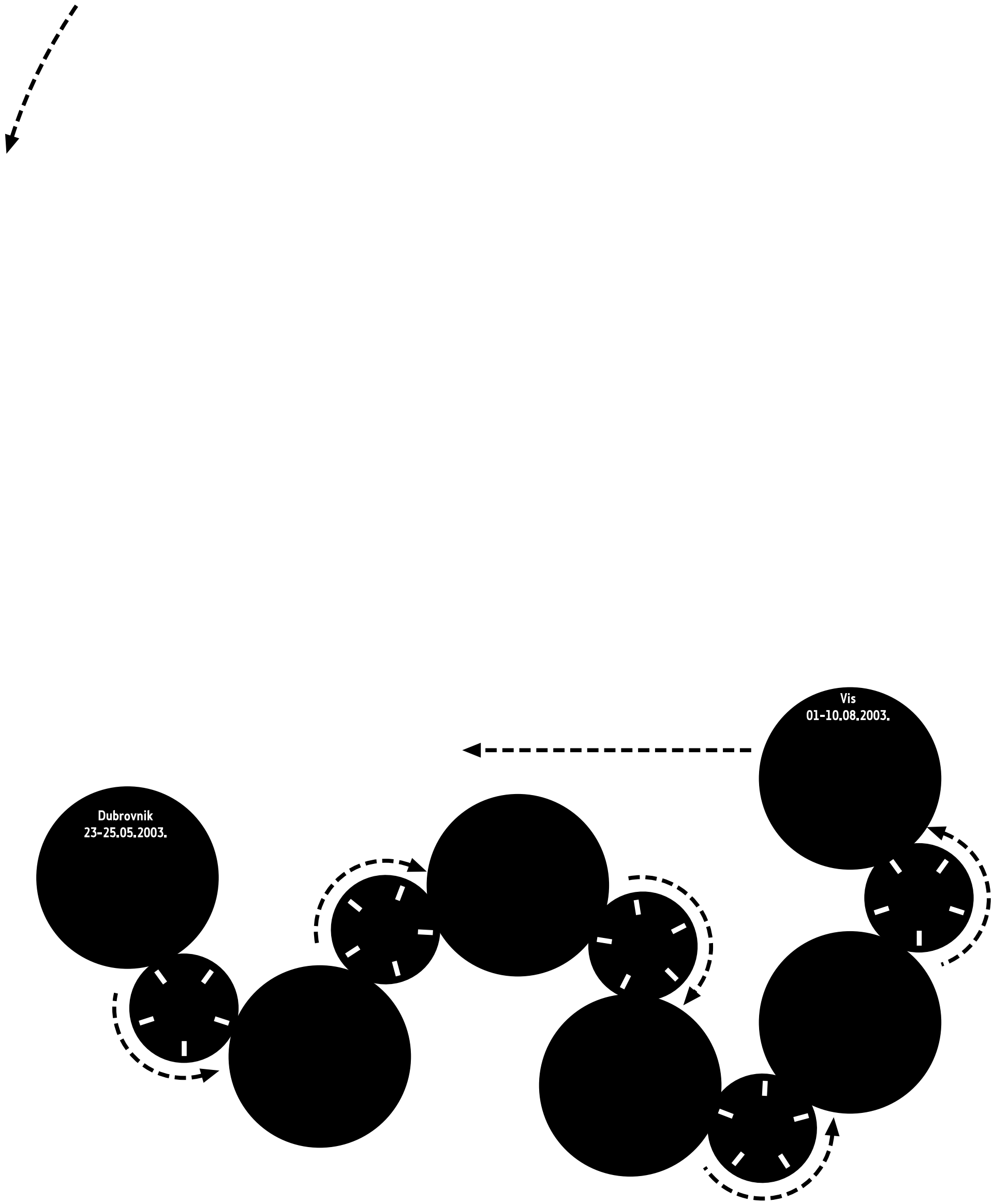

Vis
01-10.08.2003.
Dubrovnik
23-25.05.2003.

'Trans-lokalno Taktiziranje'

općenito o N5M konceptu i taktičkim medijima

U često omrznutom svijetu skraćenica, neologizama i rekurzivnih naziva, koji su tako gusto napučili područje kulture novih medija, sintagma "taktički mediji" ima posebno mjesto. Iako odnedavno i akademizirano područje (na NYU i sveučilištu u Portsmouthu možete slušati kolegije iz ovog područja), pojam taktičkih medija u svoje značenje unosi dinamiku taktiziranja i evidentnu nestabilnost medijske komunikacije. Nastao je krajem 80-tih u Amsterdamskoj kulturi hibridizacije kulturnih, tehnoloških i socijalnih "devijanata". Specifično obojenu scenu, piratske radio i TV postaje, hackere i političko/socijalno angažirane umjetnike, izrasle iz squaterske scene, povezala je zajednička ideja o angažiranom djelovanju prožetim medijsko-informacijskom tehnologijom kao jednim od temeljinih katalizatora "osnaživanja".

Aktivistički početci sežu do **"Sero Positief Bal"** iz 1991. kad su producenti centra za pop kulturu *Paradiso* odlučili utjecati na negativnu sliku koju je tada ostavljala mainstream kultura na AIDS problematiku. Sa aktivistima Act UP-a iz NYC, lokalnim hackerima i medijskim umjetnicima po prvi put su oformili diskurs koji će se 2 godine kasnije utjeloviti u Amsterdamskom festivalu taktičkih medija, **Next 5 Minutes**.

Festival se od 1993. preko 1996. i 1999. uvelike izmijenio, a neki od fokusa i koncepata su još dubokosežnije. Nekoć lokalni skup fokusiran na piratski radio i lokalne kablovske TV eksperimente, postao je globalni festival koji ponajviše okuplja web projekte te inicijative s fokusom na ekološka, anti-korporacijska, *low-tec*, *public domain* i druga pitanja. Tijekom prethodna 3 festivala ispred Hrvatske aktivističko/umjetničko medijske scene na N5M se pojavljivalo nekoliko pojedinaca te **Arkzin**, **Zamirnet** i **Centar za mirovne studije**.

Novi koncept programskog uređivanja festivala donio je prenošenje uredničkog dijela na internacionalnu skupinu urednika, te još važnije poticanje lokalnih regionalnih inicijativa da svojim programima (najčešće organiziranim u tzv. TML-ove - *privremene medijske laboratorije*) potiču lokalnu produkciju te razmjenu sadržaja i iskustava s drugim sredinama. Tako se uz Amsterdam u translokalnu mrežu uključilo 20-tak različitih organizacija (od akademskih ustanova, preko medijskih festivala, do community centara i media labova) koji su organizirali/organiziraju TML-ove u NYC-u, Delhiju, Moskvi, Chicagu, Berlinu, Cluju, Birhminghamu, Pisi, Portsmouthu, Sydneyu, Barceloni, Dubrovniku...

Unutar ove kupine organizacija, **Multimedijalni institut** u suradnji sa udrugama **Art Radionica Lazareti** i **Info-Veritas** iz Dubrovnika te asocijacije udruga CLUBTURE preuzeo je produkcijsko/uredničke aktivnosti za Hrvatsku, a u koordinaciji s "a.network"-om i regionalne aktivnosti.

Nadamo se da ćemo ovim aktivnostima dati novi poticaj lokalnoj produkciji te kontekstualizirati neke projekte čiji fenomen još nije artikuliran u sredini koja tek treba stvoriti resurse za artikulaciju i valorizaciju medijskih praksi.

Hrvatska scena se u pogledu taktičkih medija može pohvaliti sa svega nekoliko organizacija koje su vidljive s internacionalne scene (Arkzin i ZamirNET u 90-tim, te Multimedijalni institut od 2000-te), te nekoliko koji su stekli vidljivost unutar Hrvatske (prvenstveno **Fade-In** i **Attack**, ali i odnedavno uspostavljeni **Monte Paradiso - Hacklab** iz Pule). Ipak kroz 90-te je više pojedinaca produciralo projekte u međuprostoru angažiranog/subverzivnog i umjetničkog djelovanja (Iveković *GenXX*, Pederin/Klif za *Dan planete Zemlje* 94./*Tiskara*, 95./*Tunel*, 98/*Tvornica igračaka*; Grubić/Ilić 22%; Kranjc *Media Virus*...) koji su bliski sličnim međunarodnim projektima.

Ovim newsletterom željeli bismo potaknuti rasprave u različitim tematskim poljima ne kojima djeluju taktički mediji.

Iako je teško govoriti o jedinstvenoj interpretaciji pojma "taktički mediji", te ne osvrnuti se na njegove nedostatke, za uvod u ovu tematiku odabrali smo manifestni tekst "ABC of Tactical Media" koji se bavi pozicioniranjem polja djelovanja u odnosu na kontekst liberalnog kapitalizma u kojem je nastao. Ne fokusira se toliko u programatskom određenju koliko u modelima djelovanja, upućujući na hibridnost, temporalnost, fleksibilnost, mobilnost, adaptabilnost i druge vrijednosti koje su inherentne medijskom prostoru a sve više priliče i fizičkom.

Direktnim grass-root protestima, akcijama "No Border Camp" i produkcijsko-distribucijskom organizacijom medijskog aktivizma na terenu u regiji bavi se tekst "Video aktivizam". Jedno od ključnih pitanja na koje pragmatski pokušavaju odgovoriti skupovi poput N5M je kako se taktički odrediti spram procesa komercijalizacije, nestajanja javnog dobra i agresivnog liberalizma "slobodnog tržišta". Diskurzni tekst "I đavo i govedo" otvara tu temu upućujući na odnos između ključnih modela licenciranja (BSD i GNU/GLP) tehnološki potki (protokola, standarda i softwarea) za internet kakvog danas znamo.

U tri kratka intervjua s pionirima Hrvatske angažirane, performativne i konceptualne umjetnosti (Iveković-Gotovac-Trbuljak) pokušavamo otvoriti uvid u osobne perspektive umjetnika spram taktičkog djelovanja u odnošenju prema lokalnom kontekstu te spram odnosa aktivističke i umjetničke prakse.

