



ŽIVOT

UMJETNOSTI



ism

الدفاع الذاتي

xwe parastin

Self-Defense

دفاع ذاتي

IZDAVAČ / PUBLISHER



INSTITUT ZA POVIJEST UMJETNOSTI
INSTITUTE OF ART HISTORY

Ulica grada Vukovara 68/III
10 000 Zagreb
Hrvatska / Croatia
T. +385 1 6112744
F. +385 1 6112742
E. zivot-umjetnosti@ipu.hr
W. zivotumjetnosti.ipu.hr

ZA IZDAVAČA / FOR THE PUBLISHER
Milan Pelc

GLAVNA I ODGOVORNA UREDNICA /
EDITOR IN CHIEF
Sandra Križić Roban

UREDNIČKE BROJEVI / ISSUE EDITORS
[BLOK]: Ana Kutleša, Ivana Hanaček, Vesna Vuković

IZVRŠNA UREDNICA / EXECUTIVE EDITOR
Marija Borovičkić

UREDNIŠTO / EDITORIAL BOARD
Leonida Kovač, Sanja Horvatinčić, Irena Šimić,
Liesbeth Decan, Suzana Marjanić

PRIJEVOD / TRANSLATION
Ivana Bertić, Dunja Opatić, Vesna Vuković

LEKTURA / PROOFREADING
Dunja Aleraj Lončarić

DIZAJN I PRIJELOM / DESIGN AND LAYOUT
bilić_müller studio

GRAFIČKA PRIPREMA / PREPRESS
bilić_müller studio

TIPOGRAFIJA / TYPOGRAPHY
Neue Helvetica, Minion Pro, Identitet

TISAK / PRINTED BY
Printera, Zagreb, 2015.

NAKLADA / PRINT RUN
450

IZDAVANJE ČASOPISA FINANCIJSKI PODUPIRU MINISTARSTVO KULTURE REPUBLIKE HRVATSKE, MINISTARSTVO ZNANOSTI, OBRAZOVANJA I SPORTA REPUBLIKE HRVATSKE I GRADSKI URED ZA OBRAZOVANJE, KULTURU I ŠPORT GRADA ZAGREBA. / THE MAGAZINE IS FINANCIALLY SUPPORTED BY THE MINISTRY OF CULTURE OF THE REPUBLIC OF CROATIA, MINISTRY OF SCIENCE, EDUCATION AND SPORT OF THE REPUBLIC OF CROATIA AND THE OFFICE FOR EDUCATION, CULTURE AND SPORTS OF THE CITY OF ZAGREB

Prilozi za ovaj broj proizašli su iz [BLOK]-ovog programa *Mikropolitike* / The contributions for this issue were developed as part of the program *Micropolitics* curated by [BLOK].
www.blok.hr

Prilozi objavljeni u *Životu umjetnosti* referiraju se u Arts&Humanities Citation Index (od 2008.) i bibliografskoj bazi podataka Elsevier – Abstract & Indexing products SCOPUS (od 2009.). / *Život umjetnosti* is abstracted and indexed (since 2008) in Arts&Humanities Citation Index; Elsevier Bibliographic Databases – Abstract & Indexing products SCOPUS (since 2009).

CIJENA / PRICE 40 Kn / 8 € + pp
ISSN 0514-7794 (TISKANO IZDANJE / PRINTED ISSUE)
ISSN 1849-2207 (MREŽNO IZDANJE / ONLINE ISSUE)

ŽIVOT UMJETNOSTI 12/2015.97
ZAGREB, 12/2015.

Urednička izjava, informacije o recenzentskom postupku i upute autorima na: zivotumjetnosti.ipu.hr/
Editorial statement, informations on peer review process and instructions for the authors: zivotumjetnosti.ipu.hr



ERSTE Stiftung

Izdavanje časopisa potpomogao je ERSTE Stiftung. / This project has been supported by ERSTE Foundation.

ŽIVOT UMJETNOSTI

12/2015.97

**Umjetnost i društveni
pokreti - kak' stvar
s tim stoji?**

—

-
[BLOK]:

ANA KUTLEŠA,
IVANA HANAČEK,
VESNA VUKOVIĆ

-

—
**Art and social
movements - where
are we at with that?**

Umjetničko je polje 1990-ih godina doživjelo pravi *boom* društveno angažiranih praksi koje su se razgranale u čitav niz podžanrova: intervencionistička, participativna, politička umjetnost, umjetnost zajednice, socijalna praksa... Teorijska refleksija ovog obrata u umjetničkoj proizvodnji uslijedila je prilično brzo, već 1998. godine izlazi knjiga francuskog kritičara i kustosa Nicolasa Bourriauda pod naslovom „Relacijska estetika”, što je ujedno i njegov krovni termin kojim kategorizira nabujale postatelijerske prakse od 1990-ih. Problem s Bourriaudovom analizom leži u tome da takav razvoj u umjetnosti promatra isključivo formalno, ne uzimajući u obzir ni historijat formata ni suvremene društveno-političke okolnosti, pa i sam tvrdi kako njegova relacijska estetika „ne predstavlja teoriju umjetnosti, već teoriju forme”. Iz brojnih rasprava s Bourriaudom valja izdvojiti onu povjesničarke umjetnosti i kritičarke Claire Bishop koja je rezultirala i knjigom „Artificial Hells. Participatory Arts and the Politics of Spectatorship” 2012. godine, u kojoj se zalaže za artikulaciju participacije u umjetnosti kao politizirane radne procedure, a ne samo estetske forme. No ono što (nam) je posebno važno kod doprinosa Claire Bishop jest činjenica da u analizu tzv. „društvenog obrata” u umjetnosti vraća njezin društveno-politički kontekst (raspad Istočnog

In the 1990s, socially engaged practices experienced a boom in the field of art, diversifying into a range of subgenres: interventionist, participatory, political art and community-based art, social art practice... to name a few. The theoretical reflection on this turn in art production came rather quickly. As early as 1998, the French critic and curator Nicolas Bourriaud published a book “Relational Aesthetics,” which is also the umbrella term under which he categorizes the unbridled post-studio art practice since the beginning of the 1990s. The problem of Bourriaud’s analysis is that his approach is purely formal, without taking into account the history of the form or the contemporary socio-political circumstances. As he, himself, stated, his relational aesthetics “does not represent a theory of art, but a theory of form.” Amongst numerous debates led with Bourriaud, we should mention the one in which the art historian and critic Claire Bishop led the charge and on the basis of which she published a book “Artificial Hells. Participatory Arts and the Politics of Spectatorship” in 2012. It is in this book where she advocates for the articulation of the participation in art as an actively politicized procedure, and not just as an aesthetic form. However, what we consider to be the most important contribution of Bishop’s work is the fact that she reintroduced the socio-political context back into

bloka i demontaža države blagostanja), a proliferaciju ove forme promatra na pozadini historijske avangarde i neoavangarde. Ovakva historijska specifikacija otvara prostor za detekciju različitosti uloga i odnosa koje je umjetnička praksa uspostavljala s društvom i političkim pokretima ili vlašću u određenom historijskom trenutku (u njezinoj su analizi participativne prakse od 1990-ih snažno potaknute kulturnom politikom New Laboura od 1997. godine).

Postavljajući si neka osnovna pitanja, kao što su: kako to da društveno angažirana umjetnost cvjeta u doba kad je društveni projekt doživio propast, ili: kako to da umjetničke prakse sve više preuzimaju političku agendu, ili: kakav je odnos između socijalnih praksi i propadanja društvene infrastrukture, uviđamo nužnost inzistiranja na historijskoj specifičnosti suvremenih društveno angažiranih praksi, kao jedinom ispravnom polazištu za njihovu analizu i valorizaciju.

Društveno angažirane umjetničke prakse iz prošlosti, a na čiju se tradiciju nastavljaju suvremene socijalne prakse, bile su snažno povezane s realnim političkim snagama (Komunistička partija, lijeve partije, sindikati). Ako se danas odmaknemo samo malo izvan zaštićenih zidova galerija i muzeja, korak dalje

-
[BLOK]
-

the so-called “social turn” in art (the dissolution of the Eastern Bloc, the dismantling of the welfare state) and analysed the proliferation of this form against the historical backdrop of the avant-garde and neo-avant-garde. Such historic specification enables the recognition of different roles and relationships which the art practice established with the society and political movements or governments at a particular moment in history (according to her analysis, the participatory practices in the 1990s were strongly influenced by the New Labour’s cultural policy, introduced in 1997).

By posing some basic questions, such as: how come socially engaged art flourished during the downfall of the social project?; or: why are art practices increasingly assuming political agendas?; or: what is the relationship between social practices and the deterioration of the social infrastructure?; we came to hold the necessity of insisting on the historical specificities of contemporary socially engaged art practices as the only valid starting point for their analysis and valorization.

Socially engaged art practices in the past – on whose tradition contemporary social practices build upon – were strongly associated with real political powers (the Communist Party, the left-wing parties, labour unions). If we were to take a step

od svečanih otvaranja bijenalnih manifestacija i mimo prebrzih zaključaka o umjetnicima kao progresivnim čimbenicima društvenih promjena, naći ćemo se u poprilično pustom političkom krajoliku: iza više liberalnih ili više konzervativnih svjetonazorskih opcija stoji ujednačena liberalna ekonomska politika koju kroje svjetski centri moći prema interesima kapitala. Koncepti pravedne preraspodjele, solidarnosti, jednakosti, zajedničkog dobra itd., koji glasno odzvanjaju umjetničkim svijetom, povezani su prije svega s lijevom političkom opcijom, koja je danas rasuta u čitav niz mikroformacija, dok snažne, nads nacionalne radničke, socijalističke, komunističke partije nema, kao ni progresivnih sindikalnih udruženja. Postojeće su lijeve političke formacije slabe, nevidljive i lokalno ograničene. Ukratko: lijeva opcija je u političkom polju nepostojeća. Što u okolnostima globalne ekonomske krize, krize demokracije i izostanka centraliziranog društvenog pokreta s konzistentnom i jasnom političkom artikulacijom uopće znači angažirani umjetnik-individualac koji operira u elitnom polju kulturne proizvodnje usmjerene na privilegirane, visoko obrazovane članove društva, jedno je od ključnih pitanja *Života umjetnosti* koji držite u ruci. Kako bismo uopće mogli misliti prevladavanje ovakve ograničene pozicije,

UMJETNOST I DRUŠTVENI
POKRETI - KAK' STVAR S TIM STOJI?

ART AND SOCIAL MOVEMENTS
- WHERE ARE WE AT WITH THAT?

outside of the protected museum walls and gala openings, a step beyond hasty conclusions about the artists being progressive elements of social change, we would find ourselves in a rather desolate political landscape: behind more liberal or more conservative world-views, lie uniform liberal economic policies tailored by the world's power-centres in order to serve the interests of capital. The concepts of fair redistribution, solidarity, equality, commons, etc., which resonate powerfully within the art world, are primarily related to the left political option, which is dispersed into a series of micro-formations, while powerful, supranational labour, socialist or communist parties, as well as progressive labour unions, are nowhere to be found. The existing left-wing political formations are weak, invisible and highly localized. In short: the left option is non-existent within the field of politics. Taking into account the circumstances created by the global economic crisis, the crisis of democracy and the absence of a centralized social movement with a consistent and explicit political tendency, what is the significance of a socially engaged artist-individual who operates within the elite field of cultural production, focusing on privileged, highly educated members of the society? This is one of the key questions of *Life of Art* that you have before you. In order to be able to even

potrebno je sagledati je analitički, svjesni da odgovor treba tražiti u suvremenim proizvodnim odnosima, ali i na pozadini historijske perspektive.

U želji da rasvijetlimo problematiku navedenih pitanja i skiciramo neke od odgovora, broj smo koncipirale u dvije cjeline. Prvu čine tekstovi teoretičara i znanstvenika, a u drugoj se nalaze perspektive i promišljanja proizvođača (i umjetnika i kustosa) društveno angažiranih umjetničkih projekata, kako u formatu razgovora, tako i vizualnim jezikom, kroz crteže. Most između prvog i drugog dijela čine povijesni izvori, odabrani manifesti umjetničkih udruženja iz razdoblja prije Drugog svjetskog rata, kad je pozicija društveno angažiranog umjetnika bila u mnogim aspektima drugačija. Jaka Komunistička partija među svojim je aktivnim članstvom brojila i umjetnike čiji je angažman unutar društva prije svega bio dio šireg, organiziranog centraliziranog pokreta.

Temu umjetnosti i društvenih pokreta otvaramo tekstom Lidije Krienzer-Radojević koji dekonstruira zabludu o političkom i društvenom angažmanu umjetnika kao slobodnom izboru koji se odvija u pretpostavljeno autonomnom polju umjetnosti. Na primjeru postsocijalističkih transformacija slovenskih kulturnih institucija

[BLOK]

think about overcoming such a restricted position, what we need is to analytically examine it, keeping in mind that the answer should be sought in the contemporary relations of production and without losing sight of the historical perspective.

We have divided this *Life of Art* issue into two parts hoping to shed some light on the problems contained within the abovementioned questions and to provide an outline for some of the available answers. The first part consists of articles written by theorists and scholars, while the second part contains the perspectives and deliberations of the producers of the socially engaged art projects (artists and curators), in the form of interviews, as well as visual contributions (i.e. drawings). The historical sources – selected manifestos of art associations before the Second World War, when the position of a socially engaged artist was different in many aspects – act as a bridge between the first and the second part. Then strong Communist Party counted a number of artists amongst its active membership whose engagement within the society was primarily a part of a broader, organized and centralized movement.

The exploration of the topic on art and social movements begins with Lidija Krienzer-Radojević's text in which she deconstructs the misconception about the political

Krienzer-Radojević razlaže kako je svaka „slobodna” odluka pojedinca uvjetovana širim društvenim kontekstom koji nameću društvene institucije i njihova pravila. U vrijeme neoliberalne transformacije kulturnog polja, na podlozi njezina rastakanje države blagostanja, upravo je uloga institucija da nametnu kulturne industrije kao dominantan model umjetničke i kulturne proizvodnje.

Mario Kikaš u svojem tekstu razmatra odnos umjetnosti i populizma, pri čemu je posljednji dosada tumačen jednodimenzionalno, gotovo moralizatorski, kroz njegovo označavanje kao negativne političke *tendencije*. Kikaš elaborira lijeve misli o *narodu* i interpretacije tog pojma u sklopu lijevih umjetničkih praksi u vrijeme ekonomske krize, Narodnog fronta i Drugog svjetskog rata. Odgovor na pitanje koja je uloga umjetnosti u adresiranju političke poruke Kikaš traži prolazeći kroz niz primjera iz književne teorije, teatrologije, povijesti i povijesti umjetnosti, a pritom posebnu pažnju posvećuje povijesti partizanskog kazališta, koja u domaćoj teatrologiji nikad nije bila primjereno obrađena.

Slijedi problematski tekst Jelene Petrović koji ukazuje na zaokrete u polju umjetnosti od 1990-tih, pritom posebno naglašava „nevolje” s festivalizacijom

UMJETNOST I DRUŠTVENI
POKRETI - KAK' STVAR S TIM STOJI?

ART AND SOCIAL MOVEMENTS
- WHERE ARE WE AT WITH THAT?

and social engagement of an artist as being a free choice which manifests within the supposedly autonomous field of art. On the example of post-socialist transformations of the Slovenian cultural institutions, Krienzer-Radojević elucidates on how every “free” individual decision is conditioned by a broader social context imposed by social institutions and their rules. During the time of the neoliberal transformation of the cultural field, with the underlying dissolution of the welfare state, it is the role of institutions to impose cultural industries as the dominant model of art and cultural production.

In his text, Mario Kikaš explores the relationship between art and populism, in which the latter has been interpreted one-dimensionally and in a rather moralizing manner by being designated as a negative political tendency. Kikaš elaborates on the left-wing intellectual approach to *the people* and the interpretation of this concept within the left-wing art practices in the time of an economic crisis, the Popular Front and the Second World War. Kikaš seeks to answer the question on the role of art in addressing the political agenda by going through a number of examples taken from literary theory, theatre studies, history and art history, with a special focus on the

feminizma te angažirane umjetničke prakse promatra iz feminističke perspektive. Autorica uvodi politiku afekta kao moguću strategiju za međusobno povezivanje i djelovanje (novih) revolucionarnih umjetničkih praksi.

Pozicije proizvođača angažirane umjetnosti u drugom dijelu predstavljamo u formi rasprave, kroz intervju. S Jonasom Staalom, jednim od rijetkih umjetnika koji je svoju praksu povezo s postojećim emancipacijskim borbama i razvija je u bliskoj suradnji s političkim grupama koje se diljem svijeta bore protiv različitih oblika represije, imperijalizma i kolonijalizma, razgovarali smo o kontradikcijama prevodjenja i funkcioniranja takvog projekta u depolitiziranom svijetu suvremene umjetnosti.

Slijedi vizualni prilog bečke umjetnice i aktivistice Petje Dimitrove. U formatu crteža urgentno pitanje izbjegličke krize Petja Dimitrova obrađuje u prepoznatljivom vizualnom jeziku progresivnih političkih pokreta i recentnih protestnih gibanja.

Za kraj donosimo razgovor o bečkom festivalu Wienwoche s njegovim donedavnim kustosom Canom Gülcüom. Riječ je o manifestaciji koju je osnovala stranka Zelenih, a pod čijim kišobranom svoje aktivnosti proizvodi niz samoorganiziranih umjetnika

[BLOK]

local history of the partisan theatre which has never received an appropriate level of attention within the framework of local theatre studies.

The following text is Jelena Petrović's article which examines the shifts within the field of art from the 1990s onwards, with a special emphasis on the "troubles" with the festivalization of feminism and engaged art practices viewed from a feminist perspective. The text puts forward the politics of affect as a possible strategy for the networking and joint action of (new) revolutionary art practices.

In the second part, we introduce the producers of engaged art through discussions and interviews. We talked with Jonas Staal – one of few artists whose practice is tied to the existing emancipatory struggles and developed in close cooperation with political groups which fight against various forms of repression, imperialism and colonialism around the world – about the contradictions of implementation and functioning of such a project within the depoliticized contemporary art world.

i političkih grupa, što otvara niz pitanja o mogućnostima političkog djelovanja u festivalskim okvirima i metodama apropijacije.

Okupljajući ove analize i priloge željele smo pridonijeti sagledavanju pozicije i uloge umjetnosti u okvirima uvedno opisane situacije. Nadamo se da će biti poticaj za raspravu koja se tek mora dogoditi i koja će u govor o (društveno angažiranoj) umjetnosti nanovo uvesti ključnu lekciju koju izvodimo iz povijesti radikalne umjetnosti: nijedna umjetnička gesta – sama po sebi – ne može biti intrinzično radikalna.

UMJETNOST I DRUŠTVENI
POKRETI - KAK' STVAR S TIM STOJI?

ART AND SOCIAL MOVEMENTS
- WHERE ARE WE AT WITH THAT?

What follows next is Petja Dimitrova's visual contribution. In a form of a drawing, Petja Dimitrova examines the urgent issue of a refugee crisis through the distinctive visual language of progressive political movements and recent protests.

This *Life of Art* issue ends with an interview with Can Gülcü, the former curator of the Wienwoche Festival in Vienna. Established by the Green Party, this event acts as a frame for the activities of various self-organized artists and political groups, which raises a number of questions about the possibilities of a political action within the framework of a festival and about the methods of appropriation.

By collecting these analyses and contributions we wanted to advance the deliberations on the position and the role of art under the abovementioned circumstances. We hope this will provide an incentive for the discussion waiting to happen and reintroduce into the discourse on (socially engaged) art the key lesson derived from the history of radical art: No artistic gesture – in itself – can be intrinsically radical.

Croatian to English translation: Dunja Opatić



OGRANIČENO
KRETANJE KULTURNE
PROIZVODNJE

-

14 LIDIJA
KRIENZER-
RADOJEVIĆ

-
CONSTRAINED
MOTION OF
CULTURAL
PRODUCTION

UMJETNOST
LINIJE ILI O
POPULIZMU

-

30 MARIO
KIKAŠ

-
THE ART OF
THE FRONT OR
ON POPULISM

DRUŠTVENI
ANGAŽMAN U
UMJETNOSTI IZMEĐU
INDIVIDUALNOG
RADA I KOLEKTIVNIH
PRAKSI: FEMINISTIČKI
PRINCIPI

-

48 JELENA
PETROVIĆ

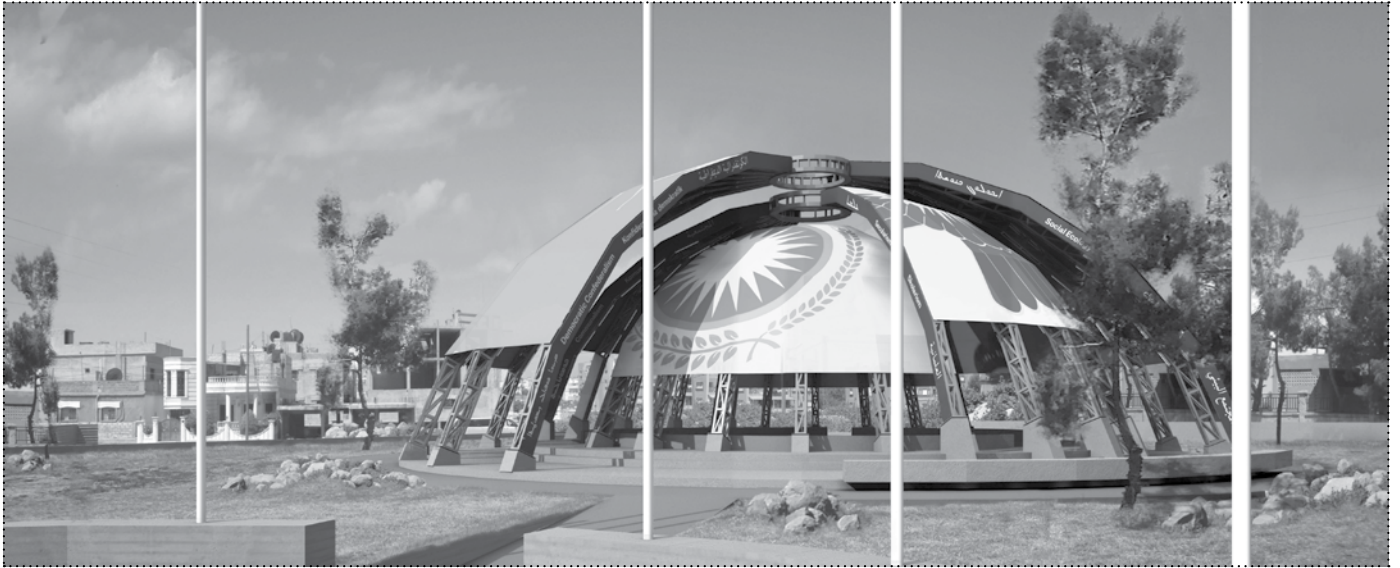
-
SOCIAL ENGAGEMENT
IN ART BETWEEN
INDIVIDUAL WORK
AND COLLECTIVE
PRACTICES: FEMINIST
PRINCIPLES

UMJETNOST U
SLUŽBI REVOLUCIJE
NEKOLIKO
HISTORIJSKIH
PRIMJERA

-

68 AKHRR, OKTOBAR,
DIEGO RIVERA,
DAVID A. SIQUEIROS
I DR., ROTE GRUPPE,
ARBKD, NJUJORŠKI KLUB
JOHNA REEDA, EMORY
DOUGLAS, ZEMLJA





■ FORUM

UMJETNOST U SREDIŠTE
EMANCIPACIJSKE
POLITIČKE BORBE /
INTERVJU S JONASOM
STAALOM

[BLOK]

88

ART AT THE HEART
OF EMANCIPATORY
POLITICAL STRUGGLE /
INTERVIEW WITH JONAS
STAAL

VIZUALNI
PRILOG:
LET'S COLLECT/IVIZE
PROGRESSIVE
ACTIONS...

PETJA

DIMITROVA

102

INFRASTRUKTURA
KULTURNA,
DJELOVANJE POLITIČKO
– BEČKI PRIMJER /
INTERVJU S
CANOM GÜLCÜOM

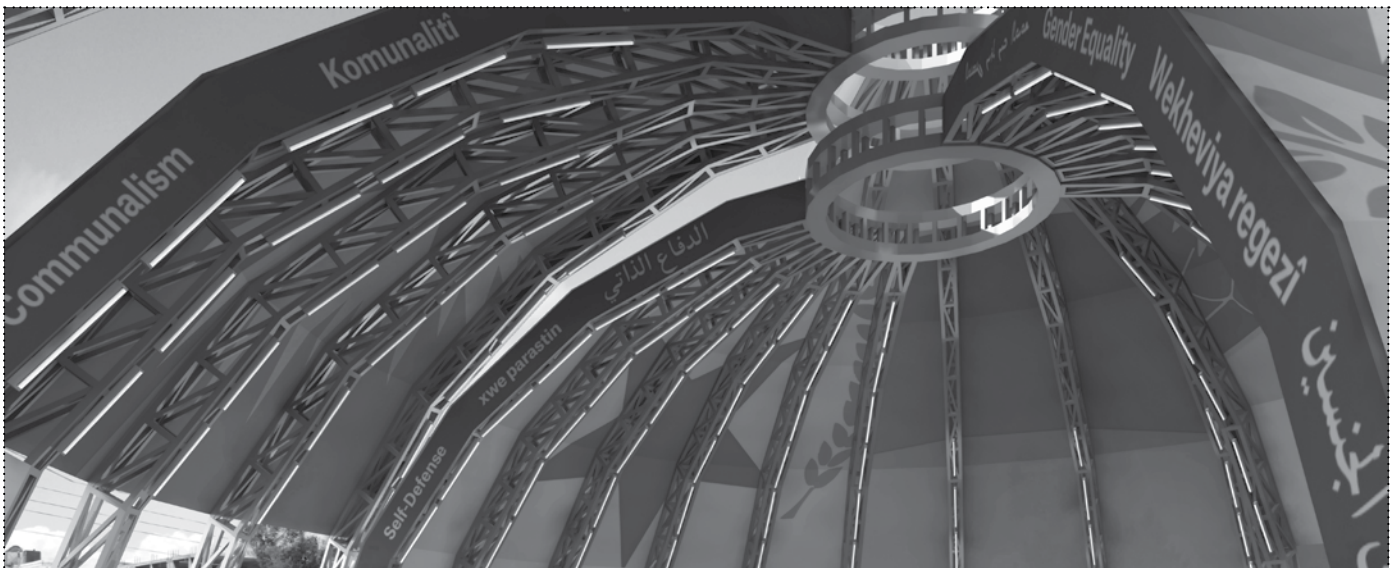
[BLOK]

112

CULTURAL
INFRASTRUCTURE,
POLITICAL ACTION –
VIENNESE EXAMPLE /
INTERVIEW WITH CAN
GÜLCÜ

SADRŽAJ / BR. 97

CONTENTS / NO. 97



OGRANIČENO KRETANJE KULTURNE PROIZVODNJE¹ Mogućnosti društvenog angažmana u umjetnosti iz perspektive razvoja kulturnih industrija u Sloveniji²



14 LIDIJA
KRIŽNER-
RADOJEVIĆ

CONSTRAINED MOTION OF CULTURAL PRODUCTION¹ Possibilities for social engagement in art from the perspective of developing cultural industries in Slovenia²

PRETHODNO PRIOPĆENJE

PREDAN: 18. 3. 2015.

PRIHVAĆEN: 18. 4. 2015.

UDK: UDK 7 UDC 304:338

SAŽETAK: Iako se politički ili društveni angažman individualnog umjetnika obično smatra pitanjem osobnog (i slobodnog) izbora, taj je izbor uvjetovan širim društvenim kontekstom koji izgrađuju određene institucije i pravila. Iz te su perspektive institucionalne promjene iznimno važne za politički i društveni angažman umjetnika. Analiza u ovom članku fokusira se na ključne institucionalne promjene koje su se dogodile na kulturnom polju u Sloveniji od početka 1990-ih godina. Širenje kapitalističkih odnosa u Sloveniji, kao dio većeg procesa globalnoga kapitalističkog restrukturiranja od kraja 1980-ih godina, pokrenulo je institucionalnu promjenu koja je promijenila ulogu kulturne sfere i njezinih društveno-političkih utjecaja. Razvoj kapitalističkih odnosa u kulturi sve do nedavno objavljenoga *Nacionalnog programa za kulturu* koji kulturu definira kao proizvod kulturnih ili kreativnih industrija može se podijeliti na dva razdoblja. Tijekom devedesetih godina prošloga stoljeća glavni društveni rezultati institucionalnog preformiranja odnosili su se na uvođenje tržišno-poduzetničkog modela, dok su institucionalne promjene iz 2000-ih godina omogućile postsocijalističkoj Sloveniji integraciju u globalnu kapitalističku regulaciju u sferi kulture.

KLJUČNE RIJEČI: institucionalna promjena, kapitalistički odnosi, kulturna proizvodnja, država, tržište.

Uloga umjetnosti u emancipacijskim društvenim pokretima, politički ili društveni angažman umjetnika, kao i njihov utjecaj u današnjim kapitalističkim društvima postaju sve važnija tema suvremene kritičke teorije umjetnosti³. Tom se pitanju pridaje osobita pažnja i u postsocijalističkoj Sloveniji⁴, ponajprije zbog njezina specifičnoga društvenog i povijesnog naslijeđa⁵ koje je u mnogim aspektima proturječno suvremenom razvoju kulturne proizvodnje. Prema novome *Nacionalnom programu za kulturu*⁶ 2014. – 2017. (s podnaslovom *Put prema novom modelu kulturne politike*) kultura je zamišljena kao produkt kulturnih ili kreativnih industrija. Ovim se strateškim dokumentom predlaže preispitivanje/preslagivanje u smjeru „razvoja kulturnih tržišta“ i „vladinih inicijativa za stvaranje kulturnih i kreativnih industrija“, čime bi se garantiralo „optimalno funkcioniranje cijeloga kulturnog sustava“⁷. Razvoj kulturnih ili kreativnih industrija zahtijeva snažno razvijene i društveno integrirane tržišne odnose, koji čine osnovu učinkovitoga kulturnog tržišta i ostvarivanja novčanog prihoda od kulturne potrošnje. Pritom je također nužna komodifikacija, odnosno pretvaranje faktora proizvodnje (radne snage u kulturi, kulturne infrastrukture itd.) i proizvoda (kulturnih/umjetničkih dobara) u robu za tržište. No ponajprije je nužna zajednička percepcija kulture kao ekonomske aktivnosti. …… U posljednja tri desetljeća kulturna je proizvodnja prošla proces radikalne reorganizacije.

PRELIMINARY PAPER

RECEIVED: MARCH 3RD 2015ACCEPTED: APRIL 18TH 2015

UDC: UDK 7 UDC 304:338

ABSTRACT: Although political or social engagement of an individual artist is normally considered as a matter of personal (and free) choice, his or her decision is conditioned by a wider social context created by institutions and rules. From this perspective the institutional changes are of particular importance if one is to consider the question of political or social engagement of an artist. The analysis in the article focuses on the major institutional changes in the field of culture in Slovenia since the beginning of the 1990s. The expansion of capitalist relations in Slovenia, which was part of the broader process of global capitalist restructuring since the end of the 1980s, initiated the institutional change that altered the role of the cultural sphere and its socio-political effects. Up to the recent *National Culture Programme* that defines the future culture in Slovenia as the product of the cultural or creative industry, the development of capitalist relations in the field of culture could be divided in two periods. The main social effect of the institutional reframing in the 1990s has been the introduction of the market entrepreneurial model, whereas the institutional changes in the 2000s enabled post-socialist Slovenia to integrate into the global capitalist regulation of the cultural sphere.

KEYWORDS: institutional change, capitalist relations, cultural production, state, market.

The role of art in social emancipatory movements, the political or social engagement of an artist, as well as its social effect in today's capitalist societies are becoming an important topic in the contemporary critical art theory³. This issue has received particular attention also in post-socialist Slovenia⁴, mostly because of its specific socio-historical legacy⁵ that in many directions stands in opposition to the contemporary development of cultural production. According to the new *National Culture Programme*⁶ 2014–2017, subtitled *Towards a New Model of Cultural Policy*, the future culture in Slovenia should be the product of the cultural or creative industry. This strategic document proposes an overhaul in the direction of “developing cultural markets” and “governmental initiatives for creating cultural and creative industries,” which should warrant “the optimum functioning of the whole system of culture.”⁷ The development of cultural or creative industry requires highly developed and socially integrated market relations, which are the base for an effective cultural market and a monetized cultural consumption. It also demands the commodification of the factors of production (cultural labour force, cultural infrastructure etc.) and products (cultural/art-objects). But above all it requires the common perception of culture as an economic activity. …… The field of cultural production has been radically reorganised in the last three

Ekspanzija kapitalističkih odnosa u Sloveniji, kao dio šireg procesa globalnoga kapitalističkog restrukturiranja od kraja 1980-ih godina, pokrenula je institucionalnu promjenu koja je transformirala ulogu kulturne sfere i njezin društveni i politički utjecaj. Institucionalnom reorganizacijom kulture ostvaren je značajan utjecaj na proizvodnju i redistribuciju kulturnih dobara, kao i na oblikovanje političkog interesa kulturnih proizvođača. Nakon duge javne rasprave, *Nacionalni program za kulturu* podržali su i predstavnici kulturnih radnika. Iako se politički ili društveni angažman individualnog umjetnika obično smatra

**RAZVOJ KULTURNIH ILI KREATIVNIH
INDUSTRIJA ZAHTIJEVA SNAŽNO
RAZVIJENE I DRUŠTVENO INTEGRIRANE
TRŽIŠNE ODNOSE, KOJI ČINE
OSNOVU UČINKOVITOGA KULTURNOG
TRŽIŠTA. PRITOM JE TAKOĐER
NUŽNA KOMODIFIKACIJA, ODNOSNO
PRETVARANJE FAKTORA PROIZVODNJE
I PROIZVODA U ROBU ZA TRŽIŠTE. NO
PONAJPRIJE JE NUŽNA ZAJEDNIČKA
PERCEPCIJA KULTURE KAO
EKONOMSKE AKTIVNOSTI.**

**THE DEVELOPMENT OF CULTURAL OR
CREATIVE INDUSTRY REQUIRES HIGHLY
DEVELOPED AND SOCIALLY INTEGRATED
MARKET RELATIONS, WHICH ARE THE BASE
FOR AN EFFECTIVE CULTURAL MARKET AND
A MONETIZED CULTURAL CONSUMPTION.
IT ALSO DEMANDS THE COMMODIFICATION
OF THE FACTORS OF PRODUCTION AND
PRODUCTS. BUT ABOVE ALL IT REQUIRES
THE COMMON PERCEPTION OF CULTURE AS
AN ECONOMIC ACTIVITY.**

decades. The expansion of capitalist relations in Slovenia that was part of the broader process of global capitalist restructuring since the end of the 1980s, initiated the institutional change that altered the role of the cultural sphere and its socio-political effects. The institutional reorganisation of culture had a significant impact on the production and the redistribution of cultural goods, as well as an influence on the formation of the political interest of cultural producers. After a long public debate, the *National Culture Program* was approved also by the representatives of cultural workers. Although political or social engagement of an individual artist is normally considered as a matter of personal (and free) choice, his or her decision is conditioned by a wider social context created by institutions

pitanjem osobnog (i slobodnog) izbora, taj je izbor uvjetovan širim društvenim kontekstom koji izgrađuju određene institucije i pravila. Iz te su perspektive institucionalne promjene iznimno važne za politički i društveni angažman umjetnika. Stoga se ova analiza fokusira na ključne institucionalne promjene koje su se dogodile na kulturnom polju u Sloveniji od početka 1990-ih godina.

Institucionalna promjena u globalnom kapitalizmu

Poimanje kulture u socijalističkoj Sloveniji nije se povezivalo s ekonomskim razmišljanjima, stoga je bio potreban dug proces društvene transformacije kako bi se normalizirala takva ideološka pozicija. U tom su procesu institucionalne promjene odigrale ključnu ulogu, s obzirom na to da se razumijevanje kulture među pojedincima, kao i zajednička percepcija kulture u društvu, oblikuje kroz širi institucionalni okvir⁸. Institucije reguliraju društvene odnose koji su dio društva te istovremeno pojedincima omogućuju da u tim odnosima sudjeluju⁹. Na taj način institucije uspostavljaju društvo kao stabilnu i kompletnu strukturu i pojedince čine članovima društva. U kapitalističkom uređenju institucije su rezultat borbe koja se odvija između društvenih sila koje favoriziraju širenje tržišta i rastuću komodifikaciju društvenih odnosa s jedne strane i društvenih zahtjeva za političkom stabilizacijom i stabilnim svijetom

and rules. From this perspective the institutional changes are of particular importance if one is to consider the question of political or social engagement of an artist. Thus, the analysis focuses on the major institutional changes in the field of culture in Slovenia since the beginning of the 1990s.

Institutional change in global capitalism

Since the understanding of culture in socialist Slovenia had not been connected with economic thinking, a long process of social transformation was necessary to cultivate this ideological position as normality. Institutional changes have played a major role in this process because the comprehension of culture among individuals and their behaviour, as well as the common perception of culture in society are shaped by the broader institutional framework⁸. Institutions regulate social relations that are part of society at the same time as they enable individuals to take part in social relations⁹. Thus, they establish the society as a stable and total structure and "install" individuals as members of society. Under capitalism, institutions are an outcome of the struggle between social forces that privilege market expansion and the increasing commodification of social relations on the one hand and the social demands for political stabilization and a stable life-world on the other.¹⁰ This struggle is socially managed and coordinated by the institutional arrangements of the state.

života s druge strane¹⁰. Tu borbu društveno koordinira i njome upravlja državno institucionalno uređenje. Razmatranje kapitalizma kao institucionaliziranoga društvenog uređenja omogućuje nam fokus na mikro-dinamiku njegova uprizorenja i ponovnog uprizorenja u specifičnom kontekstu uspostavljenih ograničenja i mogućnosti. Slom socijalističke agende bio je dio procesa neoliberalne globalizacije koji je omogućio daljnju reprodukciju i širenje kapitalizma¹¹, a opravdavao se, i opravdava se u velikoj mjeri i danas, diskursom „globalizacije“, tj. rastućom neovisnošću i kompetitivnošću nacionalnih ekonomija¹². Ta se tzv. globalizacija često tumači kao nešto nametnuto, ireverzibilno i dominantno u odnosu na državu, zbog čega državi ne preostaje ništa drugo nego da se prilagodi vanjskim pritiscima¹³. Iako se karakter državne intervencije znatno promijenio, proces širenja kapitalističkih odnosa u razdoblju neoliberalne globalizacije u velikoj je mjeri ovisio o potezima pojedinih država i međunarodnih organizacija. Širenje mreža transnacionalne proizvodnje, rastuća važnost (ekonomskih) međunarodnih organizacija i međunarodni sporazumi stvaraju institucionalne uvjete za veću kapitalističku akumulaciju na globalnoj razini – no još ih je potrebno zakonski implementirati na nacionalnoj razini. Rasprave o ulozi države u suvremenom kapitalizmu taj proces često konceptualiziraju kao „internacionalizaciju države“¹⁴. Prema Panitchu, „kapitalistička

je globalizacija proces koji se također odvija unutar, kroz i pod egidom država; one ga kodiraju i u važnim aspektima čak i stvaraju“¹⁵. S obzirom na to da institucije istovremeno djeluju na općoj društvenoj razini i na individualnoj razini pojedinih članova društva, reforme koje su se odvijale u Sloveniji nakon ukidanja društvenog vlasništva i sustava samoupravljanja lokalne su društvene strukture u sve većoj mjeri prilagođavale društvenim strukturama „globalnog kapitalizma“¹⁶. Tako se lokalna kulturna proizvodnja danas sve više organizira u skladu s „kulturnom industrijom“. Do nedavno objavljenoga *Nacionalnog programa za kulturu* razvoj kapitalističkih odnosa u kulturi može se podijeliti na dva razdoblja. Tijekom devedesetih godina prošlog stoljeća glavni društveni rezultati institucionalnog preformiranja odnosili su se na uvođenje tržišno-poduzetničkog modela. Institucionalne promjene iz 2000-ih godina omogućile su postsocijalističkoj Sloveniji integraciju u globalno kapitalističko uređenje. U procesu kapitalističke restauracije slovenska (kapitalistička) država morala je izgraditi odgovarajuće institucionalno okruženje kako bi mogla istovremeno strukturirati odnos svojih državljana prema novoj stvarnosti i reproducirati državnu vlast. To je podrazumijevalo temeljite promjene u kulturnoj proizvodnji. Na razini društva trebalo je sferu kulture početi promatrati okom „ekonomike kulture“¹⁷, dok je na razini individualnih kulturnih proizvođača i publike bilo nužno

..... Considering capitalism as an institutionalized social order enables us to focus on the micro-dynamics of its enactment and re-enactment within a specific context of instituted constraints and opportunities. The fall of the socialist agenda was part of the process of neoliberal globalisation which enabled the further reproduction and expansion of capitalism¹¹. This process was and still is largely legitimized by the discourse of “globalization,” i.e. increasing interdependence and competitiveness of national economies¹². This so-called globalization is often interpreted as something imposed, irreversible and predominant in relation to the state and therefore the latter cannot do anything but to accommodate itself to external pressures.¹³ Although the nature of state intervention has changed considerably, the process of expansion of capitalist relations in the period of neoliberal globalisation has been highly dependent on the orchestrating actions of states and international organisations. The expansion of networks of transnational production, the increasing importance of (economic) international organizations, as well as international treaties, provide the institutional conditions for greater capitalist accumulation on the global level, but they still have to be legally implemented on the national level. The debates concerning the role of the state in contemporary capitalism often conceptualise this process as the “internationalisation of the state.”¹⁴ According

to Panitch, “capitalist globalisation is a process which also takes place in, through and under the aegis of states; it is encoded by them and in important respects even authored by them.”¹⁵ Since the institutions simultaneously operate on the general level of society and on the individual level of the members of society, the reforms taking place in Slovenia after the abolishment of the social ownership and self-management system have progressively accommodated local social structures to those of “global capitalism.”¹⁶ The implication of these reforms for the local cultural production is that it is now increasingly organized in line with the “cultural industry.” As it will be shown in what follows, up to the recent *National Culture Programme*, the development of capitalist relations in the field of culture could be divided in two periods. In the 1990s, the main social effects of the institutional reframing has been the introduction of the market entrepreneurial model, whereas in the 2000s, the institutional changes enabled post-socialist Slovenia to integrate into the global capitalist order. In the process of capitalist restoration, the Slovene (capitalist) state had to build a proper institutional environment to simultaneously structure the behaviour of its citizens to the new reality and to reproduce state power. This meant profound changes in the field of cultural production. On the level of society it was necessary to start perceiving the sphere of culture through the

prilagoditi njihov odnos prema takvom poimanju kulture. Da bi mogli uvesti kapitalističke odnose u kulturnu proizvodnju, kreatori kulturne politike morali su preorganizirati već postojeće (socijalističke) institucije i oblike javnog financiranja. Iz tog je razloga bilo nužno prilagoditi nacionalni zakonski okvir kulturnog sektora kojim se definiraju odnosi i statusi kulturnih subjekata.

Uspostavljanje tržišno-poduzetničkog modela

Način organiziranja kulturne proizvodnje bila je tema intenzivnih rasprava već tijekom socijalizma, posebno u drugoj polovici 1980-ih godina. Umjetnici koji su djelovali u području nezavisne kulture vodili su bitku s „buržuskim nacionalističkim političkim projektima“¹⁸ koje su proizvodile nacionalne kulturne institucije. Nastojali su u javni kulturni prostor uvesti subverzivne „estetske prakse“¹⁹ koje bi nadvladale elitni status nacionalne kulture. Kao nasljednici prijašnjih borbi za kulturnu revoluciju spomenuti su umjetnici slijedili princip prema kojem je nova umjetnost tražila temeljitu transformaciju kulturnih institucija. No za razliku od neinstitucionalne umjetničke zajednice iz 1960-ih godina koja je težila institucionalnoj primjeni novih estetskih praksi²⁰, neinstitucionalna umjetnička zajednica iz 1980-ih oblikovala je svoju vlastitu materijalnu radnu bazu na principu estetike *punka* i pristupa „uradi sam“ (DIY)²¹. To je rezultiralo tzv. mrežom alternativnih prostora kulturne proizvodnje koji su djelovali

usporedno s drugim kulturnim institucijama. Nakon pada socijalizma i raspada starih institucija i mreža nezavisne kulture ti su konflikti oko pitanja *estetskih praksi* preusmjereni u liberalne rasprave o *organizaciji* i *institucionalizaciji* kulturne proizvodnje. Breznik navodi da se: „[nezavisna kultura], kao oblik umjetničke revolucije bez društvene revolucije i domovine, povezala s međunarodnim umjetničkim sistemom i ostvarila podršku međunarodnih (nevladinih) organizacija koje su na taj način promovirale društvene reforme u postsocijalističkim državama. Početkom 1990-ih godina mnoštvo je takvih organizacija ‚nahrupilo‘ u Sloveniju te su, poput svojevrsnih pastora, nadzirale učinkovito upravljanje kulturnim organizacijama (kulturni menadžment), podržavale suvremenu umjetnost, poticale reforme javnog sustava i otvarale put globalnoj slobodnoj trgovini. [...] Upravo se među pristalicama nezavisne kulture mogu naći mnogi koji poduzetničku kulturu vide kao nadomjestak za nacionalnu kulturu.“²² U mnoštvu novih međunarodnih organizacija najupečatljiviji je bio projekt Georgea Sorosa *Open Society Institute*, osnovan 1992. godine u Sloveniji²³.

OPEN SOCIETY INSTITUTE OSTVARIO JE ZNAČAJNE MATERIJALNE UČINKE UVEŠTI U SLOVENSKU KULTURNU PROIZVODNJU SPECIFIČAN OBLIK FINANCIRANJA PUTEM JAVNIH NATJEČAJA.

THE OPEN SOCIETY INSTITUTE HAD SIGNIFICANT MATERIAL IMPLICATIONS AS IT INTRODUCED WITHIN SLOVENE CULTURAL PRODUCTION A PARTICULAR TYPE OF FUNDING ON THE BASIS OF TENDERS.

lens of the “economics of culture,”¹⁷ whereas on the level of individual cultural producers and the audience it was necessary to accommodate their behaviour to such an understanding of culture. To introduce capitalist relations in the field of cultural production, cultural policy-makers had to reorganise the pre-existing (socialist) cultural institutions and public funding. For this reason it was necessary to accommodate the national legal framework in cultural sector which defines relations and statuses of cultural subjects.

The establishment of the market entrepreneurial model

The organisation of cultural production was an object of intense debates already during socialism, particularly in the second part of 1980s. Artists active in the field of the independent culture were struggling against “bourgeois nationalist political projects”¹⁸ produced by national cultural institutions and were striving to introduce subversive “aesthetics practices”¹⁹ into public space that would overcome elite position of the national culture. As a successor of previous struggles for Cultural Revolution they followed the principle that the new art should demand a profound transformation of cultural institutions. But unlike the non-institutional art community of the 1960s that strived to apply new aesthetics practices in institutions²⁰, the non-institutional art community of the 1980s formed its own

material working basis on the principle of *punk aesthetics* and *DIY* approach²¹. This resulted in the so-called network of underground places that operated parallel with other cultural institutions. After the collapse of socialism and the dissolution of the old institutions and networks of independent culture these conflicts concerning *aesthetics practices* were channelled in liberal debates concerning the *organisation* and *institutionalisation* of cultural production. Breznik writes: “As an art revolution without a social revolution and without a homeland, it [independent culture] linked up to the international art system and gained support from international (non-governmental) organisations, which used it to promote social reforms in post-socialist states. At the beginning of the 1990s, quite a few such organisations rushed into Slovenia and, as pastors of some kind, they kept watch over the effective management of cultural organisations (cultural management), supported contemporary art, incited reforms of the public system, and paved the way for global free trade. [...] It is precisely among the adherents of independent culture that

Ta je organizacija svoje djelovanje započela kao krovna fundacija za financiranje projekata u kulturi, znanosti, društvenom aktivizmu itd. te je uvela neke sadržaje koji se nisu podudarali s ondašnjom dominantnom ideologijom²⁴. Važnije, *Open Society Institute* ostvario je značajne materijalne učinke uvevši u slovensku kulturnu proizvodnju specifičan oblik financiranja putem javnih natječaja. To je posljedično unaprijedilo razvoj kulturne proizvodnje na razini nevladinih institucija i pružilo važan ideološki doprinos liberalizaciji javnih sredstava. U općem ozračju ideoloških turbulencija toga vremena, usvajanje takvog tipa financiranja proizvodnje – što je kasnije potaknulo i normaliziralo proizvodnju projekata i programa zasnovanu na natječajima – prihvaćeno je bez mnogo kritike²⁵. Oblik financiranja koji se zasniva na natječajima ključan je korak u liberalizaciji slovenske kulturne proizvodnje i uspostavljanja kulturne industrije: takvim se načinom financiranja razvija tržišno natjecanje između kulturnih proizvođača koji ovise o uspješnom financiranju. Transformacije tog tipa ne bi bile moguće bez prethodnog usvajanja odgovarajućega zakonskog okvira. Izrada nacionalnoga institucionalnog okvira nije jednostrani rad vlade, nego složeni proces u kojem sudjeluju različite društvene skupine, poput predstavnika proizvođača, vlade ili poduzetnika. Javnu raspravu o budućem razvoju kulture od početka 1990-ih godina obilježio

je sukob između „konzervativaca“ i „reformista“ o tome u čiju bi korist javna kulturna politika trebala djelovati: nevladinih kulturnih inicijativa koje svoju aktivnost usmjeravaju u projekte ili postojećih javnih kulturnih ustanova²⁶. „Reformisti“ su zagovarali stratešku transformaciju kulturne politike, čime bi se redefinirala uloga kulture kao faktora (privrednog) napretka. „Konzervativci“ su se pak zalagali za „održanje *statusa quo*“, odnosno za to da javne ustanove i model javnog financiranja kulture ostanu onakvi kakvi su i bili²⁷. Taj je sukob mišljenja obilježio razvoj kulturne politike u Sloveniji tijekom 1990-ih godina te je naposljetku prevladao stav „reformista“, koji su dobili dodatnu podršku međunarodnih institucija. S obzirom na to da je nacionalna država integrirana u međunarodni poredak kroz razne međunarodne organizacije, nacionalne društvene dinamike međuovisne su s međunarodnim sporazumima i regulativama donesenima na svjetskoj ili lokalnoj razini. Regulative Europske

**U OPĆEM OZRAČJU IDEOLOŠKIH
TURBULENCIJA TOGA VREMENA,
USVAJANJE TAKVOG TIPA FINANCIRANJA
PROIZVODNJE – ŠTO JE KASNIJE
POTAKNULO I NORMALIZIRALO
PROIZVODNJU PROJEKATA I PROGRAMA
ZASNOVANU NA NATJEČAJIMA –
PRIHVAĆENO JE BEZ MNOGO KRITIKE.**

we find many of those who see entrepreneurial culture as a substitute for national culture.”²² The most visible among these new international organisations was the George Soros project *Open Society Institute*, established in 1992 in Slovenia²³. The organisation started operating as an umbrella foundation for funding productions in the fields of culture, science, social activism, etc. and it introduced some contents that did not tally with the dominant ideology of that time.²⁴ More importantly, the *Open Society Institute* had significant material implications as it introduced within Slovene cultural production a particular type of funding on the basis of tenders. Consequently it boosted the development of cultural production on the basis of non-government institutions and gave an important ideological input to the liberalisation of public assets. In the general climate of ideological turbulences at that time the acquisition of this type of production funding – that subsequently raised and normalised the tender-based project-program production – was accepted mostly without much criticism²⁵. The tender-based funding is a crucial step in the liberalization of Slovene cultural production and the establishment of cultural industry as it develops market competition among cultural producers that are dependent on successful funding. These transformations could not have been possible without a preliminary adoption of a proper legal framework. The formation of a national institutional

**IN THE GENERAL CLIMATE OF
IDEOLOGICAL TURBULENCES AT THAT
TIME THE ACQUISITION OF THIS TYPE
OF PRODUCTION FUNDING – THAT
SUBSEQUENTLY RAISED AND NORMALISED
THE TENDER-BASED PROJECT-PROGRAM
PRODUCTION – WAS ACCEPTED MOSTLY
WITHOUT MUCH CRITICISM.**

framework is not a one sided action of the government, but a rather complex process made by various social groups, such as representatives of direct producers or government or entrepreneurs. Since the beginning of the 1990s the public debate about the future development of culture was marked by the struggle between “conservatives” and “reformists” regarding on whose behalf public cultural policy should work: project-oriented, non-governmental cultural initiatives and activities, or existing public cultural institutions²⁶. The “reformists” favoured the strategic transformation of cultural policy, which would redefine the role of culture as a factor of (economic) progress, while “conservatives” were fighting to “keep the status quo”, i.e. that public institutions and public funding for culture remained unscathed²⁷. The struggle marked the development of cultural policy in Slovenia during the 1990s and ended with the prevalent position of “reformists” who got additional support from the

unije iznimno su važne što se tiče slovenske kulturne proizvodnje, jer je od kraja 1980-ih sudjelovanje Slovenije u modelu europskih integracija bilo na samom vrhu slovenske političke agende²⁸. Unutar Europske unije specifični se međusklop kulture i politike počeo razvijati ranih 1990-ih godina kada je Sporazumom o Europskoj uniji (iz 1992. godine) „kultura“ prepoznata kao važan segment u stvaranju europske politike. Pokretanjem agende za tzv. „kulturno djelovanje“²⁹ inicijative kulturne politike Europske unije počele su se koristiti kulturnim diskursom kao medijem u upravljanju europskim integracijama³⁰. U nastojanju da poveća mogućnosti Slovenije da u budućnosti postane članica Europske unije, slovensko Ministarstvo kulture tražilo je „novi model kulturne politike“³¹ koji bi pratio europske regulative i bio s njima u skladu³². Proces stvaranja prvog šireg propisa bio je vrlo dugotrajan: važan dokument *Zakon o ostvarivanju javnog interesa u kulturi* usvojen je tek krajem 1994. godine. Uspostava javnih i privatnih subjekata u kulturi bila je jedna od prvih i najvažnijih institucionalnih mjera koje su poduzete na dugom putu ka usvajanju ovog dokumenta. „To je postignuto tako što je država 1991. godine, prema Zakonu o društvenim ustanovama, preuzela upravljanje kulturnim ustanovama; na taj je način stvoren državni, odnosno javni sektor u kulturi.“³³ Slovenska država preuzela je odgovornost za gotovo 85 (nacionalnih) kulturnih ustanova (poput Opere,

Nacionalnog muzeja, Nacionalne knjižnice, Restauratorskog centra, Filmskog studija, raznih arhiva, profesionalnih kazališta, muzeja, instituta za zaštitu spomenika itd.), dok je ostale kulturne ustanove (javne knjižnice, lokalne kulturne centre i amaterske kulturne ustanove) iz prethodnog sustava prepustila financiranju na razini općina. Takvom institucionalnom reorganizacijom „kultura“ se transformirala iz „aktivnosti od posebnog društvenog značenja“³⁴ u oblik javne usluge. Isti je zakon omogućio stvaranje privatnoga kulturnog sektora, odnosno formiranje nevladinih (neprofitnih) ustanova ili udruženja koji su danas najčešći organizacijski oblik kulturne proizvodnje. Ako je nezavisna kultura 1980-ih godina bila organizirana kao mreža alternativnih prostora kulturne proizvodnje, novom je regulacijom njezina proizvodnja institucionalizirana i preorganizirana u model NGO proizvodnje koja slijedi poduzetničku logiku i etiku (kulturnog) menadžmenta³⁵. Restauracijom kapitalističkih vlasničkih odnosa i reorganizacijom javnog financiranja u kulturnom sektoru te su institucionalne reforme stvorile povoljne uvjete za integraciju kapitalističkih odnosa u slovenskoj kulturnoj proizvodnji. *Zakonom o ostvarivanju javnog interesa u kulturi* iz 1994. godine uveden je novi oblik javnog financiranja u kulturnom sektoru, koji je u regulaciju kulturnih aktivnosti unio načela natjecanja, selekcije i učinkovitosti. Usvajanjem tog zakona slovensko Ministarstvo kulture obvezalo se financirati kulturne ustanove prema načelima

international institutions. Since the national state is integrated in an international order through various international organisations, the national social dynamics are interdependent with international agreements and regulations made on the global or regional level. As far as the cultural production of Slovenia is concerned, the regulations of the European Union (EU) are of particular importance as the participation of the Slovene State in the European integration model was on the top of the political agenda since the end of the 1980s²⁸. Within the EU structures, a specific interface between culture and politics started in the early 1990s when the Treaty on the European Union (1992) recognized “culture” as an object of concern for European policy-making. Launching the agenda for the so-called “cultural action,”²⁹ the EU cultural policy initiatives started to use the cultural discourse as a medium for the management of European integration³⁰. To increase the possibilities of future EU membership, the Slovenian Ministry of culture was searching for “a new model of cultural policy”³¹ that would be more in accordance with European regulations³². The formation of the first broader regulation took a very long time and it was not before the end of 1994 that the major document *Exercising of the Public Interest in Culture Act* was adopted. The establishment of public and private subjects in culture was one of the first and most important

institutional measures on the long road towards the introduction of this document. “This was achieved by the state taking over cultural institutions in 1991 according to the Law on Social Institutions; and this is how the state, i.e. the public sector in culture was created.”³³ The Slovenian state overtook the responsibility for almost 85 (national) cultural institutions (The Opera, the National Museum, the National Library, Restoration Centre, Film Studio, various archives, professional theatres, museums, institutes for protection of monuments etc.), leaving other cultural institutions (public libraries, local cultural centres and amateur culture) from the former system to the municipalities funding. Together with this institutional reorganisation, the “culture” was transformed from an “activity of special social meaning”³⁴ into a public service. The very same law established the private cultural sector, i.e. the formation of non-governmental (non-profit) institutions or associations that nowadays represent the most frequent organisational form of cultural production. If the independent culture from the 1980s was organised as a network of underground places, the new regulation institutionalized and reorganised its production into NGO production that follows the entrepreneurial logic and (cultural) management ethics³⁵. By the restoration of capital property relations and the reorganization of public financing in the cultural sector, those institutional reforms provided favourable grounds for the integration of capitalist relations in the cultural production in Slovenia.

njihova učinka i na osnovi ugovora. Takav se oblik financiranja službeno naziva „programskim financiranjem“, no Vesna Čopič navodi da ga je prikladnije zvati „financiranje prema ciljevima“³⁶. Fondovi su oblikovani prema sustavu temeljenom na izvodivosti, pri čemu su kapaciteti kulturnog proizvođača za ispunjenje prioriteta kulturne politike odlučujući faktor. Kako bi dobili javna sredstva, kulturni proizvođači moraju se prilagoditi logici ekonomske racionalnosti i efikasnosti te svojim djelovanjem doprinijeti tzv. kulturnoj dobrobiti društva u cjelini³⁷. Posljedično su različiti neovisni kulturni proizvođači (nakon što su bili izgubili solidarne mreže koje su činile materijalnu bazu nezavisne kulture

AKO JE NEZAVISNA KULTURA 1980-IH GODINA BILA ORGANIZIRANA KAO MREŽA ALTERNATIVNIH PROSTORA KULTURNE PROIZVODNJE, NOVOM JE REGULACIJOM NJEZINA PROIZVODNJA INSTITUCIONALIZIRANA I PREORGANIZIRANA U MODEL NGO PROIZVODNJE KOJA SLIJEDI PODUZETNIČKU LOGIKU I ETIKU (KULTURNOG) MENADŽMENTA. RESTAURACIJOM KAPITALISTIČKIH VLASNIČKIH ODNOSA I REORGANIZACIJOM JAVNOG FINANCIRANJA U KULTURNOM SEKTORU TE SU INSTITUCIONALNE REFORME STVORILE POVOLJNE UVJETE ZA INTEGRACIJU KAPITALISTIČKIH ODNOSA U SLOVENSKOJ KULTURNOJ PROIZVODNJI.

IF THE INDEPENDENT CULTURE FROM THE 1980S WAS ORGANISED AS A NETWORK OF UNDERGROUND PLACES, THE NEW REGULATION INSTITUTIONALIZED AND REORGANISED ITS PRODUCTION INTO NGO PRODUCTION THAT FOLLOWS THE ENTREPRENEURIAL LOGIC AND (CULTURAL) MANAGEMENT ETHICS. BY THE RESTORATION OF CAPITAL PROPERTY RELATIONS AND THE REORGANIZATION OF PUBLIC FINANCING IN THE CULTURAL SECTOR, THOSE INSTITUTIONAL REFORMS PROVIDED FAVOURABLE GROUNDS FOR THE INTEGRATION OF CAPITALIST RELATIONS IN THE CULTURAL PRODUCTION IN SLOVENIA.

..... The *Exercising of the Public Interest in Culture Act* from the year 1994 introduced a new type of public funding in cultural sector that brought the principles of competition, selection and efficiency in the regulation of cultural activities. By putting the *Act* into power, the Ministry of Culture of Slovenia obliged itself to fund cultural institutions on the principles of their performance and on contract basis. This type of funding is formally named “program funding,” but as Vesna Čopič suggests, it is more proper to call it “financing by objectives,”³⁶ The funds are designed on a performance-based system, i.e. the capacities of a cultural producer to fulfil the priorities of the cultural policy are decisive. In order to receive public funds, cultural producers have to adapt themselves to the

u socijalizmu) bili u potpunosti izuzeti iz javnog financiranja te su se počeli natjecati za sredstva s drugim sudionicima javnih natječaja. Ona kulturna proizvodnja koja nije uspjela udovoljiti tim zahtjevima ili je imala drugačiji program od onog što zahtijevali financijeri uglavnom bi nestala s kulturne scene ili je njezino djelovanje bilo vrlo ograničeno³⁸. Uvođenje tržišno-poduzetničkog modela u kulturi, koji regulira proizvodnju i distribuciju kulturnih proizvoda, bila je ključna institucionalna promjena na putu prema liberalizaciji. „Proizvodnja i recepcija umjetnosti preoblikovana je u okvirima političke logike u kojoj su brojnost publike i marketinška statistika postale ključni faktor u osiguranju javnog financiranja.“³⁹ Međutim otpor prema daljnjem određivanju kulturne proizvodnje kapitalističkoj logici i dalje je bio prisutan. Umjetnička zajednica na nož bi dočekala svaku zakonsku intervenciju koja je mogla donijeti temeljitu promjenu u radnim odnosima, deregulaciju, denacionalizaciju ili privatizaciju koja bi ugrozila javni kulturni sektor. Time su rasprave o promjenama u domeni radnih odnosa i radu javnih kulturnih ustanova bile odgođene do prve prilagodbe Nacionalnog programa za kulturu 2004. godine⁴⁰. Snažan otpor umjetničke zajednice bio je prepreka daljnjim reformama prema liberalizaciji kulturnog sektora.

logic of economic rationality and efficiency and to contribute the so-called cultural “benefits” to the society as a whole³⁷. Consequently, various independent cultural producers, who had lost solidarity networks that were a material base for independent culture in the time of socialism were completely cut off from public finances and started to compete for funding with other tenders. Cultural production that was unable to meet these requirements or that had different intentions, mostly disappeared or its functioning was very limited³⁸. The introduction of the market entrepreneurial model in culture that regulates production and distribution of cultural outputs was a crucial institutional change towards liberalisation. “The production and reception of the arts was therefore reshaped within a political logic in which audience figures and marketing statistics became essential to securing public funding.”³⁹ Nevertheless, the resistance to further subordination of cultural production to capitalist logic still existed. Any legal intervention that could bring a fundamental change in labour relations, deregulation, de-étatisation or privatisation that would dissolve the public cultural sector was attacked by arts community. Thus, debates about changes in the field of labour relations and in the work of public cultural institutions were postponed until the adaptation of the National Cultural Program that for the first time occurred in 2004.⁴⁰ The strong resistance of art community was an obstacle for further reforms in the direction of liberalisation of cultural sector.

