Karla Lebhaft, University of Zadar, Croatia

Benigna subverzija: umjetnost i ideologija u visokom modernizmu

Početkom 50-ih godina političke promjene u Hrvatskoj (odnosno u tadašnjoj Jugoslaviji) uvjetovale su stvaranje nove kulturne klime, a kao jedno od važnijih obilježja u navedenom razdoblju moguće je istaknuti promjene manifestirane unutar umjetničke sfere koja je tada imala izuzetan politički značaj. Nakon razdoblja tijesne političko-ideološke veze sa sovjetskim političkim blokom (1945. – 1948.) i zaokreta 1948. godine, koji je rezultirao nastankom samoupravnog socijalizma i složene multietničke federativne države, u samo nekoliko godina dolazi do gotovo potpunog raskida sa socijalističkim realizmom, a modernizam je prihvaćen kao dominantan jezik (službene) umjetnosti. Za umjetnost i kulturu to je značilo prijelaz iz borbenog, revolucionarnog socrealizma u umjereni modernizam intimističkog tipa. U tom razdoblju omogućuje se i djelovanje novih alternativnih umjetničkih grupa koje pratimo u kontinuitetu s predratnim (povijesnim) avangardama sve do rasapa socijalističke države. U korpusu 'alternativne' nove umjetnosti, koja se razvija istodobno s novim pokretom 'kontrakulture' nakon prijelomne 1968. godine, važno mjesto zauzima konceptualizam koji se unutar socijalističke ideologije razmatra u okvirima subverzivnih umjetničkih praksi, što se očituje u načinu bavljenja jezikom, medijem, institucijama, javnim prostorom i sličnim. Time se strategije subverzije adresiraju istodobno i na ove sustave, ali i na konkretne (totalitarne) sustave moći koji imaju ovlasti nad njihovom kontrolom. Ispitivanje potonjeg problema, dakle, položaja umjetnosti unutar određenog sustava, može se razmatrati kroz mogućnosti njenih reakcija u odnosu na dominantnu društvenu moć, bilo da se ta moć manifestira kao ekonomska, ideološka ili politička struktura vlasti. U tom smislu valja ustanoviti u kojoj mjeri umjetnička praksa unutar real-socijalističkog sustava postaje politička praksa, odnosno koliko zadire u polje političkog, s njim kohabitira ili mu divergira, odnosno subvertira. Iako na domaćoj umjetničkoj sceni s kraja 60-ih i početka 70-ih godina nema umjetničkih praksi s jasnim konturama političke subverzije, posebno zanimljiv i značajan primjer konceptualne umjetnosti pruža onaj usmjeren na dekonstrukciju

eISSN 1847-7755; doi: 10.15291/sic/1.3.lc.5

auratičnog statusa umjetničkog djela i umjetnika (autonomije umjetnosti) kao modernističkih koncepata par excellence, i to putem „estetike administracije“ (Buchloh 105) koja podrazumijeva apropriaciju birokratskih struktura u jezik umjetnosti, iz čega se u određenim kontekstima mogu indicirati elementi subverzije.

Kada se govori o umjetnosti real-socijalističkih režima u Europi, odnosno umjetnosti onih društava u kojima je umjetnost, a s njom i šire područje kulture, onaj prostor u kojem se jače nego obično kanaliziraju politički i drugi društveni konflikti i sukobi (Erjavec 96), cjelokupnoj se umjetničkoj sceni najčešće pristupa iz pozicije bipolarnih shema gdje se službenoj umjetnosti konfrontira kritičko-opozicijska i subverzivna umjetnička praksa. Međutim, govoreći o slučaju bivše Jugoslavije, navedena shema nije jednako primjenjiva kao što je to slučaj u drugim zemljama Istočnog bloka. Naime, zbog specifičnog jugoslavenskog modela socijalizma i političke pozicije zemlje represije na području kulture, kakva je postojala u drugim istočnim zemljama, u Jugoslaviji nije bilo. To, međutim, ne znači da je Jugoslavija po pitanju umjetničkih fenomena druge polovice 20. stoljeća ekskluzivna u onoj mjeri u kojoj joj se takav ekskluzivizam često pripisuje; u istočnim zemljama postojali su ne samo isti oblici umjetnosti nego u određenoj mjeri i muzejsko-galerijska platforma za njihovu institucionalizaciju, status kakav je na primjer imao „socijalistički modernizam“. Drugim riječima, u svim zemljama real-socijalzma bila je u manjoj ili većoj mjeri prisutna modernistička struja umjetnosti, unatoč dominantnom modelu službene umjetnosti socrealizma. Dok je u Jugoslaviji socijalistički modernizam postao dominantan model umjetnosti, zamijenivši tako socrealizam, u drugim real-socijalističkim zemljama njegova je recepcija bila ili marginalna ili gotovo jednakovrijedna statusu univerzalnog modela socrealizma. Međutim, za razliku od Jugoslavije, govoriti o opozicijsko-kritičkim umjetničkim formacijama, tj. neoavangardnoj umjetnosti u istočnim zemljama, znači govoriti o underground umjetnosti. S druge strane, liberalizacija kulture i umjetnosti u Jugoslaviji nikako nije značila potpunu slobodu. Štoviše, svaki aspekt kulture prolazio je kroz ruke partijske komisije i bio strogo nadziran. Stoga se može govoriti o prividu slobode, odnosno dijalektičkom odnosu liberalizma i kontrole, koncentriranom u 'rezervatima', kako je to jednom prilikom rekao Achile Bonito Oliva na Aprilskim susretima u Beogradu: „...vi ste rezervat iz kojeg ne izlaze informacije u konkretnu kulturu. Vi ste rezervat koji je zatvoren i izoliran od kulture u kojoj se odigrava, a socijalna birokracija na neki način pomoću vas pokazuje da ima

