ekonomske politike, prevlasti tržišta itd.).

Svjedočimo potpunom rasapu javnog prostora, njegovu nestanku zbog uzurpacije koju prouzrokuju turizam, ugostiteljstvo, kao i učestalo iskorištavanje „prava” pojedinaca koji agresivno zahvaćaju u njega a da pritom ne razumiju složene procese zajedništva koji se tamo odvijaju. Na takvo stanje ne reagiramo samo

This is precisely the reason why the publication of Sandra Uskoković's book *Anamnesis. Dijalozi umjetnosti u javnom prostoru* [Dialogues of Art in Public Space] is so important. The text is partly conceived as research, but mostly as a theoretic interpretation of the selected artistic trends that were marked by the occurrences and changes in the context of public space, mostly from the 1990s onwards. The author focuses on the dominant socio-political events which turned public space of the 20th century into a kind of a (potential) dialogical testing-site or a public artistic platform.

Artistic phenomena that take place in public space must necessarily be considered as part of a wider range of developments, which puts us in the position to ponder on the analytic tools and terminology which the author extensively uses in the area of her interest. Among other reasons, because it is not a matter of (more or less) permanent art forms which blatantly bear witness to the political power of making decisions on/in space—for example, public monuments—but of occurrences that are characterised by their ephemeral nature. In this sense, research on the occurrences in public space—although the nature of the author's understanding of the topic in question would make it more appropriate to say in *public discourse*—could also be stimulated by the positions of Rosalyn Deutsche, who insists on the need to consider the connection between artworks and people, with the key question being whether people are encouraged to participate in the creation or decision-making on an artistic gesture or performance in the public space. In order for something like that to be possible, it is necessary to establish a certain level of democracy as a style of "ruling" which, among other things, made possible the expressions of "arrogance" and "egotism" of art that originated in the name of people's democratic approaches to public space.

Art history in Croatia has so far not managed to dig deeper and explain the crucial post-war events that followed the reconstruction of modernism in the Fifties. The period we call "moderate modernism," in which modern art was, among other things, characterised by echoes of existentialism, abstraction and the influences of inter-war avant-gardes, was followed by various modernist attempts of articulating their own experiences of modernity. And while the early post-war period is characterised by a loose connection between individual phenomena of modernity, which could be found in most milieus of former Yugoslavia, the general normative value began to stratify in the late 1960s and could not be subsumed under a common denominator. Namely, as early as the 1960s, artists began to reject traditional approaches, and so ideas became the basis for the production of artworks; this led to the dematerialisation of works of art and methods of action that include behaviour art and other extra-institutional paradigms of new-media practices, all the way to the so called crypto-performances.

This period in the history of contemporary art is considered crucial for understanding everything that followed after. From that time onward, what is crucial is that the artistic practices have been integrated into contemporaneity, and that this contemporaneity is treated as some sort of "raw" material which is problematized outside the closed atmosphere of the atelier, precisely in the public discourse. Reality and the real world are sources of permanent inspiration; at the same time, they are the subjects of critical examination conducted by artists. At that time, but also later on, the work of those artists was called radical and controversial, partly because of their political engagement and its questioning through practice, when topics such as feminism or the relation to a particular version of "capitalism" were brought into focus of individual authors. Recent postmodernism has adopted the recognition of differences (which was already present earlier) and, as is obvious from the selection of artworks covered by Uskoković in the book, events began referring to the need for change and statements on the current geopolitical situation with increasing intensity (among other things, on neoliberalism, global capitalism, dehumanisation as a consequence of economic policy, predominance of the market, etc.).



*Doček proljeća / Waiting for Spring, Zagreb, 1977. Foto / Photo: Mladen Babić Baba. Arhiv / Archives of Kugla glumište.*  
Ljubaznošću / Courtesy of Sandra Uskoković.