Agresivni liberalizam na lokalnoj i globalnoj razini

Stručnjaci koji su se zalagali za reforme tvrdili su da se zbog spomenutog otpora „razvoj kulturne politike u velikoj mjeri tijekom 1990-ih godina nije micao s mrtve točke“⁴¹. Smatrali su da je početkom 2000-ih godina „postalo očito da održanje *statusa quo* ne može biti trajno rješenje“⁴². Njihov se argument pokazao kao samoispunjavajuće proročanstvo manifestirano kroz aktivnosti lokalnih i međunarodnih sila koje su podržavale daljnju liberalizaciju i privatizaciju u kulturi. *Opći sporazum o trgovini uslugama (General Agreement on Trade in Services – GATS)*⁴³ definira kulturu kao dio ekonomskog razvoja i uključuje sfere društvene proizvodnje koje su prethodno bile zaštićene od tržišta u tržišno orijentirane aktivnosti na globalnoj razini. Uz pomoć GATS-a *Svjetska trgovinska organizacija (WTO)* stekla je mogućnost oblikovati nacionalnu kulturnu politiku i posljedično utjecati na lokalnu kulturnu proizvodnju⁴⁴. Potpisivanjem tog sporazuma sve su se članice WTO-a obvezale postupno implementirati model progresivne liberalizacije trgovine uslugama i ukloniti nacionalne mjere koje su bile uvedene u svrhu osiguranja boljih uvjeta u trgovini roba i usluga za domaće tvrtke u odnosu na one inozemne⁴⁵. Iduća važna institucionalna promjena na putu prema kulturnoj industriji dogodila se 2002. godine, gotovo deset godina nakon prvog vala reformi, u obliku novog *Zakona o ostvarivanju javnog interesa*. Prvi koraci prema tom dokumentu

zapravo su bili poduzeti odmah nakon usvajanja starog Zakona. Uz podršku državnih aparata i međunarodnih institucija, lokalni zagovornici reformi pokrenuli su proces evaluacije nacionalne kulturne politike. Slovensko Ministarstvo kulture 1995. godine naručilo je interni izvještaj o nacionalnoj kulturnoj politici, nakon čega je uslijedio vanjski kontraizvještaj o slovenskoj kulturnoj politici koji je provelo Vijeće Europe⁴⁶. Rezultati obje evaluacija pokrenuli su veliku javnu raspravu; slovensko Ministarstvo kulture i Vijeće Europe organizirali su simpozij na kojem su se suprotstavila različita mišljenja. Zaključci završene javne rasprave trebali su kreatorima slovenske kulturne politike poslužiti kao referentni stručni izvor u pripremi budućega *Nacionalnog programa za kulturu*⁴⁷. Još važnije, argumenti stručnjaka koji su se zalagali za progresivnu liberalizaciju i privatizaciju u kulturnom sektoru, kao i za fleksibilizaciju radnih odnosa, također su utjecali na institucionalni nacionalni okvir. Institucionalna implementacija zahtjeva za reformama u kulturnoj djelatnosti usvojena je 2002. godine obnovom *Zakona o ostvarivanju javnog interesa u kulturi*. Novi, doradjeni Zakon potaknuo je dva daljnja vrlo važna procesa za našu temu: redefiniciju javnog interesa i transformaciju umjetnika ili kulturnog radnika u poduzetnika. Prema Breznik⁴⁸, Zakon iz 2002. godine pokrenuo je veliku transformaciju poimanja javnog interesa. Dok se Zakon iz 1994. godine više koncentrirao na „tehničku definiciju“ pojma javnog interesa s posebnim naglaskom

Offensive liberalism on local and global level

Experts who were in favour of reforms claimed that the “cultural policy development had largely been deadlocked during the 1990s” because of this resistance⁴¹. According to them, at the beginning of the new millennium “it became obvious that maintaining a status quo cannot be the permanent solution.”⁴² Rather than a sufficient argument this was a self-fulfilling prophecy that was realised through activities of local and international forces that supported further liberalisation and privatisation in culture. The *General Agreement on Trade in Services (GATS)*⁴³ defines culture as a part of economic development and incorporates the fields of social production that were previously protected from the market into market oriented activities on the global level. With the enforcement of GATS, *World Trade Organisation (WTO)* has acquired the possibility to shape national cultural policy and to consequently influence the local cultural production⁴⁴. By signing this treaty, all WTO members pledged themselves to gradually implement the progressive liberalization of trade in services and to eliminate governmental measures that ensure better conditions for domestic companies compared to foreign ones in the trade of goods and services⁴⁵. The next major institutional change in the trajectory toward cultural industry

occurred almost ten years after the first wave of reforms and was formulated in the new *Exercising of the Public Interest in Culture Act* in 2002. First steps towards this document actually started directly after the old *Act* had been adopted. With the support of the state apparatuses and international institutions, local reformist proponents launched the evaluation of the national cultural policy. In the year 1995, the Slovenian Ministry of Culture commissioned an internal report on national cultural policy that was followed by an external contra report on Slovenian cultural policy on the behalf of the Council of Europe⁴⁶. The findings of both evaluations launched a big public discussion and confronted various opinions at the symposium organised by the Slovenian Ministry of Culture and the Council of Europe. The conclusions of this public discussion should have served to Slovenian cultural policy makers as a resource of expertise for the formation of the future *National Cultural Program*⁴⁷. More importantly, the experts’ arguments favouring progressive liberalisation and privatisation in cultural sector as well as flexibilisation of labour relations had an impact on the institutional national framework as well. The institutional implementation of the demands for reforms in cultural activities was adopted in the year 2002 when the *Exercising of the Public Interest in Culture Act* was renewed. The updated law triggered two further underlying processes of particular importance for our subject: the redefinition of the public interest

na „dostupnost kulturnih vrijednosti“, novi je Zakon iz 2002. godine javni interes definirao kao izniman državni interes. Ta definicija ima važnu ulogu u današnjem političkom opravdavanju pružanja javne financijske potpore razvoju kulturnih industrija, dok država osigurava „dostupnost kulturnih vrijednosti“ samo u slučajevima i područjima u kojima (kapitalističko) tržište ne pruža dovoljnu količinu ili kvalitetu specifičnih kulturnih dobara⁴⁹. Izmjenom modela javnog financiranja u pomoćni mehanizam koji bi trebao održavati „pravednost tržišne ekonomije“⁵⁰ i pridonijeti razvoju kulturne industrije, Zakon iz 2002. godine osnažio je tržišno-poduzetnički model u kulturi. Uz liberalizaciju i privatizaciju kulturnih djelatnosti, novom je zakonskom regulacijom iz 2002. godine uveden i novi režim radnih odnosa. Tako su „nezavisni kulturni radnici“, kako ih je definirao Zakon o kulturnim radnicima iz 1982. godine, 2002. godine dobili status „samozaposlenih u kulturi“⁵¹. Za razliku od redovno zaposlenih radnika u (javnim) kulturnim institucijama, status samozaposlenih u kulturi zakonski je priznat kao oblik poduzetništva, a njihov rad kao oblik usluge⁵². Glavni problem kod statusa samozaposlenih u kulturi leži u činjenici što takve osobe nemaju nikakva radnička prava, iako su zapravo u nadničkom odnosu. Dodatni je problem, uz model državnog „financiranja prema ciljevima“, rastuća napetost konkurencije između kulturnih radnika i transformacija domene kulturne

proizvodnje u aglomerat izoliranih i međusobno konkurentnih pojedinaca⁵³. Takve okolnosti sprječavaju formiranje organiziranoga zajedničkog otpora kulturnih proizvođača. Kao primjer možemo navesti osvrt jednog radnika u području suvremenog plesa: „Današnji je stvaralački prostor ograničen i podijeljen na dva dijela; konkurentnost sve više poprima obilježja klasne borbe protiv onih koji „uživaju“ pogodnost ministarskog ili općinskog programskog financiranja, iako je riječ o lažnoj borbi, dok je područje suvremenog plesa postalo potpuno nestabilno područje rada u kojem jedna politička odluka može izbrisati tri godine profesionalnog rada.“⁵⁴

**GLAVNI PROBLEM KOD STATUSA
SAMOZAPOSLJENIH U KULTURI LEŽI U ČINJENICI
ŠTO TAKVE OSOBE NEMAJU NIKAKVA RADNIČKA
PRAVA, IAKO SU ZAPRAVO U NADNIČKOM
ODNOSU. DODATNI JE PROBLEM, RASTUĆA
NAPETOST KONKURENCIJE IZMEĐU KULTURNIH
RADNIKA I TRANSFORMACIJA DOMENE
KULTURNE PROIZVODNJE U AGLOMERAT
IZOLIRANIH I MEĐUSOBNO KONKURENTNIH
POJEDINACA.**

and the transformation of the artist or cultural worker into an entrepreneur. According to Breznik⁴⁸, the 2002 Act entailed a major transformation in the understanding of the public interest. If the 1994 Act contained a more “technical definition” of public interest with a special emphasis on the “accessibility of cultural values,” the Act from the year 2002 defined public interest as an exclusive interest of the state. This redefinition plays an important role in today’s political justifying of public financial support for the development of cultural industries while the state assures the “accessibility of cultural values” only in the case and in the fields where the (capitalist) market is not providing the sufficient extent or sufficient quality of particular cultural assets⁴⁹. By changing the public financing into supporting mechanism that should sustain the “fairness of the market economy”⁵⁰ and develop cultural industry, the Act from 2002 reinforced the market entrepreneurial model in culture. Besides the liberalisation and privatisation of cultural activities, the 2002 regulation imposes a new regime in employment relations. The “independent cultural workers,” defined by the *Law on cultural workers* from the year 1982, have been given the status of “self-employed in culture” in 2002.⁵¹ Unlike workers who are regularly employed in the (public) cultural institutions, the self-employed individuals are legally recognised as an enterprise and their work is seen as a service.⁵² The main problem with the self-employed status is that it is not entitling

**THE MAIN PROBLEM WITH THE SELF-EMPLOYED
STATUS IS THAT IT IS NOT ENTITLING TO ANY
WORKERS’ RIGHTS, ALTHOUGH IT IS IN FACT A
WAGE RELATION. THE SECOND PROBLEM WITH
THIS STATUS, IS THE INCREASING TENSION OF
COMPETITION AMONG CULTURAL WORKERS
AND THE TRANSFORMATION OF THE FIELD OF
CULTURAL PRODUCTION INTO AN AGGLOMERATE
OF ISOLATED AND MUTUALLY COMPETING
INDIVIDUALS.**

to any workers’ rights, although it is in fact a wage relation. The second problem with this status, combined with the state’s “financing by objectives,” is the increasing tension of competition among cultural workers and the transformation of the field of cultural production into an agglomerate of isolated and mutually competing individuals⁵³. This situation is preventing organised common resistance of cultural producers. As it was expressed in the field of contemporary dance: “Presently, the space is stifled and divided into two parts; competition increasingly appears as a class struggle against those who “enjoy” programme financing from the Ministry or municipalities, albeit this is a false struggle, while contemporary dance as a field is totally unstable, where one political decree can erase three years of professional work.”⁵⁴

Put prema kulturnoj industriji

Sve jača integracija kapitalističkih odnosa u kulturnoj proizvodnji, vođena slovenskom državnom kulturnom politikom, rezultirala je činjenicom da su danas i sami kulturni radnici prihvatili jednosmjerni put prema kulturnoj industriji. Prethodni su zakoni (iz 1994. i 2002. godine) pripremili zakonsku osnovu za razvijene i društveno integrirane tržišne odnose, dok je *Nacionalnim programom za kulturu* iz 2014. godine predviđena daljnja liberalizacija javnih kulturnih ustanova.⁵⁵ Razvojem modela javnog upravljanja u javnim ustanovama i jačanjem javno-privatnog vlasništva, slovenska država ima ulogu investitora koji, umjesto raspodjele javnih sredstava, radije ta sredstva troši u određene svrhe. Sve te mjere dodatno pomažu reorganizaciji kulturne proizvodnje u kulturnu industriju. Transformacijom javne uprave u oblik javnog menadžiranja javne kulturne ustanove također mijenjaju svoj karakter. Umjesto da se brinu o specifičnim društvenim potrebama slovenskog stanovništva, preuzimaju tržišno-poduzetnički model i svoje djelovanje usmjeravaju prema lukrativnim ciljevima. Ulaskom u utrku za subvencije i potrošače s drugim (privatnim ili javnim) ustanovama mijenjaju uvjete preživljavanja na tržištu i posljedično eliminiraju one koji ne mogu „pratiti igru“. Javno-privatno partnerstvo omogućava usmjeravanje javnih sredstava u privatni sektor i ubrzava

reorganizaciju nekoć pretežno obrtničke proizvodnje kulture u proizvodnju organiziranu kao kulturnu industriju. S obzirom na to da je *Nacionalnim programom za kulturu 2014. – 2017.* razvoj kulturnih industrija definiran kao javni interes, privatni primatelji sredstava moraju svoje ciljeve reorganizirati i definirati u skladu s *Programom* kako bi mogli dobiti javna sredstva. Novim je režimom tako ojačana nadzornička uloga države u regulaciji kulturne proizvodnje, što je bilo u kontrastu s očekivanjima kulturnih radnika. Osvrćući se na proces institucionalizacije plesne produkcije u Sloveniji, Mateja Bučar na forumu *Maska* navela je sljedeće: „Kulturna bi politika trebala i morala osmisliti mehanizam koji bi ulaganjem u samog umjetnika omogućio razvoj plesnog stvaralaštva. [...] No naša politika zapravo želi biti *producer*, a ne tek puki sufinancijer; natječajima nastoji oblikovati kulturne programe. Time se ukida i preskače bit umjetnikovog rada, jer državna kulturna politika nema povjerenja u umjetnikov rad niti u njega ulaže.“⁵⁶

**TRANSFORMACIJOM JAVNE UPRAVE U OBLIK
JAVNOG MENADŽERIRANJA JAVNE KULTURNE
USTANOVE TAKOĐER MIJENJAJU SVOJ KARAKTER.
UMJESTO DA SE BRINU O SPECIFIČNIM DRUŠTVENIM
POTREBAMA SLOVENSKEG STANOVNIŠTVA,
PREUZIMAJU TRŽIŠNO-PODUZETNIČKI MODEL
I SVOJE DJELOVANJE USMJERAVAJU PREMA
LUKRATIVNIM CILJEVIMA.**

Toward cultural industry

The progressive integration of capitalist relations in the field of cultural production led by the cultural policy of the Slovenian state results in the today's acceptance of a one-way road towards cultural industry by cultural workers themselves. While the previous (1994 and 2002) Acts prepared a legal ground for developed and socially integrated market relations, the future regulatory regime set in the *National Cultural Program* of 2014 is supposed to further liberalise public cultural institutions⁵⁵. With the development of public management in public institutions and the reinforcement of public-private partnerships the Slovene state is playing the role of an investor that, rather than distributing public funds, is spending public funds in order to reach certain objectives. All this measures are supporting the reorganisation of cultural production towards cultural industry. By transforming public administration into public management, public cultural institutions are changing their character. Instead of satisfying the particular social needs of the population, they are overtaking a market entrepreneurial model and chase lucrative goals. By entering the competition with other (private or public) institutions for subsidies and for consumers they change the conditions for surviving on the market and consequently eliminate those who cannot stay in "the game." The private-public partnership enables the channelization of public funds into the private sector

**BY TRANSFORMING PUBLIC ADMINISTRATION
INTO PUBLIC MANAGEMENT, PUBLIC CULTURAL
INSTITUTIONS ARE CHANGING THEIR CHARACTER.
INSTEAD OF SATISFYING THE PARTICULAR SOCIAL
NEEDS OF THE POPULATION, THEY ARE OVERTAKING
A MARKET ENTREPRENEURIAL MODEL AND CHASE
LUCRATIVE GOALS.**

and accelerates the reorganisation of predominantly artisan's cultural production into cultural industry production. Since the *National Cultural Program 2014-2017* defined development of cultural industries as a public interest, the private receivers must reorganise and define their goals in accordance with it in order to receive public funds. The new regime empowers the supervisory role of the state in the regulation of cultural production what was already now in opposition to the expectation of cultural workers. Commenting on the institutionalisation of dance production in Slovenia, Mateja Bučar exposed on the *Maska forum*: "Cultural politics could and should come up with a mechanism that would enable the development of dance field through investing in the artist. [...] But our politics actually wants to be a *producer*, not merely a co-financer; it tries to shape the programmes with the tenders. The essence of the artist's work is thus cancelled, skipped, and because they have no confidence in it, there are no investments in it."⁵⁶

Zaključak

Institucionalna promjena u kulturnoj proizvodnji bitno je odredila odnos između umjetničke zajednice i države. Imitiranjem odnosa tržišne ekonomije mehanizmi javne potpore stubokom su promijenili način na koji funkcioniraju. Prema istraživanju Maje Breznik provedenom iz pozicije kulturnih radnika, postupno nestaju razlike između uloge države, privatnih donatora i kapitala. Posljedično, oni svoje odnose s državnim ili lokalnom vlasti spontano percipiraju kao tržišne odnose⁵⁷. Zbog međusobne konkurencije, kulturni proizvođači moraju intenzivirati svoje kulturne aktivnosti i učinke prema onima koji ostvaruju komercijalni uspjeh. To je zauzvrat povezano s postupnom homogenizacijom proizvoda, što znači da pomalo nestaju razlike u estetskoj i konceptualnoj orijentaciji, umjetničkim ideologijama i praksama. Neovisno o tome o kakvim je umjetničkim programima ili misijama riječ, svi su kulturni proizvođači sve više prisiljeni svoje umjetničke prakse prvo prilagoditi umjetničkom ili kulturnom tržištu⁵⁸. Ta uniformnost dovodi do instrumentalizacije kreativnosti i komodifikacije kulturnih dobara⁵⁹. U takvim se okolnostima adekvatan emancipacijski politički ili društveni angažman kulturnih proizvođača ne smije zadržati na razini kritičke artikulacije društvenih problema. Nije dovoljno samo estetizirati probleme, nužno

je također problematizirati postojeću estetiku koja je rezultat podređivanja kulture kapitalističkoj proizvodnji⁶⁰. Kao što se kapitalistički karakter nekog proizvoda razvija iz njegove *forme*, a ne *sadržaja* (odnosno iz načina na koji je proizveden), tako i otpor kapitalizmu nije samo obilježen *onime* protiv čega je otpor usmjeren, nego i *načinom na koji* se oblikuje. Osnovna je svrha kapitalističke proizvodnje ostvarivanje profita, a njezin indirektan učinak robni oblik kao opći oblik društvenog proizvoda. Zbog toga se proizvodnju društvenosti ne smije brkati s proizvodnjom društvenih događanja koji se bave protudruštvenim učincima kapitalističke proizvodnje. Umjesto toga, otpor umjetničke zajednice mora prisiliti kulturnu politiku da antagonizira ovu institucionalnu promjenu i preusmjeri svoju potporu prema onim društvenim praksama koje bitno dekomodificiraju proizvode.

**NIJE DOVOLJNO SAMO
ESTETIZIRATI PROBLEME, NUŽNO
JE TAKOĐER PROBLEMATIZIRATI
POSTOJEĆU ESTETIKU KOJA JE
REZULTAT PODREĐIVANJA KULTURE
KAPITALISTIČKOJ PROIZVODNJI.**

Conclusion

The institutional change in cultural production fundamentally marked the relationship between the art community and the state. By imitating market economy relations, public support mechanisms profoundly changed their mode of functioning. Following Maja Breznik's research from the point of view of cultural workers, the differences between the role of the state, private donors and capital fade out. As a consequence, they spontaneously perceive their relations to the state or local authorities as market relations.⁵⁷ Mutual competitiveness among cultural producers demands from them to intensify their cultural activities and benefits to those who are commercially successful. This, in turn, is associated with a gradual homogenisation of products, meaning that the differences concerning aesthetic and conceptual orientation, artistic ideologies and practices fade out. Regardless of what their artistic programmes or missions may be, all cultural producers are more and more obliged to corkscrew their artistic practices through the art or cultural market first⁵⁸. This uniformity brings both, the instrumentalization of creativity and the commodification of cultural goods⁵⁹. In this situation the adequate emancipatory political or social engagement of cultural producers must not stay on the level of critical articulation of social problems. It is not enough to aestheticise

the problems, it is also necessary to problematize the existing aesthetics that are a result of the subordination of art and culture to the capitalist production.⁶⁰ Just as the capitalist character of a product does not originate in its *content*, but rather in its *form* – that is, how the products were made – so is the resistance to capitalism marked not only by *what* this resistance states, but also by *how* it is formed. The basic purpose of capitalist production is to make profit, while its indirect effect is the commodity as a general form of social product. This is why the production of sociality must not be confused with the production of social events, which deal with antisocial effects of capitalist production; rather, the resistance of art community has to force the cultural policy to antagonise this institutional change and direct its support towards those social practices that essentially decommodify products.

¹ „Najprepoznatljivija je karakteristika stroja to što su njegovi dijelovi međusobno povezani i vođeni tako da je njihovo međuovisno gibanje ograničeno. U odnosu na blok, gibanje klipa klipnog motora ograničeno je cilindrom koji ga usmjerava po ravnoj putanji; točke na radilici ograničene su glavnim ležajevima, čime se usmjerava kružno gibanje; nijedan drugi oblik relativnog gibanja nije moguć.“ *Encyclopaedia Britannica*, ključna riječ *Constrained motion*: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/134384/constrained-motion>

² Želim zahvaliti kolektivu BLOK na pozivu da napišem ovaj članak i anonimnim recenzentima na njihovim korisnim komentarima. Posebno sam zahvalna Ani Podvršič i Gottfriedu Krienzeru na čitanju nekoliko skica ovog članka i vrijednim sugestijama koje su mi uputili.

³ Kao što Claire Bishop navodi: „Početak rasta vidljivosti ovih [društveno angažiranih umjetničkih] praksi može se vremenski smjestiti u rane devedesete godine 20. st., kada je padom komunističkog režima politička ljevica lišena posljednjih ostataka revolucije koja je nekoć povezivala politički i estetski radikalizam.“ Claire Bishop: „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents“, u: Margriet Schavemaker i Mischa Rakier (ur.), *Right About Now: Art and Theory Since the 1990s*, Valiz, Amsterdam, 2007., 59. Više o ovoj temi: Bojana Kunst, *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*, Zero Book, John Hunt Publishing, Winchester, UK / Washington, USA, 2015.; Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso Books, London/NY, 2012.; Aldo Milohnić (ur.), *Gledalište upora, Dialogi*, 51, str. 1-2, 2015., Založba Aristej, Maribor.

⁴ U komentarima i osvrtima koje je Maja Breznik sabrala i uredila u knjizi *Posebni skepticizam v umetnosti* različiti autori posebnu pažnju pridaju „pitanju političkog teatra“ ili „političkim učincima vizualne umjetnosti“ u današnjem kapitalizmu. Maja Breznik, *Posebni skepticizam v umetnosti*, Založba Sophia, Ljubljana, 2011.

⁵ Za više detalja vidi zbirku tekstova i dokumenata iz navedenog razdoblja: Neža Malečkar, Tomaž Mastnak (ur.), *Punk pod Slovenci*, Univerzitetna konferenca ZSMS, Republiška konferenca ZSMS, KRT, Ljubljana, 1985.; također vidi Aldo Milohnić, Ivo Svetina (ur.), *Prišli so Pupilčki: 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*, Maska, Slovenski gledališki muzej, Ljubljana, 2009.

⁶ „Nacionalni program za kulturu postavlja osnovu kulturne politike i određuje područja djelovanja u kulturi koja se financiraju ili sufinanciraju iz državnog proračuna i drugih javnih i privatnih izvora.“ – članak 7. stavak 1. *Zakona o ostvarivanju javnog interesa u kulturi*, dostupnoga na internetskoj stranici: Uradni list RS http://www.uradni-list.si/1/objava.jsp_sop=2002-01-4807 (posljednji uvid 5. studenoga 2015.).

⁷ *Nacionalni program za kulturu 2014. – 2017.*, dostupan na internetskoj stranici: Ministarstvo za kulturu RS <http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministarstvo/Drugo/novice/NET.NPK.pdf> (posljednji uvid 5. studenoga 2015.).

⁸ Wolfgang Streeck na početku svoje knjige *Re-Forming Capitalism: Institutional Change in the German Political Economy* tvrdi da „se institucije političke ekonomije ne mogu promatrati pojedinačno, izolirane jedna od druge, nego kao elementi većega društvenog sustava kojemu pripadaju – koji osim toga mora biti koncipiran ne kao statična struktura, nego kao dinamičan proces. To podrazumijeva da se institucionalnu promjenu [...] ne bi trebalo promatrati kao samostalni subjekt, nego kao sastavni dio bilo kojeg društvenog ustroja, pri čemu svi oblici društvenih sustava moraju biti koncipirani na način kojim se izbjegava stvaranje privida statične ravnoteže kao empirijskog ili idealnog stanja“. Wolfgang Streeck, *Re-Forming Capitalism: Institutional Change in the German Political Economy*, Oxford University Press, Oxford i NY, 2009., str. 1.

⁹ Rastko Močnik, *3 teorije*, Založba Cj*, Ljubljana, 1999., str. 118.

¹⁰ Wolfgang Streeck, *Re-Forming Capitalism: Institutional Change in the German Political Economy*, Oxford University Press, Oxford i NY, 2009.

¹¹ Leo Panitch, Sam Gindin, *The Making of Global Capitalism*, Verso, London/ New York, 2012.; Simon Clarke, „The Global Accumulation of Capital and the Periodisation of the State Form“, u: Werner Bonefeld i dr. (ur.), *Open Marxism. Vol. I*, Pluto Press, London, 1992.; David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford University Press, Oxford, 2005.

¹² Diskurs globalizacije bio je dio rasprava o novom modelu kulturne politike 1994. godine, kao i rasprava vođenih 2014. godine. Vesna Čopič, Gregor Tomc (ur.), *Kulturna politika v Sloveniji*, Simpozij Fakulteta za družbene vede, Ljubljana, 1998.; *Nacionalni program za kulturu 2014. – 2017.*, dostupan na internetskoj stranici: Ministarstvo za kulturu RS <http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministarstvo/Drugo/novice/NET.NPK.pdf> (posljednji uvid 5. studenoga 2015.).

¹ “The most distinctive characteristic of a machine is that the parts are interconnected and guided in such a way that their motions relative to one another are constrained. Relative to the block, for example, the piston of a reciprocating engine is constrained by the cylinder to move on a straight path; points on the crankshaft are constrained by the main bearings to move on circular paths; no other forms of relative motion are possible.” *Encyclopaedia Britannica*, keyword “Constrained motion”, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/134384/constrained-motion>

² I would like to thank collective [BLOK] for inviting me to write this article as well as to the both anonymous reviewers for their helpful comments. I am particularly indebted to Ana Podvršič and Gottfried Krienzer for reading several previous drafts of this paper and giving valuable suggestions.

³ As Claire Bishop said: “It is tempting to date the rise in visibility of these [socially engaged Art] practices to the early 1990s, when the fall of Communism deprived the Left of the last vestiges of the revolution that had once linked political and aesthetic radicalism.” Claire Bishop: “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”, in Margriet Schavemaker and Mischa Rakier (ed.), *Right About Now: Art and Theory Since the 1990s*, Valiz, Amsterdam, 2007, 59. More on this theme: Bojana Kunst, *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*, Zero Book, John Hunt Publishing, Winchester, UK / Washington, USA, 2015; Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso Books, London/NY, 2012.; Aldo Milohnić (ed.), *Gledalište upora, Dialogi*, 51, 1-2, 2015, Založba Aristej, Maribor.

⁴ In the commentaries and reports, arranged and edited by Maja Breznik in the book *Posebni skepticizam v umetnosti (Particular Scepticism in Art)* various authors are putting special attention to “the question of political theatre” or “political effects of visual art” in today’s capitalism. Maja Breznik, *Posebni skepticizam v umetnosti* Založba Sophia, Ljubljana, 2011.

⁵ For details, see the collection of texts and documents from the period: Neža Malečkar, Tomaž Mastnak (ed.), *Punk pod Slovenci*, Univerzitetna konferenca ZSMS, Republiška konferenca ZSMS, KRT, Ljubljana, 1985.; see also Aldo

Milohnić, Ivo Svetina (ed.), *Prišli so Pupilčki: 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*, Maska, Slovenski gledališki muzej, Ljubljana, 2009.

⁶ “The National Cultural Program sets down the foundation of cultural policy and determines the scope of activities in the field of culture that are financed or co-financed from the budget and other public and private sources” Article 7, paragraph 1, *Exercising of the Public Interest in Culture Act*, available online at: Uradni list RS http://www.uradni-list.si/1/objava.jsp_sop=2002-01-4807

⁷ *The National Culture Programme 2014–2017*, available online at: Ministrstvo za kulturo RS <http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Drugo/novice/NET.NPK.pdf> (last accessed 5 November 2015).

⁸ At the beginning of his book *Re-Forming Capitalism: Institutional Change in the German Political Economy* Wolfgang Streeck is arguing: “that the institutions of a political economy cannot really be understood one by one, in isolation from one another, but only as elements of the larger social system to which they belong—which in addition must be conceived not as a static structure, but as a dynamic process. This implies that institutional change, [...] should be regarded not as a subject of its own, but as a constitutive feature of any social formation, which requires social systems of all sorts to be conceived in a way that avoids creating the illusion of static equilibrium as an empirical or ideal condition”. Wolfgang Streeck, *Re-Forming Capitalism: Institutional Change in the German Political Economy*, Oxford University Press, Oxford and NY 2009, 1.

⁹ Rastko Močnik, *3 teorije*, Založba Cj*, Ljubljana, 1999, 118.

¹⁰ Wolfgang Streeck, *Re-Forming Capitalism: Institutional Change in the German Political Economy*, Oxford University Press, Oxford and NY, 2009.

¹¹ Leo Panitch, Sam Gindin, *The Making of Global Capitalism*, Verso, London/ New York, 2012; Simon Clarke, “The Global Accumulation of Capital and the Periodisation of the State Form”, in: Werner Bonefeld et al. (ed.), *Open Marxism. Vol. I*, Pluto Press, London, 1992; David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford University Press, Oxford, 2005.

¹² The discourse of globalisation was incorporated in the debates about new model of cultural policy from 1995 as well as in the debates from 2014. Vesna Čopič, Gregor Tomc (ed.), *Kulturna politika v Sloveniji, Simpozij*, Fakulteta za družbene vede, Ljubljana, 1998; *The National Culture Programme 2014–2017*, available online at:

¹³ Za kritički osvrt na ovaj diskurs vidi: Neil Brenner, „Beyond state-centrism? Space, territoriality, and geographical scale in globalization studies“, u: *Theory and Society*, 28., 1999., str. 39-78.

¹⁴ Nikos Poulantzas, „Internationalization of Capitalist Relations and the Nation-State“, u: James Martin (ur.), *The Poulantzas Reader*, Verso, London/NY, 2008., str. 220-258.

¹⁵ Leo Panitch, „Globalization and the State“, u: *Socialist Register 1994: Between and Nationalism*, 1994., str. 69-72. Mišljenja o tome što „internacionalizacija države“ doista znači još nisu usuglašena. Po mišljenju autora koji svoj rad baziraju na djelu Roberta W. Coxa, neoliberalni kapitalizam transformirao je ulogu države koja sada služi kao svojevrsan „medijator“ između prioriteta vanjsko uspostavljene politike i unutarnjih društvenih sila prema kojima također ostaje odgovorna. Oспорavajući ovo gledište i polazeći od Poulantzasove teorije, Panitch ističe aktivno sudjelovanje svake kapitalističke države u današnjem procesu globalizacije. Više o ovoj raspravi: Robert W. Cox, „Global Perestroika“, u: Ralph Miliband, Leo Panitch (ur.), *Socialist Register 1992.*, Merlin, London, 1992.; Robert W. Cox, „Social Forces, States and the World Orders“, u: Robert O. Keohane (ur.), *Neo-Realism and its Critics*, Columbia University Press, New York, 1986.; Leo Panitch, Sam Gindin, *The Making of Global Capitalism*, Verso, London/New York, 2012.

¹⁶ Leo Panitch, Sam Gindin: *The Making of Global Capitalism*, Verso, London/New York, 2012.

¹⁷ Više o ovoj posebnoj ekonomskoj grani: Andrej Srakar, „Kulturna ekonomika in vrednotenje kulturnih dogodkov“, u: *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*, 38., 241., 2010., Študentska založba, Ljubljana, str. 124-137.

¹⁸ Maja Breznik, „Kranjsko reprezentativno gledališče“, u: Maja Breznik (ur.), *Posebni skepticizem v umetnosti*, Založba Sophia, Ljubljana, 2011., str. 55.

¹⁹ Za daljnje teoretiziranje o estetskoj praksi vidi: Rastko Močnik, „Teorija umetnostnih praks“, u: *Veselje v gledanju*, Založba Cf*, Ljubljana, 2007., str. 49-82.

²⁰ Aldo Milohnić, Ivo Svetina (ur.), *Prišli so Pupilčki: 40 let Gledališča Pupilje Ferkeverk*, Maska, Slovenski gledališki muzej, Ljubljana, 2009.

²¹ Neža Malečkar, Tomaž Mastnak (ur.), *Punk pod Slovenci*, Univerzitetna konferenca ZSMS, Republiška konferenca ZSMS, KRT, Ljubljana, 1985.

²² Maja Breznik, „Kranjsko reprezentativno gledališče“, u: Maja Breznik (ur.), *Posebni skepticizem v umetnosti*, Založba Sophia, Ljubljana, 2011., str. 56.

²³ Za više informacija o ideološkim pretpostavkama i materijalnim implikacijama projekta za stvaranje *otvorenog društva* vidi: Henriette Asséo, „Gypsy Studies in evropska manjinsko pravo“, u: *Časopis za kritiko znanosti*, XXXIX/247, 2012., Študentska založba, Ljubljana, str. 27-39. Martin Olivera također se osvrće na društveni i ekonomski kontekst uvođenja filantropskih organizacija u bivše socijalističke države, „Strokovno izdelovanje ‚romskega vprašanja‘ – prepletenost multikulturalizma in neoliberalizma“, *Časopis za kritiko znanosti*, XXXIX/247, 2012., Študentska založba, Ljubljana, str. 40-48.

²⁴ Iako se u današnje vrijeme srž društveno-političkih borbi pomaknula u smjeru obrane javnog sektora i javnih usluga od privatizacije i komercijalizacije, ne smijemo zaboraviti da je taj isti javni sektor tijekom 1990-ih godina imao odlučujući utjecaj na oblikovanje današnjeg društva; inertno je ispunjavao zahtjeve političkih elita i djelovao u skladu s nacionalističkom ideologijom.

²⁵ Eda Čufer, „Komentar“, u: Maja Breznik (ur.), *Posebni skepticizem v umetnosti*, Ljubljana, Založba Sophia, 2011., str. 33.

²⁶ Vesna Čopič, Gregor Tomc, „Threat or Opportunity? Slovenian Cultural Policy in Transition“, u: *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 30: 1, 2000., str. 51.

²⁷ Vesna Čopič, „Privatisation and culture: how to separate cultural policy from the provision of culture“, u: *Družboslovne razprave*, Vol. XV, 29., 1999., Slovensko sociološko društvo in Fakulteta za družbene vede Univerze v Ljubljani, Ljubljana, str. 166-186.

²⁸ Rastko Močnik, *Teorija za politiko*, Založba Cf*, Ljubljana, 2006., str. 7-15.

²⁹ Godine 1992. pod nazivom European Forum for the Arts and Heritage (EFAH) uspostavljeni su temelji za buduću platformu Culture Action Europe (CAE). Glavna je zadaća CAE-a aktivno raditi na europskoj kulturnoj politici i predstavljati kulturni sektor na europskoj razini.

³⁰ U članku *Culture, policy and subsidiarity in the European Union* Clive Barnett kritički se osvrće na diskurs inicijativa kulturne politike Europske unije 1990-ih godina. Clive Barnett, „Culture, policy and subsidiarity in the European Union: From symbolic identity to the governmentalisation of culture“, u: *Political Geography*, 20 (4), 2001., str. 405-426.

³¹ Vesna Čopič, Gregor Tomc, „Threat or Opportunity? Slovenian Cultural Policy in Transition“, u: *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 30: 1, 2000., str. 44.

Ministrstvo za kulturo RS <http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Drugo/novice/NET.NPK.pdf> (last accessed 5 November 2015).

¹³ For the critique of this discourse see: Neil Brenner, „Beyond state-centrism? Space, territoriality, and geographical scale in globalization studies“, in: *Theory and Society*, 28, 1999, 39-78.

¹⁴ Nikos Poulantzas, „Internationalization of Capitalist Relations and the Nation-State“, in: James Martin (ed.), *The Poulantzas Reader*, Verso, London/NY, 2008, 220-258.

¹⁵ Leo Panitch, „Globalisation and the State“, in: *Socialist Register 1994: Between Globalism and Nationalism*, 1994, 69-72. The agreement about what the „internationalisation of the state“ actually means has not yet been achieved. For authors based on the work of Robert W. Cox, the neoliberal capitalism transformed the role of the state which is now a sort of a ‘mediator’ between the externally established policy priorities and the internal social forces to which it also remains accountable. Contesting this view and working upon Poulantzas’ theory, Panitch emphasizes the active participation of each capitalist state in nowadays globalisation. More about this debates: Robert W. Cox, „Global Perestroika“, in: Ralph Miliband, Leo Panitch (ed.), *Socialist Register 1992*, Merlin, London, 1992; Robert W. Cox, „Social Forces, States and the World Orders“, in: Robert O. Keohane (ed.), *Neo-Realism and its Critics*, Columbia University Press, New York, 1986; Leo Panitch, Sam Gindin, *The Making of Global Capitalism*, Verso, London/New York, 2012.

¹⁶ Leo Panitch, Sam Gindin: *The Making of Global Capitalism*, Verso, London/New York, 2012.

¹⁷ More about this special economic branch: Andrej Srakar, „Kulturna ekonomika in vrednotenje kulturnih dogodkov“, in: *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*, 38, 241, 2010, Študentska založba, Ljubljana, 124-137.

¹⁸ Maja Breznik, „Kranjsko reprezentativno gledališče“, in: Maja Breznik (ed.), *Posebni skepticizem v umetnosti* Založba Sophia, Ljubljana, 2011, 55.

¹⁹ For a further theorization on aesthetics practice see: Rastko Močnik, „Teorija umetnostnih praks“, in: *Veselje v gledanju*, Založba Cf*, Ljubljana, 2007, 49-82.

²⁰ Aldo Milohnić, Ivo Svetina (ed.), *Prišli so Pupilčki: 40 let Gledališča Pupilje Ferkeverk*, Maska, Slovenski gledališki muzej, Ljubljana, 2009.

²¹ Neža Malečkar, Tomaž Mastnak (ed.), *Punk pod Slovenci*, Univerzitetna konferenca ZSMS, Republiška konferenca ZSMS, KRT, Ljubljana, 1985.

²² Maja Breznik, „Kranjsko reprezentativno gledališče“, in: Maja Breznik (ed.), *Posebni skepticizem v umetnosti* Založba Sophia, Ljubljana, 2011, 56.

²³ For more on the ideological assumptions and material implications of the project of creating an *open society*, see: Henriette Asséo, „Gypsy Studies in evropsko manjinsko pravo“, in: *Časopis za kritiko znanosti*, XXXIX/247, 2012, Študentska založba, Ljubljana, 27-39. The socio-economic context of introducing philanthropic organisations into former socialist states in Central and Easter Europe is also discussed by Martin Olivera, „Strokovno izdelovanje ‚romskega vprašanja‘ – prepletenost multikulturalizma in neoliberalizma“, *Časopis za kritiko znanosti*, XXXIX/247, 2012, Študentska založba, Ljubljana, 40-48.

²⁴ Although nowadays the centre of socio-political struggles has shifted towards defending the public sector and public services against privatisation and commercialisation; however, we should not forget that, back in the 1990s, this very same public sector exercised a decisive influence on the formation of the present society; it met the demands of political elites, and it did so by inertia; and it operated in compliance with nationalist ideology.

²⁵ Eda Čufer, „Komentar“, in: Maja Breznik (ed.), *Posebni skepticizem v umetnosti*, Ljubljana, Založba Sophia, 201, 33.

²⁶ Vesna Čopič, Gregor Tomc, „Threat or Opportunity? Slovenian Cultural Policy in Transition“, in: *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 30:1, 2000, 51.

²⁷ Vesna Čopič, „Privatisation and culture: how to separate cultural policy from the provision of culture“, in: *Družboslovne razprave*, Vol. XV, 29, 1999, Slovensko sociološko društvo in Fakulteta za družbene vede Univerze v Ljubljani, Ljubljana, 166-186.

²⁸ Rastko Močnik, *Teorija za politiko*, Založba Cf*, Ljubljana, 2006, 7-15.

²⁹ Under the name European Forum for the Arts and Heritage (EFAH) in the 1992 the bases for future platform Culture Action Europe (CAE) was set up. The main task of CAE is to work actively on European cultural policy and to represent the cultural sector at the European level.

³⁰ In the article *Culture, policy and subsidiarity in the European Union*, Clive Barnett critically assesses the discourse of cultural policy initiatives of the European Union

³² Kao što se slovenski ministar kulture tada pjesnički izrazio u svojem govoru na simpoziju o budućoj kulturnoj politici u Sloveniji: „važno je u isto vrijeme biti ovdje i ondje [...] u Sloveniji i u Europi“. Vesna Čopič, Gregor Tomc: *Kulturna politika v Sloveniji, Simpozij*, Fakulteta za družbene vede, Ljubljana, 1998., str. 13.

³³ Vesna Čopič, „Privatisation and culture: how to separate cultural policy from the provision of culture“, u: *Družboslovne razprave*, Vol. XV, 29., 1999., Slovensko sociološko društvo in Fakulteta za družbene vede Univerze v Ljubljani, Ljubljana, str. 171.

³⁴ *Zakon o kulturnoumetniških dejavnostih in o posredovanju kulturnih vrednot*, I. paragraf, Uradni list SRS br. 10/84.

³⁵ Za više informacija o procesu osnivanja nevladinih organizacija i njegovom doprinosu neoliberalne reorganizacije vidi: Tina Wallace, „NGO Dilemmas: Trojan Horses for Global Neoliberalism?“, *Socialist Register 2004: The New Imperial Challenge*, Vol. 40, 2004., str. 202-219.

³⁶ Vesna Čopič, „Privatisation and culture: how to separate cultural policy from the provision of culture“, u: *Družboslovne razprave*, Vol. XV, 29., 1999., Slovensko sociološko društvo Fakulteta za družbene vede Univerze v Ljubljani, Ljubljana, str. 174.

³⁷ Za kritički osvrt na evaluaciju društvenog utjecaja kulturne proizvodnje vidi: Paola Merli, (2002.) Evaluating the social impact of participation in arts activities, *International Journal of Cultural Policy*, 8: 1, str. 107-118.

³⁸ Eda Čufer, „Komentar“, u: Maja Breznik (ur.), *Posebni skepticizam v umetnosti*, Ljubljana, Založba Sophia, 2011., str. 37.; Muršič, Rajko, Mladen Bačić [i dr.], *Na trdna tla*, Ustanova nevladinih mladinskega polja Pohorski bataljon (UPB), Tolmin, Koper, 2012.

³⁹ Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso Books, London/NY, 2012., str. 13.

⁴⁰ Vesna Čopič, Gregor Tomc, „Threat or Opportunity? Slovenian Cultural Policy in Transition“, u: *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 30: 1, 2000., str. 45.

⁴¹ *Isto*, str. 51.

⁴² Vesna Čopič, „Privatisation and culture: how to separate cultural policy from the provision of culture“, u: *Družboslovne razprave*, Vol. XV, 29., 1999., Slovensko sociološko društvo Fakulteta za družbene vede Univerze v Ljubljani, Ljubljana, str. 175.

⁴³ *Opći sporazum o carinama i trgovini (General Agreement on Tariffs and Trade – GATT)* iz 1948. godine, koji je ojačao progresivnu liberalizaciju međunarodne robne trgovine, prethodnik je i model GATS-a. GATS je osmišljen zbog „rastuće važnosti trgovine uslugama u pogledu rasta i razvoja svjetske ekonomije“ te je njegov glavni cilj „brzo ostvariti progresivno više razine liberalizacije trgovine uslugama“. Sporazum priznaje državnu vlast kao „pravo članica da reguliraju i uvode nove regulacijske mjere u vezi s dobavom usluga unutar vlastitog teritorija“. Dostupno na internetskoj stranici: General Agreement on Trade in Services, WTO http://www.wto.org/english/docs_e/legal_e/26-gats.pdf (posljednji uvid 5. studenoga 2015.).

⁴⁴ Maja Breznik u svojem članku *Culture between 'l'exception culturelle' and 'cultural diversity'* ukazuje kako međunarodni sporazumi jačaju ekonomsku dimenziju kulture kao odlučujući faktor u formuliranju kulturne politike. Iako se na prvi pogled čini da međunarodne organizacije zastupaju lukrativne interese kulture ili globalne zabavljačke industrije dok država nastoji zaštititi lokalnu (nacionalnu) kulturnu proizvodnju, njihov odnos zapravo nije antagonistički nego komplementaran. Maja Breznik: „Culture between 'l'exception culturelle' and 'cultural diversity'“, u: Aldo Milohnić i dr. (ur.): *Culture Ltd., Material Condition of Culture Production*, Peace Institute, Ljubljana, 2005., str. 15-43.

⁴⁵ Slovenija je postala članica *Svjetske trgovinske organizacije (WTO)* 30. srpnja 1995. godine potpisivanjem Marakeškog sporazuma i prihvaćanjem „Liste specifičnih obveza“. *Schedule of Specific Commitments*, GATS/SC/99, 03-2735, 30. kolovoza 1995., također objavljeno u Uradnom listu RS, 1995.

⁴⁶ Vesna Čopič, Gregor Tomc, *Kulturna politika v Sloveniji, Simpozij*, Fakulteta za družbene vede, Ljubljana, 1998.; Vesna Čopič, Gregor Tomc, „Threat or Opportunity? Slovenian Cultural Policy in Transition“, u: *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 30: 1, 2000., str. 46.

⁴⁷ Prvi nacrt ovog dokumenta priređen je 2000. godine, dok je prvi *Nacionalni program za kulturu* stupio na snagu 2004. godine.

⁴⁸ Maja Breznik, *Cultural Revisionism, Culture Between Neo-Liberalism and Social Responsibility*, Peace Institute, Ljubljana, 2004., str. 62.

⁴⁹ *Zakon o ostvarivanju javnog interesa u kulturi*, članak 25., Uradni list RS br. 96., 14. studenoga 2002., dostupno na internetskoj stranici: Pravno-informacijski servis RS <http://www.pisrs.si/Pis.web/pregledPredpisa?id=ZAKO381> (posljednji uvid 13. studenoga 2015.).

(EU) during the 1990s. Clive Barnett, “Culture, policy and subsidiarity in the European Union: From symbolic identity to the governmentalisation of culture“, in: *Political Geography*, 20(4), 2001, 405–426.

³¹ Vesna Čopič, Gregor Tomc, “Threat or Opportunity? Slovenian Cultural Policy in Transition“, in: *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 30:1, 2000, 44.

³² As it was poetically expressed in the speech of the cultural minister at that time on the symposium on future cultural policy in Slovenia: “it is important at the same time to be here and there [...] in Slovenia and in Europe“. Vesna Čopič, Gregor Tomc: *Kulturna politika v Sloveniji, Simpozij*, Fakulteta za družbene vede, Ljubljana, 1998, 13.

³³ Vesna Čopič, “Privatisation and culture: how to separate cultural policy from the provision of culture“, in: *Družboslovne razprave*, Vol. XV, 29, 1999, Slovensko sociološko društvo in Fakulteta za družbene vede Univerze v Ljubljani, Ljubljana, 171.

³⁴ *Zakon o kulturnoumetniških dejavnostih in o posredovanju kulturnih vrednot*, I Paragraf, Uradni list SRS (*Official Gazette*), št. 10/84.

³⁵ For more on the establishing NGOs and its contribution toward neoliberal reorganisation see Tina Wallace, “NGO Dilemmas: Trojan Horses for Global Neoliberalism?“, *Socialist Register 2004: The New Imperial Challenge*, Vol 40, 2004, 202-219.

³⁶ Vesna Čopič, “Privatisation and culture: how to separate cultural policy from the provision of culture“, in: *Družboslovne razprave*, Vol. XV, 29, 1999, Slovensko sociološko društvo in Fakulteta za družbene vede Univerze v Ljubljani, Ljubljana, 174.

³⁷ For the critique of evaluation of social impact of cultural production see Paola Merli, (2002) Evaluating the social impact of participation in arts activities, *International Journal of Cultural Policy*, 8:1, 107-118.

³⁸ Eda Čufer, “Komentar“, in: Maja Breznik (ed.), *Posebni skepticizam v umetnosti*, Ljubljana, Založba Sophia, 201, 37; Muršič, Rajko, Mladen Bačić [et al.], *Na trdna tla*, Ustanova nevladinih mladinskega polja Pohorski bataljon (UPB), Tolmin, Koper, 2012.

³⁹ Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso Books, London/NY, 2012, 13.

⁴⁰ Vesna Čopič, Gregor Tomc, “Threat or Opportunity? Slovenian Cultural Policy in Transition“, in: *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 30:1, 2000, 45.

⁴¹ *Ibid.* 51.

⁴² Vesna Čopič, “Privatisation and culture: how to separate cultural policy from

the provision of culture“, in: *Družboslovne razprave*, Vol. XV, 29, 1999, Slovensko sociološko društvo in Fakulteta za družbene vede Univerze v Ljubljani, Ljubljana, 175.

⁴³ Precursor and model for GATS was the *General Agreement on Tariffs and Trade (GATT)* signed in 1948 which was an agreement that enforced progressive liberalization of international trade in goods. GATS was made because of “the growing importance of trade in services for the growth and development of the world economy” and its main goal is “the early achievement of progressively higher levels of liberalization of trade in services”. It recognises state power as “the right of members to regulate and to introduce new regulations, on the supply of services within their territories”. Available online at: General Agreement on Trade in Services, WTO http://www.wto.org/english/docs_e/legal_e/26-gats.pdf

⁴⁴ In the article *Culture between 'l'exception culturelle' and 'cultural diversity'*, Maja Breznik shows how international agreements enforce the economic dimension of culture as a decisive factor in formulating the cultural policy.

Although it seems at the first glance that international organizations advocate for lucrative interests of culture or global entertainment industry while the state tries to protect the local (national) culture production, the relation between them is not antagonistic, but complementary. Maja Breznik: “Culture between 'l'exception culturelle' and 'cultural diversity'“, in Aldo Milohnić et al. (ed.): *Culture Ltd., Material Condition of Culture Production*, Peace Institute, Ljubljana, 2005, 15-43.

⁴⁵ Slovenia became a WTO member on July 30, 1995 by signing the Marrakesh agreement and accepting the “Schedule of Specific Commitments”. *Schedule of Specific Commitments*, GATS/SC/99, 03-2735, August 30, 1995, also published in the Uradni list (*Official Gazette*), 1995.

⁴⁶ Vesna Čopič, Gregor Tomc, *Kulturna politika v Sloveniji, Simpozij*, Fakulteta za družbene vede, Ljubljana, 1998; Vesna Čopič, Gregor Tomc, “Threat or Opportunity? Slovenian Cultural Policy in Transition“, in: *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 30:1, 2000, 46.

⁴⁷ First draft of this document was prepared in the year 2000, while the first *National Cultural Program* was put in power in the year 2004.

⁴⁸ Maja Breznik, *Cultural Revisionism, Culture Between Neo-Liberalism and Social Responsibility*, Peace Institute, Ljubljana, 2004, 62.

⁴⁹ *The Exercising of the Public Interest in Culture Act*, Article 25, Uradni

⁵⁰ Maja Breznik, „Culture in the region and beyond“, see: ICCP, Istanbul Metropolitan Municipality: Yeditepe University, Istanbul, 2007-2008., str. 9., dostupno na internetskoj stranici: <http://icpr2008.yeditepe.edu.tr/papers.html> (posljednji uvid 5. studenog 2015.).

⁵¹ Za više informacija o problemu fleksibilizacije i produktivnosti kulturnog djelovanja i kulturnih djelatnika u Sloveniji vidi: Aldo Milohnič, „O ‚produktivizaciji‘ in ‚fleksibilizaciji‘ delavcev (v kulturi)“, *Borec* LXIV, 685-689, Publicistično društvo ZAK, Ljubljana, 2012., str. 232-248.; Aldo Milohnič, „Employment in Culture“, u: Aldo Milohnič i dr. (ur.), *Culture Ltd., Material Condition of Culture Production*, Peace Institute, Ljubljana, 2005., str. 45-67.

⁵² Samozaposleni kulturni radnici godinama upozoravaju javnost i nadležna tijela na svoju nepodnošljivu ekonomsku i socijalnu situaciju. Irena Pivka (i dr.), *Ocena stroškov dela za samozaposlene v kulturi*, Asociacija, Ljubljana, 2010., dostupno na internetskoj stranici: <http://www.asociacija.si/slo/wp-content/uploads/2009/11/analiza-stroski-samozaposleni-KONCNO.pdf> (posljednji uvid 13. studenoga 2015.).

⁵³ Maja Breznik, „Culture in the region and beyond“, see: ICCP, Istanbul Metropolitan Municipality: Yeditepe University, Istanbul, 2007-2008., str. 12., dostupno na internetskoj stranici: <http://icpr2008.yeditepe.edu.tr/papers.html> (posljednji uvid 5. studenoga 2015.).

⁵⁴ Citirana je izjava slovenskog koreografa Janeza Janše na *Forumu Maska*, na kojemu su pozvani umjetnici i teoretičari revidirali posljednjih dvadeset godina razvoja slovenske scene suvremenog plesa i mogućnosti njezina razvoja u budućnosti. Andreja Kopač, Amelia Kraigher, „Maska forum: Legalisation of the Contemporary Dance Field, or Moving From Presence To Representation“, *Maska*, Vol. XXXIX, 163-164, 2014., Ljubljana, str. 28.

⁵⁵ *Nacionalni program za kulturu 2014. – 2017.*, dostupan na internetskoj stranici: Ministarstvo za kulturo RS <http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministarstvo/Drugo/novice/NET.NPK.pdf> (posljednji uvid 5. studenoga 2015.).

⁵⁶ Andreja Kopač, Amelia Kraigher, „Maska forum: Legalisation of the Contemporary Dance Field, or Moving From Presence To Representation“, *Maska*, Vol. XXXIX, Double Issue 163-164, 2014., Ljubljana, str. 27.

⁵⁷ Maja Breznik, „Culture in the region and beyond“, see: ICCP, Istanbul

Metropolitan Municipality: Yeditepe University, Istanbul, 2007-2008., str. 10., dostupno na internetskoj stranici: <http://icpr2008.yeditepe.edu.tr/papers.html> (posljednji uvid 5. studenoga 2015.).

⁵⁸ *Isto*, str. 11.

⁵⁹ Clive Gray, „Commodification and Instrumentality in Cultural Policy“, u: *International Journal of Cultural Policy*, 13: 2, 2007., str. 203-215.

⁶⁰ Za više informacija o problemu uniformiranosti, standardizacije i kapitalističke estetike vidi: Amelia Kraigher, „Umiranje na obroke“, *Večer*, 710., 2015., dostupno na internetskoj stranici: <http://www.vecer.com/clanek/201510156150062> (posljednji uvid 29. listopada 2015.).

S engleskog na hrvatski prevela: Ivana Bertić

List RS (*Official Gazette*), No. 96, November 14, 2002, available online at: Pravno-informacijski servis RS <http://www.pisrs.si/Pis.web/pregledPredpisa?id=ZAKO381> (last accessed 13 November 2015).

⁵⁰ Maja Breznik, „Culture in the region and beyond“, see: ICCP, Istanbul Metropolitan Municipality: Yeditepe University, Istanbul, 2007-2008, 9, available online at <http://icpr2008.yeditepe.edu.tr/papers.html>.

⁵¹ For more about the problem of flexibilisation and productivity of cultural work(ers) in Slovenia see Aldo Milohnič, „O ‚produktivizaciji‘ in ‚fleksibilizaciji‘ delavcev (v kulturi)“, *Borec* LXIV, 685-689, Publicistično društvo ZAK, Ljubljana, 2012, 232-248; Aldo Milohnič, „Employment in Culture“, in: Aldo Milohnič et al. (ed.), *Culture Ltd., Material Condition of Culture Production*, Peace Institute, Ljubljana, 2005, 45-67.

⁵² For years, self-employed in culture have been alerting the public and the authorities about their intolerable economic and social situation. Irena Pivka (et al.), *Ocena stroškov dela za samozaposlene v kulturi*, Asociacija, Ljubljana, 2010, available online at: [Asociacija <http://www.asociacija.si/slo/wp-content/uploads/2009/11/analiza-stroski-samozaposleni-KONCNO.pdf>](http://www.asociacija.si/slo/wp-content/uploads/2009/11/analiza-stroski-samozaposleni-KONCNO.pdf) (last accessed 13 November 2015).

⁵³ Maja Breznik, „Culture in the region and beyond“, see: ICCP, Istanbul Metropolitan Municipality: Yeditepe University, Istanbul, 2007-2008, 12, available online at <http://icpr2008.yeditepe.edu.tr/papers.html> (last accessed 5 November 2015).

⁵⁴ The quotation was expressed by the Slovenian choreographer Janez Janša at the *Maska forum* where invited artists and theoreticians were re-thinking the last twenty year of development of the Slovene contemporary dance and possibilities for its future. Andreja Kopač, Amelia Kraigher: „Maska forum: Legalisation of the Contemporary Dance Field, or Moving From Presence To Representation“, *Maska*, Vol. XXIX, 163-164, 2014, Ljubljana, 28.

⁵⁵ The *National Culture Programme 2014–2017*, available online at: Ministarstvo za kulturo RS <http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministarstvo/Drugo/novice/NET.NPK.pdf> (last accessed 5 November 2015).

⁵⁶ Andreja Kopač, Amelia Kraigher, „Maska forum: Legalisation of the Contemporary Dance Field, or Moving From Presence To Representation“, *Maska*, Vol. XXIX, Double Issue 163-164, 2014, Ljubljana, 27.

⁵⁷ Maja Breznik, „Culture in the region and beyond“, see: ICCP, Istanbul Metropolitan Municipality: Yeditepe University, Istanbul, 2007-2008, 10, available online at <http://icpr2008.yeditepe.edu.tr/papers.html> (last accessed 5 November 2015).

⁵⁸ *Ibid.*, 11.

⁵⁹ Clive Gray, „Commodification and Instrumentality in Cultural Policy“, in: *International Journal of Cultural Policy*, 13:2, 2007, 203-215.

⁶⁰ For more on the problem of uniformity, standardisation and capitalistic aesthetics see: Amelia Kraigher, „Umiranje na obroke“, *Večer*, 710, 2015. Available online at: [Večer <http://www.vecer.com/clanek/201510156150062>](http://www.vecer.com/clanek/201510156150062), (last accessed 29 October 2015).

Umjetnost linije ili o populizmu



MARIO
KIKAS

The art of
the front or
on populism

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

PREDAN: 27. 4. 2015.

PRIHVACEN: 18. 5. 2015.

UDK: 7.01:323.2

SAŽETAK: Polazište teksta je želja za dovođenjem u suglasje suvremenih teorijskih interesa za bavljenje temom populizma (prije svega crpljeno iz rada Ernesta Laclaua) s recentnijim teorijskim pristupima tumačenju Narodnooslobodilačke borbe kod nas (prije svega ona Darka Suvina), a sve to na terenu specifičnih estetičkih rasprava o realizmu/modernizmu koje su obilježile razdoblje pred Drugi svjetski rat. Tekst se pritom ne vodi željom za nekim konačnim teorijskim razjašnjenjem nego upravo ukazivanjem na teorijsku i historiografsku kompleksnost političkih pojmova poput naroda, razdoblja poput modernizma ili „događaja” poput NOB-a. U drugom dijelu teksta, nalazi i razotkriveni slojevi se pokušavaju promijeniti na specifično i uže polje povijest našeg eksperimentalnog kazališta i njegovih, u naknadnoj valorizaciji, zaboravljenih „trenutaka” poput kazališta NOB-a ili kazališnog djelovanja Bogdana Jerkovića.

KLJUČNE RIJEČI: populizam, kriza, teška vremena, plebejsko nasljeđe, narodna fronta, NOB, nečisti modernizam, Bogdan Jerković, Darko Suvini

Ovaj je rad potaknut jednom aktualnošću i jednom „vječnom“ dilemom iz dva, kako se to lakonskim rječnikom ruskih formalista kaže „susjedna niza” – onog političkog i umjetničkog. Aktualnost se tiče rasprava o populizmu uslijed ekonomske krize, a onda i krize demokracije. Vječno se pitanje pak tiče politike umjetnosti i veze formalnih aspekata umjetničkog djela i njegova političkog apela. No upuštanje u takvu temu iziskuje i neku vrstu upućivanja na terminološke manjkavosti i probleme koji proizlaze iz ovog svojevrsnog kontrasta – pogotovo kad je riječ o populizmu. Manjkavost se nerijetko očituje u parcijalnoj primjeni termina populizam: s jedne strane njegovoj ekskluzivnosti na isključivo desne političke pokrete ili pak generalizaciji na sve radikalne pokrete i s lijeva i s desna.¹ Odatle dolazi i osnovni poticaj i potreba za sortiranjem grmlja argumenata na konkretnom povijesnom primjeru. Najbolje ga je možda prikazati konkretnim autorskim tekstovima, političkim događajima i nevidenom lakoćom spajanja tih dvaju momenata. ……… Naime, već je primjetno da u političkoj teoriji posljednjih godina, pa možda i cijelo desetljeće, raste² interes za populizam i za različite pristupe tom fenomenu posebice u trenutku ekonomske krize i povećane društvene nejednakosti. Zanimljivo je, uvidom u recentne zapise, doći do zaključka da se matrica rasprave i argumentacije nije previše pomaknula od vremena kraja devetnaestog stoljeća i „pozitivističke“ moralne

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

RECEIVED: APRIL 27TH 2015ACCEPTED: MAY 18TH 2015

UDC: 7.01:323.2

SUMMARY: The initial incentive of this text is derived from a wish to harmonize contemporary theoretical interests engaged with the subject of populism (primarily based on the work of Ernesto Laclau) with the more recent theoretical approaches and interpretations of the People's Liberation Struggle (with a special focus on Darko Suvini's work), within the field of specific aesthetic debates on realism/modernism which marked the period before World War II. The intention of this text is not to bring forth some final theoretical resolution, but rather to indicate theoretical and historiographical complexities of political concepts such as “the people”, periods like modernism or “events” such as the People's Liberation Struggle (NOB). In the second part of the text, the discoveries and uncovered layers are applied to a specific and narrower field of the history of our experimental theater and – in a subsequent appraisal – its forgotten “moments” such as the NOB theater or Bogdan Jerković's theatre work.