internacionalnu umjetnost, ali svoju umjereno modernističku ili socijalno modernističku praksu čuva od vas. Zapravo se radi o veoma kontroliranim prostorima.“ (Šuvaković “Testimonies, Memories, Interpretations”) Miško Šuvaković je na ovome mjestu ponudio tezu o kulturnoj politici Titove Jugoslavije koja je stvarala rezervate u različitim sredinama kako bi se izbjeglo izravno zabranjivanje aktivnosti 'alternativne' kulture. Pritom drži da su kritičke subverzivne prakse u jednoj sredini neutralizirane tako da se premjeste u drugu sredinu. Dakle, ono što je u Ljubljani bilo subverzivno, u Zagrebu ili Beogradu bilo je područje umjetničke i estetske autonomije. „Radi se o veoma kontroliranim prostorima ne u smislu da tu ima represije kao što je slučaj s novim umjetničkim praksama u Mađarskoj, Češkoj, Rusiji, već se radilo o mekanom, pažljivom i birokratski dobro izvedenom centriranju, ograđivanju, izoliranju“ (Šuvaković „Testimonies, Memories, Interpretations“).

Sličnu situaciju, iako vremenski ne potpuno simultanu, imala je Poljska. Kao i u Jugoslaviji, u Poljskoj je od druge polovice 50-ih godina više nego u drugim zemljama Istočnoga bloka došlo do oslobođenja svih do tada potiskivanih vizija u umjetnosti. Ideje o kojima se do tada govorilo samo iza zatvorenih vrata, tih godina označenih procesom 'destaljinizacije', probile su se kroz ideološki nametnuto jednostrano mišljenje. Poljski teoretičar Janusz Zagrodzki opisuje tadašnju umjetničku scenu riječima: „Umjetnost je postala integralni dio mlade, obnovljene epohe tijekom koje je postalo jasno da djelo ne mora biti proizvod nametnute ideologije, već boje i forme, ekspresije i gesta, koje su otjelotvorenje slobode misli“ (86). Iako je riječ o dvije, u hladnoratovskoj podjeli geografski i ideološki različite zemlje, potonja rečenica dobro oslikava situaciju u jugoslavenskoj kulturi i umjetnosti nakon zaokreta partijskih struktura prema Informbirou 1948. godine. U umjetnosti je to značilo raskidanje s estetikom socijalističkog realizma i okretanja prema suvremenim tokovima modernističke umjetnosti. Drugim riječima, to je značilo odbacivanje totalitarnog projekta kulture i umjetnosti putem doktrinarnog socijalističkog realizma te (kontrolirano) ustupanje umjetničkog prostora jezičnom pluralizmu, čime se jugoslavenska umjetnost krajem 40-ih i početkom 50-ih uključila u europski kontekst, odnosno čime je započela projekt 'vesternizacije'. Bio je to projekt u kojem se težilo (kontradiktornom) uspostavljanju „socijalističke demokracije“ koja je, po svemu sudeći, trebala biti demokracija zasnovana po mjerama jednostranačke države, odnosno po mjerama vlasti. Ta ideja izgradnje „trećeg puta”,

socijalizma građenog na humanističkim osnovama, slobodi i ravnopravnosti, dobila je svoju manifestaciju u umjetnosti. Umjetnost nije više bila obvezatna predstavljati socijalističku stvarnost, nego poboljšati umjetničku „slobodu i samosvijest" kao neophodne da se stvori novi Weltanschauung „post-revolucionarne generacije" (Dimitrijević 239). Drugim riječima, partijske strukture su tražile „vrstu estetske visoko profesionalizirane autonomne umjetničke prakse koja je bila u polju socijalističkih interesa, a to znači da je bila depolitizirana" (Šuvaković „Konceptualna in postkonceptualna"). U kontekstu modernizma, autonomija umjetnosti značila bi autonomiju od definiranog i formaliziranog društvenog odnosa kao što je 'institucija'. Međutim, konceptualna umjetnost, a i kasniji konceptualizmi oslonjeni na nju, koristi one umjetničke strategije kojima se razotkriva prava narav institucionalnog sustava umjetnosti i ukazuje da je proglašavanje određenog djela umjetničkim prije svega institucionalni i društveni čin, a nije rezultat isključivo estetskih ili metafizičkih vrijednosti – kao što navodi Miško Šuvaković – umjetničko djelo je status, rezultat suglasnosti pripadnika mreže kulturnih, političkih i ekonomskih institucija i prema tome umjetnost nije nevina, nego je mjesto klasne borbe (Status and Priorities of Art's Institutional Critique).