Za scenu taktičkih medija najznačajniji prostor doticaja sa širom javnosti, sve do dominacije Interneta u kasnim 90-tim, bio je FM radio (koji pak ponovno doživljava rivaival u net.radio formi). Ovisno o tradiciji i trenutku tehnološkog razvoja u pojedinim kontekstima to je bio piratski, *community* ili kao u slučaju Hrvatske ponekad i državni radio, koji iako ograničen institucionalnim produkcijskim i programskim uvjetovanjima, ipak ostavlja prostor za kritičku refleksiju i nezavisne sadržaje. Koliko je ova permisivnost posljedica danas marginaliziranog položaja radija, koliko državne/javne politike, ekonomske održivosti i drugih uvjetovanja, na primjeru Velike Britanije raspravlja medijski teoretičar Richard Barbrook.

Iscrpnije informacije o programu, temama i za originalne (te i engleske) verzije tekstova posjetite website http://n5m.mi2.hr i aktivno se uključite u diskusije.

Osim weba preporučamo i pretplatu na mailling listu nettime-see@nettime.org, novopokrenutu regionalnu listu za jugo-istočnu Europu, s fokusom na net kulturu i politiku, te medijski aktivizam i teoriju.

Željko Blaće

Program predstavljanja N5M4 platforme u Hrvatskoj:

Dubrovnik
23-25.05.2003.
Art radionica Lazareti
temporary media lab:
prezentacije, radionice
net streaminga, video
projekcije i
performansi

Split
08-09.06.2003.
Multimedijalni kulturni
centar i Umjetnička akademija
prezentacija umjetnički/
aktivističkih projekata
Natalie Jeremijenko (US)
i Jaromil (IT)

Vis
01-10 08.2003
ex-vojarna Samogor
temporary media lab:
radionica DIY video produkcija,
prezentacije, video projekcije
i performansi
konferencija *"Social Software"* i VJ
konvencija

Zagreb
05-06.06.2003.
net kulturni centar "mama"
prezentacija umjetnički/
aktivističkih projekata
Natalie Jeremijenko (US)
i Jaromil (IT)

Pula
19-20.06.2003.
Monte Paradiso - HacLab
streaming radionica
Jaromil (IT) i video
performance Daniela
Fischera (DE)

Osijek
28-29.06.2003.
Grad Donji i Ukrik
prezentacija umjetničkog
rada Daniela Fischera (DE)

taktički mediji

Labinary 000000101
u susret festivalu taktičkih medija **next 5ive minutes**

Abeceda taktičkih medija

→ Taktički mediji se događaju kad jeftine *'uradi-sam'* medije, dostupne uslijed revolucije u potrošačkoj elektronici i proširenim oblicima distribucije (od javnosti dostupnih kablovskih programa do Interneta), koriste skupine i pojedinci koji se osjećaju diskriminirani od strane, ili čak isključeni iz, šire kulture. Taktički mediji nisu samo izvjestitelji događaja: budući da nikad nisu neutralni, oni uvijek sudjeluju i to je činjenica koja ih više od bilo čeg drugog razlikuje od *'mainstream'* medija.

Distinktivna taktička etika i estetika koja se razvila, kulturološki je utjecala na spektar od MTV-a do recentnih umjetničkih video radova. Počela je kao estetika 'brzo i prljavo', te iako je samo još jedan stil ona je (makar u svojoj camcorder formi) počela simbolizirati *'verité'* u 90-tim.

Taktični mediji su mediji krize, kritike i opozicije. Ovo je ujedno izvor i njihove snage, (*"bijes je energija"* - **John Lydon**) i njihovih ograničenja. Tipizirani heroji su: aktivisti, nomadski medijski ratnici, šaljivđije, hacker, ulični rapper, camcorder kamikaze, sretni negativci, uvijek u potrazi za neprijateljem. Ali nakon što je neprijatelj imenovan i dotučen, red je na "taktičara" da zapadne u krizu. Onda (usprkos njihovim postignućima) ih je lako ismijavati doskočicama desnice: 'politički korektno', 'kultura žrtve' itd. Teoretičnije, politika identiteta, medijske kritike i teorije reprezentacije, koje su postale temelj mnogih zapadnih taktičkih medija same su po sebi u krizi. Na ove načine razmišljanja često se gleda kao kukanje i represivne recidive zastarjelog iščašenog humanizma.

Vjerovati da su pitanja reprezentacije danas irelevantna znači vjerovati da vrlo stvarne životne prilike skupina i pojedinaca nisu pod presudnim utjecajem dostupnih slika koje cirkuliraju u nekom danom društvu. I činjenica da mi više ne vidimo masmedije kao jedini i središnji izvor naših samodefiniranja mogla bi ova pitanja učiniti sklizavijim - ali to ih ne čini redundantnim.

Taktički mediji su kvalificirani oblik humanizma. Koristan protuotrov za kako za, kao što je **Peter Lamborn Wilson opisao**, *"neosporavanu vladavinu novca nad ljudskim bićima"*. Ali također i kao protuotrov novonastajućim oblicima *"tehnokratskog scientizma"*, koji će pod stijegom posthumanizma težiti ograničavanju diskusija o korištenju ljudi i socijalnoj recepciji.

Što čini naše medije taktičkim? U "Praksi svakodnevnice" **de Certueau** analizira popularnu kulturu ne kao *"domenu teksta i artefakata već više kao skup praksi i operacija provedenih nad tekstualnim ili tekstolikim strukturama"*. On je pomakao težište s reprezentacija kao takvih prema 'upotrebama' reprezentacija. Drugim riječima kako mi kao potrošači koristimo tekstove i artefakte koji nas okružuju. I odgovor koji je predložio je 'taktički'. To jest mnogo kreativnije i buntovnije nego što se prije i pomišljalo. On opisuje proces potrošnje kao skup taktika kojima slabi imaju korist od snažnih. Okarakterizirao je buntovna korisnika (izraz koji je preferirao pred 'potrošačem') kao taktičkog a nadmena proizvođača (u što je uključio autore, edukatore, kustose i revolucionare) kao strateškog. Uspostavljanje ove dihotomije mu je omogućilo da stvori vokabular taktika dovoljno bogat i kompleksan da stvori specifičnu i prepoznatljivu estetiku. Egzistencijalnu estetiku. Estetiku krivolova, prevara, čitanja, govorenja, flaniranja, kupovanja, žuđenja. Mudri trikovi, lovačko lukavstvo, manevriranje, polimorfne situacije, vesela otkrića, kako poetična tako i ratna.

Svijest o ovoj taktičko/strateško dihotomiji pomogli su nam imenovati klasu proizvođača koji se čine jedinstveno svjesni vrijednosti ovih privremenih obrta u kolanju moći. Koji, radije no da se odupiru ovim pobunama, čine sve što je u njihovoj moći da ih pojačaju. I čine stvaranje prostora, kanala, platformi za ove obrate središnjim u svojoj praksi. Njihov rad nazivamo taktičkim medijima.

Taktički mediji nisu nikada savršeni, uvijek su u nastajanju, performativni i pragmatični, uključeni u kontinuirani proces preispitivanja premisa kanala s kojima rade. Ovo zahtijeva uvjerenje da sadržaj može ostati nepromijenjen dok putuje od sučelja do sučelja. Ali nikad ne smijemo zaboraviti da hibridni mediji imaju svoje naličje, svoju kob, "medijski gesamtkunstwerk". Konačni program za elektronički Bauhaus. Naravno da je mnogo sigurnije držati se klasičnih rituala undergrounda i alternativne scene. Ali taktički mediji su utemeljeni na principima fleksibilnog odgovora, rada s različitim koalicijama, spremnosti za kretanje među raznim entitetima u raznolikom medijskom krajobrazu, a da pri tom ne izdaju svoje početne motivacije. Taktički mediji mogu biti hedonistični ili srčano euforični. Čak i modni hype ima svoje primjene. Ali prije svega mobilnost je ta koja karakterizira taktičkog praktičara. Želja i mogućnost da spaja ili skače iz jednog medija u drugi stvarajući kontinuirani izvor mutanata i hibrida. Da spajanjem i užičenjem različitih disciplina prelazi granice uvijek koristeći do kraja slobodne prostore u medijima koji se kontinuirano pojavljuju uslijed brzine tehnološke promijene i regulatorne neizvjesnosti.

Iako taktički mediji uključuju alternativne medije, mi nismo ograničeni na tu kategoriju. Zapravo mi smo uveli izraz taktičko da uzdrmamo i prevaziđemo rigidne dihotomije koje su tako dugo ograničavale razmišljanje u ovom prostoru, dihotomije poput amatersko-profesionalno, alternativno-mainstream, čak i privatno-javno. Naše hibridne forme uvijek su provizorne. Ono što je važno to su privremene veze koje uspijevaš uspostaviti. Ovdje i sada, ne neku maglu obećanu za budućnost. Već što možemo uraditi na licu mjesta s medijima kojima imamo pristup. Ovdje u Amsterdamu imamo pristup javnoj kablovskoj televiziji, digitalnim gradovima (ref. na web projekt digitalnog amsterdama - op.p.) i tvrđavama novih i starih medija (ref. na De Waag - op.p.). U drugim mjestima to je možda teatar, ulične demonstracije, eksperimentalni film, književnost, fotografija.

Mobilnost taktičkih medija povezuje se sa širim kretanjem kulture migracija. Poduprta predstavnicima onog što je Niel Ascherson opisao kao stimulirajućom pseudo znanošću nomadizma. *"Ljudska rasa kazuje da njeni eksponenti ulaze u novo razdoblje kretanja i migracija. Subjekti povijesti, nekoć sedentarni farmeri i građani, postali su migranti, izbjeglice i 'gastarbajteri', azilanti, urbani beskućnici."*

Primjer "taktičkog" se može dobro vidjeti u radu poljskog umjetnika **Krzystof Wodiczko** koji *"zamjećuje kako horde dislociranih ljudi, koji sada okupiraju javne prostore gradskih trgova, parkova i čekaonice željezničkih kolodvora koje je nekoć projektirala trijumfirajuća srednja klasa da bi slavila stjecanje svojih novih političkih prava i ekonomskih sloboda"*. Wodiczko smatra da ovi okupirani prostori tvore nove agore koje bi trebalo koristiti za očitovanja. *"Umjetnici trebaju naučiti kako dijelovati kao nomadski sofist u migrantskom polisu"*.