KEYWORDS: populism, crisis, desperate times, plebeian legacy, Popular Front, People's Liberation Struggle (NOB), impure modernism, Bogdan Jerković, Darko Suvini

This article has been inspired by one current and one “eternal” dilemma from the two, in the laconic words of Russian Formalists, “adjacent sequences” – from the political and the artistic one. The current dilemma concerns the economic crisis followed by the crisis of democracy, which initiated the discussion on populism. In turn, the eternal dilemma concerns the politics of art and the link between the formal aspects of the work of art and its political appellation. However, before we go any further, it is necessary to note the terminological deficiencies and problems arising from making this kind of a contrast – especially when it comes to populism. Its deficiencies can be frequently observed in the partial application of the term populism: on the one hand, in its exclusive ascription to the right-wing political movements and, on the other hand, in its generalization to all radical movements from the political left, as well as from the political right.¹ It is from where the main initiative and the need to sort out these heaps of arguments on the basis of specific historical examples originates. It might be best to represent it via specific texts, political events and the unparalleled ease of linking these two phenomena. ……… Namely, the growing interest² in populism and the development of various approaches to this phenomenon in political theory has been noted in the last couple of years – maybe even a decade – especially in the time

osupnutosti iracionalnim i nezrelim masama koje slijede demagogiju i odbijaju racionalnu i informiranu deliberaciju. Jedina je razlika u tropima koji ispunjavaju logičku i retoričku matricu, što će reći da je današnja rasprava uokvirena u tzv. umjerenjački diskurs. No karakteristika „straha od masa“ i njihova iracionalnoga političkog ponašanja ostaje, kao što pokazuje i ovaj citat: „populizam polarizira društvo, svoje političke protivnike i ‚strane elemente‘ u društvu stigmatizira u ime ‚moralne većine‘, potiče netoleranciju, potkopava demokratske političke institucije i nameće simplificirana pseudorješenja koja teže autoritarnoj transformaciji društva”.³ Godine 1895., još pod dojmom Pariške komune dvadesetak godina ranije i sa sve jačim radničkim pokretom, francuski psiholog Gustave Le Bon piše svoju *Psihologiju gomila* u kojoj narodne mase slikovito uspoređuje s insektima, a retoričare koji ih privlače sa svjetlom prema kojem se insekti postrojavaju.⁴ Ova metafora, osim što upućuje na specifične episteme devetnaestog stoljeća koji su pod utjecajem razvoja tehničkih i prirodnih znanosti olako i društvo poistovjećivali sa zakonitostima tih područja i disciplina, otkriva i osuđujući, moralizatorski stav prema masama. Daljnji izvod tropa iz tog pozitivističko-moralizatorskog registra dovodi do učestalog poistovjećivanja masa i njihove apelacijske snage (odnosno u ovom slučaju snage socijalizma) sa zarazom koja se prenosila

transklasnom ravni, što je Le Bona dovelo do lakonskog zaključka da su socijalističke tendencije danas (kraj 19. st., op. a.) prisutnije među srednjim klasama nego među narodom te da se šire jednostavnom zarazom i ogromnom brzinom.⁵ Taj registar i izniman interes za kritikom političkih tendencija koje su se formirale kroz sindikate, prve socijalističke grupe, pobune ili jednostavnu inklinaciju narodnih masa da izađe na ulice Ernesto Laclau određuje kao manifestaciju „velikog straha društvenih znanosti 19. stoljeća“ od populizma, odnosno psihologije masa.⁶ Taj argentinski teoretičar i jedan od najznačajnijih *analitičara diskursa* u kritičkom pregledu literature o populizmu u svojoj knjizi *On Populist Reason* zaključuje da su se rasprave i pristupi populizmu često vodili impresionističkim, a ne analitičkim pristupom, završavajući nerijetko u nekoherentnoj tipologiji svrstavajući različite povijesne pojave „populizma“:

**U OVOM ĆU SE RADU BAVITI
POPULIZMOM KAO „RETORIKOM ZA
TEŠKA VREMENA“ SPAJAJUĆI LACLAUOVU
„ANTIMORALIZATORSKU“ I DISKURZIVNU
ANALIZU POPULIZMA KOJA U PRVI PLAN
STAVLJA NJEGOV RETORIČKI, ODNOSNO
PERFORMATIVNI I APELACIJSKI ASPEKT
KOJI UPRAVO U INSTRUMENTALIZACIJU
RETORIKE VIDI POPULISTIČKU
RACIONALIZACIJU POLITIKE.**

32

of economic crisis and increasing social inequalities. By reviewing recent texts on the subject, it can be concluded that, interestingly enough, the basic outline of the debate and the arguments put forward have not much changed since the end of the 19th century and the positivist moral dumbfounded response to the irrational and immature masses that easily succumb to demagoguery and reject rational and informed deliberation. The only difference is in the tropes which fill the logical and rhetorical matrix, which is to say that today's debate is framed within the so-called moderate discourse. However, the “fear of the masses” and their irrational political behaviour is something that remains unchanged, as illustrated by this quote: “Populism polarizes the society; its stigmatizes its political opponents and ‘foreign elements’ in the society in the name of the ‘moral majority’; it encourages intolerance, undermines democratic political institutions and imposes simplified pseudo-solutions that tend to bring about an authoritarian transformation of the society.”³ In 1895, still under the influence of the Paris Commune which happened twenty years earlier and the growing labour movement, the French psychologist Gustave Le Bon wrote the book *The Crowd: A Study of the Popular Mind* in which he vividly compared the popular masses with insects who are drawn to the light wielded by rhetoricians like insects to a flame.⁴ In addition to revealing specific 19th century epistemes which were,

**I WILL EXAMINE POPULISM AS
“THE RHETORIC FOR DESPERATE TIMES”,
CONNECTING LACLAU’S “ANTI-MORALIZING”
AND DISCOURSE ANALYSIS OF POPULISM –
WHICH FOREGROUNDS ITS RHETORICAL, I.E.
ITS PERFORMATIVE AND APPELLATE ASPECT
IN WHICH THE INSTRUMENTALIZATION OF
RHETORIC IS REGARDED AS THE POPULIST
RATIONALIZATION OF POLITICS.**

under the influence of technical and natural sciences, too eager to apply the laws of these scientific fields and disciplines to society, this metaphor also exposes a judgmental and moralizing attitude toward the masses. Arising from the positivist and moralizing register, the subsequent derivation of this trope frequently equated the masses and their power of appellation (i.e. the power of socialism, in this particular instance) with a contagion that had been transmitted across social classes which led to Le Bon's laconic conclusion that the socialist tendencies at that time (the end of the 19th century, A/N) were more widespread amongst the middle classes than amongst the people and that they were spreading as a simple contagion at a tremendous speed.⁵ This register and the considerable interest in critiquing political tendencies that were formed within the labour unions, the first socialist groups, or revolts and simple

od američkog populizma kraja 19. i početka 20 stoljeća, preko ruskog narodnjaštva do peronizma u Argentini – u ladice bez jasnog kriterija i metodološke konzistentnosti.⁷ Ta je analitička nekonzistentnost dijelom razlog zašto se populizam danas doživljava u izrazito negativnom kontekstu kao svojevrsni iracionalni pol političkog djelovanja i promišljanja; kao kočničar modernizacijskih procesa, kao „opasni eksces“ koji dovodi u pitanje funkcioniranje „racionalne zajednice“ koja je u osnovi tog procesa.⁸ U ovom ću se radu baviti *populizmom* kao „retorikom za teška vremena“ spajajući Laclauovu „antimoralizatorsku“ i diskurzivnu analizu populizma koja u prvi plan stavlja njegov retorički, odnosno performativni i apelacijski aspekt – sa zgodnim analitičkim izvrućem (zlobnici bi rekli – svojevrsno postteoretičarima) koji upravo u instrumentalizaciji retorike vidi populističku racionalizaciju politike. Pritom kao dobar oslonac služi i stav Kennetha Minoguea, koji koristeći se primjerom američkog populizma s prijelaza 19. u 20. stoljeće govori o populizmu kao „nepromišljenoj racionalizaciji teških vremena“.⁹ Kao što i Laclau u svojem već citiranom tekstu iz 1977. razjašnjava, „rast populizma povijesno je povezan s krizom diskursa dominantne ideologije, što je pak dio jedne opće društvene krize“ s vrlo jasnim brojčanim pokazateljima osiromašenja i povećanja razlika¹⁰, niske integracije masa u politički život ili pak dokidanja mehanizama te integracije

poput smanjena članstva u sindikatima, ograničenom pristupu obrazovanju i slično. Mnoštvo je povijesnih primjera u različitim kontekstima koji pokazuju takve i slične krize te populistički odgovor na njih u različitim ideološkim oblicima – što pak, opet slijedeći Laclaua, ovisi o tome na koji način krizu proživljava dominantni blok i blok kojim se dominira te koji su oblici odgovora na to krizno stanje. Tu se onda kao dva antitetična povijesna slučaja obično daju primjeri nacizma (kao populizma dominantnog bloka u trenutku ekonomske i socijalne krize koji se služi rasizmom i represivnim aparatom da bi ugasio revolucionarni potencijal masa) i različitih lijevih povijesnih pokušaja i „fuzija narodno-demokratske (*popular-democratic*) ideologije i socijalističke ideologije“ u koje Laclau otvoreno svrstava i Tita, navodeći ga (uz Maoa i Talijansku komunističku partiju) kao najznačajniji primjer naprednog (*advanced*) uvođenja demokratske ideologije u ideologiju radničke klase.¹¹ To „originalno stapanje“ buržoasko-demokratskih i proleterskih elemenata u slučaju NOB-a i druge Jugoslavije postaje kompleksnije uvođenjem *narodnih* pitanja *nacija*, odnosno naroda i narodnosti, često retorički kondenziranih kroz populističke parole o bratstvu i jedinstvu, koje su možda najslikovitije izražavale racionalnost koja se krije iza stvaranje jedne takve države.¹² No to je tema za jednu drugu raspravu koje ćemo se ovdje dodirivati tek lapidarno kako bismo razriješili

inclinations of the popular masses to take it to the streets, Ernesto Laclau defines as the manifestation of “the great fear of the nineteenth-century social sciences,” that is, the crowd psychology.⁶ This Argentinian theorist and one of the most important discourse analysts in his critical overview of literature on populism, in his book *On Populist Reason*, concludes that the discussions about and approaches to populism often adopted an impressionist, rather than an analytical approach which led to the development of an incoherent typology of grouping different historical occurrences of “populism” – from the US populism in the late 19th and early 20th century, through the Russian peopleism (Narodniks) to Peronism in Argentina – into categories without applying a clear criterion or consistent methodology.⁷ This analytical inconsistency is partly the reason why populism is today perceived in an extremely negative fashion: as an irrational counterpart of political action and thought; as the brakeman of modernization processes; as a “dangerous excess” which calls into question the functioning of a “rational community” which is the prerequisite of this process.⁸ In this article, I will examine *populism* as “the rhetoric for desperate times”, connecting Laclau’s “anti-moralizing” and discourse analysis of populism – which foregrounds its rhetorical, i.e. its performative and appellative aspect – with a neat analytical twist (as cynics would say – typical for post-

theorists) in which the instrumentalization of rhetoric is regarded as the populist rationalization of politics. What also consolidates the point that I am trying to bring across is Kenneth Minogue’s claim – drawing from the example of American populism at the turn of the 19th century – that populism is “the impetuous rationalization of desperate times.”⁹ As Laclau explains in his above-cited text from 1977: “The emergence of populism is historically linked to a crisis of the dominant ideological discourses which is in turn part of a more general social crisis,” accompanied by indisputable numerical indicators of the rising impoverishment and increased disparities¹⁰, the low integration of the masses into political life and the abolishment of the political integration mechanisms such as the reduction of union membership or limiting the access to education etc. There are numerous historical examples within different contexts that exhibit such and similar crises and the populist responses which can take different ideological forms – which in turn, following Laclau, depends on how the crisis is experienced by the dominant block and the block which is being dominated and what the responses are to the crisis. Two antithetical historical examples are usually mentioned: Nazism (as the populism of the dominant block in the time of economic and social crisis which utilizes racism and the repressive apparatus in order to smother the revolutionary potential of the masses) and various left-wing

neke terminološke nedoumice. Ono je što nas ovdje zanima reprezentacija naroda, ali i apelacija narodu kroz možemo reći – pragmatične kulturne politike u vremenu NOB-a, ali prije toga i kroz slične povijesne primjere koje je, smatram, potrebno navesti da bismo srušili neke mitove o uskom shvaćanju umjetničkog polja i njegova reprezentacijskog dosega. Pritom stalno treba imati na umu specifičnost ratnog konteksta (i povijesnog, ali i prostornog s obzirom na to da je selo mjesto primarne kohezije NOB-a i ratnog djelovanja) Narodnooslobodilačke borbe, što onda uvelike utječe i na stilsko-formalne aspekte jezika, ili, opet formalističkim rječnikom rečeno – umjetničkih sredstava te borbe. Međutim, da bismo uopće shvatili koliko su se ta dva „kontrastna“ aspekta – politički i umjetnički – prožimala, potrebno je napraviti koji analitički i vremenski korak nazad da se predoči sva živost rasprave o tim pitanjima i da se utvrde

**ONO JE ŠTO NAS OVDJE ZANIMA
REPREZENTACIJA NARODA, ALI I APELACIJA
NARODU KROZ MOŽEMO REĆI – PRAGMATIČNE
KULTURNE POLITIKE U VREMENU NOB-A, ALI
PRIJE TOGA I KROZ SLIČNE POVIJESNE PRIMJERE
KOJE JE, SMATRAM, POTREBNO NAVESTI
DA BISMO SRUŠILI NEKE MITOVE O USKOM
SHVAĆANJU UMJETNIČKOG POLJA I NJEGOVA
REPREZENTACIJSKOG DOSEGA.**

**WHAT INTERESTS US HERE IS THE REPRESENTATION
OF THE PEOPLE, BUT ALSO THE APPELLATION
TO THE PEOPLE BY – AS IT MIGHT BE SAID – THE
PRAGMATIC CULTURAL POLICIES AT THE TIME OF THE
NOB, AND EVEN IN TIMES BEFORE THAT. THEREBY,
SIMILAR HISTORICAL EXAMPLES SHOULD ALSO BE
MENTIONED WHICH, I BELIEVE, ARE NECESSARY
TO BE RECALLED IN ORDER TO DISPEL THE MYTHS
ABOUT THE NARROW UNDERSTANDING OF THE FIELD
OF ART AND ITS REPRESENTATIONAL REACH.**

historical attempts and “fusions between popular-democratic ideology and socialist ideology.” In the latter category, Laclau includes Tito (together with Mao and the Italian Communist Party) as the most prominent example of the *advanced* incorporation of democratic ideology into the working-class ideology.¹¹ This “original merging” of the bourgeois-democratic and the proletarian elements in the case of the People’s Liberation Struggle (NOB) and the second Yugoslavia, became more complex with the incorporation of *people’s national* issues – i.e. the issues of nations and nationalities – often rhetorically solidified within populist slogans of brotherhood and unity which, perhaps, most vividly expressed the kind of rationality that laid behind the creation of such a state.¹² But that is a subject for another discussion which will

parametri u kojima su se *dogadali* narod i umjetnost. To činimo ne da bismo prilagodili vlastiti kritički aparat kategorijama političke urgentnosti rata, nego da bismo upozorili da kritički aparat uvijek iznova treba mijenjati s obzirom na kontekst o kojem se govori. Vrlo je teško, naime, estetičke parametre avangardne umjetnosti grada i mirnodopskog razdoblja postaviti kao aršine rasprave o umjetnosti u gerilskim uvjetima ratnog djelovanja.

Svijet se raspada

Drugi svjetski rat svakako je predstavljao jednu takvu krizu ili kako Minogue više poetski kaže: „teško vrijeme“, transformaciju koja je iznjedrila i Narodnu frontu kao jednu vrstu transklasnog, antifašističkog i demokratskog apela protiv prepoznate fašističke prijetnje. Narodna se fronta ostvarivala ili kao konkretan koalicijski sporazum u sastavljanju vlasti tridesetih (primjerice u Francuskoj ili Španjolskoj) ili kao urgentni oblik reakcije na fizički rat – poput onoga na prostoru Jugoslavije – stvaranjem Narodnooslobodilačkog pokreta koji je, iako vojno, logistički i politički vođen Komunističkom partijom Jugoslavije, kadrovski pa i ideološki (u samom ratu) uvelike zasnovan na narodnofrontaškim principima ili kako Darko Suvin kaže – na principima „plebejske revolucije“.¹³ Duga je povijest tog *plebejskog* nasljeđa koje u sebi spaja ili sakuplja sve različite

only be touched upon in order to resolve some terminological ambiguities. What interests us here is the representation of the people, but also the appellation to the people by – as it might be said – the pragmatic cultural policies at the time of the NOB, and even in times before that. Thereby, similar historical examples should also be mentioned which, I believe, are necessary to be recalled in order to dispel the myths about the narrow understanding of the field of art and its representational reach. The specificity of the war context (historical and also spatial, since the village was the place of the primary cohesion of the NOB and its war efforts) of the People’s Liberation Struggle should be borne in mind since it significantly influenced the style and the formal aspects of language, or in the Formalists’ words – the artistic means of that struggle. However, to even comprehend the extent to which these two “contrasting” aspects – the political and the artistic – permeated each other, it is necessary to take an analytical and temporal step back in order to present all the intricacies of this lively debate and to establish the parameters under which the people and art were *happening*. We are not doing this in order to adjust our critical apparatus in correspondence to the categories of the political urgency of war, but rather to issue a warning that the critical apparatus should always be readjusted in relation to the context at hand. In fact, it is extremely difficult to set the aesthetic

povijesne punktove otpora oblicima opresije bez obzira na to na kojem stupnju razvoja bila svjetska povijest ili kapitalizam. Teška vremena i krize u kojima se javljaju ti *plebejski* odgovori iznjedrili su različite oblike općenja-otpora i različite jezike koji su se tradirali i prenosili u slojevima nečitkima, teško vidljivima ili pak potpuno nevidljivima službenoj monološkoj historiografiji. Rjeđa je pojava da su ti glasovi prenijeti, odnosno predstavljeni kroz umjetnost koja je kasnije kanonizirana kao visoka, a ako ne visoka, onda svakako reprezentativna za određene kulturne kontekste, često ulazeći i u javne prostore i institucije postajući njihovim ornamentom u vremenu nakon krize: od Franka W. Brangwyna koji u zgradi suda u Clevelandu slika slavnu scenu potpisivanja Magne Carte,¹⁴ ali ovaj put s motivima seljaka, sitnih obrtnika, povratnika iz rata – koji su inače izostavljeni iz sličnih prikaza, preko Diega Riverera koji u nacionalnoj palači u Ciudadu de Mexicu iscrta guste murale „narodne“ *Povijesti Meksika* sa svim njezinim bunama, ratovima i akterima iz naroda, do našeg primjera i Krste Hegedušića čija je *Seljačka buna – Anno Domini 1573*. donedavno krasila ceremonijalni ulaz u Ured predsjednika RH u Vili Zagorje da bi je maknuli zbog „zastrašujućeg prizora“ i „slike pune mrtvaca, ubijenih seljaka i plemića na konjima, uz ples smrti“.¹⁵ Rat kao najstrašniji izraz krize i teškog vremena bio je najčešći motiv različitih svjetovnih interpretacija plebejskog svijeta ili pak alegorija koje se daju interpretirati u tom ključu.

parameters of the urban avant-garde art during peacetime as a standard for the discussion about art under the conditions of guerrilla warfare.

The world is falling apart

The Second World War certainly represents such a crisis or, as Minogue said more poetically: “a desperate time.” This was a transformative event which gave rise to the People’s Front as a cross-class, anti-fascist and democratic appeal against the fascist threat. The People’s Front was realized as a concrete coalition agreement in the formation of governments in the nineteen-thirties (in France and Spain), or it took the form of an immediate reaction to the material realities of war – such as in Yugoslavia – with the establishment of the People’s Liberation Movement (NOP). Although the NOP was militarily, logistically and politically led by the Communist Party of Yugoslavia, its organization and ideology (during the war) was mostly based on the peopleism and frontist principles or as Darko Suvin says – on the principles of a “plebeian revolution.”¹³

..... This *plebeian* legacy has a long history; it consists of a combination or a collection of all historical points of resistance to oppression, regardless of the historical or capitalist stage of development. These *plebeian* responses emerging during desperate times and crises have generated various forms of

Kao takvi slučajevi u povijesti umjetnosti ostale su zabilježene grafike Albrechta Dürera, poput one za *Spomenik poraženim seljacima* iz 1526. što je njegova refleksija na seljačke ratove ili pak ranije grafike iz 1510. – *Čovjekov pad*.¹⁶ Njome se tematizira klasični biblijski trop „protjerivanja iz raja“ koji talijanska feministička povjesničarka Silvia Federici tumači kao „protjerivanje seljaka s njihove zajedničke zemlje“ uslijed ograđivanja i kriza koje su manifestirale prelazak u novu fazu

TEŠKA VREMENA I KRIZE U KOJIMA SE JAVLJAJU TI PLEBEJSKI ODGOVORI IZNJEDRILI SU RAZLIČITE OBLIKE OPĆENJA-OTPORA I RAZLIČITE JEZIKE KOJI SU SE TRADIRALI I PRENOSILI U SLOJEVIMA NEČITKIMA, TEŠKO VIDLJIVIMA ILI PAK POTPUNO NEVIDLJIVIMA SLUŽBENOJ MONOLOŠKOJ HISTORIOGRAFIJI. RJEĐA JE POJAVA DA SU TI GLASOVI PRENIJETI, ODNOSNO PREDSTAVLJENI KROZ UMJETNOST KOJA JE KASNIJE KANONIZIRANA KAO VISOKA, A AKO NE VISOKA, ONDA SVAKAKO REPREZENTATIVNA ZA ODREĐENE KULTURNE KONTEKSTE, ČESTO ULAZEĆI I U JAVNE PROSTORE I INSTITUCIJE POSTAJUĆI NJIHOVIM ORNAMENTOM U VREMENU NAKON KRIZE.

PLEBEIAN LEGACY HAS A LONG HISTORY; IT CONSISTS OF A COMBINATION OR A COLLECTION OF ALL HISTORICAL POINTS OF RESISTANCE TO OPPRESSION, REGARDLESS OF THE HISTORICAL OR CAPITALIST STAGE OF DEVELOPMENT. THESE PLEBEIAN RESPONSES EMERGING DURING DESPERATE TIMES AND CRISES HAVE GENERATED VARIOUS FORMS OF COMMUNICATING RESISTANCE AND DIFFERENT LANGUAGE REGISTERS WHICH WERE CONVEYED AND TRANSMITTED IN LAYERS UNINTELLIGIBLE AND ALMOST IMPERCEPTIBLE, OR COMPLETELY INVISIBLE TO THE OFFICIAL MONOLOGIC HISTORIOGRAPHY. THERE ARE FEW EXAMPLES WHEN THESE VOICES HAVE BEEN HEARD AND TRANSFERRED, THAT IS, REPRESENTED IN ART WHICH WAS LATER CANONIZED AS HIGH ART, AND IF NOT AS HIGH ART, THEN CONSIDERED AS BEING REPRESENTATIVE OF PARTICULAR CULTURAL CONTEXTS AND EXHIBITED IN PUBLIC SPACES AND INSTITUTIONS BECOMING THEIR ORNAMENTS IN THE AFTERMATH OF THE CRISIS.

communicating resistance and different language registers which were conveyed and transmitted in layers unintelligible and almost imperceptible, or completely invisible to the official monologic historiography. There are few examples when these voices have been heard and transferred, that is,

proizvodnje i prvobitnu akumulaciju kapitala, a što njemački povjesničar Peter Blickel naziva „revolucijom običnog čovjeka“.¹⁷ U isti tijek plebejske reprezentacije spada i žanr-slikarstvo Pietera Bruegela Starijeg kroz dugotrajnu Nizozemsku revoluciju koja slijedi nakon seljačkih ratova u Njemačkoj, a kojim se „bilježe“ i u različitim ključevima tumače ratna pustošenja, ali i prigodničarske prakse seoskog stanovništva. I u književnosti i kazalištu elizabetanske i jakovljevske Engleske, kriza i plebejske pobune našle su svoje mjesto. U suvremenim interpretacijama, pogotovo nakon što primat u šekspirologiji preuzima materijalistički pristup, jedna od zadnjih Shakespearovih

**TO JE VJEČNO PLEBEJSKO
PROKLETSTVO ILI NEŠTO TREZVENIJIM
RJEČNIKOM REČENO – VJEČNA
PLEBEJSKA UVJETOVANOST (U SMISLU
CONDITIO HUMANA) KOJA JE SVOJ
REPREZENTACIJSKI VRHUNAC I TEORIJSKU
ARTIKULACIJU DOŽIVJELA UPRAVO U
MODERNIZMU I BAŠ OKO RASPRAVA NA
„ESTETIČKOJ LJEVICI“, KOJA SE JEDNAKO
KONTRADIKTORNO I KOMPLEKSNO
ODNOSILA PREMA PUČKOSTI, PLEBEJSTVU
I POPULIZMU KAO POLITIČKOJ STRATEGIJI
TEŠKIH VREMENA.**

tragedija – *Koriolan* – tumači se kao reprezentacija kontradikcija imanentnih plebejstvu – između sklonosti političkoj pobuni i prevratu, ali i konzervativnosti očuvanja poretka i stalnom pogledu usmjerenom prema romantiziranoj prošlosti. Ili pak, u ovom slučaju mnogo važnije – kontradikciji koja proizlazi iz njihova jada ili materijalnog stanja koje ih ujedinjuje u masu usmjerenu prema mijenjanju poretka i slike svijeta, ali istovremeno i tu masu fragmentira na partikularne priče koje pokušavaju nadići taj egzistencijalni jad „otimajući jedni drugima od usta“.¹⁸ To je vječno plebejsko prokletstvo ili nešto trezvenijim rječnikom rečeno – vječna plebejska uvjetovanost (u smislu *conditio humana*) koja je svoj reprezentacijski vrhunac i teorijsku artikulaciju doživjela upravo u modernizmu i baš oko rasprava na „estetičkoj ljevici“, koja se jednako kontradiktorno i kompleksno odnosila prema pučkosti, plebejstvu i populizmu kao političkoj strategiji teških vremena.

Narodna fronta i nečisti modernizam

U desetljeću priprema za Drugi svjetski rat, nakon pobjede nacista, većina njemačke intelektualne ljevice završila je u emigraciji, odakle su doprinosili jednoj od najvažnijih estetičkih (a i političkih) debata u 20. stoljeću čija aktualnost ni danas nije zamrla, kao što nije zamrla ni nemogućnost zauzimanja jasnih

**THE UNAVOIDABLE PLEBEIAN CONDITIONING
(IN THE SENSE OF *CONDITIO HUMANA*)
WHICH REACHED ITS REPRESENTATIONAL
APOGEE AND THEORETICAL ARTICULATION
IN MODERNISM WITHIN THE DISCUSSIONS
LED ON THE “AESTHETIC LEFT” AND WHICH
TOOK ONE AND THE SAME CONTRADICTORY
AND COMPLEX APPROACH TO POPULARITY,
PLEBEIANISM AND POPULISM AS THE
POLITICAL STRATEGY OF DESPERATE TIMES.**

represented in art which was later canonized as high art, and if not as high art, then considered as being representative of particular cultural contexts and exhibited in public spaces and institutions becoming their ornaments in the aftermath of the crisis. These scarce instance include: Frank W. Brangwyn's famous mural of the signing of Magna Carta at the Courthouse in Cleveland,¹⁴ but this time depicting peasants, small artisans and war veterans – who are not usually included in similar representations, Diego Rivera's dense murals of the “people's” *History of Mexico* – depicting all its revolts, wars and folk figures – at the National Palace in Mexico City, and our own Krsto Hegedušić's *Peasants' Revolt – Anno Domini 1573* which, until recently, adorned the ceremonial entrance to the Office of the President of Croatia in Villa Zagorje, to be removed because of its “horrifying scenes” and “images filled with dead people,

murdered peasants and noblemen on horseback, with Danse Macabre.”¹⁵ War, as the most horrifying expression of a crisis and desperate times, was the most common motif of various secular interpretations of the plebeian world or even of allegories which can be interpreted under the same framework. Such examples, recorded in art history, include Albrecht Dürer's graphic works: *Monument to the Vanquished Peasants* created in 1526 as his take on the peasants' wars, and his earlier engraving from 1510 – *The Fall of Man*.¹⁶ It employs the classical biblical trope “the expulsion from the Garden of Eden,” which the Italian feminist historian Silvia Federici interprets as “the expulsion of peasants from their common lands” due to the land enclosures and the crises which marked the transition into the new phase of production and the initial accumulation of capital, and what the German historian Peter Blickle calls “the revolution of the common man.”¹⁷ The genre painting of Pieter Bruegel the Elder belongs to the same strain of plebeian representations. Under different frameworks, he “recorded” and interpreted the devastations of war, as well as the festive practices of the rural population during the long-lasting revolution in Netherlands, following the peasants' wars in Germany. The crisis and plebeian revolts appeared even within the literature and theatre of the Elizabethan and Jacobean England. In contemporary literary theory, especially after cultural materialism became the dominant approach in Shakespearean studies, one of the

pozicija u toj raspravi, što je svakako jedna od karakteristika koje pridonose i njezinoj današnjoj živosti. Rasprava o realizmu i modernizmu (kako smo je primili posredno u engleskom prijevodu ili njemački *Expressionismusdebatte*) uključivala je najvažnije njemačke marksističke mislioe: Györgya Lukácsa, Ernsta Blocha, Bertolta Brechta, a onda posredno i Theodora Adorna i Waltera Benjamina.¹⁹ I dok se iz te rasprave može izvući mnogo pitanja koja bi u današnjem kontekstu golicala raspravu, za ovaj konkretan slučaj nećemo ulaziti u pitanja *mimesisa*, teorije odraza pa onda i totaliteta i različitog razumijevanja *formalizma*, nego ćemo staviti fokus na dva momenta koja nam se čine važnima za ovaj tekst. Jedan se tiče već mnogo puta spominjanog naroda i njegove interpretacije u kontekstu lijevih umjetničkih praksi modernizma, posebice u vremenu krize, Narodne fronte i Drugog svjetskog rata, a drugi umjetničke medijacije, odnosno posredovanja. Taj je moment na određeni način zaokupljao sve ove autore te dobiva posebno značajno mjesto u zaključnom dijelu ovog teksta, u kojem otvaram teme partizanskog kazališta koje je u povijesti našeg kazališta u vrijeme tranzicije ostalo nepravedno zapostavljeno.²⁰ Rasprava je započeta u osvit Kominternina „odobravanja“ Narodne fronte kao službene političke linije u trenutku u kojem u Njemačkoj na vlast dolazi Hitler, dok u Italiji već gotovo deset godina vlast drže fašisti, a u Mađarskoj je stabilan Horthyjev režim, nastao kao monarhistički

i desni odgovor na neuspjelu Mađarsku sovjetsku republiku. Iako odbijena kada je 1928. György Lukács predlaže u svojim *Blumovim tezama*, nastalima upravo kao lijeva strategija rušenja Horthyjeva režima, Narodna fronta prihvaćena je kao politička tendencija, ali i kao mjesto oko kojeg se vode užeestetičke rasprave. Tako će jedna od točaka „sukoba“ u *Raspravi o realizmu i modernizmu* biti upravo narod i „umjetničko predstavljanje kontradikcija“ sustava kroz različite umjetničke forme, ili u ovom slučaju stilske formacije. Međutim, kao priređivač ove rasprave na engleskom jeziku Fredric Jameson primjećuje da ovi eseji i prilozi diskusiji marksističkih autora „predstavljaju najvišu točku narodo-frontaške kulturne rasprave“, ali je, nažalost, taj dio koji tematizira narod istovremeno i „najslabija točka dvaju eseja“ kojima se ta rasprava otvara.²¹ Sve započinje Lukácsevom primjedbom Blochu da su ekspresionizam, odnosno avangardni pravci,

JEDNOJ OD NAJVAŽNIJIH ESTETIČKIH (A I POLITIČKIH) DEBATA U 20. STOLJEĆU ČIJA AKTUALNOST NI DANAS NIJE ZAMRLA, KAO ŠTO NIJE ZAMRLA NI NEMOGUĆNOST ZAUZIMANJA JASNIH POZICIJA U TOJ RASPRAVI, ŠTO JE SVAKAKO JEDNA OD KARAKTERISTIKA KOJE PRIDONOSE I NJEZINOJ DANAŠNJOJ ŽIVOSTI.

37

last Shakespeare's tragedies – *Coriolanus* – is interpreted as the representation of contradictions immanent to plebeians – i.e. as the juxtaposition between their inclination to political revolts and upheavals and their conservative preservation of order, along with their constant fall-back to romanticized past. In this case, far more important is the contradiction arising out of their misery and material circumstances which, on the one hand, united the masses determined to change the order and the image of the world while, on the other hand, fragmenting the masses into idiosyncratic particularities who attempted to overcome their existential despair by “snatch[ing] the wretched crumbs from each other’s mouths.”¹⁸ This is the plebeian curse which can never be lifted or, to express it in a more rational manner – the unavoidable plebeian conditioning (in the sense of *conditio humana*) which reached its representational apogee and theoretical articulation in modernism within the discussions led on the “aesthetic left” and which took one and the same contradictory and complex approach to popularity, plebeianism and populism as the political strategy of desperate times.

The popular front and impure modernism

In the decade preceding World War II, after the Nazis came into power, most of the German intellectual left ended up in exile from where they contributed to one of the most important aesthetic (and political) debates of the 20th century. To this day,

ONE OF THE MOST IMPORTANT AESTHETIC (AND POLITICAL) DEBATES OF THE 20TH CENTURY. TO THIS DAY, ITS RELEVANCE HAS STILL NOT DIMINISHED, WHILE THE PERSISTENT INABILITY TO ADOPT A CLEAR POSITION IN THIS DEBATE IS CERTAINLY ONE OF ITS KEY FEATURES CONTRIBUTING TO ITS PRESENT-DAY VIBRANCY.

its relevance has still not diminished, while the persistent inability to adopt a clear position in this debate is certainly one of its key features contributing to its present-day vibrancy. A debate on realism and modernism (in English translation or, in the original German, *Expressionismusdebatte*) entangled the most influential German Marxist thinkers: György Lukács, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, and then, indirectly, Theodor Adorno and Walter Benjamin.¹⁹ While we could draw a lot of issues from this debate which could, within today’s context, spark off numerous discussions, we won’t engage the issues of *mimesis*, the theory of reflection, the totality or various notions of *formalism* in this text. We will, however, focus on the two issues that seem important for this article. One issue concerns the already mentioned people and how they were interpreted within the context of the left-wing modernist art practices, especially during the time of crisis, the Popular Front and World War II.

otuđeni od naroda i objektivno elitistički, na što Bloch odgovara: „Potpuna je neistina da su ekspresionisti bili otuđeni od običnog puka svojom silnom arogancijom. Ponovno, potpuno suprotno. U grupi Plavi jahač oponaša se oslikavanje stakla iz bavarskog Marnaua, zapravo – oni su bili prvi koji su ukazali na ovu dirljivu i tajnovitu narodnu umjetnost.“²² Kasnije, u istom eseju, Bloch dodatno „bogat“ svoju argumentaciju o vezi narodne umjetnosti i avangardnih pokreta navođenjem i „čeških, letonskih i jugoslavenskih umjetnika iz 1918. koji su u ekspresionizmu naišli pristup mnogo bliži njihovoj narodnoj umjetnosti nego bilo koji drugi umjetnički stil“.²³ Međutim, ovu gotovo prirodnu vezu, kako je opisuje Bloch – naroda, avangardnih umjetničkih pravaca i lijevih političkih tendencija ne treba uzimati zdravo za gotovo. Svaki je od ta tri pojma proturječan i iziskuje specifičnu kontekstualizaciju da bi ga se ispitalo i podvrgnulo analizi.

**ZA BRECHTA NI PUČKOST NI REALIZAM NISU
NORMATIVNE OPISNE ESTETSKE KATEGORIJE,
NEGO ODREĐENA FORMALNA SREDSTVA KOJA SE
MIJENJAJU OVISNO O ONOME ŠTO BI SE MOGLO
PRIKAZATI TE ŠTO BI SE I KAKO MOGLO RAZUMJETI.
DRUGIM RIJEČIMA, DIO RETORIKE KOJA NE BJEŽI
NI OD VLASTITOGA POPULISTIČKOG ASPEKTA I
APELA U VREMENU KRIZE.**

38

**FOR BRECHT, POPULARITY AND REALISM WERE
NOT NORMATIVE DESCRIPTIVE AESTHETIC
CATEGORIES, BUT RATHER SPECIFIC FORMAL
DEVICES WHICH CHANGE DEPENDING ON WHAT
COULD BE REPRESENTED AND WHAT AND HOW
IT COULD BE UNDERSTOOD. IN OTHER WORDS,
THEY BELONG TO A RHETORIC WHICH DOES NOT
SHY AWAY FROM ITS OWN POPULIST ASPECT AND
APPELLATION IN THE TIMES OF CRISIS.**

The other issue addresses how people were mediated through art – the mediation which, in a certain way, preoccupied all of these authors and which holds a central place in the final section of this text, where I broach the subject of partisan theatre which has been unjustly left out from the historiography of our theatre during the transitional period.²⁰ The debate was initiated in the wake of the Comintern’s “approval” of the Popular Front as its official strategy during the time of Hitler’s ascendancy to power in Germany, while the fascists in Italy had already been in power for almost ten years and Hungary was in the firm grip of Horthy’s regime, which emerged as a monarchist and right-wing response to the unsuccessful Hungarian Soviet Republic. Although rejected at first in 1928 when it was proposed in György Lukács’s *Blum Theses* as a left-wing strategy of taking down Horthy’s regime, the Popular Front was accepted as a valid political tendency, also becoming a point of

Lakonski zaključujući da se jugoslavenski ekspresionizam opskrbljuje narodnom kulturom, a kako bi se pokazala njegova politička tendencija ili bliskost narodu, Bloch prije svega ne uzima u obzir žanrovske pojavnosti ekspresionizma i razlike između, primjerice, likovnih i književnih formi u ekspresionističkim artikulacijama. Drugi problem proizlazi iz samoga „nacionalnog“ odnosno narodnog pitanja u Jugoslaviji i dvostrukog tretmana narodne tradicije u modernizmu jugoslavenskog prostora. Jedan je tretman tzv. „aktivističkog ekspresionizma“ koji su možda najbolje artikulirali Miroslav Krleža i August Cesarec, koji u svojim esejima *Hrvatska književna laž*, odnosno *Mistifikacija jedne etike* jasno daju do znanja da pozivanje na narod i narodnu baštinu kroz različite umjetničke forme nije nužno iskaz progresivnih političkih težnji i formalnih aspekata djela. Drugi je tretman u Jugoslaviji poslije Prvog svjetskog rata prikazan kroz izgradnju i invenciju tradicije jugoslavenskog nacionalizma, tzv. „vidovdanske ideologije“, u kojoj se narod homogenizira oko konzervativnih načela održavanja monarhije i poretka. Cesarec u okretanju narodnoj folklornoj tradiciji vidi postupak nacionalističke (ali i etatiističke, u svakom slučaju – desne) patologije mita o Kosovskom boju, glorifikacije feudalnog heroizma i u konačnici zapreku spoznavanju klasnih razlika, svojevrstan mehanizam hegemonog skrivanja određenih društvenih i uže ideoloških proturječnosti.²⁴ Ovi Cesarčevi zapisi pokazuju koliko je pojam

interest in particular aesthetic discussion. Thus, one of the points of “conflict” in *A Debate on Realism and Modernism* were the issues concerning people and “the artistic representation of contradictions” through various art forms or, in this case, stylistic formations. However, as the editor of this debate in English, Fredric Jameson notes, these essays and contributions of the Marxist authors “represented one of the high points of popular-frontist cultural debate,” but adds that, unfortunately, “both essays are the weakest at precisely that point” which initiated the debate in the first place.²¹ It all started with Lukács’s objection to Bloch, claiming that Expressionism, i.e. avant-garde movements are alienated from the people and objectively elitist, to which Bloch replied: “Moreover, it is untrue that the Expressionists were estranged from ordinary people by their overwhelming arrogance. Again, the opposite is the case. The Blue Rider imitated the glass paintings at Murnau; in fact they were the first to open people’s eyes to this moving and uncanny folk-art.”²² Later on in that same essay, Bloch further “enriches” his argument on the relationship between folk-art and avant-garde movements by mentioning “Czech, Latvian and Yugoslav artists [who], about 1918, all found in Expressionism an approach that was infinitely closer to their own popular traditions than the majority of other artistic styles.”²³ However, this almost natural alliance – as Bloch characterized it – between the people, avant-garde movements and left political tendencies should not

naroda i narodne kulture kompleksan ne samo u političkom smislu nego i u smislu posredovanja tog problema kroz različite umjetničke prakse, što su ova dva autora prije svega imala na umu pišući svoje kritike. Najekstenzivnija kritika „desnog“ naroda i najjasnije uokvirivanje plebejske tradicije u okvirve lijeve umjetnosti dolazi iz kruga autora s kojima je ovo poglavlje i otvoreno. Njemački dramatičar i kazališni teoretičar Bertolt Brecht narodnoj kulturi posvetio je nemali broj redaka u svojim

**ONA KLASIČNA PODJELA NA FORMALISTIČKI
MODERNIZAM ODVOJEN OD TRENUTAČNIH
POLITIČKIH POTREBA NARODA I LIŠEN
NEKE VRSTE POPULISTIČKE APELATIVNOSTI
NASUPROT TENDENCIOSNOM SOCREALIZMU
POLITIČKE LINIJE KOMINTERNE TOBOŽE
BLISKOM NARODU I NJEGOVOJ PERCEPCIJI
UMJETNOSTI – NE STOJI, KAO ŠTO NE STOJI
NI PERSPEKTIVA BINARNOG POGLEDA NA
UMJETNOSTI TOG DOBA. SKLONIJI SAM
OPISNIM TERMINIMA UMJETNIČKE PRODUKCIJE
TOGA VREMENA KOJU, PRIMJERICE, FREDRIC
JAMESON NAZIVA „NEČISTOM ESTETIKOM“
MODERNIZMA KOJA U TAKO „GUSTIM“ I „TEŠKIM
VREMENIMA“ BIVA „INFICIRANA“ I PLEBEJSTVOM
KOJE GRADI POVIJEST.**

**THE CLASSICAL DIVISION INTO FORMALIST
MODERNISM DIVORCED FROM THE CURRENT
POLITICAL NEEDS OF THE PEOPLE AND DEVOID
OF ANY KIND OF POPULIST APPELLATION VERSUS
TENDENTIOUS SOCIALIST REALISM ASSOCIATED
WITH THE POLICY OF THE COMINTERN AND
SUPPOSEDLY CLOSER TO PEOPLE AND THEIR
PERCEPTION OF ART – CANNOT BE SUSTAINED,
AND NEITHER CAN THE BINARY APPROACH TO
ART OF THAT PERIOD. PERSONALLY, I PREFER
THE MORE DESCRIPTIVE TERMS OF THE ART
PRODUCTION OF THAT TIME WHICH, FOR
EXAMPLE, FREDRIC JAMESON CALLS “THE
IMPURE AESTHETICS” OF MODERNISM WHICH
IN SUCH “DENSE” AND “DESPERATE TIMES” GOT
“INFECTED,” WHILE THE PLEBEIANS WERE THOSE
WHO MADE HISTORY HAPPEN.**

be taken for granted. Each of these three concepts is full of contradictions and demands specific contextualization for it to be examined and analysed. In his brief conclusion that the Yugoslav Expressionism incorporates popular culture in order to demonstrate its political tendency or its inclination toward people, Bloch does not take into account the generic

zapisima, ali i u svojem umjetničkom djelovanju, posebice u ranoj, ekspresionističkoj fazi, donekle rušeći onu Lukácsevu tezu o „ozbiljnosti“ i „narodnoj otuđenosti“ lijevog modernizma. Za artikulaciju odnosa lijevih umjetničkih tendencija prema narodu i narodnoj kulturi ključan je Brechtov tekst *Pučkost i realizam*, nastao 1938. u emigraciji, u trenutku već spomenutih rasprava oko Narodne fronte. Taj je kontekst bitno odredio putanju *Pučkosti i realizma*, kao i činjenica da je *das Volk* (narod, puk) kao termin i kao koncept zauzeo ključnu poziciju u nacističkoj ideologiji od koje se Brecht sklonio u svojem danskom azilu. Još od romantizma i konačnog učvršćivanja dotad fragmentirane nacije, podijeljene između različitih manjih ili većih vizija budućnosti koje su zapravo odražavale dinastijske geopolitičke taktike na europskoj karti, pojam *das Volk* nije samo bio puka politički neutralna i općeprimjenjiva kategorija. Od romantičarskog nacionalizma koji je svoju ornamentiku često tražio i nalazio u pučkoj prošlosti, *das Volk* pa onda i izvedenice *das Volkstum* i *volkstümlich* imale su svoje konkretne političke ostvaraje od Konzervativnog revolucionarnog pokreta dvadesetih do nacizma tridesetih. Iako danas *das Volkstum* možemo prevoditi i kao ukupnost narodne baštine, pa i kao folklor, taj je pojam ipak značajno određen svojim prvotnim organskim devetnaestostoljetnim nabojem koji je svoj vrhunac doživio kroz nacističko doslovno brojenje krvnih zrnaca i

manifestations of Expressionism and differences between, for instance, visual arts and literary forms within expressionist articulations. Another problem arises from the “national” or the issue of nations in Yugoslavia and the duality of the popular tradition in Yugoslav modernism. One approach to the issue came from the so-called “Activist Expressionism,” which is perhaps best articulated by Miroslav Krleža and August Cesarec who, in their essays – *The Croatian Literary Lie* [Hrvatska književna laž] by the former author, and *The Mystification of an Ethic* [Mistifikacija jedne etike] by the latter – clearly state that evoking the nation and national heritage through various art forms is not necessarily an expression of progressive political aspirations or the formal aspects of the art work. The second approach, adopted in Yugoslavia after World War I, was manifested through the establishment and the invention of tradition of Yugoslav nationalism – the so-called “Vidovdan ideology” – which homogenized the people around conservative principles of maintaining the monarchy and the regime. Cesarec interprets this turn to national folk tradition as the expression of nationalist (and also statist, but in all accounts – a right-wing) pathology of the myth of the Battle of Kosovo, the glorification of feudal heroism and, finally, as an obstacle in acknowledging class differences – a kind of a mechanism of hegemonic masking of certain social and, in particular, ideological contradictions.²⁴ These Cesarec’s writings reveal the range of

detaljnu antropometrijsku razradu u politici rasne higijene. Njemačko-hrvatski univerzalni rječnik donekle se drži te povijesti pojma i *das Volkstum* prevodi kao „narodno obilježje i narodno biće“, što bi bio naš najbliži ekvivalent. U tom kontekstu za Brechta pučkost (*die Volkstümlichkeit*) ima izrazito negativno značenje, zaraženo dominantnom ideologijom ili još gore – iskorišteno za pridobivanje puka na svoju stranu povijesti. U ovoj kratkoj dekonstrukciji i dekontaminaciji pojma on ukazuje na tu njegovu romantičarsku herderovsku auru svetosti i vječnosti nepromjenjivih svojstava puka sa svim njegovim običajima i navikama koja je kroz njemačku povijest iskorištena kako bi stvorila ideološku krivotvorinu apstraktnog jedinstva jednog naroda: „Povijest mnogih krivotvorenja koja su poduzimana s tim pojmom pučkosti *duga je i zamršena povijest, povijest klasnih borbi* (istaknuo M. K.). Mi se ovdje nećemo upustiti u nju. Mi samo želimo zadržati u vidu činjenicu krivotvorenja kada govorimo da nam je potrebna pučka umjetnost i time

**NARODNOOSLOBODILAČKU BORBU TREBALO
BI GLEDATI U KONTEKSTU OVOG NAŠIROKO
ELABORIRANOG ODNOSA LIJEVE MISLI
PREMA NARODU – KAO SVOJEVRSTAN
POLITIČKI I PRAKTIČNI OSTVARAJ PRIMJERICE
BRECHTOVIH I LACLAUOVIH TEZA.**

**THE PEOPLE'S LIBERATION STRUGGLE
(NOB) SHOULD BE VIEWED WITHIN
THIS THOROUGHLY ELABORATED
RELATIONSHIP BETWEEN THE LEFT
INTELLIGENTSIA AND THE PEOPLE – AS
A KIND OF A POLITICAL AND PRACTICAL
REALIZATION OF, FOR EXAMPLE,
BRECHT'S AND LACLAU'S THESES.**

complexities weighing on the concepts of the people and popular culture, not only in the political sense but in the sense of mediating these issues through a variety of art practices which Cesarec and Krleža primarily intended to bring across in their critiques. The most extensive critique of the “right-wing” appropriation of the people and the most coherent framing of the plebeian tradition within the left-wing art originated from the authors mentioned at the beginning of this chapter. The German playwright and drama theorists Bertolt Brecht dedicated a significant portion of his writing to popular culture, as he also did in his art practice – especially in his early expressionist phase – shattering, to an extent, Lukács' thesis on left modernism as being “serious” and “estranged from the ordinary people.” Brecht's text *Popularity and Realism* from 1938, which he wrote in exile during the onset of the aforementioned debates about the Popular Front, is essential for articulating the

mislimo na umjetnost za široke mase naroda, za mnoge koje mali broj tlači, za „narode same“, za masu proizvođača, za masu koja je tako dugo bila objekt politike a koja treba da postane njen subjekt“.²⁵ Pučko, tj. narodno napokon dobiva svoj politički sadržaj i gubi statičnost koji mu je pridavala desnica postajući strukturalni element povijesti sa svim svojim kontradikcijama. Za Brechta pučko nije nužno konzervativno, atavističko i antimodernističko, nego kao što Gramsci primjećuje, upravo ambivalentno, s jedne strane kontaminirano time da uvijek predstavlja neki fiksirani, „fosilizirani sloj“ prošlosti, a s druge strane napredni spontani oblik života koji je toliko zaokupio Brechta i njegov kazališni rad²⁶. Iz tog iskustva rada s *pukom* donosi svoje zaključke, a na klasične građanske optužbe o primitivnosti odgovara da je riječ o svakako drugačijoj vrsti primitivnosti od one od koje pate buržoaski umjetnici, a „ne čini se dobro da se odbacuje jedan stil prikazivanja zbog nekoliko nesretnih stilizacija, i to stil koji nastoji da izljušti bitno i omogući apstrakciju“.²⁷ Za Brechta ni pučkost ni realizam nisu normativne opisne estetske kategorije, nego određena formalna sredstva koja se mijenjaju ovisno o onome što bi se moglo prikazati te što bi se i kako moglo razumjeti. Drugim riječima, dio retorike koja ne bježi ni od vlastitoga populističkog aspekta i apela u vremenu krize. Brechtova nam je argumentacija važna iz nekoliko razloga. Prvo – kako bi se jasno raščistili odnosi politike, estetike i naroda kao pojma koji je u jednom povijesnom „teškom vremenu“ i

relationship of the left tendencies in art toward the people and popular culture. The context in which it was written significantly determined the tone of *Popularity and Realism*, together with the fact that *das Volk* (the people) as a term and concept came to occupy the central position in Nazi ideology from which Brecht fled into exile to Denmark. Since Romanticism and the final consolidation of the hitherto fragmented nation, divided between various smaller and larger projections for the future which actually reflected the dynastic geopolitical tactics on the map of Europe, the concept of *das Volk* was not merely a politically neutral and all-encompassing category. From national romanticism which often sought and found its ornamentation in the popular past, *das Volk* and its derivatives *das Volkstum* and *volkstümlich* were politically actualized in the Conservative Revolutionary movement in the 1920s and Nazism in the 1930s. Although nowadays *das Volkstum* is translated as the totality of national heritage and even as folklore, this term is still essentially filled with its original nineteenth-century organic charge which culminated with the Nazis literally counting blood cells and the detailed anthropometric development within the politics of racial hygiene. The German-Croatian dictionary acknowledges that history of the term to an extent, translating *das Volkstum* as “national characteristic and national identity” which corresponds to its nearest equivalent in Croatian.

vremenu krize zaokupio i umjetnike i teoretičare, ali nerijetko – tek lapidarno. Te drugo – da bismo pokazali da modernistički formalni aspekti, poput npr. montaže ili specifične semiotike tijela²⁸ (koja je vođena sličnim principima kao i montaža u filmu) nisu nastali u historijskom vakuumu i eksperimentalnim uvjetima visokog modernizma, nego s jasnim političkim, dugoročnim agitacijskim i didaktičkim ciljem revolucije (percepcije) uz jasnu pripadnosti političkoj ljevici,²⁹ što je pokazao i Brecht svojim radom i upravo navedenim fragmentom o narodnoj, odnosno pučkoj umjetnosti. Drugim riječima, ona klasična podjela na formalistički modernizam odvojen od trenutačnih političkih potreba naroda i lišen neke vrste populističke apelativnosti nasuprot tendencioznom socrealizmu političke linije Kominterne tobože bliskom narodu i njegovoj percepciji umjetnosti – ne stoji, kao što ne stoji ni perspektiva binarnog pogleda na umjetnosti tog doba. Skloniji sam opisnim terminima umjetničke produkcije toga vremena koju, primjerice, Fredric Jameson naziva

U SLUČAJU PARTIZANSKE BORBE TI SPECIFIČNI GOVORNI ŽANROVI MOŽDA SU NAJVIŠE DO IZRAŽAJA DOŠLI U KAZALIŠNOM RADU, JER JE TO IMPROVIZIRANO KAZALIŠTE U „IMPROVIZIRANOJ“ REVOLUCIJIIMALO SVOJU JASNU APELACIJSKU I POLITIČKU FUNKCIJU, A DA PRITOM NIJE BILO LIŠENO ELEMENATA (NEČISTOGA) MODERNISTIČKOG JEZIKA.

IN THE CASE OF THE PARTISAN STRUGGLE, THESE SPECIFIC GENRES OF SPEECH WERE PERHAPS MOST PRONOUNCED IN THEATRE WORK BECAUSE THIS IMPROVISED THEATRE WITHIN THE “IMPROVISED” REVOLUTION HAD A CLEAR APPELLATE AND POLITICAL FUNCTION, WITHOUT BEING DEVOID OF ELEMENTS OF (IMPURE) MODERNIST LANGUAGE.

In this context, popularity (*die Volkstümlichkeit*) for Brecht holds an extremely negative meaning, infected by the dominant ideology or even worse – used to lure the people to side with their version of history. In this brief deconstruction and decontamination of the term, Brecht points to its romantic Herderian aura of sacredness and the eternal and immutable properties of the people – with all their customs and habits – which have been exploited throughout German history in order to create an ideological falsification of an abstract unity of one nation: “The history of all the falsifications that have operated with this conception of *Volkstum* is a long and complex story that is part of the history of the class struggle. We shall not embark on it but shall simply keep in mind the fact of such forgery whenever we speak of our need for popular art, meaning art for the broad masses of people, for the many oppressed by the few, ‘the people proper’, the mass of producers, that has so

„nečistom estetikom“ modernizma koja u tako „gustim“ i „teškim vremenima“ biva „inficirana“ i plebejstvom koje gradi povijest.³⁰

Zaboravljena pretpovijest eksperimenta

Narodnooslobodilačku borbu, kao što sam već ranije dao naslutiti u uvodu i kroz nekoliko tekstualnih *intermezza* o NOB-u, trebalo bi gledati u kontekstu ovog naširoko elaboriranog odnosa lijeve misli prema narodu – kao svojevrsan politički i praktični ostvaraj primjerice Brechtovih i Laclauovih teza. U tom ratu narod postaje protagonist jedne „improvizirane revolucije“ kojoj nije prethodila dugotrajna analitika kao u sovjetskom slučaju, nego je bila neposredna i trenutačna.³¹ Njezino „narodnjaštvo“ i „frontaštvo“ do te je mjere poštivano da vrhovništvo Komunističke partije „nije bilo otvoreno prikazivano, nego tek naznačeno“.³² A narod koji je postao temeljni protagonist i nositelj revolucije „nije bio herderovski etnički skup ujedinjen jezikom i povijesnom tradicijom“ koji sam već ranije istakao kao metu Cesarčeve, Krležine i Brechtove kritike.³³ Ovaj narod-protagonist u *impromptu*-revoluciji, iako rođen u kriznim i teškim vremenima, ne mogu osloboditi karakteristike svojevrsne *ludičnosti* koja je u modernim revalorizacijama postala karakteristika *općeg naroda* i njegove kulture (Bahtin, Huizinga, Burke). Kroz tu narodnu revoluciju stvorio se „poseban vid općenja“, odnosno posebni „žanrovi govora“ koje Bahtin

long been the object of politics while it should have been its subject.”²⁵ The popular, i.e. the folk, finally acquired its political content and lost its static quality imposed from the right, thus becoming a structural element of history with all its contradictions. For Brecht, *the popular* is not necessarily conservative, atavistic or anti-modernist but, as Gramsci noted, it is ambivalent. On the one hand, it is contaminated by its predicament to always represent some fixed and “fossilized strata” of the past, while on the other hand, it represents the progressive and spontaneous form of life which is what engrossed Brecht and his theatre work.²⁶ It is on the basis of his experience of working with *the people* that he drew his conclusions, while, to the classic bourgeois accusations of primitivism, he responded that this certainly was a different kind of primitivism than the one which ailed the bourgeois artists. Moreover, “it does not do us any good to reject one representational style on the merits of few unfortunate stylizations, while it is the same style which strives to unveil what is important and enable abstraction.”²⁷ For Brecht, popularity and realism were not normative descriptive aesthetic categories, but rather specific formal devices which change depending on what could be represented and what and how it could be understood. In other words, they belong to a rhetoric which does not shy away from its own populist aspect and appellation in the times of crisis. ……… Brecht’s arguments are important to us for several reasons.

inače prišiva kriznim vremenima smjehovne kulture renesanse i srednjeg vijeka.³⁴ U slučaju partizanske borbe ti specifični govorni žanrovi možda su najviše do izražaja došli u kazališnom radu, jer je to improvizirano kazalište u „improviziranoj“ revoluciji imalo svoju jasnu apelacijsku i političku funkciju, a da pritom nije bilo lišeno elemenata (nečistoga) modernističkog jezika. O tome da agitacijsko i populističko kazalište u jeku

PLEBEJSKI I GERILSKI ASPEKT TOG KAZALIŠTA, KOJI STALNO POTENCIRA I DARKO SUVIN, U NAKNADNIM SE VALORIZACIJAMA IZGUBIO, OSTAJUĆI (TEK) ZABILJEŽEN KROZ RAD JEDNOG KAZALIŠNOG AUTORA KOJEM OVIM ZAKLJUČKOM POSVEĆUJEM POZORNOST, NEPRAVEDNO IZOSTALU U DOMAĆOJ TEATROLOGIJI. RIJEČ JE O BOGDANU JERKOVIĆU KOJI SE U SVOJOJ REPLICI TIJEKOM RAZGOVORA ZA TEMAT PROLOGA (BR. 27 I 28) IZ 1976. ZALAŽE ZA „ČVRSTO DRUŠTVENO I JASNO ORIJENTIRANO KAZALIŠTE“ KOJE PREDSTAVLJA „KOLEKTIVIZACIJU CIJELE GRUPE“ I „SPAJANJE DVIJU SREDINA: RADNIČKE I KAZALIŠNE – A KOJE SE MEĐUSOBNO POTPUNO NE POZNAJU“ DOK ONI „KOJI STVARAJU PREDSTAVU IMAJU ISTE PROBLEME KOJE IMA I DRUŠTVO U KOJEM DJELUJU“.

THE PLEBEIAN AND GUERRILLA ASPECT OF THIS THEATRE, WHICH DARKO SUVIN ARDENTLY EMPHASIZES, DISAPPEARED FROM SUBSEQUENT VALORISATIONS, PRESERVED (ONLY) IN THE WORK OF ONE THEATRE AUTHOR TO WHOM I PAY ATTENTION IN THIS CONCLUSION – THE ATTENTION THAT THE NATIONAL THEATRE STUDIES HAVE UNJUSTLY DENIED HIM. I AM TALKING ABOUT BOGDAN JERKOVIĆ WHO, IN HIS RESPONSE IN THE INTERVIEW FOR THE FEATURE ARTICLE IN PROLOG (NO. 27/28) IN 1976, ADVOCATED FOR “A STRONGLY AND CLEARLY SOCIALLY ORIENTED THEATRE” WHICH REPRESENTS “THE COLLECTIVISATION OF THE GROUP AS A WHOLE” AND “CONNECTS THE TWO GROUPS: THE WORKERS AND THEATRE MEMBERS – WHO ARE COMPLETELY UNFAMILIAR WITH ONE ANOTHER”, WHILE THOSE “WHO CREATE PLAYS SHARE THE SAME PROBLEMS WITH THE SOCIETY IN WHICH THEY WORK.”

First of all – in order to clarify the relationship between politics, aesthetics and the people as a concept which, at one “desperate time” in history, caught the artists’ and theorists’ attention, but often – only tersely. Second of all – in order to show that the formalist aspects of modernism, e.g. montage and the semiotics of the body²⁸ (guided by similar principles as film montage) have not been created in a historical vacuum and under experimental

rata nije gubilo vlastite avangardne elemente svjedoči iskaz glumca Braslava Borozana, sudionika tzv. Kazališta narodnog oslobođenja Jugoslavije: „To kazalište se zaista dešavalo na avangardni način među partizanskom publikom, kao dio njenog vlastitog dnevnog života, inkorporirano tako da je odražavalo subjekt i objekt bez distance što je stvara pozornica sa zavjesom i rampom. Prema tome partizanska publika nije *doživljavala* kazalište, nego je s njim programatski *živjela*. Jer, shvatimo, nikakvo kazalište u ratu nije moglo biti dramatičnije od samog rata, a tragični patos se u stvarnosti uzdizao do svenarodnog bola koji je obuzimao cjelokupnu osjećajnost čovjekovu.“³⁵ Ono što je boljka takvog „plebejskog“ kazališta, a posebice u ratnim uvjetima, njegova je povijest koja ostaje nezapisana pa danas o ovom tipu kazališta možemo govoriti tek na osnovi ovakvih polumemoarskih iskaza glumaca ili drugih sudionika u radu različitih agitprop divizija koji se prisjećaju „improviziranog gerilskog teatra kratkih formi, s mnogo pjesme i plesa, ali i kratkih skečeva.“³⁶ Tako se i naša teatrologija površno mogla baviti ovim razdobljem domaćeg kazališta, ne nalazeći u njemu političke i estetičke aspekte koji bi ga svrstali uz liniju razvoja domaćega eksperimentalnog kazališta koje svoj vrhunac doživljava tijekom sedamdesetih i osamdesetih, a u naknadnim mu se interpretacijama daju korijeni iz prijeratnih

conditions of high modernism, but with a clear political, long-term agitational and didactic goal of bringing about the revolution (of perception) with a clear affiliation with the political left,²⁹ which Brecht demonstrated in his work and in the above-cited extract about the people’s, i.e. popular art. In other words, the classical division into formalist modernism divorced from the current political needs of the people and devoid of any kind of populist appellation *versus* tendentious Socialist Realism associated with the policy of the Comintern and supposedly closer to people and their perception of art – cannot be sustained, and neither can the binary approach to art of that period. Personally, I prefer the more descriptive terms of the art production of that time which, for example, Fredric Jameson calls “the impure aesthetics” of modernism which in such “dense” and “desperate times” got “infected,” while the plebeians were those who made history happen.³⁰

The Forgotten Prehistory of the Experiment

The People’s Liberation Struggle (NOB), as I have already suggested in the introduction and the textual *intermezzos* on the NOB, should be viewed within this thoroughly elaborated relationship between the left intelligentsia and the people – as a kind of a political and practical realization of, for example, Brecht’s and Laclau’s theses. During that war, the people

avangardnih praksi.³⁷ Pritom se i u kazališnim praksama i njihovim sistematizacijama i analizama zanemaruju epizode partizanskog kazališta dijelom i zbog eksplicitne političke obojenosti i populizma, a vjerojatno i nedodirljivog statusa koji je Narodnooslobodilački rat zauzeo u novoj državi, zajedno s pripadajućim organizacijama poput SUBNOR-a, što je mnogim sudionicima u eksperimentalnim kazališnim pokušajima, pretpostavljam, bilo odbojno.³⁸

Plebejski i gerilski aspekt tog kazališta, koji stalno potencira i Darko Suvin, u naknadnim se valorizacijama izgubio, ostajući (tek) zabilježen kroz rad jednog kazališnog autora kojem ovim zaključkom posvećujem pozornost, nepravedno izostalu u domaćoj teatrologiji. Riječ je o Bogdanu Jerkoviću koji se u svojoj replici tijekom razgovora za temat *Prologa* (br. 27 i 28) iz 1976. zalaže za „čvrsto društveno i jasno orijentirano kazalište“ koje predstavlja „kolektivizaciju cijele grupe“ i „spajanje dviju sredina: radničke i kazališne – a koje se međusobno potpuno ne poznaju“ dok oni „koji stvaraju predstavu imaju iste probleme koje ima i društvo u kojem djeluju“.³⁹ Povodom smrti Bogdana Jerkovića, koji ove rečenice izgovora dok vodi kazališnu grupu u ondašnjoj tvornici Končara, Darko Suvin reći će: „cijeli je život bio naprosto tabuiziran od glavnih hrvatskih teatar, kao periferički ekscentrik sumnjive vrijednosti“.⁴⁰ Međutim „u terminima teatarske povijesti, to je linija za koju se može pretpostaviti da vuče korijen (da

ne idemo u plemenske spektakle) iz helenskih satirskih igara, italičkih atellanskih farsi, srednjovjekovnog teatra misterija i mirakula, te kulminira u plebejskom humanizmu Renesanse, a zatim, nakon njenog poraza, u fabularno i agenski šabloniziranoj, ali gestovno i mimički rafiniranoj *commedia dell'arte*“.⁴¹ Ta umjetnička linija, ali i politička pozicija koja se iza nje krije, potpuno je zaboravljena u domaćem eksperimentalnom kazalištu koje je velikim dijelom depolitizirano ili su mu se, čak, adekvatno pronašli temelji u građanskom kazalištu između dva svjetska rata.⁴² Plebejsko je nasljeđe potpuno zaboravljeno, kao i njegovo ostvarenje u najvećoj nekazališnoj improvizaciji naših naroda i narodnosti – Drugom svjetskom ratu čije se kazalište doživljava kao isključivo populističko i tendenciozno – ali bez umjetničke tendencije.

**TA UMJETNIČKA LINIJA, ALI I POLITIČKA
POZICIJA KOJA SE IZA NJE KRIJE,
POTPUNO JE ZABORAVLJENA U DOMAĆEM
EKSPERIMENTALNOM KAZALIŠTU KOJE JE
VELIKIM DIJELOM DEPOLITIZIRANO ILI SU
MU SE, ČAK, ADEKVATNO PRONAŠLI TEMELJI
U GRAĐANSKOM KAZALIŠTU IZMEĐU DVA
SVJETSKA RATA.**

became the protagonists of this “improvised revolution” which was not preceded by lengthy analytics as in the case of the Soviets, but it was rather direct and instantaneous.³¹ Its “popular-frontist” principles were honoured to the extent that the leadership of the Communist Party “was never openly presented, but merely implied.”³² While the people who have become the main protagonists and the torchbearers of the revolution “were not Herder’s ethnic group unified under the common language and historical tradition,” the concept which was, as I have already stated, heavily criticised by Krleža, Brecht and Cesarec.³³ Although born out of a crisis and desperate times, this people-protagonist could not discharge its ludic quality within this *impromptu*-revolution – a quality which has been viewed as characteristic of the *common people* and their culture in its modern revaluations (Bakhtin, Huizinga, Burke). “A particular kind of communication,” that is, the particular “genres of speech” – which Bakhtin usually attributed to the times of crisis within the culture of laughter during the Renaissance and the Middle Ages³⁴ – were developed within this people’s revolution. In the case of the Partisan struggle, these specific genres of speech were perhaps most pronounced in theatre work because this improvised theatre within the “improvised” revolution had a clear appellate and political function, without being devoid of elements of (impure)

modernist language. The statement of the actor Broslav Borozan, the participant of the so-called People’s Liberation Theatre of Yugoslavia, supports the claim that the agitation and populist theatre in the midst of war did not lose its avant-garde elements: “This theatre was truly realized in an avant-garde way among the partisan audience, as a part of their daily lives; it was incorporated in such a way that it reflected the subject and the object without the distance created by a stage with a curtain and ramp. Therefore, the partisan audience did not *experience* theatre, but they programmatically *lived* with it. Because, you have to understand, no theatre which existed during the war could have been a match to the drama of war, while the tragic pathos of reality which ascended to the nationwide pain engrossed all human emotions.”³⁵

¹ Kao primjer uzimimo leksikografsku natuknicu *populizam* u Hrvatskoj enciklopediji gdje nailazimo na konkretno navođenje povijesnih primjera populističkih pokreta (koji se često izostavljaju u stručnim tekstovima o populizmu) uz isticanje populističkih karakteristika protivljenja „dominaciji elita“ te zastupanje „poboljšanja socioekonomskoga položaja srednjih i nižih klasa“; izvor: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=49512> (zadnji pregled: 1. travnja 2015.). I u ovom lapidarnom slučaju ekstrakcije u cilju kratke bibliografske jedinice dolazi do generalizacije ili jednostranog prišivanja populizma isključivo „antidemokratskim, rasističkim i nacionalističkim usmjerenjima“ (ibid.) ili pak u današnjem europskom političkom kontekstu „radikalno desnim strankama“. Riječ je gotovo o tendenciji u europskoj politologiji da se „većina znanstvene literature o populizmu bavi tim fenomenom na (radikalno) desnoj strani političkog spektra“ (Augustin Derado, „Populizam i kriza demokracije“, u: *Amalgam. Časopis studenata sociologije*, br. 6-7, 2014). O drugoj vrsti „manjkavosti“, odnosno generalizacije u bilješci (3).

² Kao inicijalni trenutak aktualiziranja ove teme u političkoj teoriji uzima se ipak nešto raniji datum i konferencija na fakultetu London School of Economics održana 1967. (više o tome u: Ghita Ionescu i Ernest Gellner (ur.), *Populism: Its Meanings and National Characteristics*, London, Macmillan, 1969). Kasnija aktualizacija populizma u raspravama povezana je s postmarksističkim i poststrukturalističkim teorijskim tendencijama, a kao mjesto njihova raspramsaja i aplikacije uzimaju se izborni uspjesi (relativno) lijevih političkih pokreta u Južnoj Americi, od bolivarizma u Venezueli do lijevog peronizma (kirhnerizma) u Argentini i odnedavno slične tendencije u europskim zemljama teže zahvaćenima krizom i mjerama štednje. Više o tome u Cas Mudde i Cristóbal, „Exclusionary vs. Inclusionary Populism: Comparing Contemporary Europe and Latin America“, *Government and Opposition*, god. 48, br. 2, 2012, Cambridge University Press, London, 147-174.

³ Citat preuzet iz teksta Nenada Zakoška „Zauzdani populizam: fenomen Milana Bandića“ u: *Političke analize*, god. 1, br. 1, 6-10. Kao jedan od recentnih

primjera navodim i raspravu između Catherine Fieschi i Phillippea Marlièrea na mrežnoj stranici [opendemocracy.net](http://www.opendemocracy.net). Izvori: <https://www.opendemocracy.net/catherine-fieschi/plague-on-both-your-populisms>, <https://www.opendemocracy.net/can-europe-make-it/philippe-marli%C3%A8re/demophobes-and-great-fear-of-populism>, <https://www.opendemocracy.net/can-europe-make-it/philippe-marli%C3%A8re/populism-and-enchanted-world-of-%E2%80%98moderate-politics%E2%80%99> (zadnji pregled: 10. travnja 2015.).

⁴ Gustave Le Bon, *The Crowd: A Study of the Popular Mind*, New York, Macmillan, 1896, str. 109. Riječ je o drugoj studiji Le Bonova ciklusa bavljenja „narodnim masama“ i političkim pojavama 19. stoljeća. Nakon *Psihologije naroda* (1894) i spomenute *Psihologije gomila*, slijedi *Psihologija socijalizma* (1896) te u konačnici *Francuska revolucija i psihologija revolucije* (1910). Knjige su ubrzo nakon izlaska u Francuskoj bile prevedene na svjetske jezike s obzirom na „aktualnost teme“. Ostaje zanimljiv izdavački podatak da je *Psihologija revolucije* svoje prvo izdanje na ovim prostorima imala 1919., a *Psihologija gomila* godinu dana poslije, upravo u vremenu uspješnih i neuspješnih revolucija poslije Prvog svjetskog rata.

⁵ Usp. Gustave Le Bon, *The Psychology of Socialism*, New York, Macmillan, 1899, str. 51.