Reći da je umjetnost mjesto klasne borbe znači da je umjetnost imanentni dio međuljudskih odnosa, tj. društva, njihova djelovanja, a time i reprodukcije političkog. „Političko" se pritom interpretira kroz specifičan odnos „umjetnosti" i „politike". Umjetnost se tada promatra kao događaj u odnosu na događaje uređenja ljudskih-društvenih odnosa, rad tijela (stvaralačku pokrenutost tijela), proizvodnju predmeta (umjetničkog djela) i djelovanje kao intervenciju u društvenom singularnom odnosu (primarne funkcije i smisao umjetničkog rada) (Šuvaković, „Politika i umetnost"). Iz toga proizlazi zaključak da umjetnost, s obzirom na to da nije odvojiva od društva, nije odvojiva ni od političkog. Još je davno Walter Benjamin u svojem radu „Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije" rekao da se u okviru velikih povijesnih razdoblja s cjelokupnom promjenom načina života kolektiva mijenja i način čulnog opažanja, odnosno percepcije (120), što bi značilo da je umjetničko djelo posljedica određene povijesne i geografske materijalne društvene prakse i društvenog otpora toj praksi. Umjetnost, dakle, nije politička po tome što tematizira politiku, nego po tome što su mehanizam i vrsta rada kojim se umjetnost realizira politički determinirani u jednom određenom vremenu i to određeno vrijeme kao takvo definiraju (Šuvaković,

„Politics and Art“ 70). Kada bi se, pritom, nadovezali na Rancierea, prema kojemu je svaka umjetnost u određenom smislu politička, onda se može izvesti zaključak da je i koncept autonomije umjetnosti politički koncept s obzirom da definira određeni društveni prostor koji je u preklapanju s ostalim prostorima političkih relacija (Dedić, Ka radikalnoj kritici ideologije 13-14). Tada se, iako krajnje reducirano, modeli ponašanja umjetnika spram instrumentarija moći/vlasti, odnosno društveno-ekonomske i kulturne situacije, mogu svesti na nekoliko oblika: prihvaćanje i pasivno reflektiranje, djelomična nastojanja za 'reformom', radikalno kritiziranje ili osporavanje (Denegri, „Jezik umetnosti i sistem umetnosti“ 500). Reći da je umjetnička praksa radikalna kritika, znači da u odnosu na dominantnu moć u društvu ona ima ulogu subverzije konstitutivne moći. Takve umjetničke prakse koje računaju na učinak u društvu najčešće su tretirane kao političke, budući da subverzivno djelovanje u odnosu na moć/vlast pokazuje tendenciju umjetnosti da prijeđe iz polja umjetnosti u polje politike. Kao što je već naznačeno, umjetnost nije politička zato što joj je žanr politički, nego zato što ima položaj kulturalne i sociološke prakse. Tako se subverzivnima nazivaju one prakse koje na neki način interveniraju u stanje društvenosti i kulture, odnosno koje su „usmjerene protiv zastupnika, efekata i pojavnosti „moći“, posrednim kritičkim medijskim prikazivanjem ili neposrednim –živim akcionim djelovanjima u specifičnim mikro ili makrokontekstima“ (Šuvaković „Politika i umetnost”). U tome će se svakako u prvome redu prepoznati avangarde čija se umjetnička strategija zasnivala na djelovanju 'iznutra', odnosno 'napadu' institucije umjetnosti koji se reflektirao unutar institucije kao takve. Po tome se, kako Šuvaković kaže, umjetnička praksa definira kao subverzivna ili kritička u slučajevima kad iskazuje ili pokazuje kritički ili subverzivni stav u odnosu prema društvenoj moći i njenim zastupnicima u kontekstu relativnih autonomija umjetnosti i onda kada se na transparentan način pokazuje kao označiteljska praksa u mreži društvenih označiteljskih praksi s kojima stupa u 'problemski odnos' i koje izlaže svojim radom, proizvodnjom i djelovanjem („Politika i umetnost”).

Uvjeti za nastanak ove umjetnosti sazreli su, kao što je već spomenuto, nakon 1968. godine, nastankom šireg društvenog fenomena kontrakulture. Unutar alternativne scene nastale su različite, stilski nekoherentne inovativne umjetničke prakse kao posljedice neprogramatskog okupljanja i razvijanja na različitim, odvojenim lokacijama. Kako bi se te heterogene pojave jasnije odredile i odvojile od konkretnijeg pojma konceptualne umjetnosti s jedne i neokonstruktivističke