Kao i drugi medijski taktičari migranti, Wodiczko je proučavao tehnike po kojima slabi postaju jači od tlačitelja raspršujući se, postajući difuzni, krećući se brzo kroz fizički ili medijski i virtualni krajobraz. *"Lovina mora otkriti način kako da postane lovac."* Ali i kapital je radikalno deteritorijaliziran. To je razlog zašto volimo biti bazirani u zgradi poput De Waaga, stare tvrđave u središtu Amsterdama. Rado prihvaćamo paradoks 'centara' taktičkih medija. Kao i dvore u oblacima, trebamo i tvrđe od opeke i žbuke da bismo se opirali svijetu nezaustavljivog nomadskog kapitala. Prostori za planiranje, a ne samo za improviziranje, i mogućnosti kapitaliziranja stečenih prednosti uvijek su bili domena 'strateških' medija. Kao fleksibilni medijski taktičari, koji se ne boje moći, spremni smo i mi sami preuzeti ovu taktiku.

Svakih nekoliko godina radimo **Next 5 Minutes** konferenciju o taktičkim medijima iz cijelog svijeta. Konačno imamo bazu (De Waag) iz koje se nadamo konsolidirati i graditi za duži period. Vidimo ovu zgradu kao mjesto za planiranje redovitih događaja i sastanaka, uključujući Next 5 Minutes. Vidimo predstojeći N5M (u siječnju 1999), i diskusiju koja mu prethodi, kao dio pokreta da se stvori protuotrov za ono što je Peter Lamborn Wilson opisao kao *"neosporavanu vladavinu novca nad ljudskim bićima"*.

David Garcia & Geert Lovink

Ovaj manifest je napisan povodom otvaranja websitea Tactical Media Networka, kojeg udomljuje De Waag - the Society for Old and New Media. (www.waag.org/tmn) Prvi put je distribuiran putem Nettimea 1997.

Videoaktivizam

→ Drugi **No Border Camp** (*Kamp Bez Granica*) na području bivše Jugoslavije održan je tijekom Kolovoza 2002. u bivšoj kasarni JNA, samo 100 metara od Slovensko-Mađarske granice. Organizatori su bili iz Slovenije i Hrvatske. Kao dio otvorene mreže **Noborder Network** (www.noborder.org), kamp je jedan iz niza globalnih protestnih kampova koji uz granice, centre za pritvor azilanata, zračne luke i čak informacijske centre globalnih graničnih režima, zahtijevaju slobodu kretanja ljudi istovjetnu onoj roba, usluga i kapitala koja se razvila tijekom proteklih dvadeset godina. Goričko, najsiromašnija i zemljopisno najizoliranija regija Slovenije je tijekom samo tri godine postala bitna tranzitna točka za 'ilegalne' izbjeglice, migrante i azilante. Kako se bližio kraj posljednje večeri u kampu, očit je postao jak osjećaj frustracije i potreba za dramatičnijom akcijom. Aktivisti su posjetili nekoliko centara u arhipelagu pritvora koje financira EU kao pripremu za ulazak Slovenije u Schengensku zonu. Zamjetili su očaj u očima okupljenih na ovom nevjerovatnom mjestu: Kubanaca, Iračana, Kineza, Afganaca, Roma i Srba.

Te noći smo pogledali video snimljen ranije tijekom te godine u najudaljenijoj pustinji Australije gdje je **Noborder kamp** (woomera2002.antimedia.net) održan uz **Womera Detention Center**. Oko 1500 demonstranata okupilo se tamo kako bi protestiralo protiv drakonskih imigracijskih mjera konzervativne vlade JOHNA HOWARDA. Unatoč moralističkom tonu i osrednjoj montaži, video je sadržavao neke od najpotresnijih dokumentarnih prikaza kojima sam bio svjedok. Kada su stotine zatvorenika shvatile da su van centra okupljeni njihovi simpatizeri, došlo je do pobune. Demonstranti su reagirali probijanjem kroz policijske kordone prema centru. Golim rukama, dvije su skupine probile nekoliko krugova ograda i zidova. Video je prikazao izbjeglice kako suznih očiju krvavim dlanovima stežu oštru žicu. Zagrljaj stranaca koji su napokon doprli jedni do drugih bio je snažan poput zagrljaja ljubavnika. Pedeset ljudi je tada pobjeglo.

Slijedeći dan smo se uputili prema najbližem pritvornom centru gdje smo dva dana ranije vidjeli šestero izbjeglica kako bježe ispod ograde. Veći dio nas iz **Noborder kampa**, oko 70 ljudi, sa razvijenim anarhističkim zastavama, udarajući o bubnjeve, podiglo je lančanu ogradu i ušlo u kompleks. Plesali smo i razgovarali sa ljudima zatočenima unutra. Akcija je snimana kamerom, montirana i distribuirana (www.dostje.org/Gmajna/gmajna.htm).

Kako su troškovi produkcije visoko kvalitetnog digitalnog videa drastično pali tijekom proteklih pet godina, prisutnost videa u društvenim pokretima se značajno povečala. Uistinu je s pravom redatelj filma RICK ROWLEY *This is What Democracy Looks Like* (Ovako

izgleda demokracija, www.bignoisefilms.com), jednog od najuspješnijih aktivističkih dokumentaraca do danas, govorio da aktivistički video nadmašuje mainstream medije. Dok je CNN mogao poslati samo dvije snimateljske ekipe u Seattle, *Demokracija* koristi snimke preko 120 video aktivista koji su bili raspršeni diljem grada tijekom protesta protiv Svjetske trgovinske organizacije.

Ekspanzija video produkcije naravno nije posljedica samo sniženja cijena kamera i opreme za montažu, već i raznovrsnosti upotrebe videa kao taktičkog medija. Važno je nabrojati neke od njih jer premašuju očitu svrhu dokumentiranja aktivnosti društvenih pokreta.

Oni koji su prošlo ljeto skvotirali **Avtonomnu Conu Molotov** (www.acmolotov.org) u Ljubljani naglašavaju da je ponekad samo vidljiva prisutnost kamere sprječavala realizaciju prijetnje nasiljom privatnog osiguranja i policije s kojima su se borili za kontrolu nad zgradom tijekom prvih par mjeseci. Naravno, ponekad, kao u slučaju Genove (italy.indymedia.org), kamere su neadekvatno sredstvo za zaštitu i snimke postaju dokument o policijskom nasilju i dokaz prilikom sudskih tužbi (italy.indymedia.org/news/2003/02/176245.php). Video također može služiti kao sredstvo pri prikupljanju sredstava, kao u slučaju **Antifašističke akcije** (www.vjecniotpor.vze.com) - sredstva od video CD-a u produkciji DHP DISTRIBUCIJE pokrila su troškove tiskanja i distribucije istočnoevropskog anarhističkog newslettera **Ukidanje granica odozdo** (*Abolishing the Borders from Below*). Ovo ostvarenje uradi-sam sna o autonomiji kulturne proizvodnje, čak i u nekad prohibitivno skupom svijetu pokretnih slika, dio je ideološke, kao i praktične privlačnosti koja je pomogla širenju umjetničkih video kolektiva. Ova proizvodnja, imanentna radikalnim zajednicama koje nastoji predstaviti, omogućuje taktičkim medijima funkciju kataliziranja, amplifikacije i horizontalne disemenacije sjemena otpora, kao što smo vidjeli na primjeru Noborder kampa.

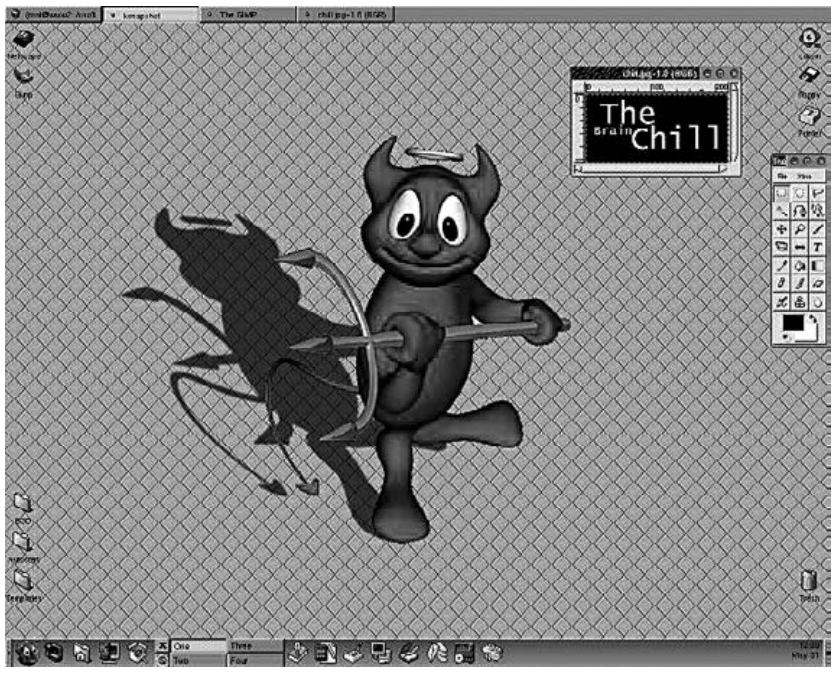
Ipak, jedna od najčešće komentiranih kontradikcija suvremenog kapitalizma je ta da se uz povećanje dostupnosti video produkcije simultano zbiva vidna konsolidacija najvažnijeg sredstva video distribucije. Naravno, postoje pukotine u sistemu.U hrvatskoj opća centralizacija kontrole medija još nije sasvim onemogućila pristup televiziji i Fade In još uvije plasira programe na HRT koje ne bi bilo moguće plasirati u, na primjer, američkom medijskom kontekstu. Na prvi pogled, ipak, samostalno distribuirani CD-i, VHS trake, streaming loše kvalitete ili video koji se može downloadati, ne ostvaruju obećanu medijsku revoluciju. Neki od razvijenijih pokreta daju obećavajuće naznake da se tradicionalne tehnologije emitiranja mogu reapropriirati. U Italiji se javljaju bar dvije nove razine radikalnog emitiranja:

Telestreet (http://telestreet.it) je spontana mreža vrlo taktičkih uličnih televizija koje emitiraju lo-fi video samo par sati tjedno putem opreme od 1000 Eura s dometom od 400 m, a **Global TV** (http://tvglobal.org) je satelitski program skupine **Disobbedienti** i **Komunističke omladine** koji se proklamira kao militantna pobornička, a ne neovisna televizija.

