

Silva Kalčić

Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet i Sveučilište u Zagrebu,
Tekstilno-tehnološki fakultet
silva.kalcic@gmail.com

Referencijalni simbolizam i semiotički aspekt djela umjetnosti i dizajna

Sažetak

Destinacija: bezimena, izložba Nadije Mustapić i Tonija Meštrovića u mediju billboarda (2017.) i plakat za predstavu Fine mrtve djevojke u režiji Dalibora Matanića (Gavella, Zagreb, 2013.) primjeri su djela umjetnosti u javnom prostoru (fotografije na standardnom oglasnom mjestu u formatu billboard plakata) i djela dizajna u javnom prostoru (podjednako grada i masovnih medija, u formatu kazališnog plakata) u kontekstu nacionalnih vizualnih umjetnosti u suvremeno doba. S ovim sam primjerima povezala tri teme: 1. Agamben dispozitiv koji nastaje iz jukstapozicije ili interpenetracije odnosa moći (na primjer kroz guvernamentalizam) i odnosa znanja (diskurzivnih i nediskurzivnih), prakse umjetnosti sagledava kao formacije odnosa moći. 2. Sažimanje vremena prema Agambenu osiromašuje, ispražnjava kulturalne znakove, pretvarajući ih u „nulte znakove“ ili „slabe znakove“. Boris Groys zamjećuje da takvi „slabi“ znakovi trijumfiraju nad snažnim i „moćnim“ znakovima našeg vremena, onima autoriteta, tradicije, moći, ali i onim snažnim znakovima pobune, strasti, heroizma. 3. „Loša slika“ u smislu u kojemu taj termin koristi Hito Steyerl (engl. „Poor Image“) u mreži digitalnih medija masovno dijeljene i reproducirane slike.

Ključne riječi: umjetnost u javnom prostoru, dispozitiv, empatijski dizajn, aktivistička umjetnost, komunikacijski aspekt slike, epistemologija medija.

Nadija Mustapić i Toni Meštrović svojom izložbom *Destinacija: bezimena* (engl. *Destination: Distilled*, 2017. u okviru niza izložbi na plakatnim oglasnim mjestima pod nazivom *Ploha/Površina*) u mediju *billboarda* u Zagreb transponiraju situaciju iz Rijeke, aktualnog stanja broda „Galeb“ u iščekivanju remonta nakon kojeg će uz dobivanje novih komercijalnih, primarno turističkih sadržaja postati muzej. Bit će to muzej „tri totalitarizma“, što komentira Boris Postnikov u siječnju 2019. godine: „Prije nego što su ga proslavile Titove ekskurzije, „Galeb“ je naime nekoliko godina plovio pod zastavama fašističke Italije i nacističke Njemačke: u njegovoj povijesti bila je to marginalna epizoda, ali sasvim dovoljna, eto, da se pomoću nje nakaradnom naknadnom pameću plasira nova revizionistička papazjanija o izjednačavanju ‘svih totalitarizama’“.¹²⁶ Za izložbu *Destinacija: bezimena* Mustapić i Meštrović fotografirali su vanjski zid jedne palube broda „Galeb“ na kojemu su vidljivi tragovi uklonjenih-demontiranih ploča malih dimenzija s imenima znamenitih gostiju broda, informacijama o plovnim putovima i destinacijama (na brodu su se donosile odluke, potpisivali dokumenti... na primjer, tijekom Pete konferencije Pokreta nesvrstanih u Šri Lanki, na brodu je organiziran veliki prijem za sve državnike prisutne u Colombu) te s navedenim brojčanim podatkom o nautičkim miljama prijeđenim na pojedinom putovanju. Na *billboardu* su jukstaponirani tragovi nečeg sto je skinuto i tragovi nečeg što bi moglo biti ono što je skinuto; vraćeno u nekom drugom obliku. Autori izložbe postavljaju pitanje o tome na koje načine možemo neke dokumentarne artefakte koji iz nekog razloga danas nisu poželjni, dalje tretirati i gledati. Naravno da se referiraju na uklonjene povijesne slojeve, ali u nadovezivanju na razne druge dokumente i fakte iz povijesti i na vrijeme i ideologiju nesvrstanih. Ovaj rad je najava većeg projekta, kao dio aspekta šire tematike vezane uz temu odnosa spram povijesti i revizionizma povijesti. Podtema je estetska dimenzija i „poetičnost“ materijala, koja govori o vremenskom i ideološkom odmaku od njegovog izvornog oblika; zida koji je delapidiran, s tragovima korozije, dok po detalju okruglog okna na fotografiji prepoznajemo da je riječ o brodu, sa slojevima boje koja se ljušti i tragovima nečega sto je bilo na nekom posvećenom mjestu, naziva koji je postao nijem, „bezimen“. S druge je strane „to nešto“ što je uklonjeno tretirano kao arhivski i dokumentarni materijal. Zid s kojeg su skinuti napisi tretiran je kao onaj „bez naziva“, što je generički naziv koji se često koristi u umjetnosti, a ovdje je u nazivu rada *Destinacija: bezimena* korišten kao koncepcija, ujedno evocirajući pitanje o destinaciji putovanja – broda (u užem smislu) ili društva (u širem). Razmišljajući o načinu na koji raditi s takvim artefaktom – metalnom pločicom koja čini dio arhiva memorije ili političke memorije jedne zajednice, autori su odlučili prenijeti ga frotažno na papir, koji je efemeran-manje trajan i manje izdržljiv, fragilan materijal naspram tvrdoći metala i ruzine tijekom nastanka frotaža; otiskivana slika polako dolazi do vidljivosti, i istodobno grafit kojim je frotaž izvođen ostavlja trag i po rukama izvoditelja postupka otiskivanja – tretiranje materijala rukom ima ponovno snažnu dimenziju poetičnosti.

Frotaž je prijenos slike koji ima drugačije značenje od prenošene slike i svojom je „kvalitetom“ „slaba“ ili „loša slika“ u smislu u kojemu taj termin koristi Hito Steyerl, engl. „poor image“. Prema Steyerlu loša slika je kopija „u pokretu“. Njezina je kvaliteta niska, njena je razlučivost ispod standardne. To

¹²⁶ Boris Postnikov, „Neprijateljska propaganda: Kud tone ovaj brod“, *Novosti*, rubrika *Kultura*, 12. siječnja 2019.

je duh slike, *preview*, itinerantna slika, reproducirana u drugim medijskim kanalima. „Loša slika“ je „lumpenproleterijat“ u klasnom društvu pojavnosti/prikaza, prenesena, preuzeta i dijeljena. „Loša slika“ tendira apstrakciji: to je vizualna ideja u svom samom nastanku¹²⁷. Ovdje figurira kao „opće mjesto“, utjelovljenje kontinuiranog značaja problema nestanka, iščeznuća, brisanja „originala“ i pokušaj njegova vraćanja. Isto kao što su tragovi hrđe na zidu na mjestu skinutih pločica, osim što su konkretna lokacija na „Galebu“ i u širem nacionalnom kontekstu lokacija brisanja kolektivne memorije na socijalistički i antifašistički sloj (uz preimenovanje trga, micanja spomen-ploča, sklanjanje spomenika...) u neposrednoj prošlosti, svojevrsno „opće mjesto“ brisanja.