umjetničke prakse (Nove tendencije) s druge strane, Jerko Denegri je razvio tezu o novoj umjetničkoj praksi, preuzevši naziv koji je prvi puta upotrijebila Catherine Millet. U teorijskom smislu, Denegri je termin „nova umjetnička praksa“ razložio na sljedeća značenja: „termin nova upućuje na zaključak da je u pitanju skup inovativnih umjetničkih pojava, bitno drugačijih u odnosu na dotadašnje pojave umjerenog modernizma, enformela, nove figuracije, neokonstruktivizma itd.; termin umjetnička upućuje na zaključak da se ovdje ne radi o izvanumjetnosti ili antiumjetnosti, što je često bio slučaj u kontekstu avangardne umjetnosti u 20. stoljeću; termin praksa naglašava da je riječ o procesima, operacijama, činjenjima, vršenjima, a ne o finalnim završenim estetskim objektima” (citirano u Dedić, Utopijski prostori 116). Budući je ovim tekstom nemoguće obuhvatiti i analizirati cjelokupnost kompleksnih i raznorodnih umjetničkih pojava, valja izdvojiti motiv njihova djelovanja u kontekstu jugoslavenskog modela socijalizma. Bilo je to, kako je rekla Dunja Blažević, traženje određenog samoupravnog modela razmjene i kooperativnog rada kroz radne zajednice, naspram državno dotirane i tržišno ovisne umjetnosti (citirano u Pulig, „Istok i Zapad u suvremenoj umjetnosti”). Drugim riječima, to nije bila u kulturnom i političkom smislu disidentska umjetnost ni opozicija opozicije (Groys 403) u sovjetskom smislu, već umjetnost koja se jednim dijelom angažirala za 'više socijalizma', ugledajući se pritom, u umjetničkom smislu, na aktualnu internacionalnu (zapadnu) alternativnu scenu. To još jednom potvrđuje svojevrsnu paradoksalnu situaciju ove zemlje u razdoblju 'visokog' komunizma koji karakterizira, kako to na slikovit način opisuje Bojana Pejić, 'ekstremna kombinacija konzumerizma-i-komunizma, legaliziranog abortusa i jednopartijskog sistema, Levis' traperica i centralizirane ekonomije' (citirano u Iveković, This My True Face 29). U tom smislu, određena slika o subverzivnosti, odnosno nesubverzivnosti ili kritičnosti hrvatske umjetnosti kasnog socijalizma djelomično je dobivena kroz, ovim tekstom tek dotaknuto sagledavanje statusa „socijalističkog modernizma“ i novih umjetničkih praksi, odnosa (ne)simultanih pojava jugoslavenske alternative 60-ih i 70-ih i sovjetske underground scene te ispitivanjem konteksta u kojima nastaje ova umjetnost u Jugoslaviji, što je dotaknuto temom o slučaju 'rezervata', tj. omladinskih organizacija i institucija koje su okupljale umjetnike, teoretičare umjetnosti i kustose iz svih dijelova zemlje.

U tom supostojanju slobode i neslobode unutar postšezdesetosmaške, u duhu Praxisa rečeno, dijalektike oslobođenja, može se reći da je unutar hrvatske neoavangardno/ postavangardne

umjetnosti postojao jedan vid benigne subverzije koja se iskazuje i pokazuje unutar sustava umjetnosti, a koja će biti određena u odnosu prema društvenoj moći i njenim zastupnicima u umjetnosti. U Jugoslaviji je to svakako institucionalni sustav umjetnosti koji promiče vizualni modernistički diskurs, za koji Bojana Pejić drži da nije bio samo službeni likovni izraz nego da je vrijednosni sustav modernizma, utemeljen na „retorici čistoga slikarstva“ (autonomiji umjetničkoga rada), bio dominanta umjetničke produkcije Jugoslavije (Piotrowski 315). To bi značilo da se, kako je to dobro je sažeo Nikola Dedić, socestetizam nametnuo kao normativna umjetnička doktrina i postao mjesto samoidentifikacije socijalističkog društva te da je istovremeno bio i element „samopromocije“ liberalne jugoslavenske države koji uspoređuje s političko-ideološkim strujanjima unutar hladnoratovske podjele, tj. ulogom američkog apstraktnog ekspresionizma (Ka radikalnoj kritici 67-68). Ako se odnos umjetnosti i ideologije u socijalističkoj Jugoslaviji u strukturalnom smislu može usporediti s američkim apstraktnim ekspresionizmom, to znači da je država pronosila ideje slobode i otvorenosti upravo kroz službenu umjetnost (socijalističkog) modernizma koja se temelji na greenbergovskom konceptu autonomije umjetnosti. Stoga, ako su i imali razloge za to, pojedinci i umjetničke grupe u hrvatskoj umjetnosti postšezdestosmaškog razdoblja nisu 'imenovali' politički sustav, već je konceptualna umjetnička praksa svoju kritičnost/subverzivnost zasnovala na kritici dominantnog modernističkog sustava vrijednosti te dovela pod sumnju koncepte i vrijednosti umjerenog modernizma i u teorijskom i produkcijskom smislu. Tako se u radovima većine autora nove umjetničke prakse do druge polovice 70-ih ne prepoznaju nekakve karakteristike lokalnog kulturnog, društvenog i političkog konteksta. Možda dobar primjer za to pružaju politička gibanja koja su kulminirala masovnim pokretom Hrvatskog proljeća 1971., koje ni u kojem smislu nije izazvalo reperkusije u novoj umjetnosti, niti je umjetnost neposredno dijalogizirala s politikom u tom smislu. Moglo bi se reći da je 'hvatanje vlaka sa Zapadom' ili nadišlo 'potrebe' za problematiziranjem društvenih i političkih prilika domaće sredine, pa je ono što je bilo subverzivno i radikalno u kontekstu 'zapadne' umjetnosti, bilo subverzivno i u kontekstu domaće umjetnosti, ili se radilo o dozi opreza i autocenzure koja se ogleda u neizravnoj kritici političkog i ideološkog konteksta. Stoga se, u jezičkoj formi, rad većine umjetnika može sagledati iz perspektive globalnih kretanja nove umjetnosti u odnosu na društvo i kulturalnu industriju modernizma i to prije svega u odbacivanju materijalizacije i fetiša umjetničkog djela, bavljenju procesualnošću umjetničkog rada te analizi i preispitivanju svih konstitutivnih elemenata 'svijeta umjetnosti'. Upravo je u kontekstu