Ali video također igra i mnogo manje opipljivu ulogu od onih koje smo već naveli kao medij kroz koji se imaginiraju novi osjećaji identiteta. Unatoč čestom manjku formalne kreativnosti, i uvriježeno oponašnje vijesti i glazbenog videa, pokrenuto je nešto transformativno. Na nedavnim *Subverzijama*, redovitim zagrebačkim samo-edukacijskim okupljanjima, skupina od oko 50 ljudi pogledala je video o argentinskoj krizi. Sam put kojim je snimka stigla govori puno. Možemo samo nagađati kako je protekao prvi dio puta. Snimku je potom kupio hrvatski aktivist na *Europskom socijalnom forumu* u Firenci, te donio na autobusu kojim se se vraćali aktivisti iz Niša. Na snimci siromašan, nezaposlen fizički radnik pali gume na barikadi na autocesti u blizini rafinerije. Gleda s ekrana i govori: "Čuo sam za proteste protiv korporativne globalizacije u Seattleu i Genovi. Ja sam dio te borbe." Aktivisti u zadimljenoj socijalistički uređenoj prostoriji Studentskog centra su uzvraćali pogled.

U ovim pomacima i početcima, nepotpunim i nezgrapnim kakvi jesu, pokazuje se najvažniji doprinos taktičkog videa - kao možda i pokreta samih: obećanje novih transnacionalnih zajednica globalnog otpora neoliberalizmu. Ovo povezivanje korijena aktivizma kroz alternativne krugove distribucije, kolikogod je ta globalizacija odozdo tek u nastajanju, doprinosi prvim imaginiranjima globalne, dobrovoljno, bez posredničkih autoriteta povezane zajednice.

Maple Rasza



I đavo i govedo

→ Proteklih godina svjedočili smo različitim ukazanjima sukoba oko vlasništva nad podacima, informacijama i kôdovima. Socijalni odnosi i komunikacija sve su uronjeniji u tehnološke sustave, a ta i takva produkcija ima sve veći značaj naspram materijalne proizvodnje i razmjene roba. Automatizmom dominantne liberalne tržišne logike ta je produkcija i prostor za novo kapitalsko prisvajanje. Naime, kako informacijske tehnologije, s jedne strane, sve obuhvatnije oblikuju procese materijalne proizvodnje a informacije i tehnologije, s druge strane, same čine sve veći udio tržišne proizvodnje, tako podaci, informacije i kôdovi postaju novim povlaštenim područjem akumulacije. Tko posjeduje informacije, upravlja mehanizmima ekonomske (re)produkcije.

Premda nije novo, pitanje intelektualnog vlasništva time postaje centralno. Jer, kako tržišni procesi nastoje sve veće prostore komunikacijske proizvodnje podvrgnuti režimima vlasničke regulacije tako se društva suočavaju sa sve većim ograničenjima na slobodno korištenje intelektualne baštine i proizvodnje novih intelektualnih dobara kao osnovnog resursa socijalne reprodukcije - resursa koji je tradicionalno smatran javnim dobrom.

Sveprisutna nastojanja medijskih industrija da, prkoseći novim mogućnostima tehnološke reprodukcije, suzbiju kopiranje svojih proizvoda (ponajviše softverskih, glazbenih i filmskih) i u suradnji s orto-liberalnim zakonodavcima produlje i prošire režime eksploatacije intelektualnog vlasništva, stvaraju dojam da intelektualno vlasništvo donosi sukob interesa između proizvođača i potrošača. Međutim, radi se i o obuhvatnijem društvenom konfliktu zbog širenja vlasničko-tržišne regulacije tehnoloških kôdova i standarda informacijsko-komunikacijskih tehnologija, ekskluzivnih prava na korištenje sekvenci ljudskog genetskog kôda kao i samih društevnih procesa upravljanja tim javnim dobrima. Dakle, rastućoj domeni kognitivne i afektivne proizvodnje i potrošnje korespondiraju nastojanja da se segmenti komunikacijskih, bioloških i socijalnih kôdova izuzmu iz javne sfere i privatiziraju.

To premještanje odnosa privatnih i javnih dobara u sferi intelektualnog vlasništva tvori širi kontekst za rasprave o novoj regulaciji tih odnosa i pokušaje obuzdavanja kapitalskog prisvajanja novih inovacija omogućenih tehnološkim napretkom. Želja nam je ukazati na taj kontekst kako bismo razmotrili razlike u dosezima dvaju tipova takvih nastojanja: bezuvjetnog prenošenja inovacija u javnu domenu (što je slučaj kod temeljnih protokola na kojima se zasniva Internet ili kod operativnih sustava pod BSD licencom) i licencnog osiguravanja slobode korištenja i razvijanja inovacija (što je slučaj kod GNU/Linux operativnog sustava s njegovom Općom javnom licencom).

Razmotrimo primjer protokola TCP/IP, HTTP te HTML jezika koji tvore osnovu razmjene podataka Internetom a koji su javna dobra (i nisu zaštićeni GNU Općom javnom licencom). Oni su stvorili globalni resurs sa snažnim javnim karakterom kojeg odlikuje neutralnost spram vida sadržaja i umreženo distribuirano prenošenje podataka koje je neutralno spram položaja pošiljatelja i primatelja. Taj logički kôd Interneta, kao javno dobro, funkcionira na fizičkoj infrastrukturi koja je pretežno u privatnom vlasništvu telekomunikacijskih i kablovskih kompanija te prenosi sadržaje koji mogu biti privatno vlasništvo zaštićeno autorskim pravom ili sadržaje koji pripadaju javnoj sferi.

Iz primjera Internetskih protokola izvlačimo, dakle, sljedeće zaključke o predavanju dobara u javnu domenu:

1) **status javnog dobra omogućuje da inovacija stvori potpuno novi resurs široke primjene;**
2) **javno dobro je neutralno prema tome izgrađuje li se njegovom primjenom sfera javnih interesa ili sfera privatnih interesa.**

Međutim, vratimo li se na razvoj Interneta, primjećujemo također da prvenstveno ekonomska eksploatacija, ali i sigurnosni nadzor Interneta zahtijevaju kontrolu nad tokovima podataka. Da bi se to omogućilo potrebno je bitno promijeniti logički kôd uspostavljen protokolima i tehnologijama - danas javnim dobrima, te izgraditi sustav koji više nije neutralan već diferencirajući i ekskluzivan. Iz toga izvlačimo zaključak:

3) **intelektualno dobro, jednom kada je prepušteno u javnu domenu, zbog svoje neutralne pozicije naspram zaštite javne domene pogodno je za širenje privatne domene unutar resursa koje je uspostavio.**

Za razliku od prenošenja inovacija u javnu domenu koje konstituira javne resurse, licencna rješenja za zaštitu sloboda, poput GNU Opće javne licence, reakcija su na već konstituirane situacije u kojima su postojeći ili novostvoreni resursi podvrgnuti tendencijalnom prisvajanju u vlasničko-tržišne odnose. Slobodan softver nastao je tako upravo iz konstituirane situacije gdje je softverski kôd, koji je prethodno proizveden slobodnom razmjenom i suradnjom programera u akademskom pogonu kao javno dobro, pod pritiskom bivao postupno parceliziran u privatno vlasništvo. GNU Opća javna licenca osigurala je - uvjetujući autorskim pravom da korisnik ne može prisvojiti kôd, nego da mora omogućiti da se kôd prenosi dalje pod istim uvjetima - očuvanje javne dostupnosti tako zaštićenog resursa. Stoga je ona, kao i druge licence koje osiguravaju slobodu i otvorenost sadržaja, a da nisu prepuštanje u javnu domenu, čini se rješenje koje je reaktivno i partikularno s obzirom na postojeće odnose tržišne i javne regulacije.

Danas je međutim javna domena akutno smanjena tržišnom regulacijom. Jedan od pokazatelja je i automatizam, kojim pravna regulacija (od 1976. u SAD-u) svu novonastajuću intelektualnu produkciju smatra privatnim vlasništvom, osim ako izričito licencom nije izuzeto od toga. Reagirajući na to, GNU Opća javna licenca osim zaštite slobode korištenja i razvijanja ujedno i stvara strateški kolektivni subjekt - kao jedan od rijetkih proaktivnih zastupnika općih interesa. Naime, dok prepuštanje u javnu domenu pretvara proizvod u javni resurs, GNU Opća javna licenca prije svega definira ugovorni odnos kojim se osigurava sloboda sredstava proizvodnje i konstituira zajednica sudionika u produkciji i reprodukciji slobodnih dobara. I taj konstitutivni karakter, kao odgovor na svaki puta partikularnu situaciju kapitalskog prisvajanja, genuina je politička emancipacija za jednaku i slobodnu kolektivnu produkciju.

Marcell Mars & **Tom Medak**

f

Prilog priredile
Ana Dević i **Sabina Sabolović**
(Što, kako i za koga / WHW)

Od avangarde do taktičkih medija

Razmišljajući o Hrvatskom kontekstu umjetničkih praksi i taktičkim medijima kao pojmu koji svoju genezu vuče iz praksi Zapadne Europe i SAD-a (gdje su produkcijski uvjeti za medije te kulturno-socijalni kontekst bitno pomogli razvoju i priznavanju te scene), pomislio sam da bi bilo zanimljivo propitati što je to pandan ovoj praksi na našim prostorima. U jednom od tekstova kojima je uz Hrvoja Turkovića i jedan britanski kritičar popratio Londonsku prezentaciju Hrvatskog eksperimentalnog filma i videa, naišao sam na zanimljivu opasku o specifičnom avangardnom (doduše često prvenstveno formalnom) pristupu mediju kojima su bili tako snažno obojeni pioniri ove produkcije. Tekst završava slutnjom da ovaj "specificum loci" uslijed globalizacijskih i ekonomskih procesa nestaje, te se teško nazire u 90-tima. Učinilo mi se da je u tom pogledu autor, u zadatosti osvrta na filmsku/video produkciju, ostao uskraćen za veliki dio suvremene umjetničke prakse koja se afirmirala (ako ne etablirala) unutar umjetničke scene kroz 90-te, a svoja uporišta nalazi i među pionirskim radovima **Sanje Iveković**, **Toma Gotovca** i **Gorana Trbuljaka**.