Destinacija: bezimena, izložba Nadije Mustapić i Tonija Meštrovića u mediju billboarda, Ulica kneza Branimira, Zagreb, od 7. do 20. prosinca 2017.

U modernizmu, avangardni (versus lartpurlatistički) diskurs umjetnosti doveo je do toga da je umjetnička „profesija“ postala deprofesionalizirana. De-profesionalizacija umjetnosti stavila je umjetnika u nepovoljnu poziciju u društvu jer je često interpretirana od strane publike kao povratak umjetnika u status neprofesionalizma. „Prema tome, suvremeni umjetnik počinje se percipirati kao profesionalni neprofesionalac – a svijet umjetnosti kao prostor “umjetničke zavjere” (što je

¹²⁷ Prema: Hito Steyerl, „In Defense of the Poor Image“, *e-flux journal* #10, studeni 2009. Izvor: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> Pristup 23. prosinca 2018.

referentni Baudrillardov pojam). Društvena učinkovitost te zavjere čini se da predstavlja tajnu koja se samo sociološki može dešifrirati (na primjer u tekstovima Bourdieua i njegove škole). Može se govoriti i o “deprofesionalizaciji svih profesija”. Sažimanje vrijeme osiromašuje, ispražnjuje sve naše kulturne znakove i aktivnosti - pretvarajući ih u nulte znakove ili radije, kako ih Agamben naziva, slabe znakove. Takvi slabi znakovi su znakovi predstojećeg kraja vremena koje je već oslabljeno njihovim nadolaženjem, već manifestirajući manjak vremena koje bi bilo potrebno za proizvodnju i promišljanje snažnih, bogatih znakova. Međutim, na kraju vremena ti mesijanski slabi znakovi trijumfiraju nad jakim znakovima našeg svijeta - jakim znakovima autoriteta, tradicije i moći, ali i jakim znakovima pobune, žudnja, junaštva ili revolta. Govoreći o slabim znakovima mesijanstva, Agamben očito ima na umu “slab mesijanizam” – što je pojam koji je uveo Walter Benjamin. Ali se također treba prisjetiti (čak i ako se Agamben ne prisjeti) da je u grčkoj teologiji pojam “kenosis” označavao lik Krista – život, patnju i smrt Kristovu kao poniženje ljudskog dostojanstva i iščeznuće znakova božanske slave. U tom smislu Kristova figura također postaje slab znak koji se može lako (ne)razumijevati kao znak slabosti.¹²⁸

Grupa Gorgona bila je predana bavljenju ničime na fotografijama praznih polica, ponavljanjem reprodukcija Mona Lise do bjelina praznih stranica Josipa Vanište, ili pak Manglesovim prekrivanjima raznih tiskovina najčešće crnom bojom.¹²⁹ Od lipnja prošle godine Nadija Mustapić i Toni Meštović kontinuirano odlaze na teritorij riječke Lučke uprave (za svaki je posjet potrebno posebno ishoditi dozvolu ulaska) te snimaju i prate sve što se događa na brodu „Galeb“, radeći audio (zvukova broda, odnosno tišine na brodu, napinjanja užadi, pucketanja planktona u potpalublju), pa video i potom fotografske zapise stanja broda, svih njegovih prostora u raznim vremenskim uvjetima, kao dio rada na njihovoj instalaciji u nastajanju namijenjene za javnu izvedbu u okviru projekta *Rijeka – Europska prijestolnica kulture 2020.*, u okviru kojega će „konfrontirati“ snimke sadašnjeg stanja broda tijekom i nakon remonta čiji se završetak planira upravo te 2020. godine. Brod je porinut 1936. godine kao brzo utilitarno plovilo pogonjeno s dva Fiatova stroja, za prijevoz banana i potom mesa u Libiju za fašističke Italije, a nakon kapitulacije Italije postaje njemački minopolagač što ga je 1944. u Kvarnerskom zaljevu potopila saveznička avijacija. Splitski „Brodospas“ je 1948. izvukao brod, ubrzo je pregrađen u školski, figurirajući kao službena jahta doživotnog predsjednika Jugoslavije J. B. Tita i služio je promociji i međunarodnoj identifikaciji jednog ideologijskog sustava. Završio je svoj radni vijek 1989. godine u drugom društveno-političkom sustavu kao reprezentativno plovilo snažnog simboličkog naboja. U „doba Tita“, zbog ideje prenošenja poruke o mogućnosti trećeg, nesvrstanog puta kao najznačajnije povijesne alternativne mogućnosti u polariziranom svijetu Hladnog rata između jedina dva političko-ideološka i ekonomsko-vojna bloka, bio je zvan i „Brodom mira. Posljednja namjena broda kao plutajućeg (a ne plovećeg) objekta–muzeja zapečatila

128 Boris Groys, „The Weak Universalism“, *e-flux journal* #15, travanj 2010. Izvor: <https://www.e-flux.com/journal/21/67696/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy/> Pristup 23. prosinca 2018. Prijevod s engl. jezika: Silva Kalčić.

129 Radmila Iva Janković, „Gorgonska aura“, tekst u katalogu izložbe Josipa Vanište *Ukidanje retrospektive*, MSU Zagreb, 2013.

je njegovu mogućnost značajnije transformacije jer će brod-muzej- spomenik kulture fiksirati doživljaj i "čitanje" tog prostora, ponajviše kroz okvire prošlosti u značenju referentnog sustava, odnosno povijest će postati formom. Brod će postati *suvenir* (što je pojam deriviran iz franc. riječi za „sjećanje“) totalitarnih režima, kao "četvrti brod" koji u sebi sadrži tri prethodna – talijanski, njemački i jugoslavenski. Agamben naziva *nepamtljivim* sjećanje koje se zapravo ničega ne sjeća dovoljno oštro. I baš zbog toga nepamtljivo, kao nešto što izmiče, postaje najsnažnijim sjećanjem.¹³⁰ Autobiografska dimenzija (osobni kontekst) izložbe Nadije Mustapić i Tonija Meštovića upisuje se na ispražnjeno (propitano) mjesto političke ideologije. Izrazito provokativna situacija vraćanja imena koje se briše mogla je izazvati reakciju negalerijske publike, invazivnu, na plakatu, što bi autori nadalje snimili (dokumentirali). Podnativ rada je aktualna situacija poistovjećivanja antifašizma s totalitarizmom, ali i puno širi problem nacionalnog odnosa spram povijesti i revizionizma povijesti.

Giorgio Agamben dispozitivom- alatom za konstrukciju slike, koji nastaje iz jukstapozicije ili interpenetracije odnosa moći (na primjer kroz guvernamentalizam) i odnosa znanja (diskurzivnih i nediskurzivnih), prakse umjetnosti sagledava kao formacije odnosa moći. Dispozitiv društva je sastavljen od diskurzivnog ponašanja kao što je govor i misao temeljena na zajedničkom/kolektivnom znanju, i ne-diskurzivnog ponašanja ili činjenja temeljenog na znanju ili spoznaji. Način na koji Mustapić i Meštović upotrebljavaju fotografiju i jezik moguće je povezati i s Agambenovim konceptom aparata u knjizi *Che cos'è un dispositivo?* (Što je dispozitiv?, prema talijanskom izvorniku) iz 2006., s engleskim izdanjem *What is an Apparatus? (and Other Essays)* [Šta je aparat (i drugi eseji)] iz 2009.