analize institucije svijeta umjetnosti moguće iščitati određene subverzivne i kritičke pozicije u odnosu na status i funkciju umjetnika i umjetničkog djela te ulogu i moć izlagačkih institucija. Radi se o sagledavanju načina funkcioniranja društvenih mehanizama koji uvjetuju širenje i valoriziranje umjetničkih rezultata, onih mehanizama koje ovi autori smatraju bitnim i odlučujućim čimbenicima reguliranja odnosa duhovnih i kulturnih pozicija s jedne i konkretne društvene realnosti s druge strane. Međutim, ove se analize ne sprovode sada samo 'izvana' kao referenca ili komentar zatečenog stanja, nego se uključuju u strukturu samog umjetničkog rada. Riječ je o spoznaji mladih umjetnika da se ustaljene kulturne vrijednosti i djelovanje institucija može razotkriti jedino 'gestama kritičkih dijagnoza' o njihovu funkcioniranju (Denegri „Jezik umetnosti i sistem umetnosti“ 426).

Za analizu iznesenih razmatranja nove umjetničke scene s kraja 60-ih i početka 70-ih godina, s posebnim naglaskom na one umjetničke prakse koje karakterizira estetska subverzija i kritički odnos prema instituciji sistema umjetnosti, najzanimljiviji primjer pružaju radovi Gorana Trbuljaka. Institucionalna kritika, koja je srž njegovih radova, nadilazi i lokalne i vremenske okvire. Ona je ostala konstanta njegova rada, a danas je još uvijek jednako aktualna tema unutar onoga što se naziva 'svijetom umjetnosti'. Tezu o 'svijetu umjetnosti' ranih je šezdesetih prvi razradio Arthur Danto. Iščitavajući Dantoovu tezu kroz Trbuljakov rad, svijet umjetnosti može se definirati kao mreža moći koja konstituira umjetnička djela tako što omogućuju kontekst da bi se ono prevelo iz neumjetničkog u stanje umjetničkog. Možda još važnija za interpretaciju Trbuljakova rada, a njemu i istovremena bila je teza Georgea Dickieja o institucionalnoj teoriji umjetnosti. Dickiejeva institucionalna teorija nastala je u „trenutku transformacije 'svijeta umjetnosti' iz 'privatne poduzetničke individualne prakse' i 'boemskog svijeta ukletih umjetnika (ekspresionista)' u 'industriju kulture'“ (Šuvaković, „Svijet umjetnosti…” 38). U svojem tekstu Art and the Aesthetic – An Institutional Analysis, Dickie opisuje promjenu u odnosu svijeta umjetnosti (muzeja, galerija, umjetničkih časopisa, kolekcionara) prema umjetničkom djelu. „Umjetničko djelo se ne otkriva i ne prepoznaje na osnovu likovnih, metafizičkih ili estetskih vrijednosti. Ono je nešto što umjetnici i institucije kroz zajedničku estetsku, ekonomsku i političku suradnju proizvode kao umjetnost'“ (Šuvaković, „Svijet umjetnosti…” 38). Međutim, razlika u odnosu na Jugoslaviju svakako je bila u tome što Jugoslavija nije imala razvijeno umjetničko tržište, osobito ne za konceptualnu umjetnost.

Ipak, konceptualna je umjetnost imala prostore za svoju promociju, a to su u Hrvatskoj prvenstveno bili Galerija suvremene umjetnosti, Galerija Studentskog centra i Galerija Nova. Stoga se katkad čini kako subverzivne strategije kod Trbuljaka (i ostalih) rade na dva kolosijeka: kritiziraju sustav galerija i muzeja u Hrvatskoj, a opet uvijek mogu reći da je njihova kritika upućena sustavu zapadnog merkantilizma u umjetnosti. Ambivalentan stav karakterističan je također za Trbuljakov odnos prema institucijama. Usredotočen prvenstveno na istraživanje konteksta u koji je umjetničko djelo uronjeno, ubrzo i sam izlaže u nekim od navedenih galerija, shvaćajući da se demistifikacija institucije umjetnosti i subverzija u sustavu kulture može provesti jedino tako da se ispita vlastita pozicija izvan/u galeriji. Galerijski prostor sa svim svojim konotacijama stoga postaje sastavni dio Trbuljakova rada. To je svakako došlo do izražaja u seriji tekstualnih radova – statementa – u obliku serijski producirana tri plakata u razdoblju od 1971. do 1981.godine. Svaki plakat bila je jedna zasebna izložba zaključno s retrospektivnom izložbom:

NE ŽELIM POKAZATI NIŠTA NOVO NI ORIGINALNO

ČINJENICA DA JE NEKOM DANA MOGUĆNOST DA NAPRAVI IZLOŽBU, VAŽNIJE JE OD ONOGA ŠTO ĆE NA TOJ IZLOŽBI BITI POKAZANO.