⁶ „The grande peur of the nineteenth-century social sciences“ (prev. M. K.) u: Ernesto Laclau, *On populist reason*, London, Verso, 2005, str. 19.

⁷ Usp. Ernesto Laclau, *On populist reason*, London, Verso, 2005, str. 6. Riječ je o zadnjoj Laclauovoj knjizi o ovoj temi kojom se počeo baviti još u ranijem dijelu svojega opusa tekstem „Towards a Theory of Populism“, *Politics and Ideology in Marxist Theory*, New Left Books, 1977. U njemu donosi sličnu kritiku, ali tada aktualnih rasprava o argentinskom (i općenito latinskoameričkom) populizmu.

⁸ Ibid. 4.

⁹ Američki populizam javlja se kao reakcija na tešku ekonomsku i socijalnu situaciju kojom je posebno bilo pogođeno agrarno područje Juga SAD-a i Velike nizine. Riječ je o vremenu nagle industrijalizacije, smanjenja cijena hrane odnosno poljoprivrednih proizvoda, ali povećanja troškova proizvodnje i rasta

The problem of such a “plebeian” theatre, especially in wartime, was that its history remained unwritten, so today, our examination of this type of theatre is limited to the almost autobiographical testimonies of actors and other participants of various agitprop divisions who recall “the improvised guerrilla theatre of short forms, with an abundance of song and dance, as well as short sketches.”³⁶ Thus, these circumstances enabled theatre studies to superficially address this period of our national theatre without finding any political or aesthetic aspects that would have connected it with the development of national experimental theatre – in its heydays during the nineteen-seventies and eighties – while, in subsequent interpretations, its origins have been ascribed to the pre-war avant-garde practices.³⁷ In addition, the partisan theatre is also disregarded in theatre practice and excluded from its systematizations and analysis partly because of its explicit political proclivities and populism, and probably partly because of the irreproachable status held by the People’s Liberation War within the new state, together with its respective organizations such as the Associations of Battlemen of the People’s Liberation War (SUBNOR), which many participants in the experimental theatre – I suppose – found reprehensible.³⁸ The plebeian and guerrilla aspect of this theatre, which Darko Suvin ardently emphasizes, disappeared from subsequent valorisations,

preserved (only) in the work of one theatre author to whom I pay attention in this conclusion – the attention that the national theatre studies have unjustly denied him. I am talking about Bogdan Jerković who, in his response in the interview for the feature article in *Prolog* (No. 27/28) in 1976, advocated for “a strongly and clearly socially oriented theatre” which represents “the collectivisation of the group as a whole” and “connects the two groups: the workers and theatre members – who are completely unfamiliar with one another,” while those “who create plays share the same problems with the society in which they work.”³⁹ On the occasion of Bogdan Jerković’s death, who uttered these sentences while leading a theatre group in the former Končar factory, Darko Suvin said: “He was tabooed his whole life from all major Croatian theatres and considered as a peripheral eccentric of questionable worth.”⁴⁰ However, “in terms of the history of theatre, it can be assumed that this tendency in art is rooted in (not to broach the subject of tribal spectacles) Hellenic satyr plays, Italic Atellan farces, Medieval mystery and miracle plays, culminating in the plebeian humanism of the Renaissance, and after its decline, in commedia dell’arte with its stock characters and themes, but refined in gestures and mimicry.”⁴¹ This tendency in art, but also the political orientation which hides behind it, have been completely forgotten within the national experimental theatre

kreditne zaduženosti malih poljoprivrednih gospodarstava. To je kao rezultat imalo pauperizirano i proletarizirano selo američkog Juga. U tom se kontekstu na dvostranačkom američkom političkom polju pojavljuje populistička stranka, odnosno People's Party, koja se uspijeva nametnuti kao treći stranački faktor otvorenom kritikom banaka, retorikom koja se temelji na stilskim figurama antiteze poput: bankari/korporacije *versus* poljoprivrednici (u američkom slučaju pojam seljak ne opstoji u političkom diskursu) i radnici (više u: Howard Zinn, *A People's History of The United States*, New York, Harper Perennial, 2001., 286-297 i Kenneth Minogue, „Populism as a Political Movement“, u: Ghita Ionescu i Ernest Gellner (ur.), *Populism: Its Meaning and National Characteristics*, London, Macmillan, 1969., str. 208.

¹⁰ Laclau, *Politics and Ideology*, 175.

¹¹ Ibid. 174.

¹² Usp. Darko Suvin, *Samo jednom se ljubi: Radiografija SFR Jugoslavije*, Beograd, Rosa Luxemburg Stiftung, Beograd, 2014, str. 314.

¹³ Ibid. 317.

¹⁴ Ne treba izostaviti da Brangwyn radi ovaj mural za vrijeme vlasti populističkog gradonačelnika Tommyja Johnsona u industrijskom gradu s izraženom socijalističkom tradicijom i sindikalnim pokretom. Više u: Peter Linebaugh, „Icon and Ideal“ u: *The Magna Carta Manifesto: Liberties and Commons for All*, Berkeley, University of California Press, 2008, 195-196.

¹⁵ Izvor: <http://www.tportal.hr/vijesti/komentari/311184/Je-li-Hrvatska-jedina-drzava-s-predsjednikom-duhom.html>; (zadnji pregled: 10. travnja 2015.) i <http://www.jutarnji.hr/kolinda-iz-kabinet-a-maknula-jakog-murtica-i-stavila-vedrog-sebalja/1336608/> (zadnji pregled: 24. travnja 2015.)

¹⁶ O tome da ovo „seljački“ treba shvatiti uvjetno i da je doista bila riječ o jednoj širokoj pobuni „nižih slojeva“ govori i podatak da su se umjetnici tog razdoblja aktivno svrstali na „plebejsku“ stranu i postajali dio te „mase“. O napuštanju „umjetničkih laboratorija“ i odlasku u rat tijekom šesnaestog stoljeća ekstenzivno piše talijanski povjesničar umjetnosti Paolo Thea u *Gli artisti e Gli „Spregeveli“*. 1525: *la creazione artistica e la guerra dei contadini in Germania*, Milano, Mimesi, 1998.

¹⁷ Prema: Silvia Federici, *Kaliban i veštica. Žene, telo i prvobitna akumulacija*, Beograd, Burevesnik, 2013, 82. i 83.

¹⁸ Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre*, ur. John Willett, London, Methuen, 1964, str. 252.

¹⁹ Prijevod na engleski doprinosu taj raspravi uz kritički komentar Fredrica Jamesona (ur.) u Theodor Adorno i sur., *Aesthetics and Politics*, London/New York, Verso, 1977.

²⁰ Osnovni je razlog i institucionalni gubitak interesa za ovaj dio naše povijesti, zatim činjenica da nije riječ o politički neutralnom problemu te u konačnici postpolitičko razumijevanje totalitarizma kao narativa o dva zla: nacističkom i komunističkom, čime pisanje o posljednjem nije akademski profitabilno pa makar bila riječ o kazalištu.

²¹ Ibid. 14.

²² Ibid. 24.

²³ Ibid. 26.

²⁴ Usp. August Cesarec, *Rasprave, članci, polemike: nacionalni, socijalni i kulturni problemi Jugoslavije*, Zagreb, Zora, 1971, str. 37.

²⁵ Bertolt Brecht, *Dijalektika u teatru*, Beograd, Nolit, 1979, str. 177.

²⁶ Usp. Antonio Gramsci, „Bilješke o folkloru“ u: *Folkloristička čitanka*, Zagreb, AGM, 2010, str. 61.

²⁷ Brecht, *Dijalektika*, 181.

²⁸ Pritom mislim prije svega na rad Sergeja Eizenštajna i njegov razvoj montažnih postupaka, što je postalo temeljno formalno-jezično sredstvo svih žanrova lijeve avangarde, uključujući i Bertolta Brechta, na koga se odnosi druga aluzija. Kroz svoj tu teoriju gestusa Brecht razvija specifičnu teoriju glume i semiotike tijela. Iako mu je prvotni izvor inspiracije ipak pekinška opera i azijsko kazalište, njegovo je shvaćanje pučkosti uvelike utjecalo i na tematiku njegovih drama, ali i ovaj teorijsko-dramaturški aspekt.

²⁹ Fredric Jameson, „Reflections in Conclusion“ u: Theodor Adorno i sur., *Aesthetics and Politics*, London/New York, 1977, str. 207.

³⁰ „Impure aesthetics“, u: Fredric Jameson, *Brecht and Method*, London/New York, Verso, 1999, str. 4.

which has, in turn, been largely depoliticised. Moreover, its origins have been conveniently identified in bourgeois theatre between the two World Wars.⁴² Its plebeian legacy has been completely forgotten, as well as its achievement in the largest non-theatrical improvisation ever staged by our people and nations – the Second World War, whose theatre is considered purely populist and tendentious, having no artistic tendencies.

¹ Let us take, for example, the lexicographic entry on *populism* in the Croatian encyclopaedia which mentions concrete historical examples of populist movements (which are often omitted from academic texts on populism), and emphasises the characteristics of populism such as opposing the “domination of the elites” and advocating for “the improvement of socioeconomic circumstances of the middle and lower classes”, source: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=49512> (Accessed on April 1, 2015). Even in this succinct excerpt written with the intention of creating a short bibliographic entry, there is a generalized and unilateral ascription of populism to exclusively “anti-democratic, racist and nationalist orientations” (ibid.), or in today’s European political context, to the “radical right-wing parties.” We can even consider it a tendency in European political science that “most of the scientific literature on populism deals with this phenomenon only within the (radical) right of the political spectrum” (Augustin Derado, “Populizam i kriza demokracije” in *Amalgam* - the magazine of sociology students, Vol. 6-7, 2014). On the other kind of “deficiency” or generalization see note (3).

² A somewhat earlier date and the conference held at the London School of Economics in 1967, can be considered as the initial moment of this issue’s inception into political theory (see more in: Ghita Ionescu & Ernest Gellner (eds.), *Populism:*

Its Meanings and National Characteristics, London Macmillan, 1969). The later revival of populism is tied to the discussions related to post-Marxist and post-structuralist theoretical tendencies. Its reignition and application accompanied the electoral successes of the (relatively) left-wing political movements in South America: from Bolivarianism in Venezuela to the left-wing Peronism left (Kirchnerism) in Argentina and, more recently, the similar tendencies appeared in the European countries severely affected by the crisis and austerity measures. See more in: Cas Mudde & Cristóbal, “Exclusionary vs. Inclusionary Populism: Comparing Contemporary Europe and Latin America”, *Government and Opposition*, Vol. 48, No. 2, 2012, Cambridge University Press, London, pp. 147-174.

³ Quote from Nenad Zakošek’s text, “Zauzdani populizam: fenomen Milana Bandića” in *Političke analize*, Vol. 1, No. 1, 6-10. As one of the more recent examples, we should mention the discussion between Catherine Fieschi and Philippe Marlière on the website opendemocracy.net. Sources: <https://www.opendemocracy.net/can-europe-make-it/philippe-marli%C3%A8re/demophobes-and-great-fear-of-populism>, <https://www.opendemocracy.net/can-europe-make-it/catherine-fieschi/who%E2%80%99s-afraid-of-populist-wolf>, <https://www.opendemocracy.net/can-europe-make-it/philippe-marli%C3%A8re/populism-and-enchanted-world-of-%E2%80%98moderate-politics%E2%80%99> (Accessed on April 10, 2015).

⁴ Gustave Le Bon, *The Crowd: A Study of the Popular Mind*, New York, Macmillan, 1896, p. 109. This is the second study from Le Bon’s series on “popular masses” and the 19th century political phenomena. After the publication of *The Psychology of Peoples* (1894) and the aforementioned *The Crowd*, he also published *The Psychology of Socialism* (1986) and, finally, *The French Revolution and the Psychology of Revolution* (1910). After their release in France, the books were translated into other world languages because they dealt with “topical issues.” An interesting publication detail is that *The Psychology of Revolution* was first published in this region in 1919, while *The Crowd* was released a year later, during the successful and unsuccessful revolutions following the First World War.

⁵ Cf. Gustave Le Bon, *The Psychology of Socialism*, New York, Macmillan, 1899, p. 51.

⁶ “the *grande peur* of the nineteenth-century social sciences” (trans. M.K.) in Ernesto Laclau, *On populist reason*, London, Verso, 2005, p. 19.

³¹ ibid. Suvin, 315.

³² ibid. 316.

³³ Usp. Boris Buden, „Još o komunističkim krvolicima...“ u: *Prelom*, br. 3-4, 2003, 51-57.

³⁴ Usp. Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea: i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd, Nolit, 1978, str. 18. U ovom je kontekstu instruktivno i čitanje Petera Linebaugha koji se pišući o povijesti jednog praznika iz lijeve tradicije – Prvog maja, poziva i na njegove pretkapitalističke temelje u slavlju plodnosti, vegetacije i proljeća – uz jak izvedbeni element kroz likove Jack-in-the-Greena i Kraljice maja. Razvojem kapitalizma slavlje postaje progon, a progon postaje klika otpora koja se na kraju i ostvaruje kroz povijesno ustoličenje Prvog maja kao simbola borbe masa za bolje životne i radne uvjete. Tako da ono što je prvotno nastalo kao vitalističko narodno slavlje nije nužno nevezano uz otpore mase u novim povijesnim slučajevima – pa tako i ovdje; Peter Linebaugh, *The Incomplete, True, Authentic and Wonderful History of MAY DAY*, izvor: <http://www.midnightnotes.org/mayday/green.html> (zadnji pregled: 14. travnja 2015.)

³⁵ Braslav Borozan, „Avangardno i inovacije u kazalištu NOB-a“, u: *Dani Hrvatskog kazališta: Hrvatska dramska književnost i kazalište od predratnih revolucionarnih previranja do 1955.*, Split, Književni krug, 1983., str. 48.

³⁶ Iskaz Jure Kaštelana, prema Suvin, 316.

³⁷ Usp. Marin Blažević, *Izborni poraz: novo kazalište u hrvatskom glumištu od Gavelle do...*, Zagreb, Disput, 2012.

³⁸ O heterogenosti i kontradikcijama (s obzirom na vrijedeće politike i poredak) domaćega eksperimentalnog kazališta možda najbolje govori prvi temat priređen u njihovu čast u časopisu *Prolog*, br. 27 i 28, 1976, str. 5-12.

³⁹ ibid.

⁴⁰ Darko Suvin, *O Bogdanu, o sjećanju, o teatru kao utopijskoj radosti*, Gordogan, br. 25, 2010.

⁴¹ ibid.

⁴² U pregledu temelja hrvatskoga novog kazališta, eksperimentalne i avangardističke temelje tog kazališta, Blažević vidi prvenstveno u radu Branka

Gavelle. Darko Suvin pak u svojem nekrologu Bogdanu Jerkoviću upravo smatra da je gavelizam hrvatskog kazališta priječio razvoj mladih glumaca nakon povratka iz amaterskog partizanskog kazališta: „To nije bila jedna od mnogih škola, nego isključivi put kojim je mladi glumac (nakon spontanog partizansko-amaterskog vala, iz kojeg su došla neka od naših najboljih glumačkih imena) mogao ući u hrvatske teatre, dakle stopostotni monopol. Tu se radi o dobroj austrijsko-apsolutističkoj tradiciji po kojoj je svaka škola bila stup režima (jer su škole tradicionalno bile za izabrane koji će sutra biti dio vladajuće klase, najviši srednji ili niži)“, ibid. 201.

⁷ Cf. Ernesto Laclau, *On populist reason*, London, Verso, 2005, p. 6. This is the last Laclau's book on this subject which he already tackled within the earlier part of his oeuvre, i.e. in the text “Towards a Theory of Populism”, *Politics and Ideology in Marxist Theory*, New Left Books, 1977, where he provided a similar critique on the, then current, debates concerning the Argentinian (and Latin American, in general) populism.

⁸ Ibid. 4.

⁹ The American populism arose in response to the difficult economic and social circumstances, which particularly affected the agricultural South of the United States and the Great Plains. This was the period of rapid and intensive industrialization, reducing the costs of food and agricultural products, while increasing the production costs and the growth of indebtedness of small farms. In result, the American South was pauperized and proletarianized. In this context, within the US two-party system, the populist party or the People's Party emerged and managed to impose itself as a third party option with its outspoken criticism of banks utilizing the antithetical rhetorical devices such as: bankers/corporations *versus* farmers (in the US, the term *peasant* does not exist in the political discourse) and workers (see more in: Howard Zinn, *A People's History of The United States*, New York, Harper Perennial, 2001., 286-297 and Kenneth Minogue, “Populism as a Political Movement” in Ghita Ionescu & Ernest Gellner (ed.), *Populism: Its Meaning and National Characteristics*, London, Macmillan, 1969, p. 208).

¹⁰ in: Laclau, *Politics and Ideology*, 175.

¹¹ Ibid. 174.

¹² Cf. Darko Suvin, *Samo jednom se ljubi: Radiografija SFR Jugoslavije*, Beograd, Rosa Luxemburg Stiftung, Beograd, 2014, p. 314.

¹³ Ibid. 317.

¹⁴ We should also mention that Brangwyn made this mural under the populist mayor Tommy Johnson, in the industrial city with a strong socialist tradition and the labour union movement. See more in: Peter Linebaugh, “Icon and Ideal” in *The Magna Carta Manifesto: Liberties and Commons for All*, Berkeley: University of California Press, 2008, 195-196.

¹⁵ Source: <http://www.tportal.hr/vijesti/komentari/311184/Je-li-Hrvatska-jedina-drzava-s-predsjednikom-duhom.html>; (Accessed on April 10, 2015.) and <http://www.jutarnji.hr/kolinda-iz-kabineta-makiula--jakog--murtica-i-stavila--vedrog--sebalja/1336608/> (Accessed on April 24, 2015).

¹⁶ That this term “peasant” ought to be understood conditionally and that it truly was a wide-spread rebellion encompassing “the lower classes” is supported by the fact that the artists actively sided with the “plebs” and became a part of the “masses”. The abandonment of the “artists’ laboratories” and going to war during the sixteenth century was extensively discussed in the book by an Italian art historian Paolo Thea *Gli artisti e Gli ‘Spregeveli’. 1525: la creazione artistica e la guerra dei contadini in Germania*, Milan, Mimesi, 1998.

¹⁷ According to: Silvia Federici, *Caliban and the Witch, Autonomia 2004*, pp 116

¹⁸ Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre*, ed. John Willett, London: Methuen, 1964, p. 252.

¹⁹ The English translation contributes to this debate with a critical afterword by Fredric Jameson (ed.) in Theodor Adorno et al., *Aesthetics and Politics*, London/New York, Verso, 1977.

²⁰ The main reason for this omission is the lack of institutional interest for this part of our history, then the fact that it is not a politically neutral issue and, ultimately, the post-political understanding of totalitarianism as a narrative of two evils: the Nazism and Communism, making the writing on the latter issue academically non-profitable even within the context of theatre.

²¹ Ibid. 14.

²² Ibid. 24.

²³ Ibid. 26.

²⁴ Cf. August Cesarec, *Rasprave, članci, polemike: nacionalni, socijalni i kulturni problemi Jugoslavije*, Zagreb, Zora, 1971, p. 37.

²⁵ Bertolt Brecht, *Dijalektika u teatru*, Belgrade, Nolit, 1979, p. 177. [English translation from: Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre*, Marc Silberman, Steve Giles & Tom Kuhn (eds.), London/New York, Bloomsbury, 2015, pp. 201-202].

²⁶ Cf. Antonio Gramsci, “Bilješke o folkloru” in *Folkloristička čitanka*, Zagreb, AGM, 2010, p. 61.

²⁷ Brecht, *Dijalektika*, p. 181.

²⁸ I primarily refer to the work of Sergei Eisenstein and his development of the methods of montage which became the fundamental formal language technique of all the left avant-garde genres, including the work of Bertolt Brecht who is alluded to in the subsequent segment. Through his theory of *gestus*, Brecht developed a specific theory of acting and the semiotics of the body. Although his initial source of inspiration was the Peking opera and Asian theater, his understanding of the concept of *popularity* has greatly influenced the themes of his plays, as well as this theoretical and dramaturgic aspect.

²⁹ Fredric Jameson, "Reflections in Conclusion" in Theodor Adorno et al., *Aesthetics and Politics*, London/New York, 1977, p. 207.

³⁰ "impure aesthetics", in: Fredric Jameson, *Brecht and Method*, London/New York, Verso, 1999, p. 4

³¹ Ibid. Suvin, p. 315.

³² Ibid. p. 316.

³³ Cf. Boris Buden, "Još o komunističkim krvolicima..." in: *Prelom*, No. 3-4, 2003, 51-57.

³⁴ Cf. Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea: i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd, Nolit, 1978, p. 18. In this context, it is instructive to read Peter Linebaugh who writes about the history of one holiday from the left tradition – May Day, referring to its pre-capitalist origins in the festival of fertility, vegetation and spring – which had a strong performative element in the form of the characters Jack-in-the-Green and May Queen. By the development of capitalism, the festival became a persecution, and the persecution became the seed of resistance which finally sprouted out through the historic establishment of the May Day as a symbol of the struggles of the masses to achieve better living and working conditions. Thus, what has originated from vitalist folk festivals is not necessarily unrelated to the new historical instances – same as in this case; Peter Linebaugh, *The Incomplete, True, Authentic and Wonderful History of MAY DAY*, (Accessed on April 14, 2015).

³⁵ Braslav Borozan, "Avangardno i inovacije u kazalištu NOB-a", in *Dani Hvarskog kazališta: Hrvatska dramska književnost i kazalište od predratnih revolucionarnih previranja do 1955*, Split: Književni krug, 1983, p. 48.

³⁶ Stated by Jure Kaštelan, according to Suvin, p. 316.

³⁷ Cf. Marin Blažević, *Izboreni poraz: novo kazalište u hrvatskom glumištu od Gavelle do...*, Zagreb, Disput, 2012.

³⁸ The heterogeneity and contradictions (in view of the current policies and the political order) of the national experimental theatre is, perhaps, best addressed in the special feature on the subject in the magazine *Prolog* No. 27 i 28, 1976, pp. 5 – 12.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Darko Suvin, *O Bogdanu, o sjećanju, o teatru kao utopijskoj radosti*, Gordogan, No. 25, 2010.

⁴¹ Ibid.

⁴² In his study on the foundations of the new Croatian theatre, Blažević attributes its experimental and avant-garde roots to the work of Branko Gavella. On the other hand, in the eulogy written for Bogdan Jerković, Darko Suvin claims that it was the Gavellian inclination of the Croatian theatre which impeded the development of young actors upon their return from amateur partisan theatres: "This was not just one of many schools, but the only way a young actor could take (after taking part in the spontaneous partisan amateur wave from which some of our best actors originated) in order to become a part of the Croatian theatre; so, this was a complete monopoly. This was a part of the good-old Austrian absolutist tradition where schools were one of the pillars of the regime (because schools were traditionally only for those selected few who would later become members of the ruling class, of its upper, middle or the bottom echelon)," *ibid.* 201.

Croatian to English translation: Dunja Opatić

Društveni angažman u umjetnosti između individualnog rada i kolektivnih praksi: feministički principi



48 JELENA
PETROVIĆ

Social engagement in art between individual work and collective practices: Feminist principles

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

PREDAN: 10.7.2015.

PRIHVACEN: 16.7.2015.

UDK: 7.01:141.72

SAŽETAK: Rad se bavi analizom individualnih i kolektivnih praksi unutar politički angažirane umjetnosti iz feminističke perspektive. Ukazujući na nužnost postavljanja feminističkih principa djelovanja i organizacije, rad istovremeno ukazuje na nužnost političke artikulacije i nove društvene utopije koja bi međusobno uvjetovan odnos revolucija-umjetnost / umjetnost-revolucija permanentno mijenjala, izazivala, oblikovala u sferi svakodnevnih životnih potreba i praksi, ljudskih odnosa i osjećaja. Pritom teoretizira društveno i političko angažiranje umjetnosti, ukazujući na feminizam kao politiku koja uspostavlja polje mišljenja i djelovanja, vraća nas na osnovna i univerzalna pitanja političko-ekonomske i šire društvene emancipacije. Kroz (lažno) antagonizirane ideološke binarne opozicije: individualno vs. kolektivno, estetičko vs. političko (koje se izjednačava s etičkim), materijalno vs. diskurzivno, racionalno vs. afektivno – ukazuje na različite zaokrete u polju umjetnosti od 90-tih nadalje, analizirajući posebno „nevolje” s feminističkom festivalizacijom i angažiranjem umjetnosti. Također, rad uvodi politiku afekta kao moguću strategiju za međusobno povezivanje i djelovanje (novih) revolucionarnih i umjetničkih praksi.

KLJUČNE RIJEČI: individualni rad vs. kolektivne prakse, feminizam, politika afekta, festivalizacija umjetnosti

U retoričkoj praksi angažirane umjetnosti posljednjih se godina susrećemo s vremenski i prostorno dekontekstualiziranim pojmovima kolektivnog, zajedničkog, kolaborativnog ili participativog djelovanja koji se postavljaju nasuprot pojmu individualnog rada, vrlo često bez jasne konceptualne, a i društveno djelujuće prakse. Ako uzmemo u obzir da se relacija vrijeme–prostor kontekstualizira društvenim obrascima koji imaju političku, ekonomsku i ideološku moć, osnova ovoga nesporazuma individualno vs. kolektivno leži u već davno postavljenom sukobu na jugoslavenskoj ljevici 30-ih godina prošlog stoljeća oko toga što je zapravo sinteza umjetnosti i revolucije, kome i čemu ona služi. Pitanje estetike, autonomije i angažmana umjetnosti, onoga što revolucionarne i avangardne prakse znače, na sličan je način prisutno i danas. Razlika je u tome da su institucionalni prostori i politike kroz postideološke i poshtistorijske naracije u međuvremenu napravili lažni antagonizam između individualnog i kolektivnog, estetskog i društvenog, isto tako međusobnu uvjetovanost etičke norme i političkog angažmana. Zato je nužno vratiti se na značenje onoga što individualni rad i kolektivne prakse znače i kako se za ideje umjetničkog i revolucionarnog povezuju i angažiraju u određenom kontekstu.¹ Prostor je koji podliježe ovoj analizi (post)jugoslavenski, a vrijeme dijagnostička *povijest sadašnjosti* (i to u feminističkom smislu), s teozom da se uzajamna

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

RECEIVED: JULY 10TH 2015ACCEPTED: JULY 16TH 2015

UDC: 7.01:141.72

SUMMARY: The article analyses individual and collective practices in politically engaged art, as viewed from a feminist perspective. By highlighting the need for feminist principles of action and organisation, the text also stresses the necessity of political articulation and a new social utopia through which the relation revolution-art/art-revolution can be continually changed, provoked and shaped in accordance with the everyday life needs and practices, human relations and emotions. The author theorizes the social and political engagement of art (pointing to feminism as an example of politics that establishes a field of thought and action) and brings us back to fundamental and universal questions of political economic and wider social emancipation. Through (falsely) antagonised ideological binary oppositions – individual vs. collective, aesthetic vs. political (equalized with ethical), material vs. discursive, rational vs. affective – the author indicates different turns that have occurred in art since the 1990s, paying particular attention to “difficulties” in regard to the festivalisation of feminism and art engagement. Finally, the article introduces the politics of affect as a possible strategy through which (new) revolutionary and artistic practices could interconnect and operate.

KEYWORDS: individual work vs. collective practices, feminism, politics of affect, festivalisation of art

In recent rhetorical practice of socially engaged art we encounter temporally and spatially decontextualized notions of collective, collaborative and participative work. They are in contrast to the notion of individual work, very often without any clear conceptual and socially engaged practice. If we take into account that the relation of time and space is contextualised through social patterns with political, economic and ideological power, the roots of this discord between the *individual* and the *collective* lead to the old conflict that occurred on the Yugoslavian left in 1930s over what the synthesis of art and revolution really was, as well as to what and to whom it served. The question of aesthetics, autonomy and art engagement in what revolutionary and avant-garde practices mean in the present-day is in a similar way still relevant. The difference is that in the interim the institutional spaces and politics used post-ideological and post-historical narratives to cause a false antagonism between the individual and collective, aesthetic and social, as well as to create a mutual conditionality of ethical norm and political engagement. Therefore it is necessary to go back to the meaning of collective practices and individual work, and to how they connect and engage in revolutionary and artistic ideas.¹ This analysis applies to the (post)Yugoslavian territory and the *history of present*, (in feminist sense). It argues that the interconnection of art and

povezanost umjetnosti i revolucije danas mora uspostaviti kroz značenje *umjetnosti kao permanentne revolucije* kroz koju se individualne i kolektivne prakse naizmjenično smjenjuju, prelazeći jedna u drugu preko zajedničkog ruba – kao u slučaju Möbiusove vrpce.² Drugo je pitanje kojim se rad bavi: kako umjetnost intervenira u političku, ekonomsku i ideološku moć društvenih struktura i kako ih uopće radikalno mijenja ako se u kratkoj povijesti međusobne povezanosti umjetnosti i revolucije uvijek i iznova brišu njezine feminističke prakse?³ U pojednostavljenoj povijesnoj slici ženskih i/ili feminističkih pokreta (post)jugoslavenskog prostora možemo prepoznati tri revizionistička zahvata, manipulativna preispisivanja i aproprijacije različitih feminističkih praksi te njihova svođenja na jednoznačni pojam (s napomenom da je sam pojam kontekstualno kompleksan u svojim praksama i učincima). Prvi revizionistički zahvat događa se nakon prvog vala jugoslavenskog feminizma, na početku Drugog svjetskog rata, a

**UZAJAMNA POVEZANOST UMJETNOSTI I
REVOLUCIJE DANAS MORA USPOSTAVITI KROZ
ZNAČENJE UMJETNOSTI KAO PERMANENTNE
REVOLUCIJE KROZ KOJU SE INDIVIDUALNE I
KOLEKTIVNE PRAKSE NAIZMJENIČNO SMJENJUJU,
PRELAZEĆI JEDNA U DRUGU PREKO ZAJEDNIČKOG
RUBA – KAO U SLUČAJU MÖBIUSOVE VRPCE.**

**THE INTERCONNECTION OF ART AND
REVOLUTION MUST RETURN TO ITS ORIGINAL
PURPOSE: OF ART AS A PERMANENT
REVOLUTION, IN WHICH THE COLLECTIVE AND
INDIVIDUAL PRACTICES ALTERNATE ONE AFTER
ANOTHER, AS IN MÖBIUS BAND.**

revolution must return to its original purpose: *of art as a permanent revolution*, in which the collective and individual practices alternate one after another, as in Möbius band.² The important question here is how does art intervene in the political, economic and ideological power of social structures and how can art even radically change them if the emerging feminist practices are constantly and repeatedly being erased in the short history of interconnection between art and revolution?³ Through a simplified historical illustration of women's and/or feminist movements on the (post)Yugoslavian territory, we can define three temporally relevant revisionist interventions, manipulative copying and appropriations of different feminist practices, as well as their reduction to an unambiguous term (it should be noted that the term itself is contextually complex in its practises and effects). The first revisionist intervention occurred after the first wave of feminism in Yugoslavia, at the beginning and particularly after WW2, when equal rights were formally recognised for all citizens in SFRY. All pre-war women's

posebno poslije njega, kada su u SFRJ svi narodi i narodnosti, državljani i državljanke formalno dobili jednaka prava. Sva predratna ženska društva i udruženja, formirana bilo po nacionalnoj bilo po vjerskoj, ili s druge strane, po kulturnoj, umjetničkoj ili profesionalnoj liniji, bila su podjednako opredijeljena kao građanska, a socijalni, prosvjetni i stvaralački rad progresivnih feminističkih i/ili ženskih udruženja, grupa ili pojedinki u tom polju, ocijenjen je kroz prizmu „pogrešne” buržoaske ideologije, što na kraju dovodi i do (samo)ukidanja AFŽ-a i birokratizacije ženskih tijela unutar partijskih struktura organizacije države (prva, socijalistička revizija). Početkom 90-ih godina, u vrijeme ratnog raskrajanja Jugoslavije propatrijarhalno žensko djelovanje ponovno je zaživjelo u okviru dominantnoga nacionalističkog diskursa i njegove izmišljene tradicije. Iz starih je arhiva tako izvučen i revaloriziran rad propatrijarhalnih ženskih zadruga, ali i pojedinih pripadnica građanskog sloja čija su nacionalna opredjeljenja s početka 20. stoljeća manipulativno interpretirana u cilju ispisivanja prigodnoga povijesnog teksta za potrebe stvaranja etnonacionalističkih država. Revolucionarna ženska udruženja zajedno sa socijalističkim idejama bila su pritom u potpunosti sporedna (druga, etnonacionalistička revizija). Nakon ponovnog oživljavanja etnonacionalističkih politika i u ime njih vođenih ratova tijekom 90-ih, u periodu tranzicije iz arhiva se izvlače i

associations were equally defined as civic, regardless of whether they were formed on national, religious, political, cultural, artistic or professional grounds. The social, educational and creative work of progressive feminist and/or women's organisations, groups and individuals was judged through the prism of the “wrong” bourgeois ideology, which eventually resulted in the (self)abolition of Women's Antifascist Front and in the bureaucratisation of women's associations (the first, socialist revision). In early 1990s, during the wars that followed after the split of Yugoslavia, the pro-patriarchal women's activity resurfaced within the dominating nationalistic discourse and its fabricated folklore tradition. At the same time the work of pro-patriarchal women's cooperatives as well as of some female members of the bourgeois class, was dug from the archives and revalorised. Their national orientations from the beginning of the 20th century were manipulatively interpreted so as to produce an appropriate historical narrative for the needs of creating ethno-nationalist states. The revolutionary women's associations and socialist ideas were at the same time completely side-lined (the second, ethno-nationalist revision). In the transition period that followed after the revival of ethno-nationalist politics and the 1990s wars, the representatives of the “salon” feminism and their so-called bourgeois organisations were also brought from the archives. In accordance with the introduction of liberal-

predstavnice „salonskog” feminizma i njihove građanske organizacije. U skladu s uvođenjem liberalno-demokratskih manira u cilju pridruživanja rodno osviještenoj velikoj europskoj obitelji, postaju velike žene ispred svojega vremena, a njihovi pokreti daleki vjesnici građanske jednakosti i raznolikosti suvremenog društva, koji su tijekom socijalizma bili zabranjeni ili jednostavno besmisleni (treća, tranzicijska, liberalno-demokratska revizija). Ako na ovom mjestu feminizam shvatimo kao heterogeni pojam koji podliježe različitim ideološkim opcijama, politika feminističkog djelovanja koja ukazuje na nevolje s lažnim univerzalizmom revolucionarnih ideja, da bi ih učinila neprekidnima i uistinu zajedničkim, s vremenom postaje instrumentalizirana ili jednostavno prilagođena dominantnim diskursima. Ako se osvrnemo na period koji je u povijesti (post)jugoslavenskog prostora bio revolucionaran i oslobađajući po više različitih osnova, uviđamo da se u proces označavanja radničke klase u periodu socijalizma prešutno upisala obiteljska podjela rada i reprodukcija onoga što se tradicionalno smatralo prirodnim muško-ženskim ulogama (dobrobit žene uključena je u blagostanje muškarca, tako da su rađanje djece, kućanske i potrošačke aktivnosti ostali primarni ženski zadaci). Posljedično je plaćeni rad muškarca zadržao drugačiji (povlašten) status, tako da se socijalističkom politikom rodne jednakosti bitno nije promijenio patrijarhalni status žena

(prije svega, nije se riješio problem neplaćenoga kućanskog i reproduktivnog rada, usprkos jednakom društvenom, ekonomskom i političkom statusu žene). Politička ekonomija koja je bila izgrađena na podrazumijevajućim, „prirodnim” muško-ženskim obvezama (vrijednostima), kao i na moralnim kategorijama obiteljske i javne (zaposlene) žene, osigurala je uvjete s pomoću kojih se patrijarhalni odnos između proizvodnje i rodne raspodjele rada vremenom retradicionalizirao, onemogućavajući da se postojeća značenja rada i proizvodnje materijaliziraju u smjeru rodnih, bitno jednakopravnih politika. Povijest (post)jugoslavenskog prostora zato predstavlja složeno i nestabilno tlo za kritičko promišljanje dosadašnjih revolucionarnih, posebno feminističkih praksi, jer se nakon socijalističke revolucije eksploatacija nastavlja kroz socijalizmu prilagođen patrijarhat. U tome se jasno prepoznaju i uzroci kontrarevolucionarnog djelovanja⁴ i temelja kasnijega tranzicijskog povratka na fatalni spoj kapitalizma i patrijarhata, zbog čega feministički principi i feministička perspektiva

KAKO UMJETNOST INTERVENIRA U POLITIČKU, EKONOMSKU I IDEOLOŠKU MOĆ DRUŠTVENIH STRUKTURA I KAKO IH UOPĆE RADIKALNO MIJENJA AKO SE U KRATKOJ POVIJESTI MEĐUSOBNE POVEZANOSTI UMJETNOSTI I REVOLUCIJE UVIJEK I ZNOVA BRIŠU NJEZINE FEMINISTIČKE PRAKSE?

51

democratic etiquette with the aim to join the big, gender-aware European family, they became to be considered as great women of their time. Their movements were regarded as distant heralds of civic equality and the diversity of contemporary society, which under socialism were forbidden or considered as meaningless (the third, transitional, liberal-democratic revision). If we take into account the fact that feminism is a heterogenic notion that can be subjected to different ideological options, the politics of feminist activity that indicates difficulties with the revolution's false universalism (so as to make it continuous and truly mutual), over time always becomes instrumentalized or simply attuned to the dominating discourses. If we observe the socialist period in Yugoslavia (which was revolutionary and liberating on many levels in the history of the (post)Yugoslavian territory), we can notice that family work distribution and the reproduction of what was traditionally considered as "natural" were tacitly included to the process of marking the socialist working class. The well-being of a woman was included in the well-being of a man, hence childbearing, housework and consumer activities remained to be women's primary tasks. Consequently, the man's paid work kept a different (privileged) status, reflecting the fact that the new politics of gender equality did not change the patriarchal status of women and, most notably, did not solve the problem of their

HOW DOES ART INTERVENE IN THE POLITICAL, ECONOMIC AND IDEOLOGICAL POWER OF SOCIAL STRUCTURES AND HOW CAN ART EVEN RADICALLY CHANGE THEM IF THE EMERGING FEMINIST PRACTICES ARE CONSTANTLY AND REPEATEDLY BEING ERASED IN THE SHORT HISTORY OF INTERCONNECTION BETWEEN ART AND REVOLUTION?

unpaid household and reproductive work (despite of women's equal social, economic and political status). This political economy, built on the foundation of "natural" male-female duties (values) and moral categories of the family woman and the public (employed) woman, set the conditions that over time helped to re-traditionalise the patriarchal relation between production and gender work distribution. At the same time, it made it impossible for the notions of work and production to materialise towards gender, essentially equal, politics. The history of (post) Yugoslavian territory in that sense represents a complex and unstable ground for critical thinking of past revolutionary (particularly feminist) practices, because the exploitation was continued after the socialist revolution, through a patriarchal system that was simply adjusted to the socialist regime. In this we can clearly recognise the causes of counter-revolutionary activity⁴, as well as the basis of the later transitional return to the fatal combination of capitalism and patriarchy. Feminist principles

postaju nužni u procesu reangažiranja uzajamnog odnosa revolucije i umjetnosti. (Do)sadašnje se feminističke politike u suvremenoj simbiozi kapitalizma i patrijarhata zato istovremeno mogu sagledati kao simptom i posljedica, ali i kao i sredstvo, odnosno polazna točka za političku artikulaciju onih emergentnih praksi koje urušavaju tu simbiozu i njezina uporišta. *Povijest sadašnjosti* u značenju Foucaultove dijagnoze povijesti feminističkih politika, njihovih kontinuiteta i diskontinuiteta, u značenju osnovne paradigme za građenje feminističke platforme koja uspostavlja polje mišljenja i djelovanja, vraća nas na osnovna i univerzalna pitanja političko-ekonomske i šire društvene emancipacije. Dijagnoza kritičkog promišljanja prošlosti omogućava stvaranje autonomnog prostora u kojem se o društveno-političkoj emancipaciji, reprodukciji svakodnevnog života i politici zajedničkog govori i djeluje s feminističke pozicije. Polazeći od toga da feminizam jest osnova društvene emancipacije, pogotovo u fazi akutne

**(DO)SADAŠNJE SE FEMINISTIČKE POLITIKE U
SUVREMENOJ SIMBIOZI KAPITALIZMA I PATRIJARHATA
ZATO ISTOVREMENO MOGU SAGLEDATI KAO SIMPTOM
I POSLJEDICA, ALI I KAO I SREDSTVO, ODNOSNO
POLAZNA TOČKA ZA POLITIČKU ARTIKULACIJU ONIH
EMERGENTNIH PRAKSI KOJE URUŠAVAJU TU SIMBIOZU
I NJEZINA UPORIŠTA.**

**IN THE CONTEMPORARY SYMBIOSIS OF CAPITALISM
AND PATRIARCHY, THE PAST AND CURRENT FEMINIST
POLITICS CAN HENCE BE REFLECTED ON AS A SYMPTOM
AND A CONSEQUENCE. HOWEVER, THEY CAN ALSO
BE CONSIDERED AS A MEANS (OR A STARTING POINT)
OF POLITICAL ARTICULATION FOR THOSE EMERGING
PRACTICES WHICH ABOLISH THIS SYMBIOSIS, AS WELL
AS ITS FOUNDING PRINCIPLES.**

and feminist perspective are therefore essential in the process of re-engaging the mutual relation of revolution and art. In the contemporary symbiosis of capitalism and patriarchy, the past and current feminist politics can hence be reflected on as a symptom and a consequence. However, they can also be considered as a means (or a starting point) of political articulation for those emerging practices which abolish this symbiosis, as well as its founding principles. *The history of present* as the Foucault's diagnosis of the past refers here to the history of feminist politics and to their continuity and discontinuity. It refers to the fundamental paradigm for creating a feminist platform that can establish a field of thought and action, as well as address the fundamental issue of political economic and wider social emancipation. It's a diagnosis of critical thinking of the past that allows an autonomous space in which socio-political emancipation, reproduction of the everyday life and politics of the commons can be discussed and addressed from a feminist

krize suvremenog kapitalizma i njegova raspada u kojem su žene masovno i višestruko ugrožene, zahtjev je za nove političke inicijative i današnju ljevicu u tome da ona mora biti feministička. Posljedično rekonstrukcija i pozicioniranje feminističke politike danas je i pitanje iskustva i prošlosti, pitanje diskontinuiteta lijevo orijentiranih ženskih i feminističkih praksi koje se unutar društvene povijesti pojavljuju kao kolektivno organizirane samo u izvanrednim okolnostima, nakon čega se transformiraju, nestaju ili se jednostavno ukidaju kao suvišne (primjer AFŽ-a).⁵ S obzirom na današnje izvanredne okolnosti u kojima feminizam i ljevica konvergiraju, povijesno nam iskustvo govori da privremenost ženskog pokreta u procesu društvenih promjena nije opcija. U postojećim društvenim i materijalnim okolnostima, u revolucionarnom smislu: „žene (su) te koje moraju izgraditi bazu zajedničkog, kao osnovu za nove oblike društvene reprodukcije, koja ne bi dozvolila da otvaranje prostora bude samo privremena autonomna zona”.⁶ Pritom moramo biti svjesni da feminizam i feminističke povijesti nisu sveobuhvatne, homogene ni linearne, ali da bi u svojoj budućnosti to mogle biti. Feminizam koji se bavi politikom svakodnevice, rada i života danas (ponovno) artikulira pitanja što feminizam znači u svijetlu suvremenoga globalnog kapitalizma, u društvu koje je i dalje patrijarhalno. Posljednjih se godina više puta postavilo pitanje: kakvu ulogu feminizam i žensko pitanje imaju u održivoj krizi kapitalizma i

position. Drawing from the fact that feminism is the basis of social emancipation (particularly in the moment when contemporary capitalism is in acute crisis and falling apart, and where women are massively and multiply endangered), it is necessary for the left-wing politics and new political initiatives to be feminist. Consequently, the reconstruction and positioning of the present-day feminist politics is also a question of experience and the past. A question of discontinuity of leftist women's and feminist practices which in social history appeared to be collectively organised only in extraordinary circumstances after which they would transform, disappear or simply become abolished as redundant (e.g. Women's Antifascist Front).⁵ Considering the extraordinary conditions of the present-day, in which feminism and the left-wing politics are converging, the historical experience suggests that women's movement in the process of social changes cannot be temporary. In such social and material circumstances: “this time, however, it is women who must build the new commons so that they do not remain transient spaces, temporary autonomous zones, but become the foundation of new forms of social reproduction.”⁶ At the same time, we must be aware that feminism and feminist histories are not comprehensive, homogeneous nor linear, although they could be in the future. The present-day feminism that deals with politics of the everyday life articulates (again) questions on what feminism

permanentnog rata? Odnosno što feminizam predstavlja u procesu osiromašenja većine (npr. putem mjera štednje) u procesu privatizacije i neokolonizacije kroz koji se neprestano proizvode nove marginalizirane grupe / manjine putem regulativnih mehanizama multikulturalnosti i politika identiteta? Ili drugim riječima, problematizira se što sve predstavljaju ženske borbe, protesti, pokreti, inicijative, škole i festivali te kako je i zbog čega većina (ne)vladinih feminističkih ili ženskih organizacija postala dio neoliberalnih struktura moći u periodu tranzicije. U potrazi za emancipacijskim ili angažiranim politikama feminizma danas, vrlo se često pribjegava novim oblicima lova na vještice, ovog puta drugim sredstvima, onima koja depolitiziraju i administriraju feminizam u cjelini. Tranzicijski *remix* postideoloških i postpolitičkih fragmenata zaglavljenih u nacionalističkim, klasnim, seksističkim i geografski prisilnim kategorijama jugoistočne multi-trans-međuidentifikacije postavio je tako feminizam ambivalentno u ralje velikog i svjetskog ljudskog kapitala. Mjesto koje danas određuje i naš kontekst i naše

**S OBZIROM NA DANAŠNJE IZVANREDNE
OKOLNOSTI U KOJIMA FEMINIZAM I LJEVICA
KONVERGIRAJU, POVIJESNO NAM ISKUSTVO
GOVORI DA PRIVREMENOST ŽENSKOG
POKRETA U PROCESU DRUŠTVENIH
PROMJENA NIJE OPCIIJA.**

**CONSIDERING THE EXTRAORDINARY
CONDITIONS OF THE PRESENT-DAY,
IN WHICH FEMINISM AND THE LEFT-
WING POLITICS ARE CONVERGING, THE
HISTORICAL EXPERIENCE SUGGESTS THAT
WOMEN'S MOVEMENT IN THE PROCESS
OF SOCIAL CHANGES CANNOT BE
TEMPORARY.**

represents in contemporary global capitalism, in a still patriarchal society. In recent years, the role of feminism and women's issues in the constant crisis of capitalism and permanent war has been a reoccurring question. That is to say, what does feminism represent in the process of the impoverishment of the majority (e.g. through austerity measures)? Where does feminism stand in the present-day process of privatisation and neo-colonisation where regulating mechanisms of multiculturalism and identity politics serve to constantly create new marginalised groups/majorities? What do women's struggles, protests, movements, initiatives, schools and festivals represent, and how and why the majority of (non)-governmental feminist and women's organisations have become a part of neoliberal power structures in the period of transition? The quest for emancipatory politics of the present-day feminism often leads to new forms of witch-hunt but with different means, through which feminism can be entirely depoliticized and administrated. The transitional remix of post-

revolucionarne zahtjeve kada govorimo o feminističkim principima organiziranja i promjene. S tim u vezi, u ovom bih se radu dalje osvrnula na dvije političke paradigme angažmana u umjetnosti, i to na:

- odnos između individualnog rada i kolektivnih praksi, čija uzajamna povezanost, tj. rubni (Möbiusovi) prijelazi u revolucionarne politike angažmana u umjetnosti ovise o aktualnom kontekstu u kojem se pojavljuju i nisu ideološki odvojene;
- feminističke principe djelovanja i organizacije kao na simptome postojećega društvenog sustava i okidače buduće društvene utopije, odnosno političke imaginacije koja bi međusobno uvjetovan odnos revolucija-umjetnost / umjetnost-revolucija permanentno mijenjala, izazivala, oblikovala u sferi svakodnevnih životnih potreba i praksi, ljudskih odnosa i osjećaja.

ideological and post-political fragments (which are stuck in nationalist, social class, sexist and geographically enforced categories of the south-east multi-trans-inter identification) has pushed feminism in the jaws of global human capital. A position that continues to determine both our context and our revolutionary demands in regard to feminist principles of organisation and change. In that regard, I would like to reflect on two political paradigms of engagement in art:

- the relation between individual work and collective practices, whose interconnectedness (that is to say, their Möbius crossings into revolutionary politics of engagement in art) depends on the current context in which they manifest and in which they are not ideologically separated.
- feminist principles of operating and organisation as symptoms of the existing social system and triggers of the future social utopia. Such social utopia represents a political imagination that could continually change the relation revolution-art/art-revolution and shape it in accordance with the everyday life needs and practices, human relations and emotions.

Između individualnog i kolektivnog

Društveni i politički angažman u umjetnosti, kroz koji se jugoslavensko društvo pa i nasljeđe posljednjih nekoliko desetljeća (u tzv. postsocijalističkom periodu) transformiralo s katastrofalnim posljedicama, gotovo je nezamislivo i neodvojivo od kolektivnih i participativnih praksi u čijem su fokusu upravo njegova ratna destrukcija i političko-ekonomska transformacija, a posljedično i pozicija, uloga i učinkovitost onih koji se bave umjetnošću ili radom u kulturi. Takvo shvaćanje umjetničkih praksi, izvan konteksta i struktura u kojima nastaju i djeluju, postavilo je nove binarne opozicije kao što su: individualno vs. kolektivno, estetičko vs. političko (izjednačeno s etičkim), materijalno vs. diskurzivno, racionalno vs. afektivno – da se zadržimo za sada na ovim (lažno) ideološki antagoniziranim

DRŽAVNI PROGRAM ZA UMJETNIČKE I KULTURNE DJELATNOSTI SVODI SE NA DRŽAVNI BUDŽET I NAČINE NJEGOVE RASPODJELE, POSLJEDIČNO I NA „BORBU” OKO FINANCIRANJA RAZLIČITIH UMJETNIČKIH I KULTURNIH SADRŽAJA. KULTURNA POLITIKA DRŽAVE SVODI SE NA TRŽIŠNU LOGIKU IZA KOJE STOJI „POSTIDEOLOŠKA” PASIVIZACIJSKA DEMAGOGIJA OBLIKOVANJA SIMBOLIČKOG KAPITALA (KOJI U OSNOVI SADRŽI MITOTVORNU NACIONALNU TRADICIJU I ESTETSKI KONZERVATIZAM TZV. PRAVIH VRIJEDNOSTI).

THE STATE PROGRAM FOR ART AND CULTURE IS REDUCED TO STATE BUDGET AND ITS DISTRIBUTION, CONSEQUENTLY LEADING TO A “FIGHT” OVER FINANCING VARIOUS ARTISTIC AND CULTURAL PROJECTS. THE STATE’S CULTURAL POLITICS IS THUS REDUCED TO A MARKET LOGIC THAT IS BACKED BY “POST-IDEOLOGICAL” PASSIVIZING DEMAGOGY OF CREATING SYMBOLIC CAPITAL (WHICH IS BASED ON THE MYTH-CREATING TRADITION AND AESTHETIC CONSERVATISM OF THE SO-CALLED REAL VALUES).

Between the individual and the collective

The social and political engagement in art, through which over the past decades (in the so-called post-socialist period) the Yugoslavian society and heritage have transformed themselves through catastrophic consequences, is practically inseparable from the collective and participative practices that focus precisely on its war destruction and its political and economic transformation. Consequently, these practices also focus on the position, role and efficiency of those who engage in art or culture work. Such an understanding of art practices, outside of the context and structures in which they are created and operate, has set new binary oppositions: individual vs. collective, aesthetic vs. political (equalized with ethical), material vs. discursive, rational vs. affective. We will hold our attention on

odrednicama koje se na neki način generiraju iz prve opozicije individualno vs. kolektivno. Danas se od angažiranih umjetničkih praksi zahtijeva očuvanje javnih institucija, „zajedničkog” dobra i autonomnog prostora umjetnosti, po principima prethodnog, socijalističkog društvenog uređenja. Međutim, državni program koji ne zagovara emancipacijske i revolucionarne umjetničke pojavne oblike (ovdje ne ulazim u nekadašnje *real* prakse tog programa u socijalizmu, već govorim isključivo o ideji i strukturi) više nije poželjan, odnosno zahtijeva se da se realna politika države isključi iz procesa državnog financiranja kulture i umjetnosti. Državni program za umjetničke i kulturne djelatnosti svodi se na državni budžet i načine njegove raspodjele, posljedično i na „borbu” oko financiranja različitih umjetničkih i kulturnih sadržaja. Kulturna politika države svodi se na tržišnu logiku iza koje stoji „postideološka” pasivizacijska demagogija oblikovanja simboličkog kapitala (koji u osnovi sadrži mitotvornu nacionalnu tradiciju i estetski konzervatizam tzv. pravih vrijednosti). Administriranje i vođenje, kao i *fundraising* umjetničkih i kulturnih „alternativnih” sadržaja preuzimaju uglavnom nevladine organizacije (ili još preciznije, festivali ili slični nestalni, nesigurni i nestabilni oblici organiziranja i rada unutar umjetničkih vremenski ograničenih događaja), pa tako svi „manjinski” sadržaji koji se temelje prvobitno na politici identiteta i ljudskih prava postaju, u

(falsely) ideologically antagonised guidelines that are in a certain way a result of the first opposition of individual vs. collective. The present-day engaged art practices are required to preserve public institutions, the “common” good and the autonomous sphere of art through principles of the former, socialist social system. However, a state program that does not promote emancipatory and revolutionary art practices (here I refer only to the idea and structure, and not to its former real practices in socialism) is no longer desirable. The demand is for the state politics to withdraw from the process of state funding of art and culture. The state program for art and culture is reduced to state budget and its distribution, consequently leading to a “fight” over financing various artistic and cultural projects. The state’s cultural politics is thus reduced to a market logic that is backed by “post-ideological” passivizing demagogy of creating symbolic capital (which is based on the myth-creating tradition and aesthetic conservatism of the so-called real values). The tasks of administrating and management, as well as of fundraising “alternative” or “minority” cultural and artistic projects, are mostly taken on by non-governmental organisations (more precisely, by festivals and other inconstant and unstable forms of organisation and work within time-limited art events). Therefore, all “minority” projects that were originally based on the politics of identity and human rights, transform, in

najbanalnijem smislu, aktivističke „oaze” tranzicijskih država ili politička „egzotika” angažirane umjetnosti (onako kako je suvremena umjetnička scena sa slobodnog Zapada vidi odmah poslije pada Berlinskog zida). Tijekom (post)tranzicijskog perioda u novonastalim postjugoslavenskim državama u posljednjih desetak godina započinje i proces uključivanja određenih „alternativnih” ili „manjinskih” sadržaja u državne budžete, ali s istim uvjetima i oblicima rada, drugim riječima privremeno, fleksibilno i nesigurno, nakon čega vrlo brzo nestaju, rijetko se uspješno komercijaliziraju i transformiraju se u jednu od niša neoliberalnih kulturnih politika. U ovom sad već višedesetljetnom procesu veza između društvenog, političkog i ekonomskog u sferi umjetnosti i kulturne politike tako postaje disfunkcionalna, zamagljena i instrumentalizirana, što uglavnom rezultira svođenjem na navedene binarne opozicije i pojednostavlivanjem njihovih uzajamnih antagonističkih značenja u potrazi za promjenom aktualnog stanja u kulturi odnosno funkcioniranja umjetničkog sustava. Ako uzmemo u obzir geopolitičke i ekonomske transformacije ovog prostora koji nazivamo postjugoslavenskim, pogotovo kada govorimo o zajedničkim neuralgičnim ili urgentnim točkama promjena i posljedica, a u ovom slučaju posebno institucionalnih modela međusobno uvjetovanog funkcioniranja kulturnog, umjetničkog i političkog prostora, ipak ne možemo izostaviti činjenicu da ne govorimo

više o *društvenom* prostoru i institucijama u socijalističkom društvenom uređenju, već neoliberalnom, perifernom, suvremenom kapitalističkom. Govorimo dakle o *javnom* prostoru koji nema istu funkciju kao prethodni ni političko-ekonomsku strukturu i koji eventualno daje nostalglični privid postojanja „društvenog” da bi se sadašnja struktura održala arbitriranjem onoga što javni prostor označava.⁷ Shodno tome, revolucionarna točka prekida nije u zahtjevu za očuvanjem javnih institucija u sadašnjem sustavu, već u zahtjevu za promjenom sustava i transformativnim oblicima zagovaranja emancipacijskih ideja, politika i umjetnosti koje bi ponovno izgradile takav sustav društvenog i zajedničkog prostora. Ako se vratimo na zahtjev za održanjem „javnih” u značenju „društvenih” institucija i dobara i njihovim oslobađanjem od realpolitičkog, bilo tzv. programskog („režimskog”) bilo budžetskog („liberalnog”), jasno

**REVOLUCIONARNA TOČKA PREKIDA NIJE
U ZAHTJEVU ZA OČUVANJEM JAVNIH
INSTITUCIJA U SADAŠNJEM SUSTAVU,
VEĆ U ZAHTJEVU ZA PROMJENOM
SUSTAVA I TRANSFORMATIVNIM OBLICIMA
ZAGOVARANJA EMANCIPACIJSKIH IDEJA,
POLITIKA I UMJETNOSTI KOJE BI PONOVO
IZGRADILE TAKAV SUSTAV DRUŠTVENOG I
ZAJEDNIČKOG PROSTORA.**

the most banal sense, into an activist “oasis” of transition countries or into a political “exoticism” of engaged art (as the contemporary Western art scene perceived it immediately after the fall of the Berlin Wall). Over the past decade, during the (post) transition period in newly formed ex-Yugoslavian states, certain “alternative” and “minority” projects started to be included in the countries’ budgets. However, the work conditions remained the same – temporary, flexible and unstable. Consequently, these projects often disappear or rarely successfully commercialize and develop into one of niches of neoliberal cultural politics. In such a process, the connection between the social, political and economic in domains of art and cultural politics has become dysfunctional, vague and instrumentalized. This mostly results in reduction of the aforementioned binary oppositions, whose mutual antagonistic meanings are being simplified in the search to change the current conditions in the culture domain and art system. In regard to geopolitical and economic transformations of the post-Yugoslavian territory (particularly in terms of mutual neuralgic points of changes and consequences – or, in this specific case, institutionalised models in which political, cultural and art domains are mutually conditioned), we must highlight the fact that we no longer refer to the *social* sphere and institutions of the socialist social system. They have transitioned to a neoliberal, peripheral, contemporary capitalist system.