↑

We are witnessing the complete disintegration of public space, its disappearance due to the usurpation caused by tourism and food and drinks services, as well as individuals who frequently take advantage of their “rights,” aggressively cutting into it without understanding the complex processes of togetherness that take place there. This condition not only provokes a reaction from us—“regular citizens”—but turns into a material which expresses individual artistic warning about situations that not infrequently get out of hand. The skeleton of this disintegration and the scientific aspiration are established by Sandra Uskoković in the introductory chapter, which hints at the dialogic form as the method that is permanently recorded into most of the chosen pieces. Through the next eight chapters, Uskoković continues to discuss a number of works, some of which date from before 1990s, the period she identified as a sort of demarcation line of her interest. This somewhat complicates the recognition and interpretation of individual sections, like the one on the group *Kugla glumište*, whose work we learn about through the writing and opinions of other authors. These are important activities of authors from the late 1970s who, in dealing with the space of the city, especially the things that constitute its public space as a sort of stage, scene or an expanded gallery, focused on the actions, provocations, performances and shows which they used to temporarily create a different image of the urban, but also the cultural. By creating a subversive spatial and conceptual narrative, they have destabilised the normative aspects of being in a city. However, in order to fully comprehend such practice, one must have actually experienced it so that insights into public space would not be the result of a theoretic consensus, but of practice and occurrences of dissensus. This is also important because the goal is to establish the critical agency of artists whose excursion in the public space not only represents a move into new forms of exhibiting, but also implies a different (ontological and epistemological) status of art.

After flâneurism, *dérive*, and other ways in which well-established schemes of moving and recognising space have been transgressed through the decades, local “strollers” had different comments on the relation between private and public, whose structural border characterises modern capitalist societies. In the Croatian practice, especially the one that developed before the previously-indicated 1990s and whose individual examples are discussed by Uskoković, that relation of inscribing meaning into public space was specific and often detached from the ideology of capital. This especially applies to the practice of Tomislav Gotovac, which is difficult to discuss outside his specific continuity, an intractable line of development whose earlier performances feature the basis for the later fluidity and permeation of private and public space, as well as the social porosity he often referred to. Some other postulates by Sandra Uskoković can also be questioned, such as the claims about the “constructivist gesture” of Igor Grubić in the context of his activist practice, or the one about “spontaneous” artistic actions of the same artist, whose work is surely not based on decisions that are made without prior deliberation. The introduction of the media in public discourse is stimulating, especially on the basis of the chosen examples (Siniša Labrović) as well as the introduction of Alexander Kluge’s viewpoints, but the problem of television as a staged space in which reality resides and its use in the exhibition space raises the question of “willing and unwilling” public space. For most people, a gallery (or more precisely, the exhibition space in which Labrović’s reality show takes place) does not imply an identic level of publicity as the public urban space in which they find themselves due to their needs, habits or errands, and in which they sometimes—not willingly, and often not by design—encounter artistic happenings. On the other hand, by its very purpose, an exhibition space departs from the system of chance.

Sandra Uskoković has withheld information on the method and reasons for choosing the artists and artworks she covers, so it is sometimes difficult to understand the connection between some of them, and it also begs the questions why has (just) a particular work been chosen, and not some other. The introduction of numerous comments by other critics, which she does not debate with, as well as longer

mi—„obični građani”—nego ono postaje materijal kojim se izražava pojedinačno umjetničko upozorenje o situacijama koje nerijetko izmiču kontroli. Okosnicu toga rasapa i znanstveno htijenje Sandra Uskoković uspostavlja u uvodnom poglavlju, dajući naznake dijaloške forme kao metode trajno upisane u većinu odabranih radova. Kroz idućih osam poglavlja nastavlja problematizirati niz radova, pri čemu dio njih nastaje i ranije od 1990-ih, razdoblja koje je istaknula kao neku vrstu markacije svojeg interesa. To donekle komplicira prepoznavanje i interpretaciju pojedinih dionica, na primjer onu Kugla glumišta o čijem radu doznaje kroz pisanje i stavove drugih autora. Riječ je o važnim aktivnostima autora koji su se koncem 1970-ih, tretirajući prostor grada, posebice ono što konstituira njegov javni prostor kao svojevrsnu pozornicu, scenu ili proširenu galeriju, fokusirali na akcije, provokacije, performanse i predstave s pomoću kojih su privremeno kreirali drugačiju sliku urbanog, ali i umjetničkog. Nastankom subverzivnog spacijalnog i konceptualnog narativa destabilizirali su normativne aspekte bivanja u gradu, pri čemu je za cjelovito osvještavanje takve prakse trebalo nešto od nje i doživjeti, kako sagledavanje javnog prostora ne bi bilo rezultat teorijskog konsenzusa, već prakse i događaja disenzusa. To je važno i stoga što je cilj utvrditi kritičko djelovanje umjetnika, čiji izlazak u javni prostor ne predstavlja samo iskorak u nove forme izlaganja nego implicira i drugačiji (ontološki i epistemološki) status umjetnosti.

