

socijalnu komponentu slušanja, ono je i dalje podložno primjedbama skeptika o varijabilnosti čulne percepcije. No, nije li neidentifikacija izvora zapravo odustajanje od ikakve objektivne realnosti i spoznaja putem čulnih data?

Možda je upravo to razlog što zvuk nije objektiviran kao jezik izvan glazbenoga područja. I sam je zapis govora formalno baždaren vizualnim pismom, te je do otkrića medija deponiranja zvuka prošlo poprilično vremena. McLuhan

tvrdi kako je pismo dovelo do nagla prekida između slušanoga i vizualnoga iskustva.

Jedini medij pohrane do tada je bila memorija, a zakon promjene filološki, pretpostavljajući fonetski princip, koji dovodi do regularnih promjena zvuka u različitim periodima povijesti govorenja. Ipak, kao što je teško pretpostaviti kako su zvučali živi jezici pred samo stotinjak godina, još je teže pretpostaviti zvukove nestalih jezika. Kao što navodi Cubbit, vede treba izreći pravil-

NATAŠA ILIĆ

## Umjetnost & aktivizam

Pojačano zanimanje za umjetničke akcije nezavisne od institucionalne mreže umjetničkog svijeta ne svjedoči tek o specifičnostima hrvatske umjetničke infrastrukture, već i o novoj potrebi samoorganiziranja i proširenog obraćanja publici koja obilježava umjetničku praksu 90-ih. Tipičnu modernističku pasivnost u odnosu umjetnika prema javnosti (jer umjetnik je ili vizionar iz koga izvire kreativnost nepodložna njegovoj svjesnoj kontroli i čija je publika on sam, ili pak svojevrsni znanstvenik koji istražuje i eksperimenti-

ra kako bi otkrio objektivne činitelje umjetnosti, ukusa, medija itd.) već više desetljeća zamjenjuju nove strategije. Budući da je ta nametnuta pasivnost posljedica strukture umjetničkog svijeta u kojem je galerijski sustav još uvijek dominantan način komunikacije i pokroviteljstva nad vizualnim umjetnostima, prvi je korak izlazak iz galerije. Strategijama samoorganiziranja i mijenjanja odnosa prema javnosti umjetnost se evidentno bavi još od konca šezdesetih godina, a veći broj neinstitucionalnih umjetničkih akcija

no da bi se postigla magična moć. Postavlja se pitanje da li je zapravo bitno značenje riječi kojom je prema nekim religijama stvoren svijet ili je značenje stvaranja bilo upravo u presijecanju prve i jedine tišine?

Jedinstvenost zvukova je, dakle, upravo u trajanju, opisu prostora putovanjem i odbijanjem. Zvučne urbane intervencije, dakle, odnosile su se na proučavanje promjena "zvučne kartografije" lokacije, te njezinih estetskih reparatura. Kao što je zabilježeno na letku manifestacije: *"Bilo koji jednostavan šum, zvuk, ili buka koji nisu namjereno glazbeno artikulirani, a proizvedeni su urbanim*

*načinom života ili kao rezultat prirodnoga ili tehnološkoga kretanja... Urbana akustika jednako definira prostor grada i njegovu zasićenost objektima ili prisutnošću publike, tj. prolaznika."*