NE ŽELIM POKAZATI NIŠTA NOVO NI ORIGINALNO, ČINJENICA DA JE NEKOM DANA MOGUĆNOST DA NAPRAVI IZLOŽBU, VAŽNIJE JE OD ONOGA ŠTO ĆE NA TOJ IZLOŽBI BITI POKAZANO; OVOM IZLOŽBOM ODRŽAVAM KONTINUITET U SVOM RADU.

Radikalne pozicije spram institucionalne moći Trbuljak izražava svojim stavom prema mehanizmima modernističke institucije umjetnosti. U prvome redu, to je modernistički zahtjev za originalnosti umjetničkog djela koji umjetnik svojim izričito negativnim stavom – 'ne želim' – odbija. Na taj način Trbuljak iz temelja redefinira opće važeće odrednice prema kojima se određeno djelo prepoznaje kao umjetničko. Nastavljajući se na ovu propoziciju, u drugoj rečenici Trbuljak demistificira umjetničko djelo koje je u širim krugovima mišljeno kao takvo po nekim, inherentnim (prvenstveno estetskim) mu svojstvima. Umjesto toga, Trbuljak denuncira one parametre svijeta umjetnosti kojima se određuje funkcija i vrijednost određenog umjetničkog djela, čime ukazuje na primat institucionalne moći prilikom određivanja umjetnosti kao takve. Drugim riječima, Trbuljak

ukazuje na strukturu institucionalnog svijeta umjetnosti koji je u prvom redu socijalno i ekonomski konstruiran, a koji omogućava određeni kontekst i pravila da se 'nešto' (materijalno djelo, čin, itd.) konstituira kao umjetničko djelo. Zadnjom rečenicom Trbuljak se ironično referira na linearno sprovedene poetike u opusima pojedinih autora koje na koncu rezultiraju retrospektivnim izložbama. Stoga, objedinjujući svoje radove u jedan retrospektivni 'prikaz', Trbuljak je u kontinuitetu sproveo dekonstruktivnu analizu statusa izložbi i njihova institucionalnog nexusa, čime je neposredno razotkrio modernistički mit o autoru i 'originalnom' umjetničkom djelu te posredno ukazao na upletenost umjetničkih institucija u socio-politički sustav vrijednosti.

Druga skupina radova vezana je za iste preokupacije, ali je ostvarena u obliku istraživanja putem upitnika – anketnih listića u: 1. javnom prostoru i 2. pariškim galerijama. Za vrijeme akcije „Referendum“ Trbuljak zaustavlja slučajne prolaznike i dijeli im anketne listiće na kojima piše: „UMJETNIK JE ONAJ KOJEMU DRUGI ZA TO DADU PRILIKU“, na kojima su oni mogli odlučiti i zaokružiti je li (tada anonimni) Goran Trbuljak umjetnik ili nije. 'Drugi' su u ovom kontekstu publika i umjetnička institucija, odnosno sustav umjetnosti koji određuje što jest, što nije umjetničko djelo te što može biti „kandidat za umjetničko djelo“ (Dickie Art and the Aesthetic). Dajući građanskoj javnosti pravo na odluku o tome je li on umjetnik ili nije, Trbuljak je s jedne strane subvertirao modernistički koncept kulta/institucije autora, odnosno ovim je 'demokratskim' činom subverzivno djelovao u širem socijalnom i ideološkom prostoru ondašnje socijalističke države. Za vrijeme boravka u Parizu, koristeći sličnu strategiju, realizirao je radove kojima preispituje status umjetnika unutar institucije umjetnosti. Rezultat njegova rada pokazuje da je, kako kaže Šuvaković, umjetnik figura unutar istih institucija. Naime, u dva je navrata, u razmaku od dvije godine, posjetio sve važnije galerije koje su se bavile suvremenom umjetnošću gdje je tražio da se nadležni izjasne o tome žele li 'ovaj' rad izložiti u svojoj galeriji. U prvom navratu umjetnik se nije identificirao, a rezultat njegova upitnika bio je negativan.

...ušao sam u … i ne identificirajući se (prezime-ime-profesija-dokumentacija), postavio sam sljedeće pitanje tražeći da mi odgovore s Da ili Ne ili Možda:

Želite li izložiti ovaj rad u vašoj galeriji?

1.Da

2.Ne

3.Možda Direktor galerije anonimni umjetnik 1972.

U drugom se navratu umjetnik identificirao kao Goran Trbuljak i priložio svu svoju dokumentaciju o prethodno realiziranim izložbama. Tada su rezultati uglavnom bili pozitivni, galeristi su ili prihvatili rad ili ga uz opravdanje odbili.