Nakon flanerizma, *dériva* i drugih načina kojima su desetljećima prekoračivane uhodane sheme kretanja i prepoznavanja prostora, „šetači” s domaćih terena na razne načine komentiraju odnose privatnog i javnog čija strukturalna granica obilježava moderna kapitalistička društva. U Hrvatskoj praksi, osobito onoj koja nastaje ranije od već naznačenih 90-ih, a čije pojedine primjere komentira i Uskoković, taj će odnos upisivanja biti specifičan, često odmaknut od ideologije kapitala. To se osobito tiče prakse Tomislava Gotovca koju je teško problematizirati izvan njegova specifičnog kontinuiteta neobuzdane linije razvoja, pri čemu se u ranim izvedbama nalaze temelji kasnije fluidnosti i prožimanja privatnog i javnog prostora, kao i društvene poroznosti na koju se često referirao. I neke druge teze Sandre Uskoković moguće je preispitati, poput navoda o „konstruktivističkoj gesti” Igora Grubića u kontekstu njegove aktivističke prakse ili onog o „spontanom” umjetničkim akcijama istoga umjetnika, koji svoju praksu zasigurno ne temelji na odlukama bez prethodnog promišljanja. Uvođenje medija u javni diskurs je poticajno, osobito na temelju odabranih primjera (Siniša Labrović), kao i uvođenjem stavova Alexandra Klugea, no problem televizije kao režiranog prostora obitavanja realiteta te njegova primjena u izložbenom postavu postavlja nas pred pitanje o „voljnom i nevoljnom” javnom prostoru. Jer za većinu ljudi galerija (ili preciznije, izložbeni prostor u kojem se odvija Labrovićev *reality-show*) ne podrazumijeva identičnu razinu javnosti kao javni gradski prostor u kojem se nalaze zbog svojih potreba, navika, obavljanja kojekakvih poslova i u kojem ponekad—ne svojom voljom, a često ni htijenjem—nalaze na umjetnička događanja. Za razliku od toga, izložbeni prostor već svojom svrhom izlazi iz sustava slučajnosti.

Sandra Uskoković uskratila nam je saznanje o načinu i razlozima odabira umjetnika i radova o kojima piše te je ponekad teško shvatiti poveznice između pojedinih od njih, a nerijetko se postavlja pitanje zbog čega spominje upravo (ili samo) neki određeni rad, a ne i neko drugo djelo. Uvođenje brojnih navoda drugih kritičara s kojima ne ulazi u rasprave, kao i pojedinih duljih izjava samih umjetnika do neke mjere funkcionira kao dijaloška forma, iako bi daleko zanimljiviji bio intenzivnije naglašen osobni stav autorice o praksi koju razmatra. Brojni teorijski navodi u pojedinim dionicama pretjerano opterećuju tekst ne ostvarujući nužno logičnu poveznicu sa samim djelima. Detalj poput shvaćanja imenovanja Kopljarovih radova (*K* kod njega proizlazi iz „konstrukcije”) ili stav poput onog da su sjećanja lišena intelektualne recepcije elementi su budućih dijaloga, ako do njih dođe. Evidentno je do koje mjere situacije kojima je i sama prisustvovala,





Igor Grubić, *Crvena fontana / Red Fountain*, Zagreb, 2008. Foto/Photo: Igor Grubić.  
Ljubaznošću/Courtesy of Sandra Uskoković.