1 Ana Peraica, Zvučna intervencija u starine i starudije, letak 21. proljeće, Split, 1998.

2 Cubbit, Digital Aesthetics, Sage Publications, London, 1998., str. 93

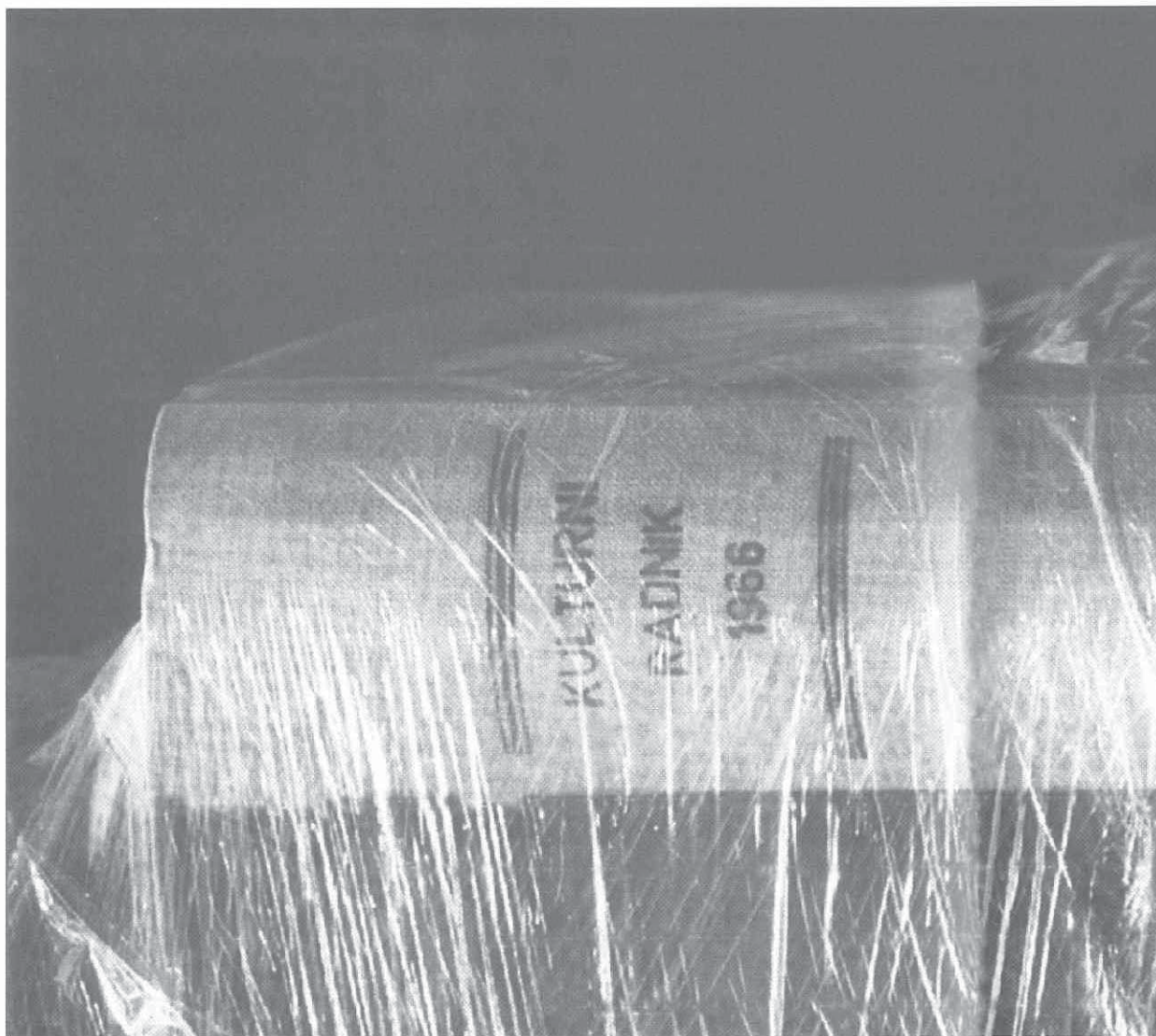
3 Revill, 992, The Rearing Silence John Cage, A life, London, 1998.

4 tekst Noise Propaganda Makes Noise, NY Times, članak Space in Electronic Music, Revue Musicale, 1971.

održanih u posljednje vrijeme u Splitu, Rijeci, Dubrovniku i Zagrebu ukazuje na oživljavanje i revaloriziranje lokalne tradicije tzv. "nove umjetničke prakse". Njezina obilježja - naglašavanje koncepta i minoriziranje vrijednosti vještine izvedbe, značaj procesa a ne produkcije, problematiziranje uloge djela, publike i reakcije javnosti, rad u različitim medijima, određenost lokacijom, nekonvencionalna mjesta izlaganja/zbivanja, kontekst svakodnevnog, netrajnost, akumulacija, diskurzivnost - polazište su i kontekst suvremenih hrvatskih varijanti 'klasičnih' izložbi /akcija iz 70-ih, u čemu prepoznamo kontinuitet, nastavljanje na određenu razvojnu liniju hrvatske konceptuale.