...ušao sam u … i identificirajući se (prezime: Trbuljak, ime: Goran, profesija: umjetnik, dokumentacija: izlagao 10 radova iz iste serije u La Galerie des Locataires. Paris 1972, Galerie 6, Paris 1973, na Biennale des jeunes, Paris 1973, neki radovi iz iste serije bili su publicirani u: Flash art, Milano studeni 1972, publikaciji Galerie des locataires, Paris travanj 1973, katalogu izložbe u Galeriji suvremene umjetnosti, Zagreb svibanj 1973, katalogu Biennale des jeunes, Paris rujan 1973) postavio sam sljedeće pitanje tražeći da mi odgovore s Da ili Ne ili Možda:

Želite li izložiti ovaj rad u vašoj galeriji?

1.Da

2.Ne

3.Možda

Direktor galerije Goran Trbuljak

1974.

(Šuvaković, Konceptualna umetnost 607)

Ovaj rad primjer je transformacije spomenute Dantoove teze svijeta umjetnosti i Dickiejeve institucionalne teorije svijeta umjetnosti u strategiju stvaranja umjetničkog djela. Takvo umjetničko djelo nije više umjetničko u prvostupanjskom (morfološkom, ontološkom) smislu umjetnosti, već je zasnovano na teorijskom i tekstualnom definiranju umjetničkog djela. To znači da se sada umjesto

'tradicionalnog' stvaralačkog čina u formalnom smislu koriste druge metode istraživanja, a u Trbuljakovu slučaju to su upitnici, dokumenti, koncepti, statementi i slično. Takve forme podsjećaju na administrativni, to jest birokratski model koji se u ovom slučaju koristi s namjerom da definira identitet umjetnika i razotkrije institucionalne oblike modernističke umjetnosti te njezine konstrukte mita o umjetniku demijurgu kojeg karakterizira neprikosnovena originalnost i spontanost. Tezu o birokratizaciji umjetnosti kao praksi administriranja razradili su kritičari Robert Morgan i Benjamin Buchloh držeći da u konceptualnoj umjetnosti umjetnik „kroz postupno predočenu autorefleksiju i dokumentarizam formalizira svoje mentalne, konceptualne ili bihevioralne aktivnosti i predočava ih kroz racionalno i tipizirano artikulirani poredak informacija. Konceptualna umjetnost identificira se kao birokratska zato što umjetnik preuzima kompetencije, a to znači i izvjesne moći, kustosa, kritičara ili trgovca, odnosno teoretičara, i simulira stvarni ili fikcionalni institucionalni poredak povijesnog ili aktualnog svijeta umjetnosti“ (Šuvaković, Konceptualna umetnost 221). Ovakav način definiranja konceptualne umjetnosti u svrhu kritike institucionalnog sistema umjetnosti sličan je (post)situacionističkoj institucionalnoj kritici Burgina, Burena, Haackea. Njihov se, kao i Trbuljakov rad, ponaša poput svojevrsne anomalije u svijetu umjetnosti te ukazuje i otkriva njegovu ideologiju i politiku. Drugim riječima, ne ukazuje samo na ono što je servirano kao umjetnost per se nego i na ono što je iza toga, što nije vidljivo samo po sebi, „[...] sila upisana u objektivnost stvari na osnovi koje sve nije jednako moguće ili nemoguće“ (Bourdieu, „The Forms of Capital”). To je ono što Bourdieu objašnjava pojmovima socijalnog i simboličnog kapitala, a za što je već Ljiljana Kolešnik primijetila da Trbuljak anticipira u svome radu. Upravo je svijet umjetnosti taj koji omogućava strukturu simboličkog kapitala koji se odnosi na vrijednost, prestiž i druge nematerijalne faktore čija je vrijednost konvertibilna u novčanom ili apstraktnom smislu, odnosno koji pojedincu omogućuju pristup određenim resursima koji mu inače nisu raspoloživi (Kolešnik, Socijalizam i modernost 199, 207). Samim tim, socijalni je kapital odraz klasne pripadnosti. Način na koji Bourdieova teorija djeluje korektivno na vrijednost i demistificira dinamiku simboličkog i kulturnog kapitala ekvivalentan je Trbuljakovoj demistifikaciji operativne strukture sistema umjetnosti, a samim time i modernističkog koncepta autonomije umjetnosti. Taj je koncept zauzimao središnje mjesto kulturne politike zapadnog društva koje je, producirajući umjetnost visokog modernizma, nastojalo ostvariti kulturnu, a time i političku hegemoniju na globalnom planu. Visoki je modernizam zagovarao apolitični karakter autonomije umjetnosti koji je također pogodovao jugoslavenskoj unutarnjoj i

vanjskoj politici jer se mogao beskonfliktno prilagoditi društveno-političkim zahtjevima i ukotviti na Akademije, a time pojedincima osigurati prestižne društvene položaje, ugled i novac. Međutim, 'upisivanje' zapadnjačkog visokomodernističkog sustava u socijalistički sustav dovelo je do djelomičnog potkopavanja sustava unutar sebe samog, odnosno time je dovedeno u pitanje važno obilježje socijalizma, a to je utopijska projekcija vodstva u besklasno, komunističko društvo. Polagani kolaps utopijskih pokreta postao je vidljiv i kroz smjenu neoavangarde konceptualnom umjetnošću koja se u društvu pozicionirala ne više kao utopijsko-projektivna, već kritička umjetnička praksa.