**THE REVOLUTIONARY BREAK POINT DOES NOT
CONSIST IN DEMAND TO PRESERVE PUBLIC
INSTITUTIONS IN THE CURRENT SYSTEM. WE
NEED TO DEMAND A CHANGE OF SYSTEM AS WELL
AS AN IMPLEMENTATION OF TRANSFORMATIVE
FORMS OF PROMOTING EMANCIPATORY IDEAS,
POLITICS AND ART PRACTICES ON WHICH SUCH A
SYSTEM OF THE SOCIAL AND THE COMMON CAN
BE REBUILT.**

We refer to a *public* space that has no longer the same function nor the same political and economic structure as its precedent. It is also a space that can possibly give a nostalgic illusion of the “social” in order to maintain the present structure, by arbitrating the meaning of public space.⁷ Accordingly, the revolutionary break point does not consist in demand to preserve public institutions in the current system. We need to demand a change of system as well as an implementation of transformative forms of promoting emancipatory ideas, politics and art practices on which such a system of the social and the common can be rebuilt. We notice clear differences as we analyse the demand to preserve the “public” (that is to say, “social”) institutions and the common good, as well as to liberate them from the *Realpolitik*. During socialism, such a demand consisted of the so-called subversive, mostly individual interventions,

je da je u socijalizmu riječ o tzv. subverzivnim, uglavnom individualnim, a u sadašnjem kapitalizmu aktivističkim, uglavnom kolektivnim intervencijama, što ukazuje na razlike u kontekstima i umjetničkim sustavima u kojima se jedne ili druge prakse politiziraju, ali i (ne) razumiju. Danas se u umjetnosti s jedne strane *kolektivno* izjednačava s društveno angažiranim i javnim djelovanjem, procesom i politikom, dok se s druge strane individualno izjednačava s proizvodom, formatiranjem ljudskog kapitala, onim što se u aktualnim kapitalističkim razmjerima naziva civilnim subjektom neoliberalnog društva. Međutim ova ideološka distinkcija nije tako jednoznačna. Npr. rodne ili druge identitarno usmjerene agende – individualne ili kolektivne – možda su vidljivije, ali u krajnjoj instanciji neefikasne, jer su u oba slučaja povezane s pojmom civilnog/građanskog subjekta. U takvom se društvu sve dimenzije ljudskog života svode na tržišnu racionalnost kroz društvene odnose koji se formiraju putem kategorija profitabilnosti, normativnosti i kompetitivnosti. Tako napravljen društveni sustav, koji u svojoj osnovi operira pojmom građanskog/civilnog subjekta, zapravo građanina/građanku, odnosno njegova/njezina znanja, karakteristike i sposobnosti pretvara u ljudski kapital, inicijalne investicije tog sustava. Ove investicije ovise o predodređenim uvjetima kao što su rod, klasa, porijeklo, ali i određenim osobinama kao što su talent, izgled, snalažljivost,

kreativnost itd. koje se mogu poboljšati samo ako imamo poduzetničke sposobnosti čije mjesto u svakoj sferi svakodnevnog života postaje primarno. Tu su još strateško planiranje, organiziranje i administriranje vlastitog života; takozvani individualni izbor koji znači kalkuliranje prema indikatorima: profitabilnog, korisnog, uspješnog. To sve dalje podrazumijeva individualnu odgovornost i brigu (*self-care*) koje su usko povezane s moralnom autonomijom s jedne strane i diskursom tranzicijskih ljudskih prava s druge. Važno mjesto civilnog/građanskog subjektiviziranja zauzimaju i kulturne razlike i društvene paradigme koje uspostavljaju binarne opozicije kao što su: manjina/većina, centar/periferija, privatno/javno, univerzalno/partikularno. Proizvod kulturaliziranih sistemskih razlika (uspostavljenih na tradicionalno određenim kategorijama etničke, rodne i klasne pripadnosti) predstavlja multikulturalno društvo koje ove sistemske društvene razlike – ekonomske i političke – fragmentira i neutralizira politikom raznovrsnosti i ideologijom pomirenja i tolerancije. Na taj način kulturni (etnički, rodni, klasni) identitet (su)djeluje u proizvodnji neoliberalnoga građanskog subjekta i svakako je kolektivan, participativan i zajednički koliko i pojedinačan ili individualan. Zajednički je nazivnik tih različitih zajednica civilnih subjekata zapravo *homo oeconomicus* – poduzetnik koji proizvodi samog sebe.⁸ Veza između koncepta individualnog i kapitalizma

whereas in the present-day capitalism they have become activist and collective. This indicates a contrast in regard to different contexts and art systems in which these practices are being politicized, as well as (mis)understood. The present-day art practice equalizes the notion of *collective* with socially engaged public activity, process and politics. On the other hand, the individual is perceived as a product, a formation of the human capital and a civil subject of the neoliberal society. However, this ideological distinction is not so unambiguous. For instance, gender and other identity-oriented agendas (both individual and collective) are perhaps visible, but ultimately they are ineffective as they are connected to the notion of civil/civic subject. In such a society all dimensions of the everyday life are reduced to market rationality, by means of social relations which are formed through profitability, normativity and competition. Such a social system manages the notion of civic/civil subject and transforms the citizens, their knowledge and abilities into a human capital – its initial investments. These investments depend on the predetermined conditions such as gender, social class and lineage, as well as on certain qualities (talent, appearance, adroitness, creativity etc.) which can be altered only if we have the entrepreneurial abilities (which became primary in the everyday life). It also includes one's ability to strategically plan and organise his own

life – his individual choice to estimate what is profitable, useful and successful. This additionally implies individual responsibility and self-care, which are closely associated with moral autonomy and transitional human rights. Cultural differences and social paradigms that create binary oppositions such as minority/majority, centre/periphery, private/public and universal/particular also hold an important place in civil/civic subjectivation. Culturalized systemic differences (established on traditional categories of ethnicity, gender and class) produce a multicultural society in which these economic and political differences are fragmented and neutralised through the politics of diversity and the ideology of reconciliation and tolerance. In such a way, the cultural identity (co)participates in the creation of the neoliberal civic subject, who is both collective and individual. The common signifier of those diverse identitarian communities – consisting of such civil subjects, is *homo oeconomicus*: an entrepreneur of himself.⁸ The connection between capitalism and the concept of individual is not necessary nor permanent. It changes accordingly to various ideological contexts, social systems and politics. This is also applicable to collective and participative aspects of art practice, which are not necessarily, as Claire Bishop stresses, “politically progressive and emancipatory in effect.”⁹ Bishop continues to point out that the participatory art produced under socialism does not engage

svakako nije nužna ni trajna, već promjenjiva ovisno o različitim ideološkim kontekstima, društvenim sustavima i politikama, što isto vrijedi i za kolektivno ili participativno u umjetnosti koje nije nužno „politički progresivno i emancipacijsko u svojim učincima”, kako to kaže Claire Bishop.⁹ Pritom navodi da participativna umjetnost nastala tijekom socijalizma nije angažirana idejom javnog prostora ili „marginalnih” zajednica kao što je to danas slučaj, već: „umjesto toga djelovanjem uske ili povjerljive grupe prijatelja” koji ne artikuliraju svoje umjetničke prakse „kao političke (iako ih danas želimo čitati u tom ključu), jer je ‚političko’ u to vrijeme sinonim za državne interese, koji su previše sveprisutni i prenaplašeni. Ono što je bilo važno za umjetnike više je egzistencijalno nego političko, želja za živopisnijim, individualnijim životom”. U postsocijalističkim okvirima relacija individualno-kolektivno drugačije se percipira: „jer živimo u ‚postpolitičkim’ vremenima koja umjetnika potiču da bude političan što je više moguće. Individualni se egzistencijalizam u tome prepoznaje kao privatno zadovoljstvo”.¹⁰ Takvo općeprihvaćeno kolektivno, participativno ili kolaborativno „mi” postaje temom mnogih umjetničkih, angažiranih praksi od 90-ih nadalje koje se politički temelje na relaciji umjetnost-teorija-škola i sve više izmještaju u polje diskurzivnog, etičkog pa i didaktičkog. Kolektivne umjetničke, kustoske i slične prakse tako se formiraju oko participativnog

djelovanja i generiranja izložbenog prostora iz njih samih, u kojem se estetsko transformira i dematerijalizira u društvene odnose i međuljudski prostor, oko procesa koji Nicolas Bourriaud krajem 90-ih naziva relacijskom estetikom.¹¹ Ako se osvrnemo na 2000-te, možemo sagledati i one kolektivne umjetničke, kustoske, intersekcijske prakse koje se događaju ili generiraju u izložbenom prostoru kao mjestu „zajedničkog” i „javnog” djelovanja. Irit Rogoff naziva ih performativnim praksama, odnosno sam koncept *performativna kolektivnost* definira kao čin: „zajedničkog bivanja u istom prostoru oko sličnih proklamacija koje nas upozorava na oblik uzajamnosti drugačiji od onog koji se može prepoznati kroz normativne modele zajedničkih uvjerenja, interesa ili srodstva”.¹² Ako istupimo iz uloga koje nam je „kultura dodijelila” u tom prostoru izloženosti, Rogoff smatra da se suočavamo s novim mogućnostima, na prvom mjestu s kolektivnošću koja znači denaturalizaciju zajednice odnosno njezinih duboko usađenih esencijalizirajućih struktura određenih mjestom, rasom, srodnošću itd. Performativnost u tom smislu predstavlja politički čin angažiranja u izložbenom prostoru koji ne „prevodi” političko u svijet estetike i jezika te ne izvodi i ne upućuje na etičke vježbe i usmjerenja kroz umjetničku izložbu, već artikulira i proizvodi aktualan politički prostor i moguće političke strukture kroz naše „bivanje” i uzajamno priznavanje zajedništva i preklapanja u tom

with an idea of public space or “marginal” communities. Instead, “actions are undertaken with a close and trusted group of friends” who do not articulate their art practice “as political (even though we wish to read them as such in retrospect), since the “political” was at that time perceived as synonymous with state interests, too omnipresent and overdetermined. What was at stake for artists was existential rather than political, the desire to live a more vivid, individual life.” The relation individual-collective is perceived differently in the post-socialist context as “we live in “post-political” times and so artists compete to be as political as possible. Individual existentialism is seen as a private indulgence.”¹⁰ In the 1990s, this generally accepted collective, participative or collaborative notion of “us” has become a subject of many engaged art practices. Such practices are politically based on the relation art-theory-school and gradually shift to discursive, ethical and didactic framings. Collective artistic, curatorial and other similar practices are thus formed around participatory activities and the creation of exhibition space, in which the aesthetic is transformed and dematerialised into social relations and interpersonal space. In late 1990s, Nicolas Bourriaud defined this process as “relational aesthetics.”¹¹ As we reflect on the 2000s, our focus is drawn on those collective artistic, curatorial, interdisciplinary practices which are produced in the exhibition space as a place of

“common” and “public” action. Irit Rogoff defined them as “performative practices” and described the concept of *performative collectivity* as an act: “of being together in the same space and compelled by similar edicts, might just alert us to a form of mutuality which cannot be recognised in the normative modes of shared beliefs, interests or kinship.”¹² Rogoff argues that if we abandon the roles that culture assigned to us, we will face new possibilities – primarily the possibility of collectiveness. Collectiveness implies a process of denaturalisation of the community, or more precisely, of its deeply rooted essential structures that were defined by place, race and similarity. Performativity in that sense represents a political act of engaging in an exhibition space. Such an act does not translate the political into the world of aesthetics and language nor is it a form of ethical exercise through art exhibitions. Instead, through our mutual recognition of togetherness, it articulates and produces a contemporary political space, as well as possible political structures.¹³ In that sense, the shift in regard to relational aesthetics is a shift towards social excess and disruption of existing norms – not by means of politically articulated and mediated interventions in systemic and relational structures of the social, but through problem structures in which the politics is participatively articulated by way of immediate democracy, outside of ethical

prostoru kao areni političkog angažiranja.¹³ Pomicanje u odnosu na relacijsku estetiku u tom je smislu pomicanje ka društvenom ekscesu, narušavanju postojećih normativa, ne putem već politički artikuliranih i posredovanih intervencija u sustavne i relacijske strukture društvenog, već putem problemskih struktura u kojima se politika participativno artikulira kroz neposrednu demokraciju, ostajući izvan kategorije etičke navigacije. Kritički osvrt na društveni i etički zaokret u umjetnosti te na odsutnost estetike u korist relacijskog i diskurzivnog ukazuje na to da suvremene umjetničke odnosno kolektivne prakse ipak ne angažiraju u dovoljnoj (djelujućoj) mjeri relaciju umjetnost-revolucija / revolucija-umjetnost. Ako se vratimo na Claire Bishop, ona u svojem tekstu ukazuje na to da je nužno ponovno usmjeriti pažnju na konceptualnu i afektivnu kompleksnost društveno angažiranih umjetničkih projekata, kako bi se ponovno preispitao odnos društvenog i umjetničkog iskustva i njihova zajedničkog generiranja te da bi se dekontekstualizirana i depolitizirana estetika (shvaćena najčešće kao sinonim za *art market* i konzervativnu kulturnu hijerarhiju) ponovno razmotrila u svojem izvornom smislu *aisthesis* kao: „autonomnog iskustvenog režima koji se ne može svesti na logiku, razum ili moral.“¹⁴ Diskurzivni se kriteriji participacijske i društveno angažirane umjetnosti tako, prema njoj, izvlače iz prešutne analogije između antikapitalizma i kršćanske „dobre

duše” tako da predstavljaju „etičko rezoniranje koje ne uspijeva prilagoditi estetičko niti ga razumjeti kao autonomnu sferu iskustva. U toj perspektivi zapravo nema mjesta za perversiju, paradoks ili negaciju, operacije koje su ključne za *aesthesis*, isto koliko je i neslaganje ključno za političko”.¹⁵

Nevolje s feminističkom festivalizacijom i angažiranom umjetnosti

Veza između društvenog i umjetničkog tako funkcionira na različitim razinama, individualnim i kolektivnim, i zapravo se može sagledati kroz različite oblike stvaranja (kreativnosti), rada, pobune i, u krajnjoj instanciji, svakodnevnog života. Kako je to u jednom od feminističkih foruma 54. oktobarskog salona u Beogradu prije nekoliko godina naglašeno,¹⁶ uvijek se iznova dovodi u pitanje što je umjetnička akcija, a što je predmet umjetnosti u okviru društveno i politički angažiranih umjetničkih praksi koje imaju za cilj konstituiranje društveno osviještenih i odgovornih političkih subjekata, interveniranje u politiku svakodnevnog života i oblikovanje njegove društvenosti. Tu je neizostavno i pitanje predstavlja li kolektivni/kolaborativni rad umjetnika/umjetnica i kulturnih radnika/radnica nužno inherentni oblik otpora logici kapitala i patrijarhata ili je kolektivnost jednostavno danas isto tako način umrežavanja koji podrazumijeva više podrške i manje otuđivanja.¹⁷

navigation. A critical reflection on the social and ethical turn in art, as well as on the absence of aesthetics in favour of the relational and the discursive, suggests that contemporary artistic and collective practices do not engage enough in the relation art-revolution/revolution-art. Claire Bishop stresses the need to redirect the focus on the conceptual and affective complexity of socially engaged art projects. This is necessary in order to reassess the relation between the social and artistic experience and their collective generation, as well as to reconsider the decontextualized and depoliticized aesthetics (most often perceived as a synonym for art-market and conservative cultural hierarchy) in the sense of *aesthesis* as: “an autonomous regime of experience that is not reducible to logic, reason or morality.”¹⁴ According to Bishop, the discursive criteria of participatory and socially engaged art is “is drawn from a tacit analogy between anti-capitalism and the Christian “good soul”; it is an ethical reasoning that fails to accommodate the aesthetic or to understand it as an autonomous realm of experience. In this perspective, there is no space for perversity, paradox and negation, operations as crucial to *aesthesis* as dissensus is to the political.”¹⁵

Difficulties in regard to the festivalisation of feminism and engagement in art

The connection between the social and the artistic operates on different levels, both individual and collective, and can be analysed through various forms of creativity, work, rebellion and, ultimately, the everyday life. As emphasized on one of the feminist forums that were held at the 54th *October Salon* in Belgrade several years ago¹⁶: again and again the question arises as to what artistic action means and what is the subject of art within socially and politically engaged art practices whose aim is to establish socially aware and responsible political subjects, as well as to intervene in the politics of the everyday life and shape its sociality. We also must ask ourselves, is collective/collaborative work of artists and cultural workers a necessarily inherent form of resistance to logic of capital and patriarchy? Or is collectivity in the present-day simply a means of networking that implies more support and less alienation?¹⁷ Artist Roza El Hassan used the above mentioned discussion (which included female artists, artist collectives and audience) to produce a text on collectivity.¹⁸ In her text, El Hassan reflects on fundamental feminist principles as a method to establish a complex field of interpersonal relations in art. She divided the feminist principles of work and the transitions between individual and collective work to:

Na temelju ovog razgovora u kojem su sudjelovale umjetnice, kolektivi i publika, umjetnica Roza El Hassan napisala je tekst o kolektivnosti.¹⁸ El Hassan se osvrnula na osnovne feminističke principe za uspostavljanje složenog polja međuljudskih odnosa unutar umjetničkog prostora. Pritom je prijelaze između individualnog i kolektivnog rada te feminističke principe rada podijelila na:

- postupak odbacivanja društvenih konvencija i normi, tabua unutar autonomnih mikroprostora koji kroz samoorganizirane događaje privlače pažnju i publiku (festivalne forme)¹⁹
- javne društvene i političke intervencije, individualne i/ili kolektivne (aktivističke forme)²⁰;
- apsolutnu nužnost i solidarnost, intimnu podršku i bliskost (politike prijateljstva)²¹;
- političku imaginaciju stvaranja novih, nekapitalističkih i nepatrijarhalnih društvenih modela u budućnosti (politika utopije)²² itd.

U idejnom i performativnom djelovanju navedenih principa, kako dalje El Hassan objašnjava, javljaju se mnogi problemi koji u odnosu na (izvan)institucionalne modele funkcioniranja *art* sustava te načine financiranja i pojavljivanja, vrlo često i promjene smjerova, dovode mnoge od ovih principa u pitanje,

- rejection of social customs and norms as well as taboos within autonomous micro-spaces that attract attention and audience through self-organised events (festival forms)¹⁹
- public social and political interventions, individual and/or collective (activist forms)²⁰
- absolute necessity and solidarity, close support and familiarity (the politics of friendship)²¹
- political imagination in creating new, non-capitalist and non-patriarchal social models (the politics of utopia)²² etc.

The conceptual and performative aspects of the aforementioned principles, as El Hassan continues to argue, encounter many difficulties. These difficulties bring many of these principles into question in regard to (non-)institutional models of art systems, means of financing and manifesting, as well as in regard to direction changes. This particularly occurs through compromises (both individual and collective) that are made in order to shift the boundaries of the existing condition. Therefore the mentioned methods of organisation and action at the same time also represent symptoms of the existing context and a means of struggle and change. On the occasion of the 20th anniversary of the international festival of contemporary art *City of Women* in Ljubljana (2015), Tea Hvala took the example of engaged festivals (such as queer,

posebno kroz kompromise koji se čine (individualno i kolektivno) kako bi se pomaknule granice postojećeg. Zato navedeni načini organizacije i djelovanja predstavljaju istovremeno i simptome postojećeg stanja (konteksta) i sredstvo borbe i promjene. Povodom 20. godišnjice Međunarodnog festivala suvremene umjetnosti Grad žena u Ljubljani (2015.), Tea Hvala na primjeru angažiranih festivala, bez obzira na to nazivaju li se u skladu sa svojim promjenama i politikama ženskima, feminističkima, *queer* i sl., suočava nas s ovim „privremenim prizorima” te uglavnom kroz intervju s njihovim sudionicama, organizatoricama i suradnicama ukazuje na potrebu da se ova mjesta politički pozicioniraju i shvate kao prostori „upornog nadanja”.²³ Pozivajući se na definiciju festivala Hirokazuja Miyazakija koji festival prepoznaje kao periodičnu djelatnost orijentiranu ka budućnosti, anticipirajuću transformaciju

NEVOLJE S FEMINISTIČKOM FESTIVALIZACIJOM I ANGAŽMANOM U UMJETNOSTI KROZ POIMANJE KOLEKTIVNOSTI, DRUŠTVENOSTI I NJIHOVE MATERIJALNOSTI U KLJUČU MARKSISTIČKOG ILI LIJEVO POZICIONIRANOG FEMINIZMA ILI PAK LIJEVIH POLITIKA UOPĆE, UČINKOVITE SU SAMO U TRENUTKU KAD OVE I OVAKVE „KARNEVALSKE” PRAKSE AKTUALIZIRAJU I ANGAŽIRAJU, NE KAD IH ETIKETIRAJU, NEGIRAJU ILI ISKLJUČUJU.

DIFFICULTIES WITH THE FESTIVALISATION OF FEMINISM AND ENGAGED ART (THROUGH THE NOTION OF COLLECTIVITY, SOCIALITY AND THEIR MATERIALITY AS BASED ON MARXISM AND LEFT-ORIENTED FEMINISM) BECOME EFFICIENT ONLY WHEN THEY ACTUALISE AND ENGAGE SUCH “CARNIVALESQUE” PRACTICES, INSTEAD OF LABELLING, DENYING OR EXCLUDING THEM.

feminist or women’s festivals) to face us with these “temporary scenes.” Through interviews with the festival’s participants, organisers and collaborators, Hvala stressed the need for such places to take a political stance and to be seen as a space of “persistent hope.”²³ In order to demonstrate that festivals are indeed possible, she referred to Hirokazu Miyazaki who defined festival as a periodic activity oriented towards the future and as an anticipating transformation of local conditions, even though their “true” transformation may be only temporary.²⁴ Drawing from the Miyazaki’s definition and the two exemplar festivals (*Wild Women* and *Lesbian neighbourhood*), Hvala highlights two essential functions of festivals: interior (creating own space and community) and exterior function (promoting female artists and their work to general public). The reason for it can be found in nurturing of one’s own space as well as in transgressing the limitations which this space produces

lokalnih uvjeta „istinski“ promijenjenih makar privremeno,²⁴ da bi pokazala da je njihovo postojanje izvedivo i moguće, ona ističe dvije nužne festivalske funkcije (na osnovi festivala *Divlje žene / Deuje babe* i *Lezbijska četvrt / Lezbična četrt*): unutrašnju (stvaranje vlastitih prostora i zajednice) i vanjsku (promocija umjetnica, odnosno njihova rada u široj javnosti). Dalje ističe da je razlog za to u isto vrijeme i njegovanje vlastitog prostora i transgresija njegovih ograničenja da bi se festivali, ovog puta izmješteni iz centra u lokalne subalterne okvire uprli „u definiciju javnosti odnosno ‚kontrajavnosti‘ za koju Nancy Fraser (1990.) kaže da ne može biti sama u sebe zatvorena ili, kako to još uvijek u Sloveniji prigovaraju feminističkim i lezbijskim grupama, ‚separatistička‘“.²⁵ Ovo opažanje može se prenijeti i na širi postjugoslavenski prostor u kojem su festivali sličnog feminističkog, ženskog, *queer* angažmana zauzeli „kontrajavne“ prostore, da bi se s jedne strane u nekom trenutku razvodnili, odvojili, komercijalizirali ili pak fetišizirajući vlastitu (radikalnu) marginu gasili iz mnogih razloga. S druge strane, neki su se od njih transformirali u skladu s aktualnim kontekstom i ostajali u polju političke artikulacije u aktualnom kontekstu kroz (samo) kritičko preispitivanje uporišnih točaka i nužnih polja djelovanja unutar navedenih praksi (Tea Hvala navodi primjere i intervjue povezane s dugogodišnjim festivalima *Grada žena* i *Crvene zore* kao indikativne). Bez ulaženja u dublje analize, festivalska

je diversifikacija, ne samo u općem značenju pojma nego i u umjetnički angažiranoj i feminističkoj formi, postala očigledna. Često očitavanje festivalizacije umjetnosti, pa i separatizacija ili partikularizacija zajedničkih interesa i identitarnih politika posebno u okvirima postjugoslavenskih promjena u smislu i institucionalizacije i onoga što *angažirano* zapravo u tim svim razvojnim ili „revolucionarnim“ fazama suvremene umjetnosti znači, postaje nepromišljen (iskustveno i isto tako teorijski) i pojednostavljen (politički) *statement* kojim se ponovno i uglavnom feminizam izjednačava s liberalnim zahtjevima, osobito ako je u njegovu fokusu primarno patrijarhat kako u postojećem kapitalističkom tako i u prethodnom ili nekom imaginarnom socijalističkom sistemu. Ideološki, društveni i politički učinci feminizma na taj način postaju zamagljeni i unaprijed „liberalno“ opredeljeni, što u određenim situacijama jest slučaj, ali nikako nije dosljedno pravilo ili, točnije, etiketa koja se unaprijed dodjeljuje odrednici „feminističko“. Angažirani se festivali zalažu, prema Mihi Kozorogu,²⁶ za društvene promjene i one prostore koji predstavljaju alternativu kapitalizmu kroz druženje koje pretpostavlja politički osviještene ljude i stoje nasuprot onima koji obećavaju samo zabavu i uživanje, „participativno samopotvrđivanje“ *statusa quo*. To ne znači da su ovakvi angažirani festivali u potpunosti isključeni iz procesa „estetizacije razlike i komodifikacije kulturnih oblika“, ali ne znači

through festivals. Through the aforementioned examples, the festivals perform a shift from central towards local subaltern frameworks. In such a way they fit in the “definition of public, that is to say the ‘counter-public,’ which, as Nancy Fraser (1990) suggests, cannot be closed in itself, or ‘separatist’ – for which the feminist and lesbian groups in Slovenia are still being reproached.”²⁵ This observation is also applicable to the wider post-Yugoslavian territory, where similar festivals occupied “contra-public” spaces. Over time, some of them at one point became diluted, separated and commercialized or discontinued their activity for many different reasons. Others, on the other hand, transformed in accordance with the prevailing context and continued their political articulation through (self-)critical reassessment of reference points and essential fields of action in the mentioned practices (Tea Hvala cites the long-standing festivals *City of Women* and *Red Dawns* as two emblematic examples). Without going into any further analyses, we can state that festival diversification, not only in its general meaning but also in its feminist and artistically engaged form, has become obvious. The meaning of “engaged” is determined by the frequent critique of art festivalisation and separation, the critique of the particularization of common interests and the critique of the politics of identity in regard

to the post-Yugoslavian art practice and the means of its institutionalisation. In every emerging or revolutionary phases of the contemporary art, the notion of “engaged” has become a reckless (both empirically and theoretically) and politically simplified statement, so as to discredit certain art practices. Feminist demands are, thus, being equalized with liberal demands, particularly if patriarchy is in its primary focus, whether in regard to the existing capitalist system, socialist past or some imaginary socialist system. Ideological, social and political effects of feminism thus become blurred and “liberally” oriented. This is true for certain situations, however it cannot be perceived as a constant rule nor is it a “label” that can be in advance assigned to the notion of “feminism”. As Miha Kozorog argues²⁶, engaged festivals promote social changes and spaces that represent an alternative to capitalism. Such alternatives gather politically conscious individuals, as opposed to gatherings that offer nothing but entertainment and enjoyment (that is to say, a “participative self-affirmation” of the status quo). This does not imply that such engaged festivals are entirely excluded from the process of “aestheticization of differences and commodification of cultural forms.” However, it also does not mean that these festivals shape the mentioned process nor that they benefit from it. The global popularity of festivals is “largely due to

ni to da taj proces oblikuju i u njemu profitiraju. Za globalnu je popularnost festivala „u velikoj mjeri odgovorna njihova marketinška privlačnost i profit, tako da ekonomski vidik ne može dati odgovor na pitanje zašto su organizatorice *Grada žena*, *Crvenih zora* i srodnih festivala zapravo ustrajne kad je njihov rad u pitanju”.²⁷ Oslanjajući se na tezu po kojoj festival predstavlja vremensku dimenziju („vrijeme izvan vremena”) u kojoj se organizatoricama, sudionicama i prisutnima temeljna promjena u određenom prostoru u određeno vrijeme čini uistinu mogućom, Tea Hvala zaključuje da festival nije samo puki događaj poslije kojeg se sve vraća na staro već ima i daje nadu da se stvari mogu promijeniti. Te točke prekida tijekom festivala zaustavljaju uobičajene i aktualne formate svakodnevnog, ukidaju aktualni prostor i aktualno vrijeme te umjesto postojećeg čine vidljivim ono što je moguće. Na taj način ovakve prakse stvaraju zajedničko (festivalsko) iskustvo koje može donijeti dugoročne društvene učinke.²⁸ Festival se

**MOŽEMO LI ZAMISLITI IDEOLOGIJU
EMANCIPACIJSKIH POLITIKA, NE KAO REPETICIJU
PRETHODNIH FEMINISTIČKIH I LJEVIČARSKIH RETORIKA
I NJIHOVIH STALNIH MEĐUSOBNIH PREGOVARANJA, VEĆ
KAO OSNOVU ZA STVARANJE NOVIH REVOLUCIONARNIH
SADRŽAJA I ZA NJIHOVO POVEZIVANJE S UMJETNIČKIM
DJELOVANJEM DANAS.**

**THIS APPROACH EXPLORES OUR POSSIBILITY
TO IMAGINE AN IDEOLOGY OF EMANCIPATORY POLITICS.
SUCH EMANCIPATORY POLITICS WOULD NOT BE A
REPETITION OF PRECEDENT FEMINIST AND LEFT-
ORIENTED RHETORIC: IT WOULD SERVE AS A FOUNDATION
TO CREATE NEW REVOLUTIONARY CONTENT AND TO
CONNECT IT WITH THE CONTEMPORARY ART PRACTICE.**

their marketing appeal and profit; therefore, the economic aspect cannot explain why are organisers of the *City of Women*, *Red Dawns* and other similar festivals so persistent in their work.²⁷ Tea Hvala draws from the idea that festivals represent a temporal dimension – “a time beyond time” (in which the participants are aware that a fundamental change can occur in a certain time and a certain place) and concludes that festivals are not mere events after which everything remains the same, but quite the opposite: they offer hope that things can change. Such break points bring common and current formats to a halt, discontinue the current time and space and make possibilities become visible. In such a way these practices form a common (festival) experience that can result in long-term social effects.²⁸ Festivals serve as a means for the politics of hope and the feminist orientation to conquer and create public space in a solidary post-capitalist society. Difficulties with the festivalisation of feminism

tu pojavljuje kao sredstvo u kojem politika nade i feminističko opredjeljenje osvajaju i proizvode javni prostor u zajedničkom i solidarnom postkapitalističkom društvu. Nevolje s feminističkom festivalizacijom i angažmanom u umjetnosti kroz poimanje kolektivnosti, društvenosti i njihove materijalnosti u ključu marksističkog ili lijevo pozicioniranog feminizma ili pak lijevih politika uopće, učinkovite su samo u trenutku kad ove i ovakve „karnevalske” prakse aktualiziraju i angažiraju, ne kad ih etiketiraju, negiraju ili isključuju. U tom višestrukom presjeku društvene imaginacije i političke artikulacije nastaje mogući zajednički prostor *budućnosti sadašnjosti kao sve-u-jednom*: „stanje i *statement*, poziv i provokacija, afirmativan i subverzivan čin koji parodira i razotkriva, a istovremeno ponovno rađa stvarnost, kao bahtinovski karneval”.²⁹ To je zapravo trenutak u kojem je sve dozvoljeno i koji se tiče svih, zajedničke stvarnosti na granici između umjetnosti i života, kako bi se prikazala relativna priroda svega što postoji kroz prikaze ekscenog i grotesknog³⁰ te kroz moguće zajedničke principe društvenosti i zajedništva. U tom je smislu feministička borba neizbježna, a formati u kojima ima „karnevalski” učinak nužni, kao i borba za njihovo značenje, odnosno suprotstavljanje kooptivnim i zajedničkim mehanizmima patrijarhata i suvremenog kapitalizma koji je uvijek iznova otuđuju.

and engaged art (through the notion of collectivity, sociality and their materiality as based on Marxism and left-oriented feminism) become efficient only when they actualise and engage such “carnavalesque” practices, instead of labelling, denying or excluding them. Such a multiple intersection of social imagination and political articulation creates a possible common space of *the future and the present* as all-in-one: “state and statement, invitation and provocation, an affirmative and subversive act that, as in Bakhtin’s carnival, simultaneously parodies, reveals and recreates reality.”²⁹ This is actually a moment that concerns everyone and where everything is allowed. A moment of joint reality on the border between art and life, so as to depict the relative nature of everything that exists – through depictions of the excessive and the grotesque,³⁰ as well as through possible common principles of sociality and commonness. In that sense, feminist struggle is inevitable and formats in which it carries “carnavalesque” effects are indispensable. In the same vein, a continuous fight against patriarchy’s common and co-opted mechanisms that never cease to alienate feminist struggle is equally essential.

I na kraju, nužnost afektivnog zaokreta

Mnogi su zaokreti u umjetnosti (društveni, etički, edukativni, diskurzivni) od 90-ih nadalje postavili nove zahtjeve u načinima oblikovanja umjetničkog sustava, prostora i međusobnih društvenih odnosa koji su ideološki redefinirali pojmove individualnog-kolektivnog, estetskog-političkog, diskurzivnog-materijalnog, često izvan vremenskog i prostornog odnosno povijesno određenog konteksta. U toj rekonceptualizaciji umjetničkih pojmova i njihovih odnosa, kao i samog pojma „kreativnosti“, afektivni zaokret koji se pojavio sredinom 90-ih u društvenim i humanističkim sferama ostao je u umjetnosti uglavnom neiskorišten. Afektivni zaokret koji se pojavljuje kao otpor konvencionalnim opozicijama između razuma i emocija ukazuje na nužnost rekonfiguracije „političkog i etičkog (ne) prisvajanja emocija; kompleksnog odnosa moći, subjektivnosti i emocije; mjesta emocije; afekta, sentimenta i sentimentalnosti unutar političkog i unutar političkog teoretiziranja; afektivne dimenzije normativnog; afektivnog kao uvjeta mogućnosti za subjektivnost; kao i emotivno i afektivno ulaganje u društvene norme kao konstitutivni modus subjektivizacije“.³¹ Patricia Ticineto Clough³² kaže da je ovakav zaokret izraz „novog konfiguriranja tijela, tehnologije i materije koji potiče zaokret u mišljenju u kritičkoj teoriji“³³ nastao uslijed transformacije na ekonomskom, političkom i kulturnom planu, što ga čini

primjenjivim i na polju umjetničkog djelovanja. Osobito ako uzmemo u obzir to da takav zaokret posljedično podrazumijeva političku artikulaciju koja ima moć mijenjati društvenu percepciju zajednice, kao i prevladati afektivna ograničenja u konstruiranju novih oblika društvenosti i zajedničkog. Ovakav pristup ne daje potpune odgovore ni konačna ideološka rešenja, već istražuje možemo li zamisliti ideologiju emancipacijskih politika, ne kao repetitiju prethodnih feminističkih i ljevičarskih retorika i njihovih stalnih međusobnih pregovaranja, već kao osnovu za stvaranje novih revolucionarnih sadržaja i za njihovo povezivanje s umjetničkim djelovanjem danas. Afektivni je zaokret na ovom mjestu artikuliran kao radikalna društvena imaginacija uspostavljena na „logici političke želje imanentne egzistenciji“.³⁴ Otvara prostor za učinkovite političke odgovore načinima sadašnje organizacije rada i djelovanja pod postfordizmom. Također, otvara i mogućnost proizvodnje novih društveno-ekonomskih uvjeta i okolnosti svakodnevnog života žena kroz društvenu imaginaciju (ne)rada i (ne)obitelji³⁵ u zajedničkom i solidarnom postkapitalističkom društvu.

**POLITIKA AFEKTA ČINI MOGUĆOM DRUŠTVENU
IMAGINACIJU NEMOGUĆIH ZAHTJEVA KOJI
MOŽDA JESU UTOPIJSKI, ALI SVAKAKO
I POKRETAČKI, I U KRAJNJOJ INSTANCI
REVOLUCIONARNI.**

The necessity of the affective turn

Starting in the 1990s onwards, many turns in art (such as social, ethical, educational or discursive turns) have set new demands in regard to the forming of the art system, space and social relations that ideologically redefined the notions of individual-collective, aesthetic-political and discursive-material, often outside of the temporal and spatial (historically determined) context. In the mid-90s, this reconceptualization of artistic notions and their relations, as well as of the notion of “creativity,” resulted in an affective turn in social and humanistic field, which, however, remained mostly unemployed in art. The affective turn manifested as a form of resistance to conventional oppositions of reason and sentiments and suggests the necessity to re-configure “political and ethical (mis-)appropriations of emotions; the complex relation between power, subjectivity and emotion; the place of emotion, affect, sentiments and sentimentality within political and political theorising; the affective dimension of the normative; the affective as a condition of possibility for subjectivity; and the emotive and affective investment in social norms as a constitutive mode of subjectivation.”³¹ Patricia Ticineto Clough³² stresses that such a turn represents a “new configuration of body, technology and matter instigating a shift in thought in critical theory.”³³ It resulted from the economic, political

**THE POLITICS OF AFFECT ALLOWS A SOCIAL
IMAGINATION OF IMPOSSIBLE DEMANDS: THESE
DEMANDS MIGHT BE UTOPIAN, BUT THEY
ARE ALSO MOTIVATIONAL AND, ULTIMATELY,
REVOLUTIONARY.**

and cultural transformation, which also makes it applicable in art practice. Even more so, considering that such a turn consequently implies a political articulation that can change the social perception of the community, as well as overcome the affective boundaries in constructing new forms of sociality and the common. This approach does not give complete answers nor final ideological solutions, but rather explores our possibility to imagine an ideology of emancipatory politics. Such emancipatory politics would not be a repetition of precedent feminist and left-oriented rhetoric: it would serve as a foundation to create new revolutionary content and to connect it with the contemporary art practice. The affective turn is articulated here as a radical social imagination, established “in a logic of political desire immanent to existence.”³⁴ It creates a space for an efficient political response to the current means of organising work and activity in the post-Fordist system. It also offers the possibility to produce new socio-economic conditions in women’s everyday life, through social imagination of (non)work and (non) family³⁵ in the common and solidary post-capitalist society.

..... Afektivni se zaokret samim time pojavljuje kao nužno političko današnjice, kao sila egzistencije i istovremeno polje emancipacije za transformiranje kolektivnog „tijela”, društveno akumuliranog u želji, ljubavi, navici, sjećanju, drugim vrstama emocija, kao i mišljenju. Drugim riječima, politika afekta čini mogućom društvenu imaginaciju nemogućih zahtjeva koji možda jesu utopijski, ali svakako i pokretački, i u krajnjoj instanci revolucionarni. Takve su afektivne intervencije, prema Jasmini Husanović: „svijetli, ali istovremeno i tegobni primjeri pobune koji otvaraju prostor za nove kolektivitete...” čija „bit leži u umijeću i revoluciji, gdje je prekarijat *Arbeitskraft*, ogoljen život, dok rad također postaje mjesto za emancipacijski zaokret – subjekta koji ustaje protiv eksploatacije budućnosti”.³⁶ Afekt kao strukturna pukotina omogućava: „nove načine konstruiranja pripadnosti, društvenih modela rada i života, dovoljno jakih da nas interpoliraju kao političke subjekte u zajedničku povijest sadašnjosti, kako bi nas pogurali naprijed ka mogućoj jednakoj i emancipiranoj budućnosti na ovom planetu. Na kraju krajeva, to je mjesto kojem svi podjednako pripadamo”.³⁷ Politika afekta time se razotkriva i djeluje u različitim slojevima društvene stvarnosti koju današnja umjetnost može prikazati, zamisliti, dovesti u pitanje, izazvati, osjetiti, mobilizirati i angažirati kroz svoje prakse i prostore stvaranja. Rekoncipiranjem pojma kreativnosti izvan kapitalističkog i patrijarhalnog sustava,

stvaranjem politički angažiranog odnosa između individualne i kolektivne društvene imaginacije, vraćamo se na uzajamnu povezanost revolucije i umjetnosti, na revoluciju koja zahtijeva nove sadržaje koji, kako to Marx kaže, moraju doći, ne kao glas iz prošlosti, već kao poezija iz budućnosti.³⁸

¹ Ovaj se sukob i dalje nastavlja u nešto izmijenjenim pojavnim oblicima, s tim da je njegov današnji medij više prostor suvremene umjetnosti, a manje književnosti ili drugih umjetničkih ili kulturnih formata. *Sukob* na ljevici krajem 20-ih i početkom 30-ih bio je povezan s književnošću i dvjema književnim politikama, socijalnom i nadrealističkom, odnosno socijalističkim realizmom i avangardnim pokretima. Početkom 50-ih dolazi do raskida s poetikom socijalnog realizma, a kao vremenski graničnik uzima se 3. kongres Saveza književnika Jugoslavije, na kojem je Miroslav Krleža, kao jedan od glavnih aktera tok sukoba, održao govor u kojem je dosljedno zastupao umjetničku autonomiju i estetičku funkciju u umjetnosti (u svojem osnovnom značenju doživljava svijeta), suprotstavljajući se njezinim partijskim okvirima i zahtjevima.

² Analogija s Möbiusovom vrpcom predstavlja način razgrađivanja binarnih opozicija pojmova, pogotovo onih koji djeluju uzajamno i koji se smjenjuju ovisno o kontekstu u kojem se pojavljuju kao normativne politike. Ovdje bih ukazala na dvije reference koje su relevantne u kontekstu poimanja feminizma i revolucionarnih praksi, prva za poimanje roda kao univerzalne kategorije – ukidanje binarnosti duh/tijelo (Elizabeth Grosz), a druga za poimanje nasilja i njegove funkcije unutar revolucionarnih praksi, s jedne strane ultrasubjektivnog (koje proizvodi opsesija identitetom) i ultraobjektivnog nasilja (kao rezultat svođenja ljudi na prekobrojne ili suvišne stvari), međusobno povezanih, a pritom heterogenih (Étienne Balibar). V. Elizabeth Grosz, *Neulovljiva telesa: h*

..... The affective turn is therefore a political urgency of the present-day. It operates as an existential force and at the same time as a field of emancipation to transform the collective “body,” socially accumulated in desire, love, habit, remembrance and other emotions as well as in thought. In other words, the politics of affect allows a social imagination of impossible demands: these demands might be utopian, but they are also motivational and, ultimately, revolutionary. As Jasmina Husanović stresses, such affective interventions are “bright, yet difficult examples of rebellion that open space to new collectivities.” Their essence, Husanović continues, “lays in art and revolution, where precariat is *Arbeitskraft*, a life stripped bare, while work also transforms into a place for an emancipative shift – of a subject who confronts the exploitation of the future.”³⁶ The notion of affect as a structural fissure allows: “new ways to construct belonging and social models of life and work. These models would be strong enough to interpolate us as political subjects into a common history of the present; to propel us towards a possible equal and emancipated future. In the end, it is a place where everyone equally belongs to.”³⁷ The politics of affect thus reveals itself and acts in various layers of social reality, which the today’s art can represent, imagine, question, provoke, feel, mobilise and engage. The reconceptualization of the notion of creativity outside of the

capitalist and patriarchal system and the creation of a politically engaged relation between individual and collective social imagination bring us back to the mutual connection of revolution and art. They bring us back to a social revolution that demands new contents, which, as Marx put it, cannot take its poetry from the past, but only from the future.³⁸

¹ This discord is still present, although in slightly different forms. Today, it mostly takes place in contemporary art and less in literature and other artistic formats. The conflict on the Left in late 1920s and early 1930s concerned literature and two literary politics (social and surrealist). In other words, it was a conflict between the socialist realism and avant-garde movements. The poetics of socialist realism was abandoned in early 1950s: at the 3rd congress of Yugoslav Writers’ Union, which is considered as a turning point, Miroslav Krleža held an important speech, advocating artistic autonomy and aesthetic role in art and confronting its Party frameworks and demands.

² The Möbius band analogy refers to disintegration of binary oppositions. This applies in particular to those binary oppositions which interact and alternate in regard to the context in which they manifest as normative politics. Here I want to point out two references which are relevant to the notion of feminism and revolutionary practices. The first refers to the notion of gender as a universal category - abolition of the binarity spirit/body (Elizabeth Grosz). The second reference relates to the notion of violence and of its function in revolutionary practices: in terms of ultra-subjective violence (which results from obsession with identity) and ultra-objective violence (a result of defining people as redundant or unnecessary), which are interconnected, yet different (Étienne Balibar). Cf. Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*,

korporealnemu feminizmu, prijevod: Tanja Velagić, Ljubljana: Zavod Emanat (zbirka Prehodi), 2008, str. 258; Étienne Balibar, *Nasilje i civilnost. Wellekova predavanja*. 1996. Prijevod: Tomislav Medak, Centar za medije i komunikacije, Beograd, Multimedijalni institut, Zagreb, 2011, str. 104-105. V. Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington: Indiana UP, 1994, p. 116-117; Étienne Balibar, *Violence and Civility: On the Limits of Political Philosophy*, New York: Columbia University Press, 2015, p. 73-74.

³ Feminizam se kroz povijest ne pojavljuje kao homogeni sustav angažiranog djelovanja, već kao kompleksna struktura unutar koje se prepliću i suočavaju emergentne, dominantne i rezidualne prakse. Ova podjela koju Raymond Williams uvodi kao dinamički okvir za tumačenje odnosa između ideologije i kulture primjenjiva je i na društveno-povijesne tendencije i procese, posebno na feminističke prakse i vrijednosti koje izmiču ideološkoj koherenciji, statičnosti i pravocrtnom kretanju na taj način što međusobno utječu jedna na drugu, ponekad koezistiraju, a ponekad se osporavaju, transformiraju i u krajnjoj instanciji smjenjuju. V. Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, 1977, str. 121-127.

⁴ Prema Branimiru Stojanoviću, ukidanje AFŽ-a i SKOJ-a početak je kontrarevolucije ili rata koji još uvijek traje, trenutak u kome se socioekonomsko odvajanje od građansko-političkog djelovanja (iz razgovora s Branimirom Stojanovićem, 2009).

⁵ V. Jelena Petrović, „What is Left of the Feminist Left?“, u: B. Kašić, J. Petrović, S. Prlenda i S. Slapšak (ur.), *Critical Feminist Interventions – Thinking Heritage, Decolonising, Crossing*, Red Athena University Press RAUP, Zagreb, 2013, str. 83-93.

⁶ Silvia Federici, „Feminizam i politika zajedničkog“, prijevod: Ana Vilenica, *www.uzbuna* (zadnji pregled: 1. lipnja 2015.). Silvia Federici, „Feminism and the Politics of the Commons“, *The Commoner* 14, 2011, <http://www.commoner.org.uk/wp-content/uploads/2011/01/federici-feminism-and-the-politics-of-commons.pdf>

⁷ Dihotomija javno/privatno još je jedna vrlo politički arbitrarna binarna pozicija nastala u kapitalističkom društvu i njegovim temeljnim regulacijskim mehanizmima. Izjednačavanje „društvenog“ u značenju socijalističkih

institucionalnih okvira s „javnim“ danas predstavlja pogrešnu pretpostavku na kojoj se gradi bilo kakva revolucionarna društvena praksa, jer zbog zamjena značenja ovih pojmova takva društvena praksa zapravo nema i ne može imati trajni učinak, već samo privid „društvenosti“.

⁸ Prema Michelu Foucaultu: „*Homo Economicus* is an entrepreneur, an entrepreneur of himself.“ Michel Foucault, *The Birth of Biopolitics*, Palgrave Macmillan, 2008, str. 226. Prema Wendy Brown: građanski subjekt (*citizen-subject*) kao neoliberalni poduzimač u svakom aspektu života u neoliberalnom društvu. Wendy Brown, „Neoliberalism and End of Liberal Democracy“ u: *Edgework: Critical Essays on Knowledge and Politics*, Princeton University Press, 2005, str. 42-44. Prema Jasonu Readu: neoliberalizam kroz prizmu partikularne proizvodnje subjektivnosti i načine na koji se individue konstituiraju kao subjekti ljudskog kapitala. Jason Read, „A Genealogy of Homo Economicus: Neoliberalism and the Production of Subjectivity“, *Foucault Studies, Special Issue on The Birth of Biopolitics*, No. 6, February 2009, str. 25-36.

⁹ „On participatory art, interview with Claire Bishop“, intervjuirao: Dušan Barok, u okviru: A2 cultural bi-weekly, Prag, 2009, str. 4 (zadnji pregled: 1. lipnja 2015.: <http://scribd.com/doc/56968733/>, prevela autorica teksta)

¹⁰ Isto. (prevela autorica teksta)

¹¹ V. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Presses du réel, Paris, 2002.

¹² Irit Rogoff, „We – Collectivities, Mutualities, Participations“, u: Dorothea von Hantelmann and Marjorie Jongbloed (ur.), *I Promise It's Political – Performativity in Art*, Museum Ludwig, Köln, 2002, str. 129 (prevela autorica teksta)

¹³ Isto.

¹⁴ Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, 2012, London and New York, str. 18.

¹⁵ Isto, str. 39-40.

¹⁶ Forum u okviru izložbe 54. oktobarskog salona: *Niko ne pripada tu više nego ti* (s feminističkim kolektivima h.arta (Maria Crista, Anca Gyemant, Rodica Tache), ff (Antje Majewski, Charlotte Cullinan, Juliane Solmsdorf), a7.außeneinsatz (Margret Schütz, Greta Hoheisel) i umjetnicama Gözde Ilkin i Margaretom Kern, 13. listopada 2013., Beograd.

¹⁷ Na ovom mjestu treba imati u vidu da su kolaboracija, kolektivnost i

Bloomington: Indiana UP, 1994, pp. 116-117; Étienne Balibar, *Violence and Civility: On the Limits of Political Philosophy*, New York: Columbia University Press, 2015, pp. 73-74.

³ Feminism throughout history does not manifest as a homogenous system of engaged action, but rather as a complex structure in which emerging, dominant and residual practices entwine and confront each other. This classification was introduced by Raymond Williams as a dynamic framework to interpret the relation between ideology and culture. It is also applicable to social and historical tendencies and processes, particularly to feminist practices and values that evade the ideological coherence, immobility and linear motion (through their mutual interaction, coexisting, contesting and transformation, as well as through their mutual alternation). Cf. Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, 1977, pp. 121-127.

⁴ Branimir Stojanović considers the abolition of the *Women's Antifascist Front* and of the *League of Communist Youth of Yugoslavia* to symbolize the beginning of the counter-revolution or of a still ongoing war. He defines it as a moment in which the socio-economic aspect was excluded from civic and political activity. (From the interview with Branimir Stojanović, 2009).

⁵ Cf. Jelena Petrović, *What is Left of the Feminist Left?*, B. Kašić, J. Petrović, S. Prlenda, S. Slapšak (ed.), *Critical Feminist Interventions – Thinking Heritage, Decolonising, Crossing*, Red Athena University Press RAUP, Zagreb, 2013, pp. 83-93.

⁶ Silvia Federici, *Feminism and the Politics of the Commons, The Commoner* 14, 2011, <http://www.commoner.co.uk/wp-content/uploads/2011/01/federici-feminism-and-the-politics-of-commons.pdf>

⁷ In political context, the public/private dichotomy is yet another very arbitrary opposition that emerged in the capitalist society and its fundamental regulative mechanisms. In the present-day, the equalisation of the “social” (in terms of socialist institutional framework) with the “public” is a wrong premise for any revolutionary social practice. Due to the notions’ replaced meanings, such a social practice cannot produce a long-term effect, but only an illusion of “sociality”.

⁸ From Michel Foucault: “*Homo Economicus* is an entrepreneur, an entrepreneur of himself.” Michel Foucault, *The Birth of Biopolitics*, Palgrave Macmillan, 2008, p. 226. From Wendy Brown: citizen-subject as neoliberal entrepreneur in every aspect of the life in neoliberal society. Wendy Brown, “Neoliberalism and End of Liberal Democracy” in: *Edgework: Critical Essay on Knowledge and Politics*, Princeton University Press, 2005, pp. 42-44. From Jason Read: neoliberalism through the prism of particular production of subjectivity as well as through the ways in which individuals are constructed as subjects of human capital. Jason Read, “A Genealogy of Homo Economicus: Neoliberalism and the Production of Subjectivity”, *Foucault Studies, Special Issue on The Birth of Biopolitics*, No. 6, February 2009, pp. 25-36.

⁹ “On participatory art, interview with Claire Bishop”, interview conducted by Dušan Barok as part of: A2 cultural bi-weekly, Prague, 2009, p. 4 (last viewed on June 1st 2015: <http://scribd.com/doc/56968733/>, translation is mine)

¹⁰ Ibid. (translated by the author)

¹¹ Cf. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Presses du reel, Paris, 2002

¹² Irit Rogoff, “We – Collectivities, Mutualities, Participations” in: Dorothea von Hantelmann and Marjorie Jongbloed (ed.), *I Promise It's Political – Performativity in Art*, Museum Ludwig, Cologne, 2002, p. 129. (translated by the author)

¹³ Ibid.

¹⁴ Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, 2012, London and New York, p. 18.

¹⁵ Ibid, pp. 39-40.

¹⁶ Forum as a part of 54th *October Salon: Nobody Belongs Here More Than You*, with feminist collectives h.art (Maria Crista, Anca Gyemant, Rodica Tache), ff (Antje Majewski, Charlotte Cullinan, Julian Solmsdorf), a7.außeneinsatz (Margret Schütz, Greta Hoheisel) and artists Gözde Ilkin and Margareta Kern, October 13th 2013, Belgrade.

¹⁷ It should be noted that collaboration, collectivity and cooperative also form the basis of capitalist work relations, where the notion of alienation transforms and

korporative isto tako u osnovi kapitalističkih radnih odnosa, gdje se i pojam otuđenja i alijenacije transformira u novo značenje koje je potrebno ponovno postaviti u skladu s ovim novim načinima rada i eksploatacije u neoliberalnom društvu.

¹⁸ Roza El Hassan: „O kolektivnosti“, u: Jelena Vesić i Red Min(e)d (ur.), *54ti Oktobarski salon: Niko ne pripada tu više nego ti. Živi arhiv: kuriranje feminističkog znanja*, Cicero, Kulturni centar Beograd, 2014.

¹⁹ „Antje, Juliane i Charlotte-Šaša iz umjetničke mreže ff pričaju nam o svojem kolektivu u kojem se osjećaju oslobođenima od društvenih konvencija i pritisaka, gdje stvaraju glazbu, prekoračuju rodne tabue, organiziraju demonstracije i dobro se zabavljaju. Većina ih ima samostalne umjetničke karijere (kao i prihode). Njihov je kolektivni prostor poseban prostor nekomercijalne umjetničke slobode. Njihovi događaji odvijaju se uglavnom u Berlinu ili Beču. Za mene je ovo postdadaistička situacija ukorijenjena u konceptu slobode i odbacivanju svih naših konvencija. Antje i Šaša (Charlotte) opisuju grupu kao anarhističku i situacionističku. Njih dvije nadaju se da će izgraditi jezgru koja će imati širi utjecaj.“ Isto, str. 194.

²⁰ „Sljedeća je govornica Gozde Ilkin iz Istanbula. Poput članica umjetničke mreže ff, i ona ima individualnu karijeru kao umjetnica i stvara slike na tekstilu, kolaže i patchworke. Uz svoj individualni rad, sudjelovala je i u mnogim grupnim događajima poput stambenih projekata: ‚Oda projesi‘ i ‚Atikult‘ (kolektiv sastavljen od tri žene koji je bio aktivan od 2006. do 2013.), umjetničkim akcijama, grafiti-intervencijama, izradi naljepnica i odjeće, ženske odjeće kod koje se (anti)moda pojavljuje kao pozornica za predstavljanje poruka. Ove se poruke vide, nose i dijele na ulicama Istanbula (...). Dizajn se javlja kao oblik otpora u ovoj metropoli čija privreda raste nevjerojatno velikom brzinom, dok gradovi prolaze kroz ubrzan proces ‚gentrifkacije‘.“ Isto.

²¹ „Ove tri žene dolaze iz Temišvara, grada iz dijela Rumunjske koji graniči s Mađarskom. Zamišljam kako njihov kolektiv sigurno ima oblik intimne privatne podrške i solidarnosti. Nije toliko važno jesu li zajedno skuhalo i podijelile lonac hrane, stvorile umjetničko djelo, diskutirale o nečemu ili zasadile urbani vrt. ‚Obično se ništa posebno ne događa na mjestima kao što je moj rodni grad Budimpešta ili Temišvar, pa su među najzanimljivijim ‚događajima‘ naše

siromaštvo i naše granice. Umjetnički kolektiv uzima oblik apsolutne nužnosti i solidarnosti. Ovdje, u mojem gradu, ima dana kada jedna od članica grupe ili umjetnica, prijateljica ima prihode, a ima dana kada ih ima neka druga. Pozivamo i majke na večeru‘, kažu nam članice grupe h.arta.“ Isto, 195.

²² „Na moje pitanje namjerava li njihov kolektiv promijeniti svijet nabolje i vjeruje li u promjenu sistema, jedna od članica h.arte, Anca Gyemant, odgovara: ‚Mi stvaramo prostor za političku imaginaciju‘. Umjetnice i umjetnici imaju moć da u mračnim ili beznadnim vremenima zamisle pozitivnu budućnost.“ Isto.

²³ Povodom 20. godišnjice Međunarodnog festivala suvremene umjetnosti i kulture Grad žena u listopadu 2015. Izlazi poseban rad o ovom festivalu koji se (samo)kritički osvrće na svoju povijest i kroz tekstove raznih autorica koji su činile ili još uvijek čine dio ovog zajedničkog pothvata. O značaju i značenju festivala piše Tea Hvala i uvodi politiku nade u rekonceptualizaciju samog pojma festivalizacije, ističući važnost njegove angažirane (karnevalske) privremene forme. Tea Hvala: „Začasni prizorišči vztrajnega upanja: Mesto žensk in Rdeče zore“, *Časopis za kritiko znanosti*, Ljubljana, 2015. (u pripremi)

²⁴ Isto. (prevela autorica teksta)

²⁵ Isto. (prevela autorica teksta)

²⁶ Miha Kozorog u Tea Hvala, isto.

²⁷ Isto.

²⁸ Tea Hvala, isto.

²⁹ Red Min(e)d, „Budućnost sadašnjosti: od društvene imaginacije do političke artikulacije“, Jelena Vesić i Red Min(e)d (ur.), isto, str. 72

³⁰ V. Andrew Robinson o Bahtinovoј teoriji protumačenoј kao sredstvo politike otpora i društvenih pokreta danas: *In Theory Bakhtin: Carnival against Capital, Carnival against Power*. <http://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-bakhtin-2/> (zadnji pregled: 1. lipnja 2015.)

³¹ Athena Athanasiou, Pothiti Hantzaroula i Kostas Yannakopoulos, „Towards a New Epistemology: The ‚Affective Turn‘“, u: *Performing Emotions. Historical & Anthropological Sites of Affect, Historein*, vol. 8, 2008, str. 5.

³² Patricia Clough teorijsko je angažiranje emocija i afektivnosti, koje se pojavljuje sredinom 90-ih godina u humanističkim i društvenim znanostima, identificirala kao *afektivni zaokret*, skrećući pažnju na nova i produktivna teorijska i

gains a new meaning that should be reset in accordance with these new ways of working and exploitation in the neoliberal society.

¹⁸ Roza el Hassan: „On Collectivity“ in: Jelena Vesić i Red Min(e)d (ed.), *54th October Salon: Nobody Belongs Here More Than You. The Living Archive: Curating Feminist Knowledge*, Cicero, Culture centre Belgrade, 2014.

¹⁹ „Members of the art network ff, Antje, Julijana and Šarlota-Šaša, describe their collective in which they feel liberated from social conventions and pressure. There they create music, overstep gender taboos, organise demonstrations and have a good time. Most of them pursue their own individual art career (and gain their own income). Their collective is a unique space of non-commercial artistic freedom. Their events mostly take place in Berlin and Vienna. To me this represents a post-Dadaist situation, rooted in the concept of liberty and rejection of all our conventions. Antje and Šaša (Charlotte) describe their group as anarchist and situationist. They hope to establish a basis that could create a bigger impact.“ Ibid, p. 194

²⁰ Gözde Ilkin from Istanbul is our next speaker. She is also pursuing her own individual career as artist and creates textile paintings, collages and patchworks. Alongside her individual artistic work, she has participated in numerous collective events such as housing projects *Oda projesi* and *Atikult*, artistic actions, graffiti interventions, creating stickers and women's clothes, where (anti) fashion serves as a stage to present messages. These messages can be seen, worn and shared on the streets of Istanbul (...). Design manifests as a form of resilience in this metropolis whose economy is growing at full speed while the cities are being rapidly gentrified.“ Ibid.

²¹ „These three women come from Timișoara, a Romanian city near the Romanian-Hungarian border. I imagine their collective as a form of intimate support and solidarity. It is not so important what they do together: prepare and share a meal, create a work of art, discuss a certain topic or grow an urban garden. ‚Usually, nothing in particular takes place in cities such as my hometown Budapest or Timișoara, hence our poverty and our borders make the most interesting ‚events‘. The art collective takes the form of absolute necessity and

solidarity. Here in my city, on some days one of the members of the collective or an artist gains some income, on other days it is some other member. We also invite mothers to dinner, tell us the members of the *h.art* collective.“ Ibid, p. 195.

²² „To my question whether the collective plans to change the world for the better and do they believe in the change of system, one of the members of *h.art*, Anka Đemant, replies: „We create a space for political imagination.“ In dark and hopeless times, artists have the power to imagine a positive future.“ Ibid.

²³ A special publication was issued in October 2015, on the occasion of the 20th anniversary of *The City of Women – International Festival of Contemporary Arts*, as a (self)-critical reflection on the festival's history, comprised of texts written by different female authors who were or still are included in the project. In her text on the festival's importance, Tea Hvala introduces a politics of hope to the reconceptualization of the notion of festivalisation and stresses the importance of the festival's engaged (carnavalesque) temporary form. Tea Hvala: „Začasni prizorišči vztrajnega upanja: Mesto žensk in Rdeče zore“, *Časopis za kritiko znanosti*, Ljubljana, 2015 (in preparation).

²⁴ Ibid. (translated by the author)

²⁵ Ibid. (translated by the author)

²⁶ Miha Kozorog in Tea Hvala, *ibid*.

²⁷ Ibid.

²⁸ Tea Hvala, *ibid*.

²⁹ Red Min(e)d, „Future of the present-day: from social imagination to political articulation“, Jelena Vesić and Red Min(e)d (ed.), *ibid*, p. 72.

³⁰ Cf. Andrew Robinson on Bakhtin's theory interpreted as a means of politics of resistance and social movements in the present-day: *In Theory Bakhtin: Carnival against Capital, Carnival against Power*. <http://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-bakhtin-2/> (last viewed on June 1st 2015).

³¹ Athena Athanasiou, Pothiti Hantzaroula and Kostas Yannakopoulos, „Towards a New Epistemology: The ‚Affective Turn‘“ in: *Performing Emotions. Historical & Anthropological Sites of Affect, Historein*, vol. 8, 2008, p. 5.

³² Patricia Clough defined the theoretical engagement of emotions and affectivity

epistemološka kretanja krajem 20. stoljeća. Ona dolaze prije svega iz polja: psihoanalitički informirane teorije o subjektivnosti i subjektivizaciji, teorije tijela i utjelovljenja (*embodiment*), poststrukturalističke feminističke teorije, diskusije između lakanovske psihoanalitičke teorije, političke teorije i kritičke analize, *queer* teoretizacije melankolije i traume. Na tragu navedenih polja istraživanja, Clough je ukazala na sve prisutnije zanimanje za načine na koje se diskursi o emocijama/afektima javljaju, cirkuliraju, referiraju, angažiraju i performiraju. Athena Athanasiou et al, *isto*.

³³ Patricia Ticineto Clough i Jean O'Malley Halley (ur.), *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Duke UP, Durham, 2007, p. 2.

³⁴ Kathi Weeks, „Life Within and Against Work: Affective Labor, Feminist Critique, and Post-Fordist Politics”, *Ephemera: Theory & Politics in Organization*, Vol. 7, broj 1, veljača 2007, str. 248.

³⁵ Isto tako, Weeks smatra da je danas društvena imaginacija nerada i neobitelji teža od same kritike društva rada, jer smo još uvijek povezani s ovim osnovnim institucijama koje počivaju na radnoj etici i obiteljskim vrijednostima pa nam je teško zamisliti što bismo bili ako ne bismo bili radnice i radnici: „O ne-radu i ne-obitelji trebamo promišljati kao o novim prilikama koje bi mogle bitno utjecati na bogatstvo novih oblika i potreba za užitkom, njegovanjem naših aktivnosti, emocija, strasti i želja koje nas oslobadaju zastarjelih institucija – poput obitelji i rada – čije nam tradicionalne i nevažeće vrijednosti, napose uslijed mjera štednje, spomenute užitke više ne mogu pružiti.” *Feministička politika, socijalna reprodukcija i život nakon rada*, intervju Vedrane Bibić i Ankice Čakardić s Kathi Weeks u Zarezu, 15. listopada 2013. www.zarez.hr/clanci/feministička-politika-socijalna-reprodukcija-i-zivot-nakon-rada (zadnji pregled: 2. lipnja 2015.)

³⁶ Jasmina Husanović, „Feminističke ekskurzije, transverzalnosti, traverzije: o punoljetnim iskustvima solidarnosti i zajedništva u proizvodnji znanja i emancipativnoj politici”, Jelena Petrović, Damir Arsenijević (ur.) *Feminizam politika jednakosti za sve*, ProFemina, specijalni broj, 2011.

³⁷ Red Min(e)d, *isto*, str. 73

³⁸ Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, 1852, <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1852/18th-brumaire/ch01.htm> (Zadnji pregled: 2. lipnja 2015.)

(which emerged in humanistic in social sciences in the mid-90s) as the *affective turn*, pointing out new and productive theoretical and epistemological tendencies at the end of the 20th century. These tendencies primarily arose from the field of: psychoanalytically informed theory on subjectivity and subjectivation, theory of the body and embodiment, post-structuralist feminist theory, discussion between the Lacanian psychoanalytic theory, political theory and critical analysis, queer theorization of melancholy and trauma. Along the lines of the above-mentioned fields of research, Clough pointed out the rising interest in the ways in which discourses on emotion/affects manifest, circulate, refer, engage and operate. Athena Athanasiou et al, *Ibid*.

³³ Patricia Ticineto Clough and Jean O'Malley Halley (ed.), *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Duke UP, Durham, 2007, p. 2.

³⁴ Kathi Weeks, „Life Within and Against Work: Affective Labor, Feminist Critique, and Post-Fordist Politics”, *Ephemera: Theory & Politics in Organization*, vol. 7, issue 1, February 2007, p. 248.

³⁵ Weeks also believes that the present-day social imagination of non-work and non-family is more difficult than the critique of the working society, due to our attachment to these fundamental institutions that rest on working ethic and family values. Therefore, we have difficulties to imagine what we would do if we were not workers: “We need to observe the notions of non-work and non-family as new opportunities that could greatly influence the abundance of new forms of pleasure – through our activities, emotions, passions and desires that liberate us from outdated institutions (such as family and work) – whose traditional values (especially due to austerity measures) can no longer offer us the mentioned pleasures.” *Feminist politics, Social reproduction and life after work*, interview with Kathi Weeks, conducted by Vedrana Bibić and Ankica Čakardić in *Zarez*, 15/10/2013, www.zarez.hr/clanci/feministička-politika-socijalna-reprodukcija-i-zivot-nakon-rada (last viewed on June 2nd 2015).

³⁶ Jasmina Husanović, “Feminist excursions, transversalities, traversions: on adult experiences of solidarity and the common in knowledge production and emancipatory politics”, Jelena Petrović, Damir Arsenijević (ed.) *The feminism of politics of equality for everyone*, ProFemina, special edition, 2011.

³⁷ Red Min(e)d, *ibid*, p. 73.

³⁸ Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, 1852, <https://www.marxist.org/archive/marx/works/1852/18th-brumaire/ch01.htm> (last viewed on June 2nd 2015).

Croatian to English translation: Ivana Bertić

UMJETNOST U SLUŽBI REVOLUCIJE

NEKOLIKO HISTORIJSKIH PRIMJERA

■

ODABRALE:

[BLOK]:

ANA KUTLEŠA,

IVANA HANAČEK,

VESNA VUKOVIĆ

.....68



Suvremena umjetnička proizvodnja i još više govor o suvremenoj umjetnosti uvelike su određeni retorikom društvene promjene, utemeljenom na društvenom angažmanu umjetnika, koji će nas slobodni od društvenih zadanosti i kao ljudi od mašte povesti prema napretku, i u biti autonomnom pozicijom umjetnosti kao mjestu emancipacije. Ideologem društvenog angažmana u umjetnosti toliko je snažno prisutan da postaje gotovo samorazumljiv: tako se govori o tzv. društvenom obratu nakon 1990-ih i – u novijim žanrovskim odrednicama – o tzv. socijalnoj praksi. Istovremeno je u političkom polju ljevica doslovno rastočena u niz mikropolitčkih formacija: sa scene su nestale jake političke partije, borbeni sindikati i sl. Dakle umjetnici danas operiraju u vrlo heterogenom i posve decentraliziranom političkom polju, nisu u vezi s političkim projektom, eventualno s labavo definiranim antikapitalizmom. U takvom kontekstu stoga ne treba čuditi ni to da – čak i kad zagovaraju radikalne pozicije – umjetnici ostaju u svijetu umjetnosti. Za razliku od avangardista koji su stremili napuštanju umjetničke prakse i dokidanju institucije umjetnosti, umjetnici današnjice ne žele napustiti svijet umjetnosti, već žele umjetnost učiniti korisnom, upravo *umjetnošću* mijenjati svijet. Međutim, i opet za razliku od povijesne avangarde, za to nemaju političku podršku.

Stoga nam se činilo nužnim u broju koji obrađuje odnos umjetnosti i društvenih pokreta napraviti korak unatrag i pitanja koja se otvaraju pred nama promotriti na pozadini diskursa političke umjetnosti i umjetničkog udruživanja između dva svjetska rata, u doba nakon Oktobarske revolucije i pred nadirućim fašizmom. Napravile smo izbor iz manifesta i programatskih tekstova kako publici poznatih tako i nepoznatih revolucionarnih umjetničkih udruženja te ih promotrile pod svjetlom aktualne društvene situacije, u kojoj kontradikcija između sve glasnijih zahtjeva za angažmanom i vrlo ograničenih realizacijskih mogućnosti u okvirima kapitalističkog društva raste iz dana u dan.

Polazište je i referentna točka svih izabраниh razmišljanja o poziciji i ulozi umjetnosti u društvu (post)revolucionarna Rusija. U okviru kulturne revolucije u godinama nakon Oktobarske revolucije pred umjetnike je postavljen tako važan zadatak kakav nikad dotad u povijesti nisu imali: uloga u izgradnji i organizaciji novog društva i novog čovjeka. Izbor otvaramo *Deklaracijom* Udruženja umjetnika revolucionarne Rusije iz 1922. godine – realističkom frakcijom koja se žestoko obrušavala na avangardne prakse optužujući ih za intelektualizam i reprodukciju buržuskog poretka. Udruženje umjetnika revolucionarne Rusije brojilo je 1926. godine čak 26 filijala. Borba između avangardista i štafelajnog slikarstva u Sovjetskom Savezu umnogome je obilježila 1920-te i 1930-te godine. Stoga izbor uključuje i *Deklaraciju* Udruženja umjetničkog rada Oktobar iz 1928. godine, koje nastavlja liniju Proletkulta, eksperimentalne umjetničke institucije stasale u revoluciji 1917. koja je zagovarala industrijalizam/produktivizam i tehnicizam u umjetnosti nasuprot realističkoj tehnici kao padu u konzervativizam prošlosti. Udruženje umjetničkog rada Oktobar okupilo je mnoga kanonska imena: Rodčenko, Stepanova, Lisickij, Ejzenštajn, braća Vesnin, Hannes Meyer, Diego Rivera... Tekst Diega Rivere *Revolucionarni duh u modernoj umjetnosti* iz 1932. godine važan je kao artikulacija individualne pozicije umjetnika izvan sovjetskog konteksta. Otvoreno se svrstavajući na stranu komunizma, Rivera se razračunava s optužbama za propagandu kakve plasiraju zagovornici autonomne umjetnosti. Nadalje Rivera ističe umjetnosti murala kao najznačajniju umjetnost za proletarijat i kritizira štafelajnu sliku koja kao luksuzni objekt „teško da može postati sredstvo proletarijata“. S obzirom na njegov angažman u Udruženju Oktobar ovo daje dodatni zamašnjak raspravi između realista i produktivista. Umjetnost murala kao „borbena, obrazovna umjetnost za sve“ osnovna je programatska smjernica *Deklaracije o društvenim, političkim i estetskim principima* koju je priredio David Alfaro Siqueiros 1922. godine, a potpisali su je svi članovi Sindikata tehničkih radnika, slikara i kipara. David A. Siqueiros bio je jedan od vođa meksičkog muralizma, umjetničkog pokreta koji je krenuo 1920. godine nakon Meksičke revolucije prateći razvoj Meksika iz ruralne u industrijaliziranu zemlju (vođe su pokreta uz njega bili prominentni slikari Diego Rivera i José

Clemente Orozco). Murali su se obraćali domorodačkom stanovništvu preuzimajući motive iz njihove narodne umjetnosti, ali su i snažno obilježeni elementima marksizma: borbom radničke klase protiv eksploatacije.