↑





Zlatko Kopljar, *K19*, Zagreb, 2014. Foto/Photo: Mario Kučera. Ljubaznošću/Courtesy of Sandra Uskoković.  
↑

kao i čitanje specifičnosti Dubrovnika kao ultimativnog primjera grada koji je gotovo u potpunosti izgubio pojam javnog prostora, Uskoković obrazlaže pokrenuta drukčijom energijom, znanjem i angažmanom. Unatoč navedenom, važno je istaknuti njezin fokus na analizu i mogućnosti političkog čitanja umjetnosti u javnom prostoru, čime se otvara perspektiva za sagledavanje ekonomsko-društvenih kontradikcija. U krajnjoj liniji, participativne (i poneke ludičke) strategije na temelju kojih umjetnost u javnom prostoru generira i drugu vrstu odnosa između publike i umjetnika / umjetničkog rada ovim će ukoričenim doprinosom potaknuti čitav niz važnih pitanja. Osobno bih voljela da su među njima i za hrvatsko društvo enormno važne akcije poput boksa-meča Siniše Labrovića s bivšim ministrom kulture ili pak umjetnikovo hodočašće uokolo Skupštine grada Zagreba, koji s obzirom na promijenjenu funkciju umjetnosti sagledavaju etičku dimenziju te svojim angažmanom u zajednici propituju temeljni oblik onog što bismo mogli imenovati bivanjem zajedno.

U gradu kao urbanom i arhitektonskom okviru zbivanja javni je prostor „preuzeto mjesto” gdje se dominantne političke moći (države, društvenog i političkog uređenja) dovode u izravan odnos s umjetničkom praksom koja ih propituje, kritizira, ironizira i sl. Javni prostor prestaje biti simbol društvene kohezije te se pretvara u demokratski okvir (danas sve češće nedemokratskih) odluka koje mijenjaju sliku grada i sadržaja koji ga sačinjavaju. Relevantnost radikalnih umjetničkih praksi 1960-ih i 1970-ih u smislu „osvješćivanja” javnog urbanog prostora grada kao mjesta „zajedništva”, a ne pasivnog mjesta „komodifikacije” funkcioniralo je kao kritika stanja u društvu. Možda je moguće, ali i potrebno promišljati recentne prakse ne samo kao kritiku nego i kao „izlječenje” (i javnog prostora i društva) na tragu Josepha Beuysa, a čemu bez zadržke pridonose referentne točke Sandre Uskoković koje obilježavaju i karakteriziraju promatrano vrijeme.

.

individual statements from artists themselves, function as a dialogic form up to a point, although it would be far more interesting to have the author's intensely pronounced personal opinion about the practice she is discussing. Numerous theoretical claims in certain sections of the book excessively burden the text without necessarily establishing a logical connection with the artworks themselves. Details such as the interpretation of titles of Kopljar's works (the *K* comes from "construction" [*konstrukcija*]), or the opinion that memories are void of an intellectual reception, represent elements of future dialogues, if they ever come to pass. It is clear that Uskoković's interpretation of the situations she has witnessed, as well as her reading of Dubrovnik's specific status as the ultimate example of a city that has almost entirely lost the notion of public space, is motivated by a different energy, knowledge and engagement. In spite of this, it is important to emphasise her focus on the analysis and the possibility of a political reading of art in the public space, which opens up the perspective for examining the economic and social contradictions. Ultimately, through this paperback contribution, participative (and sometimes ludic) strategies that form the basis on which art in the public space also generates a different kind of relation between the public and artists/artistic endeavours will inspire a considerable number of important questions. I would have personally preferred if the book included actions that are of enormous importance for the Croatian society—such as the box match between Siniša Labrović and the former Minister of Culture, or the artist's pilgrimage around the Zagreb City Assembly—and which, with regard to the changed function of art, examined the ethical dimension and, through their engagement in the community, questioned the fundamental form of what we might call being-together.

In the city as an urban and architectural framework of events, public space is an "assumed place" in which dominant political powers (of the government, and the social and political system) are brought into direct relation with the artistic practice that questions them, criticises, ironizes, etc. Public space ceases to be a symbol of social cohesion and turns into a democratic framework (today increasingly undemocratic) of decisions that change the image of the city and the contents that form it. The relevancy of radical artistic practices of the 1960s and 1970s, in the sense of "raising awareness" of the city's public urban space as the place of "togetherness" instead of a passive space of "commodification," functioned as a critique of the social situation. Maybe it is possible, but also necessary to reflect on the recent practices not only as criticism, but as a "healing" (of both public space and society) in line with Joseph Beuys. Sandra Uskoković's reference points, which mark and characterise the time period under examination, contribute to this goal without reservation.

.