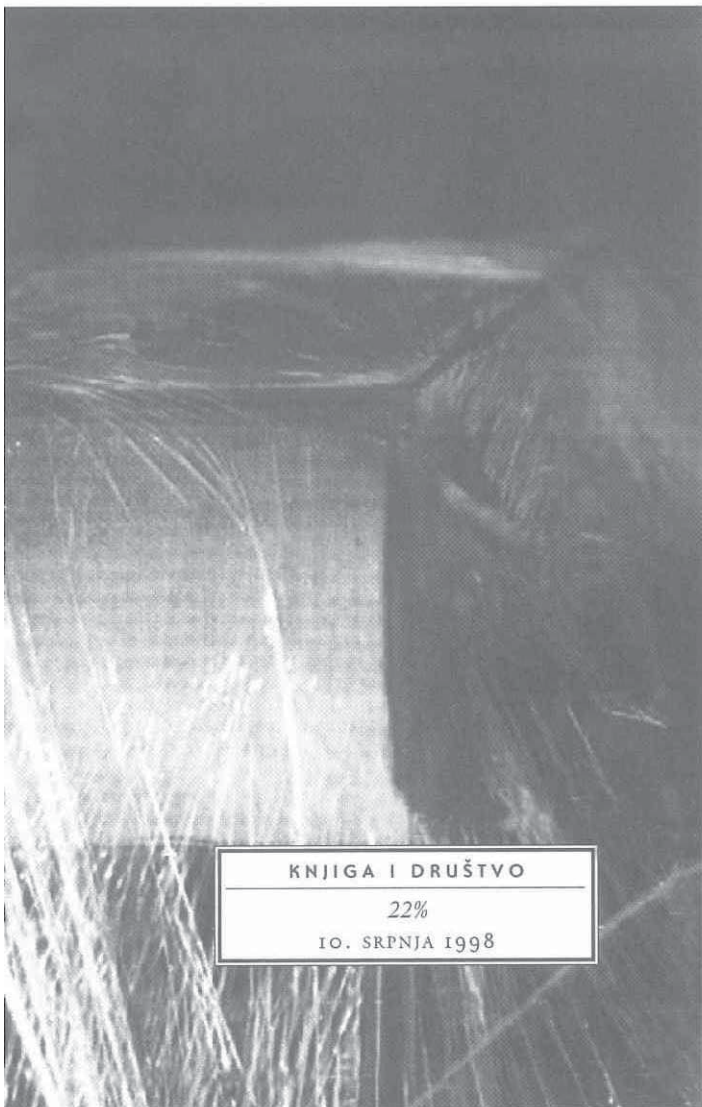
Izložba/akcija je sintagma koja objedinjuje statično i dinamično, a opisuje zbivanje koje se odvija najčešće u javnim prostorima grada, zahtijeva

interakciju i komunikaciju s publikom te izlaže radove u raznim medijima. Izložbe/akcije 70-ih su se godina, kada se oblikuje "nova umjetnička praksa", najčešće odvijale kao grupne manifestacije, a velik broj grupa na domaćoj i svjetskoj umjetničkoj sceni 70-ih godina najčešće se tumači kao izdanak duha zajedništva nakon šezdesetosmaškog kolektivizma, te kao posljednji istup modernističkog povjerenja u društvenu misiju umjetnosti i umjetnika. U razdoblju postmoderne umjetnik se ponovno usamljuje, premda kroz čitave 80-te, osobito u Americi, traje i tzv. aktivistička umjetnost<sup>1</sup>, kao i potreba za politički i društveno angažiranom umjetnošću. Aktivistička umjetnost, u Americi 80-ih ponekad zvana i pokret za kulturnu demokraciju<sup>2</sup>, temelji se s jedne strane na subverziji, a s druge pak na ukazivanju na prava, davanju



ovlaštenja. Ona ima određeni pragmatički značaj, a djeluje unutra i izvan tvrđave “visoke kulture” ili “umjetničkog svijeta”. Pokret za kulturnu demokraciju kritika je dominantne homogene, korporacijske kulture, a počiva na uvjerenju da je kulturna demokracija pravo jednako kao i ekonomska ili politička demokracija. Takva umjetnička praksa iskoračuje u društveni život, te pokušava razriješiti frustrirajuću limitiranost funkcija umjetnosti, koju shvaća kao

komunikacijsku razmjenu, te se uglavnom ne ograničava na tradicionalne umjetničke medije, već uključuje podučavanje, objavljivanje, emitiranje u medijima, kao i samoorganiziranje unutar umjetničke zajednice ili izvan nje (suradnja s feminističkim organizacijama i građanskim inicijativama, zajedničke umjetničke radionice, izložbe i publikacije u organizaciji umjetnika, vlastite male naklade, mail art, ulične intervencije, graffiti art, nezavisni filmovi, demonstration art



KNJIGA I DRUŠTVO

22%

10. SRPNJA 1998

i ideja političkih demonstracija kao umjetnosti ... ).

Aktivistička je umjetnost orijentirana na proces i na načine na koje umjetnost dopire do svog konteksta i publike, i zašto. Najznačajniji doprinos aktivističke umjetnosti je odbacivanje uvjerenja prema kojem je nužno birati između umjetnosti i društvene akcije, a koje svakoga tko želi da umjetnost bude komunikativna i djelotvorna smatra naivnim idealistom, lošim um-

jetnikom ili politički nepodobnim elementom. Još početkom 80-ih, u jeku rasprava za i protiv postmoderne, Fredric Jameson<sup>3</sup> svojom estetikom kognitivne kartografije zacrtava mogućnosti društveno angažirane, političke umjetnosti. Jameson odbacuje "ambiciozne sociologijske generalizacije" o potrošačkom, medijskom, informacijskom ili elektroničkom društvu, a koje se trse dokazati kako nova formacija društva (postmoderna) više ne slijedi zakone klasičnog kapitalizma, te ukazuje da politička umjetnost nužno mora respektirati zbunjujući novi prostor kasnog multinacionalnog kapitala. Građanska kulturna tradicija, koja proizlazi iz romantizma i cijenjenja spontanih, instinktivnih ili nesvjesnih formi "genija", uspješno je, smatra Jameson, zatmljavala jednu od prastarih funkcija umjetnosti, njezinu pedagoškijsku i didaktičku funkciju. Zato model koji on predlaže ističe upravo spoznajne i pedagoškijske dimenzije političke umjetnosti i kulture, koji pojedinačnom subjektu nastoji podariti povišeni smisao za vlastito mjesto u globalnom sustavu.