Nakon neuspjele socijalističke revolucije u Njemačkoj 1918. godine sukob komunista i socijaldemokrata odvijao se, dakako, i u umjetničkom polju. Već 1918. godine osnovana je umjetnička grupa Novembar, a Crvena grupa (Rote Gruppe), koju predstavljamo *Manifestom* iz 1924. godine proizišla je upravo iz opozicije Novembru. Riječ je o prvoj koaliciji komunističkih umjetnika koja je okupljala uglavnom suradnike radničkih novina *Der Knüppel* (Batina), a članovi su, uz ostale, bili: Otto Dix, George Grosz i John Heartfield. Grupa je bila aktivna do 1927. godine, a njezin je program ušao u statute Udruženja revolucionarnih likovnih umjetnika Njemačke (poznatije kao Asso). Ovdje donosimo i njihov *Manifest* (i spomenute *Statute*) objavljene 1928. godine. Asso je slijedio primjer Udruženja umjetnika revolucionarne Rusije pa su nakon berlinske grupe osnovane brojne filijale diljem Njemačke. Njujorški klub Johna Reeda, američki savez lokalnih organizacija usmjerenih na marksističke pisce, umjetnike i intelektualce pokrenuli su suradnici časopisa *The New Masses* koje se otvoreno izjašnjavalo kao glasilo Komunističke partije i u kojem je objavljen *Nacrt manifesta* 1932. godine. U kontekstu kapitalističke krize i u osvit nadolazećeg rata, *Manifest* je usmjeren na srednjoklasne intelektualce pozivajući ih da se pridruže revolucionarnoj borbi radničke klase, da napuste svoje liberalne pozicije i da proizvodnji umjetnosti pristupe „s gledišta revolucionarnih radnika“. Iako smo demarkacijsku liniju u izboru tekstova postavile prije početka Drugog svjetskog rata, napravile smo jednu iznimku. Riječ je o *Dokumentu o stajalištu br. 1: O revolucionarnoj umjetnosti* koji je u novinama The Black Panthers 1970. godine objavio Emory Douglas, ministar kulture u Partiji Crnih pantera. Usmjeren na uspostavljanje revolucionarnog socijalizma, Partija Crnih pantera umjetnost je shvaćala kao jedan od instrumenata borbe i jedan od aspekata organizacije društvene stvarnosti, poput programa u zajednici koje su provodili. Utoliko je ovaj dokument bliži programatskim tekstovima umjetničkih udruženja u postrevolucionarnoj Rusiji i Sovjetskom Savezu nego onovremenim istupanjima umjetničkih kolektiva usmjerenih institucionalnoj kritici i promjenama isključivo u umjetničkom polju.

Nismo zaobišle ni lokalni kontekst, stoga donosimo *Manifest* Udruženja umjetnika Zemlja na naslovnoj stranici kataloga njihove prve izložbe 1929. godine. Zemlja je bila udruženje slikara, kipara i arhitekata ljevičarske orijentacije, prvo umjetničko udruženje takve vrste u Hrvatskoj.

Za kraj valja napomenuti da ovaj izbor nema namjeru predstaviti sustavan pregled, jer to u našim proizvodnim okolnostima, ali i zbog slabe dostupnosti izvora i jezičnih barijera, ne bi niti bilo moguće. Utoliko smo se morale osloniti na objavljene i sabrane tekstove, koji su na ovom mjestu prvi put prevedeni na hrvatski. Izbor tekstova počiva na uvodno zacrtanoj poziciji: promotriti te povijesne dokumente pod svjetlom aktualne društvene situacije. To znači posebnu pažnju obratiti jeziku: pojmovima i konceptima koji su tada nudili razumijevanje kako pozicije umjetnika i umjetnosti u društvu tako i procesa koji izgrađuju društvo. Takvo sistemsko zahvaćanje stvarnosti i vlastite pozicije u njoj početna je pozicija progresivnog angažmana (u umjetnosti).

**AKhRR (Ассоциация художников
революционной России –
Udruženje umjetnika revolucionarne Rusije):
Deklaracija**

█

Slavna je Oktobarska revolucija, oslobađajući kreativne snage naroda, probudila svijest masa i umjetnika – glasnogovornika duhovnog života naroda.

Naša je građanska dužnost pred čovječanstvom da, umjetnički i dokumentarno, zabilježimo revolucionarni impuls ovog slavnog momenta povijesti.

Prikazivat ćemo današnjicu: život Crvene armije, radnike, seljake, revolucionare i heroje rada.

Pružiti ćemo istinitu sliku događaja, a ne apstraktne pripreme koji našu Revoluciju diskreditiraju pred internacionalnim proletarijatom.

Stare umjetničke grupe, koje su postojale prije Revolucije, izgubile su značenje, granice su među njima izbrisane i što se tiče ideologije i što se tiče forme – i opstaju tek kao krugovi ljudi povezanih osobnih vezama, ali lišene svake ideološke baze ili sadržaja.

Upravo taj sadržaj u umjetnosti smatramo znakom istine u umjetničkom radu, a želja da se taj sadržaj izrazi potiče nas, umjetnike revolucionarne Rusije, da udružimo snage; zadaci koji su pred nama strogo su definirani.

Dan revolucije, moment revolucije, dan je heroizma, moment heroizma – i mi sad moramo objaviti svoja umjetnička iskustva u monumentalnim formama stila herojskog realizma.

Prihvatajući kontinuitet u umjetnosti i bazirajući se na suvremenom pogledu na svijet stvaramo taj stil herojskog realizma i polažemo temelje univerzalne građevine buduće umjetnosti, umjetnosti besklasnog društva.

Osnivačka Deklaracija objavljena je u katalogu „Izložbe studija, skica, crteža i grafika iz života i običaja radničke i seljačke Crvene Armije“ održane u Moskvi u lipnju i srpnju 1922. godine. Prijevod na engleski preuzet je iz: *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, ur. Charles Harrison i Paul Wood, Blackwell Publishers, Oxford, UK & Massachusetts, USA: 1992, str. 384-385.

S engleskog na hrvatski prevela: Vesna Vuković

Oktobar**(Udruženje umjetničkog rada):****Deklaracija****I**

U današnje vrijeme sve umjetničke forme moraju zauzeti svoju poziciju na frontu socijalističke kulturne revolucije.

Duboko smo uvjereni da prostorne umjetnosti (arhitektura, slikarstvo, kiparstvo, grafika, industrijske umjetnosti, fotografija, kinematografija itd.) mogu izbjeći svoju trenutačnu krizu jedino ako se podrede zadatku služenja konkretnim potrebama proletarijata, vođama seljaštva i nazadnim nacionalnim grupama.

Svjesno sudjelujući u ideološkoj klasnoj borbi proletarijata protiv neprijateljskih snaga i podržavajući zbližavanje seljaštva i narodnosti s proletarijatom, prostorne umjetnosti moraju proletarijatu i radničkim masama služiti u dva međusobno povezana polja:

u polju ideološke propagande (s pomoću slika, fresaka, tiskovina, skulpture, fotografije, kinematografije itd.)

u polju proizvodnje i direktne organizacije kolektivnog načina života (s pomoću arhitekture, industrijskih umjetnosti, planiranja masovnih festivala itd.).

Pred umjetnicima koji su u potpunosti svjesni ovih načela stoje sljedeći neposredni zadaci:

1. Umjetnik koji pripada epohi diktature proletarijata ne smatra sebe izoliranom figurom koja pasivno odražava realnost, već aktivnim borcem na ideološkom frontu Proleterske revolucije. To je front koji svojim akcijama organizira masovnu psihologiju i pomaže oblikovati novi način života. Ta orijentacija prisiljava proleterskog umjetnika da se neprestano kritički preispituje kako bi bio na jednako visokoj ideološkoj razini s revolucionarnom proleterskom avangardom.

2. Mora podvrgnuti kritičkom preispitivanju sva formalna i tehnička umjetnička dostignuća prošlosti. Za proletersku su umjetnost od posebne vrijednosti dostignuća zadnjih desetljeća, kad su metode racionalnih i konstruktivnih pristupa umjetničkom stvaranju – koje su malograđanski umjetnici proigrali – obnovljene i značajno razvijene. Upravo su u to vrijeme umjetnici počeli ulaziti u stvaranje dijalektičke i materijalističke metodologije, koje ranije nisu bili svjesni, kao i metoda mehaničke i laboratorijske znanstvene tehnologije. To je omogućilo mnogo toga što može i mora služiti kao materijal za razvoj proleterske umjetnosti. Međutim, temeljni zadatak proleterskog umjetnika nije da izradi eklektičku zbirku starih zamisli radi njih samih, već da uz njihovu pomoć, i na novom tehnološkom temelju, stvori nove tipove i novi stil prostorne umjetnosti.

3. Krajnja orijentacija umjetnika koji će izražavati kulturne interese revolucionarnog proletarijata trebala bi biti propagiranje svjetonazora dijalektičkog materijalizma najvećim mogućim brojem izražajnih sredstava u okviru prostornih umjetnosti te materijalno oblikovanje masovnih, kolektivnih formi novoga života. S obzirom na to, odbijamo filistarski realizam epigona; realizam ustajalog, individualističkog načina života; pasivno kontemplativni, statični, naturalistički realizam sa svojim jalovim kopiranjem realnosti, koji uljepšava i kanonizira stari način života, cijedeći energiju i slabeći volju kulturno nerazvijenog proletarijata.

Pozdravljamo i izgradit ćemo proleterski realizam koji izražava volju aktivne revolucionarne klase; dinamični realizam koji život pokazuje u pokretu i u djelovanju i koji sustavno razotkriva potencijale života; realizam koji čini stvari, koji racionalno ponovno gradi stari način života i koji, u žarištu masovne borbe i izgradnje, svim raspoloživim umjetničkim sredstvima vrši svoj utjecaj. Ali istovremeno odbacujemo estetski, apstraktni industrijalizam i čisti tehnicizam koji se prodaje za revolucionarnu umjetnost. Naglašavamo: da bi umjetnost kreativno djelovala na život moraju se iskoristiti sva raspoloživa sredstva izražavanja i oblikovanja, kako bi se svom silom organizirala svijest, volja i emocije proletarijata i radničkih masa. U tu svrhu mora se uspostaviti organska suradnja svih formi prostorne umjetnosti.

Objavom ove deklaracije distanciramo se od svih postojećih umjetničkih grupa aktivnih u polju prostornih umjetnosti. Spremni smo udružiti snage s nekima od njih dokle god priznaju osnovna načela naše platforme u praktičnom smislu. Pozdravljamo ideju federacije umjetničkih društava i podržat ćemo sve ozbiljne organizacijske korake u tom smjeru.

U vrijeme tranzicije upuštamo se u razvoj prostornih umjetnosti u SSSR-u. S obzirom na bazične sile aktivne u modernoj sovjetskoj umjetnosti, prirodni proces umjetničkog i ideološkog samoodređenja ometen je nizom nezdravih fenomena. Smatramo svojom dužnošću da javno obznanimo kako odbijamo sustav osobnog i grupnog patronata te protekcije individualnih umjetničkih trendova i pojedinačnih umjetnika. U potpunosti podržavamo neograničeno, zdravo natjecanje umjetničkih smjerova i škola u okvirima područja tehničke kompetencije, veće kvalitete umjetničke i ideološke proizvodnje te stilskih istraživanja. Ali odbijamo nezdravo natjecanje među umjetničkim grupama oko narudžbi i patronata utjecajnih pojedinaca i institucija. Odbijamo svako polaganje prava bilo kojeg udruženja umjetnika na ideološki monopol ili ekskluzivnu reprezentaciju umjetničkih interesa radničkih i seljačkih masa. Odbijamo sustav koji može dozvoliti umjetno stvorenu i privilegiranu poziciju (moralnu i materijalnu) bilo kojoj od umjetničkih grupa nauštrb drugih udruženja ili grupa; to je radikalna kontradikcija umjetničke politike Partije i vlade. Odbijamo nagađanje o „društvenim narudžbama“ koje se ukazuje pod maskom revolucionarnih tema i svakodnevnog realizma te koje svaki ozbiljan pokušaj da se formulira revolucionarni pogled na svijet i revolucionarna percepcija svijeta zamjenjuje simplificiranom interpretacijom u žurbi izmišljenoga revolucionarnog subjekta. Mi smo protiv diktature filistarskih elemenata u sovjetskim prostornim umjetnostima i za kulturnu zrelost, umjetničko majstorstvo i ideološku konzistentnost novih proleterskih umjetnika, koji sve brže dobivaju na snazi i napreduju ka prednjem planu.

Deklaracija je originalno objavljena je u časopisu *Современная архитектура* (Suvremena arhitektura), br. 3, u ožujku 1928. godine. Prijevod na engleski preuzet je iz: *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, ur. Charles Harrison i Paul Wood, Blackwell Publishers, Oxford, UK & Massachusetts, USA: 1992, str. 465-467.

S engleskog na hrvatski prevela: Vesna Vuković

Diego Rivera: Revolucionarni duh u modernoj umjetnosti

█

Umjetnost je društvena tvorevina. Manifestira podjelu koja prati podjelu društvenih klasa. Postoji buržuska umjetnost, postoji revolucionarna umjetnost, postoji seljačka umjetnost, ali ne postoji – u pravom smislu – proleterska umjetnost. Proletarijat proizvodi umjetnost borbe, ali nijedna klasa ne može proizvoditi klasnu umjetnost dokle god ne dosegne najviši stupanj svojeg razvoja. Buržoazija je svoj vrhunac dosegla u Francuskoj revoluciji i otada stvara umjetnost koja je njezin vlastiti izraz. Ako proletarijat u nekom trenutku stvarno počne proizvoditi svoju umjetnost, bit će to onda kad diktatura proletarijata ispuni svoju misiju, kad likvidira sve klasne razlike i stvori besklasno društvo. Stoga umjetnost budućnosti neće biti proleterska, već komunistička. Pa ipak, tijekom svojeg razvoja, pa i nakon što dođe na vlast, proletarijat ne smije odbaciti najbolje tehničke zamisli buržuske umjetnosti, jednako kao što se koristi i buržuskom tehničkom opremom, kao što su topovi, mitraljezi i parne turbine. [...]

Čovjek koji je istinski mislilac, ili slikar koji je istinski umjetnik, ne može u danom historijskom trenutku zauzeti nijednu drugu poziciju do one u skladu s revolucionarnim razvojem njegova vlastitog vremena. Društvena je borba najbogatija, najintenzivnija i najplastičnija tema koju umjetnik može odabrati. Stoga onaj tko je rođen da bude umjetnik nikako ne može biti neosjetljiv na takav razvoj. Kad kažem *rođen da bude umjetnik*, upućujem na konstituciju ili pripremljenost njegovih očiju, njegova živčanog sustava, njegove senzibilnosti i njegova uma. Umjetnik je direktni proizvod života. On je aparat rođen da bude prijamnik, kondenzator, odašiljač i reflektor aspiracija, želja i nada svojega doba. Ponekad umjetnik služi sažimanju i odašiljanju želja milijuna proletera, a ponekad kao kondenzator ili odašiljač samo za uski sloj intelektualaca ili uski sloj buržoazije. Možemo kao temeljnu činjenicu ustanoviti to da se važnost umjetnika mjeri direktno obimom mnoštva čije aspiracije i čiji život sažima i prevodi.

Tipična teorija buržuskoga estetskog kritizma 19 stoljeća, naime „umjetnost radi umjetnosti“, indirektna je potvrda činjenice koju sam upravo istaknuo. Prema toj je teoriji najbolja umjetnost takozvana „umjetnost radi umjetnosti“ ili „čista“ umjetnost. Jedno od njezinih obilježja jest i to da je može cijiniti samo vrlo ograničeni broj superiornih osoba. Time se implicira kako je samo tih nekoliko superiornih osoba sposobno cijiniti takvu umjetnost. A budući da je riječ o superiornoj funkciji, ona nužno implicira da u čitavom društvu postoji svega nekoliko superiornih osoba. Ta umjetnička teorija koja pretendira na apolitičnost zapravo nosi silan politički naboj – implikaciju superiornosti nekolicine. Nadalje, ta teorija služi diskreditiranju upotrebe umjetnosti kao revolucionarnog oružja i afirmaciji ideje da je svaka umjetnost koja ima temu, društveni sadržaj, ujedno loša umjetnost. Štoviše, služi ograničavanju broja onih koji umjetnost posjeduju, pomaže da se umjetnost učini nekom vrstom tržišne robe koju je izradio umjetnik, koja se kupuje i prodaje na tržištu, koja je podređena spekulativnom rastu i padu, kao i svaka druga komercijalizirana stvar u tržišnim manipulacijama. U isto vrijeme ta teorija stvara legendu koja obavlja umjetnost, legendu o njezinu nedodirljivom, nepovredivom i misterioznom karakteru koji umjetnost čini dalekom i nepristupačnom masama. [...]

Budući da proletarijat treba umjetnost, nužno je da je prisvoji kao oružje u klasnoj borbi. Da bi prisvojio ili kontrolirao umjetnost, nužno je da proletarijat borbu vodi na dva fronta. Na jednom se frontu vodi borba protiv proizvodnje buržuske umjetnosti – a kad kažem borba mislim na borbu u svakom smislu – a na drugom borba za razvijanje sposobnosti proletarijata da stvara svoju vlastitu umjetnost. Kako bi živio bolje, proletarijat se mora naučiti koristiti ljepotom. Trebao bi

razvijati svoje senzibilnosti, naučiti uživati u umjetničkim djelima i koristiti se umjetničkim djelima koja je stvorila buržoazija zbog posebnih prednosti svoje izobrazbe. Isto tako, proletarijat ne bi smio čekati da mu se iz redova buržoazije pridruži neki slikar dobre volje ili dobrih namjera; došlo je vrijeme da razvije umjetnike iz svoje vlastite sredine. Suradnjom umjetnika koji su proizašli iz proletarijata i onih koji simpatiziraju proletarijat i svrstavaju se uza nj trebala bi se stvoriti umjetnost koja je definitivno i na svaki način superiorna umjetnosti kakvu stvaraju umjetnici buržoazije. Takav je zadatak program Sovjetskog Saveza danas. [...]

[Ruski avangardni umjetnici] vodili su istinski herojsku borbu da tu umjetnost učine dostupnom ruskim masama. Radili su u uvjetima oskudice, tenzija revolucije i kontrarevolucije te svih materijalnih i ekonomskih poteškoća koje se mogu zamisliti, a ipak su posve propali u svojim pokušajima da pridobiju mase da prihvate kubizam, futurizam ili konstruktivizam kao umjetnost proletarijata. U Rusiji su se pokrenule široke rasprave o tom problemu. Te rasprave i pomutnja nastala kao posljedica odbacivanja moderne umjetnosti pružila je priliku lošim slikarima da izvuku korist iz situacije. Akademskim slikarima, najgorim slikarima koji su preživjeli stari režim u Rusiji, vrlo su brzo naširoko otvoreni natječaji. Slike inspirirane novim tendencijama najnaprednijih europskih škola izlagane su bok uz bok s radovima izvedenima u tradiciji najgorih akademskih škola u Rusiji. Nažalost, aplauz javnosti dobili su upravo ti stari i loši akademski slikari, a ne novi slikari i nove europske škole. Možda će zvučati čudno, ali čini mi se da u tom sporu nisu u pravu bili modernistički slikari, već mase ruskog naroda. Njihov glas nije pokazao da oni akademske slikare smatraju slikarima proletarijata, već da umjetnost proletarijata ne smije biti hermetična, dakle umjetnost pristupačna svima osim onima koji su razvili i prošli razrađene estetičke pripreme. Umjetnost proletarijata mora biti topla, jasna i snažna umjetnost. Nije ruski proletarijat tim umjetnicima govorio: „Vi ste odviše moderni za nas.“ Rekao im je sljedeće: „Vi niste dovoljno moderni da budete umjetnici proleTERSKE revolucije.“ Revolucija i njezina teorija, dijalektički materijalizam, ne znaju što bi s umjetnošću koja dolazi iz bjelokosne kule. Potrebna im je umjetnost koja je puna sadržaja kao što je i sama proleTERSka revolucija, koja je tako jasna i izravna kao što je i teorija proleTERSKE revolucije.

U Rusiji postoji umjetnost naroda, naime, seljačka umjetnost. To je umjetnost ukorijenjena u tlo. Svojim bojama, materijalima i svojom snagom savršeno je prilagođena okolini iz koje je iznikla. To je proizvodnja umjetnosti iz najjednostavnijih resursa i u najmanje skupom obliku. Upravo iz tih razloga bit će od silne koristi proletarijatu u razvoju njegove vlastite umjetnosti. Bolji ruski slikari koji su radili neposredno nakon Revolucije trebali su to znati prepoznati i na tome graditi, jer bi proletarijat, na mnogo načina blizak seljaštvu, bio kadar razumjeti takvu umjetnost. Umjesto toga akademski su se umjetnici, intrinzično reakcionarni, domogli kontrole nad situacijom. Reakcionarnost u umjetnosti nije tek pitanje teme. Slikar koji održava i primjenjuje najgore tehnike buržuske umjetnosti reakcionarni je umjetnik, čak iako primjenjuje tu tehniku kako bi naslikao temu kao što je Lenjinova smrt ili crvena zastava na barikadama. [...]

Umjetnost murala najznačajnija je umjetnost za proletarijat. U Rusiji su zidne slike projicirane na zidove klubova, sindikalnih središnjica, pa čak i na zidove tvornica. [...] Ali štafelajna je slika luksuzni objekt, ona teško da može postati sredstvo proletarijata.

Buržuska će se umjetnost prestati razvijati u trenutku kad buržoazija kao klasa bude uništena. Međutim, velike slike neće prestati pružati estetski užitak, iako nemaju nikakvo političko značenje za proletarijat. U Mantegninom *Raspeću* može se uživati i biti njime estetski dirnut i ako nisi kršćanin. Moje je osobno uvjerenje da u Sovjetskoj Rusiji danas ima previše poštovanja prošlosti. Za mene je umjetnost uvijek živa i vitalna, kao što je bila i u srednjem vijeku, kad je zidno slikarstvo

svaki put iznova oslikavalo novi politički ili društveni događaj. Zato što umjetnost smatram živućom, a ne mrtvom stvari, vidim duboku nužnost revolucije u pitanjima kulture, čak i u Sovjetskom Savezu. Od svih recentnih pokreta u umjetnosti za revolucionarni pokret najznačajniji je nadrealizam. Mnogi su od njegovih pristaša članovi Komunističke partije. Neki od njihovih recentnih radova savršeno su pristupačni narodnim masama. Njihova maksima glasi „Nadrealizam u službi Revolucije“. Tehnički, razvijaju najbolje tehnike buržoazije. Međutim, u ideologiji nisu u potpunosti komunisti. A nijedna slika ne može dosegnuti najviši stupanj svojega razvoja ili biti istinski revolucionarna ako nije istinski komunistička.

I ovdje dolazimo do pitanja propagande. (Svi su slikari bili propagandisti, inače ne bi bili slikari. Giotto je bio propagandist duha kršćanskog milosrđa, oružja franjevačkih redovnika njegova vremena u borbi protiv feudalnog ugnjetavanja. Breughel je bio propagandist borbe nizozemskih malograđanskih obrtnika protiv feudalne opresije. Svaki umjetnik koji je išta vrijedio u umjetnosti bio je sličan propagandist.) Poznata optužba kako propaganda uništava umjetnost svoje polazište ima u buržujskoj predrasudi. Naravno da buržoazija ne želi umjetnost upregnutu u službu revolucije. Ne želi ideale u umjetnosti jer njezini vlastiti ideali ne mogu više služiti kao umjetnička inspiracija. Ne želi osjećaje jer njezini vlastiti osjećaji ne mogu više služiti kao umjetnička inspiracija. Umjetnost, misao i osjećaji danas moraju zauzeti neprijateljski stav prema buržoaziji. Svi moćni umjetnici imaju glavu i srce. Svi moćni umjetnici bili su propagandisti. Želim biti propagandist i ne želim biti ništa drugo. Želim biti propagandist komunizma i želim to biti u svemu što mogu domisliti, u svemu što mogu izgovoriti, u svemu što mogu napisati, u svemu što mogu naslikati. Želim da mi vlastita umjetnost bude oružje. [...]

Tekst je originalno objavljen u: *Modern Quarterly*, sv. 6, br. 3, New York: jesen 1932. godine. Pretisak preuzet iz: *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, ur. Charles Harrison i Paul Wood, Blackwell Publishers, Oxford, UK & Massachusetts, USA: 1992, str. 404-407.

S engleskog na hrvatski prevela: Vesna Vuković

David A. Siqueiros i dr.:
Deklaracija o društvenim,
političkim i estetskim principima

■

Sindikata tehničkih radnika, slikara i kipara okreće se domorodačkim rasama koje su ponižavane stoljećima, vojnicima koje su njihovi oficiri učinili krvnicima, radnicima i seljacima koje bogati bičuju i intelektualcima koji se ne umiljavaju buržoaziji.

Stajemo uz one koji zahtijevaju nestanak prastarog, okrutnog sistema u kojem radnik na farmi proizvodi hranu za arogantne političare i šefove dok sam skapava od gladi, u kojem industrijski radnici u tvornicama tkaju sukno i radom vlastitih ruku čine život svodnika i prostitutki ugodnim dok sami gmižu i smrzavaju se, u kojem indijanski vojnik herojski napušta zemlju koju je obrađivao i trajno žrtvuje svoj život u uzaludnom pokušaju da uništi bijedu koja mu je stoljećima pritiskala lice.

Plemeniti rad naše rase, sve do njegovih najznačajnijih duhovnih i fizičkih ekspresija, po porijeklu je domorodački (i u osnovi indijanski). Sa svojim krasnim i izvanrednim *talentom da stvori sebi svojstvenu ljepotu, umjetnost meksičkog naroda najzdraviji je duhovni izraz na svijetu* i ta je tradicija naše najveće bogatstvo. Najveće jer kolektivno pripada narodu i upravo stoga naš temeljni estetski cilj mora biti socijalizacija umjetničkog izraza i istrebljenje buržujskog individualizma.

Odbacujemo takozvano štafelajno slikarstvo i svaku vrstu umjetnosti koju favoriziraju ultraintelektualni krugovi jer je aristokratska i slavimo monumentalnu umjetnost u svim njezinim oblicima jer je javno vlasništvo.

Proglašavamo da u ovo vrijeme društvene promjene iz oronulog u novi poredak kreatori ljepote moraju uprijeti što bolje znaju kako bi proizveli ideološke umjetničke radove za narod. Umjetnost više ne mora biti izraz individualnog zadovoljstva kakva je danas, već mora nastojati postati borbena, obrazovna umjetnost za sve.

77...

Deklaraciju je priredio David A. Siqueiros 1922. godine, a potpisali su je svi članovi Sindikata tehničkih radnika, slikara i kipara. Prijevod na engleski preuzet je iz: *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, ur. Charles Harrison i Paul Wood, Blackwell Publishers, Oxford, UK & Massachusetts, USA: 1992, str. 387-388.

S engleskog na hrvatski prevela: Vesna Vuković

Rote Gruppe (Crvena grupa): Manifest



Komunistička umjetnička grupa

Slikari i crtači organizirani i aktivni u Komunističkoj partiji udružili su se u „komunističku umjetničku grupu“. Članovi te grupe, nazvane

„Crvena grupa“,

Udruženje komunističkih umjetnika,

prožeti su sviješću da je dobar komunist u prvom redu komunist, a tek onda obrtnik, umjetnik itd. te da su sva znanja i sposobnosti koje posjeduju samo alati u službi klasne borbe.

Postavili su si zadaću da realizacijom sljedećeg ukratko ocrtanog programa rada u najužoj suradnji s centralnim mjesnim organima Komunističke partije pridonese snažnijoj djelotvornosti komunističke propagande pisanim, slikovnim i scenskim sredstvima. Način proizvodnje komunističkih umjetnika, koji je još uvijek odviše anarhistički, mora zamijeniti planirana suradnja:

1. organizacija ideološki konzistentnih propagandnih večeri
2. praktična podrška svim revolucionarnim mitinzima
3. istupanje protiv preostataka ideologije Slobodne Njemačke na proleterskim priredbama (patriotska romantika)
4. rad na umjetničkom obrazovanju u općinama, nacrti primjeraka zidnih novina, upute za izradu plakata i transparenata za demonstracije itd., podupiranje još uvijek diletantskih pokušaja nekih članova Partije da riječju i slikom iskažu revolucionarnu volju
5. organizacija putujućih izložbi
6. ideološki i praktični obrazovni rad među samim revolucionarnim umjetnicima
7. istupanje i reagiranje protiv kontrarevolucionarnih kulturnih manifestacija
8. rad na razdoru, odnosno neutralizaciji buržujskih umjetnika
9. iskorištavanje buržujskih umjetničkih izložbi u propagandne svrhe
10. uspostavljanje kontakata s učenicima umjetničkih obrazovnih institucija kako bi ih se revolucionariziralo.

„Crvenu grupu“ vidimo kao jezgru organizacije svih proleterskih revolucionarnih umjetnika Njemačke koja će se sve više i više širiti.

Mnogo se pisaca, zahvaljujući angažmanu kazališnog redatelja, druga Erwina Piscatora, dosad priključilo komunističkoj umjetničkoj grupi. Pozivamo i druge slikare i pisce da nam se priključe i da s nama praktično rade na temelju našeg plana rada. Suglasnosti slati na adresu pisca Rudolfa Schlichtera, Berlin, Neue Winterfeldstr. 17.

U Berlinu 13. lipnja 1924.

„Crvena grupa“

Udruženje komunističkih umjetnika

Predsjednik: George Grosz; potpredsjednik: Karl Witte, pisac; tajnik: John Heartfield.

Manifest je prvi put objavljen u novinama Die Rote Fahne (Crvena zastava), br. 57, 1924. godine u Berlinu.

Prijevod prema pretisku u: Uwe M. Schneede (ur.), *Künstlerschriften der 20er Jahre. Dokumente und Manifeste aus der Weimarer Republik*, DuMont Buchverlag, Köln, 1986.

S njemačkog na hrvatski prevela: Vesna Vuković

**ARBKD – Assoziation Revolutionärer
Bildender Künstler Deutschlands (Asso)
/ Udruženje revolucionarnih likovnih
umjetnika Njemačke: MANIFEST**

█

Umjetnost je oružje, a umjetnik borac
u oslobodilačkoj borbi naroda protiv
bankrotiranog sistema!

„Društveno biće određuje svijest.“

KARL MARX

U svim kulturnim razdobljima prošlosti upravo su ekonomski odnosi bili odlučujući za razvoj umjetnosti u cjelini, oni su joj davali ključna obilježja.

Pojava monetarne ekonomije i trgovine u 15. stoljeću stvorila je preduvjete za individualno umjetničko stvaranje.

Građanskoj klasi u usponu umjetnost je bila potrebna kao jedno od najučinkovitijih sredstava da pokaže svoju moć i svoju vladavinu u svijetu. Nadalje, akumulacija novca u rukama pojedinaca otvorila je mogućnost investiranja u bogatstva svake vrste, pa i umjetnička djela.

Samo se tako može objasniti silan luksuz i raskoš renesanse, i samo je na tim ekonomskim temeljima bio moguć tako snažan uspon umjetnosti.

U razdoblju razvijena industrijskog kapitalizma stvari stoje drugačije. Industrijskom kapitalizmu ni u vrijeme njegove najveće ekspanzije nije bila potrebna pomoć umjetnosti da pojača svoju moć (kao njegova glorifikacija!), njemu su na raspolaganju bila apsolutno djelotvornija sredstva. Povećanje proizvodnje, ulaganje kapitala u dionice, posjedovanje cjelokupnih društvenih dobara omogućilo je buržoaziji da demonstrira svoju moć i da stvaranjem jake buržoaske države sa svim njezinim instrumentima moći osigura svoju vladavinu.

Profit je vrhunski princip kapitalističkog sistema! I samo se tako može objasniti činjenica da se to mjerilo primijenilo i na umjetnost. Kao rezultat stasala je trgovina umjetninama, a umjetnička su djela poprimila oblik *tržišne robe*, međutim samo oni radovi koji su sa stajališta profita mogli postići najviše cijene.

Kakav je sad *položaj mase umjetnika* u tim uvjetima? Dovoljno je ukazati na poslovicu „Umjetnost ide prostiti!“, kako bi se dovoljno dobro opisao položaj umjetnika u kapitalističkom društvu.

U nemogućnosti da si osigura golo preživljavanje i bez ikakve socijalne zaštite, umjetniku je uskraćena svaka mogućnost razvoja.

Tako u stvarnosti izgleda *potreba za umjetnošću i kulturom* u kapitalističkom društvu. Ako se i danas još uvijek uzdržavaju skupe škole, akademije itd., to je samo zato da bi se vladajuća klasa pokazala kao „podržavatelj umjetnosti i kulture“. U usporedbi sa silnim milijunima koji se godišnje troše na naoružanje, na izgradnju aparata moći (policija, pravosuđe itd.), budžet saveznih pokrajina i općina za poticanje slobodnih umjetnika smiješno je malen.

Taj sistem, koji je mogao zavladatai samo najokrutnijom eksploatacijom milijuna radnih ljudi, ide svojem kraju. Potresena ekonomskim krizama, ugrožena slobodarskim pokretima revolucionarnog proletarijata, buržoazija vidi samo još jedno jedino sredstvo zadržavanja svoje propasti: fašizam! Ali fašizam znači *bezobzirnu diktaturu kapitala* protiv svakog napredovanja kulturnog života. Fašizam znači daljnje opadanje standarda životnih uvjeta svih radnih ljudi, masovno rezanje svih već sad nedovoljnih sredstava za kulturne svrhe.

Ta jasna spoznaja marksistički orijentiranog umjetnika mora doprijeti do svijesti svih siromašnih umjetnika, mora razbiti nade i iluzije koje dio umjetnika još uvijek polaže u „jakog čovjeka“ (Hitlera). Diktatura buržoazije u obliku fašizma nikako ne može stati na kraj pogubnom djelovanju

sistema. Samo se rušenjem kapitalističkog sistema i uspostavom socijalističkoga društvenog poretka čovječanstvo može osloboditi iz okova bijede i potlačenosti.

Samo su u socijalističkom društvu, u kojem se sveukupna sredstva proizvodnje nalaze u posjedu radnih ljudi, svi radnici ravnopravni i uživaoci svih društvenih i kulturnih dostignuća.

Samo je revolucionarni proletarijat kao kreator svih društvenih vrijednosti (u čijim plodovima u kapitalističkom sistemu ne smije uživati) pozvan da, zajedno sa svim potlačenima, taj sistem iz korijena uništi. Popravljanjem materijalnog položaja milijuna radnih ljudi u socijalističkom sistemu izrast će i nove snažne potrebe za znanjem i kulturom. Nove se snage bude i nagone na razvoj.

Pogledajte Sovjetsku Rusiju!

Dok posvuda u kapitalističkom svijetu armija nezaposlenih poprima divovske razmjere, materijalna i kulturna razina širokih narodnih slojeva pada na najniže grane, a izgleda da su umjetnost i umjetnici osuđeni na propast, SSSR nema dovoljno ruku da zadovolji sve novonastale potrebe.

Najznačajniji znanstvenici, arhitekti i urbanisti već rade u SSSR-u i tu, u prvoj radničkoj i seljačkoj državi na svijetu, nailaze na oduševljen prijam i sferu rada kakvih nema nigdje na svijetu.

„Revolucije su lokomotive svjetske historije!“

Povijesna je činjenica da revolucionarni prevrati uvijek sa sobom nose i silan uzlet na svim životnim područjima. Ali dok su postignuća revolucionarnih prevrata iz prošlosti služila samo vladajućoj manjini, socijalna revolucija služi oslobođenju i višem razvoju čovječanstva u cjelini.

Iz ove izložene spoznaje revolucionarnog *umjetništva* pokrenuto je *Udruženje revolucionarnih likovnih umjetnika Njemačke* (ARBKD).

Likovni umjetnici! Svi vi patite od užasnih uvjeta i prisiljeni ste živjeti i stvarati u najstrašnijim odricanjima i poniženjima! Prepoznajte uzrok svoje bijede! Vaša je bijeda ukorijenjena u istim uzrocima kao i bijeda proletarijata!

Vaše je mjesto stoga na strani borbenog proletarijata. Kao ni radnici, ni umjetnici nemaju „izgubiti ništa osim svojih okova, a imaju dobiti čitav svijet!“

Priključite se!

STATUTI ARBKD-a

1. „Udruženje revolucionarnih likovnih umjetnika Njemačke“ bratska je organizacija AKhRR-a u Rusiji (Udruženje umjetnika revolucionarne Rusije) i poznato je kao ARBKD.
2. ARBKD teži ujedinjavanju svih revolucionarnih likovnih umjetnika koji se svrstavaju na stranu proleterske klasne borbe. Tim ujedinjavanjem ARBKD okuplja sve rasute snage na strani klasne borbe u centraliziranu organizaciju s jasnim ciljem.
3. Za razliku od umjetničkih saveza zasnovanih na stilskim usmjerenjima i principu *l'art pour l'art* (umjetnost radi umjetnosti), ARBKD podupire klasnu borbu, prilagođenu – kako stilski tako i sadržajno – potrebama radništva.
4. Osim regularne članarine, ARBKD od svojih članova dobiva određeni postotak od svih poslova koje im je osigurao.
5. Na čelu ARBKD-a ne stoji predsjednik, već peteročlani odbor koji kolektivno odlučuje o svemu u ARBKD-u. Taj odbor ovlašćuje jednog člana za odgovorno vođenje poslova. Odbor izabire plenarna skupština, a može ga se u svakom trenutku smijeniti odlukom većine na skupštini.
6. Članovi ARBKD-a sastaju se najmanje jednom mjesečno.
7. O primanju u članstvo odlučuje odbor. Članovi moraju potvrditi prijam.

Manifest i Statuti prvi su put objavljeni 1928. godine. Prijevod prema pretisku u: Uwe M. Schneede (ur.), *Künstlerschriften der 20er Jahre. Dokumente und Manifeste aus der Weimarer Republik*, DuMont Buchverlag, Köln: 1986, str. 146–149.

S njemačkog na hrvatski prevela: Vesna Vuković

Njujorški klub Johna Reeda: Nacrt manifesta

■

Čovječanstvo prolazi kroz najdublju krizu u svojoj povijesti. Stari svijet umire, novi se rađa. Kapitalistička se civilizacija, koja je dominirala ekonomskim, političkim i kulturnim životom kontinenta, raspada. Zadobila je smrtonosni udarac tijekom imperijalističkog rata koji je izazvala. Sad začine nove i još razornije ratove. U ovom trenutku Daleki Istok vrije vojnim sukobima i priprema koji će imati dalekosežne posljedice za čovječanstvo u cjelini.

U međuvremenu prevladavajuća ekonomska kriza stavlja sve teži i teži teret na leđa većine svjetske populacije, na leđa manualnih ili intelektualnih radnika. U gradovima pet šestina zemaljske kugle milijuni se radnika vuku ulicama u uzaludnoj potrazi za poslom. U ruralnim su područjima milijuni farmera u bankrotu. Kolonijalne zemlje odjekuju revolucionarnim borbama potlačenih naroda protiv imperijalističke eksploatacije; u kapitalističkim zemljama klasna se borba zaoštrava iz dana u dan. Aktualna je kriza ogolila kapitalizam. On se danas, više nego ikad dosad, pokazuje kao sistem pljačke i prevare, nezaposlenosti i terora, gladovanja i rata.

Sveopća kriza kapitalizma reflektira se i u njegovoj kulturi. Ekonomska je i politička mašinerija buržoazije u rasulu, njezina su filozofija, njezina književnost i njezina umjetnost bankrotirale. Dijelovi buržoazije počinju gubiti nadu u svoje rane progresivne ideje. Buržoazija više nije progresivna klasa i njezine ideje više nisu progresivne ideje. Upravo suprotno: kako se buržujki svijet kreće prema provaliji, okreće se misticizmu srednjeg vijeka. Fašizam u politici prati neokatolicizam u razmišljanju. Kapitalizam ljudskom mnoštvu ne može dati kruha. Isto tako ne može razviti kreativne ideje.

Ta kriza u svakom aspektu života Ameriku, kao i ostale kapitalističke zemlje, drži u svojem čeličnom stisku. Ovdje ima nezaposlenosti, gladovanja, terora i priprema za rat. Ovdje vlada – nacionalna, državna i lokalna – skida licemjernu masku demokracije i otvoreno šepuri svoje fašističko lice. Na zahtjev nezaposlenih za radom i kruhom odgovara se puščanim metcima. Štrajkačke zone zatvorene su za istražitelje, dok se vođe štrajkača hladnokrvno ubija. I dok glumljenje konstitucionalizma tone, dok se na radnike koji se bore za bolje životne uvjete šalje gruba sila, istrage otkrivaju najviši stupanj korupcije i mita u vladi te blisku suradnju kapitalističkih političkih partija i organiziranog kriminala.

I u Americi se buržujka kultura grči u slijepoj ulici. Od imperijalističkog rata najveći talenti u buržujskoj književnosti i umjetnosti, filozofiji i znanosti, oni najtananije imaginacije i najbogatijeg majstorstva, iz godine u godinu otkrivaju sterilnost, krajnju impotenciju buržujске kulture da čovječanstvo dovede do viših razina. Učinili su razvidnim da je, iako buržoazija ima monopol nad instrumentima kulture, njezina kultura u propadanju. Većina američkih pisaca koji su se razvili u posljednjih petnaest godina odaje cinizam i beznadnost u kapitalističke vrijednosti. Filmovi su golemi korumpirani komercijalni pothvat, koji vrti infantilnu zabavu ili sirovu propagandu za profit dioničara. Filozofija je postala mistička i idealistička. Znanost se dala u potragu za Bogom. Slikarstvo se gubi u apstrakcijama ili trivijalnostima.

Pa ipak, u posljednje se dvije godine nad američkom inteligencijom nadvila značajna promjena. Klasna borba u kulturi poprimila je oštre oblike. Nedavno smo svjedočili dvama glavnim pokretima među američkim intelektualcima: humanističkom pokretu, otvoreno reakcionarnom u svojim idejama, i pokretu ulijevo među liberalnim intelektualcima određenog tipa.

Razloge za skretanje ulijevo nije teško naći. Najbolji od mlađih američkih pisaca dolaze pretežno iz srednjih klasa. Tijekom poslijeratnog *booma* te su klase povećale svoj prihod. Odigrale su na tržištu dionicama s profitom. Oni su se okoristili Novom erom. Slom u jesen 1929. udario im je po glavama poput groma. Postali su žrtve najveće eksproprijacije u povijesti zemlje. Artikulirani članovi srednjih klasa – pisci i umjetnici, članovi učenih profesija – izgubili su vjeru u kapitalizam koji ih je tijekom 1920-ih namamio u zamku sanjarenja na dekadentnim obalama poslijeratne europske kulture. Ti su

intelektualci najednom osvijestili činjenicu da živimo u doba imperijalizma i revolucije, da su dvije civilizacije u borbi na život i smrt te da moraju zauzeti stranu.

Čitav niz faktora intenzivirao je njihovu svijest o stvarnom stanju stvari. Kriza je pogodila um intelektualca zato što je pogodila njegov dohodak. Tisuće je školskih profesora, inženjera, kemičara, ljudi iz novina i pripadnika drugih profesija nezaposleno. Izdavačka je djelatnost snažno pogođena ekonomskom krizom. Srednjoklasni pokrovitelji više ne mogu kupovati slike kao što su to ranije činili. Kina i kazališta otpuštaju pisce, glumce i umjetnike. U središte ekonomske krize srednjoklasna inteligencija, zgađena posljednjim ratom, vidi još jedan, i još barbarskiji, kako se pomalja na horizontu. Oni vide kako se raspada civilizacija na čijim su načelima odnjegovani.

Nasuprot tome, vide kako se nova civilizacija rađa u Sovjetskom Savezu. Vide zemlju od 160 000 000 ljudi, koja zauzima jednu šestinu zemaljske kugle, u kojoj radnici upravljaju udruženi s poljoprivrednicima. U toj golemoj zemlji nema nezaposlenosti. U središte raspada kapitalističke ekonomije, sovjetska se industrija i poljoprivreda svake godine uzdižu na sve višu razinu proizvodnje. Nasuprot kapitalističkoj anarhiji vide planiranu socijalističku ekonomiju. Vide kako je napušten sistem privatnog profita i parazitskih klasa koje je hranio, vide svijet u kojem zemlja, tvornice, rudnici, rijeke te ruke i umovi ljudi stvaraju bogatstvo, ali ne za šaćicu kapitalista, već za naciju kao cjelinu. Nasuprot imperijalističkom ugnjetavanju kolonija, linčovanju crnaca, slučaju Scottsboro, vide 132 rase i narodnosti kako u potpunoj društvenoj i političkoj jednakosti surađuju u izgradnji socijalističkog društva. Povrh svega, vide kulturnu revoluciju bez presedana u povijesti, bez paralele u suvremenom svijetu. Vide uništenje monopola kulture. Vide kako su znanje, umjetnost i znanost postali pristupačni masi radnika i seljaka. Vide kako sami radnici i seljaci stvaraju književnost i umjetnost, kako sudjeluju u znanosti i izumima. I vidjevši sve to, uviđaju da je Sovjetski Savez prethodnica novoga komunističkog društva koje mora zamijeniti staro.

Neki intelektualci, koji su ozbiljno promišljali o svjetskoj krizi, nadolazećem ratu i dostignućima Sovjetskog Saveza, poduzeli su sljedeći logičan korak. Počeli su uviđati da se u svakoj kapitalističkoj zemlji revolucionarna radnička klasa bori za dokidanje istrošenog i barbarskog kapitalističkog sistema. Neki su od njih, svrstavajući se uz američke radnike, otišli u štrajkačke zone u Kentuckyju i Pennsylvaniji i upregnuli svoje talente u službu radničke klase.

Takve saveznike iz redova razočarane srednjoklasne inteligencije treba pozdraviti. Ali ono najvažnije u ovom stadiju jest razvijati revolucionarnu kulturu same radničke klase. Proleterska revolucija ima vlastitu filozofiju koju su razvili Marx, Engels i Lenjin. Razvila je vlastite revolucionarne škole, novine i časopise, ima svoje radnike-dopisnike, vlastitu književnost i umjetnost. U posljednja dva desetljeća razvili su se pisci, umjetnici i kritičari koji su američkoj sceni pristupili s gledišta revolucionarnih radnika.

Kako bi tom pokretu u umjetnosti i beletristici proširio doseg i dao mu veću snagu, kako bi ga približio dnevnoj borbi radnika, osnovan je Klub Johna Reeda u jesen 1929. godine. U posljednje dvije i pol godine utjecaj ove organizacije proširio se na mnoge gradove. Danas postoji trinaest klubova Johna Reeda diljem zemlje. Te su organizacije otvorene za pisce i umjetnike, bez obzira na njihovo društveno porijeklo, koji potpisuju temeljni program usvojen na međunarodnoj konferenciji revolucionarnih pisaca i umjetnika u Harkovu u studenome 1930. godine. Program sadrži šest točaka oko kojih se svi poštteni intelektualci, bez obzira na njihovu pozadinu, mogu ujediniti u zajedničkoj borbi protiv kapitalizma. To su:

1. Bori se protiv imperijalističkog rata, brani Sovjetski Savez od kapitalističke agresije.
2. Bori se protiv fašizma, bilo da je otvoren ili prikriven, kao što je socijalfašizam.
3. Bori se za razvoj i jačanje revolucionarnoga radničkog pokreta.
4. Bori se protiv šovinizma (protiv svih oblika diskriminacije ili proganjanja crnaca) i protiv proganjanja onih rođenih u inozemstvu.

5. Bori se protiv utjecaja srednjoklasnih ideja u radu revolucionarnih pisaca i umjetnika.
6. Bori se protiv zatvaranja revolucionarnih pisaca i umjetnika, kao i drugih zatvorenika klasnog rata diljem svijeta.

Na temelju ovog minimalnog programa pozivamo sve poštene intelektualce, sve poštene pisce i umjetnike da se odlučno odreknu opasne iluzije da umjetnost može postojati radi sebe same ili da umjetnik može ostati izdvojen iz historijskih sukoba u kojima svi ljudi moraju zauzeti stranu. Pozivamo ih da raskinu s buržujskim idejama koje nastoje prikriti nasilje i prevaru, korupciju i raspad kapitalističkog društva. Pozivamo ih da se svrstaju uz radničku klasu u njezinoj borbi protiv kapitalističke opresije i eksploatacije, protiv nezaposlenosti i terora, protiv fašizma i rata. Požurujemo ih da se priključe književnom i umjetničkom pokretu radničke klase u kovanju nove umjetnosti koja će biti oružje u bitci za novi i bolji svijet.

Nacrt manifesta originalno je objavljen u: *New Masses*, lipanj 1932. godine. Pretisak preuzet iz: *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, ur. Charles Harrison i Paul Wood, Blackwell Publishers, Oxford, UK & Massachusetts, USA: 1992, str. 401-404.

S engleskog na hrvatski prevela: Vesna Vuković

Emory Douglas, ministar kulture u Partiji Crnih pantera:**Dokument o stajalištu br. 1****O revolucionarnoj umjetnosti**

■

Revolucionarna umjetnost ne traži od revolucionarnog umjetnika ništa veću žrtvu nego što se to traži od izdajnika (crnca) koji crta za ugnjetavača. Stoga stvaranje revolucionarne umjetnosti nije tragedija, već čast i obveza koju se nikad ne odbija.

Revolucionarna umjetnost počinje programom koji je uveo Huey P. Newton s Partijom Crnih pantera. Revolucionarna je umjetnost, poput Partije, za čitavu zajednicu i sve njezine probleme. Ljudima pruža ispravnu sliku naše borbe, dok revolucionarna ideologija ljudima pruža ispravno političko razumijevanje naše borbe. Prije negoli se može pružiti ispravna vizualna interpretacija borbe, moramo prihvatiti da je Revolucionarna umjetnost ona umjetnost koja dolazi od ljudi. Ona mora biti cjelovit i živući dio ljudskih života, njihova svakodnevna borba za preživljavanje. Kako bismo crtali revolucionarna djela, moramo pucati i/ili biti spremni da zapucamo kad bude vrijeme za to. Kako bismo crtali ljude koji pucaju, moramo pravu revoluciju znati uhvatiti slikovno. Moramo osjećati ono što osjećaju ljudi koji bacaju kamenje i boce na ugnjetavače, tako da – kad crtamo o tim stvarima – možemo razinu njihove svijesti podići do ručnih bombi i dinamita koje je potrebno lansirati na ugnjetavača. Revolucionarna umjetnost pruža fizičku konfrontaciju s tiranima, ali i prosvjetljuje ljude da nastave svoj žestoki napad tako što educira mase s pomoću sudjelovanja i opažanja.

Kroz opažanja Revolucionarnog umjetnika o ljudima možemo oslikati teritorij na kojem živimo (kao robovi): nanese maksimalnu štetu ugnjetavaču uz minimalnu štetu za ljude i iziđi kao pobjednik.

Talenti Revolucionarnog umjetnika tek su jedno od oružja kojim se koristi u borbi za Crne ljude. Njegova umjetnost postaje alat za oslobođenje. Revolucionarna umjetnost tako može napredovati sve dok ljudi napreduju, jer ljudi su oslonac Umjetniku, a ne Umjetnik ljudima.

Kako bi razvio bilo kakvu vizualnu interpretaciju borbe, Revolucionarni umjetnik mora neprestano huškati ljude, ali prije nego što huška ljude, kako borba napreduje, mora se duboko ukorijeniti u mase ljudi. Samo i jedino tad Revolucionarni umjetnik može obnavljati vizualnu interpretaciju Revolucionarne umjetnosti unedogled, sve do oslobođenja. Dakle duboko se ukorjenjujući u mase Crnih ljudi, Revolucionarni se umjetnik uzdiže iznad pomutnje koju je ugnjetavač nametnuo koloniziranim ljudima, jer svi mi (kao robovi), od kršćanina do brata iz bloka, student i onaj izbačeni iz srednje škole, ulična prostitutka i sekretarica, svodnik i propovjednik, obitelj i gangster: svi ti elementi geta mogu razumjeti Revolucionarnu umjetnost.

Sam je geto galerija za crteže Revolucionarnog umjetnika. Njegov je rad polijepljen po zidovima geta, na izlozima, ogradama, vežama, telefonskim stupovima i govornicama, autobusima, prolazima, benzinskim crpkama, brijačnicama, kozmetičkim salonima, praonicama, prodavaonicama alkohola, kao i u barakama u getu. Na taj način Revolucionarni umjetnik educira ljude dok prolaze kroz dnevnu rutinu, iz dana u dan, iz tjedna u tjedan i iz mjeseca u mjesec. Na taj način Revolucionarni umjetnik zasijeca dimnu zavjesu ugnjetavača i stvara potpuno nove slike Revolucionarne akcije – za cjelokupnu zajednicu.

Revolucionarna je umjetnost produžetak i interpretacija za mase u najjednostavnijem i najjasnijem obliku. Ako nije revolucionar i odan borbi za oslobođenje, umjetnik nikako ne može izraziti revoluciju. Revolucionarna se umjetnost uči u getu od patrolnih drotova, političara demagoga i gramzivih biznismena. Ne u umjetničkim školama. Revolucionarni umjetnik čuje ljude kako vrište dok ih drotovi udaraju. Zajedno s njima psuje kad kipe od bijesa da ubiju drota, ali nemaju oružja. Gleda i sluša zvukove koraka Crnih ljudi kako gaze ulicama geta i prevodi ih u slike polaganog revolta protiv gospodara robova, metcima im po mozgovima upisujući poruku kako možemo imati moć i slobodu da određujemo sudbinu vlastite zajednice i da pomognemo izgraditi „vlastiti svijet“.

Revolucionarna je umjetnost povratak iz zasljepljenosti, moment u kojem više ne damo ugnjetavaču da nas vodi naokolo kao pse čuvere.

Objavljeno u: The Black Panthers, Berkeley, 24. siječnja 1970. Tekst dostupan na poveznici:

http://www.itsabouttimebpp.com/emory_art/pdf/Position_Paper_on_Revolutionary_Art_No1.pdf

S engleskog na hrvatski prevela: Vesna Vuković

Udruženje umjetnika Zemlja

■

Treba živjeti životom svoga doba

Treba stvarati u duhu svog doba

Savremeni život prožet je socijalnim

idejama i pitanja kolektiva su

dominantna

Umjetnik se ne može oteti htijenjima

novoga društva i stajati izvan

kolektiva

Jer je umjetnost izraz naziranja svijeta

Jer su umjetnost i život jedno

Objavljeno na naslovnoj stranici kataloga prve izložbe Zemlje
koja je otvorena u Salonu Ullrich u Zagrebu 5. studenoga 1929. godine.

FORUM

|

Umjetnost u središte emancipacijske političke borbe

Intervju s Jonasom Staalom



[BLOK]:

ANA KUTLEŠA,
IVANA HANAČEK,
VESNA VUKOVIĆ

Art at the heart of emancipatory political struggle

Interview with Jonas Staal

Nizozemski umjetnik Jonas Staal posljednjih nekoliko godina s grupom suradnika razvija projekt *New World Summit*. Projekt se temelji na direktnoj suradnji s političkim grupama iz cijeloga svijeta koje se bore protiv suvremenih oblika kolonijalizma, imperijalizma i represije. Utoliko činjenica da se on, posebice u prvim godinama realizacije, odvijao u afirmiranim centrima svjetske umjetničke scene, na bijenalima i u etabliranim institucijama, dodatno intrigira. O tome kako jedan takav projekt funkcionira u depolitiziranom svijetu umjetnosti, kako se nosi s neminovnim kontradikcijama, ali i što proizvodi u političkom polju, razgovarali smo u rujnu 2015. godine s Jonasom Staalom, istražujući što danas znači otvoreno politizirati vlastitu umjetničku praksu.

BLOK Vaš projekt *New World Summit*, na kojemu radite od 2012. godine, svojevrsno je uprizorenje „alternativnog parlamenta“ koji okuplja organizacije koje su *demokratske* države proglasile *terorističkim organizacijama* i time ih isključile iz političkog polja. Već dulji niz godina razvijate koncept „demokratizma“ koji tumačite kao sistemsko gušenje demokracije i njezinu zloupotrebu u svrhu provođenja imperijalističke politike. Kakav je Vaš stav o revolucionarnoj, oružanoj borbi potlačenih i njezinom prevođenju u umjetnički rad i estetizaciju koja lako može skliznuti u romantizaciju?

JONAS STAAL U prvom redu, svi su parlamenti svojevrsno „uprizorenje“, a sama politika u sebi uvijek sadrži obilježja performativnog i teatralnog. Teatar za nas nije prostor izvan politike, oni se isprepliću. Naši su parlamenti jednako „stvarni“ kao i pravi parlamenti. Možda su čak i stvarniji, jer teže preispitivanju institucije parlamenta, što parlament jest te što bi mogao i trebao biti. Našim projektom *New World Summit* branimo pojam „neograničene“ demokracije, što je direktna kritika politike sastavljanja „crnih listi“ koja je uzela maha u tzv. Ratu protiv terora. Osobama koje dospiju na „crnu listu“ putovnica više nije važeća, putovanja su im onemogućena, a bankovni računi blokirani. Riječ je o vrlo učinkovitom načinu udaljavanja pojedinaca iz okvira demokratskog sustava, jer time oni zapravo

In the last few years together with the group of collaborators Dutch artist Jonas Staal develops the project *New World Summit*. The project is based on the direct collaboration with political groups on the global scale, which struggle against contemporary forms of colonialism, imperialism and repression. The fact that it has been, especially in its first years, realized in the prominent centres of the global art scene, such as biennials and established institutions, makes it insofar more intriguing. How does such a project function in the depoliticized art world, how does it cope with inescapable contradictions, but also what does it produce in the political field, these are all questions we have discussed in conversation with Jonas Staal in September 2015, examining what does it mean to openly politicize ones own artistic practice today.

BLOK The *New World Summit* project, which you have been working on since 2012, is actually a staging of an “alternative parliament” gathering organizations that have been denounced by *democratic* states as *terrorist* and thus excluded from the field of politics. In fact, you have been focusing for a number of years now on the concept of “democratism” as a systematic way of suppressing democracy and abusing it for the purposes of imperialist politics. What is your position on the revolutionary, armed struggle of the suppressed and its translation into artistic work, an aestheticization that may easily end in romanticization?

JONAS STAAL Firstly, all parliaments are “stagings,” and politics is always located in the performative and the theatrical. Theatre for us is not a space outside of politics, but inherently intertwined with it. Our parliaments are just as “real” as the existing ones, possibly even more real, as they aim to question the very conditions of what a parliament is, could or should be. As the *New World Summit*, we defend a notion of “limitless” democracy, which is a direct critique of the policies of blacklisting that actively developed during the War on Terror. Being blacklisted means that one’s passport is revoked, travelling becomes impossible and bank accounts are frozen. One is effectively placed “outside” of democracy by being rendered stateless. It shows that the model of the state and the practice of

ostaju bez državljanstva. To pokazuje u kolikoj su mjeri model države i demokratska praksa usko povezani. Demokratska praksa nemoguća je u situaciji u kojoj vam se državljanstvo ne priznaje.

Smatramo da demokracija kao praksa mora biti odvojena od konstrukta države. Demokraciju ne treba nužno poistovjećivati s parlamentarizmom, štoviše, njome se izražava trenutak radikalnog egalitarizma. Ponekad glasanje može rezultirati takvim trenutkom radikalnog egalitarizma, a ponekad je izravna samoobrana nužna kako bismo povratili naše pravo na političku i kulturnu reprezentaciju. Fundamentalna praksa demokracije na mnogo načina može postići jednakost ili je čak osnažiti. Nadamo se da naš *New World Summit* može doprinijeti stvaranju uvjeta za takve demokratske momente: moment u kojem se susrećemo pod jednakim uvjetima i na jednakim osnovama, iako su prije i poslije pozicije naših sudionika obilježene strahovitom nejednakošću po pitanju moći i bogatstva. Pritom ne želim reći da su organizacije koje su se našle na „crnoj listi“ automatski nemoćne. Mnoge od skupina s kojima surađujemo uspjele su

ostvariti značajan stupanj autonomije, poput Baskije ili nekih dijelova Kurdistan.

Umjetnost i kultura imaju vrlo istaknutu ulogu u povijesti mnogih pokreta s kojima surađujemo. Kada država pojedincima suzbija pravo na njihov jezik i negira njihovu povijest i kulturu, uloga umjetnosti se snažno politizira. Poezija, književnost, glazba i vizualne umjetnosti tako postaju sredstvo održavanja kolektivne svijesti o porijeklu i ciljevima političke borbe. Moglo bi se čak i reći da umjetnost tako postaje svojevrsna alternativa državi: prostor u kojem se, kako smo to Boris Buden i ja sročili, „povijest vraća s osvetom“. Prema našem današnjem – europskom – poimanju, suvremena je umjetnost domena koja se nalazi „izvan“ politike, prostor simulakruma u kojem promišljamo način na koji je predstavljen svijet koji nas okružuje, gdje postavljamo pitanja i kritički sagledavamo naše društvo, no sve to bez mogućnosti da ostvarimo bilo kakvu promjenu. Smatram da je upravo to postalo najveći tabu umjetnosti: da, umjesto stvaranja umjetnosti u svijetu takvom kakav jest, odlučimo *stvoriti svijet*. Povijest umjetnosti kao monumentalne

**KADA DRŽAVA POJEDINCIMA SUZBIJA PRAVO
NA NJIHOV JEZIK I NEGIRA NJIHOVU POVIJEST
I KULTURU, ULOGA UMJETNOSTI SE SNAŽNO
POLITIZIRA.**

**DANAS SLUŽIMO KREATIVNOJ INDUSTRIJI
KAPITALISTIČKE DEMOKRACIJE,
DOKTRINI KOJA JOŠ UVIJEK PODLIJEŽE
„TOTALITARISTIČKIM“ UTJECAJIMA
PROŠLOSTI.**

**WHEN ONE'S LANGUAGE IS SUPPRESSED,
CULTURE AND HISTORY NEGATED BY THE
STATE, THE ROLE OF ART BECOMES HIGHLY
POLITICIZED.**

**WE NOW SERVE THE CREATIVE INDUSTRY OF
CAPITALIST-DEMOCRACY, A DOCTRINE THAT
IS FAR FROM FREE OF THE "TOTALITARIAN"
INFLUENCES OF THE PAST.**

democracy are inherently tied. Not being recognized by the state means that a democratic practice becomes impossible. We believe that democracy as a practice has to be separated from the construct of the state. For us, democracy is not necessarily the same as parliamentarism, but rather articulates the moment of radical egalitarianism. Sometimes voting can result in such a moment of radical egalitarianism, sometimes the use of direct self-defence is needed in order to reclaim one's right to political and cultural representation. A fundamental practice of democracy knows many forms in order to achieve or even enforce equality. We hope that our *New World Summit* can contribute to creating the conditions of such democratic moments: the moment in which we meet on equal terms on equal grounds, even though before and after the position of our participants are characterized by extreme inequality in terms of power and wealth. This is not to say that blacklisted organizations are by definition powerless, in many cases, groups that we work with have been able to achieve far reaching autonomy, such as the Basque Country or

certain parts of Kurdistan. Our experience has been that the role of art and culture is prominent in the history of many of the movements that we work with. When one's language is suppressed, culture and history negated by the state, the role of art becomes highly politicized: poetry, literature, music and visual art become the means to maintain a collective consciousness of the origins and aims of a political struggle. One could even say that art becomes the alternative to the state; a space in which "history returns with a vengeance," as Boris Buden and me framed it. Our present day – European – understanding of contemporary art is one of a space "outside" of politics, a space of simulacra, where we reflect on the means of representation of the world around us, where we ask questions and hold up critical mirrors to society, but without the possibility to change anything. I believe this has become the greatest taboo of art: that instead of making art in the world as it exists, we would decide to *make a world*. The history of art as monumental propaganda for 20th-century dictatorships provides the means of pressure to demand an apolitical and *faux* neutral position of

propagande za diktatorske režime 20. stoljeća stvorila je pritisak kojim se od umjetnika zahtijeva zauzimanje apolitične, lažno neutralne pozicije. No, kao rezultat toga, danas služimo kreativnoj industriji kapitalističke demokracije, doktrini koja još uvijek podliježe „totalitarističkim“ utjecajima prošlosti. Umjesto da naše kulturne institucije prepustimo sadašnjem *statusu quo*, trebali bismo ih iznova zauzeti, politizirati ih i naš rad posvetiti novim svjetovima koji se upravo izgrađuju pred našim očima. Dvadeseto je stoljeće dovoljno dugo zastrašivalo umjetnike; umjesto da iščekujemo pojavljivanje novog kapitalističkog totalitarizma (ukoliko već nije prisutan), trebali bismo umjetnost postaviti u samo središte emancipacijske političke borbe. Dvije najčešće kritike našeg rada na samitu ističu da zloupotrebljavamo umjetnost u političke svrhe, odnosno da zloupotrebljavamo politiku u svrhu umjetničkog stvaralaštva. Odbacujemo obje kritike. Umjetničkim se stvaralaštvom služimo u solidarnosti i suradnji s političkim pokretima iz svih dijelova svijeta: ne samo s predstavnicima nepriznatih zemalja koji sudjeluju na samitu, nego i s političkim strankama, društvenim

**KADA SE UMJETNICI NASTOJE IZRAVNO
SUPROTSTAVITI *STATUSU QUO* I SUDJELOVATI U
EMANCIPACIJSKOJ POLITICI; TADA NAS NAZIVAJU
„PROPAGANDISTIMA“ I „AKTIVISTIMA“.**

**WHEN ARTISTS TRY TO DIRECTLY CONFRONT
THE *STATUS-QUO* AND COLLABORATE WITH
EMANCIPATORY POLITICS; THEN WE ARE
“PROPAGANDISTS,” “ACTIVISTS.”**

artists. But the result is that we now serve the creative industry of capitalist-democracy, a doctrine that is far from free of the “totalitarian” influences of the past. Instead of abandoning our cultural institutions to the status-quo we should occupy them anew, politicize them, and dedicate our work to the new worlds that are being built right in front of our eyes. The 20th century has intimidated artists long enough, and instead of awaiting new capitalist totalitarianism to emerge – if they are not present already – we should relocate art at the heart of emancipatory political struggle. The two most reoccurring critiques on the work of the summit is that we abuse art for political means or that we abuse politics to make art. We reject both presumptions. We occupy the space of art in solidarity and collaboration with political movements from all over the world, not just the stateless groups that speak at the summit, but also with political parties, social movements, unions and progressive diplomatic and lawyer groups: employed in such collaborations art is a political weapon with which we make the world anew. We will not give into the intimidation that tells us that if we as artists

pokretima, sindikatima te progresivnim diplomatske i pravničkim skupinama. U takvom obliku suradnje umjetnost postaje političko oružje kojim izgrađujemo novi svijet. Ne dopuštamo se zastrašiti porukama da bi se umjetnici, ukoliko se žele baviti politikom, trebali pridružiti nekoj političkoj stranci i ostaviti umjetnost postrani, i obratno – da bi, ukoliko žele biti umjetnici, trebali zašutjeti, „biti lijepi“ i ne petljati se u politiku.

BLOK Projekt *New World Summit* definirate kao umjetničku i političku organizaciju, a umjetničko polje za vas je područje u kojem se mogu nanovo promisliti i razvijati demokratske prakse. To bi podrazumijevalo da je domena umjetničkog stvaralaštva slobodna, ili barem homogenizirana, a ne i da je sama prostor (klasnog) antagonizma, što znamo da nije točno. Kako se projekt *New World Summit* nosi s takvim umjetničkim poljem?