130 Prema: Hito Steyerl, „Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy“, *e-flux journal* #21, prosinac 2010.

Banking on Tito's Yacht to Steer a Cultural Renaissance - The New York Times

02/12/17 18:14

The New York Times

Banking on Tito's Yacht to Steer a Cultural Renaissance

Rijeka, Croatia, anointed a European capital of culture, wants to restore and showcase the rusting boat used by the Yugoslav leader, but far-right nationalists are outraged.



Galeb, the nearly 80-year-old yacht that once belonged to the Yugoslav leader Josip Broz Tito, has been rusting for years in Rijeka, Croatia. Antonio Brunić/Reuters

By Barbara Surk Nov. 25, 2017

RIJEKA, Croatia — Once an industrial hub, the port city of Rijeka, on the edge of the Kvarner Bay, has grand ambitions to transform itself into a bustling art center as it embarks on the path to become a European “capital of culture.”

<https://www.nytimes.com/2017/11/25/world/europe/croatia-tito-yacht.html?src=tw>

Page 1 of 10

Članak Barbare Surk objavljen u *New York Timesu* 25. prosinca 2017. dijagnosticira „Titovu jahtu kao pokretača kulturne renesanse“ (u slobodnom prijevodu naslova na engl. izvorniku „Banking on Tito's Yacht to Steer a Cultural Renaissance“)¹³¹. Brod „Galeb“ je u članku nazvan „plovećom rezidencijom“.

131 Idućeg dana na str. 14 objavljena je vezija članka proširenog naslova: “In Croatia, Banking on Tito's Old Yacht to Steer a Rebirth”.

Povodom velike retrospektivne izložbe Vlaste Delimar, *Vlasta Delimar: To sam ja* u Muzeju suvremene umjetnosti Zagreb 2014. godine, Marina Gržinić je analizirala pozivnicu za izložbu i performans Vlaste Delimar održane u Zagrebu u rujnu 2013. pod naslovom *La Chambre Claire*. „Na pozivnici je prikazan foto-negativ gornje polovice tijela na kojem piše *to sam ja*, i znači, mislimo, to je tijelo Vlaste Delimar. Natpis je razumljiv samo onima koji razumiju hrvatski ili neki drugi slavenski jezik. Na negativu je i posveta napisana malim slovima na francuskom, „Pour Jerman et Roland Barthes“.“ Gržinić također zaključuje da rad Vlaste Delimar nosi gestualni pečat narcizma; da je autorica toliko „nepopravljivo“ fokusirana na samu sebe da u isto vrijeme djeluje kao oznaka u mjestu i vremenu i kao ikona. „S takvim je opsesivnim fokusom započela prije 35 godina; situacija je danas takva da je bivanje u centru pažnje postalo normalno, uz novu medijsku tehnologiju, a posebno uz Internet... Delimar tako stalno iznova uprizoruje internaliziranu svjesnost konstantne usredotočenosti na sebstvo, gotovo kao da nas se netko sprema fotografirati u bilo koje vrijeme i na bilo kojem mjestu.“¹³² No sad vidimo da navodno „egzistencijalan i banalan prikaz Vlaste Delimar“ u negativu fotografije s rukom napisanom izjavom „to sam ja“ uopće nije onakav kakvim se čini. „Pred nama nije Vlasta Delimar već fotografija kao moćan dispozitiv, ishodište performativnosti, povijesti, teorije i utjecaja.“ Tijelo Vlaste Delimar je diskurzivno tijelo, „oprava“ njezina rada a način kako ona upotrebljava fotografiju i jezik moguće je povezati s konceptom aparata iz teorijskog rada Giorgia Agambena „i na njegovo čitanje Foucaulta, na temu kako su danas sastavljeni sklopovi praksi, politike, teorije.“¹³³ Naime, Agamben zapaža da je „dispozitiv“ odlučujući tehnički termin u napisima Michela Foucaulta. Foucault ga upotrebljava često, iako ga nikad nije precizno definirao, nadasve od druge polovice 1970-ih kad se počeo baviti onim što je imenovao *gouvernementalيزmom* odnosno *upravljanjem ljudima*. Sustav različitih polja praksi kao što je umjetnost ili politika, kaže, više ne možemo razumjeti jednodimenzionalno, nego na način nekog aparata ili kao što kaže Agamben, nekog „skupa“ („postava“) koji virtualno uključuje sve jezično i nejezično... Foucault ih naziva „univerzalijama“, presjecištima odnosa moći i odnosa znanja; po tome su prakse umjetnosti zapravo formacije odnosa moći. Vlasta Delimar se na fotografiji *To sam ja*, prema Marini Gržinić, služi jezikom kao takvim, i jezikom fotografskog *aparatusa* i „iako nitko na međunarodnoj razini ne može razumjeti što znači „to sam ja“, sve je upisano na tijelu u foto-negativu“¹³⁴. Hitu Steyerl u gore spomenutom tekstu *U obranu slabih slika* navodi primjer glavnog lika, glumca koji ne može pronaći posao u filmu *Deconstructing Harry* (1997.) Woodyja Allena. Lik je prikazan izvan fokusa, tj. njegova slika je dosljedno zamagljena što izgleda kao tehnički problem, no uistinu vizualizira njegov primarni problem – on ne može naći posao. Njegov nedostatak definicije pretvara se u problem njegove materijalnosti, fizičkog bića. Fokus je identificiran kao klasni položaj, položaj udobnosti/spokojstva i privilegija, dok bivanje izvan fokusa umanjuje njegovu važnost kao slike.

132 Marina Gržinić, „Vlasta Delimar“, *To sam ja*, katalog retrospektivne izložbe Vlaste Delimar, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, 2014., str. 177-178.

133 Marina Gržinić, „Aparati moći, života, rada i slobode“, *Zarez*, 386, godište XVI, 5. lipnja 2014. Izvor: <http://www.zarez.hr/clanci/aparati-moci-zivota-rada-i-slobode/> Pristup 13. siječnja 2019.

134 Marina Gržinić, „Vlasta Delimar“, *To sam ja*, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, 2014., str. 180.

Suvremena hijerarhija slika ne temelji se na njihovoj oštini, već također i primarno na rezoluciji. „Slika visoke razlučivosti izgleda briljantnije i impresivnije, ona je više mimetička i magična, zastrašujuća i zavodljiva od „slabe“ ili „loše“ slike, „poor image“. Kaže se da je bogatija. Mnogi avangardni, esejistički i nekomercijalni analogni filmovi uskrsnuli su kao „slabe“ slike, „poor image“. Svidalo se to njihovim autorima ili ne“, zaključuje Hito Steyerl koji u Sarajevu svjedoči trenutku u kojemu muzej filma gubi državnu potporu i dolazi do neorganizirane privatizacije, uz novi problem autorstva, piratstva i krađe filmova.