Danas kada umjetnost teško još može crpsti iz šezdesetosmaškog bunta i avangardnih juriša, u novim uvjetima integriranog spektakla<sup>4</sup> postaje jasno da je sustav kadar apsorbirati čak i otvoreno političke intervencije, a istupe opozicijske kulture stravičnom lakoćom pretvara u obične stilske manirizme prikladne za tržište, mijenja se mogućnost društveno angažirane aktivnosti svake vrste. Sve teorije o prirodi kulturne politike koje iskazuju "kritičku distancu", tj. vjeruju u mogućnost postavljanja kulturnog čina izvan

politike, izvan masovnog bitka kapitala, pokazuju se zastarjelima. Društvo nije fiksna, organska funkcionalna cjelina čije je prirodno stanje ravnoteža, već se društveno oblikuje u međuzavisnosti s društvenim akcijama koje ga pokušavaju izmijeniti. Analizirajući diskurzivno oblikovanje političke hegemonije Ernesto Laclau tvrdi da društvo nije strukturirano nekom skrivenom esencijom, već neizvjesnim borbama za značenje, te je zato nemoguće 'društvo' kao jedinstven i spoznatljiv objekt.<sup>5</sup> Ako društvo postoji tek kao jalov napor da se uspostavi, polazišta strategije osvajanja značenja radikalno su drugačija, isključuju svaku konačnost i računaju s nužnim antagonizmima koji proizlaze iz Drugog, iz onog što se ne može integrirati u diskurzivni sustav razlike i identiteta i što nije samo ono različito od subjekta, već upravo isključena baza oko koje se formira samorazumijevanje. Antagonizmi su simptomi nužne ograničenosti i kontradikcija diskurzivnog sustava, koji se stalno pokušavaju razriješiti novim osvajanjem značenja. Bitka za značenje obično je argument oko ispravnog načina "popravljanja" pogreške diskurzivnog sustava, kako bi se on posve uspostavio kroz "regularnosti" - zdravorazumske navike kolektivne misli, u kojoj su određene "istine" uspostavljene kao da prirodno slijede iz zadanih pretpostavki. Potkopavajući društvene i kulturne razlike, iskoristavajući ili razobličavajući antagonizam koji strukturira hegemonijski oblik možemo mijenjati status quo, ne pristajući na pojam društva kao dovršenog i fiksnog projekta. A pri tome nas ne goni tek pritisak "vanjske realnosti" suprot-

stavljen principu užitka, već "užitak-u-procesu"<sup>6</sup>, užitak utroška revolucionarne djelatnosti koji neminovno nadmašuje i utemeljuje njezinu instrumentalnost i svrhovitost, što umjetnost pozicionira u područje blisko aktivizmu.

Duža inačica teksta objavljena je u "Knjiga i društvo 22%, Umjetnost i aktivizam", pratećoj publikaciji istoimene akcije održane 10. srpnja 1998. u Zagrebu, u organizaciji Igora Grubića i ATTACK-a.

1 Lucy R. Lippard u svom članku *Trojan Horses: Activist art and Power* (u *Art after Modernism*, ed. Brian Wallis, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1989.) pokazuje kako je aktivistička umjetnost u Americi 80-ih uglavnom ujedinjavala umjetnike iz tri zasebna područja: mainstream umjetnike sklone eksperimentu, tzv. "političke umjetnike", čije teme a ponekad i kontekst reflektiraju društvena pitanja, obično u vidu ironijskog kritizma, te umjetnike koji rade izvan umjetničkog svijeta, uglavnom povezani s grassroot pokretima i građanskim inicijativama.

2 Lucy R. Lippard, navedeno djelo

3 Fredric Jameson, *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*, u *Postmoderna, nova epoha ili zabluda*, ur. I. Kuvačić i G. Flego, Naprijed, Zagreb, 1988.

4 Guy Debord, *Komentari na društvo spektakla, Bastard*, Zagreb, 1999.

5 Ernesto Laclau. *New Reflections on the Revolution of Our Time*, London: Verso, 1990., str. 90.

6 Slavoj Žižek, *Znak/označitelj/pismo* (prilog materijalističkoj teoriji označiteljske prakse), NIP Mladost, Beograd, 1976.