Kako je riječ o troje umjetnika za koje neminovno možemo reći da su svojim radom postavili ishodišta angažirane, peformativne i konceptualne umjetničke prakse, učinilo mi se zanimljivo da s kustoskim timom WHW intervjuiranjem pokušamo dokučiti specifične odnose i načine odnošenja prema umjeničkom/socijalnom kontekstu koji su Iveković-Gotovac-Trbuljak inaugurirali u umjetnički sustav, te dobiti uvid u njihove poglede na "taktičke prakse".

Koliko je ovo iskustvo bilo relevantno za generacije umjetnika koji djeluju od kasnih 80-tih (kada se uvjeti produkcije i socijalni kontekst bitno mijenjaju) a čiji se pojedini radovi daju interpretirati unutar konteksta taktičkih medija poput Keser, Leko, Tolj, Ilić, Pederin, Marušić-Klif, Grimmani, Grubić, Kulunčić, Dabo... ostaje otvorenom temom za daljnje propitivanje, upravo kao i njihovi osobni diskursi.

Željko Blaće

Kako procijeniti "pomake"?

Sanja Iveković kontinuirano je zaokupljena procesom kreiranja ženskog identiteta, socijalnim ulogama žene te načinima medijske i političke reprezentacije, socijalnom amnezijom i traumama.

projekt Ženska kuća Zagreb, 2002.

Svaka umjetnička praksa koja ne želi biti samo formalistička igra već uvijek ponovo postavlja sebi pitanja o društvenoj i moralnoj odgovornosti svog posla ima aktivističke potencijale

Sanja Iveković

→ Multimedijalna umjetnica i feministička aktivistkinja SANJA IVEKOVIĆ od sedamdesetih godina do danas kontinuirano istražuje različite aspekte privatnog i javnog, naglašavajući specifičan politički potencijal tog kontradiktornog odnosa. Bez obzira radi li performans, umjetnički video, instalacije, akcije u javnom prostoru, medijske ili aktivističke projekte, SANJA IVEKOVIĆ u prostor javnog transponira širok sklop osobnih tema. Njezini brojni socijalno angažirani projekti interveniraju u dokumentarni, osobito novinski ili reklamni materijal, simuliraju strategije mass-medija, izravno upadaju u medijski ili javni prostor, negirajući njihovu neutralnost i privremeno zaposjedajući distribucijske kanale. U središtu tih istraživanja je dekonstrukcija mehanizma političke i reklamne reprezentacije, njihov suodnos i sličnost, načini kako mediji konstruiraju ženski identitet, generiraju stereotipe, potpiruju predrasude, oblikuju identitet i opće vrijednosti.
Kontinuirano je zaokupljena procesom kreiranja ženskog identiteta, socijalnim ulogama žene te načinima medijske i političke reprezentacije, socijalnom amnezijom i traumama.
Raščlanjuje i simulira načine medijskog posredovanja upućujući na zatupljujuću sličnost jezika političke manipulacije i konzumerizma, podcrtavajući njihovu istovjetnu autoritativnu, paternalističku prirodu. Kategoriju javnog prostora shvaća kao poligon različitih socijalnih sustava, kao mehanizme uspostavljanja i samoodržanja moći, te svoje projekte bez obzira da li je riječ o medijskom prostoru ili gradskom trgu, locira upravo u njihovom simboličkom središtu.
Početkom devedesetih započinje suradnji sa skloništima za žene žrtve nasilja i realizira niz feministički angažiranih projekata "Ženske kuće" (1998-2002).

Nastojala sam reflektirati vlastitu političku svijest o tome što znači biti žena u patrijarhalnoj kulturi.

⊙ Koliko je kritika društvenog i umjetničkog konteksta važan dio vaše umjetničke prakse?

Kritičko promišljanje umjetničkog sistema i društva u kojem ono funkcionira, kao i pozicije umjetnika u tom sistemu, bila je i ostala važna karakteristika moje umjetničke prakse. Takav stav dijelim s mnogim umjetnicima moje generacije koja se na sceni pojavila sedamdesetih, a čiji rad su lokalni kritičari prozvali *novom umjetničkom praksom*. Ona je doista bila "nova" upravo po tome što je postavljala radikalna pitanja o prirodi i funkciji same umjetnosti, o "autonomiji" galerijsko-muzejskog konteksta, o utjecaju tržišne logike na proizvodnju umjetničkog djela, o konceptu umjetnika kao genija, itd. Jedna od ideoloških pretpostavki te prve generacije konceptualaca je bila težnja demokratizaciji umjetnosti, koja se manifestirala implicitno - uvođenjem niza reproduktivnih medija u domenu umjetničkih sredstava (fotografija, tisak, video, film) i eksplicitno - u izjavama i tekstovima o defetišizaciji umjetničkog predmeta. Istupi umjetnika u javnom prostoru bili su uobičajeni jer je postojala potreba da se umjetnik emancipira od galerijskog konteksta i da komunicira sa širom publikom. Mnoga od ovih strategija poticajna su za umjetnike/ce koji se pojavljuju u devedesetima, pa konceptualizam sada postaje sinonim za mainstream produkciju. Velik broj radova suvremenih umjetnika na prvi pogled izgleda kao remake ranih konceptualnih djela, pa ima kritičara koji žustro osporavaju bilo kakvu vrijednost tim radovima (Victor Brugin) a i onih drugih koji ukazuju na razlike i umanjuju sličnosti (slučaj Nikolasa Bourriauda). Osobno, radije govorim o konceptualizmu kao o nedovršenom projektu.

⊙ Jeste li ikada osjetili da vaša umjetnička praksa osim simboličke dobiva i aktivističku vrijednost, koja je vodila i do nekog pomaka u društvenom kontekstu?

Na ovo pitanje mi je teško je odgovoriti. Naime, kako procijeniti te "pomake"? Čak i da se složimo da oni postoje, ne bih se usudila pripisati to utjecaju mojeg umjetničkog rada. Teško je definirati i što je to "aktivistička vrijednost" umjetničke prakse? Po meni svaka umjetnička praksa koja ne želi biti samo formalistička igra već uvijek ponovo postavlja sebi pitanja o društvenoj i moralnoj odgovornosti svog posla ima aktivističke potencijale. Mislim, na primjer, na radove Hansa Hackea, Marthe Rosler ili mladog Santiaga Sierre - da spomenem samo neka imena koja su nam već poznata. Općenito se pod aktivističkom umjetnosti smatra ona praksa koja se bavi temama društvene važnosti, koja njeguje kolaboraciju, dijalog s publikom, koja se događa u javnom prostoru i koja upotrebom medija želi zadobiti pažnju šire javnosti. No, sve navedeno je i karakteristika većeg djela suvremene umjetničke produkcije koju možemo vidjeti i na prestižnim umjetničkim manifestacijama poput Documente Takva produkcija je u našim provincijalnim uvjetima, dakako, još vrlo siromašna, jer u umjetničkim institucijama ili na pozicijama moći vladaju oni čiji je stav o umjetničkoj praksi očajno tradicionalan, dakle, konzervativan.

Zato mi je razumljivo da ima sve više umjetnika/ca koji su skloni vidjeti svoj rad izvan institucionalnih okvira. Tako postaju vidljive i neke umjetničke inicijative koje si postavljaju za cilj promišljanje novih modela rada. To smatram izuzetno važnim. Ipak, moguće je da to djelomice ipak proizlazi i iz činjenice da danas postoje modusi financiranja takvih aktivnosti. To samo po sebi, dakako, nije loše pod uvjetom da ciljevi donatora i fondacija nimalo ne

utječu na oblike i ciljeve takvih projekata.

Edukacija koju nude postojeći alternativni obrazovni centri poput Centra za ženske studije tu su odigrali veliku ulogu i njihovo postojanje na sceni je sigurno zaslužno za bitne "pomake". Godine 1996. sam s grupom aktivistica osnovala Ženski umjetnički centar - Elektru, s namjerom da podržimo domaću žensku umjetničku produkciju i da potaknemo umjetnice da promišljaju sebe i svoj rad s feminističkih pozicija. Iako su se neke od sudionica tog projekta kasnije više bavile u svom radu "ženskim temama", otvoreno prihvaćanje feminističke pozicije iskazuju danas uglavnom samo one koje su prošle edukaciju u Centru za ženske studije ili bile na neki način uključene u te programe.

⊙ Usmjeravate li nekad svoje projekte prema konkretnim problemima? Tko je pritom ciljana publika i može li se za pojedine radove reći da su uspješno isprovocirali reakciju?

Od početka sam u svojem radu bila okupirana pitanjem rodnog identiteta i rodnih uloga u društvu. Nastojala sam reflektirati vlastitu političku svijest o tome što znači biti žena u patrijarhalnoj kulturi. Česta tema mojih radova je politika reprezentacije ženskosti koju provode masovni mediji. Nasilje nad ženama je jedan od konkretnih problema kojim se bavim više godina. Na projektu "Ženska kuća" surađivala sam s Autonomnom ženskom kućom - Zagreb, koja je u tom radu na moje veliko zadovoljstvo prepoznala spomenutu aktivističku vrijednost. Prošle godine kada je AŽKZ-u prijetilo zatvaranje zbog manjka financijskih sredstava, uključila sam svoj projekt u javnu kampanju kojom se željelo ukazati na problem nedovoljne osviještenosti i društvene brige za žene žrtve obiteljskog nasilja. Vlada je tijekom kampanje obećala sredstva, a javili su se i neki sponzori, pa se može smatrati da je ta akcija uspješno "isprovocirala reakciju". Umišljam si da je moj dio posla pripomogao jačoj vidljivosti tog ozbiljnog društvenog problema u našoj sredini.

Golemo polje estetike

Od šezdesetih godina naovamo rad Tomislava Gotovca obilježen je radikalnim umjetničkim istupima u javni prostor.