Marina Gržinić Vlastu Delimar naziva „skupom“, „ansamblom“ (što je prijevod Agambenovog termina *assemblage*, franc.) koji se bavi najopipljivijim aspektima fotografije i performansa, moći i uvjeta pod kojima dolazimo do znanja koristeći strategiju i formaciju. „Vlasta Delimar smatra da lik na fotografiji nije ona, već neko drugi; to je i navodi na izjavu da to jest ona (jer to, naravno, nije ona) te se pritom služi jezikom, zapravo barem dvama jezicima, od kojih je jedan jezik fotografskog aparata, a drugi jezik kao takav.“¹³⁵ U metaizaciji (njem. *Metaisierung*) perceptivnog čina, samoreferentnoj vezi između reprezentacije i reprezentiranog/prikazanog, promatrač je u slici. Charles Sanders Peirce, kao prethodnik Ferdinanda de Saussurea u teoriji slike, semiotike slike odnosno semiotičkom idealizmu, podijelio je znakove na ikone (gdje postoji fizička sličnost između označitelja i referenta, na primjer na fotografiji neke osobe), indekse (gdje postoji kauzalni odnos između označitelja i referenta, kao što je otisak stopala neke osobe) i simbole (gdje je označitelj proizvoljan i proizašao iz vlastite kulture, kao što je ime neke osobe; Saussure simbole naziva „pravilnim znakovima“), dok engl. imenica *an interpretant* označava učinak simbola na osobu koja ga iščitava ili razumijeva. Kod promatranja forme umjetničkog djela (Clive Bell i pojam „significant form“ kojim u knjizi *Art* 1914. označava izvjesnu kombinaciju linija i boja, kao i plohe i odnose ploha koje u gledatelju pobuđuju estetski osjećaj) što je u ranom modernizmu bio prevladavajući način sagledavanja umjetničkog djela koji se skriva u autonomiji umjetnosti, van života samog, sve do Duchampovog poništenja estetske kvalitete umjetnosti te ona postaje „posljedicom mentalnog događaja“¹³⁶. S tim u vezi otvara se tema denotacije i konotacije; denotacija je značenje koje forma ima za sve koji je koriste (inherentni smisao). Konotacija su posebne nijanse značenja, temeljene na emocionalnim i drugim subjektivnim čimbenicima, koju forma ima za pojedinog korisnika. Na primjer, u hrvatskom jeziku riječi mršav i žgoljav imaju istu denotaciju, ali različite konotacije. Simboli su za razliku od ikona i indeksa koji ne upućuju ni na šta izvan samih sebe za Piercea denotativni. Denotacija je eksplicitna (u dihotomiji eksplicitno/implicitno) identifikacija stvari (kod znanosti one imaju nepromjenjiva značenja), denotativni odnos je jednoznačan i neposredan, utvrđen kodom po konvenciji. Konotacija podrazumijeva širi raspon ideja, osjećaja i djelujućih tendencija koje se grupiraju oko znakova, kontekst ili okolnosti koje mogu biti unutarnje i vanjske

135 *Ibid.*, str. 178.

136 Arthur C. Danto, „Umjetnička djela i puke realne stvari“, Probračaj svakidašnjeg (filozofija umjetnosti), KruZak, Zagreb, 1997., str. 8. Na engl. izvorniku iz 1981. godine *Works of Art and Mere Real Things*. Na str. 9 Danto govori o Wittgensteinovoj definiciji umjetnosti kao one nepodložne definiciji, odnosno definiciju je moguće izmudriti pomoću institucionalnih faktora.

(biofizičke, psihofizičke, društvene), vrijednosni sustav (kulturne konvencije, intencije) utvrđene podkodovima. Modernistički diskurs dadaistâ Mana Raya i Marcela Duchampa (strategija promjene značenja predmeta mijenjanjem njihovog konteksta), te konceptualne – lingvističke i semiotičke verzije Duchampove invencije *ready-madea*, na tragu stavova analitičke filozofije Ludwiga Wittgensteina razvio je dalje američki konceptualni umjetnik i teoretičar Joseph Kosuth (značenja predmeta ne proistječu iz njihova izgleda već jezik svijeta umjetnosti daje značenje predmetima), postmodernom uporabom kolažnog postupka zasnovanog na semantičkom premještanju predmeta i poruka te znakova, intertekstualnosti, fragmentarnosti, virtualnosti i simulacije. U njegovoj seriji prostornih instalacija *Jedna i tri stolice*, na engl. izvorniku *One and Three Chairs* (prvi rad u seriji nastaje 1959.) isti je predmet predstavljen u tri posve različita oblika: sastoji se od predmeta, crno-bijele fotografije predmeta u prirodnoj veličini i definicije predmeta iz rječnika prema ideji da svako dobro umjetničko djelovanje treba dovoditi umjetnost u pitanje propitujući njezinu prirodu te je potrebno prije svega razumijevati lingvističku pozadinu svih umjetničkih prijedloga.

Po pitanju okolnosti političkog trenutka nastanka pločica s podacima o putovanjima broda „Galeb“, stvaranje nove klase bilo je vezano uz težnju nadilaženja *svih dosadašnjih* društvenih klasa u povijesti i stoga je deklarativno njen cilj stvaranje besklasnog društva i monopol nad resursima. S tim u vezi je Foucaultova teza o „upravljanju upravljanja“, odnosno „samoupravljanja“. Hegelijanski pojam *Aufhebung* (koji označava ukidanje na način podizanja na višu razinu onoga što je ukinuto) i Gramscijev model hegemonije pokazuju se idealnim primjerom za ono što je nova klasa u Jugoslaviji mogla postati, ali nikad u tome nije uspjela: trebala je i mogla biti neka vrsta *intelektualnog vodstva*.

U slobodnom nadovezivanju na misao Agambena, snaga geste izrasta iz nemoći – izražavanja, djelovanja, stvaranja. Po definiciji geste su prazne – ništa ne znače, nigdje ne vode i ništa ne čine; tamo gdje riječi ne uspijevaju imenovati istinu, tamo gdje djelovanje ne dostiže ideju dobra, tamo gdje akcija ne pogađa cilj – geste su znak radikalnog neuspjeha ili promašaja – u identifikaciji, komunikaciji, djelovanju, razmjeni. Epistemologija (prema Postmanovoj definiciji) medija postavlja pitanje medija kao epistemologije u odnosu spram istine, tj. odgovornosti (na primjer, tzv. masovnih medija), te je li on validan izvor znanja/spoznaje.