Promjena diskursa u hrvatskoj (jugoslavenskoj) umjetnosti posljedica je promjena dominantnog zapadnog diskursa, međutim funkcija i efekti te promjene nisu jednaki s obzirom na različite političke sustave unutar kojih se ona identificira. Tako, na primjer, institucionalna kritika unutar konceptualne umjetnosti u Hrvatskoj nije samo zahvatila istraživanje i ispitivanje načina funkcioniranja galerijskog sustava te razotkrila pozadinu umjetničkog djela i statusa umjetnika u tržišnom i ekonomskom kontekstu nego se putem institucionalne kritike (Trbuljak) kritički odnosila i na širi politički i ideološki kontekst samoupravnog socijalizma. Stoga se subverzivni potencijal ovog segmenta konceptualne umjetnosti očituje u razotkrivanju sustava vrijednosti visokog modernizma, a time i društvene klase unutar samoupravnog socijalističkog društva. Ipak, nove umjetničke prakse funkcionirale su kao još jedan, izvansistemski paralelni i hermetički prostor autonomije koji je dobio svoju institucionalizaciju i prezentaciju, putem čega je subverzivni i kritički potencijal nove umjetnosti ograničen i marginaliziran, a društveni antagonizam kontroliran i udaljen.

Bibliografija

Denegri, Ješa. „Jezik umetnosti i sistem umetnosti.“ Razlozi za drugu liniju: za novu umetnost sedamdesetih. Novi Sad: Marinko Sudac, Grafički zavod Hrvatske/suizdavač: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2010. Print.

Dickie, Georg. Art and the Aesthetic – An Institutional Analysis. Cornell University Press. 1974. Web.

Dimitrijević, Branislav. „Iron Curtain Raiser: An exhibition of American modern art in Belgrade and

its relation to 'socijalist modernism' and 'socialist consumerism' in the SFR Yugoslavia in the 1950s.“ U: Different Modernisms, Different Avant- Gardes, Tallinn, Estonia. 2007.

Erjavec, Aleš. Ideologija i umetnost modernizma. Sarajevo: Svjetlost, 1991. Print.

Groys, Boris. „Art Beyond the Art Market.“ U: East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe. Ur. IRWIN. London: Afterall, 2006. Print.

Kolešnik, Ljiljana (ur.). Socijalizam i modernost: Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974., Zagreb: Katalog izložbe, Muzej suvremene umjetnosti/Institut povijesti umjetnosti, 2012. Print.

Benjamin, Walter. „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije.“ Eseji, Beograd: Nolit, 1974. Print.

Bourdieu, Pierre. „The Forms of Capital.“ U: J. Richardson (Ur.). Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education, New York, Greenwood. Web.

Buchloh, Benjamin. „Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions.“ U: October, vol. 55., 1990. Print

Dedić, Nikola. Ka radikalnoj kritici ideologije: od socijalizma ka postsocijalizmu. Beograd: Prodajna Galerija “Beograd”, 2009. Print.

Dedić, Nikola. Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960. Beograd: Vujčić kolekcija, 2009. Print.

Pejić, Bojana. „Metonimical Moves.“ U: Sanja Iveković. Is This My True Face. Ur. Tihomir Milovac, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 1998. Print.

Šuvaković, Miško. Konceptualna in postkonceptualna umetnost v Vzhodni Evropi. Ljubljana: Galerija Škuc, 24. marec 2012. Web.

Šuvaković, Miško. Konceptualna umetnost. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007. Print.

Šuvaković, Miško. Point de Caption. Eseji, fragmenti i meditacije o umjetnicima. Zagreb: Izdanje Darko Šimičić i Božidar Raos, 2000. Print.

Šuvaković, Miško. „Politika i umetnost“, Republika br. 454-455, 2009. Web.

Šuvaković, Miško. „Politics and Art: A Controversy After the Fall of the Berlin Wall.“ Writing Central European Art History. Ur. Martina Handler. Vienna: ERSTE Stiftung, 2008. Erste Stiftung Reader 01, 2008/09. Print.

Šuvaković, Miško. Status and Priorities of Art's Institutional Critique. Zagreb: Konferencija Otvorene institucije, Pogon jedinstvo, 2011. Web.

Šuvaković, Miško. „Testimonies, Memories, Interpretations.“ The Case of Students' Cultural Centre in the 1970s. Autor Prelom Kolektiv, Web.

Šuvaković, Miško. Umetnost i moć: „Apologije/subverzije.“ U: Zeničke sveske, Časopis za društvenu fenomenologiju i kulturnu dijalogiku, 11/10, juni 2010. Web.

Piotrowski, Piotr. Avangarda u sjeni Jalte: Umjetnost Srednjoistočne Europe u razdoblju 1945. – 1989. Ur. Ljiljana Kolešnik. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011. Print.

Pulig, Srećko. „Istok i Zapad u suvremenoj umjetnosti.“ U: Novosti 15. 10. 2012. br. 669, 2012. Web.

Zagrodzki, Janusz. „U krugu krivog „Kruga.“ U: Iza Gvozdene zavese: Zvanična i nezavisna umetnost u Sovjetskom Savezu i Poljskoj 1945 – 1989. Poljska fondacija za suvremenu umetnost, Varšava, 2010. Print.

Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License