JONAS STAAL U široj, popularnoj koncepciji umjetnost zaista i dalje predstavlja izuzetan prostor slobode. Suprotno propagandi tzv. totalitarističkih režima iz prošlosti, umjetnost funkcionira kao dokaz da se naše društvo očistilo od prošlosti obilježene diktaturama: danas se sve može reći i izraziti, sva se pitanja mogu postaviti i svi tabui kršiti. Izuzetak je kada se umjetnici nastoje izravno suprotstaviti *statusu quo* i sudjelovati u emancipacijskoj politici: tada nas nazivaju „propagandistima“

want to do politics we should join a party and leave art be or that if we want to be artists, we should shut up and be beautiful and refrain from the domain of politics.

BLOK You have been defining the *New World Summit* project as an artistic and political organization, and you consider the field of art as a space to reinvent and develop the democratic practice. This implies that the field of art is free, or at least homogenized, rather than merely an area of (class) antagonism, but we know this to be untrue. So, how does *New World Summit* come to terms with the field of art?

JONAS STAAL In popular conception art indeed remains an exceptional space of freedom. Different than the propaganda of the so-called totalitarian regimes in the past, art operates as a proof that society has cleansed itself from the history of dictatorships: all can be said and expressed, all questions can be asked and all taboos can be broken. Except when artists try to directly confront the status-quo and collaborate with emancipatory politics: then we are “propagandists,” “activists” and we are told that we should better join a “real” political party. The underlying presumption is that art can only be art when it rejects the political. As the *New World Summit* we see the paradox that

i „aktivistima“ te nam poručuju da se radije pridružimo nekoj „pravoj“ političkoj stranci. Takav stav počiva na pretpostavci da umjetnost može biti umjetnost samo ako odbaci političko. Okupljeni u *New World Summitu*, uočavamo paradoks koji iz toga proizlazi: umjetnost koja želi predstavljati društvene ideale istovremeno ne smije imati nikakvu moć kako ne bi izgubila svoj povlašteni položaj. Ne prihvaćamo takav stav i zahtijevamo mogućnost politizacije umjetnosti. Branimo potrebu umjetnika za direktnim angažmanom u politici i suradnjom s političkim pokretima koji žele prestrukturirati odnose moći. U današnje se vrijeme umjetnost ne smije angažirati ako želi biti slobodna. No, umjetnost ne treba takvu vrstu „slobode“, nego *oslobođenje* od *statusa quo* demokratskog kapitalizma. Autonomija umjetnosti trebala bi značiti kolektivnu autonomiju društva. Dakako, braniiti takve ideje u svijetu umjetnosti onakvom kako ga je Hito Steyerl opisala (uglavnom usredotočenim na „uljepšavanje kapitalizma“), znači da smo suočeni s kontradikcijama. No, kontradikcije zato i postoje, da bismo se s njima suočili i premostili ih.

BLOK Jedan od ključnih pojmova u konceptu projekta *New World Summit* jest pojam „fundamentalne demokracije“. Definirate ga kao „ideološki projekt koji nam omogućuje da djelujemo kao politička bića, a ne kao puki glasači-potrošači, kako to postojeći

monopoli moći priželjkjuju. No, kao umjetnički rad *New World Summit* nužno je reprezentacija. Čak i kad se realizira u formatu samita, predstavlja tek model političke organizacije, što posebno dolazi do izražaja u njegovoj izložbenoj realizaciji. To je jedan aspekt „teškoće s reprezentacijom“, dok je drugi aspekt rezultat odluke da se kao politički format uzme parlament, koji je tijelo predstavničke demokracije. Nije li koncept fundamentalne demokracije u nužnom sukobu s oba navedena aspekta? I kako se uopće uklapa u samu reprezentaciju?

JONAS STAAL Sociografija *New World Summita* zasniva se na fizičkom okupljanju ljudi u fizičkom prostoru u kojem je moguće artikulirati i ostvariti intimnu politiku. U tom je smislu pojam *prisustva* vrlo značajan. To, naravno, ne nadilazi reprezentaciju, nego je definira i proširuje. Primjerice, tijekom četvrtog *New World Summita* u Bruxellesu napravili smo seriju mapa u

**DILAR DIRIK, PREDSTAVNICA POKRETA
KURDSKIH ŽENA DALA JE ODGOVOR NA TU
KONTRADIKCIJU I PREDLOŽILA KARTU NA
KOJOJ NIJE PRIKAZAN NIKAKAV TERITORIJ,
IDEOLOŠKU MAPU KOJA PREDLAŽE NOVI MODEL
„DEMOKRACIJE BEZ DRŽAVE“ KOJI JE KURDSKI
REVOLUCIONARNI POKRET RAZVIO TIJEKOM
NIZA DESETLJEĆA BORBE ZA NEOVISNOST.**

**DILAR DIRIK, REPRESENTATIVE OF THE KURDISH
WOMEN'S MOVEMENT, PROPOSED A MAP
THAT DID NOT SHOW ANY TERRITORY AT ALL,
BUT FORMED AN IDEOLOGICAL MAP THAT
PROPOSED A NEW MODEL OF “STATELESS
DEMOCRACY”, BASED ON SELF-GOVERNANCE,
GENDER-EQUALITY AND COMMUNAL ECONOMY,
DEVELOPED OVER DECADES OF STRUGGLE BY
THE KURDISH REVOLUTIONARY MOVEMENT.**

this results in: an art that wants to represent societal ideals, but it has to remain powerless in order not to lose its privileged position. We reject it and demand a politicization of art and we defend the need to be directly involved with politics and political movements that aim at restructuring power. In our present time, in order for art to be free it cannot act. Art does not need this “freedom,” what it needs is *liberation*: liberation from the status-quo of democratic-capitalism. The freedom of art instead should be the collective freedom of society. The autonomy of art should be the collective autonomy of society. Of course, to defend these ideas in the art world as it is – mainly concerned with “making capitalism more beautiful,” as Hito Steyerl said, means that we are faced with contradictions. But contradiction is there to confront, to work through, to overcome.

BLOK A crucial notion in *New World Summit* as a concept is “fundamental democracy,” defined as “an ideological project that provides the instrument to manifest ourselves as political beings, rather than as the voter-consumers that the existing monopolies of power would like us to be.” However, as a form of artistic work, *New World Summit* is necessarily about representation; even when realized in the format of a summit, it is eventually a model of political organization. This is particularly evident in its exhibition layout. That is one side of the “difficulties

with representation,” whereas the other side results from the decision to take the *parliament* as the political format, which is a body of representative democracy. The concept of fundamental democracy, is it not necessarily in conflict with both? And how does it navigate through representation in the first place?

JONAS STAAL The sociography of the *New World Summit* is based on a physical gathering of people, in a physical space where we articulate and perform an intimate politics – in that sense it is strongly invested in the notion of *presence*. This of course does not so much overcome representation, but rather redefines it, broadens it. During the 4th *New World Summit* in Brussels for example, we developed a series of maps in collaboration with about twenty participating “stateless states” – unrecognized states – from all over the world.

suradnji s dvadesetak nepriznatih zemalja sudionica iz cijelog svijeta. Nastojali smo razviti vizualna sredstva reprezentacije njihove borbe za autonomiju i neovisnost. Karte su bile izložene tijekom izlaganja i debati što je omogućilo da se primjerice o Baskiji i Azawadu govori kao zemljama Baskiji i Azawadu, a ne kao „pokrajini Baskiji u Španjolskoj“ ili „Azawadu u sjevernom Maliju“. Drugačiji model vizualne reprezentacije omogućio je drugačiju retoriku, drugačiji referentni okvir i artikulaciju vlastitih uvjeta za raspravu i reprezentaciju. Time se naravno nije izbjegao paradoks. Sam model karte snažno je utemeljen u kolonijalnoj i imperijalističkoj povijesti. Dilar Dirik, predstavnica *Pokreta kurdskih žena* dala je odgovor na tu kontradikciju i predložila kartu na kojoj nije prikazan nikakav teritorij, ideološku mapu koja predlaže novi model „demokracije bez države“ koji je Kurdski revolucionarni pokret razvio tijekom niza desetljeća borbe za neovisnost. Njihov je model zasnovan na samoupravljanju, rodnoj ravnopravnosti i komunalnoj ekonomiji. Na taj način samit postaje prostor u kojem se javljaju potpuno novi modeli reprezentacije. Našim publikacijama, izložbama, dokumentarnim filmovima i online sadržajima također nastojimo ove ideje približiti široj publici. To je drugi sloj reprezentacije, pored samih okupljanja na samitu. On, naravno, povlači rizik da se ideal prakse fundamentalne demokracije vrati u područje mas-medijacije. No, vjerujemo da su nam potrebna

sva sredstva koja imamo na raspolaganju kako bismo privukli pažnju na srž našega rada. A to je redefinirati demokratsku praksu kroz alternativne parlamente i proširiti sredstva političke reprezentacije konkretnim prijedlozima – strukturama i simbolima koje oblikujemo u suradnji sa skupinama iz naše mreže.

BLOK
 Osvrćući se na tri godine rada *New World Summita*, koji djeluje i kao politička organizacija, možete li nam reći na koji način on doprinosi pokretima i organizacijama koje okuplja u svome radu?

JONAS STAAL
 U političkom smislu razvili smo mreže solidarnosti između tridesetak političkih organizacija iz nepriznatih zemalja s kojima smo povezani. Pomogli smo povezati progresivne pravne stručnjake s organizacijama s kojima smo surađivali, između ostalih i uz pomoć našeg partnera *Progress Lawyer Network* iz Bruxellesa. Uspostavili smo dugoročnu suradnju s *Unrepresented Nations and People Organisation* sa sjedištem u Haagu i Bruxellesu. Oni su skupine s kojima surađujemo uključili u svoju diplomatsku mrežu, s glavnim ciljem njihovoga boljeg predstavljanja u Europskom parlamentu. Jedan od naših partnera je i Zaklada Berghof iz Berlina koja se također povezala sa skupinama i pozvala ih da sudjeluju i na drugim

We tried to develop the visual means to represent their specific struggle for autonomy or independence. Standing in front of their maps during the speeches and debates, this avoided to have to speak of “Basque Country in Spain,” or “Azawad in northern-Mali,” but allowed to speak of *Basque Country*, or *Azawad*, proper. A different model of visual representation thus allowed for a different speech, a different frame of reference; it allowed for an articulation of one’s own conditions for debate and representation. Of course this does not avoid paradox. The very model of the “map” is strongly embedded in colonial and imperialist history. An answer to this contradiction came from Dilar Dirik, representative of the Kurdish Women’s Movement, who proposed a map that did not show any territory at all, but formed an ideological map that proposed a new model of “stateless democracy,” based on self-governance, gender-equality and communal economy, developed over decades of struggle by the Kurdish revolutionary movement. Thus, the summit is also an arena where completely new models of representation emerge. Our publications, exhibitions, documentaries and online channels try to communicate these ideas to a broader public. Thus, they form a second layer of representation apart from the physical gatherings of the summit itself. The risk is of course that it moves the ideal of a practice of fundamental democracy back into the sphere of mass

mediation; but we believe we need all these instruments at our disposal to draw attention to our core work: to redefine the practice of democracy through our alternative parliaments, and to extend means of political representation through concrete propositions – the structures and symbols that we design in collaboration with the groups from our network.

BLOK
 You now look back on three years of working with *New World Summit*, which also functions as a political organization. How does *New World Summit* contribute to the movements and organizations that it includes and gathers?

JONAS STAAL
 In political terms, we have developed networks of solidarity between about thirty stateless political organizations from our network. We have helped progressive lawyers to connect to organizations that we worked with, among others through our partner the Progress Lawyer Network in Brussels. We have developed a long-term collaboration with the Unrepresented Nations and Peoples Organization (UNPO) in The Hague and Brussels that has taken groups that we work with into their diplomatic network, mainly aimed at stronger representation in the European parliament. Another such partner is the Berghof Foundation in Berlin that has invested in groups from the summit network as well and invited them to join other international

međunarodnim konferencijama. Također smo organizirali brojna okupljanja u poznatim debatnim centrima na kojima su skupine iz naše mreže mogle raspravljati s političarima, novinarima i članovima akademske zajednice. Producirali smo i dva dokumentarna filma: *Umijeće stvaranja države* (*The Art of Creating a State*) iz 2015. godine (Rob Schröder i Gabriëlle Provaas) koji govori o borbi za neovisnost u Azawadu i *Demokracija bez države* (*Stateless Democracy*, Michiel Landeweerd, Rens van Meegen i *New World Summit*) koji se upravo snima u autonomnoj regiji Zapadni Kurdistan. Trenutno radimo i na organizaciji političke delegacije u Zapadnom Kurdistanu, a u suradnji s tamošnjom autonomnom vladom razvijamo i projekt trajnog parlamenta na otvorenom u jednom od njihovih gradova. Rad i djelovanje *New World Summита* u obliku konferencije ipak ima svoje granice. Iako smo u suradnji s BAK-om (*Baza za suvremenu umjetnost*) u Utrechtu pokrenuli i vlastitu akademiju, svjesni smo da ćemo nakon iduća dva samita morati fokus našega rada preusmjeriti na pomoć u razvijanju

**TROJE JE NAŠIH ČLANOVA OPTUŽENO
ZA PRUŽANJE „MATERIJALNE
PODRŠKE TERORISTIČKIM
ORGANIZACIJAMA“ TE NAM JE OTADA
ZABRANJEN POVRATAK U INDIJU.**

**THREE OF OUR MEMBERS
WERE ACCUSED OF PROVIDING
“MATERIAL SUPPORT TO TERRORIST
ORGANIZATIONS,” AND AS SUCH, WE
HAVE NOT BEEN ABLE TO RETURN TO
THE COUNTRY SINCE.**

conferences. We have further organized many events in popular debate centres where groups from our network debated with politicians, journalists and academics. We have further commissioned two documentaries, one about the independence struggle in Azawad (*The Art of Creating a State*, Rob Schröder and Gabriëlle Provaas, 2015) and one that is currently being produced in the autonomous region of West-Kurdistan (*Stateless Democracy*, Michiel Landeweerd, Rens van Meegen and *New World Summit*, 2016). Currently, we are also organizing a political delegation to West-Kurdistan and in collaboration with the autonomous government we are also developing a permanent open-air parliament in one of its cities. There is also a limit to the work of the *New World Summit*. The form of the conference can only bring about so much. And even though we also have our own academy, established with BAK – Base for Contemporary Art in Utrecht, we feel that after the next two planned summits we need to shift our focus on helping

konkretnijih i trajnijih infrastruktura za organizacije u našoj mreži. Jedan od koraka u tom novom smjeru je i osnivanje našeg prvog trajnog parlamenta.

BLOK *New World Summit* okuplja razne političke pokrete. Poznato je da mnoge od organizacija uključenih u *New World Summit* imaju svoje službene urede u Nizozemskoj. Također je zanimljivo da je Nizozemska jedna od rijetkih zemalja koje su odbile izručiti pripadnike Filipinskog nacionalnog demokratskog pokreta. Kako odabirete sudionike samita? U kojoj mjeri nizozemska vanjska politika olakšava ili onemogućava vaše kontakte s određenim grupama? Zašto su neke od gerilskih grupa isključene iz vašeg projekta, poput indijskih i kolumbijskih skupina?

JONAS STAAL Godine 2013. planirali smo održati 3. izdanje *New World Summита* u gradu Kochi u indijskoj državi Kerala. No, troje je naših članova optuženo za pružanje „materijalne podrške terorističkim organizacijama“ te nam je otada zabranjen povratak u Indiju. Trenutno planiramo dva nova samita: jedan će se održati ove godine u novom parlamentu koji gradimo u Zapadnom Kurdistanu, a drugi početkom 2016. godine u Utrechtu na kojem će po prvi puta sudjelovati i organizacije iz Kolumbije i ostalih južnoameričkih zemalja. Nizozemska je zaista odigrala važnu ulogu u odnosu na mnoge

to develop more concrete and durable infrastructures for the organizations of our network. The building of our first permanent parliament is a step in this new direction.

BLOK *New World Summit* involves various political movements whose contexts and histories are not representable in this format. It is known that many of the involved organizations have their offices in the Netherlands. Interestingly, the Netherlands is also among the rare countries that refuse to extradite members of the Philippines' National Democratic Movement. How do you choose the participants? To what extent does the exterior policy of the Netherlands facilitate or obstruct certain contacts? Why are some guerrilla groups, such as the Indian or Colombian ones, excluded from your project?

JONAS STAAL As you might know, in 2013 we planned the 3rd *New World Summit* in Kochi, Kerala, in India. But three of our members were accused of providing “material support to terrorist organizations,” and as such, we have not been able to return to the country since. We currently have two summits planned, one in the new parliament that we are building in West-Kurdistan in 2015, and one in Utrecht early next year. Colombian and other south-American organizations will participate for the first

tzv. „terorističke“ organizacije. Mnogi su članovi Frakcije Crvene armije (RAF) djelovali iz Nizozemske, a Kurdska radnička stranka (PPK) neko je vrijeme na jugu Nizozemske organizirala kampove za obuku, to je uvelike povezano s progresivnom političkom klimom iz 1960-ih i 1970-ih godina. Tamna strana nizozemske uključenosti u potpunosti se veže na njezinu vlastitu kolonijalnu prošlost. Primjerice, vlada Zapadne Papue u egzilu s kojom redovito surađujemo nekoć je pomagala Nizozemskoj u njezinom nastojanju da zadrži kolonijalnu vlast u Indoneziji. Nizozemska im je zauzvrat obećala neovisnost, no to se nikada nije ostvarilo. U tom pogledu Nizozemci danas nose dvostruku povijesnu odgovornost: s jedne strane da se javno ispričaju za ratne zločine počinjene u Indoneziji i da pomognu ponovno uspostavljanje tamošnje vlade, a s druge strane odgovornost da pomognu Zapadnoj Papui na njenom putu prema neovisnosti. Međutim, Nizozemci su pokazali da su sistemski slijepi što se tiče njihove kolonijalne prošlosti te su mogućnosti za uspostavljanje ijedne od navedenih država vrlo male. Naš odabir sudionika ovisi o specifičnoj temi pojedinog summita. Primjerice, u fokusu prvog izdanja samita u Berlinu bile su organizacije koje su se bavile politikom „crnih lista“ u tzv. Ratu protiv terora. Stoga smo pozive na sudjelovanje uputili skupinama koje su se našle na „crnoj listi“ i gradili kontakte kroz međunarodne konferencije na kojima smo sudjelovali. Četvrto

izdanje samita u Bruxellesu fokusiralo se na pojam „nepriznate države“, teme koja je uključivala i skupine koji se ne nalaze na „crnoj listi“, poput Somalilanda i Rehoboth Basters. Pritom smo naš program razaslali na 36 nepriznatih država članica *Unrepresented Nations and Peoples Organizations* i nastojali pomoći svakome tko nam je jasno dao do znanja da prepoznaje važnost programa. Redovito nam se s upitima javljaju organizacije koje žele sudjelovati, stoga smo napravili popis ljudi i organizacija i trudimo se razviti programe koji bi doprinijeli njihovoj borbi. Samit u velikoj mjeri oblikujemo prema političkoj važnosti pojedinih aspekata naše mreže.

BLOK ETA je u međuvremenu pokrenula unilateralni mirovni proces i postala vodeća stranka u Baskiji. Koji je vaš stav o njihovom uključivanju u parlamentarnu demokraciju predstavničkog tipa?

JONAS STAAL... Smatram da ETA i njezini birači sami odlučuju o tome kako mogu najbolje osnažiti svoje zahtjeve i pravo na samopredjeljenje, i da to i treba biti tako.

BLOK *New World Summit* je 2013. godine, u suradnji s BAK-om (Baza za suvremenu umjetnost) iz Utrecht, osnovao *New World Academy*. Ideja projekta bila je približiti političku organizaciju

time in the latter. The Netherlands indeed has played an interesting role in relationship to many so-called terrorist organizations. Many members of the Red Army Faction (RAF) were based in the Netherlands, and the Kurdistan Workers Party (PKK) for some time had training camps in the south of the country – this has much to do with the progressive political climate of the 60s and the 70s. The dark side of Dutch involvement has everything to do with its own colonial past, in the case of the Government of West-Papua in exile for example that we work with regularly that fought with the Dutch who wanted to maintain its colony in Indonesia with the promise that independence would be granted to the West-Papuans afterwards, but this never happened. The Dutch today have a dual historical responsibility in this regard, on one hand to publicly apologize for its war crimes in Indonesia and to retribute its government; on the other, to help the independence of West-Papua to move forward. But the Dutch have proved to be systemically blind to their colonial history, so the chance of restitution for either state is slim. We invite participants based on the specific theme of each summit. For example, in the case of the first summit in Berlin this was focused on organizations that dealt with blacklisting in the War on Terror, so we dispatched invitations to groups that are listed as such

and built contacts through international conferences that we attended. In the case of the fourth summit in Brussels, the focus was on the notion of the “stateless state,” which also included non-blacklisted groups such as Somaliland and the Rehoboth Basters. In the latter case, we proposed the program to the thirty-six unrecognized member states of the Unrepresented Nations and Peoples Organizations (UNPO) and tried to facilitate everyone who made clear that they saw urgency in our program. We also regularly get mails with questions from organizations that want to participate, so we maintain a list of people and organizations and try to develop programs that benefit their specific struggle. The summit is largely shaped after the political urgencies of our network.

BLOK Meanwhile, ETA has launched a unilateral peace process and has become the leading party in the Basque Country. What is your position on their involvement in representative parliamentary democracy?

JONAS STAAL... I believe that the constituency of ETA decides themselves on what they think is the best strategy to strengthen their demand and right to self-determination, and that is how it should be.

studentima kako biste, kako ste to istaknuli na vašoj internetskoj stranici, „zajedno razvijali istraživačke projekte o ulozi umjetnosti u političkoj borbi“. Mnoge od tih skupina (pritom nećemo ni spomenuti povijest umjetničkog angažmana u političkim pokretima) stvaraju „umjetnost za narod“ u formatima uličnog teatra ili murala, dakle umjetnost dostupnu širokim slojevima društva. Uzevši u obzir transformaciju umjetničkih institucija i umjetničkog obrazovanja u suvremenoj krizi kapitalizma, možete li nam reći na kakvu je publiku usmjeren rad *New World Summita*?

JONAS STAAL: Svaki naš samit dodatno popratimo političkim i kulturnim kampanjama, kako bismo u cijeli proces uključili bazu političke podrške skupinama s kojima surađujemo, političke stranke, aktivističke grupe, nevladine organizacije, diplomatske skupine te novinare i akademske institucije. Veliku važnost pridajemo sudjelovanju studenata, kako iz područja umjetnosti, tako i polja političkih znanosti i mirovnih studija.

NEW WORLD ACADEMY ŽELI BITI PROSTOR KOJI STUDENTIMA PRUŽA MOGUĆNOST ISTRAŽIVANJA DRUGIH SVJETOVA UMJETNOSTI, A NE SAMO ONIH KOJI SU USMJERENI ISKLJUČIVO NA KARIJERIZAM I PROFIT.

THE NEW WORLD ACADEMY WANTS TO SERVE AS A SPACE THAT GIVES THE POSSIBILITY TO STUDENTS TO SEEK FOR OTHER ART WORLDS THAN THOSE MERELY DIRECTED AT CAREERISM AND PROFIT.

BLOK: In 2013, *New World Summit* collaborated with BAK (Base for Contemporary Art in Utrecht) to found the *New World Academy*. The idea was to bring political organization closer to the students in order to – as stated on your website – “develop projects together that explore the role of art at the centre of political struggle.” Many among these groups – not even mentioning the history of artistic engagement in political movements – have been producing “art for the people” in the form of street theatre or murals as formats that are accessible to various layers of the society. Who is the audience of *New World Summit*, taking into account the transformation of art institutions and art education in the present-day crisis of capitalism?

JONAS STAAL: We have developed political and cultural campaigns around each of our summits, to involve the constituency of each of the groups that we work with, to involve political parties, activist groups, NGO's and diplomatic groups, as well as journalists and academic institutions. We put a lot of emphasis on the

Također surađujemo i s pojedincima koji su aktivni u umjetnosti i teatru. Važno nam je da naša publika dijeli iste ideale na kojima se zasniva naša organizacija kao interdisciplinarno, umjetničko i političko tijelo. Smatramo ključnim ukloniti postojeće barijere u javnosti; raznolikost javnosti nije nešto što se razvija spontano, stoga kako bismo je postigli, moramo ići od osobe do osobe, od grupe do grupe, od jedne baze političke podrške do druge. Cilj našeg rada nije samo stvarati platforme, nego i publiku kojoj se obraćamo.

BLOK: Ideja „zajedničkog istraživanja uloge umjetnosti u političkoj borbi“ podrazumijeva da su studenti koji sudjeluju u istraživanju politizirani ili prolaze proces politizacije. No, u kojoj mjeri njihov interes za takve pokrete može biti politički, ako se ne bave uvjetima svog umjetničkog obrazovanja ili općenitije pravilima koja vladaju svijetom umjetnosti?

JONAS STAAL: Sudjelovanje u *New World Academy* je besplatno, no od studenata ipak tražimo da u svojoj prijavi prilože i motivacijsko pismo. Uz to, raspravu o umjetnosti i politici ne volimo započeti od nule, stoga u programu sudjeluju studenti koje otprije zanima ideja izravne suradnje s nekim od političkih pokreta. Istina, mnogi se studenti ovdje po prvi puta susreću s takvom vrstom rada. To znači da je potrebno kolektivno pročešljati brojne

participation of students, both from the field of art as well as political science and conflict studies. And of course, we invest in people who are engaged in art and theatre. For us it is important that our public reflects the ideals of our organization as a cross-disciplinary, artistic and political body. We feel that it is crucial to break down the barriers between publics, and as we know that a diversity of publics is not achieved spontaneously, we work from person to person, group to group, constituency to constituency to achieve it. Our work is not just about creating platforms, but also about creating publics.

BLOK: The idea of jointly “exploring the role of art in political struggle” implies that the students are politicized or in the process of politicization. But to what extent is their interest in these movements political (rather than marked by exoticization) if they are, let us say, not involved in the conditions of their art education or, more generally, in the rules governing the world of art?

JONAS STAAL: Participation in the *New World Academy* is free, but we ask students to write us their motivation beforehand. We are also not willing to start the discussion on art and politics from scratch: our participants were beforehand open to the idea of working directly with a political movement. But indeed, for many

pretpostavke o organizacijama iz naše mreže i provesti diskusiju o prenamjeni umjetnosti u svrhu oblikovanja novog političkog prostora. Studij se kao takav odvija u zaštićenoj okolini, a greške su dio procesa. Smatramo da je gore pasivno prihvaćati *status quo* zbog straha od političke promjene nego se angažirati u političkoj promjeni i pritom činiti greške. *New World Academy* želi biti prostor koji studentima pruža mogućnost istraživanja drugih svjetova umjetnosti, a ne samo onih koji su usmjereni isključivo na karijerizam i profit. Mnogi naši studenti nastavili su surađivati s političkim organizacijama s kojima su se upoznali tijekom sudjelovanja u našem programu.

BLOK Projekt *Artists Organisations International* po formatu je dosta sličan projektu *New World Summit*. Razlika je u tome što su njegovi glavni akteri progresivne umjetničke grupe – progresivne jer „tragaju za kontinuitetom kulturnog i političkog angažmana koji se ne zasniva samo na osobnom interesu i autorstvu, predlažu društveno-političke agende i prisutne su u

**PONEKAD SU DISKUSIJE ZAPINJALE NA
PITANJIMA POPUT GENTRIKACIJE BERLINA:
TAKVA SU PITANJA OD VRLO OGRANIČENOG
ZNAČENJA ZA UMJETNIKE KOJI SU IZRAVNO
POVEZANI S ORUŽANOM BORBOM ILI
POLITIČKOM KRIZOM.**

**AT TIMES, DISCUSSIONS GOT STUCK IN ISSUES
SUCH AS THE GENTRIFICATION OF THE CITY
OF BERLIN: FOR ARTISTS DIRECTLY INVOLVED
WITH ARMED STRUGGLE OR POLITICAL
CRISES, THESE ARE OF VERY LIMITED
IMPORTANCE.**

students this is a first experience, which means that a lot of presumptions about the organizations from our network have to be worked through collectively, and the repurposing of art as part of shaping a new political sphere needs to be discussed. As such, the days of study take place in a protected environment. Mistakes are part of the process. We consider it worse to serve the status-quo out of fear for political change, than to engage with political change and make mistakes. The *New World Academy* wants to serve as a space that gives the possibility to students to seek for other art worlds than those merely directed at careerism and profit, and many of our students still work with the political organizations that were introduced to them during the sessions that they participated in.

BLOK The *Artist Organisations International* project is rather similar to *New World Summit* in terms of format, only that its main agents are progressive art groups – progressive in that, I quote, they “seek for continuity of cultural and political

svakodnevnoj političkoj borbi“. I ovaj projekt, kao i *New World Summit*, okuplja različite aktore, naročito po pitanju njihovog odnosa prema „svijetu umjetnosti“. Stoga u njemu sudjeluju i neka slavna imena iz tog svijeta, koja surađuju s poznatim umjetničkim institucijama poput TATE-a, ali i grupe poput umjetničkog pokreta povezanog s već spomenutim Nacionalnim pokretom za oslobođenje Azawada. Koje je Vaše viđenje razlika između tih dvaju „svjetova“? Jesu li oni u potpunosti odvojeni? Kako je to izgledalo u praksi, tijekom održavanja kongresa?

JONAS STAAL Trodnevni kongres *Artists Organisations International* koji sam pokrenuo zajedno s Florianom Malzacherom i Joannom Warsza bio je vrlo konfliktan. Bilo je jasno da smo okupili umjetničke organizacije koje su međusobno bile prerasličite da bi se mogla pokrenuti prava rasprava o tome što bi pojam „međunarodno“ u tom kontekstu mogao ili trebao biti. Umjesto razgovora o ujedinjenosti i zajedničkim programima, kongres je uglavnom ukazivao na razlike i u tom je pogledu bio važan – ali iz drugačijih razloga od onih koje smo očekivali. Tako su primjerice, organizacije *Artist Association of Azawad* i *Concerned Artists of the Philippines*, obje povezane s organizacijama s kojima surađujemo na *New World Summitu*, ostvarile značajan kontakt s vrlo politiziranim udruženjima poput *Laboratory for Insurrectionary Imaginaries* (koji je na kongresu

engagement that is not just based on personal interest and authorship, propose social/political agendas, situate themselves in the field of daily political struggle.” Same as in *New World Summit*, the agents are here rather heterogeneous, especially regarding their attitude towards the “world of art.” Thus, it features some of the “celebrities” of that world, who cooperate with prominent art institutions, corporations such as the TATE, as well as groups such as the art movement linked to the formerly mentioned Movement for the National Liberation of Azawad. What is your view on the differences between these two “worlds”? Are they completely separate? How did it look like in practice, during the congress?

JONAS STAAL The three-day *Artist Organizations International* that I initiated with Florian Malzacher and Joanna Warsza was very conflictual. It was clear that the artist-organizations that we brought together were far too different from one another to really discuss what an international could or should be. Rather than about unity or common programs, the congress mainly articulated difference along the way, and as such, it was important – although for other reasons than the ones that we anticipated. For example, the Artist Association of Azawad and the Concerned Artists of the Philippines – both related to organizations we work with in the summit – had

predstavljao John Jordan) i koalicije sindikata umjetnika i čistača (koju je predstavljao Matthijs de Bruijne). Ti se umjetnici otprije zalažu za dalekosežnu suradnju s društvenim pokretima i sindikatima te su njihov vizualni jezik i definicija autorstva neodvojivi od većih političkih konstelacija kojih su dio. S druge pak strane, grupe poput *Institute of Human Activities of Renzo Martens* ili *Centre for Political Beauty* su pseudo-političke organizacije koje se služe tom formom kako bi odaslane specifičnu umjetničku poruku ili izazvale politički odgovor. Kongres je okupio organizacije s prevelikim i nepremostivim razlikama u njihovoj umjetničkoj strategiji i agendama, prevelikim da bi se nadišle. Druga su poteškoća bile dimenzije političke borbe. Ponekad su diskusije zapinjale na pitanjima poput gentrifikacije Berlina: takva su pitanja od vrlo ograničenog značenja za umjetnike koji su izravno povezani s oružanom borbom ili političkom krizom. Ponekad se gubila ravnoteža u raspravama, a povrh toga je i sam kongres bio kritiziran da prakse političke umjetnosti pretvara u žanr. Iako svakoj kritici pristupam ozbiljno, ovu smatram tipičnim trikom institucionalne kritike: umjesto da se iskoristi prilika koju pruža takvo okupljanje, radije se odlučuje u nedogled kritizirati

**NOVOJ POLITICI POTREBNI SU NOVI JEZIK I
NOVI VIZUALNI IMAGINARIJ. UMJETNOST IMA
KLJUČNU ULOGU U TOM PROCESU.**

**A NEW POLITICS NEEDS A NEW LANGUAGE, A
NEW VISUAL IMAGINARY. ART HAS A CRUCIAL
ROLE TO PLAY IN THAT PROCESS.**

meaningful exchanges with highly politicized groups such as the Laboratory for Insurrectionary Imaginaries represented by John Jordan and the coalition of artists and cleaners union represented by Matthijs de Bruijne. These are artists that have already committed to far reaching collaboration with social movements and unions, and whose visual language and definition of authorship is embedded in the larger political constellations that they are part of. Groups such as the Institute of Human Activities of Renzo Martens or the Centre for Political Beauty on the other hand, are more mock-up organizations that use the front of something that looks like a political organization in order to make a specific artistic statement or to provoke a political response. This was a big gap of artistic strategy and agendas, too big to overcome. Another difficulty were the dimensions of political struggle. At times, discussions got stuck in issues such as the gentrification of the city of Berlin: for artists directly involved with armed struggle or political crises, these are of very limited importance. The balance was sometimes lost, conflict being the main remainder. On top of that, there was of course a critique on the congress itself, for "genrefying" practices of political art. While I take all critique

uvjete samog okupljanja kako bi izbjegao rizik sudjelovanja u nečemu što bi zaista moglo biti političkog karaktera. No, zahvaljujući svim ondje okupljenim umjetničkim i političkim stavovima, postalo je jasno da postoji izuzetno mnogo međusobno različitih umjetničkih svjetova. Budućnost projekta *Artist Organisations International* ovisi o tome u kojem ćemo od tih umjetničkih svjetova nastaviti našu aktivnost.

BLOK Historijska avangarda uživala je podršku Komunističke partije. Vaša umjetnička internacionala odvija se u vrijeme kad takva organizacija ne postoji, kad ne postoji nikakvo okupljanje na progresivnom lijevom frontu. Mislite li da ona utoliko uopće ima ikakvog djelatnog učinka? I, za kraj, koja je vaša politička pozicija?

JONAS STAAL ... Smatram da umjetnost ima ulogu pomoći oblikovati emancipacijsku politiku 21. stoljeća. Iskoristiti svoju sposobnost imaginacije u okupljanju nove političke koalicije koja bi objedinila širok spektar aktera: od društvenih pokreta do aktivističkih grupa, od političkih stranaka, do sindikata, od zadruga do novinarskih akcijskih grupa, od članova akademske zajednice do studenata. Moramo redefinirati pojam socijalne ekologije i učiniti je takvom da poželimo u njoj sudjelovati. Novoj politici potrebni su novi jezik i novi vizualni imaginarij. Smatram

seriously, the latter I find to be a typical trick of institutional critique: instead of taking the opportunity of a gathering, one chooses to endlessly critique the conditions of the gathering as such in order not to have to take the risk of getting involved in something that could be truly political. But because of all of these political and artistic positions at least one thing became clear: there are many, many different art worlds. The future of the *Artist Organizations International* depends on which of these art worlds we engage for its continuation.

BLOK The historical avant-garde had the support of the Communist Party. The present artistic international is taking place at the time when there is no such organization and no grouping on the progressive leftist front either. Do you think that it has any real effect? And, we cannot but ask: what is your own political position?

JONAS STAAL ... I believe that the role of art is to help to shape the project of emancipatory politics in the 21st century. To employ its imagination to assemble a new political coalition that crosses from social movements to activist groups, from political parties to unions, from cooperatives to journalist action groups, from academics to students. We need to redefine the social ecology that we wish to be part of and that we are willing to declare our

da umjetnost ima ključnu ulogu u tom procesu. Danas se naziru obrisi onoga što taj projekt može postati u 21. stoljeću, a primjeri su brojni: od Los Indignados do pokreta Occupy, od Gezi Parka do nedavnih masovnih studentskih prosvjeda diljem Europe; od Wikileaks do Chelsea Manning, od Edwarda Snowdena do piratskih stranaka; od Škotske nacionalne stranke do Sinn Féina, od koalicije Basque Bildu do pokreta Barcelona en Comú, španjolskog Podemos i grčke Syrize; od Zapatista do autonomnog Kurdskog ženskog pokreta. Novi svijet koji nam je potreban, već je u nastajanju. No mi ga moramo vidjeti, trebamo alate da bismo ga mogli prepoznati i pomoći ga oblikovati. Na snazi je dijaloški pokret protiv politike štednje, traže se novi modeli autonomije i masovne demokratizacije. Oblikuje se transnacionalna i komunalistička paradigma, ne samo u knjigama, nego i u praksi. Smatram da i mi kao umjetnici u tome trebamo sudjelovati. Da odgovorim na vaše drugo pitanje, ja i većina mojih kolega smo libertarijansko-socijalističkog opredijeljenja. Libertarijanski socijalizam ima vrlo specifičnu povijest, javlja se u komunalističkom pokretu u Kataloniji 1936. godine, kao i u današnjoj borbi Kurdskog ženskog pokreta u

**MODEL DRŽAVE I SAM IMA SVOJU VLASTITU
REVOLUCIONARNU POVIJEST: TEMELJI EUROPSKE
MODERNE DRŽAVE SEŽU U RAZDOBLJE
FRANCUSKE REVOLUCIJE.**

**THE MODEL OF THE STATE OBVIOUSLY HAS ITS
OWN REVOLUTIONARY HISTORY, IN THE EUROPEAN
CONTEXT THE MODERN STATE WAS FORMED
THROUGH THE FRENCH REVOLUTION.**

fidelity to. A new politics needs a new language, a new visual imaginary. I believe that art has a crucial role to play in that process. We see the contours of what that project can be in the 21st century: from Los Indignados to Occupy, from Gezi Park to the recent massive student occupations all over Europe; from Wikileaks to Chelsea Manning, from Edward Snowden to the Pirate Parties; from the Scottish National Party to Sinn Féin, and from the Basque Bildu coalition to Barcelona en Comú, Podemos and Syriza; from the Zapatista's to the autonomous Kurdish Women's Movement. The new world that we need is already in the making. But we need to see it. We need the tools to recognize it, and to help to shape it. There is a dialogical movement of anti-austerity, the demand for new models of autonomy and mass democratization taking place as we speak. A transnational and communalist paradigm is taking shape: not just in books, but in practice. I believe that is where our place as artists should be too. To answer your final question: most of my team considers themselves to be libertarian-socialists; me too. Libertarian-socialism has quite a unique history that re-emerges from the 1936 revolutionary communalist movement

Rojavi u Zapadnom Kurdistanu. Zapadni Kurdistan se 2012. godine proglasio autonomnom regijom, slijedeći ideje Abdullaha Öcalana, vođe PKK-a. PKK je od svog osnutka 1978. godine prošao brojne faze, od marksističko-lenjinističke borbe za neovisnu kurdsku državu do odbacivanja pojma države kao partijahalne, imperijalne i kapitalističke tvorevine. Öcalan instituciju države smatra „kolonijom kapitala“ i umjesto nje predlaže model „demokratskog konfederalizma“, odnosno „demokraciju bez države“. Taj sam model već spomenuo dok sam govorio o karti idealnog konfederacijskog bezdržavnog entiteta koju je predložila Dilar Dirik na četvrtom izdanju *New World Summita*. Dilar autonomiju definira kao praksu „življenja bez odobrenja“. U suštini, u tom principu „življenja bez odobrenja“ vidimo ideal fundamentalne demokracije, no mi sami to nikada ne bismo mogli tako artikulirati. Mi stvaramo uvjete za prostor u kojem možemo od toga učiti i zatim, prema tim idealima, razvijamo i oblikujemo naše programe. *New World Summit* želi biti parlament bez države za demokraciju bez države.

BLOK Instituciju države izjednačujete s kapitalizmom, međutim, državu percipirate kao jedno gotovo apstraktno „zlo“ i nikada ne ističete da u svojoj kritici i borbi napadate kapitalističku državu. Pritom nikada ne analizirate kapitalističku državu, a postojeće

in Catalonia to the present day struggle of the Kurdish Women's Movement in Rojava, West-Kurdistan. The latter established their own autonomous region in 2012, based on the ideas of PKK-leader Abdullah Öcalan. The PKK since its founding in 1978 went through very different phases, from Marxist-Leninist struggle for an independent Kurdish nation-state, to the rejection of the state all together as a patriarchal, imperial and capitalist construct. Öcalan calls the state “a colony of capital” and instead proposes a model of “democratic confederalism”: a “democracy without the state.” That is the model that I mentioned earlier in relation to the speech of Dilar Dirik at the 4th *New World Summit*, where she showed the map of this ideal confederate non-state entity. Dilar defines autonomy, in length of Öcalan, as a practice of “living without approval.” In essence, we see in that principle of “living without approval” the ideal of fundamental democracy, but we could never articulate it by ourselves. We create the conditions for a space where we could learn from it, and as a consequence, we develop and shape our programs according to these ideals. The *New World Summit* wants to be a stateless parliament for a stateless democracy.

socijalističke države ne spominjete kao mogući protuprimjer, nego uz balansiranje na granici usvajanja opasnog i povijesno pogrešnog diskursa „totalitarizma“. U tom se pogledu ne možemo složiti s vama...

JONAS STAAL Pogrešno zaključujete. Odbijam upotrebu pojma totalitarizma kao oblik propagande svoje vrste. Kao što sam već naveo, taj se izraz odnosi samo na diktatorske režime 20. stoljeća i u potpunosti zaobilazi razdoblje kapitalističke demokracije. Upotreba totalitarizma kao „uzvišenog zla“, odnosno „provizornog rješenja“ – kako ga je okarakterizirao Slavoj Žižek, više nas koči nego što nam omogućava kritičko sagledavanje današnjih režima.

Nadalje, u projektu *New World Summit* izravno surađujemo s progresivnim političkim strankama koje očigledno žele artikulirati oblike progresivne državnosti. Većina organizacija iz nepriznatih zemalja koje su uključene u summit bore se za svoje vlastite neovisne države, često s društvenim motivima i agendama. Smatramo se njihovim partnerima, dijelom koalicije parlamentarnih i neparlamentarnih pokreta. Tu ideju sam razradio u rezoluciji koju sam napisao zajedno s Marikom Petersom iz Nizozemske Zelene Stranke. U rezoluciji navodimo da je nužno odbaciti ideju prema kojoj bi parlament trebao činiti samu srž politike te istaknuti važnost paralelnih

i političkih struktura civilnog društva kao vodećih političkih sila. Model države i sam ima svoju vlastitu revolucionarnu povijest: temelji europske moderne države sežu u razdoblje Francuske revolucije. Njezino najvažnije naslijeđe je mogućnost formiranja općeg interesa koji nadilazi kategorije klase, etničke pripadnosti ili vjeroispovijesti. Međutim, u današnje doba hiperkapitalizma i masovnog nadzora trebali bismo se zapitati vrijedi li još uvijek takav model države? Grčki je primjer vrlo ilustrativan: institucije koje ne snose nikakvu odgovornost prema biračima ekonomskim su terorizmom, protivno volji grčkog naroda, natjerale Grčku, navodno „suverenu zemlju“ i njezinu ljevičarsku vladu na povratak politički štednje. Trebamo se upitati je li u 21. stoljeću model države još uvijek održiv za emancipacijsku politiku.

Umjesto odbacivanja institucije države takve kakva jest, radije bismo voljeli doprinijeti radikalizaciji njezinog emancipacijskog naslijeđa. Za to bi trebalo moći oformiti velike suradničke strukture koje ne bi bile vezane za nadnacionalne organizacije kao što su NATO, Europska unija u svome trenutnom obliku ili Međunarodni monetarni fond. Upravo te organizacije terorom politike štednje vrše pritisak na progresivne vlade poput one u Grčkoj. Zbog toga su izuzetno važne ideje o razvoju paralelnih struktura samoupravljanja za kakve se zalažu Öcalan i Kurdski ženski pokret. One predstavljaju oblik samoobrane koja bi mogla

BLOK You equal state with capitalism, but you see state as an almost abstract “evil,” never mentioning that it is a capitalist state that you attack in your critique and struggle. In doing so you also never analyse the capitalist state and you never mention the real existed socialist states as a possible counterexample, but rather as an example of dance on the edge of adopting the pernicious and historically wrongful discourse of “totalitarianism.” We cannot but disagree here...

JONAS STAAL I find this a wrongful conclusion to this conversation. First of all, I reject the very use of the notion of totalitarianism as a form of propaganda in its own right. As I said earlier on, the term is only applied to dictatorships of the 20th century and bypasses the age of capitalist democracy completely. This use of totalitarianism as a kind of “sublime evil,” a “stopgap” as Slavoj Žižek formulated it, it stops us to think rather than enabling us to be critical to the present day regimes that govern us. Secondly, we as the *New World Summit* work together directly with progressive political parties who obviously intend to articulate forms of progressive statehood. The majority of stateless organizations tied to the summit struggle for their own independent state, often with social and popular motives and agendas. We see ourselves as a partner of such movements,

as a part of a coalition between parliamentary and non-parliamentary movements. I elaborated on this in a resolution that I developed with Dutch Green Party MP Mariko Peters: we argued for the need to reject the idea that parliament is the heart of politics, and to emphasize the importance of parallel and civil political structures as leading political forces. The model of the state obviously has its own revolutionary history, in the European context the modern state was formed through the French Revolution. Its most important heritage is its potential capacity to articulate a notion of common interest that is not limited to categories of class, ethnicity or religion. But today we should ask, in the age of mass surveillance and hyper-capitalism: is the model of the state still effective? The Greek case is telling: a supposed “sovereign country” with a popular left-wing government was violently forced back into austerity against the will of its own people through economic terrorism of institutions that are unaccountable to any voters or constituencies. The question is if the model of the state is still viable in the 21st century for emancipatory politics. Instead of abandoning or rejecting the state as it is, we rather see ourselves contributing to a radicalization of the emancipatory heritage of the state. For this, we imagine the possibility of large scale cooperative structures that are not

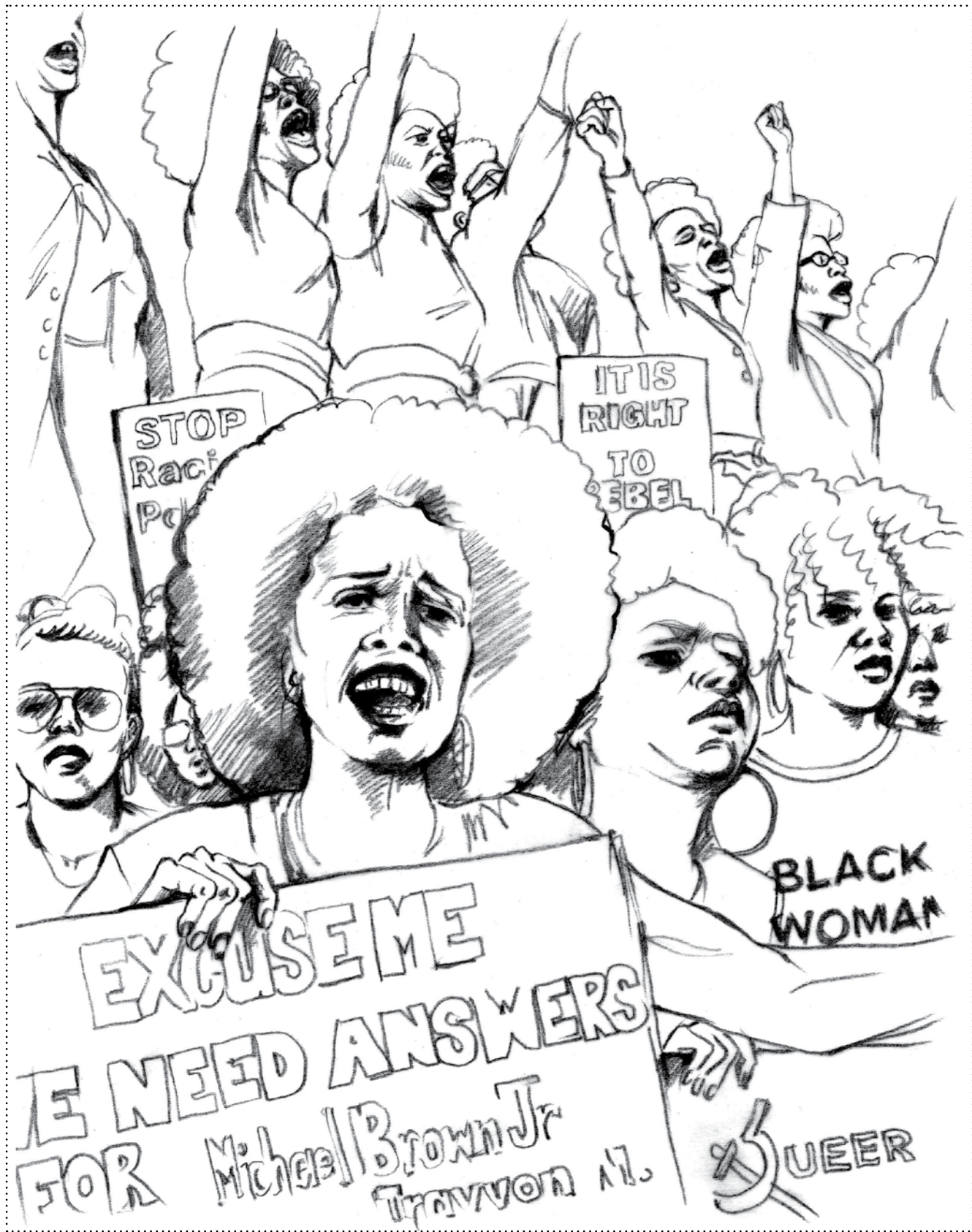
prevesti ideale zajedničkog dobra, nekoć artikulirane u modelu države, iz korupcije unutar nadnacionalnih organizacija nad kojima narod nema kontrolu. Paradoksalno, čini se da ćemo prvo morati napustiti model države formiran u kapitalističkoj demokraciji kako bismo mogli sačuvati emancipacijsko naslijeđe države. Ta se tranzicija odražava upravo u demokraciji bez države.

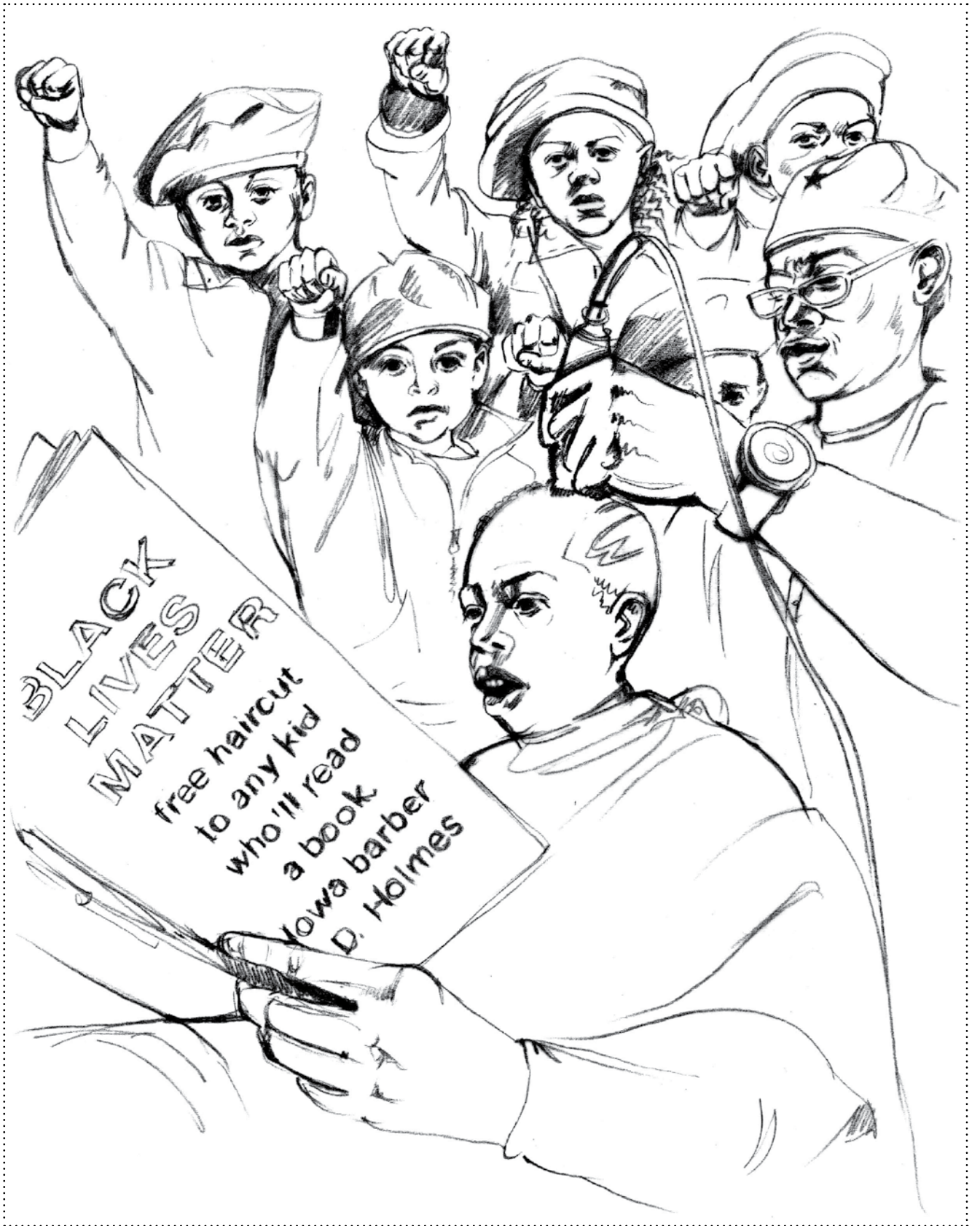
S engleskog na hrvatski prevela: Ivana Bertić

tied to supranational structures such as NATO, the current state of the European Union, the International Monetary Fund and so on, because these are exactly the actors that force the possibility of progressive governments – such as that of the Greeks – under the terror of austerity, whether its citizens support it or not. This is why Öcalan's and the Kurdish Women's movement ideas about developing parallel structures of self-governance are so crucial: they are essentially a form of self-defence that might translate the ideals of the general will and common good once articulated through the state, from its corruption within supranational structures outside of people's control. The paradox today seems that in order to save the emancipatory heritage of the state, we will have to abandon the state as formed under the regimes of capitalist democracy first. Stateless Democracy is a practice that articulates that transition.

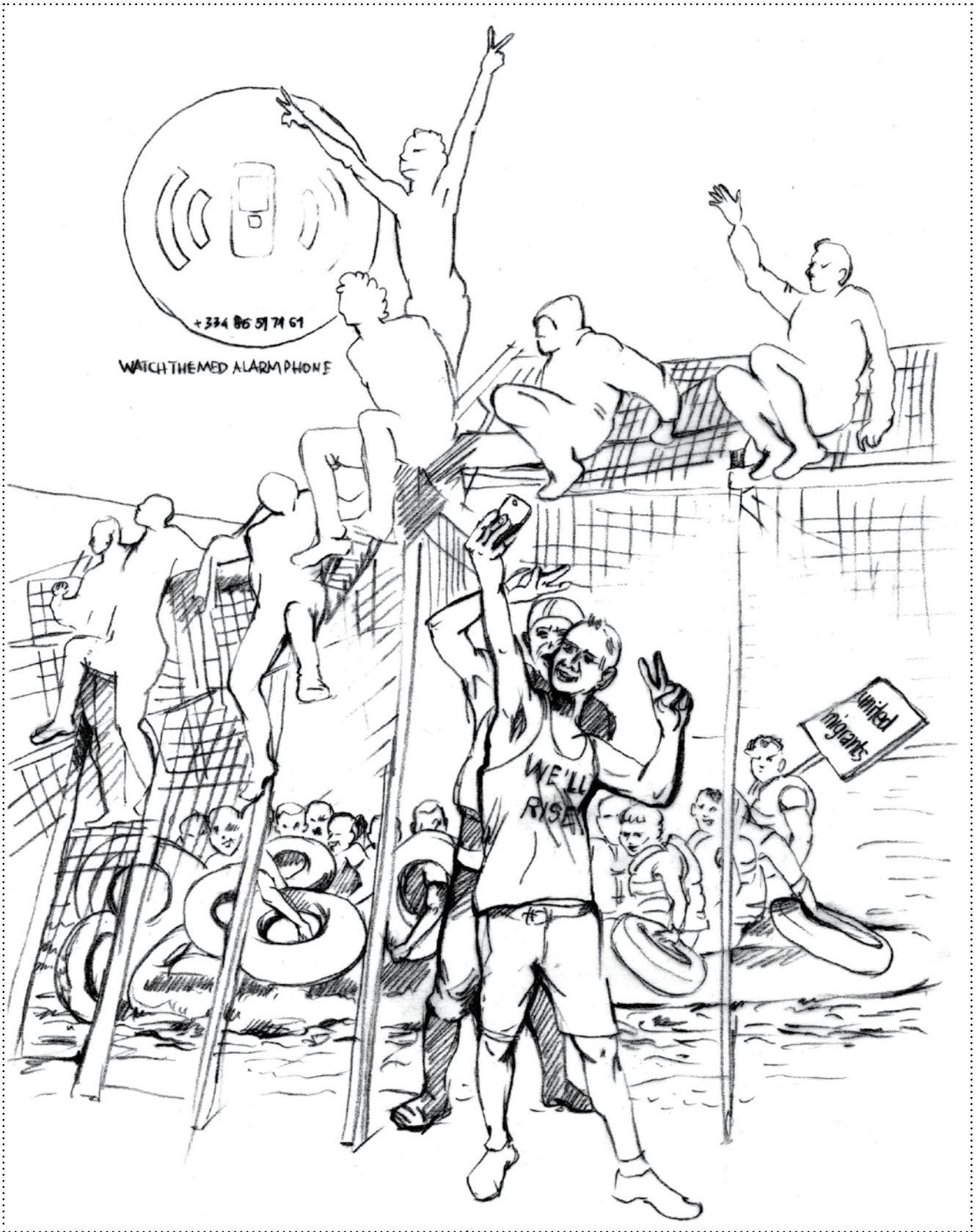
**LET'S COLLECT/IVIZE PROGRESSIVE
ACTIONS. ORGANIZE YOUR
EMANCIPATORY EVERYDAY LIFE.
#OPENTHEBORDERS. CREATE PARADOXES
AND POSSIBILITIES. FLÜCHTLINGE,
DU UND ICH HABEN EIN RECHT AUF
PERSPEKTIVEN. WHAT ABOUT GLEICHE
GESELLSCHAFTLICHE, KULTURELLE UND
ÖKONOMISCHE TEILHABE, UNABHÄNGIG
VON STATUS UND HERKUNFT. ...ABER
NICHT VON KLASSE UND KAPITAL.
RETHINK YOUR PRIVILEGES. LET'S
PRACTICE SOLIDARITY.**

■ PETJA DIMITROVA







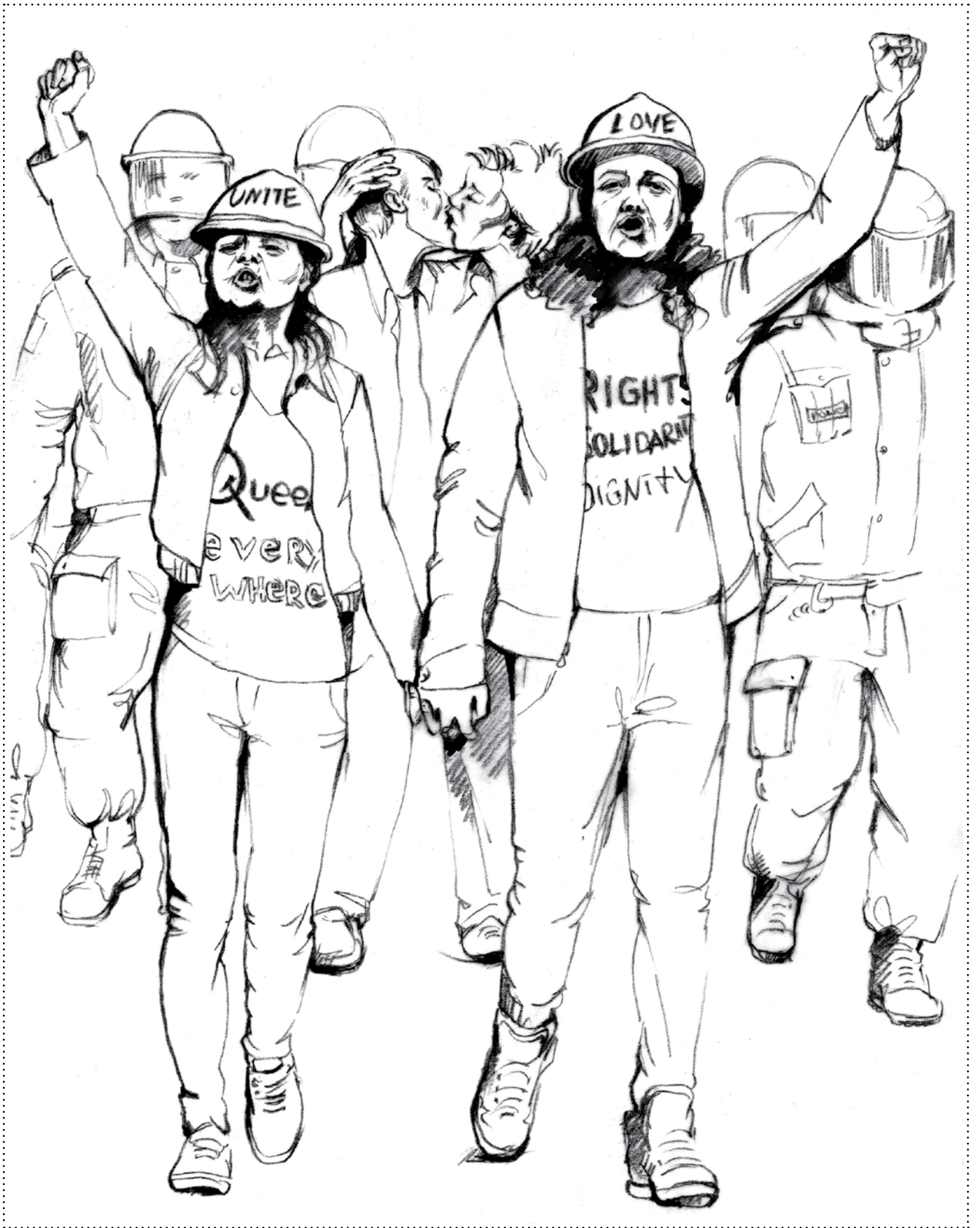


106









Infrastruktura kulturna, djelovanje političko – bečki primjer

Intervju s Canom Gülcüom



[BLOK]:

ANA KUTLEŠA,
IVANA HANAČEK,
VESNA VUKOVIĆ

Cultural infrastructure, political action – Viennese example

Interview with Can Gülcü

U gradu bogate tradicije lijevih političkih pokreta aktivistička scena i danas je živa i aktivna u razvijanju progresivnih političkih reakcija na aktualne mehanizme opresije. Koja bi mogla biti uloga umjetničkih i kulturnih praksi u tim borbama, središnje je pitanje festivala Wienwoche. Ova oktobarska manifestacija koristi kulturne prakse za političko djelovanje, ali to nije njena jedina veza s politikom: samo osnivanje inicirala je Zelena stranka 2010. godine kao reakciju na druge gradske festivale koje su pokrenule i financiraju političke stranke. Nakon četiri godine djelovanja, koja je pozicija Wienwochea, koji su učinci na širu scenu, kako kulturnu tako i političku, kako se radi i gdje leže zamke, teme su o kojima smo razgovarali s Canom Gülcüom, članom kustoskog tim festivala.

BLOK Član ste kustoskog tima festivala *Wienwoche* od njegovih začetaka 2011. godine. Internetska stranica festivala navodi da festival „sustavno radi na razvoju i promociji socio-političkog i kulturnog prostora za sudionike iz umjetničkog i socio-kulturnog okruženja te civilnog društva“. To se također odnosi i na vraćanje javnog prostora njegovim korisnicima. Koja su bila vaša polazišta u pokretanju festivala i na kojim se načelima on zasniva?

CAN GÜLCÜ Naša polazišna točka bila je uključiti u festival različite skupine iz Beča koje se aktivno bave kulturom i politikom i koje nastoje javno izraziti svoju poziciju u javnoj sferi. Suradujemo s različitim inicijativama: od onih aktivnih u LGBTIQ zajednici ili u migrantskim zajednicama, do skupina koje se bave urbanističkim razvojem ili pak pitanjima alternativne ekonomije. Osnovni princip festivala je uspostavljanje suradnje s takvim inicijativama. Projekte razvijamo zajedno od samog početka i nastojimo pronaći način kako ih prezentirati. U početku smo imali poteškoća s formatom dvotjednog festivala koji se održava u rujnu, no s druge strane to također nosi i neke prednosti.

BLOK Takav je format festivala sam po sebi vrlo reprezentativan, čime se iz lanca produkcija/izlaganje/distribucija automatski isključuje produkcijski proces. Generalno gledajući, festival

The activist scene in Vienna, a city with a rich tradition of left political movements, is still today very active in developing progressive political reactions to current mechanisms of oppression. The Festival Wienwoche explores the possible role of artistic and cultural practices in these struggles. This October event uses cultural practices as a means of political action, however this is not its only connection to politics: it was initiated by the Green Party in 2010, as a reaction to other festivals in Vienna that were established and financed by political parties. Can Gülcü, member of the Festival's curatorial team, spoke with us about the position that Wienwoche holds today after four years of activity, its effects on the wider cultural and political scene as well as about their concept of work and the possible traps that they encounter along the way.

BLOK You have been a member of the curatorial team of the Wienwoche festival from its very beginning in 2011. As stated on your website, the festival *systematically works on the development and promotion of socio-political and cultural latitude for artistic, socio-cultural and civil society participants, and also in the sense of reclaiming urban space*. What were your starting points and what are your basic principles?