Jacques Rancière pripisuje zajedničku estetiku politici i likovnoj umjetnosti. Dok teoretičari umjetnosti i kritičari u posljednjem desetljeću primjećuju da je „vizija novog umjetnika nepobitno politička“ jer on nastoji „suprotstaviti realnost političke akcije iluzijama umjetnosti zaključane u muzejima“ ili pak da se umjetnost „u posljednje vrijeme često miješa sa političkim djelovanjem“, aktivisti pokreta Occupy autorima izložbe zamjeraju da „žele protestni pokret zatvoriti u muzej“.¹³⁷ Peter Weibel na izložbi u ZKM-u u Karlsruheu 2013. pod nazivom *global activism (art and conflict in the 21st century)* pored umjetničkih radova prikazuje sakupljene dokumente, transparente, zapise

¹³⁷ Jasmina Merz, „Estetika u krizi ili kriza u esteticima“, *Kriza, umjetnost, akcija*, Gradska galerija i Tehnički fakultet Univerzitet u Bihaću, 2016., str. 111. Zbornik tekstova koji rekontekstualiziraju značenja i razloga koje su doveli do socijalnih nemira i/ili građanskih protesta u BiH 2014. godine.

sa blogova, odnosno procedure, taktike, strategije i metode „performativne demokracije“ (što je Weibelova nova odrednica-pojam). ‘Artivizam’ koji nastaje povezivanjem aktivizma i umjetnosti tako je nova umjetnička forma 21. stoljeća. U kontekstu umjetničkih strategija 1990-ih godina, Ursula Frohne je ustvrdila da politički događaji uvijek imaju estetsku dimenziju, nalazeći dodirne točke (političkog) aktivizma i (političke) umjetnosti: budući da i jedno i drugo djeluje u istom smjeru razotkrivanja skrivenih stanja i poredaka. Kod tzv. politizirane umjetnosti, prema Hitu Steyerlu, bitno je ne što je njome prikazano nego kako djeluje i koji je predmet njezina djelovanja, o čemu u mediju filma Jean-Luc Godard govori kao o nuždi ne stvaranja političkih filmova, već snimanjem filma kao bavljenja politikom, u dihotomiji spektakla i istraživanja – dramske i dokumentarne forme.¹³⁸ Film se u visokom modernizmu često bavi političkim životom na način da ga stavlja u odnos jednačenja s osobnim životom, odnosno politička kinematografija je nužno intimistička; čak i kad je film o „velikim“ temama kao što su to građanska prava i građanski individualitet, one reflektiraju osobni život i intimna iskustva redatelja. U projektu *Destinacija: bezimena* Mustapić i Meštrović – nije riječ o političkoj umjetnosti, već o stvaranju umjetnosti politički, pri čemu je fokus ne na onome što pokazuje, već na ono što umjetnost čini i kako to čini.

U okviru istog serijala izložbi u mediju *billboarda Ploha/Površina*, iste 2017. godine izložena je fotografija performativnog klesarskog rada kojim nastaje natpis „Kako ja mogu biti nacionalist ako sam svjetski prvak?“. Riječ je o djelu Marka Markovića koji ekstrahira dio intervjuja Mate Parlova (rođen 1948. u Imotskom, umro u Puli 2008.) danom Igoru Lasiću 2004., trajno ispisan na zidu Multimedijalnog kulturnog centra (MKC-a) u Splitu 2016.¹³⁹ Podizanjem ovakvog „alternativnog“ spomenika Marko Marković ga uistinu podiže – deklarativno: pravim i iskrenim ljudskim vrijednostima, suprotstavlja se dominantnim spomeničkim praksama i politikama te u trajno nasljeđe mladim generacijama ostavlja vrijednosti slobode govora, mira, tolerancije, razumijevanja i uvažavanja različitosti, za koje se bore najveći heroji, a mogu se reproducirati kroz sport; kao i kroz sam čin klesanja. Suverena iznimka je za Agambena forma pripadnosti bez uključenja. Ono što nipošto ne može biti uključeno, uključeno je u formi iznimke – nadovezuje Alain Badiou s pozicije neomarksističke filozofije¹⁴⁰. Iznimka izražava upravo nemogućnost sustava da se u njemu uključenje poklopi s pripadnošću, da se svi njegovi dijelovi reduciraju na jednotu.

138 Prema: Richard Brody, *Everything Is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*, Metropolitan Books, New York, 2008.

139 U okviru izložbe u Galeriji Praktika u organizaciji udruge Mavena; kustos izložbe bio je Tonči Krančević Batalić.

140 Alain Badiou, *D'un désastre obscure sur la fin de la vérité d'état*, Editions de l'Aube, Pariz, 1998.



Nacionalist, izložba Marka Markovića, Branimirova ulica, Zagreb, od 23. lipnja do 5. srpnja 2017.

U siječnju 2013. godine u izlogu Kazališta Gavella i na standardnim oglasnim mjestima u središtu Zagreba postavljen je plakat aktualne predstave kazališta Gavella – *Fine mrtve djevojke* po tekstu Mate Matišića, u režiji Dalibora Matanića. Na plakatu je fotografija dva lika-kipa vjerske bižuterije, ponovno suvenira, Blažene Djevice Marije ili kolokvijalno, „Gospe“ preko kojih prelazi natpis „fine mrtve djevojke“, a s lijeve i desne strane nalaze se osnovni podaci o predstavi i naziv kazališta. U donjem dijelu plakata okomitog formata su male ikone sponzora. Autor naizgled koristi jezik empatijskog dizajna, no osjećaj za detalj kojemu se daje značaj kakav ima i cjelina pripisuje fotografiji na plakatu karakteristike fetišizma. *Souvenir* kao vjerska bižuterija je kič, laž u svom značenju označitelja kopije „uzvišenog originala“, loš ukus (estetski ukusi se uvijek potiru po suprotnosti). Pretjerivanje, „preobilje bez mjere“ (Sloterdijkov termin) je „prava mjera našeg doba“. Pretjerivanje („karnevalizacija“) dovodi do apsurdna (lat. *absurdus*: neskladan, neumjesan). Na plakatu za predstavu *Fine mrtve djevojke* porculanski kipovi Gospe fotografirani su ispred neutralne pozadine i bijele su boje; na jednoj je Gospi plavi plašt, a na drugoj bijeli sa zlatnim obrubom. Dvije Gospe (udvojena Gospa) stoje jedna iza druge, pri čemu je jedna aktivirana i straga obujmljuje onu u prvom planu koja joj uzvratno okreće lice, možda ga nudeći na poljubac, što je izravna aluzija na narativ predstave. Priča je to o dvije zaljubljene djevojke odnosno lezbijskom paru koji unajmljuju

stan u jednoj zagrebačkoj zgradi masovnog stanovanja nadajući se anonimnosti. Ispod djevojaka međutim žive gazdarica, njezin povučeni suprug i agresivni sin koji želi zavesti jednu od njih pa je u neuspjehu takvog nauma napastvuje; a gazdarica tjera iz stana nemoralni lezbijski par...

Iako je svrha spomenute predstave borba protiv mržnje i prihvaćanje različitosti, dio javnosti je plakate shvatio kao provokaciju.¹⁴¹ Primjer recentne provokativne neetičke poruke je grafit „Jedite bogate, a ne govna“ u javnom prostoru grada Zagreba što ga je fotografirao Duško Marušić (2015.) te je tu rečenicu objavila (postala) na svom facebook profilu Radnička fronta (9. ožujka 2015.). Primjer neetičke ilustracije je naslovnica francuskog satiričkog časopisa *Charlie Hebdo*, kao referenca na globalno poznat nesretni slučaj, pad ruskog vojnog aviona u Crno more u kojemu su poginula 64 člana ansambla Alexandrov, izvan Rusije poznatog kao Zbor Crvene armije.

Antički mislioci savjetovali su ljudima život u skladu s prirodom, smatrajući da je čovjek posljedica “igre” nužnosti i apsurdna. U suvremeno doba nema nužnosti, dakle ostao je apsurd, svjesno prihvaćen i afirmiran od umjetnosti. Prema Gillu Dorflesu koji 1968. piše o kiču u djelu *Kič: antologija lošeg ukusa*¹⁴², replika ne potiče kulturu i ukus, već publiku potiče na izjednačavanje u valorizaciji autentičnog remek djela i osrednje krivotvorine, prema Thorsteinu Veblenu “ukus se vulgarizira”.¹⁴³ Dorfles je smatrao da upravo kulturna industrija generira kič, jedan od primarnih sadržaja od sadržaja kulture masovnog društva gdje je neutralizirana svaka sposobnost razlikovanja između umjetnosti i života.