Ležanje gol na asfaltu i ljubljene asfalta (Zagreb, volim te), hommage to Howard Hawks "Hatari!", 13.11.1981

Tomislav Gotovac

→ Umjetnički radovi TOMISLAVA GOTOVCA su kompleksni, višeslojni cross-roads projekti u kojima se isprepleću likovne umjetnosti, avangardni film, performans, body art i konceptualistička praksa. Jedan je od doajena strukturalističkog avangardnog filma, preformansa i body arta, koji je već potkraj pedesetih na neki način najavio inovativne tendencije koje su obilježile rad nadolazeće generacije umjetnika i filmaša. Od šezdesetih godina naovamo njegov rad obilježen je radikalnim umjetničkim istupima u javni prostor. GOTOVČEVO konzekventno poništavanje granica između umjetnosti i života neke naoko obične, svakodnevne radnje, ili pak vrlo radikalne nastupe izmiješta u novu suodnosnu mrežu. Njegove akcije i performansi često se odvijaju u javnim prostorima, osobito na trgovima (negdašnji Trg Republike/današnji Trg bana Jelačića, Cvjetni trg, Trg J. B. Tita...) koji predstavljaju najfrekventniji dio grada, ali i njegove simboličke točke. GOTOVČEVE brojne urbane akcije/performanse/filmove karakterizira drastičan spoj intime i javnosti. Od ranih šezdesetih njegov rad prati interes za tijelo te kao sredstvo izraza kontinuirano upotrebljava vlastito tijelo. Pozadina na kojoj se očitavaju njegovi projekti sastoji se od složenih kulturoloških veza između filmske tradicije i recentne filmske produkcije, povijesti umjetnosti, popularne kulture i šireg socio-političkog konteksta. Kao diplomirani filmski redatelj, GOTOVAC u gotovo svim svojim projektima bez obzira radi li akciju, film, performans ili fotografske serije primjenjuje preciznu razradu scenarističke i režijske procedure te najčešće i samu izvedbu te produkciju rada. Uz film i umjetnost važnu ulogu za razumijevanje konteksta njegovih radova igraju mass-mediji i glazba, osobito jazz. Njegov rad mogao bi biti objedinjen idejom "globalne režije" s pomoću koje umjetnik reinterpretira različite socijalne mreže i povijesne događaje. GOTOVČEV koncept Paranoia View Art zadire u širu kontekstualnu mrežu koja suodnosi ideološke i artističke aspekte filmske umjetnosti, svakodnevni život, umjetnost, politiku i povijesne događaje... Mnogi njegovi radovi nose svojevrsni homage različitim filmskim velikanima, umjetnicima i glazbenicima: Ozu, Ford, Hawks, Wilder, Kubelka, Bresson, Godard, Tarantino, Kurosawa, Dreyer, Billie Holiday, Glenn Miller...

⊙ Koliko je kritika društva važna za vaš umjetnički rad?

U svom radu sam više razmišljao o povijesti umjetnosti i to onoj koja baš nije bila mažena u bivšoj Jugoslaviji. Mislim na umjetnost koja nije bila u Likovnoj enciklopediji koju je 1963. izdao Krleža. Nisam inicijalno bio željan društvene kritike nego kritike postojećeg stanja u povijesti umjetnosti, tj. zanemarivanja nadrealizma, dade, dadatanka, svega toga što je bilo micano na stranu.

⊙ Bi li za neke od svojih radova rekao da su željeli proizvesti realni pomak u vezi s tim problemima, utjecati na muzejsko galerijski sustav ili sustav edukacije?

Nisam bio svjestan koliko je sve to dio sistema. Stvarima sam pristupao bez neke računice. Kasnije, kada sam morao stati nogama na zemlju, počeo sam se koristiti nekima od tih stvari u verbalnom objašnjavanju toga što radim. Nisam svjesno želio biti protiv postojećeg sistema. Nisam neki revolucionarni umjetnik, možda se danas čini da su neki moji radovi takvi, ali to nije bilo svjesno. Želio sam napraviti nešto novo i nešto iz drugog ugla.

Prilagođavanje predmetima na Trgu Maršala Tita (Trg Maršala Tita - volim te!), 1997.

Kada su me počeli trpati u ladice, kada sam dobio ime konceptualac, to mi je bilo čudno jer za mene u umjetnosti nema podjela. Sve gledam kao golemo polje estetike na kojem se hranim, kao i svi ostali. Jedino što sam shvatio je bilo da baš ne uvažavam sve kriterije koji su tada vladali u društvu, iako je bilo i nekih socijalističkih umjetnika čiji su mi se radovi sviđali. Ali, uglavnom su me zanimale jednostavne stvari, jednostavni pristupi, bez mnogo akademizma. Potvrdu o tome da sam u tome donekle u pravu dobio sam kad sam gledao što se događalo vani. To mi je kao mladom čovjeku dalo mnogo materijala za razmišljanje.

⊙ Misliš da je u nekim trenucima bilo više prostora i razumijevanja za avangardne prakse?

Iako sam tada bio službenik, znam da su se krajem pedesetih i početkom šezdesetih počele događati stvari koje nisu bile uobičajene. Danas se to možda ne čini tako, ali stvari poput Muzičkog bijenala, GEFF - avangardni filmski festival i Novih tendencija, bile su iznimno važne. Scena se počela otvarati za gostovanja, mogli smo u Zagrebu vidjeti stvari koje su za nas bile veliki šok: kinesku operu, gostovanja najboljih kazališnih grupa kao što su Old Vic ili Comedie Francaise... Gostovali su Louis Armstrong i Dizzy Gillespie. U Zagrebu su radila tri velika kazališna režisera: Stupica, Gavella i Habunek. Kada danas izgovaramo ta imena, čini se kao da ih je pojela magla, ali u onom Zagrebu to su bile jako velike stvari. Možda to i nije bilo toliko važno za većinu naroda, ali za zaljubljenike u umjetnost, to je značilo beskrajno mnogo.

> Nisam inicijalno bio željan društvene kritike nego kritike postojećeg stanja u povijesti umjetnosti.

⊙ Jesu li te takva iskustva motivirala na neke od tvojih najpoznatijih radikalnih akcija, poput one kad si gol hodao po Zagrebu?

Budući da sam mukotrpno skupljao informacije o određenim umjetnostima, utvarao sam si da znam neke stvari. Utvarao sam si da sam pozvan da otkrivam toplu vodu. Sve se to događalo u toj mladosti koja je dosta neorganizirana, o masi stvari nisam učio. Spoznavao sam po putu, ali nije bilo nikog da te vodi za ruku, usmjeri, sam si pokušavao otkrivati što je što. Zato si lako počneš utvarati da znaš neke stvari. Za neke sam siguran da sam bio na pravom putu. Mnoge domaće umjetnike koji su tada radili nisam niti poznavao. Znao sam neke njihove radove, ali npr. za grupu Gorgona uopće nisam znao da postoji, nisam ni za EXAT znao da se tako zove. To je možda bilo u novinama, ali nisam to vidio. Uostalom, u novinama se baš nije govorilo o takvim umjetničkim praksama. Bilo je to mukotrpno svladavanje ovog balkanskog podneblja.

⊙ Koliko su ti bile važne reakcije na tvoje radove, ostvariti komunikaciju s publikom, s umjetničkim sustavom?

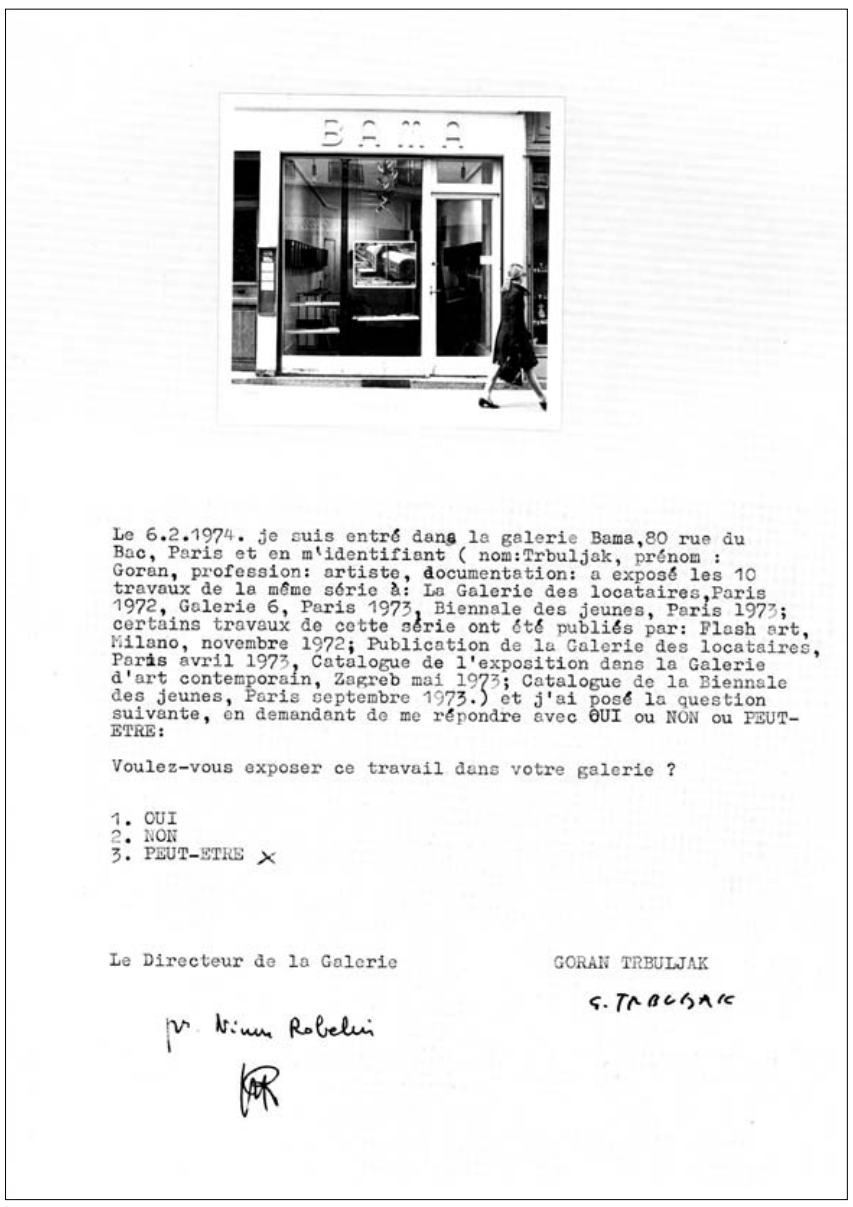
Sve ulične stvari, performansi, odvijali su se inkognito. Kako sam radio na više puteva, područje na kojem sam nalazio najviše satisfakcije bio je avangardni film. Ali sva ta djelovanja bila su getoizirana, povezana uz neke manifestacije poput, na primjer, Aprilskih susreta u Beogradu. Posvuda je bilo nekih avangardnih grupa. Te stvari nisu naročito donosile novac tako su bile dostupne svima, svi su na njih imali pravo i bili su veliki umjetnici.