CAN GÜLCÜ Our starting point was to include different groups that engage both in cultural and political practices in the city of Vienna and which are trying to state certain positions in the public sphere. We collaborate with various initiatives: from people who are active in the LGBTIQ community or in the migrant communities to people who are active in urban development questions or those who are engaged in questions of alternative economies, and so on. The basic principle is, I would say, a co-operative work with these initiatives; we develop projects from the very beginning until the end and we try to find formats of presentation within a certain time frame. At the beginning we were a bit struggling with the two-week festival format in September but on the other hand, it has some advantages as well.

kao format koncentrira se na prezentaciju radova, pri čemu ne pridaje toliku pažnju načinu na koji su ti radovi producirani. U kojoj je mjeri format festivala ograničavajući? Pruža li ikakve emancipacijske mogućnosti i ako da, koje su to?

CAN GÜLCÜ... Produkcijaska faza nije isključena iz koncepta festivala *Wienwoche*, naprotiv, ona je glavni dio festivala i u fokusu je našega rada od samih početaka festivala. Primjerice, 2012. godine, u prvoj godini festivala, svi sudionici razvijali su vlastite projekte raspoređeni u pet radnih skupina. No, godišnji ritam nije se pokazao idealnim, s obzirom na to da grupe nisu imale mnogo vremena za realizaciju svojih projekata. Stoga smo promijenili koncept i u posljednje smo tri godine nastojali maksimalno unaprijediti procese produkcije.

BLOK... Znači li to da inicijativama možete pružiti i financijsku i infrastrukturnu podršku ili se morate oslanjati na njihovo dobrovoljno sudjelovanje u festivalu? To svakako podrazumijeva mnogo organizacijskog posla, ali i drugih segmenata, poput osiguravanja prostora za sastanke i rad...

CAN GÜLCÜ... Mislim da bih trebao nešto više reći o organizaciji *Wienwoche* festivala kako bih mogao odgovoriti na vaše pitanje. Mi smo poprilično malen, no vrlo aktivan tim. Projekte *zaista*

razvijamo zajedno, u suradnji s raznim inicijativama. Putem otvorenog poziva primamo prijedloge i ideje za projekte, o kojima odlučuje odbor u kojem su i vanjski stručnjaci. Prijedloge zatim razmatramo unutar našega tima, dakle s kolegama koji su zaduženi za produkciju ili odnose s javnošću. U drugoj se fazi natječaja sastajemo s kandidatima i dajemo im detaljan osvrt na njihove prijedloge i ideje. Zatim slijedi razdoblje od tri tjedna tijekom kojeg kandidati dodatno elaboriraju svoje prijavljene projekte te su za to (kao što je to slučaj u arhitektonskim natjecanjima) i plaćeni, što je vrlo važno istaknuti. Takve doradene prijedloge potom ponovno razmatramo i donosimo konačnu odluku. U idućoj fazi, uglavnom početkom travnja, odabrani autori i skupine u suradnji s umjetničkim direktorima festivala i našim timovima za produkciju i odnose s javnošću razrađuju koncept projekata i formate u kojima će se ti projekti realizirati. Od tog trenutka svi zajedno radimo na projektima. Produkcijaska je faza, dakle, jedan od glavnih aspekata našega festivala. Naša se uloga organizatora ne svodi na puko financiranje projekata

ZA RAZLIKU OD MNOGIH DRUGIH FESTIVALA, NE ZANIMA NAS SAMO KONAČNI REZULTAT PRODUKCIJSKOG PROCESA, CILJ NAM JE I DA UČIMO JEDNI OD DRUGIH U TOM PROCESU I DA PRONALAZIMO NOVE NAČINE KULTURNE I POLITIČKE KOMUNIKACIJE.

IT IS NOT JUST ABOUT SEEING A RESULT OF THE PRODUCTION PROCESS IN ONE CERTAIN MOMENT, A PURE REPRESENTATION, LIKE MANY FESTIVALS DO, BUT ALSO ABOUT LEARNING FROM EACH OTHER AND DISCOVERING NEW WAYS OF CULTURAL AND POLITICAL COMMUNICATION.

BLOK... This festival format itself is highly representative, which means that it automatically excludes the first chain in the cycle "production/exhibition/distribution," namely the production process itself. A festival is generally interested in circulation of works that have been somehow produced, and it does not care how. To what extent is the festival format limiting? And what – if any – emancipatory possibilities does it open?

CAN GÜLCÜ... On the contrary, the production processes are not actually excluded from the concept of the *Wienwoche*; they are its main part and they were a primary focus of our discussions at the beginning and later in our work. In the first year of the project, in 2012, all the participating groups developed their projects within five working groups, with feedback of the other participants who were not directly involved in the production. However, as the annual rhythm (which means that each group did not have enough time to realize their project) was not ideal for such time-intensive collective processes, we have changed the concept in the last three years and we tried to optimize the production processes with the groups and our team.

BLOK... Does it mean that you can support these processes, financially and infrastructurally, or do you have to rely on the

willingness of people involved? Certainly, this implies a lot of organizational work, as well as other requirements, a space to meet and work, just to name one...

CAN GÜLCÜ... To answer your question, it makes sense to say something about the organization of the *Wienwoche*. We are a quite small, yet quite active team of people. And by saying that we develop projects in collaboration with initiatives, I mean that *we really develop projects together*. We have an open call through which we collect proposals and ideas for projects in a public board meeting with external experts. Then we discuss the projects within the team, that is to say, with people who are involved in the production process or public relations. In the second phase of the open call we meet with the candidates who proposed projects and we give them a detailed feedback on their applications. There is a period of three weeks, in

i njihovu prezentaciju na festivalu u rujnu, cijelo vrijeme surađujemo s inicijativama u razvijanju projekata. Za razliku od mnogih drugih festivala, ne zanima nas samo konačni rezultat produkcijskog procesa, cilj nam je i da učimo jedni od drugih u tom procesu i da pronalazimo nove načine kulturne i političke komunikacije. Također je važno istaknuti sljedeće: prije nego što smo počeli raditi na projektima i surađivati s inicijativama, mnogo smo vremena posvetili promišljanju radnih uvjeta u kulturi; razvili smo svojevrsan sistem honoriranja autora za njihov rad. Nastojimo slijediti princip kolektivnih ugovora, koji autorima garantiraju određen iznos za određeni rad. Planiranje realističnog i pravednog budžeta također je važan dio cijelog procesa.

BLOK Slijedite sindikalne principe rada, iako nemate sindikat...

^{CAN}_{GULCU} Upravo tako. Za rad u kulturi ne postoje kolektivni ugovori, ali su različite kulturne inicijative postavile smjernice o tome koliko bi određeni rad trebao biti plaćen i njih nastojimo slijediti. To je vrlo važno za rad u sklopu festivala *Wienwoche*, tim više jer mnogo ljudi u kulturi radi za vrlo malen ili nikakav novac i unatoč tome odrađuju maksimalan obim posla koji pojedini festival ili institucija traži. To nastojimo izbjeći.

which they can further elaborate their applications and – this is quite important to emphasize – are paid a certain amount of money for that work (which is the usual practice, for example, in architectural field). So these adapted applications make the basis for our final decision. In the next step, authors and groups have meetings with our production and PR teams, as well as with us, the artistic directors, in order to outline the conceptual framework and to discuss the formats. And from that moment on, usually in early April, we work together, meet, discuss, share work etc. So, the production process is one of the main issues for the *Wienwoche*. Our role as organizers is not reduced to a mere financing and presenting finalized projects; we constantly cooperate with the initiatives in development of their projects. It is not just about seeing a result of the production process in one certain moment, a *pure* representation, like many festivals do, but also about learning from each other and discovering new ways of cultural and political communication. It is important to underline one further thing: before we started working with projects, with initiatives, we gave a lot of thought on the working conditions in the cultural field. For instance, we have developed a certain framework on how the authors are paid. We try to follow collective contracts, so that you get certain amount granted for certain work. Constructing and

BLOK Festival *Wienwoche* okuplja i surađuje s inicijativama koje su uglavnom samoorganizirane ili *bottom-up*. No, s druge strane, riječ je o kulturnom projektu koji je osnovao sam grad Beč, a čiji je službeni organizator *Udruženje za promociju korištenja grada (Verein zur Förderung der Stadtbenutzung)*. Sama činjenica da grad Beč stoji iza festivala značajno određuje vaš projekt. Pretpostavljamo da to podrazumijeva i znatnu kontrolu grada nad projektom, bila ona vidljiva ili ne, ili pak internalizirana. S druge strane, javlja se i opasnost instrumentalizacije kulture u svrhu promocije vladajućih stranaka. Možete li nam reći nešto više o odnosu između političkih stranaka i festivala *Wienwoche* te taj odnos proširiti i na druge primjere kulturnih projekata u lokalnom kontekstu, ukoliko ima sličnih konstelacija?

^{CAN}_{GULCU} *Wienwoche* pokrenut je kao inicijativa Zelene stranke. Riječ je o stranci koja je na vlast došla na lokalnim izborima 2010. godine i vodi grad u koaliciji sa Socijaldemokratskom strankom. U Beču se, uz *Wienwoche*, održavaju još dva festivala: *Donauinsselfest*, čiji je organizator Socijaldemokratska stranka i *Stadtfest*, koji organizira konzervativna stranka. Oba festivala financiraju se iz gradskog proračuna za kulturu. Po dolasku na vlast, Zelena stranka nije željela da se spomenuti

planning a realistic and fair budget with us and our co-workers who are responsible for administration is part of the whole process.

BLOK So, you don't have a union, but you follow these practices, as if you have one...

^{CAN}_{GULCU} Exactly. There are no collective contracts for the cultural work, but there are recommendations from different cultural initiatives, in regard to how much a certain job should be paid, that we try to follow. This is quite important when talking about working for and within the *Wienwoche*, all the more because in the cultural field a lot of people work for nothing and still do the maximum that a certain festival or an institution demands, which is something that we try to avoid.

BLOK You collaborate with and bring together the initiatives that are mostly self-organized, or bottom-up. On the other hand, the *Wienwoche*, acting as an umbrella for all these initiatives, is actually a cultural project established by the City of Vienna and formally organized by *Verein zur Förderung der Stadtbenutzung* (The Association for the Promotion of City Use). The very fact that the city established the festival certainly gives it a very

festivali nastave financirati iz gradskog proračuna, s obzirom na to da u određenoj mjeri služe političkoj promociji – što zapravo i nije točno, barem ne što se tiče festivala *Donauinselfest*. No, budući da je riječ o afirmiranim festivalima, vladajuća koalicija nije se uspjela usuglasiti u odluci o prestanku njihovog financiranja. Stoga su Socijaldemokrati predložili da se polovica sredstava predviđenih za financiranje *Stadtfestivala* prenamijeni za organizaciju novog, trećeg festivala. Zelena stranka odbila je organizirati „svoj vlastiti“ festival i umjesto toga predložila platformu za festival najboljih praksi, po pitanju transparentnosti, pravednog plaćanja rada, uključivanja svih stanovnika grada i slično. Nakon toga osnovano je spomenuto Udruženje i otvoren je natječaj za ravnatelje festivala. Radostina Patulova, Petja Dimitrova i ja smo se javili na natječaj i dobili posao. No, zašto je to istovremeno i otežavajuća okolnost? Tijekom prve dvije godine, mediji i ostale političke stranke poistovjećivali su festival sa Zelenom strankom – zbog načina na koji je festival osnovan i *Sporazuma o transparentnosti* koji su Zelena stranka i Udruženje bili potpisali. No, u odboru Udruženja, kao ni u festivalskom timu, nema nijednog člana Zelene stranke. Zelena stranka ni na koji način nije organizacijski povezana ni s Udruženjem niti s festivalom *Wienwoche*. Kao i svi ostali festivali i institucije u gradu, apiciramo za financijska sredstva gradskom uredu za kulturu: dobivena sredstva uložimo

u projekt i zatim dostavimo izvješće o utrošenom novcu. Osim toga nismo ni na koji način povezani s gradskim uredom za kulturu. Otežavajuću je okolnost stvarala činjenica da su mediji i pojedine političke stranke (konzervativci i politička desnica) festival *Wienwoche* tijekom prve dvije godine održavanja često nazivali *Zelenim* festivalom. To je bilo vrlo uznemiravajuće za nas, kao i za inicijative koje su sudjelovale u festivalu, jer nisu željele da ih se ni na koji način povezuje sa Zelenom strankom. Nismo željeli promovirati Zelenu stranku. Međutim, prednost je to što je festival od samog početka „nedodirljiv“. Ocjenjivački sud, iako okuplja pojedince koji su blisko povezani sa zajednicama, koje djeluju u kulturnom polju i u lokalnim institucijama, i mi kao festivalski tim, od početka smo bili potpuno neovisni od ikakve vanjske kontrole. Imali smo slobodu raditi što smo htjeli, kao i grupe s kojima smo surađivali. Iz istog smo razloga izazvali dosta skandala u ove četiri godine: trošimo novac iz gradskog proračuna za kulturu za otvoreno političke projekte, projekte koji pomiču zakonske granice. Pretpostavljam da nikada više neću raditi u takvoj institucionalnoj infrastrukturi, s jednakim budžetom i bez ikakve kontrole.

BLOK Bliže se lokalni izbori u Austriji. Hoće li to utjecati na *Wienwoche*, promijeniti ga ili možda uzdrmati?

strong frame and we assume that it could, on one hand, imply a lot of control – be it visible or invisible, internalized or not. On the other hand, there is a danger of instrumentalization of culture for promotion (PR, public image) of the ruling parties. Can you elaborate the relation between political parties and the *Wienwoche* as well as broaden it on other cultural projects in the local context, if there are similar constellations?

CAN GÜLCÜ The *Wienwoche* started as an initiative of the Green Party, as they came in the government on the local level in 2010 – so we have a coalition between the Social Democrats and the Greens on the level of the city government. The city of Vienna has two more festivals, *Donauinselfest* and *Stadtfest*, which are organized by the Social Democratic Party and by the conservative party, and both of them are financed from the cultural budget. When the Green Party came to power, they did not want these two festivals to be any longer financed from the municipal cultural budget, as they are in some extent promotional of political agendas, which is actually not exactly true, at least concerning *Donauinselfest*. What they wanted was clear, nevertheless they had to discuss it within the coalition and they could not reach an agreement on this point since these were both established festivals. So the Social Democrats

proposed to take half of the budget of the *Stadtfestival* (which is organized by the conservative party) and to organize a new festival. The Green Party refused to organize its “own festival” and proposed instead to create a platform for a best practice festival in regard to transparency, fair payment, inclusion of all the people living in the city etc. At that point the Association was founded and they made an open call for the directors. Radostina Patulova, Petja Dimitrova and I applied together and we got this job. So, why is this a disadvantage? In the first two years the media and other parties created a strong connection to the Green Party, although there is no real one, due to the process of foundation and because of a transparency contract (*Transparenzvereinbarung*) signed between the Green Party and the Association (which defines and includes all the points I have mentioned before and it is also available on our website). However, there are no members of the Green Party in the Association board, nor in the team. So, the Green Party has no organizational connection to the Association nor to the *Wienwoche*. As every other festival or institution in the city, we apply for the money at the city’s cultural department: we get it, spend it and make reports on the money spent. But besides that, there is no connection to the department for culture. The disadvantage was that the *Wienwoche* in the first two years

^{CAN}_{GÜLÇÜ} ... Smatram da se festival u protekle četiri godine izgradio i afirmirao. Više ga se ne povezuje sa Zelenom strankom – ove godine nije bilo nijednog takvog članka u novinama. I kao dodatak na prethodno pitanje: svjesni smo potencijalne instrumentalizacije Festivala. Naravno da Zelena stranka, s obzirom da je na vlasti, promovira svoje projekte, i *Wienwoche* je jedan od tih projekata. Međutim, smatram da je velik dio našeg rada na festivalu previše eksperimentalan i prekontroverzan za stranku koja se obraća široj publici. Stoga je takav festival nemoguće instrumentalizirati. Dapače, Zelena stranka nikada ne promovira *Wienwoche*, dok ga stranke političke desnice vrlo glasno kritiziraju: primjerice 2014. su godine organizirali konferenciju za tisak na kojoj su napali naš festival.

BLOK No, to im posredno koristi. Javnim kritiziranjem festivala koji se pripisuje njima promoviraju se njihove opozicijske „vrijednosti“...

^{CAN}_{GÜLÇÜ} ... Tako bi bilo kada bi se oni zaista držali toga što govore. Zelena stranka u velikoj se mjeri nastoji obraćati široj publici, a takvo što ne provodi se konfliktima. Obraća joj se putem „veselih“ plakata i pozitivnih poruka, a činjenica da je konflikt tema ovogodišnjeg izdanja festivala zasigurno im ne ide na

ruku. Zelena stranka konflikte oko našeg festivala i antagonizme koje naša praksa proizvodi ne smatra produktivnim izvorom svoje politike – vrlo je velika razlika između našeg načina rada na festivalu *Wienwoche* i načina na koji ga Zelena stranka koristi kao svoju političku poruku. Stoga Zelena stranka teško može *Wienwoche* okarakterizirati kao dio svoje politike, i zapravo tako nešto nikada nisu ni izjavili. Također, organizacije civilnog društva nisu potpuno bespomoćne i znaju kako izraziti i postaviti svoje zahtjeve. Svjesni su kako funkcioniraju mehanizimi predstavnicičke demokracije i znaju kako izbjeći instrumentalizaciju. Nadalje, uvijek smo izbjegavali „brendirati“ festival. *Wienwoche* se uvelike fokusira na pojedinačne projekte i svojim formatom festivala okuplja sve projekte koji su međusobno vrlo raznoliki. Za razliku od drugih festivala, mi nemamo središnju bazu, poput središnjeg informativnog centra. Sve je vrlo decentralizirano i obraćamo se različitim publikama. To također znači da naš festival nije lako promatrati kao jednu cjelinu i pretvoriti ga u igračku stranačke politike.

BLOK Naše sljedeće pitanje tiče se različitih inicijativa s kojima surađujete. Zanima nas na koji način povezujete umjetnike, umjetničke prakse i samoorganizirane prakse te, posebno, civilno društvo. Kakva je scena bečkog civilnog društva? Pitamo

of its existing was frequently addressed by certain media, and also by certain political parties (the conservatives and the right-wing) as the *Green Festival*. This was unnerving for us, as well as for the initiatives which participated with their projects, who did not want to be connected to the Green Party in any way. We did not want to do the promotion for the Green Party. However, the advantage is that the project is untouchable from the beginning, the Board (although it gathers people who are very much connected to the communities, in the cultural work and in the local institutions) and we, as a team, were completely independent of any control from the outside. So we had the freedom to do what we wanted to do, and the projects and the groups were free to do what they wanted to do. This is also the reason why we produced quite a lot of scandals in these four years: we spend the money from the municipal cultural department for quite obvious political projects, which move the line of the law. I guess I will never work in the same institutional infrastructure, with the same budget, without any control, like this, again.

BLOK As we talk, the local elections are just around the corner. Would this change or stagger the *Wienwoche*?

^{CAN}_{GÜLÇÜ} ... My opinion is that the *Wienwoche* has quite established itself in the last four years and this connection to the Green Party is not a topic any longer – there was not a single article this year that even mentioned this issue. And to answer about the other aspect, namely the instrumentalization of the Festival. I think that we are quite aware of that. The Green Party of course promotes its projects, as they are in the government, and the *Wienwoche* is one of these projects. However, I think that a lot of the things that we do are too edgy and too controversial for the party that wants to have a broad voice in the public sphere. So, these cannot be instrumentalized then, actually quite the opposite. The Green Party has never promoted the *Wienwoche*, the right-wing, on the other hand, criticizes it massively: last year, for example, they made an extra press-conference to attack the festival.

BLOK But it works for them. When the right-wing is doing a campaign against it, it is a promotion of their different, oppositional “values”...

^{CAN}_{GÜLÇÜ} ... Well, it would be if they would stand behind it. The Green Party is very much trying to address broader audiences, and that does not happen through conflicts. They address them

stoga što je povijest civilnog društva u Hrvatskoj vrlo specifična, povezana sa poslijeratnom situacijom i rekonfiguracijom kulturne i umjetničke scene 1990-ih godina. U ono vrijeme mnogi su se organizirali u civilno društvo jer nisu imali drugih mogućnosti, no danas je civilna scena – uključujući i BLOK – u dobroj poziciji, organizacije su međusobno dobro povezane i omogućen im je pristup mnogim fondovima za financiranje projekata. Sada smo konačno svjesni koliko takva pozicija može biti problematična i služiti kao kontrolni mehanizam u liberalnom kapitalizmu. Znamo da je situacija u Beču drugačija, stoga bismo voljeli od Vas čuti nešto više o inicijativama civilnog društva s kojima surađujete. Kako ih odabirete, je li riječ o skupinama s razvijenom infrastrukturom ili su u pitanju *underground* organizacije?

^{CAN GÜLCÜ} Naravno, „civilno društvo“ vrlo je širok pojam. Mi ga definiramo kao svako djelovanje koje se odvija izvan državnih okvira. Donekle sam upoznat s poviješću civilnog društva na Balkanu nakon 1990. godine, koji su uglavnom formirale nevladine organizacije i smatram da se ono razlikuje od civilnog društva u Austriji. Format „nevladine organizacije“ je samo oblik organizacije koji vam pruža određene prednosti. Kao primjer navest ću grupu *Rosa Lila Villa* s kojom smo surađivali nekoliko puta dosad. Riječ je o LGBTIQ društvenom centru sa širokim

spektrum aktivnosti: sudjeluju u podizanju svijesti o LGBTIQ problematici, bave se organizacijskim aktivnostima i savjetuju pojedince po pitanju javnog izjašnjavanja njihove seksualne orijentacije i/ili rodnog identiteta. Dijelom ih financira i država. Povremeno surađuju s gradskom administracijom ili državnim organizacijama, no inače sami kreiraju svoju vlastitu politiku djelovanja. Nadalje, kao što ste spomenuli u vašem pitanju, ne fokusiramo se na umjetničke, nego na kulturne prakse, što nije isto. Umjetničke prakse čine samo jedan dio produkcije *Wienwoche* festivala, najčešće u fazi osmišljavanja konačnog formata. Cilj je uočiti što pojedine grupe žele, i ovdje nije riječ samo o većim organizacijama poput nevladinih organizacija ili pak većih institucija poput *Rosa Lila Villa*, nego i o malim inicijativama. Mnogi se projekti unutar festivala *Wienwoche* međusobno povezuju, nastoje surađivati i povezivati svoje teme, strategije i datume... Smatram da razilaženje između nevladinih organizacija i *underground* organizacija nije toliko relevantno u kontekstu bečkog civilnog društva. Neke su od tih organizacija etablirane i dugogodišnje, neke su tek osnovane – no to ne znači da su se one niotkuda u jednom trenutku pojavile samo zato što se odjednom otvorila mogućnost za njihovo financiranje.

118

through happy posters and nice messages, and the conflict is the topic of this years' festival. They do not see it as a productive source of politics – there is a very thick line between how we do the work within the *Wienwoche* and how the Green Party makes its political statement. Therefore it is hard for them to say that it is part of their politics, and they actually never said so. Besides, all these civil society organizations are not completely out of power, they know how to state their own demands. They are aware of how the mechanisms in representational democracy function and they know how to avoid being instrumentalized. Furthermore, we have always avoided putting the *Wienwoche* on top of everything. The *Wienwoche* is very concentrated on single projects; it is a sum of all, completely different projects. We do not have a central location like other festivals do, such as central info center for example. Everything is very decentralized and addresses different audiences. This also means that it is not very easy to take it as a whole and transform it into some kind of a toy for party politics.

^{BLOK} Our next question is focused on these different initiatives that you collaborate with. We are interested in how you connect artists, artistic practices and self-organized practices and, very

precisely, the so-called civil society. What is actually the civil society in Vienna? The Croatian civil society has a very specific history, connected with the post-war situation and the 1990s reconfiguration of cultural and artistic sphere. At that time a lot of people organized in civil society having no other choice. Today, this Croatian civil scene, by which I mean us as well, is in a good position, very well networked and with access to many funds. Now we are finally aware of how this position can be problematic and serve as a mechanism of control in the liberal capitalism. As we are aware that the situation in Vienna is different, we would like to hear who are these people, how do you choose them, are they groups with infrastructure to work or are they *underground* organizations?

^{CAN GÜLCÜ} The term “civil society” is, of course, a very broad notion. We define it as every practice that takes place outside of state-organized frameworks. As I am to a certain extent familiar with the history of the civil society in the Balkans after 1990, mainly organized by NGO's, and I think it is not the same. An NGO is a just an organisation form that gives you certain advantages. We can take the example of *Rosa Lila Villa*, a group that we have worked with on several occasions. It is an LGBTIQ community house not far from here, doing different things, from raising

BLOK ... Takve organizacije služe i kao ideološki aparati. I kad se načelno zalažu za drugačije ciljeve, još uvijek mogu biti u službi određene politike, i to se ne tiče samo nastojanja da se izbore za financijska sredstva, nego i reproduciranja ideja o tome kako bi društvo trebalo izgledati. To možda funkcionira u manjem okviru, međutim ne vide širu sliku o načinu na koji društvo funkcionira kao jedna cjelina...

CAN GÜLCÜ ... Naravno, svaki euro iz financijskih fondova ima svoje pozadinsko značenje, ta su sredstva dio određenog programa i s određenom svrhom. S obzirom da imamo slobodu odlučivati o našim aktivnostima, nastojimo dobiti sredstva iz gradskog proračuna za kulturu i usmjeriti ih u političko djelovanje. I to zapravo radimo. To se, dakako, događa u određenom okviru, dakle u okviru festivala, i upravo u takvom okviru moramo udovoljiti određenim zahtjevima, što zaista može biti problematično. S druge se strane time otvara mogućnost za međusobno povezivanje ljudi, pruža im se mogućnost produkcije i ostvarivanja kontakata s ljudima koji ih podržavaju. Takav je pristup znatno drugačiji od dobivanja financijskih

MI SE NA MIGRACIJE NE FOKUSIRAMO KAO NA „OSJETLJIVU I POTREBITU“ TEMU, MIGRACIJE SU ZA NAS NORMALNA POJAVA U DRUŠTVU.

THE POINT IS THAT WE DO NOT FOCUS ON THE MIGRATION AS A TOPIC “WITH SPECIAL NEEDS,” BUT AS A NORMALITY OF OUR SOCIETY.

awareness on LGBTIQ issues, organizing, to advising people about “coming out.” It is also partly funded by the state. From time to time they work with the city administration or state organizations, but they create their own politics. Furthermore, we are not, as you mentioned in your question, concentrated on artistic practices, but on cultural practices, which is not the same. Artistic practices are just one part of the production of the Wienwoche, mostly in regard to finding the format at the end. But the point is to detect what are the demands of different groups, which are of course not only organized in NGOs or bigger institutions like *Rosa Lila Villa*, some of them are “pop-up” initiatives. There are many projects within the Wienwoche that connect to each other, trying to cooperate, connect topics, strategies, dates... I think this diversion between NGOs or more underground organizations is not quite relevant for the Viennese context, as it could be the case in the Balkans. Some of these organizations have been active for a quite long time, otherse maybe for two weeks, but they did not just pop out at a certain moment because the possibility to get to the resources suddenly opened.

sredstava sudjelovanjem u nekom većem projektu poput programa Europske unije. Iza našeg pristupa ne stoji nikakav program, promišljamo što u danom trenutku i političkom kontekstu ima najviše smisla.

BLOK ... Prije početka intervjua imali smo malu raspravu; komentirali ste kako imamo potpuno pogrešan dojam da se vaš program fokusira na migrante. No, s obzirom da Austrija i Beč imaju dugu povijest migracije, voljeli bismo od Vas čuti na koji način *Wienwoche* djeluje po tom pitanju. Migranti nisu homogena skupina ljudi, bilo po pitanju klase, vjeroispovijesti ili rase... Kako se nosite s time?

CAN GÜLCÜ ... Vaša je pretpostavka pogrešna zbog izraza „fokusan na migrante“. Migracija je bila središnja tema prošlogodišnjeg izdanja festivala, i jedna je od tema koje se uvijek javljaju u projektu *Wienwoche*. No mi se na migracije ne fokusiramo kao na „osjetljivu i potrebitu“ temu, migracije su za nas normalna pojava u društvu. Gotovo svaki drugi stanovnik Beča ima migrantsko zaleđe. Migracije su samo jedan od aspekata kojim se bavimo; naime, svjesni smo toga da bi u velikim institucijama, kada bi se one time bavile, bila riječ o migracijama. Od početka smo bili svjesni da naš rad nije *usmjeren na migracije* ili migrante, nego da su upravo migranti i ljudi s migrantskim

BLOK ... They are also ideological apparatuses. They can think they propagate whatever, but they can be in service of certain politics, which is not just about fighting for funds, but also about reproducing certain ideas of how the society should function. Maybe it can work in their small scale, but they lack the bigger picture of how the society functions as a whole...

CAN GÜLCÜ ... Sure, any euro of a fund has a subtext. It is within a certain program and has a certain purpose. What we try, since we can freely decide about our action, is to take the money from the cultural department and redistribute it for political issues. That is actually what we do. Of course, it has a certain framework, which is the Festival, and we have to meet certain demands within this framework and maybe that is problematic in a way. On the other hand, it is also a way of connecting people to each other and giving them the possibility to produce and to get in touch with people who support them. It is rather different from getting funds by taking part in a bigger project, such as an EU program. There is no program behind it, the program is to think what makes most sense politically at the moment.

BLOK ... We had a little disagreement prior to our interview: you said that our impression that your program is focused on migrants

zaleđem dio produkcijskog tima festivala *Wienwoche*. To je vidljivo u našem kustoskom timu (sva tri člana tima su migranti), kao i u našem organizacijskom i produkcijskom timu. Tu nema ničega posebnog. To je stvarnost grada i društva u kojima živimo. Ukoliko velike institucije to ne odražavaju u svome djelovanju, to ne znači da je to nešto posebno, razlog tome je činjenica da njihov rad ne uvažava kontekst u kojem živimo. Da odgovorim na vaše pitanje o tome kako povezujemo migrante iz različitih sredina. To je također dio našeg vlastitog zaleđa. Dolazimo iz antirasističkog pokreta, rada u zajednici i konteksta koji uključuju kulturni rad s različitim skupinama u gradu, no pritom ne postavljamo identitetska ograničenja. Uvijek smo se fokusirali na temu. Ako primjerice festival *Wienwoche* istražuje temu demokracije i njezino današnje stanje, osmislićemo projekt poput *Wahlwexel* koji propituje „tko može glasati i tko je dio današnje demokracije“ jer mnogo ljudi u Beču nema biračko pravo. Takav projekt nije projekt o migrantima, nego o samom sistemu; tako, naime, pristupamo temi migracija. Ne govorimo samo o migrantima, nego o problemu strukturnog rasizma koji isključuje. Zanima nas problem isključivanja, procesi participacije i organizacije – kako se organizirati i povezati s drugima, kako promijeniti društvene odnose. To je politički aspekt *Wienwochea*. On nije participativni projekt.

Participativan je ukoliko se pod time podrazumijeva borba za sve, za društvo u cjelini, jer mi se zalažemo za strukturne promjene. Participativan projekt koji se odnosi na *određenu skupinu* ljudi i na *određeno* vrijeme ne može donijeti strukturne promjene.

BLOK Spomenuli ste da umjetnički projekti ne čine glavni dio festivala, naprotiv, njegov su manji dio. Možete li nam reći nešto više o vašem odnosu prema umjetničkom svijetu (ili odbacivanju istog)? Nastojite li spojiti dva „razdvojena“ svijeta?

CAN GÜLCÜ... Naša poveznica s umjetničkim svijetom i njegovim institucijama (dakle, muzejima, galerijama i kazalištima) slijedi decentralizirani koncept. Stvaramo male projekte u različitim prostorima: ponekad samo koristimo prostor neke institucije, a ponekad i surađujemo s njima. Korištenjem prostora nekog kazališta koje ima specifičan politički profil ili koje je prema našem shvaćanju visoko reprezentativno, te suradnjom s

JEDNA JE MOGUĆNOST DJELOVATI SAMO U ONIM PROSTORIMA U KOJIMA SE OSJEĆATE SIGURNIMA. DRUGA JE POKUŠATI DOĆI DO DRUGAČIJE PUBLIKE I TO JE SRŽ KONCEPTA WIENWOCHE FESTIVALA.

ONE OPTION IS TO GO ONLY IN THOSE SPACES IN WHICH YOU FEEL SECURE. BUT THE OTHER IS TO TRY TO REACH THE OTHER, DIFFERENT AUDIENCE AND THAT IS THE VERY CONCEPT OF THE WIENWOCHE FESTIVAL

is utterly wrong. Still, it would be very interesting for us to hear how the *Wienwoche* acts in this field, since the city of Vienna and Austria have a long history of migration. Migrants are not a homogeneous group of people, be it in terms of class, religion, race... How do you deal with this?

CAN GÜLCÜ... The term “focused on migrants” is what is wrong in your presumption. Migration was last year the main topic and is one of the topics that always come out through the *Wienwoche*. But the point is that we do not focus on the migration as a topic “with special needs,” but as a normality of our society. Almost every second person in Vienna has a migrant background. Migration is one of the aspects that we engage in because we know that if the big institutions would deal with it, it would be *about* migration. From the beginning it was clear for us that we are not focused on migration nor on migrants, but that migrants, or people with a migrant background, are producers at the *Wienwoche*. That is visible both in the curatorial team (3 out of 3 are migrants) and in the organizational and production teams. The point is that it is nothing special. This is the reality of the city that we live in and the society that we are a part of. If the big institutions do not reflect this, it does not mean that it is special. They are the ones that are not up to date. As to how we

connect migrants of different backgrounds... again, it is part of our backgrounds. We come from the anti-racist movement, community work and contexts which include cultural work with different groups in the city, but without the identity border, to say like “you are a migrant, come and do something.” Our point was always about topics. If the topic of the *WienWoche* is democracy and the state of it today, we will produce a project such as *Wahlwexel*, which asks “who can vote, who is a part of this democracy,” because a lot of people cannot vote in Vienna. Such a project is not about migrants. It is about the system itself, and that is how we approach the topic of migration. We are not talking about migrants, we are talking about racism, structural racism that excludes people. We are talking about exclusion, processes of participation and organizing – how to organize and connect with others, to change relations in the society, that is the political aspect of the *Wienwoche*. It is not a participatory project. Or, if participatory project means

takvom institucijom otvaramo potpuno drugačiji način rada u odnosu na ono što je uvriježeno za tu instituciju, zapravo činimo intervenciju u njihovu praksu i prostor. Jednu smo takvu interenciju nedavno izveli u bečkom Etnološkom muzeju – pripremili smo dvije izložbe čija su tema bili stereotipi koje takve institucije oblikuju. U ovom specifičnom slučaju fokusirali smo se na stereotipe vezane za židovsku baštinu i kolonijalne prakse koje ta institucija i dalje proizvodi, primjerice u dijelu muzeja posvećenom Latinskoj Americi. Organizirali smo izložbu pod nazivom *Iskopavanje kolonijalnih rana (Una excavación de la Heridas Coloniales)*. Kustosica izložbe Verena Melgarejo Weinandt odlično je prikazala kako je kolonijalizam pomogao Europi u stjecanju ekonomske, političke i vojne nadmoći. Eurocentričko znanje bilo je nužno za legitimaciju kolonijalne dominacije. Sukladno tome, osnivanje etnografskih muzeja i zbirki bilo je važan dio duge povijesti kolonijalnog nasilja i izrabljivanja. Takav pristup i takvu izložbu bečki Etnografski muzej dosad nije imao.

BLOK Sve institucije imaju svoju publiku, takoreći pretplatnike. Kako ste pristupili tom aspektu njihove institucionalne politike? Naročito u pogledu onih koji su isključeni iz takvih institucija?

CAN GÜLCÜ Jedna je mogućnost djelovati samo u onim prostorima u kojima se osjećate sigurnima. Druga je pokušati doći do drugačije publike i to je srž koncepta *Wienwoche* festivala. U rujnu 2015. godine predstavili smo dva projekta u jednom otmjenom bečkom kazalištu. Jedan je multimedijalni performans, djelo austrijskog pionira elektronske glazbe, koji je u suradnji sa skupinom mladih ljudi adaptirao tekst spisateljice Elfriede Jelinek. Drugi je projekt dokumentarni film *Auf nach Europa (Put prema Europi)* u kojem njegov autor, nekadašnji izbjeglica Mohamed Mouaz, opisuje svoje putovanje od Istanbula do Beča. Ta smo dva rada povezali. Glazbeno kazalište ima svoju tradicionalnu publiku, ljude koji se dotjeruju za izlazak u kazalište: građanski srednji sloj. Radi se o bijeloj, tradicionalno kulturnjačkoj publici, zato smo i odabrali otmjeno kazalište, a ne aktivistički prostor, dakle prostor u kojem se srednja klasa osjeća ugodno. Time smo toj publici, koja vjerojatno nije odviše upoznata s temom borbe protiv rasizma, pružili mogućnost vidjeti dokumentarni film i razgovarati s aktivistima i autorom filma. Takva strategija, strategija povezivanja različitih publika srž je koncepta *Wienwoche* festivala. Nedavno smo imali *The Black Her* Stories Project*, kao prvi queer, feministički festival crnačkog filma u Beču.

everything for everyone, then yes, but it is a structural change we go for. But if it means *something* for *some* people for a *certain* period, then it is not structural, but representational.

BLOK You mentioned that artistic works are not the main part of the festival, quite the contrary; they are just a small part. Can you elaborate on your relation (or rejection) to the art world? Do you seek to blend the two “divided” worlds?

CAN GÜLCÜ The connection to that world, to the institutions of the art world, by which I mean the museums, galleries, theatres, is following the decentralized concept. We are producing small-scale projects in different spaces: sometimes we use the space of an institution or we collaborate with such institutions. If we have a theatre piece in the theatre space that works in very special way politically, or in our understanding highly representationally, if we do something with them that is completely different from what they would do, this is intervention in their practice or in their space. For example, we recently made an intervention in The Museum of Ethnology in Vienna, where we held two exhibitions focusing on stereotypes that such institutions produce. In this case, we focused on the stereotypes regarding Jewish heritage and the colonial practices that this

institution still produces, for example in the part of the Museum dedicated to Latin America. Actually we have organized a pretty classical exhibition called *Una excavación de las Heridas Coloniales* (An excavation of the colonial wounds) curated by Verena Melgarejo Weinandt, who made it visible how colonialism has helped Europe to reach its economic, political and military supremacy. The generation of Eurocentric knowledge was necessary to legitimize colonial dominance. Accordingly, the process of establishing ethnographic museums and collections has been an important part of the long history of colonial violence and exploitation. They did not have an approach such as this in their own institution before.

BLOK The institutions have their audiences (subscribers so to say), how do you treat this aspect of their institutional politics? And especially, in regard to those excluded from this type of institutions?

CAN GÜLCÜ One option is to go only in those spaces in which you feel secure. But the other is to try to reach the other, different audience and that is the very concept of the *Wienwoche* festival. In September 2015 we held an event presenting two projects in a very posh Viennese theater in the second district. One of

Naravno, povremeno neki veliki filmski festival uključi i takav žanr u svoj program, no mi smo htjeli kolektivu *Black Women* Space* osigurati prostor i sredstva kako bi cijeli program mogle same provesti. To je cilj *Wienwochea*, stvoriti zajednički prostor, povezivati ljude koji inače ne bi mogli lako doći u kontakt jedni s drugima, pa ni u potencijalan izravni konflikt.

BLOK Novi društveni pokreti koje povezujete u festivalom *Wienwoche* uglavnom se baziraju na identitetskoj politici koja je ukazala na zanemarene oblike političke subjektivizacije, no koja je iz vida ispustila fundamentalni klasni odnos u društvu: odnos kapitalista i radnika. Spomenuli ste važnost „mijenjanja klasnih odnosa“ i „strukturnih promjena“, što nas vraća na sistemsku kritiku. Kakav je vaš odnos prema identitetskoj politici i njezinim učincima i (ne)mogućnostima?

CAN GULCU „Fundamentalni klasni odnos“ mnogo je složeniji pojam od dualnosti kapitalist-radnik. Uz to, ekonomija se uvelike promijenila u posljednjih nekoliko desetljeća. Identitetska politika nije postala važnija zato što ljude više ne zanimaju klasni odnosi, nego zato što je upravo identitet glavni aspekt oblikovanja tih odnosa. Navest ću vrlo jednostavan primjer: stanovnici Austrije koji nemaju austrijsko državljanstvo nemaju jednaka prava kao Austrijanci. Nemaju jednaka prava po pitanju

obrazovanja, političke participacije, zdravstvene skrbi, zaposlenja ili stanovanja – čak i ako pripadaju istoj klasi. Kako postaviti pitanje društvene nejednakosti, a da se pritom također ne osvrnemo na problem rasizma ili rodne neravnopravnosti u društvu? Znači li to da s feminizmom i rodnom ravnopravnošću trebamo pričekati, nakon revolucije? Novi se društveni pokreti ne zasnivaju na identitetskoj politici, nego su svjesni da su klasni odnosi puno složeniji od jednostavnih podjela na uobičajene klasne kategorije.

S engleskog na hrvatski prevela: Ivana Bertić

the projects was a music theater piece, of an Austrian pioneer of electronic music who adopted a text by Elfriede Jelinek and worked on it with a group of young people. The second one was a documentary film *Auf nach Europa* (Off to Europe) made by Mohamed Mouaz, a former refugee, who made a road movie about his journey from Istanbul to Vienna. We have brought this two works together in program. The musical theatre has its own audience: people who dress up when going to the theatre, a somewhat bourgeois middle class. So, we had a white, traditional cultural audience and for that reason we have chosen a space that is accessible for them; we did not go to the usual activist places, we chose a high-class space that is comfortable for the bourgeoisie. Such a strategy opened up the possibility for these people, who are probably not much connected to the issue of political anti-racism, to see the film and to talk with the activists and the filmmaker after the screening. This strategy of connecting different audiences is the core concept of the *Wienwoche* festival. Recently we also had *The Black Her* Stories* project which was the first queer, feminist, black film festival in Vienna. Of course, it happens from time to time that one of the big film festivals covers such genres, but our point was to give space and resources to *The Black Women* Space*

organization to do this all by themselves. And this is all the *Wienwoche* is about, to create shared spaces and to connect people who usually would not come together and also would not come in potential direct conflict.

BLOK These new social movements, which you bring together in the space created by the *Wienwoche* are mostly based on identity politics, which has brought into light unattended ways of political subjectivation, but is also missing a fundamental class relation in the society (capitalist – worker). You have mentioned, as important, “changing relations in the society,” “structural changes,” which brings us back to systemic critique. What’s your position towards identity politics in general and its effects and (im)possibilities?

CAN GULCU Well, the point is that the “fundamental class relation” is much more complex than the duality of capitalist and worker as the organization of the society, and beyond that the economy has changed massively in the recent decades. Identity politics has not become more important because people are not interested in class relations and struggle anymore, but because the identity is the main aspect in forming class relations. For

instance, Austrians and Non-Austrians do not have the same legal rights; they do not have the same access to education, political participation, health-care, jobs or accommodation – even if they are of the very same class background. So, how can we raise the issue of class without raising the issue of racism or of gender inequality? Does that mean that we hold with feminism and gender equality after the revolution? The new social movements are not based on identity politics, but they are aware of the fact that class relations are interconnected with much more than simple divisions in classical class categories.

BIOGRAFIJE AUTORA

KUSTOSKI KOLEKTIV IZ ZAGREBA, OSNOVAN KAO NEPROFITNA ORGANIZACIJA 2001., A DJELUJE U MEĐUPROSTORU UMJETNOSTI, RADA U KULTURI, URBANIZMA I POLITIČKOG AKTIVIZMA. NAŠI SU PROJEKTI ZAMIŠLJENI I REALIZIRANI KAO PLATFORME ZA UDRUŽENI RAD UMJETNIKA, KUSTOSA, ISTRAŽIVAČA, POLITIČKIH AKTIVISTA I SVIH ZAINTERESIRANIH ZA PROSTORNE POLITIKE, PROIZVODNJU ZAJEDNIČKOG, INTERVENCIJU U ELITIZAM VISOKE KULTURE, KRITIKU KREATIVNIH INDUSTRIJA TE KAO PROSTOR ZA RECEPCIJU I REFLEKSIJU UMJETNIČKIH PRAKSI OSJETLJIVIH NA DRUŠTVENE OKOLNOSTI I UVJETE PROIZVODNJE U KOJIMA NASTAJU.

[BLOK]:

IS A CURATORIAL COLLECTIVE BASED IN ZAGREB, ESTABLISHED AS A NON-PROFIT ORGANIZATION IN 2001, WHICH ACTS AT THE INTERSECTION BETWEEN ART, CULTURAL WORK, URBANISM AND POLITICAL ACTIVISM. OUR PROJECTS ARE CONCEPTUALIZED AND REALIZED AS PLATFORMS FOR THE COLLECTIVE EFFORTS OF ARTISTS, CURATORS, RESEARCHERS, POLITICAL ACTIVISTS AND ANYONE WITH AN INTEREST IN THE POLITICS OF PUBLIC SPACE, PRODUCTION OF URBAN COMMONS, INTERVENTION INTO ELITE MACHINERY OF HIGH CULTURE, CRITIC OF CREATIVE INDUSTRIES, AS WELL AS A SPACE TO REFLECT ON THE ARTISTIC PRACTICES RESPONSIVE TO POLITICAL CONTEXT AND PRODUCTION CONDITIONS IN WHICH THEY ORIGINATE.

UMJETNICA, ROĐENA JE U SOFIJI (BUGARSKA), A OD 1993. ŽIVI U BEČU. NJEZINA SE UMJETNIČKA PRAKSA SMJEŠTA U MEĐUPROSTORU UMJETNOSTI TE POLITIČKOG I PARTICIPATIVNOG RADA U KULTURI. PREDAJE NA AKADEMIJI LIKOVNIH UMJETNOSTI U BEČU, ČLANICA JE MREŽE NETWORK FOR CRITICAL BORDER AND MIGRATION REGIME RESEARCH I INICIJATIVE 1. MART – MEĐUNARODNI DAN MIGRANTSKOG ŠTRAJKA. SUUREDNIKA JE ZBORNIKA SKETCHES OF MIGRATION: POSTCOLONIAL ENMESHMENTS, ANTIRACIST CONSTRUCTION WORK (SUUREDNICI: BOBADILLA, GÜRES, ACHOLA I DEL SORDO) I REGIME. HOW DOMINANCE IS ORGANISED AND EXPRESSION FORMALISED (SUUREDNICI: EGERMANN, HOLERT, KASTNER I SCHAFFER). NJEZIN RAD PREDSTAVLJEN JE NA BROJNIM IZLOŽBAMA I U ČASOPISIMA ZA SUVREMENU UMJETNOST.

PETJA
DIMITROVA

IS AN ARTIST LIVING IN VIENNA, HER ARTISTIC PRACTICE BEING SITUATED BETWEEN FINE ARTS AND POLITICAL AND PARTICIPATORY CULTURAL WORK. TEACHES AT THE ACADEMY OF FINE ARTS IN VIENNA, IS A MEMBER OF THE NETWORK FOR CRITICAL BORDER AND MIGRATION REGIME RESEARCH, AND OF THE INITIATIVE 1ST MARCH – TRANSNATIONAL MIGRANT STRIKE. ASSOCIATE EDITOR OF FOLLOWING PUBLICATIONS: SKETCHES OF MIGRATION: POSTCOLONIAL ENMESHMENTS, ANTIRACIST CONSTRUCTION WORK (WITH BOBADILLA/GÜRES/ACHOLA/ DEL SORDO) AND REGIME. HOW DOMINANCE IS ORGANISED AND EXPRESSION FORMALISED (WITH EVA EGERMANN, TOM HOLERT, JENS KASTNER, JOHANNA SCHAFFER). SHE PARTICIPATED IN SEVERAL EXHIBITIONS AND ART MAGAZINE PROJECTS.

KUSTOS I PREDAVAČ NA INSTITUTU ZA PEDAGOŠKI PROFESIONALIZAM NA SVEUČILIŠTU KARL-FRANZES U GRAZU. PREDAVAO JE NA AKADEMIJI LIKOVNIH UMJETNOSTI U BEČU, BIO ČLAN KUSTOSKOG TIMA INSTITUCIJE SHEDHALLE U ZÜRICHU TE VODITELJ I UMJETNIČKI DIREKTOR BEČKOG FESTIVALA WIENWOCHE DO 2015. GODINE. NJEGOV RAD USREDOTOČEN JE NA PREISPITIVANJE DRUŠTVENIH I POLITIČKIH ODNOSA U KONSTRUIRANJU MOĆI. ČLAN JE INICIJATIVE ZA GRAĐANSKA PRAVA SOS MITMENSCH TE AUTOR KNJIGE (ZAJEDNO S LORENZOM AGGERMANNOM I EDURDOM FREUDMANNOM) BEOGRAD GAZELA – VODIČ KROZ SIROTIŃJSKO NASELJE. ŽIVI I RADI U BEČU.

CAN
GÜLCÜ

IS CURRENTLY TEACHING AT THE INSTITUTE FOR PROFESSIONALISM IN EDUCATION AT THE KARL-FRANZENS UNIVERSITY IN GRAZ. HE HAS TAUGHT AT THE ACADEMY OF FINE ARTS IN VIENNA AND WAS PART OF THE CURATORIAL TEAM OF THE SHEDHALLE IN ZÜRICH. GÜLCÜ IS UNTIL THE END OF 2015 ARTISTIC DIRECTOR AND MANAGER OF THE FESTIVAL WIENWOCHE. HIS WORK FOCUSES ON THE QUESTIONS RELATING TO SOCIETAL, POLITICAL, AND SOCIAL BALANCE OF POWER. BOARD MEMBER OF THE CIVIL RIGHTS INITIATIVE SOS MITMENSCH AND AUTHOR (TOGETHER WITH LORENZ AGGERMANN AND EDUARD FREUDMANN) OF BEOGRAD GAZELA – REISEFÜHRER IN EINE ELENDSIEDLUNG (BEOGRAD GAZELA – TRAVEL GUIDE FOR A SLUM). LIVES IN VIENNA.

AUTHORS BIOGRAPHIES

AKTIVIST I KULTURNI RADNIK. ČLAN JE BAZE ZA RADNIČKU INICIJATIVU I DEMOKRATIZACIJU. GLAVNI JE UREDNIK ČASOPISA RAD. STALNI JE SURADNIK PORTALA KULTURPUNKT I DVOTJEDNIKA ZAREZ, GDJE OBJAVLJUJE KNJIŽEVNE I KAZALIŠNE KRITIKE TE KOMENTARE. AUTORSKE TEKSTOVE OBJAVLJIVAO JE U LE MONDE DIPLOMATIQUEU TE NA PORTALIMA BILTEN I VOX-FEMINAE TE NA HR3. TIJEKOM 2014. I 2015. SUDJELOVAO JE KAO PREDAVAČ U OBRAZOVNOM PROGRAMU CENTRA ZA ŽENSKU STUDIJE TE SURADIVAO S [BLOK]-OM NA NEKOLIKO PROJEKATA. STRUČNE TEKSTOVE IZ KULTURNE POLITIKE OBJAVLJIVAO JE U ČASOPISIMA STUDIA ETHNOLOGICA CROATICA, FRAKCIJA I TEORIJA KOJA HODA. OD JESENI 2015. ČLAN JE PROGRAMSKOG TIMA U PRIPREMI KANDIDATURE DUBROVNIKA ZA EUROPSKU PRIJESTOLNICU KULTURE.

MARIO
KIKAŠ

IS AN ACTIVIST AND CULTURAL WORKER, A MEMBER OF THE ORGANIZATION FOR WORKERS' INITIATIVE AND DEMOCRATIZATION AND THE EDITOR IN CHIEF FOR THE MAGAZINE RAD. HE HAS BEEN A REGULAR CONTRIBUTOR TO THE WEBSITE KULTURPUNKT AND THE BI-WEEKLY MAGAZINE ZAREZ. FOR THE LATTER, KIKAŠ WRITES COMMENTARIES AND LITERARY AND THEATER REVIEWS. HIS TEXTS HAVE ALSO BEEN BROADCAST ON CROATIAN RADIO THREE, AS WELL AS PUBLISHED IN LE MONDE DIPLOMATIQUE AND ON THE WEBSITES BILTEN AND VOX-FEMINAE. IN THE YEAR 2014 AND 2015, KIKAŠ TOOK THE ROLE OF A LECTURER IN THE CENTRE FOR WOMEN'S STUDIES' EDUCATIONAL PROGRAMME AND COLLABORATED WITH [BLOK] IN SEVERAL PROJECTS. HIS SPECIALIZED TEXTS ON THE SUBJECT OF CULTURAL POLITICS HAVE BEEN PUBLISHED IN THE MAGAZINES STUDIA ETHNOLOGICA CROATICA, FRAKCIJA AND WALKING THEORY. SINCE AUTUMN 2015, KIKAŠ IS PARTICIPATING AS A MEMBER OF THE PROGRAM TEAM IN THE PREPARATION THE CITY OF DUBROVNIK'S CANDIDACY FOR THE EUROPEAN CAPITAL OF CULTURE.

DOKTORANDICA NA SVEUČILIŠTU ZA UMJETNOST I DIZAJN U LINZU. NJEZINA DOKTORSKA DISERTACIJA ISTRAŽUJE PUTANJE I MODALITETE TRANSFORMACIJE KULTURNE PRODUKCIJE U POSTSOCIJALISTIČKOJ SLOVENIJI IZ HISTORIJSKO-MATERIJALISTIČKE PERSPEKTIVE. NJEZIN ŠIRI ISTRAŽIVAČKI INTERES OBUHVATA TEME POVEZANE S DRUŠTVENOM INTEGRACIJOM KAPITALISTIČKIH ODNOSA U DRUŠTVENI ŽIVOT. KAO AKTIVNA ČLANICA SVEUČILIŠNOG KOLEKTIVA DPU (DELAVSKO-PUNKERSKA UNIVERZA) U PERIODU OD 2005. DO 2013. OSMISLILA JE I ORGANIZIRALA NIZ RAZLIČITIH OBRAZOVNIH PROGRAMA U POLJU UMJETNOSTI I KULTURNE TEORIJE. KAO ČLANICA ODBORA KULTURNO-POLITIČKE ORGANIZACIJE IG KULTUR STEIERMARK ANGAŽIRALA SE U PRONALAZENJU NOVIH STRATEGIJA KOMUNIKACIJE IZMEĐU KULTURNE UPRAVE I NEZAVISNIH KULTURNIH PROIZVOĐAČA.

LIDIJA
KRIENZER-RADOJEVIĆ

IS A PHD STUDENT AT THE KUNSTUNIVERSITÄT LINZ (THE UNIVERSITY OF ART AND DESIGN LINZ). IN HER PHD THESIS SHE DEALS WITH THE PATHS AND MODALITIES OF TRANSFORMATIONS OF CULTURAL PRODUCTION IN POST-SOCIALIST SLOVENIA FROM THE HISTORICAL MATERIALIST PERSPECTIVE. HER BROADER RESEARCH INTEREST CONCERNS THE SOCIAL INTEGRATION OF CAPITALIST RELATIONS INTO SOCIAL LIFE. DURING HER PARTICIPATION AT THE WORKERS PUNKS UNIVERSITY COLLECTIVE (2005-2013) SHE CONCEPTUALIZED AND ORGANISED VARIOUS EDUCATIONAL PROGRAMS IN THE FIELD OF ART AND CULTURAL THEORY. AS A MEMBER OF IG KULTUR STEIERMARK BOARD SHE IS ENGAGED IN FINDING NEW STRATEGIES OF COMMUNICATION BETWEEN CULTURAL ADMINISTRATIONS AND INDEPENDENT CULTURAL PRODUCERS.

FEMINISTIČKA TEORETIČARKA ANGAŽIRANIH PRAKSI I RADNICA U UMJETNOSTI. (SU)AUTORICA JE ISTRAŽIVAČKIH RADOVA, PUBLIKACIJA, UMJETNIČKO-TEORIJSKIH DOGAĐANJA, IZLOŽBI I PROJEKATA KOJE SE BAVE (POST)JUGOSLAVENSKIM PROSTOROM, NJEGOVOM FEMINISTIČKOM POVJEŠĆU, POLITIKOM SJEĆANJA, UMJETNIČKIM I KUSTOSKIM PRAKSAMA U PRAVCU NOVIH EPISTEMOLOŠKIH MODELA PRODUKCIJE I ANGAŽIRANJA ZNANJA. GODINE 2011. SA SURADNICAMA OSNIVA FEMINISTIČKU KUSTOSKU GRUPU RED MIN(E)D, S KOJOM ISTE GODINE ZAPOČINJE RAD NA PROJEKTU O ODNOSU SUVREMENE UMJETNOSTI I FEMINIZMA U POSTJUGOSLAVENSKOM PROSTORU BRING IN TAKE OUT – LIVING ARCHIVE. GODINE 2014. BILA JE VANJSKA SURADNICA I PREDAVAČICA NA AKADEMIJI LIKOVNIH UMJETNOSTI I DIZAJNA U LJUBLJANI, A OD 2015. ZAPOSLENA JE NA AKADEMIJI LIKOVNIH UMJETNOSTI U BEČU.

JELENA
PETROVIĆ

IS A FEMINIST THEORETICIAN OF ENGAGED PRACTICES AND A WORKER IN THE ART FIELD. SHE HAS (CO-) AUTHORED SEVERAL RESEARCH PAPERS, PUBLICATIONS, ARTISTIC AND THEORETICAL EVENTS, EXHIBITIONS AND PROJECTS THAT DEAL WITH THE (POST-)YUGOSLAVIAN TERRITORY, ITS FEMINIST HISTORY, THE POLITICS OF MEMORY AS WELL AS WITH CURATORIAL AND ART PRACTICES THAT OPERATE TOWARDS NEW EPISTEMOLOGICAL MODELS OF PRODUCTION AND THE ENGAGEMENT OF KNOWLEDGE. SINCE THE YEAR 2011, PETROVIĆ HAS BEEN A MEMBER OF THE FEMINIST CURATORIAL COLLECTIVE RED MIN(E)D WHICH SHE HAS ALSO CO-FOUNDED. IN THE SAME YEAR, TOGETHER WITH HER RED MIN(E)D FELLOW MEMBERS, SHE HAS INITIATED A PROJECT BRING IN TAKE OUT – LIVING ARCHIVE, DEALING WITH THE RELATION OF THE CONTEMPORARY ART AND FEMINISM ON THE POST-YUGOSLAVIAN TERRITORY. SINCE 2014, SHE HAS BEEN COLLABORATING AS AN EXTERNAL ASSOCIATE AND LECTURER AT THE ACADEMY OF FINE ARTS AND DESIGN IN LJUBLJANA. SHE HAS STARTED WORKING AT THE ACADEMY OF FINE ARTS IN VIENNA IN 2015.

UMJETNIK. STUDIRAO JE MONUMENTALNU UMJETNOST U NIZOZEMSKOJ I SAD-U. TRENUTAČNO JE DOKTORAND NA SVEUČILIŠTU U LEIDENU (DOKTORAT UMJETNOSTI) S TEMOM SUVREMENE PROPAGANDE. NJEGOV UMJETNIČKI RAD UKLJUČUJE INTERVENCIJE U JAVNOM PROSTORU, KAZALIŠNE IZVEDBE, IZLOŽBE I PUBLIKACIJE KOJE PROBLEMATIZIRAJU ODNOS IZMEĐU UMJETNOSTI, DEMOKRACIJE I PROPAGANDE. STAAL JE OSNIVAČ UMJETNIČKE I POLITIČKE ORGANIZACIJE NEW WORLD SUMMIT, A U SURADNJI S BAK-OM, BAZOM ZA SUVREMENU UMJETNOST IZ UTRECHTA, POKRENIO JE OBRAZOVNI PROJEKT NEW WORLD ACADEMY. U POSLJEDNJIH JE NEKOLIKO GODINA OBJAVIO NIZ PUBLIKACIJA TE IZLAGAO NA BROJNIM IZLOŽBAMA. REDOVITO OBJAVLJUJE TEKSTOVE U NOVINAMA UMJETNIČKIM ČASOPISIMA. U SKLOPU PROJEKTA NEW WORLD SUMMIT UPRAVO SE U SURADNJI S DEMOKRATSKOM SAMOUPRAVOM ROJAVE (SIRIJA-KURDISTAN) GRADI JAVNI PARLAMENT. ŽIVI I RADI U ROTTERDAMU.

JONAS
STAAL

IS AN ARTIST WHO STUDIED MONUMENTAL ART IN THE NETHERLANDS AND THE US. HE IS A PHD RESEARCHER IN CONTEMPORARY PROPAGANDA AT PHDARTS/ UNIVERSITY OF LEIDEN, WHOSE WORK INCLUDES INTERVENTIONS IN PUBLIC SPACE, EXHIBITIONS, THEATER PERFORMANCES, AND PUBLICATIONS AND FOCUSES ON THE RELATIONSHIP BETWEEN ART, DEMOCRACY AND PROPAGANDA. STAAL IS THE FOUNDER OF BOTH THE ARTISTIC AND POLITICAL ORGANIZATION NEW WORLD SUMMIT AND, TOGETHER WITH BAK, BASIS VOOR ACTUELE KUNST, UTRECHT, OF THE EDUCATIONAL PROGRAM NEW WORLD ACADEMY. IN PAST FEW YEARS HE HAS ISSUED SEVERAL PUBLICATIONS AND HIS WORK HAS FURTHER BEEN INCLUDED IN NUMEROUS EXHIBITIONS. HE REGULARLY PUBLISHES IN NEWSPAPERS AND MAGAZINES. CURRENTLY NEW WORLD SUMMIT IS CONSTRUCTING A PERMANENT PUBLIC PARLIAMENT IN COLLABORATION WITH THE DEMOCRATIC SELF-ADMINISTRATION OF ROJAVA (SYRIAN-KURDISTAN). LIVES AND WORKS IN ROTTERDAM.

DVOTJEDNIK ZA KULTURNA I DRUŠTVENA ZBIVANJA

zarez

Svakog drugog petka. Potražite nas na kioscima!

Kulturpunkt.hr



Centar za ženske studije
Dolac 8 • 10000 Zagreb • Hrvatska
<http://www.zenstud.hr>

Ukoliko se želite pretplatiti na naš časopis ili naručiti neke od starijih brojeva obratite nam se na trec@zenstud.hr ili telefonski na 01 48 72 406

Budite prve/i s Trećom!

**Osigurajte svoj
primjerak časopisa
Treća!**

TREĆA

ČASOPIS ZA
SUVREMENU FEMINISTIČKU
TEORIJU I UMJETNOST

Časopis Centra za ženske studije *Treća* pokrenut je 1998. s namjerom komuniciranja znanja, informiranja i promicanja suvremenih teorijskih promišljanja ženske tematike te novih uvida i doprinosa teoretičarki i teoretičara o ženskosti i ženskome. *Treća* sustavno objavljuje i tekstove o feminističkim umjetničkim praksama s naglaskom na one iz srednje i jugoistočne Europe te priloge o književnosti kao i prikaze knjiga iz recentne ženskostudijske i rodnostudijske produkcije.

Dosadašnji temati: Identitet, Feministička teologija, Žudnja, Ekofeminizam, Tijela, Etika, Erotika, Mediji, Liminalne zone, Svakodnevnica, Utopije, Politička trauma, Nasilje i pamćenje, Animalizam i ekofeminizam, Renesansa, Roditeljstvo, Simone de Beauvoir, Stvaralačke dozvole, Bol, Feminizam poslije utopije, Kultura otpora, Smijeh, Ljubav, Starenje te najnoviji broj s temom **Re/generacijski feminizmi**.

Godišnja pretplata (jedan dvobroj): 45 kn
(poštarina za Hrvatsku je uključena)

Starija izdanja: 280 kn svi brojevi
(23 sveska)

Pojedinačni svesci: od 10 kn do 30 kn
(ovisno o broju)

30 01 2016 –
03 03 2016
Melanie Gilligan
Klaus Scherübel

12 03 2016 –
29 05 2016
Sighs Trapped by Liars
(Sprachen der Kunst)

11 06 2016 –
04 09 2016
Keren Cytter
Darja Bajagić

25 09 2016 –
20 11 2016
Yes, but is it Performable?
Further Investigations on
the Performative Paradox
Coproduction steirischer herbst

25 11 2016 –
19 01 2017
Artist's associations

02 12 2016 –
19 01 2017
Claudia Märzendorfer
Cooperation UGM Maribor

08 12 2016 –
19 01 2017
Ewald Gfrerer

Projects:

Gustav Deutsch
10 03 – 10 04 2016 / Diagonale

Nana Mandl
16 04 – 29 05 2016

ekw14,90
01 07 – 11 09 2016

An Art Day's Night
Events Program



ILUSTRACIJA NA VANJSKIM KORICAMA:
JONAS STAAL / *NEW WORLD SUMMIT* (OD 2012.)
GRADNJA NOVOG PARLAMENTA I OKOLNOG PARKA U
AUTONOMNOJ REGIJI ROJAVI TIJEKOM KOLOVOZA I RUJNA
2015. GODINE (DEMOKRATSKA SAMOUPRAVA ROJAVA I *NEW
WORLD SUMMIT*, 2015., FOTO: JONAS STAAL)

ILUSTRACIJA NA UNUTARNJIM KORICAMA:
JONAS STAAL / *NEW WORLD SUMMIT* (OD 2012.)
DIZAJN INTERIJERA PARLAMENTA U AUTONOMNOJ REGIJI
ROJAVI (DEMOKRATSKA SAMOUPRAVA ROJAVA I *NEW
WORLD SUMMIT*, 2015.)

ILUSTRACIJE NA KORICAMA

COVER ILLUSTRATIONS

COVER ILLUSTRATION:
JONAS STAAL / *NEW WORLD SUMMIT* (FROM 2012)
CONSTRUCTION OF THE NEW PARLIAMENT AND
SURROUNDING PARK IN THE AUTONOMOUS REGION OF
ROJAVA IN THE PERIOD OF AUGUST-SEPTEMBER 2015
(DEMOCRATIC SELF-ADMINISTRATION OF ROJAVA AND *NEW
WORLD SUMMIT*, 2015, PHOTO: JONAS STAAL)

INSIDE COVER ILLUSTRATION:
JONAS STAAL / *NEW WORLD SUMMIT* (FROM 2012)
INTERIOR DESIGN OF THE PARLIAMENT IN THE AUTONOMOUS
REGION OF ROJAVA (DEMOCRATIC SELF-ADMINISTRATION OF
ROJAVA AND *NEW WORLD SUMMIT*, 2015)



meviya regezi

C



ŽIVOT

UMJETNOSTI

CIJENA: 40 KN / 8 EUR

ISSN 0514-7794



9 770524 779003