141 Vanja Cuculić, inače stalni suradnik Gavelle, nagrađivan upravo zbog svojih plakata. Uvršten je i na listu 115 najznačajnijih suvremenih hrvatskih umjetnika koju je objavio internetski portal engleskog vodiča *Time Out Croatia*.

142 Tal. *Kitsch: antologia del cattivo gusto*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano, 1968.

143 Juka Gronow, *Sociologija ukusa*, Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2000., str. 68-69.

REDATELI
Dalibor Matanić
SCENOGRAF
Deni Šesnić
KOSTIMOGRAFKINJA
Ana Savić Gecan
AUTORI GLAZBE
Pavao Miholjević i Jura Ferina
SURADNICA ZA POKRET
Irma Omerzo
OBLIKOVATELJI SVJETLA
Zdravko Stolnik
IGRAJU
Ivana Roščić
Nataša Janjić
Biserka Ipša
Darko Milas
Živko Anočić
Nela Kocsis
Franjo Djjak
Ana Kvirgić
Filip Šovagović
Janko Rakoš
Nenad Cvetko
Sven Medvešek
Dorđe Kukuljica

Gavella
gradsko dramsko
kazalište
SEZONA 12/13

Mate Matišić



Vanja Cuculić, plakat za predstavu *Fine mrtve djevojke*; 2013. Naručitelj: Kazalište Gavella, Zagreb



Alternativni plakat objavljen na facebook grupi podrške plakatu, kao komentar na negativno reagiranje islamske zajednice; islamska zajednica negativno reagira i na varijantu Djevice Marije/ Merjem u burki te je naziva posebno izrađenom s namjerom vrijeđanja muslimana.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Prema: „Novi na popisu uvrijeđenih: Plakat za „Fine mrtve djevojke“ uvrijedio i – Islamsku zajednicu“, HINA, 18. siječnja 2013. u prenošenju *Novog lista*. Izvor: <http://www.novolist.hr/Kultura/Kazaliste/Plakat-za-Fine-mrtve-djevojke-uvrijedio-i-Islamsku-zajednicu/>

Fotografija kipića (figurina) na plakatu je prerasvjetljena, detalji na njima se gube, naglašen je sjaj lažnog porculana od kojega su načinjeni, a pozadina je neutralizirana ponovno prevelikom ekspozicijom fotografije. Steyerova „slaba slika“, „poor image“ je u stanju dematerijalizacije koje dijeli s naslijeđem konceptualne umjetnosti, ali i sa suvremenim načinima semiotičke produkcije/stvaranja semiotičkih sadržaja. Prema Guatarriju u djelu *Capital as the Integral of Power Formations* (1996.), kapitalistički semiotički okret podražava stvaranje i diseminaciju komprimiranog i fleksibilnog paketa podataka koji se mogu integrirati u uvijek nove kombinacije i sekvence. Vanja Cuculić, dizajner plakata *Fine mrtve djevojke* koristi antitetički postupak u kojem ključnim označiteljem kršćanske ikonografije označava nešto radikalno profano. Prikaz Gospe na plakatu, kako je naznačeno, izazvao je žestoke reakcije kršćanskih udruga i kršćanski orijentiranih portala o tome da takvi plakati nisu prihvatljivi i da vrijedaju osjećaje vjernika; spominjana je „kršćanofobija“.¹⁴⁵ Voditelj ureda katoličke udruge Vigilare govorio je i o prekršaju Zakona o suzbijanju diskriminacije, kao i nizu drugih zakona i međunarodnih dokumenata. Zahtijevao je javnu ispriku svim kršćanima i trenutačno uklanjanje plakata ili će oni protestirati pred kazalištem s kipom Blažene Djevice Marije, iako je jedna od glumica izjavila medijima da je za nju ona izvor inspiracije za propitkivanje ideje idealne bezgrešne žene. Gradonačelnik Zagreba je izdao „dekret“ o zabrani plakata, što ukazuje na činjenicu o posvemašnjoj irelevantnosti kulturne i stručne javnosti, prema Leili Topić, kustosici MSU-a Zagreb u reagiranju u dvotjedniku *Zarez*. Ravnatelj GDK Gavella na to je na tzv. vlastitu inicijativu uklonio sporni plakat i dao napraviti novi na kojemu je scena iz predstave: u fokusu su scene, jako osvjetljene naspram zamračene štafaže likova iz predstave, glavne glumice Nataša Janjić i Ivana Roščić u zagrljaju, u rekreaciji dijela vizualnog jezika prethodnog rješenja. O slučaju nadalje piše Leila Topić: „Čini se kako nije bezrazložno strahovati da će ono malo sponzora, producenata ili naručitelja, poučeni gradonačelnikovim dekretom, zanemariti elementarnu slobodu stvaralaštva i umjetnički integritet te puhati na hladno i prije no što je moguća kontroverzna misao i artikulirana ...Preciznije, ukoliko gradonačelnikova odluka o uklanjanju plakata ne bude povučena, vrijedi pretpostaviti kako će se ostvariti san svih kulturnih šerifa o najmoćnijem alatu nadzora: autocenzuri.“¹⁴⁶

S rečenim je u vezi tema života vrijednog življenja. Agamben govori o načinu na koji se proizvodi život nevrijedan ili nedostojan življenja i kako on može postojati istovremeno unutar i izvan *polisa*, uvodeći pojam *izvanredno stanje* tj. izvodeći ga iz knjige *Politička teologija* Carla Schmitta koji s Walterom Benjaminom debatira o „prirodi“ izvanrednog stanja. *Izvanredno stanje* implicira „suspenciju zakona“ koja se obično uspostavlja u ratnom periodu ili nekom drugom stanju uzbune, ekstremno rizičnom. *Izvanredno stanje* postaje točka balansa između zakona koji je norma ali je suspendiran i zakona koji nije norma (tj. nije nužno dio pravnog poretka) ali je na snazi. U *izvanrednom se stanju* pojavljuje određena „dvosmislena i nesigurna zona unutar koje realni postupci, a koji su sami po sebi izvan zakona ili protupravni, prelaze u zakonske. Zakonske norme

145 Ove primjere koristi u svom istraživačkom radu Ivana Bošnjak.

146 Leila Topić, „Bandićev dekret protiv ugleda struke“ u okvirurubrike reagiranja „Naši i njihovi“, *Zarez*, br. 352, godište XV, 15. veljače 2013. Izvor: <http://www.zarez.hr/clanci/nasi-i-njihovi/> Pristup 23. prosinca 2018.

blijede na račun same činjenice da je takve postupke i zakon postalo nemoguće razlikovati¹⁴⁷. Ovdje je potrebno uočiti povratnu spregu ili uzročno-posljedičnu vezu koju Agamben uspostavlja između izvanrednog stanja i života nevrijednog življenja.



Novi plakat za predstavu **Fine mrtve djevojke** u izlogu Kazališta Gavella, Zagreb, 17. siječnja 2013.