Strategije anonimnog

Umjetnički pristup Gorana Trbuljaka uključuje humor, ironiju, apsurd i kritičku distancu koja mu omogućavaju ogoljavanje različitih principa, društvenih ugovora i mehanizama sustava.

Goran Trbuljak

→ Od kasnih šezdesetih GORAN TRBULJAK aktivan je u kontekstu *nove umjetničke prakse* koja je redefinirala izlagački koncept "bijele galerijske kocke" inicirajući umjetničke aktivnosti u različitim alternativnim prostorima, djelujući kritički i afirmirajući različite medije. Jedan je od začetnika lokalne konceptualne umjetničke prakse koja je radikalno dematerijalizirala umjetničko djelo. Ranih sedamdesetih, uz nekolicinu drugih autora, intenzivno istražuje mogućnosti videa, osobito autoreferencijalni video koji uključuje različite performativne elemente. Oneobičavanje svakodnevnog, afirmacija kratkotrajnih, efemernih situacija, ironično poigravanje konvencijama i kritičko dekonstruiranje muzejsko-galerijskog umjetničkog sustava te propitivanje kontradikcija odnosa umjetnost-umjetnik- umjetničko djelo, tematski je sklop koji kontinuirano obilježava TRBULJAKOV rad. TRBULJAKOVI projekti kontinuirano su zaokupljeni kompleksnom problematikom anonimnosti i autorstva. Unutar predvidljivosti običnog, svakodnevnog života kontinuirano u javnim prostorima inicira ili pronalazi neobične vizure, detalje i pomake. Konceptualno propituje medij slikarstva i općenito status umjetničkog objekta. Oblikujući nadrealne "pseudo" ready- made objekte i razvijajući neobične koncepte anonimnih akcija slikanja na gradskim izlozima radikalno redefinira status slike kao objekta i sam čin slikanja. Njegov umjetnički pristup uključuje humor, ironiju, apsurd i kritičku distancu koja mu omogućavaju ogoljavanje različitih principa, društvenih ugovora i mehanizama sustava. Kontinuirano se bavi fotografijom, videom i eksperimentalnim te u posljednje vrijeme i animiranim filmom. Kao snimatelj i direktor fotografije snimio je niz uglednih dugometražnih filmova: *Ritam zločina*, *San o ruži*, *Šest dana juna*, *Vlakom prema jugu*, *Ljubavna pisma s predumišljajem*...



06.02.1974 ušao sam u galeriju Bama i identificirajući se (prezime - ime - profesija - dokumentacija), postavio sam slijedeće pitanje tražeći da mi odgovore Da ili Ne ili Možda: **Želite li izložiti ovaj rad u vašoj galeriji?** 1.) **Da** 2.) **Ne** 3.) **Možda**

> Moji radovi nisu koncipirani na način međusobne konfrontacije, nego me više veseli da na vlastitu primjeru izvidim kako određeni galerijski sustav može funkcionirati.

Može li tvoje kritičko preispitivanje sustava umjetnosti biti shvaćeno i kao šira društvena kritika?

Radim iz uvjerenja da je određena kritičnost, ponajprije moja osobna stvar i da se ona ne odnosi na umjetnički milje u cjelini, nego prema konkretnim prostorima i osobnim problemima. Kada, primjerice, izvodim akcije koje se tiču neke galerije ili muzeja, nemam osjećaj da time dovodim u pitanje čitav muzejsko-galerijski sustav ili da radim neku osobitu subverziju.

Moji radovi nisu koncipirani na način međusobne konfrontacije, nego me više veseli da na vlastitu primjeru izvidim kako određeni galerijski sustav može funkcionirati. Kada sam, primjerice, obilazio pariške galerije, smatrao sam da je relativno hrabro ući u neku galeriju samo s listom papira i pitati galerista bi li on taj papir želio izložiti u svojoj galeriji. Naravno da stvari s vremenom mogu biti interpretirane i na neki drugi način, na primjer da se tu radilo o "podjebavanju" tog cijelog sistema, no ja sam i djelomično naivno vjerovao da je na taj način zaista moguće djelovati. Postojala je svijest o širem kontekstu, no ona se mani-festirala kroz izbor načina rada koji postaje nekom vrstom statementa. Svijest je bila u izboru samog materijala i u tom osnovnom načelu "umjetničkog poštenja", koje danas može zvučati glupo, no ono zapravo potječe iz ideologije vremena u kojem sam živio. Živeći u jednom socijalističkom društvu koje je proklamiralo svoje postulate, a zapravo prakticiralo nešto suprotno, mislio sam da moja umjetnost ne smije biti isto tako "lažna". Odlučio sam da će moj umjetnički materijal biti jedan najobičniji komad papira koji svatko može kupiti u knjižari, da je to najveći i odgovarajući "format" primjeren mom statusu, društvu i situaciji u kojoj živim.

Kako vidiš dinamiku službene podrške različitih avangardnih umjetničkih praksi i njihovu recepciju općenito?

Ne mogu u potpunosti odgovoriti kakva je bila službena recepcija u široj vremenskoj perspektivi. Drago mi je da danas vidim na desetke mladih umjetnika koji rade na sličan način, pri tome ne mislim reći nešto kao - "ali to su prije vas već radili dadisti" - što su svojedobno govorili moj generaciji, nego mislim na određenu duhovnu bliskost, srodan senzibilitet koji danas prepoznajem na sceni. Ako uzmemo da je izlaganje u galerijama jedini kriterij društvenog priznanja, onda su danas mladi umjetnici i dalje vrlo priznati. No, ako priznanje podrazumijeva dobivanje nekog povlaštenog statusa - u tom smislu takva vrsta službene podrške kontinuirano izostaje. Mi smo na neki način bili izuzeci; sada je riječ o pedesetak ljudi i to se ne može ignorirati na isti način.

Koliko je za tvoj rad važan feedback unutar umjetničkog svijeta, ali i izvan njega?

Kad sam počeo raditi bilo mi je užasno važno da ono što radim zahvaća nekakav široki krug ljudi. Utvarao sam si da će po prirodi stvari ako radim na ulici moje radove vidjeti više ljudi nego u galeriji. U galerije ulazi relativno malo ljudi koji znaju što je umjetnost, a na ulici to nije važno. Danas više nemam takvih iluzija, imao sam, recimo, nedavno samostalnu izložbu u Rijeci gdje je na otvaranje došlo 12 ljudi. Ne mogu reći da sam zbog toga sretan, ali svjestan sam da ne mogu sam, sada a valjda i ni onda, učiniti da to bude drukčije. To su neki pokazatelji, nekim ljudima će na izložbe dolaziti stotine, a nekima će uvijek dolaziti samo 12 (smijeh)...

Ipak, često su sudjelovanje i reakcija publike ključne za realizaciju tvojih radova?

Smatram da ništa od onoga što sam radio u nekom drugom vremenu ili sistemu, pogotovo u kontekstu kapitalizma, ne bi funkcioniralo. Primjerice, akciju Referendum izveo sam 1972., danas bi se moglo reći kao sprdačinu na račun kako funkcionira socijalistički sistem. Stao sam na najprometnije mjesto u gradu i nukao ljude da glasaju jesam li ja umjetnik ili ne. Zanimljivo mi je kako se oko nekog stvori konsenzus da je on umjetnik. Moj rad jako je vezan za sav ovaj specifičan kontekst.

Humor, ironija, apsurd... jesu li i to svojevrsni oblici aktivizma?

Mislim da je to jedini način da stvar komunicira, umjetnost možda više i nije bitna, no ja sam tada vjerovao ako umjetnost hoće imati "široke mase" ona mora komunicirati. Ako se netko nasmije, znači da je "vic" koji pričaš profunkcionirao i da je komunikacija uspostavljena. Možda mene i nije zanimala umjetnost, nego samo komunikacija.

Nikada nisi radio s uvjerenjem da to što radiš mora biti povezano s nekim konkretnim društvenim problemom?

Više s mojim vlastitim problemima (smijeh). Kad mi je, primjerice, trebao svojedobno atelijer, napisao sam na komad papira da je umjetnik bez atelijera isto što i radnik bez tvornice i to sam slao okolo. Tražio sam da mi se dodijeli nagrada za djelo koje ću izraditi tek u budućnosti...

Kroz vlastitu nemoć zanimalo me komentirati opću situaciju i ukazati na problematiku nedostatka prostora za umjetnike. Kada sam trebao izlagati u Galeriji Nova, zatekao sam prostor izlaganja u problematičnoj situaciji. Galerija koja se tada nalazila u stanu u Teslinoj ulici, morala se seliti iz prostora koji je opet postajao privatni stan. Istovremeno, u kuli Lotrščak postojao je niz stanova za koje je pukao glas da će biti ispražnjeni i da će postati atelijeri. Provalio sam u jedan ispražnjeni stan i preko vikenda ga koristio kao svoj radni prostor. Fotodokumentaciju zatečenog ambijenta stana izložio sam u galeriji. Zanimala me inverzija funkcija: stan - galerija - stan te stan - privremeni umjetnički atelijer. Daleko od toga da me nije zanimalo da i drugi umjetnici dobiju atelijer, samo da sam nekim slučajem imao svoj vlastiti možda mi to i ne bi palo na pamet. Bez obzira na to koji medije koristi umjetniku je radni prostor nužan, kada je riječ o ovoj vrsti umjetnosti ne znam nikoga tko je dobio atelijer.

Kada djeluješ unutar sistema, kakve strategije primjenjuješ?

Moja taktika je zapravo bila kukavička, to znači sve što mi je negdje smetalo nisam imao valjda hrabrosti rastrubiti na sav glas nego sam to radio anonimno. Nisam slao anonimna pisma, ali sam radio sâm te anonimne akcije koje zapravo i jesu neka strategija.

Znači, to je jedna ne baš sasvim poštena i kukavička strategija. Sram me bilo (smijeh)...

Gospodari svih valova

U četvrtak 12. ožujka 2003. godine, na podnevnoj sjednici Vijeća za radio i televiziju, Treća mreža Hrvatskog radija izgubila je svoju centralnu frekvenciju, 101 MHz, koja pokriva cijeli prostor sjeverne i središnje Hrvatske.