¹⁴⁷ Giorgio Agamben, *State of Exception*, The University of Chicago Press, Chicago, 2005., str. 29. Tal. izvornik *Stato di eccezione* objavljen je 2003.



Le répertoire des chœurs de l'Armée Rouge s'élargit: ilustracija u satričkom časopisu ***Charlie Hebdo*** poniranje ruskog zrakoplova TU-154 uspoređuje s produženim pjevanjem glasa „a“ 64 poginula članova zbora Crvene armije u zrakoplovu (28. prosinca 2016.)

U razmatranje procesa nastanka i simboličnog i stvarnog „nestanka“ Cuculićevog plakata, možemo uvesti pojam hitchcockijanskog pogleda – na svakidašnje ljude u nesvakidašnjim situacijama pri čemu svakodnevnica postaje labirint zbivanja (a što čini besmislenim filmski narativ). Propituje odnos fikcije i zbilje i načine promatranja (u mediju filma). Ranciere¹⁴⁸ je analizirao pojam vrtočnice u istoimenom Hitchcockovom *film noir* filmu (*Vertigo*, 1958.), upravo kroz hitchcockijanski pogled. Na primjer, u uvodnoj sekvenci filma zumirano je žensko oko u čijoj šarenici se pojavljuju spirale koje prelaze u napućene ženske usne, oko i pundu. Uz hitchcockijanski pogled veže se tzv. MacGuffin, „sredstvo koje strukturira događaje, ali samo nije uhvaćeno u tu strukturu, ili jednostavnije, ono motivira likove, pokreće naraciju, ali je samo po sebi beznačajno...U tom smislu MacGuffin predstavlja ono što je neuhvatljivo, „objekte“ koji potiču razne interpretacije i daju nova značenja.” MacGuffin je pokretač radnje koji može ili ne mora biti vidljiv (pojam ili stvar koji nisu

148 *Ibid.*, str. 25 i 26.

očiti, a protežni su motiv, *leitmotiv*, narativa ili vizualnog jezika filma), sredstvo kojim se stvara zaplet i pokreće postupke protagonista, bez narativne logike. MacGuffin može biti definiran kao novi sadržaj subverzivno stavljen u poznati kontekst pri čemu dolazi do napetosti između subjekta i objekta što je tehnika Hitchcockovih trilera od 1935. U filmu *39 stepenica* (engl. *The 39 Steps*). Hitchcock u predavanju na sveučilištu Columbia u New Yorku 1939. objašnjava pojam MacGuffin kao sadržaj ruksaka čovjeka u vlaku, koji ga (na upit ljudi u vlaku što nosi u ruksaku) definira kao aparat za hvatanje lavova u škotskim Highlands. Na logičku antitetičku primjedbu suputnika da u škotskim visoravnima nema lavova, čovjek s ruksakom zaključuje kako onda zasigurno nema ni McGuffina, odnosno da je McGuffin zapravo ništa. McGuffin je na primjer i malteški sokol, kipić na kojemu se temelji eponimijski naslov kao i zaplet radnje detektivskog romana *The Maltese Falcon* iz 1929. godine. U novomedijskom djelu suvremene umjetnosti, videu *Inside the Maltese Falcon* (2001.) Dalibora Martinisa zaokupljenog „komunikacijom kao materijalom djela“, kodiranje se vrši implantiranjem crnih odsječaka vrpce u funkciji ništica dok nasnimljeni dijelovi imaju ulogu jedinica što za konačni učinak ima jedva primjetno treptanje kinegrama. Gledatelj je naveden da prati dodatni sadržaj na razini podsvijesti, bez voljne kontrole, što se izvrsno uklapa u rasprave što se još od 1960-ih godina neprekidno vode o mogućnostima zlorabe komunikacijske tehnologije i nemogućnostima njenog nadzora.¹⁴⁹ U videu *To America I say...* (2002.) Dalibora Martinisa aproprirana je sekvenca prvog filma o *King Kongu* gdje se natpisom „Radio picture“ upozorava publiku u vrijeme nastanka sekvence 1933., da je riječ o filmu sa zvukom, odnosno „radijskoj slici“ (objašnjavajući novinu zvučnog filma; slova povezuju slikovni i lingvistički sustav prezentacije; govor kao institucionalizacija simbola, artikulirani jezik kao simbolička apstrakcija). Film *King Kong* produkcijske kuće RKO Radio pictures počinje špicom na kojoj je animacijom vizualiziran radijski toranj kako emitira poruku u Morzeovom kodu, Uz karakterističan zvuk, brzu izmjenu kratkih i dugih impulsa, na pozadini se istovremeno ispisuje naslov produkcije: „A Radio Picture“. Postupkom demontaže ove sekvence, „rošadom“ postojećih slova i ispisivanjem novih već postojećim kratkim i dugim zvukovima stvara se neprimjetno različita špica filma – Martinis ju je izmijenio u binarno kodiranu (zvučnim Morseovim signalom; dakle, radilo se o reciklaži prvog koda) poruku koju je Osama bin Laden poslao Americi nakon napada na Svjetski trgovački centar u New Yorku („...nitko neće biti siguran“) u kojoj vladi SAD naviješta, kako kaže Noam Chomsky „kraj odmora od povijesti“.

Istodobno s filozofijom dekonstrukcije Jacquesa Derride, nove tehnološke mogućnosti oblikovanja uz pomoć računala te s video umjetnošću, dekonstruiran je jezik filma: fikcionalnom naracijom – repetitivom, fragmentiranim dijalozima i nadrealnim jukstapozicijama. Moderna umjetnost od 1850-ih bila je militantna umjetnost čije su revolucije morale odražavati ili najavljivati političke

149 Još sredinom 1960-ih godina američka obavještajna zajednica interesirala se je za pokuse s vrlo kratkim (nekoliko desetinki sekunde) sugestivnim porukama, emitiranim preko TV medija. Gledatelji su zamoljeni da se jave ukoliko bi primijetili išta neobično tijekom gledanja uobičajenih programskih brojeva. Pokusi su polučili iznenađujuće efekte tako da su se za njih zainteresirale i reklamne tvrtke. Projekt je, navodno, napušten zbog škodljivog utjecaja na ljudsku psihu.

revolucije (Courbet kao začetnik slikarstva realizma bio je angažiran politički i stvarao umjetnost u doba kada se postavlja pitanje „može li Jupiter preživjeti gromobran“). Suvremena je umjetnost u svom postmodernom periodu bila politički neutralna, uvelike depolitizirana ili barem sa „slabom“ kritičkom svijješću i angažmanima – smatra Gianni Vattimo nazivajući je „slabom misli“, možda onom ustrojenom intuitivno umjesto racionalno, tal. „pensiero debole“ – smatrajući da se odnos između modernog i postmodernog mišljenja može opisati kao odnos između jake i slabe misli.¹⁵⁰ Možemo uočiti progresivne (aktivističke) i reakcionarne struje u postmodernizmu, tvrdi David Reisman u tekstu *Looking Forward. Activist Postmodern Art* (1991.). Prema Halu Fosteru, postoji „afirmativni“ (konzervativni) postmodernizam i postmodernizam „otpora“. „Postmodernizam reakcije“ ili „otpora“ je izravnije društveno, politički ili edukacijsko-didaktički angažiran. Njegovi su predstavnici, primjerice Jeff Koons i Sherrie Levine, propitujući značenje pripisano lijepim umjetnostima, poput ideje romantičarskog individualizma umjetnika te formalističkog pristupa umjetnosti (bavljenja figuracijom, apstrakcijom ili nepredmetnošću) indirektno kritični prema kulturi i društvu „Postmodernizam otpora“ dekonstruira modernu, njezino bavljenje vremenom i efemernošću, predlažući nove forme i promjenu na osnovi neokonzervativne teorije, propitujući modernističku ideju progresa, ali i bivajući sam progresivnom idejom. Često je ironijski koncipiran i temeljen na parodiji, što ga reducira na pastiš, nostalgiju i površnost, prema Jamesonu; naprotiv, prema Hutcheonu, ironija i parodija kao retoričke strategije daju potrebnu kritičku distancu. Sardonični humor korišten je za rastakanje modernističkog vjerovanja u originalnost (primjenom tehničke reprodukcije, masovne produkcije i brikolaža), univerzalnost i progresivnost umjetnosti. Umjetnici prisvajaju djela drugih umjetnika i koriste se tehnikama masovne kulture, s namjerom demistifikacije umjetnosti; u potrebi da budu subverzivni, istodobno usvajaju-prigrlljuju i kritiziraju vrednote američke konzumerističke kulture i društva. Autori „afirmativnog postmodernizma“, poput Hansa Haackea i Marthe Rosler, manje su ironijski, a više pozitivističko-aktivistički orijentirani u svojem radu. Foster stoga nadalje postmodernizam dijeli na ironijski i aktivistički. Ironijski postmodernisti stvaraju sjajna (estetski privlačna, primjerice kolekcionarima) umjetnička djela, izražavajući nepovjerenje u mogućnost društveno angažirane umjetnosti, dok su aktivistički postmodernisti okrenuti procesima ograničenog trajanja koje je teško skupljati (već bivaju dokumentirani); ističu potrebu društvenog angažmana umjetnosti i izlažu na nekomercijalnim izložbama, često dematerijalizirajući umjetnost ili je upotrebljavajući kao didaktičku alatku. Suvremeni umjetnici iskazuju kritiku umjetničkih institucija, ali to je „kritika iznutra“, prema Groysu u gore razmatranom tekstu *Slab univerzalizam*.

Prema Borisu Groysu, svakodnevni život danas, kroz dizajn ili suvremene participatorne mreže izlaže sam sebe i postalo je nemoguće razlučiti svakodnevno prikazivanje od svakodnevice. Svakodnevice je postala umjetničko djelo – nema više gole činjenice života, to jest goli se život izlaže kao artefakt. Umjetnička aktivnost je sada nešto što umjetnik dijeli s javnošću na primarnoj razini svakodnevnog

¹⁵⁰ Pod utjecajem i u imaginarnom „razgovoru“ s Nietzscheom i njegovim „otkrićem laži“ vrednota i metafizičkih sustava društva svoga vremena, u djelu *Slaba misao*, tal. *Il pensiero debole*, 1983.

iskustva. Biti umjetnikom prestalo je biti posebnom sudbinom, već je umjetničko djelovanje postalo svakodnevno – slabo djelovanje, slaba gesta. Kako bi se uspostavila i održavala ova slaba, svakodnevna razina umjetnosti, potrebno je stalno ponavljati umjetničku redukciju – odupiranja snažnim slikama i bijega od *statusa quo* koji funkcionira kao trajno sredstvo razmjene tih snažnih slika.¹⁵¹ Mladen Stilinović u Zagrebu 1974. tako ispisuje na grundirano platno kako je “svjestan slikanja kao jedne izmišljene djelatnosti radi glorifikacije religije, novca, umijeća, zida – slika je spomenik zidu – slika je prisustvo nečega na zidu za razliku od praznog zida”.

U tekstu su dani primjeri semiotičkih obrata u umjetnosti i dizajnu u hrvatskom kontekstu, u prvom slučaju riječ je o vraćanju uklonjenog teksta, u drugom slučaju udvajanjem-repetitivnim ponavljanjem ikone dolazi do ikonografske greške. „Semiotička gerila“, termin iz književne semiotike Umberta Eca može se primijeniti na učinke novih načina distribucije i manipulacije slikama unutar produkcijskih procesa novih umjetničkih sadržaja i njihovih novih vrsta veza s jezikom.

Literatura:

- Agamben, Giorgio, *State of Exception*, The University of Chicago Press, Chicago, 2005.
- Brody, Richard, *Everything Is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*, Metropolitan Books, New York, 2008.
- Dorfles, Gillo, *Kitsch: antologia del cattivo gusto*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano, 1968.
- Gronow, Juka, *Sociologija ukusa*, Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2000.
- Vattimo Gianni, *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano, 1983.

Članci i tekstovi u zbornicima:

- Christov-Bakargiev, Carolyn, „On the *Destruction of Art – Or Conflict and Art, or Trauma and the Art of Healing*”, *100 Notes – 100 Thoughts*, No. 040, DOCUMENTA (13), Hatje Cantz, Ostfildern, 2011.
- Groys, Boris, *The Weak Universalism*, *e-flux journal* #15, travanj 2010.
- Hošić, Irfan i Husak, Amir, ur., *Kriza, umjetnost, akcija* Gradska galerija i Tehnički fakultet Univerzitet u Bihaću, Bihać, 2016.
- Munivrana, Martina, ur., *To sam ja*, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, Zagreb, 2014.
- Steyerl, Hito, In Defense of the Poor Image, *e-flux journal* #10, studeni 2009.
- Topić, Leila, *Bandićev dekret protiv ugleda struke u okviru reagiranja “Naši i njihovi”*, *Zarez*, br. 352, godište XV, 15. veljače 2013.

¹⁵¹ Boris Groys, „The Weak Universalism“, *e-flux journal* #15, travanj 2010.

Referential Symbolism and Semiotic Aspect of works of Art and Design

Abstract

Destination: Unnamed, the exhibition in the billboard medium by Nadija Mustapić and Toni Meštrović (2017), is an example of art in public space (photographs in a standard advertising space in the format of a billboard poster), whereas the poster for the theatre play Fine Dead Girls, directed by Dalibor Matanić (Gavella, Zagreb, 2013), is the work of design in public space (of both the city and the mass media, in the format of a theatre poster) in the context of national visual arts of today. With these examples I have connected the following subjects: 1. Agamben's dispositive, derived from the juxtaposition or the interpenetration of relations of power (for example, through governantism) and relations of knowledge (discursive and non-discursive ones), which perceives art practices as formations of the relations of power. 2. Compression of time impoverishes, depletes cultural signs, transforming them into "zero signs" or "weak signs," according to Agamben. Boris Groys notes that such "weak" signs triumph over the strong and "powerful" signs of our time, those of authority, tradition, power, but also over the powerful ones of rebellion, passion, heroism. 3. "Poor image," in the sense this term is used by Hito Steyerl (in her text „In Defence of the Poor Image," 2009) when referring to the mass-distributed and reproduced image in the digital media network.

Key words: public art, dispositif/dispositive, empathic design, activist art, visual communication, epistemology of media.



This journal is open access and this work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.