Tipična reakcija na ovu "vijest" je nevjerica, što me osobno posve zapanjuje. Da je status dosadašnje frekvencije upitan, znalo se godinama, a podrška Trećem programu bila je rijetka i deklarativna pa je na kraju, nevjerici usprkos, Hrvatska ipak dopustila da se odluka o raspodjeli radijskog spektra donese džentlmenskim sporazumom zainteresiranih strana, kao da je riječ o kakvoj poslovnoj odluci, a ne javnoj politici.

Od samog gubitka frekvencije još je važniji način na koji je izgubljena: taj važan dio supstrata Treće mreže izgubljen je šutke, iza zatvorenih vrata, bez novinskih izvještaja, bez reakcija, bez protuprijedloga i konačno, bez odgovarajućeg alternativnog rješenja. Da stvar bude gora, upravo se za to javno dobro građana Hrvatske, kulturno-znanstveni radijski program, realno ne može očekivati da će biti adekvatno njegovano u režiji bilo koje komercijalne stanice. Prva žrtva borbe za dobit od iskorištavanja radijskog i televizijskog spektra redovito je baš takav program: koliko mi je poznato, u svijetu ne postoji ni jedna jedina komercijalna stanica čiji se program isključivo ili bar uglavnom sastoji od kulturno-znanstvenih emisija.

Pit, i to je Amerika

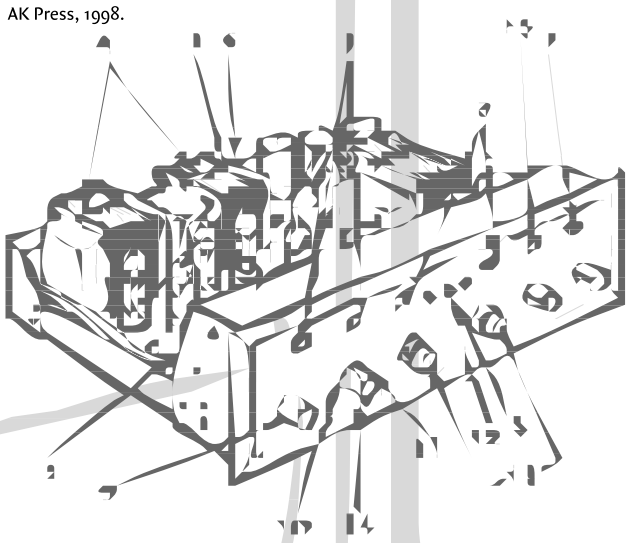
Komercijalni sustav telekomunikacija, ili američki sustav, odlikuje načelno ustezanje države od uplitanja u emitiranje: sav ili gotovo sav spektar radijskih i televizijskih frekvencija država izdaje u koncesiju tvrtkama koje na natječaju daju financijski najbolju ponudu. Kako je do takvog raspleta u Sjedinjenim Državama došlo, manje je poznata, ali poučna priča. Povijest javne rasprave o javnom radiju u Sjedinjenim Državama, naime, počinje i završava s jedinom velikom raspravom o telekomunikacijama iz tridesetih godina dvadesetog stoljeća. Nakon početnih napora da se u području komunikacija utvrdi dominantna uloga neprofitnog sektora, Kongres je prekinuo raspravu u korist korporacija, koje su do danas ostale jedini gospodari svih valova Sjedinjenih Država. Kako se pokazalo u posljednjih sedamdesetak godina, taj je režim posve marginalizirao radio (i, kasnije, televiziju) kao javne medije. Kako to precizno formulira jedan sudionik pokreta za slobodni radio u SAD-u:

"Komercijalni sustav očito vrlo djelotvorno pruža određene vrste zabave i zadovoljava određene vrste publike. Istodobno, jasno je i da sustav koji se temelji isključivo na profitu, a uzdržava se isključivo oglašavanjem, zanemaruje mnoga područja od interesa javnosti. Osim toga, oglašivači su poslužili kao moćni cenzori sadržaja programa - njima nije u interesu sponzorirati emisije koje mogu naštetiti njihovim reklamnim porukama. Komercijalni radio i televizija vrlo rijetko iskorištavaju obrazovni potencijal emitiranja (...), te je već šezdesetih godina postalo gotovo općeprihvaćano da komercijalni sustav emitiranja, usprkos svom velikom uspjehu i popularnosti, ima velike mane koje su inherentne njegovoj naravi."**[1]**

Kako Hrvatska još ne poznaje 'community' radio stanice, koje na lokalnim razinama omogućuju proizvodnju neprofitnog programa bez obveza koje vrijede pri natjecanju za komercijalne frekvencije, legalnog izlaza zapravo nema. Ova šutnja o telekomunikacijskoj politici može dovesti do samo jednog ishoda: još jedan javni resurs prijeći će (točnije: prelazi) bez javne rasprave u ruke komercijalnih tvrtki. Možda na dobit njihovim dioničarima, ali u ovom slučaju svakako na štetu javnosti.

Ognjen Strpić

[1] Robert W. McChesney, The Political Economy of Radio, u: Ron Sakolsky, Stephen Dunifer (ur) 'Seizing the Air Waves: A Free Radio Handbook', AK Press, 1998.



Britanski radio u devedesetima.

Izbor ili participacija?

Vladavina duopola

→ Najizraženija osobina radijskog prostora u Velikoj Britaniji je slabost komercijalnog radija. Glavni razlog tome je popularnost stanica Britanske korporacije za emitiranje, BBC-a. BBC-ove stanice devedesetih su godina držale gotovo 60% ukupnog radijskog slušateljstva. Dominantni položaj BBC-a traje već gotovo osamdeset godina. Proizvodači radioprijemnika dvadesetih godina prošlog stoljeća osnovali su BBC kao monopolista u području emitiranja. No, pod pritiskom vlasnika novinskih kuća, britanska vlada donosi odluku da se radijsko emitiranje ne smije financirati od oglašavanja. Umjesto toga, svim vlasnicima radio-prijemnika nametnute su dažbine na ime ovlaštenja za slušanje programa, a tim novcem plaćale bi se usluge BBC-a. No, mnogi političari usprotivili su se tome da država ubire novac za privatnu tvrtku pa se tadašnja konzervativna vlada odlučila za nacionalizaciju BBC-a.

Bez konkurencije i sa sigurnom potporom, BBC je u usporedbi sa stranim stanicama koje su se financirale oglašavanjem bio distanciran od preferencija svojih slušatelja. Smisao BBC-a, dakle, nije bio maksimiziranje broja slušatelja - njegovi su ciljevi bili politički i kulturni. Nadalje, John Reith, prvi generalni direktor BBC-a, izradu programa centralizirao je u Londonu te se pod njegovim nadzorom radijsko emitiranje koristilo da se kultura jugoistočne Engleske nametne ostatku Britanije. Takozvani 'BBC engleski', primjerice, nastao je na temelju dijalekta Londona i njegove okolice. Na rasporedu emitiranja BBC-a bilo je mnogo različitih emisija koje su pokrivale različite ukuse društvenih klasa. .... Radijsko će emitiranje na kraju, nadao se Reith, ujediniti britansku naciju oko zajedničkog načina govora, muzičkog ukusa i političkih stavova; *'i u salonima i u kućercima'*, pisao je, *'slatko će odzvanjati ista glazba'*.

BBC je od Reithova doba prerastao u najveću korporaciju za elektroničke medije u Velikoj Britaniji. No, u središtu BBC-ove djelatnosti umjesto radijskog emitiranja sada su dva televizijska kanala. Osamdesetih godina samo je trećina ukupnih rashoda BBC-a potrošena na radio. Medutim, BBC i dalje ostaje dominantnom tvrtkom u tom sektoru. Korporacija kontrolira pet nacionalnih mreža, regionalne stanice, kao i 38 lokalnih stanica. Nacionalna mreža dijeli se na pet specijaliziranih programa:

PRVI PROGRAM	emitira popularnu glazbu i program za mlade;
DRUGI PROGRAM	zabavnu i nostalgičarsku glazbu;
TREĆI PROGRAM	klasičnu glazbu;
ČETVRTI PROGRAM	novosti te dramski i govorni program, takozvane 'pametne sadržaje';
PETI PROGRAM	emitira obrazovne i sportske emisije te program za mladu i široku publiku.

...

BBC danas proizvodi cijelu paletu specijaliziranih programa koji pokrivaju različite skupine slušatelja, određene dobnim i klasnim razlikama u britanskom društvu. Osim toga, korporacija s godinama nije prestala biti pristrana visokoj kulturi. Treći program ima tek petinu slušatelja Prvog programa, ali prima dvostruko više sredstava.

Izazov pirata

Za razliku od drugih zemalja Evropske zajednice, u Velikoj Britaniji ima malo političkih piratskih radio stanica. Glavne piratske stanice pridobile su svoje mnogobrojne slušatelja emitiranjem crnačke plesne muzike. Ranih osamdesetih godina ta je glazba bila uglavnom afroameričkog podrijetla. Međutim, posljednjih nekoliko godina pirati su pomogli u popularizaciji britanske i evropske plesne glazbe. Od dolaska afrokaripskih useljenika pedesetih godina, britanska popularna muzika evoluirala je nizom križanja crnačkih i bjelačkih utjecaja.

...

U jednom tjednu ljeta 1989. godine u Londonu je emitiralo trideset i pet piratskih stanica, osam od njih u stereo tehnici. Krajem osamdesetih godina postalo je vrlo jeftino složiti neovlaštenu radio stanicu.

...

Krajem osamdesetih postalo je očito da su napori državnih inspekcija osudeni na propast. Pirati zarađuju dovoljno novca od oglašavanja i klubova da pokriju troškove konfisciranih odašiljača. Nemogućnost provodenja zabrane korištenja neovlaštenih odašiljača tako je stvorila jedan oblik radikalne deregulacije. Iako inspekcije uspijevaju skinuti pojedine pirate iz etera, njihovo mjesto ubrzo zauzimaju nove ilegalne stanice. Štoviše, stalna prisutnost pirata stvorila je pritisak na legalne stanice da počnu puštati crnu glazbu. U jednom istraživanju radijskog slušateljstva u Londonu, primjerice, pokazalo se da gotovo polovica Afrokaribljana redovito sluša piratske stanice. Tako je država bila prisiljena priznati da popularnost pirata jasno ukazuje na potrebu za širim dijapazonom radijskih programa.